



Masterproef aangeboden tot  
het verkrijgen van het  
diploma Master of Arts in het  
**vertalen**

## **Studie naar aanleiding van het werk van Els Pelgrom: her(ver)talen van klassiekers, ook voor de jonge dyslect**

Door: Geertrui Rutten  
Promotor: Dr. Francesca Blockeel

ACADEMIEJAAR 2012-2013

# Voorwoord

---

Met deze masterproef rond ik mijn opleiding tot vertaler Frans-Engels aan de Thomas More (Lessius) Hogeschool af. Dit onderzoek was net zoals vele klassieke boeken een waar avontuur, omdat het niet enkel om bureauwerk draaide, maar omdat ik ook de kans kreeg om op pad te gaan. Op de weg die ik aflegde, kwam ik drie interessante auteurs tegen: Els Pelgrom, Ed Franck en Marian Hoefnagel. Zij hebben me met veel overtuiging over hun passie voor hertalingen of bewerkingen verteld. Ik wil hen bedanken dat ze me een interview toestonden en dat ze me zo gastvrij ontvingen. Een speciaal dankwoord gaat uit naar mijn promotor, dr. Francesca Blockeel, die me de kans gaf dit onderzoek uit te voeren, die me steeds feedback gaf en me in de juiste richting stuurde. Tot slot zou ik ook nog graag mijn moeder willen bedanken, die de tijd nam om deze kanjer van meer dan honderd bladzijden door te nemen.

# Résumé

---

Ce mémoire a pour but de découvrir les stratégies et les techniques utilisées par les retraducteurs des livres classiques pour un jeune public dyslexique et de déterminer si les retraducteurs pour un jeune public non-dyslexique utilisent les mêmes stratégies et techniques. Le point de départ est l'œuvre de l'auteur néerlandais Els Pelgrom, qui a retraduit des livres classiques pour un public dyslexique, ainsi que pour un public non-dyslexique. Elle a expliqué son opinion lors d'une interview. L'auteur flamand Ed Franck, qui ne retraduit des livres classiques que pour un jeune public non-dyslexique, et l'auteur néerlandais Marian Hoefnagel, écrivain et retraducteur des livres modernes et classiques pour des jeunes dyslexiques, ont également été interviewés. Les opinions des trois auteurs forment la partie théorique, ainsi que les informations de base sur le phénomène de dyslexie, sur la traduction de la littérature pour enfants et sur la retraduction. Pour la partie pratique, une analyse de trois chapitres du livre classique pour un public non-dyslexique *De klokkenluider van de Notre-Dame* d'Els Pelgrom a été exécutée sur le plan global et local dans le but de déterminer des ressemblances entre la retraduction pour un public dyslexique et pour un public non-dyslexique. Les opinions des auteurs montrent que des auteurs pour un public dyslexique utilisent des stratégies et techniques concernant la composition du récit, la typographie, la mise en page et le niveau du mot et de la phrase. Les opinions des auteurs et les résultats de l'analyse du livre classique montrent qu'il y a des stratégies et techniques qui sont utilisées dans la retraduction pour un public dyslexique ainsi que pour un public non-dyslexique. Les ressemblances sont surtout des adaptations sur le plan global, tels que le raccourcissement du récit, la suppression des personnages et l'addition des illustrations. Sur le plan local, il n'y a que quelques ressemblances: des phrases plus courtes et plus simples et la diminution des mots archaïques.

# Inhoudsopgave

---

Voorwoord .....	2
Résumé.....	3
Inhoudsopgave .....	4
1. Inleiding .....	7
2. Onderzoeksvraag en methodologie .....	9
3. Els Pelgrom .....	11
3.1. Biografie .....	11
3.2. Carrière.....	11
3.3. Schrijfstijl .....	12
3.4. Bekroningen .....	12
4. Dyslexie.....	14
4.1. Definitie .....	14
4.2. Geschiedenis.....	14
4.3. Oorzaak.....	15
4.3.1. Biologische niveau.....	15
4.3.2. Cognitieve niveau .....	15
4.3.3. Klankeenheden.....	15
4.4. Subtypen.....	16
4.5. Problemen .....	16
4.6. Gevolgen en bijkomende problemen.....	17
4.7. Remediëren op leesproblemen.....	17
5. Vertalen van kinderliteratuur .....	19
5.1. Wat is kinderliteratuur? .....	19
5.2. Algemene cijfers .....	19
5.3. Dubbele gerichtheid .....	19
5.4. Stem van de vertaler .....	20
5.5. Verschil met literatuur voor volwassenen .....	20
5.6. Vertaalnormen .....	20
5.7. Vertaalstrategieën.....	21
5.8. Ideologische manipulatie .....	22
5.9. Vertaalmoelijkheden .....	22
5.9.1. Culturele verwijzingen.....	23
5.9.1.1. Persoonsnamen.....	24
5.9.1.2. Soortnamen .....	25
5.9.2. Woorden zonder equivalent .....	25
5.9.3. Verwoording en plot.....	25

5.9.4.	Waarden en normen .....	26
5.9.5.	Illustraties .....	27
5.9.6.	Intertekstualiteit.....	27
5.9.7.	Orale kenmerken .....	28
6.	Hervertalen.....	29
6.1.	Wat is hervertaling? .....	29
6.2.	Motieven .....	30
6.3.	Retranslation Hypothesis .....	31
6.4.	Hertalen voor de moeilijke lezer .....	32
6.5.	Hervertalen van klassiekers.....	32
6.5.1.	Klassieker: algemene informatie .....	32
6.5.2.	Hertalen volgens Els Pelgrom .....	33
6.5.2.1.	Hertalen voor dyslectici.....	33
6.5.2.2.	Hertalen van klassiekers voor jongeren .....	35
6.5.3.	Bewerken volgens Ed Franck.....	36
6.5.3.1.	Biografie en oeuvre .....	36
6.5.3.2.	Klassiekers voor de jeugd .....	37
6.5.3.3.	Uitgangspunten .....	38
6.5.3.4.	Gevolgen van de uitgangspunten.....	39
6.5.4.	Hertalen volgens Marian Hoefnagel.....	41
6.5.4.1.	Biografie en oeuvre .....	41
6.5.4.2.	Hertaalproces .....	42
7.	Vergelijkende analyse: <i>De klokkenluider van de Notre-Dame</i> .....	45
7.1.	Inleiding .....	45
7.1.1.	Macroniveau.....	46
7.1.1.1.	Paus der Zotten .....	46
7.1.1.2.	De spookmonnik.....	48
7.1.1.3.	Het schoentje.....	50
7.1.1.4.	Besluit en vergelijking visies auteurs.....	52
7.1.2.	Microniveau.....	53
7.1.2.1.	Resultaten.....	53
7.1.2.2.	Besluit en vergelijking visies auteurs.....	58
8.	Algemeen besluit.....	59
	Bibliografie .....	61
	Geraadpleegde werken .....	61
	Internetbronnen.....	64

Bijlagen .....	65
1. Interview Els Pelgrom .....	65
2. Interview Ed Franck .....	72
3. Toespraak Ed Franck.....	81
4. Interview Marian Hoefnagel.....	88
5. Criteria Stichting Makkelijk Lezen .....	94
6. Microstructurele analyse: <i>De klokkenluider van de Notre-Dame</i> .....	95

# 1. Inleiding

---

*Heb je de film De klokkenluider van de Notre-Dame gezien? Dan ken je het verhaal van Quasimodo. Dénk je... Wordt in die film wel het ware verhaal verteld zoals Victor Hugo het destijds neerschreef? Wat gebeurde er écht met Quasimodo? Liep het wel allemaal zo goed af met Esmeralda? Wie was Frolo in werkelijkheid? Je leest het in dit boek! (Pelgrom, 1997)*

Met die tekst op de achterflap van de hertaling<sup>1</sup> van *De klokkenluider van de Notre-Dame* probeert Els Pelgrom de lezer aan te sporen het ware verhaal van Quasimodo en Esmeralda in boekvorm tot zich te nemen, aangezien boeken iets anders vertellen dan de vele verfilmingen. Het vertrekpunt van dit onderzoek was het werk van Els Pelgrom, een Nederlandse kinder- en jeugdschrijfster die, naast haar eigen werk, zoals het vaak bekroonde *De kinderen van het Achtste Woud*, een hele reeks klassieke werken voor zowel jongeren als voor dyslectische lezers heeft hertaald. In het kader van mijn vertaalopleiding leek het interessant uit te zoeken hoe een schrijver zich bezighoudt met het her(ver)talen. Els Pelgroms werk leek ook interessant omdat ze teksten bewerkt voor twee verschillende doelpublieken. Daarbij vertrekt ze in beide gevallen vaak van klassiekers voor de jeugd. Na een korte uiteenzetting over de methodologie, wordt in hoofdstuk drie ('Els Pelgrom') ingegaan op de biografie, de carrière, de schrijfstijl en de bekroningen van deze veelzijdige schrijfster. Daarna worden de twee soorten vertalingen en hun doelpubliek belicht, namelijk teksten voor lezers met leesmoeilijkheden en jongerenversies van de grote klassiekers. In hoofdstuk vier ('Dyslexie') wordt achtergrondinformatie gegeven over dyslexie in het algemeen en over de problemen waarmee dyslectici worden geconfronteerd. Vervolgens wordt in hoofdstuk vijf ('Vertalen van kinderliteratuur') toegelicht hoe vertalers te werk gaan om literatuur voor kinderen en jongeren te vertalen en hoe dat proces wordt bemoeilijkt. In hoofdstuk zes ('Hervertalen') wordt onder meer dieper ingegaan op Pelgroms visie over het hertalen voor dyslectici en het hertalen van klassiekers, gebaseerd op het interview dat ze me in december 2012 toestond.

Pelgrom bleek echter niet de enige auteur te zijn die het klassieke werk *De klokkenluider van de Notre-Dame* voor de jeugd herschreef. Ook de Vlaamse jeugdschrijver Ed Franck heeft datzelfde werk van Victor Hugo, en ook andere klassiekers, in een nieuw jasje gestoken. Bij mijn opzoekingswerk ontdekte ik ook de uitgeverij "Eenvoudig Communiceren", die boeken en kranten uitgeeft in eenvoudig Nederlands. De Nederlandse jeugdschrijfster Marian Hoefnagel, leerkracht Nederlands voor tieners met leesmoeilijkheden en mede-oprichter van de Stichting Makkelijk Lezen, schrijft en hertaalt boeken voor deze uitgeverij. De visies van Ed Frank en Marian Hoefnagel over het schrijven en het her(ver)talen van klassieke en moderne boeken voor tieners met leesproblemen worden in hoofdstuk zes ('Hervertalen') getoetst en vergeleken met de opvattingen van Els Pelgrom. Zo worden onder meer de verschillende aanpassingen onder de loep genomen.

De bovenvermelde hoofdstukken vormen het theoretische gedeelte van dit onderzoek, dat ook een praktisch deel bevat. Hoofdstuk zeven bestaat uit een vergelijkende analyse van de hertaling van *De*

---

<sup>1</sup> In dit onderzoek worden de benamingen 'hervertaling', 'hertaling' en 'bewerking' gebruikt. Voor het herschrijven van klassiekers voor een niet-dyslectisch publiek spreken academici over 'hervertaling' en Ed Franck over 'bewerking'. Voor het herschrijven van (klassieke) boeken voor dyslectische lezers hanteren Els Pelgrom en Marian Hoefnagel de term 'hertaling'. Wanneer specifiek verwezen wordt naar het oeuvre en de visies van de drie auteurs, worden steeds hun benamingen gehanteerd. In al de andere gevallen wordt de benaming 'hervertaling' gehanteerd.

*klokkenluider van de Notre-Dame* door Els Pelgrom, zowel op macro- als op microstructureel niveau. De resultaten van deze analyse worden vergeleken met de verschillende visies van de auteurs.

In de academische wereld bleek nog niet veel te zijn geschreven over het her(ver)talen van werken voor kinderen of jongeren met leesmoelijkheden, maar enkel over het hertalen van klassiekers voor de jeugd. Doedel (2012) bleek de enige academicus te zijn die al onderzoek heeft uitgevoerd naar het hertalen van boeken voor dyslectische lezers. Het opzet van dit onderzoek bestaat er dan ook uit te onderzoeken op welke manier auteurs te werk gaan om boeken voor dyslectische lezers te hertalen en na te gaan in welke mate dat overeenstemt met de strategieën die bij het hertalen van klassiekers worden gebruikt.



## 2. Onderzoeksvraag en methodologie

---

Hoe gaan auteurs te werk bij het hervertalen van (klassieke) werken voor dyslectische lezers en in welke mate stemt dat overeen met het hervertalen van klassiekers voor de jeugd? Dat is de belangrijkste vraag waar dit onderzoek een antwoord op probeert te vinden. Daarnaast wil het onderzoek ook inzicht verschaffen in het hervertaalproces en in de technieken en strategieën die de auteurs toepassen. Gebruiken hervertalers voor dyslectici dezelfde technieken als hervertalers van klassiekers? Zijn het bovendien dezelfde mensen die dat doen?

Om een antwoord op die vragen te formuleren, werd eerst een theoretisch en daarna een praktisch deel uitgewerkt. Voor een aantal onderwerpen werd eerst theoretische achtergrondinformatie opgezocht, namelijk over schrijfster Els Pelgrom, over het fenomeen dyslexie, over het vertalen van kinderliteratuur en over het hervertalen. Daarna werd nog dieper ingegaan op het fenomeen 'hervertalen' aan de hand van enkele interviews met auteurs. Aangezien zij daar dagelijks mee bezig zijn, is een interview een directe manier om aan betrouwbare informatie te geraken. Els Pelgrom was de eerste auteur die in een interview haar visie omtrent het hertalen voor dyslectici en het hertalen van klassiekers toelichtte. Later gaf Ed Franck te kennen hoe hij klassieke werken bewerkt en tot slot vertelde ook Marian Hoefnagel hoe zij te werk gaat bij het hertalen van boeken voor dyslectici. Pas na een grondige theoretische kennis over de verschillende onderwerpen kon dieper worden ingegaan op het praktische deel van dit onderzoek.

Dat deel bestaat uit een vergelijkende analyse van de klassieker *De klokkenluider van de Notre-Dame*, een hertaling van Els Pelgrom voor de jeugd. Het werk werd eerst geanalyseerd op macrostructureel niveau: voor de plot, de gebeurtenissen, de personages, de plaatsen en de illustraties werd nagezien of die gehandhaafd, geschrapt of toegevoegd werden. Op die manier kon worden bepaald of het hertaalde werk dicht aansluit bij het originele werk van Victor Hugo. Op microstructureel niveau werd aan de hand van de vertaalstrategieën van Chesterman (2010: 153-172) geanalyseerd welke strategieën Pelgrom het vaakst toepast bij het hertalen van de afzonderlijke zinnen. De resultaten uit dit praktische deel werden gekoppeld aan de bevindingen uit het theoretische deel. Er werd met andere woorden nagegaan of Pelgroms visie over het hertalen van klassiekers overeenkomt met wat ze in de praktijk toepast en of er gelijkenissen of verschillen op te merken zijn met de visies van de andere twee auteurs. Daarnaast kon ook nog worden vastgesteld of er enige gedeelde technieken op te merken zijn tussen het hervertalen voor een dyslectisch en een niet-dyslectisch publiek.

Dit onderzoek baseert zich op enkele belangrijke werken. *Lezen over Els Pelgrom* (1998) en *Het ABC van de jeugdliteratuur* (1995) fungeerden als basis voor hoofdstuk drie 'Els Pelgrom'. Verder werd onder andere *Dyslexie: een complex taalprobleem* (2002) gebruikt om hoofdstuk vier 'Dyslexie' uit te werken. *Leesbeesten en boekenfeesten* (2007), *Literatuur zonder leeftijd* (1994; 2005), *Children's literature in translation: challenges and strategies* (2006) en *The translation of children's literature: a reader* (2006) dienden als basis voor hoofdstuk vijf 'Vertalen van kinderliteratuur'. De tijdschriften *Babel* (2003; 2011), *Meta* (1994; 2009) en *Across Languages and Cultures* (2010), alsook het *Handbook of Translation Studies* (2010) werden gehanteerd om hoofdstuk zes 'Hervertalen' uit te schrijven. Tot slot werden *De klokkenluider van de Notre-Dame* (Pelgrom, 1997), *Notre-Dame de Paris* (Hugo, 1988) en *Denken over vertalen* (2010) in hoofdstuk zeven 'Vergelijkende analyse: De

*klokkenluider van de Notre-Dame'* als vertrekpunt genomen om een micro- en macrostructurele analyse uit te voeren.

## 3. Els Pelgrom

---

Aangezien het werk van Els Pelgrom het vertrekpunt van dit onderzoek is, wordt een volledig hoofdstuk aan haar besteed. Al de onderstaande informatie werd gebaseerd op de werken *Literatuur zonder leeftijd* (1994), *Lezen over Els Pelgrom* (1998), *Encyclopedie van de jeugdliteratuur* (1999), *Het ABC van de jeugdliteratuur* (1995) en *Lexicon van de jeugdliteratuur* (1993).

### 3.1. Biografie

Els Pelgrom is een Nederlandse schrijfster en vertaalster die zich voornamelijk toespitst op kinder- en jeugdboeken. Ze werd geboren in Arnhem op 2 april 1934. Haar echte naam is Else Koch, maar ze schrijft onder de naam Els Pelgrom, die naar haar eerste man Karl Pelgrom verwijst. Tot haar achttiende woonde ze in Arnhem. Daarna verhuisde ze naar Amsterdam om er tekenlessen te gaan volgen aan de kunstnijverheidsschool (nu: Gerrit Rietveld Academie) en om een opleiding tot onderwijzeres te volgen. In de jaren zestig gaf ze les en werkte ze als remedial teacher in een school voor kinderen met leer- en opvoedingsmoeilijkheden. Voor de klas staan lag haar niet helemaal en daarom besloot ze ermee op te houden (Van der Pennen, 1998: 8-10).

In 1955 trouwde ze met Karl Pelgrom, met wie ze drie kinderen kreeg. Later scheidde ze van hem en besloot ze te gaan reizen. Zo bezocht ze Italië en Spanje en gebruikte ze de omgeving en de landschappen als inspiratie voor haar boeken. Ze kwam in Granada terecht en werd meteen verliefd op de streek en op haar nieuwe man, Salvador Gonzáles Barragán. Ze keerde nog even terug naar Nederland, maar vestigde zich daarna voor een tijd in Sacramonte. Na het overlijden van haar Spaanse echtgenoot keerde ze terug naar Amsterdam (Van der Pennen, 1998: 13).

### 3.2. Carrière

In eerste instantie begon Els Pelgrom met schrijven. In 1962 kwam haar eerste kinderboek uit: *Het geheimzinnige bos*. Na dat onopgemerkte debuut hield ze het schrijven even voor bekeken en gooide ze zich in het redactiewerk. Ze stond in voor de redactie van een kinderrubriek in de krant 'Winschoter Courant'. Maar pas vijftien jaar later brak ze door met het kinderboek *De kinderen van het Achtste Woud* (Linders et al., 1995: 372).

Bij het schrijven van haar boeken baseerde Pelgrom zich gedeeltelijk op hetgeen zij of haar kennissen meemaakten, zoals haar leven in Spanje. Ze probeert werkelijkheid en fantasie te vermengen. Haar boeken zijn realistisch vanwege haar persoonlijke ervaringen en die van haar omstanders; fantasierijk vanwege de personages in de boeken die aan de harde realiteit proberen te ontsnappen (Linders et al., 1995: 373).

Pelgrom schreef boeken voor en over kinderen met leesproblemen. Zo verwerkte ze in het boek *Een brief van Marcus Voet* het thema dyslexie. Het boek *Altijd anders* is een voorbeeld van een boek waarin Pelgrom aandacht schenkt aan de stoornis Minimal Brain Dysfunction, de vroegere benaming van ADHD. Dat boek vertelt het verhaal van een jongen die aan die ziekte lijdt en moeite heeft met lezen, leren, eten en zich aankleden. Met dat boek wil Pelgrom kinderen met een dergelijke stoornis bereiken (Niewold, 1994: 83). Naast het schrijven van eigen boeken hield ze zich ook bezig met het

vertalen van kinderboeken en het hertalen van klassieke verhalen van onder meer Selma Lagerlöf en Astrid Lindgren voor kinderen met leesmoeilijkheden en kinderen die pas beginnen te lezen. Voor niet-dyslectische lezers hertaalde ze boeken uit het Frans, het Duits en het Engels, zoals *De geheime tuin* van Frances Hodgson Burnett, *Op zoek naar fortuin* van Edith Nesbit en *De klokkenluider van de Notre-Dame* van Victor Hugo (Van der Pennen, 1998: 11-12; Verbeek, 1993: 1).

### 3.3. Schrijfstijl

Pelgrom verwerkte heel wat eigen ervaringen in haar boeken. Tijdens de Tweede Wereldoorlog, eind 1944, werden Pelgrom en haar familie uit het ouderlijke huis gedreven, op gezag van de Duitse bezetter. De familie kwam in een boerderij op de Veluwe terecht. Uit dat leven op de boerderij haalde Pelgrom inspiratie voor haar boek *De kinderen van het Achtste Woud*, waarin een jong meisje wordt geconfronteerd met de evacuatie tijdens de Tweede Wereldoorlog. Een voorbeeld van een ander boek dat Pelgrom op de realiteit baseerde, is *Kleine Sofie en Lange Wapper*, waarin een jong meisje terminaal ziek wordt. Voor het boek *De eikelvreters* haalde Pelgrom inspiratie uit de kindertijd van haar overleden Spaanse echtgenoot. In dat boek treden diens moeilijke levensomstandigheden tijdens de eerste jaren van het regime van Franco op de voorgrond (De Sterck et al., 1999: 239).

Pelgrom vindt het belangrijk om in een goede en heldere taal te schrijven. Ze probeert de gedachten met de meest precieze woorden weer te geven. Ze geeft de voorkeur aan sterke zinnen en kan het niet laten om haar zinnen steeds te herschrijven als ze weinig zeggingskracht bevatten. Haar boeken genieten ook een zintuiglijke toets. Bovendien probeert ze met zo weinig woorden zo veel mogelijk inhoud aan de lezer over te brengen (Van der Pennen, 1998: 14; De Sterck et al., 1999: 241).

Omdat Pelgrom intens meeleeft met problemen in de wereld, verwerkte ze die ook in haar boeken. Ze geeft de voorkeur aan realistische en maatschappelijke onderwerpen zoals oorlog, kinderen met leesproblemen, ziekte en armoede en zet die problemen in haar boeken om naar kwetsbare, maar tegelijkertijd sterke personages (Van der Pennen, 1998: 17). Bovendien vindt Pelgrom het zeer belangrijk om boeken te schrijven die gericht zijn op de lezer in een moeilijke situatie, zoals kinderen met dyslexie (Niewold, 1994: 83).

De boeken die Pelgrom aan het begin van haar carrière schreef, zijn zeer realistisch. Zoals hierboven al werd uitgelegd, baseren die boeken zich op ervaringen uit haar leven of zijn het verhalen die in het echte leven ook kunnen plaatsvinden. De boeken die ze aan het einde van haar carrière schreef, zijn minder realistisch, maar net fantasierijker, zoals *Lady Africa en nog een paar* waarin speelgoedfiguren tot leven komen (Van der Pennen, 1998: 15).

Een opvallend kenmerk dat Niewold (1994: 84) in het werk van Pelgrom herkent, is fragmentatie. Pelgrom geeft de voorkeur aan een schrijfstijl die uit verschillende literatuurvormen is samengesteld zodat ze spanning in haar boeken kan teweegbrengen. *De kinderen van het Achtste Woud* is één van haar boeken waarin een fragmentarische stijl de bovenhand krijgt.

### 3.4. Bekroningen

Pelgroms werk werd zowel in binnen- als buitenland meermaals bekroond. Voor de boeken *De kinderen van het Achtste Woud*, *Kleine Sofie en Lange Wapper* en *De eikelvreters* ontving ze drie Gouden Griffels, respectievelijk in 1978, 1985 en 1990. Haar boeken *Voor niks gaat de zon op* en *Het*

*onbegonnen feest* werden bekroond met twee Zilveren Griffels, respectievelijk in 1983 en 1988. *Kleine Sofie en Lange Wapper* werd ook nog bekroond met een Gouden Penseel voor de illustraties van tekenaar The Tjong Khing. In 1994 ontving ze bovendien een Theo Thijssenprijs voor haar hele oeuvre (Van der Pennen, 1998: 18-19; De Sterck et al., 1999: 239).

Verder werden een aantal van Pelgroms boeken nog vertaald, waarna nog meer buitenlandse bekroningen volgden, zoals de Duitse Jeugdboekenprijs voor *Kleine Sofie en Lange Wapper* en de Gustav Heinemann vredesprijs voor *De kinderen van het Achtste Woud*, waarvoor Pelgrom ook de Amerikaanse Mildred L. Batchelder Award voor het best vertaalde boek ontving. Voor haar boek *Voor niks gaat de zon op* werd Pelgrom bekroond met de Heinrich Wolgast Preis, een prijs van de Duitse vakbond voor boeken waarin het onderwerp arbeid aan bod komt (Van der Pennen, 1998: 19).

# 4. Dyslexie

---

Aangezien Els Pelgrom boeken heeft hertaald voor een dyslectisch doelpubliek, is het van belang dieper in te gaan op de geschiedenis, de gevolgen en de problemen van dyslexie en de oplossingen die ervoor worden aangeboden.

## 4.1. Definitie

In het *Etymologisch woordenboek* (Van Veen & Van der Sijs, 1997: 244) staat dyslexie getypeerd als een van oorsprong Grieks woord dat afgeleid werd uit *duslektos*, waarbij *dus-* ‘slecht’ of ‘moeilijk’ en *lexis* ‘spreken’ betekent. Iemand die aan dyslexie lijdt, zou dus ‘slecht spreken’.

Volgens Braams en Menninga (2010: 11) is dyslexie de meest voorkomende en de meest onderzochte leerstoornis. Braams (1998: 18-24; 2002: 24-27) stelt dat kinderen of volwassenen die een vorm van dyslexie hebben, moeite ondervinden met de verwerking van spraakklanken. Volgens Braams (2002: 9) is er pas sprake van dyslexie als er specifieke problemen met de fonologische verwerking van de taal zijn. Dyslexie is een gevolg van een tragere verwerking van taalklanken door de hersenen, ook wel fonologische verwerking genoemd. Dyslectici hebben moeite om op woorden te komen en hebben problemen met het verbale geheugen. Ceyssens (2009: 27) stelt dat ze moeite hebben op vlak van lezen, luisteren, spreken, onthouden, spellen, automatiseren, kortetermijngeheugen, multitasking, ruimtelijk inzicht en vreemde talen.

Braams omschrijft dyslexie als volgt:

*Dyslexie is een specifieke stoornis in de fonologische verwerking van taal door de hersenen waarbij vaak ook de woordvinding en het verbaal geheugen belemmerd is [sic]. Het leidt tot meer of minder ernstige lees- en spellingproblemen en vaak ook tot meer of minder duidelijke problemen bij andere taken waarbij taal een rol speelt, zoals het onthouden van instructies, het leren van losse feiten en het verwerken van spraak in een lawaaige omgeving. (Braams, 2002: 57)*

## 4.2. Geschiedenis

Braams (1998: 13-14) en Braams en Menninga (2010: 12) halen ‘woordblindheid’ aan, een term die vroeger gehanteerd werd om aan te tonen dat dyslectici, hoewel ze niet blind waren, toch niet goed konden lezen. Onderzoekers gingen ervan uit dat dyslectici het verschil tussen /b/ en /d/ niet konden opmerken. In die tijd was er dus sprake van een speciale vorm van blindheid. De term woordblindheid is hier misplaatst en intussen verouderd want kinderen of volwassenen hebben geen moeite om letters te herkennen of uit elkaar te houden, maar wel om feiten te onthouden of te reproduceren, op woorden te komen en ingewikkelde zinnen te formuleren.

De Duitse arts Berlin uit Stuttgart was in 1872 vermoedelijk de eerste persoon die de term ‘dyslexie’ gebruikte om een man aan te duiden wiens leesvermogen na een hersenletsel was verdwenen. In 1917 maakte Hinshelwood een onderscheid tussen drie soorten leesproblemen: alexie, dyslexie en woordblindheid. Volwassenen die het leesvermogen verloren na een hersenletsel werden geklasseerd onder alexie. Dyslexie omschreef Hinshelwood als een ontwikkelingsachterstand

waardoor het leren lezen trager ging. Tot slot kende hij woordblindheid toe aan zware gevallen die het leren lezen zelfs aan de kant schoven (Braams & Menninga, 2010: 12).

In het begin van de twintigste eeuw kwam er meer aandacht voor de visuele aspecten van lees- en spellingproblemen. Orton ontdekte dat mensen met leesmoelijkheden problemen hadden met de visuele waarneming. Zo spiegelde ze letters zoals /b/ en /d/ en wisselden ze letters van plaats zoals bij de woorden /tak/ en /kat/. De oorzaak daarvan schreef Orton toe aan een overheersing van het visuele waarnemingsgebied van de ene over de andere hersenhelft (Braams & Menninga, 2010: 12).

Tot voor de Tweede Wereldoorlog waren het voornamelijk artsen die zich bezighielden met het onderzoeken van leesmoelijkheden. Na de Tweede Wereldoorlog namen onderzoekers zoals psychologen, sociologen en onderwijsdeskundigen het roer over. Sinds de jaren zeventig dook er veel meer wetenschappelijk bewijsmateriaal op dat lees- en spellingproblemen taalproblemen zijn, en geen problemen die met woordblindheid te maken hebben (Braams & Menninga, 2010: 13).

### 4.3. Oorzaak

Ceyssens (2002: 26) omschrijft dyslexie als een neurologisch probleem: de aandoening ontstaat door een afwijking in de hersenen. De hersenen ondervinden moeite om bepaalde visuele en auditieve informatie te verwerken. In *Omgaan met dyslexie* verklaren Braams en Menninga (2010: 13) de oorzaak van dyslexie aan de hand van drie factoren: het biologische en het cognitieve verklaringsniveau en de klankeenheden.

#### 4.3.1. Biologische niveau

Dyslexie is een aangeboren en bovendien een erfelijk gegeven. Een kind heeft veertig tot zestig procent kans om dyslexie te krijgen als ook één van de ouders dyslexie heeft. In de twintigste week van de zwangerschap worden de taalgebieden in de hersenen gevormd en op dat moment worden zenuwcellen van het ruggenmerg naar de hersenen gestuurd om daar hersenstructuren op te bouwen. Elke zenuwcel draagt een 'postcode' met zich mee om zo de exacte plaats in de hersenen te kunnen vinden. Bij dyslectici loopt er iets mis met die 'postcodes'. Omwille van genetische afwijkingen kloppen die niet, waardoor zenuwcellen op een verkeerde plaats in de hersenen terechtkomen. Zo ontstaan er anatomische afwijkingen in de taalgebieden van de linkerhersenelft en op specifieke plaatsen in de thalamus en het cerebellum (Braams & Menninga, 2010: 14-16).

#### 4.3.2. Cognitieve niveau

De hierboven beschreven neurobiologische afwijkingen in de hersenen geven aanleiding tot problemen op het cognitieve niveau, met name de fonologische verwerking van woorden. Als we naar iemand luisteren, horen we klanken, waarop het gehoororgaan die klanken doorgeeft aan de hersenen en die verwerken. Die fonologische verwerking gebeurt in een razendsnel tempo. Het is een automatische activiteit waarvan we ons niet bewust zijn (Braams & Menninga, 2010: 16-17).

#### 4.3.3. Klankeenheden

De gesproken taal is opgebouwd uit twee soorten klankeenheden: fonemen en allofonen. Fonemen zijn betekenisonderscheidende klankeenheden. Een voorbeeld daarvan zijn de klanken /k/ en /g/ in *kit* en *git* omdat ze verschillende betekenissen teweegbrengen. Allofonen zijn varianten van eenzelfde foneem die op verschillende plaatsen in de mond worden uitgesproken. De /k/ in *kiel*

wordt op een andere plaats in de mond uitgesproken dan de /k/in *koel*. De klankverschillen tussen *kit* en *git* zijn relevant terwijl dat bij *kiel* en *koel* niet het geval is (Braams & Menninga, 2010: 17-18).

Braams en Menninga (2010: 19-2) stellen dat dyslectici irrelevante klankverschillen beter herkennen dan niet-dyslectici. Dat wil dus ook zeggen dat dyslectici meer moeite hebben om relevante klankverschillen te herkennen. Ze zullen bijvoorbeeld moeite hebben om de woorden *peer* en *beer* uit elkaar te houden.

Braams en Menninga (2010: 20-21) maken een onderscheid tussen transparante en niet-transparante talen. In transparante talen is er een één-op-één-relatie bij de koppeling van fonemen met grafemen terwijl dat bij niet-transparante talen, zoals het Engels, niet het geval is: één klank kan op verschillende manieren worden uitgesproken. Aan één klank worden dus meerdere letters gekoppeld (*see*, *sea*) of meerdere klanken aan één letter (*sea*, *sweater*). Bij dyslectici is het zelfs zo dat ze bij transparante talen geen één-op-één-koppeling meer opmerken.

#### 4.4. Subtypen

Volgens Braams (2002: 58) is een onderverdeling in verschillende subtypen van dyslexie enkel zinnig als er voor elk subtype ook verschillende behandelingsvormen bestaan. Er bestaan zowel lichte als zware vormen van dyslexie. Wolf (in Braams, 2002: 60) maakt een onderscheid tussen twee groepen dyslectici: single deficit en double deficit. Onder de categorie single deficit vallen dyslectici die problemen hebben met de fonologische verwerking van woorden of die problemen ondervinden om op woorden te komen. Bij double deficit hebben dyslectici zowel moeite met fonologische verwerking als met woordvinding.

#### 4.5. Problemen

Dyslectici worden met verschillende soorten problemen geconfronteerd. Volgens Braams (1998: 18-24) is een eerste moeilijkheid het (begrijpend) lezen, de meest kenmerkende eigenschap van dyslexie. De grote lijnen van een tekst begrijpen, zorgt vaak voor problemen. Een van de redenen daarvan is een beperktere woordenschat omdat kinderen met dyslexie automatisch minder lezen. Daarnaast treden er problemen op op vlak van luisteren. Dyslectici hebben meer moeite met de klankverwerking door de hersenen dan anderen waardoor het luisteren moeizamer verloopt. Bovendien hebben dyslectici ook moeilijkheden op vlak van spreken, hoewel het bij het spreken minder opvalt dat een kind aan dyslexie lijdt. Ze ondervinden meer moeite om op een bepaald woord te komen dan anderen. Ze geven bovendien de voorkeur aan eenvoudige zinnen. Eveneens ondervinden dyslectici problemen op vlak van schrijven en spellen. Ze hebben moeite om fonemen met grafemen te verbinden, waardoor ze fonetisch schrijven. Braams onderscheidt daarbij vier categorieën van spellingproblemen: letter-klankkoppeling (*leeuw* en niet *leew*), spellingregels (*avond* en niet *avont*), het schrijven van dezelfde klanken op verschillende manieren (ei-ij) en onregelmatige of buitenlandse woorden (*leeuweriken* en niet *leeuwerikken*). Ook het onthouden van informatie zorgt voor problemen. Dyslectici hebben moeite met het onthouden van instructies, onsamenhangende feiten, persoonsnamen, straatnamen en namen van planten en lichaamsdelen. Vervolgens zorgt de automatisering van het spellingsproces voor moeilijkheden. Dyslectici hebben meer tijd nodig om fonemen aan de bijbehorende grafemen te koppelen. Tot slot zorgen vreemde talen ook voor problemen.



## 4.6. Gevolgen en bijkomende problemen

Naast lees- en spellingproblemen kunnen dyslectische kinderen ook nog last ondervinden van andere bijkomende problemen. Braams (2002: 60-62) en Ceyskens (2009: 25) onderscheiden een aantal niet-talige problemen die het gevolg van dyslexie zijn. Kinderen met dyslexie merken dat ze achterlopen op hun leeftijdsgenoten, wat aanleiding geeft tot frustratie, woede, hyperactiviteit, opvoedingsproblemen, spanningen, onmacht, het waardeloos voelen, onzekerheid en kennisachterstand door weinig te lezen. Ook kan het leiden tot psychosomatische klachten zoals buikpijn en hoofdpijn.

## 4.7. Remediëren op leesproblemen

De informatie over het remediëren op leesproblemen is gebaseerd op de internetsites van *Zwijsen, Ik haat lezen*, *Eureka ADIBib* en *Luisterpunt*. Bovendien werd een deel van de informatie aangeboden door bibliotheken.

STICORDI-afspraken zijn een geheel van maatregelen die gebruikt worden om kinderen met leerstoornissen te helpen. STICORDI staat voor stimuleren, compenseren, remediëren en differentiëren. Om kinderen met dyslexie te stimuleren of aan te moedigen, worden hun sterke kanten benadrukt. De leesachterstand van een dyslectische leerling wordt best gecompenseerd door bijvoorbeeld ADIBib-schoolboeken ter beschikking te stellen, die hieronder ook nog besproken worden. Dyslectische kinderen hebben recht op individuele begeleiding (remediëren). Tot slot is het belangrijk dat een dyslectische leerling andere taken krijgt dan zijn medeleerlingen (differentiëren).

Uitgeverij Zwijsen biedt een serie boeken aan speciaal voor dyslectische kinderen: *Zoeklicht Dyslexie*. Het zijn boeken met een bijbehorende cd-rom waarop het verhaal zowel vlot als traag voorgelezen wordt zodat ze kunnen meelesen en vooraf of nadien kunnen beluisteren. Die boeken zijn in een eenvoudige taal geschreven en in een lettertype dat speciaal voor dyslectici is ontwikkeld. Ze bevatten een leesplattegrond van de moeilijke woorden die in het verhaal voorkomen. De achtergrondkleur van de pagina's is gebroken wit in plaats van spierwit waardoor het contrast minder groot is en het verhaal dus ook vlotter leest. Verder bestaat een dergelijk boek uit korte hoofdstukken met uitvouwpagina's die tijdens het lezen geraadpleegd kunnen worden. Tot slot is het boek op een overzichtelijke manier ingedeeld en wordt het verhaal ondersteund met kleurrijke illustraties. Enkele voorbeelden van andere series voor zwakke lezers zijn de *Klipperreeks* van Bekadidact, de *Troefreeks* van Van Tricht en de *Kokkelreeks* van De Inktvis (Hoefnagel & Bakker, 2005).

Daisy-boeken zijn luisterboeken op cd-rom die op een computer, een dvd-speler of op een Daisy-speler kunnen worden afgespeeld. Daisy staat voor Digital Accessible Information System, een standaardformaat voor luisterboeken voor mensen met leesbeperkingen. De structuur van een dergelijk Daisy-boek is gelijkaardig als die van een gewoon boek: luisteraars kunnen doorheen de verschillende hoofdstukken bladeren. Bovendien kan het voorleestempo aangepast worden zodat de gebruiker tegelijkertijd in het bijbehorende boek kan lezen en daardoor zijn leesniveau kan oefenen. Het leerproces versnelt doordat woorden aan klanken gekoppeld worden. De tekst wordt letterlijk voorgelezen zoals in het boek, rekening houdend met interpunctie. Daisy-boeken richten zich vooral tot blinden en slechtzienden, maar ook kinderen met dyslexie kunnen de boeken gebruiken.

ADIBib-schoolboeken zijn digitale versies van papieren schoolboeken en helpen leerlingen met dyslexie die tijdens de les achterop geraken. ADIBib staat voor Aangepaste Digitale Bibliotheek, een initiatief van Eureka dat schoolboeken in digitale vorm ter beschikking stelt voor leerlingen met lees- en schrijfproblemen. Met speciale software (Kurzweil 3000) kunnen opgaven worden voorgelezen en antwoorden worden ingevuld. Dankzij de voorleesfunctie kunnen leerlingen gemakkelijker fouten herkennen dan wanneer ze de tekst zelf moeten lezen en kunnen ze zich meer concentreren op de inhoud dan op de vorm.

# 5. Vertalen van kinderliteratuur

---

## 5.1. Wat is kinderliteratuur?

O'Connell (2006: 16) is van mening dat er te weinig onderzoek naar kinderliteratuur wordt gedaan en dat er te vage definities van kinderliteratuur in de omloop zijn. Om het begrip 'kinderliteratuur' te definiëren doet O'Connell een beroep op Knowles en Malmkjaer die kinderliteratuur als volgt omschrijven: "any narrative written or published for children and we include the 'teen' novels aimed at the 'young adult' or 'late adolescent' reader" (O'Connell, 2006: 16).

## 5.2. Algemene cijfers

In *Leesbeesten en boekenfeesten* geeft Van Coillie (2007: 42) aan dat in het Nederlandse taalgebied één derde van de kinder- en jeugdboeken vertaalde werken zijn. Koster (2005: 30-39) en Van Coillie (2007: 43) besluiten dat vertalingen van kinder- en jeugdboeken meestal uit drie à vier taalgebieden komen: het Engelse, het Duitse en het Franse taalgebied. Ook is het vertalen van kinderliteratuur de laatste decennia enorm gestegen. In de twintigste eeuw werd er steeds meer vertaald. Vooral tussen 1951-1955 en 1971-1975 was vertalen van kinderliteratuur in opmars. Er worden steeds meer kinderboeken vertaald, vooral het vertalen van Engelse kinderboeken stijgt alsmaar. Het aandeel Duitse vertalingen nam af tegen het einde van de twintigste eeuw, het aandeel Franse vertalingen blijft min of meer hetzelfde.

## 5.3. Dubbele gerichtheid

Kinderen zijn vaak niet het enige doelpubliek van kinderliteratuur dat de vertaler voor ogen heeft, maar vaak ook volwassenen: redacteurs, vertalers, leerkrachten, bibliothecarissen en ouders lezen ook kinderliteratuur. Zij zijn vaak degenen die ervoor zorgen dat literatuur beschikbaar is voor jonge lezers door boeken te publiceren en te kopen. Daardoor worden tijdens de vertaling niet alleen de waarden en de voorkeuren van het kind in acht genomen, maar ook die van de volwassene. *De avonturen van Alice in Wonderland*, *Winnie de Poeh* en *Pinokkio* zijn voorbeelden van werken met een dual lezerspubliek (Alvstad, 2010: 24).

Van Coillie (2005: 31-35; 2007: 40-41) spreekt over 'dubbele gerichtheid' of ambivalente teksten om te verwijzen naar literatuur die zowel op kinderen als op volwassenen gericht is. Daarbij onderscheidt hij twee vormen van literatuur met dubbele gerichtheid: enerzijds boeken die aanvankelijk voor volwassen lezers zijn geschreven, maar die later voor jonge lezers werden herwerkt; anderzijds boeken die voor de jeugd zijn geschreven, maar die ook in de smaak vallen bij volwassenen.

Ook Pascua-Febles (2006: 111) spreekt van die dubbele gerichtheid. Een vertaler moet als doelpubliek niet alleen kinderen in zijn achterhoofd houden, maar ook de ouders die het boek kopen en de leerkrachten of bibliothecarissen die een boek aanraden. Een vertaler moet dus ook rekening houden met verborgen lezers. Omdat er sprake is van een gemengd doelpubliek zal er vaak behoefte zijn aan verschillende vertaalstrategieën.

Die dubbele gerichtheid is niet alleen van toepassing op de echte, empirische lezers, maar is soms ook in de tekst zelf aanwezig. In de zeventiende eeuw was dat het geval bij sprookjes, waar twee geïmpliceerde lezers zijn. In Charles Perraults versie van *Roodkapje* is een dergelijke dubbelzinnige structuur op te merken. De officiële ontvanger is het kind, maar door de ironische en satirische ondertoon, is ook de volwassene een ontvanger. Volwassenen worden dus niet altijd op een expliciete manier aangesproken (Alvstad, 2010: 24).

#### **5.4. Stem van de vertaler**

De aanwezigheid van de vertaler in de tekst wordt vergroot door onder andere paratekstuele informatie zoals voorwoorden of metalinguïstische verklaringen zoals voetnoten. Het is vooral daar dat de lezer de aanwezigheid van de vertaler ervaart. Voetnoten zijn een vorm van informatie die in de brontekst niet aanwezig is. De vertaler gebruikt voetnoten dus opzettelijk om de doelttekstlezer iets te verduidelijken. Volgens O'Sullivan kan de stem van de vertaler niet alleen in de vorm van voetnoten ervaren worden, maar ook op het narratieve niveau zelf. O'Sullivan noemt het de 'voice of the narrator of the translation'. Een vertaler kan woorden toevoegen die bijvoorbeeld een personage in het negatieve daglicht zetten of hij kan een volledige passage toevoegen om een uitdrukking uit de brontaal te verklaren die in de doeltaal niet bestaat. De stem van de vertaler is veel meer vanzelfsprekend in kinderliteratuur dan in andere vormen van literatuur omdat de communicatie in kinderboeken asymmetrisch is: volwassenen houden de kinderliteratuur draaiende. Ze schrijven, publiceren en verkopen kinderboeken en geven er kritiek op (O'Sullivan, 2006b: 104-108; O'Sullivan, 2006c: 113).

#### **5.5. Verschil met literatuur voor volwassenen**

Volgens Shavit (2006: 26-27) heeft een vertaler meer vrijheid bij het vertalen van kinderliteratuur dan bij het vertalen van literatuur voor volwassenen. Bij kinderliteratuur mag een vertaler de tekst manipuleren (veranderen, toevoegen, weglaten, verkorten, langer maken) op voorwaarde dat hij zich aan twee principes houdt. Het eerste principe betreft een aanpassing van de tekst zodat die geschikt en nuttig is voor het kind, rekening houdend met wat de maatschappij leerzaam acht. Het tweede principe betreft een aanpassing van de plot, de personages en de taal aan het leesniveau van het kind. Die principes staan in een hiërarchische relatie tot elkaar: in de ene periode overheerst het tweede principe bijvoorbeeld over het eerste, in een andere periode kan het dan weer andersom zijn.

#### **5.6. Vertaalnormen**

Volgens Desmidt (2006: 86-88) spelen niet alleen de gewone vertaalnormen, zoals brontekstgerichte, literaire of esthetische en zakelijke normen een rol, maar komen er ook nog enkele specifieke normen aan bod. Een vertaler die zich aan brontekstgerichte normen houdt, moet trouw aan de brontekst blijven. Literaire of esthetische normen stimuleren een esthetische manier van vertalen. Bij zakelijke normen moeten vertalers trouw blijven aan de commerciële natuur van het proces van bewerken, publiceren en distribueren. Bovenop die drie normen is er ook nog sprake van specifieke normen: didactische, pedagogische en technische normen. Een vertaald boek dat aan de didactische normen voldoet, moet het kind goede voorbeelden kunnen geven en moet de intellectuele en emotionele ontwikkeling van het kind stimuleren. Op vlak van pedagogische normen moet een

vertaald werk aangepast zijn aan de taalvaardigheden en de kennis van het kind. Een voorbeeld daarvan is het Zweedse boek *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* van Selma Lagerlöf dat Els Pelgrom in het Nederlands herschreef voor dyslectische lezers, naast de al bestaande Nederlandse vertaling *Nils Holgerssons wonderbare reis* uit 1911 door Margaretha Meijboom. Op technisch vlak, tot slot, duiken nog heel wat vragen op over de lay-out van de vertaling, namelijk of die behouden blijft of niet.

## 5.7. Vertaalstrategieën

In zijn boek *Leesbeesten en boekenfeesten* legt Van Coillie (2007: 36) uit dat vertalers van kinderliteratuur door twee verschillende visies worden gestuurd. Sommige vertalers kiezen een doeltekstgerichte aanpak. Ze vinden het belangrijker om de inhoud van het boek aan te passen aan de leefwereld van het doelpubliek. Andere vertalers opteren dan weer voor een brontekstgerichte aanpak. Zij voelen zich meer verbonden met de brontekst en willen zo dicht mogelijk bij de originele tekst blijven, waardoor ze de broncultuur in de vertaling overnemen. Ook Bost (in Van Coillie, 2007: 40) is van zo een aanpak overtuigd: “Een goede literaire vertaling van een kinderboek moet trouw zijn aan de brontekst, maar ook een soepel leesbaar en begrijpelijk boek opleveren. Eigenlijk moeten er dezelfde eisen aan gesteld worden als aan een literaire vertaling, met dus nog een zware extra eis”.

Oittinen (2005: 47-49) onderscheidt eenzelfde aanpak als die van Van Coillie. Zij gebruikt de termen ‘domestication’ en ‘foreignisation’ om de vertaalstrategieën aan te duiden. Enerzijds worden bij ‘foreignisation’ sporen van de brontekst behouden waardoor lezers in contact komen met vreemde elementen. Bij ‘domestication’ anderzijds is het belangrijk om culturele en linguïstische waarden aan te passen aan de doelttekst. Er kan heel wat gedomesticeerd worden: namen, settings, genres, historische gebeurtenissen, culturele en religieuze rituelen. Er zijn verschillende redenen om te domesticeren, zoals politieke druk, censuur en morele waarden. Er wordt zelfs gedomesticeerd door bepaalde boeken onvertaald te laten (Oittinen, 2006: 42-43).

Oittinen (2005: 46) pleit voor een gedomesticeerde vertaling. Ze acht het belangrijk haar lezers een boek voor te schotelen dat dicht bij hun cultuur aanleunt en argumenteert dat een vertaler van kinderliteratuur niet simpelweg de woorden in een tekst mag vertalen, maar ook moet stilstaan bij een complete culturele situatie. Een vertaler komt in contact met lezers, auteurs, illustrators, vertalers en uitgeverijen. Vertalers mogen woorden nooit geïsoleerd vertalen, maar moeten rekening houden met de hele culturele achtergrond.

Klingberg (in Oittinen, 2005: 48) deelt het domein van ‘domestication’ of ‘adaptation’ nog verder op. Hij spreekt over weglating, toevoeging, toelichting, vereenvoudiging en lokalisering. De Kock en Van der Westhuizen (2005: 75) spreken van ‘verinheemsing’ wanneer cultuurspecifieke elementen uit de broncultuur aangepast worden aan de doelcultuur. Verinheemsing wordt voornamelijk gebruikt bij het vertalen van eigennamen, plaatsnamen en vaste uitdrukkingen.

Stolt (1980: 11-18) betreurt de kinderachtige houding die de vertaler soms aanneemt waardoor de vertaling vaak mooier en sentimenteler gemaakt wordt. Vertalers gedragen zich in feite als schrijvers die het verhaal emotioneler en gemoedelijker willen maken. Zo krijgen personages bijvoorbeeld een veel sentimenteler karakter. Stolt legt uit dat hoewel het bij literatuur voor volwassenen vaak de gewoonte is om trouw aan de brontekst te blijven, het bij kinderliteratuur de ‘aanpassing’ is die de

bovenhand krijgt. Die aanpassingen betreffen weglatingen, toevoegingen en veranderingen. De aanpassingen in een vertaling zijn niet enkel het resultaat van de vertaler zelf, maar vaak ook van de uitgeverij.

Klingberg (in Alvstad, 2010: 22) meent enerzijds dat kinderliteratuur ‘geproduceerd wordt met speciale belangstelling voor de veronderstelde interesses, behoeften, reacties, kennis en het leesvermogen van de lezers’. Aangezien de culturele contexten van de brontaal- en doeltaallezers verschillen, zal een doelttekst moeilijk te verstaan of minder interessant zijn als een vertaler de tekst niet aanpast aan het referentiekader van de doeltaallezers. Anderzijds is Klingberg van mening dat vertaalde boeken op pedagogisch vlak ook internationale kennis van het kind moeten vergroten. Als een vertaler al de culturele elementen aanpast, zal het kind op internationaal vlak niet veel meer opsteken.

## 5.8. Ideologische manipulatie

In het *Handbook of Translation Studies* brengt Alvstad (2010: 23) de term ‘ideologische manipulatie’ naar voren. Ideologische redenen bepalen of een vertaler al dan niet voor adaptatie opteert. Ideologische manipulatie, door Klingberg purificatie genoemd, is het aanpassen van culturele elementen om aan de waarden van de volwassenen te voldoen (ouders, leerkrachten) en is in zekere zin een vorm van censuur. Alvstad geeft het voorbeeld van een ‘unhappy end’ dat wordt veranderd door een ‘happy end’. Een ander voorbeeld is de aanpassing van afbeeldingen met kleine meisjes in bikinibovenstuk uit Scandinavische prentenboeken voor de Verenigde Staten. Een andere vorm van ideologische manipulatie die Alvstad onderscheidt, is het aanpassen van vloekwoorden en informeel taalgebruik.

## 5.9. Vertaalmoeilijkheden

Bij het vertalen van kinderliteratuur duiken dezelfde problemen op als bij het vertalen van andere literaire teksten: een vertaler schrijft in een nieuwe taal, voor een nieuw publiek, met een nieuwe culturele achtergrond en een nieuw standpunt. Op dat vlak verschilt een vertaling van een kinderboek niet veel van een vertaling van een boek voor een volwassen publiek. Er komt echter meer bij kijken: kinderboeken worden vaak hardop gelezen, bevatten illustraties en zijn vaak op een duaal publiek gericht (Oittinen, 2006: 35).

Volgens Van Coillie (2005: 35-37; 2007: 37) wijken vertalingen van kinderliteratuur meer af van de brontekst dan vertalingen van literatuur voor volwassenen vanwege de taalverschillen, de creativiteit van de vertaler en zijn kindbeeld. Volgens hem verschilt het vertalen van kinderliteratuur niet veel van het vertalen van literatuur voor volwassenen, maar wordt het wel veel meer als een uitdaging gezien. Er wordt van vertalers verwacht dat ze veel meer creativiteit en aanpassingen kunnen toepassen bij twee moeilijkheden, namelijk dialogen en illustraties. In kinderboeken zijn dialogen zeer belangrijk omdat boeken vaak aan kinderen worden voorgelezen. Een vertaler schenkt liefst dus veel aandacht aan dialogen. Het vraagt vooral veel creativiteit van de vertaler wanneer de illustrator een letterlijke betekenis van een woord in de illustratie heeft weergegeven. Naaijken (2005: 14) volgt Van Coillie in de redenering dat er geen verschil is tussen het vertalen van kinderliteratuur en literatuur voor volwassenen.

Desmet (2005: 85-86) onderscheidt vier soorten ingrepen bij de vertaling van kinderliteratuur. Ten eerste kan een vertaler kleine of grote passages en verschillende aspecten van de tekst weglaten. Ten tweede ziet Desmet purificatie als een volgende aanpassing, die in zekere zin ook een vorm van weglating is. Enkel wordt hier eerder de nadruk gelegd op het aanpassen van een oorspronkelijke vorm van een woord omdat de vertaler zich eraan stoort. Ten derde spreekt Desmet over substitutie waarbij elementen uit de broncultuur vervangen worden door elementen uit de doelcultuur. Localisatie is een vorm van substitutie waarbij alle broncultuurelementen omgezet worden in doelcultuurelementen. Zo kan een verhaal zich afspelen in Amsterdam, in plaats van in New York. Tot slot kan een vertaler vereenvoudigen wanneer het beoogde publiek van de doelttekst jonger is dan het beoogde publiek van de brontekst en dus het cognitieve vermogen ook lager is.

De moeilijkheden waarmee een vertaler geconfronteerd kan worden, worden hieronder nader verklaard. Negen verschillende vertaalmoelijkheden worden besproken: culturele verwijzingen, woorden zonder equivalent, verwoording en plot, waarden en normen, grappen en woordspelingen, illustraties, intertekstualiteit en orale kenmerken.

### 5.9.1. Culturele verwijzingen

Van Coillie (2005: 17) onderscheidt enerzijds vertalers die voor het aanpassen van culturele verwijzingen ijveren, namelijk naturalisatie. Ze vinden het belangrijk dat jonge lezers zich goed kunnen inleven in het verhaal en dat ze dus in contact worden gebracht met eigen realia, zaken waarmee ze vertrouwd zijn. Met andere woorden moet een kind zich kunnen identificeren en zich in het verhaal kunnen herkennen. Cultuurspecifieke elementen worden dan niet zomaar uit de broncultuur overgenomen. Te veel vreemde elementen in een vertaalde tekst zouden ervoor zorgen dat de jonge lezers zich minder goed kunnen inleven in het verhaal. Van Coillie (2005: 18-19) geeft enkele voorbeelden van zulke culturele aanpassingen:

*Aanpassingen van culturele referenties kunnen op verschillende domeinen plaatsvinden: persoonsnamen, geografische namen (steden, straten, pleinen, rivieren...), gebruiken, sociale gewoontes en feesten, politieke, religieuze of culturele instellingen en organisaties, titels van tv-programma's, kranten, boeken enz., wooncultuur, kledij, voeding, munten, maten en gewichten, het schoolsysteem, kinderspel en flora en fauna. (Van Coillie, 2005: 19)*

Tegenover vertalers die cultuurspecifieke elementen aanpassen aan de doelttekst en -cultuur onderscheidt Van Coillie (2005: 18-19) anderzijds ook vertalers die achter het behoud van cultuurspecifieke elementen staan en dus exotiserend te werk gaan. Enerzijds zijn ze voor dat behoud uit respect voor de brontekst en de broncultuur. Anderzijds zijn ze van mening dat dat behoud niet zozeer een belemmering van het inlevingsvermogen van een kind is, maar eerder een verrijking van de culturele kennis. Exotiserende vertalers zullen bijvoorbeeld persoonsnamen behouden, al dan niet met het toevoegen van een verduidelijking.

Klingberg (1980: 28-29) onderscheidt enkele problemen waarmee vertalers geconfronteerd kunnen worden. Een eerste probleem is de culturele omgeving wanneer de vertaler en zijn lezers tot een andere cultuur behoren dan de schrijver van het oorspronkelijke verhaal. Klingberg merkt een reeks van zulke aanpassingen op: onder andere aanpassingen van persoonsnamen, titels, geografische namen, planten- en dierennamen, maten, beschrijvingen van gebouwen en meubilair, maaltijden en voedsel, zeden en gebruiken en kinderspelen.

Een veelvoorkomende moeilijkheid op vlak van culturele verwijzingen is het gebruik van persoonsnamen en soortnamen.

#### 5.9.1.1. Persoonsnamen

Volgens Pascua-Febles (2006: 116) hebben persoonsnamen slechts een benoemende functie en dragen niet bij tot het begrip van de tekst. Bravo-Villasante (1978: 48) is van mening dat persoonsnamen zonder meer uit de brontekst moeten worden overgenomen. Volgens Van Coillie (2006: 123-124) kunnen persoonsnamen echter verschillende doelen en functies hebben. Een eerste functie is het identificeren van personages (personen of dieren). Bijkomende functies zijn de lezer amuseren, kennis bijbrengen of emoties opwekken. Hoe moet een vertaler met die persoonsnamen omgaan? Enerzijds bestaat bij overname het risico dat het oorspronkelijke effect dat door de auteur werd beoogd, verloren gaat. Anderzijds kan een vertaler een persoonsnaam veranderen zodat die op dezelfde manier functioneert als de originele persoonsnaam.

Vertalers kunnen volgens Van Coillie (2005: 19-20; 2006: 125-129) op tien verschillende manieren met persoonsnamen omgaan. Ten eerste kunnen ze de originele persoonsnamen gewoon overnemen en onveranderd laten, ook wel reproductie genoemd. Dat kan nadelen met zich meebrengen: de vreemde namen zijn te moeilijk om uit te spreken en de lezer kan zich minder gemakkelijk met het personage identificeren. Ten tweede kan een vertaler namen onvertaald laten, maar er wel bijkomende uitleg bij geven, in de tekst zelf of in de vorm van een voetnoot. Op die manier kan de lezer iets bijleren, maar die extra informatie kan de lezer ook als opdringerig ervaren. Ten derde kan een persoonsnaam vervangen worden door een soortnaam of een simpele omschrijving. Die strategie wordt vooral toegepast wanneer er in de doeltaal geen naam met dezelfde associaties te vinden is. Vertaalster Ria de Rijcke ging op die manier te werk: ze verving 'Roch Voisine' in het boek *De vervangster* van Frank Andriat door 'knappe mannelijke zanger'. Ten vierde kan een vertaler persoonsnamen omzetten in een fonetisch equivalent: de naam wordt behouden, maar op een andere manier geschreven, aangepast aan de doeltaal. Dat gebeurt voornamelijk bij bestaande of verzonnen persoonsnamen. Ten vijfde kan een persoonsnaam door een tegenhanger uit de doeltaal of exonym vertaald worden. Voorbeelden daarvan zijn algemeen gekende namen zoals John en Jan en historische namen zoals Charlemagne en Karel de Grote. Ten zesde kan een persoonsnaam vervangen worden door een algemeen gekende naam uit de broncultuur of door een internationale naam met dezelfde functie. Ten zevende kan een persoonsnaam vervangen worden door een populaire naam uit de doeltaal, ook wel substitutie genoemd. Een voorbeeld daarvan is te vinden in *Tiny gaat babysitten* van Gijs Haag waarin de naam Wim als alternatief voor Alexis gekozen wordt en in *Alexander en de akelige, verschrikkelijke grote mislukte rottag* van Judith Viorst waar Peter als alternatief voor Nick gebruikt wordt. Dezelfde regel is van toepassing op namen van bekende personen. Terwijl Franse kinderen vertrouwd zijn met Jean-Jacques Goldman, zijn Vlaamse kinderen meer vertrouwd met Helmut Lotti. Ten achtste worden specifieke namen met een bepaalde connotatie vervangen door namen met eenzelfde connotatie in de doeltaal. Het gaat vaak om verzonnen namen met een bijbetekenis die op een functioneel-equivalente manier vertaald worden. Een voorbeeld daarvan in het boek *Matilda* van Roald Dahl is 'Mr. Wormwood' dat door 'meneer Wurmhout' vertaald wordt. Een negende manier is het vervangen van een persoonsnaam met een andere of bijkomende connotatie. Een voorbeeld van zo een bijkomende connotatie is het toevoegen van rijm of alliteratie: 'Albus Dumbledore' in de boekenreeks *Harry Potter* van J.K. Rowling wordt vertaald door 'Albertus Perkamentus'. Tot slot



kunnen persoonsnamen weggelaten worden wanneer ze door doeltaallezers niet begrepen zouden worden. Een voorbeeld daarvan is de naam Doctor Who, die naar een Britse televisieserie verwijst.

Van Coillie (2007: 19-20) hecht vooral belang aan de adaptatie van persoonsnamen. Hij toont aan dat er in kinderboeken persoonsnamen bij de vleet aangepast worden. Een herkenbaar voorbeeld van zo een aangepaste naam is Pippi Långstrump van schrijfster Astrid Lindgren. In de Nederlandse vertalingen wordt dat Pippi Langkous, de Duitse vertalingen spreken van Pippi Langstrumpf, de Engelstalige lezers kennen haar onder de naam Pippi Longstocking. In Frankrijk werd nog diepgaander aangepast: Pippi werd vervangen door Fifi om zo de associatie met urineren te vermijden.

Stolt (1980: 11-18) betreft het dat volwassenen vaak lezende kinderen onderwaarden, zo onder meer bij het aanpassen van persoonsnamen. Ze geeft het voorbeeld van het personage 'Emil' in Lindgrens boek *Emil i Lönnebarga*. Ze betreft het dat Emil in het Duits met Michel vertaald werd omdat er in een andere serie al de naam Emil gebruikt werd. Andere namen in dat boek zoals Ida, Lina, Anton en Alfred worden in de Duitse versie dan wel weer zonder meer overgenomen. Stolt ijvert voor een matigere aanpassing van persoonsnamen. Het mag volgens haar voor de jonge lezers niet te gemakkelijk gemaakt worden zodat ze tenminste nog kunnen bijleren.

#### 5.9.1.2. Soortnamen

Niet alleen persoonsnamen, maar ook soortnamen worden vaak genaturaliseerd. Het gaat hier dan om soortnamen die door een heel ander equivalent worden vertaald. Zo wordt het 'Noorse Luciafeest' vervangen door 'kerstfeest' in *Verhalen van Mama Moe* van Sven Nordqvist. In *Het verhaal van twee stoute muizen* van Beatrix Potter wordt 'Christmas Eve' dan weer vertaald door 'Sinterklaas'. Soms worden ook gerechten vervangen: in datzelfde verhaal wordt 'rice, coffee and sago' vertaald door 'suiker, rijst, krenten en meel'. Met betrekking tot verwijzingen naar schoolsystemen grijpt de vertaler ook vaak in. Elk land heeft een ander schoolstelsel en het is dan ook belangrijk dat jonge lezers weten dat in het Duits 'ein Fünf' een nul is in het Nederlandse of Belgische schoolstelsel (Van Coillie, 2005: 20-22).

#### 5.9.2. Woorden zonder equivalent

Wat moet een vertaler aanvangen met vreemde woorden waarvoor in de doelcultuur geen equivalent bestaat? Een oplossing die Bravo-Villasante (1978: 49) aanbrengt, is het overnemen van die woorden, die vervolgens aan de hand van een voetnoot kunnen worden verklaard.

#### 5.9.3. Verwoording en plot

Aanpassingen van verwoording en plot, om de leesbaarheid en het leesplezier te stimuleren, kunnen volgens Van Coillie (2007: 38) op vier manieren gerealiseerd worden. Ten eerste kunnen passages die in de doelttekst overbodig zijn worden weggelaten. Ten tweede kan de vertaler door het toevoegen van een aantal elementen zoals adjectieven en dialogen gevoelens sterker benadrukken en verbanden verduidelijken. Ten derde kan een vertaler woorden, uitdrukkingen, alinea's of passages weglaten en vervangen door een equivalent om een tekst te vereenvoudigen. Vertalers kiezen meer voor de hand liggende synoniemen, uitdrukkingen, eenvoudigere woorden en eenvoudige zinsstructuren in plaats van complexe zinsstructuren. Cultuurspecifieke elementen of realia uit de broncultuur worden vervangen door realia uit de doelcultuur. Tot slot kan een vertaler de structuur van een tekst aanpassen door zinnen, woorden, alinea's en passages van plaats te wisselen.

Aanpassingen van verwoording en plot kunnen volgens Van Coillie (2005: 23-28) op alle linguïstische niveaus plaatsvinden: het fonetische, morfologische, lexico-semanticke, syntactische en pragmatische niveau. Aanpassingen op elk van die niveaus horen de leesbaarheid van een boek te verhogen. Ten eerste komen aanpassingen op fonetisch niveau voor wanneer het voor de lezer te moeilijk zou zijn om bepaalde vreemde woorden uit te spreken. Moeilijk uit te spreken woorden worden vervangen door een woord dat gemakkelijker uit te spreken is. De leesbaarheid is hier dus van groot belang. Ten tweede treden er op morfologisch niveau veranderingen op vlak van woordvorming op. Een van de voornaamste veranderingen is het toevoegen van een verkleinend suffix. Zulke ingrepen zijn vooral op te merken in boeken voor jonge kinderen. Ten derde is een belangrijke ingreep op lexico-semanticke niveau het aanpassen van een vreemd woord door een eenvoudiger, ruimer bekend of concreter woord. Ten vierde worden op syntactisch niveau lange of complexe zinnen gesplitst, zodat ze korter worden en de leesbaarheid verhogen. Tot slot hebben aanpassingen op pragmatisch niveau invloed op de functie van een tekst. Ze veranderen de verhouding tussen tekst en lezer. Enkele voorbeelden van zulke ingrepen zijn het toevoegen van 'heus', 'echt' en 'nee hoor' of het veranderen van indirecte rede naar directe rede. Ook expliciteringen of impliciteringen van gedragingen, gevoelens en gedachten komen aan bod. Soms worden ook hele passages geschrapt of toegevoegd. Al die aanpassingen moeten ervoor zorgen dat de lezer direct wordt aangesproken, en dus dat de verhouding tussen de tekst en de lezer versterkt wordt.

#### 5.9.4. Waarden en normen

Een volgende vertaalmoeilijkheid is het aanpassen op vlak van waarden en normen. Uitgevers en censoren achten het belangrijk dat kinderen goede boeken lezen die de opvoeding ten goede komen, waardoor hier en daar wordt gecensureerd. Vertalers moeten aandacht schenken aan normen en waarden. Wat is aanvaardbaar voor kinderen en jonge lezers? Wat mag er hen wel en niet voorgeschoteld worden (Van Coillie 2007: 40-41)?

Een vertaler is soms genoodzaakt om de tekst aan te passen aan de huidige tijd zodat lezers er directer mee verbonden zijn. De meeste aanpassingen omtrent normen en waarden zijn te vinden op vlak van gedrag, seks, lichamelijkheid, geweld en religie. In de boeken *Pippi Langkous* van Astrid Lindgren werd er volop gecensureerd. In de Amerikaanse versie is het geruzie tussen twee zussen, waarbij ook hard wordt gevloekt, gecensureerd. Zoals eerder vermeld, werd ook in de Franse vertaling van Pippi Langkous Pipi door Fifi vervangen. In de vertalingen wordt Pippi Langkous vaak veel braver voorgesteld. Bovendien worden ook seksueel en religieus getinte passages onvertaald gelaten. In de vertaling van *Matilda* (Roald Dahl) worden verwijzingen naar God geschrapt. In plaats van 'in heavens' name' opteert de vertaler voor 'in vredesnaam'. Ook op vlak van taal wordt er gecensureerd: dialect, jargon en literair proza worden bijvoorbeeld vermeden. In plaats daarvan kiest men standaardtaal (Klingberg, 1980: 28-29; Van Coillie, 2005: 28-30; Van Coillie 2007: 40-41).

Stolt (1980: 11-18) gaat in op taboe in kindervertalingen. Vaak zijn het niet de vertalers die taboe willen veranderen, maar de uitgeverijen. Stolt vermeldt schrijfster en vertaalster Astrid Lindgren die het betreurt dat vertalers en uitgeverijen vaak een verzwakte vertaling als alternatief geven en dat ze niet verder naar een sterker alternatief voor het taboe zoeken.

### 5.9.5. Illustraties

In kinderliteratuur is het samenvallen van een verbale en een visuele component zeer gewoon, zeker in boeken voor kleine kinderen. Het verbale en het visuele staan in meerdere relaties tot elkaar. Enerzijds kunnen tekst en beeld elkaar ondersteunen: ze vertellen hetzelfde verhaal. Anderzijds kunnen tekst en beeld elkaar tegenspreken: de illustratie vertelt een ander verhaal of vertelt hetzelfde verhaal vanuit een ander perspectief. Een vertaling kan ervoor zorgen dat die relatie tussen tekst en beeld verandert (Alvstad, 2010: 24-25).

Illustraties zijn een bijkomend hulpmiddel om de tekst weer te geven. Een vertaler wordt geconfronteerd met een probleem wanneer hij wil naturaliseren, maar wanneer hetgeen hij in de tekst wil naturaliseren net in de afbeelding is weergegeven. De afbeelding vormt dus een beperking. Zo wou Vriesendorp in *De G.V.R.* van schrijver Roald Dahl Queen Elisabeth, die ook geïllustreerd werd, in koningin Beatrix veranderen (Vriesendorp, 2005: 40-43).

Vertalingen en illustraties maken beiden expliciet wat in de brontekst ambigu is. Dat is voor vertalers vaak een moeilijkheid en leidt tot verkeerde combinaties wanneer de vertaler niet weet met welke illustraties de tekst moet worden gepubliceerd of wanneer een vertaling wordt gepubliceerd met illustraties die voor een andere vertaling werden gemaakt. Een voorbeeld daarvan is 'Father William' in *Alice in Wonderland* dat 'Pappa Kantarell' werd in de Zweedse vertaling. Er werden speciaal nieuwe illustraties voor die vertaling gemaakt, waarin het personage als een paddenstoel wordt afgebeeld. Maar toen die nieuwe illustraties herbruikt werden voor een oudere Finse vertaling, kwamen ze niet meer overeen met hetgeen in de tekst stond.

Oittinen (2005: 47) beschouwt culturele verschillen als een centraal probleem bij vertaling. Zo kan er een verschil optreden tussen het verbale component en de bijbehorende illustratie. In de Islamitische wereld is de rechterhand heilig en wordt die gebruikt om te eten en te groeten. De linkerhand gebruiken, zou daar een schande zijn. Als er naar het Arabisch vertaald wordt, zouden afbeeldingen waarin een linkerhand gebruikt wordt, aangepast moeten worden. Bovendien moet een vertaler ook rekening houden met wat er in een illustratie afgebeeld staat.

Nieuwe illustraties worden volgens Alvstad (2010: 25) niet zomaar gemaakt, maar schuilen daar enkele redenen achter. Ten eerste maken illustraties een tekst meer up-to-date. Daarnaast moeten illustraties ervoor zorgen dat de tekst niet op een vertaling lijkt (culturele domesticatie). Tot slot wordt de inhoud van een boek aangepast dankzij het gebruik van illustraties. Een 'unhappy end' wordt bijvoorbeeld gelukkiger gemaakt als er gekozen wordt voor illustraties met felle kleuren.

Voor zowel Stolt (1980: 18-24) als O'Sullivan (2006c: 114) vormen illustraties een probleem bij het vertalen van kinderliteratuur. Illustraties zetten woorden om in beelden. De vertaler wordt echter met moeilijkheden geconfronteerd wanneer de illustratie iets anders vertelt dan er in het verhaal beschreven staat. Andersom kan het verhaal ook iets vertellen wat in geen enkele illustratie weergegeven wordt. Volgens O'Sullivan kan de vertaler elementen die in de illustratie worden weergegeven dan expliciteren in de doelttekst. Stolt pleit voor het behoud van de originele illustraties.

### 5.9.6. Intertekstualiteit

Intertekstualiteit in kinderboeken is volgens Desmet (2006: 124-125) een probleem waar te weinig bij wordt stilgestaan. Enerzijds liggen vertalers vaak niet wakker van intertekstuele referenties. Vertalers

die zo denken, kunnen op drie manieren met intertekstuele referenties omspringen. Ten eerste kunnen ze die referenties gewoon letterlijk vertalen: een equivalent kiezen dat zo dicht mogelijk bij de brontekst aanleunt. Ten tweede kunnen vertalers intertekstuele referenties simpelweg overnemen, zoals 'Mad March Hare'. Tot slot kan een vertaler een intertekstuele referentie weglaten in de doeltekst wanneer hij ervan uit gaat dat doeltekstlezers het overgenomen of vertaalde referent niet zouden verstaan. Anderzijds zijn er vertalers die vaststellen dat het doelpubliek sommige intertekstuele of culturele referenties niet zou begrijpen als ze zonder meer worden overgenomen. Vertalers gaan zo een referentie weglaten of niet vertalen en gaan op zoek naar een equivalent dat in de doeltekst op dezelfde manier functioneert als in de brontekst. Hier is dus sprake van substitutie: vertalers vervangen intertekstuele referenties door andere referenties van dezelfde aard en die dus eenzelfde effect op de lezer hebben, zo wordt 'Mr McDonald's Farm' vervangen door 'Groen Knollenland'.

### 5.9.7. Orale kenmerken

Kinderliteratuur wordt vaak geschreven om hardop te lezen. Veelvoorkomende kenmerken zijn dus klank, ritme, rijm, woordspelingen en nonsenspoëzie. Daardoor moeten vertalers soms noodgedwongen kiezen tussen geluid en inhoud (Alvstad, 2010: 24). Voorleesboeken zijn ook een uitdaging omdat de vertaler aandacht moet schenken aan klank, ritme, rijm, expressiviteit en visualiteit. Hij moet die elementen proberen te bewaren, wat veel creativiteit van hem vraagt (Van Coillie, 2005:36). Rijm is moeilijk te vertalen vanwege de specifieke mogelijkheden van de taal. De taal waarin een vertaler wil vertalen biedt diezelfde mogelijkheden niet en moet noodgedwongen op zoek naar een alternatief (Vriesendorp, 2005: 40-43).

Onomatopoeën vormen volgens Pascua-Febles (2006: 117-118) ook een probleem. Ze raadt het af dat vertalers vreemde onomatopoeën overnemen, maar wel tekstuele conventies en linguïstische normen van de doelcultuur volgen om ze te vertalen.

## 6. Hervertalen

---

### 6.1. Wat is hervertaling?

Verschillende onderzoekers zoals Desmidt (2009: 670), Berman (1990: 1), Rodriguez (1990: 65) en Paloposki en Koskinen (2010: 29) zijn unaniem bij het definiëren van het begrip ‘hervertaling’. Een hervertaling is een nieuwe vertaling in dezelfde taal van een werk dat voorheen al één of meerdere keren werd vertaald. Het gaat volgens Desmidt (2009: 670) vooral om oude, klassieke werken, maar ook om meer recente en/of minder canonische teksten. Een hervertaling kan volgens Jianzhong (2003: 193) ook een vertaling zijn die uitgaat van een vertaalde versie van het originele werk.

Jianzhong (2003: 193-199) maakt een onderscheid tussen directe en indirecte hervertalingen van literaire werken. Een directe hervertaling verwijst naar een vertaling die voor een eerste keer of meerdere keren gedaan werd, vertrekkende van het originele werk. Een indirecte hervertaling verwijst naar een vertaling die niet van het originele werk vertrok, maar vanuit vertalingen in een andere taal die wel van het origineel vertrokken. Terwijl het algemene vertaalproces uit twee stappen bestaat (de brontaal begrijpen en die in de doeltaal omzetten), bestaat het indirecte (her)vertaalproces uit vier stappen: de brontaal begrijpen, de brontaal omzetten in een doeltaal, de doeltaal begrijpen en de doeltaal omzetten in een andere doeltaal. De indirecte hervertaling is minder precies dan de directe hervertaling en wijkt vaak af van het originele werk. Indirecte hervertalingen zijn echter nodig om culturele uitwisselingen in het tijdperk van globalisatie te garanderen, zeker wanneer er geen directe vertaling beschikbaar is. Wanneer er later een directe hervertaling opduikt die beter geacht wordt, zal de indirecte hervertaling in onbruik raken.

Gambier (1994: 413-415) maakt een onderscheid tussen hervertaling en vertaling van een vertaling. Een hervertaling is een nieuwe vertaling, in dezelfde taal, van een tekst die al in zijn geheel, of voor een bepaald deel, vertaald is en is nodig om aan de behoeften van de ontvangers te voldoen. Een vertaling van een vertaling is een vertaling van een tekst die zelf al vertaald is uit een andere taal. Die laatste vorm van hervertaling is vooral belangrijk wanneer er naar minder verspreide talen vertaald wordt, zoals het Fins. Belangrijk is ook om te kijken naar de relatie tussen revisie en adaptatie, die zich op een continuüm bevinden, waarbij revisie weinig aanpassingen bevat en adaptatie zodanig veel aanpassingen bevat dat het originele werk als een excuus ervaren wordt om een nieuw werk te schrijven. Hervertaling bevindt zich op dat continuüm tussen revisie en adaptatie. Enkel hervertaling bevat een historische dimensie: hervertalingen ontstaan als antwoord op tijden die veranderen. Terwijl een eerste vertaling de neiging heeft om vreemde elementen af te zwakken, maakt de hervertaling, volgens Gambier, een sprong terug naar de brontekst.

Hervertaling mag niet verward worden met revisie. Vanderschelden (in Paloposki & Koskinen, 2010: 44) noemt revisie de eerste stap naar hervertaling waarbij veranderingen aangebracht worden in de bestaande doeltekst en het grootste deel ervan behouden wordt, inclusief de algemene structuur en toon. Het is echter moeilijk om een lijn te trekken tussen hervertaling en revisie. Sommige hervertalers maken bij het reviseren enkel orthografische aanpassingen, andere rekenen ook stilistische aanpassingen tot het reviseren. Volgens Tegelberg (2011: 466) wordt er voor revisie gopteerd wanneer een vertaling slechts een beperkt aantal fouten of minder geslaagde keuzes op vlak van stijl bevat die niet te gecompliceerd zijn om te verbeteren en die zich niet op tekstniveau

bevinden. Sommige teksten zijn volgens Koskinen en Paloposki (2010: 294) hybride: ze bevatten zowel gereviseerde tekstdelen van een vorige vertaling als tekstdelen die hervertaald zijn.

Rodriguez (1990 : 65) maakt een onderscheid tussen vertaling (de meest algemene vorm), adaptatie (equivalent van de klassieke vertaalverantwoording), revisie (aanpassingen aanbrengen in een al vertaalde tekst) en hervertaling, een gedeeltelijk of volledig, hervertaalde tekst die vaak rekening houdt met vorige versies. Pym (in Koskinen & Paloposki, 2010: 294) deelt hervertalingen op in passieve en actieve hervertalingen. Passieve hervertalingen zijn vertalingen die tegelijkertijd tot stand komen voor verschillende markten. Actieve hervertalingen zijn vertalingen die voor hetzelfde doelpubliek zijn bestemd.

Vanderschelden (in Tegelberg, 2011: 455) maakt een onderscheid tussen 'hot translations' en 'cold translations'. 'Cold translations' bevinden zich in een voordeligere situatie dan 'hot translations'. Dankzij de tijdspanne tussen het originele werk en de eerste vertaling, kan de vertaler zich een meer algemeen en diepgaand beeld van het originele werk vormen en komt zo de 'cold translation' tot stand. Hij beschikt ook over één of meerdere eerdere vertalingen, recensies en studies over het originele werk. Bovendien kan nieuwe kennis over het tijdperk waarin het werk tot stand kwam, nieuwe standpunten vormen die voor de hervertaler nuttig kunnen zijn.

Desmidt (2009: 672) maakt een onderscheid tussen drie vormen van herschrijven. Een eerste vorm is het interlinguale herschrijven: hervertaling van de ene naar de andere taal. Een tweede vorm is het intramediale herschrijven: herschreven teksten binnen eenzelfde medium (geschreven tekst, boek). En tot slot is er nog het intralinguale herschrijven: hervertaling binnen eenzelfde taal, waartoe hervertalingen van hervertalingen gerekend worden.

Bij het hervertalen worden werken soms ingekort, vooral wanneer het om klassiekers voor kinderen gaat. Er zijn twee manieren om in te korten: ofwel worden grote stukken weggelaten en worden de stukken die wel behouden worden onaangeroerd gelaten, ofwel wordt het werk geparafraseerd. Parafrase gebeurt vooral bij het hervertalen van klassiekers voor kinderen (Paloposki & Koskinen, 2010: 40).

## 6.2. Motieven

Het vertalen is een activiteit die aan tijd onderhevig is. Een van de motieven voor het maken van een hervertaling volgens Paloposki en Koskinen (2010: 29-30) en Berman (1990: 1) is het verouderen van vertalingen, dat op twee manieren kan worden opgevat: enerzijds is de taal van de vertaling achterhaald, anderzijds is de vertaling verouderd (de vertaling beantwoordt niet meer aan de gangbare standaarden van trouwheid en accuraatheid en aan een bepaalde status van de taal, de literatuur of de cultuur). Zo zijn volgens Vanderschelden (2011: 459) literaire werken die in een omgangstaal van een bepaalde tijd zijn geschreven veel meer onderhevig aan veroudering dan andere werken. Na enkele jaren zullen ze verouderd lijken en niet meer op de juiste manier in de doelcultuur functioneren.

Maar volgens Paloposki en Koskinen (2010: 35) zijn er meer motieven dan enkel het verouderen van de vertaling. Om dat aan te tonen, geven ze een Fins voorbeeld. Omdat auteursrechten in Finland niet altijd gerespecteerd werden, ontstonden vertalingen zonder toestemming van de auteurs. Daardoor verschenen er gelijktijdig twee of zelfs drie versies van hetzelfde boek door een gebrek van

coördinatie tussen Finse vertalers en uitgevers. Een laatste motief is volgens hen het in stand houden van het beeld van een klassieker, een mening die ook Tegelberg (2011: 454; 463-464; 468) deelt. Hervertalingen worden niet enkel gemaakt als antwoord op een temporeel aspect, maar ontstaan ook door de aanwezigheid van verschillende interpretaties van een tekst ('plural reading') of de wens van een bewerker om aan de tekst nieuwe perspectieven te geven. Daarnaast beschouwt Tegelberg de (mindere) kwaliteit van een eerste vertaling ook als een belangrijke factor. Het gaat dan om vertalingen die taalfouten bevatten, semantische afwijkingen ten opzichte van het originele werk vertonen of een stijlniveau hanteren dat niet overeenstemt met het originele werk. Bovendien kan een eerste vertaling ook onvolledig zijn: hoofdstukken, paragrafen, uitdrukkingen en woorden kunnen ontbreken, wat tot een gebrek aan tekstcoherentie kan leiden. Vervolgens kan ook censuur in een (oudere) vertaling leiden tot het maken van een hervertaling. Tot slot kan er voor hervertalingen geopteerd worden wanneer een eerste vertaling zich baseert op een vertaling die gemaakt werd vanuit een andere taal dan de taal van het originele werk. Door die tussentaal gaat mogelijk wel een deel van het karakter van het originele werk verloren in de vertaling.

Volgens Desmidt (2009: 670) ontstaan hervertalingen als antwoord op de behoeften van een doelcultuur, die niet werden beantwoord in de al bestaande vertalingen. Door veranderingen in culturen ontstaan hervertalingen, afhankelijk van wat goed of functioneel is in een generatie. Volgens Tegelberg (2011: 456) is een hervertaling van een literair werk voornamelijk belangrijk wanneer eerdere vertalingen uitgevoerd werden in een tijd waarin andere vertaalnormen heersten.

Een van de redenen van het bestaan van hervertalingen ligt volgens Jianzhong (2003: 193-194) in het streven naar perfectie. Een vertaling is nooit helemaal perfect. Hervertalingen overtreffen voorgaande vertalingen en zorgen ervoor dat literaire werken steeds beter en beter worden. Het belang van het hervertalen ligt dus in het overtreffen: een hervertaling zal niets waard zijn wanneer die niet beter is dan één van de vorige (her)vertalingen.

### 6.3. Retranslation Hypothesis

In de vertaalwetenschap heerst er een *Retranslation Hypothesis* die stelt dat hervertalingen meer brontekstgericht zijn dan eerdere vertalingen. Eerdere vertalingen, zwakke vertalingen volgens Berman (1990: 1), wijken meer af van de originele tekst dan hervertalingen omdat eerdere vertalingen bepalen of een tekst en de bijbehorende auteur aanvaard zullen worden door de doelcultuur. Bijgevolg wordt de tekst aangepast aan de normen die op dat moment in de doelcultuur heersen. Later, wanneer het doelpubliek met de tekst en de auteur vertrouwd geraakt is, vraagt de doelcultuur nieuwe vertalingen, en in dit geval hervertalingen, die niet langer meer doeltekstgericht, maar brontekstgericht zijn (Desmidt, 2009: 671; Paloposki & Koskinen, 2010: 30). Ook Bensimon (1990: 9) maakt een gelijkaardige indeling. Een eerste vertaling naturaliseert het originele werk: vreemde elementen worden verminderd, zodat de vertaling beter in de doelcultuur past. Hervertalingen, daarentegen, zijn eerder geneigd te exotiseren: vreemde elementen worden behouden.

Hervertalingen zijn echter niet altijd even trouw aan de brontekst. De reden daarvoor zijn de normen die een invloed hebben tijdens het vertaalproces. Afhankelijk van de te vervullen functie in de doelcultuur, worden andere normen nageleefd. Literaire normen krijgen de bovenhand wanneer een werk enkel nog als een literair stuk wordt beschouwd en niet langer meer als een instructief

handboek bijvoorbeeld. Daarnaast kunnen economische normen ook een rol spelen: om de kosten te drukken, wordt ervoor gekozen delen van het originele werk te schrappen. Tot slot kunnen eveneens normen betreffende de leesbaarheid van belang zijn: om de leesbaarheid van een werk te verhogen, worden delen weggelaten (Desmidt, 2009: 677 - 678).

## 6.4. Hertalen voor de moeilijke lezer

Het fenomeen hertalen, een vorm van tekstadaptatie, bestaat volgens Doedel (2012: 16-19) uit twee vormen. Enerzijds worden oude literaire teksten hertaald naar een hedendaagse taal om een groter publiek te bereiken, anderzijds worden originele literaire teksten hertaald zodat ze begrijpelijk zijn voor personen met leesmoeilijkheden. Doedel onderscheidt verschillende argumenten voor het maken van een hertaling. Een hertaling is nodig omdat de taal in het originele werk voor de moeilijke lezer de moeilijkheidsgraad heeft van een vreemde taal. Bovendien kan de lectuur van een hertaalde versie een opstap zijn naar de lectuur van het originele werk. Daarnaast is het vereenvoudigd hertalen volgens Doedel een manier om cultureel erfgoed in stand te houden. Doedel deed onderzoek naar het hertalen van boeken voor leerlingen met leesproblemen. Daaruit bleek dat leerlingen die eerst het hertaalde en gemakkelijkere boek lezen en achtereenvolgens het originele werk, de thematiek beter begrepen dan leerlingen die enkel het originele werk lezen.

## 6.5. Hervertalen van klassiekers

### 6.5.1. Klassieker: algemene informatie

Wanneer wordt een boek een klassieker voor kinderen genoemd? Populariteit, duurzaamheid, commerciële waarde, literaire waarde, vernieuwende functie en lovende besprekingen bepalen of een boek tot een klassieker verheven wordt. Een boek is pas een klassieker als het door meerdere generaties steeds opnieuw wordt gelezen (Desmet, 2005: 84-85).

O'Sullivan (2006a: 147) beschouwt een klassieker als een boek dat op commercieel vlak succes heeft gehad doorheen verschillende generaties en in verschillende landen. Het zijn boeken waarvan steeds nieuwe edities verschijnen, zoals dat het geval is voor de werken *Don Quichot*, *Pippi Langkous*, *Robinson Crusoe*, *Gullivers Reizen*, *De avonturen van Alice in Wonderland*, *Pinokkio* en *Peter Pan*. O'Sullivan onderscheidt drie vormen van klassiekers gebaseerd op hun herkomst: folklore die mondeling doorverteld wordt zoals sprookjes, legendes, mythen en sagen; literatuur die oorspronkelijk voor volwassenen geschreven werd en later voor kinderen herwerkt werd, zoals *Robinson Crusoe* en literatuur die oorspronkelijk voor kinderen is geschreven, de meest dominante herkomst.

Volgens Venturi (2009: 336-337; 339-340) is tijdloosheid een van de belangrijkste kenmerken die met het prestige van een klassieker geassocieerd wordt. Daarnaast worden ook 'heiligheid' en 'canon' met een klassieker in verband gebracht: een reeks werken die permanent als de hoogste kwaliteit gezien worden. Een klassieker die heilig is, is onschendbaar. Extratekstuele elementen zoals voetnoten, voorwoorden, biografie van de auteur en essays dragen bij tot de heiligheid van een klassieker. Voornamelijk wanneer een klassieker vertaald wordt, moet die met grote zorg gelezen en bewerkt worden.



Volgens McKinney (2011: 65) moet er iedere vijftig jaar een nieuwe vertaling van een klassieker gemaakt worden omdat de vorige verouderd is. Vijftig jaar na een eerdere vertaling zullen er nieuwe interpretaties beschikbaar zijn waardoor ook een andere vertaling tot stand kan komen dan de vorige. Elke vertaler zal de neiging hebben het werk hedendaagser te maken.

Om de relatie tussen originele werken en de bijbehorende vertalingen te kunnen verklaren, onderscheidt O'Sullivan (2006a: 158-162) twee modi van overdracht van klassiekers voor kinderen, die op een continuüm geplaatst worden. Vertalingen volgen niet altijd een van die twee modi, maar kunnen dichter aansluiten bij de ene of andere modus. Aan de ene kant van het continuüm bevinden zich literaire vertalingen van originele literaire werken, die ook wel als 'goede' vertalingen worden beschouwd. Die vertalingen zijn enkel toepasbaar op literatuur die oorspronkelijk voor kinderen geschreven werd. Het is een vertaling die de brontekst probeert te reproduceren, zonder enige aanpassingen of toevoegingen door te voeren. Een voorbeeld van een dergelijke vertaling die deze modus volgt, is er een van *Alice in Wonderland* door Christian Anzensberger uit 1963. Aan de andere kant van het continuüm bevindt zich de folklore, die gebruikt wordt om klassiekers doorheen generaties door te geven. Roman Jakobson heeft een theorie uitgewerkt waarin hij het verschil uitlegt tussen literatuur en folklore op basis van de manier waarop teksten doorgegeven worden. Terwijl folklore wordt doorgegeven binnen mondelinge culturen, wordt literatuur binnen geschreven culturen doorgegeven. De modus die het meest dominant is bij het doorgeven van klassiekers voor kinderen is de geschreven folklore. Het is de enige modus die van toepassing is op de overdracht bij het vertalen van klassiekers voor kinderen en de enige die toepasbaar is op het vertalen van klassiekers die oorspronkelijk voor volwassenen zijn geschreven. Bovendien is de geschreven folklore ook van toepassing op werken in de kinderliteratuur die hun oorsprong in de mondelinge folklore terugvinden, namelijk legendes, mythen en sprookjes.

## 6.5.2. Hertalen volgens Els Pelgrom

Dit hoofdstuk is een samenvatting van het interview dat ik had met schrijfster en vertaalster Els Pelgrom op 8 december 2012. Het bestaat uit twee onderdelen: het hertalen van boeken voor dyslectische kinderen en het hertalen van klassiekers voor jongeren. Het volledige interview is terug te vinden in bijlage één.

### 6.5.2.1. Hertalen voor dyslectici

#### 6.5.2.1.1. *Geschiedenis*

Begin jaren zestig kwam het hertalen voor dyslectische kinderen op gang. Voordien werd er zeer weinig aandacht besteed aan kinderen met leesmoelijkheden, vooral ook omdat dyslexie algemeen nog niet gekend was. Onderwijzers wisten in die tijd niet wat dyslexie was en daarom werden kinderen met leesmoelijkheden als domme kinderen beschouwd. Een twaalfjarig dyslectisch kind zit leestechisch gezien op een veel lager niveau dan zijn leeftijdsgenoten zonder leesmoelijkheden, waardoor hij enkel boeken kan lezen die voor een zes-, zevenjarige bestemd zijn. Aangezien hij zich op hetzelfde emotionele niveau als zijn leeftijdsgenoten bevindt, interesseert zo een boek hem inhoudelijk niet. Bovendien is het voor hem te kinderachtig geschreven en bevordert het zijn leesniveau niet.

Uitgeverij Wolters Noordhoff in Groningen was de eerste uitgeverij die in 1963 boeken publiceerde speciaal voor kinderen met leesmoelijkheden. Dankzij Heleen Kernkamp-Biegel, die zelf ook twee kinderen met leesmoelijkheden had, ontstond een serie boeken van verschillende niveaus voor

kinderen met leesmoelijkheden uit de basisschool: *De wenteltrap*. Het waren klassieke boeken die hertaald werden naar het Nederlands. De boeken hadden echter meer succes in het buitengewoon onderwijs (Van Coillie, 2007: 82). Sommige mensen waren tegen het hertalen van klassiekers, omdat zij vonden dat een klassiek boek verminkt werd, maar onderzoekers hebben aangetoond dat kinderen dankzij die boeken opeens gingen lezen. Bovendien kregen ze meer zelfvertrouwen in het lezen omdat het verhaal hen interesseerde.

#### **6.5.2.1.2. Hertalen**

Bij het omzetten van boeken voor kinderen met dyslexie ligt de focus niet op het vertalen, maar op het hertalen, wat Els Pelgrom ook het 'navertellen' noemt. De reden daarvoor is dat een vertaler voor dyslectische kinderen een boek niet letterlijk kan vertalen omdat dan de moeilijke taal van de brontekst overgenomen zou worden en het zo voor hen te moeilijk wordt. Parafraseren geniet dus de voorkeur boven letterlijk vertalen.

Het doel dat de hertaler voor ogen heeft, is het dyslectisch kind tot lezen aanzetten. Doeltekstgericht hertalen geniet dus de voorkeur. De taal die dyslectische kinderen voorgeschoteld krijgen, moet aan hun normen voldoen: een eenvoudige en heldere taal. Voor Vlaamse dyslectici wordt anders geschreven dan voor Nederlandse dyslectici. In Vlaanderen is het belangrijk dat het kind zich vertrouwd voelt met de taal in het boek en er dus gekozen wordt voor Vlaamse equivalenten.

Enkele voorbeelden van werken die Els Pelgrom voor dyslectische kinderen heeft hertaald, zijn *Niels Holgersson* van Selma Lagerlöf, *De Geheime Tuin* van Frances Hodgson Burnett, *Rasmus loopt weg* van Astrid Lindgren en *Victor Frankenstein* van Mary Shelley. Het hertaalproces begint met het aanduiden op elke bladzijde welke zinnen en passages al dan niet behouden worden, wat bij Pelgrom meer dan een jaar tijd in beslag neemt. Tijdens het eigenlijke herschrijfproces wordt rekening gehouden met een aantal leesbevorderende en leesbemoelijkende aspecten.

#### **6.5.2.1.3. Leesbevorderende aspecten**

Een dyslectisch kind wordt rapper moe van lezen dan andere kinderen en moet tot lezen worden aangezet. Daarom is het belangrijk dat een hertaler op een leesbevorderende manier schrijft. De middelen die daarvoor gebruikt kunnen worden, zijn illustraties, cliffhangers en typografie. Het is belangrijk dat een dyslectisch kind de inhoud van een boek terugvindt in de bijbehorende illustraties. Een illustratie maakt hem nieuwsgierig en zet hem aan om verder te lezen. De positie van de illustratie speelt daarbij ook een rol. Wanneer een illustratie vóór de bijbehorende tekst geplaatst wordt, vraagt het kind zich af wat er verder in het verhaal zal gebeuren. De illustratie geeft daar wel een deel van prijs, maar om echt te weten te komen hoe het verhaal zich verderzet, moet het kind blijven lezen. Een cliffhanger is een ander middel om stimulerend te schrijven en zorgt ervoor dat de lezer nieuwsgierig wordt naar het vervolg en daardoor verder leest. Tot slot kan typografie ook een bijdrage zijn voor het stimulerend schrijven. De voorkeur gaat uit naar blokletters boven schreefletters. Een grotere interlinie vergemakkelijkt de lectuur bovendien.

#### **6.5.2.1.4. Leesbemoelijkende aspecten**

Het hertalen van een boek voor een dyslectisch publiek vraagt veel meer werk en tijd dan het vertalen van een boek voor een niet-dyslectisch publiek door de verschillende moeilijkheden waarmee de hertaler geconfronteerd wordt. Voor het hertalen wordt uitgegaan van het originele boek (brontekst), vaak een klassieker zoals *Nils Holgersson* van Selma Lagerlöf, omdat er voor dyslectische kinderen niet speciaal nieuwe boeken kunnen worden geschreven. Het is goed om

bestaande boeken die mooi zijn daarvoor te gebruiken. Die klassiekers bestaan vaak uit meer dan vijfhonderd bladzijden en aangezien dikke boeken dyslectische kinderen afschrikken, moet er heel wat inhoud geschrapt worden, wat het moeilijkste onderdeel van het hertalen is. Een boek van vijfhonderd à zeshonderd bladzijden moet enorm inkrimpen en een dun deeltje van maximum honderd bladzijden worden. Het boek wordt kaler, maar de hertaler moet er tegelijkertijd ook voor zorgen dat het verhaal mooi en spannend blijft.

Een dyslectisch kind ondervindt moeilijkheden bij het lezen van complexe taal en heeft er dus niets aan als een origineel boek gewoon vertaald wordt. Daarom is het van groot belang dat een hertaler in een heldere en eenvoudige taal schrijft die bovendien niet te bloemrijk is. Een eenvoudige taal kan hij bereiken door in korte en enkelvoudige zinnen te schrijven. Niet alleen complexe zinnen, maar ook lange en moeilijke woorden, woordspelingen, samenstellingen en flashbacks moeten worden vermeden. Persoonsnamen en soortnamen worden best behouden. Zolang het boek eenvoudig is geschreven, kan de inhoud van het verhaal over alles gaan.

Omdat een hertaler in eenvoudige zinnen moet schrijven, laat hij al veel weg. Complexe zinnen met bijzinnen moeten worden vermeden, hoewel één korte bijzin eventueel wel mogelijk is. Een voorbeeld van een moeilijk woord in de hertaling van het boek *Nils Holgersson* is 'bezat' in de zin 'zijn vader bezat koeien, ganzen en kippen'. Hoewel dat woord tientallen jaren geleden wel normaal was, ook voor dyslectici, is dat nu niet meer zo. Een synoniem, dat gemakkelijker te verstaan is voor dyslectici, is het woord 'had': 'zijn vader had koeien, ganzen en kippen'. Een ander voorbeeld van een moeilijk woord is 'schroevendraaier', dat moeilijk te begrijpen is voor een dyslectisch kind. In plaats van dat woord te gebruiken, kan de zin waarin dat woord voorkomt anders worden geformuleerd: 'Hij draaide de schroef goed vast.' Een moeilijk woord kan wel af en toe gebruikt worden, zolang het maar herhaald wordt. Woordspelingen worden door dyslectische kinderen vaak letterlijk genomen. Voorbeelden van zulke woordspelingen zijn: 'hij leeft op grote voet' en 'hij loopt naast de schoenen' die respectievelijk geïnterpreteerd zouden worden als 'hij heeft grote voeten' en 'hij loopt letterlijk naast zijn schoenen'. Dyslectische kinderen hebben het ook moeilijk met samengestelde woorden zoals 'samenkomen', wat kan worden gesplitst in 'samen' en 'komen'. Hoewel dat tegen de spellingregels is, werkt het wel stimulerend voor dyslectische kinderen. Persoonsnamen en soortnamen worden best overgenomen. Dyslectici hebben geen moeite met vreemde namen als ze ze twee keer gelezen hebben, ook al is het een Arabische naam. Vreemde namen geven het boek net een exotische sfeer. Tot slot is het ook belangrijk om flashbacks te vermijden. Voor kinderen in het algemeen, en vooral dyslectici, is het verwarrend wanneer verschillende tijden door elkaar lopen. Een chronologische voortgang van het verhaal geniet dus de voorkeur.

Een hertaler moet er ook rekening mee houden dat een klassiek boek, zoals *Nils Holgersson* van Selma Lagerlöf, vaak ook volwassen lezers aantrekt. Bij het hertalen moet hij zich ervan bewust zijn dat hij zowel voor kinderen als voor volwassenen aan het schrijven is, wat het hertaalproces niet gemakkelijker maakt.

#### **6.5.2.2. Hertalen van klassiekers voor jongeren**

Het hertalen van klassiekers lijkt op het hertalen van boeken voor dyslectische kinderen in die zin dat het verhaal ook ingekort en vereenvoudigd wordt, maar de oorspronkelijke vertelling wordt zo veel mogelijk gehandhaafd. Hertalen houdt in dat het oorspronkelijke verhaal geparafraseerd en naverteld wordt, met behoud van de originele stijl.

Bij het hertalen van klassiekers voor dyslectische jongeren moet er strenger worden herschreven. Voor het hertalen van klassiekers voor jongeren zonder leesproblemen is het eenvoudiger: eenvoudige en korte zinnen spelen hier in mindere mate een rol. Zinnen op zich worden niet zomaar overgenomen omdat ze in het oorspronkelijke boek te lang zijn, maar het verhaal en de toon worden gehandhaafd. Af en toe kunnen bekende zinnen wel letterlijk vertaald worden. Het verhaal wordt naverteld met behoud van de stijl. Hoewel negentiende-eeuwse schrijvers van klassieke boeken vaak wijldlopig zijn, wordt dat toch vaak aangepast. Eindeloze beschrijvingen moeten volgens Pelgrom vermeden worden. Terwijl vroeger de inhoud van een klassiek boek drastisch werd aangepast, is dat nu minder het geval. De inhoud handhaven geniet voorkeur. Het toevoegen van illustraties vindt Pelgrom niet belangrijk, hoewel dat soms toch door de uitgeverij doorgevoerd kan worden.

Enkele voorbeelden van klassiekers die Els Pelgrom voor de jeugd heeft hertaald, zijn *Victor Frankenstein* van Mary Shelley en *De klokkenluider van de Notre-Dame* van Victor Hugo, waarvan ook een bewerking bestaat op naam van Ed Franck.

### 6.5.3. Bewerken volgens Ed Franck

Dit hoofdstuk is een samenvatting van het interview dat ik had met schrijver en bewerkster Ed Franck op 22 februari 2013 en van het document over een toespraak die Ed Franck hield in januari 2011 in Gent. Het volledige interview en de toespraak zijn terug te vinden in respectievelijk bijlage twee en drie.

#### 6.5.3.1. Biografie en oeuvre

De Vlaamse jeugdschrijver Ed Franck werd geboren in Beringen in 1941 en groeide op in het Maasland. Hij gaf lange tijd les als leraar Nederlands en Engels in Hasselt. Later besloot hij boeken te gaan schrijven. Hij debuteerde in 1985 met *Spetters op de kermis*. Franck beperkt zich niet tot slechts één genre, maar schrijft uiteenlopende boeken zoals historische verhalen, detectieverhalen, psychologische romans en poëzie. Hij viel verschillende keren in de prijzen. Zo ontving hij voor *Zomer zeventien* de Cultuurprijs van de Vlaamse Gemeenschap voor Jeugdliteratuur, de Vlaamse Kinder- en Jeugdprijs voor *Spetters op de kermis*, een Boekenwelp voor *Geen wonder dat moeder met de goudvissen praat* en een Boekenleeuw voor *Abélard en Heloïse* (Linders et al., 1995; De Sterck et al., 1999).

Naast zelfgeschreven werken, waaronder kinderboeken, adolescentenboeken en boeken voor volwassenen, heeft Ed Franck ook een reeks klassiekers bewerkt. Zo heeft hij uit de oudheid de mythe van *Medea* en de liefdesgeschiedenis van *Aeneas en Dido* van Vergilius bewerkt. Werken uit de middeleeuwen zijn *Abélard en Héloïse* van Petrus Abaelardus, *Parcival* van Chrétien de Troyes, *Decamerone* van Boccaccio, *Tristan en Isolde* en *Beatrijs*. Uit de vijftiende en zestiende eeuw bewerkte Franck *Romeo en Julia* van Shakespeare en zijn vier grote tragedies: *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello* en *King Lear*. Uit de achttiende eeuw bewerkte hij *Robinson Crusoe* van Daniel Defoe. Enkele negentiende-eeuwse werken die hij heeft bewerkt, zijn *De klokkenluider van de Notre-Dame* van Victor Hugo, *Oliver Twist* van Charles Dickens, *Carmen* van Prosper Mérimée, *Moby Dick* van Herman Melville, *De hut van oom Tom* van Harriet Beecher Stowe, *20.000 mijlen onder zee* en *Michael Strogoff*, *koerier van de tsaar* van Jules Verne, *De man op de schimmel* van Theodor Storm, *Salome* naar het toneelstuk van Oscar Wilde, *Dracula* van Bram Stoker, *Schateiland* van Robert Louis Stevenson en *Alice in Wonderland* van Lewis Carroll. Werken uit de twintigste eeuw zijn *Het spook*

van de opera van Gaston Leroux en *Prutske* van Stijn Streuvels. Tot slot moeten de bewerkingen van *The Canterbury Tales* van Geoffrey Chaucer en *Duizend-en-één-nacht* nog verschijnen.

### 6.5.3.2. Klassiekers voor de jeugd

Hieronder geeft Ed Franck een metaforische beschrijving over zijn bewerking van *De klokkenluider van de Notre-Dame* van Victor Hugo:

*Bij al deze ingrepen stond mij maar één doel voor ogen: zoals je op een rommelmarkt een prachtige oude koperen pot vindt, die je dan met plezier én eerbied gaat oppoetsen om de groene aanslag van tientallen jaren te verwijderen en de glans weer naar boven te halen, zo wilde ik voor de hedendaagse lezer de glorie van dit meesterwerk tevoorschijn halen. (Ed Franck, 2005: 195)*

#### 6.5.3.2.1. Definitie

De meeste jongeren zijn niet vertrouwd met het begrip ‘klassieker’ in de literatuur. Maar wanneer Ed Franck bij lezingen in scholen vraagt of ze datzelfde begrip wel kennen in het wielrennen zijn er wel een aantal leerlingen die De Ronde van Vlaanderen en Parijs-Roubais kennen. De jeugd kent wel een aantal wielerklassiekers, maar verbindt die niet met literaire klassiekers. Het zijn wielereendaagsen die al ruim honderd jaar bestaan. Dat is ook het geval voor sommige literaire werken. Klassiekers zijn volgens Franck boeken uit het verre verleden die de stof der eeuwen overleefd hebben. Meer dan negentig procent van alle boeken verdwijnt, terwijl de rest meestal via bewerkingen steeds herdrukt en onder de aandacht gebracht wordt en zo tot een klassieker verheven wordt. Klassiekers zijn de overlevers.

Niet alle boeken werken zich dus op tot klassieker. Sommige boeken die misschien wel waardevoller zijn, komen niet op de klassiekerslijsten terecht, terwijl andere en minder waardevolle werken er wel op terechtkomen. De oorzaak is terug te vinden in de keuze van de uitgeverijen. Wanneer een uitgeverij beslist een reeks klassiekers uit te brengen, wordt iemand aangesteld om er een aantal uit een keuzelijst te selecteren. Op die manier komt een klassiekerslijst tot stand, die later door een andere uitgeverij overgenomen wordt, met nog toevoegingen van enkele klassiekers. Er ontstaat dus een canon van klassiekers, terwijl andere werken die misschien waardevoller waren, vergeten zijn.

Klassiekers zijn meestal voor volwassenen geschreven, zelden voor jongeren. Het enige voorbeeld van een klassieker voor jongeren is *Alice in Wonderland* van Lewis Carroll. De meeste klassiekers passen inhoudelijk ook voor jongeren omdat er meestal avonturenverhalen in werden beschreven. Boeken waarvan de inhoud voor de jeugd niet geschikt geacht wordt, worden ook niet bewerkt.

Ed Franck maakt een onderscheid tussen de ‘vrije bewerking’ en de ‘getrouwe bewerking’. In de vrije bewerking gebruikt de bewerker het oorspronkelijke werk als een vorm van inspiratie, waarvan een heel nieuw werk gemaakt wordt. De getrouwe bewerking is een bewerking die respect heeft voor het originele werk. Enkele vormen van respect worden in dit hoofdstuk nog besproken.

De klassieke boeken die door de uitgeverijen ter beschikking werden gesteld, werden vroeger niet altijd door een schrijver bewerkt, maar vaak zelfs door een redacteur. Een redacteur is het gewoon om teksten te verbeteren en om ingestuurde manuscripten na te kijken, maar volgens Ed Franck niet om boeken te schrijven of te bewerken. Die redacteurs namen enkel de belangrijkste gebeurtenissen van het klassiek boek over en lieten de essentie van het verhaal achterwege, waardoor een bewerking van slechts honderd pagina’s tot stand kwam.

#### **6.5.3.2.2. *Waarom klassiekers onder de aandacht van de jeugd brengen?***

Naast het westerse erfgoed met onder andere toneel, ballet en klassieke muziek is het ook belangrijk dat jongeren in contact komen met het literaire erfgoed van de oudheid tot nu. Via bewerkingen van klassiekers komen ze daarmee in contact. Die klassieke verhalen moeten niet via televisie, strips of Disneyfilms doorgegeven worden, maar via boeken, vindt Ed Franck.

#### **6.5.3.2.3. *Waarom bewerken en niet vertalen?***

Hoewel sommige schrijvers zoals Godfried Bomans en Rudy Kousbroek tegen elke vorm van bewerking zijn - ze beschouwen het als een vorm van ontheiliging - deelt Ed Franck hun mening niet. Klassiekers kunnen niet gewoon vertaald worden omdat ze voor de jeugd te moeilijk om te lezen zijn. Ze hebben immers andere literaire opvattingen, een ander en gedateerd romanconcept en een gedateerd taalidoom. Die werken moesten voldoen aan de conventies van hun tijd: zo een boek begon gewoonlijk met een lange inleiding, liep langzaam en bevatte een uitvoerige beschrijving van de familie. De jeugd nu voelt zich daar niet meer door aangesproken en geeft het boek vrij snel op, want tegenwoordig moet een verhaal net vooruitgaan. Als klassiekers niet worden bewerkt, worden ze ook niet meer gelezen, redeneert Franck.

#### **6.5.3.2.4. *Motieven***

Het belangrijkste motief om een bewerking van een klassieker uit te brengen, is het goed vinden van het werk. De smaak van de bewerker primeert. Hij moet het boek nog de moeite waard vinden om het opnieuw onder de aandacht van de jeugd te brengen.

#### **6.5.3.2.5. *Moeilijkheden***

De grootste moeilijkheid waarmee een bewerker geconfronteerd wordt, is het vele opzoekingswerk dat hij moet doen. Het boek enkel lezen, volstaat niet. Hij moet het werk begrijpen, wat onder andere inhoudt in de sfeer komen, de symboliek en dieptegang en de intentie van de auteur begrijpen en dat door studies en artikels over het werk te lezen.

### **6.5.3.3. *Uitgangspunten***

Een bewerker die een getrouwe bewerking wil afleveren, moet met drie uitgangspunten rekening houden.

#### **6.5.3.3.1. *Respect voor wat er staat***

Een bewerker moet eerbied of respect tonen voor wat er in het originele werk staat. Hij mag zich niet een betere schrijver voelen dan de auteur van het originele werk. Ten eerste moet hij respect tonen ten aanzien van de essentiële conflictstof in het verhaal. In *Moby Dick* van Melville gaat kapitein Achab op de walvis Moby Dick jagen, waar hij woest op is, maar het gaat niet enkel om een avonturenverhaal. De jacht op de walvis staat symbool voor het eeuwige conflict tussen de mens en zijn noodlot en de strijd tegen het kwaad in de schepping. Ten tweede moet de bewerker respect tonen voor de aanwezige verhaallijnen. Een bewerker heeft niet het recht zijn eigen verhaallijnen te maken. Een verhaallijn mag wel ingekort worden, maar moet wel gerespecteerd worden. Ten derde moet de bewerker respect tonen voor de schrijfstijl en de taalkleur van de auteur. Elke schrijver heeft zijn eigen schrijfstijl. Charles Dickens, bijvoorbeeld, staat bekend voor zijn kleurrijkdom van de taal en zijn verfkwaliteiten in de scènes: dat zou in de bewerking terug te vinden moeten zijn. Tot slot moet de bewerker respect hebben voor de opgeroepen sfeer, de karaktertekeningen en de onderliggende emoties. Hij mag een hoofdpersonage geen ander karakter geven.

#### 6.5.3.3.2. *Doelpubliek*

Een bewerking is er voor mensen die geen tijd of zin hebben om zich door moeilijk leesbare teksten te slepen, zoals de toneelteksten *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello* en *King Lear* van Shakespeare. Een prozabewerking van deze teksten is voor die mensen nuttig omdat ze toch nog met Shakespeare kunnen kennismaken. Ze moeten de indruk krijgen dat ze de oorspronkelijke versie lezen, maar dan op een veel aangename manier. Wanneer een bewerking niet alleen voor volwassenen, maar ook voor de jeugd bestemd is, zullen er compromissen moeten worden gesloten.

#### 6.5.3.3.3 *Leesplezier*

Klassiekers worden bewerkt voor mensen die graag lezen en die daar plezier aan willen beleven. Het is dan ook belangrijk dat de bewerker een aantal ingrepen doorvoert om ervoor te zorgen dat dat leesplezier wordt bereikt. Een bewerker moet volgens Franck “durven ingrijpen om het leesplezier te verhogen, zonder de essentie van het boek weg te gooien”.

### 6.5.3.4. **Gevolgen van de uitgangspunten**

#### 6.5.3.4.1. *Moderniseren van schrijfstijl*

Bij het moderniseren van de schrijfstijl komen zeven aspecten aan bod. Soms moet de gehele schrijfstijl omgevormd worden. Met de hoofse stijl in veertiende-eeuwse werken van Boccaccio kan de lezer van de eenentwintigste eeuw zich bijvoorbeeld nog moeilijk identificeren. Daarnaast dient het archaische of hoogdravende woordgebruik gemoderniseerd te worden. In bijna alle werken van de achttiende en negentiende eeuw wordt een dergelijk woordgebruik gehanteerd. Vervolgens moet ook de zinslengte aangepast worden. In werken van onder andere Victor Hugo en Edgar Allan Poe worden lange, omslachtige zinnen gehanteerd die onleesbaar zouden zijn voor jongeren. Stroeve indirecte rede moet gemoderniseerd worden tot directe rede of dialogen, die de tekst levendiger moeten maken. Bovendien dienen ook stroeve dialogen tussen twee mensen die eigenlijk elk een monoloog houden, gemoderniseerd te worden tot levensechte gesprekken. Dialectvormen worden best vervangen door een kleurrijke spreektrant in het Standaardnederlands in plaats van in een Vlaams of Nederlands dialect. Tot slot kan, indien nodig, het vertelperspectief aangepast worden.

#### 6.5.3.4.2. *Inkorten*

Omdat een klassieker voor de jeugd te moeilijk is wanneer die gewoon vertaald wordt, moet het verhaal ingekort worden. Vormen van inkorten zijn versoberen, een lichte vorm van inkorten, en weglaten, de sterkste vorm inkorten. Een auteur moet aanvoelen wat hij wel en niet weglaat. Delen die te langzaam gaan of waar de aandacht verloren gaat, worden weggelaten. Hieronder worden acht vormen van inkorting besproken.

Langdradige scènes die jongeren uit hun leesritme halen, moeten ingekort worden. Daarnaast worden (decor)beschrijvingen best ingekort. Victor Hugo, kenner van de Parijse monumenten, was hoofdambtenaar in het ministerie en stond in voor de bescherming van monumenten. In zijn boeken nam hij de tijd om gebouwen te beschrijven. Wanneer het hoofdpersonage een gebouw binnenstapte, werd er een hele beschrijving gegeven, vaak zelfs twee bladzijden lang. Vervolgens dient de introductie van nieuwe personages ingekort te worden. Bij de introductie van een nieuw personage werden vijf à zes bladzijden uitgeteld. Van dat personage moest gezegd worden hoe hij zich kledde, wie zijn familie was en waar hij woonde, maar tegenwoordig is dat niet meer van belang. Lezers willen enkel weten waarom een personage plots opduikt in het verhaal. Ofwel laat de bewerker heel wat informatie weg, ofwel voegt hij interessante informatie over het personage toe

op een andere plaats in het verhaal, bij voorkeur in actiescènes, zodat er toch nog een portret van dat personage wordt geschetst. Fragmenten die de spankracht van een verhaal aantasten moeten eveneens worden ingekort. In *Robinson Crusoe*, bijvoorbeeld, is er een heel lange aanloop naar het eigenlijke verhaal: het verslag van twee eerdere reizen naar Guinea. Om het verhaal korter te maken, smolt Franck die twee reizen samen tot slechts één reis, waarbij enkel de interessante elementen bleven behouden. Verder verdienen langdradige overgangen of opvulscènes inkorting. In klassiekers komen vaak langdradige overgangen aan bod, die soms een heel hoofdstuk in beslag nemen, maar die geen meerwaarde zijn voor het verhaal of de sfeer. Ze doorbreken enkel de spanningsboog van het verhaal. Langdradige overgangen kwamen bijvoorbeeld voor in feuilletonvorm, zoals bij Dickens, die het verhaal rekte om meer geld te verdienen. Tevens moeten “zeurdialogen”, dialogen die bladzijden lang duren, ingekort en tot de essentie beperkt worden. In werken van Boccaccio, bijvoorbeeld, komen veel dialogen aan bod tussen personages in een hoofse stijl. In een bewerking kunnen wel een paar voorbeelden gegeven worden over hoe die mensen in een hoofse stijl met elkaar spraken, maar het moet tot de essentie worden beperkt. Pedante schoolmeesterij wordt eveneens best ingekort. Auteurs van klassiekers voegen vaak saaie, belerende passages aan het verhaal toe. Dat was bijvoorbeeld het geval in *20.000 mijlen onder zee* van Jules Verne. Verne was iemand die via opzoeking heel wat kennis had op het gebied van marinebiologie en duikboten en die deze kennis aan de lezer wou overbrengen om te laten zien wat hij allemaal wist. Tot slot worden “favoriete uitstapjes” van auteurs ingekort. Vaak wordt de lezer immers geconfronteerd met de dada’s van auteurs: Bijbelse, filosofische of moraliserende uitstapjes. Herman Melville, auteur van onder andere *Moby Dick*, was een zeer gelovige man die regelmatig Bijbelse uitstapjes maakte, maar waar de lezer nu geen interesse meer in heeft. Bovendien voegen die uitstappen niets aan het verhaal toe. Edgar Allan Poe en Victor Hugo maakten dan weer filosofische uitstapjes; Charles Dickens en Daniel Defoe maakten weleens moraliserende uitstapjes. Zo gedraagt Robinson in *Robinson Crusoe* zich regelmatig als een mislukte priester die monologen over God houdt. Zo een monoloog moet gehandhaafd worden, mits enige inkorting.

Bij het bewerken van klassiekers wordt niet alleen ingekort, maar ook weggelaten. Hieronder worden zes vormen van weglating besproken. Ten eerste worden overbodige herhalingen weggelaten. Herhalingen treden voornamelijk op in verhalen die in feuilletonvorm geschreven waren. Maar wanneer datzelfde verhaal met al die herhalingen in boekvorm uitgegeven wordt, vallen de herhalingen meteen op. Een tweede vorm is de weglating van overbodige fragmenten die de voortgang van het verhaal vertragen. Zo maakt Robinson in *Robinson Crusoe* als een boekhouder een inventaris op van al zijn resterende bezittingen. Sommige elementen zijn zo tijdsgebonden dat die enkel via voetnoten te verklaren zijn. De hedendaagse lezer heeft er bijvoorbeeld geen baat meer bij wanneer er verwezen wordt naar literatuur uit Poes tijd. De informatie die enkel via voetnoten uitgelegd kan worden, wordt dus best geschrappt. Daarnaast worden overbodige randfiguren die plots opduiken en in de rest van het verhaal geen rol meer vervullen, weggelaten. Vervolgens dienen losse verhaaldraden of weinig toevoegende zijlijnen, die het ritme van het verhaal vertragen, geschrappt te worden. In *De hut van oom Tom* wordt bijvoorbeeld ingegaan op de geschiedenis van het zwarte meisje Topsy. Tot slot wordt de tussenkomst van de verteller die zich tot de lezer richt, geschrappt.

#### **6.5.3.4.3. Toevoegen en behouden**

Naast inkortingen en weglatingen kunnen ook toevoegingen en behoud zich voordoen. Een eerste vorm van toevoeging is verlevendiging, wat Franck ook wel opkleuren of opleuken noemt. Het is echter een vorm van hoogmoed: de bewerkster is van mening dat hij het verhaal beter kan brengen



dan de oorspronkelijke auteur. Bepaalde scènes worden meer in de verf gezet dan in het oorspronkelijke werk. Zo deed Franck dat ook in de bewerking van *Michael Strogoff* van Jules Verne. Twee verslaggevers die Michael steeds achtervolgen, hebben regelmatig conversaties met elkaar en proberen humoristisch te zijn, maar Jules Verne had volgens Franck geen gevoel voor humor. Die conversaties zette hij wat meer in de verf door een veelvuldiger gebruik van humor. Dat tast het verhaal niet aan want de personages spreken nog altijd met elkaar, alleen op een iets leukere manier dan in de oorspronkelijke versie. Ook in *Carmen* heeft Franck verlevendigd: José vermoordt Carmen omdat hij door haar geobsedeerd was, maar Prosper Mérimée, die volgens Franck een droge schrijfstijl had, gaf die obsessie tamelijk droog weer. Hij zette in de bewerking die emotionele obsessie meer in de verf zodat het voor de lezer duidelijker wordt waarom José Carmen vermoordt. Daarnaast wordt ook inhoudelijke toevoeging gehanteerd wanneer bepaalde zaken verduidelijking vereisen. Ook voetnoten kunnen als inhoudelijke toevoeging voorkomen, hoewel voor Franck de voorkeur uitgaat naar een inhoudelijke parafrase: voetnoten worden herformuleerd en in de tekst zelf verwerkt. Naast toevoegingen, wordt soms ook behoud gehanteerd. Franck is van mening dat grove taal voor de jeugd behouden moet blijven. Boccaccio en Chaucer, die vaak volkse figuren in hun boeken lieten opdraven, waren meester in het gebruik van grove of volkse taal.

#### 6.5.4. Hertalen volgens Marian Hoefnagel

Dit hoofdstuk is een samenvatting van het interview dat ik op 27 maart 2013 had met Marian Hoefnagel, aangevuld met informatie van haar website *Marian Hoefnagel* en de website *Lezen voor iedereen* van de uitgeverij Eenvoudig Communiceren. Het volledige interview is terug te vinden in bijlage vier.

##### 6.5.4.1. Biografie en oeuvre

Marian Hoefnagel (Amsterdam, 1950) is een Nederlandse schrijfster voor tieners en volwassenen met taal- en leesmoeilijkheden, maar haar focus ligt vooral op tieners. Ze is één van de initiatiefnemers van Stichting Makkelijk Lezen, ze is remedial teacher voor leerlingen met dyslexie en ze is leerkracht Nederlands in het Orion College in Amsterdam West, een school voor leerlingen met communicatieve en auditieve problemen. Daar ondervond ze dat haar leerlingen moeite hadden met de boeken die ter beschikking stonden: ofwel waren ze te kinderachtig, ofwel waren ze te moeilijk geschreven, hoewel het onderwerp hen interesseerde. Hoefnagel besliste om zelf boeken voor haar leerlingen te schrijven, die bestemd zijn voor tieners vanaf tien jaar. Jongere lezers kunnen de boeken op zich ook lezen, enkel de thematiek is voor hen minder toegankelijk. In haar boeken staan tieners centraal die geconfronteerd worden met allerlei problemen die ze moeten oplossen zoals loverboys, verkrachtingen, zwangerschap, alcoholgebruik en homoseksualiteit.

Naast de boeken die ze voor haar eigen leerlingen schrijft, schrijft en hertaalt ze ook boeken voor drie series van de uitgeverij Eenvoudig Communiceren, een uitgeverij die kranten en boeken publiceert in eenvoudig Nederlands voor jongeren en volwassenen met leesproblemen. Een eerste serie is *Leeslicht* en biedt bewerkte of hertaalde boeken aan van bekende schrijvers, zoals Herman Koch, in eenvoudig Nederlands en richt zich tot adolescenten en volwassenen. Hoefnagel hertaalde voor die serie onder meer *Haar naam was Sarah* van Tatiana de Rosney, *Komt een vrouw bij de dokter* van Raymond van de Klundert en *Anne Frank, haar leven*. Een tweede serie waarvoor Hoefnagel boeken schrijft is *Beroemde Liefdesverhalen*, een reeks klassiekers die zij hertaalde in een eenvoudige taal voor tieners en volwassenen, zoals *Floris en Fleur* van Diederik van Assenede, *Romeo en Julia* van William Shakespeare en *Tristan en Isolde*. Daarnaast bedacht Hoefnagel eveneens

verhalen voor de *Reality Reeks*, een serie herkenbare en waargebeurde verhalen voor jongeren met leesproblemen. Het zijn boeken die dicht bij haar leerlingen staan door de herkenbare onderwerpen zoals discriminatie, agressie, incest en tienerzwangerschap. Enkele voorbeelden van werken die Hoefnagel voor die reeks schreef, zijn *16 & zwanger*, *Dubbelliefde* en *Een gevaarlijke vriend*.

Hoefnagel beoordeelt voor de Stichting Makkelijk Lezen boeken op toegankelijkheid, met als doel het Keurmerk Makkelijk Lezen of het Keurmerk Gewone Taal aan die boeken toe te kennen. Die keurmerken moeten ervoor zorgen dat personen met leesmoelijkheden in een bibliotheek gemakkelijk boeken terugvinden die bij hun leesniveau aansluiten. De Stichting richt zich tot mensen met dyslexie, doven en slechthorenden, mensen met een verstandelijke beperking, mensen die wel technisch kunnen lezen, maar die problemen hebben met het begrijpend lezen en mensen die het Nederlands niet als moedertaal hebben. Op de website van de Stichting staan een aantal criteria vermeld waaraan een tekst moet voldoen om een keurmerk te kunnen krijgen.

Hoefnagel onderscheidt drie verschillende zienswijzen met betrekking tot het verschaffen van boeken aan personen met leesproblemen. Ten eerste kunnen dyslectici net dezelfde verhalen lezen als gewone lezers, zolang de lay-out en het lettertype aangepast zijn en het boek auditief met een cd is ondersteund. Daarnaast kunnen voor hen boeken geschreven worden in korte en eenvoudige zinnen, met aanpassing van het lettertype en de lay-out, maar zonder auditieve ondersteuning. Tot slot kunnen bestaande boeken hertaald worden, onder meer klassiekers, die dan als opstap naar het oorspronkelijke, onbewerkte boek fungeren. Dyslectici lezen dan eerst de vereenvoudigde versie en kunnen later gemakkelijker het originele werk lezen omdat ze al vertrouwd zijn met het verhaal en de problematiek.

#### **6.5.4.2. Hertaalproces**

Hoefnagel schreef niet alleen boeken voor tieners en volwassenen met leesmoelijkheden, maar ze hertaalde ook heel wat boeken. Hoewel er in haar boeken wel een soort van bewerking vervat zit, geeft ze de voorkeur te spreken over 'hertalen' bij het omzetten van boeken voor die doelgroep. Een boek hertalen houdt in dat de oorspronkelijke tekst eenvoudiger wordt gemaakt, zonder informatie weg te laten. Hertalen impliceert meer dan bewerken: bewerken betekent niet automatisch dat de tekst eenvoudiger wordt gemaakt, terwijl hertalen dat wel doet. Hertalen vereist bovendien veel meer woorden dan gewoon vertalen of navertellen.

Volgens Hoefnagel komt het hertaalproces voor moeilijke lezers voor een deel overeen met het hertaalproces van klassiekers voor de jeugd zonder leesproblemen. Iemand die voor personen met leesproblemen hertaalt, moet rekening houden met hun taalproblemen en moet dus moeilijke woorden, woordconstructies en zinnen vermijden. Zij hertaalde zowel klassieke boeken, als *Romeo en Julia*, als moderne boeken van bijvoorbeeld Herman Koch.

##### **6.5.4.2.1. Vertrekpunt**

Het vertrekpunt in het hertaalproces verschilt van boek tot boek. Hoefnagel heeft een aantal oorspronkelijk Nederlandstalige boeken hertaald, onder meer van Herman Koch. Daarvoor gebruikte ze de oorspronkelijke tekst, maar voor *Tristan en Isolde* vertrok ze van een Nederlandse jeugdbewerking, namelijk deze die het dichtst aanleunde bij de doelgroep. Voor Hoefnagel, echter, is het vertrekpunt in mindere mate van belang, wat primeert is tieners met leesproblemen aan het lezen krijgen, en dat kan op verschillende manieren. Dat kan door eigen boeken te schrijven, maar

ook door bestaande boeken te hertalen. Hoefnagel is van mening dat niet alleen klassiekers dan als vertrekpunt kunnen worden genomen, maar ook moderne boeken.

#### 6.5.4.2.2. *Fasen*

Het hertaalproces is volgens Hoefnagel een cyclisch proces dat uit verschillende fasen bestaat. De eerste fase bestaat uit een aantal leesrondes. In eerste instantie wordt het oorspronkelijke boek gelezen om na te gaan of het verhaal in de belevingswereld van de tieners past. Daarna wordt nagegaan welke verhaallijnen behouden en weggelaten moeten worden. Om het niet te ingewikkeld te maken, worden slechts één of twee duidelijke verhaallijnen behouden. Eveneens wordt bepaald welke personages essentieel en niet essentieel zijn, en dus geschrapt kunnen worden. Vervolgens wordt het boek nog een paar keer opnieuw gelezen om na te gaan of het wel nog een verhaal blijft. In de tweede fase wordt de opbouw van het verhaal bestudeerd en eventueel aangepast. Sommige boeken die een ingewikkelde opbouw hebben, moeten worden aangepast. Zo kan een hoofdstuk vijftien bijvoorbeeld als een hoofdstuk één worden gebruikt. Flashbacks worden verminderd of helemaal vervangen door een chronologisch verhaal. Ook de tijd waarin het verhaal geschreven is, speelt een rol. Hoewel de onvoltooid verleden tijd een echte verteltijd is, is die voor jongeren met leesproblemen moeilijker te begrijpen vanwege de sterke werkwoorden. Aangezien die vaak voorkomen, verkiest Hoefnagel steeds in de meer toegankelijke onvoltooid tegenwoordige tijd te schrijven. Wanneer er toch delen in de verleden tijd moeten staan, geeft ze de voorkeur aan de voltooid tegenwoordige tijd. In de derde fase begint het herschrijfproces, daarbij houdt Hoefnagel heel erg vast aan de tekst en de zinnen van de schrijver van het oorspronkelijke boek. In een vierde fase leest Hoefnagel alles door wat ze al heeft geschreven, om na te gaan wat wel en nog niet in het boek aan bod kwam. In een vijfde fase worden opmerkingen in het hertaalde boek geschreven om na te gaan of de tekst duidelijk genoeg is. In een zesde en laatste fase leest ze voor een laatste keer het originele werk en gaat ze na welke onderdelen wel en niet zijn overgenomen in de hertaalde versie, waarbij soms nog tekst kan worden toegevoegd.

#### 6.5.4.2.3. *Aanpassingen*

Zoals in het bovenstaande onderdeel werd besproken, moeten de verhaallijnen, de personages, de opbouw, de flashbacks en de verteltijd aangepast worden. Buiten die aanpassingen zijn er nog een aantal waarmee moet worden rekening gehouden. Zo moet het hertaalde boek uit korte hoofdstukken bestaan en in eenvoudige en dus enkelvoudige zinnen zijn geschreven. De lay-out wordt aangepast en het lettertype wordt vergroot. Toevoegingen kunnen zich ook voordoen: aangezien het verhaal van *Romeo en Julia* zich in een andere tijd afspeelt dan die waarin de huidige jeugd leeft, zijn verduidelijkingen aan de hand van voetnoten of een voorwoord nodig. Iets wat Hoefnagel echter niet aanpast, zijn de sfeer en de schrijfstijl van de auteur.

Wanneer de symboliek niet essentieel is voor het begrip van het verhaal, laat Hoefnagel die weg. Zo maakte ze voor *Twee vrouwen* van Harry Mulisch twee hertalingen: één in de meest uitgekledede vorm en een tussenvorm. In de meest uitgekledede vorm liet Hoefnagel de symboliek weg, aangezien die niet noodzakelijk was voor het begrip van het verhaal. Voor de tussenvorm, die nog steeds een gemakkelijk boek was, behield Hoefnagel nog een deel van de symboliek en hanteerde ze de verleden tijd.

Zoals eerder al werd vermeld, is Hoefnagel één van de beoordeelaars voor de Stichting Makkelijk Lezen. Om een boek het Keurmerk Makkelijk Lezen of het Keurmerk Gewone Taal te geven, letten

beoordeelaars op tekstkenmerken, zinskenmerken, woordkenmerken, kenmerken van duidelijke vormgeving en van duidelijke typografie. Tekstkenmerken bestaan onder andere uit een goede opbouw van de inhoud, een duidelijke boodschap en een samenvatting van belangrijke informatie. Zinskenmerken bestaan onder meer uit eenvoudige zinsstructuren (weinig onderschikkingen, geen tangconstructies), gemiddeld minder dan twaalf woorden per zin en weinig verwijswaarden. Op vlak van woordkenmerken mag een tekst niet meer dan vier procent moeilijke woorden bevatten. Moeilijke woorden zijn onder andere leenwoorden, dubbelzinnige woorden en woorden met veel opeenvolgende medeklinkers. Voor een duidelijke vormgeving moet een tekst bovendien onder andere illustraties bevatten, die voor een betere voorstelling van de personages zorgen, moet er voldoende wit rond de tekst zijn en moet om de tien à vijftien regels een witregel ingelast worden. Tot slot moet een tekst ook een duidelijke typografie vertonen: onder meer een duidelijk lettertype, regelstand anderhalf en minder dan vijftien regels per alinea. Een uitgebreid overzicht van de bovenvermelde kenmerken is terug te vinden in bijlage vijf.

## 7. Vergelijkende analyse: *De klokkenluider van de Notre-Dame*

---

### 7.1. Inleiding

In dit hoofdstuk wordt een vergelijkende analyse gemaakt van een hertaling<sup>2</sup> van Els Pelgrom, namelijk die van *De klokkenluider van de Notre-Dame*. Het boek werd door Averbode in 1997 uitgegeven en is bestemd voor jonge lezers vanaf tien jaar. Pelgrom heeft dit boek niet specifiek voor dyslectische lezers hertaald, maar ze kunnen het wel lezen als hun leesniveau het toelaat. Drie hoofdstukken worden met de bijbehorende hoofdstukken uit het oorspronkelijke werk *Notre-Dame de Paris* van Victor Hugo vergeleken. Het werk van Victor Hugo telt 733 pagina's, terwijl dat van Els Pelgrom er slechts 111 telt.

Victor Hugo schreef *Notre-Dame de Paris* op negenentwintigjarige leeftijd in 1831. Het werk vertelt het verhaal van Esmeralda, Quasimodo en Claude Frollo en speelt zich af in 1482. Het zigeunermeisje Esmeralda en haar geit Djali proberen het Parijse volk dagelijks op te vrolijken met dans en zang, terwijl zij de zoektocht naar haar moeder verderzet. Hoewel ze niet door al het Parijse volk is geliefd, zijn er toch een aantal mannen die haar voor zich proberen te winnen. De dove klokkenluider Quasimodo, de aartsdiaken Claude Frollo en de dichter Pierre Gringoire proberen ieder haar hart te stelen. Hoewel ze zich kandidaat stelt om met Gringoire te trouwen, zodat hij niet wordt opgehangen, wil zij enkel een vriendschappelijke relatie met hem opbouwen. Van Claude Frollo wil ze al helemaal niets weten want zij vindt hem lelijk, oud en achterbaks. De enige man die haar wel kan bekoren, is kapitein Phoebus de Châteaupers. Hoewel die laatste met Fleur-de-Lys is verloofd, heeft hij in een zolderkamer een afspraak met Esmeralda geregeld. Zijn bedoelingen zijn echter niet zo positief als zij denkt. Het enige wat hij wil, is met haar in bed duiken. Frollo, die van Phoebus de toestemming krijgt om in een donkere hoek de ontmoeting te volgen, kan zijn jaloezie niet langer de baas en steekt hem neer. Het is echter Esmeralda die van de moord op Phoebus wordt beschuldigd en ter dood wordt veroordeeld. Ze wordt enkele dagen opgesloten in een kerker, waarna Quasimodo haar onderdak biedt in de kathedraal Notre-Dame. Pierre Gringoire en Claude Frollo bedenken samen een plan om Esmeralda mee te nemen en zo de soldaten voor te zijn. Uiteindelijk vindt ze na vijftien jaar haar moeder terug, maar ze wordt al meteen door de soldaten meegenomen naar het Zandplein, waar ze wordt opgehangen.

Aangezien tijd tekortschiet om het volledige boek te analyseren, werden drie hoofdstukken uitgekozen, die nader worden toegelicht. Het eerste hoofdstuk dat uit *De klokkenluider van de Notre-Dame* wordt besproken, is 'Paus der Zotten', het allereerste hoofdstuk van het boek. Dat hoofdstuk werd gekozen omdat Esmeralda, een van de belangrijkste personages in het boek, hier geïntroduceerd wordt. De lezer maakt kennis met Pierre Gringoire die een toneelstuk laat opvoeren. Tegelijkertijd wordt Quasimodo als Paus der Zotten verkozen. Later in datzelfde hoofdstuk merkt Gringoire het zigeunermeisje Esmeralda op. Vervolgens wordt ook 'De spookmonnik', het vijfde hoofdstuk van het boek, besproken. In dat hoofdstuk komt de actie op gang: Frollo, die op Esmeralda verliefd is en geen aandacht van haar krijgt, is jaloers op kapitein Phoebus, die er wel in slaagde een

---

<sup>1</sup> Achteraan in het boek wordt in kleine letters vermeld dat er echter sprake is van een 'bewerking'. Aangezien Pelgrom tijdens het interview steeds over 'hertalen' of 'navertellen' sprak, gaat het hier vermoedelijk over een term die de uitgeverij gebruikt.

afpraak met haar te regelen. Hij wordt voor haar ogen door Frolo, die als een spookmonnik verschijnt, neergestoken. Tot slot wordt ook 'Het schoentje' onder de loep genomen. Het is het laatste hoofdstuk van *De klokkenluider van de Notre-Dame* waarin de ontknoping volgt en de lezer te weten komt hoe het nu precies met Esmeralda afloopt. Belangrijke gebeurtenissen volgen elkaar op: Esmeralda wordt door Pierre Gringoire en een onbekende uit de kathedraal bevrijd en weggebracht per boot. Ze brengen haar naar het Zandplein, waar de galg op haar wacht. Uiteindelijk vindt ze haar moeder terug, maar ze kan van dat weerzien amper genieten omdat ze niet veel later wordt opgehangen.

De vergelijkende analyse bestaat uit twee delen: een analyse op macroniveau en één op microniveau. Op macroniveau worden de plot, de gebeurtenissen, de personages, de plaatsen en de illustraties bestudeerd, terwijl op microniveau dieper wordt ingegaan op de hertaling van de afzonderlijke zinnen. Daarvoor wordt een beroep gedaan op de vertaalstrategieën van Chesterman (2010: 153-172).

## 7.1.1. Macroniveau

### 7.1.1.1. Paus der Zotten

Het hoofdstuk 'Paus der Zotten' is een samenvoeging van de opeenvolgende hoofdstukken 'La Grand'Salle', 'Pierre Gringoire', 'Monsieur le Cardinal', 'Maître Jacques Coppenole' en 'Quasimodo' uit het eerste boekdeel en de hoofdstukken 'Charybde en Scylla', 'La place de Grève' en 'Besos para golpes' uit het tweede boekdeel van *Notre-Dame de Paris*.

De plot is in het hoofdstuk 'Paus der Zotten' behouden, maar ingekort. Pierre Gringoire voert een mysteriespel op, maar het publiek toont er niet veel belangstelling voor. Daarom stelt een Vlaamse gast voor om de Paus der Zotten uit te kiezen. Quasimodo wordt unaniem verkozen vanwege zijn kromme rug, zijn dikke neus en zijn scheve tanden. Daarna trekt Pierre ontgoocheld door de stad op zoek naar eten, maar merkt plots op het Zandplein het zigeunermeisje Esmeralda op. Hij ziet hoe zij haar geit op de tamboerijn laat slaan. Daarna ziet hij de optocht met de Paus der Zotten op het Zandplein verschijnen.

In het hoofdstuk 'La Grand'Salle' somt Hugo al de mogelijke redenen op waarom de klokken luiden. Pelgrom koos ervoor om meteen de juiste reden te vermelden, namelijk het feest van Driekoningen en van de Zotten. Beschrijvingen over hoe het volk het Paleis van Justitie binnentreedt, over de architectuur van de grote zaal en over de moord van Ravailac op Henri IV werden geschrapt. Het gesprek tussen maître Andy en de studenten, waaronder Jehan Frolo, werd weggelaten. Er is heel wat rumoer in de zaal: mensen roepen door elkaar, maar dat werd door Pelgrom ingekort tot slechts één beschrijvende zin. In het werk van Victor Hugo is een heel hoofdstuk aan Pierre Gringoire gewijd, namelijk 'Pierre Gringoire'. Pelgrom heeft Gringoire, auteur van het mysteriespel, in slechts enkele zinnen beschreven. Uit datzelfde hoofdstuk werden de proloog en enkele conversaties niet overgenomen. Ook aan de kardinaal wordt in het werk van Hugo een hoofdstuk gewijd: 'Monsieur le Cardinal'. Uit dat hoofdstuk werd enkel overgenomen dat de kardinaal de zaal betreedt en dat er daardoor rumoer ontstaat. Beschrijvingen over zijn persoonlijkheid werden geschrapt. Na de kardinaal, komt ook de Vlaamse delegatie binnen. Pelgrom beschreef dat in slechts één zin, terwijl Hugo ook nog alle namen van de Vlaamse gasten opsomt. Het hoofdstuk 'Maître Jacques Coppenole' is grotendeels weggelaten, op één zaak na: de Vlaamse gast, Jacques Coppenole, - wiens naam Pelgrom niet vermeldde - spoort het publiek aan om de Paus der Zotten uit te kiezen. De discussie

tussen het publiek en Gringoire om het toneel al dan niet te herbeginnen, werd niet overgenomen. Ook liet Pelgrom beschrijvingen weg over hoe de Vlaamse gast binnenkomt. Uit het hoofdstuk 'Quasimodo' zijn de meeste gebeurtenissen overgenomen, enkel een gesprek tussen Gringoire en Renauld Château niet. In dit hoofdstuk werden de belangrijkste gebeurtenissen ingekort: de Vlaamse gast die alles dirigeert, de verschillende mensen die hun hoofd door het gat steken, en Quasimodo, wiens gezicht unaniem als lelijkste wordt verkozen en daarom tot Paus der Zotten wordt benoemd. Wanneer hij verschijnt en het publiek hem herkent, laat Hugo heel wat personages een reactie uiten. Pelgrom heeft slechts een paar van die reacties overgenomen.

Uit het hoofdstuk 'Charybde en Scylla' werden de belangrijkste elementen overgenomen. Pelgrom beschrijft in slechts een aantal zinnen hoe Pierre Gringoire door de stad loopt op zoek naar eten, dat er op straat gefeest wordt en dat hij op het Zandplein aankomt. Beschrijvingen over de versierde huizen, over hoe hij struikelt en over de verschillende straten die hij doorkruist, werden niet vermeld. Uit 'La place de Grève' is inhoudelijk niets weggelaten. Pelgrom beschrijft het Zandplein in slechts negen regels, terwijl Hugo er drie pagina's voor nodig heeft. Uit het hoofdstuk 'Besos para golpes' zijn de meeste gebeurtenissen overgenomen: Pierre die verkleumd aankomt op het Zandplein, de kring mensen nadert, het dansende meisje opmerkt, ziet hoe een oudere man haar bekijkt, de geit op de tamboerijn ziet slaan en de kluizenares Gudule hoort schreeuwen. Esmeralda stelt haar geit vijf vragen, waarop die telkens een aantal keer op de tamboerijn slaat. Van die vijf vragen zijn er drie weggelaten. Een gebeurtenis die niet is overgenomen, is hoe Pierre naar het Huis met de Pilaren loopt om daar van het buffet te eten en merkt dat de kinderen al alles naar binnen hebben gespeeld. Van de optocht die op het Zandplein aankomt, zijn slechts enkele beschrijvingen overgenomen. Hugo beschreef tot in detail uit welke personen die optocht precies bestond. Pelgrom heeft daarvan slechts enkele voorbeelden behouden. Tot slot rukt de oude man, Claude Frollo, de tiara van Quasimodo's hoofd, waarna ze samen weglopen. Ook die gebeurtenis is volledig overgenomen.

In het hoofdstuk 'Paus der Zotten' komen acht personages voor: Pierre Gringoire, auteur van het mysteriespel; de kardinaal (zijn volledige naam, kardinaal Charles de Bourbon, werd niet overgenomen); de Vlaming, wiens naam Pelgrom niet vermeldt, maar bij Hugo Jacques Coppenole heet, en die voorstelt om de Paus der Zotten uit te kiezen; Quasimodo, degene die tot Paus der Zotten verkozen wordt; Esmeralda die samen met haar geit Djali op het Zandplein haar intrede in het verhaal doet; aartsdiaken Dom Claude Frollo, die de tiara van Quasimodo's hoofd rukt en tot slot kluizenares Gudule. In het bijbehorende hoofdstuk vermeldde Hugo haar naam nog niet, Pelgrom verkoos dat wel al te doen.

Personages die niet werden overgenomen, zijn de studenten Robin Poussepain en Joannes Frollo de Molendino (Jehan Frollo), de jongere broer van Claude Frollo; maître Andry Musnier; Liénarde en Gisquette, twee jonge meisjes die interesse tonen in het mysteriespel; de bedelaar (le mendiant); de deurwaarder (le huissier); Guillaume Rym; Clopin Trouillefou; Philippe de Comines; de eerwaarde van Sainte-Geneviève; le bailli du Palais en Renauld Château, de enige persoon die belangstelling toonde voor de opvoering.

De belangrijkste plaatsen waar het verhaal zich afspeelt, zijn overgenomen, namelijk Parijs, de grote zaal van het Paleis van Justitie en het Zandplein. In de grote zaal wordt het mysteriespel van Pierre Gringoire opgevoerd. Na de mislukking daarvan loopt Gringoire door de straten en komt uiteindelijk op het Zandplein (la place de Grève) uit, waar hij het dansende meisje Esmeralda opmerkt. Pelgrom

verwijst wel enkele keren naar het huis met de Pilaren, maar daar vinden geen gebeurtenissen plaats. Terwijl Hugo beschrijft hoe Gringoire er aankomt en ziet dat de kinderen het buffet al naar binnen hebben gespeeld, verwijst Pelgrom er enkel kort naar.

Voor dat Gringoire aankomt op het Zandplein heeft hij de straten van Parijs moeten doorkruisen. Hugo heeft tot in detail die straten, eilanden en plaatsen benoemd: la place du Palais, le labyrinthe de la Cité, les rues de la Barillerie, de la Vieille-Draperie, de la Savaterie, de la Juiverie, le Pont-au-Change, l'îlot du Passeur-aux-Vaches, le Pont-Neuf, la Seine en la place de Grève. Pelgrom heeft die allemaal weggelaten en vervangen door 'straten': Gringoire loopt namelijk door de Parijse straten.

In het originele werk komt slechts één illustratie voor: enkele voorbeelden van gekke smoelen, getekend door Germaine Pilon. In het werk van Pelgrom werden vier nieuwe illustraties toegevoegd, getekend door Goele Dewanckel. De eerste illustratie is er één van een kandidaat die zijn hoofd door de opening steekt en een gek gezicht trekt. De tweede illustratie toont hoe Quasimodo, met staf en tiara, door het volk wordt opgetild. In de derde illustratie wordt Esmeralda met haar tamboerijn en haar geit Djali weergegeven. De laatste illustratie laat zien hoe de staf en de tiara van Quasimodo afgenomen worden door Claude Frollo. Quasimodo zit er nederig en met gebogen hoofd bij, zoals dat ook in de tekst staat beschreven.

#### **7.1.1.2. De spookmonnik**

Het hoofdstuk 'De spookmonnik' is een samenvoeging van de hoofdstukken 'Claude Frollo' uit het vierde boekdeel en 'ΑΝΑΓΚΗ', 'Effet que peuvent produire sept jurons en plein air', 'Le Moine-bourru' en 'Utilité des fenêtres qui donnent sur la rivière' uit het zevende boekdeel van *Notre-Dame de Paris*.

De oorspronkelijke plot is in het hoofdstuk 'De spookmonnik' volledig behouden. Jehan brengt een bezoek aan zijn broer Claude Frollo in de Notre-Dame om geld te vragen. Daarna gaat hij met kapitein Phoebus op café, maar ze worden door Frollo achtervolgd. Die laatste hoort de kapitein zeggen dat hij een afspraak heeft met Esmeralda op de Sint-Pietersbrug. Phoebus heeft echter geld nodig om de kamer waar hij met haar heeft afgesproken te betalen. Jehan zegt dat hij geen geld meer op zak heeft, waarna Phoebus hem op de grond duwt en verder loopt. Frollo ziet dat gebeuren, laat zijn broer op de grond liggen en gaat Phoebus achterna. Die laatste merkt dat hij wordt gevolgd. De twee raken met elkaar aan de praat: Frollo vertelt hem dat hij op de hoogte is van zijn afspraak met Esmeralda. Hij geeft hem geld om de kamer te betalen, maar slechts op één voorwaarde, namelijk dat hij de ontmoeting mag bijwonen. Hij kruipt in een donkere kast en ziet hoe Phoebus Esmeralda begint te strelen en uit te kleden. Hij kan zich niet bedwingen, stapt uit de kast, haalt zijn dolk tevoorschijn en steekt Phoebus neer.

Uit het hoofdstuk 'Claude Frollo' zijn een aantal beschrijvingen over Frollo's verleden weggelaten, namelijk hoe hij als kind was en als student geneeskunde Latijn en Grieks heeft gestudeerd. Het enige wat uit dit hoofdstuk is overgenomen, is het feit dat zijn ouders aan de pest stierven, dat hij voor zijn jongere broer Jehan moest zorgen en dat hij hem uiteindelijk naar een molenaarsvrouw bracht. De beschrijvingen over hoe hij voor het eerst voelt wat liefde is en hoe hij voor hem zorgt, zijn ook weggelaten. Op het einde van het hoofdstuk wordt beschreven hoe hij medelijden krijgt met een vondeling, namelijk Quasimodo, en besluit voor hem te zorgen. Ook die gebeurtenis is weggelaten.



Uit het hoofdstuk 'ΑΝΑΓΚΗ'<sup>3</sup> werd heel wat weggelaten: een monoloog van Jehan dat hij geen geld meer heeft, een beschrijving over hoe hij zich aankleedt, door de stad loopt op weg naar aartsdiaken Frollo, en dat hij eten ruikt, beschrijvingen over hoe hij de toren van de kathedraal beklimt, een beschrijving van al de spullen in Frollo's kamer en een beschrijving over hoe Jehan hoort hoe Frollo een stuk uit een boek voor zichzelf voorleest. De grote lijnen uit het hoofdstuk zijn wel overgenomen, namelijk dat Jehan de toren beklimt om de aartsdiaken om geld te vragen en naar zijn preek moet luisteren. Heel de preek is niet overgenomen, maar enkel in een omschrijvende zin omgezet. Het gesprek over de reden voor zijn gebedel om geld is weggelaten. Maar dan klopt er iemand op de deur. Jehan moet zich onder het fornuis verstoppen, maar dat is niet overgenomen.

Uit het hoofdstuk 'Effet que peuvent produire sept jurons en plein air' is overgenomen hoe Jehan van de trappen holt, maar niet onmiddellijk opmerkt dat Frollo en maître Jacques hem volgen. In het werk van Els Pelgrom is het enkel de aartsdiaken die hem volgt. Ook is overgenomen hoe Jehan Phoebus hoort vloeken en hem vraagt om iets te gaan drinken. De discussie tussen beide vrienden over Jehans geld, de beschrijving over hoe Jehan zijn geldbuidel leeggiet en Phoebus het geld begint te tellen zijn niet overgenomen. Net zoals in het originele werk, besluit Frollo de twee uit nieuwsgierigheid te volgen en af te luisteren.

Uit het hoofdstuk 'Le Moine-bourru' zijn slechts een aantal zaken niet overgenomen: beschrijvingen over het interieur van de zaal in la Pomme d'Eve (café waar Phoebus en Jehan zich bedrinken) en het lawaai binnen, beschrijvingen over voorbijgangers die door het raam kijken en beschrijvingen van het interieur van het huis waar Phoebus en Frollo binnengelaten worden. Pelgrom vermeldt enkel dat er stof, spinnenwebben, een spinnewiel, een tafel en een stoel zijn. Ook de oude vrouw die hen binnenlaat beschrijft Pelgrom maar miniem: enkel dat ze een kromme rug heeft, haar op haar kin heeft en tanden mist. Hugo geeft een uitgebreidere beschrijving. De belangrijkste gebeurtenissen uit het hoofdstuk zijn overgenomen: Frollo vermomt zich met behulp van een zwarte cape en loopt zenuwachtig heen en weer, Phoebus vraagt of Jehan nog geld over heeft, maar hij heeft geen cent meer op zak. De kapitein heeft echter nog geld nodig om de kamer te betalen waar hij met Esmeralda heeft afgesproken. Daarom duwt hij Jehan op de grond. Frollo ziet het gebeuren maar laat zijn broer daar liggen en gaat Phoebus achterna. Die laatste merkt dat hij door iemand wordt gevolgd, vermoedt dat het een dief is en begint tegen hem te praten. Zo verneemt hij dat de man op de hoogte is van zijn afspraak met Esmeralda en haalt zijn dolk boven, maar Frollo stelt voor om op een ander moment te vechten. De aartsdiaken geeft hem geld om de kamer betalen, maar enkel op één voorwaarde: dat hij in een donker hoekje mag toekijken tijdens de ontmoeting (om te weten of er wel echt een afspraak is).

Uit het hoofdstuk 'Utilité des fenêtres qui donnent sur la rivière' zijn de belangrijkste gebeurtenissen overgenomen. Frollo kruipt in een kast zodat hij de ontmoeting tussen Esmeralda en Phoebus kan volgen. Hij ziet hoe beiden de kamer betreden en hoort hoe het meisje haar liefde voor de kapitein bekent, die hetzelfde doet, maar haar daarop begint uit te kleden. Daarna vraagt zij of hij haar zijn godsdienst wil onderwijzen. Phoebus merkt de amulet op die de zigeunerin om haar hals draagt en neemt die af. Op dat moment steekt Frollo Phoebus neer en Esmeralda valt flauw. Slechts enkele zaken zijn niet overgenomen door Pelgrom. Zo vermeldt ze niet hoe Esmeralda al heel lang droomde van een officier die haar leven zou redden, dat ze het zwaard van Phoebus bestudeert en dat deze

---

<sup>3</sup> ΑΝΑΓΚΗ is Grieks voor 'noodlot' en is het woord dat Jehan op een muur in Frollo's bureau ziet staan.

begint te dromen over het leven dat ze later samen zullen hebben. Hugo beschrijft gedetailleerd hoe Esmeralda argumenteert dat zij te min is om met hem te trouwen. Pelgrom nam daar slechts enkele zinnen van over.

De personages die in de hoofdstukken van de brontekst voorkomen zijn Claude Frollo, Jehan, Quasimodo, de molenaarsvrouw, de koster, Maître Jacques Charmolue, kapitein Phoebus de Châteaupers, de oude vrouw en het jongetje van het huis waar Phoebus Esmeralda ontmoet, Esmeralda en haar geit Djali en de soldaten die Phoebus naar buiten dragen. De personages die Pelgrom overnam zijn Claude Frollo, Jehan, kapitein Phoebus, de oude vrouw, het jongetje, Esmeralda, haar geit en de soldaten. Claude Frollo is de man die Phoebus achtervolgt, maar Hugo geeft zijn naam pas in het volgende hoofdstuk prijs. Pelgrom verkiest daarentegen al in het begin van het hoofdstuk de lezer duidelijk te maken dat het om Claude Frollo gaat.

Hugo geeft meer details van de plaatsen waar de gebeurtenissen zich afspelen. Zo benoemt hij al de straten die Jehan doorkruist. Pelgrom spreekt slechts van 'straten' in het algemeen: Jehan loopt door de straten van Parijs. Hij vraagt geld aan Frollo in zijn kamer in de Notre-Dame, een plaats die Pelgrom overnam. Hij heeft geld nodig om te spenderen in Val-d'Amour, een plaats die Pelgrom niet overnam. Pelgrom beschrijft net zoals Hugo hoe Jehan en Phoebus door de straten van Parijs lopen en een café binnengaan, namelijk la Pomme d'Ève. Pelgrom koos ervoor om die naam niet te vermelden. Op een gegeven moment merkt Phoebus dat hij in de rue Saint-André-des-Arcs achtervolgd wordt. Die straat vermeldt Pelgrom niet, net zoals de collège d'Autun, de plaats waar Phoebus stopt met lopen. Later komen Phoebus en Frollo aan op de Sint-Michielsbrug (le pont Saint-Michel), waar de kapitein met Esmeralda heeft afgesproken.

In de brontekst komt slechts één illustratie voor, namelijk één waarin de Sint-Michielsbrug afgebeeld wordt. In het hoofdstuk 'De spookmonnik' komt ook slechts één illustratie voor: één waarin Frollo in een zwarte cape en met een dolk in de hand wordt afgebeeld en waarin Esmeralda op de grond ligt, met haar tamboerijn naast zich. De voeten van kapitein Phoebus en een deel van zijn hand en zijn pijl-en-boog worden eveneens weergegeven.

### 7.1.1.3. Het schoentje

De hoofdstukken die Pelgrom als uitgangspunt nam om 'Het schoentje' te schrijven zijn 'Le petit soulier', 'La creatura bella bianco vestita' en 'Mariage de Quasimodo' uit boekdeel elf van *Notre-Dame de Paris*.

De plot bleef in het werk van Pelgrom onveranderd. Pierre Gringoire en de onbekende man nemen Esmeralda mee en vluchten per boot. Daarna laat Gringoire haar alleen met de onbekende man, die Claude Frollo blijkt te zijn. Die laatste neemt haar mee naar het Zandplein, waar hij zijn liefde voor haar nogmaals betuigt. Hij verplicht haar een keuze te maken: ofwel kiest ze voor hem en blijft ze in leven, ofwel kiest ze de galg en zal ze gehangen worden. Ze kiest uiteindelijk de galg. Frollo laat haar achter bij kluizenares Gudule. Zij en Esmeralda ontdekken dat ze moeder en dochter zijn. Na hun zoektocht van vijftien jaar besluiten ze elkaar nooit meer te laten gaan. Ze neemt haar dochter in haar cel en probeert de soldaten op een dwaalspoor te zetten. Helaas trappen ze er niet in en nemen ze Esmeralda mee naar het Zandplein, waar ze wordt opgehangen. Intussen is Quasimodo in de Notre-Dame nog steeds op zoek naar haar, maar hij ontdekt dat Frollo haar had meegenomen. Uit wraak duwt hij Frollo van de torens van de kathedraal, waarop de aartsdiaken zo de afgrond in stort.

Het hoofdstuk eindigt met een verhaal over Montfaucon, de plaats waar Esmeralda begraven ligt en waar het skelet van Quasimodo dat van haar omarmt.

Uit het hoofdstuk 'Le petit soulier' zijn een aantal gebeurtenissen niet overgenomen: Pelgrom liet beschrijvingen weg over het volk dat de strijd aangaat, over Gringoire die tegen de geit Djali spreekt en over de ommuurde ruimte le Terrain (de bladeren waaien, de plaats is verlaten). Ze beschreef niet hoe Esmeralda, de geit, Gringoire en de onbekende man de boot instappen. Ze vermeldt enkel dat er een roeiboot in het water ligt en dat de onbekende man met krachtige slagen roeit. Een beschrijving van de onbekende man door de ogen van Esmeralda liet ze eveneens weg. Gringoire houdt in het originele werk een monoloog over politiek en filosofie. Pelgrom verving dat door: 'Hij praatte aan één stuk door'. Opnieuw liet ze een monoloog van Gringoire weg over de woning Barbeau (over de dakpannen, de tuin en de geschiedenis). De scène waarin het zigeunermeisje nog een laatste keer om hulp roept aan een venster en waarna een man tevoorschijn komt, maar het venster sluit, liet Pelgrom weg. Verder werden ook de volgende gebeurtenissen weggelaten: kluizenares Gudule die droomt over een toekomst samen met haar dochter Esmeralda, de ondervraging van de kluizenares door Tristan, de soldaten die nagaan waarom de tralies van het raampje verwrongen zijn en tot slot Gudule die de soldaten nog probeert te overtuigen door te vertellen dat het om haar dochter gaat die ze pas na vijftien jaar heeft teruggevonden. Sommige scènes heeft Pelgrom wel behouden, maar in een sterk ingekorte versie: Frollo's liefdesverklaring aan Esmeralda, Gudule die Esmeralda vertelt hoe haar dochter vijftien jaar geleden van zich afgenomen werd en de scène waarin de soldaten Esmeralda uit de cel proberen te halen en het venster uitbreken.

Uit het hoofdstuk 'La creatura bella bianco vestita' is Quasimodo's zoektocht naar Esmeralda in de Notre-Dame sterk ingekort. In het oorspronkelijke werk wordt tot in detail uitgelegd welke geheime deuren hij allemaal opent en waar hij overal kijkt. De andere gebeurtenissen uit dat hoofdstuk zijn allemaal behouden. Uit 'Mariage de Quasimodo' zijn alle gebeurtenissen behouden. Montfaucon wordt enkel veel korter beschreven, zonder veel details.

In het originele werk van Victor Hugo komen de volgende personages aan bod: Esmeralda, Pierre Gringoire, de onbekende persoon, de geit Djali, de man die aan het venster tevoorschijn komt, de soldaten, kluizenares Gudule, commandant Tristan-l'Hermite, een politiedienaar, een provoost, Phoebus, Henriët Cousin, een sergeant die Esmeralda uit de cel haalt, de man die haar naar de galg brengt, Quasimodo en de mannen die een lijk moesten weghalen op Montfaucon. De meeste personages zijn overgenomen, enkel de man die aan het venster tevoorschijn komt, Tristan-l'Hermite, de politiedienaar, de provoost, Henriët Cousin en de sergeant niet.

De plaatsen waar het verhaal zich afspeelt zijn de cel in de Notre-Dame waar Esmeralda in opgesloten zit, de tuin van het klooster waarlangs Esmeralda, de onbekende man en Gringoire vluchten, de Seine, l'île de Notre-Dame waar hun boot voorbij vaart, Port-au-Foin, de oever, het Zandplein, de Rolandstoren en de cel (Trou-aux-Rats) waar kluizenares Gudule leeft, rue du Mouton, rue de la Coutellerie, de daken van de Notre-Dame en Montfaucon. Slechts een paar plaatsen zijn niet overgenomen, namelijk l'île de Notre-Dame, Port-au-Foin en rue de la Coutellerie.

In de drie bovenvermelde hoofdstukken uit het werk van Victor Hugo komen geen illustraties voor. In het werk van Pelgrom zijn er wel drie toegevoegd. De eerste is er een van Quasimodo die vanop de Notre-Dame toekijkt hoe Esmeralda op het Zandplein wordt opgehangen. De tweede illustratie toont hoe Claude Frollo naar beneden valt en tijdens zijn vrije val ziet hoe Esmeralda wordt opgehangen.

De laatste illustratie toont Quasimodo die het skelet van Esmeralda in zijn handen heeft. Ook Esmeralda's tamboerijn wordt afgebeeld. De twee tralies in de illustratie duiden vermoedelijk op de galg van Montfaucon.

#### 7.1.1.4. Besluit en vergelijking visies auteurs

Uit de analyse van de drie hoofdstukken bleek dat er sprake is van een getrouwe bewerking, zoals Ed Franck dat noemt: het thema en de sfeer in *Notre-Dame de Paris* van Victor Hugo werden gerespecteerd. Volgens zowel Pelgrom als Franck moet een hertaler of bewerker respect hebben voor de oorspronkelijke vertelling en de verschillende verhaallijnen in het originele werk. Uit de analyse bleek dat voor de drie hoofdstukken de oorspronkelijke plot of vertelling steeds werd gehandhaafd. Pelgrom voegde geen nieuwe verhaallijnen toe, veranderde noch de plot. Daarnaast is Franck van mening dat de oorspronkelijke sfeer moet worden behouden. Net zoals in Hugo's werk hangt er een constante dreiging in de lucht, namelijk dat Esmeralda opgehangen zou kunnen worden.

Pelgrom en Hoefnagel raden het af om voor een dyslectisch lezerspubliek flashbacks te gebruiken, maar net wel zo veel mogelijk de gebeurtenissen in chronologische volgorde te vertellen. Uit deze analyse bleek dat Pelgrom dat ook zo veel mogelijk vermeed: slechts één keer, in hoofdstuk twee, wordt een korte flashback gehanteerd. Ze vermijdt flashbacks dus niet alleen voor een dyslectisch, maar ook voor een niet-dyslectisch doelpubliek.

Overbodige fragmenten die de spankracht van een verhaal aantasten, moeten naar Francks mening geschrapt worden. Pelgrom bleek die aanpassing eveneens te hanteren. Zo werden een aantal prologen en monologen, die bladzijden lang duren, discussies en gesprekken tussen personages en dromen van sommige figuren geschrapt. De meeste monologen gingen over filosofie, Latijn, godsdienst en politiek. Hoewel Franck aanraadt de "dada's" van de auteurs in te korten, schrapt Pelgrom die monologen volledig. Daarnaast vermeed Pelgrom ook wat Franck 'pedante schoolmeesterij' noemt: zo werd een belerende passage over hoe Ravailac de moord op Henri IV uitvoerde, geschrapt.

Ongeacht of een klassieker voor een dyslectisch publiek of niet bewerkt of hertaald wordt, stellen Pelgrom, Franck en Hoefnagel dat het werk sterk moet worden ingekort. Pelgrom is van mening dat eindeloze beschrijvingen best vermeden worden, terwijl Franck benadrukt dat die wel behouden mogen blijven, maar in een sterk ingekorte vorm. Hoewel Pelgrom dus aanraadt zoveel mogelijk overbodige beschrijvingen te vermijden, bleek ze er ook heel wat te behouden, maar in een sterk ingekorte vorm, zoals de beschrijving van de stad en het Zandplein en van enkele personages.

Zowel Franck, voor een niet-dyslectisch publiek, als Hoefnagel, voor een dyslectisch publiek, raden aan om overbodige personages of randfiguren weg te laten. Die aanpassing past Pelgrom toe: heel wat personages werden weggelaten, namelijk die die voor de voortgang van het verhaal onbelangrijk zijn. De belangrijkste personages in de drie geanalyseerde hoofdstukken zijn Esmeralda, Quasimodo, Claude Frollo, Phoebus en Gringoire. Die vreemde namen behield ze steeds, wat ze ook doet bij het hertalen van klassiekers voor dyslectici. Voorbeelden van randfiguren die Pelgrom schrapte zijn Liénarde, Philippe de Comines en Tristan. Franck adviseert bovendien nieuwe personages kort te introduceren, zonder ellenlange beschrijvingen. Pelgrom ging op dezelfde manier te werk: beschrijvingen over het verleden of het uiterlijk van bepaalde personages werden zeer sterk ingekort.

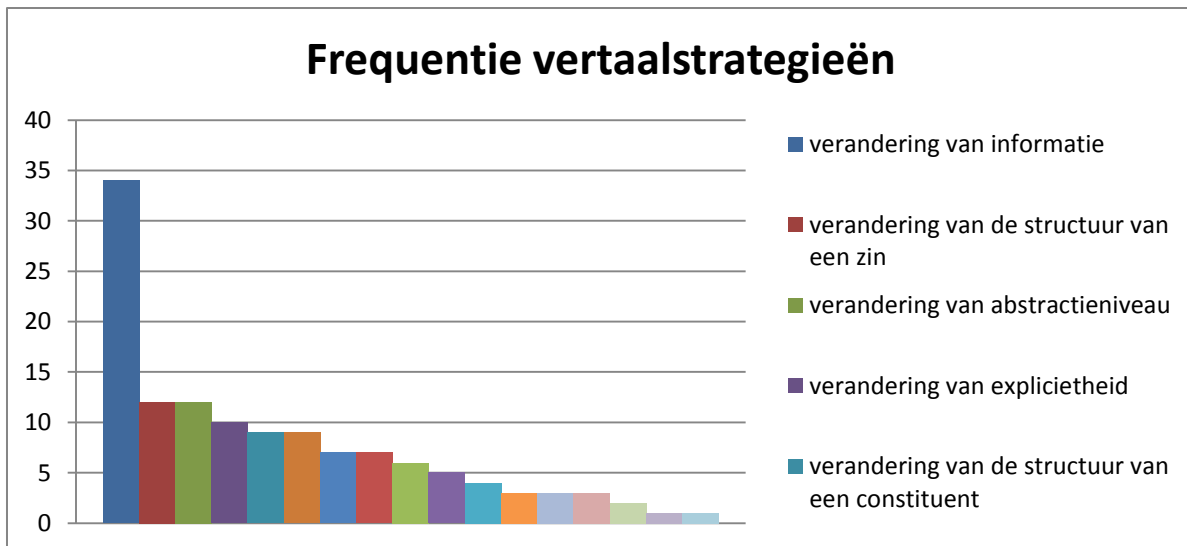
Iets waar geen enkele van de drie auteurs een visie over hadden, is het al dan niet weglaten van plaatsnamen. Pelgrom bleek echter wel heel wat plaatsnamen weg te laten die geen invloed hadden op de voortgang van het verhaal. Daarnaast werden in de drie hoofdstukken verschillende illustraties toegevoegd, iets wat Pelgrom vooral ook aanraadt bij het hertalen voor een dyslectisch doelpubliek, om zo het begrip en de nieuwsgierigheid van de lezer te verhogen. Hoewel Pelgrom het toevoegen van illustraties voor een niet-dyslectisch leespubliek onbelangrijk vindt, besloot de uitgeverij dat hier toch te doen. Uit de resultaten van de analyse bleek dat de illustraties het verhaal en de personages duidelijk weergeven, wat mogelijk bijdraagt tot een beter begrip van het verhaal.

## 7.1.2. Microniveau

### 7.1.2.1. Resultaten

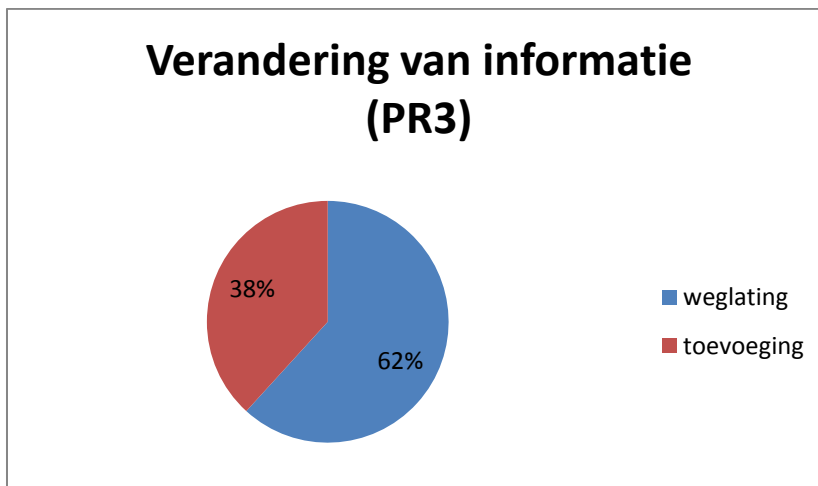
De microstructurele analyse van *De klokkenluider van de Notre-Dame* werd uitgevoerd aan de hand van de classificatie van vertaalstrategieën van Andrew Chesterman (2010: 153-172). Hij deelt die op in drie grote categorieën, namelijk syntactische, semantische en pragmatische strategieën. Aangezien tijd tekortschiet om de analyse op de drie hoofdstukken uit het boek toe te passen, werden van hoofdstuk één de eerste twee bladzijden geanalyseerd, die overeenkomen met de eerste vier hoofdstukken van *Notre-Dame de Paris*. Overeenstemmend met die vier hoofdstukken konden 24 vertaalparen worden opgesteld. De uitgebreide analyse van die paren is terug te vinden in bijlage zes.

In totaal paste Pelgrom 128 vertaalstrategieën toe en hanteerde er 17 verschillende. De top drie wordt gevormd door de pragmatische strategie 'verandering van informatie' (34), de grammaticale strategie 'verandering van de structuur van een zin' (12) en de semantische strategie 'verandering van abstractieniveau' (12). Daarna volgen de pragmatische strategie 'verandering van explicietheid' (10), de grammaticale strategie 'verandering van de structuur van een constituent' (9), de semantische strategie 'parafraze' (9), de grammaticale strategie 'transpositie' (7) en de semantische strategie 'verandering in nadruk' (7). Vervolgens komen in mindere mate de grammaticale strategie 'verandering van de structuur van een clause' (6), de pragmatische strategie 'culturele filtering' (5) en de grammaticale strategie 'verandering van de structuur van een clause' (4) voor. Tot slot komen de volgende strategieën weinig voor: de semantische strategie 'verandering van distributie' (3), de grammaticale strategie 'verandering van cohesie' (3), de semantische strategie 'synonymie' (3), de semantische strategie 'hyponymie' (2), de grammaticale strategie 'letterlijke vertaling' (1) en de semantische strategie 'verandering van troep' (1). In de onderstaande grafiek (figuur 1) wordt een overzicht gegeven van de meest voorkomende strategieën. De gehanteerde strategieën worden hieronder nog gedetailleerder besproken volgens aflopende volgorde van frequentie.

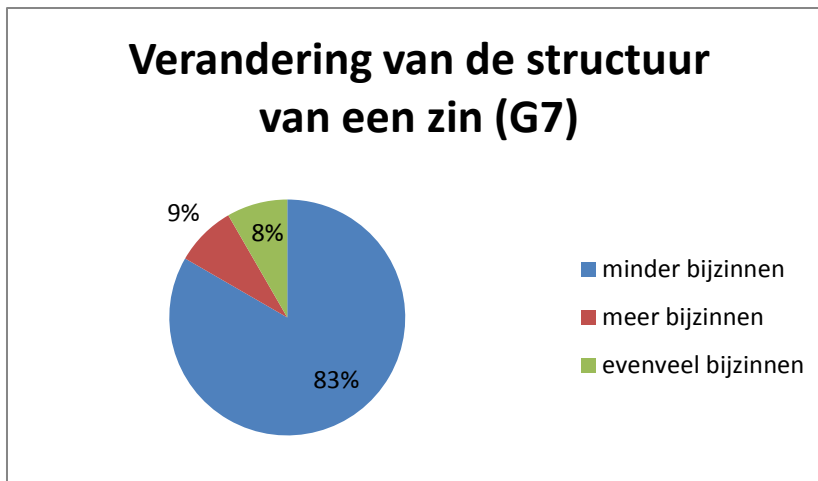


**Figuur 1**

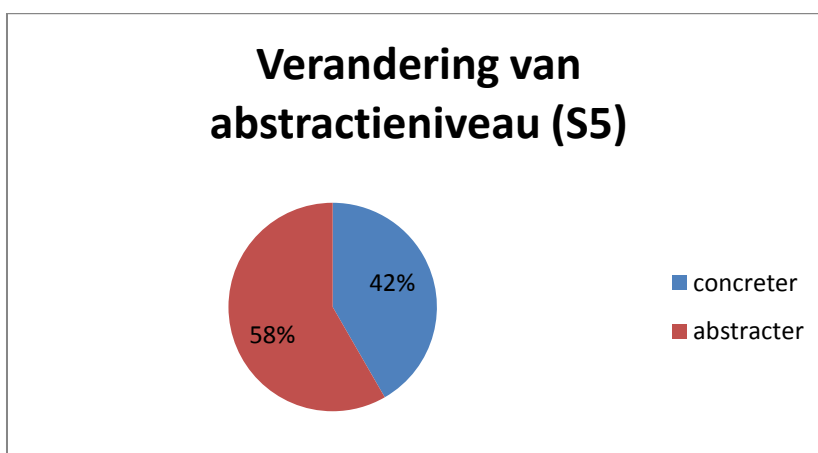
De meest gehanteerde strategie, namelijk 34 keer, is dus de pragmatische strategie ‘verandering van informatie’, waarbij 21 keer informatie werd weggelaten en dertien keer nieuwe informatie werd toegevoegd (figuur 2). Daarna volgen de grammaticale strategie ‘verandering van de structuur van een zin’ en de semantische strategie ‘verandering van abstractieniveau’, die beiden twaalf keer werden toegepast. Voor de eerstgenoemde strategie werd voor tien van de twaalf vertaalparen het aantal bijzinnen in de doeltekst verminderd (figuur 3). Voor slechts één vertaalpaar werden meer bijzinnen gebruikt; voor een ander paar bleef het totale aantal bijzinnen behouden. Voor de strategie ‘verandering van abstractieniveau’ werd zeven keer voor een abstractere vertaling geopteerd en vijf keer voor een concretere vertaling (figuur 4). De onderstaande grafieken geven een visueel beeld van de drie meest gehanteerde vertaalstrategieën.



**Figuur 2**

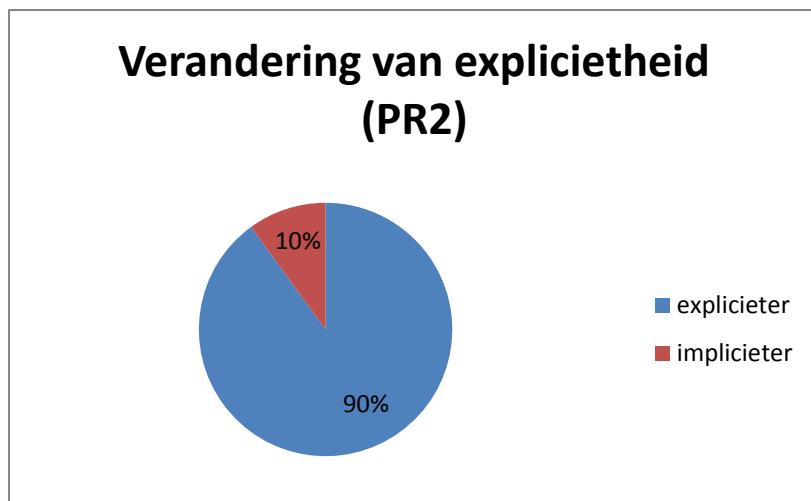


Figuur 3



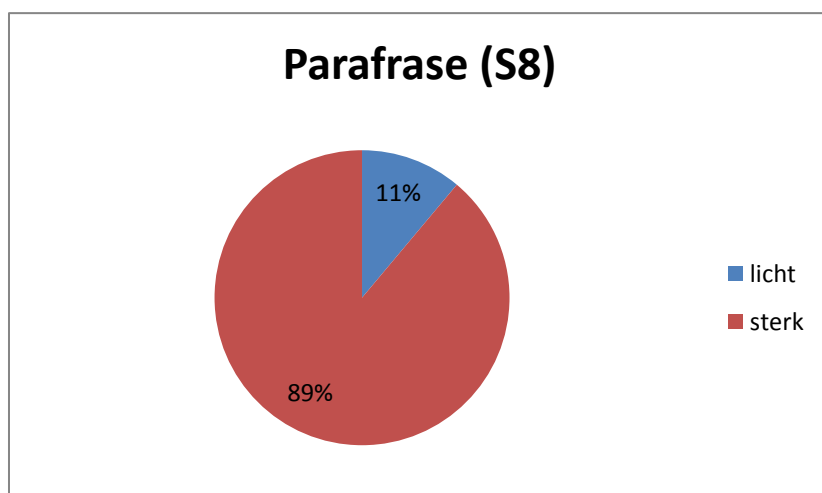
Figuur 4

Voor de pragmatische vertaalstrategie 'verandering van explicietheid' opteert Pelgrom negen keer voor een explicietere en slechts één keer voor een implicietere vertaling (figuur 5). Voor de grammaticale strategie 'verandering van de structuur van een constituent' opteert ze in nominale constituenten vier keer voor een onbepaald lidwoord en twee keer voor een bepaald lidwoord; één keer voor een telbaar zelfstandig naamwoord in plaats van voor een ontelbaar zelfstandig naamwoord; voor de verbale constituenten opteert ze één keer voor een verandering van derde persoon enkelvoud naar derde persoon meervoud en één keer van derde persoon enkelvoud naar eerste persoon enkelvoud.



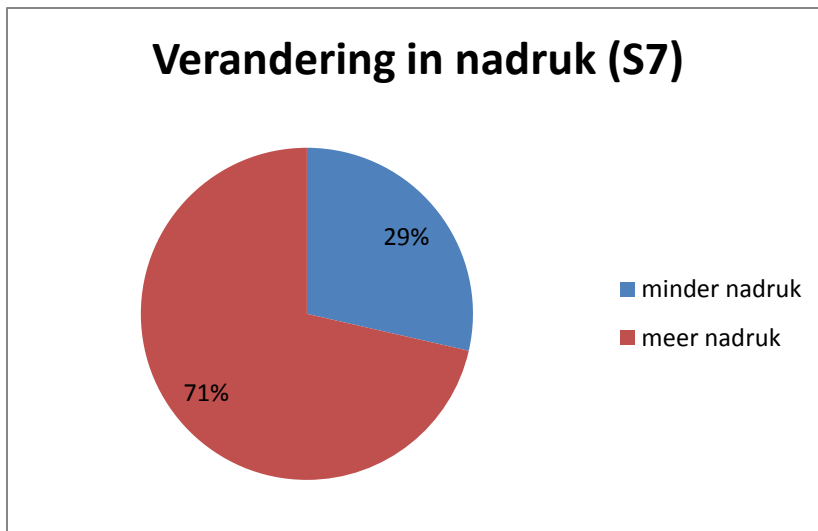
**Figuur 5**

Negen keer opteert Pelgrom voor een parafraze van de brontekst en past daarmee een semantische vertaalstrategie toe. In acht van die negen gevallen gaat het om een sterke parafraze, in slechts één geval om een lichte parafraze (figuur 6). Voor de grammaticale categorie ‘transpositie’ verandert ze drie keer een zelfstandig naamwoord in een werkwoord, twee keer een adjectief in een zelfstandig naamwoord, één keer een zelfstandig naamwoord in een adjectief en één keer een bijwoord in een onbepaald telwoord. Voor de semantische strategie ‘verandering in nadruk’ wordt twee keer minder nadruk en vijf keer meer nadruk gelegd (figuur 7). Voor de grammaticale strategie ‘verschuiving van eenheid’ maakt Pelgrom één keer van twee zinnen één zin; één keer van één zin drie zinnen en vier keer van één zin twee zinnen. Voor de pragmatische strategie ‘culturele filtering’ laat Pelgrom vijf keer culturele referenties weg. Voor de grammaticale strategie ‘verandering van de structuur van een clause’ verandert ze drie keer de volgorde van de zinsdelen en maakt ze één keer van een transitief werkwoord een intransitief werkwoord.



**Figuur 6**

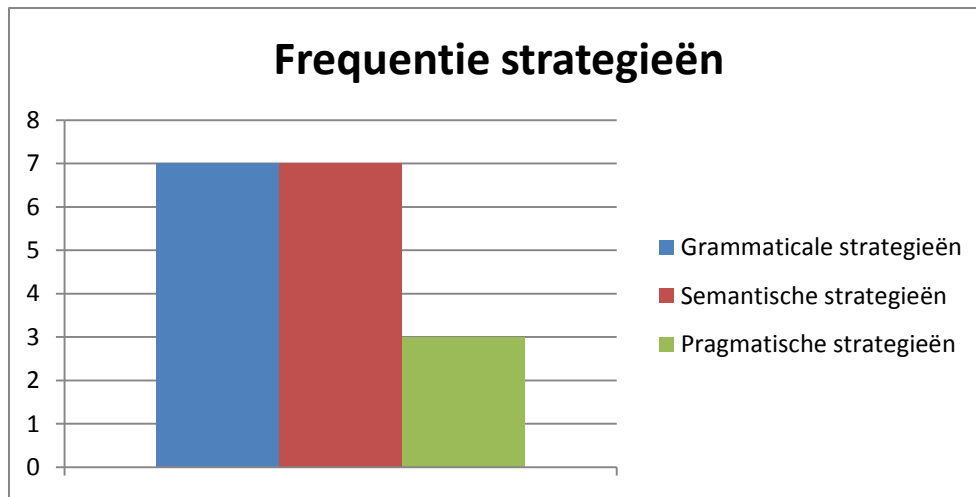




**Figuur 7**

Voor de semantische strategie ‘verandering van distributie’ maakt Pelgrom steeds gebruik van indikking, namelijk drie keer, en geen enkele keer van uitbreiding. Voor de grammaticale strategie ‘verandering van cohesie’ zijn drie veranderingen op te merken: zo vervangt Pelgrom het voegwoord ‘mais’ door ‘omdat’, herhaalt ze het woord ‘smoel’ in plaats van het gebruik van ellips, zoals in de brontekst en verwijst ze terug naar ‘de schrijver’ met behulp van ‘een jongen’, in plaats van een herhaling, zoals in de brontekst. Drie keer kon in de doeltekst de semantische strategie ‘synonymie’ worden opgemerkt: ‘kop’, ‘smoel’ en ‘malle tronies’ zijn synoniemen voor respectievelijk ‘tête’, ‘grimace’ en ‘laidis visages’. Twee keer werd de semantische strategie ‘hyponymie’ waargenomen: er werd twee keer voor een hyperoniem geopteerd; geen enkele keer voor een hyponiem. Tot slot is er slechts één keer sprake van een ‘letterlijke vertaling’ en één keer van een ‘verandering van troep’, waarbij een metafoor werd weggelaten.

Zeven van de tien grammaticale vertaalstrategieën werden toegepast. Enkel ‘leenvertaling/calque’, ‘verschuiving van niveau’ en ‘verandering van stijlfiguur’ werden niet gebruikt. Eveneens werden zeven van de tien semantische vertaalstrategieën gehanteerd, enkel ‘antonymie’, ‘tegengelen’ en ‘andere semantische veranderingen’ werden niet toegepast. Van de pragmatische strategieën werden enkel de eerste drie toegepast. ‘Interpersoonlijke vertaling’, ‘verandering van taalhandeling’, ‘verandering van coherentie’, ‘gedeeltelijke vertaling’, ‘verandering van zichtbaarheid’, ‘transredigeren’ en ‘andere pragmatische veranderingen’ werden niet toegepast. Hoewel van de pragmatische strategieën er maar drie werden toegepast, werden die in totaal wel het vaakst gehanteerd, namelijk 34 keer. In de onderstaande grafiek (figuur 8) wordt weergegeven van welke categorie de meeste strategieën werden toegepast.



**Figuur 8**

### 7.1.2.2. Besluit en vergelijking visies auteurs

Uit de microstructurele analyse bleek dat Pelgrom een aantal strategieën toepaste om het verhaal eenvoudiger en toegankelijker te maken. ‘Verandering van de structuur van de zin’, ‘verschuiving van eenheid’ en ‘parafrase’ werden toegepast om respectievelijk minder bijzinnen te moeten gebruiken, meer zinnen in plaats van één lange, complexe zin te hanteren en sterke vormen van parafrase om de tekst gemakkelijker te maken. Die aanpassingen, die Pelgrom tijdens het interview aanhaalde, bleek ze ook in de praktijk toe te passen: zinnen kunnen op zich niet zomaar worden overgenomen omdat ze te lang en te complex zijn, maar ze moeten worden ingekort. Af en toe mag er volgens haar wel een letterlijke vertaling gehanteerd worden: een dergelijke vertaling werd één keer opgemerkt in de analyse.

Daarnaast maakte Pelgrom het verhaal voor de lezer toegankelijker door overbodige informatie weg te laten (‘verandering van info’), het verhaal explicieter te maken (‘verandering van explicietheid’), meer nadruk op sommige aspecten te leggen (‘verandering in nadruk’), culturele referenties te schrappen (‘culturele filtering’), te opteren voor algemenere termen (‘hyponymie’) en het aantal lexicale eenheden in een semantische component te beperken (‘verandering in distributie’).

Hoefnagel besprak heel wat aanpassingen bij het hertalen van boeken voor de moeilijke lezer. Een aantal van die aanpassingen bleek ook van toepassing te zijn op Pelgroms hertaling. Zo genieten enkelvoudige zinnen de voorkeur boven samengestelde zinnen, wat bovendien ook deel uitmaakt van de visie van Franck en van de Stichting Makkelijk Lezen. Francks visie kan verder niet op deze analyse worden toegepast, aangezien hij voornamelijk macrostructurele aanpassingen hanteert.

## 8. Algemeen besluit

---

Dit onderzoek trachtte een idee te vormen over het hervertaalproces, over de technieken en de strategieën die auteurs hanteren om een klassieker voor dyslectici te hervertalen en probeerde na te gaan of hervertalers van klassiekers die ook toepassen. Daarnaast probeerde het onderzoek een antwoord te formuleren op de vraag welke personen klassieke werken voor een dyslectisch publiek hervertalen en of die dezelfde zijn als degenen die klassieke werken voor een niet-dyslectisch publiek hervertalen.

Hoewel het volgende aspect niet tot de opgestelde onderzoeksvragen behoort, is het toch een opvallend kenmerk dat een kleine bespreking verdient. Verschillende benamingen worden gehanteerd bij het omzetten van een boek voor een dyslectisch leespubliek. Hoewel academici spreken over de term 'hervertalen', hanteren zowel Pelgrom als Hoefnagel de term 'hertalen'. Pelgrom noemt dat ook wel het 'navertellen' of het 'parafraseren'. Die benamingen worden gehanteerd omdat er van vertalen helemaal geen sprake is. Opvallend is dat Franck diezelfde term niet gebruikt om te spreken over het omzetten van klassiekers voor een niet-dyslectisch publiek: hij spreekt steeds over 'bewerken'. Zoals Hoefnagel uitlegde, impliceert hertalen meer dan bewerken: bij het bewerken wordt de taal niet eenvoudiger gemaakt, terwijl dat bij het hertalen wel gebeurt.

Dit onderzoek toont aan dat het hervertalen van werken voor een dyslectisch publiek en het hervertalen of bewerken van klassiekers niet altijd door dezelfde personen wordt uitgevoerd. Enkel Pelgrom nam die twee vormen samen. Ze schreef eigen boeken, hertaalde klassiekers voor een dyslectisch, maar ook voor een niet-dyslectisch publiek. Hoefnagel schreef eigen boeken, hertaalde zowel moderne als klassieke werken voor een dyslectisch publiek, maar her(ver)taalde geen klassiekers voor een niet-dyslectisch publiek. Wat echter wel een gelijkenis tussen beide auteurs is, is dat ze ervaring hebben als leerkracht en als remedial teacher voor kinderen en/of tieners met leer- en leesproblemen. Franck schrijft eigen boeken en bewerkt klassiekers voor een niet-dyslectisch doelpubliek. Hij bewerkt dus geen boeken voor de dyslectische jeugd.

Het vertrekpunt van een hervertaling voor een dyslectisch publiek kan zowel een modern als een klassiek boek zijn. Pelgrom verkiest daarvoor steeds een klassieker, terwijl Hoefnagel zowel van moderne als klassieke boeken vertrekt. Bovendien kunnen volgens haar zowel het originele werk als een Nederlandse bewerking als vertrekpunt worden genomen. Hoewel beide auteurs doeltekstgericht hertalen (het oorspronkelijke werk wordt zodanig aangepast dat het voor de dyslect gemakkelijk leesbaar en toegankelijk is), respecteren ze de oorspronkelijke schrijfstijl en de verhaallijnen. Na het vaststellen van het vertrekpunt, gaat het eigenlijke hertaalproces van start. De auteurs gebruiken heel wat technieken om een eenvoudig en toegankelijk verhaal af te leveren. Ten eerste worden aanpassingen aangebracht op vlak van opbouw. Het hertaalde werk bevat een duidelijke boodschap en een goede indeling. Het totaal aantal verhaallijnen blijft beperkt, alsook het aantal personages. Het verhaal is in korte hoofdstukken ingedeeld en bevat liefst geen flashbacks. Om ervoor te zorgen dat een dyslectisch publiek wordt gestimuleerd om verder te lezen, kunnen cliffhangers worden gehanteerd. Het werk is nog meer toegankelijk als de onvoltooid tegenwoordige tijd als verteltijd wordt gebruikt. Eventueel kan, waar nodig, informatie toegevoegd en symboliek weggelaten worden. Vervolgens passen de auteurs ook een aantal technieken toe op vlak van zin- en woordniveau. Het is belangrijk dat dyslectici het verhaal gemakkelijk tot zich kunnen nemen. Dat kan

worden gerealiseerd door eenvoudige zinnen (geen onderschikking), weinig of geen moeilijke woorden zoals dubbelzinnige woorden, schrijftaalwoorden en afkortingen, weinig verwijswaarden, weinig figuurlijk taalgebruik, geen woordspelingen en weinig tot geen samenstellingen te gebruiken. Tot slot dragen ook de vormgeving en de typografie bij tot een vlottere lectuur. Voor een goede vormgeving moet de hoeveelheid tekst op één bladzijde in verhouding zijn met het formaat van het boek. Er moet genoeg witruimte rond de tekst zijn en om de tien à vijftien regels een witregel ingevoegd worden. Bovendien is er voldoende contrast tussen de papier- en letterkleur. Om de lectuur te bevorderen, kunnen illustraties worden toegevoegd zodat dyslectici het verhaal daarin herkennen. De typografie draagt eveneens bij tot een vlottere lectuur: de voorkeur gaat uit naar blokletters in plaats van schreefletters, de lettergrootte bevindt zich tussen tien en veertien, de tekst wordt links uitgelijnd en de regelafstand bedraagt bij voorkeur 1,5. Bovendien bevat één regel niet meer dan twaalf woorden, en één alinea niet meer dan vijftien woorden.

Bij het hervertalen van klassiekers voor een dyslectisch of een niet-dyslectisch doelpubliek werden een aantal gedeelde strategieën en technieken opgemerkt. Net zoals bij het hervertalen voor een dyslectisch doelpubliek, wordt ook voor een niet-dyslectisch doelpubliek doeltekstgericht hervertaald of bewerkt: een klassieker moet zodanig aangepast worden zodat het de jeugd nog aanspreekt. Uit de visies van de auteurs en de macro- en microanalyse van *De klokkenluider van de Notre-Dame* bleek dat de gelijkenissen voornamelijk betrekking hebben op het macroniveau van het verhaal. *Tristan en Isolde* en *Romeo en Julia* zijn klassiekers die voor beide doelgroepen bewerkt of hervertaald werden. Die werken kunnen dus niet zomaar vertaald worden, aangezien een te moeilijke taal dan in de doelttekst wordt overgebracht. De sfeer en de schrijfstijl van de oorspronkelijke auteur worden gerespecteerd. Het oorspronkelijke verhaal wordt sterk ingekort en overbodige randfiguren of personages worden geschrapt. Er wordt bovendien ook toegevoegd om het verhaal inhoudelijk te verduidelijken, met behulp van een voorwoord, voetnoten of een inhoudelijke parafraze. Ook illustraties worden toegevoegd zodat het verhaal ook daarin herkenbaar is. Tot slot worden flashbacks vermeden en geniet een chronologische voortgang van het verhaal voorkeur. Naast de bovenvermelde gemeenschappelijke aanpassingen op macroniveau, worden er ook een aantal op microniveau opgemerkt. Voor zowel een dyslectisch als een niet-dyslectisch doelpubliek worden de zinnen ingekort en eenvoudiger gemaakt: complexe zinnen met bijzinnen worden best vermeden. Daarnaast worden archaische woorden of woorden die niet vaak voorkomen, weggelaten. Ondanks die gelijkenissen tussen de twee vormen van hervertalen, konden ook heel wat verschillen worden opgemerkt. Aanpassingen op vlak van vormgeving, typografie en zin- en woordniveau zijn veeleer van toepassing bij het hervertalen voor een dyslectisch publiek dan bij het hervertalen van klassiekers voor een niet-dyslectisch publiek.

# Bibliografie

---

## Geraadpleegde werken

- Alvstad, C. (2010). Children's literature and translation. In: Y. Gambier & L. Van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (pp. 21-27). Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Bensimon, P. (1990). *Retraduire*. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de la traduction. In: *Palimpsestes*, nr. 4, 1-7. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- Braams, T. (1998). *Kinderen met dyslexie: een gids voor ouders*. Amsterdam: Boom.
- Braams, T. (2002). *Dyslexie: een complex taalprobleem*. Amsterdam: Boom.
- Braams, T. & Menninga, A. (2010). Wat is dyslexie? In: J. H. Loonstra & T. Braams (Red.), *Omgaan met dyslexie: sociale en emotionele aspecten* (pp. 11-49). Antwerpen-Apeldoorn: Garant.
- Bravo-Villasante, C. (1978). Translation problems in my experience as a translator. In: G. Klingberg, M. Ørvig & S. Amor (Ed.), *Children's books in translation: the situation and the problems* (pp. 46-50). Stockholm: Almqvist och Wiksell.
- Ceysens, M. (2009). *Helpkids dyslexie*. Tielt: Lannoo.
- Chesterman, A. (2010). Vertaalstrategieën: een classificatie. In: T. Naaijken (Red.), C. J. Koster & H. Bloemen, *Denken over vertalen* (pp. 153-172). Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- Coillie, J. Van (2005). Vertalen voor kinderen: hoe anders? In: *Literatuur zonder leeftijd*, 19, nr. 67, 16-39. Leidschendam: Biblion.
- Coillie, J. Van (2006). Character names in translation: a functional approach. In: J. Van Coillie & W.P. Verschueren (Eds.), *Children's literature in translation: challenges and strategies* (pp. 123-139). Manchester: St. Jerome.
- Coillie, J. Van (2007). *Leesbeesten en boekenfeesten. Hoe werken (met) kinder- en jeugdboeken?* Leuven: Davidsfonds.
- Desmet, M. K. T. (2005). De vier dochters van Dr March: een klassiek Amerikaans meisjesboek in een Nederlands jasje. In: *Literatuur zonder leeftijd*, 19, nr. 67, 83-92. Leidschendam: Biblion.
- Desmet, M. K. T. (2006). Intertextuality/Intervisuality in Translation: The Jolly Postman's Intercultural Journey from Britain to the Netherlands. In: G. Lathey (Ed.), *The translation of children's literature: a reader* (pp. 122-133). Clevedon: Multilingual matters.
- Desmidt, I. (2006). A prototypical approach within descriptive translation studies? Colliding norms in translated children's literature. In: J. Van Coillie & W.P. Verschueren (Eds.), *Children's literature in translation: challenges and strategies* (pp. 79-96). Manchester: St. Jerome.

- Desmidt, I. (2009). "(Re)translation revisited" In: *Meta*, 54, nr. 4, 669-683. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Doedel, J. (2012). *Literatuur, Een Open Boek: Over het gebruik van hertalingen in het literatuuronderwijs in de havo bovenbouw van het voortgezet speciaal onderwijs*. Amsterdam: Hogeschool van Amsterdam.
- Franck, E. (2005). *De klokkenluider van de Notre-Dame*. Leuven: Davidsfonds/Infodok.
- Gambier, Y. (1994). La Traduction, retour et détour. In: *Meta*, 39, nr. 3, 413-417. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Hoefnagel, M. & Bakker, H. (2005). Makkelijk Lezen en Gewone Taal. In: *Leesgoed*, 32, nr. 6, 249-250. Leidschendam: Biblion.
- Hugo, V. (1988). *Notre-Dame de Paris*. Québec: Librairie Générale Française.
- Jianzhong, X. (2003). Retranslation: Necessary or unnecessary. In: *Babel*, 49, nr. 3, 193-202. Amsterdam: John Benjamins.
- Klingberg, G. (1980). Aspecten van onderzoek. In: B. Stolt & G. Klingberg, *Het vertalen van kinderboeken: vakliteratuur voor wie kinderen en boeken samen wil brengen* (pp. 25-32). Den Haag: Nederlands bibliotheek- en lektuurcentrum.
- Kock, E. de & Westhuizen, B. van der (2005). Hoe kaketoetoe een papegaai wordt: Nederlandse kinderpoëzie in Afrikaanse vertaling; een theoretisch en praktisch onderzoek. In: *Literatuur zonder leeftijd*, 19, nr. 67, 74-82. Leidschendam: Biblion.
- Koskinen, K. & Paloposki, O. (2010). Retranslation. In: Y. Gambier & L. Van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (pp. 294-298). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Koster, C. (2005). Laat de boeken tot ons komen. In: *Filter*, 12, nr. 4, 30-39. Nijmegen: Vantilt.
- Linders, J., Staal, J. & Tromp, H. (1995). *Het ABC van de jeugdliteratuur: in 250 schrijversportretten van Abkoude naar Zonderland*. Groningen: Nijhoff.
- McKinney, M. (2011). Making classics new. In: *Australian Association for Literary Translation Review*, 2, nr. 3, 64-67. Melbourne: Monash University.
- Naaijken, T. (2005). Van fissen, vossen en vertaling. In: *Literatuur zonder leeftijd*, 19, nr. 67, 11-15. Leidschendam: Biblion.
- Niewold, S. (1994). Dromen is fantastisch, maar de werkelijkheid is ook niet mis. De samenhang in het werk van Els Pelgrom. In: *Literatuur zonder leeftijd*, 8, nr. 32, 75-87. Leidschendam: Biblion.
- O'Connell, E. (2006). Translating for children. In: G. Lathey (Ed.), *The translation of children's literature: a reader* (pp. 15-24). Clevedon: Multilingual matters.
- Oittinen, R. (2005). Translating culture. Children's literature in translation. In: *Literatuur zonder leeftijd*, 19, nr. 67, 45-56. Leidschendam: Biblion.

- Oittinen, R. (2006). No innocent act: on the ethics of translating for children. In: J. Van Coillie & W. P. Verschueren (Eds.), *Children's literature in translation: challenges and strategies* (pp. 35-45). Manchester: St. Jerome.
- O'Sullivan, E. (2006a). Does Pinocchio have an Italian Passport? What is Specifically National and what is International about Classics of Children's literature. In G. Lathey (Ed.), *The translation of children's literature: a reader* (pp. 146-162). Clevedon: Multilingual matters.
- O'Sullivan, E. (2006b). Narratology meets translation studies or the voice of the translator in children's literature. In: G. Lathey (Ed.), *The translation of children's literature: a reader* (pp. 98-109). Clevedon: Multilingual matters.
- O'Sullivan, E. (2006c). Translating pictures. In: G. Lathey (Ed.), *The translation of children's literature: a reader* (pp. 113-121). Clevedon: Multilingual matters.
- Paloposki, O. & Koskinen, K. (2010). Reprocessing texts. The fine line between retranslating and revising. In: *Across Languages and Cultures*, 11, nr. 1, 29-49. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Pascua-Febles, I. (2006). Translating cultural references: the language of young people in literary texts. In: J. Van Coillie & W. P. Verschueren (Eds.), *Children's literature in translation: challenges and strategies* (pp. 111-121). Manchester: St. Jerome.
- Pelgrom, E. (1997). *De klokkenluider van de Notre-Dame*. Averbode: Altoria Averbode.
- Pennen, W. van der (1998). *Lezen over Els Pelgrom*. Den Haag: NBLC Uitgeverij.
- Rodriguez, L. (1990). Sous le signe de Mercure, la retraduction. In: *Palimpsestes*, nr. 4, 63-80. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- Shavit, Z. (2006). Translation of Children's Literature. In: G. Lathey (Ed.), *The translation of children's literature: a reader* (pp. 25-40). Clevedon: Multilingual matters.
- Sterck, M. de, Kakebeeke, H. & Franck, E. (1999). *Schrijver Gevonden. Encyclopedie van de jeugdliteratuur*. Tiel: Lannoo.
- Stolt, B. (1980). Hoe Emil verandert in Michel. In: B. Stolt & G. Klingberg, *Het vertalen van kinderboeken: vakliteratuur voor wie kinderen en boeken samen wil brengen* (pp. 7-24). Den Haag: Nederlands bibliotheek- en lektuurcentrum.
- Tegelberg, E. (2011). La retraduction littéraire - quand et pourquoi? In: *Babel*, 57, nr. 4, 452-471. Amsterdam: John Benjamins.
- Veen, P.A.F. van & Sijs, N. van der (1997). *Etymologisch woordenboek: de herkomst van onze woorden*. Utrecht: Van Dale lexicografie.
- Venturi, P. (2009). The translator's immobility: English modern classics in Italy. In: *Target*, 21, nr. 2, 333-357. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins
- Verbeek, M. (1993). Els Pelgrom. In: H. Verschuren (Red.), *Lexicon van de jeugdliteratuur* (pp. 1-12). Groningen: Nijhoff.

Vriesendorp, H. (2005). Intermezzo. Een mensbaksel is geen 'human bean': Roald Dahl vertaald. In: *Literatuur zonder leeftijd*, 19, nr. 67, 40-44. Leidschendam: Biblion.

## Internetbronnen

*Ed Franck*. (z.j.). Geraadpleegd op 18 april 2013 van Leesplein via [http://www.leesplein.be/KB\\_plein.php?submenu=set\\_set&id=345](http://www.leesplein.be/KB_plein.php?submenu=set_set&id=345)

*Eureka ADIBib*. (2013). Geraadpleegd op 15 februari 2013 via <http://www.adibib.be/>

*Franck Ed*. (2010). Geraadpleegd op 18 april 2013 van Davidsfonds via <http://www.davidsfonds.be/publisher/author/detail.phtml?id=7>

*Ik haat lezen*. (z.j.). Geraadpleegd op 15 februari 2013 via [www.ikhaatlezen.be](http://www.ikhaatlezen.be)

*Lezen voor iedereen*. (z.j.). Geraadpleegd op 18 april 2013 via <http://www.lezenvooriedereen.be/?home>

*Luisterpunt*. (2013). Geraadpleegd op 15 februari 2013 via <http://www.luisterpuntbibliotheek.be/nl/>

*Margaretha Meijboom*. (z.j.). Geraadpleegd op 15 januari 2013 van DBNL via <http://www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=meij004>

*Marian Hoefnagel*. (2013). Geraadpleegd op 18 januari 2013 via <http://www.marianhoefnagel.nl/>

*Orion College Amsterdam*. (2011). Geraadpleegd op 18 april 2013 via [http://www.orioncollegeamsterdam.nl/locatie\\_west\\_orioncollege](http://www.orioncollegeamsterdam.nl/locatie_west_orioncollege)

*Stichting Makkelijk Lezen*. (z.j.). Geraadpleegd op 21 april 2013 via <http://www.stichtingmakkelijklezen.nl/>

*Uitgeverij Eenvoudig Communiceren*. (z.j.). Geraadpleegd op 21 april 2013 via <http://www.eenvoudigcommuniceren.nl/>

*Zoeklicht dyslexie*. (z.j.). Geraadpleegd op 15 februari van Zwijsen via <http://www.infoboek.be/educatief/method.asp?id=205>



# Bijlagen

---

## 1. Interview Els Pelgrom

Zaterdag 8 december 2012, Haarlem

### Hertalen voor dyslectici

#### **Vanuit welke talen heeft u vertaald?**

Ik noem het geen vertalen. Niemand noemt dat vertalen. Dat noemen we hertalen. Ik vertrek vanuit het originele boek. Ik heb uit het Engels en het Frans hertaald. Dan neem ik het originele boek en hertaal ik het naar het Nederlands, maar dat zijn boeken van vijfhonderd à zeshonderd bladzijden. Het moet dus heel erg inkrimpen. Later heb ik ook een Zweeds boek hertaald, maar daarvoor vertrok ik vanuit de Nederlandse vertaling.

#### **Zijn de boeken die u hertaalt voor verschillende leeftijden bestemd?**

Ik heb op een speciale school als onderwijzeres gewerkt. Je hebt kinderen van twaalf die helemaal nog niet kunnen lezen, maar dat komt nu misschien niet meer voor. Als ze dan een heel klein beetje kunnen lezen, is het voor hen technisch alleen mogelijk om een verhaal te lezen dat voor kinderen van zes jaar bestemd is. En dat interesseert ze niet. Maar die kinderen zijn normaal intelligent. Dus dat spreekt ze niet aan, waardoor ze niet vorderen met lezen. Dan is uitgeverij Wolters Noordhoff in Groningen begonnen met het maken van een serie boekjes speciaal voor dyslectische kinderen op de basisschool. In Groningen is er ook een belangrijk psychologisch instituut aan de universiteit verbonden waar dyslexie werd onderzocht. En dat waren klassieke boeken. Liefst waren het oude boeken waar geen rechten meer voor moesten worden betaald.

Hertalen voor kinderen met dyslexie was toen nog heel nieuw. Een paar mensen hebben dat toen gedaan voor die serie van Wolters Noordhoff en zo heb ik het schrijven ook geleerd eigenlijk. Dat was voor mij ook een heel nieuwe opsteek. Je moet dus heel duidelijk schrijven. Je moet korte zinnen schrijven. Je moet ook rekening houden met welke woorden je gebruikt. En het is wel bewezen dat dankzij deze boekjes kinderen opeens gingen lezen. Bovendien kregen ze opeens ook zelfvertrouwen in het lezen omdat het verhaal hen interesseerde. Want soms brengen ze het ver. Dan geraken dyslectici zelfs tot aan de universiteit, terwijl dat vroeger eigenlijk onmogelijk was.

Hertalen vraagt heel veel werk, het is intensief werk. Zo ben ik begonnen met *Nils Holgersson* van Selma Lagerlöf. Het is een Zweeds boek dat oorspronkelijk voor kinderen geschreven was. Het is een boek van vijfhonderd bladzijden zonder illustraties. Het is een schitterend boek en daar heb ik twee dunne deeltjes van gemaakt.

#### **Hertaalt u naast dyslexie ook voor andere leesstoornissen, zoals ADHD?**

Dat bestond toen nog niet. Je had gewoon een druk kind in je klas. Ik had nog nooit van het woord ADHD gehoord. Dat werd niet opgepakt als iets speciaals. Elke klas heeft twee of drie heel drukke kinderen en dat weet je gewoon.

#### **Welke moeilijkheden ondervinden dyslectische kinderen bij het lezen?**

Ik was remedial teacher op zo'n school, speciaal op het lezen gericht. Maar dat was toen nog in de kinderschoenen. Ik heb ook het materiaal zelf gemaakt.

#### **Werd er vroeger ook al hertaald voor dyslectici?**

Nee, het begon pas eind jaren zestig. Toen heb ik dat zelf ook voor de eerste keer gedaan. Toen begon die serie van Wolters Noordhoff. Dat was in Nederland voor het eerst dat daar speciale boeken voor werden gemaakt. Daar waren ook mensen tegen want zij vonden dat een mooi klassiek boek verminkt werd. Ik heb me daar niks van aangetrokken want het werkte wel. En zo heb ik later voor middelbare scholieren, maar niet speciaal voor dyslectici, een paar dikke klassieke boeken, die kinderen of ook volwassenen nu niet meer willen lezen, hertaald. Zo heb ik *Victor Frankenstein* van Mary Shelley gedaan en *Notre-Dame de Paris* van Victor Hugo. En dat lijkt daar een beetje op: dan wordt het ook ingekort en vereenvoudigd, maar toch wordt zo veel mogelijk de oorspronkelijke vertelling gehandhaafd. En dat werd altijd al gedaan. Dat was niet nieuw.

Het boekje *De klokkenluider van de Notre-Dame* is Belgisch, van Averbode. Dat heb ik niet speciaal hertaald voor dyslectici op de middelbare school, maar het is natuurlijk wel bruikbaar voor hen als ze echt technisch kunnen lezen.

### **Als u voor kinderen met dyslexie een boek begint te hertalen, moet u toch heel wat delen weglaten. Hoe bepaalt u wat u wel en niet schrapt?**

Het moeilijkste aan het hertalen voor kinderen met dyslexie is dat je heel veel moet weglaten. Het moet een spannend verhaal blijven dat ze blijven lezen. En ook de typografie is belangrijk. *Nils Holgersson* was mijn eerste boek dat ik hertaald heb voor dyslectici. Ik heb ernaar gevraagd om dat boek te hertalen.

### **Op vlak van typografie moet u ook heel wat veranderen.**

Ja, maar dat was mijn vak niet. Dat doet de uitgeverij. Vroeger was het lettertype eenvoudiger. Nu is het al weer anders. Om de tien jaar verandert de typografie. De ene uitgeverij verkiest eerder schreefletters, de andere eerder schreefloze lettertypen. Ikzelf ben voorstander van schreefloze lettertypen omdat het heel helder is. Leerboeken zijn nu ook weer vaak in dat lettertype.

### **Vanaf welke leeftijd is *Nils Holgersson* geschikt?**

Vanaf acht jaar. De inhoud van *Nils Holgersson* is niet eenvoudig. Later heb ik nog aanpassingen aangebracht in het boek. Een voorbeeld daarvan is het woord 'bezat'. Het gaat over de vader van Nils die koeien, ganzen en kippen bezat. 'Bezat' heb ik nu veranderd in 'had', want voor dyslectici is dat nu een moeilijk woord. Tegenwoordig zeg je niet meer dat iemand kippen bezat, maar in die tijd klonk dat normaal. Zulke dingen moet je dus ook aanpassen. Het is ook belangrijk om didactisch te werk te gaan. Mevrouw Kernkamp-Biegel heeft me dat geleerd. Je kan een keer een moeilijk woord gebruiken en het verder in het boek nog een keer vermelden, zodat de kinderen iets bijleren. Het oorspronkelijk boek *Nils Holgersson* was ook heel ouderwets. Al de legendes tussendoor heb ik weggelaten. Het boek telt vierhonderd bladzijden. Het weglaten is een van de moeilijkste dingen.

### **Is dat de eerste stap bij het herwerken van zo een boek?**

Je krijgt opgegeven in hoeveel bladzijden je het boek mag herwerken en hoeveel woorden je op een bladzijde mag gebruiken. In dit dun deeltje (*Nils Holgersson*) moet de helft van het originele werk kunnen. En omdat het in eenvoudige taal geschreven moet zijn, laat je al heel veel weg. Natuurbeschrijvingen laat je bijvoorbeeld weg. Het wordt een kaler boek, maar je moet het toch mooi en spannend proberen te houden. En dat maakt het net zo moeilijk. Een dyslectisch kind heeft er niks aan als je het originele boek gewoon vertaalt.

### **Waarmee moet u buiten het weglaten van delen van de inhoud ook nog rekening houden?**

Je moet er rekening mee houden dat dyslectische kinderen leestechisch op een veel lager niveau zitten dan kinderen zonder leesproblemen. Op emotioneel vlak en qua ontwikkeling zijn ze twaalf jaar, maar leestechisch gezien zitten ze op de leeftijd van zeven. Je moet er ook rekening mee houden dat sommige boeken zoals *Nils Holgersson*, wat een prachtig boek is, ook volwassenen

aanspreekt. Je bent dus zowel voor kinderen als voor volwassenen aan het hertalen, die eigenlijk met elkaar in tegenspraak staan. Maar het is wel mogelijk.

Een ander boek dat ik hertaald heb, is *De geheime tuin*. Dat is een Engels boek van het einde van de negentiende eeuw. En een boek van Astrid Lindgren heb ik gedaan. Dat is ook het lievelingsboek van heel wat kinderen. Ik kan alleen maar zoveel werk in dat boek steken, als het voor mij ook een belangrijk boek is. Anders lukt het niet. Ik heb ook veel gewone boeken voor kinderen vertaald, maar dat is dan weer iets anders dan dit.

### **Welke aanpassingen moeten er gemaakt worden? Moeten persoonsnamen en soornamen bijvoorbeeld aangepast worden?**

Ik vind dat persoonsnamen en soornamen gehandhaafd moeten worden. Dyslectici hebben geen moeite met vreemde namen. Als ze ze twee keer gelezen hebben, kennen ze ze. Ook als het zelfs een Arabische naam is. Maar die namen hebben we ook in onze klassen. Dat is voor mij misschien een probleem, maar voor de kinderen niet. Desnoods kort je de naam af, maar dan wel zoals het gebruikelijk is. Maar dat geeft ook de exotische sfeer in een boek. Je gaat ze toch ook geen pannenkoeken geven terwijl ze pizza eten bijvoorbeeld.

### **Moet er voor dyslectische kinderen meer geëxpliciteerd worden?**

Het zou kunnen dat er geëxpliciteerd wordt. Ik heb er geen bezwaar tegen om een regeltje toe te voegen. Bij een gewone vertaling geldt dat niet. Trouwens, dyslectische kinderen zijn beter met de computer dan met boeken. Ze kunnen veel beter lezen en schrijven op de computer. Computer is hun uitkomst. Het probleem is de volgorde van de letters. Dat lukt op de computer beter dan met de hand te schrijven. Mijn zoon heeft op een middelbare school gewerkt waar heel veel dyslectische kinderen komen. Het is een beetje een zij-instroomschool waar kinderen terechtkomen die mislukken op andere scholen. Het is een middelbare school waar ook veel kunstvakken zijn. En hij zegt: "ik laat die kinderen alles op de computer doen want dan hebben ze minder problemen". Dat kan allemaal, maar dat was in mijn tijd niet zo.

### **Moeten er ook afbeeldingen toegevoegd worden?**

Voor de hertaling van *Nils Holgersson* zijn nieuwe afbeeldingen gemaakt door een Nederlandse tekenaar. Het is heel belangrijk dat dyslectische kinderen de inhoud van een boek ook in de afbeeldingen kunnen terugvinden. Een afbeelding maakt ze net nieuwsgierig en het zet hen aan om verder te lezen. Ook de positie van de afbeelding is belangrijk. Je zet bijvoorbeeld een afbeelding bovenaan de bladzijde, maar wat je in die afbeelding ziet, werd nog niet eerder verteld in het boek. De informatie komt pas later. Dyslectici vragen zich af wat er gaat gebeuren en daardoor lezen ze verder. Als de informatie al voor de afbeelding gegeven wordt, houden ze op met lezen bij het zien van die afbeelding. Dyslectische kinderen worden heel moe van lezen en daarom heb je meer stimulerende dingen voor hen nodig.

### **Zijn er buiten afbeeldingen nog dingen die voor hen stimulerend werken?**

Ja, cliffhangers. Op het eind van een hoofdstuk wil je als lezer wel weten hoe het verder gaat. Maar dat heeft een goed boek van zichzelf. Dat hoort bij het vertellen. Je moet bovendien beeldend kunnen schrijven zodat dyslectici het zich kunnen voorstellen. Je moet niet alle details weergeven, maar je moet wel beeldend kunnen schrijven.

### **Hoe zit het met woordspelingen?**

Woordspelingen zijn voor kinderen met dyslexie moeilijk omdat ze alles letterlijk nemen. Als je zegt dat 'hij op grote voet leeft', dan denken ze dat het personage grote voeten heeft. 'Hij loopt naast de schoenen' interpreteren ze dan als iemand die letterlijk naast zijn schoenen loopt. Je kan het wel uitleggen en dan begrijpen ze het wel, maar ik zou woordspelingen niet zo gauw in een boek gebruiken.

### **Wat bemoeilijkt het hertalen voor kinderen met leesmoelijkheden?**

Het woordgebruik. Je mag geen lange en moeilijke woorden gebruiken. Bijzinnen moet je vermijden. Je moet het beperken tot één kleine bijzin. Korte zinnen, kleine zinnen en eenvoudige zinnen genieten voorkeur. Het boek moet toch vloeiend geschreven zijn zodat je het ook kan voorlezen. Het mag niet op een dreun gaan lijken. Dat zijn moeilijke dingen. Je moet veel meer rekening houden met die dyslectici dan met gewone kinderen. Maar een kinderboek is altijd anders dan een boek voor volwassenen, qua taal dan. Voor mij is dat het enige verschil. Inhoudelijk kan je voor dyslectische kinderen over alles schrijven, maar de taal moet helder en logisch zijn. Niet te bloemrijk. Enkele keren mag dat wel voor de grap.

Het is ook belangrijk dat je niet te veel moeilijke woorden en samengestelde woorden gebruikt. Die kan je ook splitsen. Ik vind dat je dingen mag maken die eigenlijk fout zijn, zoals het splitsen van een samengesteld woord. Bijvoorbeeld: 'samenkomen' wordt 'samen komen'. Dat is wel tegen de spellingregels, maar van mij mag het omdat je voor dyslectische kinderen schrijft. Het gaat erom dat ze gaan lezen. Ze schrikken van een heel lang woord. Maar een woord als 'schroevendraaier' zou ik vermijden. Dat kan je natuurlijk niet splitsen. Dat woord zou ik dan gewoon vermijden. Je kan de zin anders formuleren zodat dat woord niet gebruikt moet worden: 'Hij draaide de schroef goed vast'. Het kind ziet wel voor zich dat het personage met een schroevendraaier aan het werken is.

Het is ook belangrijk om chronologisch te schrijven. Flashbacks moet je vermijden. Dat geldt ook wel in het algemeen, voor alle kinderboeken. In een film kan het misschien nog wel omdat je het dan kan visualiseren, maar in een tekst kan het beter niet. Het is verwarrend als alle tijden door elkaar lopen.

Ik kan niet speciaal voor dyslectische kinderen een verhaal beginnen te schrijven. Daarom is het goed om bestaande boeken die mooi zijn, daarvoor te gebruiken.

### **Weten dyslectische kinderen dat er voor hen aangepaste boeken bestaan?**

Meestal is het de school die de kinderen de boeken verschaft. In de bibliotheken hebben ze ze ook altijd op voorraad. Ik zie op de lijsten van de bibliotheken dat mijn boekjes nog veel worden uitgeleend, terwijl ze al zo oud zijn. Nu zijn er ook veel luisterboeken. Dat had je toen alleen voor blinden. Ik kan me voorstellen dat het voor dyslectische kinderen goed is dat ze kunnen meelesen. Maar het zal waarschijnlijk te vlug gaan.

### **Moet u een onderscheid maken tussen verschillende gradaties van leesmoelijkheden?**

Kinderen met dyslexie zijn allemaal verschillend. Hun problemen zijn allemaal verschillend. Je kan niet voor elk kind een boek apart maken. Ze groeien ook wel, ze worden beter. Er waren hier geloof ik drie trappen, drie niveaus: *De Wenteltrap* van Wolters Noordhoff.

### **Kan een bepaald boek door kinderen met verschillende gradaties van dyslexie gelezen worden?**

Ja, maar ik weet niet of er heel zware vormen van dyslexie zijn. Het hangt er ook vanaf hoe ze les krijgen. Ik ben ervan overtuigd dat kinderen kunnen leren lezen. Ik heb een volwassen vriendin die bijna niet kan lezen of schrijven. Ze is heel zwaar dyslectisch. Maar ze is wel actrice geworden. Veel acteurs en kunstenaars zijn dyslectisch. Ze doen meer met hun geheugen en hun gehoor. Ze praten heel beeldend. En dat heb ik bij de dyslectische kinderen ook gemerkt. Ze zijn verbaal eigenlijk verder dan hun leeftijdsgenoten. Alleen kunnen ze het niet opschrijven. Ze kunnen eindeloos goed vertellen, ze zijn heel leuke kinderen als ze de vrijheid krijgen. Dyslectische kinderen hebben vaak ook motorische problemen. Dat valt soms samen. Ze hebben moeite met coördinatie.

In de beeldende kunsten heb je heel veel dyslectici. En vroeger konden ze helemaal nergens terecht waar je diploma's kon behalen. In de vrije kunsten en in de muziek misschien, maar dat weet ik niet. Want notenschrift moet heel moeilijk zijn. In de popmuziek heb je zo een notenschrift niet echt

nodig. Beeldend kunstenaars, acteurs en ook zelfs schrijvers zijn soms dyslectisch. Ik heb wel eens van een zwaar dyslectische schrijver een script moeten herzien. Dat was onleesbaar. Maar omdat ik de ervaring had, kon ik eruit halen wat hij eigenlijk wou schrijven. Het is grappig, maar er zijn veel meer mensen dan je denkt die dat soort probleem hebben.

**Worden de boeken die voor dyslectici bestemd zijn ook vaak voorgelezen door de ouders? Moet je daar als schrijver ook rekening mee houden?**

Het is prima als die boeken voorgelezen worden, maar het is de bedoeling dat kinderen ze zelf lezen. Daar zijn de boeken voor gemaakt. Maar ik heb er helemaal niks tegen als de ouders het voorlezen. Maar als een ouder het wil voorlezen, kan je de taal natuurlijk iets ingewikkelder maken. Want ze kunnen het heus wel verstaan. Maar dit is voornamelijk gericht op het zelfstandig lezen.

Een boek moet ook niet te dik zijn, want dan beginnen ze er niet aan. Je moet er niet aan denken dat een kind een boek van vijfhonderd bladzijden voor zijn neus krijgt. Daar beginnen ze niet aan. Het schrikt hen af. Een boekdeel van honderd bladzijden is voor hen zelfs al heel wat. Ik heb ook les gegeven aan buitenlanders. Aan hen heb ik ook dat boek gegeven. Die vonden dat prachtig omdat het in een eenvoudige taal geschreven is en omdat het korte zinnen bevat. Ze vonden het geweldig als ze twee bladzijden konden lezen.

**Merkt u een verschil op qua moeilijkheid tussen de verschillende talen waaruit u hertaalt?**

Het Frans is voor mij moeilijker dan het Engels, maar dat ligt aan mij. En later heb ik er de Nederlandse vertaling bij genomen. Maar oorspronkelijk deed ik dat niet. Je moet ook woorden opzoeken. De boeken van Victor Hugo zijn heel ingewikkeld. Maar ook die oude taal zoals van Mary Shelley is heel moeilijk. Haar boek *Victor Frankenstein* dateert uit de periode 1818-1820. Dat was toen nog in het Oudengels geschreven. Het is ook voor een Engelsman al moeilijk. Maar dat vind ik erg leuk. Boeken uit de negentiende eeuw heb ik heel vaak gelezen.

Op elke bladzijde in *Victor Frankenstein* heb ik aangeduid wat ik wel en niet behoud, wat er absoluut in moet en wat er niet in moet. Daar ben ik meer dan een jaar mee bezig. Een gewoon boek vertalen doe je in een paar maanden, maar dit vraagt nog veel meer werk. Soms wilt de uitgeverij een hoofdstuk een beetje korter en dan moet je een paar zinnen weglaten. Dat is altijd heel vervelend. Sommige zinnen heb ik letterlijk overgenomen. Die zijn letterlijk vertaald. Dat is zo een belangrijke zin in dat verhaal. Ik heb heel veel versimpeld en weggelaten. In dit boek zit heel veel herhaling, er wordt heel vaak hetzelfde verteld. Het is ook vaak zo dat een woord gebruikt wordt dat heel veel betekenis heeft en dan vind ik het leuk om er telkens een andere betekenis aan te geven. Dat maakt het levendiger. Er was al een Nederlandse vertaling van, maar die heb ik niet gebruikt. Het was wel een mooie vertaling, die ik later heb gelezen. Maar ik wil dat niet. Als ik het oorspronkelijke goed kan lezen, dan vind ik dat beter.

Voor kinderen met dyslexie kan je niet letterlijk vertalen. Het is anders werken. Een vertaler zal dat vaak niet kunnen. Je moet wel kunnen schrijven. Met alle respect, maar een vertaler kan niet schrijven. Veel mensen die voor volwassenen schrijven of vertalen, kunnen vaak geen kinderboek vertalen. Die maken dat te moeilijk. Dat taalgebruik is anders. En voor een dyslectisch kind is het dan weer helemaal anders dan voor een gewoon kind. Het is zo een groot verschil. Dus je kan niet letterlijk vertalen, ook niet voor een kinderboek.

Ik zou niet weten wat je voor zo een dyslectisch kind, dat zo een leesachterstand heeft in het technisch lezen, zou moeten vertalen. Want dat is dan voor beginnende lezers en je weet wat voor stomme boekjes dat zijn. Dat willen ze niet, zelfs als er al bepaalde plaatjes bij staan van poppen, ganzen en dergelijke. Dan willen ze er helemaal niet aan beginnen. Dat is gewoon te kinderachtig voor die leeftijd.

### **Klopt het dat u voor kinderen met dyslexie doelttekstgericht te werk moet gaan?**

Ja, dat is zeker zo. Het moet helder, begrijpelijk, goed Nederlands zijn. Dat mag je voor de kinderen zeker doen. Het doel heiligt ook de middelen. Die kinderen moeten gaan lezen. Dat is het doel. Daar hebben ze de rest van hun leven zo veel plezier aan, of ze nu verder leren of niet. Een kind dat van boeken gaat houden, is altijd ietsje rijker dan een kind dat nooit leest. Het hoeft niet te gaan lezen. Een kind kan ook muziek maken of voetballen. Dat maakt mij niet uit. Je moet het ze wel aanbieden. En om een beetje te kunnen functioneren in onze wereld, moet een kind uiteindelijk kunnen lezen. Anders raken ze toch aan de kant.

En het verschil tussen Vlaams en Nederlands is oké, maar dat maakt niet uit. Voor Vlaamse kinderen zal je misschien nog meer moeten aanpassen. Vlaamse schrijvers schrijven vaak ons Nederlands, ook in kinderboeken. Dat is eigenlijk heel raar. Dat komt omdat onze markt groter is en het daardoor een financiële overweging is. Hugo Claus schrijft wel een soort Nederlands dat wij hier schrijven. In de Vlaamse kinderboeken die ik ken, hoor je bijna niet dat de schrijvers Vlamingen zijn, op enkele zinnen en woordgebruik na. Ze doen het omdat ze een groter publiek kunnen bereiken. Ze willen bij een Nederlandse uitgeverij terechtkomen. En een Nederlandse uitgever wil niet dat een boek Vlaams klinkt. Wij zijn met zestien miljoen en jullie met vijf miljoen. Dat is het hele grapje, maar dat is eigenlijk heel raar, zeker als je aan dyslectische kinderen denkt. Ik denk dat het voor Vlaamse dyslectische kinderen beter is als er wat Vlaams geschreven wordt.

### **Het hertalen van boeken voor kinderen met dyslexie was veertig jaar geleden nog maar pas in opmars?**

Ja, dat begon toen. Toen waren er ook nog maar pas speciale scholen. Ik gaf ook les op zo een speciale school. Dat was een streekschool in Groningen, een kleine stad. En daar kwamen vanuit de dorpjes en uit de Polders kinderen van twaalf die nog niet konden lezen en die zaten dan in de vierde klas en dan vroeg ik ze wat ze dan moesten doen op school. 'De planten water geven', 'het bord schoonmaken' en 'sigaretten halen voor de meester', zeiden ze dan. Dat was wat ze dan deden. Er werd geen aandacht aan dyslexie besteed. Onderwijzers wisten ook niet wat het was in die tijd. Toen zei men dat je kind debiel was. Ouders geloofden dat niet. Dyslexie was tragisch in die tijd. Er was voor die kinderen geen mogelijkheid om verder te studeren. Daardoor hadden ze wel werk op een schip of op een boerderij. Maar dat werk bestaat nu ook niet meer, daarom is het zo een groot probleem. De intelligente kinderen kwamen dan in de kunsten terecht. Ergens anders konden ze niet terecht. Misschien hebben ze wel talent, zoals ruimtelijk inzicht. Je hoort nu van de grootste genieën dat ze eigenlijk dyslectisch zijn. Dat wordt nu pas erkend. Je hoeft je als ouder niet meer te schamen om je kind naar een speciale school te sturen. Vroeger was dat een schande. Maar ik vond het ontzettend leuk wanneer een jongen van twaalf die nog geen woord kon lezen of schrijven na een half jaar - want ik werd soms wel wanhopig - een doorbraak meemaakte. Het was opeens alsof ze het licht zagen. Dan begonnen ze te lezen en dan ging het ook snel. En dan was zo een herwerkt boek geweldig. Dat sluit aan op die leeftijd en dan kunnen ze dat lezen.

### **Hervertalen van klassiekers**

Het volwassenenboek *Notre-Dame de Paris* van Victor Hugo, wat een heel mooi boek is, is echt verminkt. Het is heel erg dun geworden. Dat ging me aan het hart. Ik heb ontzettend veel weggelaten. Het is echt een gruwelijk verhaal. Ik had er wel bezwaren tegen om dat voor jonge mensen te maken.

### **Dat gruwelijke past dan ook voor kinderen of jongeren?**

Ja, het is voor middelbare scholieren, vijftienjarigen, geschreven. Het onderwerp past zeker ook voor die leeftijd. Op die leeftijd zijn ze van heel veel ellende op de hoogte. En de boodschap van zo een verhaal is toch dat mensen die hun uiterlijk niet mee hebben zo verguisd worden. Dat zal ieder kind aanspreken denk ik.

### **Past elk onderwerp dan voor die jongeren?**

Ik heb daar nooit echt problemen mee gehad. Mijn kinderen mochten vanaf twaalf jaar lezen wat ze wilden. Maar dan nemen ze ook niet alles natuurlijk. Ze pakken wat voor hen goed is. Daar hebben ze wel een instinct voor, denk ik.

Ik heb dus de klassiekers *Victor Frankenstein* en *Notre-Dame de Paris* herwerkt. En van Edith Nesbit heb ik drie boeken bij elkaar gevoegd. Oorspronkelijk was dat een klassiek kinderboek. In de serie van Averbode zit *Tijl Uilenspiegel*, twee boeken van Dickens die zowel door kinderen als door volwassenen kunnen worden gelezen. *Robinson Crusoe* zit er ook in, maar dan echt herwerkt vanuit het originele werk. Daarvoor heb ik niet alles helemaal weggelaten. Het is dus een hele serieuze serie. Ed Franck heeft veel voor die serie gedaan. Later kwam er nog een film uit van *De klokkenluider van de Notre-Dame*, waarin alles goed afloopt. Die film heb ik helemaal niet willen zien.

### **Welke aanpassingen moet u maken bij het hertalen van klassiekers?**

Bij het hertalen voor dyslectische kinderen moet je veel strenger zijn. Hier is dat niet zo. Eenvoudige en korte zinnen zijn hier minder van belang. Het is alleen zo dat die negentiende-eeuwse schrijvers heel wijdlopig zijn. Als je de eerste drie bladzijden van zo een boek leest, word je al helemaal gek. Alles wordt zo uitvoerig verteld. Geen mens uit onze tijd kan het opbrengen om dat nog te lezen. Je moet heel erg geïnteresseerd zijn, en zeker jonge mensen hebben daar geen geduld voor. *Victor Frankenstein* is een voorbeeld van zo een boek. Die moeilijke taal gaat maar door.

### **De delen die u wel behoudt, moet u dan toch vertalen?**

Neen, die zinnen zijn te lang. Ik vertel het na en ik probeer wel de toon te behouden. *Op zoek naar fortuin* van Nesbit is steeds anders van stijl want dat wordt verteld door een van de kinderen. Het is een opschepperige, plagerige taal. Dat was ontzettend moeilijk om te doen. Ik kon het niet vertalen, ik moest het navertellen en toch de stijl behouden.

### **Een zin die u dan wel mooi vindt, neemt u dan ook nooit volledig over?**

Jawel, af en toe staan er zinnen in die bekend zijn, die iedereen kent, zoals ook heel veel zinnen van Shakespeare bekend zijn. In de vertaling van *Victor Frankenstein* heb ik dat gedaan. Die zinnen vertaal ik dan wel natuurlijk. Hertalen is een vorm van vertalen. Het is meer herschrijven en navertellen. Je hebt er verschillende termen voor: hertalen, navertellen.

### **Is het belangrijk om afbeeldingen toe te voegen?**

Nee, dat is de keuze van de uitgeverij. Ik vind *De klokkenluider van de Notre-Dame* daardoor wel een mooi boek geworden. Het is wel heel speciaal. Het zigeunermeisje Esmeralda krijgt dan uiteindelijk toch die graaf, die haar alleen maar wil verkrachten. In de Disneyfilm wordt dat een happy end, wat ik zeer schandalig vind. Het gaat nu juist over dat gedrocht, dat de ware liefde voor Esmeralda heeft.

Het vertalen van klassiekers en het hertalen van boeken voor kinderen met dyslexie lijken wel een beetje op elkaar. Je moet het eenvoudiger, duidelijker maken. Die eindeloze beschrijvingen, die steen die in *Notre-Dame de Paris* telkens opnieuw wordt beschreven, kan niet. Mensen die echt van die stijl houden, moeten het origineel maar lezen. Het heeft zijn volle recht om te bestaan natuurlijk. Ik zeg niet dat dat niet meer mag. Er wordt ook nog steeds herdrukt, dus er zijn nog mensen die het nu nog willen lezen. Ik ook, ik hou er wel van.

### **Past u de inhoud van een boek soms ook aan?**

In het verleden gebeurde dat heel erg veel, zoals in *Robinson Crusoe*. Dat was een gruwelijk boek. Dat is een heel braaf boek geworden. Ik ben ervoor om het origineel, de inhoud te handhaven. Maar dat is wel vrij nieuw, dat is van nu. Vroeger werd zeker alles weggestopt. Alles was taboe.

## 2. Interview Ed Franck

Vrijdag 22 februari 2013, Zellik

### Hoe zou u een klassieker definiëren?

Ik vraag dat ook vaak aan leerlingen wanneer ik lezingen geef in scholen. Dan vraag ik: “Wie kent het begrip ‘klassieker’?” Dat kennen ze natuurlijk niet. Maar als ik dan vraag: “Bij wielrennen? De Ronde van Vlaanderen en Parijs-Roubaix noemen ze toch klassiekers. Waarom noemen ze dat klassiekers?” Links of rechts is er altijd wel een jongen die dat weet. Ze worden zo genoemd omdat ze al ruim honderd jaar bestaan, of toch zestig, zeventig jaar. Het zijn de beroemdste wielereendaagsen die nu, na een eeuw, nog altijd bestaan. Maar eigenlijk is dat met boeken ook zo. Klassiekers zijn boeken uit het verre verleden die de stof der eeuwen overleefd hebben. Dus 99% van alle boeken verdwijnen gewoon. En mochten er geen opleidingen voor literatuur of vertaler-tolk bestaan, zou niemand nog weten dat die boeken ooit bestaan hebben. Alleen die studenten moeten helaas nog van die dingen kunnen ondergaan. Geen kat zou ze ook nog lezen. Maar er blijven een aantal over en die worden voortdurend herdrukt of onder de aandacht gebracht, meestal via bewerkingen. Het zijn gewoon de overlevers. De klassiekers zijn de overlevers. En iedereen heeft er in zijn jeugd ooit wel één gelezen. Bijvoorbeeld *Moby Dick*, een kanjer van vijf- à zeshonderd bladzijden, kleine druk. En als je er dan over spreekt, dan zouden ze zeggen: “Ja, dat heb ik vroeger gelezen”. Maar negen kansen op tien hebben ze nooit de oorspronkelijke versie gelezen, bovendien is die ook nog moeilijk te vinden. Negen kansen op tien hebben ze die in een bewerking gelezen, vaak voor de jeugd. Er waren zulke reeksen, bijvoorbeeld Prisma had zo een reeks: ‘Beroemde avonturen’. Dan was er ook nog de ‘Gouden ...’, ook allemaal klassiekers. Elke uitgeverij had zo wel een reeks met bewerkte klassiekers. Meestal hadden ze dan *Moby Dick* in zo’n honderd bladzijden gelezen, bewerkt door een of andere redacteur. Meestal nog niet door een schrijver, want dat is nog een heel groot verschil. Een redacteur is gewoon iemand die op de uitgeverij werkt en die het gewoon is om teksten te verbeteren en om ingestuurde manuscripten na te kijken. Maar het zijn eigenlijk geen schrijvers. Wat deden ze dan? Ze namen dan meestal alleen maar de hoogtepunten van de actie van het boek en dan kan je inderdaad met honderd bladzijden toekomen voor *Moby Dick*. Alleen de essentie wordt dan *verkracht* natuurlijk. We kunnen het hebben over wat de essentie van *Moby Dick* is, maar dat is weer een ander probleem. Maar de diepgang ging eigenlijk meestal verloren in al die bewerkingen, maar toch heeft iedereen ooit *Moby Dick* gelezen. Maar ik vergeet erbij te zeggen dat het negen kansen op tien om een bewerking ging. Dus klassiekers zijn de overlevers van de literatuur. Ik kan het eigenlijk niet anders definiëren.

En de vraag is natuurlijk: hoe komt het dat sommige boeken op klassiekerslijsten terechtkomen en andere, die misschien waardevoller zijn, daar niet op terechtkomen? Dat is een heel geheimzinnige zaak. Vaak heeft dat iets te maken met de keuze van de uitgeverijen zelf. Als die op een zeker moment beslissen om een reeks klassiekers uit te geven, duiden ze iemand aan om te grasduinen. Die persoon krijgt een keuzelijst voorgelegd. De volgende uitgever aapt natuurlijk die lijst na en voegt er nog een of twee klassiekers aan toe. De volgende aapt ook weer die lijst na. En op een of andere manier krijg je dan een soort canon van klassiekers terwijl andere werken, die inmiddels vergeten zijn, misschien veel waardevoller waren. Dus die klassiekerslijsten beginnen hun eigen leven te leiden. Toen ik daar samen met Henri van Daele mee begon in de jaren negentig zei ik van drie vierde van heel wat klassiekers, van de klassieke klassiekers, van de lijsten die beschikbaar waren bij andere uitgeverijen: “Maar jongens, *De drie musketiers* van Alexandre Dumas bijvoorbeeld. Probeer dat maar eens te lezen. Na honderd bladzijden zeg je: ‘Dit ga ik niet uitlezen’”. Dat is zo een onzin, dat is zo een warrig verhaal. De inhoud is zo slecht. We hebben toen geweigerd dat werk in de lijst op te nemen, terwijl het één van de beroemde klassiekers is, vooral door de films die ervan gemaakt zijn. Want dat is vaak zo. Klassiekers zijn ook vooral bekend geworden, niet via het medium van het boek, maar via stripverhalen en Walt Disneyfilms, zoals *Alice in Wonderland*. Die film kent iedereen, maar wie heeft het boek gelezen? *Alice in Wonderland* heb ik ook bewerkt. Maar het zijn werken die heel



moeilijk zijn. Dat is absoluut geen kinderboek. Dat is zijn eigen leven beginnen te leiden. Wat is een klassieker en wat niet? Het zijn grotendeels de uitgevers die dat bepaald hebben.

### **Welke klassiekers heeft u zoal hervertaald?**

Voor de oudheid heb ik bijvoorbeeld de mythe van *Medea*, de liefdesgeschiedenis van *Aeneas en Dido* van Vergilius bewerkt. Uit de middeleeuwen heb ik *Abélard en Héloïse* van Petrus Abaelardus bewerkt. Abélard was de universiteitsprofessor die verliefd werd op een meisje van zestien. Het zijn ook allemaal boeken voor jonge lezers, maar ze worden even vlot gelezen door volwassenen. Daarnaast heb ik ook nog *Tristan en Isolde*, *Parcival* van Chrétien de Troyes, de *Decamerone* van Boccaccio en *Beatrijs* bewerkt. Werken rond 1600: *Romeo en Julia* van Shakespeare en zijn vier grote tragedies (*Hamlet*, *Macbeth*, *Othello* en *King Lear*) heb ik in prozavorm bewerkt. Uit de achttiende eeuw komt *Robinson Crusoe* van Daniel Defoe; uit de negentiende eeuw: *De klokkenluider van de Notre-Dame* van Victor Hugo, griezelverhalen van Edgar Allan Poe, dan *Oliver Twist* van Charles Dickens, *Carmen* van Prosper Mérimée, *Moby Dick* van Herman Melville, *De hut van oom Tom* van Harriet Beecher Stowe, *20.000 mijlen onder zee* en *Michael Strogoff, de koerier van de tsaar* van Jules Verne. Minder bekend hier, maar een echte klassieker in Duitsland is *De man op de schimmel* van Theodor Storm. Daarnaast ook nog *Salome* naar het toneelstuk van Oscar Wilde, de Bijbelse dame die om het hoofd van Johannes de Doper vroeg, *Dracula* van Bram Stoker. En uit de twintigste eeuw: *Het spook van de opera* van Gaston Leroux, dat vooral bekend is als musical en *Prutske* van Stijn Streuvels. *The Canterbury Tales* van Geoffrey Chaucer verschijnt nog dit jaar, *Duizend-en-één-nacht* uit de middeleeuwen is ingeleverd en verschijnt pas volgend jaar. Ik heb in totaal al tachtig boeken geschreven. De rest is eigen werk, van prentenboeken tot adolescentenboeken.

### **Welke motieven zijn er om een nieuwe hervertaling te maken van een klassieker?**

Een klassieker goed vinden. Ik weet niet of de naam Henri van Daele je iets zegt. Hij is één van de bekendste jeugdschrijvers, maar hij is onlangs overleden. Ik ging in de jaren negentig naar de internationale kinderboekenbeurs van Bologna. Alle uitgevers komen daar samen om boeken uit te wisselen. Ik werd daar gehuisvest door mijn uitgever. Maar om de prijs te drukken, moest ik mijn kamer delen met een andere schrijver die ik nog nooit had ontmoet en dat was Henri van Daele, inmiddels veel bekender dan ik, want ik begon toen pas te schrijven. Het klikte meteen tussen ons. En dan vraag je elkaar waarmee je bezig bent. "Ik zou toch een aantal klassiekers willen bewerken. *Reinaert de vos* staat voorop," zei hij, "maar dat is zo veel werk. Ik zoek eigenlijk een compagnon want ik wil dat niet alleen doen." Na de nodige grappa besloot ik mee te doen. Toen zijn we naar de uitgever gegaan die ons de opdracht gaf een lijst samen te stellen. Daarna begonnen we de klassieke lijsten van vorige uitgevers te lezen. Ik begon *Schateiland* van Robert Louis Stevenson, een van de klassiekers voor de jeugd, te lezen en toen ik het uit had, dacht ik: "Dat is een doorsnee avonturenverhaaltje zoals er nu tientallen, om niet te zeggen honderden, geschreven worden." Mocht je dat nu, op dit moment, als je eigen manuscript aanbieden aan een uitgever dan zou die waarschijnlijk zeggen dat het wat te slapjes is. Het is niet interessant genoeg. Het zou waarschijnlijk geen kans maken en toch is dat één van de grote klassiekers. Misschien ook omdat er indertijd niks anders was. In een land van blinden is eenoog koning. Misschien was er niet één die anders was, en zeker niet voor de jeugd. Dus waarom wordt iets een klassieker? Dat is iets heel geheimzinnigs. Ik wil er maar mee zeggen dat we uitsluitend op onze neus afgingen. Wat vinden wijzelf nu belangrijk? Waarvan zeggen wij nu als doorgewinterde lezers en literatuurliehebbers op dit moment: "Ja, dit vinden we eigenlijk nog altijd heel goed." Dat was de enige reden eigenlijk. Het is niet van belang of die klassieker nu een naam had van hier tot ginder zoals *Schatteneiland* of *De drie musketiers*. Dat boek komt niet op de lijst want dat vinden we prul. Je eigen smaak telt. Ik weet wat ik in mijn jeugd ook geweldig vond. Ik had al die dingen natuurlijk al een keer gelezen. Ik was een fervente lezer, zoals elke schrijver waarschijnlijk. Dus ik had die ooit ook allemaal in een bewerking gelezen. En ik weet nog wat ik toen fantastisch vond. Die heb ik dan opnieuw gelezen. Sommigen vielen opnieuw af omdat mijn smaak ondertussen veranderd was en rijper geworden was. Maar andere werken zoals *Michael Strogoff, de koerier van de tsaar* van Jules Verne vond ik nog altijd knap. Je richt je dus op je

eigen smaak. Je moet het zelf nog altijd goed en de moeite waard vinden om dat nog opnieuw onder de aandacht van de jeugd te brengen. Waarom zou je het nog doen als je het niet de moeite waard vindt? Voor geld eventueel. Eigen smaak is het enige criterium. Je moet het nog altijd goed vinden en de moeite waard vinden om over te hevelen.

### **En dan kom je bij de vraag: waarom zou je dat per se nog onder de aandacht van de jeugd willen brengen?**

Het antwoord daarop is eigenlijk heel eenvoudig. Scholen vinden het belangrijk dat kinderen op tijd en stond met toneel in aanraking komen, misschien ook met ballet. Ze gaan weleens naar klassieke muziek of naar musea omdat dat tot het westerse erfgoed behoort. Men vindt dat de kinderen daarmee in contact gebracht moeten worden. Er bestaat ook zoets als het literaire erfgoed. Waarom zouden we onze kinderen niet in contact brengen met het literaire erfgoed vanaf de oudheid over de middeleeuwen tot nu. Dat is eigenlijk de reden waarom het bewerken van oude verhalen steeds opnieuw moet gebeuren, vind ik. Maar je moet dat dan vertalen naar de hedendaagse jeugd. Want dat is een heel procedé, waarin wordt uitgelegd wat je er mee moet doen om het nog eetbaar en drinkbaar te maken voor de hedendaagse jeugd, die met heel andere dingen bezig is. Je moet er wel een aantal dingen mee doen want de oorspronkelijke versie... "Ze moeten de oorspronkelijke versie maar lezen." Mijn antwoord daarop is heel simpel: de jeugd leest het niet. En het is ook niet te lezen voor de hedendaagse jeugd. *Robinson Crusoe*, één van de beroemdste klassiekers aller tijden en echt nog wel een knap boek, is daar een voorbeeld van. Als je kan, moet je eens de oorspronkelijke versie in een bibliotheek proberen te vinden, de echte volledige versie, al of niet een vertaling, dat heeft weinig belang. Na tien bladzijden geven ze dat op. Wat een saaie man is dat hier, wat saai is dat. Dus is het een slecht boek? Nee, het heeft zijn redenen waarom die inleiding zo lang duurt, waarom dat zo droog is en waarom dat zo langzaam gaat. Dat behoorde tot de literaire conventies van die tijd. Je moest toen een aanloop nemen, breed de familie schilderen terwijl het verhaal tegenwoordig vooruit moet gaan. Dat bedoel ik met aanpassen aan de hedendaagse smaak, anders haken ze af. Dus je moet erin snoeien of je moet de informatie in de inleiding van twintig bladzijden in stukjes knippen en die ergens anders hier en daar tussenvoegen zodat ze toch de jonge lezers de informatie krijgen maar dat het verhaal niet onderbroken wordt of niet stilligt. Dus je moet er een aantal dingen mee doen. En dan pruimen ze het wel nog.

### **Het veranderen van tijden is dus ook een motief om een klassiek boek te hervertalen?**

Een van de doelstellingen ... ik heb dat zo genoemd: uitgangspunten. Één is respect voor wat er staat. Twee is je doelpubliek in de gaten houden. En drie is leesplezier. Je hebt het leesplezier, plus als het dan ook nog bedoeld is voor de oudere jeugd, en niet uitsluitend voor volwassenen, moet je ook daar op letten. Alles wat je schrijft moet begrijpelijk zijn voor meisjes en jongens van zestien en ouder. Die moeten het aankunnen. En dus moet je hier en daar compromissen sluiten.

### **Welke motieven zijn er om van een bepaalde klassieker een nieuwe hervertaling uit te brengen, terwijl er al eerdere hervertalingen bestaan?**

Als die dingen nog in bibliotheken te vinden zijn, dan ... De uitgevers houden dat ook in de gaten. Er is pas een bewerking verschenen zeven jaar geleden. We gaan maar de helft verkopen want al die bibliotheken gaan zeggen: "We hebben al een bewerking, we gaan geen nieuwe aankopen. We hebben toch liever dat de laatste bewerking al wat ouder is." En zelf heb je ook liever dat je niet in concurrentie komt met hetgeen al bestaat. Dus het moet al ruim twintig jaar geleden zijn dat er nog zo een bewerking is gebeurd. Maar het is meer een commerciële zaak van de uitgever dan iets anders. Het werkt anders.

### **De onderzoeker Jianzhong (2003) maakt een onderscheid tussen directe en indirecte hervertalingen? Waarvoor wordt gekozen bij het hervertalen van klassiekers voor jongeren?**

Je moet sowieso van de brontekst vertrekken. Behalve bij *Duizend-en-één-nacht* kon ik niet anders dan een indirecte hervertaling maken, want ik kende geen Arabisch. Dus dan ging ik uit van de

vertaling. Je moet er wel voor zorgen dat je niet van de bewerking vertrekt. Ik ben vertrokken van een vertaling. Het oorspronkelijke werk telt meer dan drieduizend bladzijden. De laatste vertaling is van Richard van Leeuwen. Het gaat hier niet om een bewerking, maar om een vertaling met een enorme toelichting van begrippen. Die moet je allemaal doornemen. Dus als ik de brontekst niet heb, neem ik de vertaling. Je mag nooit van een bewerking vertrekken omdat je niet weet of de bewerker het werk heeft verraden of het verkeerd heeft aangepakt. Dus ofwel vertrek je van de oorspronkelijke tekst, in mijn geval als het om een Duits, Frans of Engels werk gaat, ofwel van de vertaling, maar nooit van de bewerking. Ik heb wel Latijnse gedaan, maar voor *Aeneas en Dido*, heb ik toch voor een secure vertaling gekozen. Maar het moet dan een erkende vertaling zijn, waarvan je zegt dat het een trouwe vertaling van het origineel is. Voor sommige vertalingen vertrok ik van de vertaling, zoals voor *Medea* want mijn Grieks was niet goed genoeg en ook voor de *Decamerone* van Boccaccio. Het is dus ofwel de authentieke tekst ofwel een serieuze, wetenschappelijke vertaling. Dat vind ik wel een voorwaarde.

### **Is het nog nodig een hervertaling te maken voor de Vlaamse jeugd als er al één voor de Nederlandse jeugd bestaat?**

Nee, dat gebeurt nooit meer. Dat gebeurt ook niet in de jeugdliteratuur. In het begin, ruim twintig jaar geleden, was er nog een zekere strijd. Vlaamse manuscripten die ook op de Nederlandse markt verkocht zouden worden, werden gescreend door een Nederlandse taalprojector en die stelde dan een aantal wijzigingen voor. Maar die strijd is al lang uitgevochten. Nu vinden de Nederlanders het Vlaams soms vaak grappig. Sommige woorden begrijpen ze niet, sommige zinswendingen die volgens hun smaak niet correct Nederlands zijn, vinden ze nu niet meer erg. Het is zelfs een soort kwaliteit, vandaar dat de meeste Vlaamse ... zeker voor de volwassenen ... Er bestaat bijna geen volwassen uitgeverij voor Vlaamse auteurs. Die zitten allemaal bij Nederlandse uitgeverijen, ook Hugo Claus bijvoorbeeld. Ze zitten allemaal bij Nederlandse uitgeverijen. Die strijd is al lang gestreden. In elk geval worden er nooit twee versies gemaakt.

### **Worden er dan afspraken gemaakt tussen uitgeverijen in Vlaanderen en Nederland?**

Dat was zo toen Averbode klassiekers uitgaf, voor de uitgeverij Brecht in Nederland. Brecht nam die over. Tweeduizend exemplaren met een ander ISBN-nummer werden gedrukt en aan Brecht gegeven en zij zorgden er dan voor dat die klassiekers over Nederland verdeeld werden. Zulke afspraken bestaan wel. Maar dat verschilt van boek tot boek en naargelang uitgeverijen onderling contact hebben of niet, en naargelang een uitgeverij het de moeite waard vindt om daar zijn geld in te steken. Want zij moeten die tweeduizend boeken dan afkopen. Men koopt gewoon een aantal exemplaren af en die worden dus ook extra gedrukt. De uitgeverij die het boek overkoopt, verandert dan ook niks meer aan het boek.

### **Om een klassieker te hervertalen, moet heel wat informatie geschrappt worden. Hoe bepaalt u wat u wel en niet schrapt?**

Ik ben er voorstander van dat klassiekers niet bewerkt worden door redacteurs, maar door schrijvers. We kunnen het hebben over inkorten en weglaten, wat de sterkste vorm van inkorten is. Dan is er ook nog versoberen, een speciaal aspect van inkorting. Hoe bepaal je wat je wel en niet schrapt? Het is je neus als schrijver die bepaalt waar het te langzaam gaat, waar de aandacht verloren gaat en waar je de neiging hebt om diagonaal te lezen of eens een blad om te draaien. Het zijn dan wel klassiekers, maar het zijn geen heilige koeien. Het waren ook maar mensen die dat schreven. Misschien dat in hun tijd bepaalde uitweidingen interessant waren, maar nu niet meer. Als schrijver en als lezer moet je dat voelen. Het is een feit dat schrijvers van vroeger hun tijd namen. Ze gingen ervoor zitten. Bijvoorbeeld wanneer Charles Dickens een nieuw personage introduceerde, ging hij ervoor zitten. Het duurde dan vijf à zes bladzijden om dat personage te schilderen: hoe hij zich kleedde, waar hij woonde, wie zijn familie was. Maar zo werkt dat nu niet meer. We hebben daar geen geduld meer voor. Hetgeen ons interesseert is wat dat personage in het verhaal komt doen. Dat interesseert ons. Ofwel moet je dan heel wat weglaten, ofwel ga je interessante informatie op een

andere plaats in het verhaal toevoegen zodat er toch een portret geschetst wordt van dat personage, maar ingevoegd in actiescènes. Dat glijdt veel gemakkelijker naar binnen. Bij Dickens kwam het niet aan op een blad meer of minder. Ik had wel de indruk dat schrijvers van toen weinig *feeling* hadden voor wat we nu het ritme van een verhaal noemen. En vooral de jeugd is daar zeer op gesteld. Het moet vooruitgaan of ze zappen bij wijze van spreken. Er komt dus behoorlijk wat snoeiwerk bij kijken. Ik geef een paar voorbeelden. Dat was zowel bij Dickens als bij Victor Hugo, die ook zijn tijd nam om gebouwen te beschrijven, soms twee bladzijden lang. Hijzelf was bij het ministerie hoofdambtenaar voor de bescherming van monumenten. Dus hij was een kenner van de Parijse monumenten. En dus als zijn hoofdpersonage ergens een gebouw binnenstapte, werd je overstelpt met twee bladzijden beschrijvingen over dat gebouw, omdat Hugo toevallig kenner was van die monumenten. In *De Hut van oom Tom* heb je bijvoorbeeld ook zulke scènes. Op een bepaald moment voel je zelf de neiging om dat boek diagonaal te gaan lezen. En dan denk je dat je daar iets aan moet doen. Want als ik het nu al als getrainde lezer doe, wat moet een meisje of een jongen die toevallig wel eens een boek wil lezen wel niet doen? Die signalen vang je wel op uit de tekst. Het zijn vooral decorbeschrijvingen en introducties van nieuwe personages die veel te langdradig zijn en die je moet schrappen. Dan heb je hele fragmenten die de spankracht van een verhaal kunnen aantasten. Bijvoorbeeld in *Robinson Crusoe* is er een heel lange aanloop naar het eigenlijke verhaal, met name het verslag van twee eerdere reizen naar Guinea. Ik heb die twee reizen samengesmolten tot een reis om het verhaal korter te maken en alleen de interessante zaken te behouden. Op het einde wanneer de redding achter de rug is - want hij wordt van dat eiland afgehaald - voegt Defoe nog een verslag toe van de terugreis. Maar op het moment dat Robinson gered is, is de lezer opgelucht omdat Robinson het overleefd heeft. Dat hij dan nog een terugreis maakt, over de Alpen trekt en nog een keer door de wolven wordt aangevallen, nemen twintig à vijfentwintig bladzijden in beslag terwijl voor de lezer de spanning er gewoon volledig af is. De lezer wil gewoon weten of hij het overleeft of niet. En dus zorg je dat die twintig bladzijden drie bladzijden worden waarbij de interessantste zaken behouden worden. Die neiging om er nog interessante avontuurtjes aan vast te breien, komt ook vaak voort uit het feit dat de meeste van hun verhalen in feuilletonvorm voor kranten werden geschreven, ook *Robinson Crusoe* bijvoorbeeld. Met andere woorden, de redacteur of de hoofdredacteur stelde vast dat het werk succes had en dat het graag gelezen werd, maar toen ontvingen ze lezersbrieven om het verhaal nog wat te rekken. Zo is dat gegaan.

Vaak kom je langdradige overgangen tegen die soms een heel hoofdstuk in beslag kunnen nemen, maar die eigenlijk niets aan het verhaal of aan de sfeer toevoegen en alleen maar de spanningsboog doorbreken. Dat was bijvoorbeeld zo bij feuilletons van Dickens. Hij rekt het verhaal natuurlijk om geld te verdienen. Per aflevering kregen die auteurs een bedrag. Vaak heb je heel lange zeurdialogen, dialogen die bladzijden lang duren, die eigenlijk grotendeels gezeur zijn. Dan ga je die dialogen tot de essentie beperken. Bijvoorbeeld in werken van Boccaccio, die in de veertiende eeuw in Italië in de zogenaamde hoofse sfeer leefde, komen veel dialogen tussen personages aan bod die zich afspelen in die hoofse stijl. Je kan voor de hedendaagse lezer wel een paar voorbeelden van die hoofse stijl geven. Bijvoorbeeld hoe die mensen in een hoofse stijl met elkaar spraken, maar geen tien bladzijden lang natuurlijk. Die zeurdialogen worden dus tot de essentie beperkt.

Je hebt ook vaak voorbeelden van schoolmeesterij in die verhalen: saaie, belerende passages. Zo was dat het geval voor bijvoorbeeld *20.000 mijlen onder zee* van Jules Verne. Verne was een raar type dat zijn halve leven in de Bibliothèque Nationale de Paris spendeerde. Hij had blijkbaar twintigduizend steekkaarten met allemaal dingen die hij had opgezocht en die wou hij allemaal in die verhalen kwijt. Dus toen hij *20.000 mijlen onder zee* schreef, haalde hij al zijn steekkaarten boven over de nieuwste ontdekkingen op het gebied van marinebiologie en duikboten. Hij was alles te weten gekomen via opzoeking en het moest dan ook allemaal in dat boek komen te staan. Hij wou een beetje pedant doen en laten zien wat hij allemaal wist. Al die geografische en marinebiologische kennis moest er in verwerkt worden. In *De klokkenluider van de Notre-Dame* etaleerde Victor Hugo al zijn kennis over stedenbouwkundige aspecten van Parijs.

En dan heb je ook nog de dada's, de favoriete uitstapjes van auteurs. Bijvoorbeeld Herman Melville, de auteur van *Moby Dick*, was zeer gelovig. Hij kende de Bijbel door en door. Hij maakt regelmatig Bijbelse uitstapjes waar wij allemaal niet veel meer mee te maken hebben, maar die ook niks aan het verhaal toevoegen. Edgar Allan Poe en Victor Hugo maken filosofische uitstapjes via bepaalde monologen. Die auteurs waren thuis in de filosofie en wilden dat dan ook tonen aan hun lezers. Maar daar heb je niks aan. Charles Dickens maakt weleens moraliserende uitstapjes. Ook Daniel Defoe maakte zulke uitstapjes. Robinson Crusoe gedraagt zich bijvoorbeeld regelmatig als een mislukte priester die monologen begint te houden en dan heel prekerig over God, voorzienigheid, schuld, boete en straf praat. Dat moet er allemaal in blijven, maar het moet ingekort worden. Je moet dus voortdurend ingrijpen en soms moet je dingen durven weg te laten die totaal overbodig zijn. Robinson Crusoe maakt als een soort boekhouder vaak een inventaris op van alles wat hij nog in zijn grot heeft. Dat doet hij drie of vier keer in het boek. Het is een inventaris van al zijn bezittingen. Als je dat één keer doet is het ook al goed zeker. Waarom moet het drie keer? Twee van die opsommingen worden er dus uitgegoid.

Herhalingen. Maar dat komt omdat die vaak in feuilletonvorm schreven. Dus na zeven afleveringen wilden die auteurs wel een keer iets herhalen. Maar als je dat in boekvorm uitgeeft, valt dat onmiddellijk op. Dan heeft de lezer dat bij wijze van spreken net gelezen. Sommige dingen zijn zo tijdsgebonden dat die voetnoten vereisen. Het zijn verwijzingen naar toestanden van toen die alleen maar uit te leggen zijn als je er via een voetnoot toelichting bij geeft. De vraag is: heeft de hedendaagse lezer dat nog nodig of kan je dat er niet beter uitgooien? Ik heb er altijd voor gekozen om het eruit te gooien. Dus verwijzingen naar de literatuur van hun tijd of naar filosofen van hun tijd die nu absoluut niet meer bekend zijn, gooi ik eruit. Randfiguren die opduiken maar die losse flodders zijn en die in de rest van het verhaal geen enkele rol meer spelen, gooi ik eruit. Je moet gaan snoeien. Van een boom die te wild groeit, moet je de takken wegknippen om een doorzichtigere structuur te krijgen. Zijlijnen in het verhaal en verhaaltjes die met de eigenlijke plot nog weinig te maken hebben, moet je snoeien. Je moet dus durven ingrijpen om het leesplezier te verhogen, zonder de essentie van het boek weg te gooien. Je moet je telkens afvragen: gooi ik iets weg wat waardevol is en wat bepalend is voor de sfeer of voor de plot? Als het belangrijk is, mag je niet knippen.

**Er zijn twee manieren om het verhaal in te korten: ofwel worden grote stukken weggelaten en worden de stukken die wel behouden worden zonder meer overgenomen, ofwel wordt het werk geparafraseerd. Hoe zit dat bij het hervertalen van klassiekers voor adolescenten?**

Het gaat hier om de uitgangspunten. Het eerste uitgangspunt is altijd eerbied of respect hebben voor wat er staat. Je maakt je eigen boek niet. Dat boek is geschreven en met respect zeg je dat zoals het boek er nu ligt, niet meer haalbaar is voor oudere jeugd en zelfs niet meer voor volwassenen, behalve als ze vanuit hun studierichting zo een boek moeten lezen. Er is een boek en je moet dat respecteren, maar dan is de vraag: hoe ver gaat dat respect? Als je het boek wilt aanpassen aan de hedendaagse smaak in de zin van wat wij gewoon zijn om te lezen en wat we nog willen lezen, hoe ver kan je dan gaan? Dat respect heeft te maken met een paar dingen. Je moet respect hebben voor de essentiële conflictstof die erin zit. Bijvoorbeeld in *Moby Dick* gaat kapitein Achab op een walvis jagen waar hij zo woest op is, maar eigenlijk is dat het symbool van het eeuwige conflict tussen de mens en zijn noodlot en de strijd tegen het kwaad in de schepping. Hij zag dat als het kwaad in de schepping. Hij was een diepgelovige kapitein. Dat moet dus behouden blijven. Dat is niet zomaar een avonturenverhaaltje van een man die op jacht gaat naar een walvis. Het gaat om de strijd tegen het kwaad en het conflict tussen de mens en zijn noodlot. Daarom ben ik tegen bewerkingen. Toen ik aan die bewerking begon, las ik eerst een paar andere bewerkingen. Hoe hebben anderen dat ooit gedaan? De meeste bewerkingen die ik las, waren flut. Als je ze niet flut vindt, moet je zelf geen nieuwe bewerking schrijven. Ik vond die dus meestal flut omdat die juist alleen maar de avonturen overnamen, maar de diepere conflictstof die erin zat, lieten vallen. Ofwel vonden ze dat te moeilijk

voor de jeugd. Dat wilde ik dus nooit want dan doe je het werk geweld aan. Bijvoorbeeld *Der Schimmelreiter* van Theodor Storm gaat essentieel over de strijd van de nieuwlichter die dijken op een andere manier wil bouwen tegen de behoudsgezinden, die dan ook nog bijgelovig zijn terwijl hij een verstandsmens is. Dus dan krijg je een conflict tussen de ratio, de mensen die dat nuchter, rationalistisch benaderen, en de behoudsgezinden die dan ook nog eens zeer bijgelovig zijn. En dat conflict was een geweldig conflict, dat je nu ook nog overal ziet. Dat moet behouden blijven. En bij *Oliver Twist* bijvoorbeeld merk je een soort grimmige humor, maatschappijkritiek van Dickens op de armenzorg in Engeland van de negentiende eeuw. Hij had het over de schildering van die duistere onderwereld in Londen. Maar als je de meeste bewerkingen van *Oliver Twist* leest, kom je enkel in contact met de avontuurtjes die die jongen meemaakte, maar die diepere ondergrond en waar het eigenlijk om te doen was, is weg. Dat heb ik dus nooit gewild. Je moet dus eigenlijk respect hebben voor het originele werk. Een tweede vorm van respect is respect voor de aanwezige verhaallijnen. Ik vind dat een bewerker niet het recht heeft om zijn eigen verhaallijnen te gaan maken. Je mag iets doen met die verhaallijnen. Je mag de verhaallijn die erin zit bijvoorbeeld inkorten, maar je moet die wel respecteren. Het is jouw boek niet. Een derde vorm van respect is respect voor de schrijfstijl. Elke schrijver heeft zijn eigen manier van schrijven. Het mag geen Ed Franck-schrijfstijl worden. De kleurrijkdom van de taal, de verfkwaliteiten van de scène in Dickens' werken moet je respecteren. Je moet dat behouden. En dan is er ook nog respect voor de opgeroepen sfeer en de karaktertekeningen. Je mag de hoofdpersonages geen ander karakter geven. Dat is voortdurend wikken en wegen. De meeste bewerkers hadden vroeger eigenlijk geen respect.

#### **Met welke moeilijkheden word je als herversaler geconfronteerd?**

De grootste moeilijkheid is het vele opzoekingswerk dat je moet doen. Je moet veel over het werk lezen, onder andere studies, want je moet eerst een werk begrijpen. Je moet dat doorgronden. Wat zit er achter het verhaal? Wat bezielde die auteur? Het is niet voldoende om enkel het boek te lezen. Het opzoekingswerk is belangrijk om in de sfeer te komen, om te zien waar het voor die mensen om te doen was en wat er van symboliek en diepte, die je normaal niet ziet als je oppervlakkig leest, achter zat. Dus je moet echt in dat verhaal komen. Over *Moby Dick* bijvoorbeeld lees je in bepaalde artikels en studies en dan stel je vast dat alles waar is. Als kind heb ik dat waarschijnlijk nooit gezien toen ik dat boek las, maar dat klopt. Intelligente mensen en ik hebben dat indertijd gezien dat dat er achter zit. Je moet eigenlijk eerst literatuur over dat boek doornemen, die je tegenwoordig wel in bibliotheken en op het internet vindt natuurlijk, zodat je helemaal in die sfeer komt en zodat je weet wat je niet uit het oog mag verliezen. Anders ben je dat boek aan het verraden. Respect staat tegenover verraad. Ofwel heb je respect, ofwel verraad je. En dat wil ik dus absoluut niet. Ik wil - en dat is een kwestie van persoonlijke fierheid - dat als je mijn versie leest, dat je dan eigenlijk het oorspronkelijke werk hebt gelezen, maar op een veel aangenamere manier. Maar je hebt wel het oorspronkelijke gelezen. Ik heb het niet verraden. Dat is eigenlijk mijn ambitie, zeker als je voor jongeren schrijft. Dat is persoonlijke fierheid.

Ik ben het gewoon om voor jongeren te schrijven. Het heeft zijn gevolgen als je iets bewerkt. Van Shakespeare heb ik de vier grote tragedies *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello* en *King Lear* in bewerkt tot *Te veel verdriet voor één hart*. Maar dat zijn dus toneelteksten. Je vraagt je dan af hoe je wat gaat bewerken. De dialogen opnieuw schrijven, heeft weinig zin. Lezen jongeren nog toneelteksten? Nee, omdat toneelteksten heel vervelend om te lezen zijn. Ik heb ze dus in prozavorm bewerkt. Ik heb er een verhaal van gemaakt, zonder de voortdurende indicatie wie wat zegt. De bewerkingen zijn bestemd voor mensen die geen tijd of zin hebben om zich door die moeilijk leesbare toneelteksten te slepen, maar die toch eigenlijk graag willen weten wat Shakespeare te vertellen had en wat er in die verhalen zat. Dat was eigenlijk het uitgangspunt. Het is eigenlijk een famous boek geworden. Het is goed verkocht, want men zat er eigenlijk ook op te wachten. Het wordt eigenlijk voor volwassenen uitgegeven, maar dit jaar wordt dat nog speciaal voor de jeugd in een paperbackuitgave herdrukt. Voor mij is het dubbel. *Te veel verdriet voor één hart* is voor volwassenen bestemd, maar ik wil ook dat jongeren het lezen. Het hangt af van de reeks. Het wordt uitgegeven voor het volwassenenfonds,

maar ik wil in elk geval dat de oudere jeugd het ook kan lezen. Dan moet je soms bepaalde dingen doen.

Het kan ook zijn dat het doelpubliek opgegeven wordt door de opdrachtgever, bijvoorbeeld in de provincie West-Vlaanderen. Het huis in Ingoogem waar Stijn Streuvels het laatst woonde, was aan het vervallen en werd verbouwd tot museum. De museumdirectie wilde er de lagere schoolklassen naartoe lokken. Ze wilden een boekje maken dat ze aan die lagere scholen of aan de leerkrachten konden aanbieden. Ze kozen toen *Prutske*. Daarin beschrijft Streuvels zijn jongste dochter van de kleuterjaren tot het begin van de lagere school. Maar dat West-Vlaams is nu dus moeilijk te lezen. Ze vroegen of ik het niet kon bewerken. Het zou dan voor het vijfde, zesde leerjaar van de lagere school bestemd moeten zijn. Die zouden dat interessant moeten vinden. Dat werk was nochtans voor volwassenen bedoeld.

### **Waarom worden klassiekers niet gewoon vertaald? Wat is de reden voor het bewerken?**

Er zijn bijvoorbeeld nog mensen die er absoluut tegen zijn, zoals Godfried Bomans en Rudy Kousbroek. Zij zijn tegenstanders van elke vorm van bewerken. Ik ben niet tegen het bewerken als dusdanig om één praktische reden: als klassiekers niet worden bewerkt, worden ze ook niet meer gelezen. Jongeren stoppen na tien bladzijden. Als de bewerker er van af blijft, blijft de jeugd er ook van af. Je hebt dan wel het heilige onaangetast gelaten, maar tot welk nut? Dat heb ik altijd raar gevonden. Als je nu naar het toneel kijkt: het is de normaalste zaak van de wereld dat toneelregisseurs een oud toneelstuk nemen en dat ze met die oorspronkelijke teksten hun ding doen. Ze moderniseren ze, ze zetten ze in een ander kleedje. Niemand zegt daar een woord over. Zij mogen dat. Maar in de literatuur is een boek heilig. We mogen het niet aanraken. Dat is vreemd. Ik heb het nooit begrepen waarom het bij het toneel niet heilig is en bij literatuur wel.

### **Welke aanpassingen moet je aanbrengen voor de jeugd wanneer een klassiek werk oorspronkelijk voor volwassenen bestemd was?**

Een aanpassing die zelfs voorkomt, is toevoeging. Een eerste vorm van toevoeging is verlevendigen, opkleuren, opleuken. Dat wil zeggen dat je soms als schrijver aanvoelt dat er een gemiste kans is. Waarom heeft die auteur dat hier niet anders aangepakt? Dan ga je er iets aan toevoegen. Het is een glad terrein, want eigenlijk zeg je dan dat je het beter kan dan hij het kon. Het is een vorm van hoogmoed. Dus toevoegen betekent dat je bepaalde scènes meer in de verf gaat zetten dan in de oorspronkelijke tekst. In *Michael Strogoff* van Jules Verne zijn er bijvoorbeeld twee verslaggevers die Michael altijd achtervolgen en die regelmatig conversaties met elkaar hebben. Bovendien proberen ze humoristisch te zijn. Maar Jules Verne was geen humorist. Hij had geen gevoel voor humor. Ik denk dat ik toch wat meer gevoel voor humor heb dan Jules Verne. Dus ik ga die conversaties een beetje opleuken en mijn eigen mopjes ertussen steken. Dat tast het verhaal niet aan want de personages praten nog steeds met elkaar, ze doen het enkel iets leuker dan in de oorspronkelijke versie. Of bijvoorbeeld in *Carmen* heeft het hoofdpersonages José een obsessie voor Carmen. Mérimée had een heel droge schrijfstijl. Hij was niet echt goed in het weergeven van een emotionele obsessie voor een vrouw. Ik ben daar heel goed in. Dus ik heb dat onderkoelde eruit gehaald om dat dramatische te benadrukken. Hij vermoordt haar namelijk later. Als je het originele verhaal leest, vraag je je af waarom zo een nuchtere mens haar gaat vermoorden. Normaal verwacht je van zo een man dat hij het voor bekeken houdt. In mijn versie begrijp je waarom hij haar vermoordt: omdat zijn obsessie voor haar zo groot was dat hij er niet meer onderuit kon.

Soms zijn er ook inhoudelijke toevoegingen om iets te verduidelijken. Ik heb dus nooit geopteerd voor voetnoten. Soms vond ik bepaalde zijlijntjes of opmerkingen wel interessant en dan werd er verwezen naar een voetnoot. Ik herformuleer het dan zodat je die voetnoot niet meer nodig hebt.

Klassiekers zijn meestal altijd voor volwassenen geschreven. Zelden of nooit worden die voor jongeren geschreven. Het enige voorbeeld is *Alice in Wonderland*. Lewis Carroll was leraar wiskunde en één van de privéleerkrachten. Hij werd ingehuurd door een rijke familie met drie dochters,

waarvan Alice de oudste was. Carroll ging vaak met die drie kinderen roeien op een vijver in de buurt. En dan vertelde hij verhaaltjes aan Alice. Hij was halvelings verliefd op haar. Maar of er iets verkeerd is gebeurd, weet men niet. De ouders hebben er in elk geval nooit herrie rond gemaakt. En Alice ook nooit want misschien was de liefde platonisch. Alice heeft hem gevraagd het verhaal op te schrijven zodat ze het later eens opnieuw zou kunnen lezen. Hij heeft toen een eerste versie van *Alice in Wonderland* geschreven, die echt voor kinderen was bedoeld. Misschien was *Pinokkio* dat ook, maar de rest van de klassiekers zijn dus echt voor volwassenen bestemd, die later bewerkt zijn voor de jeugd.

### **Zijn er in die klassiekers elementen die de jeugd niet zou begrijpen en die geëxpliciteerd moeten worden?**

Edgar Allan Poe, een hyperintelligent persoon, had ongeveer alles gelezen wat er in zijn tijd te lezen viel, inclusief het werk van filosofen. Hij is ook wel een pedante schoolmeester, dus hij wilde links en rechts laten zien wat hij gelezen had. Dus regelmatig komen er uitweidingen en verwijzingen voor naar filosofen van die tijd en andere boeken van die tijd die ondertussen al lang vergeten zijn, die geen enkel belletje meer doen rinkelen, ook niet bij mensen die van literatuur houden. Dan heeft het geen nut om dat nog te behouden. Ofwel schrap je het, ofwel geef je er een draai aan. De jeugd heeft daar niks aan, zelfs de moderne volwassene niet. Dus waarom zouden we die verwijzingen behouden?

### **Passen sommige onderwerpen van klassiekers, die voor volwassenen bestemd zijn, niet voor jonge lezers?**

Je kiest dat. Klassiekers die niet voor de jeugd zouden passen, worden ook niet bewerkt. De meeste boeken sneuvelen omdat ze niet interessant genoeg zijn. Zelden is het omdat ze niet geschikt zijn voor kinderen. Er bestaan werken waarmee je de jeugd niet kan lastigvallen, zoals het beroemdste dertiende-eeuwse boek *La Divina Commedia* van Dante. Daar is niet aan te beginnen voor de jeugd, zelfs voor volwassenen niet. Aangezien de mensen vroeger die boeken schreven om avonturenverhalen in kwijt te geraken, zijn de meeste boeken wel geschikt voor de jeugd.

### **Wordt grove taal afgezwakt?**

Nee, dat moet ook kunnen voor de jeugd. De tijd van afzakken van grove taal is voorbij. De tijd dat er geen schunnig woordje meer gebruikt mag worden, is voorbij. Boccaccio en Chaucer waren daar meester in omdat die vaak volkse figuren lieten opdraven die geen blad voor de mond namen. Maar of daar per se het woord *kut* in moet staan, dat is iets anders. Dat staat ook niet in hun boeken want die hadden ook hun normen. Ze zaten allemaal nog onder de rok van moeder de Kerk. Je kan de taal van toen moeilijke schunnig of pornografisch noemen want dat werd toen amper gebruikt. Het was wel een volkse taal en dat is echt niet meer te moeilijk voor de jeugd van tegenwoordig.

### **Verkiest u brontekstgericht of doelttekstgericht te vertalen? Met andere woorden, verkiest u te exotiseren of te naturaliseren?**

Vanuit het idee van respect verkies ik te exotiseren. Bij *Duizend-en-één-nacht* heb ik dat heel sterk gevoeld. Daar komen voortdurend jinns in voor. Dat zijn demonische figuren, zoals onze engelen, aardsengelen en duivels. Er zijn verschillende categorieën, waar je wel heel vreemd tegenaan kijkt, maar dat is zo essentieel. Die grijpen overal in en doen de gekste dingen. Het zou verraad zijn als je die eruit gooit. Dat gaat niet. Je moet ze behouden. Je moet als lezer ook maar aanvaarden dat dat hun fantasie was en dat die jinns bestonden, de gekste vormen aannamen en over de meest magische krachten beschikten. Je moet dat aanvaarden, anders moet je er niet aan beginnen. Vanuit respect kies ik voor exotiseren. Ja kan dat soms ook wel temperen, maar niet weglaten.



### 3. Toespraak Ed Franck

#### Toespraak op het colloquium over klassiekers te Gent, 19 jan. 2011

#### **WAAROM NOG DE KLASSIEKERS ONDER DE AANDACHT VAN DE JEUGD BRENGEN?**

*Omdat het zulke prachtige verhalen zijn?* Slechts een aantal! Een grote groep verdient die status niet. (vb. *Schatteneiland* – R.L. Stevenson: slechts een kleurrijk avonturenverhaal zonder diepgang, nu bij dozijnen geschreven; *Ivanhoe* – Walter Scott: behoorlijk vervelend, steunt volledig op heldhaftige gevechten en vrouwenaffaires; zwak i.vgl.m. R. Sutcliff; *De drie musketiers* – A. Dumas: een hopeloos ingewikkeld, barslecht gecomponeerd verhaal). Maar akkoord, er zijn prachtige verhalen bij. Maar: elke bibl. van nu bulkt van de prachtige verhalen. Het subgenre van de jeugdlit. heeft sinds enige decennia zulke vlucht genomen dat je, als je de 90% rommel weggooit, 10% prachtige verhalen overhoudt. Nog genoeg om je hele jeugd mee door te brengen. Toevoeging van klassiekers is niet écht noodzakelijk.

*Omdat klassiekers behoren tot het culturele erfgoed van Europa!* We vinden het blijkbaar nuttig om met jongeren naar oude gebouwen te gaan kijken, en met hen naar musea, concerten en toneel te gaan, omdat we vinden dat ze met dat erfgoed kennis moeten maken. Dus waarom niet met de afdeling “literair erfgoed”, want dat is wat de klassiekers zijn. Zwaar uitgedrukt: de échte klassiekers drukken archetypen uit van ons westers bewustzijn.

\* *Romeo en Julia* van Shakespeare: samen met *Tristan en Isolde* hét voorbeeld van die typische westerse beleving van de liefde, de zgn. romantische liefde, die beleefd wordt als een alles overrompelende kracht waar je volledige weerloos tegen bent. Niet-westerse culturen hebben daar een heel andere kijk op.

\* *Robinson Crusoe* van Daniel Defoe: boeiend voor 12+ door identificatie. Niet op het niveau van de gebeurtenissen (schipbreuk, geiten temmen, vechten met kannibalen). Op een dieper niveau. Hedendaagse jongeren zitten in een dwangbuis: volledig afhankelijk van ouders, ingeperkt door normen van school en vriendenkring. Geen echte vrijheid, alles wordt voor hen geregeld. Ze beginnen ervan te dromen hun eigen leven vorm te geven. En dan komen ze een held tegen die dit op een extreme manier doet. Prototype van hoe ze onbewust zelf zouden willen zijn. Archetype van het voluntaristische westerse individu.

Dus: doorgeven die verhalen, en wel degelijk in boekvorm. Anders maakt de jeugd alleen nog kennis met die schat in de vorm van stripverhalen, TV-feuilletons of godbetert een mierzoete Disneyfilmversie. En dat zou jammer zijn: vervlakking!

#### **WAAROM KLASSIEKERS BEWERKEN?**

Verdient het niet de voorkeur de oorspronkelijke versie te lezen, desnoods in een goede vertaling? Is bewerken niet een vorm van ontheiliging, onverantwoorde beeldenstorm en hoogmoed?

De schrijvers Gaston Durnez, Godfried Bomans en Rudy Kousbroek bv. zijn tegenstanders van elke vorm van bewerking.

Toegegeven, er zijn veel bewerkingen voor jongeren die een regelrechte verkrachting zijn. Ze zijn leeggezogen tot een beknopt verhaal dat zich beperkt tot de hoogtepunten en actiescènes en blijven aan de oppervlakte om het toch maar niet te moeilijk te maken. Ook ik ben tegen dit soort bewerkingen.

Maar niet tegen het bewerken als dusdanig. Om een heel eenvoudige, praktische reden: als die klassiekers niet worden bewerkt, worden ze niet meer gelezen. Begin zelf eens aan de oorspronkelijke versie van *Robinson Crusoe*. Heel veel kans dat je het na tien bladzijden geërgerd dichtslaat. En bij jongeren is de kans zo goed als 100%. Dat is heel begrijpelijk. Ze

zijn geschreven in een tijd met andere literaire opvattingen, met een gedateerd romanconcept en een gedateerd taalidoom, hetgeen jongeren van nu niet meer kàn aanspreken. Wat in veel gevallen een studieobject is geworden voor thesissen en doctoraten, kun je niet zomaar in handen van jongeren geven. Het lezen ervan vergt te veel inspanning en geduld, en een grotere leeservaring dan die waarover de meeste jongeren beschikken.

Dus mijn standpunt is: als de bewerker er van af blijft, blijft de jeugd er ook van af. En wat is dan de winst? Nihil. Je hebt dan wel het heilige onaangetast gelaten, maar tot welk nut?

Tussen haakjes: het is raar dat men op toneelgebied geen protesten hoort. Nochtans is het daar vlot de gewoonte dat dramaturgen en regisseurs met de oorspronkelijke teksten hun eigen ding doen, soms zo drastisch dat er van het oorspronkelijke nog weinig te bespeuren valt.

## **ALS JE KLASSIEKERS BEWERKT, WELKE MOETEN DAN DE UITGANGSPUNTEN ZIJN?**

Eerst een belangrijke opmerking. Ik heb het hier niet over de zgn. “vrije” bewerking. Daarin is de kern van het oorspronkelijke werk nog wel herkenbaar, maar eigenlijk maakt de bewerker er een heel nieuw, eigen werk van. De oorspronkelijke tekst is dus voor hem/haar een inspiratiebron en een soort alibi om een eigen werk te scheppen.

Maar ik heb het hier over wat ik zou willen noemen “de getrouwe bewerking”.

En dan zie ik vier uitgangspunten.

### **1. RESPECT VOOR WAT ER STAAT.**

Misschien is het ouderwetse woordje “schroom” hier op zijn plaats.

Met “respect voor wat er staat” bedoel ik verscheidene facetten van de tekst:

\* respect voor de thematische kern, de essentiële conflictstof.

Bij *Moby Dick* van Melville is de strijd tussen Achab en Moby Dick het symbool van het eeuwige conflict tussen de mens en zijn noodlot en van de strijd tegen het Kwaad in de schepping. Dat moet behouden blijven. Het is niet slechts een avonturenverhaal, zoals in de meeste bewerkingen.

*Der Schimmelreiter* van Th. Storm gaat essentieel over de strijd van de nieuwlichter tegen behoudsgezinden, de verstandsmens tegen de bijgelovigen.

Bij *Oliver Twist* van Dickens mag de grimmige humor, de maatschappijkritiek en de schildering van de duistere kanten van het menszijn niet verdwijnen.

*Carmen* van Pr. Mérimée gaat in essentie over de uitzichtloze liefde tussen twee mensen die elkaars wereld niet konden begrijpen, over de botsing tussen de maalstroom van een alles verterende liefde en de drang naar vrijheid, onafhankelijkheid en een onstuimig leven. Het is dus meer dan een kleurrijk zigeunerverhaal.

Enzovoort enzovoort. De bewerker moet die kern altijd goed in de gaten houden en op diverse plaatsen aan bod laten komen. Anders vervalt hij onvermijdelijk in een oppervlakkige versie.

\* respect voor de aanwezige verhaallijnen: de bewerker heeft niet het recht eigen verhaallijnen te ontwikkelen omdat hij die leuker vindt.

\* respect voor de schrijfstijl en taalkleur: de meeslepende en kleurrijke verteltrant van Charles Dickens in *Oliver Twist* bijv. moet behouden blijven, anders krijg je een bloedeloos lijk. Het is daarom bijv. dwaas om dit lijvige boek in een bewerking van 100 blz. te willen persen, want Dickens' soort kleurenrijkdom begint pas te leven bij een zekere omvang.

\* respect ook voor de opgeroepen sfeer, voor de karaktertekeningen en de onderliggende emoties.

Kortom: zonder respect is de stap naar verraad maar heel klein, en vlug gezet. Een bewerker moet bescheiden blijven en zeker zichzelf niet een betere schrijver achten dan de auteur die hij bewerkt.

## **2. DOELPUBLIEK**

\* Een concreet vb. van hoe dat bij mij werkt: mijn bewerking van vier grote tragedies van Shakespeare (*Hamlet, Macbeth, Othello, King Lear*). Uitgangspunt: ik wil dit bewerken voor een breed publiek, voor mensen die geen tijd of zin hebben om zich door moeilijk leesbare toneelteksten te wurmen, maar toch nieuwsgierig zijn naar wat Sh. te bieden heeft. Met intens leesplezier als hoofddoel. Tevens wil ik dit doen voor leerlingen van het hoger middelbaar, die Sh. tegenkomen in de lessen Engels, en die via mijn bewerking sneller kennis kunnen maken met de rijkdom van Sh. Vandaar dat het een prozabewerking is geworden, vol respect, maar haalbaar voor pakweg jongeren vanaf zestien jaar.

\* Soms wordt het doelpubliek opgegeven door de opdrachtgever. Zo vroeg het provinciebestuur van West-Vlaanderen mij onlangs om *Prutske* van Stijn Streuvels, indertijd geschreven voor volwassenen, te bewerken voor kinderen einde lagere school. Dat heeft natuurlijk een aantal consequenties, waarover dadelijk meer.

\* Hoe dan ook, ik heb altijd gewild dat mijn bewerkingen leesbaar en genietbaar zijn voor volwassenen én jongeren (in veel gevallen vanaf een jaar of twaalf). En dat kan. Het verschil tussen een goed boek voor volwassenen en een goed jeugdboek is eenvoudig: een boek voor volwassenen is alleen genietbaar voor volwassenen, een goed jeugdboek is genietbaar voor jongeren én volwassenen.

## **3. LEESPLEZIER**

Bewerkingen zijn er niet voor specialisten of voor studenten Germaanse of Romaanse talen, die lezen wel het oorspronkelijke werk, inclusief de voetnoten. Bewerkingen zijn er voor een breed publiek van leesgrage mensen. Zij lezen in de eerste plaats om een intense leeservaring te ondergaan, om leesplezier te voelen. Anders gaan ze liever tuinieren of met de hond wandelen.

Dit houdt in dat de bewerker er alles aan moet doen om dit leesplezier mogelijk te maken. Hij zal er niet onderuit kunnen om een aantal ingrepen te doen, want in die oude boeken zijn er diverse facetten die het leesplezier van een moderne mens in de 21<sup>ste</sup> eeuw kunnen vergallen. Laten we het dan nu over die ingrepen hebben.

## **WELKE PRAKTISCHE CONSEQUENTIES HEBBEN DEZE UITGANGSPUNTEN? OF ANDERS GEFORMULEERD: WAT KAN/MAG DE BEWERKER ZICH CONCREET VEROORLOVEN ZONDER DE KANS TE LOPEN VAN VERRAAD BESCHULDIGD TE WORDEN?**

Om niet in getheoretiseer te verzanden, wil ik deze moeilijke vraag beantwoorden aan de hand van acht soorten ingrepen, telkens toegelicht met voorbeelden.

## **1. DE SCHRIJFSTIJL MODERNISEREN NAAR DE DOELGROEP TOE**

Dit heeft een vijftal facetten:

\* soms moet je de hele schrijfstijl omvormen. Een aantal verhalen van de 14<sup>de</sup> eeuwse Boccaccio bv. zijn geschreven in de zgn. hoofse stijl, waardoor zijn schrijfrant een sfeer krijgt waarmee wij geen affiniteit meer mee hebben. Hertaling naar 21<sup>ste</sup> eeuws proza dringt zich dan op.

\* woordenschat: archaïsch of hoogdravend woordgebruik moet eruit. Je vindt het in haast alle romans van de 18<sup>de</sup> en 19<sup>de</sup> eeuw (Moby Dick, de verhalen van Poe, Robinson Crusoe...). Veel klassiekers zijn geschreven in het tijdperk van de Romantiek, en die waren niet vies van gezwollen woordgebruik. Maar dat doet in de 21<sup>ste</sup> eeuw nogal belachelijk aan.

\* zinslengte bekorten. De Latijnse periodenbouw heeft lang doorgewerkt. Poe bv. schreef ritmische, welluidende volzinnen, waarvan de charme echter verloren gaat in een vertaling. Dan worden het omslachtige zinnen, vaak moeilijk leesbaar voor jongeren. Hetzelfde geldt voor Victor Hugo, met zijn zinnen als een lavastroom, vol oceanische woordenpraal. Soms is het effect subliem, soms stilistisch waardeloos, en dan moet je ingrijpen.

\* een te overdadig gebruik van de indirecte rede corrigeren. De indirecte rede is stroef. Vervangen door dialogen zal de tekst verlevendigen en jonger maken.

\* houderige dialogen vlotter herschrijven. Dialogen in oude boeken zijn vaak stroeve betogen van twee mensen die elk een soort monoloog houden i.p.v. een levensecht gesprek. Bij Boccaccio bv. is dit overduidelijk. Ook Jules Verne en Poe waren echt geen meesters in het schrijven van dialogen.

\* een speciaal probleem: wat met het gebruik van dialecten in een klassieker? In *De hut van oom Tom* bv. legt de schrijfster een aantal personages dialectische spreektrant in de mond, zelfs met streekgebonden varianten. Mijn oplossing: niet nabootsen via een hutsepot van Vlaamse en/of Ned. dialecten; vervangen door een extra “kleurrijke” spreektrant in normaal Nederlands, want die kleurenrijkdom was toch het effect dat de auteur ermee beoogde.

## 2. INKORTEN

Schrijvers van vroeger namen hun tijd. Op een blad meer of minder kwam het blijkbaar niet aan. Ik heb de indruk dat ze weinig aandacht hadden voor het ritme van hun verhaal. Vaak zitten er takken in de weg die het zicht op de kern van de boom nodeloos verduisteren. Enig snoeiwerk lijkt me dan geboden om het vertelritme te verhogen. Dit snoeien kan op diverse manieren:

\* inkorten van te lang uitgesponnen scènes. Langdradige fragmenten vind je bv. bij Dickens, bij Victor Hugo en ook in *De hut van oom Tom* en in *Prutske*. Te langdradige fragmen halen jongeren uit hun leesritme en verhogen de neiging om het boek dicht te klappen.

\* inkorten van beschrijvingen. In oude boeken wordt een nieuw personage vaak geïntroduceerd via een lange beschrijving van zijn achtergrond en familiale geschiedenis, zonder dat dit bijdraagt tot het verhaal. Ook beschrijvingen van het decor kunnen vaak ingekort. Bij Dickens bijv. tref je vaak lange wegbeschrijvingen aan telkens als een personage zich verplaatst. In *De klokkenluider van de Notre-Dame*: wijdloppige beschr. van gebouwen.

\* vaak tref je hele fragmenten aan die de spankracht of eenheid van het verhaal aantasten. *Robinson Crusoe* bijv. bevat twee duidelijke voorbeelden. Het heeft een te lange aanloop naar

het eigenlijke verhaal, met name het verslag van twee eerdere reizen naar Guinea; ik heb die samengesmolten tot één. Verder voegt hij op het einde, als de redding achter de rug is, nog een verslag toe van de terugreis. Zijn bedoeling was duidelijk: nog wat lekkere avonturen eraan vastbreien. Maar dat stoort de eenheid, en dus heb ik dit onderdeel teruggebracht tot één alinea van negen regels.

\* vaak kom je ook opvulscènes tegen, of langdradige overgangen (soms een heel hoofdstuk!), die weinig of niets aan het verhaal of de sfeer toevoegen en alleen maar de spanningsboog breken. Bij Dickens bijv., misschien omdat hij zijn boeken vaak eerst schreef als feuilleton in een krant. Zeer sterk inkorten dus en aan de voorkant van een “echte” scène vasthechten.

\* lange zeurdialogen tot hun essentie beperken (Dickens, Verne, Hugo, Boccaccio > hoofse gesprekken)

\* pedante schoolmeesterij (saaie, belerende passages die het verhaal remmen). Bijv. Verne, *20.000 mijlen onder zee*: wilde ook overzicht geven van geografische en marinebiol. kennis die beschikbaar was. In *De klokkenluider* pronkt Hugo met zijn kennis van de stedenbouwkundige groei van Parijs, en etaleert hij zijn ideeën over wetenschap en kunst.

\*inkorten of zelfs weglaten van favoriete uitstapjes van de auteur. Drie soorten:

>>> Bijbelse uitstapjes (*Moby Dick*)

>>> filosofische uitstapjes (Poe; Hugo via monologen van Frollo, Boccaccio in zijn inleidingen op elk verhaal)

>>> moraliserende uitstapjes (Dickens, *Oom Tom*; *Robinson Crusoe*: Robinson gedraagt zich regelmatig als een mislukte priester die prekerig praat over God, voorzienigheid, schuld, boete en straf.

### 3. WEGLATEN

In feite de sterkste vorm van inkorting.

\*overbodige fragmenten die het verloop van de handeling nodeloos vertragen

>>> *Robinson Crusoe*: maakt vaak een inventaris van zijn bezittingen, als een vervelende koopman-boekhouder.

>>> *De klokkenluider van de Notre-Dame*: wijdlopijge beschrijvingen van Parijse gebouwen en hun historiek.

>>> *Prutske*: een aantal beschouwingen, commentaren en lyrische ontboezemingen i.v.m. Streuvels' observaties van de kleuter; want niet essentieel voor wat het boek wil: een portret schetsen van een boeiende kleuter in haar dagelijks leven.

\* overbodige herhalingen, dus enkele ervan schrappen:

>>> *Dracula*: motief van vleermuis en halswonden: te vaak.

>>> *De hut van oom Tom*: vier keer een scènische beschr. van hoe moeders van hun kinderen worden gescheiden + meer dan tien keer de argumenten van de voor- én tegenstanders van de slavernij, telkens in lange dialogen; vaak dezelfde argumenten, in andere woorden gegoten.

\*schrappen van alles wat voetnoten vereist:

>>> Poe: verwijzingen naar de lit. van zijn tijd.

>>> *De klokkenluider*: het gepronk met de talloze middeleeuwse begrippen, namen en weetjes

\*overbodige randfiguren die even opduiken maar het verhaal niet helpen dragen (bijv. *Oliver Twist*: 8 personen geliquideerd!)

\* losse verhaaldraadjes of weinig toevoegende zijlijnen, die het zicht op de verhaallijn en plot nodeloos vertroebelen en het verhaalritme te sterk vertragen:

>>> in *Oliver Twist*: zowel de geschiedenis van het weesjongetje Dick als de liefdeshistorie tussen Harrie en Rose verdwenen.

>>> *De hut van oom Tom*: de geschiedenis van het zwarte meisje Topsy.

\*tussenkomen van de verteller naar de lezer toe = storend oud procédé (Dickens)

#### 4. VERSOBEREN

Je zou dit ook een speciaal aspect van de inkorting kunnen noemen. Twee voorbeelden:

>>> Vooral in de 19<sup>de</sup> eeuwse romans kom je overvloedig goedkope, valse sentimentaliteit tegen, pathos, melodrama, gevoelsuitbarstingen en tranerigheid. Nu werkt dat meer op de lachspieren dan op de traanklieren. “Even dimmen”. (Dickens, Verne, Poe, Stoker...)

>>> De zware christelijke saus in *De hut van Oom Tom*: christelijke inspiratie niet verdoezelen, maar: psalmtekstcitaties eruit + iets wegschrapen van de heilige suikerlaag die over Tom en Eva is gegoten, zodat ze iets menselijker worden.

#### 5. TOEVOEGEN, AANVULLEN

Het tegengestelde van inkorten of weglaten. Twee soorten:

A. Verlevendigen, inkleuren, “opleuken” = gemiste kansen alsnog benutten.

Glad terrein, want eigenlijk zeg je dan: hier kan ik het net iets beter dan jij. Je gaat dus bepaalde scènes iets meer in de verf zetten.

\* *Michael Strogoff*: humor tussen de twee verslaggevers (Verne is geen humorist!)

\* *Carmen*: de obsessie van José voor Carmen iets meer inkleuren dan in de onderkoelde, nogal droge schrijfstijl van Mérimée gebeurt, vooral om de dramatische afloop psychologisch beter te verantwoorden.

\* Sterkere invulling geven aan bepaalde personages. Bijv. de hond van Robinson Crusoe: wordt slechts sporadisch vermeld, maar wordt bij mij een “aanspreekpartner” voor Robinson. Leek me interessant om Robinson een grotere gevoelsdimensie te geven i.p.v. alleen maar een nuchtere practicus vol rationaliteit. Ik wilde er een completer wezen van vlees en bloed van maken, met meer aandacht voor zijn gevoelens en gedachten.

B. Inhoudelijke toevoegingen, om te verduidelijken.

Bijv. Shakespeare, *Hamlet*. Een raadselachtig personage, goed voor tientallen studies. Zelden is duidelijk wat hem precies beweegt om te doen of te laten wat hij doet of laat. Je vraagt je bv. af waarom hij Ophelia na een tijdje behandelt als een slet. Geen uitleg in de toneeltekst>>> keuze maken uit de interpretaties van geleerden>>> Hamlet bepaalde gedachten meegeven in jouw tekst waarin die *gekozen* verklaring verwerkt is. De hele bewerking door heb ik zijn figuur zo “aangevuld”.

6. **OMZETTEN, TRANSPONEREN** = naar een moderner procédé overzetten.

Voorbeeld uit *Robinson Crusoe*: daarin vind je een aantal gebeden (berouw) en preken (naar Vrijdag toe) en bespiegelingen over schuld en boete. Ik heb die vervangen door hem zich in dagboekvorm emotionele en existentiële vragen te laten stellen. Dat is de moderne “vertaling”

in wat we introspectie noemen, of monologue intérieur. Dat is dus een verschuiving, vanuit de moderne literaire verworvenheden.

## 7. WIJZIGEN VAN VERTELPERSPECTIEVEN

\* *Moby Dick*: bevat twee vertelperspectieven: het eerste kwart is personaal (door de ogen van Ismael), de rest is auctorieel (door de ogen van de auteur) >>> het auctoriële omgezet in een dagboek van Ismael >>> meer sfeer en eenheid.

\* *Der Schimmelreiter*: inconsequent qua taalregister. Het verhaal wordt door een oude schoolmeester zagezegd verteld aan herbergbezoekers, maar... niet in spreektaal! Storm vervangt de tong van de schoolmeester door zijn fraaie literaire pen. Ik had alles kunnen omzetten in spreektaal, maar dat zou de sfeer van het boek hebben aangetast en de schrijfkunst van Storm onrecht hebben aangedaan. Daarom heb ik een ander perspectief gekozen: bij mij leest een reiziger het verhaal in een schrift van de schoolmeester.

## 8. STRUCTURELE INGEPEN

Die verschillen van boek tot boek. Enkele voorbeelden:

\* *Moby Dick*: veel encyclopedische hoofdst. over de walvis en de walvisvangst, los van het eigenlijke verhaal; uitgezuiverd en op diverse plaatsen in verhaallijn opgenomen.

\* *De hut van oom Tom*: als een nieuw personage wordt geïntroduceerd, geeft de schrijfster telkens in één lange gulp diens achtergronden, familiegeschiedenis en karakter. Ik heb dit telkens verspreid over diverse fragmenten, om het verhaal niet te veel af te remmen.

\* *Het spook van de opera*: nodeloos ingewikkelde verhaallijn >>> veel herschikkingen van fragmenten doorgevoerd en organisch op andere plekken in het verhaal opgenomen, om een meer doorzichtige verhaallijn op te bouwen.

\* *Dracula*: opgebouwd uit brieven, dagboekantekeningen, krantenartikelen, uittreksels uit een logboek, verslagen, telegrams...: een echte puzzel, vaak niet eens chronologisch >>> bepaalde fragmenten verplaatst of samengenomen om het verhaal strict chron. te ordenen.

\* *De klokkenluider van de Notre-Dame*: Boek IV bevat in 6 hoofdstukken een lange, statische flashback over de achtergrond en de pers. geschiedenis van Quasimodo en de gebr. Frollo >>> info opgesplitst en in diverse verhalende fragmenten ingewerkt >>> vloeiender beweging

\* *Prutske*:

+ een aantal onderwerpen keren op diverse plaatsen terug >>> bijeengebracht om herhalingen te vermijden en meer eenheid te bekomen.

+ zeer beschouwelijke laatste hoofdstuk ('Het ontwikkelen der persoonlijkheid') heb ik laten verdwijnen; de bruikbare elementen heb ik verspreid over de andere hoofdst., op plaatsen waar het van pas kwam.

## 4. Interview Marian Hoefnagel

Woensdag 27 maart 2013, Sloterdijk

### **Wat heeft u zoal geschreven? En voor welke doelgroepen?**

Ik schrijf voornamelijk voor de leerlingen van mijn school. Dus dat zijn tieners, zeg maar van twaalf tot twintig jaar. Daarnaast schrijf ik ook nog voor een bepaalde serie van de uitgeverij Eenvoudig Communiceren die mijn boeken uitgeeft en die heet *Leeslicht*. De serie *Leeslicht* is voor volwassenen die zwak zijn in taal. Daar schrijf ik ook boeken voor. Maar mijn focus ligt echt op tieners.

### **Is *Tristan en Isolde* een voorbeeld van zo een boek voor volwassenen?**

Dat is nog een andere serie. Ik schrijf verschillende series. *Tristan en Isolde*, *Romeo en Julia* en *Floris en Blancefloer* zijn de grote liefdesverhalen uit de Nederlandstalige literatuur, *Romeo en Julia* niet helemaal. Dat is eigenlijk voor tieners en voor volwassenen. Dat kan iedereen lezen.

### **Die boeken zijn gericht op jongeren en volwassenen met leesproblemen/dyslexie?**

Ja, dat is ook een van onze doelgroepen. Als je de boekjes kent, weet je ook dat de bladspiegel heel duidelijk is. Er staat niet veel tekst op een bladzijde. Het lettertype is wat groter, de hoofdstukken zijn korter. De lay-out is heel toegankelijk voor mensen met dyslexie. De lay-out doet ook veel voor moeilijke lezers. Ze vinden het altijd heel prettig als er niet te veel op een bladzijde staat.

### **U heeft boeken geschreven, vertaald en bewerkt?**

Hertalen noem je het eigenlijk. Maar het zijn eigenlijk allemaal bewerkingen want als je een gewoon boek gaat hertalen, *Tristan en Isolde* bijvoorbeeld, wordt het een heel dik boek, want bij hertalen heb je veel meer woorden nodig dan bij vertalen of bij gewoon navertellen. Omdat je alles moet uitleggen. In eerste instantie spreek ik over hertalen. Als je het op de letter gaat bekijken, dan is hertalen de oorspronkelijke tekst eenvoudiger maken zonder dingen weg te laten. Dat doe ik wel, dus zit er ook wel een soort van bewerking in.

### **Dus er is een verschil tussen bewerking en hertaling?**

Ja, eigenlijk wel. Hertalen impliceert meer dan bewerken. Bewerken wil niet zeggen dat je het eenvoudiger maakt. En hertalen natuurlijk wel. Dus er is een stukje overlap, maar het dekt de lading niet helemaal.

### **Vanaf welke leeftijd zijn uw hertaalde werken bestemd?**

Vanaf een jaar of tien kan je de meeste lezen. Als je jonger bent, kan je ze ook lezen. Maar de problematiek is pas voor een jaar of tien, elf toegankelijk. En sommige boeken hebben een meer seksuele lading. Het gaat dan over verkrachtingen en loverboys. Daar moet je wel wat ouder voor zijn. Niet om het te kunnen lezen, maar wel om gevoelsmatig daar iets mee te kunnen doen.

### **Vertrekt u voor een hertaling van de brontekst of van een Nederlandse vertaling?**

Dat verschilt per boek. Ik heb een aantal oorspronkelijk Nederlandse boeken hertaald, bijvoorbeeld van Herman Koch. Die is hier heel bekend. Ik weet niet hoe dat in België is, maar hier is hij een bekende schrijver. En dan gebruik ik gewoon de oorspronkelijke tekst. Maar *Tristan en Isolde* is bijvoorbeeld een moeilijk verhaal. Er zijn verschillende manuscripten over en veel bewerkingen. Dan kies ik in het algemeen die tekst waarvan ik denk dat die het dichtst bij mijn doelgroep ligt. Voor *Tristan en Isolde* ben ik van een Nederlands boek vertrokken. Ik geloof dat het een jeugdbewerking was en die heb ik dan als tekst genomen, waar ik dan weer van uit ben gegaan.

### **Neemt u enkel klassieke boeken als vertrekpunt?**

Nee, want de schrijver Herman Koch is een moderne schrijver. Ik neem ook wel moderne schrijvers als inspiratie voor een boek. Het verschilt wel een beetje. Soms kies ik zelf. Dat vind ik een leuk boek



om te hertalen, maar heel vaak vraagt de uitgever mij om een bepaald boek te hertalen. Of in overleg wordt er dan een boek gekozen.

**Els Pelgrom vertrekt bijvoorbeeld steeds van klassieke boeken. Denkt u dat daar een bepaalde reden achter schuilt?**

Nee, voor mij niet. Wat mijn reden is bij alles wat ik schrijf, is de doelgroep hier op school, deze leerlingen, aan het lezen te krijgen. Dat kan op verschillende manieren. Je kan verhalen zelf bedenken. Dat heb ik ook gedaan in de *Reality Reeks* die heel dicht bij de leerlingen staat. Dus dat zijn tienerverhalen en daar maak ik een gemakkelijke tekst van. Heel vaak zijn dat ook gebeurtenissen die mijn leerlingen hebben meegemaakt en die romantiseer ik natuurlijk. Het is niet helemaal meer herkenbaar. Maar de oorsprong is wel een bestaand verhaal. De andere serie, *Leeslicht*, bestaat uit boeken die bewerkt, hertaald zijn. Het zijn dus bestaande boeken. Ik heb daar bijvoorbeeld een biografie van Anne Frank voor geschreven, met delen uit haar dagboek. Dat soort dingen doe ik dan. *Beroemde Liefdesverhalen* is de derde categorie. Die loopt een beetje over alles heen. Dat kan voor tieners. Onze leerlingen vinden dat toch echt leuke verhalen, maar het kan natuurlijk ook voor andere doelgroepen gebruikt worden. Maar in principe schrijf ik voor tieners. Tenminste, zo voel ik me wel.

**Volgens Els Pelgrom kan je niet speciaal voor dyslectische kinderen nieuwe boeken schrijven. Vandaar dat zij bestaande boeken, meestal klassiekers, als vertrekpunt neemt. Toch heeft uitgeverij Zwijsen een serie, namelijk *Zoeklicht Dyslexie*, speciaal voor hen geschreven. Wat is uw standpunt daarover? Worden boeken best hertaald of nieuw geschreven?**

Je kunt het uit verschillende oogpunten zien. Dyslectische mensen kunnen net zoveel lezen als wij, als ze maar de lay-out en het lettertype aanpassen of het auditief met een cd ondersteunen. Dat is één zienswijze. Je kunt ook zeggen: ik wil speciaal korte en eenvoudige zinnen zodat ze dat beter kunnen begrijpen. Dan kunnen ze het misschien lezen zonder auditieve ondersteuning en dan moet wel nog het lettertype en de lay-out aangepast worden. Dus er zijn wel verschillende mogelijkheden om met dyslectische mensen om te gaan. Je hebt natuurlijk heel veel soorten dyslexie. Je hebt mensen die bijna niet kunnen lezen en schrijven en mensen die dat heel goed kunnen als je de tekst bijvoorbeeld vergroot of een simpele ingreep doet. De dyslect is een beetje moeilijk te bedienen in het hele verhaal. Ik kan me voorstellen dat Els Pelgrom daar zo over denkt. Ik denk daar ook wel een beetje zo over. Om een voorbeeld te geven: hier op school gebruiken we boeken die ik heb hertaald, echte literatuur, van Jan Wolkers bijvoorbeeld. Dat is niet uitgegeven, maar dat heb ik wel hertaald, als opstapje naar het echte boek. Dus eerst de vereenvoudigde versie, en vervolgens, want dan ken je het verhaal en de problematiek want die was heel toegankelijk, en dan het boek zelf, dat altijd wat moeilijker is, daar achteraan. Een van onze docenten Nederlands heeft daar vorig jaar ook een scriptie over geschreven om te kijken in hoeverre dat succesvol is. En dat blijkt heel succesvol te zijn, om de reden die ik net noemde. Je hebt eerst al het verhaal tot je genomen, dan kun je die moeilijke taal ook weer beter aan. En dat is wat Els Pelgrom ook een beetje doet: een bestaand verhaal dat bekend is en dat dan nog een keer gaan vertellen. Het is een beetje voorgeploegd en dan kan je daarop verder gaan.

**Denkt u dat dat een betere manier is dan nieuwe boeken schrijven?**

Ik denk dat het ene het andere niet bijt. Ik vind dat het naast elkaar heel goed kan bestaan. Het ligt ook een beetje aan de doelgroep. Wij hebben hier praktijkleerlingen tot vwo-leerlingen. Een havo-leerling, die dus naar de hogeschool gaat, moet dus boeken lezen voor zijn lijst. Voor dyslectische leerlingen en leerlingen zoals wij die hebben met hoor- en taalproblemen, is zo een boek een hele kluit. Het is moeilijk om door te komen. En als je dan op welke manier dan ook geholpen wordt, of met een gemakkelijk boek of met een boek dat een opstapje is naar een echt literair boek, helpt dat allemaal. En uiteindelijk gaat het er natuurlijk om welke boeken op je lijst terechtkomen. Het staat een beetje vast welke boeken daarop komen.

### **Uit welke stappen bestaat het hertaalproces?**

Ik begin altijd met het lezen van het boek, gewoon voor mezelf. Ik kijk of ik het een verhaal vind dat past binnen bijvoorbeeld de belevingswereld van deze groep leerlingen, of ze het een leuk verhaal zouden vinden. Dat is het eerste. Dan lees ik het nog een keer om te kijken of er personen uit kunnen, want je moet altijd iets schrappen. Je moet altijd stukken weglaten. Welke personen zijn essentieel voor het verhaal en welke niet? Dan ga ik nog een keer lezen met die ogen. Ik heb er dus al een bepaald aantal personen uitgehaald. Wat blijft er dan nog van het verhaal over? Blijft het dan nog wel een verhaal? Zo zijn er verschillende leesrondes. Ik lees het vier of vijf keer voor ik er aan begin. Als ik begin met schrijven, bekijk ik het hele boek ook op opbouw. Soms is de opbouw van een boek zo ingewikkeld dat je daar ook iets aan moet doen. Als er erg veel flashbacks zijn, probeer ik dat gewoon wat te verminderen of misschien er wel een chronologisch verhaal van te maken. Dat ligt er wel een beetje aan. Voor dat ik ga schrijven, heb ik dat dus ook in kaart gebracht: dat wil ik zo en zo opzetten. De tijd van het verhaal speelt een belangrijke rol. Ik schrijf altijd in de onvoltooid tegenwoordige tijd. Altijd. Omdat de onvoltooid verleden tijd echt een verteltijd is. Er was eens een prins en hij ontmoette een prinses. De onvoltooid verleden tijd is in ieder geval voor onze groep leerlingen moeilijk omdat de sterke werkwoorden moeilijker te begrijpen zijn. 'At' leggen zij bijvoorbeeld niet in verband met eten. Dat kennen ze vaak niet. Het zijn heel gewone woorden. 'Liep', 'zei' en 'ging' kennen ze dan wel. Maar dat zijn toch woorden die wat lastiger zijn. Dat zijn vaak behoorlijk frequent voorkomende werkwoorden en dat is de reden waarom ik altijd in de tegenwoordige tijd schrijf. Omdat die veel toegankelijker is. Dat is de enige reden, niet dat ik het daarmee moderner wil maken. Dit is echt de reden. En dat moet natuurlijk kunnen in zo een verhaal. Dus daar ga ik dan ook over nadenken. Soms heb je delen die wel in een verleden tijd moeten. En dan denk ik na hoe ik dat erin ga passen. Welke verleden tijd gebruik ik dan? De voltooid tegenwoordige tijd bijvoorbeeld is gemakkelijker dan de onvoltooid verleden tijd. Dat zijn afwegingen die je moet maken. Als je dat dan allemaal in kaart hebt gebracht (welke personen en verhaallijnen moeten blijven, tijd en opbouw) dan ga ik pas schrijven. Dan ben ik al een heel eind verder. Dan volg ik eigenlijk heel erg de tekst uit het boek. Ik volg de zinnen. Dan begin ik bijvoorbeeld met hoofdstuk vijftien omdat ik dat een betere opbouw vind.

### **U verandert soms ook de volgorde van hoofdstukken?**

Ja, als ik denk dat dat het boek gemakkelijker maakt, kan ik daarvoor kiezen. Dan volg ik gewoon de tekst van de schrijver. Het is niet zo dat ik daar dan nog heel veel in verander. Ik doe niet zoveel met de brontekst. Ik maak de zinnen alleen eenvoudiger, gemakkelijker. De woorden en de structuur pas ik aan, maar ik volg in principe wel de tekst. Er blijft heel veel van de oorspronkelijke schrijver over. Wat ik ook altijd probeer -want dat vind ik eigenlijk het belangrijkste van het boek- is de sfeer te behouden die erin speelt. Bij Herman Koch gaat er nogal een dreiging door dat hele boek. Dat probeer ik wel vast te houden. Dan kijk ik ook waar die dreiging precies zit. In die scène, in die beschrijving, in die gebeurtenis en daar wordt niks gezegd. Dus dat volg ik op de voet. De schrijfstijl houd ik ook zo veel mogelijk intact.

### **Welke aanpassingen moet u nog maken buiten het weglaten van personages?**

Verhaallijnen moet je ook terugbrengen tot één of twee. Niet te veel want dan wordt het te ingewikkeld. Het hangt heel fel van het boek af welke aanpassingen ik maak. In het algemeen is het proces zoals ik het nu beschreven heb. Als het klaar is, schrijf ik gewoon door tot het af is. Wat ik wel iedere keer doe als ik opnieuw begin te schrijven, is het doorlezen van alles wat ik al heb geschreven, om in de sfeer te komen en om precies te weten wat ik wel en niet genoemd heb. Dat moet je goed in de gaten houden. Dus als het boek af is, heb ik het wel dertig keer gelezen en dan ga ik het nog een keer helemaal lezen. En dan maak ik er opmerkingen bij. Is dit wel duidelijk genoeg? Moet er niet nog wat tussen? Is het niet een beetje te veel van hetzelfde? Moet er niet wat weg om het levendiger te maken? Want sommige schrijvers kunnen heel lang uitweiden over dingen waarvan ik denk dat het ook in drie zinnen kan. En dan doe ik het in drie zinnen omdat ik denk dat dat gemakkelijker is. Dat zijn aanpassingen die ik nog doe.

### **Laat u ook overbodige herhalingen en beschrijvingen van scènes en personages weg?**

Ja, ik hou soms ook wel beschrijvingen erin. Dat ligt eraan. Als ik denk dat het de sfeer in het verhaal verhoogt, doe ik dat wel. Het ligt aan het verhaal. Als ik dat allemaal gedaan heb, lees ik nog een keer het originele boek. Dat lees ik dan echt met een markeerstift in mijn hand. Dit stukje heb ik niet opgenomen. Misschien is dat jammer. Dan markeer ik dat. Zo ga ik dat hele boek weer door. En uiteindelijk leg ik de twee boeken naast elkaar, althans wat ik gemarkeerd heb en mijn tekst. Dan kijk ik of er misschien toch nog wat in moet, want soms ben je al te driftig bezig met dingen weglaten. En dan laat je ook een stukje van de schrijver weg. Het is eigenlijk een heel cyclisch proces. Iedere keer ga je weer hetzelfde traject door.

### **Hoe lang bent u daarmee bezig?**

Dat is verschillend. Ik heb een baan hier. Dus ik werk heel de week. Schrijven doe ik eigenlijk voornamelijk in de vakanties, in de kerstvakantie en de paasvakantie. Als het een tweeweekse vakantie is, kom ik een heel eind. Maar dan ben ik er wel heel de dag en 's avonds mee bezig. Dan is het niet af, maar dan kan ik het daarna in de weekends en 's avonds verder afmaken. De zomervakantie levert altijd wel een boek op, maar de andere vakanties zijn daar eigenlijk te kort voor. Dus dan moet je daar wel een stukje van je avonden en weekenden aan besteden. Maar ik denk dat ik daar in het algemeen een maand of drie mee bezig ben.

### **Dat lijkt mij vrij snel.**

Het verschilt. Ik neem nooit heel erg dikke boeken. Dat scheelt ook wel. Het zijn gewone boeken van een paar honderd bladzijden. *Haar naam was Sarah (Sarah's key)* was een heel dik boek. Daar heb ik veel langer over gedaan omdat er ook niet veel uit weg kon. Daar was ik een half jaar mee bezig. Het ligt ook wel aan het boek.

### **Voegt u soms ook dingen toe?**

Ja, soms. Bij *Romeo en Julia* bijvoorbeeld. Dat verhaal speelt zich in een heel andere tijd en omgeving af dan onze leerlingen kennen. Dan moet je wel dingen uitleggen, dan voeg ik dingen toe.

### **Gaat het dan om expliciteringen?**

Ja, in het verhaal kan ik het verwerken en soms met voetnoten. Soms schrijf ik ook wel regelmatig een voorwoord waarin ik uitleg dat het zich in de veertiende eeuw afspeelt, een heel andere tijd. Daar werd niet heel openlijk over seks gesproken zoals wij dat doen. En dan moet je met beeldspraak werken. Dat leg ik uit.

### **Voegt u ook illustraties toe?**

Dat is de uitgever die dat doet. Bij de *Reality Reeks*, dat zijn oorspronkelijke verhalen van mij, is er een illustrator die zelf wel de tekeningen kiest en maakt, maar dat wel min of meer in overleg met mij doet. Hij laat altijd zien welke scènes hij getekend heeft.

### **Denkt u dat illustraties bijdragen tot een beter begrip van het verhaal?**

Het is levendiger voor onze leerlingen. Ze kunnen zich dan een betere voorstelling maken van de hoofdpersonages, want ze zien ze. Vooral wanneer het mooie tekeningen zijn, scheelt het wel. Het is aantrekkelijker.

### **Wat vindt u het moeilijkst aan het maken van een hertaling?**

Als ik zelf een boek schrijf, zelf een verhaal bedenk voor deze doelgroep, vind ik het altijd het lastigst me te verplaatsen in jongens. Ik ben natuurlijk ooit een tienermeisje geweest, maar nooit een tienerjongen. Ik heb wel twee zonen die tieners zijn geweest. Daar kan ik me dan wel een beetje op richten. Maar je wilt toch altijd het gevoelsleven kunnen beschrijven en ik vind dat voor jongens lastiger dan voor meisjes. Het lukt me wel, maar ik moet vaak ook wel informeren in mijn omgeving of het klopt. Ik heb er zelf natuurlijk geen ervaring mee. Dat is zo voor mijn eigen verhalen, mijn

eigen boeken. Bij het hertalen is het eigenlijk niet zo heel erg moeilijk als je dat hele proces maar steeds doorloopt. Het is vooral langdurig en heel erg intensief. Je moet er heel erg mee bezig zijn. Er zijn boeken die je niet kunt hertalen. Dat is zo. Ik neem eigenlijk altijd boeken waarvan ik denk dat ik er iets mee kan doen. Ik zie het wel zitten. Want er zijn ook wel boeken, zoals *Honderd jaar eenzaamheid*, die echt niet te hertalen zijn. Dat is een veel te ingewikkeld boek, zoals ook boeken van Van der Heijden. Hij is een van onze grote auteurs, maar hij is niet te hertalen. Het gaat niet omdat zijn ingewikkelde taalgebruik net bijdraagt tot het boek wat het is. Dus ik kan dat niet afromen. Ik zou zelfs niet weten hoe ik zijn schrijfstijl zou moeten aanpassen.

### **Hoe bepaalt u welke delen u wel en niet schrapt?**

Dat is vaak een hele lastige beslissing. Ik heb ooit *Twee vrouwen* van Harry Mulisch hertaald. Hij heeft mijn hertaling gelezen en zijn commentaar was toen dat het klopte, dat het verhaal hetzelfde was, maar dat het helemaal uitgekleeft was. En dat is een beetje wat je doet. De verhaallijn, de rode draad, is niet zo moeilijk. Die haal je wel uit een verhaal. Die kan je gemakkelijk opschrijven. Maar wat is dan de franje die je eromheen weeft? Welke verhaallijnen laat je toe? Welke niet? In *Twee vrouwen* van Harry Mulisch zit heel veel klassieke symboliek. Daar hebben mijn lezers niets mee want dat begrijpen ze niet. Daar hebben ze niets mee. Er komen wat familieleden in voor die wel bijdragen aan het begrip voor de hoofdpersoon, maar niet in die mate dat je niet zonder kan. Dus die laat ik weg. In dit boek verplaatst de hoofdpersoon zich van Nederland naar Frankrijk. Dat is essentieel, dat kan je er niet uit laten. Dat is een wisseling van omgeving. Die is wel ingewikkeld, maar dat hoort bij het verhaal. Daar kun je niet buiten. Eigenlijk moet je elk facet van het verhaal onder de loep nemen. Laat ik het toe? Vind ik het moeilijk? Vind ik dat het best weg kan? Er zijn ook schrijvers met saai, lange beschrijvingen die gemakkelijk weg kunnen. Dat is geen probleem. Maar heb je een goede schrijver, dan wordt het lastig wat je weg moet laten want eigenlijk draagt alles bij tot het verhaal. Het is mijn keuze natuurlijk. Wanneer iemand anders hetzelfde boek hertaalt, zou je een ander soort verhaal krijgen. Ik heb het nooit geprobeerd. Wat ook kan met datzelfde boek van Harry Mulisch... Ik heb dat op twee niveaus hertaald: één in de meest uitgekleeft vorm en een soort van tussenvorm waarin wat meer symboliek werd gebruikt en waarin de verleden tijd werd gehandhaafd. Het was wat moeilijker, het was nog steeds een hertaling en een gemakkelijk te lezen boek, maar het was wat lastiger dan dat hele eenvoudige boek. Het is toen uitgegeven door het CPNB, Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek, die elk jaar de boekenweek organiseert. Dat soort activiteiten doen zij. Je kan dan in de bibliotheek tijdens de week Nederland Leest een gratis boek krijgen. En het idee is dan dat heel Nederland dat boek leest en er dan over praat. Ik weet niet of dat ook echt gebeurt, maar dat is het idee. En in het kader daarvan is dat boek van Harry Mulisch in vereenvoudigde vorm uitgegeven. Ik heb dan aan CPNB de keuze gelaten of ze het heel eenvoudige of het iets ingewikkeldere boek wilden uitgeven. Ze hebben dan het heel eenvoudige gekozen want dan is je bereik groter en kunnen meer mensen het lezen, wat in principe waar is.

### **In hoeverre is er nog sprake van vertaling?**

Ik pas de zinnen wel aan, ik maak ze gemakkelijker. Ik hertaal ze echt. Als er een hele lange zin staat met drie onderschikkingen en een passief en een tussenzin dan doe ik daar wel wat mee. Maar in principe blijft de inhoud precies dezelfde. Daar doe ik verder niets aan. Je maakt het alleen maar eenvoudiger. Het is ook wel een beetje hetzelfde proces als wat vertalers doen. Je moet toch proberen je in te leven in wat de auteur precies heeft bedoeld en hoe je dat heel eenvoudig kan weergeven, of hoe je dat in een andere taal kan weergeven.

### **Heeft u ook boeken/klassiekers bewerkt voor de jeugd zonder enige leesproblemen?**

Nee, ik kan me voorstellen dat dat proces wel ongeveer hetzelfde is. Ik weet voor mijn leerlingen, die allemaal taalproblemen hebben, welke constructies en woorden zij moeilijk vinden. En die vermijd ik dan. Als je voor een kind met dyslexie de keuze hebt tussen het woord toilet en wc, dan neem ik het woord wc, omdat dat gemakkelijker te lezen is. Dat soort dingen zit wel constant in mijn hoofd. Ik denk dat als je klassiekers voor de jeugd bewerkt, je je ook steeds moet afvragen of je dat woord wel

kan gebruiken. Wordt het wel begrepen door mijn doelgroep? Dat moet natuurlijk wel steeds in je hoofd zitten, want anders schrijf je wel een boek voor de jeugd, maar dan kan de jeugd het niet goed begrijpen.

**Dus het proces is wel grotendeels hetzelfde?**

Ja, ik denk wel dat het voor een deel wel hetzelfde proces is. Mijn zinnen en woordgebruik zijn eenvoudiger. Het is natuurlijk iets anders als je voor een achtjarige of een veertienjarige schrijft. Dat moet je natuurlijk ook altijd meenemen in je manier van schrijven.

**Hoe sterk moet u vasthouden aan het originele werk? Hoe vrij mag u zijn?**

Ik hoef me niet zo streng vast te houden aan het origineel. Mijn uitgever en ik hebben bepaalde afspraken. Het boek moet natuurlijk herkenbaar zijn, het verhaal moet hetzelfde zijn, maar ik mag het helemaal omgooien als ik dat wil. Het hoeft geen letterlijke hertaling te zijn, liever niet zelfs want daar heeft hij nogal slechte ervaringen mee. Hij heeft bijvoorbeeld *Frankenstein* laten hertalen. Als je dat doet, wordt het een heel saai boek. Je kunt het veel beter omgooien en bewerken, dan wordt het veel interessanter.

**Zijn er nog dingen die u me nog graag wil meegeven?**

Ik denk dat het handig is om op de website van *Stichting Makkelijk Lezen* te kijken. Op die website staan een aantal criteria waarop de Stichting teksten beoordeelt op toegankelijkheid. Ik hou me heel erg aan die criteria. Dat zijn criteria die te maken hebben met lay-out, maar ook met woordniveau, zinsniveau en tekstniveau. En ook Eenvoudig Communiceren heeft op haar website een aantal criteria die gelden voor gemakkelijk lezen. Wat geldt voor gemakkelijk lezen, geldt natuurlijk ook voor gemakkelijk schrijven.

## 5. Criteria Stichting Makkelijk Lezen

### Criteria

Een tekst moet zo eenvoudig zijn dat de doelgroep er geen moeite mee heeft.

De beoordelaars van Stichting Makkelijk Lezen letten op:

#### Tekstkenmerken

- een goede opbouw van de inhoud
- een duidelijke boodschap
- zaken die bij elkaar horen, staan bij elkaar
- een goede indeling
- samenvatting van belangrijke informatie
- juiste interpunctie

#### Zinskenmerken

- eenvoudige zinsstructuren (bijvoorbeeld weinig onderschikkingen, geen tangconstructies)
- gemiddeld minder dan 12 woorden per zin
- weinig figuurlijk taalgebruik (in een notendop)
- weinig verwijswaarden (het, hem, die)

#### Woordkenmerken

- niet meer dan 4% moeilijke woorden
- Moeilijk zijn:
- leenwoorden (management)
  - woorden met een dubbele betekenis (beurs)
  - woorden die niet vaak voorkomen (aanstands, gaarne)
  - vaktaalwoorden (haakse slijper, jurisprudentie)
  - schrijftaalwoorden (aangezien, verschaffen)
  - woorden met veel medeklinkers na elkaar (angstschreeuw)
  - afkortingen

#### Kenmerken van duidelijke vormgeving

- de hoeveelheid tekst past bij het formaat
- voldoende wit om de tekst heen
- om de 10 à 15 regels een witregel
- illustraties verduidelijken de tekst
- kaders om belangrijke informatie te presenteren
- voldoende contrast tussen papier en letterkleur

#### Kenmerken van duidelijke typografie

- lettertype: duidelijke letter, font 10 - 14
- regelafstand anderhalf
- links uitgelijnd
- minder dan 12 woorden per regel
- minder dan 15 regels per alinea

<http://www.stichtingmakkelijklezen.nl/page/10/criteria.html>

## 6. Microstructurele analyse: *De klokkenluider van de Notre-Dame*

BT: Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours, que les Parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches sonnant à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville.

DT: Al heel vroeg begonnen die dag in alle kerktorens van Parijs de klokken te luiden, zodat de lucht vol was van hun geluid.

- S5 (verandering van abstractieniveau): 'die dag' is een abstractere vertaling voor 'Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours'
- S5 (verandering van abstractieniveau): 'in alle kerktorens van Parijs' is abstracter dan 'dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville'
- S7 (verandering in nadruk): 'al heel vroeg' als vertaling voor 's'éveillèrent'
- S8 (parafrase): de Nederlandse zin is een sterke parafrase van de Franse zin
- PR1 (culturele filtering): 'dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville' wordt niet vermeld
- PR3 (verandering van informatie): 'zodat de lucht vol was van hun geluid' is een toevoeging

BT: Rien de notable dans l'événement qui mettait ainsi en branle, dès le matin, les cloches et les bourgeois de Paris.

DT : De straten zagen zwart van mensen.

- G6 (verandering van de structuur van een clause): 'mettre en branle' is transitief terwijl 'zien' intransitief is
- G7 (verandering van de structuur van de zin): in het Frans een hoofdzin en een bijzin; in het Nederlands enkel een hoofdzin
- S3 (hyponymie): 'mensen' is een hyperoniem voor 'burgers'
- S7 (verandering in nadruk): 'zwart van mensen' geeft de indruk dat er nog meer volk is
- S8 (parafrase): de doelttekst is zeer fel geparafraseerd ten opzichte van de brontekst
- PR2 (verandering in explicietheid): 'straten' werd toegevoegd terwijl in de brontekst impliciet is gelaten dat de mensen de straten opgaan
- PR3 (verandering van informatie): 'les cloches' werd weggelaten
- PR3 (verandering van informatie): 'dès le matin' is weggelaten

BT: Le 6 janvier, ce qui mettait en émotion tout le populaire de Paris, comme dit Jehan de Troyes, c'était la double solennité, réunie depuis un temps immémorial, du jour des Rois et de la fête des Fous.

DT : Het was zes januari in het jaar 1482. Een dubbel feest: dat van Driekoningen en dat van de Zotten.

- G4 (verschuiving van eenheid): De doelttekst bestaat uit twee zinnen, terwijl de brontekst uit slechts één zin bestaat.

- G5 (verandering van de structuur van een constituent): de nominale constituent 'een dubbel feest' bevat een onbepaald lidwoord terwijl 'la double solennité' een bepaald lidwoord bevat
- G7 (verandering van de structuur van de zin): de brontekst bestaat uit een hoofdzin en vier bijzinnen terwijl de doelttekst uit twee hoofdzinnen en een bijzin is opgebouwd
- S3 (hyponymie): 'feest' is een hyperoniem voor 'solennité' ('plechtig feest')
- S5 (verandering van abstractieniveau): door de toevoeging van '1482' wordt de doelttekst concreter
- PR1 (culturele filtering): 'comme dit Jehan de Troyes' is weggelaten aangezien de Nederlandse jeugd vermoedelijk niet vertrouwd is met die Franse schrijver
- PR3 (verandering van informatie): 'réunion depuis un temps immémorial' is weggelaten

BT: Il faut dire, à l'éloge de l'antique bon sens des badauds de Paris, que la plus grande partie de cette foule se dirigeait vers le feu de joie, lequel était tout-à-fait de saison, ou vers le mystère qui devait être représenté dans la grand'salle du Palais, bien couverte et bien close; et que les curieux s'accordaient à laisser le pauvre mai mal fleuri grelotter tout seul sous le ciel de janvier, dans le cimetière de la chapelle de Braque.

DT: In de grote zaal van het Paleis van Justitie zou een mysteriespel worden opgevoerd.

- G5 (verandering van de structuur van een constituent): de nominale constituent 'een mysteriespel' bevat een onbepaald lidwoord, terwijl 'le mystère' een bepaald lidwoord bevat
- G7 (verandering van de structuur van de zin): de doelttekst bestaat uit één hoofdzin, terwijl de brontekst uit een hoofdzin en verschillende bijzinnen bestaat
- PR2 (verandering in explicietheid): voor de vertaling van 'Palais' werd 'Justitie' toegevoegd zodat 'Paleis van Justitie' explicieter is
- PR3 (verandering van informatie): informatie over het volk dat naar de grote zaal trekt, is weggelaten
- PR3 (verandering van informatie): informatie over de maand januari en het kerkhof is weggelaten

BT: C'était bien tard sans doute pour une représentation théâtrale; mais il avait fallu prendre l'heure des ambassadeurs.

DT: Het was nog niet begonnen, omdat er werd gewacht op de officiële gasten.

- G7 (verandering van de structuur van de zin): de brontekst bevat een tegenstellende bijwoordelijke bijzin ('mais il avait fallu prendre l'heure des ambassadeurs'), terwijl de doelttekst een causale bijwoordelijke bijzin bevat
- G8 (verandering in cohesie): de cohesie in de doelttekst wordt tot stand gebracht door 'omdat', terwijl de cohesie in de brontekst tot stand gebracht wordt door 'mais'
- S5 (verandering van abstractieniveau): 'gasten' is abstracter dan 'ambassadeurs'
- S6 (verandering in distributie): 'une représentation théâtrale' werd vertaald door 'het', wat verwijst naar 'een mysteriespel' in de vorige zin. Er is hier dus sprake van indikking.
- S8 (parafrase): de doelttekst is een parafrase van de volledige brontekst
- PR3 (verandering van informatie): toevoeging van het adjectief 'officiële' bij 'gasten'



BT: Aussi la gêne, l'impatience, l'ennui, la liberté d'un jour de cynisme et de folie, les querelles qui éclataient à tout propos pour un coude pointu ou un soulier ferré, la fatigue d'une longue attente, donnaient-elles déjà, bien avant l'heure où les ambassadeurs devaient arriver, un accent aigre et amer à la clameur de ce peuple enfermé, emboîté, pressé, foulé, étouffé.

DT: De mensen werden ongeduldig en het was er een lawaai van jewelste. Er werd gemopperd en gescholden, soms klonk er ook luid gelach.

- G3 (transpositie): het zelfstandig naamwoord 'impatience' wordt vertaald door een werkwoord en een bijvoeglijk naamwoord, namelijk 'werden ongeduldig'
- G3 (transpositie): het zelfstandig naamwoord 'les querelles' werd vertaald met behulp van de werkwoorden 'mopperen en schelden'
- G4 (verschuiving van eenheid): de brontekst bestaat uit één zin, terwijl de doelttekst uit twee zinnen bestaat
- G5 (verandering van de structuur van een constituent): het niet-telbaar zelfstandig naamwoord 'le peuple' wordt in de doelttekst een telbaar zelfstandignaamwoord, namelijk 'de mensen'
- G7 (verandering van de structuur van de zin): de doelttekst bestaat uit twee hoofdzinnen met twee bijzinnen, de brontekst uit een hoofdzin en drie bijzinnen
- S8 (parafrase): de brontekst werd sterk geparafraseerd tot een eenvoudiger zin
- PR3 (verandering van informatie): weglatingen ('la gêne', 'l'ennui', 'la liberté', 'la fatigue', 'un accent aigre et amer', 'ce peuple enfermé, emboîté, pressé, foulé, étouffé')

BT: La foule s'épaississait à tout moment, et, comme une eau qui dépasse son niveau, commençait à monter le long des murs, à s'enfler autour des piliers, à déborder sur les entablements, sur les corniches, sur les appuis des fenêtres, sur toutes les saillies de l'architecture, sur tous les reliefs de la sculpture.

DT: Studenten, die op de hoge vensterbanken zaten – een paar waren zelfs in de pilaren geklommen – riepen allerlei grappen naar elkaar.

- G5 (verandering van de structuur van een constituent): In de verschillende verbale constituenten van de brontekst staat het werkwoord in de derde vorm enkelvoud ('la foule'), terwijl dat in de doelttekst in de derde vorm meervoud is ('studenten').
- G6 (verandering van de structuur van een clause): In de doelttekst wordt eerst 'die op de hoge vensterbanken zaten' vermeld, en pas daarna dat 'een paar waren zelfs in de pilaren geklommen', terwijl dat in de brontekst niet andersom is.
- G7 (verandering van de structuur van de zin): De doelttekst bestaat uit een hoofdzin en acht bijzinnen, terwijl de brontekst uit een hoofdzin en twee bijzinnen bestaat.
- S5 (verandering van abstractieniveau): 'studenten' is concreter dan 'la foule'
- S5 (verandering van abstractieniveau): in de pilaren 'klimmen' is concreter dan 's'enfler autour des piliers', waarmee wordt weergegeven dat het volk zich dichter en dichter rond de pilaren verzamelt
- S6 (verandering in distributie): 'Vensterbanken' bevat minder lexicale elementen dan 'les appuis des fenêtres'. Er is dus sprake van indikking.

- S7 (verandering in nadruk): in de doelttekst wordt benadrukt dat de vensterbanken ‘hoog’ zijn, terwijl dat niet vermeld is in de brontekst
- S8 (parafrase): de doelttekst is een sterke parafrase van de brontekst
- S9 (verandering van troep): de metafoor ‘comme une eau qui dépasse son niveau’ is weggelaten
- PR3 (verandering van informatie): ‘monter le long des murs’, ‘à déborder sur les entablements, sur les corniches’ en ‘sur toutes les saillies de l’architecture, sur tous les reliefs de la sculpture’ werden weggelaten
- PR3 (verandering van informatie): ‘riepen allemaal grappen naar elkaar’ is een inhoudelijke toevoeging ten opzichte van de brontekst

BT: Un individu qui se tenait en deçà de la balustrade, dans l’espace laissé libre autour de la table de marbre, et que personne n’avait encore aperçu, tant sa longue et mince personne était complètement abritée de tout rayon visuel par le diamètre du pilier auquel il était adossé; cet individu, disons-nous, grand, maigre, blême, blond, jeune encore, quoique déjà ridé au front et aux joues, avec des yeux brillants et une bouche souriante, vêtu d’une serge noire, râpée et lustrée de vieillesse, s’approcha de la table de marbre et fit un signe au pauvre patient.

DT: De schrijver van het spel, een lange broodmagere jongen die Pierre Gringoire heette, stond zich naast het toneel te verbijten.

- G3 (transpositie): het adjectief ‘jeune’ wordt vertaald door het zelfstandig naamwoord ‘jongen’. Omdat Pelgrom niet koos voor bijvoorbeeld ‘man’, maar wel ‘jongen’, is het ook meteen duidelijk dat hij nog jong is.
- G5 (verandering van de structuur van een constituent): hoewel ze niet dezelfde betekenis dragen, bevat ‘de schrijver’ een bepaald lidwoord en ‘un individu’ een onbepaald lidwoord
- G6 (verandering van de structuur van een clause): terwijl in de doelttekst het zinsdeel over de schrijver die zich naast het toneel bevindt pas op het einde van de zin vermeld staat, wordt dat in de brontekst al aan het begin van de zin vermeld.
- G7 (verandering van de structuur van de zin): terwijl de brontekst een hoofdzin en meer dan tien bijzinnen bevat, bestaat de doelttekst uit een hoofdzin en slechts één bijzin.
- G8 (verandering in cohesie): in de brontekst wordt met behulp van ‘cet individu’ naar ‘un individu’ terugverwezen (herhaling), terwijl in de doelttekst met behulp van ‘een jongen’ naar ‘de schrijver’ wordt verwezen
- S5 (verandering van abstractieniveau): ‘langs het toneel’ is abstracter dan ‘en deçà de la balustrade’
- S5 (verandering van abstractieniveau): ‘schrijver’ is concreter dan ‘un individu’
- S7 (verandering in nadruk): door het gebruik van ‘broodmager’ wordt er nog meer nadruk gelegd op het feit dat Pierre mager (‘maigre’) is
- PR2 (verandering in explicietheid): door de expliciete vermelding van ‘Pierre Gringoire’ weet de lezer over welk individu het gaat
- PR3 (verandering van informatie): het feit dat Pierre zich naast het toneel staat te verbijten is een toevoeging ten opzichte van de brontekst
- PR3 (verandering van informatie): het feit dat Pierre een teken doet is weggelaten
- PR3 (verandering van informatie): heel wat informatie over Pierres uiterlijk is weggelaten

BT: /

DT: De mensen drongen steeds dichterbij hem heen. Er hing dreiging in de lucht. Pierre werd bang, want met zo'n massa mensen kon er van alles gebeuren. Daarom gaf hij een teken dat ze maar met het spel moesten beginnen.

- PR3 (verandering van informatie): Deze zin is een toevoeging ten opzichte van de brontekst. In de brontekst wordt wel vermeld dat het mysteriespel plots begint, maar niet dat Pierre daarvoor teken doet.

BT: Silence! Silence!

DT: 'Stilte! Stilte!' werd er van alle kanten geroepen.

- G1 (letterlijke vertaling): 'Silence! Silence!' werd letterlijk vertaald
- PR3 (verandering van informatie): 'werd er van alle kanten geroepen' is een toevoeging ten opzichte van de brontekst

BT: /

DT: De mensen werden stil en alle gezichten keerden zich naar het toneel.

- PR3 (verandering van informatie): deze zin is een toevoeging ten opzichte van de brontekst

BT: Tout-à-coup, au beau milieu d'une querelle entre mademoiselle Marchandise et madame Noblesse, au moment où Labour prononçait ce vers mirifique,

Onc ne vis dans les bois bête plus triomphante;

la porte de l'estrade réservée, qui était jusque là restée si mal à propos fermée, s'ouvrit plus mal à propos encore; et la voix retentissante de l'huissier annonça brusquement: *Son éminence monseigneur le cardinal de Bourbon.*

DT: Maar toen ging er op de gaanderij een deur open en een stem kondigde aan: 'Zijne Excellentie de Kardinaal!'

- G5 (verandering van de structuur van een constituent): het bepaald zelfstandig naamwoord 'la porte' wordt in de vertaling een onbepaald zelfstandig naamwoord, namelijk 'een deur'
- G5 (verandering van de structuur van een constituent): het bepaald zelfstandig naamwoord 'la voix' wordt een onbepaald zelfstandig naamwoord, namelijk 'een stem'
- G7 (verandering van de structuur van de zin): de brontekst bestaat uit een hoofdzin en vijf bijzinnen, terwijl de doelttekst uit een hoofdzin en twee bijzinnen bestaat
- S5 (verandering van abstractieniveau): aangezien 'de l'huissier' niet vertaald werd, is de doelttekst abstracter, de lezer weet namelijk nog minder om wiens stem het gaat
- S7 (verandering in nadruk): in de doelttekst wordt minder nadruk gelegd op de stem, terwijl in de brontekst sprake is van een luide stem ('la voix retentissante')
- PR1 (culturele filtering): de naam van de kardinaal, Bourbon, is weggelaten

- PR3 (verandering van informatie): ‘au beau milieu d’une querelle entre mademoiselle Marchandise et madame Noblesse, au moment où Labour prononçait ce vers mirifique, Onc ne vis dans les bois bête plus triomphante’ is weggelaten
- PR3 (verandering van informatie): ‘qui était jusque là restée si mal à propos fermée, s’ouvrit plus mal à propos encore’ is weggelaten

BT: Toutes les têtes se tournèrent vers l’estrade.

DT: Meteen draaiden alle hoofden zich om.

- PR3 (verandering van informatie): toevoeging van ‘meteen’
- PR3 (verandering van informatie): ‘vers l’estrade’ is weggelaten

BT: Ce fut à ne plus s’entendre.

DT: Het was nu zo’n geroezemoes in de zaal dat er van de toneelspelers geen woord meer was te verstaan.

- G7 (verandering van de structuur van de zin): de brontekst bestaat uit één hoofdzin, terwijl de doeltekst uit een hoofdzin en een bijzin bestaat
- S7 (verandering in nadruk): in de doeltekst wordt extra nadruk gelegd op het feit dat er niks meer valt te verstaan, met behulp van de woordgroep ‘geen woord meer’
- PR2 (verandering in explicietheid): door de toevoeging van ‘de toneelspelers’ is de doeltekst explicieter dan de brontekst; daar wordt namelijk niet vermeld wat er niet meer te verstaan is
- PR3 (verandering van informatie): toevoeging van ‘het was nu zo’n geroezemoes in de zaal’

BT: Son cortège, ce que nous appellerions aujourd’hui son état-major d’évêques et d’abbés, fit irruption à sa suite dans l’estrade, non sans redoublement de tumulte et de curiosité au parterre. C’était à qui se les montrerait, se les nommerait; à qui en connaîtrait au moins un; qui, monsieur l’évêque de Marseille, Alaudet, si j’ai bonne mémoire; qui, le primicier de Daint-Denis; qui, Robert de Lespinasse, abbé de Saint-Germain-des-Prés, ce frère libertin d’une maîtresse de Louis XI: le tout avec force méprises et cacophonies.

DT: De een na de ander kwamen de gasten binnen en namen plaats.

- G4 (verschuiving van eenheid): de doeltekst bestaat uit één zin; de brontekst uit twee zinnen
- S5 (verandering van abstractieniveau): de doeltekst is abstracter omdat er over ‘gasten’ gesproken wordt en de namen van de gasten niet vermeld worden
- S8 (parafrase): de doeltekst is een sterke parafrase van de brontekst
- PR2 (verandering in explicietheid): de doeltekst is explicieter door de vermelding dat de gasten plaatsnemen
- PR3 (verandering van informatie): het feit dat er rumoer ontstaat (‘non sans redoublement de tumulte et de curiosité au parterre’) is weggelaten
- PR3 (verandering van informatie): weglating van de uitbreidende bijzin ‘ce que nous appellerions aujourd’hui son état-major d’évêques et d’abbés’

BT: Il entra donc, salua l'assistance avec ce sourire héréditaire des grands pour le peuple, et se dirigea à pas lents vers son fauteuil de velours écarlate, en ayant l'air de songer à toute autre chose.

DT: Toen ze eindelijk allemaal op hun met goudbrokaat versierde stoelen zaten, werd het weer wat rustiger.

- G7 (verandering van de structuur van de zin): de brontekst bestaat uit een hoofdzin en drie bijzinnen, de doelttekst uit een hoofdzin en een bijzin
- PR3 (verandering van informatie): het feit dat het rustiger werd in de zaal, is een toevoeging ten opzichte van de brontekst
- PR3 (verandering van informatie): 'salua l'assistance avec ce sourire héréditaire des grands pour le peuple' is weggelaten

BT: /

DT: Al die tijd stonden op het toneel drie zonderling verklede figuren verzen te zeggen.

- PR3 (verandering van informatie): de volledige zin is een toevoeging en komt niet voor in de brontekst

BT: Mais ne voilà-t-il pas que maître Coppenole, le chaussetier, se lève tout-à-coup, et que Gringoire lui entend prononcer, au milieu de l'attention universelle, cette abominable harangue:

Messieurs les bourgeois et hobereaux de Paris, je ne sais, croix-Dieu! pas ce que nous faisons ici. Je vois bien là-bas dans ce coin, sur ce tréteau, des gens qui ont l'air de vouloir se battre. J'ignore si c'est là ce que vous appelez un *mystère*, mais ce n'est pas amusant; ils se querellent de la lange, et rien de plus.

DT: Opeens klonk er een bulderende stem: 'Zeg, noemen jullie dat een feest?' Het was een van de gasten uit Vlaanderen die was opgestaan en tegen het publiek begon te praten.

- G3 (transpositie): het adjectief 'amusant' wordt in de doelttekst een zelfstandig naamwoord, namelijk 'een feest'
- G6 (verandering van de structuur van een clause): in de brontekst wordt eerst vermeld wie de persoon is die door het publiek heen roept, en pas daarna volgt zijn uitspraak; in de doelttekst wordt eerst zijn uitspraak gegeven, en pas dan wordt er gezegd wie dat doet
- S5 (verandering van abstractieniveau): in de doelttekst wordt er gesproken van 'een van de gasten uit Vlaanderen' en is daarmee abstracter dan 'maître Coppenole'
- S8 (parafraze): de doelttekst is een sterke parafraze ten opzichte van de brontekst
- PR2 (verandering in explicietheid): door de vermelding van 'uit Vlaanderen' is de doelttekst explicieter dan de brontekst, waarin niet vermeld wordt dat het om een Vlaming gaat
- PR3 (verandering van informatie): de zinnen 'Messieurs les bourgeois et hobereaux de Paris, je ne sais, croix-Dieu! pas ce que nous faisons ici. Je vois bien là-bas dans ce coin, sur ce tréteau, des gens qui ont l'air de vouloir se battre.' zijn in de doelttekst weggelaten

BT: Il fallait faire venir des lutteurs de Londres ou de Rotterdam; et, à la bonne heure! vous auriez eu des coups de poing qu'on aurait entendus de la place; mais ceux-là font pitié.

DT: Hij zei: 'Waarom hebben jullie niet een stel worstelaars uit Rotterdam laten komen, of uit Londen?'

- G7 (verandering van de structuur van de zin): De brontekst bestaat uit twee nevenschiktelijke zinnen; de doelttekst uit een hoofdzin
- S5 (verandering van abstractieniveau): door het gebruik van 'een stel' is de doelttekst concreter dan de brontekst, waar het aantal worstelaars niet duidelijk is ('des lutteurs')
- PR3 (verandering van informatie): de zin 'et, à la bonne heure! vous auriez eu des coups de poing qu'on aurait entendus de la place; mais ceux-là font pitié.' is weggelaten

BT: Ce n'est pas là ce qu'on m'avait dit; on m'avait promis une fête de fous, avec élection du pape.

DT: Ik dacht dat hier vandaag het Zottenfeest werd gevierd, dat de Paus der Dwazen zou worden gekozen. Waarom doen jullie dat niet? Dat is toch veel leuker?

- G3 (transpositie): het zelfstandig naamwoord 'élection' wordt in de doelttekst een werkwoord, namelijk 'zou worden gekozen'
- G4 (verschuiving van eenheid): de brontekst bestaat uit één zin; de doelttekst uit drie zinnen
- G5 (verandering van de structuur van een constituent): het onbepaald zelfstandig naamwoord 'une fête de fous' wordt in de doelttekst een bepaald zelfstandig naamwoord, namelijk 'het Zottenfeest'
- G5 (verandering van de structuur van een constituent): in de brontekst staat het werkwoord in de derde persoon enkelvoud ('on'); in de doelttekst staat het werkwoord in de eerste persoon enkelvoud ('ik')
- S6 (verandering in distributie): 'Zottenfeest' bestaat uit één lexicaal element, terwijl 'fête de fous' er uit drie bestaat; er is hier dus sprake van indikking
- PR3 (verandering van informatie): toevoeging van de twee zinnen 'Waarom doen jullie dat niet? Dat is toch veel leuker?'

BT: Mais voici comme nous faisons: on se rassemble une cohue, comme ici; puis chacun à son tour va passer sa tête par un trou, et fait une grimace aux autres; celui qui fait la plus laide, à l'acclamation de tous, est élu pape; voilà.

DT: Wij in Gent doen dat zo: wie mee wil doen, steekt zijn kop door een gat en trekt een gekke smoel. Wie de gekste smoel trekt, wordt paus.

- G4 (verschuiving van eenheid): de brontekst bestaat uit één zin, terwijl de doelttekst uit twee zinnen bestaat
- G7 (verandering van de structuur van de zin): de brontekst bestaat uit een hoofdzin en vijf bijzinnen; de doelttekst bestaat uit twee hoofdzinnen en een bijzin.
- G8 (verandering in cohesie): in de brontekst wordt naar 'une grimace' terugverwezen aan de hand van ellips, namelijk 'la plus laide', terwijl de doelttekst 'smoel' herhaalt
- S1 (synonymie): 'tête' is niet door 'hoofd' vertaald, maar door een synoniem, namelijk 'kop'
- S1 (synonymie): voor de vertaling van 'grimace' opteerde Pelgrom niet voor 'grimas' of 'grijns', maar voor 'smoel'
- PR2 (verandering in explicietheid): de doelttekst is explicieter door de vermelding van 'Gent'
- PR3 (verandering van informatie): weglating van 'on se rassemble une cohue'

- PR3 (verandering van informatie): weglating van 'à l'acclamation de tous'

BT: Il y a ici un suffisamment grotesque échantillon des deux sexes pour qu'on rie à la flamande, et nous sommes assez de laids visages pour espérer une belle grimace.

DT: 'Nou, er lopen hier toch malle tronies genoeg rond, zou ik zeggen!'

- G3 (transpositie): het bijwoord 'assez' wordt in de doeltekst een onbepaald telwoord, namelijk 'genoeg'
- S1 (synonymie): voor de vertaling van 'laid visages' opteert Pelgrom voor een niet voor de hand liggend synoniem, namelijk 'malle tronies'
- S7 (verandering in nadruk): aangezien 'genoeg' achter het zelfstandig naamwoord 'tronies' is geplaatst, wordt de nadruk groter dan in de brontekst, waar 'assez' voor het zelfstandig naamwoord 'laid visages' is geplaatst
- S8 (parafrase): de doeltekst is een lichte parafrase van de brontekst
- PR1 (culturele filtering): 'à la flamande' werd weggelaten
- PR2 (verandering in explicietheid): de doeltekst is implicieter door de weglating van 'pour espérer une belle grimace'
- PR3 (verandering van informatie): weglating van 'Il y a ici un suffisamment grotesque échantillon des deux sexes'

BT: Gringoire eût voulu répondre: la stupéfaction, la colère, l'indignation lui ôtèrent la parole. D'ailleurs la motion du chaussetier populaire fut accueillie avec un tel enthousiasme par ces bourgeois flattés d'être appelés hobereaux, que toute résistance était inutile.

DT: Er werd gejuicht, het was een oorverdovend lawaai, en Pierre wist zich geen raad.

- G3 (transpositie): het zelfstandig naamwoord 'enthousiasme' wordt een werkwoord in de doeltekst, namelijk 'er werd gejuicht'
- G4 (verschuiving van eenheid): de brontekst bestaat uit twee zinnen, terwijl de doeltekst uit slechts één zin bestaat
- S8 (parafrase): de doeltekst is een sterke parafrase van de brontekst
- PR1 (culturele filtering): weglating van 'chaussetier populaire', 'bourgeois' en 'hobereaux'
- PR2 (verandering in explicietheid): de doeltekst is explicieter dan de brontekst door de toevoeging van de clause 'het was een oorverdovend lawaai'
- PR3 (verandering van informatie): weglating van de zin 'Gringoire eût voulu répondre: la stupéfaction, la colère, l'indignation lui ôtèrent la parole.'

BT: /

DT: Geen mens keek meer naar het toneel.

- PR2 (verandering in explicietheid): De doeltekst is explicieter dan de brontekst door de toevoeging van deze zin. In de brontekst is het zonder deze zin duidelijk dat het volk geen belangstelling meer toont voor het toneel, maar Pelgrom koos ervoor om het toch te vermelden.
- PR3 (verandering van informatie): deze zin is een toevoeging ten opzichte van de brontekst