

## University of Groningen

### Meesterwerken met ezelsoren

Parlevliet, S.

**IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.**

*Document Version*

Publisher's PDF, also known as Version of record

*Publication date:*  
2009

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*

Parlevliet, S. (2009). *Meesterwerken met ezelsoren: Bewerkingen van literaire klassiekers voor kinderen 1850-1950*. [, Rijksuniversiteit Groningen]. s.n.

**Copyright**

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

**Take-down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

*Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.*

## 8 Literaire klassiekers tussen kunst en kind

Bewerkers die literaire klassiekers als de *Reynaert*, *Tijl Uilenspiegel*, *Robinson Crusoe* en *Gulliver's travels* hervertelden voor kinderen, bevonden zich tussen 1850 en 1950 in een spagaat tussen idealisme en pragmatiek. Of ze nu voor ogen hadden meesterwerken uit de wereldliteratuur te doen voortleven door ze te ontsluiten voor een jong publiek, kinderen meer, beter of aantrekkelijker leesvoer te verschaffen, of een bijdrage te leveren aan de verheffing van het volk via de opvoeding van het kind, allemaal moesten zij rekening houden met de specifieke eisen die aan boeken voor kinderen werden gesteld. Het lezersprofiel van de kind-lezer was geen portret van een kind van vlees en bloed en reflecteerde evenmin een doorsnede van daadwerkelijke kinderen, maar representeerde een volwassen constructie van aannames over de kennis, de kunde, de behoeften en de voorkeuren van jonge lezers, oftewel een kindbeeld. Er stonden volwassen grensbewakers voor het hekje van de literaire kinderspeelplaats. Als 'gate-keepers' van het communicatiespel tussen kinderboekenschrijvers en kind-lezers bepaalden zij wat voor soort boeken geschikt waren voor kinderen. Om aan die eisen te voldoen stemden bewerkers de oorspronkelijke verhalen af op heersende ideeën over wat een goed kinderboek behelsde. De rol die de oude meesterwerken als kunstwerken bij de overdracht van cultuur speelden, werd overgenomen door bewerkingen (Vgl. §1.4). Daarbij was niet slechts sprake van een selectie van teksten die werden overgedragen (Dekkers 'selectie van de inhoud' van cultuuroverdracht) maar van *manipulatie* van die selectie. De vraag is waar het oorspronkelijke kunstwerk ophield en het kinderboek begon. Maakte de kunst een knieval voor het kind?

### 8.1 Tussen traditie en vernieuwing

Het bewerken van bestaande verhalen voor kinderen was een traditie die al ver voor de periode van dit onderzoek was aangevangen, titels van zestiende- en zeventiende-eeuwse volksboeken gaven al aan met een jong lezerspubliek rekening te houden. Maar de discussie over wát er voor kinderen bewerkt zou moeten worden en de manier waaróp kwam in de negentiende eeuw pas goed op gang. Aanvankelijk had deze vooral betrekking op sprookjes, tegen het einde van de negentiende en in de eerste helft van de twintigste eeuw breidde ze zich uit naar een breder corpus

van 'kinder-klassieken'. Oorspronkelijk niet voor de jeugd geschreven, maar wel veel door de jeugd gelezen teksten speelden er een belangrijke rol in.

Die discussie bewoog zich langs de lijnen van de traditionele vertaalkwestie: diende een bewerking een zo trouw mogelijke weergave van het oorspronkelijke verhaal te geven of mocht een bewerker vergaande aanpassingen doorvoeren om de nieuwe, jonge lezer tegemoet te komen? Uit contemporaine beschouwingen over kinderlectuur, lijsten met aanbevolen boeken en de voor- en nawoorden blijkt dat er in de loop van de bestudeerde honderd jaar een vijftal functies aan het bewerken voor en lezen door kinderen van 'klassiekers' werd toegekend. Die functies bepaalden grotendeels de manier waarop men vond dat de verhalen moesten worden nverteld, oftewel in hoeverre bewerkers aan de meesterwerken mochten sleutelen.

Kende men een literair-historische functie aan bewerken toe, dan lag het zwaartepunt bij de oorspronkelijke verhalen. Kinderen moesten die leren kennen omdat de verhalen deel uitmaakten van het culturele erfgoed. Degenen die dit de belangrijkste functie vonden, vielen echter in twee groepen uiteen waar het ging om de manier waarop dat culturele erfgoed het beste kon worden overgedragen. In de kern had die tweedeling betrekking op de verbondenheid tussen vorm en inhoud. Voor de ene groep ging de inhoud boven de vorm. Leden van deze groep pleitten ervoor de inhoud van de verhalen in een toegankelijker vorm te gieten. Liever in bewerkte vorm laten lezen dan laten verstoffen, was hun devies. Men hoopte dat kinderen na een positieve ervaring later nog eens naar de oorspronkelijke versie zouden grijpen.

De andere groep zag geen heil in het aanpassen van de verhalen, de inhoud scheiden van de vorm was niets minder dan het verminken van een kunstwerk. Dan konden kinderen het net zo goed niet lezen, want met het oude meesterwerk had het dan niet zoveel meer te maken. Leden van deze groep zagen bovendien juist het gevaar dat de oorspronkelijke versies later niet meer ter hand genomen zouden worden, omdat men de verhalen al meende te kennen. Van beide kanten werden echter vluchtheuvels bedongen, die tussen de twee standpunten in lagen. Zo vond de eerste groep wel dat bewerkingen esthetisch *goede* bewerkingen dienden te zijn. En van de andere groep mochten verhalen uit de orale literatuurtraditie die traditie door middel van bewerkingen schriftelijk hooghouden.

Ook de esthetische functie van het door kinderen lezen van meesterwerken uit de wereldliteratuur kende twee kampen. Pure esthetici zagen de oude kunstwerken als een middel in de smaakontwikkeling van het kind, maar voor velen stond esthetiek in dienst van ethiek. Esthetische ontwikkeling zou leiden tot de ontwikkeling van een geweten. De 'klassiekers' zouden kinderen bovendien tegen allerhande gevaren beschermen, vooral tegen 'veellezerij', een 'aandoening' die in verband werd gebracht met sensatieliteratuur. De oude verhalen boden een heilzaam alternatief, volgens sommigen zelfs een rem op de leeslust in het algemeen.

Bij de ethische functie van het bewerken voor en lezen door kinderen van klassiekers lag het zwaartepunt bij de jonge lezer. Men ging uit van een directe invloed van het boek op het kind. Van oude verhalen konden kinderen leren wat goede of

slechte karaktereigenschappen waren en hoe zij zich in de maatschappij dienden te gedragen. In de loop van de twintigste eeuw werd de nadruk steeds vaker gelegd op wat kinderen zelf eigenlijk leuk vonden om te lezen. De literaire voorkeur van kinderen vormde enerzijds een argument voor de keuze voor oude verhalen als leesvoer voor kinderen, anderzijds de reden voor het smakelijk bewerken ervan.

Van een scherpe scheiding tussen preciezen, die de traditie verdedigden door vast te houden aan de oorspronkelijke teksten, en rekkelijken, die vernieuwing voorstonden ten behoeve van een kersvers lezerspubliek, was al met al geen sprake. Argumenten voor en tegen klassiekers voor kinderen en voor en tegen het sleutelen aan de oorspronkelijke teksten, eisen aan bewerkingen en opvattingen over de functie van bewerken putten zowel uit de eigenschappen van het kunstwerk als uit aannames over de aard van het kind. Tekst en publiek kwamen samen, zoals zij al in de oudste, de mondelinge wijze van literatuuroverdracht samenkwamen: bij de overdracht van oude verhalen was vernieuwing de traditie.

## 8.2 Tussen folklore en literatuur

Bewerkers leken zich bewust te zijn van het folkloristische karakter van hun bewerkingen: ‘Wat Louwerse zoo uitnemend heeft tot stand gebracht voor de jeugd nu 40 jaar geleden, heb ik getracht te doen voor ’t tegenwoordige opgroeiende geslacht,’ schreef Gruys-Kruseman (1929) in het voorwoord bij haar nieuwe *Robinson*-bewerking.<sup>1</sup> De gelijkenis met de proloog van (bijvoorbeeld) *Van den vos Reynaerde* is treffend: ook Willem verwees naar zijn voorganger, de *Reynaert*-dichter Arnout, en naar zijn Franse verhaalbron(nen). Hij sloot zijn verantwoording af met de uitspraak ‘God moete ons ziere hulpe jonnen’ (Moge God ons terzijde staan). Gruys-Kruseman sloot haar voorwoord af met een ‘modern’ equivalent van Willems wens: ‘Moge ’t mij gelukt zijn, bij mijn voorganger niet al te veel af te steken.’<sup>2</sup>

In de periode 1850-1950 nam de productie van bewerkingen van de voor mijn onderzoek geselecteerde ‘kinder-klassieken’ toe. Hierin volgde zij de totale boekproductie die, mede als gevolg van de exploderende kinderboekenmarkt, snel groeide. Binnen de kinderboekproductie en -distributie vormden de *Reynaert*-, *Uilenspiegel*-, *Quichot*-, *Robinson*-, *Gulliver*-, en *Münchhausen*-bewerkingen geen scherp afgebakend, afzonderlijk segment, zij waren een vanzelfsprekende aanwezigheid in kinderboekenland en werden nu eens zonder onderscheid tussen de oorspronkelijke kinderlectuur geplaatst, dan weer vormden zij een aparte groep samen met bewerkingen van sprookjes, Bijbelverhalen en buitenlandse avonturenboeken.

De stijgende (kinder)boekproductie was weliswaar een voorwaarde, maar de toename van het aantal bewerkingen werd tevens beïnvloed door veranderende pe-

1 Gruys-Kruseman, *Robinson*, z.p.

2 Ibidem.

dagogische en jeugdliteraire opvattingen. Terwijl het aantal bewerkingen van *Robinson Crusoe* al in de tweede helft van de negentiende eeuw groot was en in de twintigste eeuw gemiddeld gelijk bleef, groeide het aantal bewerkingen van de andere bronteksten. *Tijl Uilenspiegel* lijkt geprofiteerd te hebben van de opkomst van het kwajongensboek, *Gulliver's travels* en *Don Quichot* werden vaker bewerkt naarmate het plezier dat kinderen aan avonturenverhalen beleefden meer geaccepteerd werd en het aantal bewerkingen van beide *Reynaert*-teksten en bijvoorbeeld ook *De vier Heemskinderen* groeide toen de middeleeuwse letterkunde een structurele plek in het literatuuronderwijs had veroverd.

Van seriële schriftelijke folklore was nauwelijks sprake, er verschenen meerdere bewerkingen van dezelfde brontekst tegelijkertijd, soms zelfs bij dezelfde uitgever. Bekende kinderboekenuitgevers gaven de meeste bewerkingen uit, maar het gebeurde ook regelmatig dat een uitgever die niet in kinderboeken gespecialiseerd was zich eenmalig waagde aan het op de markt brengen van een bewerking van een van de 'kinder-klassiekers'. Hetzelfde gold voor de bewerkers: de bewerkingen die het meest op lectuurlijsten voorkwamen en het vaakst herdrukt werden, kwamen van de hand van bekende kinderboekenschrijvers. Maar er waren er ook veel die anoniem of door 'gelegenheidsbewerkers' waren vervaardigd. De 'populairste' bewerkingen werden dus vervaardigd door bekende (kinderboeken)schrijvers of bewerkers die op een andere manier al naamsbekendheid hadden verworven. Dat is echter maar een kleine groep, de meeste bewerkingen van de 'kinder-klassieken' kregen geen herdruk en kwamen niet voor op lijsten met aanbevolen boeken voor kinderen.

Uitgevers buiten de status van 'klassieker' uit door verschillende soorten kinderuitgaven van de 'kinder-klassieken' te maken, zoals leesboeken, prentenboeken, toneelbewerkingen en verschillende soorten doe-boeken. Een aanzienlijk aantal bewerkingen verscheen in een serie. Soms ging het om een algemene kinderboekenserie, maar er waren ook series die specifiek op bewerkingen waren gericht. Het zwaartepunt van de verkoopstrategie verschoof in de loop der tijd van het economisch naar het cultureel kapitaal van de lezer: aanvankelijk werden de bewerkingen gepresenteerd als leesvoer dat vooral vanwege de prijs aantrekkelijk was. In de eerste helft van de twintigste eeuw verschoof de nadruk naar het belang van het kennen van het literaire erfgoed. Van can-reads naar must-reads dus.

### 8.3 Tussen tekst en context

In de tekst zelf uitte de vernieuwing zich in een dialoog tussen de oude tekst en de nieuwe context die via de toegepaste bewerkingsstrategieën werd gevoerd. De literaire prototekst, de brontekst, werd gereduceerd ten behoeve van herkenbare elementen voor de nieuwe lezer, waardoor zijn folkloristische afgeleide aan 'bruikbaarheid' won. De bewerkingen voldoen aan de kenmerken van schriftelijke

folklore die Assmann onderscheidt, zoals de ‘openheid’ van een tekst, de variabele vorm en het ondergeschikte belang van de auteur. Bewerker braken de oorspronkelijke teksten als het ware open en lieten er een frisse wind doorheen waaien, die verouderde ideologieën het raam uit blies en contemporaine denkbeelden binnenbracht. De laatste smolten samen met wat er van de verhalen over was gebleven tot een amalgaam van elementen uit de oude plot en de nieuwe context. ‘Bruikbaarheid’ nam de gedaante aan van leesbaarheid, herkenbaarheid, literatuuroverdracht én de overdracht van hedendaagse culturele normen en waarden. Sommige bewerkingen van populaire kinderboekenschrijvers kwamen dan wel gevaarlijk dicht bij de contemporaine canon van de jeugdliteratuur, werden herhaaldelijk herdrukt en aangeprezen in beschouwingen over jeugdliteratuur en op lijsten met aanbevolen boeken voor kinderen, maar uiteindelijk verdwenen ook zij in de zwarte gaten van de periferie. De voortdurende cyclus van het verschijnen en weer verdwijnen van nieuwe versies moest enerzijds de titels van de oude verhalen het literaire geheugen van jonge lezers in stuwen, anderzijds droegen zij vermomd als ‘klassieker’ bij aan het overdragen en bestendigen van contemporaine normen en waarden.

Hoewel de esthetische benadering van het kinderboek steeds meer grond onder de voeten kreeg, laten de bewerkingen van de *Reynaert*, *Tijl*, *Robinson* en *Gulliver* zien dat er binnen dit genre van de jeugdliteratuur een blijvend groot draagvlak was voor een pedagogische benadering van boeken voor kinderen. Dasberg omschrijft het kinderboek als een ‘verborgen plaats in het leven van een kind’. De notie ‘verborgen plaats’ komt van de pedagoog Langeveld, die deze heeft omschreven als een plek waar een kind zich kan terugtrekken. Op zijn verborgen plaats is het kind in een eigen wereld die anders is dan de vertrouwde omgeving. Het kind is er alleen en op eigen terrein. Waar Langeveld het heeft over lijfelijk terugtrekken, breidt Dasberg zijn notie uit met het boek als verborgen plaats waar het kind zich mentaal kan afzonderen:

Het boek wordt gelezen (=betreden) temidden van de vertrouwde omgeving, desnoods midden in de huiskamer, met de vingers in de oren. Zittend in een stoel, op de bank, op een kussen op de grond, kan het lezende kind gemakkelijk dóór zijn boek in het zadel van het ros Beyaerd zitten of in hinderlaag achter de rotsen bij de holle weg, waar Wilhelm Tell’s kwelgeest Gessler langs moet komen en geveld moet worden. Het kind is niet wezenlijk in de kamer, het is op zijn verborgen plaats.<sup>3</sup>

Op zijn verborgen plaats komt een kind tot rust en van daaruit kan het de wereld gadeslaan en er zijn eigen ideeën over vormen of zijn gevoelens erover ordenen. Het kinderboek als verborgen plaats heeft een ‘wereldoriënterende functie’, aldus Dasberg. Voorwaarde is echter dat de verborgen plaats ‘onbezet gebied’ is. De afwezigheid van volwassenen is bepalend.<sup>4</sup> Maar dat laatste is precies waar het bij de bewerkingen spaak liep. Van het boek als verborgen plaats was bij de bewerkin-

3 Dasberg, *Het kinderboek als opvoeder* 94.

4 *Ibidem* 93-100.

gen vaak geen sprake. In de bewerkingstrategieën klonk voortdurend de stem van de bemiddelende volwassene door het verhaal heen. Passages waarin bijvoorbeeld een onacceptabele omgang met dieren voorkwam, werden weggelaten of er werden moralistische kanttekeningen bij geplaatst. Waar men ten tijde van het moralistische jeugdboek echter geloofde in het afschrikwekkende effect van het verkondigen van de fictieve, gruwelijke gevolgen van dierenplagen, zagen de auteurs van de bewerkingen uit de tweede helft van de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw minder heil in het bang maken van de kind-lezers. Wellicht hoopten zij door dit soort passages weg te laten het kind niet op verkeerde ideeën te brengen. Het zegt iets over het beeld dat de bewerkers van hun lezers hadden. Blijkbaar gingen veel bewerkers ervan uit dat kinderen niet zelf op zulke ideeën zouden komen.

De transformaties die de oorspronkelijke verhalen ondergingen correspondeerden chronologisch met de speerpunten van het pedagogisch discours omtrent de karaktervorming van kinderen in de onderzochte periode. Een van de voornaamste opvoedingsdoelen was gehoorzaamheid. Gehoorzaamheid werd gezien als de sleutel tot het ontwikkelen van een moreel geweten. Het zou zelfbeheersing en wilskracht bevorderen, eigenschappen die nodig waren om driften in bedwang te houden en naar het geweten te leren luisteren. Men achtte gehoorzaamheid onontbeerlijk om als goed burger in de maatschappij te kunnen functioneren. Voor confessionele pedagogen stond gehoorzaamheid aan de opvoeders bovendien voor gehoorzaamheid aan God.

Er waren maar weinig bewerkers die Robinsons ongehoorzaamheid niet aangrepen om het belang van deze karaktereigenschap te thematiseren. Het ging hierbij voornamelijk om gehoorzaamheid aan de ouders, iets wat kind-lezers gemakkelijk zouden kunnen herkennen. Net als in het origineel, en vaak explicieter, functioneerde dit motief als een voorbeeld. In negentiende-eeuwse bewerkingen vormde Robinson een negatief exemplaar. Zijn verblijf op het eiland werd beschreven als een lijdensweg. Dat Robinson er 28 jaar moest verblijven was een straf voor zijn ongehoorzaamheid. De bewerkingen droegen het karakter van waarschuwingsverhalen en de pedagogische moraal werd de lezers op meerdere momenten en manieren toegediend: gesymboliseerd in Robinsons bewustwordingsproces en geëxpliciteerd in vertellerstekst. Het verhaal stond in dienst van de moraal en men zou kunnen zeggen dat Robinson in deze bewerkingen meer een concept dan een personage is.

De keerzijde van het pedagogisch optimisme kwam tot uiting in bewerkingen van zowel *Robinson Crusoe* als *Tijl Uilenspiegel*. Zolang de illusie van de maakbaarheid van het kinder karakter heerste, woog de ouderlijke verantwoordelijkheid zwaar. Ouders werden de gebreken van hun kinderen aangewreven. Verschillende bewerkers verklaarden Robinsons en Tijls ontsporingen met verwennerij door zijn ouders. Dat de bewerkers ook rekening hielden met volwassen (mee)lezers, blijkt echter niet alleen uit het feit dat zij de opvoedingsdoelen uit de canon van het pedagogische discours in hun bewerkingen verwerkten. Zij spraken zich bovendien uit over de opvoedingsstijl van ouders en onderwijzers. Robinsons relatie met Vrij-

dag kon gelezen worden als een metafoor voor de relatie tussen opvoeder en kind. De bewerkingen boden bijgevolg niet alleen jonge lezers een pedagogisch exemplaar, ook volwassen meelezers konden er iets van leren.

De wisselwerking tussen de oude tekst en de nieuwe context beperkte zich niet tot het pedagogisch discours, maar werd door sommige bewerkers uitgebreid naar een bredere maatschappelijke discussie. Zo sprak er een expliciet antirevolutionaire ideologie uit Louwerses schepping van de trouwe (lees: gehoorzame), koningsgezinde mol die zorgt voor het herstel van oude normen en waarden in zijn bewerking van *Reynaerts Historie*. De bestaande gezinsscènes in de verhalen absorbeerden de gezinsscultus van de negentiende eeuw en het gezinsleven van de hoofdpersonen kreeg, vooral in bewerkingen uit het begin van de twintigste eeuw, meer aandacht dan in de oorspronkelijke verhalen. Zowel de functie die de gezinsscènes in de structuur van het verhaal kregen, als de representatie van de maatschappelijke functie van het gezin werden aangepast.

In een periode waarin het gezin in het maatschappelijk debat meer dan ooit werd opgevoerd als de hoeksteen van de samenleving waren deze veranderingen niet toevallig. Binnen het beschavings- en zedelijkheidsoffensief, waaraan Nederland in de negentiende en aan het begin van de twintigste eeuw onderworpen werd, stond het gezin voor zedelijkheid, zindelijkheid, gezelligheid en dus beschaafdheid. Een ordelijk gezinsleven zou de moraliteit van de massa ten goede komen en arbeiders opheffen tot een burgerlijke levensstijl. Door het gezinsleven van de hoofdpersonen te benadrukken, hebben de bewerkers de oude verhalen niet alleen naar de leefwereld van de nieuwe lezers toegehaald, maar droegen zij ook bij aan de bestending van deze gezinsmoraal.

Reynaerts huisvaderschap fungeerde in veel bewerkingen als verzachtende omstandigheid voor zijn slechte daden. Met Jan Ligthart aan kop wierpen de bewerkers zich op als Reynaerts advocaat, met Reynaerts kwaliteiten als vader als belangrijkste argument in hun verdediging. Reynaert de vos is de ideale huisvader, suggereerden sommige bewerkers. Dat hij enigszins onorthodoxe methoden gebruikt om aan een inkomen voor zijn gezin te komen, is minder belangrijk dan zijn vermogen om zijn gezin te onderhouden. Door Reynaerts goede eigenschappen te benadrukken en uit te vergroten verantwoordden de bewerkers hun keuze om dit verhaal voor kinderen te bewerken. Dit impliceert dat zij ervan uitgingen dat boeken lezers direct kunnen beïnvloeden en dat daarmee dus het gevaar bestond dat kinderen zich wel eens met de slechte hoofdpersoon zouden kunnen identificeren.

In de bewerkingen van *Gulliver's Travels* werd het gezin vooral gebruikt als een geruuststellend slot aan het verhaal. De fantastische geschiedenis, in de oorspronkelijke versie ontsproten aan de verbeelding van de gek geworden hoofdpersoon als onbetrouwbare verteller, wordt afgesloten met een realistisch einde: de thuiskomst binnen het gezin. Te midden van zijn verwanten vindt Gulliver vrede voor zijn rusteloze karakter en veiligheid na de bloedstollende avonturen met dwergen, reuzen, geflipte wetenschappers en mens-paarden. Dit geldt zowel voor de bewerkingen



die alleen het eerste of de eerste twee delen van het boek bevatten, als voor de bewerkingen waarin het volledige verhaal is naverteld. Het gezin representeerde de opvatting over het gezinsleven als een veilige en besloten leefeenheid waarin men zich kan terugtrekken, weg van de gevaren van het wereldse leven buiten.

Ook in de bewerkingen van *Robinson Crusoe* fungeerde het gezin als veilige thuishaven. Tijdens zijn eenzame verblijf op het eiland denkt Robinson vaak terug aan gezellige gezinstaferele uit zijn kindertijd. Zijn herinneringen aan het kerstfeest en de viering van zijn verjaardag halen het verhaal naar de leefwereld van de jonge lezers toe. Tegelijkertijd geven zij de wenselijkheid van huiselijke gezelligheid binnen de besloten kring van het gezin weer. Een voorlopig hoogtepunt van de burgerlijke gezinsideologie is te vinden in de bewerking van Jan Mens (1948). Hierin is het koloniale karakter van de brontekst genaturaliseerd. Vrijdag is gelukkig omdat hij in Robinsons, zij het alternatieve, gezin is opgenomen. In plaats van Vrijdag tot het christendom te bekeren, bekeert Robinson hem in Mens' bewerking tot het burgerlijk gezinsideaal.

De dialoog tussen de oude tekst en de nieuwe context beperkte zich niet tot het volgen van heersende opvattingen, sommige bewerkers leverden met hun bewerking indirect commentaar op bestaande praktijken. De ideologische representatie van Reynaerts huisvaderschap werd ook weer op de hak genomen, zoals door Heskens, de illustrator van Oosterhoffs bewerking (1922). Je zou het een naturalisatie van het satirische karakter van het verhaal kunnen noemen. In plaats van een satire op de middeleeuwse maatschappij, zijn de illustraties van deze bewerking een satire op het burgerlijk gezinsideaal en de absurde keuze om deze te propageren via een moordende, verkrachtende en liegende huisvader. Ook Louwerse (1897) wist het oorspronkelijke genre van de *Reynaert* in zijn bewerking voor kinderen te behouden door er een satire op het vurig beleden vegetarisme van zijn tijd van te maken.

#### 8.4 Van adaptatie naar affiliatie

De veranderingen aan de inhoud van de verhalen kwamen enerzijds voort uit criteria van volwassenen over wat kinderen mochten en moesten lezen, anderzijds uit vooronderstellingen van volwassenen over wat kinderen leuk vonden om te lezen. Aanpassingen aan vorm en inhoud gingen hand in hand. Ook de moeilijkheidsgraad van de teksten werd aangepast door de verhalen op formeel en structureel niveau te herschrijven. Door de oude teksten te bewerken, veranderde het karakter en de betekenis van de verhalen. In de meeste gevallen betekende het namelijk dat de verteller van de bewerking de stem van de verteller van de oorspronkelijke tekst smoorde, ten behoeve van een verstaanbare en toelaatbare hervertelling voor jonge lezers, die aansloot bij het pedagogisch en maatschappelijk discours. Adaptatie op formeel, structureel en inhoudelijk niveau leidde echter niet alleen tot confirmatie aan hedendaagse ideologieën. Het lijkt erop dat bewerkers zich steeds meer gelegen

lieten liggen aan genres die in trek waren bij kinderen. Zij bewerkten de oorspronkelijke verhalen op zo'n manier dat deze gingen lijken op populaire oorspronkelijke kinderboeken, een verschijnsel dat 'affiliatie' genoemd wordt.<sup>5</sup> Affiliatie op het niveau van het genre moest resulteren in acceptatie binnen het jeugdliteraire bestel. Veel bewerkingen namen de gedaante aan van prevalerende jeugdliteraire genres, zoals het avonturenverhaal, het kwajongensboek, het dierenverhaal en de fantastische vertelling. Er tekende zich een eigenaardige slingerbeweging af. De bewerkingen namen de eigenschappen aan van populaire jeugdliteraire genres, maar die genres waren vaak ontstaan als afgeleiden van algemene literaire genres waarvan de oorspronkelijke teksten de meest bekende representanten, de prototypen, soms zelfs de oerversies waren, zoals fabel- en kluchtboeken, de Robinsonade en het (imaginaire) reisverhaal: de *Reynaert* kreeg in sommige bewerkingen de eigenschappen van een onschuldig dierenverhaal, Tijl Uilenspiegel werd een onschuldiger vlerk, in *Gulliver's travels* werden de fantastische elementen extra aangezet en de religieuze redding van *Robinson Crusoe* werd gereduceerd tot een spannend avonturenverhaal. Om kinderliteratuur te worden vielen de oorspronkelijke prototypen dus terug op hun eigen afgeleiden.

### *De Reynaert: van satire naar dierenverhaal*

Lange tijd werd het dierenverhaal beschouwd als pedagogisch exempel bij uitstek. *Reynaert*-bewerkingen voor de jeugd waren er al vanaf de zestiende eeuw. Toen al werd het verhaal ingekort en werden aanstootgevende passages verwijderd.<sup>6</sup> Bewerkingen konden aansluiten bij verschillende (jeugd)literaire tradities, zoals de moralistische fabelboeken, waarin dieren zich gedragen als mensen, die de lezers hun (slechte) karaktereigenschappen voorspiegelen of het diersprookje, waarin bovennatuurlijke elementen een rol spelen. Tegen het einde van de negentiende eeuw werd de moralistische functie aangevuld met de overtuiging dat dierenverhalen bovendien de literaire voorkeur van kinderen zouden genieten. Het kind zou zich om sociale of psychologische redenen goed met het dier kunnen identificeren. Onder aanvoering van *Winnie-the-Pooh* van A.A. Milne ontstonden veel nieuwe dierenverhalen die minder op moralisme dreven, maar waarin dieren wel weer konden spreken en handelen als mensen en die zich ook afspeelden in een wereld waar mensen geen of slechts een hele kleine rol speelden. De dieren uit deze nieuwe dierenverhalen waren vaak herkenbare nakomelingen van dieren uit de mythologie en de fabeltraditie. Zo houdt Winnie net als Bruin erg veel van honing. Een productief schrijver van dierenverhalen in de eerste helft van de twintigste eeuw was bijvoorbeeld A.D. Hildebrand. In 1935 schreef hij een Nederlands dierenverhaal dat erg op Milnes schepping leek: *Bolke de Beer*, die ook alles deed voor een lik uit de honingpot.

<sup>5</sup> Vgl. Shavit, *Poetics* 111-130.

<sup>6</sup> Resoort, 'Een proper profitelije boec' 100-101.

In 1955 verscheen er een bewerking van de *Reynaert* van zijn hand en hij refereerde al eerder aan deze vos in zijn boek *Valko Vos, de kleinzoon van Reynaert* (1937).

De hoge aibaarheidsfactor van de dieren uit de nieuwe dierenverhalen, die soms meer op knuffels leken dan op echte dieren – bij *Winnie-the-Pooh* gaat het daadwerkelijk om knuffeldieren – werd overgenomen in de *Reynaert*-bewerkingen. De handeling werd in sommige bewerkingen, net als bij Milne en Hildebrand, naar een bos verplaatst en op illustraties zagen de personages eruit als tot leven gekomen pluchen knuffelbeesten. Sporen van de traditie van het moralistische dierenverhaal waren echter nog veel talrijker. Opvoeden won het van identificatie en dat is bijvoorbeeld goed te zien aan de wijze waarop koning Nobel in de bewerkingen is verbeeld. De *Reynaert*-bewerkingen tonen aan dat de benadering van het kinderboek als middel in de socialisatie van het kind tot halverwege de twintigste eeuw springlevend was. Nobels hebzucht, eigendunk en drift zijn in veel bewerkingen afgezwakt en de koning werd omschreven als een goede koning: ‘Koning Nobel was een edelmoedig vorst, die zijn omgeving graag gelukkig wilde zien,’ lezen we bij Hermanna (1919).<sup>7</sup> Zoomers-Vermeer (1949) schreef: ‘Koning Nobel was een goed en vredelievend vorst.’<sup>8</sup> In de bewerking van Kuhfus (1931) is de koning helemaal wat een soeverein heerser hoort te zijn. Alle dieren zijn vol eerbied voor hem, hij regeert over hen als een vader en de ontmaskering geldt dan ook de hypocrisie van zijn onderdanen en niet corruptie aan het hof.<sup>9</sup>

Ook de koningin wordt in veel bewerkingen positiever afgeschilderd dan in het origineel. Zij is bijvoorbeeld veel minder gevoelig voor Reynaerts gevlei. Dat het koningspaar niet stoïcijns blijft onder het vooruitzicht op een schat vergoelijkte Zoomers-Vermeer (1949) met de opmerking dat het paar niet rijk was. Hermanna (1919) legde uit hoe het kon dat de koning Reynaert al zijn euveldeaden kwijtschold en hem benoemde aan het hof: ‘Reinaart had n.l. al zoo lang beweerd schromelijk miskend te zijn door den koning en zijn omgeving, dat Nobel ’t nu op ’t laatst zelf ook geloofde en daarom graag alles wou doen om het weer goed te maken.’<sup>10</sup>

Maar Nobel kwam er niet in elke bewerking zo mild vanaf.<sup>11</sup> Louwerses weergave van het koninklijk echtpaar bestaande uit een incapabele machthebber en een hysterische vrouw, die, of het nu om eten, geld, feestvieren of luiere gaat, geen maat weten te houden, is ronduit komisch. Toch komt ook deze koning aan het einde van het verhaal tot inzicht. Hij maakt zijn wandaden goed en ‘Van dien tijd af werd Koning Nobel de zegen van zijn volk’.<sup>12</sup>

Het weergeven van een werkelijk ‘nobelevend’ versie van de leeuwenkoning is, net als het weglaten van de waarschuwing voor corruptie aan het hof en het toevoe-

7 Hermanna, *Reinaart* 7.

8 Zoomers-Vermeer, *Reinaert* 5.

9 Kuhfus, *Reinaart* 84.

10 Hermanna, *Reinaart* 119-120.

11 Wackers (1995) noemt een aantal bewerkingen waarin Nobels beroerde leiderschap zelfs werd aangezet, zodat Reynaert er minder slecht bij afstak: Guerber (circa 1920), Mens (circa 1950), Daalder (1953), Schröder (1983).

12 Louwerse, *Reintje* 187.

gen van een morele veroordeling van Reynaert, een voorbeeld van een inhoudelijke tekstbewerking die leidde tot het afzwakken van het satirische karakter van de oorspronkelijke *Reynaert*. Het doen vervallen van de satirische elementen van het oorspronkelijke verhaal in combinatie met het schrappen van pikante en scabreuze passages en het elimineren van de talige betekenislagen, gaven sommige bewerkingen meer het karakter van een onschuldig knuffeldierenverhaal dan van een dierenepos dat kritiek op de menselijke samenleving uitte. Een van de weinige uitzonderingen was de bewerking van Louwerse (1897), die satirische elementen invoegde, onder andere op het door sommige mensen vurig beleden vegetarisme. Maar over het algemeen was de satire een onbekend genre binnen de jeugdliteratuur. Spot met en verzet tegen autoriteitsfiguren werd niet geschikt geacht als een thema voor kinderen. En dat in een periode dat het komische kinderboek opkwam, het kwajongensboek, waaruit een duidelijk plezier in kinderlijk anarchisme sprak.

### Tijl Uilenspiegel als kwajongensboek

De opkomst van het komische kinderboek kan beschouwd worden als een uiting van de groeiende aandacht voor de ontspannende functie van kinderliteratuur. Echte ontspanningslectuur voor kinderen was vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw vooral te vinden in de vorm van prentenboeken zonder moraal, maar ook andere genres, zoals sprookjes en historische verhalen, kregen meer elementen die de ontspanningsfunctie dienden.<sup>13</sup> Een hoogtepunt in de emancipatie van ontspannende kinderlectuur was de publicatie van *Uit het leven van Dik Trom* van Kieviet in 1892. *Dik Trom* was voor die tijd een rebels boek waar veel plezier aan te beleven viel, al was het tegelijkertijd niet gespeend van moralisme. De hoofdpersoon, Dik, is een deugniet met een gouden hart. Hij neemt graag gezagsdragers, zoals veldwachters en schoolmeesters, bij de neus, maar hij is eerlijk, niet laf en maakt het altijd weer goed. Aanvankelijk kreeg Kieviet veel lof, later uit pedagogische hoek ook kritiek.<sup>14</sup> Pietje Bell, Diks bekendste nazaat, die op de wereld werd gezet door Chris van Abkoude, was ondeugender, zelfs een beetje geniepig en werd dan ook sterker veroordeeld. Door volwassenen dan, want bij kinderen was Pietje zo mogelijk nog geliefder dan Dik.<sup>15</sup> Met Tijl Uilenspiegel had hij het misschien best kunnen vinden. Al in 1900 refereerde Nellie van Kol aan de overeenkomsten tussen *Dik Trom* en *Tijl Uilenspiegel* in een recensie in *De Amsterdammer* (1900). Het gold echter een negatieve vergelijking: Dik was 'Een jongen die Uilenspiegelstreken uithaalde en toch niet slecht was'.<sup>16</sup>

13 Brantas et al., 'Van Brave Hendrik tot Dik Trom. De negentiende eeuw' 260. Zie ook Buijnsters en Buijnsters-Smets, *Lust en leering* Hoofdstuk 5: 'De eerste komische prentenboeken: Moeder Hubbard, Vrouw Trot en soortgenoten'.

14 Vgl. De Vries, *Wat heten goede kinderboeken?* 140-147; Holtrop, 'Humor met een grote H'.

15 Holtrop, 'Humor met een grote H' 396.

16 Geciteerd naar Holtrop 393.

Als vertegenwoordiger van het vijftiende-eeuwse kluchtboek zou je Tijl Uilenspiegel wel kunnen beschouwen als de voorvader van Dik Trom en zijn nazaten. Zoals Tijl zijn scherts richtte op hogere maatschappelijke geledingen, zo vertoonden ook Dik en Pietje de neiging tot anarchisme: ‘Pietje en ook Dik Trom doen het soort stoutigheden dat kinderen graag zelf zouden doen – en ook vaak doen –, en als het niet een beetje al te dik klonk, zou je zeggen dat ze over een kinderopstand tegen het gezag gaan,’ schrijft Holtrop.<sup>17</sup> Omgekeerd namen in de periode van mijn onderzoek de bewerkingen van de *Uilenspiegel*-verhalen weer de kenmerken over van kwajongensboeken zoals die van Kieviet en Van Abkoude. De streken van de schelm werden gekuist, gekort en voorzien van de nodige moralistische kanttekeningen. Kieviet zelf maakte ook een bewerking van de verhalen en voegde er regelmatig aanmerkingen op Tijls zedelijke tekortkomingen aan toe.

### *Gulliver's travels als fantastisch verhaal*

Net als in de *Reynaert*-bewerkingen, kwamen in de bewerkingen van *Gulliver's travels* de satirische elementen te vervallen en bleven, naast de avontuurlijke, ook de fantastische elementen over. Swifts meesterwerk vol wonderbaarlijke figuren en gebeurtenissen kan wel als een van de voorlopers van de fantastische vertelling beschouwd worden, een genre dat in de negentiende eeuw ontstond. Fantastische vertellingen spelen zich af op de grens van werkelijkheid en verbeelding. Binnen de jeugdliteratuur geldt bijvoorbeeld *Alice in Wonderland* (1865) van Lewis Carroll als een fantastische vertelling. Via een konijnenhol komt Alice in een wereld vol verbazingwekkend vreemde figuren terecht. Een voorbeeld van een Nederlands fantastisch verhaal is *De ongelofelijke avonturen van Bram Vingerling* (1927) van Leonard Roggeveen. Populair waren ook de vertalingen van de reis- en avonturenverhalen van Jules Verne, die door het semiwetenschappelijke karakter ook iets wonderbaarlijks hadden.

Gulliver komt vanuit de (historische) realiteit in wonderlijke, sprookjesachtige werelden. Meer dan het derde en vierde boek hebben de eerste twee boeken een fantastisch karakter. De bewerkers sloten aan bij het bekende genre van het sprookje, dat men geschikt vond voor kinderen, door van de Lilliputters dwergen te maken en van de Brobdingnagers reuzen. Zij versterkten bovendien de sprookjesachtige sfeer door elementen uit bekende sprookjes toe te voegen. Bij Goeverneur (1872) is Gulliver bijvoorbeeld bang dat de reuzen hem zullen opeten, een referentie aan het sprookje *Klein Duimpje*. Vooral Kieviet (1907) heeft veel sprookjeselementen toegevoegd. Hoogwaardigheidsbekleders in Lilliput zijn bij hem prinses en prinsessen en de vrouw van de reus in Brobdingnag is bang voor Gulliver omdat ze heeft gelezen over gemene dwergen en kabouters. In het derde boek voegde Kieviet een scène toe waarin Gulliver meegenomen wordt naar een rots die zich op een teken

17 Ibidem 398.

van de tovenaars opent als in het oosterse sprookje *Ali Baba en de veertig rovers*. Binnenin de rots aanschouwt hij een feeëriek tafereel:

Toen zij daar aankwamen, ging de bergwand, die achter het meer gelegen was, open, en daaruit traden twee rijen jonge meisjes tevoorschijn. Iedere rij werd gevormd door zes meisjes en een aanvoerster, die een wit opgeschort kleed en fladderenden witten mantel droeg; de anderen waren allen in lichtrood gekleed, en als vleugels fladderden de sluiers over haar schouders. Zij vatten elkaar bij de hand en dansten over de golven van het meer zoo licht, als raakten zij slechts met de punten der voeten het water. [...] Op een wenk van den tovenaars was alles verdwenen.<sup>18</sup>

Als een van de weinigen heeft Kieviet ook het derde en vierde boek van *Gulliver's travels* bewerkt. Het veranderen van de naam van de paardachtige Houyhnhnms in Centaurs, fabeldieren uit de mythologie, versterkten ook het sprookjesachtige karakter van dat deel.

### Robinson Crusoe en Gulliver's travels als avonturenverhalen

Het dierenverhaal, het kwajongensboek en de fantastische vertelling zijn weliswaar goed te herkennen in de bewerkingen van de *Reynaert*, *Tijl Uilenspiegel* en *Gulliver's travels*, maar het grootst was wel de affiliatie van *Robinson Crusoe* en *Gulliver's travels* met het immens populaire genre van het avonturenboek, waar beide klassiekers zelf een prototype van waren. 'Alle klassiekers [...] zijn tot op zekere hoogte avonturenromans geweest,' schrijven Buijnsters en Buijnsters-Smets.<sup>19</sup> Ook Bekkering benadrukt dat 'klassieke (buitenlandse) boeken, meestal in eerste instantie geschreven voor volwassenen, bij het avonturenverhaal een grote rol spelen.'<sup>20</sup> Een terugkerend motief in avonturenverhalen is het reizen naar onbekende gebieden. Vanuit dit motief ontstond in de achttiende eeuw het (imaginaire) reisverhaal, waar *Robinson Crusoe* en *Gulliver's travels* toe behoren.

In Nederland is het avonturenboek sterk verbonden met de historische (jeugd)-roman. De historische roman kwam op aan het einde van de achttiende eeuw en beleefde zijn bloeitijd aan het begin van de negentiende eeuw. De Franse overheersing vanaf 1795, de inlijving bij Frankrijk in 1810 en de moeizame wederopbouw na het herstel van Nederlands onafhankelijkheid in 1813, hadden geleid tot het zoeken naar manieren om het vaderlands gevoel te versterken. Om het gevoel van samenhang onder de Nederlanders voor de toekomst kracht in te blazen, greep men terug op het verleden. Voor kinderen gebeurde dit aanvankelijk met name in schoolboeken en kinderverzen met vaderlandslievende strekking die Hollandse helden verheerlijkten. Een voorbeeld is het gedicht *Tafereelen uit de Nederland-schen geschiedenis, dichtterlijk geschetst voor de jeugd* (1823) van Petronella Moens.

Omstreeks het midden van de negentiende eeuw verschenen ook de eerste his-

<sup>18</sup> Kieviet, *Gulliver* 128.

<sup>19</sup> Buijnsters en Buijnsters-Smets, *Lust en leering* 242.

<sup>20</sup> Bekkering, 'Heldhaftig en vastberaden' 323-333.

torische jeugdromans, geschreven door auteurs als P.J. Andriessen en Louwerse, die ook veel ‘klassiekers’ bewerkte. Het accent verschoof van de helden naar de gebeurtenissen en deze verhalen hadden een overwegend historisch-didactisch karakter. Lange titels waren geen uitzondering, zoals *Adolf en Clara, of, Hoe ons land eene republiek werd: een verhaal uit de eerste jaren van den Tachtigjarigen oorlog. 1564-1584* (Andriessen (1949)) of *De tamboer bij Quatrebras en Waterloo of de tweede verlossing van Nederland 1814-1815* (Andriessen (1865)). Bekend is ook *De schildknaap van Gijsbrecht van Aemstel* (1862) van Louwerse.

In de loop van de negentiende eeuw werd het aanvankelijk nationalistische moralisme en de didactische component in historische kinderboeken steeds meer vervangen door spanning. Een voorbeeld zijn de verhalen van Johan Hendrik van Balen, waarin gebeurtenissen uit de geschiedenis als opwindende avonturen werden weergegeven. Van Balen streefde naar het uitroeien van de brave Hendrikken onder de jongens. Hij schreef: ‘Ik wil van u allen maken: jongens van Jan de Witt. Weet ge, wat dat voor jongens zijn? Ze zijn ijverig, dapper, flink; met een vroolijken lach werken ze en met volharding volbrengen ze hun taak [...]’.<sup>21</sup> Daartoe combineerde Van Balen de historische jeugdroman met het (koloniale) reisverhaal, zoals in *De adalborst van de ‘Hollandia’ of de weg naar de Oost, 1595-1597* (1882).

De combinatie van een reisverhaal en een historische setting werd vanaf het einde van de negentiende eeuw overgenomen door bewerkers van *Robinson Crusoe* en *Gulliver’s travels*. De verhalen waren inmiddels meer dan anderhalve eeuw oud en leenden zich dus voor een historisch-exotiserende benadering. De temporele afstand tussen de bronteksten en de bewerkingen werd overbrugd door expliciet te exotiseren, oftewel historiseren. Voordat de verteller met het verhaal begon, werd de lezer meegenomen naar een andere tijd. Vooral aan de bewerkingen van Louwerse is goed te zien dat hij in de eerste plaats een auteur van historische kinderboeken was. In zijn bewerkingen heeft hij de verhalen nadrukkelijk in een historische context geplaatst. Te pas en te onpas verwerkte hij historische informatie in de verhalen.

Een belangrijke impuls voor de ontwikkeling van de historische jeugdroman en de reisverhalen tot avonturenboeken kwam uit de Angelsaksische wereld. Vertalingen en bewerkingen van bloedstollende indianenverhalen van James Fenimore Cooper en Gustave Aimard en spectaculaire zeeromans van Kapitein Marryat waren al vanaf de jaren dertig van de negentiende eeuw op de markt en werden rond de eeuwwisseling opgevolgd door de populaire jongenshelden van Karl May. Nederlandse varianten van zulke avonturenboeken pur sang waren schaars. Hier bleef men het avontuurlijke zoeken in het historische. Maar met zijn eerste historische kinderboek *Fulco de minstreel* (1892) vernieuwde Johan Kieviet het genre, aldus Bekkering. Kieviet vond de verbeelding van de geschiedenis zoals zijn voorgangers dat deden veel te saai voor kinderen. Zelf mengde hij feiten en fictie om ‘het roman-

21 Geciteerd naar Buijnsters en Buijnsters-Smets, *Lust en leering* 258.

tische en geschiedkundige dooreen te weven'.<sup>22</sup> De bewerkingen volgden deze ontwikkeling. Net als het origineel diende in achttiende- en vroeg-negentiende-eeuwse navolgingen van *Robinson Crusoe* het avontuur een pedagogisch-moralistisch doel. Aan het begin van de negentiende eeuw ontstonden daarbij de robinsonades, sentimentele navolgingen die alleen nog het eilandmotief en de naam Robinson in de titel met Defoes meesterwerk gemeen hadden.<sup>23</sup> In negentiende- en vooral twintigste-eeuwse bewerkingen voor kinderen werd het moralistische aan de kant geschoven ten behoeve van een spannend verhaal in een historische en exotische setting. Hetzelfde gold voor het maatschappijkritische in *Gulliver's travels*.

'Bij een avonturenverhaal denk je meteen aan een boek dat het vooral hebben moet van spannend vertelde belevenissen van een of meer helden. Alles wat daaraan afbreuk doet: lange natuurbeschrijvingen, beschouwelijke intermezzo's en nadrukkelijk gemoraliseer, dient vermeden,' schrijven Buijnsters en Buijnsters-Smets.<sup>24</sup> Ook Bekkering schrijft, in navolging van de Duitse jeugdliteratuurhistoricus Heinrich Pleticha: 'In het avonturenverhaal staat het handelen voorop: er gebéúrt, mag men rustig stellen, veel.'<sup>25</sup> Uit de analyse van de manier waarop de bewerkers de verhalen hebben ingekort, blijken beschrijvingen, beschouwingen en bespiegelingen precies ook die elementen te zijn die weggelaten werden, waardoor de nadruk kwam te liggen op de handeling. Er gebéúrt in de bewerkingen inderdaad veel, soms zelfs meer dan in de oorspronkelijke verhalen. Bewerkers hebben spannende gebeurtenissen aan de verhalen toegevoegd of actiemomenten uitgebreid. Dat veel bewerkingen van *Robinson Crusoe* en *Gulliver's travels* de voorgeschiedenis overslaan en *in medias res* beginnen met een sensationele weergave van de schipbreuk is tekenend voor het karakter van de nieuwe versies van de verhalen: de moralistische en maatschappijkritische reisverslagen zijn avontuurlijke actie verhalen geworden, gesitueerd in het verleden, à la de succesvolle boeken van Kieviet en Joh. H. Been, wiens bekendste boek *Paddeltje, de scheepsjongen van Michiel de Ruyter* (1908) nog steeds herdrukt wordt, evenals Fabricius' nog immer populaire *De scheepsjongens van Bontekoe* (1924).

Een ander kenmerk van het avonturenverhaal dat Bekkering in navolging van Pleticha noemt, en dat ook in de definitie van Buijnsters en Buijnsters-Smets naar voren komt, is de held: 'In samenhang met avontuur duikt altijd het begrip "held" op, met de eigenschappen "dapper" en "grootmoedig"'.<sup>26</sup> Veel beschrijvingen van Robinson en Gulliver in de bewerkingen voldoen hieraan. Gulliver is door Berg (1947) beschreven als een echte mannelijke held die net zo sterk en moedig, maar slimmer en gedistingeerder was dan de rest van de bemanning en daardoor als een held boven hen uitstak. Robinson is in negentiende-eeuwse bewerkingen aanvan-

22 Geciteerd naar Bekkering, 'Onvoltooid verleden tijd' 297.

23 Buijnsters en Buijnsters-Smets, *Lust en leering* 246.

24 Ibidem 242.

25 Bekkering, 'Heldhaftig en vastberaden' 332.

26 Ibidem.



kelijk nog lichtzinnig, lui, goddeloos en behoorlijk sentimenteel en groeit pas op zijn eiland uit tot een held. In bewerkingen vanaf de twintigste eeuw zijn Robinsons vertwijfeling, angst en wanhoop echter vrij consequent weggelaten. Dat het avontuurlijke vooral in bewerkingen in de twintigste eeuw als aantrekkelijk voor kinderen ging gelden, wordt onderschreven door een opmerking van Louwerse (1888 [1869]): ‘Hij [Gräbner] werkte de oorspronkelijke uitgaaf zóó om, dat bij zijn lezers wat edelers dan zucht naar avonturen ontwaakte.’<sup>27</sup> In Louwerses bewerking was het opvoedkundige aspect van *Robinson Crusoe* nog het belangrijkste.

Ook Dasberg toont de verwevenheid van avonturenboeken met historische jeugdromans aan. Haar onderzoek laat zien dat kracht, moed en avontuur tot het mannelijke rolpatroon behoorden in historische kinderboeken. Zwakte was beschamend voor een man.<sup>28</sup> Dit type mannelijke held is ook in meerdere bewerkingen terug te vinden. In de derde herziene druk van De Jongs schooluitgave uit 1898 staat in het voorwoord zelfs dat de ‘uitingen van vreugde en droefheid’ gewijzigd zijn, omdat de bewerker dacht dat die het werkelijke karakter van Robinson niet goed weergaven. Defoe had een vergissing gemaakt door Robinson zo sentimenteel weer te geven, aldus deze bewerker.<sup>29</sup> Vooral twintigste-eeuwse Robinsons werden vastberadenheid, dapperheid, moed en doorzettingsvermogen als positieve karaktereigenschappen toegeschreven. Zozeer zelfs dat Gruys-Kruseman (1929) het nodig achtte Robinsons schrik na het ontdekken van de voetstap te verdedigen in een noot:

De angst van Robinson Crusoe was geen lafheid, doch een verklaarbaar verschijnsel, als men bedenkt, dat hij na zich jarenlang alleen gewaand te hebben, plotseling tot de ontdekking moest komen, dat er wilden op het eiland waren.<sup>30</sup>

Titels als ‘Het eerste groote avontuur’ en ‘Voort op den gekozen weg’ bevestigen Robinsons heldendom. Van ongehoorzaamheid is in sommige gevallen zelfs geen sprake meer; hij is al een held nog voor hij op het eiland is aangespoeld.

Opvallend is dat de hoofdpersonen slechts in een paar bewerkingen jonger zijn gemaakt dan in de originele versies, terwijl het opvoeren van een jonge hoofdpersoon een veel voorkomende strategie in historische kinderboeken is. Volgens Hofman is de mogelijkheid tot identificatie met de centrale figuur zelfs een van de criteria voor een goed historisch jeugdboek.<sup>31</sup> Dasberg meent dat de keuze voor een al dan niet jonge hoofdpersoon iets zegt over de pedagogische opvattingen van een schrijver:

Hij geeft bijvoorbeeld blijk op de hoogte te zijn van de discussie over de identificatie en het aansluiten bij de leef- en belevingswereld van het kind. Hij vertoont verwantschap met of is aanhanger van de Bewegung vom Kinde aus. Daarmee geeft hij blijk van het maken van

27 Louwerse, *Robinson* (1888 [1869]) z.p.

28 Dasberg, *Het kinderboek als opvoeder* 176-185.

29 De Jong, *Robinson* z.p.

30 Gruys-Kruseman, *Robinson* 88.

31 Hofman geciteerd naar Bekkering, ‘Onvoltooid verleden tijd’ 311.

een onderscheid tussen mensbeeld en kindbeeld. Blijkt het voor een schrijver geen bezwaar te zijn volwassenen als hoofdpersonen van kinderboeken te laten optreden, dan gaat hij er kennelijk van uit dat een kind in staat is zich te verplaatsen in iemand van een andere leeftijd en andere ervaringen dan die van een kind. Voor zo iemand is óf de mogelijkheid van een onderscheid tussen mens- en kindbeeld nog niet opgekomen, óf hij neemt bewust stelling tegen de infantilisering van kinderen.<sup>32</sup>

De analyse van de bewerkingen heeft laten zien dat deze gevolgtrekking genuanceerd moet worden. Zo voerde Louwerse in zijn historische kinderboeken vaak een jonge hoofdpersoon op om de identificatiemogelijkheden voor jonge lezers te vergroten, zoals in zijn boek *Vlissinger Michiel* (1880) over Michiel de Ruijter, maar in zijn gehistoriseerde bewerkingen paste hij deze strategie niet toe. De bewerkingen waarin deze strategie wel is toegepast blijken overigens allemaal afkomstig uit ‘de eeuw van het kind’.

Volgens Buijnsters en Buijnsters-Smets overleven *Robinson* en *Gulliver* als avonturenverhalen voor kinderen door de diepgang van de verhalen.<sup>33</sup> Wellicht geldt dit voor de oorspronkelijke verhalen van Defoe en Swift en worden de teksten daarom nog steeds bewerkt, terwijl schrijvers van avontuurlijke, oppervlakkiger jongensverhalen over zeereizen, zoals die van Kapitein Marryat, uit beeld zijn verdwenen. Uit de analyse van de bewerkingen is echter wel gebleken dat versies voor de jeugd vooral in de loop van de twintigste eeuw vaak juist aan diepgang inleverden ten behoeve van het op de voorgrond brengen en uitbreiden van avontuurlijke aspecten, waardoor de verhalen weer wonderwel aansloten bij Marryats zeeromans en andere populaire (historische) avonturenverhalen uit de negentiende en het begin van de twintigste eeuw.

## 8.5 Tussen kunst en kind

Deze studie heeft laten zien hoe bewerkers en uitgevers hun bewerkingen wel graag presenteerden als een brug tussen het oude meesterwerk en het nieuwe publiek, maar dat de uiteinden soms mijlenver van elkaar af lagen. De eind-negentiende-eeuwse en begin-twintigste-eeuwse nakomelingen van de middeleeuwse Reynaert en Tijl en van de achttiende-eeuwse *Robinson* en *Gulliver* droegen dan wel dezelfde naam als hun voorouders, zij verschilden vaak net zoveel van elkaar als verre familieleden. Door de toegepaste bewerkingsstrategieën te analyseren in relatie tot de contemporaine discussie over lectuur voor kinderen, de institutionele inbedding van het genre en de historische context van de bewerkingen ontstaat inzicht in het proces van het vestigen en bestendigen van een sterk gereduceerd en gesimplificeerd beeld van de oorspronkelijke verhalen. De bewerkingen van de oude

<sup>32</sup> Dasberg, *Het kinderboek als opvoeder* 108.

<sup>33</sup> Buijnsters en Buijnsters-Smets, *Lust en leering* 254.

meesterwerken bevonden zich gedurende de hele periode 1850-1950 in een wankel evenwicht tussen de oude tekst en de nieuwe lezer. Dit resulteerde in geschipper tussen de roep om behoud en de zucht naar verandering, het boek als bescherming en het boek als gevaar, literatuur en massaproductie, moralisme en vermaak, subversie en socialisatie, ethiek en esthetiek, kortom: de kunst en het kind.

De manier waarop de oude verhalen voor kinderen zijn aangepast, representeert de wijze waarop er naar kinderen toe werd geschreven. Pedagogische en ideologische overwegingen blijken veelal de overhand te hebben gehad. De overtuiging van de vormende kracht van het kinderboek is niet alleen af te lezen aan de poëtische analyse van bewerkingen van 'klassiekers' voor kinderen en de voor- en nawoorden bij de bewerkingen, maar komen net zo duidelijk naar voren in de bewerkingsstrategieën. Aan de wijzigingen in de oorspronkelijke verhalen kun je zien waarop de dialoog tussen de oude tekst en de nieuwe context zich concentreerde. De stem van de bemiddelaars tussen het boek en het kind was goed hoorbaar in de negentiende- en begin twintigste eeuwse kinderboekbewerkingen van meesterwerken uit de wereldliteratuur.

De wijze waarop de oude meesterwerken werden doorgegeven aan de nieuwe generatie kan niet begrepen worden zonder ook een aantal buitenliteraire aspecten te verdisconteren. Daarbij valt op hoezeer deze betrekking hadden op de socialisatie van de jongste leden van de maatschappij in termen van pedagogische en sociale normen en waarden. Zelfs in de loop van de twintigste eeuw, toen de verhalen steeds vaker werden aangepast aan wat kinderen leuk vonden om te lezen, gingen de veranderingen die betrekking hadden op de smaak van kinderen nog hand in hand met opvoedkundige motieven. Niet de boodschap, maar de verpakking waarin deze werd aangereikt was veranderd.

Hoezeer dit alles verweven was met oorspronkelijke jeugdliteratuur uit de betreffende periode blijkt uit de hierboven beschreven slingerbeweging. Bewerkingen veranderden de oorspronkelijke verhalen in een kinderboek door terug te vallen op populaire jeugdliteraire genres die op zichzelf al afgeleiden waren van de bron teksten die bewerkt werden. Daarmee wordt de reikwijdte van het concept schriftelijke folklore voor de jeugdliteratuur een stuk groter: als zowel bewerkingen als oorspronkelijke kinderboeken teruggaan op dezelfde oerteksten, inhoudelijk dan wel qua genre, dan waren bewerkingen niets meer of minder dan exemplarische uitvergrotingen van het kinderboek in het algemeen. De bewerkingen bieden de mogelijkheid om een kijkje te nemen in het hoofd van de kinderboekenschrijver tussen 1850 en 1950. Vervolgonderzoek zou zich dan ook niet (alleen) moeten richten op een uitvoeriger corpus bewerkingen of op een langere periode, maar op het kinderboek als vorm van schriftelijke folklore.

De houdgreep van buitenliteraire aspecten noopte bewerkers tussen circa 1850 en 1950 in elk geval de vier onderzochte oorspronkelijke verhalen te vervormen. In veel bewerkingen veranderde *Reynaert* van een humoristische, maar tegelijkertijd verontrustende representatie van valsheid, wreedheid en bedrog in een 'vertelseltje

van een slimme vos en een domme leeuw'.<sup>34</sup> Tijn Uilenspiegel werd met terugwerkende kracht opgevoed en kreeg een narrenpak aangemeten. Uit Robinson Crusoe's ontberingen, zijn zoektocht en zijn religieuze redding zijn vooral de romantiek en het avontuur van het overleven op een onbewoond eiland gedestilleerd. En *Gulliver's travels* kan in bewerkte vorm wel getypeerd worden als een sprookje over dwergen en reuzen.<sup>35</sup> Een knieval voor het kind? Misschien. Maar men kan zich afvragen of de verhalen nog bij zoveel mensen bekend zouden zijn zonder de talloze bewerkingen voor kinderen. Tot op de dag van vandaag is er een ruime keus voorhanden, die voortdurend aangevuld en bijgesteld wordt. In het pleit tussen preciezen en rekkelijken gaat het kind er in elk geval met de winst vandoor.

34 De uitspraak komt van Mathilde Wibaut-Berdenis van Berlekom (1906) die in haar pamflet *Het boek en het volkskind* pleitte voor het lezen van de oorspronkelijke teksten door kinderen, mits zij er cognitief en emotioneel toe in staat waren deze te bevatten (Wibaut-Berdenis Van Berlekom, *Het boek en het volkskind* 40).

35 Volgens Bekkering heeft een Londense lexicograaf eens over *Gulliver's travels* gezegd: 'When once you have thought of big men and little men, it is very easy to do about all the rest' (Bekkering, 'Gullivers Reizen voor kinderen' 70).