

Minoes, Minnie, Minu en andere katse streken

De internationale receptie van Annie M.G. Schmidts *Minoes*

Lage Landen Studies

Lage Landen Studies is de reeks van de Internationale Vereniging voor Neerlandistiek. In deze serie verschijnen monografieën en thematische bundels die het resultaat zijn van zowel individuele studies als van samenwerkingen tussen wetenschappers werkzaam op het gebied van de neerlandistiek. De reeks bevordert internationaal onderzoek naar de taal, literatuur en cultuur van de Lage Landen.

- LLS 1 *Internationale neerlandistiek. Een vak in beweging*
Jane Fenoulhet & Jan Renkema (red.)
ISBN 978 90 382 1648 5
- LLS 2 *Nederlands in het perspectief van uitspraakverwerving en contrastieve taalkunde*
Laurent Rasier, Vincent van Heuven, Bart Defrancq & Philippe Hiligsmann
ISBN 978 90 382 1787 1
- LLS 3 *Ieder zijn eigen Arnon Grunberg. Vertaling, promotie en receptie in Italië, Spanje, Catalonië, Portugal en Roemenië*
Dolores Ross, Arie Pos & Marleen Mertens (red.)
ISBN 978 90 382 1904 2
- LLS 4 *Huisbeelden in de moderne Nederlandstalige poëzie*
Irena Barbara Kalla
ISBN 978 90 382 2086 4
- LLS 5 *Van Eeden tot beden. Literaire dwarsverbanden tussen Midden-Europa en de Lage Landen*
Kris Van Heuckelom, Dieter De Bruyn & Carl De Strycker (red.)
ISBN 978 90 382 2091 8
- LLS 6 *Beatrijs de wereld in. Vertalingen en bewerkingen van het Middelnederlandse verhaal*
Ton van Kalmthout, Orsolya Réthelyi & Remco Sleiderink (red.)
ISBN 978 90 382 2107 6
- LLS 7 *Een ladder tegen de windroos. Nederlands tussen Noord- en Zuid-Europa. Contacten, confrontaties en bemiddelaars*
Herman van der Heide, Arie Pos, Marco Prandoni & Dolores Ross (red.)
ISBN 978 90 382 2665 1
- LLS 8 *Minoes, Minnie, Minu en andere katse streken. De internationale receptie van Annie M.G. Schmidts Minoes*
Jan Van Coillie & Irena Barbara Kalla (red.)
ISBN 978 94 014 4493 4

Centrale redactie

Annika Johansson, Universiteit Stockholm, Zweden
Irena Barbara Kalla (voorzitter), Uniwersytet Wrocławski, Polen
Lut Missinne, Westfälische Wilhelms-Universität, Duitsland
Franco Paris, Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", Italië
Olf Praamstra, Universiteit Leiden, Nederland
Alfred Schaffer, Universiteit Stellenbosch, Zuid-Afrika

Internationale Vereniging voor Neerlandistiek

Universiteit Utrecht
Trans 10 / kamer 2.37
3512 JK Utrecht
Nederland
bureau@ivn.nu

Minoes, Minnie, Minu en andere katse streken

De internationale receptie van
Annie M.G. Schmidts *Minoes*

bezorgd door

Jan Van Coillie & Irena Barbara Kalla

Lage Landen Studies 8



ACADEMIA
PRESS



GPRC

Guaranteed
Peer Reviewed
Content

www.gprc.be

Uitgeverij Academia Press
Prudens Van Duyseplein 8
9000 Gent
België

www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediateam van
Uitgeverij Lannoo nv.

ISBN 978 94 014 4493 4
D/2017/45/326
NUR 620

Jan Van Coillie & Irena Barbara Kalla (red.)
Minoes, Minnie, Minu en andere katse streken.
De internationale receptie van Annie M.G. Schmidts *Minoes*
Gent, Academia Press, 2017, iv + 200 p.

Vormgeving cover: Kris Demey
Vormgeving binnenwerk: Punctilio

© De afzonderlijke auteurs & Uitgeverij Lannoo nv, Tielt

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Inhoud

Acht levens van Minoes	3
<i>Inleiding</i>	
JAN VAN COILLIE	
Liever kat dan dame	15
JOKE LINDERS	
De vele levens van een katse juffrouw	29
<i>De receptie van Minoes in Nederland en Vlaanderen</i>	
JAN VAN COILLIE	
Over Annie M.G. Schmidts <i>Minoes</i> in het Frans	59
<i>Of waarom katten niet altijd miauwden</i>	
MATTHIEU SERGIER & STÉPHANIE VANASTEN	
<i>Minoes</i> in Zweedse vertaling	77
<i>En over hoe Annie M.G. Schmidt in Zweden geïntroduceerd werd</i>	
<i>door Astrid Lindgren</i>	
SARA VAN MEERBERGEN	
<i>Minoes</i> en meer	95
<i>De kinderboeken van Annie M.G. Schmidt in het Afrikaans, met speciale</i>	
<i>aandacht voor Minoes</i>	
RENÉE MARAIS	
Hoeveel levens heeft een kat?	123
<i>De Hongaarse adaptatie(s) van Annie M.G. Schmidts Minoes</i>	
JANINA VESZTERGOM	

INHOUD

Ferdinands nichtje.....	151
<i>Minoes van Annie M.G. Schmidt in Polen</i>	
IRENA BARBARA KALLA & NATALIA BROŻYNA	
‘De geschiedenis van een opmerkelijke metamorfose’	171
<i>Minoes als Russische femme fatale</i>	
PIETER BOULOGNE	
Illustratieverantwoording	195
Over de auteurs	197

ACHT LEVENS VAN MINOES

Inleiding

Jan Van Coillie

(KU Leuven)

‘Onder de meest vertaalde auteurs bevinden zich wereldwijd ook steeds meer kinder- en jeugdboekenschrijvers.’ Dit stellen Johan Heilbron en Nicky van Es in hun artikel ‘Nederlandse kunst in de wereld’ (2015). Even verder specificeren ze: ‘Van de veertig meest vertaalde Nederlandse en Vlaamse auteurs sinds 1960 bestaat volgens de bibliografie van de Koninklijke Bibliotheek ruim de helft uit kinder- en jeugdboeken.’ (Heilbron & Van Es, 2015, p. 39-40). Het is opmerkelijk hoe in de drie aan literatuur gewijde hoofdstukken in het boek nergens dieper wordt ingegaan op die vertaalde jeugdliteratuur. Dat illustreert de perifere positie die de jeugdliteratuur nog vaak inneemt binnen de literatuurwetenschap. Toch biedt jeugdliteratuur een boeiend onderzoeksdomein, zowel voor de comparatieve literatuurstudie als voor het receptieonderzoek en de vertaalwetenschap. Dat bewijzen de verschillende bijdragen in deze bundel. In dit nummer van *Lage Landen Studies* focussen we op één boek en zijn vertalingen: *Minoes* (1970) van Annie M.G. Schmidt, de ‘echte koningin van Nederland’ (De Vries, 2001, p. 11). Dit heeft als voordeel dat in detail bestudeerd kan worden hoe een tekst in verschillende talen vertaald en in verschillende culturen onthaald wordt. Het onderzoek sluit aan bij het ruimere project *Het is niet onopgemerkt gebleven*. *Circulation of Dutch Literature (CODL)*, waarin de internationale verspreiding van klassiekers uit de Nederlandse letterkunde wordt bestudeerd.

Minoes neemt in Schmidts werk een bijzondere plaats in omdat het haar meest vertaalde boek is. De database van het Nederlandse Letterenfonds bevat 34 vertalingen in 29 talen. Het is daarmee ook het meest vertaalde Nederlandse kinderboek. Toch is het in Nederland en Vlaanderen niet het populairste boek van Annie M.G. Schmidt, *Jip en Janneke* en *Pluk van de Petteflet* doen het daar veel beter. Dat roept de intrigerende vraag op waarom dan net *Minoes* zo vaak ver-

taald is. Deze vraag sluit aan bij de eerste onderzoeksvraag die als een rode draad door deze bundel loopt: hoe en waarom steekt *Minoes* de grenzen over? Hierbij sluit een tweede vraag aan: hoe wordt het boek in verschillende culturen ontvangen? De meeste aandacht gaat echter naar een derde vraag: welke nieuwe accenten werden gelegd dankzij een vertaling of bewerking die de ontmoeting tussen twee verschillende culturen mogelijk heeft gemaakt? Daarbij aansluitend wordt ook de vraag beantwoord hoe in die culturen *Minoes* in beeld wordt gebracht.

Minoes een zwerfkat?

Hoe en waarom een boek de grenzen oversteekt is een belangrijke vraag in de comparatieve literatuurstudie, even goed bij literatuur voor kinderen als bij die voor volwassenen: 'Comparative children's literature like mainstream comparative literature, must consider those phenomena that cross the borders of a particular literature in order to see them in their respective linguistic, cultural, social and literary contexts.' (O'Sullivan, 2005, p. 11). Dit oversteken van de grenzen wordt vaak aangeduid met de term 'transfer', waarmee beklemtoond wordt dat het bij vertalingen altijd gaat om een overdracht van het ene culturele systeem naar het andere (Even-Zohar, 1990). Opdat een werk voor cultuuroverdracht in aanmerking zou komen, moet het ook inherente kenmerken bevatten die het cultureel en commercieel aantrekkelijk maken voor de nieuwe markt, zoals een bijzondere stijl, een actuele thematiek, kenmerken van een populair genre of de gerichtheid op een specifieke doelgroep waarvoor in de doelcultuur het eigen aanbod niet volstaat. Ook deze kenmerken krijgen in de studies uit deze bundel ruime aandacht. Om die te bestuderen biedt de polysysteemtheorie een interessant kader. Die wetenschap probeert immers de vraag te beantwoorden welke positie vertaalde werken of auteurs innemen of weten te veroveren in de doelcultuur, een meer centrale of een perifere. Daarbij kan een systeem zich meer open of meer gesloten opstellen, afhankelijk van het eigen aanbod en eventuele leemtes die het zelf niet weet op te vullen (Even-Zohar, 1990).

Omdat culturen van elkaar verschillen, is het niet vanzelfsprekend dat een literair werk in een andere cultuur geïntroduceerd wordt. Een cruciale rol hierbij spelen wat Petra Broomans (2012, p. 258) 'cultuurbemiddelaars' noemt: instanties als uitgevers, vertalers, boekhandelaars, redacteurs en literair agenten die een auteur en zijn of haar werk van de ene cultuur naar de andere brengen. Een markant voorbeeld van zo'n cultuurbemiddelaar voor Annie M.G. Schmidt is Astrid Lindgren, die niet alleen Schmidt introduceerde in Zweden, maar haar later ook de H.C. Andersenprijs overhandigde, die van groot belang is geweest voor de internationale verspreiding van haar werk.

Het valt op dat alle onderzochte, eerste vertalingen geruime tijd na het origineel op de markt kwamen: voor Frankrijk was dat 1982, Zweden 1989, Rusland 1997, Hongarije 2001, Polen 2006 en Zuid-Afrika 2011. Dat impliceert dat het boek niet alleen een grens in de ruimte, maar ook in de tijd overstak, wat de vraag oproept in welke mate de ‘nieuwe’ tijdsgeest zorgde voor de noodzakelijke voorwaarden voor de vertaling. In deze context zijn hervertalingen extra interessant. Onderzoek wijst uit dat die binnen de kinderliteratuur veel minder vaak gemotiveerd worden vanuit een streven een versie te brengen die meer recht doet aan de brontekst, maar wel vanuit de behoefte om in te spelen op een nieuwe (bijvoorbeeld jongere) doelgroep, op veranderde normen of marketingstrategieën of om beter aan te sluiten bij een verfilming (Du Nour, 1995, 327; Lathey, 2016, p. 121). Andere normen kunnen niet alleen samenhangen met een andere tijd, maar ook met een andere cultuur, zoals bij de transfer via hervertaling van Frankrijk naar Canada.

Hoe valt Minoes op haar pootjes?

De vraag hoe een boek (in vertaling/bewerking) ontvangen wordt, staat centraal in receptieonderzoek. Het accent ligt hierbij op de lezers, meer specifiek op ‘de reacties van lezers op (literaire) teksten’ (Brillenburger & Rigney, 2012, p. 202). Bij jeugdliteratuur is het onderzoek naar de lezer complex. Kinderboeken worden immers zowel door kinderen als door volwassenen gelezen, die dan nog eens verschillende rollen kunnen aannemen. Het dubbele publiek of de meervoudige geadresseerdheid wordt door onderzoekers als een van de wezenlijke kenmerken van jeugdliteratuur beschouwd (Zohar-Shavit, 1986, p. 37; Beckett, 1999, O’Sullivan, 2005, p. 15; Lathey, 2010, p. 171). Typisch voor jeugdliteratuur is verder dat tussen de volwassen critici en de jonge lezers nog volwassen ‘bemiddelaars’ staan die ervoor zorgen dat de kinderen met de boeken in contact komen: (groot)ouders of andere familieleden, leerkrachten en bibliothecarissen die de boeken kopen, voorlezen of aanbevelen. Zij (en niet de jonge lezers) vormen de voornaamste doelgroep van de literaire smaakmakers. Voor de bekendmaking van een boek in vertaling spelen critici of literaire smaakmakers een cruciale rol. Via recensies, artikels en bekroningen kunnen ze het boek in de belangstelling brengen. Recensies vormen ook in de studies in deze bundel het belangrijkste materiaal voor receptieonderzoek. Dat komt ook omdat de uiteindelijke (jonge) lezers veel minder vaak over hun leeservaringen publiceren, al is dat wel veranderd met de opkomst van sociale media.

Niet alleen reacties van professionele of gewone lezers vormen het onderwerp van receptieonderzoek, maar ook verkoopcijfers en herdrukken. Ook die geven

een aanduiding van het succes van een boek. Onderzoek naar deze gegevens brengt opmerkelijke verschillen aan het licht, waarbij het succes van *Minoes* in Rusland en Hongarije schril afsteekt tegen het ontbreken daarvan in Zweden, Zuid-Afrika en Polen en het matige succes in Frankrijk. Verschillende onderzoekers in deze bundel proberen hiervoor verklaringen te vinden in het complexe geheel van de inspanningen van de uitgevers, de impact van recensenten, het succes van adaptaties (film en toneel) en andere factoren uit de literaire en ruimere maatschappelijke context. Ook hierbij wordt geregeld teruggegrepen naar inzichten uit de polystelsysteemtheorie.

Is *Minoes* vertaalbaar?

De vraag hoe een boek vertaald/bewerkt wordt, maakt onderwerp uit van vertaalonderzoek. Overigens kan vertaling als een vorm van ‘productieve receptie’ worden beschouwd, waarbij de ontvanger de tekst niet enkel leest, maar ook omzet in een andere taal (Brems & Pinto, 2013, p. 144).

Er is van Schmidts werk wel vaker gezegd dat het onvertaalbaar is. Daarbij wordt gewezen op de schijnbaar eenvoudige taal en de typische toon. Bregje Boonstra (1991, p. 60) omschreef haar stijl als ‘dwars, onconventioneel, oorspronkelijk, nuchter, ironisch en anarchistisch.’ En Carel Peeters (1986, 7 juni) vond in *Minoes* ‘het eenvoudigste en trefzekerste proza’ dat hij in kinderboeken ooit tegenkwam. Schmidt zelf zag in die toon een van de redenen waarom haar werk aanvankelijk weinig vertaald werd. In een vertaling gaat volgens haar die toon verloren, dan is het ‘net muziek die slecht gespeeld wordt’ (Florquin, 1979, p. 48). Niet alleen het ‘ongewoon gewone Nederlands’ (Fens, 1986, 26 mei) in *Minoes* zorgt voor een vertaaluitdaging, maar ook Schmidts creatieve omgang met de taal die zich uit in klanknabootsingen, woordspelingen, neologismen, speelse namen en registerwissels (met vooral de ongekuiste straattaal van Jakkepoes). In deze bundel wordt duidelijk hoe verschillend vertalers deze uitdagingen aanpakken. Niet toevallig gaat veel aandacht in de bijdragen naar de manier waarop vertalers omgaan met de cultuurgebonden elementen in de tekst, van plaatsnamen als Killendoorn over persoonsnamen als Ellemeet of Bibi, etenswaren als haring of brood en beschuit tot de feiten uit de Nederlandse geschiedenis die de Schoolkat opdist. De vertaling van dergelijke ‘cultural markers’ of ‘cultural references’ (Pascua-Febles, 2006, p. 115) is een van de meest besproken onderwerpen in het vertaalonderzoek van kinderboeken.

Deze vertaalproblemen en -uitdagingen zijn niet wezenlijk anders in literatuur voor kinderen dan in die voor volwassenen, al is er wel een verschil ‘in the extent to which it necessitates or allows forms of textual manipulation’ (Van Coillie &

Verschueren, 2006, p. v). Vanuit de specifieke communicatieve situatie bij jeugdliteratuur kiezen vertalers voor kinderen vaak andere strategieën dan die voor volwassenen. Die zijn een gevolg van de wezenlijke asymmetrie in de communicatieve relatie tussen zender (auteur/vertaler) en lezer. De auteur en vertaler verschillen in leeftijd, ervaring en macht van het jeugdige publiek. Voor Emer O’Sullivan (2005, p. 13) beïnvloedt deze asymmetrie ‘all aspects of the transfer of children’s literature across linguistics borders.’ Ze slaat immers ook op de uitgevers, recensenten en bemiddelaars. Vanuit deze asymmetrische relatie gaat de vertaler de tekst vaak aanpassen aan de jonge lezers. Uit haar onderzoek van de internationale kinderboekenmarkt besluit Petra Thiel zelfs dat enkel die verhalen die aangepast worden aan de cultuur van het doelpubliek de grenzen met succes kunnen oversteken: ‘When the cultural settings that are exposed in the stories do not undergo a thorough adaptation while being translated for a foreign audience, as a result, they often do not receive the same appreciation as they originally did in their respective home countries’ (Thiel, 2012, p. 19).

Aanpassingen aan de jonge lezer worden op de eerste plaats aangestuurd vanuit het kindbeeld van de vertaler (en uitgever), dat wil zeggen zijn of haar ideeën over hoe kinderen zijn, waar ze van houden, wat ze aankunnen en wat geschikt, goed of nuttig voor hen is (Oittinen, 2000, p. 4; Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 28-30). Volgens Oittinen krijgen kindbeelden niet alleen een persoonlijke maar ook een maatschappelijke invulling, beïnvloed door ideeën over opvoeding. Het gevolg is dat vertalers, redacteurs en uitgevers zich niet alleen laten leiden door tekstuele of literaire normen, maar ook door didactische en pedagogische (Desmidt, 2006, p. 86). Zo blijken de krachttermen en scheldwoorden van Jakkepoes niet overal aanvaardbaar in een kinderboek.

Pedagogische en didactische normen maken deel uit van ruimere maatschappelijke of ideologische normen, door Gideon Toury gedefinieerd als ‘the translation of general values or ideas shared by a group – as to what is conventionally right or wrong, adequate or inadequate – into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations’ (Toury, 1999, p. 15). Ook deze ideologische normen spelen een rol bij de transfer van een tekst uit de ene cultuur naar de andere. Ze kunnen ervoor zorgen dat een tekst niet vertaald wordt of de vertaler ertoe bewegen de tekst op zo’n manier aan te passen dat die wel voldoet aan de normen van de doelcultuur. Wat *Minoes* betreft, maakt de speels-kritische benadering van maatschappelijk heikele thema’s als democratie, hypocrisie en sekserollen het boek ‘gevoelig’ voor aanpassingen. Meerdere bijdragen brengen ingrepen aan het licht in de relatie tussen man en vrouw in het verhaal.

De vertaler laat zich bewust of onbewust ook leiden door vertaalnormen, ideeën over wat een goede vertaling is. Bij kinderliteratuur zijn die nooit los te

zien van pedagogische, didactische en ruimere maatschappelijke normen. Een goede vertaling betekent dan een vertaling die aantrekkelijk, uitdagend of begrijpelijk is voor de jonge lezers en aanvaardbaar voor de volwassen bemiddelaars. Vooral Toury (1995) heeft zijn stempel gedrukt op het onderzoek naar vertaalnormen, wat ook blijkt in deze bundel. Toury onderscheidt drie groepen normen. De ‘preliminary norms’ gaan aan de vertaling vooraf: zij bepalen of een boek voor transfer in aanmerking genomen wordt (zie hierboven) en of dit rechtstreeks gebeurt of via een tussentaal. De ‘initial norms’ slaan op de basiskeuze die de vertaler moet maken tussen adequaat vertalen (bepaald door de normen van de broncultuur) of acceptabel vertalen (vanuit de normen van de doelcultuur). De ‘operational norms’ sturen de concrete vertaalkeuzes: weglatingen, toevoegingen, vervangingen en herschikkingen.

Bij de ‘initial norms’ wordt vaak gebruik gemaakt van verwante termen. Mieke Desmet (2007, p. 81) vat die samen in de vorm van keuzes die de vertaler maakt op een schaal met twee polen tussen brontekstgericht, letterlijk, vervreemdend of adequaat vertalen enerzijds en doeltekstgericht, vrij, domesticerend of acceptabel vertalen anderzijds. Bij het onderzoek naar jeugdliteratuur en vertaling wordt het vaakst gebruik gemaakt van de termen ‘domestication’ en ‘foreignization’ die Lawrence Venuti (1995) introduceerde. Bij ‘domestication’ past de vertaler de tekst aan de doelcultuur aan, bij ‘foreignization’ bewaart de vertaler bewust een deel van de vreemdheid van het origineel. De strategie die de vertaler kiest is nauw verweven met kindbeelden en ideologieën. Wie domesticceert (naturaliseert) gaat ervan uit dat de talige, literaire of culturele ontwikkeling van de jonge lezer nog niet ver genoeg staat om de vreemde elementen te begrijpen of smaken. Vreemde elementen zouden dan de herkenbaarheid en inleving in het verhaal in de weg staan, die als bepalend worden gezien voor het leesplezier. Wie kiest voor ‘foreignization’ (vervreemdt, exotiseert) gaat ervanuit dat kinderen wel wat vreemdheid aankunnen en dat die kennismaking met het vreemde net een verrijking is.

Onderzoek wijst uit dat in kinderboeken veel vaker gedomesticeerd wordt dan in boeken voor volwassenen, precies omdat herkenbaarheid en inleefbaarheid voor de jonge lezers centraal staat. Cecilia Alvstad (2010, p. 22) geeft de ‘cultural context adaptation’ aan als de meest genoemde eigenschap van kinderliteratuur in vertaling. De term komt van Göte Klingberg, die stelt dat kinderliteratuur in de regel geschreven en vertaald wordt ‘with a special regard to the (supposed) interests, needs, reactions, knowledge, reading ability and so on of the intended readers’ (Klingberg, 1986, p. 11). Volgens Klingberg gebeurt die adaptatie van de culturele context altijd in een spanningsveld tussen het pedagogische doel kinderen te introduceren in een andere literatuur en cultuur en de wens een

begrijpelijke en toegankelijke tekst te schrijven. De studies in deze bundel geven talrijke voorbeelden van deze spanning, die kan leiden tot heel verschillende vertaalkeuzes. Zo worden de historische feiten uit de Nederlandse geschiedenis soms overgenomen met voetnoten, maar vaker vervangen door gebeurtenissen uit de eigen of de wereldgeschiedenis, van de Tweede Boerenoorlog tot het Paard van Troje. Ook persoonsnamen worden heel verschillend aangepakt, al worden de kattennamen die een bijbetekenis hebben, altijd vertaald: hierbij wil de vertaler op de eerste plaats het humoristische effect overbrengen. Ook de naam van het hoofdpersonage ondergaat transformaties. Alleen in het nauw verwante Afrikaans en in Canada blijft die dezelfde, in Frankrijk heet ze Minouche, in Zweden Missan of Minou, in Engeland Minnie of Minou, in Hongarije Minna, in Polen Minu en in Rusland Moerli of Murli. Mogelijk hebben hierbij ook commerciële normen gespeeld, het is immers vaak de uitgever die de titel bepaalt, die in dit geval samenvalt met de naam van het hoofdpersonage.

De onderzoeker die de aanpassingen wil verklaren, kan proberen de normen van de vertaler bloot te leggen. Daarbij is het belangrijk oog te hebben voor zowel de tekst als de hele (communicatieve) context. Zoals Oittinen (2005) stelt, gaat de vertaler immers een dialoog aan met zowel de tekst als de oorspronkelijke auteur en de lezers (zowel kinderen als volwassen bemiddelaars). Wat *Minoes* betreft, maakt het onderzoek van de Franse receptie duidelijk dat Annie MG. Schmidt zelf een belangrijke impact heeft gehad op de adaptatie van de culturele context.

Hoe laat *Minoes* zich in beelden vangen?

Nog een bijzonder kenmerk van de meeste kinderboeken is dat ze geïllustreerd zijn. De impact van de illustraties op de receptie van een boek is groot. Veel (jonge) lezers kiezen boeken op de kaft. Bovendien is de culturele context in de illustraties veel duidelijker zichtbaar dan in de tekst. Carl Hollanders haringstalletje met het bord ‘Hollandse nieuwe’ tussen twee Nederlandse vlaggen plaatst het verhaal meteen in Nederland. Illustraties roepen dan ook nog sterker dan de tekst het spanningsveld op tussen exotiseren of naturaliseren. Vandaar dat in de meeste bijdragen in deze bundel de illustraties extra aandacht krijgen. Uit het onderzoek blijkt dat de aanpassingen vaak ideologisch geladen zijn, wat ze minder ‘onschuldig’ maakt dan ze op het eerste gezicht lijken. Naast ideologische spelen hier ongetwijfeld ook commerciële normen mee. Vooral de omslagillustratie vormt een belangrijk verkoopargument. Dat maakt onder meer de recente Russische uitgave meer dan duidelijk.

Beelden spelen ook een cruciale rol bij de adaptaties van het boek als film,

musical of toneelstuk, door Susanne Göpferich (2010, p. 374) aangeduid als ‘intersemiotische transfer’. De tekst wordt hierbij omgezet in een ander tekensysteem, of liever in een andere combinatie van semiotische systemen. Linda Hutcheon (2006, p. 23) spreekt hier over verschillende ‘modes of engagement’, waarbij aan de tekstuele modus een visuele en een auditieve (gesproken en muzikale) modus worden toegevoegd. Verschillende bijdragen besteden aandacht aan de aanpassingen die gepaard gaan met de omzetting van de ene in de andere modus, waarbij bijvoorbeeld gedachten worden uitgedrukt in een lied en ‘kopjes geven’ een andere lading krijgt.

In de recente vertaalwetenschap worden dergelijke adaptaties als een vorm van vertaling beschouwd (Halverson, 2010). Volgens Hutcheon kunnen ze een belangrijke impact hebben op de receptie en de canonisering van een werk. Ze blazen dan het werk als het ware nieuw leven in. Daarbij bewegen ze zich vaak op de grens van commercialisering en canonisering: ‘Commercialisation? Adaptation? Today, they go together. But so too do canonization and adaptation. If a children’s book is adapted to the stage or screen, that testifies to its “classic” status. It also, of course, helps to confer that very status in the first place’ (Hutcheon, 2009, p. 337). Film- en theaterversies kunnen ongetwijfeld een nieuw publiek aanspreken en het boek opnieuw in de belangstelling brengen. Of dit laatste effectief gebeurt, hangt echter van veel factoren af en ook dat blijkt uit de studies in deze bundel.

Minoes onderzocht

In het openingsartikel gaat **Joke Linders**, speurend en zwervend als de Jakkepoes, dieper in op Schmidts bijzondere relatie met katten. In een analyse van de relatie tussen leven en werk van Annie M.G. Schmidt brengt ze het autobiografische karakter van *Minoes* aan het licht. Vervolgens plaatst ze *Minoes* tussen de talrijke andere poezen in Schmidts gedichten en verhalen. Na de analyse van het ‘kattige’ in het werk en de persoon van Schmidt concludeert ze dat *Minoes* de ultieme vorm van antropomorfisme biedt. Tegelijk maakt ze duidelijk hoe de bijzondere mix van realiteit en fantasie *Minoes* niet alleen plaatst in de traditie van klassieke sprookjes maar ook tot het bijzonderste boek van Annie M.G. Schmidt maakt. Het is precies die magische mix die *Minoes* zo uitdagend maakt voor vertalers en onderzoekers.

In zijn bijdrage probeert **Jan Van Coillie** de vraag te beantwoorden waarom *Minoes* tot de nationale en internationale canon van de jeugdliteratuur doordrong. Daartoe focust hij op de receptie van *Minoes* in Nederland en Vlaanderen en meer specifiek op de interactie tussen receptie en canonisering. Hij combi-

neert een tekst- en een contextgerichte benadering vanuit het inzicht dat canonisering ontstaat door toedoen van verschillende actoren uit de productie, distributie, bemiddeling en receptie, die bijzondere tekstkenmerken moeten opmerken en waarderen. De receptie in eigen land vormt de basis voor die in het buitenland. Wanneer een boek in de eigen cultuur gecanoniseerd wordt, verhoogt immers de kans dat het internationaal verspreid wordt.

Matthieu Sergier en **Stéphanie Vanasten** onderzoeken de receptie van *Minoes* in het Frans. De eerste vertaling verscheen in 1982 en werd tweemaal herdrukt (in 1989 en 1996). In 2002 verscheen er, in het spoor van de film, een nieuwe vertaling in Canada, die een interessant voorbeeld biedt van een hervertaling met transfer naar een ander cultuurgebied. In het eerste deel van hun bijdrage gaan de auteurs in op de tekstexterne motivaties voor de verschillende edities. In het tweede gedeelte laten ze zien hoe kleine ingrepen de Canadese hervertaling zowel moderniseren als minder rebels maken, waarbij elementen worden weggewerkt die aanstoot zouden kunnen geven of verkeerd begrepen kunnen worden. De verschillende vertalers gaan ook anders om met ‘foreignization’ en ‘domestication’.

Annie M.G. Schmidt wordt wel eens de ‘Nederlandse Astrid Lindgren’ genoemd. **Sara Van Meerbergen** gaat eerst in op de rol die Lindgren heeft gespeeld als ‘gatekeeper’ bij de transfer van Schmidts werk in Zweden. Ze analyseert hoe het komt dat Schmidt ondanks Lindgrens tussenkomst, de bekroning met de H.C. Andersenprijs en de positieve recensies, toch niet tot het centrum van het Zweedse (jeugd)literaire systeem wist door te dringen. Hierbij brengt ze aan het licht dat de film in tegenstelling tot het boek niet positief onthaald werd en ook geen impact bleek te hebben op de verkoop van het boek. Ten slotte gaat de onderzoekster na in welke mate de vertaling en de dubbing aangepast worden aan de Zweedse cultuur, waarbij ze focust op eiggennamen en plaatsnamen.

Ook **Renée Marais** combineert inzichten uit de polysysteemtheorie, het receptieonderzoek, de comparatieve literatuurstudie en de vertaalwetenschap in haar analyse van de receptie en vertaling van *Minoes* in het Afrikaans. Ze legt eerst bloot welke factoren ervoor zorgden dan Schmidt enkel tot de periferie van het Afrikaanse systeem wist door te dringen, ondanks stimulansen van het Nederlandse Letterenfonds en het enthousiasme van de vertaler. Dat het Nederlands en het Afrikaans nauw verwant zijn, maakt een vergelijkende analyse van bron- en doelttekst des te interessanter, onder meer vanuit de problematiek van de ‘valse vrienden’. De aanpassingen die plaatsvonden, leggen vooral verschillen bloot in de didactische en pedagogische normen die gehanteerd worden in bron- en doelcultuur. In haar bijdrage plaatst Marais deze bevindingen in een breder perspectief door ze te vergelijken met de Engelse vertaling van David Colmer.

In Hongarije is *Minoes* wél heel populair geworden. **Janina Vesztergom** gaat op zoek naar verklaringen vanuit vooral tekstgerelateerde factoren. Ze besteedt zowel aandacht aan de vertaling uit 2001 als aan de toneeladaptatie uit 2006. Ze analyseert op microniveau hoe bij de vertaling van namen en realia de functies kunnen verschuiven. Zo ondermijnen de voetnoten bij de historische feitjes die de Schoolkat vertelt, het humoristisch effect. Uiteindelijk concludeert de onderzoekster dat de Hongaarse vertaalster vooral geprobeerd heeft om de brontekst zo getrouw mogelijk weer te geven of te ‘weerkatsen’. De toneelbewerking was bijzonder succesrijk en heeft de populariteit van het boek gestimuleerd. Vesztergom onderzoekt de impact van de muzikale en visuele representatie op de adaptatie. Daarbij laat ze zien hoe het toneelstuk tegelijk een creatieve interpretatie en een interpretatieve creatie is.

Anders dan in Hongarije werd *Minoes* in Polen geen succes. In hun zoektocht naar verklaringen situeren **Irena Barbara Kalla** en **Natalia Brożyna** Schmidts vertalingen binnen het geheel van de uit het Nederlands in het Pools vertaalde kinder- en jeugdliteratuur. Ze brengen aan het licht hoe zowel tijdsbepaalde als commerciële en concurrentiële factoren een rol hebben gespeeld. Vervolgens demonstreren ze met een analyse op microniveau hoe een vertaling de representatie van een hoofdpersonage kan beïnvloeden. In de Poolse vertaling wordt *Minoes* minder kats en meer vrouwelijk, een verschuiving die de onderzoeksters typeren als een van het feliene naar het feminiene.

Merkwaardig genoeg komt **Pieter Boulogne** in zijn bijdrage over de Russische receptie en vertalingen tot een gelijkaardige conclusie. Hij heeft het over *Minoes* als Russische femme fatale. In Rusland is *Minoes* wel een succesverhaal. In zijn analyse van de literair-historische context zoekt hij eerst naar mogelijke oorzaken van de non-receptie in het Sovjettijdperk om te besluiten dat *Minoes* pas kansen kreeg in de nieuwe context van georkestreerde massaconsumptie, gericht op volwassen kopers, vooral moeders. Mogelijk worden zowel zij als de tienermeisjes die het boek lezen aangesproken door de barbie-look die *Minoes* kreeg in de nieuwe uitgave uit 2013. In zijn vertaalanalyse verduidelijkt Boulogne hoe niet alleen de illustraties maar ook de tekst aangepast wordt aan de socioculturele context, met naturaliserende en fatsoenerende ingrepen tot gevolg. Annie M.G. Schmidt wordt Anni Sjmids en waar geen hek te hoog is voor *Minoes*, kan in Rusland ‘een zichzelf respecterende dame [...] toch niet zomaar over een hekje wippen.’

Jawel, een kat heeft vele levens. Met elke nieuwe vertaling of adaptatie wordt *Minoes* weer springlevend, als kat of als mens of iets tussenin. Misschien maakt net die ambivalentie haar zo aantrekkelijk en wie weet, onsterfelijk...

Bibliografie

- Alvstad, C. (2010). Children's literature and translation. In Y. Gambier & L. Van Doorslaer (red.), *Handbook of translation studies* (pp. 22-27). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. Vol. 1.
- Beckett, S. (1999). *Transcending boundaries: Writing for a dual audience of children and adults*. New York: Garland.
- Brems, E. & Pinto, S.R. (2010). Reception and translation. In Y. Gambier & L. Van Doorslaer (red.), *Handbook of translation studies* (pp. 142-147). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. Vol. 4.
- Brillenburger Wurth, B. & Rigney, A. (2012). *Het leven van teksten*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bromans, P. (2012), Zichtbaar in de canon. Spelregels voor cultuurbemiddelaars. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 128 (3-4), 256-275.
- Coillie, J. Van & Verschueren, W.P. (2006). *Children's literature in translation. Challenges and strategies*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Desmet, M.K.T. (2007). *Babysitting the reader. Translating English narrative fiction for girls into Dutch (1946-1995)*. Bern etc.: Peter Lang.
- Desmidt, I. (2006). A prototypical approach within descriptive translation studies? Colliding norms in translated children's literature. In J. Van Coillie & W.P. Verschueren (red.), *Children's literature in translation. Challenges and strategies* (pp. 79-96). Manchester: St Jerome Publishing.
- Even-Zohar, I. (1990). Translation and transfer. *Poetics Today*, 11 (1), 73-78.
- Fens, K. (1986, 26 mei). Opstand tegen de spuitbussen, *Volkscrant*.
- Fens, K. (1999). De binnenlandse onveiligheidsdienst van Killendoorn. Over *Minoes*. In T. van Buul, A. Holtrop, M. Salverda & E. Staal, *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt* (pp. 32-44). Den Haag/Amsterdam: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum/Em. Querido's Uitgeverij.
- Florquin, J. (1974). *Ten huize van... II*. Leuven: Davidsfonds.
- Göpferich, S. (2010). Transfer and transfer studies. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (red.), *Handbook of translation studies* (pp. 374-377). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. Vol. 1.
- Halverson, S. (2010). Translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (red.), *Handbook of translation studies* (pp. 378-384). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. Vol. 1.
- Heilbron, J & Es, N. Van (2015). In de wereldrepubliek der letteren. In T. Bevers, B. Colenbrander, J. Heilbron & N. Wilterdink, *Nederlandse kunst in de wereld. Literatuur, architectuur en beeldende kunst 1830-2013*. Nijmegen: Van Tilt.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. London/New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (2009), In praise of adaptation. In J. Maybin & N.J. Watson (red.), *Children's literature: Approaches and territories* (pp. 333-338). Hampshire: Palgrave Macmillan.

- Joosen, V. & Vloeberghs, K. (2008). *Uitgelezen jeugdliteratuur: ontmoetingen tussen traditie en vernieuwing*. Leuven: Lannoo Campus.
- Klingberg, G. (1986). *Children's fiction in the hands of the translators*. Malmö: GWK Gleerup.
- Kümmerling-Meibauer, B. (2004). *Klassieker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexicon* Band 2, L-Z. Stuttgart: J.B Metzler.
- Lathey, G. (2010). *The role of translators in children's literature. Invisible storytellers*. New York/London: Routledge.
- Lathey, G. (2016). *Translating children's literature*. London/New York: Routledge.
- Nour, M. du (1995). Retranslation of children's books as evidence of changes in norms. *Target*, 7 (2), 327-346.
- Oittinen, R., (2000). *Translating for children*. New York: Garland.
- O'Sullivan, E. (2005). *Comparative children's literature*. New York: Routledge.
- Pascua-Febles, I. (2006). Translating cultural references. In J. Van Coillie & W.P. Verschuere (red.), *Children's literature in translation. Challenges and strategies* (pp. 111-122). Manchester: St Jerome Publishing.
- Peeters, C. (1986, 7 juni). De anarchie van Annie Schmidt. *Vrij Nederland*.
- Rodden, J. (2006). *George Orwell: The politics of literary reputation*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Shavit, Z. (1986). *Poetics of children's literature*. Athens/London: University of Georgia Press.
- Shavit, Z. (1994). Beyond the restrictive frameworks of the past: Semiotics of children's literature – a new perspective for the study of the field. In H.-H. Ewers, G. Lehnert & E. O'Sullivan (red.), *Kinderliteratur im interkulturellen Prozeß. Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft* (pp. 4-15). Stuttgart & Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Thiel, P. (2012). Tracking trends and brands in the international children's book market. *Trans-cultural studies*, 2. Geraadpleegd van: <http://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/trans-cultural/article/view/9066/3485>, op 20.01.2016.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Toury, G. (1999). A handful of paragraphs on 'Translation' and 'Norms'. In C. Schäffner (red.), *Translation and norms* (pp. 9-31). Clevedon: Multilingual Matters.
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility*. New York: Routledge.
- Vries, A. de (2001). Annie M.G. Schmidt. *Lexicon van de jeugdliteratuur*, 56 (juni), 1-18.

LIEVER KAT DAN DAME

Joke Linders

RATHER CAT THAN LADY

In this article I compare the stories and anecdotes about cats as described by Annie Schmidt in her work for children with facts we know about her life. Facts as told or photographed by the author herself in interviews or by biographers and journalists. In many cases Schmidt declared that she loves cats better than human beings.



In maar liefst twee van de kinderromans van Annie M.G. Schmidt speelt een kat of poes de hoofdrol. En ook in haar gedichten komt deze ondoorgroendelijke geheimzinnige viervoeter opvallend vaak voor. Was zij zo'n liefhebber van katten of was zij vroeger een kat geweest?

Omdat de literatuurwetenschap de relatie werk – leven tegenwoordig uiterst serieus neemt*, laat ik eerst een dame uit Bronk aan de Rijn aan het woord.

Er was eens een dame in Bronk aan de Rijn,
die zei: Ik had liever een kat willen zijn.
Ik hoef me gelukkig voor niemand te schamen,
maar toch ben ik liever een kat dan een dame.

Waarna zij zich fluks naar de leeszaal repte
en een toverboek leende met toverrecepten.
Op bladzijde negentien stond, onder andere:
Hoe gij uzelf in een kat kunt veranderen.

Dat was het recept en zij kon dus beginnen.
Zij was al een eindje gevorderd in spinnen.

* Zie de discussies onder meer in *Tijdschrift voor Biografie*.

Zij gaf al een kopje, maar toen, na twee weken,
was de uitleentermijn van de leeszaal verstreken

en moest dus dat boek naar de leeszaal terug.
Wel, dat was natuurlijk een beetje te vlug.
Toen moest deze dame haar pogingen staken
midden in het hoofdstukje Kroelen op daken.

Ze zei: Het is vervelend zo alles te zamen
maar goed, als het zo staat, dan blijf ik maar dame.
Nu zit zij dus weer in het daaglijks bestuur
van de huisvrouwenbond, maar des nachts om één uur,
dan gaat zij het vlierinkje op zonder bril
en als zij een muis ziet, dan zit ze heel stil.

En laatst kwam ik eventjes daar op visite.
Zij dronk juist haar schoteltje melk, in de suite.
Toen dacht ik oei, oei en ik moest het beamen:
zij is nog geen kat, maar toch ook niet meer dame.

(Schmidt, 1987, p. 178)

‘Liever kat dan dame’ komt oorspronkelijk uit *Ik ben lekker stout* (1955), de zesde door de Arbeiderspers gepubliceerde bundel kinderversjes van Annie M.G. Schmidt. Net als veel andere gedichten van haar hand bevat het zowel meesterlijke zinnen – ‘ze was al een eindje gevorderd in spinnen’ – als onnozele rijmelaarijjes en stoplappen: ‘en moest dus dat boek naar de leeszaal terug./ Wel, dat was natuurlijk een beetje te vlug.’

Nog los van de even geestige als onwaarschijnlijke inhoud bevat het vers een aantal woorden die associaties oproepen of gelijkenis vertonen met het leven en de opvattingen van de auteur. Annie M.G. Schmidt was lange tijd werkzaam in een leeszaal en heeft daarover zowel in haar werk als in interviews bij herhaling haar beklag gedaan. Ook betoogde zij meer dan eens hoe vervelend en onnozel het huishouden in haar ogen was terwijl zij zich in die jaren vijftig redelijk frequent huiselijk – met schort voor, kokend, thee schenkend – liet portretteren en een dichtbundel voor volwassenen de titel *Huishoudpoëzie* (1957) gaf. Met name ‘Moeder dicht’ uit deze bundel is een prachtige persiflage op het leven van de kunstenaar die ook nog moeder en huisvrouw is:

Ga weg! Ga spelen met je transformator!
Je ziet toch dat je moeder zit te dichten'
ik wend en doof mijn vale lichten
ik heb tédum tédum tédum geweten
Dat vul ik later in. Na 't middageten.

(Schmidt, 1986, p. 339)

Voor wie Schmidt een beetje kent is zelfs de mededeling dat de dame uit Bronk aan de Rijn haar vlierinkje betreedt zonder bril niet zonder betekenis. Daarin vertoont ze enige gelijkenis met de auteur die zich bij officiële gelegenheden het liefst zonder bril liet portretteren. Zo genereerde zij zich voor de brillen die ze al vroeg nodig had. Ouder en wijzer geworden deed ze aan overcompensatie door die bril zo groot en opvallend mogelijk te maken. En daarmee is aan de hand van één vers voor kinderen al enigszins onderstreept wat Maarten Doorman eens in *De Gids* betoogde: '[...] alle kunst, of in elk geval autonome kunst, is op een bepaalde manier autobiografisch en geeft zo vorm aan elementen uit de persoonlijke levenssfeer van de kunstenaar' (Doorman, 2013, p. 7). Sindsdien hief de dunderdruk-uitgave van Van Oorschot, *Die van die van U* (2014), het dubieuze onderscheid tussen Schmidts kinder- en grotemensenverzen op. Beide soorten zijn speels, fantasierijk, scherp van toon en vormtechnisch vergelijkbaar, al zijn de grote-mensen-verzen vaak abstracter dan een kind kan begrijpen. Dat minimaliseren van de afstand tussen twee genres had al veel eerder moeten gebeuren natuurlijk en dus zijn we er uitgeverij Van Oorschot dankbaar voor. Annes eigen uitgever Querido vond dat commercieel een te gewaagde stap.

Maar terug naar het onderwerp van dit essay 'liever kat dan dame'. Wat probeerde Annie M.G. Schmidt ons met die liefdesverklaring duidelijk te maken? Dat ze een hekel had aan de mensheid? Voor zover ik weet staan poezen en katten steeds op gelijke voet. Katten zijn niet meer en ook niet minder dan poezen. In alle hoeken en gaten van haar werk tref je ze aan. In maar liefst 29 (8%) van de 347 kindergedichten kroelen, mauwen, sluipen en snuffelen katten rond. In twintig van die 29 vertonen ze een vorm van menselijk gedrag. Ze praten, denken en hebben herkenbare menselijke verlangens. Zoals de melancholieke poes uit Goes uit *De graaf van Weet-ik-veel* (1957) die haar zielenpijn aan de dokter voorlegt.

Uit veel plaatsen in haar werk spreekt hoeveel wijzer, hoger en vooral betrouwbaarder Schmidt de 'Felis domesticus' aanslaat. In een van de eerste liedjes uit *In Holland staat een huis*, de beroemde hoorspelserie over De familie Doorsnee, laat dochter Liesbeth daar geen twijfel over bestaan:

Mijn hele verdere leven wil ik poezen om me heen,
dan ben ik nooit zo helemaal alleen
en als ik 's avonds thuiskom, al is 't midden in de nacht,
dan is er altijd iets dat op me wacht.
Een iets, dat klein is weliswaar, maar dat me kopjes geeft,
een iets dat staat te spinnen en dat warm is en dat leeft.
Geen mens ter wereld kun je zo volledig voor je winnen,
want mensen kunnen niet spinnen.

[...]

En als ik vijftenzestig ben en op een hofje woon,
met af en toe een briefkaart van mijn zoon,
dan zit daar in de vensterbank een kater voor het raam
en knabbelt weer een bloem van me cycloam.
Ik hoef voor niemand meer te koken. Alles is aan kant,
Ik leg alleen een stukkie bokkem netjes op een krant.
Alleen de poes blijft over als je eenzaam zit te breien,
want mensen blijven niet bij je...

(‘Poezenliedje’, Schmidt, 1986, p. 197)

Anna Maria Geertruida Schmidt was het vierde kind van Johannes Daniel Schmidt en Geertruida Maria Bouhuijs maar het tweede dat in leven bleef. Bij haar geboorte op 20 mei 1911 in het Zeeuwse Kapelle-Biezelinghe kreeg ze dezelfde namen mee als de twee overleden zusjes voor haar. Als we volhouden, moet het een keer lukken, dachten haar ouders waarschijnlijk. En Zus ‘kwam er. God, wat jammer’. Dat gevoel van ongewenst en overbodig zijn vinden we voor het eerst in de musical *Met man en muis* (1969):

Ik weet dat ik een ongelukje ben.
Mijn moeder zei nog zo ‘pas op, Johan!’
tegen papa,
maar ja net iets te laat. Daar was ik dan.
Ha, ha,
een kleine schrijffout, een slip of the pen.

[...]

Nou ja, toen ik er was, waren ze blij,
ik niet. Ik ben nooit blij geweest.
Ik denk: wat doe ik hier in godsnaam bij,

een outsider, een bietser op het feest
en wát voor feest?

(Schmidt, 1986, p. 497)

De omstandigheden waarin Zus – zo heette Schmidt de eerste dertig jaren van haar leven – opgroeide, hadden weinig feestelijks. Haar moeder, een en al frustratie over haar huwelijk, haar positie als domineesvrouw, haar koude huis, haar humorloze echtgenoot en het ellendige pestdorp waar ze haar dagen moest slijten, eigende zich haar toe. ‘Als een dikke spinnende moederpoes blies ze iedereen van het nest af.’ Zelfs haar man mocht er niet bij. ‘Heeft hij me ooit op de knie genomen of een bordje pap gevoerd?’ vroeg Schmidt zich later af in haar autobiografische overpeinzingen *Wat ik nog weet* (1992, p. 10)

Haar acht jaar oudere broer vond de nauwe verbinding tussen zijn moeder en het nieuwe zusje zo bedreigend dat hij haar bij boer De Groene probeerde om te ruilen voor een kalf. Daar had ie meer aan, dacht ie.

In het betrekkelijke isolement van haar Zeeuwse jeugd werden de verhalen die haar moeder vertelde en de liedjes die ze zong een onuitputtelijke bron van troost en verbeelding. Want ook in het dorp was de dochter van de dominee uit dat grote sombere huis bij de kerk een buitenstaander, een vreemdeling. Ze was dik en verlegen, praatte deftig, droeg stadse kleren en kon al lezen toen ze naar school ging: ‘De eenzaamheid die ik als kind van een notabel in een klein dorp voelde, ligt waarschijnlijk ten grondslag aan mijn schrijven. Ik was altijd een outsider, stond altijd aan de kant. Lezen en schrijven waren mijn escape. Ik leefde in een wereld van sprookjes en kinderverhalen. Die fantasiewereld is nog steeds mijn escape-mogelijkheid. Pessimisme mijn voedingsbodem,’ zei ze in 1969 tegen een journalist. (Linders, 1999, p. 22]

Het opvallende aan alle verzonden dan wel feitelijke uitspraken over haar jeugd is dat er zelden of nooit een kat in voorkomt. Wel honden en kippen en varkens die geslacht worden. De enige uitzondering op die regel is een vierregelig rijmpje waarvan de mythe wil dat het haar eerste artefact geweest zou zijn:

Er was eens een kat,
die zat op zijn gat.
Er was eens een hond
die zat op zijn kont. (Linders, 1999, p. 22)

Haar moeder die het weergalozes talent van haar dochter niet wenste te onderschatten, heeft dat versje ooit opgevoerd als bewijs van de literaire superioriteit van haar kind. Maar ik heb tal van mensen ontmoet die beweren als kind die-

zelfde regels bedacht te hebben. Het is daarenboven van een zeer geringe subtiliteit. Niets om prat op te gaan.

In haar brieven, gebundeld in *Liefs van Annie* (Zijl, 2011), spelen poezen een uiterst bescheiden rol. In haar werk daarentegen domineren deze ongrijpbare schepselen der natuur, vaak in de vorm van vereenzelviging of identiteitsverwisseling. Zoals in het beroemde ‘Grote poes gaf les aan haar zoon Kattemenoel’ uit *Op visite bij de reus* (1956):

Ik zal je leren blazen tegen 't grote kattedkwaad.
Ik zal je leren blazen tegen 't grote wafwoefwaf,
het grote wafwoefwaf dat altijd door de wereld gaat.
En als je dan goed blazen kan, dan blaas je 't van je af.
Kattemenoeltje,
Kattemenoel.

Ik zal je leren spelen met je eigen mooie staart
of met een heel klein kloenseltje of met een pluisje touw.
Wij amuseren ons met niks, dat ligt in onze aard.
Die arme mensen, ach, die amuseren zich niet gauw.
Die hebben daar Wim Kan voor nodig, liefje, op zijn minst.
'Wij katten' kunnen zonder hem en dat is onze winst,
Kattemenoeltje,
Kattemenoel.

(Schmidt, 1987, p. 189)

Kort na de verschijning van *Minoes* (1970) legde Annie aan een journalist van *het Belang van Limburg* uit hoe het zat met de relatie leven en werk en de katten in haar bestaan. Zij verwees onder meer naar haar tuin in Berkel en Rodenrijs, bolwerk van een veilig en provinciaals bestaan:

Als ik eenmaal goed op weg ben, vergeet ik moeiteloos dat ik een meer dan volwassen mens ben. Sterker nog: onder het schrijven word je vanzelf een kind... Ik had dat ook heel sterk met mijn laatste boek *Minoes*. Dat gaat over een meisje dat eigenlijk een kat is. Terwijl ik er aan bezig was, betrapte ik mezelf erop dat ik alsmaar 'kattiger' werd. Ik werd bijvoorbeeld opeens bang voor honden. Ik die altijd gek was met honden. Ik leefde zo mee met die gekke Minoes, dat ik op den duur als Minoes dacht, als Minoes handelde. (Thuring, 1971)

En daarmee stuiten we op wat wij het geheim van Schmidts schrijverschap kunnen noemen: het vermogen je zodanig te verplaatsen in de karakters of personages van je verhalen en gedichten dat elke afstand verdwijnt.

In *Minoes* zien we de ultieme vorm van antropomorfisme. Zeker in het licht van de anekdotes die Schmidt over de voorbereidingen op het schrijven van dit boek aan diverse journalisten heeft verspreid. Ik heb nog een paar varianten voor u: ‘Toen ik nog in Berkel Rodenrijs woonde, hadden we een grote tuin met een poes die dikwijls onder de seringeboom liep en dan druppeltjes op zijn staart kreeg. Dat kon ik zo navoelen: heerlijk om een poes te zijn. Fascinerend idee.’ (Linders-Nouwens, 1989, p.13) In weer andere interviews vertelde ze dat ze ter voorbereiding op *Minoes* op handen en voeten door haar Rodenrijse tuin kroop om zich de kattenziel en het kattenperspectief eigen te maken. Dat deed ze kennelijk zo overtuigend dat de hond van de burens die haar toch goed kende, haar voor een kat aanzag en haar in de billen beet. Over overdrijving gesproken. Of is verbeelding hier meer op zijn plaats? Eigenlijk is *Minoes* een uitwerking van *Ibbeltje*, een hoorspel over een meisje wier moeder vroeger een kat is geweest, op muziek gezet door Cor Lemaire en geregisseerd door Wim Ibo. De verhaaltjes werden in 1960 en 1961 wekelijks voorgelezen door Hetty Blok (moeder), Annemarie van Ees (Ibbeltje), Joop Doderer (vader) en Jan Oradi (buurman Pinkepank) en uitgezonden via de commerciële radiozenders Veronica en Luxemburg.

Je moeder is vroeger een kat geweest,
 Een dikke, rooie kat,
 En toen was ze ook al zo’n aardig beest,
 Toen was ze ook al zo’n schat.
 En iedere avond bij heldere maan,
 dan wil ze nog altijd de daken op gaan.
 Nou heb je ‘t gehoord en dat was dat:
 je moeder was vroeger een kat.

(Schmidt, 1966, p. 12)

Elke aflevering duurde een kwartier. Die uitzendingen werden ‘aangeboden’ door de cacao, chocolade- en suikerwerkenfabrikant Venz, fabrikant van de lekkerste chocoladehagel van het hele land. Mede door die wervingsactie durfde Venz zich het predikaat ‘kindervriend’ aan te meten.

Een tweede leven kreeg *Ibbeltje* via de grammofoonplaatjes die het publiek bij inlevering van vijf spaarzegels van de Venz chocolade hagelslag en bijbetaling van f 1,75 kon kopen. ‘Het is verheugend dat een commercieel initiatief tot een

artistiek resultaat heeft geleid waaraan men oprecht plezier kan beleven’, schreef Ibo op de achterkant van het hoesje. Kort daarna bewerkte Schmidt de hoorspel-scripts tot een reeks van negenentwintig verhaaltjes voor het programmablade *TeleVizier*. Die vormen de grondslag voor het boek *Ibbeltje* dat pas in 1996 bij Querido verscheen. Haar uitgevers, Tine van Buul en Reinold Kuipers, hadden die uitgave eerder voorzien, maar omdat Annie inmiddels half blind was, moesten de verhaaltjes haar eerst voorgelezen worden om te zien of ze nog konden:

Al pratende ontstonden er kleine correcties. Geen grote ingrepen, meer zoals een schilder dat doet: een toetsje hier en een toetsje daar. Inconsequenties – die je gauw krijgt bij een verhaal in afleveringen – werden hersteld, en ouderwetse uitdrukkingen gemoderniseerd: trottoir werd stoep, en buur werd buurvrouw. Soms riep Annie bij een bepaalde uitdrukking: “Bah! Walgelijk!” en dan werd het in overleg veranderd. Ze was daar zeer zelfbewust in, wist precies wat ze wilde. [...] Ze had bij ons altijd het laatste woord.’ Toen de tekst eenmaal rond was, is die nog drie jaar blijven liggen omdat Westendorp vanwege gezondheidsproblemen en de dood van dierbare vrienden er niet toe kon komen een nieuwe omslagtekening te maken. (Duin, 1996)

Volgens journalist Henk van Gelder had Schmidt ook enige aarzelingen gehad om die kleine verhaaltjes uit de vergetelheid op te diepen. En niet ten onrechte, vond hij, want inmiddels had het veel overtuigender *Minoes* een metamorfoseverhaal opgeleverd dat aantoonde dat *Ibbeltje* niet meer dan een vingeroefening was geweest.

Niet alleen in mijn ogen, ook objectief gezien is *Minoes* zonder meer het bijzonderste boek uit haar oeuvre. In de eerste plaats vanwege de enorme gelaagdheid maar zeker ook omdat het het enige boek is dat ze **niet** in opdracht schreef maar helemaal uit zichzelf. *Minoes* was het verhaal dat ze jaren met zich meesjouwde, maar pas op kon schrijven toen ze in alle rust en verveling in Frankrijk zat. In een huis dat haar man voor haar verbouwde en vertimmerde – Les Beaumêles in Le Rouret. Voor Annie werd dat ‘paleisje’ geleidelijk aan het doosje waarin ze bewaard moest worden, ‘heel goed bewaard’. Om haar te beschermen tegen of weg te houden van de boze buitenwereld waar ze een beroemdheid was geworden.

In oktober 1970 lag *Minoes* in de winkels, met illustraties van Carl Hollander. Net als *Pluk van de Petteflet* bevat het nogal wat commentaar op de dingen van de dag: de uitbreidingsplannen van een deodorantfabriek, de risico’s van technische experimenten of macht die corrupteert. Op microniveau wordt de draak

gestoken met democratische ontwikkelingen (op de mauw-in hebben alle katten een stem), met de oecumenische beweging (de kerkpoes heet Eucumeentje), of de hypocrisie van machthebbers. Van dat laatste is meneer Ellemeet, de directeur van de geurtjesfabriek, een treurig prototype. Als voorzitter van alle comités in Killendoorn – dat voor de jubilerende onderwijzer, maar ook de Vereniging voor Kinderzorg of de Vereniging van Dierenvrienden – geeft hij geld aan Alle Goede Doelen van Killendoorn. Zo hoopt hij de inwoners van het kleine stadje naar zijn hand te zetten en zijn geurtjesfabriek naar hartenlust te kunnen uitbreiden. Dat laatste zou hem gelukt zijn als Minoes, Bibi en Tibbe er niet in geslaagd waren te laten zien dat Ellemeet in werkelijkheid een dierenbeul is, een kinderhater en een achterbakse leugenaar die alleen op zijn eigenbelang uit is.

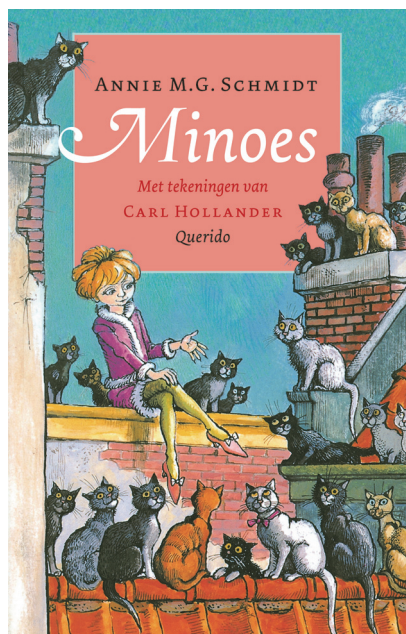


Fig. 1. Kaft van de eerste uitgave van *Minoes*

Dat *Minoes* ondanks de knipogen naar de actualiteit geen pamflet is geworden, laat zich verklaren uit de geraffineerde wijze waarop actualiteit en dramatis personae verstrengeld zijn. De journalist Tibbe dreigt zijn baan kwijt te raken als hij geen harde nieuwsfeiten levert en Minoes weet die ramp met hulp van de kattenpersdienst te voorkomen. In dat bijzondere instituut zit de crux van dit verhaal. Onder de huiselijke schijn van een Hollandse zolderkamer, een pleintje met een haringkar en een lezing met dia's over 'De Kat Door De Eeuwen Heen' in hotel Monopool regeren de wetten van het sprookje.

In feite is Minoes een variant van de Gelaarsde Kat, een kat die haar meester door de moeilijkheden heen loodst. Ze gedraagt zich als een mens, maar spreekt de taal van de katten en kan haar katse aard nooit helemaal verloochenen:

‘Het doet mij genoeg dat u allen in zo groten getale bent gekomen...’ zei meneer Ellemeet. Terwijl hij sprak hield hij zijn autosleuteltje in de hand. Hij liet het zachtjes heen en weer bungelen boven het tafeltje.

Tibbe keek naar Minoes en zag tot zijn schrik dat haar ogen heen en weer gingen net als bij een tenniswedstrijd. Ze luisterde helemaal niet, ze keek alleen geboeid naar het zwaaiende sleuteltje, precies als een kat die iets ziet bewegen.

[...]

Pats

Met een klap kwam het gehandschoende pootje van Minoes op het sleuteltje dat kletterend op het tafeltje viel.

Meneer Ellemeet zweeg verschrikt en keek Minoes verbijsterd aan. Alle mensen er om heen keken boos naar Minoes. Ze zag er nu weer uit als een opgesloten poes die probeert een uitweg te vinden. Tibbe probeerde naar voren te dringen, maar plotseling nam ze een duik en verdween tussen rokken en benen in de richting van de grote gedekte tafel met hapjes. En weg was ze.

[...]

Tibbe zuchtte. Het was allemaal zo goed gegaan. Ze had niet geblazen en niet gekrabd... geen kopjes gegeven aan de haringman, maar nu was het weer iets anders geweest. *Weer* iets kats. (Schmidt, 1970, p. 67-68)

De combinatie van het menselijke en het dierlijke geeft Minoes iets van de mythologische proporties die veel klassieke helden hebben. Ze is een bron voor dramatische spanningen. In beide werelden is Minoes immers een buitenstaander. Zo zegt ze tegen de praatdokter waar ze van Tibbe naartoe moet:

‘Ik heb nog zoveel katse eigenschappen. Ik spin en ik blaas. En ik klim in een boom als er een hond aankomt.’

‘En is dat een bezwaar? Hebt u daar last van?’

‘Ik niet,’ zei Minoes. ‘Maar mijn baas vindt dat het niet te pas komt.’

[...]

‘Het is een beetje ingewikkeld,’ zei Minoes. ‘En het is soms erg verwarrend om twee wezens door elkaar te zijn. Half poes en half mens.’

‘Ach...’ zei de dokter. ‘Het is ook erg verwarrend om *helemaal* mens te zijn.’

‘O ja?’

‘Jazeker.’ Daar had Minoes nooit over nagedacht. Ze vond het een interessante gedachte. ‘Toch zou ik graag *of* het een *of* het ander zijn,’ zei ze.

‘En wat wilt u het liefste?’

‘Dat is het juist... wist ik het maar. Ik twijfel zo. Soms denk ik: O, wat zou ik graag weer poes worden... Met mijn staart omhoog onder de gouden regen doorkruipen zodat de bloesems in je vacht hangen... en op de daken zingen met andere katten en op jacht gaan in een tuintje als de jonge spreeuwen uitvliegen. Soms verlang ik er zelfs naar om op de bak te gaan. De kattenbak. Maar aan de andere kant... een juffrouw zijn is ook wel prettig.’ (Schmidt, 1970 p. 76-76)

De dokter kan Minoes uiteraard niet helpen. Voor dat soort existentiële twijfel bestaan geen drankjes of druppeltjes. Ze zal eerst moeten besluiten wie of wat ze wil zijn.

Dat niet kunnen kiezen is een telkens terugkerend thema in het werk én het leven van Schmidt. Net van de middelbare school af weet ze niet wat ze wil worden. Of ze wil trouwen (ja, nee en met wie dan of alleen omdat haar moeder het wil). Wat voor soort mens ze wil zijn (in ieder geval niet zoals haar moeder). Ze wil wel schrijfster worden en beroemd en in een kunstenaarswereld leven maar zoekt tegelijkertijd de geborgenheid van man en kind en huiselijke haard. Zeer herkenbaar allemaal. Al die dilemma’s zien we terug in *Minoes*, op een uiterst samenhangende manier. Het boek handelt over zaken die haar hoog zitten: de noodzaak van geborgenheid, een veilig huis, de hypocrisie van de macht en haar eeuwigdurende twijfel. Twijfel over haar capaciteiten en richting als auteur, over wel of niet radicaal zijn, over publiciteit en aandacht zoeken of liever wegkruipen in de anonimiteit.

Minoes kreeg de vorm van een sprookje, fantasie vermengd met werkelijkheid. In overeenstemming met de wetten van het sprookje komt een aantal situaties en activiteiten drie keer voor. Driemaal spreekt Tibbe met zijn hoofdredacteur waarbij de rollen aan het eind van het derde gesprek omgekeerd zijn. Driemaal vlucht Minoes de boom in voor een hond. Driemaal komen hospes respectievelijk hospita bij Tibbe op de zolderkamer kijken wat er aan de hand is. Driemaal speelt hotel Monopool een belangrijke rol. Net als bij *Klein Duimpje*, *Hans en Grietje* of *Pluk van de Petteflet* spannen twee kinderen – want dat zijn Tibbe en Minoes toch ook – samen tegen de gevestigde orde van de boze buitenwereld. Dat gevecht winnen ze glansrijk. En ook dat is een oplossing die past in de wereld van het sprookje. Zo komen alle topoi van Schmidt in *Minoes* bijeen. Het opkomen voor de onderdrukten, de machtelozen, de outcast... maar ook de

noodzaak van vrijheid en de daarbij behorende spanningen van het wel of niet gebonden zijn.

Zelfs de vertelsituatie is die van het sprookjesverhaal. Er is een buiten het verhaal staande verteller die de lezer deelgenoot maakt van alles wat hij weet. Het effect daarvan is tweeledig. De lezer weet meer dan de verhaalfiguren, namelijk ‘dat Minoes een vreemd tweeslachtig wezen is’ en dat er een kattenpersdienst is. De lezer ziet hoe ‘de onnozele Killendoorners door hun poezen worden bespioneerd [...] en hoe de benepen hoofdredacteur wordt misleid’. Door dat surplus aan informatie wordt de lezer de vertrouweling van de held over wie de schrijver het meeste prijsgeeft (successievelijk Tibbe, Minoes en de katten). En bijna automatisch gaat de sympathie van de lezer uit naar deze helden.

Dat kiezen vóór de ene partij en tégen de andere (meneer Ellemeet die alle volwassenen vertegenwoordigt) levert een spanning op die, zeker in combinatie met de solidariteit met de onderdrukten, tamelijk klassiek is. Literatuurcriticus Kees Fens (1991) noemde dat een vorm van literair manipuleren die vooral optreedt als er twee partijen zijn, twee werelden die tegenover elkaar staan en elkaar uitsluiten. Het is een aanpak die we kennen van klassiekers als *Tijl Uilenspiegel*, *Don Quichot*, *Robin Hood*, *Pinokkio* en *Alice in Wonderland*. Eerder traditioneel dan revolutionair dus.

En zo eindigt deze zoektocht naar de ware katachtigheid bij Annie M.G. Schmidt zoals ik begon, met een gedicht over een dame uit Goes en haar aldoor treurende poes. De dame leest hem Carmiggelt voor en Bomans maar al wat hij zei was: ’t is aardig hoor. Ze doen samen een oefening in mensendieck maar de poes is en blijft melancholiek.

En toen is die dame in Goes
naar de dokter gegaan met de poes.
De dokter zei: Rust, en in ’t zuiden gaan zonnen.
Daar zijn ze dus dadelijk mee begonnen.
Ze zijn met het vliegtuig naar Nice vertrokken.
De poes droeg de koffers met bloesjes en rokken.
Nu liggen ze samen
die poes en die dame
aan ’t strand met een zonnepak, o zo chic
maar de poes blijft melancholiek.

(‘De treurige poes’, Schmidt, 1987, p.222)

Bibliografie

- Doorman, M. (2013). Het onvermijdelijke leven van de kunstenaar. *De Gids*, 176 (8), 3-7.
- Duin, Lieke van (1996, 1 december). Katten dezer aarde verenigt u. *Trouw*.
- Fens, K. (1991). De binnenlandse onveiligheidsdienst van Killendoorn. Over *Minoes*. In T. van Buul, A. Holtrop, M. Salverda en E. Staal (red.), *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt*. Den Haag/Amsterdam: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum/Em. Querido's Uitgeverij.
- Linders, J. (1999). *Doe nooit wat je moeder zegt. Annie M.G. Schmidt, de geschiedenis van haar schrijverschap*. Amsterdam: Querido.
- Linders-Nouwens, Joke (1987). 'Ik ben een God in het diepst van mijn gedachten, maar niet zo heel veel in de maatschappij'. *Bzzlletin*, 17 (149), 11-16. (Schmidt-special)
- Schmidt, Annie M.G. (1957). *Huishoudpoëzie*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Schmidt, Annie M.G. (1966). *Ibbeltje*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Schmidt, Annie M.G. (1970¹⁰). *Minoes*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Schmidt, Annie M.G. (1986). *Tot hier toe*. Gedichten en liedjes voor toneel, radio en televisie, 1938-1985. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Schmidt, Annie M.G. (2006). *Wat ik nog weet*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Schmidt, Annie M.G. (1987). *Ziezo. De 347 kinderversjes*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Schmidt, Annie M.G. (2014). *Die van die van u*. Amsterdam: Uitgeverij Van Oorschot.
- Thuring, Leo (1971, 25 september). Nieuwe musical: "En nu naar bed". *Het Belang van Limburg*.
- Zijl, A. van der (red.) (2011). *Liefs van Annie. De mooiste brieven van Annie M.G. Schmidt*. Amsterdam/Antwerpen: Querido.

DE VELE LEVENS VAN EEN KATSE JUFFROUW

De receptie van *Minoes* in Nederland en Vlaanderen

Jan Van Coillie

(KU Leuven)

THE MANY LIVES OF A CATTISH LADY.

THE RECEPTION OF MINOES IN THE LOW COUNTRIES

Minoes by Annie M.G. Schmidt has been incorporated into the national and international canon of children's literature. But how did this happen? This study focuses on the reception of *Minoes* in the Netherlands and Flanders and more specifically on the interaction between reception and canonization. It examines the reception by literary tastemakers in various media, by mediators and by young readers. Special attention also goes to film and theater adaptations and their impact on the canonization. By investigating which classic features have been attributed to the book, the research combines a reader-oriented with a tekst-based approach.



Annie M.G. Schmidts kinderboek *Minoes* kan met recht een klassieker genoemd worden. Het boek is na meer dan veertig jaar nog steeds verkrijgbaar. Het werd tot nu toe 34 keer vertaald in 29 talen. Het is verfilmd, meermaals bewerkt voor theater en musical en weet jong en oud te boeien. Volgens Joke Linders wordt *Minoes* 'algemeen beschouwd als het meest geslaagde en zeker meest klassieke kinderboek van Schmidt' (Linders, 1999, p. 282). En in *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur* wordt aan *Minoes* de status van moderne klassieker toegeschreven als 'herausragendstes und rezeptionsgeschichtlich bedeutendstes Werk' (Kümmerling-Meibauer, 2004, p. 978). In deze bijdrage focus ik op die betekenisvolle receptiegeschiedenis, meer specifiek op de wisselwerking tussen receptie

en canonisering.^{1*} Ik heb het bewust over ‘wisselwerking’. Ongetwijfeld heeft de receptie door literaire smaakmakers een belangrijke impact op de canonisering, maar als een boek eenmaal tot de canon is doorgedrongen, beïnvloedt dit ook de manier waarop latere uitgaven gereciperd worden.

Receptie en canonisering

Door de focus op de receptie sluit ik aan bij de lezergerichte benadering van canonisering, die stelt dat opname in de canon bepaald wordt door receptie en marktmechanismen, eerder dan door de inherente literaire kwaliteiten van een werk (Lexe, 2003, p. 192). Ook al ligt de focus op de receptie, toch spelen literaire criteria onmiskenbaar een rol bij de canonisering. Het proces van selectie en evaluatie door de literaire smaakmakers gebeurt immers op basis van literaire kwaliteiten. In mijn onderzoek van de receptie ga ik na welke literaire kwaliteiten in recensies, commentaren en andere uitingen van de receptie aan bod komen en hoe die bijdragen aan de canonisering.

Een definitie van de canon ontleen ik aan Bettina Kümmerling-Meibauer. Haar definitie sluit aan bij die van andere onderzoekers (Ghesquière, 2004, p. 21; Nikolajeva, 1996, p. 13; Brillenburg Wurth & Rigney, 2012, p. 68) en impliceert ook de dynamiek van de canon, die immers bepaald wordt door wat een gemeenschap waardevol vindt:

Als ‘Kanon’ bezeichnet man generell ein Korpus von Werken, das entweder in mündlicher Überlieferung oder in schriftlicher Form festgehalten wurde und von einer Gemeinschaft [...] als besonders wertvoll und deshalb als tradierend wert anerkannt wird. Der Kanon bietet eine Orientierung, indem er festschreibt, welche bedeutenden Werke man tatsächlich kennen muss bzw. lesen soll. (Kümmerling-Meibauer, 2003, p. 29)

Dit onderzoek is in eerste instantie receptie-historisch, gericht op ‘de werking van vroegere teksten op vroegere lezers en, daarmee correlerend, [...] de receptie door die lezers van toenmalige of oudere literatuur’. (Van Gorp, Segers & Ghesquière, 1982, p. 22). Daarnaast voerde ik een beperkt experimenteel of empirisch onderzoek uit om reacties van contemporaine lezers in kaart te brengen en te bestuderen in welke mate de oordelen van ‘gewone’ lezers verschillen van die van de literaire smaakmakers en bemiddelaars. Het accent ligt dus op de lezers, meer specifiek op ‘de reacties van lezers op (literaire) teksten’ (Brillenburg

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 53.

Wurth & Rigney, 2012, p. 202). De specificiteit van kinderliteratuur wordt voor een groot deel bepaald door deze lezer of zoals Peter Hunt stelt: ‘Children’s literature is defined by its audience in a way that other literatures tend not to be [...]’ (Hunt, 1994, p. 8). Bij kinderliteratuur is het publiek complexer dan bij literatuur voor volwassenen, wat te maken heeft met het specifieke communicatiesysteem, dat gekenmerkt wordt door asymmetrie en ambivalentie.

Voor Emer O’Sullivan (2005, p. 12-13) is het vooral de asymmetrische communicatie die kinderliteratuur onderscheidt van literatuur voor volwassenen. Ook al zijn kinderboeken uiteindelijk bedoeld voor jonge lezers, het zijn volwassenen die ze schrijven, uitgeven, bespreken en verspreiden. Die volwassen auteurs, uitgevers, critici en verspreiders verschillen in leeftijd, ervaring en macht van het jeugdige publiek. Een gevolg van de asymmetrische communicatie is de belangrijke rol van de ‘directe bemiddelaars’², (groot)ouders of andere familieleden, leerkrachten en bibliothecarissen die de boeken kopen, voorlezen of aanbevelen. Zij fungeren als een tussenschakel tussen zender en jonge ontvanger en spelen zo een belangrijke rol bij de receptie. Op hun beurt worden zij beïnvloed door de critici die zich vaker tot hen richten dan tot de jonge lezers.

Door de belangrijke rol van de bemiddelaars heeft kinderliteratuur een ambivalente status (Shavit, 1980), die zorgt voor een gespleten verwachting ten opzichte van de auteur: ‘The children’s writer is perhaps the only one who is asked to address one particular audience and at the same time appeal to another’ (Shavit, 1986, p. 17). Deze dubbele geadresseerdheid kan zowel tekstextern geïnterpreteerd worden (als een gerichtheid op jonge lezers en volwassen bemiddelaars en beoordelaars) als tekstintern (waarbij de impliciete lezer zowel kind als volwassene is, die de tekst elk op een manier kan lezen en appreciëren).

Het belangrijkste materiaal voor dit onderzoek bestaat uit schriftelijke reacties van professionele lezers, ‘gewone’ lezers en directe bemiddelaars. Daarnaast ga ik kort in op de ‘maatschappelijke omarming’, waarbij Minoes blijft voortleven in de namen van personen, straten enzovoort. Aparte aandacht besteed ik aan adaptaties, die als een bijzondere vorm van receptie beschouwd kunnen worden, waarbij de ontvanger de tekst omzet in een ander medium. Adaptaties van een boek als film, toneelstuk of musical zijn vaak een gevolg van de canonisering van een werk, maar kunnen die ook bevestigen of versterken. Daarbij kunnen ze een werk als het ware revitaliseren:

One of the traditionally recognized functions of adaptation and transposition, of course, has been to bring the classic texts to life for a new audience within a particular historical context. It could be argued that such adaptations keep the book in print and read by different generations and thereby

contribute to the status of the book as a 'classic'. (Collins & Ridgman, 2006, p. 11)

Linda Hutcheon sluit zich hierbij aan en beklemtoont nog sterker de wisselwerking tussen adaptatie en canonisering:

Commercialisation? Adaptation? Today, they go together. But so too do canonization and adaptation. If a children's book is adapted to the stage or screen, that testifies to its 'classic' status. It also, of course, helps to confer that very status in the first place. (Hutcheon, 2009, p. 337)

Ook vertalingen worden soms onder receptieonderzoek gerekend. Omdat hierbij de grenzen van het Nederlandse taalgebied worden overschreden, behandel ik ze niet in deze bijdrage. Wel is er ook hier een duidelijke wisselwerking met de canonisering. Vertalingen volgen vaak uit de canonisering in eigen land en kunnen die ook bevorderen, doordat ze het prestige van een boek verhogen.

Ten slotte is de receptie als onderdeel van de literaire communicatie niet los te zien van productie en distributie. Zowel auteur als uitgever en distributeurs kunnen de canonisering mee beïnvloeden. Een van de factoren die mee bepalen of een boek tot de canon kan doordringen, is hierbij de reputatie van de auteur. Een boek maakt meer kans om opgemerkt te worden door de smaakmakers als de auteur al een reputatie heeft opgebouwd. Toen *Minoes* in 1970 verscheen, was Schmidt al een populair en gewaardeerd auteur. Op 30 december 1967 al (17 jaar na haar debuutbundels) schreef Michel van der Plas in *Elseviers weekblad*: 'Haar werk is klassiek geworden bij haar leven'. De reputatie van een auteur is een belangrijke factor voor de uitgever om de oplage van een eerste druk te bepalen. Belangrijker voor de canonisering is dat het boek op de markt blijft. De Arbeiderspers bracht *Minoes* in 1970 op de markt in een oplage van 5.000 exemplaren. De volgende vijf jaar volgden evenveel herdrukken in eenzelfde oplage (Linders 1999). Ook Querido gaf bijna jaarlijks een herdruk uit met een vergelijkbare gemiddelde oplage, behalve de filmeditie uit 2001, die meteen op 20.000 exemplaren gedrukt werd.

Om de receptie in kaart te brengen hanteerde ik het volgende analysemodel, waarin de verschillende soorten bronnen ondergebracht zijn die van belang zijn voor een receptiestudie:

Receptie door literaire smaakmakers

- ♦ populaire media: kranten/tijdschriften (recensies)
- ♦ literaire tijdschriften (essays)
- ♦ bekroningen, juryverslagen

- ♦ essaybundels, biografieën en catalogi
- ♦ overzichtsartikelen en interviews
- ♦ naslagwerken over jeugdliteratuur (lexicons en encyclopedieën)
- ♦ literatuurgeschiedenissen (jeugdliteratuur en algemeen)
- ♦ overzichten van klassiekers/canon

Receptie door (jonge) lezers

- ♦ oplagen
- ♦ sites en blogs
- ♦ eigen enquête

Receptie door directe bemiddelaars

- ♦ reacties van (groot)ouders op sites, in tijdschriften enz.
- ♦ reacties van leerkrachten op sites, in tijdschriften enz.
- ♦ opname en bespreking in schoolboeken, handleidingen
- ♦ reacties van bibliothecarissen op sites, in tijdschriften enz.

Receptie door de samenleving

- ♦ naamgeving van straten, scholen, personen ...
- ♦ standbeelden
- ♦ merchandising
- ♦ invloed van het boek op de taal

Adaptatie en receptie

- ♦ theater, musical, hoorspel ... met receptie in media en door publiek
- ♦ luistercassette/cd met receptie in media en door publiek
- ♦ film met receptie in media en door publiek

Receptie door literaire smaakmakers

Recensies

Recensies vormen de basis van literair-historisch receptieonderzoek. Ze zijn doorgaans de eerste teksten waarmee een boek onder de aandacht wordt gebracht van het publiek. Eerst breng ik een aantal feitelijke gegevens in kaart die een impact kunnen hebben op de canonisering: het aantal recensies, de verschijningsdatum, de lengte en de reputatie van de publicatiemediën en van de recensenten. Vervolgens ga ik dieper in op de argumentatie in de recensies zelf. Meer specifiek ga ik na in welke mate recensenten ‘klassieke’ kenmerken aan het werk toeschrijven.

In totaal kon ik 33 recensies van *Minoes* terugvinden, waarvan er 26 verschenen bij de eerste en tweede druk (1970: 14, 1971: 10, 1972: 2). De latere recensies verschenen bij herdrukken, vooral bij de filmeditie. Acht recensies kwamen

uit Vlaanderen, waarvan er zes dateren van na 1990.³ De meeste recensies zijn zeer kort, wat echter niet ongebruikelijk is voor kinderboeken. Van de 26 recensies uit de jaren 1970-1972 tellen er slechts zes meer dan vijftig regels. Een diepgaander artikel in een literair tijdschrift kwam er niet. Wel verscheen in 1976 een uitvoerige analyse in *Project jeugdliteratuur*, bedoeld voor leerkrachten. Van groter belang was het essay van Kees Fens ‘De binnenlandse onveiligheidsdienst van Killendoorn. Over Minoes’, opgenomen in de essaybundel *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt* (Van Buul, Holtrop, Salverda & Staal, 1991). Ik kom er verder op terug.

De recensies verschenen in alle grote Nederlandse dagbladen. De impact werd zeker vergroot doordat belangrijke smaakmakers lovend over het boek schreven, onder hen Miep Diekmann in *Het Rotterdamsch Nieuwsblad* (1970, 11 november) en in *Margriet* (1971, 22-28 mei), Kees Fens in *De Volkskrant* (1972, 16 oktober) en Mariette Van Halewijn in *De Standaard* (1970, 27 november). Opmerkelijk zijn de versterkers en absolute termen waarmee ze hun lof uitspreken. Ze hebben het over Schmidts ‘unieke grootsheid in de jeugdliteratuur’ (Diekmann), een ‘meesterwerk’ waar ‘bijna alle kinderboekenschrijvers [van] kunnen leren.’ (Fens) en een ‘heerlijk’ boek ‘om niet te missen’ (Van Halewijn).

Om de mogelijke impact op de canonisering verder in kaart te brengen, labelde ik de recensies op kenmerken waardoor het werk zich volgens de recensenten onderscheidt, vergelijkbaar met wat John Rodden (2006, p. 87) ‘watchwords’ noemt: ‘word[s] repeated, emphasized, foregrounded, linked to central themes’. Onderstaande tabel bevat alle labels die twee of meer keer werden genoemd (letterlijk of met synoniem of parafrase).

	Totaal (33)	1970-1972 (26)	Na 1974 (7)
humor	18	13	5
voor jong en oud	18	15	3
uniek	9	6	3
geëngageerd, kritisch	8	4	4
fantasie en realiteit	5	4	1
bijzondere taal	5	2	3
origineel, verrassend	5	3	2
schijnbare eenvoud	4	3	1
herkenbaar	3	2	1
spannend	2	1	1
lekker leesbaar	2	2	
tijdloos	2		2

Het vaakst wezen critici op de humor en de dubbele gerichtheid van het werk, gevolgd door het unieke karakter ervan en Schmidts geëngageerde, kritische houding. Het unieke karakter van het boek werd vaak gekoppeld aan de reputatie van de auteur, niet zelden in absolute termen:

Er komt een nieuw boek van Annie M.G. Schmidt, ook een gebeurtenis (anonymus, 1970, 5 september)

En toch weten we zo langzamerhand wel: zoals deze schrijfster het doet, kan niemand het. Annie M.G. Schmidt blijft uniek. (HVS, 1970, 19 oktober)

Annie M.G. Schmidt behoeft geen krans. (anonymus, 1970, 31 oktober)

Het gegeven kan alleen Annie M.G. Schmidt bedenken. (anonymus, 1970, 21 november)

Het lijkt me dat dit citaat genoeg is om snel naar een boekenwinkel te gaan en *Minoes* te kopen. Een kinderboek van Annie M.G. Schmidt, dat kan toch niet missen. (anonymus, 1971, 27 november)

onnavolgbare kinderboek (Schutte, 1996, 14 augustus)

Vervolgens focuste ik op kenmerken waarvan onderzoek uitwees dat ze typisch zijn voor klassiekers uit de jeugdliteratuur. Meer concreet ging ik na in welke mate recensenten de volgende kenmerken noemen uit *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon* (Kümmerling-Meibauer, 2004): 'Innovativität', 'Repräsentativität', 'Ästhetische Gestaltung der Sprache', 'Einfachheit vs. Komplexität', 'Darstellung der kindlichen Erlebniswelt', 'Phantasie', 'Polyvalenz' en 'Cross-writing'. Kümmerling-Meibauer beschouwt ze als criteria die een rol spelen bij het toekennen van de klassieke status aan een werk.⁴ Door deze kenmerken te noemen, bevestigen critici impliciet het klassieke karakter van het werk en werken ze de canonisering in de hand. In een laatste puntje ga ik na hoe die canonisering in latere recensies wordt bevestigd of versterkt.

innovativiteit

Een werk kan zowel vernieuwend zijn door de inhoud als door de vertelwijze of de taal. Het vernieuwende is voor Kümmerling-Meibauer (2004) onlosmakelijk verbonden met originaliteit. Het originele of verrassende van het werk wordt in vijf recensies expliciet genoemd, onder meer in een van de vroegste recensies waarin het verhaal als 'zeer origineel' en 'een ware verrassing' wordt bestempeld (anonymus, 1970, 30 oktober). In een aantal gevallen kan ook het label 'uniek'

als vernieuwend geïnterpreteerd worden. Toch is het opmerkelijk dat de term ‘vernieuwend’ of ‘innovatief’ nergens valt.

representativiteit

Voor Kümmerling-Meibauer is een klassieker representatief als het boek een wezenlijke bijdrage levert tot een bepaald genre of een bepaalde stroming. In het lemma dat aan *Minoes* gewijd is, wordt het boek een opmerkelijke vertegenwoordiger genoemd van de ‘neuen antiautoritären Kinderliteratur, die sich Anfang der siebziger Jahre auch in den Niederlanden etablierte’ (2004, p. 978). Schmidts bijdragen tot de geëngageerde jeugdliteratuur krijgt veel aandacht. In acht recensies wordt gewezen op Schmidts unieke kritische stem, de satire en de ‘vrolijke anarchie’ in het boek:

Uit de manier waarop Annie M.G. Schmidt de maatschappij er dan doorhaalt, de schijnheiligheid ontmaskert, met een messcherpe humor niets heel laat van allerlei verfraaiend gezemel, blijkt weer eens haar unieke grootsheid in de jeugdliteratuur. (Diekmann, 1970, 11 november)

Een superieur voorbeeld van een geëngageerd kinderboek waarin de boodschap het verhaal niet bedekt [...] (Fens, 1972, 16 oktober)

esthetische verwoording

Een esthetisch aansprekende tekst voor kinderen vereist volgens Kümmerling-Meibauer een adequate verwoording, aangepast aan genre, thema en vertelstructuur en met transparantie, eenvoud en creativiteit als wezenlijke kenmerken. Schmidts heldere en eenvoudige taal wordt in vijf recensies geroemd. De anonieme recensent van *De Stem* (anonymus, 1970, 4 november) noemt het boek ‘zeer geslaagd’ door de ‘soepele hantering van de taal’, Kees Fens heeft het over ‘springlevend Nederlands’ (Fens, 1972, 16 oktober) en Miep Diekmann stelt dat Schmidt ‘onuitputtelijk’ is ‘in ’t verzinnen van direct aansprekende beelden, waarmee ze een spaak steekt in het wiel van ons ingeslapen denken’ (Diekmann, 1971, 22-28 mei).

eenvoud versus complexiteit

Het criterium ‘eenvoud’ sluit deels aan bij het vorige. Voor Kümmerling-Meibauer zijn eenvoud en transparantie immers wezenlijke kenmerken van een esthetisch aansprekende tekst voor kinderen. De grote uitdaging bij dit criterium

bestaat er voor de auteur in eenvoudig te schrijven, maar niet triviaal. In vier recensies wordt gewezen op de schijnbare eenvoud in *Minoes*. Zo schrijft de recensent van de *Leidsche Courant* (anonymus, 1970, 5 november) dat het verhaal ‘zonder enige moeite geschreven schijnt te zijn.’

weergave van de kinderlijke belevingswereld

Aan dit criterium lijkt op het eerste gezicht niet voldaan: de hoofdpersonages in *Minoes* zijn immers geen kinderen. Dit is echter maar schijn: niet alleen gedragen Minoes en Tibbe zich allermintst als volwassenen, maar ook ontmaskeren ze samen met het buurmeisje Bibi en de katten de machtswellust en het opportunisme van de volwassenen. Het neerhalen van de volwassen autoriteit, hier in de figuur van Ellemeet, geeft jonge lezers een gevoel van superioriteit, een ‘überlegenheitsgefühl’ dat Bettina Hurrelmann (1995) een wezenlijk kenmerk noemt van klassieke kinderboeken. In een interview voor *NRC Handelsblad* (Heyting, 1977, 21 oktober) typeert Schmidt deze houding als ‘leedvermaak’, volgens haar bepalend voor de populariteit van een kinderboek. Recensenten merken deze anarchie wel op (zie criterium 2), maar verbinden ze niet expliciet met de kinderlijke beleving.

Naast de subversieve houding tegenover het volwassen gezag biedt ook de persoonlijkheid van Minoes sterke inleefmogelijkheden voor de jonge lezers. Voor Miep Diekmann (1971, 22-28 mei) is *Minoes* herkenbaar voor die lezers omdat ze net als pubers geen raad weet met haar veranderde lichaam. Haar katse trekken zijn dan weer herkenbaar voor jong en oud. M.J. Raymakers-Van der Put (1971, augustus) stelt de (volwassen) lezers rechtstreeks de vraag of ze zichzelf niet herkennen in die katse trekken van Minoes.

fantasie

Kümmerling-Meibauer verstaat onder ‘Phantasie’ de vaardigheid om disparate elementen zinvol te verbinden, zoals fantasie en realiteit. De bijzondere, fantasierijke draai die Schmidt aan de werkelijkheid weet te geven, wordt in vijf recensies opgemerkt. In *De Tijd* luidt het: “*Minoes*” is weer een van die boeken, die verrassen door het schijnbare gemak waarmee de schrijfster alledaagse gebeurtenissen een niet alledaagse draai kan geven.’ (anonymus, 1970, 31 oktober). De recensent van *Vrij Nederland* koppelt dit kenmerk aan een andere klassieke auteur: ‘En net als bij de Zweedse Astrid Lindgren gebeurden de bijzondere dingen allemaal in de gewone wereld van gewone mensen, gewone kinderen en gewone mevrouwen.’ (anonymus, 1971, 14 januari). In het *Nieuwsblad van het*

Noorden noemt C.E. Potgast-Gimberg (1971, 27 oktober) *Minoes* ‘een poezenverhaal van waarheid en sprookje’. Voor Kees Fens in *De Volkskrant* (1972, 16 oktober) ontleent het boek zijn poëzie ‘aan gewone zaken (die een kwartslag gedraaid worden en ineens hun bijzonderheid laten zien)’.

polyvalentie

Ook meerduidigheid beschouwt Kümmerling-Meibauer als een kenmerk van klassiekers. Dit kenmerk werd genoemd in slechts één recensie uit 1986. De recensente noemt de dubbelzinnigheid in *Minoes* typisch voor mythologische helden die zich vaak op het snijpunt van twee werelden bewegen, van goden en mensen of van mens en dier: ‘*Minoes* is een heldin met mythologische proporties en misschien maakt dat haar inderdaad onvergetelijk. (Schutte, 1996, 14 augustus).

cross-writing

Zowel Kümmerling-Meibauer (2004) als Bettina Hürrelmann (1996) noemen de dubbele gerichtheid een kenmerk van kinderclassiekers. Het feit dat *Minoes* kinderen en volwassenen kan aanspreken is samen met de humor het meest genoemde kenmerk van *Minoes* in de recensies. Beide kenmerken komen overigens vaak voor in een en dezelfde recensie, zoals in de volgende voorbeelden:

een kostelijk verhaal, in de eerste plaats voor kinderen, maar de knipoog naar de ouderen ontbreekt niet. (HVS, 1970, 19 oktober)

en als ik u was zou ik het boek maar meteen voorlezen, want om dit kattenavontuur van haar grinnikt een mens ook nog als hij negentig is. (anonymus a, 1970, 30 oktober)

Een verrukkelijk leesboek voor kinderen, maar ook voor volwassenen die niet alleen veel plezier zullen beleven aan de namen die Annie Schmidt bedenkt. (anonymus b, 1970, 30 oktober)

Kinderhumor voor volwassenen is Annie M.G. nooit vreemd [...] Kinderen zullen genieten, (voorlezende) ouders eveneens en met het besef waarom. (anonymus, 1971, 22 oktober)

tijdloze klassieker

In recensies die later verschenen naar aanleiding van bijzondere herdrukken of de filmeditie wordt de klassieke status van het boek geregeld geëxpliciteerd of wordt het boek gesitueerd in de traditie van kinderklassiekers. Op die manier bevestigen en versterken de recensenten de canonisering.

Xandra Schutte (1996, 14 augustus) vergelijkt *Minoes* met *Alice in Wonderland*. Terwijl Carroll een welgemanierd kind in een dolgedraaide wereld van volwassenen plaatst, laat Schmidt kinderen, dieren en volwassenen botsen met een wereld die op het eerste gezicht keurig is, maar waaronder hypocrisie en machtswellust schuil gaan, waarmee ze ook verwijst naar de kritische instelling van Schmidt, een ander klassiek kenmerk. Koen Driessen (2002, 16 februari) noemt Schmidt een ‘schrijflgende’ en wijst op de gelijkenis tussen *Minoes* en het klassieke sprookje van de gelaarsde kat. In verschillende recensies van de filmeditie wordt ook gewezen op het tijdloze van het boek, een wezenlijk kenmerk van klassiekers:

Het verhaal heeft nog niets aan frisheid ingeboet en dat is in hoge mate te danken aan de humor en de onbekommerde kijk op volwassenen en kinderen, de enen niet bij voorbaat beter en verstandiger dan de anderen. (Kakebeeke, 2002, december)

Het blijft een tijdloos en bijzonder ontspannend en meeslepend verhaal. [...] De humor en de taalvirtuositeit van Annie M.G. Schmidt blijven na al die jaren nog steeds onnavolgbaar. (Leysen, 2002, 10 juli)

Bekroningen

Minoes werd in 1971 bekroond met een Zilveren Griffel. Daardoor kreeg het boek extra aandacht, al blijft de impact van die prijs ver onder die van de Gouden Griffel. Ik kon in elk geval maar één korte recensie traceren waarin expliciet naar de bekroning verwezen wordt, die het boek volgens de recensent ‘terecht’ gekregen heeft. (anonymus, 1972, 21 januari).

Essaybundels en biografieën

Zonder twijfel het meest invloedrijke artikel voor de canonisering van *Minoes* was de bijdrage die de bekende criticus en hoogleraar Kees Fens publiceerde onder de titel ‘De binnenlandse onveiligheidsdienst van Killendoorn’ in het

schrijversprentenboek *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt* (1991). Naar zijn tekst wordt herhaaldelijk verwezen in recensies, biografieën, lexicons, overzichtsartikelen en zelfs in het juryrapport van de Constantijn Huygensprijs.⁵ Fens steekt zijn waardering niet onder stoelen of banken. In het eerste deel van zijn essay wijst hij op de polyvalentie van het werk, die volgens hem voor een grote betrokkenheid van de lezer zorgt en gepaard gaat met humor. De lezer krijgt ‘zoveel aparte informatie [...], dat heel wat situaties dubbelzinnig worden en daarmee zeer humoristisch’ (p. 34). De dubbelzinnigheid is voor Fens vooral een gevolg van de ingenieuze opbouw.

Verder in zijn artikel noemt Fens nog vijf andere klassieke kenmerken: hij wijst op de esthetische taal, het meeleven met kinderen en katten, de aantrekkelijkheid voor jong en oud en het innoverende en representatieve karakter van het boek, dat hij typeert als anarchistisch:

Naar compositie is *Minoes* zonder meer voorbeeldig, dus ook door de manier waarop het de ideale lezer scheidt. Daarom bewonder ik het. Zoals ik het niet minder bewonder om de taal, die op meesterlijke wijze aan figuren en situaties is aangepast. En dat ook weer zo, dat de partijdigheid van de leer ook met de taal gewekt wordt. [...] Maar misschien is dit toch het allermooiste: elke keer weer word ik opnieuw partij, zweer ik met Tibbe, Minoes en de katten samen tegen die massieve machts wereld van de volwassenen. Elke keer weer ontdek ik wie ik in werkelijkheid gebleven ben: een straatkat, met een groot vermogen tot leedvermaak. En elke keer opnieuw schaam ik mij voor alle Ellemeet-trekken die ik heb. Annie Schmidt zet de kat die we zijn op het spek van de welgedanen en zelfverzekerden. En daarmee ook op ons zelf. Voor kinderen geldt dit natuurlijk allemaal niet. Die zijn nog van nature volkomen anarchisten. Althans in Nederland sinds het verschijnen van het werk van Annie M.G. Schmidt.’ (p. 44)

Bijna twintig jaar eerder al, in zijn recensie in *De Volkskrant* (16-10-1972) noemde Fens *Minoes* ‘voorbeeldig’. En in 1984 in zijn inleiding voor *Kijk, Annie M.G. Schmidt, de schrijfster in beeld* stak hij de draak met de schoolmeesters die ‘er nog niet in geslaagd’ zijn om Schmidt een hoge literaire onderscheiding te geven ‘Ze hebben nooit *Minoes* gelezen, waarschijnlijk. Ze weten in ieder geval dat iets dat helder is en eenvoudig lijkt, niet hoog kan zijn.’ (p. 6)

In haar proefschrift besteedt Joke Linders zeven pagina’s aan *Minoes* (Linders, 1999, p. 277-283), dat volgens haar ‘algemeen beschouwd [wordt] als het meest geslaagde en zeker meest klassieke kinderboek van Schmidt dat opgewassen is

tegen een heuse closereading.’ (p. 282) Het klassieke kenmerk ‘fantasierijk’ speelt een centrale rol in haar analyse, waarbij ze wijst op de spanning tussen ‘de huiselijke schijn van een Hollandse zolderkamer’ en ‘de wetten van het sprookje’ (p. 278), tussen het menselijke en het dierlijke ‘die Minoes de mythologische proporties [geeft] die veel klassieke helden hebben’, p. 278) en ‘van het enerzijds-anderzijds’ die ‘zeker in combinatie met de solidariteit met de onderdrukten, tamelijk klassiek is’ (p. 281). In haar besluit plaatst ze het boek in een rij van grote klassiekers uit de jeugdliteratuur: ‘Het is een aanpak die we kennen van klassiekers als Tijn Uilenspiegel, Don Quichot, Robin Hood, Pinokkio en Alice in Wonderland’ (p. 282).

In haar biografie over Schmidt besteedt Annejet Van der Zijl maar weinig aandacht aan *Minoes*. Ze koppelt het ontstaan van het boek aan de verhuis naar Frankrijk en typeert het werk als ‘het boek dat meer dan enig ander werk ging over liefde en de daarmee gepaarde innerlijke verscheurdheid’. (Van der Zijl, 2002, p. 288). Op de klassieke status van het boek gaat ze niet in.

Overzichtsartikelen en interviews

Ook in overzichtsartikelen die verschenen naar aanleiding van jubilea, herdenkingen of bekroningen wordt *Minoes* geregeld een klassieker genoemd of worden aan het boek klassieke kenmerken toegedicht. In een artikel in de *Volkskrant* onder de titel ‘Opstand tegen de spuitbussen’ noemt Kees Fens *Minoes* ‘het allerknappst van compositie’ en beklemtoont hij nogmaals de polyvalentie en de bijzondere taal, hij heeft het over de ‘prachtige dubbelzinnigheid’ en het ‘ongewoon gewone Nederlands’ (1986, 26 mei). In hetzelfde jaar schrijft Carel Peeters in *Vrij Nederland* (1986, 7 juni) een stuk over ‘De anarchie van Annie Schmidt’. In het artikel beklemtoont hij de ‘geraffineerde, werkelijk nooit onbenullige eenvoud’ en het vernieuwende, anarchistische karakter van haar werk, waarbij hij de katten in *Minoes* typeert als ‘het sterkste voorbeeld van de informele organisatie in dienst van de anarchie in een door en door beregelde wereld.’

In *De Tijd* (1987, 13 november) noemt Corine Spoor in een stuk naar aanleiding van de C. Huygensprijs aan Annie M.G. Schmidt *Minoes* ‘een van haar mooiste verhalen’. In het *NRC Handelsblad* (1988, 22 april) schrijft Rudy Kousbroek over *Minoes* en *Abeltje*: ‘zo prachtig geschreven en zitten zo knap in elkaar’, waarbij hij ook haar ‘grote oorspronkelijkheid en verbale begaafdheid’ noemt. In een artikel naar aanleiding van de H.C. Andersenprijs beklemtoont Bregje Boonstra dan weer het rebelse in *Minoes* en andere boeken, waarmee Schmidt ‘de volwassen wereld in zijn hemd’ en het kinderboekenland op zijn kop zette (1988, 14 oktober).

Toch moet opgemerkt worden dat in de overzichtsartikelen bij Schmidts overlijden (1995) en bij haar honderdste geboortjaar (2011), de aandacht voor *Minoes* relatief beperkt is, zeker vergeleken bij die voor andere klassiekers als *Jip en Janneke*, *Pluk van de Petteflet* en *Otje*. In ‘De kinderen van Annie MG. Schmidt’ in *NRC Handelsblad* (anonymus, 1995, 26 mei) wordt *Minoes* enkel kort vermeld, net als in *Literatuur zonder leeftijd* (anonymus, 1995) waar het boek in een ‘in memoriam’ wel als enige titel wordt genoemd. In 2011 publiceerde *De Standaard der Letteren* een volledige bijlage van zestien pagina’s onder de titel ‘100 jaar Annie’ (2011, 20 mei). In de inleiding noemt Veerle Vandenbosch Schmidt de ‘geestelijke moeder van Jip en Janneke, Pluk van de Petteflet, Floddertje en Wiplala’, zonder *Minoes* in het rijtje op te nemen. Verder in de bijlage blijft de aandacht voor *Minoes* beperkt tot enkele vermeldingen. Rita Verschuur noemt *Minoes* haar favoriete boek. Joke Linders heeft het over Schmidts rebelse kant en vermeldt daarbij ‘de onafhankelijke krantenkat Minoes’. En Ary Langbroek (was directeur-uitgever bij Querido) besluit: ‘Als er één figuur uit het werk van Annie is waarin veel van haar samenkomt, is het Minoes.’ In de bijlage van de *Gazet van Antwerpen* (Cuyt, 2011, 20 mei) noemt Schmidts zoon Filip in een interview *Minoes* zijn moeders lievelingswerk: ‘Zeg nu zelf, Minoes is toch wereldliteratuur? Zij kan toch staan naast Alice in Wonderland?’

Dat ook nadien critici de klassieke status van *Minoes* hoog houden, mag blijken uit het artikel van Bas Maliepaard in *Trouw* (2013, 11 oktober) ‘Meester ken uw klassiekers’, waarin hij *Minoes* opneemt.

Ook interviews kunnen het canoniseringsproces in de hand werken. Daarbij kan zowel de geïnterviewde auteur als de interviewer het boek onder de aandacht brengen en verbinden met klassieke kenmerken. In een interview met Jeanne Roos voor *Margriet* (1981, 9 oktober) illustreert Schmidt haar uitspraak ‘Al mijn boeken voor kinderen zijn sprookjes. Ik leef me er ook helemaal in’ met het voorbeeld van *Minoes* en hoe ze zich tijdens het schrijven echt een kat voelde. Die identificatie met katten zet ze nog eens extra in de verf in een interview met Bibeb voor *Vrij Nederland* (1982, 21 december):

Ik ben gek op katten, ik praat ermee, met vogels ook. Heerlijk om dieren in m’n boeken te laten praten. Voor mij zijn het mensen. Toen ik het idee voor *Minoes* had, heb ik heel erg geprobeerd me in te leven in een kat. In gedachten joeg ik achter een vogel aan.

Hoe die inleving leidt tot een onvoorwaardelijke sympathie met katten en kinderen, blijkt uit een interview voor *Humanist* (Van Teeseling, 1987, 6): ‘Het win-

nen van het kleine, machteloze zwakke. Dieren, planten, kinderen. In *Minoes* zijn het de katten die slimmer, beter, liever zijn dan de volwassenen.’

Naslagwerken over jeugdliteratuur (lexicons en encyclopedieën)

Dat een boek speciale aandacht krijgt in lexicons en encyclopedieën kan zonder twijfel een rol spelen in het canoniseringsproces. In dergelijke naslagwerken wordt immers vastgelegd wat als literair waardevol wordt beschouwd. In de vijf onderzochte werken⁶ wordt *Minoes* overal vermeld, in vier ervan krijgt het extra aandacht. De halfslachtige metamorfose van kat in juffrouw komt het vaakst aan bod, naast de rebelse, satirische kant en de mix van realiteit en sprookje. Zo schrijft Jan Van Coillie in *Schrijver gevonden*: ‘De rebelse houding uit veel van haar versjes kenmerkt ook Schmidts verhalen. Typerend is *Minoes*.’ (De Sterck, Kakebeeke & Franck 1998, p. 269). In twee gevallen wordt *Minoes* expliciet in de klassieke traditie geplaatst: ‘De metamorfose van *Minoes* roept herinneringen op aan Pinokkio of Alice’ (Linders, Staal, Tromp & Vos, 1995, p. 430); ‘De combinatie van menselijke en dierlijke verlangens geeft *Minoes* de mythologische proporties die veel klassieke helden hebben’ (Van Coillie, Linders, Niewold & Staal, 2004, p. 235). De auteur van deze lemmata wordt niet vermeld, maar het valt op dat Joke Linders telkens in de redactie zit. Dat ze ook in andere publicaties de klassieke status van *Minoes* beklemtoont, versterkt haar impact op de canonisering. Linders speelde ook een rol bij de internationale verspreiding. In de inleiding bij *Nice to meet you. A companion to Dutch & Flemish children’s literature* krijgt *Minoes* een special vermelding: ‘We also have her to thank for the amusing, socially responsible stories of a cat which becomes a lady (*Minoes* – *Minnie*, 1970) [...]’ (Linders & De Sterck, 1993, p. 22). Een vergelijkbare rol speelde Anne de Vries, die niet alleen het lemma over Schmidt schreef voor het *Lexicon van de jeugdliteratuur*, maar ook artikels voor de *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature* (Hunt, 1996) en *The Oxford Encyclopedia of Children’s Literature* (Zipes, 2006). In het laatste werk noemt hij *Minoes*, *Pluk van de Petteflet* en *Otje* ‘highlights of her work’ en wijst hij op de ‘happily anarchistic World, which was completely new at the time’ (p. 404).

Literatuurgeschiedenissen (van de jeugdliteratuur)

Opname in een literatuurgeschiedenis kan als een belangrijk onderdeel van het canoniseringsproces beschouwd worden. In 1989 wordt *Minoes* kort besproken in *De hele Bibelebontse berg. De geschiedenis van het kinderboek in Nederland en*

Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden (Bekkering e.a, 1989). De subjectieve toon is opmerkelijk. Aukje Holtrop noemt het ‘een prachtig verhaal, geestig en origineel’. Ook zij beklemtoont de rebellie in het boek, waarvan de ‘moraal’ steekt in ‘de onbevangenheid die uiteindelijk alle gewichtdoenerij in de wereld voor gek zet en de baas is’. (p.402)

In de nieuwe *Geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur. Een land van Waan en Wijs* (Ghesquière, Joosen & Van Lierop-Debrauwer, 2014) krijgt *Minoes* als boek echter geen aparte aandacht meer. Het is wellicht typisch voor de mediamaatschappij dat de verfilming door Vincent Bal (p. 426) en de toneelbewerking door Flip van Duijn en Jan Willem Ruiters (p. 427) wel vermeld worden.

Bij dit alles past de opmerking dat het boek duidelijk een ‘kinderklassieker’ is. In overzichten van de canon of geschiedenissen van literatuur voor volwassenen wordt *Minoes* enkel genoemd in *’t Is vol van schatten hier* (Korteweg en Salverda, 1986), zonder toelichting. Hugo Brems vermeldt in *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006) wel andere boeken van Schmidt maar niet *Minoes*.⁷ In het *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur* (Raaijmakers, 1997, p. 15) wordt Schmidt meteen voorgesteld als een auteur die schreef voor kinderen en volwassenen, zonder onderscheid. G.F.H. Raaijmakers (1997) wijdt één zin aan *Minoes*, als voorbeeld van een boek waarvan de handeling op gang wordt gebracht door een vreemd toeval.

Overzichten van klassiekers

Het duidelijkste signaal voor de opname van *Minoes* in de internationale canon is het lemma in *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexicon* (Kümmerling-Meibauer, 2004). *Minoes* wordt er als enige boek van Schmidt nader toegelicht. Hierbij wordt gerefereerd aan Anne de Vries die het boek in 1987 de status van moderne klassieker toekende.

Eerder al was *Minoes* opgenomen in overzichten van klassiekers in Nederland. In *Zo goed als klassiek. De 100 mooiste jeugdboeken van de laatste 50 jaar* selecteert Bregje Boonstra van Annie M.G. Schmidt *Pluk van de Petteflet*, *Ziezo* en *Minoes*. Ook zij plaatst Schmidts rebellie en liefde voor katten centraal: ‘Een samenzwering op touw zetten tussen kinderen, dieren en niet helemaal in de pas lopende volwassenen, daar was Annie M.G. een meester in. En omdat ze zoveel van poezen hield, spelen die de glansrol.’ (Boonstra, 1999, p. 86). In de op de buitenlandse markt gerichte brochure *12 children’s classics* van het Letterenfonds is *Minoes* opgenomen als enige werk van Schmidt.⁸ Op de site van het fonds wor-

den de originaliteit, het verrassende, de humor en het rebelse karakter geroemd. Ook hier is de toon erg lovend: ‘Minoes is a glorious, original and funny story.’⁹

Receptie door (jonge) lezers

Minoes is een longseller met een hoge oplage. In een mail op 29 september 2014 liet uitgever Belle Kuisken weten dat in 2014 de 37^{ste} druk verscheen (38e gepland), wat de totale oplage op ca. 220.000 verkochte exemplaren bracht. Het is wel nodig dat cijfer in perspectief te zien: van *Pluk van de Petteflet* waren er in maart 1999 al 730.000 exemplaren verkocht en eind jaren 80 had *Jip en Janneke* een totale oplage van drie miljoen bereikt (Van der Zijl, 2002, p. 266). Dat *Minoes* populair blijft, blijkt niet alleen uit de herdrukken, maar ook uit reacties op het web. Begin 2008 dong *Minoes* mee naar de titel van ‘Mooiste Kinderboek aller tijden’, waarbij lezers (volwassenen en kinderen) online hun stem konden uitbrengen (<http://hetmooistekinderboek.be>). De motieven van de stemmers geven een interessante kijk op de verklaringen van het succes bij het publiek. Meteen is de grote impact van de verfilming duidelijk (32x). De tweede belangrijkste reden om voor het boek te stemmen, was de voorliefde voor poezen (‘Ik hou van poezen’, ‘poezen zijn mijn lievelingsdieren’) (27x). Dan volgen spanning (24x) en humor (15x) die vaak samen genoemd worden. Het boek wordt ook 18 keer als ‘leuk’ bestempeld (wat zowel grappig als prettig om lezen kan betekenen). Nog meer dan vijf keer genoemd werden: de poes die vrouw wordt (9x), het feit dat ze het boek meerdere keren gelezen hadden (9x) en de fantasie (7x). Criteria die volwassen critici vaak vermelden, zoals de aantrekkelijkheid voor alle leeftijden (3x) en de originaliteit (2x) worden duidelijk minder genoemd door de ‘gewone’ lezers. Anders dan bij volwassen critici blijkt de reputatie van de auteur geen rol te spelen.

Op scholieren.com werden tussen 2002 en 2011 veertien verslagjes gepost. Het vaakst kwamen termen voor als ‘spannend’, ‘grappig’, ‘zielig’, ‘makkelijk te lezen’ en ‘met een gelukkig einde’. Illustratief is het verslagje van Fleur (4^e klas HAVO):

Minoes is een leuk geschreven kinderboek met de nodige actie en fantasie. Ook de personages worden leuk en geinig beschreven, hele verschillende personages en toch passen ze bij elkaar, de onzekere Tibbe, het kleine meisje Bibi en de toch grotendeels van het verhaal ongelukkig Minoes. Je merkt zeker wel dat het erg enthousiast geschreven is en de grenzen wat fantasie betreft niet aanwezig zijn. Het lezen ging vrij gemakkelijk, het is erg leuk geformuleerd zoals: Tante Moortje “Ooch kind, en heb je ook

geen staart meer?' Minoes: Nee, zelfs geen knobbeltje'. En gelukkig heeft Minoes ook een gelukkig einde.

In 2014 voerde ik zelf een onderzoek uit bij 34 kinderen tussen 8 en 11 jaar, die het boek lezen en vervolgens een enquête invulden.¹⁰ Bedoeling was te achterhalen of het boek hen nog aansprak en wat er hen in het boek al dan niet aantrok.¹¹ Deelname gebeurde op vrijwillige basis, waardoor verondersteld mag worden dat vooral kinderen die graag lezen meededen, in grote meerderheid meisjes (28M, 6J). Dat kan mee verklaren waarom 82% stelde het boek heel erg graag (47%) of erg graag (35%) gelezen te hebben. Het boek scoorde het hoogst bij de 10 en 11-jarigen (score 5,1 en 5,2), wat aansluit bij de door de uitgever beoogde doelgroep (10+).

De motieven waarom de kinderen het boek graag lezen sluiten grotendeels aan bij wat uit 'Het mooiste kinderboek aller tijden' bleek. Ook hier blijkt de liefde voor poezen een belangrijke motivatie (11x). Enkel 'omdat het een leuk boek is' scoort hoger (14x). Ook de spanning (6x), humor (3x) en de katse trekjes van Minoes (3x) worden meermaals genoemd. De link naar de film wordt maar één keer gelegd. Anderzijds zijn er ook kinderen die het boek niet spannend genoeg, saai en niet grappig vinden en vindt een iemand het maar niets omdat ze niet van katten houdt. Een meerderheid van de kinderen vindt het boek grappig tot heel erg grappig en spannend tot heel erg spannend. Spanning scoort het hoogst, wat te danken is aan de 10-11 jarigen; de 8-9 jarigen vinden het boek vooral grappig. Ontroering scoort in beide groepen het laagst, bij de groep 8-9 vindt een meerderheid het boek niet of helemaal niet ontroerend.¹² Hoewel de meerderheid van de kinderen het boek veel meer spannend en grappig vindt dan ontroerend, geven de meeste (13x) wel als fragment dat hen het sterkste is bijgebleven een passage die hen emotioneel raakt: 'Dat meneer Ellemet tegen een kat trapte. Want is erg voor die kat' (10j.); 'Dat meneer Ellemet kleine katjes in de vuilnisbak stopt. (Die katjes leven!)' (11j.). Ook veel geciteerd worden fragmenten die te maken hebben met het hoofdmotief kat-dame (8x). Dan pas volgen fragmenten die als grappig (6x) of spannend (3x) getypeerd kunnen worden.

Op de vraag naar het grappigste fragment wordt het vaakst verwezen naar het katse gedrag van Minoes (15x, waarvan 9x bij 8-9 j.), gevolgd door passages waarin de booswicht Ellemet afgaat (9x, waarvan 7x bij 10-11 j.) Het leedvermaak waar Schmidt zelf in interviews naar verwijst, blijkt te werken. De ontroerendste fragmenten hebben te maken met het lot van Minoes (8x) en soms met dat van Tibbe (5x) of Jakkepoes en haar kleintjes (3x). De vraag of er een boodschap in het boek steekt, werd weinig beantwoord, vooral door de jongsten.

Als belangrijkste les kwam naar voor dat je diervriendelijk moet zijn (5x). Opvallend is hoeveel kinderen de ‘boodschap’ heel persoonlijk interpreteren: ‘Dat je goed op je kinderen moet letten, want mevrouw Van Dam heeft de kinderen van de Jakkepoes gestolen.’ (8 j.); ‘Je moet eerlijk zijn in het leven en niet doen alsof zoals meneer Ellemeet. Met eerlijk zijn kom je het verst.’ (11 j.); ‘De les is dat het uiterlijk niks uitmaakt, maar het innerlijk wel.’ 11 j.)

Receptie door directe bemiddelaars

Het historisch onderzoek naar de impact van (groot)ouders, leerkrachten en bibliothecarissen is moeilijk omdat deze directe bemiddelaars zich niet vaak schriftelijk uiten over een boek. Mogelijke bronnen zijn tijdschriften en handboeken voor leerkrachten, lesmappen en schoolboeken. Op dit domein is verder onderzoek nodig. Hieronder geef ik slechts enkele voorbeelden die illustreren dat *Minoes* werd gepromoot als interessant boek voor analyse in de klas en als voorleesklassieker.

In 1976 werd *Minoes* uitvoerig besproken in het tijdschrift *Project Jeugdliteratuur*, bedoeld voor leerkrachten. De analyse van A. Hulsebosch begint programatisch: ‘Wanneer we een kinderboek serieus willen nemen, dienen we het te onderzoeken op dezelfde wijze waarop we het werk voor volwassenen benaderen.’ (z.p.) In zijn artikel verwerkt hij heel wat ‘klassieke’ kenmerken. Hij wijst op het dubbele publiek en geeft aan wat volgens hem aantrekkelijk is voor kinderen en wat voor oudere lezers. Ook Schmidts engagement, met de ‘aanklacht tegen de autoriteiten en een verheerlijking van de underdog’ haalt hij aan. Ten slotte werkt hij in detail parallellen uit met ‘De gelaarsde kat’.

In het populaire handboek *De wereld van het kinderboek* (Moerkercken van der Meulen & Spelbrink, 1982) wordt *Minoes* een geschikt boek genoemd om voor te lezen in de klas. Bijna veertig jaar later beklemtoont ook Sjoerd Kuyper de kracht van *Minoes* als voorleesboek voor het gezin: ‘Maar ik kan geheel voor mijn eigen lol een hele avond *Minoes* voorlezen, doorgaan, doorgaan, ook als de kinderen allang willen slapen en zeuren of het licht uit mag.’ (Kuyper, 2004, p. 9). Hij noemt het een van die boeken die ‘zowel door kinderen als volwassenen genoten kunnen worden’ (ibidem). Het volgende citaat komt van een bibliothekmedewerkster:

Mijn ‘all time favourite’ kinderboek is *Minoes* van Annie M.G. Schmidt. [...] Toen ik bij de jeugdafdeling van de bibliotheek werkte las ik het voor in groep vijf als onderdeel van het leesprogramma. We mochten dat jaar onze eigen favoriet meenemen en daar een stukje uit voorlezen, net als

van andere golden oldies zoals Pluk van de Petteflet en Pippi Langkous. Maar zodra ik in Minoes begon, wilden de kinderen dat ik doorging. Nog een hoofdstuk, ah toe! (Cals, 2013)

Receptie in de ruimere samenleving

Misschien wel de hoogste graad van canonisering bij het publiek vindt plaats wanneer een boek of een personage doordringt in de naamgeving van straten, gebouwen en mensen. De eerste recensie van *Minoes*, die verscheen in het *Utrechts Nieuwsblad* (19-10-1970) opende met de zin: ‘Het zou interessant zijn over een paar jaar na te gaan hoeveel meisjes (en poezen) sindsdien zijn begiftigd met de naam “Minoes”’. Een onderzoek naar de populariteit van de naamgeving voor poezen uit 2010 gaf Minoes als populairste poezennaam (*Volkskrant*, 06-04-2010). Al op 16-05-1991 meldde *Trouw* in een ‘Ode aan Annie’: ‘Ontelbaar ook de katten die “Minoes” heten’.

Verder is er een kinderklerenboetiek *Minoes* in Rotterdam (gestart 1987), een peuterspeelzaal *Minoes* in Tiel, een buitenschoolse opvang *Minoes* in Zeist en een dagopvang *Minoes* in Kronenberg. In Schmidts geboortestad Kapelle en in Gorinchem is er een Annie M.G. Schmidtwijk, met onder andere Minoes als straatnaam (www.overstraatnamen.nl).

Adaptatie en receptie

Theater en musical

Ook op de scène blijkt Minoes meerdere levens te hebben. De eerste toneelbewerking van het boek ging in première op 19 december 1981 bij toneelgroep Schuttle in een regie van Schmidts zoon Flip van Duyn en Jan Willem Ruyter. Het stuk liep tot in 1984. De recensies waren lovend en beklemtoonden dat het stuk de sfeer van het boek goed heeft aangehouden. Daarna waagden ook andere gezelschappen zich aan Schmidts klassieker, waardoor *Minoes* springlevend blijft, onder hen Theatergroep Krats (1984), Theatergroep Deinart (2005), Gezelschap Uitgezonderd (2007), Stelkelbaars (2012), Bos Theaterproducties (2014) en Theatergroep Max Last (2014). De meeste voorstellingen vonden plaats in culturele centra en vooral scholen, wat op de sterke band met het onderwijs als bemiddelende instantie wijst. Overigens zetten scholen ook geregeld zelf het boek op de planken, gespeeld door leerlingen en leerkrachten.¹³



Fig. 1. *Minoes* – Musicaleditie

Dat ook de toneelbewerkingen meebouwen aan de reputatie van de auteur, mag blijken uit volgende zin uit de recensie in *De Standaard* (Depaepe, 2007, 14 juli) over de opvoering door *Gezelschap Uitgezonderd*, waarin Schmidt getypeerd wordt als ‘een icoon van de Nederlandstalige kinder- en jeugdliteratuur’. Ten slotte bestaat er ook een *Toneelvereniging Minoes*, die in 2008 het boek bewerkte als musical.

Luistercassette/cd

Een zeer ‘getrouwe’ vorm van adaptatie is de uitgave als luisterboek in 1987 door IC, ingelezen door Annie M.G. Schmidt zelf. De oplage bedroeg 1.000 exemplaren en er kwam nog hetzelfde jaar een herdruk. Nieuwe uitgaven kwamen er in 2001 bij Luisterpunt en in 2002, 2003 en 2006 bij Rubinstein. Deze uitgever bracht in 2011 naar aanleiding van honderd jaar Annie een nieuwe versie op drie cd’s, dit keer met de stemmen van de acteurs uit de film. In 2014 verscheen een musicaleditie. Opnieuw versterkten recensenten de klassieke status van het boek. Op *Volkskrant.nl* (anonymus, 2011, 1 maart) is sprake van ‘een van de meest populaire kinderboeken ooit’ en verder ‘de katklassieker *Minoes*’. In een korte recensie in *De Standaard* (Joosen, 2012, 3 augustus) verwijst de recensente naar

Astrid Lindgren en typeert ze het verhaal als een ‘spannend fantasieverhaal’ vol ‘grappige momenten’.

Film

De verfilming van *Minoes* door de Vlaamse regisseur Vincent Bal ging in première in december 2001 en was meteen een gigantisch succes. De film trok in de eerste speelweek al 50.000 bezoekers. Het jaar erop waren er dat al meer dan 200.000 en in 2011 was de kaap van 800.000 overschreden, ondanks de concurrentie van *Harry Potter en de steen der wijzen* (Schmidt en Veenendaal, 2011). Daarmee stond *Minoes* op de derde plaats van de populairste Nederlandse jeugdfilms, na *Kruimeltje* en *Abeltje*. Ook de video was een succes. Het *Algemeen Dagblad* vermeldt op 13 december 2002 dat er al 250.000 exemplaren werden verkocht.

De film kreeg erg veel aandacht in de pers. Zoeken.bibliotheek.nl leverde 306 hits op in landelijke dagbladen. De commentaren zijn zonder uitzondering positief. Enkele filmrecensenten wijzen expliciet op de klassieke status van het boek:

Het boek van Annie M.G. Schmidt, waarnaar de film is gemaakt, mag welhaast tot het nationale erfgoed worden gerekend. (anonymus, 2001, 6 december)

Niet gehinderd door al te veel ontzag voor het oeuvre en de reputatie van Annie M.G. Schmidt heeft Vincent Bal (30) haar klassieke boek ‘Minoes’ verfilmd, [...] Het blijft voor mij thuishoren in de reeks Eeuwig Goede boeken, net als ‘Pluk van de Petteflet’. Of boeken van Tonke Dragt en Paul Biegel. (RV, 2002, 26 februari)

De film werd ook meermaals bekroond in binnen- en buitenland. Prijzen en buitenlandse releases houden ook de belangstelling levendig in de media. Zo schrijft het *Algemeen Dagblad* (anonymus, 2011, 6 december) dat de film, tien jaar na de release in Nederland ook de VS veroverd.

Ten slotte mag duidelijk zijn dat de film de verkoop van het boek de hoogte in jaagt. Volgens *Het Parool* (anonymus, 2001, 12 december) was de eerste druk van 20.000 exemplaren van de filmeditie in één jaar tijd uitverkocht en verscheen er voor het einde van het jaar al een derde druk. De filmeditie kreeg ook ruime aandacht in de media en zoals hierboven al bleek, bevestigden de recensenten de klassieke status van *Minoes*.

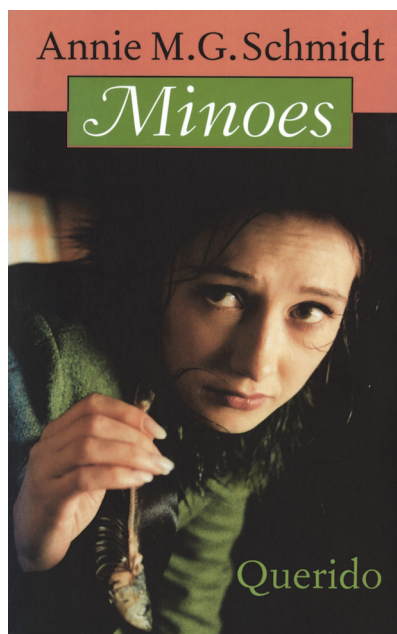


Fig. 2. *Minoes* – filmeditie

Conclusie

Door de combinatie van een lezer- en een tekstgerichte benadering legt dit onderzoek naar de receptie van *Minoes* in Nederland en Vlaanderen duidelijk de wisselwerking bloot tussen receptie en canonisering. De recensies die verschenen bij de eerste drukken noemen opvallend vaak dezelfde literaire kwaliteiten, kenmerken die typisch zijn voor klassiekers uit de jeugdliteratuur, wat de canonisering in de hand kan werken. Kenmerken van het werk worden keer op keer uniek genoemd, waarbij de recensenten zich sterk laten leiden door de reputatie van de auteur. Het meest genoemd worden de dubbele geadresseerdheid en de humor (die vaak getypeerd wordt als aantrekkelijk voor jong en oud), gevolgd door Schmidts rebelse, kritische houding. Ook andere 'klassieke' kenmerken worden meermaals genoemd: de mix van fantasie en realiteit, de soepele, levendige en schijnbaar eenvoudige taal en de originaliteit. Latere recensies, essays, overzichtsartikelen en lemmata in naslagwerken schuiven telkens opnieuw dezelfde klassieke kenmerken naar voor, waarbij de aandacht voor Schmidts anarchistische kant en de meesterlijke compositie en taal de meeste aandacht krijgen. Dat de canonisering zich intussen voltrokken heeft, wordt duidelijk doordat *Minoes* herhaaldelijk expliciet een klassieker genoemd wordt of vergele-

ken wordt met andere werken uit de internationale jeugdliteraire canon. Dat bleek ook uit de recensies van de filmbewerking, toneelvoorstellingen en luistercd's, wat illustreert dat adaptaties niet alleen een gevolg zijn van de canonisering, maar die ook mee versterken. Tegelijk is gebleken dat *Minoes* zeker niet het meest besproken noch het populairste werk van Schmidt is. Globaal genomen krijgt het minder aandacht dan bijvoorbeeld *Jip en Janneke* of *Pluk van de Pet-teflet*. Bovendien bleek de receptie ook onderhevig aan de tijd. In overzichtsartikelen bij Schmidts overlijden of honderdste geboortjaar is er relatief weinig aandacht voor het boek. En waar *De hele Bibelebontse berg* (Bekker, 1989) nog ruime aandacht schenkt aan *Minoes*, bevat de nieuwe geschiedenis van de jeugdliteratuur *Een land van Waan en Wijs* (Ghesquière, Joosen, & Van Lierop-Debrauwer 2014) nog enkel een vermelding van de verfilming en een toneelbewerking. Dat het werk toch een bijzondere plaats heeft gekregen in de nationale en internationale canon is zeker mee te danken aan de impact van spilfiguren uit de literaire kritiek, op de eerste plaats Kees Fens, maar ook Joke Linders en Anne de Vries, die niet alleen een stevige reputatie hadden als critici en wetenschappers, maar ook de nodige netwerken. De opname in de internationale canon stimuleerde vertalingen en vice versa. Intussen is *Minoes* Schmidts meest vertaalde boek, wat de intrigerende vraag oproept waarom het vaker vertaald is dan andere boeken van haar die in het Nederlandse taalgebied veel populairder zijn. Dat *Minoes* nog steeds herdrukt wordt, wijst er in elk geval op dat het boek een publiek blijft aanspreken. Dat wordt bevestigd door de reacties op het internet en door empirisch receptieonderzoek. Hieruit wordt ook duidelijk dat de criteria van de jonge lezers grotendeels verschillen van die van de volwassen smaakmakers. Dat ze het boek appreciëren, wordt vooral gevoed door de liefde voor katten en door de combinatie van spanning, humor en leedvermaak. Criteria als originaliteit, een bijzondere stijl of engagement spelen bij hen niet of nauwelijks. Ook de dubbele gerichtheid noemen de jonge lezers niet. Toch is dit het punt waar jong en oud elkaar vinden. Niet toevallig wordt het door de volwassen critici vaak gekoppeld aan de humor. Uit de weinige getuigenissen van directe bemiddelaars blijkt nog een ander aspect van die dubbele gerichtheid, met name de aantrekkelijkheid voor volwassen voorlezer en jonge luisteraar. Ook dat maakt *Minoes* tot een boek voor alle (leef)tijden. En misschien is die dubbele geadresseerdheid, waarbij jong en oud elk op hun manier worden aangesproken, wel het meest wezenlijke kenmerk van kinderklassiekers.

EINDNOTEN

- 1 Voor dit onderzoek maak ik geen onderscheid tussen klassieke en gecanoniseerde werken. In de literatuur worden klassiekers en canonwerken wel geregeld van elkaar onderscheiden. Geerts en Van den Bossche (2011) bijvoorbeeld verkiezen de term 'canonwerk' boven klassieker, dat voor hen een elitaire bijklank heeft (al lijken ze aanvankelijk de twee termen gelijk te stellen, p. 11). Volgens het *Lexicon van literaire termen* verwijst 'klassiek' met betrekking tot de literatuur inderdaad naar de 'traditionele meesterwerken' (Van Gorp, Ghesquière & Delabastita, 1998, p. 238). Voor O'Sullivan (2000) is 'klassieker' binnen de jeugdliteratuur dan weer te veel geassocieerd met commercie, omdat 'jeugdklassiekers' volgens haar enkel worden doorgegeven op basis van populariteit en sentiment en niet op basis van literaire criteria. Zij stelt voor om een onderscheid te maken tussen 'canonwerken' die voor haar enkel in volwassenenliteratuur kunnen voorkomen en 'klassiekers' in de jeugdliteratuur.
- 2 Mieke K.T. Desmet onderscheidt deze 'direct mediators' van wat ze 'professional mediators' noemt. (Desmet, 2007, p. 31). Bij deze laatste rekent ze critici, maar ook auteurs, uitgevers, redacteurs en boekhandelaars die mee bepalen wat geschikt is voor de jonge lezers. Het begrip 'bemiddelaars' wordt nog in andere betekenissen gebruikt. Zo gebruiken Brillenburg Wurth & Rigney (2012, p. 67) de term als synoniem voor de 'culturele autoriteiten' waarmee ze alle instanties aanduiden die een rol spelen bij de beoordeling van een cultureel product, zoals recensenten, onderwijsinstanties en jury's. Als literaire smaakmakers onderscheid ik hen in mijn studie van de jonge lezers en bemiddelaars. Petra Broomans ziet 'cultuurbemiddelaars' eerder als bemiddelaars tussen culturen: reizigers, vertalers, boekhandelaars, uitgevers en verzamelaars die cultuurproducten van de ene naar de andere cultuur brengen (Broomans, 2012).
- 3 De recensies verzamelde ik op basis van de knipselmap over Annie M.G. Schmidt uit de reeks *Documentatie auteurs en illustratoren van jeugdboeken* (Den Haag, NBLC), het archief van Marcel Raadgreep, Jeugdliterom en via Gopress. Mijn inventaris pretendeert geen volledigheid, zeker niet voor Vlaanderen, waarvan het krantenarchief nauwelijks ontsloten is.
- 4 Kümmerling-Meibauer (2004) stelt dat de acht kenmerken niet allemaal aanwezig moeten zijn om van een klassieker te kunnen spreken, ze heeft het over minstens drie (p. XVI), wat een arbitraire grens lijkt (zie de kritiek van Just, 2003). Wel valt te veronderstellen dat de kans op canonisering toeneemt met het aantal aanwezige kenmerken. Of een werk effectief doordringt tot de canon hangt echter zonder twijfel niet alleen af van het aantal criteria waaraan het voldoet, maar ook van de verhouding ertussen en van de context waarin het werk gepubliceerd en verspreid wordt. En dan is er nog de vraag naar de impact van de jonge lezers op de canonisering. Onderzoek wees uit dat hun criteria vaak verschillen van die van de volwassen beoordelaars (Ghesquière, 2004, p. 129-135)
- 5 Van Coillie (1999, p. 213), Linders (1999, p. 38), De Vries (2001, p. 9), Schutte (1996, 14 augustus).

- ⁶ *Lexicon van de jeugdliteratuur* (Staal, Tromp, Van Coillie & Van der Pennen, 1982-); *Schrijver gezocht* (De Sterck, Lannoy, Baccarne, Van Coillie, De Schepper & Vermeulen, 1988); *Schrijver gevonden* (De Sterck, Kakebeeke & Franck, 1998, *Het ABC van de jeugdliteratuur* (Linders, Staal, Tromp, & Vos, 1995); *Encyclopedie van de jeugdliteratuur* (Van Coillie, Linders, Niewold & Staal, 2004).
- ⁷ Brems noemt *De A van Abeltje, Dit is de spin Sebastiaan, Ik ben lekker stout, Jip en Janneke, Hop maar Jip en Janneke, In Holland staat een huis* en *Het schaaap Veronica*. (Brems, 2006, p. 158)
- ⁸ Naast Ninke van Hichtum: *Afke's tiental*; Johan Fabricius: *De scheepsjongens van Bontekoe*; An Rutgers van der Loeff: *De kinderkaravaan*; Jea Dulieu: *Paulus en de eikelvreters*; Jan Terlouw: *Koning van Katoren*; Paul Biegel: *De kleine kapitein*; Thea Beckman: *Kruistocht in spijkerbroek*; Tonke Dragt: *De torens van februari*; Guus Kuijter: *Het grote boek van Madelief*; Toon Tellegen: *Er ging geen dag voorbij*; Joke van Leeuwen: *Deesje*.
- ⁹ Toch past ook hier enige relativisering van de status van *Minoes*, dat zeker niet door iedereen als een, laat staan het klassieke werk van Schmidt bekeken wordt. Zo wordt in *De canon van Nederland. De vijftig vensters voor kinderen. Van Pluk tot Willem van Oranje* (Van Oostrom, 2009) *Minoes* niet genoemd, in tegenstelling tot *Jip en Janneke, Pluk, Otje en Floddertje*. Ook in *1001 children's books you must have read before you grow up* (Eccleshare, 2009) worden van Schmidt enkel *Jip en Janneke* en *Pluk* opgenomen.
- ¹⁰ Het onderzoek vond plaats in de Abdijschool in Kessel-Lo. Contactpersoon was de leerkracht van de vierde klas, die de enquêtes verspreidde onder collega's. De school kreeg twintig exemplaren van het boek ter beschikking. De verdeling over leeftijd en geslacht was als volgt: 8j: 10 M, 5 J; 9j: 3M, 10j: 6M, 1J; 11j: 9M.
- ¹¹ De enquête bestond uit volgende onderdelen:
Ik las het boek heel erg graag (zespuntenschaal) helemaal niet graag.
Hieronder kun je kort opschrijven waarom je het boek wel of niet graag gelezen hebt.
Ik vind het boek heel erg grappig (zespuntenschaal) helemaal niet grappig.
Ik vind het boek heel erg ontroerend (zespuntenschaal) helemaal niet ontroerend.
Ik vind het boek heel erg spannend (zespuntenschaal) helemaal niet spannend.
Welk fragment in het boek is je het sterkste bijgebleven?
Welk fragment vond je het grappigst?
Welk fragment vond je het ontroerendst?
Steekt er volgens jou een belangrijke boodschap of les in het boek? Indien wel, noteer die hieronder:
- ¹²
- | | 8-9 | 10-11 | totaal |
|------------|------|-------|--------|
| grappig | 4,31 | 3,81 | 4,06 |
| ontroerend | 2,61 | 3,81 | 3,17 |
| spannend | 3,94 | 4,56 | 4,24 |
- ¹³ (bijvoorbeeld in Ieper 2002, Lille 2004, Denderleeuw 2005; Schoten 2006, Schimpen (Hasselt) 2007) (informatie via Gopress)

Bibliografie

- 100 jaar Annie (2011, 20 mei). *De Standaard der Letteren*.
- anonymus (1970, 5 september). [Titelloze aankondiging van *Minoes*]. *Leeuwarder Courant*.
- anonymus a (1970, 30 oktober). *Minoes. Algemeen Dagblad*.
- anonymus b (1970, 30 oktober). *Minoes*: verrassing van Annie M.G. Schmidt. *Trouw*
- anonymus (1970, 31 oktober). *Minoes. De Tijd*.
- anonymus (1970, 4 november. [Titelloze recensie van *Minoes*] *De Stem*.
- anonymus (1970, 5 november). *Minoes. Leidsche Courant*
- anonymus (1970, 21 november). Spannende en speelse lectuur voor kinderen. *Leeuwarder Courant*.
- anonymus (1971, 14 januari). [Titelloze recensie van *Minoes*]. *Vrij Nederland*.
- anonymus (1971, 22 oktober). [Titelloze recensie van *Minoes*]. *Het binnenhof*.
- anonymus (1971, 27 november). Zilveren Griffel. *De Waarheid*.
- anonymus (1972, 21 januari). *Minoes. Nieuwe Zeister Courant*.
- anonymus (1995). Annie M.G. Schmidt 20-5-1911-21-5-1995. *Literatuur zonder leeftijd*, 9 (34), p. 1.
- anonymus (1995, 26 mei). De kinderen van Annie M.G. Schmidt. *NRC Handelsblad*.
- anonymus (2001, 6 december). *Minoes. Volkskrant*.
- Anonymus (2001, 12 december). *Minoes. Het Parool*.
- anonymus (2011, 1 maart). Annie M.G. Schmidt leest *Minoes*. *Volkskrant.nl*.
- anonymus (2011, 6 december). [Titelloze recensie filmeditie van *Minoes*]. *Algemeen Dagblad*.
- Bekkering, H. e.a. (red.)(1989). *De hele Biblebontse berg. De geschiedenis van het kinderboek in Nederland en Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden*. Amsterdam, Querido.
- Bibeb. (1982, 21 december). De Nederlandse getrouwde man is vergeleken bij de Franse echtgenoot maf gedresseerd. *Vrij Nederland*.
- Boonstra, B. (1988, 14 oktober). Moeders wil ik er niet bij hebben. *NRC Handelsblad*.
- Boonstra, B. (1999). *Zo goed als klassiek. De 100 mooiste jeugdboeken van de laatste 50 jaar*. Amsterdam: De Bijenkorf.
- Brems, H. (2006). *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Brillenburg Wurth, B. & Rigney, A. (2012). *Het leven van teksten*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Broomans, P. (2012). Zichtbaar in de canon. Spelregels voor cultuurbemiddelaars. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 128 (3-4), 256-275.
- Buul, T. van, Holtrop, A., Salverda M. & Staal, E. (red.) (1999). *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt*. Den Haag/Amsterdam: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum/Em. Querido's Uitgeverij.

- Cals, G. (2013). Genieten van Jakkepoes, Fluf en de Pompkat. Geraadpleegd op 18 juni 2015 via <http://www.boekenbijlage.nl/minoes-annie-m-g-schmidt/>
- Coillie, J. Van (1999). Minoes. *Leesidee jeugdliteratuur*, 5 (5), 213.
- Coillie, J. Van, Linders, J., Niewold, S. & Staal, J. (red.) (2004). *Encyclopedie van de jeugdliteratuur*. Baarn/Groningen: De Fontein/Wolters-Noordhoff.
- Collins, F.M. & Ridgman, J. (2006). *Turning the page. Children's literature in performance and the media*. Bern: Peter Lang.
- Cuyt, M. (2011, 20 mei). 100 x Annie M.G. Schmidt. *Gazet van Antwerpen*.
- Depaep, J. (2007, 14 juli). Festivalkijker. *De Standaard*.
- Desmet, M.K.T. (2007). *Babysitting the reader. Translating English narrative fiction for girls into Dutch (1946-1995)*. Bern etc.: Peter Lang.
- Diekmann, M. (1970, 11 november). Minoes, eindelijk weer eens een echte Annie M.G. *Rotterdamsch Nieuwsblad*.
- Diekman, M. (1971, 22-28 mei). Annie M.G. Schmidt is eigenlijk van iedereen. *Margriet*, 22.
- Driessen, K. (2002, 16 februari). Met alle drukte rond de film ... *Gazet van Antwerpen*.
- Eccleshare, J. (2009). *1001 children's books you must have read before you grow up*. London: Quintessence.
- Fens, K. (1972, 16 oktober). [Titelloze recensie van *Minoes*]. *De Volkskrant*.
- Fens, K. (1984). De kleine republiek. In *Kijk, Annie M.G. Schmidt. De schrijfster in beeld* (pp. 5-6). Amsterdam: Querido.
- Fens, K. (1986, 26 mei). Opstand tegen de spuitbussen. *De Volkskrant*.
- Fens, K. (1999). De binnenlandse onveiligheidsdienst van Killendoorn. Over *Minoes*. In T. van Buul, A. Holtrop, M. Salverda & E. Staal, E. (red.) *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt* (pp. 32-44). Den Haag/Amsterdam: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum/Em. Querido's Uitgeverij.
- Geerts, S. & Van den Bossche, S. (2011). *Oneindige verhalen. Hoe canonwerken voortleven in de jeugdliteratuur*. Gent: Academia Press.
- Ghesquière, R. (2003). Hoe lang duurt klassiek? *Literatuur zonder leeftijd*, 17 (62), 69-85.
- Ghesquière, R. (2004). *Het verschijnsel Jeugdliteratuur*. Leuven: Acco.
- Ghesquière, R., Joosen, V. & Van Lierop-Debrauwer, H. (red.) (2014). *Een land van waan en wijs. Geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas/Contact.
- Gorp, H. van, Segers, R.T. & Ghesquière, R. (1982). *Receptie-onderzoek. Mogelijkheden en grenzen*. Leuven: Acco.
- Gorp, H. van, Ghesquière, R. & Delabastita, D. (1998). *Lexicon van literaire termen*. Deurne: Wolters Plantijn.
- Halewijn, M. van (1970, 27 november). Kinderboektiel. *De Standaard*.
- Heyting, L. (1977, 21 oktober). 'Alles in mijn leven is tegenwoordig 20 jaar geleden'. *NRC Handelsblad*.
- Hunt, P. (1994). *An introduction to children's literature*. Oxford: Oxford University Press.

- Hunt, P. (ed.) (1996). *International companion encyclopedia of children's literature*. New York: Routledge.
- Hurrelmann, B. (1995). *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Frankfurt am Main: Fisher.
- Hutcheon, L. (2009). In praise of adaptation. In J. Maybin & N.J. Watson (red.), *Children's literature: Approaches and territories* (pp. 333-338). Hampshire: Palgrave Macmillan.
- HVS (1970, 19 oktober) Van een juffrouw die een poes was. *Utrechts Nieuwsblad*.
- Joosen, V. (2012, 3 augustus). We zijn er toch nog niet? Luisterboeken. *De Standaard*.
- Just, M.-C. (2003). Ignorieren als literatuurkritische Strategie. Enid Blyton im Spiele von Literatur-Lexika'. In B. Dolle-Weinkauff (red.), *Kinder- und Jugendliteraturforschung*. (pp. 79-99). Stuttgart: Metzler.
- Keakebeke, H. (2002, december). [Titelloze recensie van *Minoes*]. *De Leeswelp*.
- Korteweg, A. & Salverda, M. (1986). *'t Is vol van schatten hier*. Amsterdam: De Bezig Bij.
- Kousbroek, R. (1988, 22 april). Wereldberoemd. *NRC Handelsblad*.
- Kümmerling-Meibauer, B. (2003). *Kinderliteratur, Kanonbildung und Literarische Wertung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Kümmerling-Meibauer, B. (2004). *Klassieker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexicon*. Band 2, L-Z. Stuttgart: J.B Metzler.
- Kuyper, S. (2004). *Hoofden uit de mist. Over de moderne jeugdliteratuur*. Amsterdam: Veen.
- Lexe, H. (2003). *Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur*. Wien: Ed Praesens.
- Leysen, A. (2002, 10 juli). Ideale vakantielectuur voor klein en groot. *De Morgen*.
- Lierop-Debrauwer, H. van (2003). De jeugdliteratuurkritiek als graadmeter. *Literatuur zonder leeftijd*, 17 (62), 25-33.
- Linders, J. (1999). *Doe nooit wat je moeder zegt. Annie M.G. Schmidt, de geschiedenis van haar schrijverschap*. Amsterdam: Querido.
- Linders, J. & Sterck, M. de (1993). *Nice to meet you. A companion to Dutch & Flemish children's literature*. Amsterdam/Antwerp: Dutch Trade Publishes Association/Flemish Book Trade Association.
- Linders, L., Staal, J., Tromp, H. & Vos, J. (1995). *Het ABC van de jeugdliteratuur*. Groningen: Martinus Nijhoff.
- Maliepaard, B. (2013, 11 oktober). Meester ken uw klassiekers. *Trouw*.
- Moerkercken van der Meulen, A. & Spelbrink, H. (1982). *De wereld van het kinderboek*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Nikolajeva, M. (1996). *Children's literature comes of age. Towards a New Aesthetic*. New York/London: Garland.
- Oostrom, F. van (2009). *De canon van Nederland. De vijftig vensters voor kinderen. Van Pluk tot Willem van Oranje* (2009). Amsterdam: University Press.
- O'Sullivan, E. (2000). Klassiker und Kanon: Versuch einer Differenzierung nach Funktionszusammenhang. *JuLit. Arbeitskreis für Jugendliteratur*, 26 (3), 16-27.
- O'Sullivan, E. (2005). *Comparative children's literature*. New York: Routledge.

- Peeters, C. (1986, 7 juni). De anarchie van Annie Schmidt. *Vrij Nederland*.
- Potgast-Gimberg, C.E. (1971, 27 januari). Siny van Iterson kreeg ook Zilveren Griffel. *Nieuwsblad van het Noorden*.
- Raat, G.F.H. (1997). Annie M.G. Schmidt. In A. Zuiderent, H. Brems, T. van Deel et al. (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*. Houten (etc.): Bohn Stafleu Van Loghum [etc.].
- Raymakers-Van der Put, M.J. (1971, augustus). *Ouders van Nu*.
- Rodden, J. (2006). *George Orwell: The politics of literary reputation*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Roos, J. (1981, 9 oktober). 'Mijn boeken spelen in deze tijd, maar alles is betoverd'. *Margriet*.
- RV (2002, 26 februari). 'Minoes': miauw, de mannen. *Humo*.
- Schmidt, E. & Veenendaal, S. (2011). *Van Abeltje tot Zoop. Over het succes van de Nederlandse jeugdfilm*. Hoorn: Hoogland & Van Klaveren.
- Schutte, A. (1996, 14 augustus). Minoes. *De Groene Amsterdammer*.
- Shavit, Z. (1980). The ambivalent status of texts. The case of children's literature. *Poetics Today*. 1 (3), 75-86.
- Shavit, Z. (1986). *Poetics of children's literature*. Athens/London: University of Georgia Press.
- Schmidt, E. & Veenendaal, S. (2011). *Van Abeltje tot Zoop. Over het succes van de Nederlandse jeugdfilm*. Amsterdam: Hoogland & Van Klaveren.
- Spoor, C. (1987, 13 november). Weerstand tegen wat niet mag van de burens. *De tijd*.
- Staal, J., Tromp, H., Coillie, J. Van & Pennen, W. van der (red.) (1982-). *Lexicon van de jeugdliteratuur*. Groningen: Martinus Nijhoff.
- Sterck, M. de, Lannoy, L., Baccarne, E., Coillie, J. Van, Schepper, R. de & Vermeulen, M. (red.) (1988). *Schrijver gezocht. Encyclopedie van de jeugdliteratuur*. Tiel: Lannoo.
- Sterck, M. de, Kakebeeke, H. & Franck, E. (red.) (1998). *Schrijver gevonden. Encyclopedie van de jeugdliteratuur*. Tiel/Den Haag: Lannoo/Biblion.
- Tabbert, R. (1999). Wie Eisberge in der Bücherflut: Erfolgreiche Kinderbücher. In B. Rank (red.), *Erfolgreicher Kinder- und Jugendbücher: was macht Lust auf Lesen?* (pp. 7-22). Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.
- Teeseling, A. van (1987, 6). Hoeveel boze buitenwereld kan een kind aan? *Humanist*.
- Vries, A. de (2001). Annie M.G. Schmidt. In J. Staal, H. Tromp, J. Van Coillie, & W. van der Pennen (red.). *Lexicon van de jeugdliteratuur* (pp. 1-18). Groningen: Martinus Nijhoff.
- Zijl, A. van der (2002). *Anna: het leven van Annie M.G. Schmidt*. Amsterdam: Nijgh en Van Ditmar.
- Zipes, J. (red.) (2006). *The Oxford encyclopedia of children's literature*. Oxford: Oxford University Press.

OVER ANNIE M.G. SCHMIDT'S *MINOES*
IN HET FRANS

Of waarom katten niet altijd miauwden

Matthieu Sergier

(Université Saint-Louis – Bruxelles / Université catholique de Louvain)

&

Stéphanie Vanasten

(Université catholique de Louvain)

ABOUT ANNIE M.G. SCHMIDT'S *MINOES* (1970) IN FRENCH.
OR WHY CATS DID NOT ALWAYS MEOW

Minoes is not only internationally, but also in the French-speaking world the most translated book of the famous Dutch (youth) writer Annie M.G. Schmidt (1911-1995). The first French translation of *Minoes* occasioned different editions and reprints (1982, 1989 and 1996) and led in 2002 to a second, revised translation for Canadian audience. Contrasting with the apparent difficult transferability of Schmidt's work to French, this article focuses on the factors and aspects that, in *Minoes*'s case, made Schmidt's breakthrough in the French-speaking world possible and ensured creative transposition. A genealogical overview of the French translations learns that beside the institutional position of the first translator Séchan, the key factors that initiated and maintained the translation process were not target-culture related and not so source language oriented, they were rather occasional, text-external and international. A comparative approach of the French translations and editions shows how Schmidt's playful, light-hearted and mocking language has been neutralized, 'entkonkretisiert' in favor of political correctness in the later Canadian translation. Séchan's translation is more daring and it adopts domestication and localization strategies that are closer to Schmidt's own translation and writing poetics. It is striking, however, that one of the central tropes of the novel, the dual cat-human identity and the like-minded cohabitation between man and animal, has been devaluated and disinvested in translation by Séchan.



In 1981, kort na het overlijden van haar echtgenoot, schrijft Annie M.G. Schmidt een brief aan twee vrienden waarin ze zichzelf portretteert als ‘een ouwe zwerfkat maar ook daarin zit nog leven’ (Van der Zijl, 2011, p. 347). De pittige beschrijving is niet enkel ad personam, maar gaat ook op voor het traject van Schmidts werk, zeker in relatie tot de buitenwereld. Het beeld van het langdurige zwerven typeert de tot in de jaren tachtig rondtrekkende bewegingen van Schmidts literatuur ‘voor zo’n kleine groep in zo’n klein landje’, zoals haar echtgenoot het Nederlandstalige publiek ooit kritisch omschreef (Van der Zijl, 2011, p. 328). Daarnaast kondigt het levendige karakter van de ‘ouwe zwerfkat’ het tweede leven aan dat Schmidt toen nog te wachten stond: de succesperiode als publieke figuur en geïnterviewde, en vooral, vanaf de jaren tachtig, de grote internationale doorbraak van haar werk, die haar levensgezel en zichzelf toen nog misten – ook in Frankrijk, waar de Nederlandse schrijfster tenslotte tien jaar van haar leven heeft doorgebracht. Van het werk van Annie M.G. Schmidt wordt in de kritiek soms gezegd dat het door en door Nederlands is en moeilijk vertaalbaar, zoniet onvertaalbaar (Van het Reve, 1991, p. 7). Zowel de speelse, anarchistische en humoristische teneur van haar teksten, als haar vindingrijk taalgebruik worden doorgaans door de vertalers als uitdaging aangehaald (vgl. ook Varga, 2017). ‘Het handhaven van ritme, klank en rijm, in combinatie met de correcte vertaling van begrippen. Dat was een heel gepuzzel.’, blikte de Franse vertaalster van *Het beertje Pippeloentje*, Anne-Marie de Both-Diez, terug op haar vertaling uit 1997 (Van den Blink, 1997). En er is hier nog geen sprake van de tekst-beeld-verhouding en de manier waarop Schmidt soms schreef (of vertaalde) in functie van de tekening, laat staan van bepaalde gelegenheidsopdrachten, sowieso cultuurgebonden. Herbergen Schmidts taal, verbeeldingskracht en universum, meer dan bij een vertaling doorgaans gebruikelijk is, dan een grotere portie onvertaalbaarheid? ‘Echt hoog is de stapel [vertaalde boeken van Schmidt] niet, in verhouding tot het belang dat wij als Nederlanders aan het werk van Schmidt hechtten.’, tekent Bregje Boonstra in 1991 op (p. 60). Een boek als *Minoes*, Schmidts meest vertaalde jeugdroman (Linders, 1999, p. 282), behoort in elk geval tot de weinige titels van de schrijfster die in het Frans zijn vertaald, en zelfs hertaald. Het aantal kritische beschouwingen hierover is opvallend schaars. In deze bijdrage willen we bekijken welke mogelijke onvertaalbaarheid of factoren de doorbraak van Annie M.G. Schmidt in het Frans hebben vertraagd c.q. belemmerd en ons vooral afvragen wat in het geval van *Minoes* toch voor creatieve transpositie heeft gezorgd en met welke uitkomst. We werpen daarbij een terloopse blik op de rol van de verfilming bij de overdracht van het boek, laat staan bij het ver- of hertalen van de verschillende versies ervan naar het Frans.

Annie M.G. Schmidt in het Frans en de bijzondere plaats van *Minoes*

Ondanks de populariteit van Annie M.G. Schmidt in eigen land en haar grote productiviteit werden er tot dusver slechts vijf titels van haar naar het Frans vertaald: *L'ascenseur volant* (1964, vert. van *Abeltje*, 1953), *Monsieur Ouïlala* (1968, vert. van *Wiplala*, 1957), *Cette mystérieuse Minouche* (1982, vert. van *Minoes*, 1970), later herdoopt tot *Miaou!* (2002), *La drôle de Mademoiselle Bok* (1994, vert. van *Vreemde juffrouw Bok*, 1964) en *Les Comptines de Robinson* (1997, vert. van *Het beertje Pippeloentje*, 1958). Chronologisch bekeken is *Minoes* dus het derde boek van Schmidt dat naar het Frans werd vertaald, maar zelfs bij de vijfde en laatst verschenen titel in het Frans merkt een recensente nog op dat 'de naam Annie M.G. Schmidt [...] Franse ouders niets [zegt]' (Van den Blink, 1997).



Fig. 1. Kaften van de Parijse Hachette-edities.

Opvallend is dat de eerste vertaling van *Minoes* in het Frans (1982) niet alleen meerdere drukken haalde (drie om precies te zijn, naast 1982 ook 1989 en 1996), maar ook tot een tweede, herziene vertaling aanleiding gaf in Canada (2002). *Cette mystérieuse Minouche* luidt de titel van de eerste Franse vertaling die

in 1982 in de reeks Bibliothèque Rose van de Franse uitgever voor kinder- en jeugdboeken Hachette verschijnt. Ze is van de hand van de Franse germanist Olivier Séchan (1911-2006) – nakomeling van Louis Séchan (hoogleraar Oud Grieks aan de Parijse Universiteit Sorbonne) en vader van de bekende Franse zanger Renaud. Als schrijver van detective- en jeugdromans, leraar Duits en vertaler^{1*} wordt Séchan eind van de jaren 1970 verantwoordelijk voor de reeks Bibliothèque Rose bij Hachette Jeunesse (Leroy, 2006, p. 225): hij haalt dus ‘zijn’ *Minouche* in zijn eigen reeks binnen. Opvallend aan de Franse titel is de dubbelzinnigheid van de vrouwelijke protagoniste: haar vrouw-kat-identiteit wordt niet alleen discursief gesuggereerd (aan de in het Frans niet ongewone katten- en loknaam Minouche wordt letterlijk iets mysterieus toegevoegd) maar ook visueel benadrukt door de katachtige schaduw op de omslag en de kattenootjes op de overige binnentekeningen van Michel Charrier.

De Franse herdrukken die volgen, vallen samen met belangrijke mijlpalen van Schmidts leven en werk, en kunnen vanuit uitgeversperspectief en met betrekking tot de editiegeschiedenis daarom vooral als commercieel geduid worden: Séchans vertaling kende in 1989 een tweede, ongewijzigde druk, die op de Franse boekenmarkt verspreid zou worden in de pocketreeks *Le Livre de poche jeunesse* van Hachette. Dat was uitgerekend één jaar nadat Schmidt de Hans Christian Andersenprijs 1988 ontving. Het boek werd vervolgens in 1996, één jaar na Schmidts dood, een derde keer in Frankrijk herdrukt, opnieuw als pocket.

Bij de tweede vertaling, ditmaal voor het Canadese publiek, ging het er tenslotte niet anders aan toe en werd de beslissing om *Minoes* opnieuw in het Frans uit te brengen ingegeven door de wetten van de boeken- en cultuurmarkt. De Canadese uitgeverij *Les Éditions de la courte échelle* (die in oktober 2014 failliet ging) publiceerde in 2002 een gewijzigde versie van Séchans vertaling, herzien door Simon Tucker. De nieuwe, beknoptere en klanknabootsende titel *Miaou!* reduceert de expliciete ambiguïteit van het vrouwelijke personage, kat én mens tegelijk, tot een katse uitroep, terwijl haar oorspronkelijke naam, Minoes, in de Canadese tekst wordt behouden. Die titelkeuze mag in een aantal opzichten meer bij het Nederlandse origineel aansluiten, toch roept ze in werkelijkheid vooral de gelijknamige Franse titel van de verfilming op. De adaptatie van Vincent Bal kwam in 2001 uit, en werd niet alleen in Nederland maar ook internationaal goed ontvangen. Hij oogstte zelfs nadrukkelijk succes op de Noord-Amerikaanse markt. In 2002 kreeg de film op het *Chicago International Children's film Festival* de *Children's Jury Prize* voor beste internationale *live action*-langspeelfilm. En op de *Carrousel International du Film de Rimouski*, in

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 73.

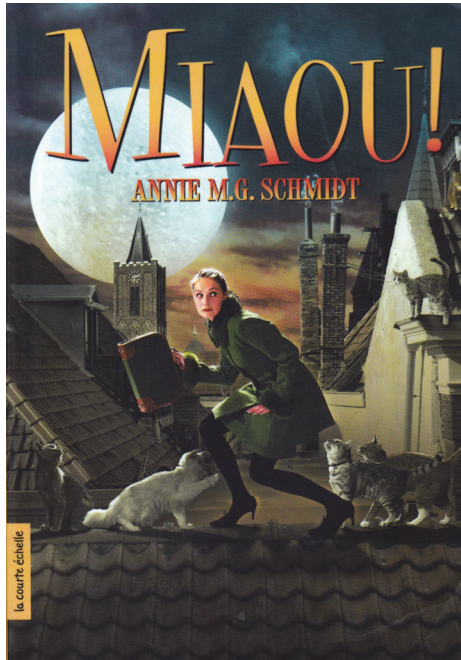


Fig. 2. Kaft van de Canadese editie

Québec, werd hoofdrolspeelster Carice van Houten datzelfde jaar tot beste actrice gekroond. Hiermee werd de deur geopend voor een nieuw publiek rond het boek.

Naast de titel laat ook de kaft geen twijfel bestaan over de ontstaansgeschiedenis van de Frans-Canadese vertaling: de afbeelding die op de omslag pronkt, is geen suggestieve tekening en kleurige blikvanger meer (Van den Blink, 1997), maar een foto die rechtstreeks aan de cover van de film ontleend is en eigenlijk een beeld van de film voorstelt. Het *Nachleben* van *Minoes*², niet enkel boek maar voortaan bovenal ook film, leidde tot hernieuwde aandacht voor de Franse boekvertaling en vervolgens tot modernisering ervan voor het huidige publiek. Een nadere blik op de tekst-beeld-verhouding bevestigt dit. De Nederlandse tekst bevat net als de drie tot dusver verschenen drukken van Séchans vertaling illustraties: de oorspronkelijke tekeningen van Carl Hollander in het Nederlands worden in de Franse versie vervangen door nieuwe van Michel Charrier – die nota bene eerder als prentjes en vignettes fungeerden en opvallend niet meer dezelfde situationele narrativiteit en visuele equivalentie vertonen als in het origineel. In de Canadese versie daarentegen is dit beeldmateriaal helemaal verdwenen. De film verving de illustrerende, ondersteunende rol van de tekeningen uit het origineel (Salverda, 1991, p. 90-91) ruimschoots en maakte door zijn brede

verspreiding en nalatenschap de opname van visueel materiaal bij het boek kennelijk compleet overbodig. Met als gevolg een mogelijke verandering van status: het Canadese boek, ontdaan van tekeningen, richt zich allicht tot een ouder leespubliek dan het oorspronkelijke origineel en dan de eerste Franse vertaling.³

Zo lijkt het geen twijfel dat de verfilming en dus het beeld de aanzet gaven tot de nieuwe Frans-Canadese vertaling. Van novellisatie⁴ kan echter geen sprake zijn: de Canadese versie blijft op de tekst van Séchan geënt en volgt die op de voet. Eén voorbeeld volstaat om dit te staven: de baas van Tibbe is een bazin in de film van Bal, in beide vertaalde boeken is het een man. Ook in Canada leek dus de gelegenheid te primeren op de (interculturele) belangstelling en de zorg om *Minoes* op een nieuwe boekenmarkt te introduceren. We kunnen hier twee voorlopige conclusies uit trekken. Ten eerste lijkt het traject van Schmidts succesvol kattenboek in Franse vertaling ingegeven door dezelfde wetten als bij het oorspronkelijke werk. Schmidt heeft zoals bekend veel in opdracht geschreven; aan haar schrijverschap ligt het idee ten grondslag dat schrijven een ambacht is, en dat ze een product aflevert met het oog op het geïntendeerde publiek (brief aan G. Reve, gecit. naar van der Zijl, 2011, p. 302-303). Ook al geldt dit schrijven in opdracht niet voor *Minoes* (Linders, 1999, p. 280), toch kwam Schmidts vertaalde werk in het Frans, zoals dit kort genealogisch overzicht laat zien, veelal door omstandigheden tot stand (de Hans Christian Andersenprijs, Schmidts dood, Bals verfilming). Daarbij valt op – Toury volgend dat vertalingen ook ‘facts [zijn] of the cultures which host them’ (Toury, 1995, p. 24) – dat de drijfveren om *Minoes* in het Frans om te zetten, uit de economisch-culturele agenda van het doeltaalsysteem voortvloeien, dat op de kans inspeelde om de verhoogde internationale aandacht rond Schmidt op bepaalde cruciale momenten ook voor de eigen boekenmarkt te recupereren: de oorspronkelijke vertaling werd dan opnieuw geïmporteerd in de eigen omgeving. Wat het ontstaan van de Franse *Minoes*-vertalingen betreft, valt met Anthony Pym (1998, p. 153) in elk geval het belang te onderstrepen van factoren die extern zijn aan de doeltaalcultuur. De mediërende rol die Joke Linders aan de Engelse vertaling (1993) toeschrijft (Linders, 1999, p. 334) in de internationale verspreiding van Schmidts roman, lijkt zich voor de Franstalige receptie, afgaande op de publicatiechronologie, op het eerste gezicht te beperken tot een mogelijke invloed op het ontstaan van de derde druk in 1996. Een vergelijkend onderzoek tussen de Engelse en Franse vertaling zou hierover meer duidelijkheid kunnen geven. Vanaf de jaren tachtig wordt veeleer de Duitse afzetmarkt als belangrijke draaischijf beschouwd voor de invoering van Nederlandse letteren in Frankrijk (Heilbronn, 2008, p. 331). Ook het belang van de Duitse vertaling van *Minoes* voor de Franstalige boekproductie zou nader onderzoek verdienen. Genealogisch bekeken valt ten tweede op dat

het beeld blijkbaar een rol speelt in de opname van Schmidt in het Franstalige veld. Wat zeker voor de Canadese vertaling geldt, gold eigenlijk eerder al, in 1997, voor *Het beertje Pippeloentje*: niet de tekst van Schmidt maar de prenten van Harrie Geelen ‘waren in eerste instantie de reden dat de Franse uitgever [Albin Michel] het boek wilde uitbrengen.’ (van den Blink, 1997). De illustraties uit de oorspronkelijke versie werden in *Les comptines de Robinson* immers behouden. Ook het Canadese geval laat zien dat de visuele filmproductie, als adaptatie, terug tot de literaire jeugdtekst voert en hem zelfs een nieuwe bestaanswaarde geeft, met als paradoxaal gevolg dat de herziene Canadese vertaling, afgezien van de omslag, beeldarmer is geworden. Samenvattend kunnen we zeggen dat het Franstalige veld, in de manier waarop de vertaling van *Minoes* voet aan de grond krijgt, in een bocht om de tekst en de schrijftuur van Schmidt heen gaat.⁵ Tekst-externe ontstaansfactoren alsook de positie van de vertaler Séchan als bemiddelaar lijken doorslaggevend om de vertaling van *Minoes* te initiëren en te handhaven. Er zijn in elk geval weinig aanwijzingen gevonden dat Schmidt in het Franstalige circuit primair wordt opgenomen omwille van haar literatuur. Zou de tekst zelf dan weerstand bieden?

Ethische turn: *political correctness* en neutralisering

We buigen ons nu aandachtiger en vergelijkenderwijs over de tekst van de Franse en de Canadese vertaling. Nemen we ook de historische afstand en evolutie van beide versies in ogenschouw, dan stellen we vast dat Schmidts humorvolle tekst in de meest actuele, Canadese vertaling meer *political correctness* vertoont en in een aantal opzichten zelfs tot vervlakking heeft geleid. Het grotere gewicht dat in de Canadese tekst op moreel-ethische aspecten komt te liggen mag uit drie voorbeelden blijken. Om te beginnen wordt Schele Simon, de Siamese schoolkat die bij Olivier Séchan register-verlagend, in het Bargoens ‘Simon le Bigleux’ (Schmidt/Séchan, 1996, p. 25) heet, in Canada geneutraliseerd als ‘Simon le chat écolier’ (Schmidt/Tucker, 2004, p. 25).⁶ De bijnaam was bij Schmidt (én Séchan) veelzeggend omwille van de spot met het opvoedkundige milieu. ‘Opvoeders moeten geleiden en aan regels binden wat speels en fantasierijk is. Zij slaan in het werk van Annie Schmidt steevast een slecht figuur’, schrijft Raat (1993, p. 10). De speelse humor van de bijnaam in het origineel, die Séchan via een familiale en populaire bewoording in het Frans omzet, verdwijnt in de Canadese versie ten voordele van een vereenvoudigend en neutraal epitheton waarin enkel de rubricering en categorisering van de kattennamen overblijft – een procedé waar Schmidt ook in andere boeken gebruik van maakt (Raat, 1993, p. 15). Ook de meervoudige alliteraties rond de dieren naam (Schele Simon de

Siamese Schoolkat van meneer Smit) en de talige ritmiek van Schmidt wogen in het hertaalproces blijkbaar niet op tegen het mogelijke risico op stigmatiseren van een handicap. Puriteins waren de jaren 60 allerm minst, en pedagogische en didactische bekommernissen vanuit volwassenenstandpunt beantwoorden Schmidts visie op de kinderliteratuur niet. Het mag duidelijk zijn dat de Canadese tekst Schmidt niet in deze richting volgt. Een tweede sprekend voorbeeld vinden we in de bij Schmidt ironische passage over ‘[...] hoe vreselijk het zou zijn als er geen Deodorant was... Dat dan alle mensen stinkend zouden rondlopen...’ (Schmidt, 2013, p. 110, vgl. ook p. 135; ‘Tu diras aussi qu’on ne peut pas vivre s’il n’y a pas de déodorant! Avec tous les gens qui se baladeraient en exhalant leur puanteur...’, Schmidt/Séchan, 1996, p. 180). Het geloof in de noodzaak van deodorant om onaangename lichaamsgeurtjes te verhinderen – een argument om de fabriek uit te breiden – wordt via de figuur van Ellemet belachelijk gemaakt. De passage werd in de Canadese versie weggelaten. Mogelijk had de censuur hier een actualiserende of opvoedkundige beweegreden. Het spottende fragment kan bij Schmidt pas begrepen worden tegen de achtergrond van de toenemende zorg om hygiëne, infectiepreventie en welriekendheid uit de jaren 60 en 70. Die strijd lijkt in de Westerse wereld al lang gestreden. Bij het Canadese doelpubliek zouden Schmidts woorden 30 jaar na dato misschien letterlijk kunnen aankomen en het gebruik van deodorant bij kinderen kunnen promoten. Uiteindelijk spreekt een derde geval nog boekdelen. Wanneer juffrouw *Minoes* in de oorspronkelijke tekst op doktersbezoek gaat en ze de vraag van de psychiater beantwoordt over haar familiaal verleden, ontstaat er een quiproquo:

‘Mijn moeder was grijsgestreept.’

‘Pardon?’ De dokter keek haar aan over zijn brilleglazen.

‘[Mijn moeder] was grijsgestreept. Ze leeft niet meer. Ze is overreden.’

‘Overleden’, mompelde de dokter [...].

‘Niet overleden, overReden,’ zei Minoes.

‘Wat vreselijk,’ zei de dokter.

‘Ja, ze werd verblind door de koplampen. Van een truck met oplegger, maar het is al lang geleden’. (Schmidt, 2013, p. 74)

In de Franse vertaling van Séchan wordt het woordspel tussen overreden en overleden ditmaal niet door een sociologische variant weergegeven, maar door registerverandering omzeild en elders in een andere (bij)betekenis heringevoerd:

– Ma mère était rayée de gris.

– Pardon? Fit le docteur, en la regardant par-dessus ses lunettes.

- Oui, elle était rayée de gris. Elle est morte. Aplatie comme une galette.
- Aplatie? Répéta le docteur. Je ne vois pas...
- Mais si! Elle a été éblouie par les phares d'un gros-cul avec remorque, et elle est passée dessous. (Schmidt/Séchan, 1996, p. 123)

De contemporaine, niet-Franse lezer begrijpt allicht niet meteen dat de grove woordkeuze (het Bargoense 'gros-cul avec remorque'; dikke kont met oplegger) voor vrachtwagen ('truck') staat.⁷ Een dergelijke vertaling wijkt af van het keurige taalgebruik van Minoes dat in het origineel lijnrecht tegenover dat van de Jakkepoes staat. Zou Séchan met deze verschuiving de Jakkepoes-taal (als zwerfkak is ze 'erg ruw in de mond' (Schmidt 2013, p. 30; 'elle ne mâchait pas ses mots, en véritable chat vagabond', Schmidt/Séchan, 1996, p. 46) hebben willen suggereren, dan verbaast het dat uitgerekend Minoes die krasse taal in de mond neemt. Daarentegen is duidelijk dat het oorspronkelijke woordspel elders via metaforisering ('aplatie comme une galette'; zo plat als een pannenkoek) met een nieuwe creatieve betekenis wordt opgeladen. De Canadese vertaling ontdoet de passage van elke dubbelzinnige of grove connotatie, en maakt er eenvoudigweg het volgende van, zuiver informerend en vertellend, maar zich in het laatste zinsgedeelte nog op de vondst van Séchan inspirerend: 'Elle a été éblouie par les phares d'un camion à remorque, et elle est passée dessous' (Schmidt/Tucker, 2004, p. 119; Ze werd verblind door de koplampen van een truck met oplegger, en is eronder terecht gekomen).

Die drie voorbeelden rond typische vertaalproblemen laten zien hoe de Canadese hervertaling neutraliserend werkt ten opzichte van de versie van Séchan. Het speelse en ironische taalgebruik van Schmidt, haar kritische kijk op de actualiteit van haar tijd en haar woordspelingen worden, om slecht begrip of foute ontvangst in de doeltaalcultuur te vermijden, aan nieuwe normen en ingrepen (inclusief censuur) onderhevig. Met als gevolg een inbreuk op – naast de creatieve en fantasierijke kinderlijke boventoon – het rebelse en licht anarchistische karakter van Schmidts jeugdroman en een dehistorisering ervan: ontgaan van subtiele verwijzingen naar de actualiteit, zoals in het tweede voorbeeld, wordt de tekst als verhaal universeel gemaakt, 'entkonkretiseerd', maar ook afgevlakt (O'Sullivan, 2000, p. 237), wat nota bene beide achterflapteksten bewijzen, die zich op de intrige toespitsen en niet cultureel gesitueerd zijn. Waarschijnlijk is die neutraliserende strategie, zoals O'Sullivan die beschrijft, in de Franstalige Canadese vertaling er gekomen als reactie op Séchan. Inderdaad, de Canadese versie hanteert door 'attenuatie'⁸, wegzuivering en zelfs weglating ook een moderniserende aanpak ten opzichte van een verliterariseerd, ietwat verouderd (in dit laatste geval bovendien grof) taalgebruik bij Séchan. Séchans vertaling is

gelaagder, en getuigt ongetwijfeld van minder conformisme en meer lef dan de Canadese versie. Er zijn goeie redenen om aan te nemen dat Schmidt zelf ergens (on)rechtstreeks in een aantal vertaalkeuzes van Séchan een rol heeft gespeeld.

Van domesticering en naturalisering naar exotisering: Minoes ontvreemd

Uit een brief die ze op 16 september 1981 aan haar uitgever Ary Langbroek schrijft, blijkt dat Schmidt vóór publicatie inzage had gekregen in de vertaling van Séchan. Haar reactie is positief: ze waardeert Séchans vertaling omwille van ‘hele knappe vondsten’, maar uit zich kritisch over de plaats- en eigennamen, waarmee Séchan volgens haar (nog) creatiever had mogen omgaan:

16.9.'81 / Lieve Arie / Een prachtige vertaling / door Olivier Séchan van
Minoes / met hele knappe vondsten. / Eén ding vond ik jammer: dat / hij
het niet helemaal in / een frans stadje heeft / gesitueerd en alle inwoners /
gewone franse namen heeft / gegeven. Tibbe moet een naam hebben / die
evengoed voornaam als / achternaam kan zijn, / ‘Thomas’ bijvoorbeeld //
en meneer Smit en van Dam / zouden veel voorkomende franse / namen
moeten zijn als Dupont / of Dubois. Ook Ellemeet moet / frans klinken / En
Killenbourgh kan toch ook / een fantasiefrans stadje / worden? /
‘Oecumène’ is niet begrijpelijk / voor franse kinderen. Beter / la chatte du
Curé, of Matou-Eglise / (pasteur is protestant en dat hoeft / ook niet) / Kun
je deze brief doorsturen aan / de vertaler? Of zal ik hem / apart schrijven? /
Dag dag. / Annie

(gecit. naar Salverda, 1991, pp. 116-117)

Waar het hier op aankomt, is een verschil in vertaalstrategie. Schmidt stelt domesticering in de doeltaal (het weggommen van het vreemde aan de vertaling en het adapterend vertalen) voorop, zoals ook blijkt uit haar briefwisseling met de eerste Engelse vertaler van *Minoes*. Aan Lance Salway schrijft ze in 1991: ‘I am so glad that at last my Minoes will be translated and also very happy that you have contacted me, because it is necessary that all typical Dutch names should be changed into typical English names.’ (Linders, 1999, p. 334). Schmidt bemoeit zich kennelijk graag met wat een vertaler met haar werk doet, en het advies dat ze daarbij formuleert, zegt iets over haar eigen schrijf- en vertaalpoëtica. Dat ze hamert op de leesbaarheid van haar teksten in het buitenland kan resulteren uit het feit dat ze het gewend is om in opdracht te schrijven met het

oog op een bepaald publiek. Dat ze bovendien voor het vertaalproces op creatieve transposities, vindingrijkheid en leesplezier aanstuurt (vgl. ‘leukere woorden voor Floddertje’, onze cursivering) verbaast niet ten aanzien van de eerder genoemde visie op het schrijven als ambacht (van der Zijl, 2011, p. 302-303) en de ‘grote vrijheid’ die Staal nog beschrijft met betrekking tot Schmidts eigen vertalingen of liever bewerkingen (Staal, 1991, p. 50 e.v.). Mogelijk speelt bij die domesticerende vertaalopvatting van Schmidt echter nog een andere reden mee. Allicht besefte de schrijfster – die op dat moment al jaren in Frankrijk woont – dat de Franstalige wereld in 1981 nog maar weinig boodschap had aan de Nederlandse literatuur in vertaling. Het is inderdaad pas in het begin van de jaren tachtig dat er in Frankrijk een opleving van de belangstelling voor de buitenlandse literatuur merkbaar is (zie Noble 2007, vgl. ook Heilbronn 2008). Rekening houdend met die culturele kloof die nog overbrugd diende te worden, is het niet verwonderlijk dat Schmidt in het Frans genietbare en vlot leesbare teksten verwacht, en geen halfslachtig Nederlands-Frans dat de aandacht van de jonge lezers zou afleiden.

Daarentegen blijkt tussen de regels van de brief door dat Séchan in zijn eerste versie dichter bij de uitgangstekst was gebleven en de andersheid van de Hollandse tekst had proberen te behouden. Uiteindelijk heeft Séchan die exotisering aan banden gelegd en is hij kennelijk toch op de eisen van ‘the real Queen of Holland’ (Linders, 1999, p. 328) ingegaan, want in de gepubliceerde vertaling zijn de eigen- en diernamen in elk geval genaturaliseerd: Tibbe heet Thomas en de onderwijzer meneer Smit niet Dubois of Dupont maar – veel raker – Berger (letterlijk: herder; iemand die voor zijn kudde zorgt en de weg wijst). Ook de naam van Tibbes poes, Fluf, wordt verfranst als ‘Flouf’ en tante Moortje – moeilijk in het Frans te handhaven – wordt ‘Tante Noirette’, waarbij de kleur van de poes semantisch aanwezig blijft. Eukemeentje, de Kerkpoes, is slechts als gedeeltelijke tegemoetkoming aan Schmidts voorstel (‘la chatte du curé’; de kat van de pastoor) vervrouwelijkt als ‘Oecuménie, la chatte du pasteur’ (bijv. Schmidt/Séchan, 1996, p. 52): Séchan lokaliseert hier noch universaliseert, maar voert daarentegen via het woordje ‘pasteur’ (dat in het Frans zowel herder als protestantse geestelijke kan betekenen) terloops een cultureel gegeven uit Noord-Nederland in. Wat de handeling betreft vindt de vertaalde roman plaats in het Frans klinkende stadje Killenbourg (Killendoorn), ook al heeft de vertaler ervoor gekozen, tegen Schmidts wil van *localization* in, om de setting wél in Nederland te situeren, en zelfs explicieter, namelijk door de geografische toevoeging ‘en Hollande’ (Schmidt/Séchan, 1996, p. 6). Op die manier zet Séchan de sociale of culturele componenten van Schmidts tekst niet op een etnocentrische manier om naar Franse verhoudingen. Zijn aandacht gaat, zoals vaak in de vertaling van

kinderliteratuur, duidelijk uit naar de leesbaarheid en functionaliteit van de Franse doelttekst, zonder daarvoor de culturele verschillen te veronachtzamen.

Hiertegenover neemt in de Canadese vertaling wat betreft de plaats- en eigenamen *foreignization* de bovenhand. De broncultuur blijft over het algemeen duidelijker herkenbaar in de doelttekst waardoor het ultieme product de andersheid niet schuwt. Hierdoor lijkt de tekst op het eerste gezicht trouwer aan de broncultuur, maar ook (zeker in lexicaal opzicht) armer en minder creatief. Zo wordt de Jakkepoes, die bij Séchan (uitsluitend) 'La Clocharde' (de zwerfkat) heet, in de Canadese versie opnieuw bij haar Nederlandse naam genoemd. Opmerkelijk is dat in een aantal gevallen beide namen (de Jakkepoes, La Clocharde) naast elkaar worden genoemd. Hier wordt dus geopteerd voor een vervreemdende en expliciterende vertaling, die een exotiserend effect heeft maar tegelijk ook integrerend werkt dankzij de toevoeging van de Franse katten naam. Dit was allicht wenselijk, omdat 'Jakkepoes' anders, zoals Schmidt zelf opmerkt in haar brief, niet begrijpelijk was geweest voor het Franstalige Canadese publiek.

Over het algemeen neigt de Canadese vertaling, naast de grotere ethische of pedagogische controle die ze uitoefent op Schmidts tekst, meer naar equivalentie en naar de informatieve overlevering van het gezegde dan naar de letter en wat Schmidts schriftuur zo eigen maakt. Séchan van zijn kant slaat op het eerste gezicht, door de domesticerende methode waartoe Schmidt hem uitnodigt, minder een brug tussen de twee culturen. Naarmate hij adapterend vertaalt, past hij echter ook extensieve vertaalstrategieën toe, ter verduidelijking van de cultuur-specifieke elementen. In dat opzicht realiseert hij onderhuids misschien het meest het schrijfproject van Schmidt: hij zette de tekst naar zijn hand, om het creatief voort te zetten, maar de verschillen in poëtica's en visies zijn bij nader inzien merkbaar. Dit resulteerde bij Séchan in een vertaling die bijvoorbeeld de omgangsvormen tussen de personages herschikt. Séchans taalgebruik is literairder (de nevenschikking van Schmidts zinnen vervangt hij bijvoorbeeld vaak door onderschikking) maar ook directer, eigenwijzer, strakker dan de speelse, vriendelijk-gezellige, altijd beleefde en luchtig-relativerende toon van Schmidts dialogen. De relatie tussen de personages onderling komt bij Séchan hierdoor wat harder over of de nadruk valt meer op de eigen positionering in het gesprek, zoals uit de volgende voorbeelden mag blijken: het uitnodigende 'Vertelt u eens...' (Schmidt, 2013, p. 9) klinkt in het Frans meer als een aanmaning: 'Dites-moi un peu' (Schmidt/Séchan, 1996, p. 11; Zegt u mij eens een keer); 'Ik wil het niet' (ibid., p. 22) wordt categorischer: 'non, pas de ça' (ibid., p. 33; nee, dat niet); het compromisvolle oordeel 'Ieder heeft zo z'n bepaalde voorkeur', met het voorzichtige, verzachtende 'zo z'n' (ibid., p. 26), wordt beknopter, maar ook wat bitser en meer *self-centered*: 'Chacun ses préférences', (ibid., p. 40; Elk zijn

eigen voorkeur); de mogelijkheid ‘Hij kan het toch zelf aan iedereen vertellen’ (ibid, p. 27) krijgt in het Frans de connotatie van ‘moeten’ en impliceert dat hij het maar zelf moet doen: ‘Il n’a qu’à le leur rappeler lui-même’ (ibid., p. 41; Hij moet hen er maar zelf aan herinneren); en het ferme bevel, nog in standaardtaal uitgedrukt ‘Schei maar uit’ van de Jakkepoes (ibid., p. 29) wordt platter: ‘Ca, je m’en fiche pas mal’ (ibid., p. 45; Dat kan me toch geen bal schelen).

Ondanks de onvermijdelijke verschuivingen in het vertaalproces slaagt Séchan er op een punt opvallend niet in, Schmidts *Minoes* in het Frans om te zetten: het betreft haar tweevoudige kat-mens-identiteit en de vreedzame omgang tussen dieren en mensen, die in de roman centraal staat. Een aantal woordkeuzes van Séchan verraadt immers dat de dubbele identiteit van Minoes in het Frans afgezwakt wordt. Haar afwijkende identiteit als mens en als dier vloeien voortdurend in elkaar over, maar beide componenten worden door Schmidt evenzeer benadrukt. Juffrouw Minoes mag een getransformeerde kat zijn en haar ‘katse’ gedrag niet kunnen onderdrukken – wat onder meer uit de rijke kattentaal van Schmidt blijkt –, ze wordt door Tibbe bovenal als een ‘dame’ gepresenteerd (ibid., p. 12, 19, 39) en ondanks haar andersheid bij hem en bij de mensen, ‘dat vreemde soort’, opgenomen. In zijn vertaling reduceert Séchan beide uitersten van Schmidts fantasierijke personagecompositie (een dame zijn als kat versus als mens katachtige trekken vertonen): in plaats van een ‘dame’ wordt Minoes bij Séchan meermaals als ‘une personne’ (bijv. p. 12; een mens/een persoon) gepresenteerd, wat niet de respectvolle omgangsvorm van Tibbe ten opzichte van haar andersheid weergeeft, maar het verschil in soort (een mens, en geen dier). Daar-teenover wordt de conclusie van de Jakkepoes dat ‘iemand die zo goed zingt, kat [blijft]’ (ibid., p. 30) vertaald door weglating van de katachtige identiteit: ‘Quand on chante aussi bien, aucun problème’ (ibid., p. 47), terwijl het zingen uitsluitend moet geven over de identiteit van de protagonisten en ze opnieuw als gemeenschap aan elkaar moet binden. Een sprekend bewijs voor Séchans inperking van Schmidts verbeeldingsrijk verhaalscenario en zijn devaluatie van de katachtige identiteit vinden we in de gedachte die Tibbe formuleert, maar niet uitspreekt, wanneer hij ontdekt dat Minoes aan het graaien is in zijn vuilnisemmer: ‘wil je wegwezen’, wordt in het Frans omgezet als ‘file, sale bête’ (Schmidt/Séchan, 1996, p. 29; hoepel op, vuil beest), wat helemaal niet strookt met Schmidts taalgebruik en visie op het dier, en in het bijzonder op katten.

Terwijl de roman van Schmidt erop uit is het vreedzame samenzijn van mens en dier te benadrukken, valt bij een aantal lexicale en syntactische keuzes van Séchan voorts de scheidingslijn tussen mens en dier meermaals op. Wanneer Tibbe in de keuken eet, ‘samen met Fluf’ (‘Hij at in de keuken, samen met Fluf’, Schmidt, 2013, p. 13), wordt door Schmidts taalgebruik een gezamenlijke maal-

tijd tussen mens en dier gesuggereerd, als twee levensgezellen. Daarentegen schrijft Séchan: ‘En compagnie de Fluf, il mangea dans la cuisine’ (Schmidt/Séchan, 1996, p. 18), wat kan betekenen dat Tibbe/Thomas in het bijzijn van Fluf in de keuken eet, maar daarom niet per se mét zijn kat samen eet. Anders dan in het Nederlands kan het Frans ook gewoon suggereren dat Fluf even in de keuken aanwezig is. En als Tibbe vreest dat Fluf de hele emmer omgooit, constateert hij hooguit: ‘dan kan ik weer gaan vege’ (ibid., p. 19), wat Séchan vertaalt door ‘obligé de tout ramasser’ (Schmidt/Séchan, 1996, p. 29; letterlijk: verplicht om alles op te rapen), waarbij de verplichtingen en de last om voor het dier te zorgen opvallen (vgl. ‘dan ga ik aan het werk’, ibid., p. 43; ‘moi, je dois travailler’, ibid. p. 67).

In de Canadese titel van het boek wordt de katachtige uitdrukkingwijze en communicatie van Minoes vooropgesteld. Schmidt last hiervoor in haar tekst heel veel creatieve varianten in, van uitdagende klankassociaties en woordspelen tot de grote Mauw-Mauw-song (Schmidt, 2013, p. 30). Dat onomatopeeën van taal tot taal, van cultuur tot cultuur verschillen, wist Séchan natuurlijk ook. Maar precies wat de ambigue kat-mens-identiteit van Minoes betreft, gaat zijn vertaling minder in op Schmidts fantasierijk en speels verhaaluniversum, dat via de taal vooral de perceptie van het kind en de gelijkgestemdheid met het dier huldigt. Séchan zette in zijn vertaling een mysterieuze, maar meer genormaliseerde (volwassen) vrouwelijke protagoniste neer. Daarom miauwde Minouche allicht in Frankrijk in de jaren 80 niet.

Slotbeschouwing

Het werk van Annie M.G. Schmidt werd verhoudingsgewijs maar fragmentarisch en mondjesmaat vertaald naar het Frans, en het is nog maar de vraag of haar naam vandaag bekend is bij het Franstalige publiek. Haar creatief taalgebruik (ritme, klank, rijm, woordspelingen, etc.), de speelse anarchie waarop naast de geënceneerde situaties ook stijl en begrippen afgestemd zijn, de afhankelijkheid van sommige teksten ten opzichte van het beeld en de illustraties, het schrijven in opdracht en de cultuurgebonden aspecten van het gelegenheidswerk vormen even zovele uitdagingen voor haar vertalers.

Het ontstaan van de eerste *Minoes*-vertaling in het Frans wordt door de institutionele positie van vertaler Olivier Séchan, toen werkzaam bij een belangrijke Parijse uitgever voor de jeugd, bevorderd. Verder zijn er geen aanwijzingen dat de Franstalige boekenbranche – op een moment dat de Nederlandse literatuur in het taalgebied nog maar weinig voet aan de grond krijgt – interesse toont om het werk van Schmidt als zodanig te vertalen: de uitgeverijwereld, in Frankrijk en

later in Canada, speelt binnen een geglobaliseerde context van boek- en vertaalproductie vooral op de internationale markt in en antwoordt met de herdruk c.q. hervertaling van de eerste *Minoes*-vertaling op scharniermomenten in het levens- en werktraject van Schmidt.

Een vergelijkende studie van de verschenen vertalingen en herdrukken in het Frans wijst aan dat de eerste vertaling, mede onder invloed van Schmidt en haar schrijf- en vertaalpoëtica, exotisering aan banden legt om de leesbaarheid van het jeugdboek te bevorderen. Séchan kiest zodoende voor domesticering en naturalisering maar handhaaft wel een aantal cultuurspecifieke elementen. Het speelse en subversieve taalgebruik van Schmidt zet hij met ‘knappe vondsten’ creatief naar het Frans om, terwijl de latere Canadese hervertaling zich veelal door attenuatie en neutralisering, maar ook door lexikale afvlakking kenmerkt. De afstand in de tijd tussen deze twee vertalingen toont een verschuiving in de vertaalstrategieën, de discoursnorm en -perceptie evenals de culturele houding. Terwijl Séchan gezien de leeftijds categorie van zijn reeks een soms opvallend ruw, populair en bargoens register met strakkere dialogen hanteert, gaat de Canadese hervertaling uitgerekend deze aspecten twintig jaar later wegcijferen ten bate van political correctness. De aandacht voor culturele diversiteit groeit daarbovenop, en de Canadese vertaling opteert duidelijk voor *foreignization*, waardoor ze aan de ene kant trouwer lijkt aan de broncultuur, maar aan de andere kant vervreemdend werkt voor de doeltaallezers: omdat de setting minder cultureel verankerd is, werkt de tekst universele en verwisselbaar. Daarentegen wordt *Minoes* door Séchan op een andere manier ontvreemd: haar dubbelzinnige kat-mens-identiteit wordt afgezwakt en de hoofdprotagoniste bijgevolg eerder als persoon geherprofileerd. Als Séchan erin slaagt om een eigenwijs taalgebruik neer te zetten in het Frans, in het verlengde van Schmidt maar met eigen accenten, is *Minoes* niet helemaal meer de vanzelfsprekend speelse en ambigue figuur die ze oorspronkelijk was.

EINDNOTEN

- 1 Een activiteit die ook zijn naam besmeurde bij de publieke opinie in Frankrijk. Tijdens de Duitse bezetting had Olivier Séchan immers voor de Franse collaborerende zender Radio-Paris gewerkt. Om zijn brood te verdienen (hij kreeg zes kinderen), vertaalde hij er o.a. nieuwsberichten van de *Wehrmacht*.
- 2 Het concept van *Nachleben*, eerst gebruikt door Aby Warburg in de jaren 1910, verwijst bij An Rigney in *The Afterlives of Walter Scott* naar ‘texts across time, but above all in their reappearance in new guises in different places and media; in their capacity to move, mobilize, and generate new cultural activities’ (Rigney, 2012, p. 12).

- 3 Terwijl voor *Cette mystérieuse Minouche* de leeftijdscategorie van 9+ wordt genoemd, leest men voor de Canadese versie 9 à 12 jaar.
- 4 Onder ‘novellisatie’ wordt doorgaans verstaan de omzetting van een film in een roman, meestal op basis van het filmscenario. Zie het *Algemeen Letterkundig Lexicon* (via de website van de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren), en meer specifiek Jan Baetens, *La novellisation: du film au roman* (2005).
- 5 Ook *Jip en Janneke* zijn vandaag de dag in Franstalig België als afgeleid visueel product bekend: via de vestigingen van de Nederlandse winkel *Hema* komen de figuurtjes in België op verpakkingen van koopwaren voor. Het is maar de vraag hoeveel Franstaligen ze feitelijk nog met het werk van Annie M.G. Schmidt verbinden.
- 6 Het is maar de vraag of Simon Tucker, die de vertaling van *Séchan* herzag, die neutralisering aan het filmscenario ontleent of of dit eigen makelij is. Een vergelijking tussen de Canadese boekversie en de Franstalige verfilming valt buiten het bestek van deze bijdrage.
- 7 Dat een dergelijke zinswending in de Bibliothèque Rose terecht kwam, kan vermoedelijk verklaard worden door het feit dat *Séchan* op dat moment verantwoordelijk was voor de reeks.
- 8 Onder ‘attenuation’ verstaat Javier Franco Aixelá: ‘replacement, on ideological grounds, of something “too strong” or in any way unacceptable, by something ‘softer’ more adequate to target pole written tradition or to what could, in theory, be accepted from readers’. (Aixelá (1996, p. 64)

Bibliografie

- Aixelá, J. F. (1996). Culture-Specific Items in Translation. In R. Álvarez & M. Carmen-África Vidal (red.), *Translation, Power, Subversion* (pp. 52-78). Clevedon: Multilingual Matters (*Topics in Translation*, 8).
- Blink, I. van den (1997, 17 juli). Pippeloentje in het Frans een stuk braver: Vertaalster Annie-Marie de Both-Diez: ‘Geest Annie Schmidt moeilijk uit te leggen’. *Haarlems Dagblad*.
- Boonstra, B. (1991). Pink Lemonade versus priklimonade. In T. van Buul, A. Holtrop, M. Salverda en E. Staal (red.), *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt* (pp. 60-75). Den Haag/Amsterdam: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum/Em. Querido’s Uitgeverij.
- Fens, K. (1991). De binnenlandse onveiligheidsdienst van Killendoorn. Over Minoes. In T. van Buul, A. Holtrop, M. Salverda en E. Staal (red.), *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt* (pp. 32-44). Den Haag/Amsterdam: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum/Em. Querido’s Uitgeverij.
- Heilbronn, J. (2008). L’évolution des échanges culturels entre la France et les Pays-Bas face à l’hégémonie de l’anglais. In G. Sapiro (red.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l’heure de la mondialisation* (pp. 311-332). Paris: CNRS Editions.

- Klarenbeek, B. (2012). *Une comparaison entre 'Minoes' et sa traduction française du Québec*, Eindwerkstuk in de Bacheloropleiding Franse Taal en Cultuur (ongepubliceerd). Universiteit Utrecht, juni 2012.
- Leroy, A. (2006). *La Saga de la Bibliothèque Rose*. Paris: Hachette Livre.
- Linders, J. (1999). *Doe nooit wat je moeder zegt. Annie M.G. Schmidt, de geschiedenis van haar schrijverschap*. Amsterdam: Querido.
- Noble, Ph. (2007). Dertig jaar in vogelvlucht. Over de receptie van Nederlandstalige literatuur in Frankrijk. *Vlaanderen*. 56 (2007), 130-133.
- O'Sullivan, E. (2000). *Kinderliterarische Komparastik*. Heidelberg: Winter.
- Pym, A. (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Raat, G. F. H. (1993). Annie M.G. Schmidt. In A. Zuiderent, H. Brems, T. van Deel et al. (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*. Houten [etc.]: Bohn Stafleu Van Loghum [etc.].
- Reve, K. Van het (1991). 'Ha, daar ben ik...'. In T. van Buul, A. Holtrop, M. Salverda en E. Staal (red.), *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt* (pp. 7-12). Den Haag/Amsterdam: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum/Em. Querido's Uitgeverij.
- Rigney, A. (2012). *The afterlives of Walter Scott. Memory on the move*. Oxford: Oxford University Press.
- Salverda, M. (1991). 'Meestal begon het met haar versje...' De 'prentverbeeldingen' van Wim Bijmoer en de creatieve wedijver met de illustraties van Fiep Westendorp, Jan Jutte en Thé Tjong Khing. In T. van Buul, A. Holtrop, M. Salverda en E. Staal (red.), *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt* (pp. 89-109). Den Haag/Amsterdam: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum/Em. Querido's Uitgeverij.
- Salverda, M. (1991). 'In de tekeningen van Fiep zit ook altijd spanning en actie'. In T. van Buul, A. Holtrop, M. Salverda en E. Staal (red.), *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt* (pp. 110-126). Den Haag/Amsterdam: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum/Em. Querido's Uitgeverij.
- Schmidt, A.M.G. (1982). *Cette mystérieuse Minouche*. Vertaald in het Nederlands door Olivier Séchan, met illustraties van Michel Carrier. Paris: Hachette Jeunesse (La Bibliothèque Rose).
- Schmidt, A.M.G. (1996). *Cette mystérieuse Minouche*. Vertaald in het Nederlands door Olivier Séchan, met illustraties van Michel Carrier. Paris: Hachette Jeunesse (Le Livre de Poche Jeunesse).
- Schmidt, A.M.G. (2004). *Miaou!* Vertaald door Olivier Séchan, herzien door Simon Tucker. Montréal: Les Editions de la Courte Echelle.
- Schmidt, A.M.G. (1970/2013³⁶). *Minoes*. Met tekeningen van Carl Hollander. Amsterdam: Querido.
- Staal, E. (1991). 'Bumpety, bumpety, bump he went' – 'Hoepelpepepepe...daar viel hij'. Annie M.G. Schmidt en de Gouden Boekjes. In T. van Buul, A. Holtrop, M. Salverda en E. Staal (red.), *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt* (pp. 45-59). Den Haag/Amsterdam: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum/Em. Querido's Uitgeverij.

- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Varga, O. (2017). Lijster of winterkoninkje? Uitdagingen bij het vertalen van jeugdboeken: de bijzondere wereld van Annie M.G. Schmidt. *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*, 31/1.
- Zijl, A. van der (2011). *Liefs van Annie. De mooiste brieven van Annie M.G. Schmidt*, ingeleid door Annejet van der Zijl. Amsterdam: Querido.

MINOES IN ZWEEDSE VERTALING

En over hoe Annie M.G. Schmidt in Zweden geïntroduceerd werd door Astrid Lindgren

Sara Van Meerbergen
(Stockholm University)

MINOES IN SWEDISH TRANSLATION
AND ABOUT HOW ANNIE M.G. SCHMIDT WAS INTRODUCED IN SWEDEN
BY ASTRID LINDGREN

This article deals with the Swedish translation of Annie M.G. Schmidt's novel *Minoes* (1970). In order to position Schmidt within the literary field of the target culture, initially similarities between Schmidt and Swedish postwar children's literature authors such as Lennart Hellsing and Astrid Lindgren are explored. Within earlier research Schmidt is often called 'the Dutch Astrid Lindgren' and indeed many resemblances between the works of both authors can be noticed, e.g. with regards to child images and literary style and expression. Furthermore Lindgren, for many years working as an editor for children's literature at Rabén & Sjögren, functioned as a cultural transmitter or 'gatekeeper' and played a direct role in the early introduction of Schmidt in Sweden in the 1950s. In spite of this *Minoes* was first translated in 1989, one year after Schmidt got rewarded the prestigious H.C. Andersen price.

The translation analysis in this article focusses mainly on the Swedish translation of proper names and place names, both in the book and in the film version. In the book these are mainly translated with target culture-oriented strategies providing dynamic equivalent counterparts for the names adhering to meanings and connotations expressed in the source text but also functional within the target culture. The film version was introduced in Sweden in 2003 but here no references are made to the book. Names remain more unchanged in the dubbed Swedish version which at the same time coheres with the Swedish subtitling also used for the Dutch spoken version of the film. Only small adaptations, mainly for purposes of pronunciation are made.

Although the book got good reviews Schmidt never really obtained a central or stable position in the Swedish literary system. This is further confirmed by the fact

that the film version in Sweden in no way is connected to the book which was not republished in connection to the film.

■ ■ ■

Annie en Astrid: lekker stout!

Annie M.G. Schmidt staat bekend als een van de grote naoorlogse vernieuwers van de Nederlandstalige kinder- en jeugdliteratuur (cf. Bekkering, Holtrop & Fens, 1989; Linders, 1999; Ghesquière, Joosen & van Lierop-Debrauwer, 2015). Haar kinderpoëzie wordt geprezen omwille van de speelsheid waarmee ze traditionele vormkenmerken zoals rijm, herhalingen en alliteraties combineert met een absurd humoristische, verrassende en vaak ook tijdrelevante inhoud. Gelijkaardige kenmerken zijn te vinden in de gedichten van Han G. Hoekstra, die samen met Schmidt deel uitmaakte van de zogenaamde *Paroolgeneratie*, een groep van taalprogressieve journalisten en andere scribenten die actief waren bij de krant *Het Parool* tijdens de jaren 1940 en 1950 (Bekkering, Holtrop & Fens, 1989, p. 359). Hoekstra en Schmidt kunnen dan ook beschouwd worden als de ‘Vijftigers’ van de kinderpoëzie, een benaming die Schmidt overigens kreeg van Kees Fens in het juryrapport toen zij de Constantijn Huygensprijs toegekend kreeg in 1987 (Linders, 1999, p. 183; zie ook Bekkering, Holtrop & Fens, 1989, p. 364).

Niet alleen door haar speelse omgang met de taal was Schmidt vernieuwend, maar ook doordat ze consequent de vrijheid en de fantasiewereld van het kind centraal plaatste vanuit een volgehouden kindperspectief (cf. Van Coillie, 2015, p. 227). Deze benadering stond in schril contrast tot de vroegere (vooorlogse) jeugdliteratuur waar moraal voorop geplaatst werd en waar het kind vanuit een volwassen perspectief beschreven werd (Bekkering, Holtrop & Fens, 1989, p. 405).

Zoals Linders (1999) meerdere keren opmerkt, dient de vernieuwende kracht van Schmidt echter in een bredere, literaire en sociale context geplaatst te worden. Ook in andere Westerse landen en taalgebieden is dit vernieuwende kindbeeld immers terug te vinden in de kinder- en jeugdliteratuur van de naoorlogse periode (cf. Ghesquière, Joosen & Van Lierop-Debrauwer, 2015). In een Zweedse context heeft Westin (1998) het in dit verband over de drie zogenaamde naoorlogse ‘giganten’: Astrid Lindgren, Lennart Hellsing en Tove Jansson (zie ook Kåreland, 2001, pp. 35-36). Net zoals bij Schmidt primeert het fantastische en het naïeve (kind)perspectief bij deze Zweedse giganten. Daarnaast vinden we andere kenmerken terug zoals de antiautoritaire houding tegenover volwassenen, het in vraag stellen van volwassenheid als norm en de speelse combinatie van inhoud en vorm. Zo zijn er opvallende parallellen tussen Schmidts

kinderpoëzie en de speelse gedichten van Hellsing, waarin vaak nonsenstaal en zeer taalspecifieke humor gebruikt worden en waar rijm en metriek centraal staan (cf. Kåreland, 2002). Het is dan ook interessant om vast te stellen dat de kinderroep van zowel Hellsing als Schmidt zeer zelden vertaald werd.

Door de antiautoritaire denkbeelden en het min of meer expliciet in vraag stellen van volwassenheid is Schmidts werk dan weer verwant met het werk van Astrid Lindgren. Bij Lindgren wordt dit aspect onder andere gepersonaliseerd door vandaag alom gekende kindpersonages zoals Pippi Langkous of Emiel van de Hazelhoeve (in het Nederlands eerder ook vertaald als Michiel). Een gelijkwaardige, vrolijk-rebelse geest vinden we terug in vele werken van Schmidt, onder meer het beroemde gedicht *Ik ben lekker stout*, gepubliceerd in de gelijknamige bundel uit 1955 (cf. Bekkering, Holtrop & Fens, 1989, p. 358; Van Coillie, 2015, pp. 227-228). Zowel Lindgren als Schmidt hanteren in hun werk vernieuwend en speels taalgebruik, vaak gepaard met gesproken taal. Zo wordt Emiel in het Zweeds een uitgesproken Smålands dialect in de mond gelegd en gebruikt Lindgren vaak de spreektaalige schrijfwijze ‘dom’ (Zweeds pronomen voor 3^e persoon meervoud ‘zij’) voor wat volgens de regels van de Zweedse schrijftaal als ‘de’ of ‘dem’ weergegeven moet worden. Ook bij Schmidt vinden we vaak alledaags taalgebruik (weliswaar uit de jaren 1950) terug in de vele dialogen, bijvoorbeeld in de verhalen over Jip en Janneke, alsook neologismen of naïef taalgebruik (‘kindertaal’).

Een ander terugkerend thema in zowel het werk van Astrid Lindgren als dat van Annie M.G. Schmidt is de aandacht voor verdrukten en minderheden in de maatschappij. Dit gaat in de eerste plaats over het kind, maar ook in ruimere zin komen vaak (kind)personages aan bod die omwille van hun anders-zijn als vreemd ervaren worden. Dit is heel duidelijk het geval bij zowel Pippi als Minoes (zie ook Waterstraat 2010). Beide personages symboliseren een vorm van maatschappijkritiek omwille van hun al dan niet bewuste rebellie tegen de normen en waarden van de omringende, burgerlijke maatschappij.

We kunnen dus vaststellen dat er sporen te vinden zijn van een gelijkaardige naoorlogse jeugdliteraire tijdsgeest in het werk van Schmidt en van Lindgren. Ook op persoonlijk vlak zijn er opmerkelijke parallellen terug te vinden tussen beide auteurs (zie o.a. Linders, 1999; Waterstraat, 2010). Zo waren beide dames publieke persoonlijkheden, die actief deelnamen aan maatschappelijke discussies in eigen land, ze werkten beiden als redactrices en vertalers op/voor jeugdliteraire uitgeverijen en ze speelden hierdoor beiden ook belangrijke rollen als cultuurbeïnvloeders (niet enkel in de rol van schrijfsters) voor de jeugdliteratuur in eigen land (Waterstraat, 2010, p. 34).

In deze bijdrage zal ik me toespitsen op de Zweedse vertaling van het jeugd-

boek *Minoes*, geschreven door Annie M.G. Schmidt in 1970 en vertaald in het Zweeds als *Missan* door Ingrid Wikén Bonde in 1989. In 2003 kwam ook de filmversie van het boek naar Zweden, opmerkelijk genoeg vertaald onder een andere naam, *Minou*. De film verscheen zowel in ondertitelde als in gedubde versie. Als methodologisch raamwerk gebruik ik het descriptief-analytische model voor de analyse van vertaalnormen ontwikkeld door Toury (1995 – zie Inleiding, Van Coillie). Alvorens ik de operationele normen onderzoek, dwz. de Zweedse vertaling van *Minoes* in zowel boek- als filmversie, bespreek ik eerst de preliminaire normen (dwz. de vertaalcontext) door de vertaal- en receptiegeschiedenis van Schmidt in Zweden te schetsen. Ook hierbij blijkt Astrid Lindgren een belangrijke rol gespeeld te hebben. Het is immers voor een groot deel aan Lindgren te danken dat enkele werken van Schmidt en uiteindelijk ook de auteur in hoogsteigen persoon hun weg vonden naar Zweden.

Annie in Zweden, twee ‘vertaalgolven’

In haar artikel ‘Annie M.G. Schmidt in Zweden’ (1991) en later ook in haar proefschrift over de vertaling van Nederlandstalige literatuur in het Zweeds (1997), gaat Ingrid Wikén Bonde in op de vertaling en voornamelijk ook de receptie van Annie M.G. Schmidt in Zweden. Als uitgangspunt neemt Wikén Bonde (1991) Schmidts positie binnen het Nederlandse literaire en socioculturele systeem als auteur van zowel jeugdliteratuur als poëzie en cabaret. Uit onderzoek vanuit de polysysteemtheorie blijkt dat auteurs met een centrale positie in de broncultuur doorgaans een andere en meer perifere positie toegekend krijgen in de doelcultuur (cf. Even Zohar 1990). Dit was ook het geval voor Annie M.G. Schmidt, van wie in Zweden slechts een zeer beperkt aantal jeugdboeken vertaald werden. Van haar dichtbundels voor kinderen werd zelfs geen enkele vertaald.

Een mogelijke verklaring hiervoor is volgens Wikén Bonde (1991, p. 246) dat veel van Schmidts boeken en in het bijzonder de gedichten, relatief ‘onvertaalbaar’ zouden zijn, onder meer door de taalspecifieke humor en de woordspelingen die Schmidt vaak gebruikt (zie eerder). Schmidts cabarettteksten en radio- en televisieseries werden volgens Wikén Bonde dan weer niet vertaald omdat ze zo sterk zijn ingebed in de Nederlandse culturele context waarin zij geschreven werden. Deze hypotheses lijken aan te sluiten bij een trend die ook Waterstraat (2010) aanhaalt in een vergelijkende studie van Astrid Lindgren en Annie M.G. Schmidt. Waar Schmidt in het Nederlands vaak ‘de Hollandse Astrid Lindgren’ genoemd wordt, is het interessant om vast te stellen dat haar werk in het buitenland slechts schaars vertaald werd. Haar beroemdheid en status als jeugdliterair icoon lijken zich met andere woorden voornamelijk te beperken tot het Neder-

landstalige gebied. Dit staat in fel contrast tot Astrid Lindgren, die zich zowel op nationaal als op internationaal vlak een centrale plaats in het jeugdliteraire veld wist te verwerven (cf. Waterstraat 2010).

In het Duits werden door de jaren heen meerdere werken van Annie M.G. Schmidt vertaald. Dit gebeurde echter door verschillende uitgeverijen, waardoor Schmidt nooit echt een vaste plaats kreeg in het Duitse jeugdliteraire veld (Waterstraat, 2010). Een gelijkaardig fenomeen doet zich voor bij de Zweedse vertalingen van Schmidt, die bij twee verschillende uitgeverijen uitgegeven werden, verspreid in de tijd over twee ‘vertaalgolven’. De eerste golf vond plaats in de jaren 1950 en 1960, toen er vier vertalingen verschenen bij de uitgeverij Rabén & Sjögren. In een tweede, zij het dan eerder beperkte, vertaalgolf verscheen enkel *Minoes*, meer bepaald in 1989 bij uitgeverij Berghs.

Uitgeverij Rabén & Sjögren heeft een zeer prominente plaats in het Zweedse jeugdliteraire landschap en kent een uitgeftraditie van zowel vooraanstaande, Zweedse als buitenlandse jeugdliteraire schrijvers, met Astrid Lindgren op kop. Astrid Lindgren werkte zelf vijfentwintig jaar lang als hoofdredacteur kinder- en jeugdliteratuur bij deze uitgeverij (1946-1970). Lindgren wordt door Ehriander (2010) getypeerd als een centrale figuur binnen het Zweedse jeugdliteraire veld gedurende deze periode, niet alleen als auteur maar ook als redacteur, cultuurbemiddelaar en ‘gatekeeper’ (2010, p. 123).^{1*} Het zou dan ook dankzij Astrid Lindgren zijn dat Annie M.G. Schmidt aanvankelijk in het Zweeds vertaald werd, meent Wikén Bonde (1997, pp. 283-284). De kinderboeken van Schmidt zouden door hun ‘opstandige’ (“aufständische”) en ‘weerbare’ (“widerborstige”) karakter de aandacht en bewondering van Astrid Lindgren gewekt hebben, die in contact kwam met Schmidts werk via haar Duitse uitgeverij en vertalingen (Wikén Bonde, 1997, p. 284).

In slechts enkele jaren tijd verschenen volgende titels van Schmidt in Zweedse vertaling: *Abeltje* (1953, Zweedse vertaling in 1957), *De A van Abeltje* (1955, Zweedse vertaling in 1959), *Wiplala* (1957, Zweedse vertaling in 1961) en *Wiplala weer* (1962, Zweedse vertaling in 1965). Al deze titels werden vertaald door Saima Fulton (1897-1973), een Zweedse vertaalster die in deze periode relatief veel literatuur voor zowel kinderen als volwassenen uit het Nederlands vertaalde. Uit Zweedse recensies uit die periode blijkt dat Schmidt voornamelijk geprezen werd voor haar humor en voor het verheffen van alledaagse spreektaal tot een literaire kunstvorm (Wikén Bonde, 1991, p. 247).

Opvallend afwezig in het lijstje van vertaalde werken is de populaire reeks over *Jip en Janneke*, die in Nederland eerst verscheen in *Het Parool* maar tussen 1953

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 91.

en 1960 ook in boekvorm. Dit merkt ook Wikén Bonde (1991, p. 247) op maar ze geeft hiervoor geen verklaring. Mogelijk werd deze reeks te ‘braaf’ bevonden voor de toenmalige Zweedse normen doordat de leefwereld van Jip en Janneke als een idylle werd voorgesteld zonder maatschappelijke relevantie (cf. Linders, 1999, p. 283 ff). Wat verder opvalt, is dat het na 1965 een lange tijd stil wordt rond Schmidt in Zweden. Het is pas meer dan twintig jaar later, in 1989, dat er weer iets van Schmidt vertaald wordt.

Minoes, Missan en Minou

Hoewel het Nederlandse origineel van *Minoes* al gepubliceerd werd in 1970 (hetzelfde jaar dat Lindgren op pensioen ging bij uitgeverij Rabén & Sjögren), werd het boek niet meteen vertaald naar het Zweeds. Dat gebeurde pas in 1989, toen een andere Zweedse uitgever opnieuw belangstelling toonde voor Schmidt. Dat Annie M.G. Schmidt in 1987 de Constant Huygensprijs kreeg, kan ertoe bijgedragen hebben dat haar werk ook internationaal meer in de kijker kwam te staan (Linders, 1999, p. 327). De échte internationale erkenning kwam echter een jaar later, in 1988, toen Annie M.G. Schmidt de prestigieuze H.C. Andersenmedaille in ontvangst mocht nemen, en dat bovendien uit de handen van Astrid Lindgren. Deze gebeurtenis bracht de Zweedse jeugdliteraire uitgeverij Berghs er dan weer toe om *Minoes* te gaan vertalen (Wikén Bonde, 1991, p. 248). Berghs is een kleinere uitgeverij dan Rabén & Sjögren en geeft zowel Zweedse als buitenlandse, vooral vaak bekroonde jeugdliteraire auteurs uit (cf. Van Meerbergen, 2010, pp. 95-96). Berghs vertaalde in deze periode voornamelijk uit het Engels en het Duits, maar in mindere mate ook uit het Frans en het Nederlands.

De Zweedse recensenten prijzen Schmidt en *Missan*, de Zweedse versie van *Minoes*, opnieuw omwille van de humor, het komische en het fantasievolle, maar opvallend genoeg ook voor de trefzekere weergave van “het kleinsteedse milieu” (Wikén Bonde, 1991, p. 248). Zoals we eerder zagen is deze kritiek op de burgerij, verpakt in humor en sterk karikaturale vertekening van vooral volwassen personages, ook stevast terug te vinden bij Astrid Lindgren. Opnieuw worden er dus duidelijke parallellen getrokken met het werk van Lindgren, niet enkel in het antiautoritaire en humoristische karakter ervan, maar ook in het sociale en maatschappelijke engagement dat beide schrijfsters verbindt. Deze aspecten horen natuurlijk ook bij de tijdsgeest; zowel in Zweden als in Nederland (alsook in andere Westerse en Europese landen) zien we duidelijke antiautoritaire en maatschappij-kritische tendensen in de jeugdliteratuur in de jaren 1960 en 1970 (zie o.a. Joosen & Vloeberghs, 2006).

Opvallend detail is dat een van de Zweedse recensenten *Missan* het eerste in

het Zweeds vertaalde boek van Schmidt noemt, dit ondanks de eerdere vertalingen (Wikén Bonde, 1991, p. 248). Dit toont aan dat Schmidt na de vertalingen uit de jaren 1950 en 1960 niet echt een centrale positie had weten te verwerven in het Zweedse jeugdliteraire systeem. Ze is met andere woorden nooit even bekend geworden in Zweden als in Nederland. Ook na de H.C. Andersen-medaille (1988) en de vertaling van *Minoes* (1989) nam de belangstelling voor Schmidt in Zweden niet toe, aangezien er geen andere titels vertaald werden.

Wel kwam in 2003 de filmversie van *Minoes* ook uit in Zweden, twee jaar nadat de film in Nederland in de zalen kwam. Opvallend hier is dat de Zweedse titel van de film niet dezelfde is als die van het boek. Daar waar het Zweedse boek de titel *Missan* kreeg, een relatief gebruikelijke en prototypische Zweedse naam voor een kat, werd de Zweedse filmversie op de markt gebracht onder de titel *Minou, kattflickan* ('Minou, het kattenmeisje'). De Zweedse filmtitel leunt eerder aan bij de sfeer die op de affiche en in de openingsscène van de film gecreëerd wordt, met een knipoog naar de Franse 'film noir'. In de Zweedse film werden de Nederlandse stemmen vervangen door Zweedse, de film werd dus gedubd, wat een gebruikelijke procedure is voor buitenlandse kinderfilms in Zweden (Pedersen, 2010, p. 9). De gedubde versie werd vertoond in de Zweedse filmzalen maar op de Zweedse dvd-versie is er ook een Nederlandstalige versie met Zweedse ondertiteling terug te vinden.

Daar waar het boek *Missan* zeer lovend werd onthaald door de recensenten, is dat allerm minst het geval voor de filmversie *Minou*. De recensent voor de krant *Svenska Dagbladet*, één van de twee grootste Zweedse dagbladen, schrijft bijvoorbeeld het volgende:

Het is heel ambitieus van Folkets bio om een Hollandse kinderfilm naar hier te halen en die te laten dubben in het Zweeds. Daarentegen had men kunnen wensen dat "Minou, het katmeisje" deze inspanning waard was geweest. Het is echter een vreselijk vierkantig en ouderwets verhaal. (mijn vertaling, SVM)²

Een andere Zweedse filmrecensent, die voor de populaire krant *Aftonbladet* schrijft, geeft de volgende beschrijving: 'Een redelijk gezellige kinderfilm – maar je moet echt kind zijn of het vermogen hebben om het met de ogen van een kind te bekijken als je in het kinderachtige verhaal wil kunnen meegaan.' (mijn vertaling, SVM)³

In de filmrecensies wordt opvallend genoeg nergens verwezen naar het eerder verschenen boek en worden ook geen vergelijkingen met Astrid Lindgren (en eventuele filmversies van haar boeken) gemaakt. Hier blijkt dus opnieuw dat het

boek van Schmidt geen centrale plaats wist te verwerven in het Zweedse jeugdlitteraire systeem. Bovendien worden het boek en de film in Zweden als volledig los van elkaar staande fenomenen behandeld, terwijl ze in Nederland en Vlaanderen onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Terwijl er in Nederland een speciale filmeditie van het boek verscheen, met een kaft, gebaseerd op de filmaffiche, werd het boek in Zweden niet herdrukt na de film en werd er noch op de Zweedse affiche noch op de hoes van de dvd verwezen naar het boek.

Eventueel zou de Zweedse filmversie als een soort derde vertalingsgolf van het werk van Schmidt beschouwd kunnen worden, maar het gaat hier dan eerder om een afgeleid product of nevenproduct van het originele boek. Misschien is het daarom ook meer aangewezen om de Zweedse filmversie van *Minoes* als een directe ‘vertaling’ te beschouwen van de Nederlandse filmversie, zonder dat er sprake is van een directe link tussen film en boek. Deze link en de gelijkenissen tussen de Zweedse boek- en filmversies zullen verder onderzocht worden in aansluiting op de nu volgende vertaalanalyse.

Vertaaltechnische aspecten

In tegenstelling tot de eerder vertaalde werken van Schmidt werd *Minoes* vertaald door Ingrid Wikén Bonde, toenmalig docent Nederlands aan de universiteit van Stockholm. De eerdere vertaalster, Saima Fulton, overleed in 1974. Op aandringen van Wikén Bonde werden de originele illustraties van Carl Hollander behouden in de Zweedse uitgave van het boek (cf. Vraaggesprek IWB, 2014). In de eerdere Zweedse vertalingen van Schmidts werken werden de illustraties steevast ingeruild voor illustraties van eigentijdse Zweedse illustratoren. Dit duidt op een doelcultuurgerichte aanpak bij de vroegere Zweedse uitgeverij, waarbij aspecten uit de originele tekst (de brontekst) vervangen worden door aspecten uit de doelcultuur (cf. Toury, 1995; Hermans, 1999). Doordat uitgeverij Berghs er toch voor koos om de originele illustraties uit *Minoes* te behouden, kunnen we hier wel spreken van een brontekstgerichte aanpak voor wat de vormgeving betreft. Dit leidt tot de vraag of deze brontekstgerichtheid zich ook verder manifesteert op tekstniveau in de vertaling zelf. Dat zal nu onderzocht worden aan de hand van een vertaalanalyse die zich voornamelijk toespitst op culturele elementen zoals eigennamen en culturele begrippen.

Deze gerichte analyse geeft natuurlijk geen beeld van de vertaling in zijn geheel, maar kan wel duiden op tendensen in de gebruikte vertaalstrategieën wat betreft het al dan niet aanpassen van cultuurspecifica aan de doelcultuur. Binnen de descriptieve vertaalwetenschap wordt in dit verband een onderscheid gemaakt tussen een brontekst- en doelcultuurgerichte vertaalstrategie (cf. Toury, 1995;

Hermans 1999; zie ook Inleiding, Van Coillie). Binnen de vertaalstudie van kinder- en jeugdliteratuur krijgt de problematiek rond de vertaling van cultuurgebonden elementen, gepaard aan de keuze tussen ‘foreignization’ en ‘domestication’ veel aandacht (O’Sullivan, 2005, p. 93).⁴ Niet enkel gaat het hier over de tolerantie van een bepaalde doelcultuur tegenover ‘vreemde’ elementen in een vertaalde tekst (zoals ‘vreemde’ namen), maar ook draait de discussie vaak rond wat al dan niet gepast wordt geacht voor kinderen in de doelcultuur. Hier spelen dus niet alleen socioculturele normen een belangrijke rol maar ook zeer pedagogische en didactische normen in verband met ‘wat kan en niet kan’ in een (vertaalde) jeugdliteraire tekst in de doelcultuur (O’Sullivan, 2005, pp. 81-82; zie ook Lathey, 2015, pp. 37-54; Klingberg, 1986; zie ook Inleiding, Van Coillie).

Het al dan niet aanpassen van culturele referenties in jeugdliteraire vertaling hangt ook duidelijk samen met cultureel bepaalde *vertaalnormen*. Daar waar Engelstalige landen vaker opteren voor een domesticerende vertaalstrategie in jeugdliteratuur, staan vele Noord- en West-Europese landen meer open voor het behouden en aanvaarden van ‘vreemde’ namen en culturele aspecten (Lathey, 2015, p. 37-38). Een extreme vorm van domesticatie, waarbij de hele context van het verhaal overgeplaatst wordt van één cultuur naar een andere, wordt door Klingberg (1986) getypeerd als ‘relocalisation’ (zie ook Lathey, 2015, p. 38). Van Coillie (2006, p. 135) toont ook duidelijk aan dat er vaak sprake is van een hogere graad van domesticatie wanneer het gaat over literatuur voor zeer jonge kinderen, bijvoorbeeld in prentenboeken. In dezelfde studie toont Van Coillie aan dat vertaalstrategieën kunnen verschillen naargelang de talige opbouw van (eigen)namen. Sommige namen dragen bepaalde betekenissen en/of connotaties met zich mee en vormen daardoor speciale uitdagingen voor de vertaler die deze betekenissen wil overdragen naar de taal van de doelcultuur. Hier worden dan afhankelijk van de gebruikte structuren en hun context verschillende vertaalstrategieën en -technieken gebruikt (cf. Van Coillie, 2006).

Eerder werd al aangegeven dat Schmidts literatuur zich onderscheidt door het spitsvondige en humoristische taalgebruik, waar ook het alledaagse tot kunstvorm verheven wordt. Dit bijzondere taalgebruik is dan ook de grote uitdaging voor de vertaler van *Minoes*, meent Wikén Bonde (1991, p. 249) die het heeft over het ‘typisch Nederlands-alledaagse’ en de ‘daarbij behorende idiomatische uitdrukkingwijzen in het Nederlands’. Hoewel het taalgebruik zich dus op een redelijk ‘gemakkelijk’ alledaags niveau lijkt te bevinden, ligt hier nu net de uitdaging voor de vertaler. Ook de humor vergt creativiteit van de vertaler volgens Wikén Bonde (1991, p. 250). De voorbeelden die ze aanhaalt zijn de namen van enkele van de centrale personages en van plaatsen in het verhaal. In de Zweedse vertaling werd hier vaak gezocht naar een equivalente vertaling die ook de

(humoristische) inhoud en/of bijhorende connotaties van de verschillende namen tracht weer te geven, zij het vaak lichtelijk verplaatst naar Zweedse context. Binnen de vertaalwetenschap wordt in dit verband vaak gesproken over vormen van zogenaamde ‘dynamische equivalentie’ waarbij gezocht wordt naar een equivalente vertaling die gelijkaardige betekenissen en/of connotaties uitdrukt in de doeltaal en de doelcultuur (de term gaat terug op Nida, 1964). Er is in de Zweedse vertaling van *Minoes* dus duidelijk sprake van doelculturaanpassing, maar die kan zich op verschillende manieren uiten in de vertaling, dit wil zeggen door gebruik van verschillende vertaaltechnische procedures. Hieronder wordt aan de hand van enkele concrete voorbeelden toegelicht hoe ze in het Zweedse boek en, voor zover ze erin voorkomen, ook in de gedubde film, vertaald werden.⁵

Het vertalen van namen met bepaalde connotaties

Voor de naam ‘Minoes’ werd ‘Missan’ gekozen, een relatief gangbare en stereotype roepnaam voor een kat in het Zweeds. De familienaam ‘de Rooie van de Overkant’ valt wanneer Minoes bij de zogenaamde ‘Praatdokter’ zit (zie hoofdstuk 9 in het boek) en haar naam moet opgeven. De situatie is licht ironisch aangezien de dokter natuurlijk niet snapt dat Minoes’ vader echt een rode kat is. In het Zweeds wordt de volledige naam ‘Fröken Missan Röing till Katt’. Het Zweedse ‘röing’ is een bijnaam voor een rode kat en hierdoor wordt deze connotatie in de vertaling op dynamisch equivalente maar ook doelcultuurgerichte wijze overgebracht.

De familienaam ‘Röing till Katt’ klinkt in het Zweeds eveneens als een soort parodie op een adellijke naam. Deze adellijke connotatie is niet meteen op dezelfde manier aanwezig in de Nederlandse brontekst. Hier klinkt ‘Rooie van de Overkant’ eerder ordinair dan adellijk, al krijgt de naam door het gebruik van hoofdletters toch een bepaalde connotatie, als van iemand die probeert de schijn op te houden. Dit wordt op zich wel zeer dubbel binnen de gegeven context, wanneer we bedenken dat in de tijd waarin het verhaal gepubliceerd werd enkel de gegoede klasse op gesprek ging bij een zogenaamde ‘Praatdokter’ (overigens ook met hoofdletter in de Nederlandse brontekst). Het gedrag van Minoes kan hier gezien worden als een parodie op het gedrag van de burgerij die maar al te graag de rolpatronen van de meer gegoede maatschappelijke klasse wou overnemen. Aangezien deze scene niet aan bod komt in de filmversie van het boek, kunnen we hier geen vergelijking maken.

Sommige namen dragen op zich geen speciale betekenis maar krijgen binnen de context van het verhaal bepaalde connotaties omdat zij bijvoorbeeld goed- of

kwaadaardige personages voorstellen of personages met specifieke eigenschappen. ‘Meneer Ellemeet’ is een voorbeeld hiervan en krijgt in het Zweeds de naam ‘Herr Alnemät’. Deze naam kan gelezen worden als een soort van parodie op een verzonnen ‘nieuwe naam’ voor de ‘nieuwe’ burgerij of een persoon die in het Zweeds als een ‘parvenu’ getypeerd kan worden. Heel typisch voor dit soort namen in het Zweeds is dat zij net niet het traditionele ‘-son’ (denk bijvoorbeeld aan Andersson) in hun naam hebben. In de gedubde filmversie werd de naam ‘Ellemeet’ behouden maar wordt deze op zijn Zweeds uitgesproken (bij het activeren van de Zweedse ondertiteling bij de gedubde versie wordt de Nederlandse spelling van de naam behouden). Hier wordt dus geen dynamisch equivalente oplossing gezocht, maar wordt ervoor gekozen de vreemde naam te behouden, al wordt die dan wel doelcultuurgericht op Zweedse wijze uitgesproken.

De naam ‘Mevrouw van Dam’ is een doorsnee Nederlandse naam, die helemaal past bij het personage dat zij vertegenwoordigt. In het Zweedse boek heet zij ‘Fru Pettersson’, ook in het Zweeds een doorsnee naam. Opnieuw is er dus sprake van een dynamisch equivalente en doelcultuurgerichte vertaalstrategie. In de gedubde filmversie wordt de naam echter behouden, al wordt die voorzien van een Zweedse aanspreking: ‘Fru van Dam’. Hier kan deze naam mogelijk een andere connotatie krijgen aangezien namen met het tussenvoegsel ‘van’ of ‘von’ in Zweden vaak als exotisch en ‘sjiek’ beschouwd worden doordat ze connotaties oproepen van adellijke (Duitse) namen. Het effect van de naam ‘van Dam’ en de connotaties die de naam oproept kunnen in dit geval dus beduidend anders zijn in de doelcultuur dan in de broncultuur.

Een plaatsnaam die ook meerdere keren ter sprake komt is de ‘Emmalaan’, de straat waar Minoes oorspronkelijk woonde. Die naam geeft een sjiekere buurt weer en dat wordt in het Nederlands weerspiegeld door de term ‘laan’ in plaats van ‘straat’. In de Zweedse vertaling van het boek werd gekozen voor dynamische equivalentie in de vorm van ‘Viktoriaallén’. ‘Allé’ is een sjiek Zweeds equivalent voor ‘laan’. In het Zweeds werd gekozen voor de koninklijke naam ‘Viktoria’ naar analogie met het Nederlandse ‘Emma’ (koningin Emma was de vrouw van koning Willem III der Nederlanden). In de Zweedse filmversie wordt ‘Emmalaan’ daarentegen vervangen door ‘Emmaplan’, een vorm die qua uitspraak dichter aanleunt bij het Nederlandse origineel, wat het voordeel heeft dat die zowel voor de ondertitelde als de gedubde Zweedse versie gebruikt kan worden. De vertaler lijkt dus gezocht te hebben naar een Zweeds equivalent dat dicht aanleunt bij het origineel maar tegelijkertijd gemakkelijk aangepast kon worden aan de doelcultuur.

Een van de vaakst gebruikte plaatsnamen in het boek is Killendoorn, de (fictieve) plaats waar het verhaal zich afspeelt. In het Zweedse boek wordt deze

naam vertaald tot Örentuna. De vertaalster verklaart dat zij hier zelf gedacht heeft aan rijkere Nederlandse gemeenten zoals Apeldoorn en vervolgens heeft gezocht naar Zweedse plaatsnamen en gemeenten die gelijkaardige connotaties (onder andere oude industriesteden) met zich meedragen zoals Örebro en Eskilstuna (Vraaggesprek IWB, 2014). Daaruit kwam dan ‘Örentuna’ voort, een dynamisch equivalente en doelcultuurgerichte vertaling. De naam maakt ook deel uit van de plaatselijke krant, de Killendoornse Courant, die in het Zweeds vervolgens Örentunakuriren werd. In de Zweedse film wordt de naam van de krant gereduceerd tot ‘Kuriren’ en op deze manier wordt de ‘vreemde’ plaatsnaam vermeden en een doelcultuurgerichte oplossing gebruikt. Ook op andere plaatsen in de Zweedse film wordt de naam Killendoorn vaak weggelaten en vervangen door meer algemene benamingen zoals het Zweedse ‘allmänheten’ (‘de mensen’, of in de context ‘de inwoners van de gemeente’). Hier wordt dus een veralgemening toegepast om een mogelijk ‘vreemd’ aandoende plaatsnaam te vermijden.

Het vertalen van namen met een bepaalde betekenis

Voor de katten in het boek krijgen namen met een specifieke betekenis, die zowel betrekking kan hebben op hun karakter als op hun uiterlijk of woonplaats. Hier volgen enkele voorbeelden van katten die een belangrijke rol spelen in het verhaal en hun Zweedse vertalingen in het boek en in de gedubde versie van de film.

Voor de naam ‘Jakkepoes’ zocht de vertaler een Zweeds equivalent, ‘Uschemurran’, duidelijk met de bedoeling de betekenis van het origineel te behouden. Het Zweedse ‘usch’ is een uitroep van walging en ‘muran’ is een ouder woord dat voornamelijk gebruikt werd in spreektaal om een kat te benoemen. Hier zien we dus dat de doelculturaanpassing bestaat uit een *directe vertaling* van de naam en dat er tegelijk gezocht werd naar een dynamisch equivalente vertaling. In de film daarentegen wordt de naam ‘Jakkepoes’ onveranderd overgenomen, zowel in de gedubde als in de ondertitelde versie. Hier wordt de betekenis van de naam ‘Jakkepoes’ dus op geen enkele manier overgebracht naar de Zweedse kijkers die het woord ‘poes’ niet kennen en waarvan verwacht wordt dat zij uit de context begrijpen dat deze naam een katten naam is.

Een andere naam die binnen het verhaal een bepaalde betekenis krijgt is die van Minoes’ tante, ‘Tante Moortje’, die in de brontekst beschreven wordt als “een stokoude deftige zwarte poes” (*Minoes*, p. 15). Hier wordt gespeeld met de Nederlandstalige uitdrukking ‘zo zwart als een moor’. De Zweedse vertaling luidt op bijna dynamisch equivalente manier ‘Moster Kålsvart’, letterlijk ‘tante

koolzwart', naar de gebruikelijke Zweedse uitdrukking 'kålsvart' ('koolzwart'). In de Zweedse filmversie wordt de Nederlandstalige naam 'tante Moortje' daarentegen behouden, hoewel het Nederlandse 'tante' hier wel veranderd wordt in het Zweedse 'tant' (ook in de ondertiteling), een eerder ouderwetse en vandaag niet meer zo gebruikelijke manier om een vrouwelijk familielid aan te spreken in het Zweeds. Opnieuw behoudt de filmversie dus een vreemde naam, met een kleine, doelcultuurgerichte aanpassing in de aanspreektitel.

Ook de naam van de Siamese kat 'Schele Simon' wordt in het boek op letterlijke wijze vertaald en weergegeven als 'Skelande Simon'. In de Zweedse filmversie wordt de naam vereenvoudigd naar gewoonweg 'Simon'. Interessant hier is dat ook de Nederlandstalige film de vereenvoudigde vorm 'Simon' gebruikt. De naam 'Simon' is een normale en gebruikelijke naam in het Zweeds, zoals ook in het Nederlands, dus hier is geen sprake van een vervreemdend effect in de filmversie.

Ten slotte is er nog de hond van meneer Ellemeet, 'Mars' in de Nederlandse brontekst. Het dier gedraagt zich agressief tegenover katten en meer in het bijzonder tegenover Minoes. De naam kan in die context gezien worden als een verwijzing naar de Romeinse oorlogsgod Mars en wordt dan ook behouden in de Zweedse versie van het boek. In de gedubde Zweedse film wordt de naam van Ellemeets hond veranderd in 'Max', wat ook in het Zweeds een typische naam voor een hond is. We zien hier opnieuw een doelcultuurgerichte aanpassing. Overigens wordt ook in de ondertiteling de naam 'Max' gebruikt, al hoort de kijker de, qua uitspraak weliswaar verwante naam Mars. Hier hanteert de filmversie dus opnieuw een gelijkaardige strategie als bij de vertaling van 'Emmalaan' (zie eerder).

Het vertalen van eigennamen zonder betekenis

Zoals reeds is gebleken, dragen vele namen in *Minoes* specifieke betekenissen of connotaties en vergen ze daardoor keuzes van de vertaler. Er zijn echter ook enkele eigennamen die geen directe betekenissen met zich meedragen. Deze worden doorgaans gewoon behouden, zoals de naam 'Tibbe'. In enkele gevallen worden ze aangepast aan de Zweedse spelling, zoals de naam 'Bibi', die in het Zweedse boek 'Bibbi' wordt, met toevoeging van één extra 'b'. Hier kunnen we dus vaststellen dat er een hoofdzakelijk brontekstgerichte strategie wordt toegepast doordat de oorspronkelijke namen worden behouden, maar dat er ook gedeeltelijk doelcultuurgericht gewerkt wordt doordat sommige van deze namen aan de Zweedse spelling aangepast worden. In de gedubde filmversie worden opvallend genoeg beide namen ongewijzigd overgenomen. In tegenstelling tot

het boek wordt ook de Nederlandse spelling ‘Bibi’ (met één ‘b’) aangehouden in de Zweedse ondertiteling.

Conclusies

In deze bijdrage werd de vertaling van *Minoes* in Zweden onderzocht. De zoektocht naar de aanleidingen en de aanzet tot de uiteindelijke Zweedse vertaling van *Minoes* hebben geleid tot een veelzijdig verhaal over de receptiegeschiedenis en introductie van Annie M.G. Schmidt, de zogenaamde ‘Hollandse Astrid Lindgren’, in Zweden. Opvallend genoeg is dit een verhaal waar ook Astrid Lindgren in hoogsteigen persoon een belangrijke rol in blijkt te hebben gespeeld. We kunnen twee duidelijke ‘vertaalgolven’ onderscheiden bij de vertaling van Schmidts werk, die nagenoeg volledig los van elkaar staan. Daar waar Astrid Lindgren persoonlijk als cultuurbemiddelaar en ‘gatekeeper’ funktioneerde voor de eerste vertaalgolf, kwam de tweede en meer bescheiden golf, waarbij enkel *Minoes* vertaald werd, er pas ruim twintig jaar later. Die volgde op de internationale erkenning van Schmidt nadat zij de H.C. Andersenprijs ontvingen had uit handen van Astrid Lindgren. Een echte doorbraak kwam er in Zweden echter nooit en na *Minoes* werden dan ook geen andere werken van Schmidt meer vertaald.

Tegelijk merkt Wikén Bonde (1991, p. 251) op dat de Zweedse uitgever Berghs na *Minoes* wel enige interesse is gaan vertonen voor andere Nederlandstalige jeugdauteurs zoals Joke van Leeuwen en Margriet Heymans, waarvan respectievelijk *Deesje* en *Lieveling Boterbloem* werden vertaald. In deze zin kan Schmidts *Minoes* wel gezien worden als een werk dat deuren heeft geopend voor de vertaling van andere vrouwelijke Nederlandstalige jeugdauteurs in Zweden. Meer specifiek lijkt het ook te gaan over auteurs die schrijven over sterke, vrouwelijke kindpersonages die zich als een soort buitenstaanders in ongewone en/of moeilijke (maatschappelijke) situaties bevinden. Deze hypothese biedt interessante stof voor verder onderzoek.

Wat de illustraties betreft wordt bij de Zweedse vertaling van *Minoes* een brontekstgerichte strategie gehanteerd, waarbij de originele illustraties overgenomen worden. De vertaling zelf lijkt aan te leunen bij de strategie van ‘relocalisation’. Er wordt een duidelijk doelcultuurgerichte vertaalstrategie toegepast in de vorm van dynamisch equivalente vertalingen van eigennamen en plaatsnamen. Hierdoor wordt het verhaal als het ware in een Zweedse setting geplaatst. Door de dynamisch equivalente vertaaloplossingen wordt tegelijkertijd wel de geest van het origineel bewaard, met talige humor en maatschappijkritische noten die onder andere tot uiting komen in de betekenissen en connotaties van zowel per-

soons- als plaatsnamen. Hier is dus duidelijk sprake van zowel brontekst- als doelcultuurgerichtheid, zij het dan op verschillende niveaus in de tekst.

De Zweeds gedubde filmversie en de Zweedse ondertiteling bij de film leunen wat het vertalen van de namen betreft dan weer dichter aan bij de originele versie. Hier worden de ‘vreemde’ Nederlandstalige namen zoveel mogelijk behouden en enkel qua uitspraak of in kleine details aangepast aan de doeltaal en -cultuur. Dit hangt naar alle waarschijnlijkheid samen met het feit dat de Zweedse ondertiteling zowel gebruikt wordt bij de Nederlandstalige als de Zweeds gedubde film en dus in beide situaties moet functioneren.

Uit de filmrecensies blijkt heel duidelijk dat er geen koppeling gemaakt wordt in Zweden tussen het boek en de filmversie van *Minoes*, waar dat in het Nederlandstalige gebied wel gebeurt, wat er de iconische status van Annie M.G. Schmidt illustreert. De film kan daardoor in Zweden eerder als een van het boek losstaand cultureel artefact beschouwd worden dan als een vertegenwoordiger van een derde vertaalgolf van Schmidts werk. De duidelijke conclusie van dit verhaal is dan ook dat Annie nooit zo beroemd werd in Zweden als in Nederland en Vlaanderen, een conclusie die overigens volgens Waterstraat (2010) ook geldt voor Duitsland. Annie M.G. Schmidt zal met andere woorden waarschijnlijk verder de geschiedenis blijven ingaan als de ‘Hollandse Astrid Lindgren’, wat dit Zweedse verhaal betreft dan voornamelijk in Nederland en Vlaanderen.

EINDNOTEN

- 1 Ik gebruik de term ‘gatekeeper’ in aansluiting op Bay (2006, p.24) die volgende beschrijving van het begrip geeft: ‘In het literaire veld fungeert de uitgever als “gatekeeper”, een instantie die bepaalt wie of wat toegang tot een bepaalde markt krijgt en daardoor beschikbaar kan worden gesteld aan het publiek.’ Zie ook Voorst, 1997.
- 2 De Zweedse tekst luidt: ‘Det är väldigt ambitiöst av Folkets bio att ta hit en holländsk barnfilm och låta dubba den till svenska. Man önskar bara att “Minou kattflickan” hade varit värd ansträngningen. Men den är en förfärligt fyrkantig och gammaldags historia.’ (Gentele, 2003)
- 3 De Zweedse tekst luidt: ‘En ganska gullig barnfilm – fast det krävs verkliggen att man är barn eller har förmågan att plocka fram barnasinet för att man ska “köpa” den larviga historien.’ (Andersson, 2003)
- 4 In verband met de termen ‘foreignization’ en ‘domestication’, zie Venuti (2008).
- 5 Voor de motivatie van de verschillende oplossingen in de Zweedse vertaling van het boek verwijs ik voornamelijk naar het vraaggesprek met de vertaler IWB 11-04-2014.

Bibliografie

- Andersson, J.O. (2003, 12 september). Minou, kattflickan. *Expressen*.
- Bekkering, H., Holtrop, A. & Fens, K. (1989). De eeuw van Sien en Otje. In H. Bekkering, P.J. Buijnsters, T. Van Buul, K. Fens, N. Heimeriks, A. Holtrop et al. (red.), *De hele Biblebontse berg. De geschiedenis van het kinderboek in Nederland & Vlaanderen van de Middeleeuwen tot heden* (pp.294-467). Amsterdam: Querido.
- Bay, A. (2006). ‘Wanneer heeft u voor het laatst een Nederlands boek gelezen?’ De receptie van Nederlandse literatuur in Deense vertaling, 1990-2004. In P. Broomans, S. Linn, M. Vogel, S. van Voorst & A. Bay (red.), *Object: Nederlandse literatuur in het buitenland. Methode: onbekend* (pp. 21-35). Groningen: Barkhuis.
- Coillie, J. Van (2006). Character names in translation. A functional approach. In J. Van Coillie & W.P. Verschueren (red.), *Children’s literature in translation* (pp. 123-140). Manchester: St. Jerome Publishing.
- Coillie, J. Van (2015). Van zedenspreuken tot levensvragen. Kinderpoëzie. In R. Ghesquière, V. Joosen & H. van Lierop-Debrauwer (red.), *Een land van waan en wijs. Geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur* (pp. 211-247). Amsterdam/Antwerpen: Atlas Contact.
- Ehriander, H. (2010). Astrid Lindgren – förlagsredaktör på Rabén & Sjögren. *Personhistorisk tidskrift* 106 (2), 121-139.
- Even-Zohar, I. (1990/2012). The position of translated literature within the literary polysystem. In L. Venuti (red), *The translation studies reader*, 3e editie (pp. 162-167). Londen & New York: Routledge.
- Gentele, J. (2003, 19 september). Allt för många vuxna – allt för lite katter. *Svenska Dagbladet*.
- Ghesquière, R., Joosen V. & Van Lierop-Debrauwer, H. (2015). Inleiding. Geschiedenis van de jeugdliteratuur in vogelvucht. In R. Ghesquière, V. Joosen & H. van Lierop-Debrauwer (red.), *Een land van waan en wijs. Geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur* (pp. 11-55). Amsterdam/Antwerpen: Atlas Contact.
- Hermans, T. (1999). *Translation in systems. Descriptive and systemic approaches explained*. Manchester: St Jerome.
- Joosen, V. & Vloeberghs, K. (2006). *Uitgelezen jeugdliteratuur. Een ontmoeting met traditie en vernieuwing*. Leuven: LannooCampus.
- Klingberg, G. (1986). *Children’s fiction in the hands of the translators*. Malmö: Liber/Gleerup.
- Kåreland, L. (2002). *En sång för att leva bättre. Om Lennart Hellsings författarskap*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Kåreland, L. (2001). *Möte med barnboken*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Linders, J. (1999). *Doe nooit wat je moeder zegt. Annie M.G. Schmidt, de geschiedenis van haar schrijverschap*. Amsterdam: Querido.
- Meerbergen, S. Van (2010). *Nederländska bilderböcker blir svenska. En multimodal översättningsanalys*. Stockholm: Acta Stockholms Universitet. [Doctoraal proefschrift]. Geraadpleegd van <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:349561/FULLTEXT01.pdf> op 28.04.2014.

- Nida, E. (1964/2012). Principles of correspondence. In: L. Venuti (red.), *The translation studies reader*, 3e editie (pp. 141-155). Londen & New York: Routledge.
- O'Sullivan, E. (2005). *Comparative children's literature*. Abingdon: Routledge.
- Pedersen, J. (2010). Audiovisual Translation – In General and in Scandinavia. *Perspectives. Studies in Translatology* (1), 1-22.
- Schmidt, A.M.G. (1970). *Minoes*. Amsterdam: Querido.
- Schmidt, A.M.G. (1989). *Missan*. Stockholm: Berghs.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Venuti, L. (2008). *The translator's invisibility: A history of translation*. Londen: Routledge.
- Voorst, S. van (1997). *Weten wat er in de wereld te koop is. Vier Nederlandse uitgeverijen en hun vertaalde fondsen 1945-1970*. Den Haag: Sdu Uitgevers.
- Vraaggesprek IWB (2014). Vraaggesprek SVM met Ingrid Wikén Bonde, Universiteit van Stockholm, 11 april 2014.
- Waterstraat, K. (2010). De 'echte' en de 'Hollandse' Astrid Lindgren. Het werk en de receptie van Astrid Lindgren en Annie M.G. Schmidt – een vergelijking. *Literatuur zonder leeftijd* 24 (81), 31-46.
- Westin, B. (1998). Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar. Svenska bilderböcker 1945-1980. In K. Hallberg (red.), *Läs mig, sluka mig!* (pp. 246-276). Stockholm: Natur & Kultur.
- Wikén Bonde, I. (1991). Annie MG Schmidt in Zweden. In *Handelingen Elfde Colloquium Neerlandicum*, Utrecht (pp. 245-253). Geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/_han001199101_01/_han001199101_01_0020.php op 25 april 2014.
- Wikén Bonde, I. (1997). *Was hat uns dieser Gast wohl zu erzählen?* Stockholm: Almqvist & Wiksell International. [Proefschrift].

MINOES EN MEER

De kinderboeken van Annie M.G. Schmidt in het Afrikaans, met speciale aandacht voor *Minoes*

Renée Marais

(Universiteit van Pretoria, Zuid-Afrika)

MINOES AND OTHERS

AFRIKAANS TRANSLATIONS OF CHILDREN'S BOOKS BY ANNIE M.G. SCHMIDT,
WITH PARTICULAR REFERENCE TO *MINOES*

Annie M.G. Schmidt (1911-1995) is arguably the most successful and revered Dutch writer of children's literature. This article briefly compares her position within the polysystem of South African literature with her acclaim in the Dutch-speaking countries and as an international author-in-translation. It subsequently investigates the Afrikaans translation of *Minoes* in relation to the Dutch source text, its 2014 English translation, and elements of Afrikaans translations of other children's stories by Schmidt. Being of such high standard, Schmidt's work offers ample learning opportunities to students of translation. Having built an entire semester module at the University of Pretoria around Afrikaans and English translations of some of her work, the article presents some of the findings of the lectures and concomitant research, which included participation in the project 'An international network studying the circulation of Dutch literature' (CODL). Being closely related languages in certain respects, one often encounters the perception that translating from Dutch into Afrikaans is superfluous and, when undertaken, quite easy. Through a comparative analysis of the above-mentioned texts, the accuracy of this perception was investigated. Translational approaches and translation strategies were studied alongside the issues that came to the fore as being problematic when translating into Afrikaans. By also studying the most recent (2014) English translation of *Minoes*, it was possible to discern between universal and local translational issues.



1. Achtergrond, doelstelling en onderzoeksvragen

In het keuzeonderdeel ‘literair vertalen’ aan de Universiteit van Pretoria, waar studenten vanaf hun vierde studiejaar een opleiding vertalen en tolken kunnen volgen,^{1*} komen vertalingen van zowel verhalen voor volwassen lezers als voor kinderen en jongeren aan bod. De teksten moeten klassiekers zijn, en de geselecteerde jeugdboeken prettig en boeiend en tegelijk uitdagend om te vertalen doordat de teksten bijvoorbeeld verzen, woordspelingen, realia of meerdere registers bevatten.

In 2014 stond een selectie van kinderboeken door Annie M.G. Schmidt centraal in deze module. Sötemann (1991, p. 17) wijst erop dat Schmidts vakmanschap bij het schrijven van ‘kinderversjes’ gelijkwaardig en grotendeels zelfs gelijksoortig is aan dat bij het schrijven van ‘volwassenpoëzie’. Schmidt vindt ‘dat hele onderscheid tussen literatuur en kinderliteratuur geforceerd’ en voelt zich meer een ‘vakvrouw’ dan een kunstenaar (Schmidt in Sötemann, 1991, p. 18). Dat maakt haar als auteur meteen verwant met de vertaler.

Het talenpaar van de studenten literair vertalen bestond in 2014 uit Engels en Afrikaans.² *Minoes* (1970/2011a) werd als voornaamste casus bestudeerd aan de hand van zowel de Nederlandse brontekst als de Afrikaanse en de Engelse doelteksten, waarbij comparatief gewerkt werd en de veel voorkomende praktijk van ‘relay translation’ gehanteerd mocht worden.³ De studenten werden in het kader van het CODL-project uitgenodigd tot receptieonderzoek, vergelijkend onderzoek, en/of het indienen van een eigen, geannoteerde vertaling.

Deze bijdrage wil eerst, aan de hand van drie onderzoeksvragen, de positie van Annie M.G. Schmidts oeuvre binnen het Zuid-Afrikaanse literaire polysysteem cursorisch aankaarten in relatie tot haar positie in de Nederlanden en als vertaald auteur in internationaal verband. Daarna wordt gefocust op Schmidts Afrikaanse vertalers en uitgevers en op Hugo’s Afrikaanse vertaling van *Minoes*. Is het vertalen van Nederlandse teksten in het Afrikaans een fluitje van een cent? Voor welke problemen werd de Afrikaanse vertaler gesteld? Deden deze problemen zich ook voor in de Engelse vertaling van Colmer (*The cat who came in off the roof*, 1970/2014)? Hebben de vertalers dezelfde vertaalstrategie gevolgd? De vragen zullen worden beantwoord op grond van eigen onderzoek, aangevuld met onderzoeksresultaten en inzichten van de studenten uit 2014. De drie onderzoeksvragen luiden als volgt: 1. Hoe prominent is het werk van Annie M.G. Schmidt binnen het Nederlandstalige literair systeem, in internationaal verband en binnen het Zuid-Afrikaanse literaire polysysteem? 2. Welke van Schmidts

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 116.

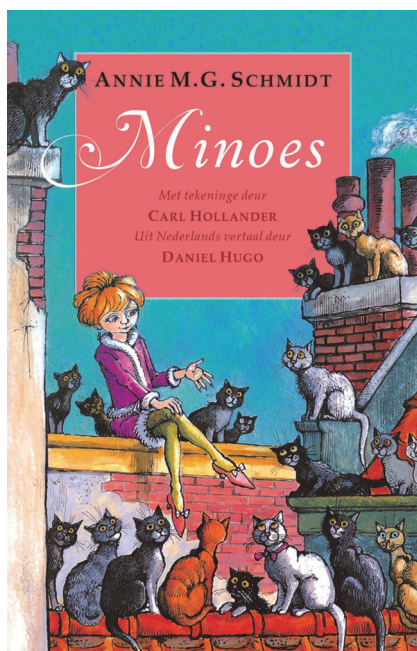


Fig. 1. Afrikaanse kaft van *Minoes*.

kinderboeken werden voor een Zuid-Afrikaans publiek vertaald, in welke talen, en wie zijn de vertalers en de uitgevers? 3. Hoe ziet de Afrikaanse vertaling van *Minoes* eruit? Welke kwesties vormden een bijzondere uitdaging? In hoeverre volgden verschillende vertalers van *Minoes* (Hugo en Colmer) een soortgelijke benadering bij het vertalen van deze tekst naar respectievelijk het Afrikaans en het Engels?

2. De positie van Annie M.G. Schmidt binnen verschillende literaire systemen

In het Nederlandse taalgebied heeft Annie M.G. Schmidt (1911-1995) geen introductie. Ze bekleedt een dominante positie in het Nederlandstalige literaire systeem. Afdoend bewijs is dat de 45ste van de vijftig vensters op de canon van Nederland gewijd is aan deze auteur, ‘tegendraads in een burgerlijk land’ (Canon van Nederland, n.d.). Dat Fiep Westendorps omslagillustratie van *Pluk* achter het stuur van zijn kraanwagentje als doorklik-icoontje tot dit venster dient, toont het belang van Schmidts kinderverhalen in de Nederlandse cultuur. Schmidts uitgever noemde haar vaak ‘de echte koningin van Nederland’ (Canon van Nederland, n.d.), een eretitel die met enige variatie dikwijls opduikt (cf.

Jochems, 1995, en Nederlands Letterenfonds, n.d.). Hoewel ook haar teksten voor volwassenen, zoals *Pension Hommeles*, *De familie Doorsnee* en *Ja zuster, nee zuster*, ongehoord populair waren, is Sötemann (1991, p. 13) de mening toegeedaan dat Schmidt op de eerste plaats een kroon voor haar kinderboeken verdient die, in de woorden van de auteur zelf,

[...] worden doorgegeven. Ouders geven ze aan hun kinderen en zeggen: dat moet je lezen, dat is leuk. En de kinderen vinden het ook leuk. [...] *Jip en Janneke*, verscheen vanaf 1952. De boeken bestaan nog en er zijn nog steeds kinderen van drie of vier die ze leuk, enig vinden. Is toch een wonder, hé? Dat boeken vele jaren levend blijven, dat heb je meer met kinderboeken, dan met romans. Daarom heb ik er geen spijt dat ik geen romans heb geschreven. (Zdankiewicz, 1997, p. 42)

Als kinderboekenauteur werd Annie M.G. Schmidt rijkelijk bekroond, onder meer in 1988 met de allerbelangrijkste internationale prijs voor kinderliteratuur, de Hans Christian Andersenprijs. Dat deze uitzonderlijke eer haar echter niet vanzelfsprekend een even prominente positie in het internationale literaire polysysteem opleverde als in het Nederlandstalig literair systeem, mag blijken uit de volgende twee feiten. Allereerst staat geen enkel van Schmidts boeken vermeld op de in 2010-2013 ‘door een commissie van externe deskundigen’ (DBNL 1, ‘Duizend mooiste kinderboeken’) samengestelde DBNL-lijst van de ‘duizend mooiste kinderboeken’, waar trouwens meer dan 1.200 titels op staan (DBNL 2, ‘Duizend mooiste kinderboeken, lijst’). Er is geen expliciete verantwoording, maar de data doen vermoeden dat 1950 als sluitingsdatum genomen werd, waardoor Schmidt niet in aanmerking kwam. Op de tweede plaats vermeldt de Engelstalige afdeling van de officiële Annie M.G. Schmidt-website dat weinig van haar kinderboeken in het Engels vertaald zijn, en dat de Engelse vertalingen die op die website stonden (en er inmiddels niet meer staan), opdrachtvertalingen waren (Wombat BV, n.d.). De website dateert vermoedelijk uit het jubileumjaar 2011.

Een heel ander beeld van het belang van en de interesse voor Schmidts oeuvre komt naar voren op de vertalingendatabase van het Nederlands Letterenfonds. Voor het oeuvre van Annie M.G. Schmidt geeft de vertalingendatabase maar liefst 293 inschrijvingen voor vertalingen in 49 talen.⁴ Er is dus wel degelijk internationale belangstelling voor – vooral – Schmidts kinderboeken. *Minoes* is van *alle* Nederlandse kinderboeken datgene waarvoor de meeste buitenlandse vertaalrechten verkocht werden, met vertalingen in 28 talen (Singel Uitgeverijen, n.d.). Derde op de lijst van meest vertaalde Nederlandse kinderboeken is *Wiplala*

(in 16 talen vertaald) en zesde is *Pluk van de Petteflet* (in 12 talen vertaald). Schmidt is de enige schrijfster met meer dan één boek in de toptien van meest vertaalde Nederlandse kinderboeken.

Wat is nu de positie van Schmidt in het (Zuid-)Afrikaanse literaire systeem? De verwantschap tussen het Nederlands en het Afrikaans kan doen vermoeden dat Annie M.G. Schmidt in Zuid-Afrika een veelgelezen auteur moet zijn onder minstens het Afrikaanstalige publiek. Ze is er echter helemaal niet zo bekend. Behalve met originele Afrikaanse verhalen, groeien (en groeiden) Afrikaanstalige kinderen op met veel Angelsaksische kinderliteratuur en de sprookjes van Grimm en Andersen. Hiernaast is de invloed van Disney in het laatste kwart van de twintigste eeuw fors toegenomen. Zeker vergeleken met dit succes is Schmidts bekendheid gering.⁵

De relatieve onbekendheid van Annie M.G. Schmidt in Zuid-Afrika ligt waarschijnlijk vooral aan het feit dat zij geen romans heeft geschreven, dat haar oeuvre voor volwassenen sterk in de Nederlandse samenleving en de Nederlandse cultuur verankerd is en dat deze teksten niet tot de Nederlandstalige literaire canon behoren die in Zuid-Afrika aan tertiaire instellingen gedoceerd wordt. Onbekend maakt dus onbemind. Zelfs Philip de Vos, vertaler van een selectie van Schmidts versjes, *Die spree met foete* (2002), heeft pas in 1984 toevallig met Schmidts werk kennisgemaakt: ‘En ek koop toe ’n boek [...] en begin haar versies lees en ek dink dis die wonderlikste versies wat ek al ooit vir kinders gelees het’ (De Vos in Mailovich, 2014, p. 5). Net als De Vos, hebben de andere vertalers geoordeeld dat Schmidts versjes en verhalen, ondanks de grote hoeveelheid Nederlandse (respectievelijk Europese) realia in de teksten en de illustraties, een verrijking zouden zijn voor de Afrikaanse kinderliteratuur.

3. Zuid-Afrikaanse vertalers en uitgevers van Annie M.G. Schmidts kinderboeken

Ofschoon Zuid-Afrika elf officiële talen⁶ telt, werd Schmidt tot nu alleen in het Afrikaans vertaald en gepubliceerd. Het gaat om een selectie van de kinderverzen, en om vijf van de populairste kinderverhalen: *Wiplala*, *Otje*, *Minoes*, *Pluk van de Petteflet* en *Jip en Janneke*. De laatstgenoemde vertaling was bij het schrijven van dit artikel nog ter perse en werd dus niet bestudeerd.

In 2011 stonden de Afrikaanse vertalingen van *Minoes* (2011a) en *Otje* (2011b) op de Protea-Boekwinkellijst van elf aanraders voor de kerstperiode. De oplage voor *Minoes* bedroeg 2.000 exemplaren en die voor *Wannie van die woonstel* (2013), de Afrikaanse vertaling van *Pluk van de Petteflet*, 2.090. Van *Minoes* werd tijdens de eerste 41 maanden na publicatie 27% van de oplage verkocht, en

van *Wannie van die woonstel* in de eerste zes maanden 16% (E. Dippenaar, verkoopassistent Protea, in Koleva, 2014, p. 12). Normaliter worden er ongeveer vijftig exemplaren gratis verspreid.

Er bestaat geen plaatselijke Engelse vertaling van *Minoes*. De bestaande Engelse vertalingen zijn niet in de Zuid-Afrikaanse boekhandels voorhanden; de exemplaren voor de vertaal cursus werden speciaal via elektronische weg besteld. En in de andere negen officiële talen van Zuid-Afrika is er zelfs geen enkel werk van Schmidt vertaald. Het gaat hier dan ook om een piepkleine markt. Hieruit blijkt dat Schmidt in Zuid-Afrika aan de rand van het literaire polysysteem figureert. De vijf tot nu toe gepubliceerde Afrikaanse vertalingen komen in wat volgt chronologisch aan bod.

Wiplala (1957/1966) was de eerste van Schmidts teksten die in het Afrikaans vertaald werd. De vertaler, Winie (Winifred Louise) Rousseau (née Schumann) was van 1954-1977 gehuwd met Leon Rousseau, medeoprichter van de uitgeverij Human & Rousseau, die de vertaling publiceerde (Terblanche, 2016, 25 februari). Hoewel de vertaling, met illustraties door Jenny Dalenoord, al lang niet meer in de handel verkrijgbaar is, zou een exemplaar nog in twee Zuid-Afrikaanse plichtleveringsbibliotheken in te kijken zijn.



Fig. 2. Philip de Vos, vertaler van Schmidts gedichten voor kinderen

Het zou 38 jaar duren alvorens een tweede vertaling, *Die spreek met foete*, verscheen in 2002, eveneens bij Human & Rousseau. Die uitgave bevat Afrikaanse bewerkingen van 28 gedichten van Schmidt, met illustraties door Piet Grobler. De vertaler, Philip de Vos (1940-), is dichter, schrijver, operazanger, fotograaf,

en gewezen leraar. Zijn verhalen, meestal voor kinderen en jongeren, hebben vaak als protagonist een dier dat kunstenaar of musicus is (Vincent van Gogga, Wolfgang Amadeus Muis). Zijn gedichten, voor kinderen én volwassenen, zijn overwegend humoristisch. Ondanks de populariteit van zijn werk, blijft De Vos bescheiden: ‘Ek dink nie eens aan myself as ’n digter nie. Ek’s ’n versiemaker, ek rym. Ek’s seker maar ’n rymelaar, of iets’ (De Vos in Mailovich, 2015, p. 44). Net als Annie M.G. Schmidt, debuteerde hij pas op latere leeftijd (Schmidt was 39, De Vos 44 jaar oud). Als dichter weet De Vos creatieve oplossingen voor vertaalproblemen te vinden. Dankzij de samenwerking met Piet Grobler, een internationaal bekroonde Zuid-Afrikaanse illustrator die sinds 2009 vanuit Engeland werkt, werd *Die spreek met foete* een visueel aantrekkelijk boek. Het werd onder meer bekroond met een internationale IBBY-prijs voor vertalen (Storiewerf, 2014).

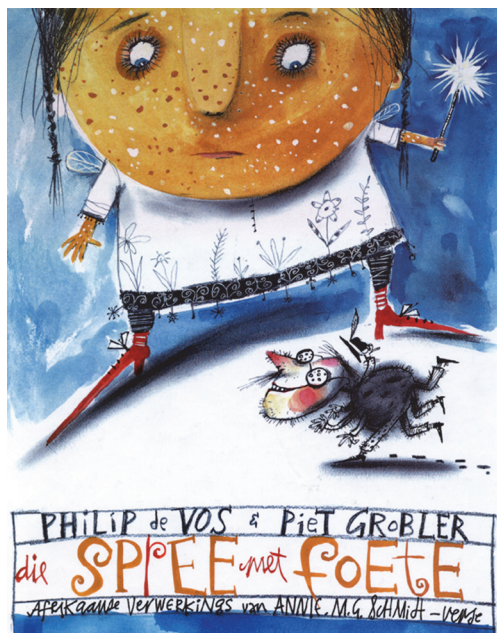


Fig. 3. Kaft van *Die spreek met foete*, Human & Rousseau 2002.

In 1980 was de uitgeverij J. L. van Schaik (Pretoria) van plan om een Afrikaanse vertaling van *Otje* te publiceren, maar de plannen gingen niet door. Marietjie Nelson, die de tekst zou vertalen, raakte er echter helemaal door in de ban. In 1992 verwerfde ze een doctoraat, waarvoor ze zowel *Otje* vertaalde als de vertaalproblemen besprak. Een commerciële uitgave verscheen pas in 2011 bij Protea Boekhuis. Na haar opdracht als docente Latijn en vertaalwetenschap aan

de Noordwes-Universiteit in Potchefstroom (Zuid-Afrika) werkt Nelson momenteel als freelance-vertaler (Mailovich, 2014, p. 3).



Fig. 4. Daniel Hugo, vertaler van *Minoes*

Daniel Hugo had in 2011, toen zijn vertaling van *Minoes* verscheen, al een aantal Afrikaanse vertalingen van Nederlandse dichtbundels en romans gemaakt. Als auteur van veertien dichtbundels, met een carrière als docent (Afrikaanse en Nederlandse letterkunde), radio-omroeper met een speciale belangstelling voor literatuur, vertaler (vanuit het Nederlands en het Engels) en redacteur bij de uitgeverij Protea Boekhuis, weet hij zijn weg in de literaire wereld te vinden. In 2014 werd hij bekroond met de vertaalprijs van de ‘Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns’ voor zijn vertaling van *Sprakeloos* (Tom Lanoye). Hugo is sindsdien freelance-vertaler (Versindaba, n.d.). In zijn lijst van vertaald werk is *Minoes* een uitzondering, omdat Hugo normaal gedichten en proza voor volwassen lezers vertaalt. De *Minoes*-opdracht aanvaardde hij echter graag: ‘Kinders wat sonder [Schmidt] se boeke grootword, is armer. Omdat sy ’n unieke en briljante en wêreldbekende kinderboekskrywer is... Veral haar soort humor spreek tot kinders, maar ook tot volwassenes.’ (Hugo in Mailovich, 2014, p. 5)

Pluk van de Petteflet werd in opdracht van Protea Boekhuis door Amelia de Vaal in het Afrikaans vertaald. De Vaal, een alumna van de Universiteit van Pretoria, woont sinds 2010 in Portland, Oregon (VSA), maar is sinds 2012 als redacteur in dienst van de genoemde uitgeverij. Hoewel redacteursplichten op afstand moeilijk te vervullen zijn, is de situatie ‘vir vertaling [...] ideaal. Deesdae doen ek omtrent 60 persent vertaalwerk en 40 persent redakteurswerk, afhan-



Fig. 5. Amelia de Vaal, vertaalster van *Pluk van de Petteflet*

gend van ons publikasielys' (Protea Boekhuis, 2015, 4 november). De Vaal vertaalt uit het Engels, Nederlands en Duits. In 2012 werd haar vertaling van *Die lewe en werke van kabouters* en *Die oproep van die kabouters* (Wil Huygens, met illustraties door Rien Poortvliet) bekroond met de 'Elsabé Steenbergprys vir vertaalde kinder- en jeugliteratuur in Afrikaans'. In 2014 verscheen haar vertaling (uit het Duits) van *Mimus* door Lilli Thal. In 2016 vertaalde ze *Jip en Janneke*. Hoewel De Vaal niet uitsluitend kinder- en jeugdboeken vertaalt, dragen ze wel haar voorkeur weg. 'As ek regtig moet kies, is "lang" kinderboeke en jeugromans die boeke wat my vingers die meeste laat jeuk' (Protea Boekhuis, 2015, 4 november).

De eerste twee Afrikaanse vertalingen van Schmidts werk – *Wiplala* en *Die spree met foete* – werden in 1966 en 2002 gepubliceerd door de uitgeverij Human & Rousseau, die in 1959 werd opgericht door J. J. (Koos) Human en Leon Rousseau. Ten tijde van de publicatie van *Die spree met foete* was deze (toen prominent geworden) uitgeverij samen met zes andere opgenomen in NB Uitgewers (onderdeel van de mega-maatschappij Media24). Alle andere Afrikaanse vertalingen van de kinder- en jeugdboeken van Annie M.G. Schmidt werden door Protea Boekhuis gepubliceerd. Protea werd in 1992 door Nicol Stassen als boekwinkel opgericht; de uitgeverij kwam pas later tot stand. Beide afdelingen groeiden sindsdien fors. Protea Boekhuis publiceert ruim 65 vertalingen per jaar vanuit het Engels, Duits, Frans en Nederlands naar het Afrikaans. Vertalingen uit het Nederlands zijn goed voor 38% à 46% van het jaarlijkse vertaalquotum. Klassieke kinderboeken maken een beduidend deel van het aanbod aan vertaald

werk uit, met als doel literair werk van internationaal gehalte voor Zuid-Afrikaanse lezers toegankelijk te maken. Volgens Stassen is ‘die mark [t.a.v. kinderen jeugdboeken] baie groter as wat Afrikaanse skrywers in hierdie stadium kan bied’ (Stassen, telefonisch interview, 19 november 2014) en is het feit dat een boek vertaald wordt ook een teken van kwaliteit en een bewijs van succes (Stassen in Mailovich, 2014, p. 4; cf. ook Malan, 2015, pp. 242-243). De subsidie die verschillende Europese landen voor vertalingen vanuit hun landstaal (of -talen) aan vertalers en/of uitgevers beschikbaar stellen, speelt ongetwijfeld mee in de keuze en het ruime aanbod van vertaalde titels. Alle Afrikaanse vertalingen van Schmidt werden met subsidie van het Nederlands Letterenfonds (of zijn voorganger, het Literair Productiefonds) uitgegeven (Nederlands Letterenfonds vertalingendatabase, n.d.).

4. De Afrikaanse *Minoes*

In dit hoofdstuk worden de aard en de eigenschappen van de Afrikaanse *Minoes* onderzocht in relatie tot de Nederlandse brontekst. Waar dat relevant is, wordt er verwezen naar David Colmers Engelse vertaling van *Minoes* en naar Afrikaanse vertalingen van andere kinderboeken van Schmidt (door andere vertalers dan Hugo).

4.1 De illustraties en de gekozen vertaalbenadering

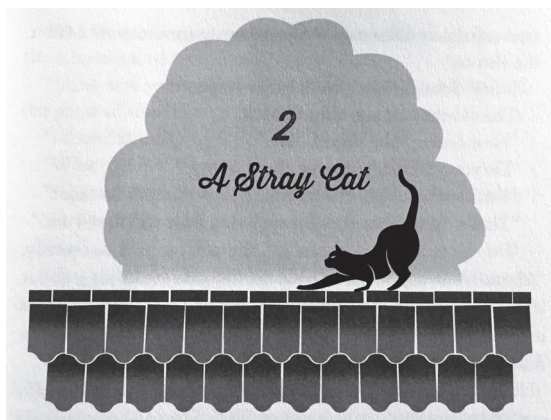


Fig. 6. Illustratie in *The cat who came in off the roof*, vertaald door David Colmer.

Het valt meteen op dat Carl Hollanders illustraties voor de Nederlandse brontekst in de Afrikaanse uitgave werden overgenomen. Afgezien van de naam van

de vertaler en de uitgeverij, en van de Afrikaanse tekst, zijn de voorkanten van deze twee publicaties identiek. Daarnaast is de Afrikaanse uitgave een softcovereditie. De eerste Engelse vertaling van *Minoes* (*Minnie*, vertaald door Lance Salway; Schmidt, 1970/1992) werd met illustraties van Peter Vos uitgegeven. Ook de tweede vertaling, door David Colmer, met als titel *The cat who came in off the roof* (Schmidt, 1970/2014), werd uitgegeven met nieuwe illustraties. Het gaat om eenvoudige, bijna sjabloonachtige schaduwillustraties van een kat tegen een wolk op een dak, bovenaan de eerste pagina van elk hoofdstuk. Ze vormen veeleer een soort leidmotief en beelden geen scènes uit de tekst uit. Zowel de aard van de illustraties als de mate waarin ze in de tekst geïntegreerd zijn, hebben implicaties voor de vertaalbenadering tot de tekst.

Hollanders illustraties ogen helemaal anders: ze bevatten veel details. In de tekening bij hoofdstuk 6 staat er op het dak van het haringstalletje in grote letters ‘Hollandse Nieuwe’ op een bord tussen twee Nederlandse vlaggen. Ook de andere illustraties beelden aspecten uit die (voor een Afrikaanse lezer) typisch Nederlands zijn: dicht op elkaar staande gebouwen met hoge, spitse daken en tal van schoorstenen (cf. hoofdstuk 4, 7, 16); meneer Ellemeeet gekleed in een erg dikke mantel en sjaal (hoofdstuk 14); en Tibbe en Bibi – zonder paraplu – in de gietende regen onder een boom. Alhoewel er slechts elf verschillende illustraties voorkomen, verspreid over zeventien hoofdstukken, moeten vertaler en uitgever er toch op toezien dat de doeltekst niet strijdig is met de illustraties. Zo blijft de Nederlandse tekst op het dak van het haringstalletje in de Afrikaanse editie onveranderd, maar vertaalt Hugo ‘haringstalletje’ op meer algemene wijze als



Fig. 7. Carl Hollander, Haringstalletje. De illustraties in de Afrikaanse vertaling bleven onveranderd.

‘visstalletjie’, gezien haring niet eigen is aan Zuid-Afrika (en er trouwens veel minder vis wordt gegeten dan in Nederland).⁷ De betekenis van ‘Hollandse Nieuwe’ wordt nergens uitgelegd, maar dat is voor het verhaal ook niet noodzakelijk.

Het bovenstaande voorbeeld illustreert wat De Vaal, als overweging bij de vertaalstrategie voor *Pluk van de Petteflet*, ‘fyn kultuureie nuanses’ in het werk van Schmidt noemt, aansluitend bij de vraag in welke mate de vertaler deze details zo trouw mogelijk moet vertalen. Hierbij speelt de bekendheid van Schmidts kinderverhalen zeker ook een rol: ‘*Pluk* [en ook *Minoes* – R. M.] is ’n kultuurinstelling: meer as veertig jaar na sy oorspronklike verskyning, beklee dié boek steeds ’n ereplek in biblioteke, boekwinkels en kinderkamers dwarsoor Nederland’ (De Vaal, 2013). Een comparatieve analyse van de bron- en de doelttekst toont dat Hugo’s vertaling zeer trouw aan de brontekst is gebleven, in de ‘traditie’ (lijn) van de vertaalopvattingen van Schleiermacher, Venuti en House. In de woorden van Schleiermacher wordt de lezer naar de tekst (auteur) gebracht, eerder dan de tekst naar de lezer: ‘Entweder der Übersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe und bewegt den Leser ihm entgegen, oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen’ (Schleiermacher, 1813/1973, p. 55). Schleiermacher streeft naar een doelttekst die bij de doeltaallezer dezelfde impressie creëert als de brontekst bij de brontaallezer: ‘To achieve this, the translator must adopt an “alienating” (as opposed to “naturalizing”) method of translation, orienting himself or herself by the language and content of the [source text]. He or she must valorize the foreign and transfer that into the [target language]’ (Munday, 2001, p. 28). Venuti’s begrippen ‘foreignization’ en ‘domestication’ (cf. Venuti, 1995, 1997) sluiten nauw aan bij Schleiermachers begrippen ‘alienating’ en ‘naturalizing’ (Munday, 2001, p. 146) en bij House’s tweeledige onderscheid tussen ‘covert’ (House, 1997, p. 69) en ‘overt’ (House, 1997, p. 66) vertalen. In navolging van de vertaalopvatting van Juliane House heeft Hugo voor een ‘open’ vertaalbenadering gekozen, en blijft de vertaling, net als de brontekst, ‘tied in a specific way to the culture enveloping it’ (House, 2009, p. 15). Eén van de grootste gevaren van het vertalen uit het Nederlands naar het Afrikaans is inaccuraat vertalen vanwege de zogenaamde ‘valse vrienden’ (*faux amis*), vooral waar een woord een subtiele verschuiving van betekenisnuancing, gebruiksfrequentie of contextueel gebruik heeft ondergaan. De inhoudsopgave met de hoofdstuktitels biedt meerdere voorbeelden. Het woord ‘ontvangst’ (in hoofdstuk 8: ‘De ontvangst van meneer Smit’) is een goed voorbeeld van een subtiel verschil tussen Nederlands en Afrikaans. Het elektronische *Handwoordenboek van die Afrikaanse taal* (e-HAT 2009) omschrijft ‘ontvangs’ als: ‘1. Handeling van te ontvang: *Na ontvangs van die goedere. Iets in ontvangs neem*; 2. [-te]

Wat 'n mens ontvang; in die meervoud, inkomste: *Ontvangste en uitgawes*; 3. Onthaal: 'n *Hartlike ontvangs het die gaste te beurt geval*; 4. Die opvang van berigte, musiek, ens. oor die radio en televisie: *Ons kry 'n goeie ontvangs oor hierdie toestel*; 5. Ontvangstoonbank: *Kom asseblief na ontvangs, hier is 'n besoeker vir u.*' Een feestelike bijeenkomst een 'ontvangs' noemen, is niet langer gangbaar in het Afrikaans. Vroeger werd dit woord meestal gebruikt voor een feestelijk gelegenheid wanneer een belangrijk iemand, vooral de nieuwe dominee, voor het eerst werd opgewacht. In het Afrikaans duidt 'onthaal' op een feestelijke, maar vooral ook chique bijeenkomst – zoals bij een huwelijk. Hugo vertaalde 'De ontvangst van meneer Smit' dus met 'Meneer Smit se partytjie'. In een jongerencontext is het Afrikaanse woord 'partytjie' voor 'onthaal' zeker gepast, vooral omdat het woord 'onthaal' tot het formele register behoort. 'Party' betekent namelijk (met als tweede betekenisonderscheiding): 'Gesellige byeenkoms: 'n *Aangename, uitbundige, intieme partytjie.* 'n *Party gee, hou.* 'n *Party(tjie) gee vir die nuwe landdros.*' De inhoudsopgawe bevat ook een voorbeeld van een woord dat geen direct herkenbare vertaling in het Afrikaans heeft: de Nederlandse 'aanloopkat' werd 'rondloperkat' (hoofdstuk 2). In hoofdstuk 12, 'De kindertjes van de Jakkepoes', vertaalde Hugo de 'kindertjes' met 'kleintjies' (Nederlands: 'jong'), ondanks het bestaan van het Afrikaanse woord 'kindertjies', waarvoor de voorwaarde [+ menselijk] geldt.⁸ En tot slot werd 'Is ze weer poes?' (hoofdstuk 17) noodzakelijkerwijs vertaald als 'Is sy weer 'n kat?', omdat het woord 'poes' in het Afrikaans als obscene geldt (e-HAT 2009).

4.2 De eïgnamen: vertalen of niet?

De onomastiek houdt zich al lang bezig met het bestuderen van namen en naamgeving. In de vertaaltheorie werd eveneens rijkelijk aandacht besteed aan de vraag of, wanneer en hoe antroponiemen (de namen van karakters) en toponiemen (de namen van plaatsen) vertaald zouden moeten worden (cf. Mizani, 2008). Het vertalen van namen in kinderboeken biedt extra stof voor discussie binnen de theorievorming. Strikte richtlijnen zijn er niet. Zelfs waar de vertaler zo dicht mogelijk bij de brontekst blijft, is het soms wenselijk namen te vertalen, bijvoorbeeld in teksten voor jonge kinderen (voor wie een overmaat aan onbekendheden in de tekst een begripsbarrière kan opwerpen), in bepaalde tekststypen zoals sprookjes, en in het geval van namen die betekenisdragend of allegorisch zijn (cf. Cámara Aguilera, 2008). In dit onderzoek worden enkele voorbeelden van strategieën die gevolgd zijn bij het al dan niet vertalen van namen in *Minoes* geïdentificeerd, met verwijzing naar de vertaalsuggesties van Hermans (1988) en Fernandes (2006). In zijn Afrikaanse vertaling van *Minoes*

heeft Hugo zich bij de vertaling van de eigennamen van verschillende strategieën bediend. Hij heeft namen als Minoes, Tibbe, Bibi, meneer Smit, meneer Ellemeet en Mars gekopieerd. Bij de namen tante Moortje, Anneliese, de Schoolkat en de Redactiekat heeft Hugo voor transcriptie gekozen door de spelling naar de Afrikaanse orthografie te adapteren: ‘tannie Moortjie’, ‘Anneliese’, ‘die Skoolkat’ en ‘die Redaksiekat’. (Het valt op dat Hugo de naam Karlos (Carlo) niet naar het in Zuid-Afrika gebruikelijke ‘Carlos’ heeft geadapteerd.) Vervanging van de naam in de brontekst door een formeel niet-verwante naam in de doelttekst komt voor als derde vertaalstrategie: de *Killendoornse Courant* werd vertaald als ‘die *Katsendalse Koerant*’, een strategie waarbij Hugo gebruik maakt van het in Afrikaanse toponiemen vrij veel voorkomende achtervoegsel ‘dal’. Aan het semantisch ondoorzichtige woorddeel ‘Killen’ verleent hij betekenis door ‘Kats’ als stam te gebruiken. Tibbes kat Fluf werd in de Afrikaanse vertaling ‘Snoes’ (naar ‘snoezig’), de Jakkepoes werd ‘die Jiggiekat’ (Nederlands: ‘vieze kat’; het Afrikaanse antroponiem is een neologistische samenstelling op basis van het substantiveren van het tussenwerpsel ‘jiggie’, algemeen in jongerentaal). De Pompkat werd ‘die Vulstasiekat’ (Nederlands: ‘kat van het tankstation’). Deze laatste twee voorbeelden zijn tegelijk ook voorbeelden van vertalingen waardoor de betekenis die de naam in de brontekst heeft, naar voren komt.⁹ Ondanks grotere verschillen tussen het Nederlands en het Engels volgde Colmer in zijn Engelse vertaling soortgelijke strategieën als Hugo. Hij kopieerde alleen ‘Bibi’ en ‘Mars’, maar transcribeerde wel méér namen orthografisch naar het Engels: ‘Fluff’, ‘Mr Smith’, ‘Carlo’ en ‘Minou’ (in de laatste twee voorbeelden paste Colmer de naam zowel orthografisch als qua uitspraak aan de Engelse taal aan). Hij bleef semantisch dichter bij de naam ‘Killendoorn’ dan in de Afrikaanse vertaling, door de naam van de krant als ‘the *Killenthorn Courier*’ te vertalen, waar het eerste deel van de samenstelling onveranderd blijft en het tweede deel, ‘thorn’, een directe vertaling van ‘doorn’ is. Bij betekenisdragende namen vertaalde Colmer eveneens de betekenis: ‘the School Cat’ en ‘the Editorial Cat’. Enkele voorbeelden van vervanging door een formeel onverwante naam zijn ‘the Tatter Cat’ (voor de Jakkepoes: de Engelse naam duidt sterker op armoede dan op vies zijn), ‘Aunt Sooty’ (voor tante Moortje: in het Afrikaans heeft de naam ‘Moortjie’ geen opvallende associatie met ‘zwart’ in de zin van huidskleur, terwijl deze associatie veel sterker is in het Engels, waar ‘sooty’ heel dikwijls een pejoratieve waarde uitdrukt) en ‘Jemima’ (voor Anneliese: de naam ‘Jemima’ komt weinig voor in Zuid-Afrika; deze naam roept ook meteen Beatrix Potters eend voor ogen).

4.3 *Het spel met woorden*

Woordspel – vooral met humor als doel – komt dikwijls voor in zowel gedichten als verhalen voor kinderen en jongeren. Het werk van Annie M.G. Schmidt is in dit opzicht geen uitzondering. Het vertalen van tekst waarin woordspel voorkomt, stelt hoge eisen aan het vernuft van de vertaler, die meestal een eigen, vindingrijke oplossing moet vinden. Boft de Afrikaanse vertaler in dit opzicht vanwege de overeenkomsten tussen het Nederlands en het Afrikaans? Een eerste voorbeeld van een uitdagend woordspel komt uit hoofdstuk 4, ‘Kattenpersdienst’ (Schmidt, 1970/2013, p. 38):

Als Minoes thuishkwam met een of ander nieuwtje en vertelde hoe ze eraan kwam, riep Tibbe: ‘Wat een organisatie! Die een geeft het door aan de ander... het is een soort kattenpersdienst.’
 ‘Ik weet niet of ik dat een leuk woord vind,’ zei Minoes weifelend. ‘Kattenpers... het doet me denken aan vruchtenpers. Uitgeknepen kat.’
 ‘Geen kattenpers-dienst,’ zei Tibbe. ‘Een kattenPersdienst.’

Hoewel het woord ‘pers’ in de betekenis van zowel ‘drukwerk deur die pers voortgebring, koerante, ens.’ als ‘saamdruk’ (e-HAT 2009) in het Afrikaans bestaat, koos de Afrikaanse vertaler voor een ander woordspelletje. Hij beklemtoonde het feit dat Minoes met behulp van de andere katten *nuus* (Afrikaans: ‘nuus’) aan Tibbe bezorgde en noemde het hoofdstuk ‘Die Kattenuusdiens’. Dit woord is terzelfdertijd voor jongere lezers meer bekend dan het woord ‘pers’:

Wanneer Minoes by die huis kom met een of ander nuusbroskie en vertel hoe sy daaraan gekom het, sê Tibbe: ‘Wat ‘n organisasie! Die een vertel dit vir die ander... Dit is ‘n soort Kattenuusdiens.’
 ‘Ek weet nie of ek van daardie woord hou nie,’ sê Minoes huiwerig. ‘Kattenuusdiens... Dit klink of ons almal verkoue¹⁰ het.’
 ‘Nie Kattenuusdiens nie,’ sê Tibbe. ‘Kattenuusdiens.’ (Schmidt, 2011a, p. 37)

Door het woord ‘press’ te bewaren, volgde Colmer de brontekst meer op de voet dan Hugo (het vierde hoofdstuk heet in het Engels ‘The Cat Press Agency’):

When Minou came home with some news story or other and told Tibble how she’d got it, he cried, ‘It’s all so organized! One cat passes it on to the next... it’s a kind of cat press agency.’
 ‘I’m not sure I like the sound of that,’ Minou said hesitantly. ‘A cat press...’

it makes me think of a garlic press. Squished cat.'

'Not a *cat-press* agency,' Tibble said, 'a *cat press agency*'. (Schmidt, 2014, pp. 37-38)

Wat beide vertalingen echter gemeen hebben, is het gebruik van zowel typografische als orthografische middelen (cursief en koppeltekens) om het woordspel duidelijk te maken. Hoofdstuk 4 bevat nog een voorbeeld van semantisch-lexicale precisie, waar Minoes tot in de puntjes het betekenisverschil tussen gelijkkluidende woorden aan de journalist uitlegt. Tibbe bekritiseert 'al die kattige dingen' die Minoes doet, en wordt meteen door haar gecorrigeerd: 'Kattig is geen goed woord. [...] Het heet *kats*' (Schmidt, 1970/2013, p. 39). In het Afrikaans is het woordenpaar vertaald als 'katterig' en '*katagtig*' (Schmidt, 2011a, p. 37) en in het Engels 'catty' en '*cattish*' (Schmidt, 2014, p. 38). Een derde prominent voorbeeld van woordspel is te vinden in hoofdstuk 9, wanneer de praatdokter Minoes naar haar familiegeschiedenis vraagt. Omdat Minoes haar vader als 'De rooie van de overkant' beschreef, maakte de dokter op dat ze 'Mejuffrouw M. de Rooie van de Overkant' zou zijn (Schmidt, 1970/2013, p. 74). Over de moeder, die 'overreden' werd, noteerde hij 'Moeder Overleden' (p. 75). In de Afrikaanse vertaling bleef de vertaler voor wat de naam betreft dicht bij de brontekst. Minoes beschreef haar vader als 'Die rooie van oorkant' en werd door de dokter aangesproken als 'Mejuffrou M. van Rooyen van Oorkant' (Schmidt, 2011a, p. 72). Er treedt echter een verschil op ten aanzien van het lot van de moeder (p. 73):

'Sy het grys strepe gehad. Sy leef nie meer nie. Sy is verblind.'

'Blind,' mompel die dokter en hy skryf: 'Blinde moeder oorlede.'

'Nie blind nie, *verblind*,' sê Minoes.

In Colmers Engelse vertaling schemert de Britse standencultuur op vermakelijke wijze in de naamgeving door. Minoes geeft de volgende informatie over haar vader (Schmidt, 2014, p. 74):

'He was a tom...'

TOM, wrote the doctor.

'At the back of a house...'

BACKHOUSE...

'Near one of the parks.'

'Tom Backhouse-Parkes,' said the doctor, reading what he'd noted down.

'That's your name too then. Miss M. Backhouse-Parkes. Now tell me, what's bothering you?'

Over haar moeder gaf Minoes de volgende informatie (Schmidt, 2014, p. 75):

‘She was a tabby. She’s dead. They had her put to sleep.’

‘Mother, dead. Happened in her sleep,’ the doctor mumbled and wrote it down.

‘Not *happened* in her sleep, they *had her* put to sleep,’ Minou said.

‘How terrible,’ the doctor said.

De bovenstaande voorbeelden laten zien dat elke vertaler een manier gevonden heeft die eigen is aan zijn doeltaal, om het woordspel in de brontekst zo effectief mogelijk in de doeltaal en doelcultuur te repliceren. Zij tonen ook dat taalverwantschap niet vanzelfsprekend duplicering met zich meebrengt.

4.4 Het taalgebruik van de Jakkepoes

De verteller typeert de Jakkepoes als ‘erg ruw in de mond’ (Schmidt, 1970/2013, p. 30).¹¹ Op een vraag van Minoes hoeveel kinderen ze al heeft, antwoordt de Jakkepoes: ‘Ik zou het verdomd niet weten.’ Woordgebruik geeft veel prijs over de spreker zelf en de relatie tussen sprekers onderling (‘tenor of discourse’: Baker, 1992/2011, p. 12). De gepastheid van krachttermen verschilt van cultuur tot cultuur en is dikwijls moeilijk in te schatten. Ligt het taalgebruik van de Jakkepoes op de rand van wat in de Nederlandse samenleving voor kinderen geoorloofd is? De gratis online *Van Dale* duidt ‘verdomd’ aan als informeel taalgebruik, met ‘vervelend’ en ‘erg’ als synoniemen (Van Dale Online, 2016). In het Afrikaans is ‘verdomd’ geen fatsoenlijk woord voor kinderen. ‘Ek weet wragtag nie,’ zei de Afrikaanse Jiggiekat als antwoord op Minoes’ vraag hoeveel kinderen ze heeft. Het woordenboek *e-HAT* etiketteert ‘wragtig’ als informeel, net als het woord ‘verdomd’ in *Van Dale*. ‘Wragtag’ (ruwer dan ‘wragtig’) is een woord dat men niet uit de mond van een kind zou willen horen, maar volwassenen mogen dat woord wel gebruiken.¹² Het woord ‘jonkies’ is informeel voor een jong dier. De Jakkepoes verwijst ermee naar haar nog ongeboren kindertjes. Hugo vertaalde de term met het gebruikelijke Afrikaanse woord ‘kleintjies’. De Jakkepoes noemt deze jonkies van haar echter ook ‘de kleine mispunten’ (Schmidt, 1970/2013, p. 36) en volgens Van Dale Online (2016) is een mispunt een ‘onuitstaanbaar mens’. In de Afrikaanse vertaling heten ze ‘die klein gedroggies’ (Schmidt, 2011a, p. 35) – ’n ‘afskuwelike, afgryslieke wese; misvormde mens of dier; monster’ (e-HAT 2009).¹³ Opmerkelijk is dat er in het Afrikaans in de beschrijving ‘die klein gedroggies’ een dubbele verzachting optreedt: door het adjectief ‘klein’ én door het verkleiningsuffix ‘-ies’. In hoofdstuk 11 gaat de Jakkepoes tekeer

omdat Ellemeet, die haar kreupel geslagen heeft met een fles wijn, nog niet aangeklaagd werd voor het aanrijden van de haringverkoper. De getuigen zwijgen immers en daarom mag Tibbe daar niet in de krant over berichten:

‘Wat een lafaard! Wat een schijtlaars! Wat zijn mensen toch een raar soort dieren! Ze zijn al net zo karakterloos als honden,’ riep de Jakkepoes. In haar verontwaardiging lette ze niet op haar kroost. Een van de kleine lapjeskatten was tot vlakbij de caravandeur gelopen. Toen de moederpoes het zag riep ze: ‘Hé, kijk nou! Dat wil de vrije natuur in! Zal je hier komen, stuk ellende!’ Ze greep haar kind bij het nekvel en sleepte het terug naar het nest op de deken. ‘Ze beginnen lastig te worden,’ zei ze. ‘De loeders.’ (Schmidt, 1970/2013, p. 91)

In het Afrikaans vertaalde Hugo ‘lafaard’ met hetzelfde woord: lafaard. Dit woord heeft in beide talen dezelfde betekenis en gevoelswaarde. ‘Schijtlaars’ werd met ‘banggat’ vertaald, omdat het dichtsbijne equivalent, ‘skytbang’, als plat taalgebruik geldt (het neologisme ‘banggat’ staat niet in het *e-HAT*; het meest neutrale woord zou ‘bangbroek’ zijn). Heel wat woorden (zoals ‘verdomd’ en ‘schijten’) die door de sprekers van het Nederlands geacht worden tot de informele Nederlandse omgangstaal te behoren, bestaan ook in het Afrikaans, maar worden in de Afrikaanse taal ervaren als vulgair. Een Afrikaanse lezer ervaart de Nederlandse tekst dus soms als platter dan hij in de Nederlandse cultuur ervaren wordt. Dit geldt ook voor de aanspreekvormen en benamingen die de Jakkepoes tegen haar jonkies gebruikt. ‘Zal je hier komen, stuk ellende!’ vertaalde Hugo allicht daarom als ‘Kom hier, jou misbaksell!’ en ‘de loeders’ opnieuw als ‘gedroggies’.¹⁴

4.5 De historische feiten in de nieuwsberichten van de Schoolkat

Op vier verschillende plaatsen in de tekst tipt de Schoolkat Minoes met een nieuwswaardig weetje. De eerste keer zegt hij: ‘Geweldig nieuws. [...] De Zilvervloot is veroverd. Door Piet Hein. Zorg dat het in de krant komt’ (Schmidt, 1970/2013, p. 52). Alhoewel elk Nederlands kind dit feit als een historische gebeurtenis zou moeten herkennen, waarschuwt Schele Simon (de kat van de hoofdonderwijzer) Minoes dat de Schoolkat altijd op school bij de geschiedenisles zit ‘en denkt dat het allemaal *pas* gebeurd is’ (p. 52). Na de tweede mededeling door de Schoolkat, namelijk dat de Geuzen binnen de Poort zijn (p. 57), wijst de verteller erop dat het om een historische gebeurtenis – de ontzetting van Leiden – gaat. De derde mededeling luidt dan ook ‘Leiden is ontzet’ (p. 103). In

de vierde mededeling meent de Schoolkat dat de onthulling van de leugens van Ellemeet ‘het beste nieuws sinds het Turfschip van Breda’ zou zijn (p. 130). Het is onwaarschijnlijk dat jonge (Zuid-)Afrikaanse lezers enige notie zouden hebben van deze historische gebeurtenissen van meer dan vierhonderd jaar geleden. In de Afrikaanse vertaling verving Hugo de gebeurtenissen uit de Nederlandse geschiedenis bijgevolg door bekende historische feiten uit de Zuid-Afrikaanse en de wereldgeschiedenis. Door deze strategie draagt de (Nederlandse) kat dus weliswaar Zuid-Afrikaanse feiten voor in een omgeving die essentieel Nederlands is gebleven, maar biedt hij de Afrikaanse doeltekstlezer de mogelijkheid om, net als de Nederlandse brontekstlezer, de aangeboden informatie als ‘vals nieuws’ te herkennen. Hugo koos voor referenties aan de Tweede Boerenoorlog, 1899-1902 (bericht 1 en 3; Schmidt, 2011a, p. 50 en p. 100), de maanlanding van 1969 (Schmidt, 2011a, p. 55) en de ontdekking van Amerika (Schmidt, 2011a, p. 127). In zijn Engelse vertaling heeft Colmer dezelfde strategie gevolgd, namelijk het vervangen van Nederlandse historische feiten door (doorgaans) feiten uit de Engelse geschiedenis. Als eerste ‘nieuwte’ vertelde de Schoolkat dat Sir Francis Drake de Spaanse Armada veroverd had (Schmidt, 2014, p. 52) en als het tweede dat Guy Fawkes geprobeerd had het Parlement op te blazen (Schmidt, 2014, p. 58). ‘Henry the Eighth got divorced,’ was de derde mededeling (p. 102) en ‘This is the best news since Dunkirk’ (p. 133) de vierde. Koleva (2014, p. 16) wees op één modernisering die Hugo aan de Afrikaanse vertaling aanbracht: meneer Smit kreeg geen ‘kleurentelevisie’ (Schmidt, 1970/2013, p. 66) cadeau, maar een ‘platskermtelvisie’ (Schmidt, 2011a, p. 65). Hugo was echter inconsequent in zijn ‘moderniseringstrategie’, omdat hij de diavertoning (Schmidt, 1970/2013, p. 126) waarbij meneer Ellemeet ontmaskerd werd, dan naar een ‘PowerPoint-aanbieding’ had moeten vertalen (Koleva, 2014, p. 14).

4.6 Realia: enkele voorbeelden

De onderlinge verschillen ten aanzien van de realia bleken meer subtiel te zijn dan dramatisch, en kwamen pas bij nader onderzoek naar voren. Wat vreemde planten betreft, volgde Hugo twee strategieën: weglating en vervanging (domesticering). In hoofdstuk 4 liet hij de referentie aan de kastanjeboom (Schmidt, 1970/2013, p. 36) gewoon uit de richtingaanwijzingen weg (Schmidt, 2011a, p. 35) en in hoofdstuk 7 veranderde hij de ‘meidoorn’ (Schmidt, 1970/2013, p. 57) in een ‘vijgenboom’ (Schmidt, 2011a, p. 55). Alle ‘heggen’ werden ‘heinings’ (plantenheggen komen in Zuid-Afrika amper voor). Wat eten betreft, is er al gewezen op het veralgemenend gebruik van ‘vis’ in plaats van ‘haring’. Het dessert waar mevrouw Ellemeet in het Metropool hotel voor koos, is in het Afri-

kaans geen ‘cassata’, maar wel een toetje met een soortgelijk hoofdbestanddeel: ‘roomys [ijs] met sjokoladesous’ (Schmidt, 2011a, p. 94). Hugo’s gebruik van titels en aanspreekvormen – een kwestie waarvoor een vertaaloplossing niet meteen evident is – viel op door het ongewone gebruik van ‘mejuffrou’. Het Nederlands kent voor volwassen vrouwen, of ze nu gehuwd zijn of niet, maar één titel en één aanspreekvorm: mevrouw. Het Afrikaans maakt een onderscheid tussen ‘mevrou’ (voor gehuwde dames) en ‘mejuffrou’ (voor ongehuwde dames). ‘Mevrou’ wordt als titel én als aanspreekvorm gebruikt, maar ‘mejuffrou’ alleen als titel. ‘Juffrou’ wordt meestal gebruikt als titel en aanspreekvorm voor een lerares op de basis- of middelbare school, maar wordt ook gebruikt als aanspreekvorm voor een ongehuwde dame. Door ‘(me)juffrou’ in de voorbeeldzin als aanspreekvorm aan te duiden, geeft het *e-HAT* te kennen dat ‘mejuffrou’ veel minder gebruikelijk is dan ‘juffrou’ (e-HAT 2009). Toch heeft de Afrikaanse vertaler voor dit ongebruikelijke ‘mejuffrou’ gekozen:

Ek kan haar nog inhaal, dink Tibbe. Hy los meneer Smit net daar en sonder om te groet, hardloop hy by die laan in waar hy die mejuffrou [Ndl.: juffouw] sien ingaan het. Daar loop sy nog. Hy gaan vir haar vra: ‘Ekskuus, Mejuffrou [Ndl.: Mevrouw], hoekom is u so bang vir honde en hoe kry u dit reg om so vinnig in ‘n boom te klim?’ (Schmidt, 2011a, p. 12; cf. Schmidt, 1970/2013, p. 12).

Omwille van een grotere natuurlijkheid in de doeltaal en de doelcultuur had Hugo het eerste ‘mejuffrou’ in het citaat met het Afrikaans ‘meisie’ (in het Afrikaans ook gebruikelijk voor jong volwassen vrouwen) kunnen vertalen, en het tweede met ‘Juffrou’. De vertaling van Colmer is exemplarisch: hij vertaalde het woord ‘dame’ niet met ‘lady’, maar met ‘young woman’, en vermeed bovendien het gebruik van titels ten gunste van (ten eerste) het gebruik van het voornaamwoord (d.w.z. niet ‘Miss’, maar ‘her’) en (ten tweede) het weglaten van de aanspreekvorm:

I can still catch up with her, thought Tibble. He left Mr Smith behind without saying goodbye and raced down the narrow street he’d seen her take. There she was. He’d ask her, ‘Excuse me, but I was wondering if you could tell me why you’re so scared of dogs and how you’re able to climb trees so fast...’ (Schmidt, 2014, p. 12).

Door het herhalen van het ongewone gebruik van ‘mejuffrou’ benadrukt de vertaler (sterker dan in de brontekst en in de Engelse vertaling) dat Minoes jong is,

maar er gedistingeerd uitziet. Hoewel dit woordgebruik de indruk wekt dat Tibbe sociaal onbeholpen is, heeft het ook het ongewenste effect dat het Tibbe typeert als onbeholpen in zijn taalgebruik (een eigenschap die in de brontekst en de Engelse vertaling ontbreekt). Een tweede opvallende kwestie wat betreft de aanspreekvormen in de Afrikaanse vertaling is het gebruik van 'jy' (d.w.z. tutoyeren) in plaats van 'u' (vousvoyeren) in een formele situatie. 'Ken jy my nog, Tannie Moortjie?' had eigenlijk moeten zijn: 'Ken u my nog, Tannie Moortjie?' (Schmidt, 2011a, p. 15). Typischer (en echt Afrikaans) zou geweest zijn om te vragen: 'Ken Tannie Moortjie my nog?', waarbij het gebruik van een persoonlijk voornaamwoord vermeden wordt bij het aanspreken van een ouder, gerespecteerd persoon. Hugo heeft daar mogelijk niet voor gekozen omdat jongeren steeds vaker 'jy', samen met een titel of aanspreekvorm, gebruiken om een respectvolle relatie mee aan te duiden, allicht mee onder invloed van het Engelse 'you'. De bovenstaande analyse van de Afrikaanse vertaling van *Minoes* door Daniel Hugo heeft getoond dat de vertaler zich zo strikt mogelijk aan de brontekst heeft gehouden; in die mate zelfs dat sommige vertaalkeuzes sterker bij het Nederlands aanleunen dan bij het Afrikaans,¹⁵ bijvoorbeeld bij titels en aanspreekvormen. Een vergelijking met de Engelse vertaling van David Colmer bracht zowel overeenkomsten als verschillen tussen de werkwijzen van de twee vertalers aan het licht. In beide vertalingen bleef de 'Nederlandsheid' van de brontekst in de twee doelteksten zichtbaar. De beide doelteksten zijn vlotte vertalingen die de inhoud van het verhaal van *Minoes* accuraat naar het Afrikaans en naar het Engels overbrengen.

5. Conclusie

De beslissing om Annie M.G. Schmidts oeuvre in 2014 als casus te kiezen voor de vierdejaarsmodule literair vertalen aan de Universiteit van Pretoria, leverde zeer positieve resultaten op.¹⁶ Niet in het minst maakte de casus de studenten bewust van het meesterschap van Schmidt als kinderboekschrijfster, die terecht een bijzondere positie in het Nederlandse literaire systeem inneemt. Dat haar werk niet algemeen in Zuid-Afrika bekend en beschikbaar is voor jonge lezers van de regenboognatie, is zonder meer jammer. Haar bekendheid is beperkt tot het Afrikaanssprekende publiek, en ondanks uitstekende vertalingen (door vier verschillende vertalers) van zowel gedichten als vier in Nederland en Vlaanderen zeer geliefde boeken, is Schmidt nog niet bij het brede Afrikaanse publiek doorgebroken. De complexiteit van een groot land met een ongunstige verspreiding van boekwinkels en een overvloed aan Engelse boeken, in combinatie met de nauwelijks bestaande reclame voor Afrikaanse boeken, heeft daar ongetwijfeld

veel mee te maken. De analyse, in afdeling 4, van de Afrikaanse *Minoes* heeft getoond dat vertalen uit het Nederlands in het Afrikaans ondanks tal van lexicale overeenkomsten tussen de bron- en de doeltaal zeker geen fluitje van een cent is: daar zorgen de valse vrienden, de culturele verschillen en geografische verschillen (zichtbaar gemaakt door de illustraties) én de taalverschillen wel degelijk voor.¹⁷ Aan de hand van meerdere voorbeelden van eigennamen, woordspelingen en krachttermen werd duidelijk gemaakt dat de vertaler, Hugo, zich terdege bewust was van betekenisverschuivingen en nuanceverschillen tussen het Nederlands en het Afrikaans. Meer dan in de Engelse vertaling van Colmer was kopiëring van de namen mogelijk, en toch was vervanging door een formeel onverwante naam soms de meest geschikte strategie. Voor het woordspel in de ‘kattenpersdienst’ én de wijze waarop de moeder van Minoes overleed, heeft de Afrikaanse vertaler telkens een eigen oplossing moeten verzinnen.

Culturele verschillen bleken lastig bij vertalingen van realia die te maken hadden met het weer, de planten, hoe mensen in Nederland wonen en, onverwacht, ook op talig niveau vanwege verschillen in de aanspreekvormen voor vrouwen én in het gebruik van de krachttermen van de Jakkepoes. Veralgemeend kan gesteld worden dat de Afrikaanse cultuur conservatiever lijkt te zijn, en dezelfde krachttermen in het Afrikaans krachtiger en dus mogelijk aanstotelijker overkomen dan in het Nederlands.

Een interessante vaststelling is dat de historische feiten die de Schoolkat vermeldt in de Afrikaanse vertaling domesticerend vervangen werden door recentere feiten, een gevolg van het feit dat de Afrikaanse samenleving en haar geschiedenis niet zo ver teruggaan in het verleden.

Als ervaren vertaler met een goed begrip voor de verschillen tussen de bron- en doeltaal en de bron- en doelcultuur wist Hugo een vertaling te creëren waaraan de Afrikaanse lezer veel plezier kan beleven. De vergelijking met de Engelse vertaling van Colmer bevestigt eens te meer dat tal van aspecten van het vertaalproces en de vertaalpraktijk universeel zijn, maar dat individuele vertalers daar veelal lokale oplossingen voor moeten vinden.

EINDNOTEN

¹ Zuid-Afrikaanse universiteiten volgen de Engelse kwalificatiestructuur: een bachelor (drie jaar), gevolgd door een honores, een magister en ten slotte een doctoraat. Op vierdejaarsniveau is literair vertalen een keuzemodule, gericht op het vertalen van proza (meestal korte verhalen) en kinderliteratuur (meestal proza). Op masterniveau breidt de inhoud van de vervolgmodule literair vertalen zich uit tot poëzie en theaterteksten.

- 2 Studenten die de vertaalopleiding volgen, kiezen naast Engels één van de vijftien andere aangeboden talen (meestal een Afrika- of een West-Europese taal).
- 3 Iedereen kon de Nederlandse teksten in min of meerdere mate begrijpen, en sommige studenten konden ze zelfs als brontekst hanteren. Bij zowel het vertalen als het bestuderen van een vertaling biedt begrip van een derde (of vierde) taal de vertaler/student het voordeel van een controle op de eigen interpretatie en het eigen werk, én het werk van andere vertalers. Behalve de Nederlandse, Engelse en Afrikaanse edities van Schmidts werk konden de studenten, afhankelijk van hun individuele talenkennis, ook vertalingen in andere talen raadplegen. Wie voor 'relay translation' kiest, dient zich ook bewust te zijn van de nadelen: 'There are of course pitfalls to making use of a relay translation, especially for comparative purposes. [...] Dollerup (2000, p. 23) mentions that the target text of relay translation is likely going to be even further distorted than the target text of a direct translation, due to errors inevitably made by translators at both stages. Despite this, I believe that a relay translation can nevertheless be useful in examining translation strategies as well as provide a translation that is appropriately equivalent and meets its goals in terms of function and audience.' (Sanders, 2014, p. 1)
- 4 Afrikaans, Arabisch, Azeri, Berbers, Bosnisch, Bulgaars, Catalaans, Chinees, Deens, Duits, Engels, Estisch, Fins, Frans, Fries, Gaelic, Galicisch, Ghanees, Grieks, Hebreeuws, Hindi, Hindostaans, Hongaars, IJslands, Indonesisch, Italiaans, Japans, Koreaans, Kroatisch, Latijn, Lets, Litouws, Luxemburgs, Noors, Oekraïens, Papiament, Perzisch, Pools, Portugees, Russisch, Servisch, Sloveens, Slowaaks, Spaans, Surinaams, Tsjechisch, Turks, Vietnamees en Zweeds.
- 5 In de Zuid-Afrikaanse boekhandel (in de grote steden) is Schmidts werk voorhanden, maar alleen in Afrikaanse vertaling. In universiteitsbibliotheken staan slechts enkele titels uit het grote Schmidt-oeuvre op de plank, alhoewel kinderliteratuur in twee faculteiten bestudeerd wordt. Aan de Universiteit van Pretoria, met haar 50.000 studenten, staan een magere veertien titels (waarvan acht kinderboeken, inclusief vertalingen) door en over Schmidt.
- 6 Deze talen zijn (qua aantal moedertaalsprekers, volgens de censusgegevens van 2011) IsiZulu (22.7%), IsiXhosa (16%), Afrikaans (13.5%), Engels (9.6%), Sepedi (9.1%), Setswana (8%), Sesotho sa Leboa (7.6%), Xitsonga (4.5%), Siswati (2.5%), Tshivenda (2.4%) en isiNdebele (2.1%) (Southafrica.info). 1.6% van de bevolking spreekt een moedertaal die geen officiële status heeft, en 0.5% gebruikt gebarentaal (ook zonder officiële status).
- 7 Colmer koos eveneens voor generalisering door 'haringstalletje' als 'fish stall' (Schmidt, 2014, p. 52) te vertalen.
- 8 Vermenselijking van dieren geschiedt wel op emotioneel niveau. Afrikaanstaligen houden veel van hun dieren, maar de Afrikaanse taal maakt toch een duidelijk onderscheid in de benaming 'bek-en-klouseer' voor de dierenziekte die in het Engels 'foot and mouth disease' heet.
- 9 In *Wannie van die woonstel* werden deze drie strategieën (kopiëren, transcriptie en vervanging) ook gebruikt. De naam van het hoofdpersonage werd zelfs vervan-

gen. De vertaler gebruikte ook een vierde strategie, niet-vertalen, door het adjectief in de naam 'Dikke Dollie' weg te laten.

- ¹⁰ verkoudheid
- ¹¹ Dit geldt ook voor meneer Ellemeet, vooral wanneer steeds duidelijker wordt dat hij niet zo netjes is als hij zich voordoet. Zijn taalgebruik wordt in deze bijdrage niet verder onder de loep genomen.
- ¹² Colmer vertaalt het woord 'verdomde' hier met een uitdrukking: 'Oh, put a cork in it!' (met de betekenis van 'shut up', zeg niets meer).
- ¹³ In de Engelse vertaling heten de jonkies 'the little monsters'.
- ¹⁴ De besproken woorden werden door Colmer vertaald met 'a coward' en 'gutless', mensen zijn 'the most useless animals around' en 'spineless as dogs' (Schmidt, 2014, p. 91). Het jonkie werd aangesproken met 'Come here, stupid!' en ze worden collectief getypeerd als 'a real pain, [...] little brats'.
- ¹⁵ In haar vertaling heeft De Vaal de voorkeur gegeven aan vertalen in idiomatisch Afrikaans, eerder dan te kiezen voor een meer 'neutraal' register/lexicon dat meer aanleunt bij het Nederlands. Ter illustratie: 'Pluk vindt een huisje' werd niet 'Pluk vind 'n huisie', maar 'Wannie kry blyplek' (opschrift van het eerste verhaaltje, Schmidt 1991/2013).
- ¹⁶ De studenten reageerden zeer positief op het werk van Schmidt. In een e-mail (op 21 december 2014) schreef Nadine Greyling: 'Dit was vir my 'n verrykende ondervinding.'
- ¹⁷ Deze bevinding wordt gesteund door een cursorische analyse van *Wannie van die woonstel*, vertaald door De Vaal, die meer overeenkomsten dan verschillen duidelijk gemaakt heeft in de vertaalbenadering, werkwijze en vertaalstrategieën van de twee Afrikaanse vertalers (van verschillende leeftijd en sekse).

Bibliografie

- Baker, M. (1992/20011). *In other words: A coursebook on translation* (2de uitg.). New York: Routledge.
- Cámara Aguilera, E. (2008). The translation of proper names in children's literature. *E-F@BULLETIONS / E-F@BULACÔES* 2 (juni). Geraadpleegd via <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4666.pdf> op 17 december 2015.
- Canon van Nederland. (n.d.). Annie M.G. Schmidt. Geraadpleegd via <http://www.entoen.nu/anniengschmidt> op 15 september 2015.
- CODL (2013). 'Het is niet onopgemerkt gebleven'. An international network studying the circulation of Dutch literature. Geraadpleegd via <http://www.codl.nl/over-het-project> op 30 december 2015.
- DBNL 1. (n.d.). Duizend mooiste kinderboeken. Geraadpleegd via <http://www.dbnl.org/onze-kinderboeken/toelichting.php> op 18 september 2015.

- DBNL 2. (n.d.). Duizend mooiste kinderboeken, lijst. Geraadpleegd via http://www.dbnl.org/onzekinderboeken/titels_jeugdлит_duizend.php op 18 september 2015.
- Dollerup, C. (2000). 'Relay' and 'support' translations. In A. Chesterman, N. G. San Salvador & Y. Gambier (red.), *Translation in context: Selected papers from the EST Congress, Granada 1998* (pp. 17-26). Amsterdam: John Benjamins.
- e-HAT 2009 (2009.) Gouws, R. F. (red.), *Handwoordeboek van die Afrikaanse taal* (5de uitg.). Johannesburg: Pearson Education SA. [CD-ROM]
- Fernandes, L. (2006). Translation of names in children's fantasy literature. *Translation Studies*, 2, 44-57.
- Hermans, T. (1988). On translating proper names, with reference to De Witte and Max Havelaar. In M. Wintle (red.), *Modern Dutch studies: A volume of essays in honour of Professor Peter King* (pp. 11-24). London: Athlone Press.
- House, J. (1997). *Translation quality assessment: A model revisited*. Tübingen: Gunter Narr.
- House, J. (2009). Moving across languages and cultures in translation as intercultural communication. In K. Bühlig, J. House & J. D. ten Thije (reds.), *Translational action and intercultural communication* (pp. 7-39). Manchester: St. Jerome.
- Jochems, H. (1995). De ware koningin van Nederland: Over Annie M.G. Schmidt. *Vooys*, 13 (4), 13-20.
- Koleva, M. (2014). Beskrywing van die Afrikaanse vertalings van Annie M.G. Schmidt – met spesifieke verwysing na *Minoes* en *Pluk van de Petteflet*. [Ongepubliceerd onderzoeksessay, literair vertalen]. Universiteit van Pretoria, Pretoria, Zuid-Afrika.
- Mailovich, A. (2014). Annie M.G. Schmidt: Net 'n 'nuwe noot' in Afrikaans. Vier vertalers en 'Annie M.G.' se voetspoor in die Afrikaanse letterkunde. [Ongepubliceerd onderzoeksessay literair vertalen]. Universiteit van Pretoria, Pretoria, Zuid-Afrika.
- Mailovich, A. (2015). Philip de Vos: Rymelaar, laggelaar. *Taalgenoot* (herfs), 42-44.
- Malan, M. (2015). Onderhoud met Nicol Stassen: Nederlandse literatuur vir Afrikaanse lesers. *Maandblad Zuid-Afrika* (december), 242-243.
- Mizani, S. (2008, juli). Proper names and translation. *Translation Journal*, 12 (3). Geraadpleegd via <http://translationjournal.net/journal/45proper.htm> op 28 februari 2016.
- Munday, J. (2001). *Introducing translation studies: Theories and applications*. London & New York: Routledge.
- Nederlands Letterenfonds (n.d.). Annie M.G. Schmidt. Geraadpleegd via <http://www.letterenfonds.nl/nl/schrijver/236/annie-mg-schmidt> op 15 september 2015.
- Nederlands Letterenfonds vertalingendatabase (n.d.). 293 gevonden resultaten 'Annie M.G. Schmidt'. Geraadpleegd via <https://letterenfonds.secure.force.com/vertalingendatabase/zoecken?type=auteurs&query=Annie%20M.G.%20Schmidt&id=a08b00000003v4QAAQ> op 10 november 2015.
- Protea Boekhuis (2015, 4 november). 'Taal en vertaling is soos kos: 'n ietsie van alles vir my, dankie!' – Amelia de Vaal. Geraadpleegd via <http://protea.bookslive.co.za/blog/2015/11/04/taal-en-vertaling-is-soos-kos-n-ietsie-van-alles-vir-my-dankie-amelia-de-vaal/> op 5.02.2016.

- Sanders, L. (2014.) Minoes: Relay translation and comparison. [Ongepubliceerd onderzoekssessay literair vertalen]. Universiteit van Pretoria, Pretoria, Zuid-Afrika.
- Schleiermacher, F. (1813/1973). Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In J. H. Störig (red.), *Das Problem des Übersetzens* (pp. 38-70). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schmidt, Annie M.G. (1957). *Wiplala*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Schmidt, Annie M.G. (1966). *Wiplala*. (Vertaald in het Afrikaans door W. Rousseau). Kaapstad: Human & Rousseau.
- Schmidt, Annie M.G. (1963). *Jip en Janneke 1*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Schmidt, Annie M.G. (1964). *Jip en Janneke 2*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Schmidt, Annie M.G. (1964). *Jip en Janneke 3*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Schmidt, Annie M.G. (1964). *Jip en Janneke 4*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Schmidt, Annie M.G. (1965). *Jip en Janneke 5*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Schmidt, Annie M.G. (1970/2013³⁶). *Minoes*. Amsterdam: Querido.
- Schmidt, Annie M.G. (1971/1997²¹). *Pluk van de Petteflet*. Amsterdam: Querido.
- Schmidt, Annie M.G. (1980). *Otje*. Amsterdam: Querido.
- Schmidt, Annie M.G. (1987). *Ziezo*. Amsterdam: Querido.
- Schmidt, Annie M.G. (1992). *Minnie*. (Vertaald in het Engels door L. Salway). Stroud: Turton & Chambers.
- Schmidt, Annie M.G. (2002). *Die spreek met foete*. (Vertaald in het Afrikaans door P. de Vos, geïllustreerd door Piet Grobler). Kaapstad: Human & Rousseau.
- Schmidt, Annie M.G. (2011a). *Minoes*. (Vertaald in het Afrikaans door D. Hugo). Pretoria: Protea Boekhuis.
- Schmidt, Annie M.G. (2011b). *Ottie*. (Vertaald in het Afrikaans door M. Nelson). Pretoria: Protea Boekhuis.
- Schmidt, Annie M.G. (2013). *Wannie van die woonstel*. (Vertaald in het Afrikaans door A. de Vaal). Pretoria: Protea Boekhuis.
- Schmidt, Annie M.G. (2014). *The cat who came in off the roof*. (Vertaald in het Engels door D. Colmer). London: Pushkin Children's Books.
- Singel Uitgeverijen. (n.d.). Minoes by Annie M.G. Schmidt most translated Dutch children's book. Geraadpleegd via <http://www.singel262rights.nl/web/Article/Minoes-by-Annie-M.G.-Schmidt-most-translated-Dutch-childrens-book.htm> op 16 december 2015.
- Sötemann, A. L. (1991). Een kroon voor Annie Schmidt. Over de kinderversjes. In T. van Buul, A. Holtrop, M. Salverda & E. Staal (red.), *Altijd acht gebleven: Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt* (pp. 13-31). Den Haag/Amsterdam: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum/Querido.
- Storiewerf (2014). CV Philip de Vos. Geraadpleegd via http://storiewerf.co.za/cv's/cv_philipde-vos.htm op 10 oktober 2015.
- Southafrica.info. 2011-censusgegevens. Laatst geraadpleegd op 2 november 2015 op <http://www.southafrica.info/about/people/language.htm#.VjeJmLEaLDc>

- Terblanche, E. (2016). Leon Rousseau (1931-2016). Geraadpleegd via <http://www.litnet.co.za/leon-rousseau-1931/op> 27 februari 2016.
- Vaal, A. de (2013). Oor Pluk van de Petteflet en enorme vertalerspret. *Maandblad Zuid-Afrika*. Geraadpleegd via <http://www.maandbladzuidafrika.nl/node/109> op 9 november 2015.
- Van Dale Online (2016). Gratis woordenboek. Geraadpleegd via op <http://www.vandale.nl/opzoeken/woordenboek#> op 4 januari 2016.
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. London: Routledge.
- Venuti, L. (1997). The American tradition. In M. Baker (ed.), *The Routledge encyclopedia of translation studies* (pp. 305-315). London/New York: Routledge.
- Versindaba. (n.d.). Daniel Hugo. Geraadpleegd via <http://versindaba.co.za/gedigte/daniel-hugo/> op 10 oktober 2015.
- Wombat BV. (n.d.). About Annie M.G. Schmidt. Geraadpleegd via <http://www.annie-mg.com/default.asp?path=xgnstjgk> op 19 september 2015.
- Zdankiewicz, E. (1997). 'Ik was een fonteintje.' Een laatste gesprek met Annie M.G. Schmidt. *Tsjip/Letteren* 7, 41-44. Geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/_tsj001199701_01/_tsj001199701_01_0013.php op 19 september 2015.

HOEVEEL LEVENS HEEFT EEN KAT?

De Hongaarse adaptatie(s) van Annie M.G. Schmidts *Minoes*

Janina Vesztergom

(Eötvös Loránd Universiteit, Boedapest)

HOW MANY LIVES DOES A CAT HAVE?

THE HUNGARIAN ADAPTATION(S) OF ANNIE M.G. SCHMIDT'S *MINOES*

The first and foremost aim of this paper is to shed light on the various textual factors that may have led to the popularity of the Dutch writer Annie M.G. Schmidt's children's book *Minoes* (1970) in Hungary. The present analysis is qualitative by nature: it focuses on two Hungarian cultural products, both of which can be considered as illustrative examples of 'productive reception.' The two products are the Hungarian translation of Schmidt's book, which was made by Kata Damokos in 2001, and the Hungarian stage adaptation for children made by János Novák that was first put on the stage of Kolibri Children and Youth Theatre in Budapest in 2006. After a short introduction to the reception of the book in Hungary, the paper provides a comparative analysis of the Dutch source text and the Hungarian translation based on the theory concerning the translation of children's literature. The analysis focuses on the elements that can be found on the micro level of the translation; for example, character names and realia. After the comparative analysis of the two texts, the paper provides an analysis of the stage adaptation of Schmidt's book by relying on the theory of adaptation as defined by Linda Hutcheon. The analysis of the adaptation focuses on the verbal, musical and visual modes of representation that are fundamentally important in the semantics of the theatre.

■ ■ ■

1. Inleiding: productieve receptie

'Adaptations are so much a part of Western culture that they appear to affirm Walter Benjamin's insight that "storytelling is always the art of repeating stories,"' schrijft de Canadese literatuurwetenschapper Linda Hutcheon aan het begin van *A*

Theory of Adaptation (2006, p. 2). Het sterk intertekstuele karakter van adaptaties is volgens Hutcheon een van de redenen waarom ze ‘in our postmodern age of cultural recycling’ (ibidem, p. 3) zoveel populariteit genieten. Deze expliciete vorm van intertekstualiteit, waardoor ‘een individuele tekst in verband met andere teksten staat en zijn betekenis aan deze relatie ontleent’ (Brillenburg Wurth & Rigney, 2006, p. 100), is niet alleen een centraal kenmerk van adaptaties maar ook van vertalingen. Volgens Octavio Paz zijn alle teksten ‘translations of translations of translations’ (geciteerd in González-Cascallana, 2006, p. 99).

Voorliggend onderzoek heeft betrekking op de direct aan de tekst gerelateerde factoren die de populariteit van Annie M.G. Schmidts (1911-1995) jeugdboek *Minoes* (1970) in Hongarije kunnen verklaren. Het is vooral kwalitatief: het richt zich op de analyse van twee culturele producten die als voorbeelden beschouwd kunnen worden van wat Elke Brems en Sara Ramos Pinto bestempelelen als ‘productive reception’ (Brems & Pinto, 2013, p. 144). Het gaat concreet om de Hongaarse vertaling van Schmidts boek, die in 2001 door Kata Damokos werd gemaakt, en de Hongaarse toneeladaptatie voor kinderen, die onder regie van János Novák in 2006 voor het podium van Kolibri Kinder- en Jeugdtheater in Boedapest werd bewerkt.

In het eerste deel van mijn onderzoek vergelijk ik *Minoes* met zijn Hongaarse vertaling. De benadering die ik in de vergelijkende analyse van de Nederlandstalige brontekst en de Hongaarstalige doelttekst hanteer, is gebaseerd op de vertaaltheorie zoals die wordt toegepast op kinderboeken. Mijn onderzoek richt zich op de analyse van elementen op het microniveau van de vertaling, bijvoorbeeld persoons- en kattennamen en culturele verwijzingen.

Na de vergelijkende analyse van het Nederlandstalige jeugdboek en zijn Hongaarse vertaling zal ik de toneeladaptatie van Annie M.G. Schmidts *Minoes* analyseren. Deze analyse is gebaseerd op de adaptatietheorie van Hutcheon. Hierbij worden zowel de verbale als de muzikale en visuele representatie geanalyseerd, die in de betekenisvorming van de toneelbewerking een fundamentele rol spelen.

2. *Minoes* in het gezelschap van katten: de vertaling

De Hongaarse vertaling van *Minoes* verscheen voor het eerst in 2001 in de reeks Andersen-prijswinnaars met de titel *Macskák társasága* [Het gezelschap van katten] bij Uitgeverij Animus. Het boek werd in totaal drie keer gepubliceerd en twee keer herdrukt (Kukucska, Zs., persoonlijke communicatie, 15 januari 2015). De vertaling was van de hand van Kata Damokos, die in de jaren tachtig en negentig onder andere kinder- en jeugdboeken van de Nederlandse schrijfster Thea Beckman had vertaald.

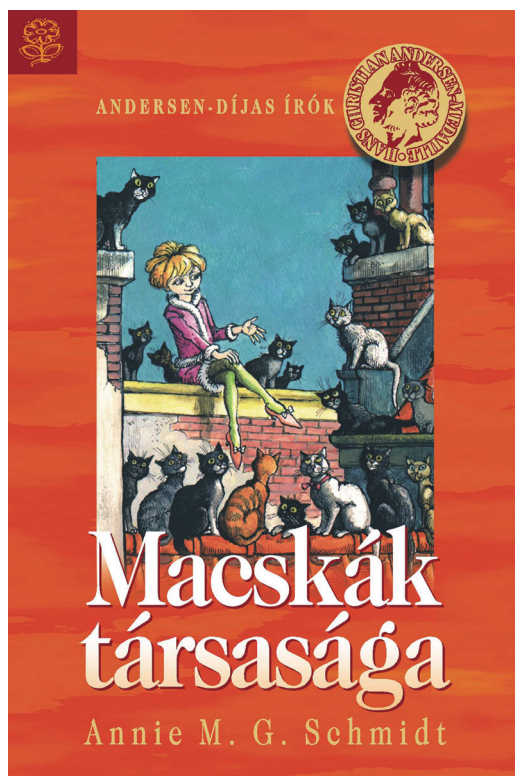


Fig. 1. Kaft van de Hongaarse vertaling.
Budapest, Animus

2.1 Persoons- en kattennamen

‘Namen zijn heilig, maar niet in kinderboeken,’ schrijft Jan Van Coillie (2005, p. 19), die de vertaling van namen in kinderboeken vanuit een functioneel perspectief benadert. In zijn taxonomie onderscheidt Van Coillie tien vertaalstrategieën met betrekking tot persoonsnamen en analyseert hij hoe die strategieën de functie van de namen in de doeltekst kunnen beïnvloeden. Een ‘functie’ definieert Van Coillie als een ‘mogelijk effect’ dat hij afbakt van de auteursintentie en de lezersverwachtingen: “function” does not necessarily correspond to the actual effect on the reader or the intent of the author (or translator) alone. Always derived from textual elements, functions operate at the level of the implied author, reader or translator: they are constructions of the researcher’ (2006, p. 123). In zijn analyse onderscheidt Van Coillie naast de referentiële nog zes andere functies die een naam kan vervullen: de informatieve, de formatieve, de emotionele, de creatieve, de vermakelijke en de esthetische functie.

Bij de Hongaarse vertaling van *Minoes* heeft vertaalster Kata Domokos gebruikgemaakt van verschillende vertaalstrategieën. Die vormen de basis van de categorieën die ik heb opgesteld om de namen van de hoofdpersonages uit *Minoes* te analyseren. In hetzelfde kader beschrijf ik de functie(s) van de namen, zowel in de Nederlandstalige bron- als in de Hongaarstalige doeltekst met het oog op mogelijke verschuivingen. Mijn analyse is samengevat in Tabel 2.1.

Een eerste categorie bestaat uit eigennamen die in de Hongaarse vertaling onveranderd worden overgenomen. In deze groep zijn de volgende namen te vinden: Tibbe, dokter Schuld, Mars, Ellemeet, mevrouw Ellemeet, Van Dam, mevrouw Van Dam, Willem, Karlos en Bibi.

Als eerste voorbeeld analyseren we de naam Tibbe. Afgezien van een referentiële functie kunnen we aan die naam ook een informatieve functie toekennen, dat wil zeggen dat de naam de potentiële kennis van de (kind)lezer veronderstelt en/of de kennis van de lezer probeert uit te breiden. De Friese naam Tibbe is namelijk de vlevorm van een tweestammige Germaanse naam. Het eerste deel van de naam ‘ti’ is een verbastering van ‘Diet-’, ‘Dit-’, ‘Thiad-’, ‘Thid-’, ‘Tiad-’, ‘Tid-’, ‘Tied-’, ‘Tiet-’, dat ‘volk’ betekent. Het tweede deel van de naam ‘be’ is een verbasterde vorm van ‘-bald,’ ‘-bold’ (‘dapper,’ ‘moedig’), ‘-bert’ of ‘-pert’ (‘schitterend’). Hierdoor krijgt de naam Tibbe zijn tegenwoordige betekenis: ‘moedig onder het volk’ of ‘schitterend onder het volk’ (Akker). Aan het begin van het verhaal lijkt deze betekenis weliswaar niet kenmerkend voor zijn drager, maar tegen het einde van het boek blijkt Tibbe duidelijk minder verlegen geworden en schrijft hij eindelijk ‘stukjes waar iets nieuws in staat’ (Schmidt, 2013, p. 9). Deze verandering wordt extra benadrukt door de titel van het dertiende hoofdstuk: ‘Tibbe schrijft!’ (Schmidt, 2013, p. 106). Dit laat vermoeden dat Schmidt haar semi-ironische keuze voor de naam Tibbe bewust heeft gemaakt, hoewel de betekenis van de naam bij de gemiddelde kindlezer waarschijnlijk niet eens doordringt. In tegenstelling tot de Nederlandstalige tekst verliest de Friese naam Tibbe in de Hongaarse vertaling zijn informatieve functie: de naam wordt alleen in zijn referentiële betekenis gebruikt.

Net als de naam van het mannelijke hoofdpersonage vervult de naam van dokter Schuld een informatieve functie. Het Nederlandse woord ‘schuld’ betekent tekortkoming of verkeerde daad, een betekenis die door zijn associatie met schuldgevoel in deze context naar het beroep van de man verwijst. Hoewel het woord zelf niet eens in het boek voorkomt, is het duidelijk dat dokter Schuld een psycholoog is, of met andere woorden een ‘praatdokter’ ‘waar je naartoe gaat als je *moelijkheden* hebt’ (Schmidt, 2013, p. 73). In de Hongaarstalige tekst wordt de naam niet vertaald, waardoor hij in de doeltekst zijn informatieve functie compleet verliest. Zoals Van Coillie opmerkt:

Tabel 2.1: De vertaling van de persoons- en kattenamen en de functies die deze namen in de Nederlandstalige brontekst en in de Hongaarse doelttekst vervullen.

Vertaalstrategie	Brontekst	Doelttekst	Functie _{br}	Functie _{dt}	
non-translation, reproduction, copying	Tibbe	Tibbe	informatief	∅	
	dokter Schuld	Schuld doktor	informatief	∅	
	Mars	Mars	informatief, emotioneel	informatief, emotioneel	
	Ellemeet	Ellemeet	formatief, emotioneel	formatief, emotioneel	
	mevrouw Ellemeet	Ellemeet asszony	formatief, emotioneel	formatief, emotioneel	
	Van Dam	Van Dam	informatief, formatief	∅	
	mevrouw Van Dam	Van Damné	informatief, formatief	∅	
	Willem	Willem	informatief, formatief	∅	
	Karlos	Karlos	∅	∅	
	Bibi	Bibi	vermakelijk, esthetisch	vermakelijk, esthetisch	
non-translation plus additional explanation	meneer Smit	Smit tanító úr	informatief	informatief	
phonetic or morphological adaptation to the target language	Minoes	Minna	emotioneel	emotioneel, informatief,	
	Monopoolkat	Monopol [Szallodamacska]	informatief, vermakelijk	informatief, vermakelijk	
translation (of names with a particular connotation)	Bakkerskat	Fékmacska	informatief, vermakelijk	informatief, vermakelijk	
	Deodorantkat	Dezodormacska	informatief, vermakelijk	informatief, vermakelijk	
	Dokterspoes	Annelleze, Orvosmacska	informatief, vermakelijk	informatief, vermakelijk	
	Gemeentepoes	Önkormányzati Macska	informatief, vermakelijk	informatief, vermakelijk	
	Kerkpoes	[∅]/omschrijving] Ökumenika	informatief, vermakelijk	informatief, vermakelijk	
	Pompkat	Kutasmacska	informatief, vermakelijk	informatief, vermakelijk	
	Redactiekat	Szerkesztősi Macska	informatief, vermakelijk	informatief, vermakelijk	
	Schoolkat	Iskolamacska	informatief, vermakelijk	informatief, vermakelijk	
	Fluf	Bolyhos	informatief, emotioneel	informatief, emotioneel	
	Schele Simon	Kancsal Simon	informatief, vermakelijk, esthetisch	informatief, vermakelijk	
	replacement by a name with another or additional connotation	Jakkepoes	Loncso	creatief	informatief
		tante Moortje	Mici néni	informatief, emotioneel	emotioneel

The difference in functioning is greatest when the translator leaves untranslated [...] names that have a specific connotation. If the name refers to a character trait or the profession of the person in question (as is often the case in children's books), the image called up in the reader's mind is different and the name may not have the same [...] effect. (2006, p. 125)

De naam van Ellemeets hond, Mars, heeft een emotionele functie. In tegenstelling tot de vorige twee namen, Tibbe en Schuld, worden de functies van de naam Mars wel in de Hongaarse vertaling bewaard. Door de associatie met de Romeinse god van de oorlog geeft de naam Mars zowel in de bron- als in de doelttekst het strijdlustige karakter van de hond weer. Behalve deze informatieve functie, die van de voorkennis van de (kind)lezer uitgaat, vervult de naam van de hond ook een emotionele functie, waardoor die de gevoelens van de lezer stimuleert. Deze functie wordt zowel in de Nederlandstalige als in de Hongaarse tekst door de betekenis van het woord 'mars' als tussenwerpsel bereikt. In het Nederlands wordt de uitroep, afgeleid van het werkwoord 'marcheren,' als een militair commando gebruikt, dat de overeenkomst tussen het karakter van de hond en dat van de Romeinse god van de oorlog versterkt. Naast zijn militaire betekenis wordt het woord 'mars' in het Hongaars tegen kinderen ook als een verzacht synoniem van 'wegwezen' gebruikt. Hoewel de Hongaarse vertaling de oorspronkelijke functies van de naam Mars bewaart, heeft de vertaalstrategie van Damokos ook een grappig gevolg, dat voornamelijk de volwassen lezer aanspreekt. Dit humoristische effect wordt bereikt wanneer het woord Mars in zinsconstructies zoals de volgende voorkomt: 'Ide, Mars! – hívták a kutyát. – Mars, ide hozzám!' ('Mars, kom hier! – werd tegen de hond geroepen. – Mars, kom naar me toe!') (Schmidt, 2005, p. 9). De inhoudelijk tegensprekende zin kunnen we ook als een intertekstuele verwijzing beschouwen naar de oplossing die Lajos Hársing, de Hongaarse synchroonvertaler van de Franse film *Ni vu, ni connu* (1958) hanteert: Louis de Funès roept zijn hond naar zich toe met de volgende woorden: 'Gyere ide, Takarodj!' (Allais).

Net als de naam van de hond vervult de naam van zijn eigenaar Ellemeet en bij uitbreiding die van mevrouw Ellemeet twee verschillende functies tegelijk: een emotionele en een formatieve functie. Deze laatste, die de kindlezer confronteert met normen en waarden, wordt voornamelijk door de emotionele connotatie van de naam opgeroepen. Hoewel Ellemeet de naam van een klein dorp in de Nederlandse provincie Zeeland is, is het hoogst onwaarschijnlijk dat de gemiddelde Nederlandse (kinder)lezer dit toponiem kent. Veel waarschijnlijker is het dat de naam een emotioneel effect oproept via het eerste deel van het woord, dat

in het mentale lexicon van de lezer woorden zoals ‘ellende’, ‘ellending’, en ‘ellendig’ activeert. Door dit emotionele effect krijgt de naam ook een formatieve functie: hij confronteert de lezer met het negatieve karakter van het figuur. Deze twee aan elkaar verbonden functies zijn in de Hongaarse vertaling bewaard. Daarin wordt namelijk het emotionele effect van de naam Ellemeet bereikt door de associatie met woorden zoals ‘ellenség’ (vijand), ‘ellenséges’ (vijandig) en ‘ellenszenves’ (onaangenaam).

De formatieve functie met betrekking tot de naam Ellemeet is ook in de naam van meneer en mevrouw Van Dam te vinden. Omdat Van Dam een van de meest voorkomende familienamen in Nederland is, wordt die naam in het hoofd van de Nederlandse kindlezer onmiddellijk geassocieerd met de doorsnee Nederlandse burger. Naast deze formatieve functie, die de maatschappelijke positie en de levensstijl van de Van Dams oproept, vervult de naam ook een informatieve functie. Omdat een dam ook als een brug kan fungeren, kan de naam ook een symbolische lading hebben: het is het huis van de Van Dams dat de wereld van de mensen op de grond verbindt met de wereld van de katten op het dak. In de Hongaarse vertaling verliest de naam Van Dam zowel zijn formatieve als zijn informatieve functie en heeft die dus nog enkel een referentiële functie.

Een soortgelijk functieverlies kunnen we ook in de reproductieve vertaling van de naam Willem waarnemen. De naam van de jongen die in de fabriek van Ellemeet werkt, is een van de meest voorkomende voornamen in Nederland en wordt vaak geassocieerd met de nationale held Willem van Oranje. Door deze associatie krijgt de naam een informatieve functie: hij verwijst naar de moeilijke situatie waarin de kantinejongen verwickeld raakt: enerzijds probeert Willem trouw te zijn aan zijn baas, anderzijds is hij trouw aan zijn geweten, dat hem voorschrijft altijd de waarheid te zeggen en hierdoor het volk van het stadje Killoendoorn te dienen. Omdat voor de Hongaarse kindlezer de naam Willem van Oranje niet bekend is, verliest de naam van de kantinejongen in de Hongaarse vertaling zijn informatieve functie.

De naam Bibi combineert andere functies dan Willem, namelijk een vermakelijke en een esthetische functie. Beide worden door het dubbele gebruik van de lettergreep ‘bi’ bereikt. Omdat de naam in het Hongaars hetzelfde fonetische effect heeft als in de Nederlandstalige brontekst, worden de twee oorspronkelijke functies van de naam Bibi in de vertaling van Damokos bewaard.

In de tweede categorie staan namen centraal die letterlijk zijn overgenomen. Tot deze categorie behoort enkel die van meneer Smit, de vroegere onderwijzer van Tibbe. Door de associatie met het beroep van een smid vervult deze naam in de Nederlandstalige brontekst een informatieve functie en hij kan verwijzen naar de moeite waarmee een leerkracht zijn/haar leerlingen probeert te onderwijzen.

Doordat de naam in de Hongaarse vertaling onveranderd is overgenomen, gaat de informatieve functie verloren. Het beroep van meneer Smit wordt echter telkens toegevoegd, waardoor zijn naam in de Hongaarse tekst steeds gevolgd wordt door ‘Smit tanító úr’ (‘meester Smit’). Het gebruik van deze strategie is echter niet de keuze van de vertaalster, maar wordt door de pragmatische conventies van de Hongaarse taal vereist. In het Hongaars is het gebruikelijk om zowel het geslacht als de positie van een leerkracht aan zijn/haar naam toe te voegen. Hierdoor krijgt de naam van meneer Smit ook in de Hongaarse vertaling een informatieve functie.

De strategie die Damokos in de vertaling van de namen in de derde categorie hanteert, wordt gekenmerkt door de fonetische of morfologische aanpassing aan de doeltaal. Deze categorie bevat twee namen: Minoes en de Monopoolkat.

De naam van het hoofdpersonage speelt in kinderboeken een belangrijke rol, omdat kinderen zich voornamelijk met dat personage identificeren. Vandaar dat functionele equivalentie hier erg belangrijk is, zodat de naam in de doelttekst op een vergelijkbare manier kan functioneren als in de brontekst. Door de klank vervult de naam Minoes in de Nederlandstalige tekst een emotionele functie. Die gevoelswaarde wordt ook contextueel versterkt, door het rijm met het woord ‘poes’. Om dezelfde functie te bereiken, wordt de naam van het hoofdpersonage in de Hongaarstalige doelttekst morfologisch geadapteerd. Het is belangrijk om op te merken dat een louter fonetische adaptatie van de naam in meerdere opzichten tot een interpretatieprobleem zou kunnen hebben geleid. Als de Hongaarse kindlezer het aan de Hongaarse schrijfwijze aangepaste woord Minusz leest, wordt h/zij gedwongen om in een binair systeem te denken. Aangezien er een negatieve pool is, zou de kindlezer ook een positieve pool, ‘plusz’, veronderstellen. Bovendien zou de fonetische adaptatie van de naam verwarring veroorzaken, omdat persoonsnamen van Latijnse herkomst die op het achtervoegsel ‘us’ eindigen, uitsluitend mannennamen zijn. Omdat in het Nederlands de uitspraak van de klinker ‘u’ [v] en die van ‘oe’ [u] verschillen, is het geslacht van Minoes voor de Nederlandse kindlezer meteen duidelijk. Het is wellicht om verwarring te vermijden dat de vertaler voor de naam Minna heeft gekozen. Het suffix ‘a’ duidt het vrouwelijke geslacht van het hoofdpersonage aan. Door de morfologische adaptatie kan de naam in de Hongaarse vertaling dezelfde emotionele functie vervullen als de naam Minoes in de Nederlandstalige brontekst. Door zijn associatie met Minna, een Hongaarse producent van melk- en zuivelproducten, krijgt de naam Minna in de Hongaarstalige doelttekst ook een informatieve functie.

In tegenstelling tot de naam van het hoofdpersonage, wordt de naam van de Monopoolkat fonetisch aangepast om een foutieve uitspraak te vermijden: in de

Hongaarstalige tekst wordt de naam als Monopol gespeld. Naast deze fonetische adaptatie wordt het tweede deel van de naam in de vertaling consequent weggelaten: in de doelttekst wordt de naam van de Monopoolkat weergegeven met de bovengenoemde optie. De vertaalster heeft deze omissie met een omschrijving van de kat willen compenseren. Ze heeft dit in de Hongaarse vertaling willen doen door een alternatieve eigennaam van Monopol te gebruiken: ‘Szállodamacska’ (‘Hotelkat’). Deze alternatieve naam is opgebouwd als een samenstelling waarin het eerste deel verwijst naar de naam van de kat en het tweede deel een associatie heeft met een commercieel gebouw waarmee je een van werelds meest bekende gezelschapsspellen kunt winnen. Door de associatie met het woord ‘monopolie’ en het bordspel Monopoly, vervult de naam van de Monopoolkat zowel in de bron- als in de doelttekst een informatieve functie: hij verwijst naar de voorrangpositie van de kat in de kattenmaatschappij. Naast een informatieve heeft de naam ook een vermakelijke functie, die de lezer aan het lachen kan brengen.

De combinatie van de informatieve en vermakelijke functie, waarneembaar in de naam van de Monopoolkat, is kenmerkend voor de namen in de vierde categorie. Deze kattennamen met een connotatie worden in de Hongaarse tekst letterlijk vertaald, waardoor ze hun oorspronkelijke functie bewaren. Van Coillie heeft dit al in eerder verschenen onderzoek opgemerkt. In dat verband stelt hij:

When names have specific connotations, it is common practice to reproduce that connotation in the target language [...]. In such cases, the functions are preserved: in principle the names retain the same denotation and connotation; they evoke the same image and aim to produce the same humorous or emotional effect. (2006, pp. 127-8)

De namen die in de Hongaarstalige doelttekst letterlijk worden vertaald, zijn: de Bakkerskat, de Deodorantkat, de Dokterspoes Annelieze, de Gemeentepoes, de Kerkpoes Eukemeentje, de Pompkat, de Redactiekat, de Schoolkat, Fluf en Schele Simon.

Van de meeste kattennamen duidt het eerste deel zowel de maatschappelijke positie als de rol in de kattenpersdienst aan. Een bijzonder geval biedt de Hongaarse vertaling van de naam van de Kerkpoes. De samengestelde naam Kerkpoes wordt in de Nederlandstalige brontekst als een complementaire benaming van Eukemeentje gebruikt, dat wil zeggen dat de naam altijd samen met de ook zelfstandig gebruikte eigennaam Eukemeentje opduikt. In de Hongaarse vertaling daarentegen, wordt de samengestelde naam Kerkpoes consequent weggelaten, zoals de onderstaande voorbeelden laten zien:

De Kerkpoes Eukemeentje kreeg een lel en schoot krijsend de kerk in, de andere verdwenen her en der, als een zwerm weggespoten horzels. (Schmidt, 2013, p. 118, mijn cursivering, JV)

Ökumenika kapott egyet, és nyervogva berohant a templomba, a többiek meg úgy eltűntek, mint egy csapat bögöly, ha vizet spriccelnek rájuk. (Schmidt, 2005, p. 128, mijn cursivering, JV)

Hierop kon men zien hoe meneer Ellemeet bezig was *de Kerkpoes Eukemeentje* te slaan met een hondenzweep. Hij had er veel genoeg in, dat kon men duidelijk zien. (Schmidt, 2013, p. 125, mijn cursivering, JV)

Ezen azt lehetett látni, amint Ellemeet úr kutyakorbáccsal veri Ökumenikát, mégpedig élvezettel. (Schmidt, 2005, p. 134, mijn cursivering, JV)

De weglating van de naam Kerkpoes wordt door de vertaler soms gecompenseerd door Eukemeentje te vervangen door een omschrijving. In de onderstaande voorbeelden zijn de naam Eukemeentje en zijn Hongaarse vertaling Ökumenika telkens cursief gedrukt en de naam Kerkpoes en zijn expliciterende vervanging vet.

Het was een dochter van de Jakkepoes die met dit bericht was aangekomen. Het was **de Kerkpoes** *Eukemeentje* geweest. (Schmidt, 2013, p. 34, cursivering en vetdrukking van mij, JV)

Ezt a hírt Loncsos egyik lánya hozta, Ökumenika, **a lelkész macskája**. (Schmidt, 2005, p. 34, cursivering en vetdrukking van mij, JV)

Eukemeentje was zo wild van vreugde dat ze rauw begon te krijsen, een tikje ongepast voor **een Kerkpoes**. (Schmidt, 2013, p. 130, cursivering en vetdrukking van mij, JV)

Ökumenika annyira megvadult az örömtől, hogy éles hangon vernyákolt, ami igazán nem illendő, **ha valaki egyházi szolgálatban áll**. (Schmidt, 2005, p. 140, cursivering en vetdrukking van mij, JV)

Bij de expliciterende vervanging van de naam van de Kerkpoes, zoals is af te leiden uit de bovenstaande citaten, wordt de oorspronkelijke eigennaam in de Hongaarstalige doelttekst tot een omschrijving gereduceerd. We kunnen dit beschouwen als het tegenovergestelde van, en de compensatie voor, de al eerder geanalyseerde strategie die Damokos in de vertaling van de naam van de Monopoolkat hanteert.

In tegenstelling tot de samengestelde kattennamen wordt het informatieve effect van Eukemeentje, Fluf en Schele Simon door de associaties van de lezer

bereikt. De naam Eukemeentje verwijst naar het woord ‘oecumene’, dat ‘wereldwijde religieuze eenheid’ betekent. Die referentie is eveneens in de Hongaarse vertaling ‘Ökumenika’ terug te vinden. Naast de informatieve functie heeft de naam zowel in de Nederlandstalige brontekst als in de Hongaarstalige doelttekst ook een vermakelijke functie, die in beide teksten door het gebruik van het achtervoegsel, ‘-tje’, respectievelijk ‘-ka’, wordt bereikt.

De naam van Fluf en zijn Hongaarse vertaling Bolyhos vervullen twee functies tegelijk: de informatieve functie die het pluizige uiterlijk van de kat weergeeft, kan op de lezer ook een emotioneel effect hebben. De naam van Schele Simon, de kat van meneer Smit, vervult in de Nederlandstalige brontekst een drievoudige functie. Het informatieve effect van de naam wordt door de associatie met het woord ‘scheel’ bereikt: het bijvoeglijk naamwoord, dat als een soort identificerende bijnaam wordt gebruikt, verwijst naar het Siamese ras van de kat en verwijst tevens naar het feit dat siamezen over het algemeen scheel zijn. Deze informatieve functie, die met het amusante effect van de naam gepaard gaat, wordt ook in de Hongaarse vertaling van de naam, Kancsal Simon bewaard. In de Hongaarse vertaling verliest de naam echter zijn esthetische functie, die in de Nederlandstalige brontekst door het fonetische effect van alliteratie wordt bereikt.

Jakkepoes en tante Moortje behoren tot de laatste categorie kattennamen, die in de Hongaarse vertaling door een naam met een andere of aanvullende connotatie worden vervangen. Omdat de naam Jakkepoes Schmidts eigen uitvinding is, vervult hij voornamelijk een creatieve functie; hij stimuleert de verbeelding van de (kinder)lezer. Dit creatieve effect wordt bereikt door het eerste deel van de naam, dat de lezer kan associëren met het werkwoord ‘jakkeren’ (zich haasten, drijven) of met het tussenwerpsel ‘jakkes’ (gezegd als je iets vies of vervelend vindt). Deze associaties worden gerechtvaardigd door de beschrijving van de zwerfkat, die ‘door de hele stad sliert’: ‘De Jakkepoes heette zo, omdat ze groezelig was en rafelig en omdat ze meestal modderige poten had. Haar staart was dun en slierterig. Er was een stuk uit haar linkeroor. En alle lapjes van haar pels waren vaal en goor’ (Schmidt, 2013, pp. 17, 29). Het slordige uiterlijk van de Jakkepoes dat door de Nederlandse naam van de kat slechts gesuggereerd wordt, wordt in de Hongaarse vertaling van zijn naam Loncsos geëxpliciteerd. Omdat ‘loncsos’ een bestaand Hongaars woord is, dat ‘vuil’ of ‘smerig’ betekent, verliest de naam in de vertaling zijn oorspronkelijke creatieve en krijgt die een informatieve functie.

De naam van tante Moortje vervult in de brontekst een dubbele functie. Naast het emotionele effect, dat zowel door het woord ‘tante’ als door het achtervoegsel ‘-tje’ kan ontstaan, heeft de naam ook een informatieve functie. Die

wordt door de associatie met het woord ‘Moor’ bereikt, dat naar de zwarte kleur van de kat verwijst. Anders dan in de brontekst vervult de naam in de Hongaarse vertaling ‘Mici néni’ alleen een emotionele functie. De naam Mici, die in het Hongaars een van de meest voorkomende kattennamen is, wordt ook als een liefkozende vrouwelijke roepnaam gebruikt, waarvan het emotionele effect door het woord ‘néni’ (‘tante’) wordt versterkt.

2.2 Culturele verwijzingen

De term ‘cultural context adaptation’ (Klingberg, 1986) verwijst naar veranderingen waardoor de brontekst in het vertaalproces aan het referentiekader van de doellezers wordt aangepast (O’Sullivan, 2005, p. 80). Omdat vertalingen zowel interlinguale als interculturele transfers inhouden, is de aanpassing van culturele referenties in alle vertaalde teksten waarneembaar, zij het in wisselende mate. Omdat kinderliteratuur door asymmetrische communicatie wordt gekenmerkt, is de adaptatie van de culturele context in de vertaling van kinderboeken veel gebruikelijker dan die van de boeken voor volwassenen (Van Coillie, 2005, p. 16). Kinderliteratuur, zoals Klingberg betoogt, ‘is produced with a special regard to the (supposed) interests, needs, reactions, knowledge, reading ability and so on of the intended readers’ (geciteerd in Alvstad, 2010, p. 22). Omdat de culturele contexten van de lezers van de brontekst en die van de doelttekst verschillen, moet de vertaler verschillende vertaalstrategieën toepassen om de culturele kenniskloof te overbruggen (Alvstad, 2010, p. 22).

Een van die strategieën is het zogenoemde exotiseren, waarbij de vreemde (of tenminste in de doelcultuur ongewone) elementen uit de broncultuur in de vertaling letterlijk worden overgenomen (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 225). Omdat er in *Minoes* nauwelijks culturele referenties zijn die het leesproces van een gemiddelde Hongaarse kindlezer zouden bemoeilijken, is het gebruik van deze vertaalstrategie voor de hele vertaling typerend: ‘haring’ wordt vertaald als ‘hering’ en niet als ‘kolbász,’ de traditionele Hongaarse boerenmetworst. Minoes koopt haar lievelingseten bij een ‘heringesbódé’ (haringstalletje) en niet in een ‘talponálló,’ de typische Hongaarse slagerij waar je ook heel vroeg ’s ochtends warme en machtige vleesgerechten staande kan eten. En zo snoept de journalist Tibbe graag ‘pepermunt’ (‘mentolos cukorka’) om zijn werklust te verzadigen en geen ‘tejkaramella,’ een zacht botersnoepje, gemaakt van karamel. Zelfs de gulden, de Nederlandse munteenheid vóór de komst van de euro, wordt in de Hongaarse vertaling bewaard.

Het gebruik van de exotiserende vertaalstrategie kan vanuit twee perspectieven uitgelegd worden: enerzijds wil de vertaler zo trouw mogelijk blijven aan de

brontekst, anderzijds wil h/zij de functie van de vertaler als interculturele bemiddelaar ook vervullen, dat wil zeggen dat h/zij de verspreiding van culturele kennis als een van zijn/haar hoofdoelen beschouwt. Zoals Van Coillie het ook verwoordt: ‘Vertalers die ervoor kiezen het vreemde te bewaren, doen dat vaak zowel vanuit respect voor de originele tekst als vanuit de bedoeling kinderen te laten kennismaken met een vreemde cultuur, wat een verrijking betekent’ (2007, p. 39). Naast exotiseren wordt dit laatstgenoemde pedagogische doel van de vertaling ook door middel van een andere strategie gerealiseerd: de strategie van explicitering, waarbij het vreemde begrip met uitleg of een omschrijving wordt verduidelijkt (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 225). De zwakste schakel in de kattenpersdienst is de Schoolkat, die, omdat hij op school altijd bij de geschiedenisles zit, in plaats van hedendaagse informatie, alleen maar data uit de Nederlandse geschiedenis vermeldt. Zijn mededelingen, die voor de Hongaarse kindlezer onduidelijk zijn, worden door de vertaler in voetnoten geëxpliciteerd (zie tabel 2.2). Het is weliswaar zo dat voetnoten over het algemeen educatieve doelen dienen, maar in dit geval blijven ze, net als de verwijzingen van de Schoolkat naar de Nederlandse geschiedenis, onbegrijpelijk, omdat ze te veel achtergrondkennis verwachten van de kindlezer uit de doelcultuur. Hierdoor worden de voetnoten eerder een struikelblok voor de kindlezer dan een effectief middel om culturele kennis over te dragen.

Tabel 2.2: De vertaling van de verwijzingen van de Schoolkat naar de Nederlandse geschiedenis en de door de vertaler Kata Damokos toegevoegde voetnoten.

Brontekst	Doeltekst	Voetnoot
De Zilvervloot is veroverd. Door Piet Hein. (p. 52)	Piet Hein zsákmánya lett az Ezüstflotta. ('De Zilvervloot werd de buit van Piet Hein.') (p. 54)	1628-ban, az Antillákon foglalta el a spanyol hajókat. ('Hij veroverde de Spaanse schepen in 1628.')
De Geuzen zijn binnen de Poort [...]. (p. 57)	A protestáns lázadók győztek a tengeri csatában [...]. ('De protestantse opstandelingen hebben de zeeslag gewonnen.') (p. 61)	A spanyolok elleni függetlenségi háborúban (1568-1648). ('In de onafhankelijkheidsstrijd tegen Spanje.')
Leiden is ontzet. (p. 103)	Leiden felszabadult. ('Leiden is bevrijd.') (p. 111)	1574-ben, a spanyol uralom alól. ('In 1574, onder de Spaanse heerschappij.')
Dit is het beste nieuws sinds het Turfschip van Breda [...]. (p. 130)	Ez a legjobb hír [...] mióta Bredát csellel visszafoglalták a spanyoloktól. ('Dit is het beste nieuws sinds Breda met een list heroverd werd.') (p. 140)	1590-ben a támadók a megszállt városba tüzelőt szállító hajóban a tőzeg alá bújtak el. ('In 1590 hebben de aanvallers zich in de schepen die brandstofproducten leverden onder de turf verschalkt.')

Naast de cultuurspecifieke verschijnselen uit de realiteit biedt ook het irrealium ‘kattenpersdienst’ een bijzondere uitdaging voor de vertaler. Met de term ‘irrealia’ worden verzonnen elementen aangeduid die in de fictieve wereld van het verhaal als echt worden gerepresenteerd (Leppihalme, 2011, p. 126). De speelse uitspraak van Minoes ‘Kattenpers... het doet me denken aan vruchtenpers’ (Schmidt, 2013, p. 38), vestigt de aandacht op de oplossing die in de Hongaarse vertaling wordt gehanteerd. Het woord ‘kattenpersdienst’ dat in het verhaal een centrale rol speelt, wordt in de Hongaarstalige tekst letterlijk vertaald als ‘Macska Sajtósolgálat’ (Schmidt, 2005, p. 39). Het woord ‘sajtó,’ het Hongaarse equivalent van het Nederlandse woord ‘pers’ in de betekenis van journalistieke media, is een afleiding van het Oegrische *sajj*, wat ‘drukken’ of ‘persen’ betekent. De oorspronkelijke betekenis van dat woord is nog in het hedendaagse Hongaarse woord ‘gyümölcsajtoló’ (‘vruchtenpers’) terug te vinden (Benkő, 1976, pp. 475-476). Door die etymologische verwantschap kan de Hongaarse vertaling van de hierboven geciteerde uiting van Minoes hetzelfde humoristische effect teweegbrengen als de oorspronkelijke Nederlandstalige zin.

3. Minoes in het gezelschap van katten: de toneeladaptatie

De getrouwheid aan de brontekst, die in de Hongaarse vertaling van Annie M.G. Schmidts *Minoes* wordt nagestreefd, is typerend voor de Hongaarse toneelbewerking: ‘All adaptations,’ aldus Rachel Carroll, ‘express or address a desire to return to an “original” textual encounter; as such, adaptations are perhaps symptomatic of a cultural compulsion to repeat’ (2009, p. 1). Omdat de toneelbewerking enerzijds als intralinguale en anderzijds als intersemiotische transfer kan worden beschouwd, gaat trouw aan de brontekst samen met onvermijdelijke transformaties. Deze paradoxale dualiteit van repetitie en variatie, kenmerkend voor adaptaties, verwoordt Carroll als volgt: ‘The motivations informing the production and consumption of adaptations may seem intent on replication but [...] every “return” is inevitably transformative of its object’ (2009, p. 1). In dit hoofdstuk wordt onderzocht hoe de Hongaarse vertaling van Annie M.G. Schmidts jeugdboek, waar het draaiboek van de toneelbewerking voor kinderen op wordt gebaseerd, in het interlinguale en intersemiotische adaptatieproces wordt getransformeerd. De analyse focust op zowel de formele als de inhoudelijke aspecten van de adaptatie. Het toneelstuk *Macskák társasága* [Het gezelschap van katten] ging op 25 februari 2006 in première op Kolibri Kinder- en Jeugdtheater te Boedapest en liep 113 voorstellingen voordat het doek op 27

januari 2013 definitief viel en de plaats van het zogenoemde ‘stuk dat over katten gaat’ (vertaling van mij, JV) in het repertoire van het theater door *Macska voltam Londonban* [Ik was een kat in Londen] werd ingenomen (Novák, J., persoonlijke communicatie, 20 januari 2015). Zowel het draaiboek van de muzikale theatervoorstelling, als de tekst van de erin gezongen liederen zijn van de hand van Péter Fábri.



Fig. 1: Foto van het toneelstuk *Macskák társasága*.

De regisseur en de componist was János Novák, en de cast bestond uit Melinda Megyes als Minoes en Dávid Szanitter als Tibbe. Het decor, de kostuums en de handpoppen, die de katten in het verhaal vertolken, werden ontworpen door Klaudia Orosz (“*Macskák társasága*”). In haar *A Theory of Adaptation* definieert Hutcheon ‘the phenomenon of adaptation’ vanuit drie verschillende maar gerelateerde perspectieven als volgt: ‘An acknowledged transposition of a recognizable other work or works[;] A creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging[;] An extended intertextual engagement with the adapted work’ (2006, pp. 7-8). Om een adaptatie *als een adaptatie* te kunnen ervaren, wordt het publiek geacht de bovenvermelde sterke intertekstualiteit in de gaten te houden. Zoals Hutcheon dit verwoordt:

If we do not know that what we are experiencing actually *is* an adaptation or if we are not familiar with the particular work that it adapts, we simply experience the adaptation as we would any other work. To experience it *as an adaptation*, however, [...] we need to recognize it as such and to know its adapted text, thus allowing the latter to oscillate in our memories with what we are experiencing. (2006, pp. 120-1)

In het geval van de Hongaarse toneelbewerking wordt het verband tussen boek en toneelstuk meteen duidelijk voor het publiek door de identieke titel van de twee werken. Zoals de titel *Macskák társasága* aantoont, is het draaiboek van de muzikale theatervoorstelling gebaseerd op de literaire vertaling van Kata Damokos.

Deze expliciete intertekstuele verwijzing kan ook gezien worden als een commercieel gemotiveerde keuze van de bewerkers, die met de toneeladaptatie het publiek wilden aantrekken dat al met de Hongaarse vertaling van Schmidts boek bekend was. Anders dan het publiek dat met het geadapteerde werk niet bekend is, spreekt het palimpsestische karakter van de adaptatie de ‘knowing audience’ (Hutcheon, 2006, p. 121) aan, omdat die de dualiteit van repetitie en variatie gedurende de toneelbewerking ervaart. Deze dualiteit is een van de redenen waarom adaptaties zoveel populariteit genieten. Zoals Hutcheon stelt: ‘Part of this pleasure [i.e., of adaptations] [...] comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change’ (2006, p. 4).

Bij de keuze van de titel van een adaptatie speelt niet alleen de link naar het oorspronkelijke werk een rol, maar ook de leeftijd van het doelpubliek. Uit een persoonlijk interview met regisseur en componist János Novák werd duidelijk dat de titel gekozen werd omdat die het woord ‘macska’ (‘kat’) bevat, dat voor het kinderpubliek aantrekkelijk klinkt. Kinderen, aldus Novák, identificeren zich gemakkelijk met dieren waar zij zich aan vast kunnen klampen en waar zij hun angsten op kunnen projecteren (persoonlijke communicatie, 20 januari 2015).

Dat identificatieproces wordt in de literaire vertaling van Schmidts *Minoes* en in de toneelbewerking ervan echter op verschillende manieren vooruitgeholpen. Om dat verschil te kunnen begrijpen is het belangrijk om Hutcheons ‘modes of engagement’ te bestuderen. Hutcheon maakt een onderscheid tussen drie zogenoemde ‘modes of engagement,’ die de bewerk en het doelpubliek op drie verschillende wijzen in het gerepresenteerde verhaal betrekken: ‘telling,’ ‘showing’ en ‘interacting’ (Hutcheon, 2006, p. 22). Zowel Annie M.G. Schmidts *Minoes*

als zijn Hongaarse vertaling zijn in de eerste plaats bedoeld om te lezen of voor te lezen en illustreren op die manier Hutcheons ‘telling mode,’ waarin de betekenis voornamelijk door de kracht van het geschreven woord wordt geconstrueerd (Hutcheon, 2006, p. 23). In tegenstelling tot de boeken kan de Hongaarse toneelbewerking als een voorbeeld van Hutcheons ‘showing mode’ worden opgevat, waarin de betekenis met behulp van visuele en auditieve middelen wordt overbracht (Hutcheon, 2006, p. 39):

In the move from telling to showing, a performance adaptation must dramatize: description, narration, and represented thoughts must be transcoded into speech, actions, sounds, and visual images. Conflicts and ideological differences between characters must be made visible and audible. (2006, p. 40)

Het is interessant om te zien hoe de literaire vertaling van *Damokos* in de intermodale transfer van de ‘telling mode’ naar de ‘showing mode’ wordt geadapteerd met het oog op verbale, muzikale en visuele representatie.

3.1 Verbale representatie

In de analyse van toneelbewerkingen staat het onderzoek van visuele elementen centraal. Hoewel de betekenis in toneeladaptaties voornamelijk met behulp van visuele middelen wordt overbracht, kan het belang van de verbale representatie in de betekenisvorming niet onderschat worden. Omdat een volledige analyse van de verbale representatie in de Hongaarse toneelbewerking van *Minoes* buiten het bereik van deze studie valt, beperkt dit onderzoek zich tot een analyse van de elementen op microniveau van de vertaling: de persoons- en kattennamen en de opmerkingen van de Schoolkat, die in de vertaling van *Damokos* in voetnoten worden geëxpliciteerd.

De intermodale transfer van de ‘telling mode’ naar de ‘showing mode’ brengt de radicale inkorting van de brontekst met zich mee. De intentie om in de toneeladaptatie narratieve pertinentie te bereiken, zoals Tabel 3.1 dat laat zien, manifesteert zich het meest zichtbaar in de weglating van de expliciete vermelding van de kattennamen die op basis van hun opbouw in de Hongaarse vertaling met de abstracte formule [X[macska]] kunnen worden beschreven. In de toneeladaptatie zijn de dragers van deze namen door hun verbale uitingen geïndividualiseerd. De verbale uitingen duiden de maatschappelijke positie van de katten in de kattenmaatschappij aan.

Tabel 3.1: De vertaling van de persoons- en kattenamen en de vorm waarin deze namen in het draaiboek van de toneeladaptatie voorkomen. De namen die in de toneelbewerking expliciet worden vermeld, worden met een '+' gemarkeerd. De namen die in de adaptatie niet worden vermeld, worden met een 'Ø' gemarkeerd.

Brontekst	Doeltekst	Adaptatie Draaiboek	Voorstelling
Tibbe	Tibbe	Tibbe	+
dokter Schuld	Schuld doktor	Dr. Schuld	+
Mars	Mars	Mars	+
Ellemeet	Ellemeet	Illamaat	+
mevrouw Ellemeet	Ellemeet asszony	Illamaatné	+
Van Dam	Van Dam	Van Damm	+
mevrouw Van Dam	Van Damné	Van Dammné	+
Willem	Willem	Willem	+
Karlos	Karlos	Ø	Ø
Bibi	Bibi	Bibi	+
meneer Smit	Smit tanító úr	Smit tanító úr	+
Minoes	Minna	Minna	+
Monopoolkat	Monopol [Szállodamacska]	Monopol	Ø
Bakkerskat	Pékmacska	Pékmacska	Ø
Deodorantkat	Dezodormacska	Dezodormacska	Ø
Dokterspoes Annelieze	Annelieze, Orvosmacska	Anneliese	+
Gemeentepoes	Önkormányzati Macska	Ø	Ø
Kerkpoes Eukemeentje	[Ø/omschrijving] Ökumenika	Ökumenika	Ø
Pompkat	Kutasmacska	Kutasmacska	+
Redactiekat	Szerkesztőségi Macska	Szerkesztőségi Macska	Ø
Schoolkat	Iskolamacska	Iskolamacska	Ø
Fluf	Bolyhos	Bolyhos	+
Schele Simon	Kancsal Simon	Kancsal Simon	+
Jakkepoes	Loncsos	Loncsos	+
tante Moortje	Mici néni	Mici néni	+

Anders dan de weggelaten kattenamen worden de namen van meneer en mevrouw Ellemeet in de toneeladaptatie verder geïndividualiseerd tot respectievelijk Illamaat en Illamaatné. Door de associatie met het woord 'illat' ('geur') informeren deze sprekende namen het kinderpúblik over de maatschappelijke bezigheid van meneer Ellemeet.

In tegenstelling tot de namen moeten de voetnoten in het intermodale adaptatieproces weggelaten worden. Omdat de toeschouwers hierdoor de feiten uit de Nederlandse geschiedenis die de Schoolkat vermeldt, niet meer zouden kunnen

plaatsen, moesten de bewerkers een andere oplossing zoeken. In plaats van data uit de Nederlandse geschiedenis, deelt de Schoolkat bekende feiten uit de wereldgeschiedenis mee, zoals de volgende citaten laten zien:

Ma hallottam a történelemórán, hogy Napóleon legyőzték Waterloonál!
(‘Ik heb vandaag tijdens de geschiedenisles gehoord dat Napoleon bij Waterloo verslagen is.’)

(Fábri, 2006, p. 26)

Tegnap hallottam, hogy Kolumbusz arrafelé jártában felfedezte Amerikát!
(‘Ik heb gisteren gehoord dat Columbus in die richting Amerika ontdekt heeft.’)

(Fábri, 2006, p. 35)

Lindbergh átrepülte az Atlanti-óceánt! (‘Lindbergh is over de Atlantische Oceaan gevlogen.’)

(Fábri, 2006, p. 36)

Díszkíséret! Ilyennel vonult be Caesar Rómába! Ilyennel vonulsz te is fiam, Brutus! (‘Lofzangers! Zo is Caesar Rome ingetreden! Zo zul jij ook binnentreden, Brutus!’) (Fábri, 2006, p. 63)

Volgens Novák was deze aanpassing van de Schoolkats uitingen nodig, niet alleen omdat ze anders voor het Hongaarse kinderpúblik onduidelijk zouden zijn geweest, maar ook omdat door een teveel aan informatie de humor verloren zou gegaan zijn (persoonlijke communicatie, 20 januari 2015).

3.2. Muzikale representatie

Naast de verbale elementen op het niveau van dialogen die het toneelstuk op gang brengen en houden, spelen de muzikale elementen in de betekenisvorming een fundamentele rol. In de radicaal verkorte versie van het geadapteerde werk fungeren de teksten van de liedjes als narratieve fragmenten die de gebeurtenissen en de gevoelens van de verschillende personages weergeven of er commentaar op geven.

Deze narratieve functie van de liederen manifesteert zich al in de tweede scène van de toneelbewerking, die zich in de straten van het fictieve Nederlandse stadje Killendoorn afspeelt. Zoals de identificerende titel van het liedje ‘Esődál’ [‘Regenlied’] in het draaiboek van de muzikale theatervoorstelling aangeeft, informeert dit liedje het kinderpúblik over de heersende weersomstandigheden. Behalve informatie over het weer levert het lied ook informatie over de achtergrond van het komende verhaal: de openingszin van het liedje ‘Het



Fig. 2. Foto van het toneelstuk *Macskák társasága*.

regent/ op zo'n moment kan alles gebeuren,' (Fábri, 2006, p. 6, vertaling van mij, JV) die aan het eind van de zang bijna letterlijk wordt herhaald, kan volgens Novák als een flashforward worden beschouwd naar de ontmoeting van Tibbe en Minna (persoonlijke communicatie, 20 januari 2015). In tegenstelling tot het liedje 'Esődal', dat de heersende omstandigheden van de scène weergeeft, spelen de liedjes die inzicht geven in de innerlijke wereld van de personages niet alleen in de betekenisvorming een fundamentele rol maar ook in het vooruithelpen van het interpretatieproces. Het eerste voorbeeld is het door Tibbe uitgevoerde liedje 'Van egy macskám és van egy titkom' ['Ik heb een kat en ik heb een geheim']. Dit liedje, een gezongen monoloog, richt zich op het kinderpublik en introduceert het geheim van de mysterieuze figuur van de kattenjufvrouw Minna. Door deze mededeling wordt de sympathie van het kinderpublik gewekt, dat zich hierdoor gemakkelijker kan identificeren met het mannelijke hoofdpersonage. Dit identificatieproces wordt ook vooruitgeholpen door de zin 'Dit is een verhaal dat over katten gaat,/ (maar) het is zo simpel als het leven,/ ik zal het opvoeren, jij gaat het bekijken,/ juich ons alsjeblieft toe' (Fábri, 2006, p. 23, vertaling van mij, JV). Deze zin van Tibbe, die het publiek direct aanspreekt en om steun en actieve participatie in het gerepresenteerde verhaal vraagt, kan ook als een metatheatrale aanwijzing beschouwd worden, die

de aandacht van het kinderpublik op de fictieve aard van het gedramatiseerde verhaal vestigt.

Het andere muzikale stuk dat het publik met de innerlijke wereld van een personage confronteert, is het liedje dat Minna zingt in de kamer van de psycholoog dokter Schuld. Het liedje ‘Dal a k ttelek s gr l’ [‘Lied over de dubbelzichtigheid’] geeft de innerlijke angsten, twijfels en onzekerheden van het vrouwelijke hoofdpersonage weer over haar liminale positie tussen kat en mens. Het verwarrende besef ‘twee wezens door elkaar te zijn’ (Schmidt, 2013, p. 76) manifesteert zich niet alleen in de tekst van het liedje, die de tegenstrijdige innerlijke wensen van Minna opsomt, maar ook in de melodie van de muziek, die de introspectieve aard van het liedje weergeeft.



Fig. 3. Foto van het toneelstuk *Macskák társasága*.

Naast de liedjes van Tibbe en Minna, die de emotioneel geladen momenten van zelfreflectie uitdrukken, zijn er in de toneeladaptatie twee liedjes te vinden die de narratieve hoogtepunten van het gerepresenteerde verhaal verwoorden. Het eerste hoogtepunt van het verhaal wordt bereikt in de scène waarin meneer Smit een lezing over katten houdt en de streken van meneer Ellemeet aan het licht komen. Zoals de titel ‘Dal a gy zelemr l’ [‘Overwinningslied’] aanduidt, kan de zang, die aan het eind van deze scène door het koor van de katten wordt gezongen, worden beschouwd als een overwinningslied dat het gezamenlijk suc-

ces van de kattenpersdienst benadrukt. Het samenwerkingsverband van de katten werd overigens al eerder in de verf gezet in het lied ‘Dal a hírhálózatról’ [‘Lied over het nieuwsnetwerk’]. In tegenstelling tot het gezamenlijk gezongen overwinningslied, dat de verhaallijn rond de maatschappelijke spanningen afrondt, sluit het duet van Tibbe en Minna de verhaallijn af rond het vinden van de juiste identiteit. Omdat de keuze van Minna voor een leven als mens voornamelijk door haar liefdesgevoelens voor Tibbe wordt gemotiveerd, staat de liefdesrelatie van de twee hoofdpersonages in hun duet centraal. Anders dan in het boek, waarin de liefde van Tibbe en Minna slechts wordt geïmpliceerd, wordt de affectieve relatie in de toneelbewerking op de voorgrond geplaatst. Deze verschuiving van focus in de toneeladaptatie sluit aan bij Hutcheons argumentatie: ‘Like [...] imitation, adaptation also is not slavish copying; it is a process of making the adapted material one’s own. In both, the novelty is in what one *does with* the other text’ (2006, p. 20). Elke adaptatie is tegelijkertijd de creatieve interpretatie én de interpretatieve creatie van de bewerker.



Fig. 4. Foto van het toneelstuk *Macskák társasága*.

De dualiteit die adaptaties kenmerkt, manifesteert zich nadrukkelijk in de muzikale bewerking van narratieve passages. Het meest illustratieve voorbeeld van een descriptieve passage uit de brontekst die ‘verklankt’ werd in de toneeladaptatie, is de beschrijving van de klank van de zang ‘Nagy miaaúú dal’ (‘de

grote Mauwmauw-song’), die in de Nederlandstalige brontekst als volgt luidt: ‘Er kwam een afschuwelijke rauwe kattenkreet uit [de mond van Minoes], een maartse jammergil’ (Schmidt, 2013, p. 30). In tegenstelling tot de roman, waarin de passage de lezer voornamelijk over de auditieve effecten van het lied informeert, laat de toneelbewerking het lied volledig horen. Het goed in het gehoor liggende onomatopeïsche refrein ‘miáu és mió’ (Fábri, 2006, p. 13) benadrukt de wezenlijk katachtige aard van Minna. Hierdoor wordt de brontekst ‘verrijkt’, wat tegenwerk biedt aan de opvattingen van adaptatie als ‘reductie’ of ‘derivatie,’ als een werk dat ten opzichte van zijn brontekst altijd al secundair, en daardoor minderwaardig, is.

3.3. *Visuele representatie*

‘Each medium, according to the ways in which it exploits, combines, and multiplies the “familiar” materials of expression – rhythm, movement, gesture, music, speech, image, writing [...] – each medium [...] possesses its own communicational energetics,’ schrijven André Gaudreault en Philippe Marion (2007, p. 65). Zoals het bovenstaande citaat aangeeft, wordt de expressiviteit van elk medium bepaald door de combinatie van diverse communicatieve middelen. Het medium van de muzikale theatervoorstelling maakt gebruik van zowel verbale als muzikale elementen om het geadapteerde verhaal naar voren te brengen. Los van deze twee communicatieve middelen, spelen de visuele elementen in de betekenisvorming van de toneelbewerking een belangrijke rol. Omdat de Hongaarse toneeladaptatie van Annie M.G. Schmidts *Minoes* als een intermodale transfer van de ‘telling mode’ naar de ‘showing mode’ kan worden opgevat, kunnen we de visuele elementen zelfs als de belangrijkste communicatiemiddelen van de theatervoorstelling beschouwen.

Een van de belangrijkste visuele elementen in de toneelbewerking zijn de karakters zelf, met wie het kinderpúblik zich in het interpretatieproces kan identificeren. Naast hun functie als uitvoerders van de geschreven narratieve mededelingen, dragen de karakters met hun beweging, gebaren en kostuum bij tot het verbeelden van het geadapteerde verhaal. Net als in de roman wordt Minna, die als een bemiddelaar tussen de wereld van mensen en die van katten kan worden beschouwd, op het toneel verbeeld als een dame in een mantelpakje. Het enige uiterlijke teken dat het públik als een mogelijke verwijzing naar de katachtige aard van het vrouwelijke hoofdpersonage kan opvatten, is haar rode haar, waarvan de kleur overeenkomt met de vacht van haar zus, gespeeld door een pop. De katachtige eigenschappen die Minna vertoont, manifesteren zich in de beweging en lichaamstaal, die door de bijbehorende geluiden worden bege-

leid: Minna krabt en blaast, ze geeft kopjes en spint, en ze wast zich nog af en toe met spuug. Anders dan in de roman, waarin de kindlezer slechts een narratieve representatie krijgt van het kopjes geven, benadrukt de directe visuele representatie van dit affectieve gebaar in de toneeladaptatie het lichamelijke contact tussen Tibbe en Minna. Op die manier raakt het vinden van de juiste identiteit vanaf het begin verweven met de liefdesverhaallijn.

Naast het positieve karakter van Minna, dat zich zowel in het uiterlijk als in de beweging van de kattenjuffrouw manifesteert, wordt het kwaadaardige karakter van de antagonist meneer Ellemeet aan het begin van de theatervoorstelling ook door duidelijke visuele middelen aangegeven. In tegenstelling tot de roman en de latere scènes van de toneelbewerking, waarin Ellemeet als een respectabel lid van de maatschappij wordt afgebeeld, vestigen zijn trainingspak en zijn dikke gouden ketting meteen de aandacht op zijn oppervlakkige karakter als een man die zowel door zijn kleding als door zijn informeel gedrag de afstand tot zijn medeburgers probeert te verkleinen in een poging hun vertrouwen te winnen. Volgens Novák is het belangrijk voor kinderen de karaktereigenschappen met visuele middelen duidelijk aan te geven, omdat ze nog niet in staat zijn om complexe personages te interpreteren (persoonlijke communicatie, 20 januari 2015).

Afgezien van de visuele representatie van de protagonist en de antagonist is het de moeite waard om het verbeelden van de figuur van de hoofdredacteur te analyseren. In tegenstelling tot de Nederlandstalige tekst van Schmidt, waarin de hoofdredacteur van de *Killendoornse Courant* door het mannelijk persoonlijk voornaamwoord ‘hij’ wordt aangeduid, blijft het geslacht van de baas van Tibbe in de Hongaarse vertaling onduidelijk, omdat het Hongaars geen grammaticaal geslacht kent. Dit verlies, dat in de tekst van Damokos slechts door het gebruik van het generiek masculiene woord ‘főnök’ (‘baas’) wordt gecompenseerd, wordt in de toneeladaptatie door de tewerkstelling van een mannelijke toneelspeler rechtgezet. Niet alleen wordt het geslacht van de hoofdredacteur duidelijk gemaakt in de tekst, de toneelbewerking maakt ook gebruik van visuele middelen om de hiërarchische verhouding tussen Tibbe en zijn baas aan te geven. In de openingsscène van de theatervoorstelling, die zich in het kantoor van de hoofdredacteur afspeelt, zit die laatste op een verhoogde stoel te telefoneren. Dit gebruik van de ruimte van het toneel illustreert de machtsverhouding tussen Tibbe en zijn baas.

Het gebruik van de theatteruimte om de eigenschappen van een personage aan te duiden keert terug in een latere scène waarin de nieuwsgierigheid van mevrouw Van Dam naar het geheimzinnige leven van Tibbe met behulp van de ruimtelijke indeling van het podium wordt aangegeven. Zowel uit de roman (‘Beneden, in het huis onder de zolder, woonde mevrouw Van Dam.’ Schmidt,

2013, p. 44) als uit de toneeladaptatie ('Mijn huisbazen. Ze wonen een verdieping beneden mij.' Fábri, 2006, p. 28, vertaling van mij, JV) kunnen we afleiden dat de zolderkamer van Tibbe boven de woning van de Van Dams is gelegen.

Op het toneel worden de twee woonruimten naast elkaar afgebeeld: de zolderkamer van Tibbe bevindt zich aan de linkerkant en de woning van de Van Dams aan de rechterkant van het podium. Dit biedt de mogelijkheid om het nieuwsgierige karakter van mevrouw Van Dam sterker in de verf te zetten: met behulp van een verrekijker probeert ze Tibbe uit het raam van haar woning te bespieden. Haar nieuwsgierigheid wordt nog geaccentueerd door haar man, die de kritische opmerkingen van zijn vrouw over de mysterieuze secretaresse van Tibbe volkomen negeert.

Los van de symbolische aanduiding van bepaalde karaktereigenschappen geeft het bovenvermelde verticale en horizontale gebruik van de theaterruimte de beperkingen van het toneel weer. In het kleine Kolibri Kinder- en Jeugdtheater moesten de bewerkers creatief omgaan met de ruimte. Het gebruik van handpoppen, die de katten in het verhaal vertolken, is daarom van fundamenteel belang. Dankzij de poppen kunnen de acteurs binnen een voorstelling zowel in de rol van katten als in die van mensen optreden. Op die manier treden de acteurs die de handpoppen van de Schoolkat, de rode zuster van Minoes, de Pompkat en Tante Moortje bewegen ook in de rol van respectievelijk mevrouw Smit, mevrouw Van Dam, meneer Van Dam, en mevrouw Ellemeet op. Hiernaast spelen de handpoppen ook in het interpretatieproces een belangrijke rol. Als duidelijke, visuele representaties van katten helpen ze de oriëntatie van het kinderpublik in de liminale wereld van de theatervoorstelling vooruit. Het kleine Kolibri Kinder- en Jeugdtheater biedt geen mogelijkheden om veelbewogen scènes uit te beelden. In tegenstelling tot de filmadaptatie van *Minoes*, die in een dramatische scène laat zien hoe de haringkar wordt omvergereden, geeft de toneelbewerking de daad van Ellemeet slechts in de vorm van een geluidsoptname weer door aan het begin van het tweede bedrijf, nog voordat het doek opgaat, de sirene van de ziekenwagen te laten horen. Over wat er precies gebeurde, wordt het kinderpublik slechts door de hierop volgende dialoog van Tibbe en Minoes geïnformeerd. Behalve de beperkte theaterruimte speelden ook overwegingen over het jeugdige publik mee. Volgens Novák zou de visuele weergave van de dramatische gebeurtenissen de focus van de toneelbewerking hebben kunnen doen verschuiven, omdat de sterke visuele stimuli de aandacht van het kinderpublik hadden kunnen wegtrekken van de abstracte boodschap van de theatervoorstelling. De suggestieve geluiden op de achtergrond versterken het geheimzinnige van de gebeurtenissen (persoonlijke communicatie, 20 januari 2015). Nováks voorkeur voor de creatieve adaptatie van deze scène kan wor-

den opgevat als een van de belangrijkste verklaringen voor de populariteit van de Hongaarse toneelbewerking van *Minoes*.

4. Conclusie

Zoals uit de analyse van de persoons- en kattennamen gebleken is, probeert de Hongaarse vertaler van *Minoes* zo dicht mogelijk bij de Nederlandstalige brontekst te blijven. Zowel de namen die in de Hongaarstalige doelttekst onveranderd worden overgenomen of fonetisch/morfologisch zijn geadapteerd, als de namen die in de doelttekst worden vertaald, zorgen ervoor dat de vertaling van Damokos zo trouw mogelijk de oorspronkelijke functies van de namen van de personages bewaart. De strategie die Kata Damokos hanteert bij de vertaling van cultuurspecifieke elementen, weerspiegelt de normen die ook de vertaling van persoons- en kattennamen sturen: de Hongaarse vertaling van Annie M.G. Schmidts *Minoes* kan beschouwd worden als een geslaagde poging om zo getrouw mogelijk de Nederlandstalige brontekst te ‘weerkatsen’.

De analyse van de toneelbewerking had betrekking op de verbale, muzikale en visuele representatie, die in de betekenisvorming van de adaptatie een fundamentele rol spelen. Om in de toneeladaptatie narratieve pertinentie te bereiken, moeten bepaalde tekstuele elementen van de brontekst in het adaptatieproces weggelaten worden. Hoewel delen van deze weggelaten elementen, namelijk kattennamen en voetnoten, door auditieve en visuele middelen worden gecompenseerd, worden de door de regisseur bepaalde, narratief gezien irrelevante elementen in de Hongaarse toneelbewerking van *Minoes* zonder compensatie geschrapt. De muzikale elementen spelen in de betekenisvorming van de toneelbewerking ook een fundamentele rol. In de radicaal verkorte versie van de geadapteerde roman dienen de liedjes als narratieve fragmenten die de gebeurtenissen en de gevoelens van de verschillende personages weergeven of er commentaar op geven. Bovendien biedt de muzikale bewerking van narratieve passages tegenwerk aan de opvattingen van adaptaties als derivatieve werken, die ten opzichte van de brontekst uitsluitend minderwaardig kunnen zijn. Zoals uit de analyse van de adaptatie duidelijk is geworden, zorgen de visuele elementen, namelijk het verbeelden van de karakters en het optimaal benutten van de theaterruimte, er mee voor dat *Minoes* in Hongarije ook op het podium populair werd.

Hoeveel levens heeft een kat? Een precies antwoord is moeilijk te geven. Zolang imitatie en creativiteit in de adaptaties van Annie M.G. Schmidts *Minoes* in balans zijn, wordt het leven van de katachtigen niet bedreigd. Dat is – om het in de woorden van tante Moortje te zeggen – ‘het begin en het eind van alle wijsheid’.

Bibliografie

- Akker, A. van den (z.j.) *Tibbe*. Geraadpleegd van <http://www.heiligen.net/namen/T/TIBBE.php> op 20 januari 2015.
- Allais, A., Celhay, J., Marsan, J., Robert, Y. (Producer), & Robert, Y. (Regisseur). (1958). *Horgász a pácban (Ni vu, ni connu)* [Film]. Vert. Hársing, L. Frankrijk: Champs-Élysées Production.
- Alvstad, C. (2010). Children's literature and translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (red.), *Handbook of translation studies* (Vol. 1, pp. 22-27). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Benkő, L. (1976). Sajtó. In *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* (Vol. 3, pp. 475-476).
- Brems, E. & Ramos Pinto, S. (2013). Reception and translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (red.), *Handbook of translation studies* (Vol. 4, pp. 142-147). Amsterdam/Philadelphia PA: John Benjamins.
- Brillenburger Wurth, K., & Rigney, A. (2006). *Het leven van teksten: Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Carroll, R. (2009). Introduction: Textual infidelities. In R. Carroll (red.), *Adaptation in contemporary culture: Textual infidelities* (pp. 1-7). London/New York: Continuum.
- Coillie, J. Van (2006). Character names in translation: A functional approach. In J. Van Coillie & W. P. Verschuere (red.), *Children's literature in translation: Challenges and Strategies* (pp. 123-139). London/New York: Routledge.
- Coillie, J. Van (2007). *Leesbeesten en boekenfeesten: Hoe werken (met) kinder- en jeugdboeken?* Leuven: Davidsfonds.
- Coillie, J. Van (2005). Vertalen voor kinderen: Hoe anders? *Literatuur zonder leeftijd*, 67 (19), 16-39.
- Fábri, P. (2006). *Macskák társasága* (Ongepubliceerd draaiboek). Kolibri Színház, Budapest.
- Gaudreault, A. & Marion, P. (2004). Transécriture and narrative mediatics: The stakes of intermediality. In R. Stam & A. Raengo (red.), *A companion to literature and film* (pp. 58-70). Oxford: Blackwell.
- Ghesquière, R. (2006). Why does children's literature need translation? In J. Van Coillie & W. P. Verschuere (red.), *Children's literature in translation: Challenges and strategies* (pp. 19-33). London/New York: Routledge.
- González-Cascallana, B. (2006). Translating cultural intertextuality in children's literature. In J. Van Coillie & W. P. Verschuere (red.), *Children's literature in translation: Challenges and strategies* (pp. 97-110). London/New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. London/New York: Routledge.
- Joosen, V. & Vloeberghs, K. (2008). *Uitgelezen jeugdliteratuur: Een ontmoeting met traditie en vernieuwing*. Leuven: LannooCampus.
- Leppihalme, R. (2011). Realia. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (red.), *Handbook of translation studies* (Vol. 2, pp. 126-130). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Macskák társasága* (z.j.). Geraadpleegd van http://www.gyermekszinhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=1317:macskak-tarsasaga op 11 april 2015.

- O'Sullivan, E. (2005). *Comparative children's literature*. Vertaald door A. Bell. London/New York: Routledge.
- Schmidt, A. M.G. (2005). *Macskák társasága*. Vertaald door K. Damokos. Budapest: Animus.
- Schmidt, A. M.G. (2013). *Minoes*. Amsterdam/Antwerpen: Querido.

FERDINANDS NICHTJE

Minoes van Annie M.G. Schmidt in Polen

Irena Barbara Kalla
(Uniwersytet Wrocławski)

&

Natalia Brożyna
(Uniwersytet Wrocławski)

FERDINAND'S NIECE. THE RECEPTION OF ANNIE M.G. SCHMIDT'S *MINOES* IN POLAND

Minoes by Annie M.G. Schmidt, one of around 70 Dutch and Flemish books for children and young adults translated into Polish, was published in Poland in 2006 under the title *Minu*, 36 years after its Dutch publication. In this article we open the discussion of *Minoes'* transition towards womanhood, whereby we suggest that this storyline is more evident in the Polish translation than in the original. We analyse the text and paratext of the Polish translation, pay attention to the reception in the press and other media and make reference to translations from Dutch and Flemish children's literature around 2006. Further analysis of the context of the concurrent book market in Poland and changing trends in Polish literature post-2000, draws us closer to understanding why *Minoes*, one of the best known and most translated books by Annie M.G. Schmidt in the world, has not received wider acclaim in Poland. Finally, we place the Polish translation of *Minoes* within the present context and assign hope upon the revised edition with a new cover currently awaiting publication.



In 1805 werd het eerste Nederlandse boek in Poolse vertaling gepubliceerd, het *Journal van Bontekoe*^{1*} als een uitgave voor de jeugd.² Tot de dag van vandaag zijn ongeveer 80 titels uit de Nederlandstalige kinder- en jeugdliteratuur vertaald. Dat is niet veel. Toch vormen deze vertalingen interessant materiaal dat op

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 167.

verschillende aspecten kan worden bestudeerd. Elk van de vertaalde boeken is een tijdsdocument, vertelt zijn eigen verhaal en kan een voorbeeld zijn van de culturele contacten tussen Polen en Nederland/Vlaanderen, culturele transfer, diverse vertaalstrategieën, verkoopstrategieën enzovoort. Een van deze boeken is *Minoes* van Annie M.G. Schmidt, dat 36 jaar na na het verschijnen in Nederland in het Pools is vertaald (*Minu*, 2006). In deze bijdrage wordt het verhaal van *Minu* verteld, letterlijk, want we zullen vooral aandacht schenken aan een van de verhaallijnen, namelijk aan die van *Minoes* als vrouw-in-wording. Wij stellen dat deze verhaallijn in de Poolse vertaling duidelijker zichtbaar is dan in het origineel. In wat volgt zullen we daarom eerst de bijzonderheden van de Poolse vertaling bespreken, zowel wat de tekst als de parateksten betreft. Daarna besteden we aandacht aan de receptie in de pers en andere media. Vervolgens concentreren we ons op de context, begrepen als vertalingen uit de Nederlandstalige jeugdliteratuur omstreeks 2006, het jaar van de publicatie van de Poolse *Minoes*. Deze vertalingen situeren we tegen de algemene situatie op de boekenmarkt in Polen in een poging om de vraag te beantwoorden waarom *Minoes*, een van de bekendste en meest vertaalde boeken van Annie M.G. Schmidt in Polen geen succesverhaal geworden is. Daartoe zullen we tendensen toelichten en veranderingen bespreken die in de Poolse jeugdliteratuur na 2000 zijn opgetreden. Tot slot plaatsen we de Poolse vertaling van *Minoes* in de geschetste context en trekken conclusies.

Half meisje, half kat met haar baas

Gérard Genette onderscheidt in *Seuils* (1987) twee soorten parateksten met het oog op hun ruimtelijke status: periteksten en epiteksten. De eerste soort zijn buitentekstuele gegevens in de onmiddellijke omgeving van de tekst: kaft, titel, voorwoord, nawoord, voetnoten, illustraties, enzovoort. Recensies, besprekingen, aankondigingen van de uitgever en verschillende andere vermeldingen buiten het boek noemt Genette epiteksten (Genette 1997 [1987]). Parateksten zijn indirecte taalhandelingen – ze informeren over iets, bijvoorbeeld over de intenties, en kunnen bijdragen tot de interpretatie van de tekst. Over het algemeen hebben ze een pragmatische functie en zijn verbonden met het functionele aspect van de tekst. Dankzij de parateksten wordt de tekst tot boek en kan in de publieke ruimte functioneren.

Laten wij eerst naar de kaft van de Poolse vertaling kijken. Dit omslag verschildt duidelijk van het origineel en heeft iets met de succesvolle film³ van Vincent Bal gemeen: de damesschoen op de achterkant van de kaft, die van de filmposter waarop Carice van Houten precies dezelfde schoen draagt, is overge-

nomen. Ook de tekening van de daken is duidelijk op deze affiche gebaseerd. In de Poolse uitgave zijn er geen illustraties opgenomen. Slechts op de voorkant van de kaft, ontworpen door Rafał Bagiński, is er een kat met een groen koffertje te zien. Het is duidelijk een zeer vrouwelijke kat: groene ogen met lange wimpers, alsof er mascara op aangebracht is, en een mondje, behandeld met paarse lippenstift. De titel, geschreven met sierlijke letters, is nog met een strikje opgesmukt die op de letter ‘u’ als op een gekruld lokje ‘gebonden’ is. Op de achterkant van de kaft vindt men de aanbeveling: ‘Het best voor kinderen vanaf 8 jaar’ en een flaptekst. De lezer komt hieruit te weten dat het boek over een kat gaat die in een ‘gewoon meisje’ veranderde. Het meisje is echter nog niet al haar kattengewoonten kwijt. Het adjectief ‘koci’ (katten-, katachtig, poesachtig) verschijnt maar liefst viermaal in deze korte tekst. Tobiasz (Tibbe) wordt ‘haar baas’ genoemd, wat de lezer verder in verwarring brengt – gaat het hier nu om een ‘gewoon meisje’ of om een kat met ‘haar baas’? De nieuwsgierigheid van de lezer wordt in ieder geval gewekt. *Minoes* wordt verder voorgesteld als prijswinnaar van de Zilveren Griffel 1971 en het meest vertaalde en buiten Nederland bekendste boek van Annie M.G. Schmidt. Over de schrijfster van wie de foto van Chris van Houts opgenomen is, komen de lezers te weten dat ze uit handen van Astrid Lindgren de Hans Christian Andersenprijs in ontvangst mocht nemen. De flaptekst informeert aldus over een intrigerende inhoud van een boek dat over de hele wereld bekend is en door een schrijfster van wereldformaat geschreven is.

Het jaar 2010 brengt de tweede, herziene uitgave in Polen. Die is vrijwel onopgemerkt voorbijgegaan, als men een recensie die naar aanleiding van de tweede druk gepubliceerd is niet meetelt (Wolny-Hamkało 2010).

Opmerkelijk is het verhaal van het jaar 2014, toen de derde herziene uitgave aangekondigd werd.⁴ Het boek zou in de Serie met de Tulp verschijnen, waarin al eerder *De kleine kans* van Marjolijn Hof was gepubliceerd. Het omslag van deze derde uitgave toont een foto van een roodharig meisje. Deze nieuwe kaft nodigt de lezer uit om het fantasieverhaal van *Minoes* realistischer te benaderen. Het meisje kijkt geheimzinnig, het is iemand met karakter én met een kat die op deze foto slechts voor de helft te zien is. Dat mag ook symbolisch zijn, gezien de dubbele natuur van *Minoes*. Deze derde uitgave heeft tot begin 2017 het daglicht nog niet gezien. Volgens de schrale telefonische informatie van de uitgever, verkregen in december 2015, zijn de publicatieplannen vooralsnog stopgezet.

Van het feliene tot het feminiene

De half-poes-half-meisje-figuur vindt zijn weerspiegeling in de taal van het boek. Laten we nu gedetailleerd kijken naar de talige manifestaties van ten eer-

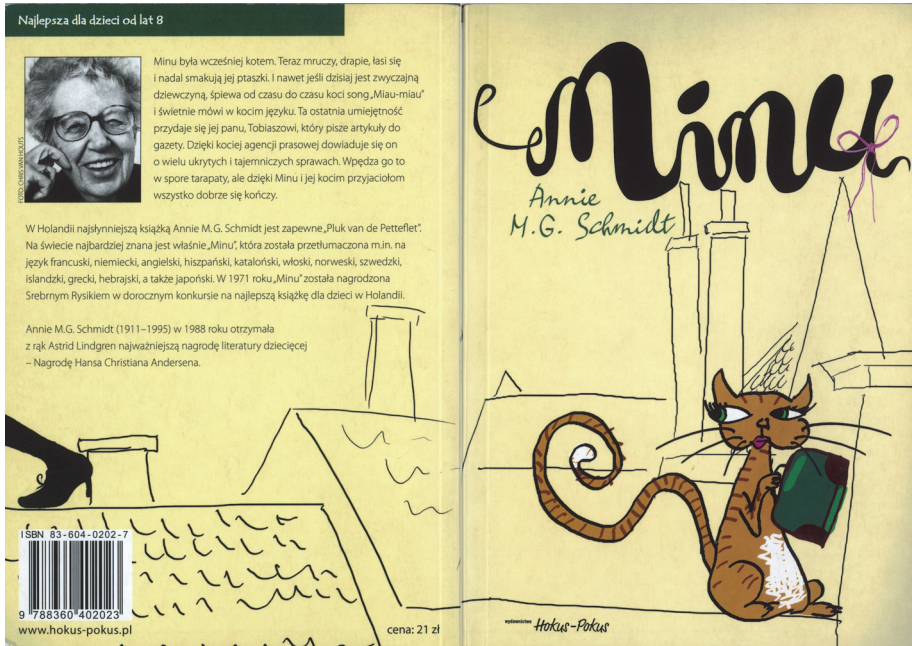


Fig. 1. Kaft van de eerste uitgave van *Minoes* in Poolse vertaling.

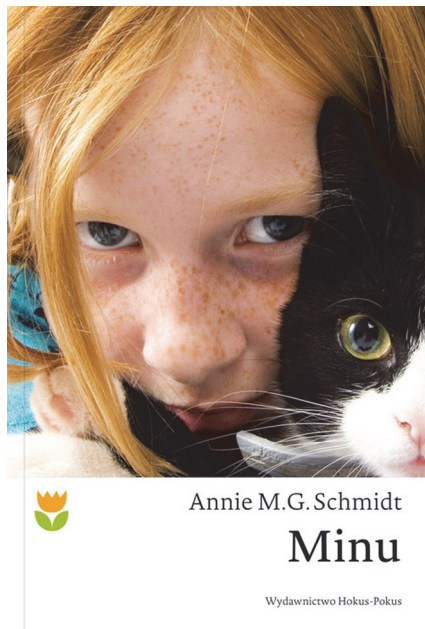


Fig. 2. Kaft van de derde, geplande uitgave.

ste, het feliene en ten tweede, het feminiene in het origineel en in de Poolse vertaling.

Het kat-zijn van Minoes zorgt voor de meeste taalgrappen. Sommige zijn moeilijk te vertalen, zoals dit gesprek:

‘Ook dat is onjuist,’ zei Tibbe met een zucht. ‘Een juffrouw geeft geen kopje. Hoogstens een kopje thee. Ik wou zo graag dat u al die kattige dingen afleerde.’ ‘Kattig is geen goed woord,’ zei Minoes. ‘Het heet kats.’ (p. 39)

– Tak też nie wypada – wzdychał ciężko Tobiasz. – Panny się nie łaszą, nie podają każdemu głowy od głaskania. Mogą co najwyżej podać komuś filiżankę herbaty. Tak bardzo bym chciał, by oduczyła się pani tych kotopodobnych [katachtig, gelijkend op katten] nawyków.

– Kotopodobnych to nie jest odpowiednie słowo – odezwała się Minu. – Mówi się kocich. (p. 36)

De moeilijkheid zit hem niet alleen in de uitdrukking ‘kopjes geven’ die in het Pools door een werkwoord moet worden vertaald, maar ook in de woorden ‘kattig’ en ‘kats’. De pejoratieve bijklank van ‘kattig’ is in de vertaling bijna verloren gegaan. Bijna, omdat het neologisme ‘kotopodobny’ wel iets pejoratiefs met zich mee draagt. Het doet aan een woord denken dat op een soortgelijke manier opgebouwd is, namelijk ‘czokoladopodobny’, dat zoveel als imitatiechocolade betekent, een niet zo lekker product uit de communistische periode dat op chocolade moest lijken, maar eigenlijk geen chocolade was. Een interessante vertaaloplossing, maar de grap is alleen herkenbaar voor volwassenen die het communisme hebben meegemaakt. Dit Poolse neologisme kan als poging tot compensatie worden gezien van het Nederlandse neologisme ‘kats’. De Poolse vertaling ervan, ‘koci’ [katachtig, poesachtig], is een gewoon en vaak gebruikt woord. Wat betekent dat voor de interpretatie? Het kat-zijn van Minoes in de Poolse tekst wordt daardoor als iets meer natuurlijks beschouwd. De zinnen met ‘koci’ klinken in het Pools normaal, terwijl het neologisme ‘kats’ in het Nederlands meer tot de verbeelding spreekt, maar tegelijkertijd ook bij sommige lezers een bevreemdend gevoel kan opwekken. In het Pools werkt ‘koci’ minder intrigerend dan ‘kats’ in het Nederlands waardoor de aandacht van de Poolse lezer naar andere aspecten van het adjectief ‘koci’ kan verschuiven. Het woord kan in het Pools soepele bewegingen bepalen, maar ook vrouwenogen die met een eyeliner zijn opgemaakt. Beide betekenissen hebben betrekking op de attributen van een aantrekkelijke vrouw.

De feliene fase in het leven van Minoes wordt stapsgewijs terzijde gelegd. Minoes wordt in de Poolse vertaling nog minder kats dan in het origineel, en in plaats daarvan nog vrouwelijker. Een van de belangrijkste verschillen tussen het origineel en de vertaling is het woord 'kobieta' (vrouw). Minoes komt in hoofdstuk één als het ware uit de lucht gevallen en meteen roept ze bewondering op bij de mannelijke bevolking:

'Mijn hemel, het is een dame,' zei meneer Smit. (p. 11)

– Wielkie nieba, to jest kobieta [het is een vrouw] – powiedział pan Smit.
(p. 9)

De eenduidige constatering van de wat oudere leraar, meneer Smit, klinkt in het Nederlands vooral beleefd. In plaats van bewondering zou men hier misschien meer van verbazing moeten spreken waarvan zijn uitroep resultaat is. Het woord 'kobieta' duidt in de Poolse tekst daarentegen heel expliciet op iemand van het vrouwelijk geslacht. Uit de mond van een man klinkt de zin bewonderend in het Pools. In tegenstelling tot 'dame' is 'vrouw' een basisbegrip, niet alleen in het dagelijks leven, maar ook bijvoorbeeld in vrouwenstudies. Als eerste bepaling van de titelfiguur aan het begin van het boek opent dit woord dus een ander soort discours dan 'dame' in het origineel. Als we de Nederlandse tekst doorlezen, vinden we het woord 'vrouw' met betrekking tot Minoes niet terug. 'Vrouw' komt overigens slechts tweemaal in de brontekst voor (p. 62, 75), met betrekking tot de verder onbepaalde, vrouwelijke figuur bij wie Minoes als kat woonde. In de vertaling wordt 'kobieta' nog enkele keren gebruikt als bepaling van Minoes, evenals tal van andere woorden van het semantische veld van 'vrouw'. Daardoor wordt de vrouwelijkheid van Minoes sterker beklemtoond in vertaling dan in het origineel, zoals in dit voorbeeld:

'Wat een merkwaardige dame,' zei meneer Smit. 'Ze leek op een kat.'
(p. 12)

– Co za przedziwna kobieta [merkwaardige vrouw] – powiedział pan Smit. – Przypominała kota. (p. 10)

Wij kunnen de voorlopige conclusie trekken dat de Nederlandse Minoes meer een meisje is met de voorname en misschien ietwat ouderwetse trekjes van een dame terwijl de Poolse Minoes meer volwassen is, en zelfs letterlijk een 'vrouw', of tenminste een vrouw in wording. In hoofdstuk zes hebben we Minoes, die een bevestiging van haar identiteit als vrouw tussen de andere vrouwen wil vinden. Dat komt in de vertaling duidelijker naar voren, juist door het gebruik van het

basisbegrip ‘vrouwen’ in plaats van het beleefdheidswoord ‘dames’. Het maakt Minoes opeens een stuk ouder, rijper en volwassener dan in de originele tekst. Ze zegt immers: ‘zoals andere vrouwen’, dus ze denkt over zichzelf als over een vrouw:

‘Ik ben een juffrouw die boodschappen doet. (...) Ik doe boodschappen, zoals al die dames in de winkelbuurt.’ (p. 50)

– Jestem dziewczyną [ik ben en meisje], która robi zakupy. (...) Jestem na zakupach, jak inne kobiety [zoals andere vrouwen]. (p. 49)

In het Nederlands klinkt het als een spelletje van kinderen die graag volwassenen imiteren. In het Pools klinkt dezelfde zin identiteitsbevestigend. Het dient opgemerkt te worden dat de vertaalster gemakkelijk voor een andere oplossing had kunnen kiezen, namelijk het woord ‘panie’ [dames, mevrouwen] dat in het Pools een soortgelijk effect in deze context teweeg zou brengen als ‘dames’ in het Nederlands. Talloze keren wordt het trouwens letterlijk vertaald. De woorden ‘młoda dama’ [jonge dame] en ‘dama’ [dame] komen wel voor in de Poolse vertaling, hoewel ‘jonge dame’ in het origineel niet aanwezig is:

Vanmiddag, omstreeks vijf uur, werd een dame op de Groenmarkt achtervolgd door een herdershond. (p. 13)

Dziś po południu, około godziny piątej, ujrzałem na Zielonym rynku młodą damę [jonge dame] uciekającą przed owczarkiem. (p. 12)

‘(...) Wachten voor een muizengat! Dat doet een dame niet.’ (p. 39)

– (...) Czajenie się pod mysią norą! Damy [dames] tak się nie zachowują. (p. 36)

Op talrijke plekken hebben we met een zekere variatie te maken. Soms kiest de vertaalster Joanna Borycka-Zakrzewska voor een rechtstreeks equivalent, soms – naar gelang de situatie – voor een uitdrukking die moderner en natuurlijker klinkt. Deze werkwijze ligt in dezelfde lijn als de vertaling van de eigennamen, die in de Poolse versie adapterend worden vertaald. Adaptatie heeft in dit geval te maken met modernisering. Als voorbeeld kan het woord ‘juffrouw’ dienen. Het was een benaming voor een jonge en ongetrouwde vrouw⁵ en het woord klinkt ietwat ouderwets. ‘Panna’, een letterlijke Poolse vertaling van ‘juffrouw’, betekent een ongetrouwde vrouw en klinkt ouderwets. De neutrale en moderne Poolse vertaling van ‘juffrouw’ is ‘dziewczyna’ [meid, meisje] en het wordt door de vertaalster het vaakst als equivalent gekozen. Af en toe wordt het wel met ‘panna’ [juffrouw] afgewisseld. ‘Panna’ wordt in het Pools in officiële documen-

ten gebruikt. Het komt ook voor in vaste verbindingen als ‘stara panna’ [oude vrijster] en ‘panna młoda’ [bruid]. Wanneer Minoes in haar kat-zijn gekarakteriseerd wordt, kiest de vertaalster voor mooi gevonden combinaties met het woord ‘panna’:

De aanloopjuffrouw was door het dakraam weggegaan. (p. 29)

Panna przybłąda wyszła przez okno w dachu. (p. 26)

‘Helemaal uit eigenbelang zou je de kattenjuffrouw in huis willen nemen (...).’ (p. 29)

– Tyłko i wyłącznie dla własnej korzyści przygarnąłbym kocią pannę. (p. 27)

De combinaties ‘panna przybłąda’ (aanloopjuffrouw) en ‘kocia panna’ [kattenjuffrouw] liggen in het Pools ergens tussen ‘stara panna’ [oude vrijster] en ‘panna młoda’ [bruid]. Met deze associaties wordt in de vertaling een interessant effect bereikt. De lezer heeft enerzijds Minoes voor ogen die een beetje ouderwets lijkt (denk aan haar kleren, het koffertje en haar bedeesdheid) wat door het taalgebruik (‘panna’) nog eens wordt bevestigd. Anderzijds voelt de lezer dat er tussen Minoes en Tibbe een relatie begint die echter nergens letterlijk wordt verwoord. De spanning tussen de seksen die niettemin duidelijk aanwezig is, wordt onder andere door deze talige verwijzingen bereikt en draagt bij tot de aantrekkingskracht van het boek die in het Pools zeker behouden is.

Variaties als ‘kobieta’ [vrouw], ‘dama’ [dame], ‘dziewczyna’ [meisje], ‘panna’ [juffrouw], ‘panienka’ [jongedame] in de bepalingen waarmee de Poolse Minoes wordt gekarakteriseerd, zorgen voor een dynamisch beeld van de vrouw-in-wor-ding. Ze laten het toe om in de Poolse tekst veel verschillende facetten van het feminiene te herkennen, wat op zijn beurt gevolgen heeft voor de interpretatie. De *girl power*-gedachte is heel sterk aanwezig in het verhaal, ondanks de patriarchale toespelingen als “‘Mijn baas is erg aardig,” zei Minoes.’ (p. 38). We kunnen bijvoorbeeld kijken naar Willem, die door Minoes overgehaald wordt om de schandalige foto’s met meneer Ellemeet in de hoofdrol te tonen tijdens de diavoorstelling: ‘Ik wist niet waarom, maar ze was *erg* aardig. En ze vroeg het *erg* lief.’ (p. 127, originele cursivering). De man staat hier duidelijk versteld van de charme van de vrouw. Minoes heeft ook een zwakke plek – ze kan de geur van vis niet weerstaan en bezoekt daarom vak het haringstalletje. Bij die gelegenheid geeft ze kopjes aan de haringman. Tibbe is daar niet gelukkig mee waardoor de lezer een hint krijgt dat hij om Minoes geeft. Zo blijkt uiteindelijk de zwakte van Minoes toch een (verhaal)sterk effect teweeg te brengen.

Het aspect van vrouw-wording van Minoes is in de Nederlandse receptie onderbelicht, waarvoor de bespreking door Kees Fens representatief mag worden beschouwd. Minoes ‘ontkatst’ weliswaar, maar hiermee wordt vooral haar menswording beschreven: ‘Zij is steeds meer mens geworden, “ontkatst”; de kattenwereld is een poes kwijt, de mensenwereld heeft er een bijzondere bewoner bij gekregen.’ (Fens, 1991, p. 40). Alleen over Tibbe zegt Fens dat hij een groeiproces doormaakt: ‘in wezen is hij niet minder dubbelzinnig dan zij. Hoewel: hij vertoont in het boek een groeiproces.’ (ibidem). De ontkatsing van Minoes is volgens ons ook als groeiproces te zien. Terwijl het romantische einde in de film het verhaal als het ware ‘dichtmetselt’ (zie hiervoor: Akveld & De Bont, 2002, p. 85), laat de Poolse vertaling dezelfde ruimte voor de lezer als zijn Nederlandse tegenhanger. Met een verschil: niet alleen Tibbe, maar ook Minoes maakt een groeiproces door. Ze wordt daarbij niet alleen mens maar vooral vrouw.

Spreken echt alle katten erover?...

De epiteksten met betrekking tot de Poolse *Minoes* zijn schaars: de recensie ‘Kim jest Minu?’ [Wie is Minoes?] door jeugdboekenschrijfster Joanna Olech in het literaire vaktijdschrift *Nowe księżki*, waar elke maand boekbesprekingen van kwaliteitsliteratuur worden gepubliceerd; de recensie van de journalist en dichter Agnieszka Wolny-Hamkało ‘Bajkę zinterpretuj erotycznie’ [Interpreteer het sprookje op erotische manier], opgenomen in de papieren versie van het aan kinderliteratuur gewijd tijdschrift *Ryms*;⁶ de recensie ‘Minu’ door de psychologe Łucja Abalar, opgenomen in de digitale versie van *Ryms* en twee besprekingen door lezers van jeugdliteratuur op hun blogs: ‘Minu’ door de blogger ‘Rzeżucha’ en ‘Minu, Annie M.G. Schmidt’ door de blogger ‘Fantazjana’. Daarnaast vindt men *Minoes* op de Poolse internetsites: in de aankondigingen van de uitgever, van internetboekhandels en op verschillende commerciële portals, telkens in de vorm van de herhaalde flaptekst, met soms een extra zin in- of uitleiding.⁷ Leeslijsten, opgesteld door kinderen, zijn een andere epitekst die eveneens op de geringe bekendheid van het boek wijst. *Ryms* organiseerde in 2014 een wedstrijd voor liefhebbers van literaire katten. Van de kinderen die de drie eerste plaatsen hebben gewonnen, heeft slechts één *Minu* vermeld op haar lijstje.⁸ Hieruit kan men concluderen dat het boek zelfs bij de meer specifieke doelgroep lezers (kattenliefhebbers) nauwelijks bekend is. Wel willen we hier nog een statistische kanttekening in de marge maken: een op drie kinderen betekent een derde, wat beslist niet weinig is. De lijstjes van andere deelnemers zijn niet gepubliceerd.

Laten wij nu de recensies even kort doornemen. In de langere besprekingen door Joanna Olech en door de blogger ‘Rzeżucha’ wordt *Minu* in de context van

de al eerder uitgegeven *Julek i Julka (Jip en Janneke)* geplaatst. Olech hanteert deze referentie als garantie voor hetzelfde leesplezier, gebaseerd op humor en voorliefde voor het absurde. ‘Rzeżucha’ vindt het leuk dat men ‘de hele kindertijd met boeken van deze auteur kan doorbrengen: van *Jip en Janneke* via *Pluk* belandt men eindelijk bij *Minoes*.’⁹ Beide karakteriseren ze *Minoes* als een jeugdboek waarvan eveneens de volwassen lezers volop kunnen genieten. Olech doet het expliciet, terwijl ‘Rzeżucha’ twee citaten aanhaalt, van C.S. Lewis en van J.R.R. Tolkien, waaruit blijkt dat goede kinderboeken ook door volwassenen met plezier zouden gelezen moeten worden. In alle besprekingen komt het probleem van de dubbele identiteit van *Minoes* aan bod en haar relatie met Tibbe. Bij de bespreking van het identiteitsprobleem wordt de nadruk gelegd op het algemeen menselijke: ‘natura człowieka’ – menselijke natuur bij ‘Fantazjana’, ‘człowieczeństwo’ – mens-zijn bij ‘Rzeżucha’ en ‘kattin die een mens geworden is’ bij Łucja Abelar. Bij deze laatste recensent gebeurt het duidelijk onder de invloed van hoofdstuk 9 ‘De praatdokter’, waar *Minoes* zegt: “En het is soms erg verwarrend om twee wezens door elkaar te zijn. Half poes en half mens.” (Schmidt, 2013, p. 70). Bij de bespreking van het uiterlijk van *Minoes*, of wanneer de relatie tussen Tibbe en *Minoes* aan de orde komt, wordt *Minoes* daarentegen met vrouwelijke bepalingen omschreven:

‘rudowłosa, atrakcyjna dziewczyna’ [roodharig, aantrekkelijk meisje],
 ‘dziwna kobieta’ [rare vrouw] (Abelar);

‘młoda kobieta’ [jonge vrouw], ‘dziewczyna’ [meisje], ‘kobieta-kotka’
 [vrouw-kat] (Olech);

‘jest zwinną kotką od niedawna przebywającą w ciele kobiety’ [lenige kat
 die sinds kort in het vrouwenlijf verblijft] (‘Fantazjana’)

Wij hebben al erop gewezen dat de Poolse vertaling veel stof levert tot interpretaties waarin de vrouwelijke eigenschappen van *Minoes* centraal staan. De recensie ‘Bajkę zinterpretuj erotycznie’ is in deze context bijzonder significant. Naast verschillende situaties in het boek die de recensent dubbelzinnig interpreteert, wijst ze eveneens op de zinnelijke taal:

Het meisje heeft een nauwe binding met eigen lichaam, ze blijft in een mystiek verbond met haar lichaam. Ze vertrouwt op haar lichaam, volgt de stem (?) van haar lichaam. De zinnelijkheid van dit boek is rechtuit niet te verdragen. Tibbe is ‘de kijkende man’, voyeur, beschermer. Hij beleeft een diepe fascinatie voor *Minoes* en tezelfdertijd neemt hij mooi genoeg

met haar zoals ze is. Het feit dat Minoes ‘door en door nat is’,¹⁰ ‘wilde honger heeft’¹¹ en ‘spint’ maakt samen een, zou ik zeggen, tamelijk suggestief beeld. (Wolny-Hamkało 2010)

De recensie is voor het thema-nummer van *Ryms* geschreven, gewijd aan seks in kinder- en jeugdboeken. Deze context kon uiteraard van invloed zijn op de interpretatie. Anderzijds nodigt het boek zelf ook wel uit tot dergelijke lectuur, met zijn talrijke talige dubbelzinnigheden die eveneens in de Nederlandse tekst aanwezig zijn, alsook met een van de hoofdthema’s zelf – een beginnende relatie tussen een volwassen man en het hybride meisje dat met de beslissing om haar leven als kat op te geven tot vrouw wordt.

Ferdinands nichtje

De geschiedenis van het Nederlandstalige jeugdboek in Poolse vertaling kan in vier periodes worden verdeeld: een eerste vanaf 1805 tot WO II met slechts vier titels, gevolgd door een periode met een ogenschijnlijk willekeurige selectie; naast evidente titels als *Het achterhuis* van Anne Frank en *Lawines razen* van An Roetgers van der Loeff worden ook minder vanzelfsprekende boeken vertaald als *De blaaspijpers van de Montelbaan* en *De jeugd van Ruuntje het reekalf* door Jo Elsendoorn. Omstreeks de jaren tachtig studeren de eerste Poolse neerlandici op de universiteiten van Wrocław en Warschau af en beginnen ze rechtstreeks uit het Nederlands te vertalen. De jaren tachtig markeren hierdoor het begin van de derde periode die door de professionalisering gekenmerkt is. Niet alleen worden meer titels vertaald, maar ook de keuze ligt meer voor de hand: Thea Beckman, Jan de Zanger, Jan Terlouw en Karel Verleyn zijn auteurs die in de Lage Landen populariteit en erkenning genieten. De vierde periode begint in de 21^{ste} eeuw en karakteriseert zich door gelijkmatige groei en grote diversiteit. Sinds 2000 neemt het aantal vertaalde jeugdboeken uit verschillende gebieden gestaag toe. Naast jeugdverhalen worden zowel prentenboeken als adolescentenromans vertaald, non-fictie, klassiekers en stripverhalen. Wij kunnen de genoemde periodes als volgt schematiseren:

Periode	aantal titels	auteurs
1805-1938	4	Bontekoe, Conscience, Frederik van Eden, Jo van Ammers-Küller
1939-1980	4	Anne Frank, An Rutgers van der Loeff, Jo Elsen-doorn
1981-1999	8	Anne Frank, Thea Beckman, Jan de Zanger, Jan Terlouw, Karel Verleyen, Wil Huygen&Rien Poortvliet, Ivo van Orshoven
2000-2015	55+	Patrick Bernauw, Anne Frank, Herman van Campenhout, Karel Verleyen, Kolet Janssen, Annie M.G. Schmidt, Bart Moeyaert, Anne Provoost, Toon Tellegen, Max Velthuijs, Geert De Kockere, Jeroen Van Haele, Dick Bruna, Thé Tjong-Khing, Tommy Wieringa, Marjolijn Hof, Linda de Haan & Stern Nijland, Philip Huff, Sylvia Vanden Heede, Bibi Dumon Tak, Guus Kuijer, Mirjam Mous, Toon Tellegen, Peter van Olmen, Wouter van Reek, Jeroen Funke, Joke van Leeuwen

Vooraf vanaf 2004 beginnen vertalingen te verschijnen die minder toevallig gekozen zijn dan vroeger. Het zijn boeken van gevierde auteurs die talrijke prijzen gewonnen hebben en ondertussen in vele talen zijn vertaald. Verder valt op dat er grotendeels boeken voor twee doelgroepen worden vertaald: 5-7 en 15-plussers:

5-7: *Jip en Janneke*, *De schepping*, *Kikker*, *Het zijn toeren*, *Bijna iedereen kon omvallen*,¹³ *Pluk van de Petteflet*;

Daarnaast verschijnen boeken voor jongere kinderen: *Waar is de taart*, *Nijntje*-reeks en *Vos en Haas*-reeks.

10-12: *Mijn broer is een orkaan*, *De stille zee*, *Een kleine kans*, *Minoes*

15-plussers: *De roos en het zwijn*, *Joe Speedboat*, *De arkvaarders*, *Dagen van gras*, *Mijn tante is een grindewal*, *Vallen*.

In de leeftijdsgroep 10-12 zijn boeken te vinden die taboes rond fysieke en mentale handicap doorbreken. Deze tendens is in de oudere leeftijdsgroep nog meer zichtbaar als men de boeken van Anne Provoost in ogenschouw neemt. Ook *Joe Speedboat* valt in deze categorie als een coming-of age-roman met als hoofdpersonage Frank, een gehandicapte jongen, of *Dagen van gras* als een roman over drugsgebruikers die niet meer in de marges van de maatschappij worden gesitueerd, maar 'onder ons'.

Uit het voorgaande blijkt duidelijk dat *Minoes* in een periode vertaald is wanneer meer vertalingen uit de Nederlandse literatuur het licht zien in Polen. De Poolse *Minoes* is te zien als een inhaalmanoeuvre: een klassiek jeugdboek wordt

alsnog, na 36 jaar, geïntroduceerd. In dit opzicht is *Minoes* te vergelijken met de *Nijntje*-reeks die ook lang moest wachten op de Poolse versie. Het verschil zit hem echter in de leeftijdsgroep wat, volgens ons, doorslaggevend was voor de al dan niet succesvolle ontvangst in Polen in de tijd van verschijning. In de leeftijdsgroep 10+ is ook *Een kleine kans* van Marjolijn Hof te situeren. Het hoofdpersonage experimenteert met de dood terwijl haar vader als dokter in een van de oorlogsgebieden verblijft. Dit boek werd vier jaar na de Nederlandse uitgave vertaald. Als zodanig was het aanzienlijk meer dan het fantasieverhaal *Minoes* met de toenmalige actualiteit verbonden, met name de oorlog in Afghanistan en de Irakoorlog, waar ook Poolse militairen naartoe gestuurd werden. Of dit tot een grotere bekendheid van *Een kleine kans* in vergelijking met *Minoes* heeft geleid, zal nog onderzocht moeten worden. Vertaalde werken met de oorlog op de voor- of achtergrond konden in ieder geval in Polen altijd op weerklank rekenen, omwille van de talrijke tegenhangers onder de oorspronkelijke Poolse werken.¹⁴

Minoes heeft ook wel een bekende tegenhanger in de Poolse literatuur. Het is geen kat maar een hond die mens werd: Ferdinand uit het verhaal *Ferdinand de Geweldig* (*Ferdynand Wspaniały*) van Ludwik Jerzy Kern. Het boek is in Polen in 1962 gepubliceerd en sindsdien werd het meerdere keren herdrukt. Het verhaal is bijzonder populair geworden dankzij een tekenfilmserie die tussen 1975 en 1977 op een vast tijdstip (19.00 uur) als ‘Goeienacht-verhaaltje’ (‘Dobra-nocka’) door de publieke omroep in Polen uitgezonden werd. Het oeuvre van Schmidt en dat van Kern vertonen talrijke parallellen. Beide auteurs schreven zowel voor kinderen als voor volwassenen, zowel proza als poëzie, cabaretteksten en liedjes. Voor beide schrijvers is een creatieve en speelse omgang met de taal karakteristiek. Net als *Minoes* in het Pools, is *Ferdynand Wspaniały* in het Nederlands vertaald, en wel 29 jaar na zijn Poolse première. Het boek vertelt een verhaal van de hond Ferdinand die op een dag menselijke trekjes krijgt en daarna opnieuw in de hond verandert. *Ferdinand de Geweldig* verscheen in 1991 in Nederlandse vertaling bij de uitgeverij Fontein (Baarn/Utrecht). Het succes van *Minoes* in Polen kan worden vergeleken met het succes van *Ferdinand de Geweldig* in het Nederlandse taalgebied – matig, om het voorzichtig uit te drukken. Het boek van L.J. Kern is niet breder bekend onder het Nederlandstalige publiek en ook in dit opzicht kan men over een parallel spreken met het boek van Schmidt in Poolse vertaling. Beide verhalen gaan over een dier dat in een mens verandert en beide hebben ze in het land van herkomst een enorm succes geboekt.

Andere vertalingen uit de Nederlandse jeugdliteratuur hebben op het moment van publicatie weinig tot geen tegenhangers in de Poolse literatuur. Naast de hier al genoemde voorbeelden als *De stille zee*, *Mijn broer is een orkaan*, *Joe Speedboat*

en *Dagen van gras* gaat het ook om de in Polen weinig of helemaal niet vertegenwoordigde genres als non-fictie voor kinderen (Bibi Dumon Tak), filosofische dierenverhalen (Toon Tellegen), grensdoorbrekende stripverhalen (Jeroen Funke) en uiteindelijk ook de controversiële boeken als *Koning en koning*. Ze zouden dus wel succesvol kunnen zijn, want ze vullen een niche. Maar dat zijn ze niet geworden. Onze stelling is dat het probleem voor een groot deel in de ontbrekende publiciteit ligt en in de algemene situatie op de boekenmarkt in Polen.

Minu in de institutionele context

Tegen het einde van de 20^{ste} eeuw, na de crisis van het literaire boek in Polen veroorzaakt door de veranderingen op het gebied van het uitgeverswezen in de jaren 1980/1990,¹⁵ groeit opnieuw de interesse voor het Poolse literaire boek. In de jaren negentig boekt Dorota Terakowska, de schrijfster van literaire fantasieboeken voor de jeugd, een groot succes op de Poolse markt. Daarnaast worden nieuwe debutanten door nieuwe uitgeverijen gepromoot (Beata Ostrowicka, Grzegorz Kasdepke, Paweł Beręsowicz). Het literaire boek voor kinderen en jeugd begint een belangrijk element te vormen van het culturele en maatschappelijke leven. De vormgeving bereikt een tot nu toe ongekend niveau. Ook grote uitgeverijen die niet gespecialiseerd waren in jeugdliteratuur, beginnen jeugdliteratuur te publiceren. Als we naar de grotere Poolse uitgeverijen van kinder- en jeugdliteratuur kijken, valt op dat de boeken uit het Nederlandse taalgebied daar ondervertegenwoordigd zijn. Uitgevers als Media Rodzina (alle boeken van Harry Potter en *De Kronieken van Narnia*), Jacek Santorski (*De wereld van Sofie* door Jostein Gaarder) hebben geen enkele Nederlandse titel uitgegeven. Znak, eveneens een grote uitgeverij, publiceert eigenlijk alleen boeken voor volwassenen. Vanaf het begin van de 21^{ste} eeuw worden er echter ook enigszins controversiële boeken voor de jeugd, of cross-over boeken uitgegeven die scherp contrasteren met de klassieke, traditionele kinderboeken. Hier wordt *Oscar en oma Rozerood* van de in Polen zeer populaire Eric Emmanuel Schmitt gepubliceerd. Juist deze uitgeverijen beschikken over meer middelen om verschillende promotieacties te organiseren (bijvoorbeeld het in het leven roepen van de Vriendenclub van *De wereld van Sofie* en het organiseren van lezingen, concerten, ontmoetingen met schrijvers). Nasza Księgarnia, de oudste Poolse uitgeverij op het gebied van jeugdliteratuur, heeft zich vanaf het begin van de 21^{ste} eeuw geprofileerd als uitgeverij van boeken voor jongere kinderen, geschreven meer voor vermaak dan voor reflectie. Bij deze uitgever verschenen twee boeken van Vlaamse auteurs: *Het zijn toeren!* door Geert de Kockere en *De stille zee* door Jeroen Van Haele. Jeugdliteratuur uit het Nederlandse taalgebied verschijnt ech-

ter voor het merendeel bij kleine uitgeverijen: Annie M.G. Schmidt, Bart Moeyaert en Marjolijn Hof bij Hokus-Pokus, Anne Provoost bij Ezop, Sic! en Oficyna JP2 (de twee laatstgenoemde bestaan inmiddels niet meer), Toon Tellegen, Guus Kuijer, Sylvia Vanden Heede en Bibi Dumon Tak bij Dwie Siostry, *Nijn-tje* bij Videograf, Philip Huff bij Dobra Literatura, Karel Verleyen en Ivo van Orshoven bij Novus Orbis. Op Peter van Olmen na, die bij Egmont gepubliceerd werd, is vanaf 2000 geen van de boeken uit de Nederlandse jeugdliteratuur bij een van de grote uitgevers gepubliceerd die op het gebied van jeugdliteratuur in commerciële zin iets betekenen in Polen. De Nederlandstalige literatuur wordt in Polen door ambitieuze maar kleine uitgeverijen gepubliceerd die over het algemeen niet over de middelen beschikken om groter aangemeten promotieacties te voeren. De drie boeken: *Het zijn toeren*, *De stille zee* en *De kleine Odessa* die bij grotere uitgeverijen werden gepubliceerd, zijn echter ook geen spectaculaire successen te noemen, hoewel ze wel gerecenseerd werden, al zijn de persrecensies schaars en niet in alle gevallen gunstig.

Toch kan men in het geval van *Jip en Janneke*, eveneens bij de kleine uitgever Hokus-Pokus gepubliceerd, van een groter succes spreken. Het is het bekendste boek van alle in het Pools vertaalde Annie M.G. Schmidt-boeken. Onze stelling is: de reden van deze populariteit ligt in de doelgroep en in de tijd wanneer vooral de eerste delen van de serie verschenen zijn (delen 1-3: 2004-2005; deel 4: 2007, deel 5: 2009). De boekenmarkt in Polen is in die tijd doordrenkt met Disney-uitgaven en er zijn nog maar weinig frisse, literaire boeken voor jonge kinderen door nieuwe Poolse auteurs, terwijl boeken voor 10+ en voor de jeugd goed vertegenwoordigd zijn. Poolse kinder- en jeugdboeken uit twee vroegere decennia werkten mee aan een verandering van het normerende beeld van het traditionele gezin door beelden van eenoudergezinnen, de daardoor minder vrolijke kindertijd enzovoort. Aan het begin van de 21^{ste} eeuw vervult het kinderboek daarentegen een compenserende functie (zie hiervoor: Skotnicka 2002, Leszczyński 2007, p. 65-80). In de Poolse literatuur voor kinderen zijn aan het begin van de 21^{ste} eeuw boeken aanwezig waarin lichte humor verbonden is met realistische beelden van het gelukkige gezin, het familieleven en de onbezorgde kindertijd. Hier sluiten de *Jip- en Janneke*-boeken naadloos bij aan.

Minoes is daarentegen bestemd voor oudere kinderen, een leeftijdsgroep die in die tijd wanneer het boek in Polen verschijnt, over het algemeen gefascineerd is door Harry Potter enerzijds en door de mogelijkheden die verbonden zijn met de nieuwe media anderzijds (zie hiervoor: Leszczyński & Zajac 2013, p. 218). Daarbij kan het Poolse literaire systeem in termen van Even-Zohar (2007) als meer gesloten dan open worden gekarakteriseerd. De meer ambitieuze 10-plussers (of hun ouders) reiken niet in de eerste plaats naar buitenlandse teksten maar

naar nieuwe Poolse auteurs. Te meer daar deze, zoals reeds opgemerkt, in die tijd tamelijk goed vertegenwoordigd en sterk gepromoot worden wat de concurrentie voor *Minoes* nog moeilijker maakt.

Conclusie, of: “Hoe kom je daar nou bij?” vroeg Minoes’

In *Minoes* wordt het verhaal van een levensfase verteld waarin het kind het kinderlijke gedrag moet afleren om in de wereld van volwassenen te kunnen stappen. Het is eveneens, en tegelijkertijd, een verhaal van het ontdekken van de vrouw in zichzelf. De analyse van de vertaalde tekst en parateksten steunt onze stelling dat de Poolse tekst meer ruimte biedt voor deze vrouwen-georiënteerde lezing. De bijzonderheden van de Poolse tekst, zoals het hedendaags taalgebruik, het spelen met talige schakeringen van vrouw-bepalingen, en uiteraard de cultuur- en tijdsgebonden woordconnotaties geven een ander beeld van Minoes dan uit de Nederlandse tekst naar voren komt. Het tweede punt dat we hier door de beschrijving van de overgangen van het feliene tot het feminiene trachten te belichten, is dat van een interpretatie in schijnbare contrasten: kat en mens, natuur en cultuur, kind en volwassene en dankzij de Poolse vertaling – meisje en vrouw. Deze contrasten zijn te overbruggen. Het gesprek tussen Minoes en Tibbe aan het eind van het boek laat zien dat er een evenwicht ofwel een compromis te bereiken is in deze tweedeling. Waar het om gaat is de acceptatie van de ander: in de ander als mens of dier, maar ook in zichzelf. Dat laatste brengt de aanvaarding van de eigen katse eigenschappen met zich mee.

Minoes, hoe charmant en kwalitatief de tekst ook is, moet in 2006 in Polen met boeken concurreren die meer bij de maatschappelijke actualiteit aansluiten. De bekendheid van het boek blijft beperkt. De schaarse recensies zijn weliswaar lovend, maar dat is te weinig om van een professionele en doeltreffende promotie te spreken. De conclusie moet luiden: een bescheiden promotie, de doelgroep 10+ waarvoor veel kwalitatief hoogstaande Poolse boeken op de markt aanwezig zijn en het feit dat *Minoes* pas na 36 jaar in het Pools is vertaald, zijn er verantwoordelijk voor dat het boek geen succes in Polen geworden is. *Minoes* is ook, paradoxaal genoeg, in de schaduw gezet door het succes van *Jip en Janneke*. Terwijl de publicatie van *Minoes* bijna onopgemerkt voorbijgegaan is, is het boek over de twee kleine buurkinderen door de uitgever met talrijke acties succesvol gepromoot.

Zou het dan anders zijn als de tijdsafstand tussen het origineel en de vertaling kleiner was? Misschien. In de jaren zeventig had *Minoes* naadloos kunnen aansluiten bij *Ferdinand de Geweldige* die tussen 1975 en 1977 immers de top van zijn populariteit beleefde. We kunnen met Ferdinand zeggen dat het succes van

Minoes in Polen in de jaren zeventig slechts nog in een droom kan gebeuren. Maar nog is het verhaal in Polen niet verloren want zijn nieuwe gedaante met het meisje en de kat op de kافت wacht al sinds 2013 op een tweede leven.

EINDNOTEN

- 1 Over de bijzonderheden van deze publicatie zie: Koch 2002.
- 2 Zie hiervoor: Kalla 2007a.
- 3 De film werd in de Poolse TV voor het eerst in 2011 uitgezonden door de commerciële zender TV Puls, onder de titel *Panna Minoes – kocia agentka*: http://dubbingpedia.pl/wiki/Panna_Minoes_-_kocia_agentka.
- 4 Aankondigingen op de website van de uitgever: <http://www.hokus-pokus.pl/wydarzenie/148/index.html> waaruit de hoofdaankondiging intussen verwijderd is: <http://www.hokus-pokus.pl/ksiazka/27/index.html>, en op Facebook: https://pl-pl.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10153242571140377&id=457999375376 (nagezien op 30.11.2015).
- 5 Van Dale Online: 5. ongehuwde, al of niet jonge vrouw (thans vrijwel steeds vervangen door ‘mevrouw’).
- 6 De hoofdredacteur van het tijdschrift, Marta Lipczyńska-Gil, is tevens eigenares van de uitgeverij Hokus-Pokus.
- 7 Het Internet bevat uiteraard ook verschillende besprekingen van de film, maar de film in zijn Poolse versie en zijn receptie worden in deze bijdrage buiten beschouwing gelaten.
- 8 ‘Tropem literackich kotów’ [In het voetspoor van literaire katten]: http://ryms.pl/wydarzenie_szczegoly/2779/index.html
- 9 ‘Fajne jest to, że z książkami tej autorki można przejść całe dzieciństwo – od „Julków” przez Pluka dotrzeć w końcu do Minu.’ Op: <http://stasiekpoleca.blogspot.com/2012/08/minu.html>, geraadpleegd 30.11.2015.
- 10 In het origineel: ‘Maar wat was ze nat’ (Schmidt, 2013, p. 19).
- 11 In het origineel: ‘intussen keek ze scheel en woest van de honger’ (Schmidt, 2013, p. 19).
- 12 ‘Dziewczyna pozostaje w ścisłym związku z własnym ciałem, łączy ją z ciałem jakieś mistyczne przymierze. Ufa ciału, idzie za głosem (?) ciała. Zmysłowość tej książki jest wprost nie do zniesienia. Tobiasz jest „mężczyzną patrzącym”, obserwatorem, opiekunem. Przeżywa głęboką fascynację Minu, jednocześnie pięknie godząc się na nią taką. To, że Minu jest „doszczętnie przemoczona” i „wściekle głodna” oraz „mruczy” składa się na obraz dość, rzekłabym, sugestywny.’ (vertaling ibk)
- 13 Zie voor de bijzonderheden van de Poolse vertaling van Tellegens dierenverhalen: Kalla 2010.

- ¹⁴ Vergelijk in deze context bijvoorbeeld de Poolse receptie van verschillende werken van Harry Mulisch (Kalla 2007b).
- ¹⁵ Een globaal overzicht van de institutionele veranderingen op het gebied van jeugdliteratuur in Polen geven Leszczyński 2007, p. 139-156 en Zajac 2008, p. 195-210.

Bibliografie

- Abalar, Ł. (2011). Minu. Geraadpleegd van: http://ryms.pl/ksiazka_szczegoly/55/minu.html, op 30.11.2015.
- Akveld J. & Bont, M. de (2002). Tibbes laptop ratelt als een typemachine. Een interview met twee scenarioschrijfsters. *Literatuur zonder leeftijd*, 57, 77-85.
- Even-Zohar, I. (2007). Teoria polisystemów (Polysystem Studies, 1990, vert. door K. Lukas). In A. Krajewska (red.), *Przestrzenie teorii*, 7. Poznań: Wydawnictwo Naukowe im. Adama Mickiewicza, p. 347-366.
- Fantazjana (2013). Minu. Geraadpleegd van: <http://kokonfantazji.blogspot.com/2013/03/minu-annie-mg-schmidt.html> op 30.11.2015.
- Fens, K. (1991). De binnenlandse onveiligheidsdienst van Killendoorn. Over *Minoes*. In T. van Buul, A. Holtrop, M. Salverda & E. Staal (red.), *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt*. (pp. 32-44). Den Haag/Amsterdam: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum/Em. Querido's Uitgeverij.
- Genette, G. (1997 [1987]). *Paratexts. Thresholds of Interpretation* [Seuils]. Vert. door Jane E. Lewin & Richard Macksey. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kalla, I.B. (2007a). *Het Journaal van Bontekoe* en de colleges Nederlandse taal en literatuur aan de Universiteit van Wrocław. *Literatuur zonder leeftijd*, 72, 37-56.
- Kalla, I.B. (2007b). Receptie van Harry Mulisch in Polen. *Werkwinkel* 2 (1) 2007, 33-49.
- Kalla, I.B. (2010). De mier op hoge hakken. Toon Tellegen en Anne Provoost in Polen. *Literatuur zonder leeftijd*, 81, 61-78.
- Koch, J. (2002). Bontekoe in Wrocław. In S. Kiedroń, A. Kowalska-Szubert (red.), *170 jaar neerlandistiek in Silezië*. (pp. 119-125). Amos VI. Acta Comenii Societatis Neerlandicorum Europae Centralis et Orientalis. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.
- Leszczyński, G. (2007). *Magiczna biblioteka. Zbójcekie książki młodego wieku*. CEBID: Warszawa.
- Leszczyński, G. & Zajac, M. (2013). *Książka i młody czytelnik. Zbliżenia, oddalenia, dialogi. Studia i szkice*. Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich: Warszawa.
- Olech, J. (2006). Kim jest Minu? *Nowe książki* 8, 77.
- Rzezucha (2012). Minu. Geraadpleegd van <http://stasiekpoleca.blogspot.com/2012/08/minu.html> op 30.11.2015.
- Schmidt, A.M.G. (2013 [1970]). *Minoes*. Met tekeningen van Carl Hollander. Amsterdam/Antwerpen: Em. Querido's Uitgeverij.
- Schmidt, A.M.G. (2006). *Minu*. Vert. door Joanna Borycka-Zakrzewska. Warszawa: Hokus-Pokus.

- Skotnicka, G. (2002). Jaka jesteś polska rodzino we współczesnej beletrystyce dla dzieci i młodzieży? Rekonesans tematyczno-problemowy. In J. Papuzińska, G. Leszczyński (red.), *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia* (pp. 79-98). CEBID: Warszawa.
- Wolny-Hamkało, A. (2010). Bajkę zinterpretuj erotycznie – o powieści *Minu* Annie M.G. Schmidt. *Ryms* 9, 10.
- Zajac, M. (2008). Książka czasu przemian. In D. Świerczyńska-Jelonek, G. Leszczyński & M. Zajac, *Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI w.* (pp. 195-210). Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich: Warszawa.

‘DE GESCHIEDENIS VAN EEN OPMERKELIJKE METAMORFOSE’

Minoes als Russische femme fatale

Pieter Boulogne

(KU Leuven)

‘THE STORY OF A REMARKABLE METAMORPHOSIS’ MINOES AS A RUSSIAN FEMME FATALE

This article deals with the Russian translation of the famous children’s book *Minoes* by Annie M.G. Schmidt. The point of departure is the observation that an opinion piece in a Flemish newspaper describes this story as an antidote against the mass production pink princesses pop culture that shapes the female image of young girls. This leads to the central research question: to what extent is the feminist interpretation of *Minoes* privileged by the translation strategies used to render it into Russian?

An attempt to answer this question is undertaken in three phases. First, a literary-historical overview investigates the circumstances which made it first difficult and then possible for *Minoes* to become a Russian book. In this context, both the Soviet and the post-Soviet demands on children’s literature are dealt with. Second, light is shed on the female image of girls in post-Soviet Russia. Thereupon, the analysis turns towards the most recent version of the Russian translation *Murli*. Attention is paid to its directness, peritexts, illustrations, macrostructural and microtextual shifts.

The observed shifts, especially the illustrations by Sokolov, show a strongly patronized *Murli* with a diva-attitude. It is concluded that the adopted translation strategy makes the text more suitable for a Russian-style gender socialization. Nevertheless, it is argued that also in its Russian Barbie-like disguise, *Minoes* can play a feminist role.



1. Inleiding: *Minoes* als anti-Barbie?

In haar opiniestuk ‘De dictatuur van de prinsessencultuur. Waarom kleine meisjes vallen voor roze’ maakt Veerle Vanden Bosch (2012, 8 maart) zich zorgen over het vrouwbeeld dat de Barbiepop bij kleine meisjes promoot: ‘Blond, langbenig, hooggehakt, anorectisch dun, en met een stel borsten waarmee je alleen maar voorover kunt vallen: nee, met zo’n vrouwbeeld wilde ik mijn kinderen niet opzadelen.’ Voor ze moeder werd van twee dochters, was ze van plan om nooit een Barbiepop in huis te tolereren. Uiteindelijk is ze toch gezwicht, om het spelplezier van haar dochters niet te verpesten. Nochtans deelt ze de bekommernis van Peggy Orenstein (2011), de auteur van de bestseller *Cinderella ate my daughter*, die stelt dat de mainstream cultuur, met haar gecommmercialiseerde roze jurkenmanie, onze dochters leert dat meisjes in de eerste plaats fysieke schoonheid moeten nastreven, in plaats van bekwaamheid, kracht, creativiteit of vernuft. Om de ‘roze hersenspoeling’ toch wat te beteugelen, brengt Vanden Bosch haar dochters in contact met alternatieve vrouwelijke rolmodellen. Daarvoor neemt ze een legertje literaire personages onder de arm:

Pippi Langkous en Ronja de roversdochter, Roald Dahls Mathilda, Annie M.G. Schmidts *Minoes* en Floddertje – vrouwelijke heldinnen die niet perfect zijn, maar wél persoonlijkheid hebben. En die mijn kinderen duidelijk maken hoe bevrijdend het is om geen prinses te hoeven zijn. (Vanden Bosch, 2012, 8 maart)

Bovenstaand citaat illustreert dat *Minoes* (1970) van Annie M.G. Schmidt bijna een halve eeuw na de eerste publicatie van dit boek nog feministisch potentieel bevat en precies om die reden, als antigif tegen de prinsessencultuur, voor kinderen uit de boekenkast gehaald wordt.

Het vergt niet veel fantasie om een weerslag van de patriarchale omgangsvormen van weleer, waartegen Nederlandse feministen in de jaren zestig, zeventig en tachtig protesteerden, terug te vinden in de relatie van *Minoes* tot Tibbe. Om de haverklap wordt *Minoes* door ‘haar baasje’ op het hart gedrukt dat ze zich zus en zo hoort te gedragen, waarbij ze haar natuur moet verloochenen. Ook trekt *Minoes*, die aan de buitenwereld voorgesteld wordt als ‘zijn secretaresse’, er voor Tibbe op uit om nieuws te verzamelen, terwijl hij in zijn eentje de pluimen voor het journalistieke werk op zijn hoed steekt. De lezer weet echter beter, en in dit opzicht wordt de mannelijke autoriteit (die in het geval van de verlegen Tibbe allerminst voor de hand ligt) ondermijnd. *Minoes* is zeker een ander vrouwelijk rolmodel: ze is sterk, creatief, vernuftig, moedig en anti-conformistisch. Van

anorexie kan ze, zoals ze door Carl Hollander is neergetekend, eventueel nog verdacht worden, maar van de Barbieborsten waar Vanden Bosch zo van huivert, is niet het minste spoortje. Ze is niet getekend om mannen te behagen. En toch... Als puntje bij paaltje komt, is Minoes loyaal aan de man: uit liefde voor hem zegt ze haar bloedeigen kattennatuur vaarwel. Als dit boek ook vandaag nog een in feministische zin bevrijdende rol speelt in onze samenleving, in Nederland en Vlaanderen, dan wel op dubbelzinnige manier.

Wanneer een boek internationaal succes kent, is het verleidelijk om dat te verklaren aan de hand van de intrinsieke kwaliteiten van de brontekst – ook al is het niet de brontekst die succes kent, maar de vertalingen ervan. In het geval van *Minoes* is het verleidelijk om te denken dat de vermeende intrinsieke feministische dimensie ook relevant is voor de gebruikers van de vertalingen. Maar klopt dat wel? Kan dat überhaupt kloppen? In hoeverre wordt de feministische interpretatie geprivilegieerd in de vertalingen van *Minoes* die vandaag wereldwijd circuleren? In deze bijdrage wordt een poging ondernomen om deze onderzoeksvraag alvast met betrekking tot Rusland te beantwoorden. Vooraleer de meest recente Russische vertaling van *Minoes* te onderwerpen aan een vertaalwetenschappelijke analyse, staan we stil bij de literatuurhistorische context waarin Minoes eerst niet en dan wel een Russische gedaante aannam en bij het vrouwbeeld van meisjes in post-Sovjet-Rusland (cfr. *supra*).

2. De literatuurhistorische context: *Minoes* als post-Sovjetconsumptieproduct

Wie de Russische receptiegeschiedenis van *Minoes*, het meest vertaalde Nederlandse kinderboek, wil bespreken, moet het eerst hebben over zijn Russische non-receptie. Annie M.G. Schmidt deed haar intrede in Rusland namelijk pas in 1992, met de gebundelde 'sprookjes' *Vedmy i protsjije: skazki* (Heksen en zo: sprookjes; Scheltjens, 2003, p. 233).^{*} Het duurde nog eens vijf jaren vooraleer *Minoes* vertaald werd in het Russisch. In haar overzichtsartikel over twee eeuwen literaire vertalingen uit het Nederlands in het Russisch, verbaast Irina Michajlova (2003, p. 48) zich erover dat de Russen zo lang moesten wachten om kennis te maken met de 'schitterende kinderschrijfster' en 'laureaat van alle belangrijke internationale kinderliteratuurprijzen' Annie M.G. Schmidt: 'We hebben er het raden naar waarom ze in de Sovjettijd niet uitgegeven werd.'

^{*} In deze bijdrage wordt voor de weergave van Russische tekst de vulgariserende Nederlandse transcriptie gebruikt.

In theorie werden de kaarten voor de introductie van Schmidt in Rusland al goed gelegd vanaf het einde van de jaren zestig. Toen vond een professionalisering plaats van de Russische vertalers uit het Nederlands. Uitgeverij Progress, later actief onder de naam Radoega, deed voor literaire vertalingen uit het Nederlands systematisch beroep op specialisten van Nederlandse letterkunde. Vanaf 1973, toen Rusland het internationale auteursrecht erkende, was voor de uitgave van vertalingen de toestemming vereist van de auteur of zijn erfgenamen, wat kwaliteitscontrole van de vertalingen in de hand werkte. Sovjet-Rusland, waarin literatuur het volk moest verheffen tot een nieuwe mens, kende enorme oplages. De keerzijde van de medaille was dat de staat bepaalde wat precies uitgegeven werd. Enkel wat ideologisch acceptabel is, of zo kon worden voorgesteld aan de hand van een al dan niet oprecht voorwoord, kwam in aanmerking voor publicatie. Op die manier werden onder meer de Nederlandse en Vlaamse schrijvers Vestdijk, Elsschot en Boon ter beschikking gesteld van het Sovjetpubliek. Schrijvers als de gebroeders Van het Reve stonden op de zwarte lijst. Op de naam van Annie M.G. Schmidt rustte geen taboe. Ze was misschien geen communist, maar toch zou het prima mogelijk geweest zijn om haar voor te stellen als een feministische anti-bourgeois schrijfster. Ook voldoet een verhaal als *Minoes* aan wat volgens Timina (2011, p. 187) het belangrijkste Sovjetcriterium was voor kinderliteratuur: het bevat een humanistische boodschap.

Daartegenover kunnen ook een aantal andere eigenschappen van *Minoes* geleid hebben tot de beslissing om dit boek niet te vertalen in het Russisch – voor zover deze afweging ooit gemaakt werd. Misschien was het problematisch dat deze satire op de grote-mensen-maatschappij zich binnen de context van de Sovjetdictatuur gemakkelijk laat lezen als een satire op deze dictatuur? Tot de thema's die Schmidt behandelt, behoren onder meer de censuur van persberichten, de corruptie vanwege de beleidsmakers en fabrieksbazen, de verdoezeling van ecologische problemen en de werking van een geheime inlichtingendienst (de kattenpersdienst). De Sovjetlezers, die onder invloed van de Sovjetcensuur de gewoonte hadden ontwikkeld om tussen de lijnen te lezen, zouden dit wel eens inspirerend kunnen vinden. Een dergelijke anti-Sovjet-interpretatie wordt nog in de hand gewerkt door het feit dat *Minoes* een opmerkelijke parallel vertoont met Ruslands scherpste antibolsjewistische satire: het thema van het straatdier dat een metamorfose ondergaat tot mens, staat namelijk centraal in *Het hondenhart* (*Sobatsje serdtse*, 1925) van Michail Boelgakov. Pas in 1987 werd deze verboden vrucht aan het Sovjetpubliek vrijgegeven (Boulogne, 2008). Tijdens de laatste Sovjetjaren werd *Het hondenhart*, ook dankzij de gelijknamige verfilming van Vladimir Bortko, een monstersucces in Rusland – waarmee op onevenaarbare wijze voorzien werd in de behoefte aan anti-Sovjet-satire.

Ook los van *Het hondenhart* kan het bovennatuurlijke aspect van *Minoes*, het thema van de kat die een mens wordt, zijn publicatie in de Sovjetunie tegengewerkt hebben. De marxistisch-leninistisch geschoolde Sovjetautoriteiten stonden namelijk afkerig tegenover sprookjes, om nog te zwijgen van science-fiction, omdat ze de lezer afleiden van de humanistische taak die we in deze wereld te vervullen hebben. De kinderboeken waarmee in Sovjet-Rusland vorm gegeven werd aan de Sovjetmoraliteit was behalve op humanisme gericht op wat O'Dell (2010, p. 32) 'wetenschappelijk rationalisme' noemt. Kelly (2007, p. 102) toont aan dat dit al in de jaren dertig geleid heeft tot een vervorming, of zelfs een uitholling van het genre 'sprookje':

skazka [sprookje] was an ambiguous term: it could also be applied to the 'fairy-tale reality' that supposedly characterised Soviet existence. And *skazka* was not only, or even mainly, a genre marked out by obviously fantastical events, even when the intended audience was children. [...] In most respects, children's literature was a version of Socialist Realism writ small. It, too, was supposed to deal (in a manner suited to the child's mentality) with the themes of socialist production, revolutionary history, and scientific progress.

Tezamen met de Sovjetunie verdwenen ook de Sovjeteisen die aan de literatuur in Rusland gesteld werden, en dus ook de potentiële ideologische bezwaren tegen buitenlandse kinderboeken. De afschaffing van de censuur ging gepaard met de afschaffing van de literaire subsidiepolitiek in het algemeen en de privileges van de overheidsdrukkerijen in het bijzonder. In het begin van de jaren negentig leidde dit tot een vertaalboom, ook uit het Nederlands. Het monopolie van uitgeverij Raduga, die aanvankelijk vertalingen van Nederlandse literatuur bleef produceren, werd doorbroken door een tiental nieuwe kleine en grote uitgeverijen (Michajlova, 2003, p. 47). De inzet was niet langer ideologische acceptabiliteit, maar wel commercie. Niet de staat, maar de markt bepaalde voortaan wat gepubliceerd wordt. Aanvankelijk gingen de Russische consumenten vooral op zoek naar westerse auteurs en lagere genres die daarvoor als taboe golden. Voor literaire vertalers, die nu vergoed worden aan marktprijzen, was dit goed nieuws. Pas in het midden van de jaren negentig, wanneer de bestaande lacunes in het eigen repertoire opgevuld bleken, zakte de behoefte aan vertalingen in elkaar.

De geschetste marktlogica laat zich ook voelen in de kinderliteratuur, die in post-Sovjet-Rusland steeds meer draait rond georkestreerde massaconsumptie. Om de consument (in het geval van kinderboeken zijn dat niet de kinderen, maar de ouders, met name de moeders, die de boeken kopen) te verleiden,

nemen uitgevers marketeers onder de arm (Timarova, 2011, p. 183-186). Het is in deze radicaal veranderde context dat de Russische versie van Annie M.G. Schmidts *Minoes* op grote schaal verspreid wordt.

3. Het vrouwbeeld van meisjes in post-Sovjet-Rusland

Behalve een kapitalistische boekenmarktlogica luidde de val van de Sovjet-Unie in Rusland ook een nieuwe seksuele revolutie in. Seksualiteit werd uit de taboesfeer gehaald, waarna de genderpatronen begonnen te veranderen. In haar onderzoek naar genderrollen in de Russische (post-)Sovjet pers, doet Tartakovskaya (2000, p. 135) in dit verband de volgende vaststelling:

In essence, post-Soviet newspapers exhibit a modified form of patriarchal ideology. They have moved from a state-patriarchal ideology to a liberal-patriarchal position in the case of *Izvestia*, to a hedonist-patriarchal leaning in the case of *Komsomol'skaya pravda*, with *Sovetskaya Rossiya* shifting to a more national position in which gender relations are still subordinate to a greater good.

Dat met name de druk op Russische meisjes om te voldoen aan een hedonistisch-patriarchaal schoonheidsideaal toegenomen is, blijkt uit het recente genderonderzoek “My body, my friend?” Provincial youth between the sexual and gender revolutions’ van Omel’chenko (2000, p. 144):

Some of the young woman share the main belief of many of the young men: that female sexuality is a sign of women’s derivative and dependent nature. With certain provisos, it is possible to be even more specific – sexuality in general (and female sexuality in particular, since it is, if not a synonym, then the first association of the concept of sexuality as a whole) is a symbol of submission. When our female respondents insist that sexuality ‘is’ for a man (by which they mean a potential or actual partner), then it is not a self-sufficient quality, but something which is attached to the attention of men.

Het spreekt voor zich dat cultuurproducten bestemd voor Russische meisjes in hun ontluikende puberteit een aanzienlijke bijdrage leveren aan de ontwikkeling van hun vrouwbeeld. Symptomatisch is bijvoorbeeld het tv-fragment ‘Chozjajoesjka’ (2000, Het huisvrouwje), dat in een aflevering voorkomt van de populaire, ludieke tv-reeks *Jeralasj*. Daarin vraagt de jongen Kolja het meisje

Sveta meermaals uit naar de bioscoop. Zij wijst de uitnodiging van de hand met de arrogante woorden: 'Ik word misselijk van jou!' Even later wordt Kolja door de juf gevraagd om in de jury te zetelen voor een kookwedstrijd waar onder meer Sveta aan deelneemt. Kolja doet alsof hij het gebakje van Sveta het allerlekkerste vindt, zodat zij ten onrechte de wedstrijd wint. Uit dankbaarheid vraagt Sveta of Kolja met haar naar de film wil. Hij heeft buikkrampen van het gebakje en antwoordt met de betuttelende, patriarchale zinnen 'leer eerst koken en nodig me dan uit naar de film! Ik word misselijk van jou!'. Opvallend in dit fragment is vooral dat Sveta ondanks haar prille leeftijd enorme kapesones combineert met een zeer gecontroleerde lichaamshouding, een nauwsluitende, erg korte jurk, hoge hakken en make-up.

Het eenentwintigste-eeuwse Rusland zou, om de terminologie van Orenstein (2011) te gebruiken, wel eens het prinsessenland bij uitstek kunnen zijn. Om erachter te komen op welke manier deze constellatie een invloed heeft uitgeoefend op de Russische gedaante van *Minoes*, stellen we een vertaalwetenschappelijk onderzoek in.

4. Vertaalwetenschappelijke analyse: *Minoes* als Russische femme fatale

De Russische vertaling van *Minoes* wordt te koop aangeboden door Ruslands populairste e-commercewebsite Ozon.ru. De langs deze weg in 2014 bemachtigde, meest recente Russische versie (Sjmidt, 2013) werd integraal vergeleken met de door Annie M.G. Schmidt geschreven en door Carl Hollander geïllustreerde brontekst.

Deze vertaalwetenschappelijke analyse volgt de methodologie die ik ontwikkelde in het kader van mijn onderzoek naar de vroege Nederlandse vertalingen van Dostojevski (Boulogne, 2011, p. 399-720). Een centrale rol hierin speelt het concept van de vertaalnormen, waarmee Toury (1995) de invloed van de sociale context op de keuzes van de vertaler in kaart brengt. De analyse spitst zich toe op de genealogie, de periteksten (behalve technische periteksten zoals de omslag, ook de titelpagina, het colofon en de illustraties), de macrostructurele verschuivingen (met betrekking tot de volledigheid en de volgorde van de hoofdstukken), de verschuivingen op microtekstueel niveau die te maken hebben met de couleur locale (topografische aanduidingen, kattennamen, persoonsnamen, aanspreekvormen en realia), en de fatsoenerende ingrepen. Hieronder sta ik vooral stil bij de verschuivingen die ons meer vertellen over de algemene vertaalstrategie en over het vrouwbeeld dat de doelttekst promoot.

4.1 Genealogie

Vooraleer een comparatieve vertaalwetenschappelijke analyse aan te vatten, moet uitgeklaard worden welke teksten precies met elkaar vergeleken kunnen worden. Daarvoor moeten we te weten komen of de doelttekst rechtstreeks of onrechtstreeks tot stand gekomen is. Rekening houdend met het gegeven dat literaire vertalingen uit het Nederlands in Rusland sinds eind jaren zestig gemaakt worden door professionele rechtstreekse vertalers, lijkt het onwaarschijnlijk dat *Moerli* (2013) een geval van indirecte vertaling zou zijn. Een eerste indicatie dat de doelttekst inderdaad rechtstreeks uit het Nederlands vertaald werd, vinden we in de manier waarop de vertaalde status gepresenteerd wordt aan de lezer. Het colofon vermeldt expliciet ‘vertaling uit het Nederlands’. De titelpagina vermeldt de naam van de vertaler in bijna even grote letters als die van de auteur.

Het gaat om Jekaterina Ljoearova, die prominent aanwezig is in de index van vertalers van de *Bibliografie van de Nederlandse literatuur in Russische vertaling* (Scheltjens, 2003, p. 265). Zij was reeds vanaf 1981 actief als literair vertaler, in eerste instantie bij uitgeverij Raduga. Het was een verdienste van de Sovjetcultuurpolitiek, waarin veel geld gepompt was, dat in de jaren negentig vertalers als zij klaarstonden met voldoende expertise om rechtstreeks uit het Nederlands te vertalen.

Ljoearova is de Russische vertaalster van onder meer Maarten 't Hart, Hugo Claus en Cees Nooteboom. Naast literatuur voor volwassenen, vertaalde Ljoearova ook sprookjes en jeugdliteratuur. Van Schmidt vertaalde zij eerder verhalen voor de genoemde verhalenbundel *Vedmy i protsjje* (1992). Behalve uit het Nederlands, vertaalde zij ook uit het Duits. Dat ze de Nederlandse taal ook effectief beheerste, strookt met biografische inlichtingen: Ljoearova, doctor in de filologie, heeft een reeks artikelen over Vlaamse en Nederlandse letteren gepubliceerd (Avtory etogo nomera, 1996). Overigens vervaardigde zij de vertaling van *Minoes* voor uitgeverij Tekst, die het boek in 1997 publiceerde met een woord van dank ‘aan het Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds’.

Dat *Moerli* rechtstreeks tot stand is gekomen, kan niet ontkracht worden aan de hand van een gedetailleerde vergelijking tussen bron- en doelttekst: de Russische vertaling vertoont nergens sporen van interferentie met andere talen dan het Nederlands. Deze vaststelling kan een indicatie zijn dat de preliminaire vertaalnorm van adequatie, zoals Toury (1995) brontekstgetrouwheid aanduidt, bij de productie van *Moerli* voorop stond, al wil dit nog niet zeggen dat daarom alle vertaalkeuzes op adequatie gericht waren.

4.2 Periteksten

Behalve de eigenlijke teksten, bevatten periteksten belangwekkende informatie over de vertaalstrategie. Zoals opgevat door Genette (1987, p. 9), zijn periteksten teksten en tekens die de auteurstekst begeleiden binnen de boekuitgave. Concreet behandel ik hier de technische periteksten, de titelpagina en het colofon, de flaptekst en illustraties. Over voor- of nawoorden valt weinig te zeggen: die ontbreken in de Russische vertaling – wat strookt met de keuze voor een jong publiek.

4.2.1 Technische periteksten

‘Technische peritekt’ wordt hier gebruikt als vertaling van de term ‘péritexte éditorial’. Daarmee doelt Genette (1987, p. 21) op de periteksten die, onder de bevoegdheid van de uitgever in brede zin, vorm geven aan de uitgave van het boek zoals het aan het publiek gepresenteerd wordt: het formaat, de papiersoort, de typografische compositie en de omslag. In het geval van *Moerli* is gekozen voor een groot formaat (16,5 cm op 22 cm). Het gekozen papier is wit en van relatief hoge kwaliteit, offsetdruk voor kleurenillustraties, waarmee het boek zich onderscheidt van spotgoedkope Russische kinderboeken met transparant beige gerecycleerd papier. Dat met deze uitgave kinderen geïnteresseerd worden, blijkt duidelijk uit het feit dat de tekst in grote letters is geprint, wat de lectuur door ongeïnteresseerde, jonge lezers mogelijk maakt. Het boek is een hardcover, wat meer geld kost dan een paperback en tegenwoordig de norm is voor kinderboeken. De omslag springt in het oog met zijn felle, oranje, gele en roze kleuren op de voor- en de achterkant. In het landschap van de Russische kinderliteratuur is dat een conservatieve keuze, die aangemoedigd wordt door marketeers wanneer kinderen en vrouwen geïnteresseerd worden:

De voorkeur gaat [in het geval van kinderboekomslagen] naar rood en geel. Peilingen hebben uitgewezen dat deze kleuren niet enkel op kinderen een bijzondere aantrekkingskracht uitoefenen, maar ook op vrouwen met een leeftijd tussen dertig en zestig jaar, die de boeken voor hen kopen. (Timina, 2011, p. 184)

4.2.2 Titelpagina en colofon

De titel van de Russische *Minoes* is *Moerli*, die pragmatische equivalentie tot stand brengt. ‘Moerli’ is net als ‘Minoes’ een neologisme die associaties oproept met katten. ‘Moerli’ is namelijk afgeleid van het werkwoord ‘moerlykat’, wat



Fig. 1. De omslag van *Moerli* (Schmidt, 2013)

‘spinnen’ betekent. Het feit dat geopteerd werd voor een sprekende naam, kan te maken hebben met het feit dat sprekende namen gebruikelijk zijn in Russische sprookjes. De titel kan ook associaties oproepen met de traditie van zedenkundige werken à la *Pamela* van Richardson, die vaak genoemd zijn naar het jonge vrouwelijke hoofdpersonage (Mudde 2007, p. 81). Volgens het colofon is *Moerli* bestemd ‘dlja srednego sjkolnogo vozrasta’ (voor de middelbare schoolleeftijd), wat in Rusland neerkomt op 10 à 13 jaar. Op die leeftijd beleven meisjes hun ontluikende pubertijd. Ze staan dan als het ware aan het begin van een opmerkelijke metamorfose tot jonge vrouw, die gepaard gaat met interesse in liefdesrelaties.

‘De geschiedenis van een opmerkelijke metamorfose’ (in het Russisch: ‘Istorija neobyknovenogo prevrasjtsjenija’) is de ondertitel die op de omslag vermeld wordt. In combinatie met de illustraties van de roodharige jonge vrouw en de roodharige poes op de omslag, licht deze ondertitel méér het tipje van de sluier op over de plot. De details van de intrige worden verder uit de doeken gedaan in de flaptekst, waarin ook de afloop verraden wordt: ‘De relaties tussen mensen lijken haar [Moerli] moeilijk, vaak onrechtvaardig, soms wreedaardig, maar toch kiest Moerli voor de mensenwereld, omdat ze het geluk had om vriendschap, trouw en liefde te leren kennen.’

Overigens had de Russische vertaling van *Minoes* bij de eerste druk, in 1997, een andere, generische ondertitel: ‘Skazotsjnaja povest’ (Een sprookjesachtig ver-

haal). Deze ondertitel is overbodig geworden, aangezien de meest recente uitgave van *Moerli* opgenomen is in de reeks 'Novye skazotsjnye povesti' (Nieuwe sprookjesachtige verhalen). Deze reeks, die een uniforme vormgeving kent, bevat verder voornamelijk oorspronkelijk in het Russisch geschreven sprookjes, al werden ook enkele uit het Engels vertaalde verhalen van Dick King-Smith opgenomen.

De uitgever is Samovar, die zich sinds de val van de Sovjetunie met groot succes toelegt op binnen- en buitenlandse boeken voor jonge kinderen. De oplagen liegen er niet om: *Moerli's* uitgave van 2013 heeft een oplage van 20.000 exemplaren. Dat is des te impressionanter, omdat het een zoveelste herdruk betreft: deze vertaling verscheen in Rusland eerder in een andere uitgave bij uitgeverij Tekst in 1997, en bij Samovar in 2005 en 2010. Overigens werd de tekst van Ljoearova met het oog op de heruitgave opnieuw onderworpen aan eindredactie, zo blijkt uit het gebruik van de in 1999 ingevoerde munteenheid 'euro' in een verklarende voetnoot over de gulden (Sjmidt, 2013, p. 36).

Op de omslag en de titelpagina heet de auteur 'Anni Sjmidt'. Dat de bij ons niet weg te denken initialen 'M.G.' weggefallen zijn, is een geval van naturalisering: in Rusland is het ongebruikelijk om meer dan één voornaam te dragen. Dit is niet de enige mogelijke keuze: de Russische vertalingen van *Jip en Janneke* en *Pluk van de Petteflet*, uitgegeven bij een andere uitgever, vermelden wél 'Anni M.G. Sjmidt'. Opvallend genoeg wordt op de titelpagina de vertaler in bijna even grote letters als de auteur vermeld. Hetzelfde geldt voor de illustrator, Genadi Sokolov, een van de huistekenaars van Samovar.



Fig. 2. De omslag van *Moerli* (Sjmidt, 1997)

4.2.3 Illustraties

De kleurrijke illustraties die Moerli en andere personages tot leven roepen, verdienen bijzondere aandacht. Terwijl de Russische vertalingen van *Pluk van de Petteflet* en *Jip en Janneke* voorzien zijn van de oorspronkelijke tekeningen, werd de hand van Carl Hollander in *Moerli* volledig uitgewist. De meest recente uitgave bevat negentien illustraties, bijna het dubbele van het oorspronkelijke aantal tekeningen, van de Russische illustrator Gennadi Sokolov.



Fig. 3. Bakkerspoes Leentje, getekend door Zoekov en Ljoebarov (Sjmidt, 1997)

De illustraties van de versie van *Minoes* die vandaag op de Russische markt te koop aangeboden wordt, zijn niet dezelfde tekeningen als in de eerste uitgave van *Moerli*. Die waren van de handen van Vladimir Zoekov en Vladimir Ljoebarov, de echtgenoot van de vertaalster. Hun vijfendertig illustraties zijn sobere, met de hand vervaardigde zwart-witprenten, die geen scherpe stilistische breuk vormen met die illustraties van Hollander. Vooral wát uitgebeeld wordt, is verschillend: terwijl Hollander behoudens één tekening menselijke gedaantes opvoert, al dan niet vergezeld van katten, tonen meer dan drie vierde (29/35) van de tekeningen van Zoekov en Ljoebarov een of meerdere katten zonder het gezelschap van een mens (bijvoorbeeld afbeelding 3). *Minoes* zelf wordt in haar menselijke gedaante slechts een drietal keer opgevoerd door Zoekov en Ljoebarov. De manier waarop ze eruit ziet als mens, is duidelijk geïnspireerd op haar

oorspronkelijke gedaante: ze draagt een tweeledig mantelpakje en een enigszins warrige haardos (zie afbeelding 2). Opvallend is wel dat Minoes, die bij Hollander een gezichtje met onbestemde leeftijd en pre-puberale lichaamsvormen heeft (zie afbeelding 4), volwassen geworden lijkt. Dat kan afgeleid worden uit haar gezicht, want uitgesproken vrouwelijke vormen ontbreken.



Fig. 4. De weinig elegante Minoes van Carl Hollander (Schmidt, 2012).

Gennadi Sokolov, die de illustraties van de meest recente *Moerli* verzorgde, heeft in tegenstelling tot Zojkov en Ljoebarov wel een scherpe stilistische breuk gemaakt met Hollander. Tegenover hun sobere zwart-wittekeningen met zichtbare pennestreken plaatst hij elektronisch gekleurde, complexe prenten, die niet uitzonderlijk een voor- en achtergrond bevatten. De keuze om *Moerli* te verbeelden als een verhaal dat in de eerste plaats over poezen gaat, wordt niet gedeeld door Sokolov. Voor de nieuwe uitgave van *Samovar* richt hij alle schijnwerpers op Moerli in haar menselijke gedaante: zij is aanwezig in het merendeel van zijn illustraties (12/19). Opvallend is vooral de make-over die zij gekregen heeft: de knullige, schuwe en kinderlijke afgebeelde Minoes van Hollander heeft plaatsgemaakt voor een glorieuze femme fatale. Haar wapens zijn een weelderige haardos en dito boezem, een wespentaille, dunne (geëpileerde?) wenkbrauwen, paarse oogschaduw, eyeliner, volle rode (gestifte?) lippen, netkousen, hoge hakken en een elegante, zelfverzekerde lichaamshouding (zie afbeeldingen 1 en 5).

4.3 Macrostructurele verschuivingen

De hierboven besproken vertaalkeuzes, met betrekking tot de directheid en de periteksten, werden allicht in mindere of meerdere mate over het hoofd heen van Jekaterina Ljoebarova genomen door de uitgevers, redacteurs en illustratoren.



Fig. 5. De elegante Minoes van Gennadi Sokolov (Sjmidt, 2013, p. 33)

Nu wordt een zoektocht ingesteld naar de vertaalnormen die de keuzes van de vertaalster bepaald hebben. De eerste operationele normen die aan bod komen zijn de zogenaamde matrixnormen: normen die te maken hebben met de volledigheid van de vertaling, de onderverdeling in hoofdstukken, hun nummering en de tekstvolgorde (Toury, 1995, p. 59-60).

In het geheel genomen is de vertaling van Ljoebarova macrostructureel adequaat, maar niet in de hoogst denkbare mate. De volgorde van de tekst is ongewijzigd. Wel verdween de oorspronkelijke nummering van de negentien hoofdstukken, die conform de Russische gewoonte in een inhoudstafel achteraan in het boek opgesomd worden. Slechts bij uitzondering zijn woorden of halve zinsneden onvertaald gelaten. Soms lijkt dit het gevolg van slordigheid. Zo is om onduidelijke redenen de zin ‘Twee oude dametjes vlak achter hen spraken zacht’ (Schmidt, 2012, p. 123) weggefallen. In andere gevallen lijkt weglating een oplossing te zijn voor technisch moeilijk te vertalen tekst. Dat is het geval bij Nederlandse woordspelingen, zoals de spraakverwarring van de praatdokter met betrekking tot ‘overleden’ versus ‘overreden’ (Schmidt, 2012, p. 75). Meer belangwekkend is dat de vertaalster eenmaal een relatief groot aantal opeenvolgende regels heeft weggelaten en elders een zin heeft toegevoegd.

De weglating betreft de laatste vijftien regels van hoofdstuk 5 van de bronstekst (pp. 48-49). In de weggelaten scène zegt Minoes dat ze zal wachten tot het donker is om de straat op te gaan. Tibbe protesteert omdat de winkels dan dicht zijn, waarop Minoes aangeeft dat ze niet durft en bang is. Wanneer Tibbe vraagt om onderweg ook vis te kopen bij de haringman, verandert de houding van Minoes: plots verklaart ze dat ze wel zal leren durven. Tibbe reageert jaloers: 'Ik wou liever niet dat u de haringman kopjes geeft.' Waarom deze noemenswaardige coupure ingelast werd, is voer voor speculatie. Misschien vond de vertaalster deze scène te seksueel geladen voor jonge lezers? Misschien wilde ze geen jongedame neerzetten die 's nachts de straat op wil (de associaties met prostitutie schuilen om de hoek) en met een andere man flirt tot jaloezie van haar eigen geliefde? Ook dat 'kopjes geven' – een handeling waarvoor in het Russisch nochtans een werkwoord bestaat (ластиться) – kan de vertaalster lastig gevonden hebben. Elders vertaalt ze Tibbes bedenking 'Ze geeft me *kopjes!*' (Schmidt, 2012, p. 22) namelijk inadequaat als 'Ze is gek' (Sjmidt, 2013, p. 15). Later in het boek leest Tibbe Minoes de les: 'Een juffrouw geeft geen kopje. Hoogstens een kopje thee.' (Schmidt, 2012, p. 39) Hier werd 'kopjes geven' wel adequaat vertaald in het Russisch, al werd de woordspeling niet behouden: 'Dames geven geen kopjes en spinnen niet.' (Sjmidt, 2013, p. 31)

Weglatingen kunnen te wijten zijn aan slordigheid of technische moeilijkheden. Een duidelijker bewijs dat een vertaalstrategie gericht werd op acceptabiliteit, wordt gevormd door toevoegingen. In *Moerli* zijn zelfs kleine toevoegingen hoge uitzondering. Toch is een belangwekkende toevoeging te vinden in het eerste hoofdstuk. Daarin is Tibbe getuige van de wonderlijke verdwijning van de merkwaardige dame die uit angst voor een hond in een boom geklommen was. Tibbe loopt haar achterna, maar wanneer hij de hoek omloopt, is ze nergens meer te bekennen: 'Was ze ergens naar binnen gegaan? Maar juist in dit stukje laan waren geen deuren. Enkel een heel eind hek met daarachter een tuin. En er was geen poortje door het hek; ze moest tussen de spijlen door gekropen zijn.' (Schmidt, 2012, p. 12). In de Russische versie is aan de zinsnede 'ze moest tussen de spijlen door gekropen zijn' onvertaald gelaten. Bij wijze van compensatie werd door de vertaalster de volgende zin toegevoegd: 'een *zichzelf respecterende* dame kon toch niet zomaar over een hekje wippen?' (mijn cursivering; Sjmidt, 2013, p. 6). Het effect van deze verschuiving is dat Tibbe, wiens gedachten hier door de verteller verwoord worden, gestereotypeerd wordt als een man die van vrouwen verwacht dat ze zich aan de gedragsregel houden om te allen tijde elegante lichaamsbewegingen te maken.

4.4 *Couleur locale*

In dit onderdeel wordt onderzocht hoe de vertaalster omgesprongen is met het dilemma exotisering versus naturalisering (Holmes 1988, p. 47) bij het vertalen van topografische verwijzingen, persoons- en kattennamen, andere eigennamen, aanspreekvormen en realia.

4.4.1 *Topografische aanduidingen*

In de broncultuur onderscheidt *Minoes* zich van een typisch sprookje doordat het zich niet afspeelt in een ver verleden op een onbestemde of verre plaats, maar wel ongeveer in dezelfde tijd en op dezelfde plaats als waar het geschreven werd. De Nederlandse setting is makkelijk herkenbaar dankzij topografische aanduidingen als Groenmarkt, Killendoorn en Emmalaan. In de Russische vertaling werden deze topografische aanduidingen gehandhaafd aan de hand van eenvoudige transcriptie. Zo werd ‘Emmalaan’ vertaald als ‘Эммалаан’ – ook al weet een Rus niet wat een ‘laan’ is. Het effect van dit vertaalprocedé is uiteraard exotisering – wat strookt met het Russische etiket ‘Sprookjesachtig verhaal’ dat de uitgever op *Moerli* plakte.

4.4.2 *Persoonsnamen*

Ook de persoonsnamen in *Minoes* zijn drager van een Nederlands koloriet. Namen als Tibbe en Jaapje maken vanwege de ongebruikelijke morfologie een uitgesproken exotische indruk op Russen. Niettemin heeft de vertaalster geopteerd om de voor- en achternamen van de menselijke personages systematisch te handhaven aan de hand van transcriptie. Zo werd ‘Jaapje’ in het Russisch ‘Япье’ – wat de Russische lezers niet als een verkleinwoord kunnen interpreteren.

4.4.3 *Kattennamen*

Hetzelfde procedé als voor de vertaling van persoonsnamen, handhaving door transcriptie, gebruikt Ljoearova voor de vertaling van de kattennamen ‘Moor-tje’ en ‘Annelieze’. Zij heten in het Russisch, dat geen lange klinkers kent, ‘Mortje’ en ‘Annelize’. De oorspronkelijke namen zijn sprekend: ‘Moortje’ verwijst naar de zwarte vacht van de poes in kwestie, en ‘Annelieze’ is een verwijzing naar de (psycho-)analyse die de praatdokter toepast. In het geval van de vertaalde naam ‘Annelize’ kan deze associatie nog gemaakt worden, want dat lijkt op het

Russische woord 'analiz' (analyse). 'Mortje' heeft daarentegen niets met het Russische woord voor Moor te maken.

Bij het vertalen van de andere sprekende kattennamen, die geen drager zijn van Nederlands koloriet, werd geopteerd voor het meer creatieve procedé van de equivalentie: nieuwe sprekende namen, die bij een Russische lezer gelijkaardige associaties oproepen als de originele namen bij een Nederlandstalige lezer, werden in het leven geroepen. De vertaalster heeft gretig gebruik gemaakt van de mogelijkheden die de Russische taal biedt om met morfemen nieuwe woorden te maken. 'Aanloopkat' is vertaald als 'Pribloednaja kosjka' (afgeleid van 'bloed', wat 'ontucht' betekent). De Jakkepoes heet 'Pomojetsjnitsa' (afgeleid van 'pomojka', wat 'schroothoop' betekent). De Russische naam van de Gemeentepoes is 'Moenitsipalka' (afgeleid van 'moenitsipalitet', Russisch voor 'gemeentebestuur'). 'Eukemaantje' wordt in *Moerli* aangeduid als 'Prosvirka' (afgeleid van 'prosvira', wat 'hostie' betekent). De Pompkat, de Monopoolkat en de Deodorantkat heten respectievelijk 'Benzin', 'Ljoeks' en 'Parfjoem'. Ljoebarova heeft niet altijd de meest voor de hand liggende sprekende naam gekozen. Zo vertaalde ze 'Schoolkat' als 'Promokasjka' (afgeleid van het Russische woord voor vloeipapier).

Een enkele maal geeft Ljoebarova een niet-sprekende katten naam weer als een sprekende naam: 'Leentje', de Bakkerspoes, werd 'Boelotsjka' (broodje). Een sprekende naam creëert ze ook voor de vertaling van de 'Kattenpersdienst', waarin de poezen zich verenigen om nieuwtjes te vergaren. In het Russisch wordt deze geheime organisatie 'Kosjatsja Informationnaja Sloezjba' (Katteninlichtingendienst) genoemd, wat in een Russische context een satirische knipoog lijkt naar de KGB of de FSB. Hun geheime dienst korten de poezen af tot 'KIS' (Sjmidt, 2013, p. 136). Dat doet denken aan de Russische woorden 'kis-kis', waarmee je in het Russisch een kat lokt, en aan 'kisa' (aanspreking voor een poes).

4.4.4 Aanspreekvormen

Dat de vertaalster streefde naar exotisering, blijkt uit het feit dat in dezelfde adem als de persoonsnamen ook aanspreekvormen als 'juffrouw', 'mevrouw' en 'meneer' gehandhaafd worden aan de hand van transcriptie. Moerli is doorspekt met de ad-hoc-leenwoorden 'юфрае' (joe fraoe), 'менеер' (meneer) en 'мефрае' (mefraoe), waarvan de denotatieve betekenis bij hun introductie in het boek toegelicht worden in een voetnoot. Overigens had Ljoebarova al eerder dergelijke vertaalkeuzes gemaakt: Scheltjens (2003, p. 241) vermeldt een vertaling van haar hand van het verhaal *Hoe laat is het, meneer?*, geschreven door Jos Vandelloo, dat

verscheen onder de exotische titel ‘Который час, менеер?’ (‘Kotoryj tsjas, meneer?’).

4.4.5 *Realia*

Het is verleidelijk om op basis van de vastgestelde vertalingen van de aanspreekvormen te concluderen dat Ljoearova zoveel mogelijk Nederlands koloriet nastreefde. In haar omgang met Nederlandse realia, hier in navolging van Vlachov en Florin (2009, p. 49) gedefinieerd als ‘woorden (en woordgroepen) die objecten benoemen die karakteristiek zijn voor het leven (de levenswijze, de cultuur, de sociale en historische ontwikkeling) van een volk en die vreemd zijn aan een ander [volk], als dragers van een nationaal en/of historisch koloriet’, toont ze echter de grenzen van haar exotiseringsdrang. De munteenheid ‘gulden’ wordt nog wel gehandhaafd en voorzien van een verklarende voetnoot (Sjmidt, 2013, p. 36). Het typisch Nederlandse snoepje ‘pepermuntje’ (Schmidt, 2012, p. 133, 149), dat de Russische lezer nog nooit in zijn mond heeft gehad, verandert echter in een ‘karamelka’ (karamelsnoepje; Sjmidt, 2013, p. 120, 136). Ook worden de bij ons min of meer bekende gebeurtenissen uit de geschiedenis van de Lage Landen door Ljoearova gewijzigd in gebeurtenissen uit de Klassieke en Franse geschiedenis, die in Rusland meer kans maken om een belletje te doen rinkelen. Het betreft scènes waarin de Schoolkat napraat wat hij gehoord heeft in de geschiedenislessen: ‘De Zilvervloot is veroverd. Door Piet Hein.’ (Schmidt 2012, p. 52) wordt ‘Vannacht is het Paard van Troje de stad binnengekomen. Troje is gevallen.’ (Sjmidt, 2013, p. 42); ‘De Geuzen zijn binnen de poort.’ (Schmidt, 2012, p. 57) wordt ‘Alexander de Grote is een nieuwe veldtocht begonnen.’ (Sjmidt, 2013, p. 47); van ‘Leiden is ontzet.’ (Schmidt, 2012, p. 103) maakt Ljoearova ‘Carthago is verwoest.’ (Sjmidt, 2013, p. 91); tot slot verandert ‘Het Turfschip van Breda’ (Schmidt, 2012, p. 130) in ‘De Bestorming van de Bastille’ (Sjmidt, 2013, p. 118).

4.5 *Fatsoenerende ingrepen*

Wat het boek *Minoes* bevrijdend maakt in de ogen van hedendaagse lezers zoals Vanden Bosch (2012, 8 maart), zijn allicht de veelvuldige schendingen van de maatschappelijke normen, waar de poezen lak aan hebben: Minoes respecteert geen eigendomsrechten, maar neemt kledij gewoon ergens weg (Schmidt, 2012, p. 16); de poezen nemen geen blad voor de mond: de Jakkepoes wordt ‘een slons en een del’ genoemd (Schmidt, 2012, p. 17); Minoes wordt door een poezen-

vriend aangeraden zich te wassen 'met spuug' (Schmidt, 2012, p. 16); de Jakkepoes 'kwijlde over haar kindertjes heen' (Schmidt, 2012, p. 79); Minoes geeft als mens kopjes aan Tibbe (Sjmidt, 2013, p. 22), die zich uiteindelijk geveild voelt (Schmidt, 2012, p. 24); ze doet het onschuldige muisje van Bibi pijn, totdat Tibbe haar 'een harde klap' geeft (Schmidt, 2012, p. 41); een vogeltje dat Minoes onder handen nam is 'misschien gewond en halfdood' (Schmidt, 2012, p. 140).

In vergelijking met Annie M.G. Schmidt laat haar Russische vertaalster het eigenzinnige hoofdpersonage en haar poezen meer in de pas lopen: Moerli heeft geen kleren weggenomen, maar eufemistisch 'geleend' (Sjmidt, 2013, p. 10); de Jakkepoes krijgt niet de krachttermen 'slons en een del' naar haar hoofd geslingerd, maar gewoon 'floddermadam en knoeipot' (nerjacha i grjaznoelja) (Sjmidt, 2013, p. 11); Minoes wordt niet aanbevolen zich te wassen met 'spuug', maar – minder aanstootgevend – met 'het tongetje' (Sjmidt, 2013, p. 10); de Jakkespoes 'kwijlde niet over haar kindertjes heen', maar 'ging met haar tongetje over al haar kindertjes heen' (Sjmidt, 2013, p. 69); Moerli geeft geen kopjes aan Tibbe, maar 'is gek' (Sjmidt 2013, p. 15); Tibbe voelt zich door Moerli niet geveild, maar heeft de indruk 'gek te worden' (Sjmidt, 2013, p. 17); ze krijgt geen 'harde klap' van Tibbe omdat ze met een vogeltje speelt, maar wel een 'klap *op haar hand*' (Sjmidt, 2013, p. 33); over het vogeltje dat voor de Nederlandse lezers 'misschien gewond en halfdood' is, klinkt in het Russisch de meer verbloemde formulering dat het 'allicht niet zal overleven' (Sjmidt, 2013, p. 128). Deze markante microtekstuele verschuivingen hebben met elkaar gemeen dat ze de zedelijke acceptabiliteit ten goede komen. Een gelijkaardig fatsoenerend effect hebben ook de volgende, meer subtiele ingrepen. Tibbe biedt zijn buurmeisje 'een heel groot ijsje' aan (Schmidt, 2012, p. 35). De Russische vertaalster maakt daarvan 'het allerlekkerste ijsje' (Sjmidt, 2013, p. 27) – horen jonge meisjes de smaak van ijs belangrijker te vinden dan de kwantiteit? Dat respect en fatsoen in de Russische vertaling explicieter aanwezig gesteld worden, illustreren ook de vertalingen van de zinsneden 'Net als andere dames' (Schmidt, 2012, p. 48) en 'Zoals al die andere dames' (Schmidt 2012, p. 50) als 'Zoals alle fatsoenlijke dames' (Sjmidt, 2013, p. 40) respectievelijk 'zoals het iedere zichzelf respecterende dame betaamt' (Sjmidt, 2013, p. 41). Omdat deze verschuivingen in dezelfde lijn liggen als de hierboven besproken toevoeging dat zichzelf respecterende dames niet over hekjes springen, lijkt hier meer aan de hand dan toeval: de Russische tekst zet systematisch sterker dan de brontekst in op betuttelende, patriarchale omgangsvormen.

5 Besluit: ‘Sois belle et tais-toi’?

Over de Russische literatuur wordt soms gezegd dat zij bevrijd zou zijn sinds de val van de Sovjetunie. Inderdaad ging de transitie van de Sovjetdictatuur naar de Russische post-Sovjetdemocratie gepaard met de afschaffing van de communistische ideologische druk op literaire originele werken en vertalingen. Behalve voor het einde van de rijke dissidentenliteratuur, die zich grotendeels ondergronds afspeelde, zorgde de afschaffing van de censuur en de invoering van het kapitalisme in de jaren negentig voor een vertaalboom, die ook Annie M.G. Schmidt in Rusland op de kaart plaatste.

Het in deze bijdrage uiteengezet vertaalonderzoek illustreert dat het echter naïef zou zijn om te denken dat de literaire werken die onder het post-Sovjetkapitalisme geproduceerd worden, al dan niet door mensen die opgeleid werden in de Sovjetunie, volledig bevrijd zijn van ideologische druk. Wel is de heersende ideologie veranderd. Niet langer humanisme, maar commercieel winstbejag is de inzet van de boekenmarkt.

De dominante vertaalnorm die met commercie samenhangt, is uiteraard acceptabiliteit. Als bovendien in rekening wordt gebracht dat het dominante vrouwbeeld in post-Sovjet-Rusland patriarchale kantjes heeft, hoeft het niet te verbazen dat, zoals blijkt uit het gevoerde descriptieve vertaalonderzoek, de knullige *Minoes* van Hollander met het oog op haar immigratie naar het Rusland van de eenentwintigste eeuw een metamorfose onderging van een anti-Barbie tot femme fatale. Niet alleen verovert haar fysieke schoonheid een prominente plaats in de illustraties van het boek, ook wordt haar ongecontroleerde kattengedrag in de doelttekst meer aan banden gelegd dan in de brontekst. De vastgestelde macrotekstuele verschuivingen en fatsoenerende ingrepen brengen met zich mee dat een zichzelf respecterende dame niet over hekjes wipt, geen kopjes geeft aan (haring)mannen en kledij niet wegneemt, maar hoogstens ‘leent’.

In zekere zin lijkt de vastgestelde vertaalstrategie een contradictie in te houden. De metamorfose van *Minoes* tot *Moerli* is namelijk een geval van naturalisering, in die zin dat het hedendaagse Russische vrouwbeeld in haar doorschemert, terwijl de vertaalster elders overtuigend inzet op exotisering: haar vertaling van Nederlandse plaatsnamen, eigennamen en vooral aanspreekvormen zorgt voor een dikke laag sprookjesachtige exotische couleur locale.

Schmidt’s sprookje over de metamorfose van poes tot jongedame, heeft een groot aantal Russische meisjes in hun ontluikende puberteit bereikt. De reacties van Russische lezers op het internet liegen er niet om. Op de populaire interactieve website Livelib.ru behaalt *Moerli*, dat met name dankzij de illustraties van Sokolov erg in de smaak valt, met 156 stemmen een score van 4,52/5 (*Moerli* –

Anni Sjmidt, 2015). Kennelijk wordt het vooral gelezen door meisjes of voorgelezen aan meisjes. Symptomatisch zijn de reacties over *Moerli* die achtergelaten werden op de e-commercewebsite Ozon.ru ('*Moerli. Istorija neobyknovennogo prevrasjtsjenija*', 2015). Alle zeven reacties zijn geschreven door vrouwen. Een gebruiker met de naam Jelena (10 juni 2010) zegt expliciet dat *Moerli* volgens haar 'vooral meisjes zal interesseren'. Anastasija Kovalevskaja (22 mei 2011) bevestigt dit vermoeden: 'ik kon me niet losrukken [van het boek], alle meisjes in de klas [die het boek] gelezen hebben zijn ook enthousiast AANRADER.'

Het is nog maar de vraag of *Minoes* in Rusland een in feministische zin bevrijdende rol speelt in de socialisatie van de jonge vrouwelijke lezers, zoals Vanden Bosch (2012, 8 maart) gelooft met betrekking tot haar eigen dochters. De vastgestelde verschuivingen, die *Minoes* een Barbiegehalte geven, geven reden om hieraan te twijfelen. Ze vormen een niet mis te verstane waarschuwing dat de receptiemotieven die vertalingen maken of kraken niet verward mogen worden met de redenen waarom bronteksten al dan niet uit de kast gehaald worden in de broncultuur.

Toch zou het schromelijk overdreven zijn om te beweren dat *Minoes* in Rusland enkel koren is op de patriarchale molen. Een eerste bezwaar is dat *Minoes* in allerlei gedaanten aanwezig is in de Russische cultuur, die in het kader van dit onderzoek niet allemaal onderzocht werden. *Moerli* is vooral populair in de door Sokolov geïllustreerde vertaling van Ljoearova, maar er bestaat ook een oudere, door Zoejkov en Ljoearov geïllustreerde uitgave. De vertaling van Ljoearova heeft bovendien aanleiding gegeven tot een aantal Russische bewerkingen. *Moerli* kan beluisterd worden als audioboek (Sjmidt, 2010), of bekeken worden als toneelstuk. In 2011 ging de bewerking van Karen Nersisjan in première in Nizjni Novgorod. In de Moskouse schouwburg Sfera kan je Jekaterina Jelanskaja's *Moerli*, die in 2008 in première ging, ook vandaag nog gaan bekijken. Daarnaast bereikt *Minoes* het Russische publiek ook als film van Vincent Bal, die onder de titel *Ledi-kosjka* (Lady/poes) met Russische voice-over vertaling op het internet circuleert.

Er bestaat nog een tweede, meer fundamenteel bezwaar tegen de stelling dat het feministisch potentieel in de Russische versie van *Minoes* onschadelijk gemaakt is. De vastgestelde verschuivingen, met name de illustraties van Sokolov, bevestigen misschien wel de bestaande druk op jonge Russische vrouwen om energie te investeren in hun fysieke verschijning, maar het patriarchale adagium 'sois belle et tais-toi' is maar voor de eerste helft van toepassing. Ook als de *Moerli* geheten Russische femme fatale blijft *Minoes* een katje dat haar mannetje kan staan. Zeker, ze snijdt de terugweg naar haar eigen kattennatuur af uit loyaliteit voor de mannelijke protagonist, die haar vraagt zich te schikken naar de

heersende normen. Tegelijkertijd is zij geen slachtoffer, maar een sterk personage, dat het heft in handen neemt. Zij is het die Tibbe er met haar inventiviteit toe aanzet om zijn natuur, zijn schuchterheid, te overwinnen, zodat de waarheid kan zegevieren. Als zodanig kan de Russische vertaling *Moerli* ook geïnterpreteerd worden als een uitnodiging aan het adres van vrouwelijke Russische lezers om de Russische genderrollen, waarover het laatste woord nog niet gezegd is, ter discussie te stellen en eraan te sleutelen.

Bibliografie

- Avtory etogo nomera. (1996). *Innostrannaja Literatura*, 12. Geraadpleegd via http://magazines.russ.ru/inostran/1996/12/avtor_12.html op 26 augustus 2015.
- Bosch, V. Vanden (2012, 8 maart). De dictatuur van de prinsessencultuur. Waarom kleine meisjes vallen voor roze. *De Standaard*. Geradpleegd via www.standaard.be/cnt/3p3n5s4g op 26 augustus 2015.
- Boulogne, P. (2008). Van vergetelheid tot beroemdheid. De rehabilitatie van Boelgakov. *Tijdschrift voor Slavische Literatuur*, 51, 37-43.
- Boulogne, P. (2011). *Het temmen van de Scyth. De vroege Nederlandse receptie van F.M. Dostoëvskij*. Amsterdam: Uitgeverij Pegasus (*Pegasus Oost-Europese Studies* 17).
- Chozajoesjka (2000). *Jeralasj*. Aflevering 138, fragment 3. Geraadpleegd via <https://www.youtube.com/watch?v=C7yYPJJczw> op 26 augustus 2015.
- Genette, G. (1987) *Seuils*. Paris: Editions du Seuil.
- Holmes, J.S. (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Michajlova, I. (2003). Niderlandskaja literatoera po-roesski: dva veka istorii. In Scheltjens, W., *Bibliografie van de Nederlandse literatuur in Russische vertaling* (pp. 23-68). Sint-Petersburg: Aleteja.
- Moerli – Anni Sjmids (2015). Geraadpleegd via <http://www.livelib.ru/book/1000168618> op 26 augustus 2015.
- Moerli. Istorija neobyknovennogo prevrasjtsjenija (2015). Geraadpleegd via <http://www.ozon.ru/context/detail/id/2779437/> op 26 augustus 2015.
- Mudde, B. (2007). *Richardsons apostel in Nederland. Johannes Stinstra als vertaler en pleitbezorger van Samuel Richardsons Clarissa*. [ongepubliceerde doctoraalscriptie] Promotor: prof. dr. E.M.P.van Gemert. Universiteit Utrecht.
- Kelly, C. (2007). *Children's World. Growing Up in Russia, 1890-1991*. New Have: Yale University Press.
- O'Dell, F. A. (2010). *Socialisation through Children's Literature. The Soviet Example*. New York: Cambrigde University Press.

- Omel'chenko, E. (2000). 'My body, my friend?' Provincial youth between the sexual and the gender revolutions. In S. Ashwin (red.), *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia* (pp. 137-167). London/New York: Routledge.
- Orenstein, P. (2011). *Cinderella ate my daughter: Dispatches From the Front Lines of the New Girlie-Girl Culture*. New York/London/Toronto/Sidney: Harper.
- Scheltjens, W. (2003). *Bibliografie van de Nederlandse literatuur in Russische vertaling*. Sint-Petersburg: Aleteja.
- Schmidt, A.M.G. (2012). *Minoes*. 34^{ste} druk, met tekeningen van Carl Hollander. Amsterdam/Antwerpen: Em. Querido's Uitgeverij.
- Sjmidt, A. *Moerli* (2013). Vertaald uit het Nederlands door Jekaterina Ljoearova, met tekeningen van Gennadi Sokolov. Moskou: Samovar.
- Sjmidt, A. (2010). *Moerli*. [luisterboek] Met stemmen van Vera Vasiljeva en Aleksandr Lenkov. Geraadpleegd via <http://mp3tales.info/tales/?id=211> op 26 augustus 2015.
- Sjmidt, A. (1997). *Moerli*. Vertaald door Jekaterina Ljoearova, met tekeningen van Vladimir Zoejkov en Vladimir Ljoearov. Moskou: Tekst.
- Tartakovskaya, I. (2000). The changing representation of gender roles in the Soviet and the post-Soviet press. In S. Ashwin (red.), *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia* (pp. 118-136). London/New York: Routledge.
- Timina, S.I. (red.) (2011). *Sovremennaja Roesskaja literatoera kontsa XX – natsjala XXI veka*. Moskou: Izdatelski tsentr Akademija.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Vlachov, S. & Florin, S. (2009). *Neperevodimoe v perevode*. Moskou: Vyssjaja sjkola.

ILLUSTRATIEVERANTWOORDING

- p. 23: Kaft van de eerste uitgave van *Minoes*. Copyright: Querido
- p. 49: Kaft van *Minoes* – Musicaleditie. Copyright: Querido
- p. 51: Kaft van *Minoes* – Filmeditie. Copyright: Querido
- p. 61: Kaften van de Parijse Hachette-edities van *Cette mystérieuse Minouche*. Copyright: Hachette
- p. 63: Kaft van de Canadese editie van *Miaou!*. Copyright: la courte échelle
- p. 97: Afrikaanse kaft van *Minoes*. Copyright: Protea Boekhuis
- p. 100: Philip de Vos, vertaler van Schmidts gedichten voor kinderen. Copyright: Philip de Vos
- p. 101: Kaft van *Die spreek met foete*, Human & Rousseau, 2002. Copyright: Human & Rousseau
- p. 102: Daniel Hugo, vertaler van *Minoes*. Copyright: Protea Boekhuis
- p. 103: Amelia de Vaal, vertaalster van *Pluk van de Petteflet*. Copyright: Amelia de Vaal
- p. 104: Illustratie uit *The cat who came in off the roof*, vertaald door David Colmer. Copyright: Pushkin Press
- p. 105: Haringstalletje, getekend door Carl Hollander. Copyright: Querido & erven Carl Hollander
- p. 125: Kaft van de Hongaarse vertaling. Budapest, Animus. Copyright: Animus
- p. 137: Foto van het toneelstuk *Macskák társasága*. Copyright: Kolibri Theatre for Children and Youth
- p. 142: Foto van het toneelstuk *Macskák társasága*. Copyright: Kolibri Theatre for Children and Youth
- p. 143: Foto van het toneelstuk *Macskák társasága*. Copyright: Kolibri Theatre for Children and Youth

- p. 144: Foto van het toneelstuk *Macskák társasága*. Copyright: Kolibri Theatre for Children and Youth
- p. 154: Kaft van de eerste uitgave van *Minoes* in Poolse vertaling. Copyright: Hokus-Pokus
- p. 154: Kaft van de geplande derde uitgave. Copyright: Hokus-Pokus
- p. 180: Kaft van *Moerli* (2013). Copyright: Samovar
- p. 181: Kaft van *Moerli* (1997). Copyright: Samovar
- p. 182: Bakkerspoes Leentje, getekend door Vladimir Zojkov en Vladimir Ljoebarov, uit *Moerli* (1997). Copyright: Samovar
- p. 183: *Minoes*, getekend door Carl Hollander. Copyright: Querido & erven Carl Hollander
- p. 184: *Minoes*, getekend door Gennadi Sokolov, uit *Moerli* (2013, p. 33). Copyright: Samovar

De auteurs hebben alle mogelijke inspanningen verricht om de rechthebbenden van de illustraties te vinden en te contacteren. Indien u echter denkt rechthebbende te zijn van een bepaalde illustratie en niet werd benaderd, kunt u contact opnemen met de auteurs.

OVER DE AUTEURS

Pieter Boulogne (1982), slavist, is als docent verbonden aan de KU Leuven en als gastprofessor aan de UGent. Hij geeft onder meer Russische literatuur en Russische taalkunde. Zijn onderzoek situeert zich op het raakvlak van de literatuurgeschiedenis en de descriptieve vertaalwetenschap. In 2011 verscheen zijn dissertatie *Het temmen van de Scyth*, die de vroege Nederlandse receptie van Dostojevski ontrafelt. In het verleden was hij verbonden aan de UAntwerpen en aan Kruispunt Migratie-Integratie, waar hij sociaal vertalers en tolken opleidde. Sporadisch speelt hij literair vertaler. Hij woont in Wallonië met zijn vriendin en twee dochters. Aan de oudste wordt met de regelmaat van de klok *Floddertje* voorgelezen.

pieter.boulogne@kuleuven.be

Natalia Brożyna (1985) is verbonden aan de Universiteit Wrocław (Polen). Haar onderzoek betreft de helende functie van de literatuur (bibliotherapie). De titel van haar masterscriptie luidt: *Stilistische analyse van de Poolse vertaling van Het dwaallicht (Błądny ognik) van Willem Elsschot ten opzichte van het origineel* (2012). Lid van het Willem Elsschot Genootschap.

natalia.brozyna@uwr.edu.pl

Jan Van Coillie (1957) promoveerde in 1988 op een studie over de kinderliteratuur in Vlaanderen in de negentiende eeuw. Hij is hoogleraar Nederlandse taalbeheersing aan de faculteit Letteren van de KU Leuven campus Brussel, waar hij ook jeugdliteratuur en jeugdliteratuur in vertaling doceert. Hij publiceerde talrijke artikels en boeken over kinderpoëzie, de geschiedenis van de jeugdliteratuur, sprookjes, jeugdliteratuur in vertaling, adaptaties voor de jeugd en schrijfvaardigheid. Hij is ook actief als recensent, vertaler en auteur.

Jan.VanCoillie@kuleuven.be

Irena Barbara Kalla (1966) is verbonden aan de Universiteit Wrocław (Polen). Haar onderzoek betreft voornamelijk moderne poëzie en jeugdliteratuur. Ze publiceert ook over receptie van de Nederlandstalige literatuur in Polen en van

de Poolse literatuur in Nederland en Vlaanderen. Publicaties: *Programy romantyzmu w Niderlandach* (2007), *Volwassen worden. Cultuurverschijnsel en literair motief* (2007, i.s.m. Bożena Czarnecka), *Huisbeelden in de moderne Neerlandstalige poëzie* (2012). Lid van Comenius, IVN, Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, voorzitter van de centrale redactie van *Lage Landen Studies*.

barbara.kalla@uwr.edu.pl

Joke Linders-Nouwens (1943) studeerde literatuurwetenschap aan de universiteit in Leiden (Nederland) en promoveerde in 1999 in Utrecht op de geschiedenis van het schrijverschap van Annie M.G. Schmidt: *Doe nooit wat je moeder zegt*. Meer dan veertig jaar recenseerde zij kinder- en jeugdliteratuur, doceerde schrijven, lezen en beoordelen van kinder- en jeugdliteratuur onder meer aan de Hoge School voor de Kunsten in Utrecht en schreef biografieën over o.a. An Rutgers van der Loeff, Max Velthuis, Dick Bruna en Han G. Hoekstra. Zij was een van de mede-oprichtsters van het vakblad *Literatuur zonder leeftijd*.

Renée Marais (1958) is verbonden aan de Universiteit van Pretoria (Zuid-Afrika). Ze staat aan het hoofd van de opleiding vertalen en tolken en doceert onder meer vertaaltheorie, literair vertalen en (Afrikaanse) tekstredactie. Naast aspecten van literair vertalen, voornamelijk vanuit het Nederlands, en de receptie van Nederlandstalige literatuur in Zuid-Afrika, betreft haar onderzoek Afrikaanse en Nederlandse poëzie en proza. Lid van de ‘Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns’, de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde (vertegenwoordiger voor Zuid-Afrika), voorzitter van het ‘Noordelike Kennisnetwerk vir Neerlandistiek’.

renee.marais@up.ac.za

Sara Van Meerbergen (1981) werkt als docent in vertaalwetenschap en Nederlands aan Stockholm University (Zweden). In 2010 promoveerde ze op een proefschrift over multimodale vertaalanalyse van Nederlandse prentenboeken in Zweedse vertaling. Daarna werkte ze aan een postdoctoraal project over postmodernisme in Vlaamse prentenboeken. Haar onderzoek betreft voornamelijk vertaalwetenschap, jeugdliteratuur en multimodale tekstanalyse. Recente publicaties: *Ola Paola en TobleRhône: Een verkenning van het postmoderne landschap van Tom Schamp* (2013), *Play, parody, intertextuality and interaction: Postmodern Flemish picture books as semiotic playgrounds* (2012), *De kerk als een slagroomtaart: Een multimodale vertaalanalyse van veranderende kindbeelden in de Zweedse vertaling van Nijntje in de sneeuw* (2012).

sara.vanmeerbergen@su.se

Matthieu Sergier (1977) doceert Nederlandse letterkunde aan de Université Saint-Louis – Bruxelles en aan de Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve). Hij heeft een proefschrift besteed aan de waarneming van de andersheid en de ethiek van de lectuur in de romans van Frans Kellendonk (1951-1990). Een bewerkte versie daarvan verscheen in 2012 bij Academia Press. Zijn huidig onderzoek gaat over literaire experimenten in schrijversdagboeken en over heterolinguïstische lietratuur. Hij is secretaris van de Association des Néerlandistes de Belgique francophone et de France (ANBF – het platform voor Nederlands aan Franstaligen) en directeur van de comparatistische literaire reeks ‘Proximités’ bij uitgeverij L’Harmattan.

Matthieu.Sergier@usaintlouis.be; Matthieu.Sergier@uclouvain.be

Stéphanie Vanasten (1977) is docente Nederlandse letterkunde aan de Université catholique de Louvain. Ze behaalde een doctoraat in de Duitse en Nederlandse literatuur met een vergelijkende studie over het groteske in het werk van G. Grass en H. Claus. Ze was tien jaar lang als doctorale en postdoctorale onderzoekster verbonden aan het Fonds de la Recherche Scientifique-FNRS. Haar huidig onderzoek richt zich op de problematiek van vertalers-schrijvers in een intercultureel perspectief en op het fenomeen stadsdichterschap. In 2013 kreeg ze de Wetenschappelijke Prijs ‘Compagnie du Bois Sauvage’ van de Louvain Foundation Belgium, dat interdisciplinair onderzoek van de afgelopen drie jaar belooft. Publicaties: www.uclouvain.be/stephanie.vanasten.

stephanie.vanasten@uclouvain.be

Janina Vesztergom (1987) is verbonden aan de Eötvös Loránd Universiteit (Boedapest). Zij onderzoekt voornamelijk postmoderne Engelstalige en Nederlandstalige proza. In het kader van haar promotieonderzoek bestudeert zij de kwestie van verantwoordelijkheid in de fictie van de Britse auteur Julian Barnes. ninuska5@gmail.com

