

Promotor Prof. dr. Kristoffel Demoen
 Vakgroep Letterkunde
Copromotor Dr. Bruno Vanobbergen
 Vakgroep Sociale Agogiek

Decaan Prof. dr. Marc Boone
Rector Prof. dr. Ann De Paepe

Kaftinformatie: 'Skylia', door Jan Jutte, in Simon Van der Geest. (2010). *Dissus*.
Amsterdam, Antwerpen: Querido, p. 26-27.

Coverontwerp: Sigrid Geerts



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Sylvie Geerts

Hoe Skylla in een graafmachine veranderde

De receptie van de klassieke mythologie in de
Nederlandstalige jeugdliteratuur van 1970 tot vandaag

Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van
Doctor in de Letterkunde

2014

Dankwoord

Intussen is het zo'n negen jaar geleden dat ik als student met een beduimd pocketje van Imme Dros' Homerosbewerkingen *Ilios & Odysseus* het bureau van Kristoffel Demoen binnenstapte. Ik dank hem om van een vaag idee voor een masterthesis een intellectueel avontuur te maken. En nu we het toch over avonturen hebben, laat ik de weg naar dit eindpunt dan maar een odyssee noemen, zo een lange tocht vol hindernissen met een zeker doel, maar een onzekere uitkomst. Wie het van dichtbij heeft meegemaakt weet wat ik bedoel. Ik dank Kristoffel om mijn gids te zijn op die weg. Zijn geduldige sturing als ik op een zijspoor belandde, zijn creatieve ideeën, zijn betrokkenheid bij alle fases van dit onderzoek, kritisch en gedetailleerd verbeterwerk en de stimulerende gesprekken gaven dit werk vorm en kleur. Oneindig dankbaar ben ik hem voor zijn begripvolle houding en niet aflatend vertrouwen. Ook mijn copromotor Bruno Vanobbergen dank ik voor zijn steun en om mij wegwijz te maken in de literatuur van zijn vakgebied. Zijn inspirerende suggesties en feedback stuurden mij steeds nieuwe richtingen uit.

De leden van mijn begeleidingscommissie, Vanessa Joosen en Rita Ghesquiere, hebben met hun expertise over jeugdliteratuur een waardevolle bijdrage geleverd aan dit werk. Mijn dank gaat ook uit naar Helma Van Lierop, Toin Duijx en Jen de Groeve die interesse toonden in mijn onderzoek en voor hun waardevolle opmerkingen en aanmoedelingen. Een heel speciale plaats in dit dankwoord reserveer ik voor Sara Van den Bossche met wie ik heb mogen ondervinden dat onderzoeken en schrijven ook – en veel beter – samen kan gebeuren. Ik beschouw het als een groot voorrecht dat ik Sara niet alleen als collega, maar ook als vriendin kan beschouwen. Ik dank alle deelnemers aan de *Never-ending Stories* conferentie die Sara en ik samen organiseerden in 2011. Bijzondere dank gaat uit naar John Stephens voor zijn opbouwende en gedetailleerde kritiek op verschillende van mijn teksten. Ik dank Petra Wörsching en de mensen van de Internationale Jugendbibliothek in München voor het hartelijke onthaal en de professionele begeleiding tijdens mijn verblijf.

Ik dank mijn collega's op de Blandijn voor hun vele hulp en steun de voorbije jaren: Floris Bernard, Pieter Borghart, Freddy Decreus, Marc De Groote, Els De Loor, Chrisje De Pauw, Koen De Temmerman, Mark Janse, Yanick Maes, Tine

Scheijnen, Stijn Praet en Berenice Verhelst. Ik dank Geert Bonamie, Gitte Callaert, Peter De Smet en Frederic Lamsens voor hun technische hulp.

Ik dank Michael De Cock, Gerda Dendooven, Imme Dros, Ed Franck en Simon Van der Geest voor hun medewerking.

Dit werk was er nooit gekomen zonder de liefdevolle en geduldige steun van mijn vrienden en familie. Voor schouderklopjes, zorg, verstrooiing en praktische hulp: Nora, Soetkin, Astrid, Brecht, Hadewijch, Marleen, Nathalie en Lien. Het nauwkeurige naleeswerk en de aanmoedigingen van Maja en Mieke waren een grote hulp. Ik dank in het bijzonder Eline, voor haar ideeën, kritische feedback, praktische hulp en onmisbare vriendschap. Gil dank ik om zijn kennis over smurfen, animatiefilms en lettertypes te delen, voor zijn hulp bij de laatste loodjes en steunende aanwezigheid.

Ik heb alles te danken aan mijn ouders, zus en zoontje. Sigrid dank ik om zorgvuldig na te lezen, vervelende praktische werkjes uit te voeren, om een cover te ontwerpen precies zoals ik die wou en bovenal om er altijd te zijn voor mij. Ik ben mijn ouders, Linda en Maarten, dankbaar om mij de kans te geven mijn interesses te volgen en mij op zo veel manieren te helpen en te steunen. Ik draag het resultaat op aan mijn zoontje Elliot die alles zin en schoonheid geeft en die van graafmachines houdt.

Lijst van figuren

Figuur 1	Betekenisvorming	11
Figuur 2	Jeugdliteraire communicatie volgens Ghesquiere (2009, p. 23).	48
Figuur 3	De rollen van lezers in jeugdliteraire communicatie	50
Figuur 4	Communicatie in leesaanbevelingen en publicaties binnen een jeugdliteratuurfonds van bewerkingen van klassieke mythologie	51
Figuur 5	Communicatie in jeugdbewerkingen van klassieke mythologie	52
Figuur 6	Continua/spanningsvelden	106
Figuur 7	Typologie van bewerkingen van klassieke mythen in de jeugdliteratuur; legende bij bijlage 2.	130
Figuur 8	Aantal mythenbewerkingen volgens jaar van publicatie	135
Figuur 9	Gemiddeld aantal titels voor en na 1994	136
Figuur 10	Verhouding jeugdbewerkingen en -uitgaven/totale titelproductie	137
Figuur 11	Grafiek productie – gedifferentieerd volgens type bewerking	139
Figuur 12	Spreiding volgens minimumleeftijd geïntendeerde lezer	141
Figuur 13	Grafiek meest voorkomende types preteksten per jaar	143
Figuur 14	Grafiek minst voorkomende types preteksten per jaar	143
Figuur 15	Frequentie per type pretekst	145
Figuur 16	Frequentie mythen met aitiologisch aspect	145
Figuur 17	Tabel populariteit type ‘hybris en straf’	152
Figuur 18	Het traject van dubbeluitgaven van jeugdbewerkingen die via leesaanbevelingen worden geadresseerd aan jongeren.	182
Figuur 19	Verhaallijnen <i>Odyssee</i>	196
Figuur 20	Verhaallijnen en episodes in bewerkingen van de <i>Odyssee</i>	199
Figuur 21	De structuur van <i>Wachten op Apollo</i> (Dijkstra, 2001)	286
Figuur 22	Episodes in bewerkingen van de ontstaansmythen	295
Figuur 23	Episodes in bewerkingen van het verhaal van Orfeus	313
Figuur 24	Episodes in bewerkingen van het verhaal van Pandora	332

Lijst van afbeeldingen

Afbeelding 1	Hoes van de DVD van de komedie <i>Dokus de leerling</i> .	154
Afbeelding 2	Avontuur en onderweg zijn op de covers: van links naar rechts, boven naar onder: van Epen (1977); Zwiers (1979); Hartman (1994); Dros & Geelen (2012)	162
Afbeelding 3	Mensenverslindende monsters op de cover van de <i>Kleine Klassiekers</i> van Davidsfonds, door Gerda Dendooven (De Cock, 2008; 2009)	164
Afbeelding 4	Een kwaadaardige hond en een jonge, hedendaagse Odysseus op de cover van een eigenzinnige bewerking van de <i>Odyssee</i> , door Jan Jutte (Van der Geest, 2010)	165
Afbeelding 5	Gevaar en gruwel op de cover door Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007) en Harrie Geelen (Dros, 1996a)	166
Afbeelding 6	Aktaion op de cover van <i>Diep in het woud</i> , door Dendooven (De Cock, 2011)	168
Afbeelding 7	Het informatieve karakter benadrukt in (van links naar rechts, boven naar onder) Houtzager (2003), Broos (1991) en Ransijn (1997)	171
Afbeelding 8	Een collage van potscherven, door Fiel Van der Veen op de cover van <i>De zwerftochten van Aeneas</i> (Biegel, 1998)	172
Afbeelding 9	Links de cover van <i>Femios</i> , door Van Stiphout (Bovée, 1973) en rechts een afbeelding van de fries van het Parthenon te Athene (443-448 v.C, British Museum, Londen)	174
Afbeelding 10	De vermenging van een klassiek en hedendaags portret door Marijke Meersman (Verleyen, 1998); rechts een fragment van fresco ‘de Stierspringen’ uit Knossos (ca. 1400 v.C., Archeologisch Museum, Heraklion)	175
Afbeelding 11	De covers van de dubbeluitgaven van Dros (2004; 2007) en Franck (1999; 2005) met telkens links de jeugduitgave	184
Afbeelding 12	Imme Dros	211
Afbeelding 13	De Wikipedia afbeelding van Gustave Flaubert	247
Afbeelding 14	‘Eenoog’ door Jan Jutte (Van der Geest, 2010, pp.14-15)	253
Afbeelding 15	‘Sirenen’, door Jan Jutte (Van der Geest, 2010, pp. 36-37)	254
Afbeelding 16	<i>Odysseus and the Sirens</i> , eponieme vaas van de Sirenschilder, ca. 480-470 v.C. (British Museum, Londen)	255
Afbeelding 17	‘Een reus met één oog’, door Julie Tavernier (Versyp, 2011, p. 18)	256
Afbeelding 18	De val van Ikaros volgens Gerda Dendooven (De Cock, 2010)	274

Afbeelding 19	Een mythische Peter Pan op de cover van Rebel met Vleugels (rechts) en links Disney's Peter Pan (Walt Disney Pictures, <i>Return to Neverland</i> . 2002)	276
Afbeelding 20	'De val van Icarus', Pieter Breugel de Oude, ca. 1558 (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel)	277
Afbeelding 21	Daidalos vermoordt Talos, door Harrie Geelen (Dros 2004 [2002], p. 414)	280
Afbeelding 22	Gaia 'staat op' uit de Chaos, door Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 18)	300
Afbeelding 23	Ouranos treurt om het gemis van zijn moeder, door Louis van Geijn (van Dolen, 2009, p. 11)	301
Afbeelding 24	Kronos vreet zijn kinderen op, door (v. boven nr. onder, van l. nr. r.) van A.D. van Heyningen-Will (Lim 1976, p. 10), Els Van Egeraat (Kramer, 2005, p. 35), Tong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 26) en Iris Beeckman (Cielen, 2009, p. 32).	306
Afbeelding 25	Kronos kotst zijn kroost uit, door (v. b. nr. o., v. l. nr. r) Harrie Geelen (Dros, 2004 [1999], p. 21), Joseph Guida (Idema, 2013, p. 10) en Louis Van Geijn (van Dolen, 2009, p. 15)	307
Afbeelding 26	Gaia met snoeimes, door Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 22)	309
Afbeelding 27	Een tragische Orfeus, door Harrie Geelen (Dros 2004 [1999], p. 101)	316
Afbeelding 28	Orfeus en Eurydike door Gerda Dendooven (De Cock, 2011)	318
Afbeelding 29	De in stukken gehakte Orfeus wordt ten grave gedragen door Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 165)	321
Afbeelding 30	Hades en Persfoneia, door Karst-Jannek Rogaar (Groothof, 2007, p. 45)	323
Afbeelding 31	De 'oude Orfeus' treurt aan de poorten van de onderwereld, door Karst-Janneke Rogaar (Groothof 2007, p. 59)	324
Afbeelding 32	Peyo. Gargamel creëert Smurfin (1967)	329
Afbeelding 33	Prometheus als redder van 'zijn lieve mensen', door Nestje De Langhe en Tine Vercruysse (Boschvogel 1978, p. 4)	335
Afbeelding 34	Pandora wordt met de vinger gewezen (Van Mourik 1984, p. 50)	338
Afbeelding 35	Pandora opent de doos, door Louis van Geijn (van Dolen, 2009, p. 55)	341
Afbeelding 36	Pandora opent de doos (Roodbeen 1997, p. 31)	342
Afbeelding 37	Pandora en Epimetheus naakt in bed, door Els van Egeraat (Kramer, 2005, p. 66)	343
Afbeelding 38	Botticelli. <i>De geboorte van Venus</i> (ca. 1486, Uffize, Firenze)	345
Afbeelding 39	De geboorten van Afrodite, volgens Louis van Geijn (van Dolen, 2009, p. 46)	345

Afbeelding 40	De geboorte van Afrodite, volgens Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 24)	346
Afbeelding 41	De plagen ontsnappen uit Pandora's kruik, door Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 113)	347
Afbeelding 42	'De reus Argus', door Reintje Venema (van der Putte, 1977, p. 52)	359
Afbeelding 43	Echo en Narkissos in pseudo-klassiek gewaad	361
Afbeelding 44	Pan bemint de gemetamorfoseerde nimf Syrinx, door Els van Egeraat (Kramer, 2003, p. 41)	366
Afbeelding 45	Hera heeft mededogen met Argos, door Els van Egeraat (Kramer, 1995, p. 57)	367
Afbeelding 46	Zeus heeft de jonge Ganymedes in zijn klauwen, door Iris Beeckman (Cielen 2009, p. 44)	372
Afbeelding 47	Filomela getuigt van de mishandeling, door Louis van Geijn (van Dolen, 2009, p. 111)	377
Afbeelding 48	De wegstervende stem van Dafne die van gedaante verandert (Dijkstra, 2001, p. 36)	381
Afbeelding 49	De metamorfose van Dafne, door Thé Thjong-Khing (Pelgrom 2007, p. 10)	381
Afbeelding 50	Leda wordt door Zeus 'bedwongen', door Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 46)	383
Afbeelding 51	Zeus 'neemt bezit van' Europa, door Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 44)	384
Afbeelding 52	Merida in Brave, Disney Pixar, 2012	385
Afbeelding 53	Salmakis grijpt Hermafroditos vast, door Gerda Dendooven (De Cock, 2011, p. 118)	388
Afbeelding 54	Tereus en Filomela, door Harrie Geelen (Dros 2004 [1997], p. 91)	395
Afbeelding 55	Prokne steekt haar zoon Itys dood, door Harrie Geelen (Dros 2004 [1997], p. 96)	396
Afbeelding 56	Mr. Peabody & Sherman. DreamWorks Animation. 2014	401
Afbeelding 57	Alexandros wordt geraakt door een speer, door Gerda Dendooven (De Cock 2014, p. 73)	403
Afbeelding 58	'Shermanus' bij de Griekse soldaten in het Trojaanse paard, uit <i>Mr. Peabody & Sherman</i> (DreamWorks Animation, 2014)	403
Afbeelding 59	Het Trojaanse paard door Louis Van Geijn (van Dolen, 2009, p. 178)	411
Afbeelding 60	Het Trojaanse paard, door Nestje De Langhe & Tine Vercruyse (Boschvogel, 1978, p. 11)	412
Afbeelding 61	Harrie Geelen stelt Troje voor vanuit het perspectief van Ares (Dros 2005 [1999], p. 11)	419
Afbeelding 62	Godinnen kijken neer op de strijd door Thé Tjong-Khing (Pelgrom 2006, p. 169)	420

Afbeelding 63	Het brandende Troje, door Gerda Dendooven (De Cock, 2014, p. 129)	421
Afbeelding 64	'Oorlog', door Jan Jutte (Van der Geest, 2010, p. 4)	427

Inhoudstafel

Dode talen, levende verhalen.....	1
Vraagstelling en opzet.....	3
Opbouw	5
Receptiestudies	7
Tweerichtingsverkeer	9
Definiëring en situering onderzoek binnen de discipline.....	12
De mythe: een vergelijkende horizon	17
Een pragmatische definiëring.....	17
Invloed van de mythestudie op het contemporaine denken over de mythe	25
Hoofdstuk 1 Bewerkingen in de jeugdliteratuur.....	35
1.1 Definitie en benadering.....	37
1.1.1 Jeugdliteratuur als socio-cultureel fenomeen	39
Een inclusieve benadering	42
De rol van de lezers in bewerkingen van klassieke mythologie voor jongeren	46
Traditionele kindbeelden en reële lezers in de jeugdliteraire kritiek	53
De passieve rol voor de jonge lezer herbekeken.....	66
De veranderende leefwereld van jongeren.	73
1.1.2 Jeugdliteratuur als literair fenomeen.....	77
‘Different not lesser’: de polysystemische benadering van de jeugdliteratuur.....	78
‘Sameness and difference’: klassieke en vernieuwende tendensen in een spanningsveld.....	83
1.2 Bewerkingen van klassieke mythologie in de jeugdliteratuur.....	90
1.2.1 Oneindige verhalen: bewerkingen binnen de jeugdliteratuur.....	90
Bewerkingen en socialisering.....	93
Bewerkingen en canonisering.....	96

Transmedialiteit: van oraal naar schrift tot bewerken als ‘mishmash’	100
1.2.2 Ideologiekritisch bewerkingsonderzoek: verhaal- en vertelanalyse....	104
Analyse van interactiepatronen	104
Discouranalytische en narratologische tools.....	108
Hoofdstuk 2 De bewerkingen in kaart gebracht.....	119
2.1 Hoe het tekstcorpus tot stand kwam.....	122
2.1.1 Criteria voor afbakening en typologie.....	122
Taal en moment van publicatie.....	122
Vormen van adresseren en leeftijdsafbakening	123
Vormen van bewerken.....	124
Afbakening en opdeling volgens pretekst	125
Typologie van bewerkingen van klassieke mythen in de jeugdliteratuur.....	129
2.1.2 Werkwijze.....	130
Basis zoekactie	130
Aanvullende zoekacties en resultaten.....	131
Leeftijdsaanduidingen	133
Toelichtingen	134
2.2 Continuïteit en verandering in de jeugdliteraire omgang met klassieke mythologie. Kwantitatieve analyse.....	135
2.2.1 Mythologie in de lift	135
2.2.2 Van traditionele naar vrijere vormen van bewerkingen	139
2.2.3 Een dalende leeftijdsgrens	140
2.2.4 Blijvers en nieuwe preteksten	142
2.2.5 Verklaring van en correlatie tussen de kwantitatieve bevindingen ...	146
De jeugdliteraire ingrediënten van de mythologie	146
Tegen de grenzen van de jeugdliteratuur aan?.....	156
2.3 Bloedstollend cultureel erfgoed. Analyse van de paratekst	159
2.3.1 Ezelsoren en afgehakte hoofden. Mythen als ontspanning.....	160
Avontuurlijke zeereizen en gevaarlijke monsters	160
Sprookjes, mysterie en fantasie.....	167
2.3.2 ‘Verhalen die iedereen zou moeten kennen’. Mythen als cultureel erfgoed	169
De link met de traditie verbeeld.....	170
Van expliciete didactiek naar erfgoed voor jong én oud	177

‘In die paar duizend jaar nog geen haar veranderd’. Mythologie als tijdloos en universeel.....	184
2.3.3 ‘Helemaal niet saai’. De nood aan aanpassing op het voorplan.....	187
Hoofdstuk 3 Een odyssee door de Nederlandstalige jeugdliteratuur	191
3.1 Tussen fantastisch avonturenverhaal en realistisch probleemboek.....	200
3.1.1 De pedagogische emancipatie van de Nederlandstalige jeugdliteratuur.....	200
3.1.2 Een probleemjongen in het spoor van Odysseus.....	202
3.1.3 Realisme, acculturatie en avontuur	207
3.2 Filosofie en literair experiment	211
3.2.1 Imme Dros: een sleutelfiguur in een sleutelperiode.....	211
3.2.2 Over helden, Kyklopen en vaders en zonen.....	217
En begin maar ergens.....	217
Tussen jeugdliteraire en mythologische tradities in.....	222
De Kykloop, een jeugdliteraire antiheld	232
Bespiegelingen over sterfelijkheid, schuld en vader-zoonrelaties	236
3.3 Odysseus 2.0: van meisje op skeelers over Turkse immigrant tot kleine ‘Niemand’.....	241
3.3.1 Van de <i>Odyssee</i> naar een odyssee	244
3.3.2 Odysseus in tijden van Wikipedia.....	246
3.3.3 Conceptual blending	250
Odysseus meets Harry Potter meets Michael Jackson.....	250
Odysseus van Nederland tot Gent	252
3.3.4 Een grensverleggend jeugdboek.....	257
Een ambigue relatie met de <i>Odyssee</i>	257
Een moderne jeugdliteraire held	258
Thuis?	260
Hoofdstuk 4 Mythische rebellen. Veranderende verhoudingen tussen jongeren en volwassenen.....	263
4.1 Van ongehoorzame kinderen tot mythische Peter Pan	264
4.1.1 Hoogmoed komt voor de val en andere wijze lessen	265
4.1.2 Een (eeuwig) kind in de hoofdrol.....	269
Een tragisch lot.....	270
Op zoek naar troost.....	272
4.1.3 Ook maar een god.....	279

4.2	Angstaanjagende verhalen	291
4.2.1	De ontstaansmythen. Een oeroud gezinsdrama.....	292
	Vader Hemel en Moeder Aarde	296
	Geweld gelegitimeerd?	303
	Van kindermoord en castratie naar orde en rechtvaardigheid	305
4.2.2	En ze waren nog lang en gelukkig dood.....	310
	Van sprookje tot tragedie	314
	‘Als versleten tapijten...’	319
	Subversieve bewerkingen	322
Hoofdstuk 5 Monsters, mooie prinsesjes en mannenhaatsters.....		327
5.1	Pandora. Gevangen in de mythe.	329
5.1.1	Van nieuwsgierig tot weetgierig. Pandora voor de hausse.....	333
5.1.2	Pandora ontmaskerd?	338
5.2	Gevangen in ‘the male gaze’?.....	349
5.2.1	‘Gaze’ en de <i>Metamorfosen</i>	350
	Feminisme en ‘the gaze’	350
	Een web van lezingen.....	353
5.2.2	Een prinses, een babbelkous en een boze godin.....	357
	Lim, 1976.....	357
	Anneke van der Putte, 1977.....	359
5.2.3	Een scala aan genderidentiteiten.....	363
	Sympathieke rokkenjagers en een bedrogen echtgenote	364
	Ruwe verkrachting en zachte streling.....	369
	Machtige goden en krachtige meisjes	377
	Tussen biologie en maatschappij.....	385
Het verhaal gaat verder.....		401
	De didactisch-ontspannende bewerkingspraktijk.....	406
	De filosofisch-literaire bewerkingspraktijk.....	414
	De speels-subversieve bewerkingspraktijk	426
Bijlagen		431
	Bijlage 1: Typologie van de mythe	431
	Bijlage 2: Primair corpus	436
	2a 1970-1980.....	436
	2b 1981-1991	439
	2c 1992-2002.....	443

2d 2003-2013	455
Bijlage 3: Jeugdbewerkingen: frequentie volgens typologie van de mythe.....	472
3a Ontstaansmythen	472
3b Verklarende mythen	473
3c Mythen over hybris.....	475
3d Heldenmythen	477
3e Tragedies.....	478
3f Mythen over aanranding	479
3g Andere mythen.....	480
Literatuur	483
Primaire werken.....	483
Secundaire werken.....	488

Dode talen, levende verhalen

Klassieke auteurs zijn allang geen helden meer. Ze raken verzeild aan de rand van het maaiveld en dreigen daar als een geknakte klaproos de geest te geven. Dat komt omdat de late twintigste eeuw geen klassieken meer verdraagt als een vorm van 'Heilige Schrift', een weg naar de waarheid die alleen toegankelijk is voor ingewijden. Toch zijn de klassieken essentieel [sic] voor onze cultuur, en verdienen het voor die cultuur meer te betekenen dan bijvoorbeeld het kasplantje van de Egyptologie. Hoe dan verder?
David (Rijser, 1999)

Dat de klassieke traditie de voorbije decennia aan invloed heeft ingeboet in cultuur en onderwijs, lijdt weinig twijfel. In de veelheid die de postmoderne cultuuropvatting kenmerkt, kunnen de klassieken geen aanspraak meer maken op een geprivilegieerde positie (Rijser, 1999). Tegelijkertijd wordt de discussie over het klassieke talenonderwijs blijvend gevoerd in de media. 'Mary Beard wil Grieks en Latijn opnieuw sexy maken', zo kopte het weekblad *Knack* onlangs nog in de aanloop naar het nieuwe schooljaar. In een interview met de bekende Britse classica en 'ambassadrice van de klassieke talen' worden de aloude vragen naar de zin van het klassieke talen onderwijs aangekaart (Verplancke, 2014, p. 6). Het debat polariseert zich intussen al enkele decennia rond kritische stemmen die Latijn studeren nutteloos en vervangbaar noemen¹ en voorstanders – meestal classici zelf – die stellen

¹ Zie koppen als 'Wat als Chinees het nieuwe Latijn was?' (De Schutter, 2013) en 'Latijn studeren hoeft niet' (Procureur, 2013).

dat de studie zinvol, uniek en relevant is.² In diezelfde periode waarin het onderwijs van de klassieke talen, tot zelfs de leerkracht Latijn voor dood wordt verklaard – en de makers van het tv-programma *De ideale wereld* van oordeel zijn ‘dat er dringend een kweekprogramma moet opgestart worden’ voor de uitstervende soort – zijn de klassieken in de jeugdliteratuur levender dan ooit.³ Sinds midden jaren ’90 heeft zich daar een beweging afgetekend, tegengesteld aan die in het onderwijs en ontstond een bloeiende en rijke traditie aan Nederlandstalige bewerkingen van klassieke mythen.

De onderwijsdebatten en het jeugdliteraire discours over de klassieken vertonen opvallende gelijkenissen. Dezelfde spanning tussen behouds- en veranderingsgezinde motivaties uit de opiniestukken over het onderwijs komen ook terug op de flapteksten en in recensies van jeugdbewerkingen. Ook daar moeten de klassieken af van hun stoffige en doodse imago en worden door de auteurs ‘tot leven gebracht’.⁴ En ook op de covers van jeugdbewerkingen wordt de unieke waarde van de klassieke traditie aangehaald als verantwoording voor lezer en auteur.⁵ Deze overeenkomsten geven aan dat het onderwijsdebat en de hausse in jeugdbewerkingen niet haaks staan op elkaar, maar uitingen zijn van eenzelfde fenomeen: een bekommernis van volwassenen om de veranderende en toekomstige plaats en betekenis van de klassieke traditie. De overtuiging dat jeugdliteratuur deelneemt aan de zoektocht naar een antwoord op de vraag ‘hoe dan verder?’ ligt dan ook aan de basis van dit onderzoek. De tegenstrijdige impulsen van een steeds evoluerende nood aan verandering en een zin voor behoud beschouw ik als kenmerkend voor deze ‘crisis van het klassieke’. En het zijn precies deze impulsen die het klassieke, ondanks de onheilsberichten, telkens opnieuw leven inblazen, in en buiten de jeugdliteratuur.

² Zie bijvoorbeeld (Rijser, 1999) en (van Bommel, 2013). Classica Mary Beard vertegenwoordigt een tussenpositie en beschouwt vooral de culturele dialoog met het verleden onmisbaar, maar verwijst het argument dat de studie van de klassieken onmisbaar is voor de geestelijke en taalontwikkeling van de hand.

³ Bijvoorbeeld ‘Studierichting Grieks-Latijn op sterven na dood’ (HDB, 2013) en ‘Leraar Latijn sterft uit’ (Amkreutz, 2013). De aflevering van het Vier tv-programma *De ideale wereld* bekeek ik op 4/10/2014, op <http://www.vier.be/deidealewereld/videos/leraar-latijn-sterft-uit/81543>.

⁴ Op de achterflap van Els Pelgroms *Helden* lezen we bijvoorbeeld dat de auteur ‘de Griekse mythen weer tot leven [brengt]’ (2006).

⁵ Zo wordt op de flaptekst van Michael De Cocks bewerking van Ovidius *Metamorfosen* gesteld dat ‘[d]e *Metamorfosen* van de Romeinse dichter Ovidius mee aan de basis [liggen] van onze westerse cultuur’ (De Cock, 2011). Vergelijk met het pleidooi van classicus Bas Van Bommel ‘Leerlingen die merken dat ze het Latijn goed beheersen, zullen [...] ook een beter besef krijgen van hun unieke waarde voor de Europese cultuur: voor ons zelfbegrip, voor onze geschiedenis, voor onze identiteit.’ (van Bommel, 2013); ook Mary Beard vertolkt dit standpunt (Verplancke, 2014). De argumenten in de paratekst worden verder uitgediept in paragraaf 2.3.

Vraagstelling en opzet

Dat de maatschappelijke vraag naar de culturele positie van de klassieke traditie als voedingsbodem voor dit onderzoek dient, maakt van meet af aan duidelijk dat ik de bewerkingen van de klassieke mythologie in de jeugdliteratuur als socio-culturele fenomenen benader. Daarmee neem ik bewust afstand van elke isolerende vorm van tekstonderzoek en beschouw literaire teksten als ingebed in een socio-culturele en historische context. Uitgangspunt is dat alle teksten uitingen zijn van ideologieën, waarbij ik ideologie beschouw als ‘een geheel van gedachten, ideeën en voorstellingen van maatschappelijke groeperingen’ (Gera & Sneller, 2010, p. 87). Ik beoog in mijn tekstanalyses een ideologiekritische lezing te geven van de bewerkingen. Dat betekent dat ik op zoek ga naar ideologieën die dominant zijn in de contemporaine context en naar de manier waarop de onderzochte teksten zich verhouden tot die dominante ideologieën. Eigen aan bewerkingen van bestaande verhalen is dat ze ook in dialoog gaan met een pretekst die een bepaalde ideologische lading draagt of op zijn minst met bepaalde ideologische betekenissen geassocieerd wordt. De focus in dit werk zal liggen op de momenten van botsing tussen ideologieën van de pretekst en contemporaine ideologieën en op de omgang met conflicterende waardensystemen in hedendaagse bewerkingen. Mijn ideologiekritische lezingen van hedendaagse bewerkingen van de klassieke mythologie zijn er met andere woorden op gericht na te gaan op welke manier betekenissen worden ge(re)produceerd en veranderd in de praktijk van bewerken.

Uit deze historiserende, ideologiekritische aanpak komt het diachrone perspectief voort dat ik hanteer. Het doel van dit onderzoek is immers tendensen van verandering en behoud in de receptie van de klassieke mythen in de Nederlandstalige jeugdliteratuur van begin jaren '70 tot vandaag in kaart te brengen. De keuze voor begin jaren '70 als vertrekpunt voor dit onderzoek past binnen een aandacht voor ideologische evoluties. De tweede feministische golf en andere emancipatiebewegingen hadden immers rond die periode de nood aan aanpassing

van de klassieke traditie op het voorplan gebracht. De hang naar emancipatie bracht toen ook binnen de jeugdliteratuur belangrijke veranderingen teweeg. De maatschappijkritische en taboedoorbrekende teneur die ontstond, oefent tot op vandaag een belangrijke invloed uit op de productie en receptie van teksten voor jonge lezers (Ghesquiere, 2009, p. 122; Van Coillie, 2007, pp. 362-365).

Aangezien bewerkingen van klassieke mythologie voor jongeren zowel jeugdliteraire teksten zijn, als uitingen van receptie van de klassieke traditie, bevindt dit onderzoek zich op het snijpunt van verschillende disciplines. Uitgaande van de pretekst sluit het aan bij het relatief nieuwe domein van de ‘classical reception studies’, een onderdeel van de klassieke studies. Met de adaptatie, het eigenlijke primaire corpus, als vertrekpunt is dit onderzoek tegelijk ook deel van het jeugdliteratuuronderzoek. Zo kom ik tot een dubbele vraagstelling: In de hoedanigheid van classica en ‘receptietheoreticus’ stel ik de vraag wat hervertellingen van klassieke mythologie in de jeugdliteratuur typeert als specifieke vorm van receptie van de klassieken (en ze onderscheidt van andere vormen van receptie). Bekijk ik het voorwerp van mijn onderzoek door de bril van de jeugdliteratuuronderzoeker, dan vraag ik me af wat dit corpus typeert als specifieke vorm van jeugdliteratuur (te onderscheiden van andere vormen van jeugdliteratuur). Vanuit deze dubbele benadering en vanuit de aandacht voor de socio-culturele en historische inbedding van de jeugdbewerkingen kan ik mijn onderzoeksvraag als volgt formuleren: *hoe worden betekenissen van klassieke mythologische ‘preteksten’⁶ gereproduceerd en veranderd in de praktijk van bewerken en hoe zijn deze ontwikkelingen gerelateerd aan bredere socio-culturele ontwikkelingen die verband houden met zowel de jeugdliteratuur, als de receptie van de klassieken?*

Deze scherpe scheiding tussen een visie op mijn corpus vanuit de receptiestudies en vanuit de jeugdliteratuur geeft een enigszins vertekend beeld. De studie van de receptie van het klassieke is immers per definitie een interdisciplinaire studie die een onderzoek vereist naar de nieuwe context waarbinnen het klassieke een betekenis krijgt. Daarom kan ik voor de benadering van mijn corpus geen eenvoudige tweedeling tussen beide disciplines handhaven. De grootste aandacht gaat dan ook

⁶ Aangezien het voor klassieke mythen vaak moeilijk is de precieze bron te achterhalen, gebruik ik de term ‘pretekst’ (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 67; Stephens & McCallum, 1998, p. 4). Daarmee verwijs ik naar de orale en geschreven bronnen die vooraf zijn gegaan aan de adaptatie. Als term voor de ontvangende tekst verkies ik adaptatie. Hiermee neem ik bewust niet de vertaalwetenschappelijke termen brontekst en doelttekst over omwille van de lineaire en teleologische implicaties.

uit naar de Nederlandstalige jeugdliteratuur als een unieke context waarbinnen de receptie van het klassieke plaatsvindt. Deze focus op de ‘ontvangende context’ komt ook voort uit mijn visie op bewerken als ideologisch gekleurde literaire praktijk, waarbij bestaande verhalen in dialoog gaan met een nieuwe socio-culturele omgeving en de – vermeende – noden van een nieuw publiek. Hiermee hang samen dat ik een pragmatische aanpak volg voor de behandeling van theoretische en methodologische kaders. De pretekstgerelateerde contexten, naast receptiestudies ook mythologie introduceer ik eerder kort in de inleiding. De Nederlandstalige jeugdliteratuur en de plaats en betekenis van bewerkingen binnen de jeugdliteratuur, diep ik grondig uit in het eerste hoofdstuk. Deze theoretische studie bereidt de weg voor een kwalitatieve en kwantitatieve analyse van het corpus als vorm van receptie van de klassieke mythologie en als vorm van jeugdliteratuur.

Opbouw

Ik vervolg deze inleiding eerst met een overzicht van concepten en aspecten van de receptiestudies die mijn benadering van de jeugdbewerkingen mee hebben vorm gegeven en tracht ook mijn onderzoek te situeren binnen de discipline. Daarna komen de mythe en de mythologiekritiek aan bod. Naast een poging tot definiëring, bespreek ik een aantal centrale figuren uit de mythestudie die van invloed zijn op de manier waarop vandaag met de mythe wordt omgegaan.

Hoofdstuk 1 geeft een diepgaande studie van het veld jeugdliteratuur waarbij de focus ligt op aspecten van behoud en verandering. Daarbij besteed ik aandacht aan de veranderende vertogen over jongeren (paragraaf 1.1.1) en de ontwikkelingen binnen de literaire context die daar onlosmakelijk mee verbonden zijn (paragraaf 1.1.2). Na een uitvoerige analyse van traditionele ‘kindvertogen’ formuleer ik een progressieve alternatieve visie op jongeren als uitgangspunt voor deze studie. Ook onderzoek ik recente veranderingen in de leefwereld van jongeren die leiden tot een grensvervaging tussen jeugd en volwassenheid en daarmee samengaand tussen jeugdliteratuur en volwassenenliteratuur. Aspecten van die leefwereld die aan bod komen, zijn multimedialiteit en de plaats van populaire cultuur, de rol van jongeren als consumenten, veranderende gezinsstructuren en het gevoel van onrust en instabiliteit dat onder invloed van economische, politieke en ecologische factoren kenmerkend is geworden voor de 21^e eeuwse tijdsgeest. In het tweede deel van het

eerste hoofdstuk staat het fenomeen bewerken centraal (paragraaf 1.2). Na een bespreking van de kenmerken van deze literaire praktijk binnen en buiten de grenzen van de jeugdliteratuur (paragraaf 1.2.1), motiveer en verklaar ik mijn analysemethode voor de bewerkingen en de aanpak van de casestudies (paragraaf 1.2.2).

In hoofdstuk 2 benader ik mijn corpus op twee verschillende manieren. In een kwantitatief luik breng ik de primaire teksten in kaart. Na een verantwoording van de manier waarop het tekstcorpus tot stand is gekomen, tracht ik tendensen af te leiden wat frequentie, leeftijdsgrens en keuze van primaire teksten betreft. De uitgebreide aandacht die dit kwantitatieve luik meekrijgt, motiveer ik vanuit de omvang van mijn primaire corpus. Enkel op die manier was ik in staat een overzicht te creëren over de meer dan 90 mythenbewerkingen voor jongeren die van de jaren '70 tot vandaag op de Nederlandse boekenmarkt verschenen. Het tweede luik van dit hoofdstuk, de analyse van de paratekst, slaat als het ware de brug tussen de kwantitatieve 'landkaart' van het corpus en de kwalitatieve analyses in de volgende hoofdstukken. Een overzicht van aspecten die terugkeren op de blurbs en coverafbeeldingen, geeft een eerste indicatie van de motivaties voor het bewerken van de klassieke mythen in de jeugdliteratuur en opvattingen over jeugdliteratuur en het fenomeen bewerken die via de boeken worden overgedragen. Het kwantitatieve onderzoek en de analyse van de paratekst geven zo niet alleen een eerste beeld van de diachrone evolutie van het veld, maar maken ook een gemotiveerde selectie mogelijk van thema's, preteksten en bewerkingen voor de diepteanalyses in hoofdstukken 3, 4 en 5. Ik som daarom hier enkel kort de thema's op van de casestudies en verantwoord de precieze vraagstelling en keuze van te analyseren preteksten en bewerkingen verder op het einde van hoofdstuk 1 en hoofdstuk 2.

In hoofdstuk 3 neem ik de lezer mee op een odyssee doorheen de Nederlandstalige jeugdliteratuur, aan de hand van bewerkingen van de populairste mythe in het corpus. In het vierde hoofdstuk leren we 'mythische rebellen' als Ikaros, Arachne en Orfeus kennen die de veranderende verhoudingen tussen jongeren en volwassenen belichamen. De laatste casestudy, in hoofdstuk 5, behandelt de vrouwen uit de mythologie zoals Pandora en Dafne, die in de bewerkingen onder meer rollen krijgen als 'monsters, mooie prinsesjes en mannenhaatsters'.

In het laatste hoofdstuk breng ik de resultaten van de analyses bij elkaar. De aandacht gaat daarbij naar tendensen van verandering en behoud in de verwerking van de klassieke mythologische verhaalstof in de Nederlandstalige jeugdliteratuur. Ik hoop zo een licht te werpen op de manier waarop de Nederlandstalige jeugdliteratuur de voorbije decennia heeft geparticipeerd in het culturele vraagstuk naar de rol van de klassieke traditie.

Receptiestudies

A literary work is not an object which stands by itself and which offers the same face to each reader in each period. It's not a monument which reveals its timeless essence in a monologue. It's much more like an orchestration which strikes ever new chords among its readers and which frees the text from the substance of the words and makes it meaningful for the time.

Jauss & Benzinger (1970, p. 10)

Als onderdeel van de studie van de Griekse en Romeinse oudheid, focussen de 'classical reception studies' op de relatie tussen de klassieke studies en bredere culturele kaders. Daarmee bouwen ze voort op de inzichten van enkele toonaangevende literatuurtheoretici uit de jaren '60 en '70 die erop wezen dat betekenis niet inherent is aan de tekst, maar ontstaat door een wisselwerking tussen lezer, context en tekst. Twee concepten uit de receptietheorie hebben het opzet van dit proefschrift in belangrijke mate bepaald.

Een eerste is afkomstig van Hans Robert Jauss, samen met Wolfgang Iser één van de belangrijkste figuren in de ontwikkeling van de receptie-esthetica. In *Literaturgeschichte als Provokation* staat de notie 'verwachtingshorizon' centraal (1970). Daarmee geeft Jauss aan dat verwachtingen en interpretaties van teksten beïnvloed worden door de socio-culturele context van de ontvanger (Jauss & Benzinger, 1970, p. 11). De lezer (her)interpreteert de tekst, past hem in haar doelstellingen en denkbeelden in en begrijpt de tekst op haar manier – daarbij beïnvloed door eerdere lezingen of interpretaties. Jauss legt zo de nadruk op het feit dat literaire hermeneutiek steeds onderworpen is aan historische beperkingen (zie ook Hardwick, 2003, pp. 7-8).

In dit onderzoek beschouw ik de jeugdliteratuur als een socio-culturele context die een specifieke invulling geeft aan de notie verwachtingshorizon. De ontvangers van

de klassieke traditie zijn in deze bijzondere vorm van literatuur in eerste instantie volwassen schrijvers, illustratoren, uitgevers en ‘bemiddelaars’⁷ die zich al dan niet rechtstreeks richten tot de jonge lezer en in tweede instantie natuurlijk ook de jonge lezers zelf.

Dat brengt mij bij een tweede concept uit het receptieonderzoek dat verder in dit onderzoek een centrale rol inneemt, dat van de ‘impliciete lezer’. Dit begrip werd midden jaren ’70 uitgewerkt door Wolfgang Iser in *The act of reading: a theory of aesthetic response* (1978). Daarin betoogt hij dat de interpretatie van een literaire tekst ook wordt gesitueerd op het niveau van de ‘impliciete lezer’. Met dit abstracte begrip worden geen reële personen bedoeld, maar een theoretische constructie die de onderzoeker uit de tekst afleidt. Op basis van tekstuele gegevens tracht hij of zij het beeld te reconstrueren van het leespubliek dat vervat zit in de tekst (Hardwick, 2003, p. 8; Schaps, 2010, p. 364). De definitie in het Nederlandstalige *Lexicon van Literaire Termen* duidt op de sociologische en ideologische dimensie van dit abstracte lezersbeeld:

een stelsel van waarden, normen, culturele bagage en attitudes waarover men dient te beschikken om de tekst te kunnen lezen en de fictionele wereld te kunnen (re)construeren op een manier die overeenstemt met de waarden en normen van de ‘implied author’. (van Bork, Delabastita, Van Gorp, Verkruijisse, & Vis, 2012)

Jeugdliteratuuronderzoekers hanteren de notie ‘kindbeeld’ om te verwijzen naar het beeld dat de volwassen zender zich van de jonge lezer vormt. Dit individuele kindbeeld is verankerd in een socio-culturele en historische context waarbinnen een of meerdere ‘collectief gevormde kindbeelden’ de omgang met kinderen in de samenleving bepalen (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 28). In paragraaf 1.1.1 komen de collectieve kindbeelden aan bod die door onderzoekers jeugdliteratuur en sociologie werden geïdentificeerd in de onderzochte periode. Door middel van ideologiekritische tekstanalyses ga ik verder op zoek naar het individuele kindbeeld van de verschillende auteurs van jeugdbewerkingen van de klassieke mythologie. Aan de hand daarvan tracht ik uiteindelijk tendensen op te sporen met als doel

⁷ De term ‘bemiddelaars’ ontleen ik aan Rita Ghesquière. Zij wijst daarmee op de volwassenen die als ‘reële tussenpersonen’ fungeren tussen het boek en de jonge lezer en maakt onderscheid tussen de directe bemiddelaars zoals school, ouders en bibliothecaris en de indirecte bemiddelaars zoals vakspecialisten en journalisten (2009, pp. 99-102).

collectieve kindbeelden en diachrone verschuivingen vast te stellen in de onderzochte teksten.⁸

Tweerichtingsverkeer

De inzichten van theoretici als Jauss en Iser hebben geleid tot een vernieuwde relatie tussen antieke cultuur en interpretaties en bewerkingen ervan waardoor in de jaren '90 de 'classical reception studies' tot ontwikkeling kwamen, een nieuwe richting binnen de studie van de klassieke talen. Tevoren ging men in de studie naar de 'klassieke traditie' de overlevering van de klassieke cultuur na. Daarbij lag de focus op de invloed van het klassieke en het traceren van de unieke betekenis van de pretekst. Het vernieuwende van de 'reception studies' ligt in het verlaten van deze lineaire en positivistische hermeneutiek. David Schaps beschrijft deze evolutie in zijn *Handbook of classical research* als volgt:

We are still studying the classical tradition, but we are looking not only at the ways our culture learns from it or imitates it – after all, according to reception theory, the texts do not have a single correct message for us to assimilate – but at all the ways in which we use it, for good or for less so. (Schaps, 2010, p. 364)

Het is ook binnen deze 'nieuwe' richting van de klassieke studies dat er ruimte komt voor kritische reflectie over de verwerking van de klassieke traditie in de populaire cultuur. Voorbeelden zijn filmbewerkingen van mythen, mythologie in comics en in games.⁹ Mijn onderzoek is nauw verwant aan deze richting van de klassieke receptiestudies en er bestaat ook een overlap, namelijk in de verwerking van klassieke

⁸ In paragraaf 1.1.1.geef ik ook een meer gedetailleerde omschrijving van de concepten kindbeeld en impliciete lezer.

⁹ Zie bijvoorbeeld het recente themanummer van het tijdschrift *Lampas* (2013) 'De klassieken in de populaire cultuur' (46)4; Roisman, H. M. (2008). 'The Odyssey from Homer to NBC : the Cyclops and the gods'. In L. Hardwick & C. Stray (Eds.), *A companion to classical receptions* (pp. 315-326). Malden (Mass.): Blackwell; Brown, S. A. (2008). 'Plato's stepchildren: SF and the classics'. In L. Hardwick & C. Stray (Eds.), *A companion to classical receptions* (pp. 415-427). Malden (Mass.): Blackwell; Brown, S. A.

stof in populaire ‘cross-over’ boeken en hun verfilming als J.K. Rowlings *Harry Potter*, Rick Riordans *Percy Jackson & The Olympians* en Suzanne Collins.¹⁰

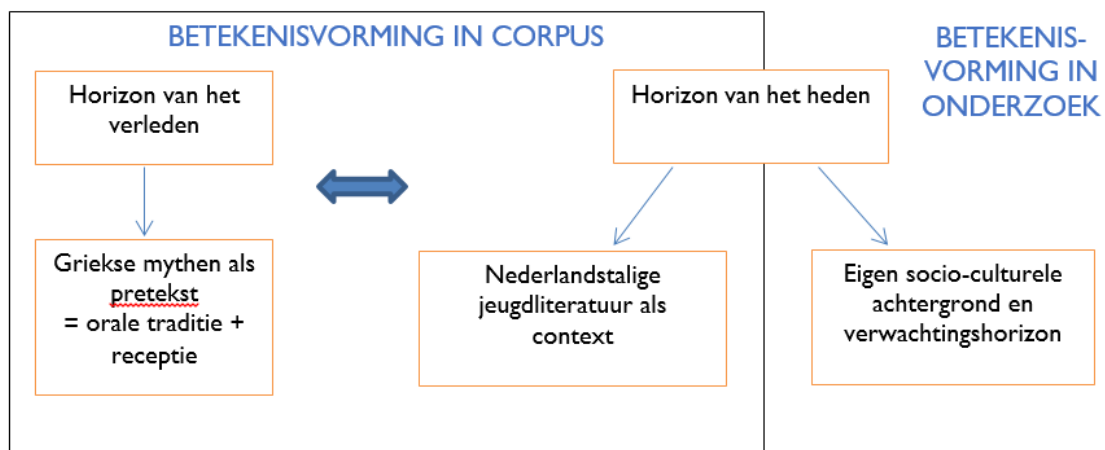
In de ‘Reception Studies’ maakt de idee van een traceerbare, historische waarheid plaats voor aandacht voor het proces van betekenisvorming door de lezer. Jauss noemt dit proces ‘the reader’s constructive activity’: een synergie tussen de historische context van de auteur en ‘the reader’s own models, paradigms, beliefs, and values’ (Machor & Goldstein, 2001, p. xi). Ook de receptiestudies van de klassieken gaan de historische invloed van de pretekst na door de veranderende ‘horizon’ en socio-historische context te onderzoeken waarbinnen het klassieke een betekenis krijgt. De betekenis van de pretekst kan in de moderne receptietheoretische visie dus niet meer worden losgezien van zijn receptie; de betekenis van de Griekse mythen in de jeugdliteratuur kan niet worden losgekoppeld van de interpretaties die doorheen de tijd aan deze verhaaltraditie zijn gegeven en van de nieuwe context waarin de mythen een plaats krijgen. Jauss spreekt in dit verband van ‘the coherence of literature as an event’ dat het begrip van de pretekst onvermijdelijk bepaalt:

The very history of effects and the interpretation of an event or work of the past enables us to understand it as a plurality of meanings that was not yet perceivable to its contemporaries. If the horizon of our present did not always already include the original horizon of the past, historical understanding would be impossible, since the past in its otherness may only be grasped in so far as the interpreter is able to separate the alien from his own horizon. It is the task of historical understanding to take both horizons into account through conscious effort. (Jauss, 2001, p. 7)

Ook voor de jeugdliteraire bewerkingen van de Griekse mythen geldt dat de verschillende horizonten uit heden en verleden ‘een plurality of meanings’ tot stand brengen. In dit tekstcorpus hebben we bovendien te maken met een in oorsprong orale pretekst waardoor de notie van ‘original horizon of the past’ verder geproblematiseerd wordt en de idee van een veranderende ontvanger als betekenisvormende instantie nog relevanter wordt. Ik zie het in de lijn van Jauss’ argumentatie als mijn taak om de ‘horizon of our present’ en de ‘horizon of the past’

¹⁰ Zie bijvoorbeeld Bright, A. (2011). ‘Writing Homer, reading Riordan: intertextual study in contemporary adolescent literature’ *The Journal of Children's Literature*, 37(1), 38-47; Mills, A. (2008). ‘Harry Potter and the horrors of the Oresteia’. In E. Heilman (Ed.), *Critical perspectives on Harry Potter* (pp. 243-256). London: Taylor & Francis; Wells, J.R. (2014). ‘Rebel tributes and tyrannical regimes. Myth and spectacle in *The Hunger Games* (2012)’. In K.A. Ritzenhoff & J. Kazecki (Eds.), *Heroism and gender in war films* (pp. 173-186). New York: Palgrave MacMillan.

bewust van elkaar te onderscheiden. Daarbij staat de horizon uit het verleden voor het volledige proces van receptie van de Griekse mythologie. Dit proces omvat zowel de orale traditie en de schriftelijke neerslag bij de antieken, als de moderne bewerkingen van de verhalen die zijn voorafgegaan aan het corpus van primaire teksten. Ik hanteer de term ‘pretekst’ om dit hele proces te omvatten. De horizon van het heden is tweërlei. Enerzijds besteed ik veel aandacht aan de invloed die de Nederlandstalige jeugdliteratuur als context uitoefent op de betekenis van de Griekse mythen. Ten tweede tracht ik me bewust te zijn van mijn eigen verwachtingshorizon die ik als onderzoeker en lezer onvermijdelijk meedraag in mijn interpretaties. Mijn lezing en tekstanalyse zal in zekere mate gekleurd zijn door mijn eigen socio-culturele achtergrond.¹¹



Figuur 1 Betekenisvorming

De idee van ‘literature as an event’ impliceert dat de relevantie van Reception Studies niet alleen bestaat in het belichten van de nieuwe context waarin het klassieke een functie krijgt, ook de omgekeerde beweging blijkt leerzaam:

Modern reception studies, in keeping with the late twentieth century’s generally broader definition of what counts as literature and what cultural phenomena are

¹¹ Gera & Sneller geven aan dat ideologiekritiek altijd gebeurt ‘vanuit de eigen ideologische achtergrond waardoor ideologiekritiek nooit neutraal is en altijd de ideologie van de criticus in zich draagt’ (2010, p. 87). Ik tracht dit op te vangen door mijn eigen uitgangspunten uitgebreid te motiveren en te kaderen in hoofdstuk 1.

worth studying, consider all of the players interesting, and see in every one who has ever been affected by the classics a receiver, a reflector and a transmitter of the classical tradition; and they see in reception studies a two-way street, illuminating both the ancients themselves and the receiving culture. (Schaps, 2010, p. 364)

Het is ook dit tweerichtingsverkeer dat in dit onderzoek centraal staat en dat in het bovenstaande schema verbeeld wordt door de dubbele pijl. Door een diachroon onderzoek van verschillende bewerkingen wil ik licht werpen op jeugdliteratuur als context, de manier waarop deze evolueert en/in haar verhouding tot de klassieke traditie. Daarnaast wil ik nagaan welke verschillende betekenissen er binnen deze veranderende context aan de klassieke mythe als pretekst kunnen gegeven worden en hoe deze zich verhouden tot eerdere interpretaties en lezingen van de pretekst, waartoe dus ook eerder verschenen jeugdbewerkingen behoren.

Definiëring en situering onderzoek binnen de discipline

Om te besluiten zet ik de aspecten van ‘classical reception studies’ die aan bod zijn gekomen op een rijtje. Aan de hand van een definitie tracht ik daarbij mijn onderzoek te situeren binnen de discipline. Ik vertrek daarvoor van de definitie van Lorna Hardwick, die is gebaseerd op de hierboven uiteengezette principes van Jauss en verhelderend is voor mijn ideologiekritische invalshoek. Hardwick omschrijft receptie als een verzameling van processen:

The artistic or intellectual processes involved in selecting, imitating or adapting ancient works – how the text was ‘received’ and ‘refigured’ by artist, writer or designer; how the later work relates to the source. (2003, p. 5)

Om deze processen te begrijpen en te beschrijven is het volgens Hardwick noodzakelijk om aandacht te hebben voor het verband met de contexten waarin de receptie plaatsvindt. Daarmee sluit ze aan bij wat Jauss ‘the reader’s constructive activity’ noemt. De contexten beschrijft Hardwick als ‘factors outside the ancient source [that] contribute to its reception and sometimes introduce new dimensions’ (2003, p. 5). In dit onderzoek beschouw ik de Nederlandstalige jeugdliteratuur als de belangrijkste bepalende factor voor de receptie van klassieke mythologische preteksten in mijn corpus. Ik wil dan ook nagaan op welke manier deze context de receptie van de klassieke mythologie een unieke vorm geeft. Bovendien stel ik, in de lijn van Hardwick en Jauss, ook de vraag of de Nederlandstalige jeugdliteratuur als

context in staat is een nieuw licht te werpen op de pretekst. Ik wil hierbij focussen op de manier waarop de bewerkingen betekenissen van de pretekst reproduceren en veranderen. Hardwick legt ook de nadruk op ‘the purpose or function for which the new work or appropriation of ideas or values is made’ (2003, p. 5). Ik ga ervan uit dat het werk meer dan één functie kan vervullen en dat er tijdens het proces van receptie ook onbewust functies worden toegekend aan de pretekst en de adaptatie. Ik definieer receptie daarom als *een verzameling van artistieke en intellectuele processen van adaptatie van een pretekst die zich situeren in een specifieke context en zowel expliciete als impliciete functies vervullen.*

Zowel de aandacht voor de lezersrol als ‘betekenisgevend’ element als de aandacht voor de doelstelling of de functie van de adaptatie in deze definitie sluiten aan bij de socio-culturele contextualisering van dit onderzoek. Bovendien passen deze in de daaraan gerelateerde ideologiekritische dimensie van de vraagstelling, d.i. de manier waarop betekenissen worden gereproduceerd en veranderd in de praktijk van bewerken.¹² Naast een definitie geeft Hardwick ook een aantal ‘key assumptions’ die haar benadering van receptie bepalen. Twee ervan dienen uitdrukkelijk als kader voor dit onderzoek:

[...]

- (vi) Reception of classical material is an index of cultural continuity and change and therefore has a value beyond its role in classical studies
- (vii) Reception is and always has been a field for the practice and study of contest about values and their relationship to knowledge and power (2003, p. 11)

De idee van een spanning tussen continuïteit en verandering als kenmerkend voor de receptie van het klassieke is belangrijk voor het opzet van dit werk. Bovendien vinden we diezelfde observatie terug in het onderzoek naar bewerkingen in de jeugdliteratuur door John Stephens & Robyn McCallum. Hun *Retelling stories, framing culture* (1998) is het eerste werk dat een theoretisch kader biedt voor jeugdliterair bewerkingsonderzoek en ligt ook aan de basis van dit onderzoek. Daarin hanteren ze volgende relativerende visie op de pretekst:

The pre-text is always bearer of some historically inscribed ideological significances, but does not invariably fix ideological significance. Rather, it functions as a site on

¹² Ik ga voor dit onderzoek uit van de opvatting dat taal als betekenisgevend systeem (taal als discours) doordrongen is van ideologie (Fairclough, 1992; Stephens, 1992, p. 1). In paragraaf 1.2.2 wordt deze ideologiekritische visie op bewerkingen en methodologie verder verklaard.

which metanarrative and textual processes interact, either to reproduce or contest significance. (1998, p. 9)

Met de abstracte en enigszins verwarrende term ‘metanarrative’ geven Stephens & McCallum aan dat er een cultureel bepaald verwachtingspatroon bestaat wat betreft de functie, vorm en betekenis van verhalen.¹³ Net als Hardwick, onder meer met een vermelding van de invloed van ‘knowledge and power’, wordt zo ook door Stephens & McCallum de aandacht gevestigd op de socio-culturele inbedding van deze processen van verandering en behoud.

Het relativeren van het primaat van de pretekst is een typisch kenmerk van het postmoderne receptieonderzoek waar dit onderzoek bij aansluit en heeft ook implicaties voor de notie van canonisering. In hun overzichtswerk *Reception study: from literary theory to cultural studies* citeren James Machor & Philip Goldstein in deze context Jane Tompkins, die een belangrijke stem vertegenwoordigt in het debat over de literaire canon:

classic texts, while they may or may not have originally been written by geniuses, have certainly been written and rewritten by the generations of professors and critics who make their living by them. [...] Rather than being the repository of eternal truths, they embody the changing interests and beliefs of those people whose places in the cultural hierarchy empowers them to decide which works deserve the name of classic and which do not (Jane Tompkins gecit. in Machor & Goldstein, 2001, p. xii)

Tompkins expliciete afwijzing van de associatie van canon met de idee van waarheid, brengt de woorden van de Nederlandse classicus David Rijser in herinnering waar ik dit werk mee begon (cf. supra, ‘Dode talen, levende verhalen’). In een bijdrage aan het onderwijsdebat eind vorige eeuw stelt Rijser immers dat ‘de late twintigste eeuw geen klassieken meer verdraagt als een vorm van “Heilige Schrift”, een weg naar de waarheid’.¹⁴ Verderop in datzelfde stuk maakt Rijser de connectie tussen deze nieuwe, postmoderne visie op het klassieke en wat ik eerder met een nogal sterke

¹³ Stephens & McCallum spreken naast ‘metanarrative’ ook van ‘metaethics’, waarmee ze duiden op het ethische en morele, cultureel bepaalde verwachtingspatroon. De termen zijn sterk met elkaar verbonden en niet altijd makkelijk van elkaar te onderscheiden, bovendien kan ‘metanarrative’ voor verwarring zorgen met de term ‘metatekstualiteit’, een literaire techniek waarbij de aandacht wordt gevestigd op fictionaliteit en de tekst als tekst (zie paragraaf 1.2). Sommige concepten, zoals het onderscheid tussen metaethic en metanarrative zijn echter erg abstract waardoor ze moeilijker te gebruiken zijn.

¹⁴ Deze relativisering van de notie waarheid is ook terug te vinden in de filosofie van François Lyotard, zie Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris: Ed. de Minuit.

term de ‘crisis van het klassieke’ heb genoemd; de verander(en)de plaats van de klassieken binnen cultuur (en bij uitbreiding onderwijs):

de veelvormigheid van het gebruik, en misbruik, van de klassieken maakt ze niet waardeloos maar juist bij uitstek waardevol. [...] Nu wij die veelheid aan lezingen in alle kaleidoscopische rijkdom voor ons zien, kunnen we geen onwrikbare ethische of esthetische meetlat meer naast de klassieken leggen. En daar zitten de classici mee. (1999)

Verder in dit proefschrift zal de rijkdom aan bewerkingen van de klassieken in de Nederlandstalige jeugdliteratuur duidelijk maken dat de relativering van het gezag van de pretekst – het verdwijnen van de ‘ethische en esthetische meetlat’ – op de jeugdliteratuur allerminst een beperkende invloed heeft gehad. Zowel inhoudelijk als kwantitatief kunnen we immers vanaf eind de jaren '90 spreken van een bloeiperiode voor de klassieke mythologie in de jeugdliteratuur van de Lage Landen. Voor dit onderzoek beschouw ik noch de klassieke mythologische pretekst, noch de jeugdliteratuur als een vaststaand en onveranderlijk gegeven, maar kijk hoe de relatie tussen beide ‘een caleidoscopische rijkdom’ aan unieke betekenissen genereert in een steeds veranderende socio-culturele en historische context.

De mythe: een verglijdende horizon

It's not so much a true story as a true myth

Nick Cave over zijn filmscript *Lawless* (2012)

Mythos, mythe. Er bestaat waarschijnlijk geen enkel Grieks woord dat in een even grote variatie aan vormen en betekenissen in het hedendaags taalgebruik voorkomt. Een poging om in enkele pagina's te komen tot een beschrijving van wat 'mythe' inhoudt en betekent is dan ook tot mislukken gedoemd. Het doel van deze paragraaf beperkt zich er daarom toe mijn gebruik van de termen in dit werk te verklaren en te motiveren.

Ik merk vooraf op dat ik eigennamen uit de preteksten in principe transcribeer volgens het Graeciserende systeem, zowel in deze paragraaf, als in de rest van dit werk. Wanneer ik verwijs naar een personage uit een bepaalde bewerking, neem ik de transcriptie van deze bron over, wanneer ik het heb over de mythische figuur op zich, hanteer ik het Graeciserende systeem. Ik ben er mij ten volle van bewust dat dit een vaag en enigszins subjectief onderscheid is en excuseer mij voor de inconsequenties die eruit voortvloeien.

Een pragmatische definiëring

Ik gebruikte in de vorige paragraaf de term 'klassieke mythologie' om de specifieke groep preteksten van de onderzochte jeugdbewerkingen te benoemen. Daarbij bracht ik ze in verband met Jauss' 'horizon van het verleden' en interpreteerde de pretekst als het volledige proces van receptie voorafgaand aan het corpus. Daarmee is mijn

visie op mythologie vergelijkbaar met die van classicus Ken Dowden in *The uses of Greek mythology*:

In fact Greek mythology is a shared fund of motifs and ideas ordered into a shared repertoire of stories. These stories link with, compare and contrast with, and are understood in the light of, other stories in the system. Greek Mythology is an 'intertext', because it is constituted by all the representations of myths ever experienced by its audience and because every new representation gains its sense from how it is positioned in relation to this totality of previous presentations. In this book I will use the term Greek Mythology, with capital letters, to denote this (evolving) total system. (1992, p. 8)

Net als Dowden zie ik de klassieke mythologie als een intertekst. Elke nieuwe bewerking krijgt haar betekenis door haar positie ten opzichte van de totaliteit aan vorige representaties. In het overzichtswerk *Classical mythology* spreken Mark Morford & Robert Lenardon van een 'continuüm' om te wijzen op het steeds evoluerende karakter van de mythologie waarbij ze uitdrukkelijk verwijzen naar het *Nachleben* van de mythologische traditie in allerlei kunstvormen tot op heden: 'The creation of classical myth has never really stopped, but from the time of Homer it has constantly been reborn and revitalized, expressed in exciting and challenging new ways through literature, art, music, dance and film' (2007, p. 26). Ik gebruik in dit werk de term 'de klassieke mythe als pretekst' met dit steeds evoluerende karakter in gedachten.

Onder klassieke mythe als pretekst versta ik verder traditionele verhalen die een oorsprong hebben in de klassieke, Griekse en Romeinse, oudheid. Deze omschrijving dient enkel en alleen om de afbakening van mijn tekstcorpus in dit werk te verantwoorden en niet als een universeel toepasbare definitie van klassieke mythe. Morford & Lenardon wijzen erop dat een enge opvatting van mythologie als een zuiver orale verhaaltraditie niet voldoet: 'myth need not be just told orally. It can be danced, painted, and enacted' (2007, p. 16). De auteurs spreken daarom van 'literary myth' en wijzen zo op de transmissie van de mythe door middel van literatuur (2007, p. 25). Dit idee van de 'literaire mythe' zit in mijn gebruik van de term 'klassieke mythologie' verrat, aangezien de literaire verwerking van de mythologie ook de voornaamste bron is van de jeugdbewerkingen. De oudste schriftelijke neerslag van de mythen vinden we in de Griekse en Romeinse literatuur die een aanvang neemt met de epische gedichten *Ilias* en *Odyssee* van Homeros. Tot de eerste geschreven bronnen van de mythe, behoren ook Hesiodos' *Theogonie* en *Werken en dagen* waarin onder meer de kosmogonie en de mythen van Pandora en Prometheus aan bod komen. In de klassieke periode zijn vooral de tragici Aischylos, Sofokles en Euripides

vermeldenswaardig als bewerkers van mythische verhaalstof. Latere Griekse auteurs die gezorgd hebben voor de overdracht van kennis van de klassieke mythologie zijn onder meer Apollodoros, Apollonios van Rhodos en Kallimachos. De meest gebruikte Romeinse bronnen voor klassieke mythologie zijn zonder twijfel Ovidius' *Metamorfosen* en Vergilius' *Aeneis*. Ik zal gedurende de tekstanalyses veel aandacht besteden aan de directe link met/verwerking van deze belangrijkste preteksten.

Een tweede aspect is de relatie van de mythe als traditioneel verhaal ten opzichte van andere traditionele verhalen. Dikwijls wordt een onderscheid gemaakt tussen mythe, sprookje, sage en/of legende en volksverhaal (Morford & Lenardon, 2007, pp. 3-4). Fritz Graf voegt nog de categorie fabel toe, maar noemt die 'a special case', duidelijk te onderscheiden van de mythe doordat ze het onmiddellijke doel heeft een morele les over te brengen (1996, pp. 7-8). De andere categorieën zijn minder eenduidig van de mythe onderscheidbaar. Aan de sage en legende wordt dikwijls een historische basis toegekend¹⁵ en volksverhalen worden in verband gebracht met avontuur (Morford & Lenardon, 2007, p. 4), fantasie (Bascom gecit. in Csapo, 2005, p. 3; Morford & Lenardon, 2007, p. 4), moraal (Morford & Lenardon, 2007, p. 4) en/of entertainment (Dowden, 1992, pp. 6-7; Morford & Lenardon, 2007, p. 4).¹⁶ De term mythe zou dan gereserveerd zijn voor verhalen die te maken hebben met de goden en het sacrale; Morford en Lenardon spreken van 'true myth' of 'myth proper' (2007, p. 3).¹⁷ Dowden bakent de mythe af door middel van uitsluiting: 'myth is often reserved for tales which do not fall into the above categories [saga, legend, folktale, fairy story], which perhaps have a clear involvement of gods or a clear religious or philosophical purpose', maar distantieert zich meteen ook van deze afbakening: 'It seems to me that attempts to distinguish between these terms have failed and that it is best simply to allow all Greek non-historical narratives to be

¹⁵ Morford & Lenardon gebruiken de woorden sage en legende als synoniemen (2007, p. 1), terwijl voor Dowden de sage beperkt is tot verhalen over een familiegeschiedenis. Als legende beschouwt Dowden elke mythe met een historische kern (1992, p. 4).

¹⁶ Sprookje (in de Engelstalige literatuur 'fairy story' of 'fairy tale') en volksverhaal ('folk tale', 'folklore') worden als synoniemen gebruikt (Graf & Marier, 1996, pp. 6-7), maar sommige auteurs zien het sprookje als een variant van volksverhaal (Dowden, 1992, pp. 6-7; Morford & Lenardon, 2007, p. 4). Volgens Dowden is het sprookje niet relevant voor de Griekse cultuur, aangezien die 'low on fairies' is (1992, p. 7). Ik verwijs naar het doctoraatsonderzoek van Stijn Praet voor het sprookje en de Latijnse traditie: Praet, S., (2014). *Fairy tale and the Latin tradition. A literary-contextualising approach*. (Doctoraat), Universiteit Gent, Gent.

¹⁷ Graf maakt een opmerkelijk evaluatief onderscheid tussen mythe en volksverhaal en beschouwt het volksverhaal als ondergeschikt aan de mythe aangezien het geen aanspraak kan maken/maakt op culturele relevantie. Het mindere volksverhaal is volgens Graf ook eigen aan latere en niet-Europese culturen (Graf & Marier, 1996, p. 7).

“myths” (1992, p. 7). Deze definitie is enerzijds handig voor dit onderzoek aangezien ik voor mijn invulling van de klassieke mythe als pretekst ook een inclusieve benadering hanteer. Anderzijds brengt een te brede en vage definiëring ook problemen met zich mee. Dowden (1992) maakt bijvoorbeeld geen melding van fabels, maar strikt genomen zouden ze onder zijn definitie van ‘Greek myth’ kunnen vallen.¹⁸ Met Graf beschouw ik de fabels, als afgeronde verhalen met een directe moraal, als een geval apart. Jeugdbewerkingen die fabels als pretekst gebruiken zijn dan ook niet in het corpus opgenomen. Alle andere niet-historische verhalen van Griekse en/of Romeinse oorsprong die door auteurs van jeugdbewerkingen als pretekst zijn gebruikt vallen onder mijn gebruik van de term ‘klassieke mythe’. Aangezien ook alle bewerkingen die voorafgegaan zijn aan de onderzochte tekst ook tot mijn opvatting van pretekst behoren, kunnen ook jeugdbewerkingen zelf deel uitmaken van de notie pretekst.

Niet alleen de categorisering van traditionele verhalen die onder het begrip ‘mythe’ vallen of kunnen vallen, roept vragen op. Ook de definiëring op zich van mythen als ‘traditionele verhalen’ staat open voor kritiek.¹⁹ In 1987 stelt Jan Bremmer in een inleiding op een collectie artikelen onder de titel *Interpretations of Greek Mythology* de vraag ‘How traditional is Greek Myth?’ (1987, p. 1). Bremmer haalt de openheid aan van het Griekse mythologische systeem waarbinnen lange tijd geen gecanoniseerde versies bestonden van de afzonderlijke verhalen. Pas vanaf de Hellenistische periode, na het verdwijnen van de goddelijke status van de dichter, zou het traditionele karakter van de mythe beginnen te dienen als legitimerende factor (Bremmer, 1987, pp. 3-4). In het *Theories of Mythology* stelt ook Eric Csapo, met de poststructuralisten en postmodernisten het traditionele karakter van de mythe in vraag (2005, p. 276). Zijn werk beperkt zich niet tot klassieke mythologie en omvat ook mythen over recente gebeurtenissen, personen en nieuwe uitvindingen (2005, p. 9). Het is wel duidelijk dat deze hedendaagse, niet-traditionele verhalen geen deel uitmaken van de preteksten van de jeugdbewerkingen van klassieke mythologie. Toch is het relevant om stil te staan bij de definitie die Csapo voorstelt van mythe en mythologie omdat ze rekening houdt met de socio-culturele functie van de mythe en

¹⁸ Dowdens vermelding van ‘all Greek non-historical narratives’ kan in principe ook slaan op verhalen die niet uit de oudheid stammen, terwijl ik onderzoek voer naar de klassiek Griekse mythologische traditie. Voor een overzichtelijke behandeling van de problemen die een (al te brede) definiëring van de term mythe stelt, zie Sels (2010a, pp. 9-13).

¹⁹ De meeste auteurs sluiten zich echter wel aan bij een omschrijving van ‘mythe’ als traditioneel verhaal, zie onder meer Burkert (1979, p. 21); Coupe (1997, pp. 5-6); Graf & Marier (1996, p. 3); Morford & Lenardon (2007, p. 3).

thus verhelderend is voor de ideologiekritische benadering die ik in dit onderzoek hanteer. Csapo omschrijft mythe als ‘a narrative which is considered socially important, and is told in such a way as to allow the entire social collective to share a sense of this importance’ (2005, p. 9). Het traditionele karakter van een mythe is volgens Csapo eerder een symptoom van deze mythische functie, dan een essentieel kenmerk van de mythe. Het onderscheid tussen mythe, legende en volksverhaal moet volgens Csapo ook in het licht van deze focus op ‘social importance’ worden geïnterpreteerd, waarbij aan een legende minder maatschappelijke waarde wordt gehecht en aan een volksverhaal nog minder (2005, p. 9).²⁰

Csapo beargumenteert verder dat we ‘social importance’ kunnen afleiden uit gebruik. Zo zal een belangrijk verhaal vaker herhaald worden of zal er vaker op gealludeerd worden in het maatschappelijk discours. De mythische functie van de traditionele Griekse mythe is dus nog niet volledig uitgehold zolang ze blijft gebruikt worden in het maatschappelijk discours. Aangezien ik de jeugdliteratuur zie als ingebed in een socio-culturele context en dus als een vorm van sociaal discours, kan ik stellen dat het voorkomen van de klassieke mythologie als pretekst in dit veld bijdraagt tot een blijvend sociaal belang van de mythe, zij het niet als sacrale, maar wel als literaire tekst.

Het blijvend gebruik en belang van de mythe staat ook centraal in de antropologisch-filosofische theorie van Hans Blumenberg. Blumenberg ziet de mythe ‘als een proces dat steeds onafgewerkt is en zich ook nu nog doorzet’ (Sels, 2010a, p. 55) wat ons terugbrengt bij het uitgangspunt van mijn benadering van de mythe: haar steeds evoluerende karakter. Voor Blumenberg is elke herwerking, elke ‘secundaire verwerking’ van de mythe ‘een voortzetting van de mythe zelf’ (Sels, 2010a, p. 55). Ook de jeugdliteraire verwerking van de mythe in de Lage Landen – en bij uitbreiding dit onderzoek – is zo een deel van de voortdurende ‘Arbeit am Mythos’, tevens de titel van Blumenbergs werk uit 1979.²¹ Om zijn theorie vorm te geven, vertrekt Blumenberg van dit ‘werken aan de mythe’, van de manier waarop de ontwikkelde maatschappij de mythologische gegevens, namen en verhalen blijft

²⁰ De notie ‘social importance’ slaat op de waarde die aan een verhaal wordt gehecht en het gewicht dat de verhalen meekrijgen en uiten zich bijvoorbeeld in de mate waarin de traditie met taboes en ceremonies gepaard gaat (2005, p. 9). Vergelijk met het evaluatief onderscheid dat Graf maakt tussen volksverhaal en mythe (cf. supra). Volgens Csapo is het onderscheid tussen mythe, legende en volksverhaal ‘necessarily relative, hazy, and variable’ (2005, p. 9), wat mijn keuze voor een inclusieve benadering ondersteunt.

²¹ Blumenberg, H. (1979). *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

gebruiken. Daarin verschilt zijn werk van de meeste eerdere mythestudies die uitgaan van een zoektocht naar het gebruik en de functie van de mythe in primitieve gemeenschappen of van het materiaal terug te vinden in oude mythologieën. Uitgaande van het contemporaine gebruik van de mythe, toegankelijk via introspectie en literatuur, gaat Blumenberg op zoek naar de ‘mythical disposition in man’, naar een antwoord op de vraag waarom de mens de neiging heeft om mythen te creëren (Yack, 1987, p. 246). Het antwoord vindt Blumenberg in het concept ‘werkelijkheidsabsolutisme’. Ik laat Nadia Sels uitleggen wat dit concept inhoudt en hoe Blumenberg het in verband brengt met de creatie van de mythe:

Absolutism of reality is not the fear of some particular threat, but exactly the more radical form of anxiety that occurs when the threat *is not* specified, is everywhere and nowhere, reality itself. Against this *Angst* – the German word is more appropriate – no defence is possible because it is absolute, unrestricted by forms or names. However, absolutism of reality is a liminal concept: man has never been overwhelmed by it in this measure; for as far as we can go back, it has always been kept at bay by something that could turn this total undefined *Angst* into ‘mere’ concrete fear, directed at a well-defined danger. This was accomplished by means of myth. (2010b, p. 4; cursivering in origineel)

De mens zoekt met andere woorden naar culturele middelen om de werkelijkheid aan te kunnen; de constructie van verhalen is een manier om de onverklaarbare en angstaanjagende krachten om de mens heen te benoemen en zo beheersbaar te maken. Een andere manier is het ontwikkelen van wetenschap. In deze context positioneert Blumenberg zich tegenover het verlichtingsdenken waar de geschiedenis van de mens teleologisch wordt opgevat, als een vooruitgang van mythisch naar wetenschappelijk denken. Hiervoor wordt dikwijls naar het aloude onderscheid tussen *mythos* en *logos* verwezen. Blumenberg beschouwt deze beide niet als tegengesteld aan elkaar, maar als uitingen van hetzelfde fenomeen die blijvend naast elkaar staan:

Blumenberg, in contrast, denies that we can ever reach a ‘turning point’ after which we can do without the less-exploitable, indemonstrable, and unrefutable ‘significance’ that myth introduces into the world we confront. Our need for such significance is a consequence of our finitude in the face of an open, potentially infinite horizon. (Yack, 1987, p. 248)

Het onderscheid tussen *mythos* en *logos* hangt nauw samen met het vraagstuk naar mythe en waarheid, waarbij wordt gewezen op het alledaagse gebruik van het woord mythe om aan te geven dat iets onwaar is. Tegelijkertijd volstaat het niet om mythe gelijk te stellen met fictie (Dowden, 1992, pp. 4-5; Graf & Marier, 1996; Morford &

Lenardon, 2007, pp. 3-4). Terugkerend in de mythestudie is de idee dat de mythe een ‘andere soort’ waarheid vertolkt. Dowden waarschuwt dat: ‘we should be sensitive to the variable meaning of “truth”’ (Dowden, 1992, p. 4). Morford & Lenardon beschouwen de dieper liggende waarheid van de mythe als een vanzelfsprekendheid:

It is embarrassingly banal but fundamentally important to reiterate the platitude that myth, like art, is truth on a quite different plane from that of prosaic and transitory knowledge. Yet myth and factual truth need not be mutually exclusive, as some so emphatically insist. A story embodying eternal values may contain what was imagined, at any one period, to be scientifically correct in every factual detail. (Morford & Lenardon, 2007, pp. 4-5)

De universalistische ideeën van ‘verborgen waarheid’ en ‘eeuwige waarden’ worden dikwijls in verband gebracht met de nawerking van de klassieke mythe in de westerse kunst en cultuur. Achterliggend is een enigszins romantische zoektocht naar een antwoord op de vraag waarom mythen zo betekenisvol, beklijvend, inspirerend, tijdloos, ... zijn en de noodzaak oproepen om steeds opnieuw verteld te worden (Yack, 1987, p. 248). Getuige de definitie van klassieke mythe die Morford & Lenardon voorstellen en waarbij ze naar eigen zeggen vertrekken van ‘two indisputable characteristics of the literary myths and legends of Greek and Roman mythology: their artistic merit and the inspiration they have afforded to others’ (2007, p. 26):

A classical myth is a story that, through its classical form, has attained a kind of immortality because its inherent archetypal beauty, profundity, and power have inspired rewarding renewal and transformation by successive generations. (2007, p. 26; cursivering en nadruk in origineel)

John Stephens & Robyn McCallum gaven eerder al aan dat het idee van een tijdloze en universele waarde een van de belangrijkste motivaties is voor het bewerken van klassieke mythen in de (Engelstalige) jeugdliteratuur (1998, pp. 63-66).²²

²² Dat deze opvatting van mythe als dieperliggende waarheid ook aan de basis ligt van behoudsgezinde motivaties in jeugdliteraire bewerkingen, zal verder duidelijk worden in het tweede deel van dit werk wanneer ik de paratekst bespreek en de bewerkingen analyseer. Ik kom terug op de bevindingen van Stephens & McCallum hierover in de volgende paragraaf wanneer ik een kort overzicht geef van de universaliserende mythetheorieën.

Mijn visie op de vraag naar mythe en waarheid sluit eerder aan bij het werk van Eric Csapo en Hans Blumenberg aangezien die beide tegelijkertijd aandacht hebben voor de socio-historische inbedding en het blijvend gebruik van de mythe, twee uitgangspunten van dit werk.²³

Eric Csapo vertrekt vanuit zijn definitie van mythe als een uiting van iets van sociaal belang (zie boven) om ertoe te komen dat de vraag naar waarheid niet relevant is voor de mythe:²⁴

By these definitions the question whether or not something is true or false is largely irrelevant to the question of whether or not it is myth. Truth was never a sufficient condition for something being believed or repeated. It is much more relevant to consider the motive behind its transmission and reception. If it spreads because it is *thought* true, valid, important, or interesting for a given social group, then it is a myth. Admittedly, just about anything can become a myth (though of course not everything is). (Csapo, 2005, p. 279; cursivering in origineel)

Met de sociale inbedding van de mythe als uitgangspunt is de mythe volgens Csapo een functie van sociale ideologie. De aandacht voor het historische aspect komt ook terug in Blumenbergs visie op de kwestie. Blumenberg spreekt in zijn historische visie op de mythe van 'a Darwinism of words'. Daarmee gaat hij ervan uit dat de mythen een traceerbare geschiedenis hebben. De verhalen die wij kennen zijn eenvoudigweg het resultaat van een uitgebreide selectieprocedure waarbij de mythe steeds werd aangepast aan nieuwe interesses en voorkeuren van een veranderend publiek, eerst door orale traditie en later neergeschreven. Dit 'Darwinism of words' heeft ertoe geleid dat de mythen die tot ons zijn gekomen het beste inspelen op het werkelijkheidsabsolutisme en de *condition humaine* (Yack, 1987, p. 249), wat hun blijvende aantrekkingskracht verklaart.

²³ Eric Csapo geeft in *Theories of mythology* eerder een overzicht van verschillende mythestudies dan een uitgebreide eigen mythetheorie. De manier waarop ik hier Csapo en Blumenberg naast elkaar plaats geeft dan ook een vertekend beeld, aangezien Blumenberg een sterk uitgewerkte mythetheorie voorstelt. Csapo komt onder invloed van Roland Barthes (1957) en het poststructuralisme tot een definiëring en interpretatie van de mythe die voor dit werk relevant is, zoals ik verder uiteen zal zetten.

²⁴ Hierbij merk ik op dat de notie 'waarheid' verschillende invullingen kan krijgen. Het kan onder meer gaan om de vraag of iets al dan niet echt gebeurd is of wijzen op de psychologische geloofwaardigheid. In Csapo's theorie lijken de verschillende betekenissen van 'waar' in elkaar over te lopen.

Invloed van de mythestudie op het contemporaine denken over de mythe

Om deze paragraaf te besluiten, breng ik nog een aantal sleutelfiguren en theoretische methodes uit de mythestudie onder de aandacht die het contemporaine denken over en de omgang met klassieke mythen en mythologie sterk hebben beïnvloed, niet alleen binnen de academische wereld, maar ook ver daarbuiten. Als leidraad hanteerde ik de selectie in de eerder besproken overzichtswerken van Csapo (2005) en van Morford en Lenardon (2007). Ik spits de discussie ook toe op het verschil tussen alomvattende, universalistische mythekritiek, en cultuurspecifieke en ideologiekritische benaderingen van de mythe. Ik heb vooral aandacht voor werken en theorieën die de ‘populaire’ visie op mythologie vorm hebben gegeven. Daarbij heb ik ook – maar niet uitsluitend – de theoretische scholen en figuren opgenomen waarvan ik de invloed op of op zijn minst de parallellen met de jeugdliteraire verwerking van de mythe rechtstreeks heb kunnen traceren via tekstanalyses en secundaire literatuur, d.i. het werk van Stephens & McCallum over bewerkingen in de jeugdliteratuur (1998; cfr. supra).²⁵

Ik behandel achtereenvolgens (maar niet chronologisch) theorieën die uitgaan van de verbinding tussen mythe en religie; de psychologische interpretatie van de mythe; de structuralistische benadering en de comparatieve benadering. Na deze ‘grote theorieën’ ga ik over op de meer gefragmenteerde poststructuralistische benaderingen van de mythe. Eric Csapo omschrijft deze ontwikkeling als volgt:

Indeed, it is questionable whether the past thirty-five years have brought any new methods for analyzing texts: since structuralism the trend has been to shy away from grand theories, unifying visions, or universal claims (even to a degree among Marxists). [...] The rejection of all ‘master narratives’ is a shibboleth of the poststructural age. (2005, pp. 290-291)

Misschien een van de meest voor de hand liggende interpretaties van de mythologie is die waarbij de mythe in verband wordt gebracht met een of meerdere aspecten van religie. Ik noem deze voor de hand liggend, omdat ik bij de afbakening van mythe als

²⁵ Waar het gaat om vaststellingen op basis van secundaire literatuur, licht ik ze kort toe in deze paragraaf. Bevindingen uit de eigen tekstanalyses komen in de tekstanalyses uitgebreider aan bod en krijgen hier enkel een korte vermelding mee.

traditioneel verhaal al verwees naar de enge definitie van mythe als een verhaal dat met goden of het sacrale te maken heeft. Dat laatste komt vooral naar voren in de enigszins mystieke theorie van Mircea Eliade die verklaart dat het vertellen van mythen een spiritueel louterende functie heeft, vergelijkbaar met het voltrekken van een religieus sacrament (Morford & Lenardon, 2007, pp. 5-6). Ritualistische interpretaties hebben met elkaar gemeen dat ze geloven in een sterk verband tussen mythe en rite. Verschillende onderzoekers beschouwen de mythe als ondergeschikt aan de rite, zoals Jane Harrison en ook Sir J.G. Frazer die in het beroemde werk *The golden bough* (1920) stelt dat alle mythen van over de hele wereld afgeleid zijn van een bepaald soort offerritueel (Csapo, 2005, p. 180; Morford & Lenardon, 2007, p. 11).²⁶ Morford & Lenardon vermelden ook Robert Graves in deze context. Hij geeft een definiëring van ‘echte mythen [...] als de reductie tot vertellend steno van rituele gebarentaal die tijdens publieke plechtigheden werd gebruikt en in veel gevallen in de vorm van afbeeldingen is aangebracht op tempelmuren, vazen, zegels, kommen, spiegels, kisten, schilden, tapijten en dergelijke’ (Graves, 1990 [1955], p. 14; Morford & Lenardon, 2007, p. 11). Graves onderscheidt deze ‘echte mythen’, die onmiskenbaar in verband staan met riten, van twaalf andere categorieën waarbij hij voornamelijk uitgaat van de literaire verwerking. Voorbeelden zijn opgesmukte geschiedschrijving, filosofische allegorieën en realistische fictie (Graves, 1990 [1955], p. 15; Morford & Lenardon, 2007, p. 11). Graves’ *The Greek myths* is dankzij een combinatie van leesbaarheid en volledigheid – Graves vermeldt zeer veel varianten en geeft specifieke verwijzingen naar de antieke bronnen – een veelgebruikt en vertaald naslagwerk. Het werk van Graves heeft meer dan waarschijnlijk ook als bron gediend voor verschillende Nederlandstalige jeugdbewerkingen van de klassieke mythologie. De Nederlandse Imme Dros vermeldt het werk uitdrukkelijk in haar bronvermelding (Dros, 2004, p. 510).²⁷ en bij andere auteurs wijst de gelijkenis met de formulering en keuze van varianten er ook op dat Graves als bron heeft gediend.

De link met religie en rite ligt ook aan de basis van de etiologische interpretatie van de mythe. In deze visie wordt de mythe geïnterpreteerd als *aitia*, als oorzaak of

²⁶ Frazer, J. G. (1920). *The golden bough: a study in magic and religion*. London: MacMillan.

²⁷ Imme Dros is een van de weinige auteurs die een bronvermelding opnemen in hun hervertellingen. Graves (1990 [1955]). Andere moderne naslagwerken die Imme Dros vermeldt zijn onder meer Grant, M., & Hazel, J. (1999). *Who's who in classical mythology*. New York, London: Routledge en Grimal, P. (1996). *The dictionary of classical mythology*. Oxford: Blackwell. De auteurs van deze naslagwerken en andere door Dros geraadpleegde naslagwerken werkten geen mythetheorie uit en worden daarom niet verder besproken in deze inleiding.

oorsprong van een gebruik of onverklaarbaar feit, zoals een natuurfenomeen. Deze is zeer invloedrijk en vele auteurs van jeugdbewerkingen grijpen ernaar terug in hun vertellingen, waarbij ze de ‘verklaringsmythe’ vaak uitdrukkelijk voorstellen als vervanger en voorloper van onze huidige wetenschappelijke kennis.²⁸ Morford & Lenardon geven terecht aan dat deze interpretatie toepasselijk kan zijn voor bepaalde mythen, maar wijzen vooral op het al te enge karakter van deze theorie die geen rekening houdt met ‘the imaginative or metaphysical aspects of mythological thought’ (Morford & Lenardon, 2007, p. 6). Verder geven de auteurs nog aan dat etiologisch ook ruimer kan worden geïnterpreteerd als ‘verklarend’ in zijn meest algemene zin. Deze definiëring van mythe mag dan wel erg universeel toepasbaar zijn, ze is tegelijk ook weer te ruim om de mythe van andere soorten verhalen te onderscheiden (Morford & Lenardon, 2007, p. 6).

Een tweede grote school binnen de mythestudie ziet de mythe als uitdrukking van psychische ‘waarheden’. Sleutelfiguren van de psychoanalytische interpretatie van de mythologie zijn Sigmund Freud en Carl Jung. Volgens Csapo is Freuds ontdekking van het onderbewuste en de invloed die dat uitoefent op het bewuste denken en handelen ‘the single most important contribution to the interpretation of myth’ (Csapo, 2005). De betekenis van Freuds theorie voor de mythologie ligt voornamelijk in de analogie die volgens hem bestaat tussen het onderbewuste van het individu en het collectieve sociale onderbewuste, een aspect dat verder werd uitgewerkt door Jung. Het individuele onderbewuste kan worden blootgelegd in de psychoanalytische praktijk, waarvan de droomanalyse wellicht de belangrijkste methode is. Volgens Freud is de droom een gemaskeerde vervulling van een onderdrukt verlangen. Dat proces van maskeren of vervormen noemt Freud het ‘droomwerk’ waarin verschillende mentale activiteiten een rol spelen: ‘verdichting’ (verkorte weergave), ‘verschuiving’ (vnl. verschuiving van nadruk of allusie), ‘uitbeelding’ (vaak onder de vorm van symbolen) en ‘secundaire bewerking’ (omvormen tot een min of meer lopend verhaal) (Morford & Lenardon, 2007, p. 8; Stroeken, 2011). Freud, en meer nog zijn volgelingen, beschreven de mythe naar analogie met de droom. Als voortbrengsels van primitieve culturen, zijn de mythen analoog aan de kinderdroom: erg symbolisch, maar ook het resultaat van relatief ongecompliceerd ‘droomwerk’ en dus een belangrijke bron van informatie over het onderbewuste (Csapo, 2005, pp. 92-93). Dat onderbewuste maakt gebruik van basispatronen eigen aan alle mensen en

²⁸ Vergelijk met wat hierboven werd gezegd over *mythos-logos*.

alle volkeren. Het belangrijkste ‘universele patroon’ is het Oedipuscomplex waarin de nadruk ligt op seksualiteit. Het patroon van het Oedipusverhaal ligt niet alleen aan de basis van het individuele maturatieproces van de mens, maar ook van de religie, de kunsten en de maatschappij (Morford & Lenardon, 2007, p. 8). Het geloof in universele aspecten werd verder doorgedreven in de theorie van Carl Jung. Waar Freud aandacht besteedde aan de individuele context, ging Jung op zoek naar ‘the “collective unconscious” of the race, that is, a revelation of the continuing psychic tendencies of society’ (Morford & Lenardon, 2007, p. 9). Deze worden uitgedrukt onder de vorm van ‘archetypes’, collectieve droombeelden en symbolen.

De invloed van Freud op de omgang met mythologie is nauwelijks te overschatten, zowel in de creatieve en artistieke sfeer als in de academische studie. De freudiaanse interpretatie van de mythe heeft de ontwikkeling van bijna alle van de andere hier besproken mythetheorieën bekrachtigd of op zijn minst beïnvloed. Csapo vermeldt ritualisme, structuralisme, en ideologische analyse (Csapo, 2005, p. 80). Morford & Lenardon vermelden comparatieve, structuralistische en ‘moderne interpretaties’:

Certainly methods and assumptions adopted by comparative mythologists – the formulations of the structuralists and the modern interpretation of mythological tales as imaginative alleviating and directive formulations, created to make existence in this real world tolerable – all these find a confirmation and validity in premises formulated by Freud. The endless critical controversy in our post-Freudian world merely confirms his unique contribution. (Morford & Lenardon, 2007, p. 7)

De structuralistische analist ontleedt traditionele verhalen in kleinere eenheden en gaat uit van universele structuren en denkpatronen. Lévi-Strauss komt zo tot de stelling dat het menselijk brein op universele wijze werkt en binaire opposities creëert (Morford & Lenardon, 2007, pp. 12-13). Propp zoekt vandaaruit naar de ene terugkerende structuur toepasbaar op alle Russische volksverhalen (Morford & Lenardon, 2007, pp. 13-14). De comparatieve benadering van mythologie gaat dan weer uit van een diachrone vergelijking van verschillende traditionele verhalen van over de hele wereld. Ik vermeldde al Harrison en Frazer die als ritualisten ook deel uitmaken van de comparatieve school, maar wil vooral stilstaan bij Joseph Campbell wiens mythetheorie tegelijkertijd comparatief, structuralistisch en psychoanalytisch is. In het populariserende en erg toegankelijke *The hero with a thousand faces* (1968) beschrijft Campbell de ‘monomythe’, een universeel grondpatroon met een psychische en spirituele dimensie, dat eigen is aan een groot aantal mythen van over de hele wereld. Zoals de titel van het werk al aangeeft, verloopt volgens Campbell de avontuurlijke tocht van de held steeds volgens eenzelfde paradigma, dat in grote lijnen neerkomt op de opeenvolging ‘scheiding-initiatie-terugkeer’. Onder invloed

van Freud, en meer nog van Jung, interpreteert Campbell dit paradigma niet als een oppervlakkige structuur maar ‘as a universally beneficent narrative of the progress of the psyche towards maturity, wholeness and enlightenment’ (Hourihan, 1997, p. 22). Volgens Stephens & McCallum is deze psychoanalytische dimensie van het werk van Campbell mee verantwoordelijk voor de aanzienlijke invloed van het werk op de jeugdliteratuur:

Many studies have plotted the shape of the traditional hero’s career, though not always with Campbell’s intense focus on a spiritual dimension or Jungian approach to archetypes. This perhaps in part explains why Campbell’s work has itself been influential on text production, especially for children and especially in fantasy of the 1960s and 1970s (there were three printings of the second edition of *The hero with a thousand faces* between 1968 and 1971). (Stephens & McCallum, 1998, p. 102)

De theorie van Campbell werkt door in de algemene tekstproductie voor kinderen en jongeren, maar het geloof van Campbell en andere structuralisten en psychoanalytici in universele aspecten van het menselijke denken en van de psyche werkt ook zeer specifiek in op de productie van jeugdbewerkingen van klassieke mythologie. Stephens & McCallum identificeren een aantal terugkerende betekenissen die aan de klassieke mythologie worden toegekend in het jeugdliteraire discours. Onder die ‘attributed significances’ vermelden zij dat: ‘they express spiritual insights in oblique narrative form [and] as narrativized expressions of impulses within the human unconscious [...] distill psychic truth’ (1998, p. 64). Daarnaast dient ook het comparatieve aspect als een van de betekenissen die de mythe meekrijgt in de jeugdliteratuur: ‘myths facilitate intercultural communication by bringing out the similarities between various world cultures, and hence affirm the common humanity of the world’s peoples’ (1998, p. 64). Deze universele betekenissen worden volgens Stephens & McCallum op de voorgrond geplaatst door de publicatie van thematisch georganiseerde internationale anthologieën, maar zullen ook naar voren in de ideologiekritische tekstanalyse die ik verder zal presenteren.²⁹

²⁹ In het Nederlandse taalgebied zijn in de onderzochte periode minder internationale anthologieën gepubliceerd dan in het Engelse taalgebied. Een voorbeeld is *De bekendste mythen en legenden* van Dirk Vander Beken (1994) dat, zoals Stephens & McCallum aangeven, typisch is in het toekennen van een groter aandeel aan de klassieke mythen. Dergelijk onevenwicht zorgt ervoor dat anthologieën als die van Vander Beken nooit volledig slagen in het benadrukken van gelijkenissen en gelijkwaardigheid van de mythologieën (Stephens & McCallum, 1998, p. 64).

Het structuralisme was de laatste grote totaaltheorie die de mythestudie heeft gekend. Sindsdien is er een tegengestelde trend ontstaan, weg van de zoektocht naar het universele en algemeen geldende in de mythe. Sindsdien kunnen we volgens Nadia Sels enkel spreken van ‘een aantal toepassingen van poststructuralistische theorieën op de mythe en de mythestudie die er eigenlijk volledig onafhankelijk van bestaan’ (2010a, p. 29). In het laatste kwartaal van de 20^e eeuw beginnen het feminisme en andere sociaalkritische bewegingen hun invloed na te laten op de mytekritiek en komen de cultuurspecifieke, eerder dan de universele kenmerken van de mythe centraal te staan (Csapo, 2005, p. 277). Vooraleer ik stilsta bij de ideologiekritische benadering van de mythe, wil ik nog kort ingaan op de 21^e eeuwse populariserende totaalinterpretatie van de mythologie door de Franse filosoof Luc Ferry. Deze vertoont opvallende overeenkomsten met de betekenis die in bepaalde van de onderzochte bewerkingen aan de mythologie wordt gegeven. Ferry’s interpretatie sluit bovendien aan bij wat Morford & Lenardon zien als een binnen de invloedssfeer van Freud gesitueerde ‘modern interpretation of mythological tales as imaginative alleviating and directive formulations, created to make existence in this real world tolerable’ (2007, p. 7; cfr. supra). In de reeks met de veelzeggende titel *Apprendre à vivre* verklaart Ferry eerst de filosofie, *Traité de philosophie à l’usage des jeunes générations* (2006),³⁰ en dan de klassieke mythologie, *La sagesse des mythes* (2008), vanuit zijn seculier humanistische standpunt als weinig dubbelzinnige sleutels tot ‘een geslaagd leven’. In de inleiding van *La sagesse des mythes* legt Ferry uit dat de kern van de mythologische boodschap, net als bij de filosofie, ligt in het aanvaarden van de sterfelijkheid, de *condition humaine*:³¹

Commençons par l’essentiel: quel est le sens profond des mythes grecs et pourquoi faudrait-il aujourd’hui plus que jamais s’y intéresser? La réponse se trouve à mes yeux dans un passage d’une des oeuvres les plus connues et les plus anciennes de la langue grecque, l’*Odyssée* d’Homère. [...]

On peut y lire en filigrane le message sans doute le plus profond et le plus puissant de la mythologie grecque, celui que la philosophie va pouvoir reprendre à son compte et

³⁰ Ferry, L. (2006). *Apprendre à vivre. Traité de philosophie à l’usage des jeunes générations*. Paris: Plon.

³¹ Ook in Blumenbergs mytheorie is die richtinggevende dimensie van de mythologie aanwezig waar Morford en Lenardon op wijzen. Centraal in zijn theorie staat immers het concept ‘werkelijkheidsabsolutisme’ wat ook aangeeft dat de mythe als functie heeft om de realiteit draaglijk te maken (cfr. supra). Verder dan deze oppervlakkige gelijkenis gaat de vergelijking tussen de complexe theorie van Blumenberg – die ook aandacht heeft voor de hedendaagse rol en de ideologische impact van de mythe – en de meer eenduidige populariserende interpretatie van de mythe door Ferry echter niet.

qu'on pourrait formuler simplement de la façon suivante: le but de *l'existence humaine* n'est pas, comme le penseront bientôt les chrétiens de gagner par tous les moyens, y compris les plus moraux et les plus ennuyeux, le salut éternel, de parvenir à l'immortalité, car une vie de mortel réussie est bien supérieure à une vie d'Immortel ratée! En d'autres termes, la conviction d'Ulysse est que la vie 'délocalisée', la vie loin de chez soi, sans harmonie, hors de son lieu naturel, en marge du cosmos, est pire que la mort elle-même. (2008, p. 9; 15; cursivering in origineel)

Gezien het totaliserende aspect is Ferry's theorie atypisch voor de 21^e-eeuwse gefragmenteerde benadering van de mythe. Tegelijk past zijn interpretatie van de mythe in de tijdsgeest van de geëvolueerde kapitalistische samenleving waar de liberaal humanistische ideologie overheerst (Csapo, 2005, p. 290). Die ideologische strekking staat voor een geloof in absolute waarden, waarvan zelfverwerkelijking, autonomie en rechtvaardigheid tot de belangrijkste behoren en domineert ook de contemporaine westerse jeugdliteratuur (Stephens & McCallum, 1998, p. 18; cfr. infra). Door deze overeenkomstige ideologische voedingsbodem vertoont Ferry's interpretatie van de mythologie sterke overeenkomsten met enkele van de onderzochte bewerkingen, zoals ik verder zal aantonen. De gelijkenissen tussen het werk van Ferry en de jeugdbewerkingen illustreert treffend hoe kritische en creatieve interpretaties in dezelfde tijdsgeest tot gelijkaardige resultaten kunnen komen zonder dat er daarom sprake hoeft te zijn van rechtstreekse beïnvloeding. Ik baseer mij voor deze bevinding op Vanessa Joosens onderzoek naar het sprookje in *Critical and creative perspectives on fairy tales: an intertextual dialogue between fairy-tale scholarship and postmodern retellings* (2011).³²

Maar zoals gezegd is Ferry's totaliserende interpretatie van de mythe eerder uitzondering dan regel binnen de huidige mythestudie. De zoektocht naar de ene universele waarheid die achter de mythe schuilt, maakt voornamelijk plaats voor een aandacht voor de socio-culturele inbedding van de mythe. Naast het feminisme, laten ook emancipatorische bewegingen als 'queer theory', 'black studies' en postkolonialisme hun licht schijnen op de klassieke mythologie. Het resultaat is dat de mythe geïnterpreteerd wordt als een product van het westerse gedachtegoed. Csapo geeft aan hoe uitgangspunten van het structuralisme door de ideologiekritische benadering van de mythe worden opgenomen ter ondersteuning van een emancipatorisch standpunt. Aan de basis ligt het werk *Mythologies* van

³² Zie ook Joosen, V. (2008). *Sprookjes opnieuw bekeken: de intertekstuele dialoog tussen sprookjestheorie en Duitse, Engelse en Nederlandse sprookjesbewerkingen in de periode van 1970 tot 2006*. (Doctoraat), Universiteit Antwerpen, Antwerpen.

Roland Barthes (1975). Daarin gebruikt hij een aantal structuralistische concepten, zoals de 'arbitrariteit' van het teken om te komen tot een ideologiekritische invulling van het concept mythe. De kern van Barthes' betoog is dat de mythe een genaturaliseerde ideologische boodschap is; een ideologisch geladen 'betekenaar' die drager is van een onuitgesproken betekenis waardoor het cultureel bepaalde overkomt als natuurlijk en vanzelfsprekend (zie Csapo, 2005, pp. 277-278). Dit idee van een genaturaliseerde, maar niet essentiële betekenis is koren op de molen van emancipatorische bewegingen omdat het de inferieure status van minderheidsgroepen ontmaskert als een cultureel bepaalde en historisch gegroeide, veeleer dan een absolute realiteit. In een inleiding op het boek *Gender and the interpretation of classical myth* geeft Lillian E. Doherty de gedachtegang weer die achter vele sociaal-kritische interpretaties van de klassieke mythologie schuilgaat en verwijst daarbij ook uitdrukkelijk naar de rol die bewerkingen en hervertellingen kunnen spelen voor de sociaal-kritische interpretatie van de mythe:

More often, I think, the author of a retelling has no conscious ideological message. Yet this does not mean that such a work has no ideological implications or effects. Classical myths carry no overt religious or political messages that could offend the citizens of an increasingly secular and 'globalised' society. Yet they retain a cultural prestige derived from their connection to the Greek and Roman cultures and to the Western literary and artistic canon. At the same time, the basic plots of the stories reflect a hierarchical world order that still matches most people's experience of work, school, and family life. Thus the myths do not conflict with, and may reinforce, the process of socialisation into economic and gender systems still dominated by Western models. (2001, p. 11)

Doherty gaat verder met een prescriptief pleidooi voor een bewuste omgang met de impliciete ideologie van de mythologische pretekst in hervertellingen: 'the self-conscious pluralistic culture of our time should make room for retellings of the myths from a wide range of perspectives, including some with the potential to unsettle the hierarchies that the stories assume' (2001, p. 11). Een gelijkaardige verzuchting wordt ook in de jeugdliteraire kritiek geuit. Stephens & McCallum geven het volgende aan over bewerkingen van traditionele preteksten:

[...] the retelling of old stories requires careful scrutiny. In all of the domains of reversion we are concerned with here there is a high probability that replication of an old content and mode of representation may result in the further replication of, for example, old masculinist and antifeminist metamarratives. At the same time, retold stories have the potential to disclose how old stories suppress the invisible, the untold, and the unspoken. (1998, p. 22)

In deze studie wil ik nagaan hoe Nederlandstalige auteurs van jeugdbewerkingen van klassieke mythen zich verhouden ten opzichte van de mythologische pretekst met als ene uiterste het essentialistische geloof in de absolute waarheid en betekenis van de mythe en als andere uiterste het benadrukken van het impliciete cultuurspecifieke en genaturaliseerde gedachtegoed. De positie die een bewerking inneemt tegenover de pretekst is sterk afhankelijk van de socio-culturele context waarbinnen ze tot stand komt. Om deze relatie met de context adequaat te kunnen beschrijven, ga ik in het volgende hoofdstuk dieper in op de ontwikkeling van de jeugdliteratuur en op bewerken als literaire praktijk.

Hoofdstuk I

Bewerkingen in de jeugdliteratuur

Theory contemplates a subject outside theory and theorizes this subject. We can trace the idea of 'looking' through the etymology of theory: the Greek word for spectacle and spectator – hence the word 'theatre'. Theory is, in effect, an act of seeing. In this sense, theory sees its subject and takes it in the way a spectator takes in a performance. In the very conception of a 'theory' as a seeing, as spectatorship, we have the connection with criticism and its two aspects. The spectator inevitably interprets what he or she sees and attends to both the structure of the play and its cultural implications.

McGillis (2010, p. 18)

In 2009 promoveerde Sanne Parlevliet met een doctoraat over 'Meesterwerken met ezelsoren': Nederlandstalige jeugdbewerkingen van literaire klassiekers als *Reynaert de Vos* en *Robinson Crusoe* in de periode 1850-1950. Door het verwante studieobject vormt *Meesterwerken met ezelsoren* een mooi vertrekpunt om mijn benadering van bewerkingen in de jeugdliteratuur te positioneren. Parlevliet plaatst haar onderzoek binnen 'het historisch georiënteerde jeugdliteraire bewerkingsonderzoek' dat ze in scherp contrast plaatst met tekstgericht bewerkingsonderzoek. De historische oriëntatie houdt in dat 'het, al dan niet expliciet, reconstrueren van het kindbeeld van een bepaalde periode centraal staat', terwijl een tekstuele oriëntatie focust op 'de literaire strategieën waarmee de verhalen worden naverteld' (2009, p. 27). Parlevliet geeft aan dat de tekstgerichte benadering een rechtstreeks gevolg is van de literaire emancipatie van de jeugdliteratuur, een evolutie die zich in het Nederlandse taalgebied aftekende vanaf eind jaren '80, begin jaren '90. Als voorbeeld van deze vorm van bewerkingsonderzoek geeft Parlevliet onder meer het themanummer van

Literatuur zonder leeftijd over bewerkingen waarin Quirin van Os en Gerard De Vriend bewerkingen beoordelen op hun literaire kwaliteiten (van Os & de Vriend, 2002). Daartegenover staat een traditie van historisch georiënteerd bewerkingsonderzoek waar Parlevliet bij aansluit en waar:

de literaire strategieën die de bewerkers hebben gebruikt niet zelf het object van onderzoek [zijn], maar fungeren als zoeklichten die de momenten in de schijnwerpers zetten waarop de culturele constructie van de oude verhalen in botsing kwam met de normen en waarden van de nieuwe context. (2009, p. 28)³³

Er is onmisbaar een gradatie waarneembaar in de aandacht die een onderzoeker besteedt aan de context waarbinnen bewerkingen tot stand komen. Toch hoeft dit onderscheid niet zo rigide te zijn als Parlevliet voorstelt.³⁴ Naast de socio-culturele context, richt ik in mijn onderzoek dan ook de blik op literaire strategieën die ik als volwaardige onderzoeksobjecten beschouw. Zo zie ik de studie van de diachrone constructie van het kindbeeld (cf. supra, paragraaf ‘Receptiestudies’) en de studie van de jeugdbewerkingen als literaire fenomenen als even noodzakelijke stappen in een zoektocht naar een antwoord op de vraag wat bewerken binnen de jeugdliteratuur onderscheidt van andere vormen van literair bewerken.

In dit hoofdstuk benader ik jeugdliteratuur dus als literair fenomeen *en* als socio-cultureel fenomeen. Ik splits mijn behandeling van de theorie over jeugdliteratuur ook navenant op met als doel te komen tot de definiëring ervan de eigen benadering

³³Parlevliet vermeldt als voorbeelden van het historisch georiënteerde bewerkingsonderzoek in de jeugdliteratuur het sprookjesonderzoek van Jack Zipes (Zipes, J. (1983). *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood: versions of the tale in sociocultural context*. South Hadley (Mass.): Bergin & Garvey Publishers) en *Retelling stories, framing cultures* van Stephens & McCallum (1998).

³⁴ Het sterke onderscheid dat Parlevliet maakt tussen tekst georiënteerd en historisch georiënteerd is volgens mij moeilijker vol te houden bij een discussie van literatuur van na de emancipatie van de jeugdliteratuur. Een uitgebreide aandacht voor de literaire kenmerken is noodzakelijk voor, maar niet ondergeschikt aan een historisch georiënteerd onderzoek van de jeugdliteratuur van na de jaren ‘90 wanneer het literaire aspect een evenwaardige speler in het veld is geworden. Wel is het nodig om, zoals Parlevliet aangeeft in haar kritiek op van Os & de Vriend, de noodzakelijke kritische afstand te bewaren en de literaire kenmerken in verband te brengen met kindbeelden en de socio-culturele context. Ik verwijs hier ook naar het artikel van Katharine Jones die aangeeft dat binaire tegenstellingen - zoals lezersgericht versus tekstgericht of, zoals hier, tekstgericht versus contextgericht - de jeugdliteraire kritiek in verkeerde richtingen dwingt. Jones pleit voor het verlaten van oppositionele retoriek. In een meer gematigde positie wordt elk kritisch werk beoordeeld op zijn bijdrage tot de discussie en niet in scherp contrast geplaatst met ander kritisch werk (2006, p. 290).

te situeren binnen de jeugdliteratuurstudie (paragraaf 1.2).³⁵ Een volgende paragraaf is dan gewijd aan de plaats die bewerkingen innemen in de jeugdliteratuur en aan de methode waarmee de bewerkingen verder zullen worden onderzocht op hun literaire kenmerken en op het beeld van het kind als lezer van de klassieke verhaalstof die ze naar voren brengen (paragraaf 1.2).

1.1 Definitie en benadering

‘The impossibility of children’s fiction’ (Rose, 1984), ‘Exit Children’s literature’ (Nikolajeva, 1998), ‘Getting rid of children’s literature’ (Jones, 2006) en ‘Jeugdliteratuur bestaat niet’ (Van den Hoven, 2011). Het zijn maar enkele van de titels van belangrijke werken uit de jeugdliteraire kritiek die wijzen op de dubieuze relatie die critici uit het veld onderhouden met hun studieobject. De crux ligt zowel in de inhoud van de termen ‘jeugd’ en ‘literatuur’, als in de verhouding tussen beide. Niet alleen de Nederlandse, maar ook de Engelstalige term ‘children’s literature’ zorgt om die redenen voor verwarring, zoals Peter Hunt aangeeft: ‘Both parts of the term are [...] “difficult” in that both cover a range of possible meanings, synchronically and diachronically, and together they have caused much confusion and influenced (often negatively) the development of the areas that they ostensibly name’ (2011, p. 42). Om de knoop te ontwarren, volg ik Hunt die de jeugdliteratuurcriticus een pragmatische en relativerende houding voorschrijft: ‘we need to tailor our definitions to suit our purposes’ (2009a, p. 13). De waarschuwing die David Rudd in het inleidende hoofdstuk van de door hem uitgegeven *Cambridge companion to children’s literature* meegeeft, wijst in dezelfde richting.

In short, a healthy scepticism is essential when reading any study of children’s literature. Why is it conceived the way it is? Why have some genres (like the fairy tale or the animal story) come to be seen as prototypically childish? Why does the study of children’s literature tend to ignore non-fictional material? Why doesn’t it include children’s own literary productions? Why is certain material central to the discipline

³⁵ Hierbij geldt dat de voornaamste bronnen voor het jeugdliteratuuronderzoek komen uit het Engelse, Nederlandse en in mindere mate ook het Duitse taalgebied. De algemene geldigheid van alle uitspraken die ik verder zal doen over ‘de jeugdliteratuur’ dient dan ook te worden gerelativeerd.

whereas other work is deemed peripheral, often hived off as the concern of others?
(Rudd, 2010, p. 6)

Rudd wijst erop dat elke studie van jeugdliteratuur onvermijdelijk een bepaalde visie op jeugdliteratuur vertolkt waardoor ze de blik richt op welbepaalde aspecten en andere in de schaduw stelt. Deze studie vormt daarop geen uitzondering. Alleen al het gebruik van primaire en secundaire literatuur uit het westen en meer bepaald het Germaanse taalgebied is beperkend. Bovendien, zo geeft Rudd aan, is jeugdliteratuur als academische discipline op een welbepaalde manier gegroeid waardoor bepaalde teksten en visies meer met jeugdliteratuur geassocieerd worden dan andere. Ik ga er dan ook van uit dat de term ‘jeugdliteratuur’ op verschillende legitieme manieren ingevuld en verklaard kan worden, al naargelang het uitgangspunt en de doelstelling van de onderzoeker (Desmet, 2007, p. 23; Ghesquiere, 2009, p. 9). Deze bevindingen liggen aan de basis van de dubbele doelstelling van mijn behandeling van het onderwerp. Enerzijds zal ik trachten een zo representatief mogelijk overzicht te geven van de verschillende benaderingen van het veld jeugdliteratuur in de contemporaine literaire kritiek. Anderzijds zal ik trachten tot een pragmatische definiëring te komen die onthult bij welke van de vele legitieme benaderingen van jeugdliteratuur dit onderzoek aansluit. Deze werkdefinitie ligt niet alleen aan de basis van mijn selectie van primaire teksten, maar in de lijn van de woorden van Rudd, kan ik stellen dat mijn selectie van primaire teksten en mijn onderzoeksvraag onvermijdelijk op voorhand mijn benadering van jeugdliteratuur een bepaalde kleur hebben gegeven.³⁶

In wat volgt, splits ik mijn zoektocht naar een definitie van jeugdliteratuur op volgens de twee belangrijkste zwaartepunten van de jeugdliteraire kritiek die binnen dit onderzoek een gelijkwaardige positie innemen: met een focus op de lezer benader ik de jeugdliteratuur eerder als socio-cultureel fenomeen. Wanneer ik mij concentreer op de literaire kenmerken, benader ik de jeugdliteratuur dan weer eerder als een literair fenomeen. Deze opsplitsing mag uiteraard niet beschouwd worden als een scherpe en duidelijke scheidingslijn. Karín Lesnik-Oberstein geeft immers aan dat de twee delen van de samenstelling niet los van elkaar kunnen worden benaderd:

the two constituent terms – ‘children’ and ‘literature’ – within the label ‘children’s literature’ cannot be separated and traced back to original independent meanings,

³⁶ Ik baseer mij voor dit onderscheid tussen een pragmatische definiëring en een status quaestionis van het veld op het doctoraatsonderzoek van Mieke Desmet naar de vertaling van Engelse ‘meisjesboeken’ naar het Nederlands (Desmet, 2007, pp. 23-61).

and then reassembled to achieve a greater understanding of what ‘children’s literature’ is. Within the label the two terms totally qualify each other and transform each other’s meaning for the purposes of the field. (1999, p. 16)

De opsplitsing tussen de socio-culturele en de literaire aspecten is dus enkel een manier om mijn behandeling van het onderwerp vorm te geven. Door elk van beide aspecten beurtelings op de voorgrond te plaatsen wil ik een zo volledig mogelijk beeld van de jeugdliteratuur vormen.

De vraag naar de verhouding tussen tekst en lezer die al opgeroepen wordt door de term zelf, legt meteen de vinger op de zere plek van de jeugdliteraire kritiek en staat centraal in het eerste deel van deze paragraaf (1.1.1, ‘Jeugdliteratuur als socio-cultureel fenomeen’). Al even problematisch is de vraag naar de invulling van de term literatuur binnen de samenstelling die vaak gebeurt vanuit een definiëring *ex negativo*; in de woorden van de Perry Nodelman: ‘Discourse about children’s literature almost always centers on how it differs from its other’ (2008, p. 340). De voorstelling van jeugdliteratuur als het mindere broertje van de volwassenenliteratuur en het daaruit volgende Calimerocomplex van de jeugdliteratuur dienen nog dikwijls als wankel basis voor discussies van het onderwerp. Dit vormt het onderwerp van het tweede deel van deze paragraaf (1.1.2, ‘Jeugdliteratuur als literair fenomeen’).

Ruth Bottigheimer vat duidelijk samen hoe verschillende interpretaties van het literaire aspect evenals verschillende visies op de lezer van jeugdliteratuur kunnen leiden tot sterk uiteenlopende benaderingen waartegenover ik mijn positie zal definiëren in de volgende paragrafen :

Children’s literature has also been marked by an underlying but rarely articulated uncertainty about what actually constitutes the subject. Is it belletristic *literature* for children or *books* for children? Does it, and should it, treat *intended* child readers or *actual* child readers? Is the study of children’s literature about the problematics of *writing for* children or about the mechanics, aesthetics, or psychology of *reading by* children? Each of these approaches overlaps neighboring ones, each is independently legitimate, and each generates assumptions and conclusions that potentially undermine or actually contradict basic premises within others. (Bottigheimer, 1998, p. 191; cursivering in origineel)

1.1.1 Jeugdliteratuur als socio-cultureel fenomeen

De verhouding tussen ‘jeugd’ en ‘literatuur’ kan op verschillende manieren verklaard worden. Ghesquiere geeft aan dat het kan gaan om ‘(a) literaire teksten geschreven

door jongeren, (b) literaire teksten geschreven voor jongeren en (c) literaire teksten gelezen door jongeren' (Ghesquiere, 2009, p. 10). In een vierde mogelijke definiëring wordt jeugdliteratuur gelijkgesteld met literatuur over jongeren (Desmet, 2007, p. 26). In het Engels lijkt de genitiefvorm in de term 'children's literature' bovendien een bezitsrelatie te impliceren tussen de jonge lezer en de jeugdliteratuur, wat het probleem alleen nog maar vergroot. Voor Katharine Jones is dat zelfs voldoende aanleiding om de term helemaal naar de prullenbak te verwijzen en te vervangen door het neologisme 'child literature' (2006, p. 305). Ik keer opnieuw naar Peter Hunt omdat hij zich al sinds de beginjaren van de academische discipline jeugdliteratuur tot op vandaag herhaaldelijk heeft gebogen over de problemen van definiëring.³⁷ Hunt geeft in een recent inleidend artikel op het onderwerp aan dat er ondanks de ambiguïteit die rond jeugdliteratuur bestaat, toch sprake kan zijn van een vast kenmerk:

[...] can all children be lumped together as one species – and if they are, does that imply wishful thinking or disrespect? And what does that awkward little possessive 's in 'children's' actually mean? Do these texts really *belong to* children, or are they simply *aimed at* them? Are the texts we are talking about *of* childhood, *for* childhood, *about* childhood, or *by* children? [...] However we answer these questions, our subject has one inescapable feature: some idea of a child or childhood motivates writers and determines both the form and the content of what they write; some idea of a child or childhood influences how we interpret, judge, analyse and use texts, whether we are interested primarily in texts, or primarily in children, or primarily in both children and texts. (Hunt, 2009a, p. 13; cursivering in origineel)

Volgens Hunt hebben teksten die we als jeugdliteratuur beschouwen dus ontegenzeggelijk met elkaar gemeen dat ze de vertolkers zijn van een bepaald kindbeeld. Hunts 'inescapable feature' lijkt in de eerste plaats van toepassing op teksten *voor* jongeren. Hunt gaat in hetzelfde artikel ook bijna ongemerkt verder met die laatste interpretatie: "children's literature" or perhaps better, "literature for children" (2009a, p. 22).³⁸ Deze keuze van Hunt weerspiegelt meteen ook het standpunt dat in het grootste deel van de contemporaine jeugdliteraire kritiek wordt

³⁷ Zie onder meer Hunt (1994, 1999, 2009a, 2009b, 2011).

³⁸ Ook in het door Lissa Paul en Philip Nel uitgegeven *Keywords for children's literature* geeft Hunt onder het lemma 'Children's literature' aan dat hij zich concentreert op de boeken 'for childhood' (Hunt, 2011, p. 43; nadruk in origineel).

ingenomen.³⁹ Ook Emer O'Sullivan sluit bijvoorbeeld teksten geschreven door jongeren en teksten over jongeren uitdrukkelijk uit: 'The true defining feature of children's literature is [...] its audience: children's literature is indeed literature for children' (2010, p. 4) Het meest overtuigende argument om te kiezen voor deze interpretatie van jeugdliteratuur is volgens mij dan ook dat ze berust op conventie (Jones, 2006, p. 304), zoals ook uit het dagdagelijkse gebruik van de term naar voren komt. Een ander argument dat wordt aangehaald is dat gepubliceerde literatuur geschreven *door* jongeren een eerder zeldzaam fenomeen is (Desmet, 2007, p. 27; Ghesquiere, 2009, pp. 9-10; Hunt, 2011, p. 42; O'Sullivan, 2010, p. 4).⁴⁰ In het huidige internettijdperk is het belangrijk daar aan toe te voegen dat dit nog wel geldt voor gedrukte publicaties, maar dat er op het net veel teksten geschreven door jongeren verschijnen. Conventie blijft dus de belangrijkste geldige motivatie voor de keuze.

Nu duidelijk is dat ik de term 'jeugd' in de samenstelling jeugdliteratuur gelijkstel met het doelpubliek van jeugdliteratuur, kan ik vandaaruit de gekozen terminologie verder verantwoorden. Ik volg daarbij Rita Ghesquiere: 'jeugdliteratuur is niet alleen de meest verspreide term, maar heeft ook een algemenere betekenis dan kinderliteratuur of adolescentenliteratuur. Het woord wordt gebruikt als overkoepelende term voor zowel kinderliteratuur als adolescentenliteratuur' (Ghesquiere, 2009, p. 10). De termen kinderliteratuur en adolescentenliteratuur kan je in het Nederlands gebruiken om te differentiëren binnen het geheel aan jeugdliteraire teksten, al is het afgrenzen van de leeftijd discutabel. Ghesquiere spreekt van kinderliteratuur voor een leespubliek van peuters tot 11- à 12-jarigen; van jeugdliteratuur in de specifieke zin voor de leeftijdsgroep van 11 tot 15 jaar en van adolescentenliteratuur voor de leeftijd van 15 jaar en ouder. Jan Van Coillie geeft aan dat de adolescentie begint bij 12 jaar, maar dat er sinds de jaren '70 een literatuur tot ontwikkeling kwam, specifiek voor de doelgroep 15+ (2007, pp. 74-76).

³⁹ In het Nederlandse taalgebied is dat het uitgangspunt van o.m. Joosen and Vloeberghs (2008); Van Coillie (2007). Enkele voorbeelden van de vele Engelstalige publicaties die van dit standpunt uitgaan zijn Karín Lesnik-Oberstein (1999) en Rudd (2010).

⁴⁰ Om de interpretatie als literatuur *over* jongeren van de hand te doen, geven zowel Desmet als O'Sullivan aan dat jeugdliteratuur ook teksten bevat waarin geen kinderen voorkomen en dat niet alle boeken waarin kinderen voorkomen, automatisch gelden als jeugdliteratuur. Zo gaan ze al uit van de meer conventionele visie op jeugdliteratuur als literatuur voor jongeren om een andere definitie uit te sluiten. Dergelijke argumentatie illustreert dus in de eerste plaats dat de meest gangbare interpretatie van jeugdliteratuur zowel in de kritiek als daarbuiten (bijvoorbeeld in uitgeverijen en bibliotheken) die is van teksten die de jonge lezer als doelpubliek voor ogen houden.

Een eenvoudige Google zoekopdracht leert dat de term adolescentenliteratuur op de boekenmarkt en in bibliotheken steeds vaker vervangen wordt door de term ‘Young Adult boeken’ of ‘Young Adult books’ (vaak afgekort tot ‘YA boeken/books’). Ik hanteer in dit werk de term ‘jeugdliteratuur’ als overkoepelende term (tenzij anders vermeld) en naar analogie de term ‘jongeren’ om te verwijzen naar de peuterleeftijd tot en met de adolescentie. Ik hanteer echter wel de geïnstitutionaliseerde term ‘kindbeelden’ om te verwijzen naar vertogen over jongeren. Ook volg ik de leeftijdsgrenzen die Ghesquiere aangeeft om te differentiëren. Het zijn meteen ook deze inclusieve parameters die ik heb gehanteerd bij de samenstelling van het primaire corpus (cf. supra, hoofdstuk 2).

Een inclusieve benadering

Een opvatting van de jonge lezer als doelgroep impliceert dat er sprake is van een bewuste actie die uitgaat van de volwassene en gericht is op de jongere. Ik beschouw het als een gegeven dat de volwassene bij dit proces gestuurd wordt door bepaalde opvattingen over jongeren (cf. eerder vermeld citaat van Hunt, 2009a, p. 13). Hunt geeft verder aan dat een pragmatische definitie van literatuur voor jongeren met verschillende elementen rekening moet houden: ‘A working definition of [...] “literature for children”, then, might be arrived at by choosing your own interpretation of the three elements, the literature, the children and the “for-ness”’ (Hunt, 2009a, p. 22). Deze drie elementen vinden we ook terug in de omschrijving van jeugdliteratuur die Katharine Jones voorstelt: ‘literature written almost entirely by adults that assumes various conceptions of the child, childhood, and the childlike, with child readers being the target of the book.’ (2006, p. 305). Jones vermeldt kort het literaire aspect (voor mijn invulling hiervan zie paragraaf 1.1.2), maar focust vooral op de identiteit van de jonge lezer (Hunts ‘children’) en op de relatie tussen de volwassene en de jonge lezer (Hunts ‘for-ness’). We kunnen wat dat betreft drie elementen onderscheiden in Jones’ definiëring: de volwassen auteur die de tekst richt naar de jonge lezer; de tekst zelf die drager is van opvattingen over de jongere en ten slotte de jongere als lezer die het doelpubliek van de jeugdliteratuur uitmaakt.

In de teksten die centraal staan in dit onderzoek, wordt de beweging van volwassen auteur naar jonge lezer echter gecompliceerd omdat we te maken hebben met bestaande verhalen die oorspronkelijk niet gericht waren op kinderen. De klassieke mythologische pretekst wordt met andere woorden pas in een later stadium specifiek op jongeren gericht. Rita Ghesquiere gaat voor haar definitie ook uit van jeugdliteratuur als literatuur voor jongeren, maar stelt vast dat deze niet adequaat is om de belangrijke plaats die werken uit de volwassenenliteratuur opnemen in de

jeugdliteratuur te beschrijven. Ghesquiere ziet de categorie van teksten gelezen door jongeren bijgevolg 'als aanvulling noodzakelijk omdat bepaalde boeken die niet expliciet voor kinderen geschreven zijn (zoals *Robinson Crusoe*, *Gulliver's Travels*), zich na een tijd als kinderboek kunnen gedragen' (Ghesquiere, 2009, p. 10). Wat het 'zich als kinderboek gedragen' precies inhoudt, is echter niet helemaal duidelijk. Wel kunnen we afleiden dat het voor Ghesquiere gepaard gaat met een statusverandering, aangezien ze de genoemde werken contrasteert met 'andere volwassenenboeken zoals *The Catcher in the Rye* [...] die 'hun status binnen de volwassenenliteratuur [behouden] maar ook beschouwd [worden] als prototypes van de hedendaagse adolescentenroman' (2009, p. 10). Verder in het boek neemt Ghesquiere bovendien ook dezelfde voorbeelden van *Robinson Crusoe* en *Gulliver's Travels* terug op om te illustreren dat klassieke werken 'op verschillende tijdstippen voor kinderen of jongeren bewerkt' werden (Ghesquiere, 2009, p. 96). Dit laat vermoeden dat voor Ghesquiere het 'zich gedragen als kinderboek' impliceert dat het boek bewerkt wordt en dus niet alleen gelezen, maar ook herschreven wordt voor jongeren, wat ons terugbrengt bij haar eerste definitie van 'literatuur geschreven voor jongeren'. Dit komt overeen met de pragmatische definitie die Mieke Desmet voor haar doctoraat hanteerde om tot de samenstelling van een database van uit het Engels vertaalde meisjesboeken te komen. Zij beperkt zich daarvoor tot 'literature produced for children as the intended or implied reader' en geeft aan dat daarbinnen ook plaats is voor 'transformaties' van teksten uit de volwassenenliteratuur: 'Many narratives actually read by children fall within this category and this definition also allows adult texts which are abridged, adapted or otherwise transformed for children to be included.' (Desmet, 2007, p. 27).

Gezien het onderwerp van dit onderzoek, heb ik getracht om de plaats van grensoverschrijdende jeugdliteratuur scherper af te bakenen dan Ghesquiere en Desmet. Zowel Ghesquiere als Desmet lijken ervan uit te gaan dat het richten tot de jonge lezer in het geval van werken uit de volwassenenliteratuur samenvalt met een transformatie of beweringsproces. Bij de samenstelling van mijn corpus stootte ik echter op bewerkingen waar dit niet zo eenduidig bleek. Een aantal bewerkingen werd bijvoorbeeld niet of niet uitdrukkelijk door de uitgever gemarket als jeugdboek, maar wel via verschillende andere kanalen - en dus in een derde beweging - naar de jonge lezer gebracht, door leesaanbevelingen, bijvoorbeeld op online leeslijsten of

door een plaats op de jeugdboekenplank van de bibliotheek.⁴¹ Ook is de auteursintentie niet altijd makkelijk te achterhalen en is het soms giswerk of de auteur dan wel de uitgever verantwoordelijk is voor de klassering als jeugdboek. Ik schaar mij daarom achter Emer O'Sullivan wanneer ze literatuur voor jongeren definieert als 'a body of texts either written specifically for, or otherwise deemed suitable or appropriate for, children' (O'Sullivan, 2010, p. 4). Ook de auteurs van het *Algemeen letterkundig lexicon* kennen de jeugdliteratuur die dubbele identiteit toe en definiëren als volgt: 'Literaire teksten hetzij expliciet geschreven voor jongeren, hetzij door volwassenen als uiterst "geschikt" bevonden voor jonge lezers' (van Bork et al., 2012). Het uitgangspunt blijft in elk van deze gevallen de intentie van de volwassene. Om al deze teksten in te passen in een opvatting van jeugdliteratuur als literatuur voor jongeren, vertrek ik van een benadering van literatuur als een specifieke vorm van communicatie. Deze benadering is tegelijkertijd zeer adequaat om het corpus van teksten in deze studie af te bakenen en om de relatie tussen de volwassen en de jonge lezer te beschrijven.

De drie basiselementen van elke vorm van communicatie zijn zender, boodschap en ontvanger. Hans Heino Ewers haalt daarnaast nog de geadresseerde aan als een belangrijke instantie in het communicatieproces. Deze geadresseerde is de persoon die de zender voor ogen heeft als ontvanger van de boodschap en is dus vergelijkbaar met de notie geïntendeerde lezer. Ewers vertrekt voor een afbakening van jeugdliteratuur vanuit het proces van 'adresseren', van het intentioneel richten van een boodschap aan een bepaald lezerspubliek: 'If we ask what the subject matter of children's and young people's literary studies is, the answer might well be: all literary communication in which children and young people are the addressees' (2009, p. 9). Ik gebruik de term intentionele jeugdliteratuur om te wijzen op de totaliteit van teksten die geadresseerd zijn aan jonge lezers en die centraal staan in dit werk.

Deze definiëring sluit naadloos aan bij de opvatting van jeugdliteratuur als literatuur voor jongeren en laat tegelijkertijd toe om verfijnder onderscheid te maken tussen verschillende manieren waarop een tekst tot de jongere wordt gericht. Ewers beschrijft literaire communicatie als een proces dat kan verlopen via tussenstadia waarbij de instantie die de boodschap heeft ontvangen, kan optreden als zender. Bijgevolg kan een boodschap die door de oorspronkelijke zender niet geadresseerd werd aan jongeren in een volgend stadium toch nog tot jeugdliteraire communicatie

⁴¹ Voorbeeld van een leesaanbeveling door online leeslijsten is Willy Spillebeens bewerking van de *Aeneis* (1982) en via de bibliotheek de collectie mythenbewerkingen van Merit Roodbeen (1997)

gaan behoren. Dit kan gebeuren op verschillende manieren. Ewers onderscheidt vier patronen van jeugdliteraire communicatie. In de twee eerste gevallen wordt een boodschap die initieel niet aan jongeren gericht was onveranderd aan jongeren 'geadresseerd', hetzij door leesaanbevelingen, hetzij door publicatiestrategieën. Ewers hanteert respectievelijk de termen 'recommended reading for children and young people' wat ik vertaal als 'literatuur aanbeveling voor jongeren' en 'children's only publishing' ('publicatie binnen een jeugdliteratuurfonds'). In een derde scenario wordt opnieuw een bestaande boodschap aan jongeren 'geadresseerd', maar dit keer in gewijzigde vorm. Dit komt mijns inziens overeen met wat Mieke Desmet omschrijft als het inkorten, aanpassen of op gelijk welke andere wijze transformeren van een werk uit de volwassenenliteratuur en met Ghesquieres 'adaptaties van klassieke werken'. Ewers geeft onder meer *Don Quichote* en *Robinson Crusoe* aan als voorbeelden van deze categorie van jeugdliteraire communicatie die hij 'children's editing of works of general literature' noemt. In zijn omschrijving toont Ewers zich bewust van het feit dat de categorie moeilijk objectief af te bakenen is en neemt zijn toevlucht tot een expliciete auteursintentie:

Modifications of received literary messages can be very different in extent, and thus we must ask ourselves from what point onward we can speak of a 'new' literary message. However we will here only consider those cases where the sender describes her/his own message explicitly as the modification of a previously received message. To put it in terms of literary theory, the sender insists on being, not the author or imitator, but simply the reworker of another's original work. In this particular form of children's literary communication we are dealing with the phenomenon of 'children's editing of works of general literature'. (2009, p. 13)

De vierde en laatste categorie van Ewers betreft die literaire boodschappen die in eerste instantie geadresseerd werden aan jongeren ('original children's writing'; 'originele jeugdliteratuur'): 'An author decides to enter into literary communication with children and young people and generates a message, which is aimed from the outset at this target group' (2009, p. 13). Volgens Ewers is het zo dat deze categorie centraal staat in het overgrote deel van de jeugdliteratuurstudie, terwijl de andere drie categorieën, overeenkomend met 'secondary utilization' verwaarloosd of genegeerd worden (2009, p. 13). Deze observatie dient voor Ewers tegelijk ook als aanbeveling:

[...] the study of children's and young people's literature should always, as well as dealing with original children's literary communication, deal with the question of what general literary messages are treated as suitable reading material for children and

young people and which of them are not just recommended for reading, but are also published specifically for children and young people. (2009, pp. 14-15).

Dit onderzoek geeft met een inclusieve benadering gehoor aan deze oproep. Alle vier de bovengenoemde categorieën werden tot het corpus van jeugdliteraire bewerkingen van de mythologie gerekend. De praktische werkwijze en precieze parameters die ik hanteerde bij mijn materiaalselectie worden verder besproken in hoofdstuk 2. Op dit moment dient wel al te worden opgemerkt dat de derde en vierde categorie van Ewers – de ‘jeugduitgave van een werk uit de volwassenenliteratuur’ en ‘originele jeugdliteratuur’ – binnen mijn corpus van jeugdliteraire bewerkingen moeilijk van elkaar te onderscheiden zijn. Ewers legt de grens waar de auteur expliciet vermeldt dat hij of zij het originele werk van een andere auteur herwerkt waaruit, in Ewers redenering, logisch lijkt te volgen dat zij/hij zichzelf als auteur een secundaire rol toekent. In het geval van Griekse mythologie is dit een moeilijk gegeven om verschillende redenen. Eerst en vooral is er meestal geen sprake van één origineel werk waar de jeugdauteur kan naar verwijzen. Bovendien kan de auteur van een bewerking van gelijk welke pretekst een heel scala aan houdingen ten opzichte van de pretekst innemen en is de grens tussen origineel auteur en bewerker een dubieuze en moeilijk vast te stellen scheidingslijn. Zo kunnen we bijvoorbeeld de vraag stellen of een roman die erg vrij omspringt met de klassieke mythologische verhaalstof eerder geldt als een originele jeugdliteraire publicatie, dan wel als wat Ewers een ‘jeugduitgave van een werk uit de volwassenenliteratuur’ noemt. Ook kan het label ‘origineel’ (‘original children’s writing’) dat Ewers expliciet contrasteert met ‘secundair’ (‘secondary utilization’) gelezen worden als een waardeoordeel. Dit impliceert een normatieve visie op bewerken waar ik mij uitdrukkelijk van distantieer. Ik geef hier enkel aan dat ik mijn inclusieve benadering baseer op de vier categorieën van Ewers, maar dat er in het geval van jeugdliteraire bewerkingen van klassieke mythologie geen scherpe scheidingslijn loopt tussen de derde en de vierde categorie. Veel jeugdboeken die zijn gebaseerd op een bestaand werk bevinden zich in de schemerzone tussen ‘children’s editing of works of general literature’ en ‘original children’s writing’. Ik behandel dit punt verder in het tweede deel van dit hoofdstuk wanneer ik mijn visie op bewerkingen als literair fenomeen uiteenzet (cf. supra, paragraaf 1.2.1) en spreek hier verder van ‘jeugdliteraire bewerkingen van bestaande verhalen’ waarin ik de twee categorieën van Ewers samenneem.

De rol van de lezers in bewerkingen van klassieke mythologie voor jongeren

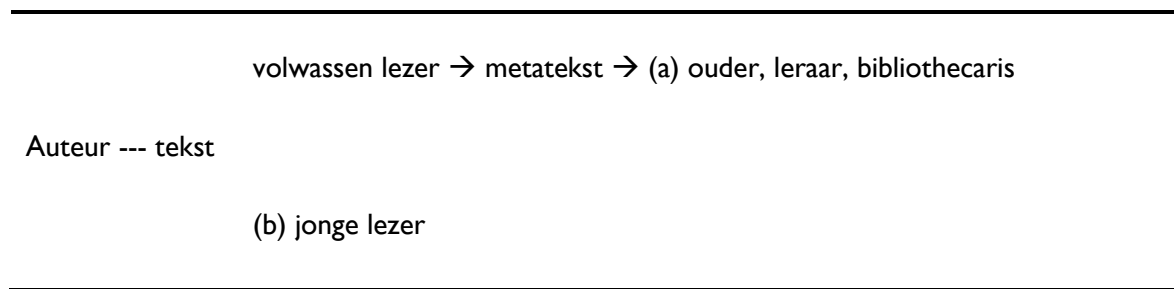
Tot hiertoe is duidelijk dat het communicatieproces van literatuur voor jongeren op verschillende manieren kan verlopen met als gemeenschappelijk kenmerk een relatie

tussen een volwassen zender en een jonge geadresseerde. Deze ‘asymmetrische’ communicatiesituatie wordt in de jeugdliteratuurstudie (i.e. de studie van intentionele literatuur) gezien als een van de belangrijkste onderscheidende kenmerken van jeugdliteratuur. Uit de verschillende manieren waarop jeugdliteraire communicatie kan verlopen, bleek bovendien dat de volwassene meerdere rollen kan opnemen. Vergelijkbaar met de rol van de auteur is die van de illustrator die zijn visuele boodschap adresseert aan de jonge lezer. Ook de uitgever is een belangrijke speler in het veld en kan beslissen of een boek wel of niet aan jonge lezers wordt geadresseerd. Daarnaast zijn er nog talrijke andere ‘bemiddelaars’ die het boek fysiek naar het kind kunnen brengen (cf. supra, paragraaf ‘Receptiestudies’). Ten slotte is er ook nog een belangrijke rol weggelegd voor de volwassen criticus. Zij/hij velst een oordeel over het boek en beïnvloedt daarmee het proces waarin het boek naar de reële jonge lezer wordt gebracht. De beweging van zender naar de jonge lezer als ontvanger verloopt dus niet rechtstreeks. Vooraleer de tekst het kind bereikt, komt hij in handen van een heleboel volwassen ‘mediatoren’. De aanwezigheid van deze volwassen tussenpersonen maakt dat de auteur bij het creëren van de tekst naast de jonge lezer ook deze volwassen meelezers voor ogen houdt: ‘Volwassen auteurs zijn er zich inderdaad van bewust dat zij ook, en zelfs vaak in eerste instantie, voor een kring van volwassen (en koopkrachtige) mediators schrijven: opvoeders, leerkrachten, ouders, bibliothecarissen, recensenten, literaire jury’s’ (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 23). Men spreekt daarom van een ‘dubbele geadresseerdheid’ van jeugdliteraire communicatie.⁴² Zohar Shavit noemt dit zelfs het belangrijkste kenmerk van jeugdliteratuur:

The most characteristic feature of children’s literature is its double attribution. By definition, children’s literature addresses children, but always and without exception, children’s literature has an additional addressee – the adult, who functions as either a passive or an active addressee of texts written for children. [...] This double attribution has far-reaching implications on writing for children, on the status of writers for children as well as on the nature of the texts produced for the child. Children’s literature must cater for adult approval in order to secure its existence, even its physical existence. (Shavit, 1999, p. 83)

⁴² Rita Ghesquiere stelt dat de bemiddelaars enkel optreden als lezer van de kritische metatekst en niet van het boek zelf. Volgens Ghesquiere verloopt de jeugdliteraire communicatie daarom in twee bewegingen. In de eerste zendt de auteur de tekst naar de volwassen lezer die op zijn beurt een metatekst zendt naar de volwassen bemiddelaar. Pas als die beweging is afgelopen komt de tekst bij de jonge lezer terecht (2009, pp. 23-24).

Rita Ghesquiere stelt dat de bemiddelaars enkel optreden als lezer van de metatekst, zoals recensie of achterflap, en niet van het boek zelf. Volgens Ghesquiere verloopt de jeugdliteraire communicatie daarom in twee bewegingen. In de eerste zendt de auteur de tekst naar de volwassen lezer/criticus die op haar beurt een metatekst zendt naar de volwassen bemiddelaar. Pas als die eerste beweging is afgelopen komt de tekst in een tweede beweging bij de jonge lezer terecht.



Figuur 2 Jeugdliteraire communicatie volgens Ghesquiere (2009, p. 23).

Hoewel Ghesquiere in dit schema (figuur 2) zeer treffend het proces verbeeldt dat een jeugdboek meestal aflegt vooraleer het bij de jonge lezer terecht komt, lijkt het mij zinvol om voor dit onderzoek een genuanceerder onderscheid te maken tussen de verschillende rollen die de lezer kan opnemen in het jeugdliteraire communicatieproces. Daarbij hou ik, zoals Ewers, ook nog rekening met de verschillende manieren waarop een literaire boodschap kan geadresseerd worden aan jonge lezers. Daarom tracht ik in wat volgt het communicatieproces van bewerkingen van klassieke mythologie voor jongeren te beschrijven en voor te stellen met behulp van de theoretische concepten geadresseerde, geïntendeerde lezer, impliciete lezer, kindbeeld en reële lezer.⁴³

De impliciete lezer is inherent aan de tekst en kunnen we omschrijven als het beeld van de lezer dat in de tekst vervat zit. De impliciete lezer schaaft zich volledig achter de opvattingen en bedoelingen van zijn tegenhanger, de impliciete auteur, eveneens een zuiver tekstinherente instantie. We moeten de impliciete lezer begrijpen als ‘een stelsel van waarden, normen, culturele bagages en attitudes’ (van

⁴³ De impliciete lezer en het kindbeeld kwamen al helemaal aan het begin van dit werk kort aan bod (paragraaf ‘Receptiestudies’), maar worden hier zorgvuldiger en in relatie tot elkaar beschreven.

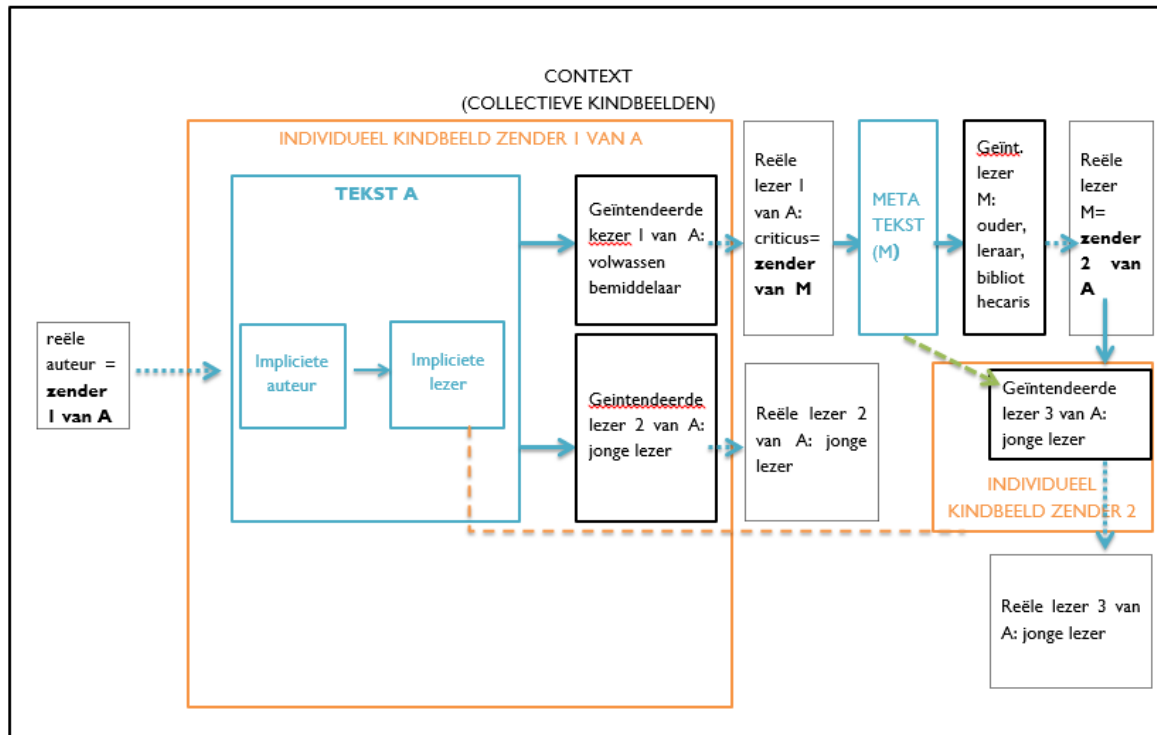
Bork et al., 2012) die de ideale lezer van de tekst uitmaakt; de lezer die de tekst op een ideale manier begrijpt en 'realiseert'.⁴⁴ De geïntendeerde lezer is daarentegen een tekstexterne instantie. Hij/zij bestaat in de verbeelding van een reële persoon (bijvoorbeeld auteur of uitgever) die een tekst bewust kan richten op een bepaalde doelgroep. We kunnen over deze lezer niets afleiden uit de fictionele wereld van de tekst, maar enkel uit extra-tekstuele gegevens (zoals een leeftijds aanduiding of aanduiding jongens/meisjes op de cover).⁴⁵ Ik beschouw geïntendeerde lezer als een synoniem van de geadresseerde. Bijgevolg kan een tekst meerdere geïntendeerde lezers hebben, maar slechts één ideale, impliciete lezer. Deze impliciete lezer staat los van persoonskenmerken als leeftijd, geslacht etc, maar is een eerder abstract gegeven, een geheel van waarden, normen en opvattingen. Het kindbeeld is dan het beeld dat de volwassen zender zich van de jonge lezer vormt en kunnen we afleiden uit het geheel van tekstuele en extra-tekstuele kenmerken. Elke volwassen zender heeft een individueel kindbeeld dat onvermijdelijk wordt beïnvloed door contemporaine collectieve kindbeelden. Ik beschouw een kindbeeld bovendien als een relationeel concept. Daarmee bedoel ik dat ik ervan uitga dat het concept kind of jongere enkel kan bestaan in relatie tot het concept volwassene. Een kindbeeld bestaat daarom onvermijdelijk uit opvattingen over het kind, over de volwassene en over de relatie tussen beide.

In het onderstaande schema heb ik getracht de plaats van de impliciete lezer, de geïntendeerde lezer, de reële lezer en de kindbeelden in de jeugdliteraire communicatie te verbeelden. Ik ben daarvoor uitgegaan van de dubbele beweging die Rita Ghesquiere voorstelt (figuur 2). Jeugdliteraire communicatie zal er dus in veel gevallen als volgt uitzien (figuur 3):⁴⁶

⁴⁴ Met ideaal bedoel ik ideaal vanuit het standpunt van de impliciete auteur en niet, zoals Aidan Chambers propageert in het artikel 'The reader in the book' (1980), als de meest wenselijke houding van reële lezers (Jones, 2006, p. 289).

⁴⁵ Rita Ghesquiere maakt geen onderscheid tussen deze categorieën. Er lijkt ook sprake van een begripsverwarring wanneer ze de geïntendeerde lezer enerzijds omschrijft als 'het beeld van de jonge lezer dat de auteur bij het schrijven voor ogen staat' (2009, p. 85). In de uitleg bij het schema hier overgenomen, lijkt ze de geïntendeerde lezer echter gelijk te stellen met de reële lezer: 'Immers, alleen nadat een aantal instanties het boekenaanbod gefilterd heeft, komt een jeugdboek bij de geïntendeerde lezer terecht' (2009, p. 23).

⁴⁶ Omdat mijn onderzoek in de eerste plaats tekstgericht is, nam ik de illustrator niet op. In de loop van dit werk zal ik wel af en toe aandacht besteden aan de illustraties.

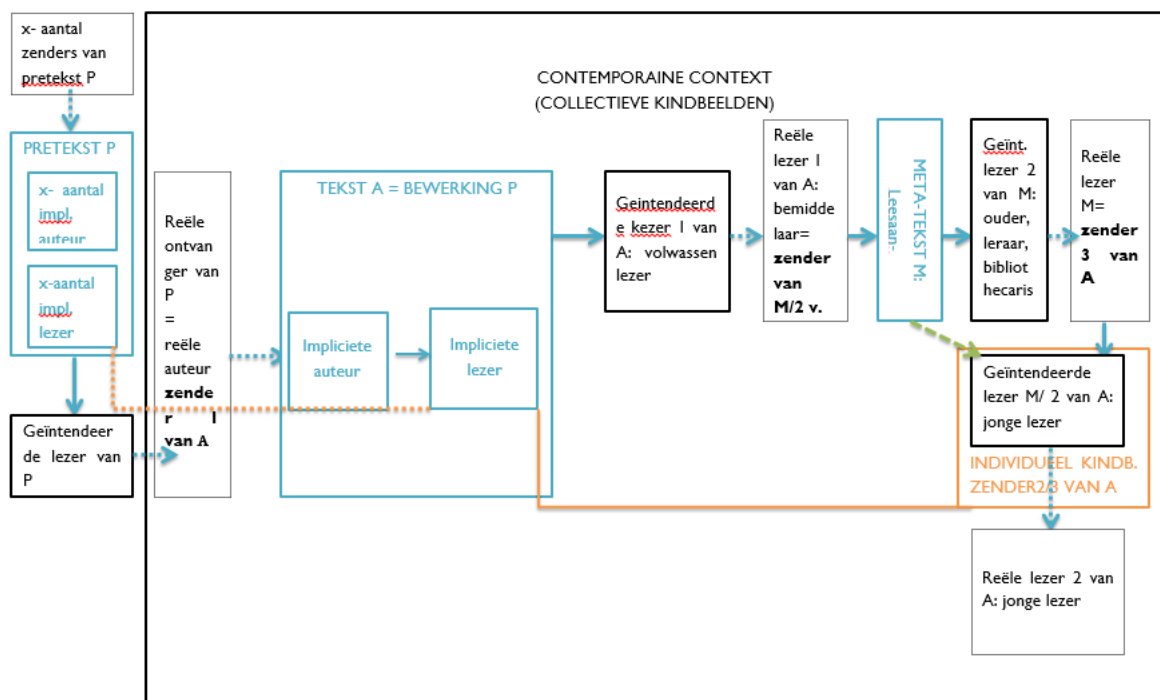


Figuur 3 De rollen van lezers in jeugdliteraire communicatie

Uiteraard zijn er variaties mogelijk op dit schema. Zo kan degene die het boek fysiek naar jongeren brengt ook een reële lezer zijn van tekst A die geen metatekst heeft gelezen, maar enkel het boek zelf. Hoewel het zeker zo is dat de recensie als metatekst gericht is op de volwassen lezer (Ghesquiere, 2009, p. 23), zijn er ook metateksten die gericht zijn op een dubbel publiek van volwassen bemiddelaars en jonge lezers, zoals de teksten op de achterflap, vandaar de groene pijl in het schema. Wanneer we dit schema toetsen aan de verschillende mogelijke patronen volgens dewelke communicatie in de jeugdliteratuur kan verlopen, dan zou het bovenstaande overeenkomen met Ewers 'original children's writing'. In het geval van jeugdliteraire bewerkingen van de klassieke mythologie, wordt deze communicatiesituatie op verschillende manieren gecompliceerd. Omdat het gaat om een bewerking van een bestaande tekst, hebben we telkens te maken met opeenvolgende communicatiesituaties. Ik hanteer hiervoor, zoals gezegd, de notie pretekst die ik beschouw als het volledige proces van receptie van de Griekse mythologie van de orale traditie over de schriftelijke neerslag bij de antieken tot en met de moderne bewerkingen van de verhalen die zijn voorafgegaan aan de onderzochte bewerking (zie boven). Bijgevolg staat de notie pretekst voor een geheel van teksten en dus voor

x-aantal keren de beweging zender (orale traditie of auteur) – pretekst (klassieke mythe) – geadresseerde – reële ontvanger (lezer, toehoorder, ...; niet nader bepaald).

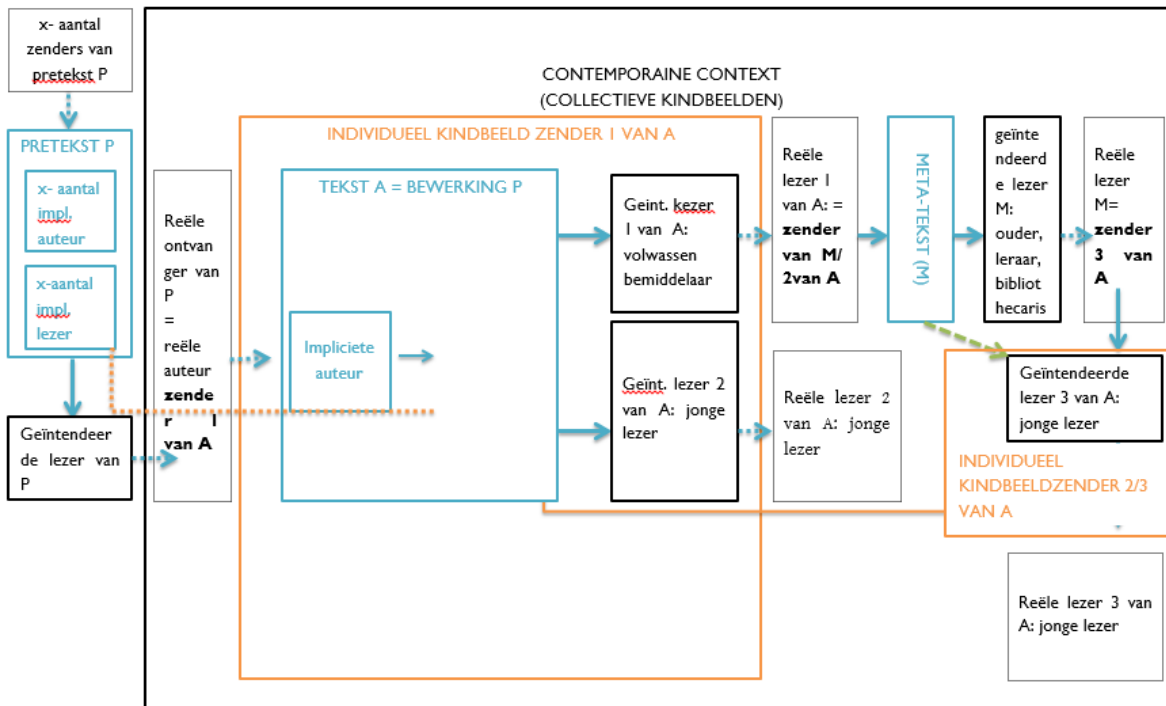
Het communicatieproces bij een leesaanbeveling en een uitgave binnen een jeugdliteratuurfonds verschilt in belangrijke mate van het proces zoals voorgesteld in figuur 3. De jongere behoort in dat geval niet tot de geadresseerde van de auteur en wordt slechts in een tweede fase de impliciete lezer van de bewerking. Zowel de auteur van een leesaanbeveling, als de uitgever zal een bestaande bewerking readresseren aan jonge lezers. Beide zullen een metatekst schrijven, een leesaanbeveling of een uitgeverstekst die op de achterflap of elders terecht komt. De auteur van de leesaanbeveling of uitgeverstekst kan zijn metatekst richten op een dubbel publiek: de volwassen bemiddelaar en de jonge lezer. De jonge lezer treedt dus op als geadresseerde van zowel de metatekst als de bewerking en kan zich rechtstreeks van de metatekst op de bewerking richten of via een omweg: een andere volwassen bemiddelaar is in dat geval de lezer van de metatekst die de bewerking adresseert aan de jonge lezer. Schematisch ziet het er als volgt uit:



Figuur 4 Communicatie in leesaanbevelingen en publicaties binnen een jeugdliteratuurfonds van bewerkingen van klassieke mythologie

Bij de jeugdbewerking van de klassieke mythologie richt de auteur zijn tekst meteen op een dubbel publiek van jonge en volwassen lezers. De weg die de tekst aflegt voor

hij bij de reële jonge lezer terecht komt, komt dus grotendeels overeen met de weg die een jeugdboek aflegt dat niet is gebaseerd op een bestaande tekst, zoals ik voorstelde in figuur 3:



Figuur 5 Communicatie in jeugdbewerkingen van klassieke mythologie

In de verschillende scenario's van het communicatieproces van een bewerking voor jongeren, moeten we het individuele kindbeeld van de volwassen zender op verschillende manieren afleiden. In de eerste twee scenario's ('leesaanbeveling' en 'publicatie binnen een jeugdliterair fonds') wordt een bestaande bewerking door een volwassen bemiddelaar/uitgever geadresseerd aan de jonge lezer. Deze volwassen zender beslist onder invloed van een bepaald kindbeeld dat een bestaande bewerking geschikt is (voor een bepaalde groep van) jonge lezers. Deze groep jonge lezers wordt dan de geïntendeerde lezer van die volwassen zender. We kunnen dus stellen dat in scenario 1 en 2 de impliciete lezer van een bepaalde bewerking overeenkomt met het kindbeeld van een uitgever of bemiddelaar/auteur van een leesaanbeveling. Op basis daarvan stelt die dan een nieuwe, jonge geïntendeerde lezer aan voor het bestaande werk. Wanneer deze geïntendeerde lezer overeenkomt met het individuele kindbeeld van de volwassen bemiddelaars/ontvangers van de metatekst zullen deze op hun beurt de tekst naar de geïntendeerde jonge lezer brengen. In het derde scenario, de jeugdbewerking van de klassieke mythe, bepaalt het kindbeeld van de auteur de

impliciete lezer.⁴⁷ In elk van de bewerkingen is er ook een link met de impliciete lezer van de pretekst. De transformaties die de pretekst heeft ondergaan in de bewerking geven aan waar deze impliciete lezer zich conformeert aan, dan wel in botsing komt met het stelsel van waarden, opvattingen en gedragingen die de impliciete lezer van de bewerking uitmaakt (zie de oranje stippellijn in figuur 3 en figuur 4). Dit is een belangrijk punt in dit onderzoek omdat het ons brengt bij de kern van mijn onderzoeksvraag, de vraag naar reproductie en verandering van de pretekst onder invloed van de contemporaine socio-culturele context.

Traditionele kindbeelden en reële lezers in de jeugdliteraire kritiek

All too often, I believe, criticism stagnates because it accepts its prison of discourse, and makes no attempt to contact the larger world outside itself.

Nodelman (2007, p. 13)

Uit zowel de beschrijving, als de visuele weergave van jeugdliteraire communicatie blijkt dat het hele proces beheerst wordt door volwassenen. Verschillende reële volwassen lezers/ontvangers nemen een actieve rol op als zender van de jeugdliteraire tekst. Terwijl de volwassenen actief bepalen welke teksten worden geadresseerd aan jonge lezers, blijft de rol van de reële jonge lezer in het hele proces erg beperkt. Bovendien is duidelijk geworden dat jeugdliteraire teksten en het proces van adresseren aan jonge lezers ons niet zozeer informatie verschaffen over reële jongeren, maar wel over de theoretische constructies van geïntendeerde en impliciete jonge lezer en kindbeeld. Vele contemporaine jeugdliteratuurcritici beschouwen het besef dat jeugdliteratuur niet over reële jongeren gaat als essentieel voor zowel voor de interpretatie van de literaire aspecten, als voor een socio-historische interpretatie van jeugdliteratuur. Zo stelt Hunt:

Of course, it may be that children's literature is being studied out of general cultural-literary, aesthetic interest, or as part of literary studies, but even then, the need for a sharp, unsentimental eye remains. Similarly if the focus of interest is in history or the history of childhood, it is as well to remember that texts for children do not portray

⁴⁷ Toch moeten we ook hier rekening houden met een mogelijke tussenkomst van de uitgever. Het kan immers zijn dat niet de auteur, maar wel de uitgever beslist om een bepaalde bewerking uit te geven binnen een jeugdliteratuurfonds en die dus het geïntendeerd leespubliek bepaalt. In dat geval stemt de impliciete lezer overeen met het kindbeeld van de uitgever, veeleer dan met het kindbeeld van de auteur, maar zoals gezegd, is het moeilijk om de auteursintentie te achterhalen. Met dit scenario werd dan ook geen rekening gehouden in het schema.

childhood as it was or is, but portray childhood as the writers wished it to be seen for political, sociological or dramatic reasons. Fiction is fiction, and children's books say a great deal to adults about the relationships of adults to childhood, or about the concept of childhood at a particular period, rather than portraying *actual* childhoods. (Hunt, 2009b, p. 14; cursivering in origineel)

Jeugdliteratuur vormt dus geen betrouwbare bron van informatie over reële gedragingen, wensen, opvattingen van jongeren, maar wel over de vertogen en opvattingen van volwassenen over kinderen en jeugd. Dit mag echter niet betekenen dat we de reële lezers zomaar kunnen buitensluiten uit het jeugdliteratuuronderzoek.⁴⁸ Hoewel ik in dit onderzoek geen reële jonge lezers aan het woord laat, tracht ik toch de relatie tussen de theoretische lezersconstructie en reële lezers te beschrijven. Daarmee sluit ik mij aan bij David Rudd. In het boek *Reading the child in children's literature* dat handelt over de kritische representatie van jongeren in de jeugdliteratuur geeft Rudd immers duidelijk aan dat de aandacht voor jongeren een noodzakelijke voorwaarde is voor vruchtbaar jeugdliteratuuronderzoek: 'I do think that children must be part of any model (if only schematically) that seeks to define children's literature' (Rudd, 2013, p. 103).

Een blik op de geschiedenis van de jeugdliteraire kritiek maakt al gauw duidelijk dat de relatie tussen de fictionele en de reële lezer al lange tijd een pijnpunt is voor onderzoekers. Vaak komt de kritiek niet verder dan de veronderstelling dat kindbeelden in jeugdliteraire teksten een invloed uitoefenen op reële gedragingen van jongeren: 'we can assume that individual childhoods are strongly affected by the cultural influences around them, and that one of the stronger cultural influences on childhood is childhood as imagined by writers of children's books' (Hunt, 2004, p. 41). Hunt spreekt van een symbiotische relatie: het jeugdboek definieert zijn lezer, de jongere, op een bepaalde manier en beïnvloedt zo niet alleen hoe jongeren in de bredere socio-culturele context worden gedefinieerd, maar ook de gedragingen van reële jongeren (Hunt, 2011, p. 43). Toch komt ook hij niet veel verder dan assumpties en een soms anekdotische bespreking van individuele gevallen, zoals hij zelf aangeeft: 'To trace the history of the relationship between childhood and children's books is thus infinitely complicated' (Hunt, 2004, p. 43). Het staat vast dat het hedendaagse literatuuronderzoek getypeerd wordt enerzijds door een consensus

⁴⁸ Critici die zich sterk afzetten tegen het incorporeren van reële jongeren in een opvatting van jeugdliteratuur zijn Karín Lesnik-Oberstein (2004) en Sue Walsh (2002). Zij gaan daarvoor uit van de idee dat er geen kenbare wereld bestaat buiten taal en discours (Nodelman, 2007, p. 9).

over het feit dat de jeugdliteratuur jongeren (en/in hun relatie tot de volwassene) voorstelt vanuit het perspectief van de volwassene, en anderzijds door een blijvende zoektocht naar vruchtbare manieren om deze constructie en de relatie met de reële leef- en ervaringswereld van jongeren te beschrijven en te onderzoeken. Opvallend is dat Hunt alle transformatieve en beïnvloedende kracht bij het jeugdboek (en dus bij de volwassene) legt en het kind een zuiver passieve rol toekent.

Hunt staat in het jeugdliteratuuronderzoek zeker niet alleen met deze opvatting van de jongere als passieve ontvanger van een door volwassenen gecreëerde boodschap. Bekijken we de opvattingen over jongeren in het westen, dan zien we dat het beeld van het machteloze kind in de greep van de volwassene nog steeds sterk aanwezig is in en buiten de jeugdliteratuur. Ik doorloop de geschiedenis van de jeugdliteraire kritiek en besteed daarbij aandacht aan de kindbeelden die uit de verschillende opvattingen over jeugdliteratuur naar voren komen. Deze kindbeelden komen uiteraard niet alleen tot uiting in het kritische discours, maar ook in de productie van teksten voor jongeren zelf zoals verder zal duidelijk worden bij de bespreking van de literaire aspecten (cf. supra, paragraaf 2.1) en de tekstanalyses. Doordat de tijdsafbakening van mijn corpus aan primaire teksten grofweg samenvalt met de beginjaren van de academische discipline jeugdliteratuur,⁴⁹ kan ik in dit onderzoek op zoek gaan naar de interactie tussen de vertogen over jongeren in de kritiek en in mijn primaire corpus vanaf de jaren '70 tot vandaag.

Vertrekpunt is dat begrippen als 'jeugd' en 'kindertijd' sociaal geconstrueerde noties zijn die veranderen doorheen de tijd onder invloed van uiteenlopende contextuele factoren:

the numerous perceptions of childhood, which have been produced over the last two hundred years or so, can only be fully comprehended within the context of how different generations and social classes have responded to the social, economic, religious and political challenges of their respective eras. (Hendrick, 1997, p. 35)

Ook Katrien Vloeberghs wijst op de culturele verankering van kindbeelden en geeft aan dat 'eigenschappen van het kind gegroepeerd [opduiken] en interageren met ideologische, maatschappelijke en literatuurhistorische factoren. De figuratie van

⁴⁹ Ik merk hierbij op dat de term 'jeugdliteratuur' zowel slaat op de academische discipline, als op het object van de studie. Dat de leerstoel in het vakgebied die wordt bekleed door Helma Van Lierop in Tilburg de naam 'jeugdliteratuur' draagt, geeft aan dat de term ook officieel voor de discipline wordt gebruikt. Ik gebruik de term dan ook in beide betekenissen, indien verwarring mogelijk is, geef ik aan welk van beide betekenissen bedoeld wordt.

het kind blijkt gebonden aan zulke terugkerende groeperingen of clusters van eigenschappen, functies en doelstellingen' (2007, p. 16). Voor het westen geldt volgens Vloeberghs dat de verlichte en romantische kindvertogen de modellen vormen waarop kindbeelden in de jeugdliteratuur en de jeugdliteraire kritiek tot vandaag zijn gemodelleerd. Deze traditionele kindbeelden worden in de contemporaine jeugdliteratuur nog steeds herhaald, maar ook bijgesteld, geïroniseerd en gecontesteerd (Vloeberghs, 2007, p. 16). Daarom is het van belang stil te staan bij het ontstaan en de kenmerken van deze vertogen over jongeren en de vormen waarin ze vandaag nog voorkomen. De notie van een passieve jongere, zoals we die terugvinden in de kritiek van Hunt, vindt zijn wortels in de verlichting en de romantiek en culmineert in het 19^e eeuwse burgerlijke kindbeeld dat sterk doorwerkt in het 20^e en 21^e eeuwse denken en schrijven over en voor jongeren (Vloeberghs, 2007, p. 18).

Het burgerlijke kindbeeld kenmerkt zich immers doordat enkel de repressieve en niet de bevrijdende elementen van de verlichte en romantische kindfiguraties erin worden overgenomen (Vloeberghs, 2005, pp. 20-21). Onder invloed van John Lockes *Some thoughts concerning education* (1963) begint de idee van de opvoedbaarheid de opvattingen over jongeren te bepalen in het verlichtingsdenken van de 18^e eeuw.⁵⁰ De kindertijd wordt in de verlichting in de eerste plaats gezien als een overgangstijd naar de volwassenheid en dient ook door de jongere zelf zo te worden beleefd.⁵¹ Binnen de burgerlijke kindcultuur geeft de verlichte gepedagogiseerde omgang met jongeren aanleiding tot de ontwikkeling van 'een nieuw soort kindercultuur, waarbinnen zowel de kinderliteratuur als het kinderspel belangrijke componenten vormen' (Vanobbergen, 2003, pp. 34-35). Het potentieel repressieve van het verlichte kindbeeld komt in deze periode ook aan de oppervlakte: 'in de Verlichting kan een extreem doorgedreven integratiedwang in de volwassen maatschappij ertoe leiden dat het kinderlijke in een kinderleven geen plaats meer krijgt, onderdrukt wordt' (Vloeberghs, 2007, p. 20). Ook in de romantiek houdt het burgerlijke kindbeeld stand met een 'doorgedreven pedagogisering' als belangrijkste kenmerk (Vanobbergen, 2003, p. 41). Onder invloed van de romantische sentimentalisering

⁵⁰ Locke, J. (1693). *Some thoughts concerning education*. London: printed for A. and J. Churchill at the Black Swan in Paternoster-row.

⁵¹ Een tweede sleutelfiguur in deze periode is Jean-Jacques Rousseau die de idee propageert van een opvoeding als ontdekking van de menselijke natuur (Vanobbergen, 2003, p. 32). Waar Locke een grote voorstander was van literatuur als middel in de opvoeding, verwerpt Rousseau kinderboeken als producten van een gecorrumpeerde samenleving.

van de kindertijd ondergaat dit kindbeeld echter belangrijke veranderingen. De nadruk komt steeds meer te liggen op de kinderlijke onschuld wat aanleiding geeft tot verzorgende en beschermende impulsen. In de romantische kindopvatting die tot stand komt vanaf de tweede helft van de 19^e eeuw wordt de jongere immers buiten contextuele factoren geplaatst en is zij/hij vrij van de invloed van volwassenen (Gubar, 2010, p. 4). De kindertijd wordt gezien als een natuurlijke, primitieve staat van zijn, een 'happy state' die nostalgische gevoelens oproept bij de volwassene (McCulloch, 2011, p. 10). Marah Gubar legt uit hoe dit onschuldige romantische kindbeeld in de jeugdliteratuur een problematische positie voor jongeren behelst: 'While such stories comfort adults by offering a luxuriously nostalgic brand of escapism, they are problematic for children, because they attempt to seduce young people into identifying with - and conforming to - a static, anti-intellectual idea of naïve simplicity' (2010, p. 4).⁵²

Reesa Sorin geeft aan dat dit beeld van het onschuldige kind nog sterk aanwezig is in hedendaagse opvoedingspraktijken en beschrijft het in termen van passiviteit en machteloosheid: 'children as incapable, powerless and in need of adult protection. Childhood is seen as a time of passivity, where children receive knowledge and experiences chosen and provided for them by their adult caregivers' (2005, p. 12). In concrete gedragingen van volwassenen tegenover jongeren - waaronder we ook het adresseren van teksten aan jongeren kunnen rekenen - komt de opvatting van het onschuldige kind maximaal tot uiting in een censurerende houding waarbij jongeren afgeschermd worden van de realiteit:

We metaphorically as well as literally cover children's eyes when images of violence, death or sexuality inadvertently present themselves in the media. The books, videos, games and activities we choose for children are often sanitised to present some aspects of life while excluding others' (Sorin, 2005, p. 13).

Vloeberghs geeft aan dat de censurerende impuls in de opvoeding en het verstarrende, passiverende element waar Gubar en Sorin naar verwijzen vooral een

⁵² Ik ben er mij van bewust dat ik met een focus op de traditionele kindvertogen slechts een gedeeltelijk beeld schets van de jeugdliteratuur in de 18^e en 19^e eeuw. Zowel Gubar als Rudd wijzen op de aanwezigheid van verschillende andere tekstvormen en kindbeelden in deze periode en stellen zo de eenzijdige en al te vereenvoudigde historiografie in vraag (Gubar, 2010, p. viii; Rudd, 2013, p. 24). Mijn bespreking van deze traditionele kindbeelden dient begrepen te worden als verklaring voor de hedendaagse manifestaties van traditionele kindbeelden en niet als een volledig overzicht van de kindbeelden en tekstvormen voor de jeugd in de periode voorafgaand aan mijn corpus. Ik verwijs verder naar Hendrick voor een concreet historisch overzicht van de verschillende kindbeelden (Hendrick, 1997).

gevolg is van de 19^e eeuwse burgerlijke toepassing van het romantische kindbeeld die tot vandaag doorwerkt. Hieraan gerelateerd is de ook romantische opvatting dat er van de kinderlijke natuur zelf een bedreiging kan uitgaan. ‘De verpreutsing van de opvoeding’ door de burgerij, zo geeft Vloeberghs aan, kan gezien worden als ‘een gevolg van deze onderdrukking van natuurlijke driften, van ongeremdheid, van kinderlijke a-moraliteit, van seksuele nieuwsgierigheid’ (Vloeberghs, 2007, p. 20). In haar analyse van hedendaagse kindfiguraties spreekt Sorin van het beeld van ‘the evil child’ als een product van angsten die uitgaan van de volwassene (Sorin, 2005, p. 15).

Deze traditionele kindbeelden hebben met elkaar gemeen dat ze vertrekken van een scherpe scheiding tussen kind en volwassene. Ook in de jeugdliteraire kritiek, waarin blijvend wordt gezocht naar manieren om de relatie tussen tekst en realiteit te beschrijven, vinden we deze tweedeling terug. In de begindagen van de jeugdliteraire kritiek was er sprake van een opsplitsing in een tekstgerichte benadering en een lezersgerichte benadering. In de Engelstalige literatuur sprak men veelbetekenend van ‘the child people’ versus ‘the book people’ wat de schizofrene aard van het toenmalige jeugdliteratuuronderzoek typeert (Jones, 2006, p. 289). Vanaf de jaren ’70 tot eind de jaren ’90 deden critici pogingen om beide polen te verenigen door de literatuur zelf als bron voor de receptie door jonge lezers te benaderen. Onder impuls van de receptietheorie ging Aidan Chambers zo op zoek naar ‘The reader in the book’ – tevens de titel van zijn invloedrijke artikel.⁵³ Volgens Chambers dient de reële lezer zich te identificeren met de impliciete lezer en ideale lezer die in de tekst vervat zit - en die voor hem samenvallen - en er zich aan te onderwerpen om zo zelf een ideale lezer te worden. Ook de volwassen bemiddelaar en de auteur moeten de lezer aanzetten tot dergelijke ‘maximaal geslaagde lectuur’ (Ewers, 2009, p. 67; Jones, 2006, p. 289).⁵⁴ Peter Hunt stelt zelfs nog sterker dat de volwassen criticus moet trachten te lezen als een kind (1984a, 1984b). In dezelfde lijn ligt Peter Hollindales zoektocht naar ‘childness in children’s books’ (1997). Al deze auteurs gaan er van uit dat er een ahistorische essentie bestaat van wat een kind of jongere in werkelijkheid is en dat de volwassen criticus of auteur die zonder veel problemen kan blootleggen en begrijpen (Jones, 2006, p. 296; Rudd, 2010, pp. 10-11).

⁵³ Chambers, A. (1980). The Reader in the Book In N. Chambers (Ed.), *The signal approach to children's books* (Vol. 250-76). Harmondsworth: Kestrel.

⁵⁴ Barbara Wall (1991) heeft het op een vergelijkbare manier over ‘the child narratee’, een constante en kenbare entiteit waar auteurs doorheen de tijd steeds op gelijkaardige manier ‘naartoe moeten schrijven’. Op die manier is het volgens Wall mogelijk om tot een literatuur te komen ‘genuinly for children’ (Jones, 2006, p. 289; Rudd, 2010, p. 10).

Deze vroege jeugdliteraire kritiek schrijft zich daarmee onmiskenbaar in in het traditionele denken over jongeren. Vloeberghs geeft aan dat Hunts visie op het kind in zijn ‘childist criticism’ een toepassing is van het ‘romantische concept van oorspronkelijkheid’ (Vloeberghs, 2005, p. 54)⁵⁵, maar ook de andere critici creëren met hun essentialistische zoektocht naar het kind een scherpe scheidingslijn tussen de volwassene, het ‘zelf’, en het kind, ‘de ander’ die passief buiten de maatschappelijke en talige context staat. In zijn analyse van de effecten van media op jongeren, wijst Bruno Vanobbergen elke essentialistische opvatting van kinderen van de hand waarin ‘[k]inderen worden beschouwd als deel uitmakend van een constant en ahistorisch kindzijn en dan ook bestudeerd [worden] los van de historische en sociale context waarbinnen zij met media omgaan’ (2003, p. 97).⁵⁶ Zijn kritiek dat jongeren niet mogen gezien worden als passieve ontvangers die op gelijkaardige en voorspelbare manier worden beïnvloed door de aangeboden informatie, kan makkelijk getransponeerd worden naar de zopas vermelde theorieën van Chambers (1980); Hollindale (1997); Hunt (1984a, 1984b); Wall (1991) en naar contemporaine ideologiekritische benaderingen van de jeugdliteratuur, zoals ik verder zal aantonen.

Met het baanbrekende *The case of Peter Pan, or the impossibility of children’s fiction* (1984) stuurde Jacqueline Rose het jeugdliteratuuronderzoek radicaal de andere kant op. Vanuit een postmodernistische relativiserende visie, verklaart ze dat de zoektocht naar het kind in de jeugdliteratuur onmogelijk is en ziet bij uitbreiding de hele jeugdliteratuur als een zinledig concept. Ze verwijst daarbij naar de structurele opposities die de vertogen in en over jeugdliteratuur kenmerken, zoals het onderscheid tussen volwassene en kind, en legt de geconstrueerde aard van deze concepten bloot:

These are structural oppositions in the strictest sense, in that each term only has meaning in relation to the one to which it is opposed. They do not reflect an essential truth about the child (although the way in which childhood attracts the idea of ‘essential truth’ makes this very difficult to grasp); instead they produce a certain conception of childhood which simply carries the weight of one half of the contradictions which we experience in relation to ourselves. (Rose, 1984, p. 50)

De inzichten van Rose hebben het gezicht van de jeugdliteraire kritiek zodanig veranderd dat men terecht kan spreken van ‘post-Rosean children’s literature

⁵⁵ Ook Walls opvatting van een literatuur ‘wezenlijk voor kinderen’ gaat uit van dergelijke romantische oorspronkelijkheid.

⁵⁶ Zie ook Rudd (2013, p. 37).

criticism' (Beauvais, 2013, p. 75).⁵⁷ De nu algemeen aanvaarde opvatting van de jongere als een constructie van de volwassene, werpt nieuw licht op de jeugdliteratuur, maar tegelijkertijd bestaat het gevaar dat ze de jeugdliteratuur en de jeugdliteraire kritiek onherroepelijk een doodlopende straat instuurt. Immers, door zowel het kind, als de jeugdliteratuur voor onmogelijk te verklaren maakt de jeugdliteraire kritiek zichzelf overbodig. David Rudd wijst erop dat Rose blijft vasthouden aan 'a residual notion of the Romantic child' door er met de notie van 'onmogelijkheid' van uit te gaan dat jeugdliteratuur in wezen verschilt van andere vormen van literatuur en bij uitbreiding het kind van de volwassene (Rudd, 2013, p. 17). Zo houdt Rose de binaire oppositie kind/volwassene die ze aanvankelijk bekritiseert uiteindelijk ook zelf in stand. Bovendien brengt een opvatting van het kind als een zuiver discursief concept de onderzoeker zelf in een netelige positie. Katrien Vloeberghs neemt van Karín Lesnik-Oberstein de kritiek over dat geen enkel vertoog kan ontsnappen aan de referentialiteit van taal waardoor Rose zelf niet vrij is van een idee van wat een reëel kind typeert (2005, p. 43).⁵⁸ Ook Lesnik-Oberstein biedt in *Criticism and the fictional child* (1994) geen waterdichte oplossingen voor de vraag naar de relatie van de jeugdliteratuur met reële jongeren. Zij gaat uit van een zuiver discursieve opvatting van het kind en positioneert zichzelf daarmee ten opzichte van alle andere jeugdliteratuurcritici die volgens haar blijven vasthouden aan een essentialistische notie van het reële kind. Volgens Jones poogt het jeugdliteratuuronderzoek dat door Lesnik-Oberstein met de grond wordt gelijk gemaakt, net om tegelijkertijd rekening te houden met de geconstrueerdheid van kindbeelden en met de reële ervarings- en leefwereld van jongeren (2006, pp. 294-295). Ook Nodelman, een van de door Lesnik-Oberstein bekritiseerde auteurs, wijst op de noodzaak om rekening te houden met het bestaan van de reële leefwerelden

⁵⁷ Het werk van Hollindale (1997) dat hierboven werd bekritiseerd voor zijn essentialistische kindbeeld, houdt geen rekening met de inzichten van Rose. Rudd wijst aan dat het feit dat in Hollindale's werk uit 1997 Rose zelfs onvermeld blijft, indicatief is voor de controversiële en destabiliserende aard van Roses standpunten: 'it has frequently been ignored or, more simply, rendered innocuous, its radical, destabilising challenges repressed, much like the symptoms of an underlying trauma' (Rudd, 2013, p. 17; zie ook p. 197).

⁵⁸ Rose hanteert namelijk een psychoanalytische opvatting over het kind op basis waarvan ze andere, voornamelijk romantische, vertogen over het kind nietig verklaart. Rudd wijst erop dat dit romantische kindbeeld ook zijn sporen nalaat in Roses theorie aangezien ze de scherpe scheiding kind/volwassenen herhaalt (Rudd, 2013, p. 17). Ook het psychoanalytische kindbeeld is een traditionele opvatting over het kind die tot op vandaag een invloed uitoefent (James, Jenks & Prout spreken van 'the unconscious child' (1998, pp. 19-21), Hendrick spreekt van 'the psychological child' (1997, pp. 51-53)). Anderzijds heeft Freuds opvatting van kinderen als seksuele wezens (zie Verhaeghe, 2011, pp. 76-78) ook bijgedragen tot de breuk met het onschuldige kindbeeld.

van jongeren en gaat hiervoor uit van een ruime visie op de notie ‘discours’: ‘the “real children” I identified as being outside the texts of children’s literature are nevertheless still inside the text that consists of living with other people, using language, being in discourse’ (2007, p. 6). De kritieken op Rose en Lesnik-Oberstein tonen vooral aan dat geen enkele theorie kan ontsnappen aan de vraag naar de relatie tussen het kindbeeld en de realiteit, wil ze haar eigen stellingen niet ondergraven. Dat dit een bijzonder moeilijke evenwichtsoefening is, blijkt duidelijk wanneer we de belangrijkste ontwikkelingen van de jeugdliteraire kritiek na Rose onder de loep nemen.⁵⁹

Uitgaande van de asymmetrie, de dubbele geadresseerdheid en de problematische afstand tussen het kind als tekstuele constructie en de reële jonge lezer die de communicatieve situatie van de jeugdliteratuur typeert, wordt de jeugdliteratuur over het algemeen gezien als een semi-pedagogische, semi-esthetische vorm van literatuur (Beauvais, 2013, p. 84). John Stephens verklaart deze pedagogisch dimensie vanuit een socialiserende impuls en ziet een motivatie om de jongere in te leiden in de maatschappij en cultuur waarbinnen hij/zij wordt verwacht te functioneren als motor voor het creatieproces van een jeugdliteraire tekst. Door deze specifieke intentionaliteit van de jeugdliteratuur, is het volgens Stephens zo dat politieke, ethische en sociale kwesties centraal staan in de jeugdliteraire boodschap:

Children’s fiction belongs firmly within the domain of cultural practices which exist for the purpose of socializing their target audience. Childhood is seen as the crucial formative period in the life of human being, the time for basic education about the nature of the world, how to live in it, how to relate to other people, what to believe, what and how to think – in general, the intention is to make the world intelligible. (Stephens, 1992, p. 9)

Andere jeugdliteratuuronderzoekers, zoals Lesnik-Oberstein geven de pedagogische dimensie een specifiek educatieve invulling en gaan eerder uit van een dominantie van didactische motivaties. Deze sterke nadruk op socialisering is een erfenis van de verlichting. Het verlichte idee van opvoedbaarheid waarbij het kind wordt beschouwd als volwassene in de maak, is vandaag nog van kracht. Ik wees al op

⁵⁹ Beauvais onderscheidt vier aspecten die terugkerende aandacht kregen in de jeugdliteraire kritiek: de ideologische aspecten, de narratologische aspecten, de esthetica en de geschiedenis van de jeugdliteratuur (2013, p. 75). Voor de methodologie in dit onderzoek nam ik vooral de ideologiekritische en ook de narratologische jeugdliteratuurkritiek als basis.

het dwingende karakter van deze socialiserende impuls waarbij de kindertijd vooral een passief proces wordt van inpassen in de volwassen denkbeelden en structuren. Reesa Sorin spreekt van ‘the Child as Adult-in-Training’ als een hedendaagse manifestatie van het verlichte kindbeeld (Sorin, 2005, p. 16).⁶⁰ Ook John Stephens heeft aandacht voor de negatieve effecten van de socialisatiedwang die hij in de jeugdliteratuur terugvindt: ‘[texts] are produced within, and to an extent by, particular social formations, and they seek, explicitly or implicitly, to inculcate particular social values and attitudes available at the time of production’ (1992, p. 69).

De meest frequent gehanteerde manier om de pedagogische (socialiserende en didactische) dimensie van de jeugdliteratuur te beschrijven en te verklaren, is door de relatie volwassene-jongere in de jeugdliteratuur te definiëren als een machtsrelatie. Opvallend is daarbij dat de jeugdliteratuur als een onderdrukingsmiddel wordt voorgesteld. Een aantal titels van recente en belangrijke kritische werken illustreert hoe het discours van de machtige volwassene en de machteloze jongere algemeen verspreid en aanvaard is in de contemporaine jeugdliteraire kritiek en daarmee ook hoe veel critici jongeren nog steeds ziet als passief en de werking van ideologie als een kenbaar eenrichtingsproces (Rudd, 2013, p. 37; 59). Murray Knowles en Kirsten Malmkjær hebben het over *Language and control in children’s literature* (1996) en Roberta Seelinger Trites’ analyse van adolescentenromans draagt de titel *Disturbing the universe: power and repression in adolescent literature* (2000).⁶¹ Perry Nodelman vertolkt dezelfde visie in het artikel *Fear of children’s literature: ‘children’s literature is best understood as a means by which adults claim power over children and force them to accept our repressive versions of who they really are’* (1997, p. 4). Nodelman vindt zijn stelling bevestigd in de receptietheorie. Zijn visie op de impliciete lezer brengt de idealisering en naïviteit van Chambers’ ideale lectuur scherp aan de oppervlakte: ‘If a text invites and requires a real child to become the ideal reader –

⁶⁰ Hiermee verwant is een opvatting van het kind als kleine volwassene, ‘miniature adult’ (Sorin, 2005, p. 16) waarin niet of nauwelijks gedifferentieerd wordt tussen de volwassene en het kind en die volgens Philip Ariès typisch was voor de middeleeuwse omgang met kinderen. Sorin wijst op kinderarbeid, maar ook op schoolse praktijken waarbij het kind wordt geacht volwassen gedrag te kopiëren.

⁶¹ Zie Knowles, M., & Malmkjær, K. (1996). *Language and control in children's literature*. London, New York: Routledge; Trites, R. S. (2000). *Disturbing the universe: power and repression in adolescent literature*. Iowa City: University of Iowa Press.

the ideal child - it implies, then the text is manipulative' (1997, p. 6).⁶² Het ongenueanceerde idee van de manipulatieve en repressieve jeugdliteratuur, brengt de kritiek echter evenzeer op een dood spoor. Dat komt duidelijk naar voren in het controversiële artikel 'The other: orientalism, colonialism, and children's literature' (1998). Met behulp van de theorie van Edward Said werpt Nodelman een radicale scheiding op tussen de volwassene en het kind, een vertoog dat uitmondt in een bijna karikaturale tweedeling tussen 'us' en 'them'.⁶³ De structurele oppositie die Rose ontmaskerde als zinloos en die typerend is voor de traditionele kindbeelden wordt door Nodelman terug opgenomen in een poging de geconstrueerdheid van het kindbeeld op te nemen in de jeugdliteraire kritiek. Het is duidelijk dat Nodelmans oppositionele retoriek enkel kan standhouden vanuit een veralgemenende visie op zowel de identiteit van de volwassenen als die van de jongeren. Dat wordt pijnlijk duidelijk wanneer hij aan het eind van zijn betoog de volwassen criticus aanspoort om zich bewust te zijn van de kolonialistische aard van het jeugdliterair discours en daarbij in feite oproept tot een herhaling van het bekritiseerde patroon. De volwassen critici, die Nodelman op een hoop gooit, vormen de sterke partij die de zwakke partij - een grote ongedifferentieerde en bovendien onmondige groep 'children' - moet helpen om aan de onderdrukking te ontsnappen:

we critics of children's literature still have a job to do, and the job is to try to stop forgetting or ignoring or denying the ways in which children's literature is as inherently imperialist as all human discourse tends to be. [...] can we devise ways of helping children to be more aware of those strategies themselves, to protect themselves from the oppressions of the other? (1992, p. 34)

Nodelman is zich bewust van de cirkelredenering waar hij in terecht komt en eindigt met het wat hulpeloze: 'in order to combat colonialism, I am recommending a benevolently helpful colonizing attitude towards children' (1992, p. 34).⁶⁴ In *The*

⁶² Ook David Rudd en John Stephens geven aan dat de notie van een succesvolle impliciete lezer sterke ideologische implicaties heeft. Stephens spreekt van 'a process of subjection' (Rudd, 2013, p. 88; Stephens, 1992, p. 10).

⁶³ Zie Said, E. W. (1980). *Orientalism*. London: Routledge and Kegan Paul; Said, E. W. (1993). *Culture and imperialism*. New York: Knopf.

⁶⁴ David Rudd analyseert een gelijkaardig artikel waarin Daphne Kutzer kinderen in de jeugdliteratuur vergelijkt met de gekoloniseerde andere. Rudd doet de thesis van de hand met behulp van poststructuralistische notie van veelheid: 'So there will only ever be *versions* of the Orient, or indeed of the child, as of anything else. But to construct either the Orient or the child as thereby "voiceless" is precisely to sidestep this ongoing negotiation of meaning' (2013, p. 64; cursivering in origineel).

hidden adult (2008) stelt Nodelman een iets meer genuanceerde visie voor, maar met het concept van de ‘verborgen volwassene’ – de regulerende volwassen kracht die de jeugdliteraire communicatie bestuurt – vervalt hij hier uiteindelijk opnieuw in veralgemeningen (Coats, 2009, p. 385). Zo bevat elk jeugdboek volgens Nodelman een ‘schaduwtekst’ die hij ziet als een manier om jongeren aan te leren wat door volwassenen geaccepteerd ‘kinderlijk’ gedrag is:

Nodelman’s hidden adult, the oppressive (but profoundly insecure) inculcator of normative values at the heart of the children’s book, orchestrates a form of cultural production which reassures its producers that they are indeed adults by instructing its addressees as to the best manner of being children. This has the side-effect of falsely presenting these adult norms as reassuringly fixed. (Beauvais, 2013, p. 76)

Ook Patricia Enciso, Shelby A. Wolf, Karen Coats & Christine Jenkins, wijzen erop dat Nodelman vertrekt van een ‘overdetermined view of child, adult, and cultural norms’ (2010). Rudd geeft aan dat Nodelman de grootste kracht opnieuw bij de tekst legt, die een achterhaalbare intentie heeft en hiervoor uitgaat van een verlicht beeld van kinderen als *tabulae rasae*, geconstrueerd vanuit een sterke binaire oppositie tussen ‘volwassene’ en ‘kind’ (Rudd, 2013, p. 89).

Hoewel John Stephens een gematigder standpunt inneemt, ontsnapt ook hij niet aan de valkuilen die een erkenning van de dominante rol van de volwassene met zich meebrengt. Vergelijkbaar met Nodelman, gaat hij voor zijn ideologiekritische en discoursanalytische jeugdliteraire kritiek uit van een dominante manipulatieve impuls in de jeugdliteratuur die gericht is op het niveau van de impliciete lezer. Stephens argumenteert dat de jeugdliteraire tekst ‘subject positions’ construeert die de lezer uitnodigen tot identificatie (‘alignment’) en dat de meeste jeugdliteraire teksten getypeerd worden door een maatschappij- en systeembevestigende impuls:

If a function of children’s literature is to socialize its readers, identification with focalizers is one of its chief methods, since by this means, at least for the duration of the reading time, the reader’s own selfhood is effaced and the reader internalizes the perceptions and attitudes of the focalizer and is thus reconstituted as a subject within the text. (1992, p. 68)

Rudd waarschuwt echter voor een te reductionistische en evaluatieve lezing van teksten waarbij de tekst na een kundige technische analyse kan worden beoordeeld als zijnde conservatief of progressief en pleit voor een meer open leeshouding (cfr.

infra).⁶⁵ Het probleem wordt ook duidelijk in de retorische vraag die Stephens stelt en waarbij hij lijkt te impliceren dat een lezer van o.m. het werk van Tolkien slechts een interpretatieve richting uitkan: ‘What, for example, should a reader make of a book which implies that the best way to think about the world is to do so from the perspective of a conservative upper-middle class English male?’ (1992, p. 49). Stephens ziet een mogelijke oplossing voor de impasse in een tussenkomst van de volwassen bemiddelaar die de lezer een bewustzijn van de manipulatieve aard van de jeugdliteraire communicatie moet bijbrengen en emancipatorische strategieën moet aanleren. Vloeberghs geeft terecht aan dat Stephens, net als Nodelman, hierdoor de macht opnieuw in handen legt van de dominante groep: ‘[d]e aporie van een autoritatief gestuurde emancipatie wijst op het gevaar van [...] een door de dominante groep opgelegde en daardoor zichzelf uiteindelijk opheffende ontvoogding van een minderheid of een gemarginaliseerde groep’ (Vloeberghs, 2005). Bovendien stelt Stephens zichzelf, net als Nodelman in de *Hidden adult*, op een problematische manier als criticus buiten de categorie van manipulatieve volwassenen (Beauvais, 2013, p. 76; Rudd, 2013, pp. 61-62).

In *Power, voice and subjectivity* (2010) brengt Maria Nikolajeva de belangrijkste aspecten van het machtsdiscours in de jeugdliteraire kritiek samen in het concept ‘aetonormativiteit’, een vanuit taalkundig oogpunt wat ongelukkig neologisme geconstrueerd naar analogie met het concept heteronormativiteit uit de emancipatorische kritiek. Waar ‘de ander’ in de heteronormativiteit de normerende rol opneemt, staat aetonormativiteit voor leeftijdsgerelateerde normativiteit die in de jeugdliteratuur centraal staat: ‘the recognition of an adult normativity that governs the way children’s literature has been patterned from its emergence until the present day’ (gecit. in Beauvais, 2013, p. 75).

nowhere else are power structures as visible as in children’s literature, the refined instrument used for centuries to educate, socialize and oppress a particular social group. In this respect, children’s literature is a unique art and communication form, deliberately created by those in power for the powerless. (Nikolajeva, 2010, p. 8)

⁶⁵ Jones bekritiseert naast Stephens, ook Hunt en Nikolajeva op gelijkaardige wijze voor het maken van een tweedeling tussen wat zij noemt ‘classic realist’ en ‘metafictional writing’: ‘But the so-called classic realist text tends to be cast by such critics as a stable, unchanging entity and as always repressive of the reader. [...] Children’s literature that is seen as playful and experimental is regarded as more liberating [...] and therefore as more *for* children’ (2006, p. 293; cursivering in origineel).

Door in een adem de pedagogische intentionaliteit van jeugdliteratuur ('educate, socialize') te verbinden met onderdrukking ('oppress') stelt Nikolajeva de jeugdliteratuur ongenueanceerd voor als een onderdrukkingsmiddel. Bovendien maakt ook zij gebruik van een veralgemenend discours en een oppositionele retoriek. In scherp contrast met 'those in power', zijn de jongeren 'powerless' en 'a particular social group' waardoor ze niet lijken te beschikken over individualiteit en – belangrijker nog – de capaciteit om zelf en bewust te handelen. Nikolajeva's concept van aetonormativiteit ontzegt de reële lezer uitdrukkelijk elke mogelijkheid om te (re)ageren.

De passieve rol voor de jonge lezer herbekeken

Nu de belangrijkste zwakke plekken zijn aangeduid in het machtsdiscours dat de hedendaagse jeugdliteraire kritiek kenmerkt, treedt de vraag naar een meer genuanceerde benadering van het object van deze studie nadrukkelijk op de voorgrond. Ik volg in de eerste plaats Katharine Jones in een afwijzing van elke vorm van kritiek die uitgaat van binaire opposities. Noch de essentialistische notie van het kind, noch de radicale afzwering van de mogelijkheid om het te hebben over aspecten van de leef- en ervaringswereld van kinderen leidt uiteindelijk tot een vruchtbaar kritisch standpunt. Jones reikt uit naar een stroming binnen de feministische kritiek om een gematigd standpunt te vinden: 'we can be interested in the construction of the subject without needing to say that individual subjects cannot be spoken of' (Jones, 2006, p. 295). De afwijzing van de idee van een enkele, essentiële identiteit van het kind en de onmogelijkheid om zich te beperken tot een enkel kritisch standpunt, wordt in dit feministische discours opgevangen door meervoudige kritische standpunten, gerelateerd aan de verschillende leefwerelden van verschillende kinderen. Zowel Jones als Vloeberghs wijst verder overtuigend de oppositionele voorstelling af van de relatie volwassene-jongere volgens de tweedeling 'zelf/'ander', zoals die door Nodelman en Nikolajeva werd overgenomen uit feministische en postkoloniale kritiek. De scheiding tussen zelf en ander is volgens Vloeberghs en Jones een onmogelijkheid doordat er tussen beide polen een unieke vorm van grensverkeer plaatsvindt, aangezien de volwassene ooit kind is geweest en het kind zich steeds bevindt in een proces van volwassenwording: 'Zowel het concept van de volwassene als van het kind verenigt aspecten van "zelf" én "ander" in zich. Beide terreinen doorkruisen elkaar en overlappen, de begrenzingen tussen de twee discursieve concepten "kind" en "volwassene" zijn meervoudig en beweeglijk' (Vloeberghs, 2007, p. 13).

Ook Thomas Travisano, die de jeugdliteratuur bekijkt vanuit de discipline van de 'childhood studies' geeft aan dat een dialectische - en geen oppositionele - relatie tussen volwassene en kind de kern van de jeugdliteraire communicatie uitmaakt:

in a work of children's literature of continuing merit, a dialectic confrontation between the claims of childhood and the opposing claims of adulthood may be ever-present, and a tug-of-war across the divide in consciousness between author and reader may act itself out on every page, pulling the child forward into adulthood and pulling the adult back into a world of child-experience the adult may pride himself on having grown beyond. But this child consciousness nevertheless exercises a powerful undertow of backward yearning and nostalgia, as well as curiosity about the forces that helped to shape the present self. It is just such points of intersection between the consciousness of the adult and that different, curiously familiar, yet maddeningly unattainable experience of the child that childhood studies proposes to consider. (2000, pp. 28-29)

Het temporele aspect van de tweedeling tussen volwassene en kind, vormt ook de basis voor Clementine Beauvais' constructieve benadering van het machtsdiscours in de jeugdliteratuur. Daarbij toont Beauvais aan dat een eenvoudige analogie met andere "adult power theory" (2013, p. 75) geen stand kan houden binnen de jeugdliteratuur omdat het kind, in tegenstelling tot bijvoorbeeld vrouwen of de cultureel andere, geen toegang kan hebben tot de literaire kritiek om van daaruit zelf het dominante discours te deconstrueren. 'Can there ever be a norm-breaking denunciation of heteronormativity - as there has been of other concepts, such as heteronormativity, Orientalism and patriarchy - when the real child can never arm herself with a voice?' (2013, p. 77) Beauvais vindt een positief antwoord in een herdefiniëring van de notie macht ('power') met behulp van de concepten autoriteit ('authority') en kracht ('might') die ze respectievelijk bij de volwassene en bij het kind situeert. Terwijl macht geassocieerd wordt met dwang en onderwerping wijst het concept autoriteit op de expertise en ervaring van volwassenen die hen legitimiteit verleent om jongeren te helpen en te sturen.

De kracht die bij de jongere ligt, bestaat voornamelijk uit een toekomstgericht potentieel waarbij de jongere de autoriteit van de oudere erkent en er op een constructieve, mogelijk zelfs transformatieve manier op reageert:

Children are *mighty*, because their specific form of 'power' is dependent on the existence of a future for them in which to act. They are consequently diametrically opposed to authority, though they are evolving towards it. What one loses in might one gains in authority. This is because the essential variable is time, and the values which societies have taught us to see as associated to time - experience and expertise, primarily. (Beauvais, 2013, p. 82; cursivering in origineel)

Beauvais' concepten bieden een bruikbaar alternatief voor deze studie omdat ze op een zinvolle manier de handelende capaciteit van de jonge lezer binnen en buiten de tekst onderkennen. Samen met Beauvais en Robyn McCallum, ga ik er immers van uit dat de jongere beschikt over 'agency': 'a capacity for conscious and deliberate thought and action' (gecit. in Stephens, 2012, p. 3). Deze visie van 'the agentic child' werd door de vertegenwoordigers van de 'Sociology of Childhood' eind jaren '80, begin jaren '90 ontwikkeld. Jongeren worden gezien als actieve participanten in hun eigen ontwikkeling die in staat zijn om zelf keuzes te maken. William A. Corsaro stelt daarom voor de term socialisering te vervangen door 'interpretive reproduction':

Sociological theories of childhood must break free from the individualistic doctrine that regards children's social development solely as the child's private internalization of adult skills and knowledge. From a sociological perspective, socialization is not only a matter of adaptation and internalization but also of *appropriation, reinvention and reproduction*. Central to this view of socialization is the idea of collective, communal activity – how children *negotiate, share and create culture* with adults and with each other. (Corsaro, 1997, p. 18; cursivering toegevoegd)

Corsaro legt de nadruk op de creatieve participatie van jongeren aan de maatschappij waarbij 'kinderen niet alleen een bijdrage leveren aan hun nabije leefcultuur, maar ook aan de culturele reproductie en verandering van de samenleving waarin ze leven' (Vanobbergen, 2003, p. 104). De 'Sociology of Childhood' betekende ook een radicale breuk met de tot dan toe dominante socialiserings- en ontwikkelingstheorieën binnen de 'Childhood Studies'. James, Jenks & Prout geven aan dat de nadruk binnen de vernieuwde visie op jeugd en kindertijd verschuift van 'worden' naar 'zijn' (James et al., 1998). Niet langer de ontwikkeling naar de volwassenheid staat centraal, maar een opvatting van het kind 'als een persoon, als een status, als een geheel van noden, rechten en verschillen' (Vanobbergen, 2003, p. 105). Bruno Vanobbergen toont aan hoe 'agency' hand in hand gaat met een generationele visie op jongeren:

Agency kan binnen deze optiek niet beperkt blijven tot een constructionisme op microniveau dat enkel klemtoon legt op het kind als sociaal acteur. Veeleer verwijst het naar de macht en de mogelijkheden van diegene die in een positie van kind geplaatst zijn om de activiteiten die in hun dagelijkse leefwereld plaatsgrijpen mee te beïnvloeden, te organiseren en te controleren. Hiertoe dient *agency* rechtstreeks bestudeerd in relatie tot de generationele structuren waarbinnen kinderen zich bewegen [...]. Tegenover groei en ontwikkeling komt levensloop als sleutelbegrip te staan, waarbij kindzijn als één fase binnen de levensloop van de mens beschouwd kan worden, een fase die enkel in verhouding tot andere levensfasen kan bekeken worden. (Vanobbergen, 2003, p. 108; cursivering in origineel)

Ook Reesa Sorin promoot dit beeld van het ‘agentic child’⁶⁶ als alternatief voor andere contemporaine kindbeelden die aan jongeren een passieve rol toeschrijven (cfr. supra).⁶⁷ Naast ‘the agentic child’ plaatst volgens Sorin ook het beeld van ‘the noble, saviour child’ het kind in een actieve rol. Bij dit laatste kindbeeld helt de balans echter te sterk over naar de andere richting, met een inversie van het bekritiseerde patroon waarbij de jongere verantwoordelijk wordt voor de volwassene. Dit laatste kindbeeld is sterk vertegenwoordigd in de (jeugd)literatuur door karakters als Harry Potter, maar is minder relevant voor deze studie. Volgende omschrijving van Sorin geeft duidelijk aan dat ook Beauvais, hoewel ze het niet uitdrukkelijk over ‘agency’ heeft, uitgaat van dit kindbeeld: ‘adults interacting with these children are co-learners who negotiate, challenge and guide while *sharing power* with them’ (Sorin, 2005, p. 18; nadruk toegevoegd).

Keren we terug naar Stephens’ concept van de subject positions die de tekst voor de jonge lezer voorziet, dan beschikken we nu over een alternatief voor de volwassen bemiddelaar/criticus die de lezer een kritische houding moet aanleren. We gaan immers uit van de idee dat elke reële jonge lezer uit zichzelf beschikt over een handelende capaciteit die hem in stelt om de subject posities die de tekst aanbiedt te accepteren of te verwerpen. Het beeld van een ‘agentic child’ als lezer van de jeugdliteratuur betekent een breuk met de idee dat volwassenen beschikken over de macht om betekenis te reguleren en behoedt ons voor een al te eenzijdige ideologiekritische lezing die de tekst zuiver bekijkt in haar ideologische manifestaties. Jones wijst dergelijke oppositionele voorstelling van het ideologische effect van teksten uitdrukkelijk van de hand: ‘Such stance denies the notion of reader agency and resistance and the play of language that occurs for readers of *all* texts’ (2006, p. 293). In de plaats komt het besef van de openheid van literaire communicatie met een visie op jonge lezers als actieve deelnemers die beschikken over de mogelijkheid zich af te zetten tegen gelijk welke tekst. Rudd stelt een denkwijze voor die aansluit bij de hedendaagse vormen van communicatie waarin:

notions of hierarchy (critics rule!) are abandoned. This is a model that seems more in keeping with the egalitarian ethos that the Internet and the new social media have

⁶⁶ Omdat ‘agentic child’ moeilijk vertaalbaar is naar het Nederlands, spreek ik verder van een ‘progressief kindbeeld’ om het contrast met de ‘passiverende’ traditionele kindbeelden uit de vorige paragraaf te benadrukken.

⁶⁷ Naast de in de vorige paragraaf vernoemde contemporaine kindbeelden die de jongeren zien als passief, heeft Sorin het ook nog over het beeld van het onhandelbare kind, ‘the out of control child’ en het daarmee verwante beeld van ‘the snowballing child’, ‘the child as victim’ en ‘the child as commodity’.

inaugurated, where open-ended dialogue is the norm [...]. Final readings, the sense of an ending, are ever more things of the past. (Rudd, 2013, p. 3)

Toch mag het besef van ‘reader agency’ niet leiden tot een te sterk relativisme dat de analyse van de ideologie in teksten overbodig maakt. Een technische analyse van de teksten stelt mij onder meer in staat na te gaan of de tekst eerder een traditioneel, dan wel een progressief kindbeeld inhoudt. In deze context verdient het werk van Marah Gubar een vermelding. Ook zij analyseert de kindbeelden in teksten en betoogt dat de vraag naar de ‘agency’ van kinderen al teruggaat tot de 19^e eeuw en dat deze ook al gethematiseerd werd in de jeugdliteratuur van die periode. Het concept ‘agency’ mag in het kritische discours dan wel relatief nieuw zijn, in de 19^e eeuw stelden auteurs als Lewis Carroll en J.M. Barrie kinderen al voor als gesocialiseerde, geaccultureerde subjecten die in staat zijn de tekst kritisch te lezen en in haar complexiteit te vatten en op een gelijkaardige manier om te gaan met maatschappelijke invloeden:

Rather than promoting the idea that young people are primitive naïfs, these authors more often characterize the child inside and outside the book as a literature educated subject who is fully conversant with the values, conventions, and cultural artifacts of the civilized world. And whereas the Child of Nature paradigm insists that such precocious knowledge is enfeebling and even deadly, children’s stories frequently suggest that young people have enough resourcefulness or recalcitrance to deal with (and even profit from) worldly influences. (Gubar, 2010, p. 6)

Ik neem van Gubar de idee over dat jeugdliteraire teksten die een beeld van jongeren als gesocialiseerde en geaccultureerde subjecten impliceren, de capaciteit van jongeren *kunnen* stimuleren om zelfstandig betekenissen te vormen en te verwerpen.⁶⁸ Ook Beauvais plaatst op die manier een belangrijk potentieel in de tekst zelf; de notie van een bij de jongere gesitueerde constructieve kracht doorbreekt de tot hiertoe gangbare gelijkstelling van het pedagogische aspect van de jeugdliteraire tekst met onderdrukking. Ik ga ervan uit dat de pedagogische impuls in de jeugdliteraire communicatie, de socialiserende en educatieve impulsen van de auteur in/en de tekst, kunnen appeleren aan de kracht van de jonge lezer. Zo’n tekst geeft een beeld van de jonge lezer, niet als een passief subject dat betekenissen zuiver dient te

⁶⁸ Mijn standpunt is dus dat de tekst een kindbeeld impliceert, maar dat dit ons niks zegt over de uiteindelijke reactie van jonge lezers. Jongeren kunnen op gelijk welke manier reageren op gelijk welke tekst. Toch kunnen we iets zeggen over het kindbeeld in de tekst als een stimulans voor een reactie op een schaal tussen actieve participatie in betekenisvorming en passieve reproductie.

internaliseren, maar als actieve betrokkene in een proces waarin ze zich betekenis eigen maken, afwegen, recreëren en actief reproduceren.

Dit idee van actieve betrokkenheid van jongeren geeft binnen de *Sociology of childhood* ook aanleiding tot de vraag in hoeverre jongeren een invloed kunnen uitoefenen op de maatschappij. Allison James & Adrian James geven in *Key concepts of childhood studies* aan hoe de notie ‘agency’ aanleiding geeft tot:

[...] a number of questions, as to the extent to which children are able to exercise their agency and the effects that this might have upon society. To what extent do – and can children contribute to social change? Are they outside the cultural politics of any society or can the things that children do, either as individuals or as a group, have an impact upon society, instigating processes of transformation, as well as social and cultural reproduction? (2008, p. 6)

Ik gaf al aan hoe Corsaro’s concept van ‘interpretive reproduction’ duidelijk uitgaat van de idee dat jongeren kunnen bijdragen tot sociale verandering (cfr. supra), maar ook in de jeugdliteraire kritiek vindt dit geloof aanhang. De idee van een transformatief potentieel in de jongeren en in de jeugdliteratuur, zit vervat in de notie van ‘radical children’s literature’ die door Kimerley Reynolds en door Julia Mickenberg & Philip Nel werd uitgewerkt. Als doelstelling voor haar boek *Radical children’s literature* formuleert Reynolds immers ‘to map the way that children’s literature contributes to the social and aesthetic transformation of culture by, for instance, encouraging readers to approach ideas, issues, and objects from new perspectives and so prepare the way for change’ (2007, p. 1). Deze teksten hebben de mogelijkheid om bij te dragen tot ‘the social and aesthetic transformation of culture’ (Reynolds, 2007, p. 1) kunnen de lezer ertoe aanzetten de sociopolitieke configuraties te herzien en te verbeteren. Dat het geloof in het bestaan van ‘radical children’s literature’ verbonden is met een ‘agentic child image’ wordt ook duidelijk in de omschrijving van Mickenberg & Nel: “‘radical’ children’s literature models and encourages activism by children as well as adults, and exposes unjust uses of power’ (2011, p. 455). Ook Clementine Beauvais incorporeert het concept ‘radical children’s literature’ in haar herformulering van de machtsrelaties in de jeugdliteratuur. De notie van een bij de jongere gesitueerde kracht omvat immers een transformatief potentieel dat door ‘radical children’s literature’ wordt geactiveerd:

Thus, alongside the adult’s authority inside and outside the narrative, the child’s might emerges [...]. This distinction is at the core of my understanding of ‘radical children’s literature’, for which there can be no rational justification if it is not thought, at least to some degree, that the child figure inside and outside the book can supersede the adult figures in scope and length of transformative action. (2013, p. 82)

Reynolds en Mickenberg & Nell geven aan dat deze laatste, radicale, transformatieve impuls in de hedendaagse jeugdliteratuur steeds prominenter op de voorgrond treedt. Met het onderkennen van een potentieel systeemdoorbrekende impuls in de jeugdliteratuur, staat deze visie op de socio-culturele positionering van jeugdliteratuur – waar ook dit onderzoek van uitgaat – haaks op degene die vertolkt wordt door Perry Nodelman in *The hidden adult*. Centraal in Nodelmans boek staat immers de idee van jeugdliteratuur als een ‘exercise in conformity and reproduction of the status quo’ (Enciso et al., 2010, p. 255). Ik vertrek voor mijn visie op de ideologie in jeugdliteratuur van de idee dat zowel een systeembevestigende als een systeemdoorbrekende impuls eigen zijn aan de jeugdliteraire communicatie. Ik volg Rudd en Jones echter wel in het afwijzen van een binaire oppositie tussen beide ideologische posities die als een meetbaar effect op reële lezers worden beschouwd. Ik tracht de tekst in zijn ideologische positie wel te beschrijven als een gradatie op een glijdende schaal met als uitersten de bevestigende impuls en de uitdagende impuls. Het concept ‘radical’ children’s literature beschouw ik dan als de meest uitgesproken vorm van een normuitdagende, subversieve impuls. Ik onderzoek bovendien ook de interactie tussen deze ideologische posities en de kindbeelden waarbij ik het samengaan van het progressieve kindbeeld met de systeemuitdagende impuls en het traditionele kindbeeld met de systeembevestigende impuls in vraag stel. Bij theoretici vallen deze schijnbaar samen, ik stel dit in mijn onderzoek in vraag. Een tweede interactiepatroon ontstaat tussen de literaire kenmerken en de ideologische positie en kindbeelden van de tekst. In paragraaf 1.1.2. ga ik in op de esthetica en literaire kenmerken van het jeugdboek en stel de vraag op welke manier deze in verband kunnen worden gebracht met de ideologie en de kindbeelden in de tekst.

Ik ga ervan uit dat technische tekstanalyses mij toelaten conclusies te trekken over de kindbeelden en de ideologie onderliggend aan het proces van adresseren van teksten aan jonge lezers. Doordat ik zelf een positie inneem tegenover verschillende visies op jongeren zijn mijn analyses onvermijdelijk ook evaluatief en niet zuiver beschrijvend, iets waar Rudd en Jones voor waarschuwen: ‘what is perceived as a liberating investment in the child is still an investment and has implications that need to be made clear’ (Jones, 2006, p. 294). Rudd pleit er zoals gezegd voor een open leeshouding aan te nemen en teksten niet te labelen.

Hoewel ik werk met de categorieën progressief en traditioneel kindbeeld en systeemdoorbrekende en systeembevestigende impulsen in mijn analysemodel, tracht ik toch gehoor te geven aan Rudds pleidooi voor ‘openness’. Enerzijds is mijn lezing van de teksten niet vrijblijvend of willekeurig, maar gebaseerd op een legitieme technische analyse; anderzijds ga ik er ook van uit dat de ene correcte lezing van een

tekst niet bestaat. Ik beschouw mijn lezingen van de teksten niet als ‘final readings’, maar als tijd- en plaatsgebonden interpretaties die wel kunnen bijdragen tot een ‘open-ended dialogue’ (Rudd, 2013, p. 3). Zo hanteer ik een laterale visie op het leesproces en geen hiërarchische:

It is all very well to talk about the literary and politico-cultural unconscious of a text while neglecting the more conscious young readers who populate the text, not as *tabulae rasae*, but as active addressees, for whom books are but one aspect of an extensive cultural landscape, alongside their home lives, family relationships, peer interactions and other cultural media. (Rudd, 2013, p. 89)

Ook ga ik er, met Rudd, van uit dat de reader response van reële jonge lezers op de productie van jeugdliteratuur inwerkt en dat deze respons sterk onderhevig is aan veranderingen in de leefwereld van jongeren: ‘I would argue that adults are not deaf to what children say and have said about their books (alongside other issues), and that these will feed back into this form of literature’ (Rudd, 2013, p. 103). In de volgende paragraaf ga ik kort in op de leefwereld van jongeren in het westen die een invloed uitoefent op de ‘reader response’ van jonge en volwassen lezers en producenten van de jeugdliteratuur en op de contemporaine vertogen over de relatie tussen jongeren en volwassenen.

De veranderende leefwereld van jongeren.

Samengaand met de reeds uitvoerig besproken shift van traditionele kindopvattingen naar een progressief kindbeeld, is de grensvervaging tussen jeugd en volwassenheid die zich in verschillende dimensies van de leefwereld van jongeren laat voelen. Katrien Vloeberghs, die uitgebreid aandacht heeft voor de invloed van veranderingen in de leefwereld van jongeren op de jeugdliteratuur, duidt bijvoorbeeld op de schuivende opvattingen over de omgang van jongeren met seksualiteit en agressie:

Maatschappelijke en literaire vertogen vertonen talrijke verbindingslijnen en kruispunten. Een aantal tendensen in de postmoderne maatschappij zijn wellicht (mede)verantwoordelijk voor de veranderingen in de theorievorming en in de kind- en jeugdliteratuur. De snelle verandering van de leefwereld van het kind, waarbij drempels en grenzen in verband met seksualiteit en agressie de belangrijkste en meest besproken verschuivende factoren vormen, dwingt de opvoedkundige, juridische, politieke sectoren om de concepten ‘kindertijd’ en ‘jeugd’ opnieuw te bereflecteren en het kind-vertog aan de veranderende mentaliteit aan te passen. (Vloeberghs, 2005, p. 23)

Vanobbergen geeft aan dat deze evoluties aanleiding geven tot de opvatting van ‘een kindzijn in crisis’ (2003, p. 15). Conservatieve auteurs als Neil Postman

verspreiden, vanuit een traditionele visie op jongeren, de idee dat het onderscheid tussen jeugd en volwassenheid in de contemporaine maatschappij aan het verdwijnen is: 'De angst leeft dat, door de minder scherpe afbakening van de verschillende levensfasen, de samenleving op termijn zal bestaan uit kindse volwassenen en vroegrijpe kinderen, of dat kinderen en jongeren nooit verantwoordelijke volwassenen zullen worden en het gezag van ouderen nooit zullen leren aanvaarden' (Vanobbergen, 2003, p. 80). Postman wijst in *The disappearance of childhood* (1984) de nieuwe media en populaire cultuur uitdrukkelijk met de vinger.⁶⁹ Ook in de jeugdliteratuur vindt dit idee van grensvervaging ingang, in zoverre dat ook de jeugdliteratuur zelf zou dreigen te verdwijnen. Een betere aansluiting bij de relationele/generationele visie op jongeren vind ik in Falconers beschrijving van het fenomeen van cross-over literatuur. Zij geeft aan dat de groeiende populariteit van jeugdliteratuur bij volwassen lezers een gevolg is van de '[h]ybridisation of child and adult cultures from the mid-nineties to the early years of the new millennium' (Falconer, 2009, p. 7).⁷⁰ De identiteit of de rol van de meelezer van de jeugdliteratuur kan die zijn van bemiddelaar maar verschuift tegenwoordig ook steeds vaker naar die van volwassen lezer (zie ook Van den Hoven, 2011, p. 77): 'the practice of cross-reading also demonstrates how our attitudes to childhood, adulthood, and the in-between state of adolescence are all shifting, becoming more flexible and porous, as we adapt to changing social conditions in the developed world' (Falconer, 2009, p. 4). De nieuwvorming 'kiddults' of 'kidults' wijst op (jong)-volwassenen die gedrag vertonen dat geassocieerd wordt met jeugd en kindertijd, zoals een interesse voor gamen en spel, het lezen van jeugdliteratuur en het bekijken van jeugdfilms (denk aan *Harry Potter*, *Shrek*, maar ook producten van bedrijven als *Lego* en *Swatch*). Karen Brooks geeft aan dat de commerciële wereld deze evolutie in de hand werkt: 'Through particular modes of production and imagery, corporate society harnesses the essence of youth and sells back to the adult culture an anti-aging formula' (2003, p. 3). Jeugd verwordt zo tot een 'commodity', een handelsartikel. Uiteraard wordt de leefwereld van jongeren niet alleen voor de volwassene 'koopbaar', maar ook voor de jongere zelf. Reesa Sorin geeft aan dat ook het kind zelf wordt ingezet als

⁶⁹ Postman, N. (1984). *The disappearance of childhood*. New York (N.Y.): Dell.

⁷⁰ Sandra Beckett geeft volgende definitie van crossover fiction: 'Crossover works are read by young readers and adults, but they are not necessarily written or marketed intentionally for both audiences. (Beckett, 2011, p. 59). Ik gebruik de term cross-over om te duiden op het fenomeen van child-to-adult cross-over dat erg typerend is voor het begin van het nieuwe millennium. De term kan echter ook slaan op teksten die van volwassenenliteratuur naar jeugdliteratuur oversteken en in feite ook op het hele proces van jeugdliteraire communicatie.

‘commoditiy’, een tendens die jongeren in een passieve rol dwingt: ‘the adult [...] is in control of the marketing of these children as saleable items’ (Sorin, 2005, p. 17). Vanobbergen wijst echter aan dat sommige onderzoekers een ‘commodified childhood’ ook positief benaderen als een houding die ruimte laat voor ‘agency’:

Men spreekt dan bijvoorbeeld over een ‘normalisering’ van het kind-zijn, waarbij kinderen onder dezelfde voorwaarden als volwassenen aan de samenleving participeren. Volwassenen zouden steeds meer geneigd zijn om kinderen te beschouwen als competente en betrouwbare deelnemers aan specifieke sociale contexten. (Vanobbergen, 2003, p. 80)

In het boek *Pictures of innocence* besteedt Anne Higonnet aandacht aan de invloed van de commercialisering op de manier waarop kinderen visueel worden voorgesteld. Daarbij stelt ze een evolutie vast van een romantische kindvoorstelling naar een nieuwe voorstellingswijze die ze labelt met de term ‘the knowing child’ waarin het kind niet als een object wordt beschouwd, maar als een gesocialiseerd subject ‘who understood rather more about adults’ motives and foibles than their belief in her innocence allowed them to guess’ (Higonnet, 1998, p. 207). In de jeugdliteraire kritiek wordt Higonnets term gebruikt om de breuk met de censurerende romantische houding in de verf te zetten (zie bvb. Rudd, 2010, p. 12) die ook als een typisch kenmerk wordt beschouwd van de grensvervaging tussen jeugd- en volwassenenliteratuur. Een diepgaande toepassing op de jeugdliteratuur ontbreekt echter, waardoor het concept ook niet meer kan betekenen dan een wat vage verwijzing naar een ‘wetende’ houding van het kind m.b.t. seksualiteit en andere taboegevoelige thema’s die in contrast staat met de traditionele onschuldige kindopvatting. Ik hanteer in dit onderzoek de term om precies op deze shift te duiden en tracht het waar mogelijk uit te diepen met behulp van de notie ‘agency’.

Zowel het idee van de verdwijning van het kindzijn als het concept van ‘the knowing child’ komen voort uit een zoektocht naar de interactie tussen de snelle veranderingen in de leefwereld van jongeren en de vertogen over jongeren. De meest opvallende shifts zijn de reeds besproken opgang van het informatietijdperk met nieuwe media, populaire cultuur en commercialisering die de vrijetijdsbesteding en sociale relaties van jongeren aan een hoog tempo doen evolueren. In het boek *New world orders in contemporary children’s literature* tonen de Australische jeugdliteratuuronderzoekers Clare Bradford, Kerry Mallan, John Stephens & Robyn McCallum aan dat deze en andere socio-politieke factoren aanleiding geven tot een gevoel van onrust en instabiliteit in de 21^e eeuw en tegelijkertijd een deur openen voor nieuwe mogelijkheden: ‘these changes engender insecurities and fears, as well as

offering new opportunities and ambiguities' (2008, p. 182). Naast economie en informatietechnologie, zijn in dit onderzoek vooral ecologie, veranderende gezinsstructuren en de herdefiniëring van de notie 'thuis' contextuele factoren die in rekening worden gebracht.⁷¹ Uitgangspunt voor Bradford en haar collega's is dat het veld jeugdliteratuur vanuit een socialiserende impuls gevoelig is aan sociale en politieke veranderingen. Het voorstellen van mogelijke leefwerelden is volgens hen dan ook een van de sleutelfuncties van jeugdliteratuur.⁷² Net als Reynolds en Mickenberg & Nel gaan deze auteurs uit van een transformatief potentieel in de jeugdliteratuur. En ook Reynolds verbindt de idee van transformatie met de voorstelling van mogelijke leefwerelden:

This ability to envisage and engage young readers with possibilities for new worlds and new world orders strikes me as central to the transformative power of children's literature, both socially and aesthetically. The stories we give children are blueprints for living in culture as it exists, but they are also where *alternative* ways of living are often piloted in recognition of the fact that children will not just inherit the future, but need to participate in it. (2007, pp. 107-108)

Om te wijzen op het engagement van jeugdliteraire teksten om de lezers een betere toekomst voor te spiegelen dan de huidige, hanteren Bradford et al. het concept 'transformative utopianism' (2008, p. 4) dat ze expliciet verbinden met de notie 'agency':

A transformative utopian vision will explore a character's human aspirations to gain the agency which might make it possible to attain his or her desires, and seek to define some notion of optimal practice in terms of social formations, gender relations, and economic and ecological sustainability. (2008, p. 17)

Een tekst kan met andere woorden een transformatief potentieel stimuleren bij de lezer door zowel utopische, als dystopische thema's en motieven te gebruiken om nieuwe sociale en politieke constellaties voor te stellen (Bradford et al., 2008, pp. 5-6).

Tot hiertoe is duidelijk dat de reële leefwerelden van jongeren een centrale rol spelen in de jeugdliteraire communicatie. Ze oefenen een invloed uit op de processen van

⁷¹ Ik verwijs ook naar Vanobbergen voor een uitvoerige analyse van o.m. school, familie en vrije tijdsbesteding in de leefwereld van jongeren (2003, pp. 52-59).

⁷² Deze visie wordt ook vertolkt door Ruth Bottigheimer: 'There has always existed a tension between aesthetic autonomy and the need to provide workable models for a child's future life.' (Bottigheimer, 1998, p. 209).

lezen en adresseren en kunnen ook expliciet gethematiseerd worden in de jeugdliteratuur. Het concept van transformatief utopianism heeft een sterk ideologische dimensie en verbindt de socialiserende functie van de jeugdliteratuur – onder de vorm van de voorstelling van mogelijke leefwerelden – met een progressief kindbeeld. In de volgende paragraaf ga ik in op de literaire, i.e. thematische en formele, kenmerken die ik in de tekstanalyses zal onderzoeken in hun interactie met de hier besproken socio-culturele dimensie van de jeugdliteratuur.

1.1.2 Jeugdliteratuur als literair fenomeen

Ik heb tot hiertoe gezocht naar een definitie van jeugdliteratuur vanuit de vraag welke plaats het kind inneemt in het ‘productie- en consumptieproces’ van de jeugdliteratuur (Ghesquiere, 2009, p. 23). Een andere mogelijkheid is om te vertrekken van de literaire kenmerken die de boeken vertonen (Rudd, 2010, p. 9). Ik besprak in de vorige paragraaf (1.1.1) al een aantal kritische werken die vanuit een essentialistische visie op het kind ook uitgaan van de veronderstelling dat er een essentie bestaat van wat het kinderboek is. Zo zijn Hollindale’s ‘childness’ en Hunts ‘childist criticism’ terug te voeren op een zoektocht naar een vaste kern van ‘de jongere’ die zich manifesteert in essentiële kenmerken van het jeugdboek (Rudd, 2010, p. 11). In het tweede deel van deze paragraaf (cf. *infra*, ‘sameness and difference’) ga ik op zoek naar een zinvolle manier om het literaire aspect van de onderzochte teksten te beschrijven. Aangezien ik elke essentialistische notie van het kind verwerp, wordt de opvatting van jeugdliteratuur als een genre met vaste literaire kenmerken echter onvermijdelijk geproblematiseerd. In de plaats komt de overtuiging dat het proces van teksten adresseren aan jongeren steeds in dialoog gaat met de continu veranderende leefwereld van en opvattingen over jongeren.

Nauw verbonden met het zoeken naar literaire kenmerken, is de vraag naar de literaire kwaliteit en de esthetische waarde van de jeugdliteratuur die ik eerst kort aanhaal (cf. *infra*, ‘different not lesser’). Traditionele en populaire vertogen monden vaak uit in een negatieve vergelijking met literatuur voor volwassenen. Al in de jaren ’80 bood Zohar Shavits toepassing van de polysysteemtheorie op de jeugdliteratuur een kader waarbinnen de lage status van jeugdliteratuur kan worden verklaard. De voorstelling van de jeugdliteratuur als een afzonderlijk literair ‘systeem’ met eigen kenmerken en wetmatigheden lijkt in eerste instantie de ongelijkheidsredenering overtuigend te doorbreken, maar kan ook worden aangewend om ze in stand te houden.

‘Different not lesser’: de polysystemische benadering van de jeugdliteratuur⁷³

‘There is perhaps no more vexing, fraught, and neglected concept in the study of children’s literature than *aesthetics*.’ In *Keywords for children’s literature* geeft Joseph T. Thomas Jr. aan dat de literaire, esthetische waarde van de jeugdliteratuur traditioneel weinig aandacht krijgt binnen de jeugdliteraire kritiek (2011, p. 5). Ook de redactie van *Literatuur zonder leeftijd* vestigde een aantal jaren geleden al aandacht op deze lacune in de jeugdliteraire kritiek. In de redactionele inleiding op het themanummer over het onderwerp, roept Harry Bekkering expliciet op tot de ontwikkeling van een jeugdliteraire poëtica (2003, pp. 7-8). Volgens Thomas heeft het gebrek aan aandacht voor esthetica vooral te maken met de manier waarop de discipline jeugdliteratuur is geëvolueerd sinds haar ontstaan: ‘The construction of [...] aesthetic hierarchies generally runs contrary to the study of children’s literature, which, as a discipline, tends to focus on the ideological, social, and thematic implications of childhood texts rather than their aesthetic value’ (2011, p. 6). Ook mijn onderzoek situeert zich binnen deze traditionele richtingen van de jeugdliteratuurstudie waarbij de vraag naar de esthetische waarde van de jeugdliteratuur op het achterplan verdwijnt. Thomas vindt echter nog een andere – en volgens mij meer fundamentele – reden voor het moeilijk samengaan van jeugdliteratuur en esthetica binnen de discipline van de esthetica zelf: ‘its inclination to concern itself with “fine art” to the exclusion of the “popular,” those agreeable arts designed to entertain’ (2011, p. 7). Bovendien draagt de literatuurstudie sinds de opgang van het New Criticism vooral complexiteit hoog in het vaandel, terwijl jeugdboeken vaak gekenmerkt worden door eenvoud (2011, p. 8).⁷⁴ Het probleem in deze redenering is vooral dat jeugdliteratuur als een welomlijnde groep teksten wordt gezien die onder een vaste noemer – meestal iets als ‘populair’, ‘triviaal’, ‘eenvoudig’ – kunnen worden ondergebracht. Peter Hunt geeft aan dat het miskennen van het hybride karakter van de groep teksten die literatuur voor jongeren uitmaken de oorzaak is van het gelijkstellen van de kenmerken van jeugdliteratuur als literair fenomeen met de kenmerken van het grootste deel van boeken bestemd voor jongeren. Jeugdliteratuur wordt dan als geheel geïdentificeerd met populaire literatuur (Hunt, 2011, p. 44). De Nederlandse jeugdauteur Imme Dros, wier werk een belangrijke plaats inneemt in dit onderzoek, gaat in een vurig

⁷³ De omschrijving ‘different not lesser’ komt van Desmet (2007, p. 29).

⁷⁴ Perry Nodelman noemt ‘simplicity’ zelfs het basiskenmerk van de esthetica van het jeugdboek (Nodelman 2008, p. 76; cf. infra).

pleidooi voor het literaire kinderboek uitdrukkelijk in tegen deze tendens: ‘Het fenomeen kinderboek is niet gelijk aan het doorsnee kinderboek. De meeste kinderboeken blijven in literair opzicht beneden de maat, maar als dat zou betekenen dat het kinderboek geen literair genre is, dan bestaat er geen enkel literair genre’ (Dros, 1991, p. 129).

De polysysteemtheorie die uitgewerkt werd door Itamar Even-Zohar⁷⁵ en in de jeugdliteraire kritiek werd geïntroduceerd door Zohar Shavit in *Poëtics of children’s literature* (1986) biedt een theoretisch kader waarbinnen zowel aandacht is voor de diversiteit als voor het statusprobleem van de jeugdliteratuur.⁷⁶ In deze theorie wordt de literatuur gezien als een ‘conglomeraat van teksten’ waarbinnen elke literatuurvorm als ‘substelsysteem’ zijn plaats heeft. Zo wordt de jeugdliteratuur voorgesteld als een autonoom literair substelsysteem dat bestaat naast andere literaire substelsystemen, zoals de volwassenenliteratuur. De verschillen in status tussen de verschillende substelsystemen worden eerder historisch-sociologisch, dan normatief verklaard: ‘[d]eze [...] benadering geeft geen oordeel over de esthetische waarde; ze wil op de eerste plaats analyseren, verschillen en gelijkenissen aantonen, mechanismen blootleggen’ (Ghesquiere, 2009, p. 19).

De substelsystemen bestaan namelijk in een hiërarchische relatie tot elkaar die wordt uitgedrukt in termen van centrum en periferie. Sinds haar ontstaan bevindt de jeugdliteratuur zich volgens Shavit in een perifere positie. Ook binnen elk afzonderlijk substelsysteem onderscheidt men telkens een centrum en een periferie. Elk systeem is dus gestratificeerd in gecanoniseerde en niet-gecanoniseerde literatuur waarbij gecanoniseerd staat voor de waarde die een bepaalde cultuur op een bepaald moment toekent aan het werk, veeleer dan voor een intrinsieke waarde (Ghesquiere, 2009, p. 33). Op die manier neemt de polysysteemtheorie de niet-gecanoniseerde, populaire cultuur op in haar concept van literatuur zonder er een waardeoordeel aan te verbinden. Shavit beschrijft een aantal mechanismen die ervoor zorgen dat de lage status van de jeugdliteratuur gehandhaafd wordt, zowel door instanties binnen als buiten dit substelsysteem. De jeugdliteratuur kan bijvoorbeeld geen toegang hebben tot

⁷⁵ Even-Zohar, I. (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 1(1/2), 287-310.

⁷⁶ McGillis geeft aan dat de polysysteemtheorie voortkomt uit een aandacht voor intertekstualiteit binnen de jeugdliteraire kritiek. De benadering van jeugdliteratuur als een vorm van communicatie ontstaat ook binnen deze context: ‘intertextuality draws attention to literature as a system of communication with ties to other systems of communication’ (McGillis, 2010, p. 20). De polysysteemtheorie werd toegepast op de jeugdliteratuur in het Nederlandse taalgebied door Rita Ghesquiere (2009) en Mieke Desmedt (2007).

‘status symbols’ zoals academische aandacht, literaire prijzen en een vermelding in literaire geschiedenissen (Shavit, 1986, p. 35). Daarnaast houdt ook de jeugdliteratuur zelf de ongelijkheid in stand doordat ze kampt met een laag zelfbeeld, bijvoorbeeld wanneer auteurs ontkennen voor een specifiek doelpubliek te schrijven of wanneer ze eisen dat jeugdboeken met dezelfde criteria als literatuur voor volwassenen worden beoordeeld:

because of the poor self-image of children’s literature, writers attempt to liberate themselves from the children’s system and wish to be considered simply as writers (or potential writers) for adults in order to better their position and to gain more freedom in their writing. (Shavit, 1986, p. 41)⁷⁷

Imme Dros vraagt dat het literaire jeugdboek met dezelfde criteria wordt geanalyseerd als de volwassenen literatuur. Belangrijk is dat ze daarbij wel pleit voor een erkenning van de jeugdliteratuur als afzonderlijk genre:

Het kinderboek komt pas kijken, het moet zich nog waar maken, maar het hoort wel degelijk tot het gebied van de literatuur net als het stokoude gedicht, het hoogbejaarde toneelstuk en de roman van middelbare leeftijd. Een taal zonder kinderboeken is een taal die tenminste één authentiek genre mist. (Dros, 1991, p. 122)

Dros’ beeldende voorstelling van het jeugdboek als een kind in ontwikkeling, past in het kritische discours van de jaren ’90 wanneer het statische model van Shavit wordt gecorrigeerd en er ruimte komt voor de idee van beweging en evolutie. De stelling dat statussymbolen onbereikbaar zijn voor de jeugdliteratuur wordt gretig weerlegd en de polysysteemtheorie wordt nu aangewend om de ‘emancipatie’ van de jeugdliteratuur te beschrijven. Critici beschrijven hoe deze tendens van ontvoogding zich niet alleen op socio-cultureel vlak voltrekt met het toekennen van prijzen en een groeiende academische aandacht vanaf de jaren ’70, maar ook in een thematische en vormelijke vernieuwing. Men spreekt van een ‘grensvervaging’ (Ghesquiere, 2009, p. 144; Hunt, 1998) en een beweging ‘dichter naar de literatuur’ (Van den Hoven, 2011, p. 77).⁷⁸ In de Lage Landen vinden, onder invloed van Scandinavische, Amerikaanse en Duitse jeugdliteratuur, taboegevoelige ingang in de jeugdliteratuur (Ghesquiere, 2009, p. 22), wat de evolutie naar een beeld van jongeren als ‘knowing’

⁷⁷ Zie ook van Lierop-Debrauwer & Bastiaansen-Harks (2005, p. 72)

⁷⁸ Het begrip van grensvervaging bracht ik in de vorige paragraaf (paragraaf 1.1.1) al in verband bracht met contemporaine evoluties in kindvertoegen waar hetzelfde discours wordt gehanteerd.

indiceert (cf. supra, paragraaf 1.1.1). In de jaren '70 verdringt het realistische probleemboek zo de dominantie van het avonturenverhaal, het fantasie- en het meisjesboek in het Nederlandse taalgebied. Vanaf de jaren '80 komt er geleidelijk aan ook meer ruimte voor literair experiment en vernieuwing. De 'emancipatie van de jeugdliteratuur' bereikt een hoogtepunt in de jaren '90 wanneer het kritische discours literaire vernieuwing in de hand gaat werken. Het literaire aspect treedt steeds nadrukkelijker op de voorgrond en de inhouden worden bovendien op een filosofische manier aangebracht.⁷⁹ De evoluties zorgen internationaal voor een revival van genres als fantasy, thrillers, traumaliteratuur, chicklit die uitgroeien tot typische cross-over genres (Ghesquiere, 2009, p. 22). Ook bewerkingen van bestaande gecanoniseerde verhalen zoals de mythen kunnen we, zeker in de Lage Landen, toevoegen aan dit lijstje van hernieuwde genres met een dubbel leespubliek, zoals ik verder in dit werk zal aantonen (hoofdstuk 2 en 3).

De nieuwe rol van de volwassen lezer en de literaire vernieuwingen wakkeren de discussie over de grenzen van de jeugdliteratuur aan in binnen- en buitenland.⁸⁰ Een gevolg daarvan is ook dat de literatuur voor volwassenen hoe langer hoe meer als maatstaf gaat fungeren voor de beoordeling van jeugdboeken, zoals bijvoorbeeld in volgende beschrijving van Rita Ghesquiere:

In de mate waarin jeugdliteratuur dieptedimensie heeft, wordt ze ook literatuur en krijgt ze een ongrijpbare mysterieuze zin die zich nooit volledig laat vatten. Dan vervaagt de grens tussen jeugdliteratuur en volwassenenliteratuur. Veel auteurs en critici verdedigen de stelling dat niet de leeftijd maar wel de kwaliteit van het grootste belang is. Vanuit dat oogpunt zijn er geen jeugdboeken, alleen maar goede en slechte boeken. Zodra de auteur erin slaagt een boek te scheppen waarin een betekenis kan groeien zonder dat hij die expliciet verwoordt, kan zijn tekst met evenveel leesgenot en esthetisch genoegen door volwassenen en door kinderen gelezen worden. (2009, p. 26)

Terwijl Ghesquiere de literaire emancipatie nog beschouwt als een bijdrage tot de statusverhoging van de volledige jeugdliteratuur (vergelijk met Imme Dros hierboven

⁷⁹ Mieke Desmet en Rita Ghesquiere geven allebei aan dat de evolutie naar een grotere complexiteit in Nederland zowel als in Vlaanderen wordt ingezet in de jaren '80 (Desmet, 2007, p. 65; Ghesquiere, 2009, p. 22). Maria Nikolajeva bespreekt internationale geëmancipeerde jeugdliteratuur en geeft als vroegste voorbeelden Engelstalige jeugdliteratuur uit de jaren '70 (de Britten Aidan Chambers en Alan Garner en de Amerikaan Robert Cormier). Een meer uitgebreide bespreking van de evolutie in de jeugdliteratuur van de Lage Landen volgt aan de hand van de bespreking van de bewerkingen van de Odyssee (hoofdstuk 3).

⁸⁰ Zie de Vries (1997); Hunt (1998); Metcalf (1997); Nikolajeva (1998).

geciteerd), stelt Maria Nikolajeva dat de literair-esthetische toenadering tot de volwassenenliteratuur er uiteindelijk toe zal leiden dat de jeugdliteratuur verdwijnt: 'as we begin to discuss children's literature within the broader literary discourse, we must acknowledge that, sooner or later, children's literature will be integrated into the mainstream and disappear' (1998, p. 233). Terwijl Nikolajeva (nog) geen waardeoordeel koppelt aan deze vaststelling - 'so far, I am not prepared to declare whether I view this as a positive development' (1998, p. 233) - pleit Harry Bekkering er uitdrukkelijk voor dat het literaire jeugdboek zijn identiteit van jeugdboek zou afleggen. Enkel zo kan het jeugdboek aanspraak maken op het label literatuur. Bekkering wil op die manier komen tot de complete integratie van het jeugdboek in de mainstream literatuurgeschiedenis. Piet Mooren wijst terecht aan hoe Bekkerings 'versmelting van de Bibelebontse berg en de Parnassus' (Bekkering, 1993, p. 16) zou leiden tot een uitsluiting van een groot aantal jeugdboeken uit het kritische discours:

Of wanneer de polysysteemtheorie wordt gereserveerd voor het elitaire grensverkeer van de jeugdliteratuur op zoek naar de Parnassus van de literatuur voor volwassenen, terwijl de rest van de jeugdliteratuur op de Bibelebontse berg mag achterblijven, zolang haar verblijfsvergunning niet ook daar wordt ingetrokken. Zo zou met de door Bekkering (1993) voorgestelde versmelting van de Parnassus met de Bibelebontse berg het topje van de ijsberg kunnen ontstaan dat vele kinderboekenschrijvers en de literaire levenskansen van een veelvoud aan kinderen onder de waterspiegel aan het oog onttrekt. (2001, p. 326)

Bekkerings toepassing van de polysysteemtheorie voert ons uiteindelijk terug naar Peter Hunts pleidooi tegen het gelijkstellen van de literaire kenmerken van jeugdliteratuur met die van grootste deel van de jeugdboeken. Dit leidt immers in de eerste plaats tot een classificatie van de volledige jeugdliteratuur als 'subliterair' (cfr. supra). Een ander gevolg is volgens Hunt dat die teksten uit de jeugdliteratuur worden uitgesloten die kenmerken uit de volwassenenliteratuur bevatten:

The second consequence is that those texts within 'children's literature' that have stylistic or content characteristics normally associated with 'adult literature' [...] are [...] removed from the category of 'children's literature into a hybrid category of 'the classic'. They become, in effect, canonical, and cease to be 'children's literature' in any significant sense. (Hunt, 2011, p. 44)

Hunt pleit daarom voor een erkenning van de diversiteit van teksten die onder de noemer jeugdliteratuur worden geplaatst, maar waarschuwt voor een behandeling van de jeugdliteratuur met 'critical tools not specifically designed for it' (2011, p. 44). In de volgende paragraaf ga ik op zoek naar een manier om het literair-esthetische aspect van de jeugdliteratuur te incorporeren in mijn analysemodel waarbij ik de

jeugdliteratuur zowel in haar eigenheid als in haar diversiteit tracht te benaderen. Anders dan Hunt, ga ik er echter wel van uit dat criteria en methodes uit de mainstream literatuurkritiek zinvol kunnen worden ingezet om zowel de tendensen van behoud als van vernieuwing en evolutie in literatuur voor jongeren te beschrijven.

‘Sameness and difference’: klassieke en vernieuwende tendensen in een spanningsveld

Reading the history of children’s books, and looking at the children’s fiction in the bookshop shelves, it is tempting to think that children’s books, despite all the different titles and colourful packaging, are all rather similar. The same sorts of things happen to the same sorts of people in the same sorts of situations and, especially, the endings are all much the same

Hunt (2009b, p. 70)

De vaststelling dat een thematische en vormelijke ‘sameness’ het grootste deel van de jeugdliteratuur typeert, dient als basis voor veel kritische en populaire vertogen over jeugdliteratuur. Zo stelt bijvoorbeeld ook Nikolajeva de vraag of jeugdliteratuur gekenmerkt wordt door ‘The same text over and over again?’ waarbij ze het heeft over ‘a limited number of recurrent elements and rigid rules for their usage’ (1996, pp. 52-53). De meest recente en uitgewerkte poging om deze ‘sameness’ te beschrijven en te verklaren vinden we in het boek *The hidden adult* dat ik eerder al bekritiseerde omwille van een traditionele en veralgemenende visie op jongeren (paragraaf 1.1.1). Ook op literair-esthetisch vlak is Nodelmans opvatting van jeugdliteratuur problematisch. Hij stelt namelijk dat de jeugdliteratuur een genre is met blijvende, onderscheidende formele en inhoudelijke kenmerken.⁸¹ Deze statische, generische opvatting van jeugdliteratuur leidt uiteindelijk opnieuw tot de door Hunt bekritiseerde uitsluiting en segmentering: ‘Children’s literature can evolve and in

⁸¹ Dit komt overeen met de definitie van genre in de traditionele zin des woords (nl. inhoudelijk en formeel bepaalde soorten en klassen van teksten). Jeugdliteratuur kunnen we eventueel wel een genre noemen op psychosociale en functionele gronden. Vergelijkbaar met vrouwenliteratuur die gedefinieerd wordt op basis van schrijverschap, wordt jeugdliteratuur gedefinieerd vanuit de geïntendeerde lezer, zoals ook in de definitie in het *Algemeen letterkundig lexicon* (van Bork et al., 2012). Nodelmans opvatting van jeugdliteratuur als genre plaatst de reële lezers bovendien uitdrukkelijk buiten de jeugdliteratuur en wijkt zo sterk af van het uitgangspunt van dit onderzoek (Rudd, 2013, p. 89).

doing so become more sophisticated; but if it becomes *too* sophisticated, then it is in danger of losing exactly that which distinguishes it as a type of literature: its lack of sophistication' (Nodelman, 2008, p. 286; nadruk in origineel).⁸² Nodelman heeft in zijn boek echter niet alleen aandacht voor de 'underlying sameness' die de jeugdliteratuur typeert, maar ook voor de diversiteit van teksten geadresseerd aan jongeren (2008, p. 265). Vanuit de thesis dat het veld jeugdliteratuur gekenmerkt wordt door generische stabiliteit stelt Nodelman de vraag op welke manier de verschillen kunnen beschreven worden die zich op vormelijk en inhoudelijk vlak voordoen in de jeugdliteratuur (2008, p. 354). Ik onderzoek van nabij Nodelmans argumenten en tracht de idee van een 'sameness and difference' als kern te behouden voor een beschrijving van het literaire aspect van de jeugdliteratuur. De idee van generische stabiliteit zal echter onverzoenbaar blijken met een progressief kindbeeld en met het geloof in een transformatieve kracht in de jongere en een systeemdoorbrekende impuls in de jeugdliteratuur dat aan de basis ligt van dit onderzoek.

Kenmerkend voor Nodelmans discours is het gebruik van sterke binaire opposities. In eerste instantie ziet hij de jeugdliteratuur getypeerd door eenvoud in stijl en een focus op actie en plaatst dit in contrast met complexiteit en een gerichtheid op personages en karakterisering in de volwassenen literatuur: 'The simplicity of style and focus on action is the first and most obvious marker that a text might be intended for an audience of children' (2008, p. 76).⁸³ Ten tweede stelt hij vast dat zowel de protagonisten, als de focalisators van de jeugdliteraire tekst 'children or childlike animals or adults' zijn (2008, p. 77). Zij vertolken een 'innocent viewpoint' dat contrasteert met de ervarenheid van de volwassen verteller. Dit zorgt voor een spanning tussen de kennis ('knowledge') van de volwassene en de verlangens

⁸² Een vergelijkbaar standpunt werd in de Lage Landen ingenomen door Anne de Vries binnen het grensverkeerdebat van de jaren '90 die betoogde dat de literaire jeugdliteratuur niet meer toegankelijk was voor jonge lezers (de Vries, 1990). Ook Nikolajeva's thesis dat de jeugdliteratuur verdwijnt door groeiende literaire vernieuwing en experiment (1998; cf. supra) kan enkel stand houden vanuit een geloof in het bestaan van essentiële kenmerken van jeugdliteratuur. Als vertrekpunt neemt Nikolajeva dan ook Nodelmans lijst van kenmerken over uit *The pleasures of children's literature* (Zie Nodelman, P. (1992). *The pleasures of children's literature*. New York: Longman) die ook als basis dient voor zijn meer uitgewerkte beschrijving in *The hidden adult* (2008). Ik gebruik verder de herwerkte versie van *The pleasures of children's literature* (Nodelman & Reimer, 2003).

⁸³ Nodelman stelt uitdrukkelijk dat de eenvoud van het jeugdboek niet gelijk staat met simplisme en onderbouwt dat a.d.h.v. de notie schaduwtekst: 'the simple text implies an unspoken and much more complex repertoire that amounts to a second, hidden text' (2008, p. 8).

(‘desire’) van de jongere. Vanuit de idee van een blijvende dominantie van het romantisch kindbeeld ziet Nodelman zo goed als alle jeugdliteratuur als een middel om jongeren deze visie op kindertijd aan te leren. Uitgangspunt daarbij is een zeer rechtlijnige verbinding tussen de literaire kenmerken en de achterliggende kindbeelden en ideologie:

Innocence, identified as a key characteristic of childhood, becomes a central subject of these texts – not just what they describe but what they work to suggest attitudes about. They invite readers, not just adults but children also, to think not just about what it means to be a child but, specifically what it means to possess a child’s relative lack of knowledge. (2008, p. 77)

In deze teksten spelen binaire opposities een centrale rol (‘adult and child’, ‘experience and innocence’, ‘knowledge and desire’). Doordat de oppositie nooit kan ongedaan gemaakt worden in de jeugdliteratuur krijgen de teksten een ambivalent karakter mee. Nodelman vindt deze stelling bevestigd in de manier waarop de jeugdliteratuur een symbolische lading meegeeft aan de tegenstelling ‘home and away’ die aan de basis ligt van het circulaire verhaalpatroon ‘home-away-home’, door verschillende critici erkend als de meest terugkerende plot in de jeugdliteratuur (Nikolajeva, 1996, p. 79; Reimer, 2011, p. 107). In een zeer sterk ideologische lezing van deze in de jeugdliteratuur terugkerende ruimtes staat de thuis voor veiligheid, maar ook voor stasis en beperking, terwijl het verlaten van de thuissituatie gelijkstaat met gevaar, beweging en vrijheid. De beweging die de jonge protagonist doormaakt impliceert dat hij/zij de veiligheid en beperking van thuis pas kan accepteren na zelf een groeiproces te hebben doorgemaakt door het verlaten van de thuis. De binaire tegenstelling van de thuis versus het verlaten van de thuis reflecteert de andere opposities die volgens Nodelman inherent zijn aan de jeugdliteratuur:

The ways in which these texts organize landscapes of home and away, and the way in which those organizations of space mirror other binary pairs such as child and adult, innocence and knowledge, and so on, imply a world held in stasis, its meanings always suspended between the two opposing poles and unable ever actually to move beyond them without ceasing to be children’s literature. (2008, p. 65)

De centrale ambivalentie van de jeugdliteratuur bestaat er dan in dat geen van de beide extremen uiteindelijk de overhand haalt: ‘the texts’ [...] inability to decide whether childhood is and must be static or is and must be a place of change, whether children are incapable of learning or always learning etc.’ Nodelman neemt in zijn generische opvatting van jeugdliteratuur ook nog aan dat de jeugdliteratuur steeds een didactische intentionaliteit draagt en daardoor de vorm aanneemt van de

traditionele fabel waarbij hetgeen de personages overkomt gezien moet worden als een indicatie voor wenselijk gedrag bij de reële lezer. Ten slotte wordt ‘het jeugdboek’ voor Nodelman gekarakteriseerd door herhaling en/of variatie waardoor de volledige jeugdliteratuur kan opgevat worden als een serie van variaties op dezelfde vormen en inhouden.

Dit concept van variatie is erg vaag en contradictorisch uitgewerkt. Enerzijds ligt hierin voor Nodelman de bevestiging dat ‘children’s literature operates as a doggedly conservative force, not only nostalgic for the past but determined to resist change in the presence’ (2008, p. 238). Tegelijkertijd kan de variatie ook dienen als ‘a means of disrupting and even breaking up repressive schemata’ (2008, p. 239) waarmee hij zijn aanvankelijke thesis van stabiliteit lijkt te weerleggen. In een poging om beide uitersten te verzoenen geeft Nodelman aan dat hij ervan uitgaat dat de kenmerken die hij heeft geïdentificeerd ‘generally’ toepasbaar zijn op elke jeugdliteraire tekst waarbij de afwijkende teksten en kenmerken beschreven worden op een manier die dicht aanleunt bij mijn visie op ‘difference’ in de jeugdliteratuur, namelijk als een uiting van andere kindbeelden en vernieuwing in het veld:

their divergences from it tend to be what is most interesting and most thought provoking about them. The divergences must either emerge from ideas about childhood and child readers less conventional and less powerful than the ones that have held sway since children’s literature has existed or else they represent new positions being taken within the field. In either case the centrality of the qualities I list above allows them to act as a useful schema in our coming to terms with texts across the genre. (2008, p. 244)

De kern van het onderscheid tussen Nodelmans opvatting van jeugdliteratuur en degene die ik als basis gebruik voor dit onderzoek ligt, zoals eerder aangegeven, in de idee van stabiliteit versus de erkenning van een subversief – tot zelfs radicaal – potentieel dat boeken voor jongeren kunnen bevatten en in een traditioneel versus een progressief kindbeeld (Beauvais, 2013; Mickenberg & Nel, 2011; Reynolds, 2007).

Ik vat een ‘sameness’ in de jeugdliteratuur niet op als een set van vaste genrefeatures, wel als terugkerende, maar daarom niet noodzakelijk blijvende, kenmerken. Deze kenmerken kunnen in verband worden gebracht met dominante en terugkerende visies op de jongere en jeugdliteratuur, die ontstaan in interactie met de leefwereld en ‘reader response’ van reële lezers. Het is immers precies in deze dialoog tussen steeds evoluerende factoren als literaire kenmerken, vertogen over jongeren in relatie tot volwassenen en aspecten van de leefwereld van jongeren dat ik de eigenheid van jeugdliteratuur situeer. Zoals Mieke Desmet stelt: ‘The diversity within children’s

literature at the moment indicates that there are competing views on children and childhood' (2007, p. 40). Ook Peter Hunt vertrekt voor het artikel 'The same but different: conservatism and revolution in children's fiction' van de aanwezigheid van enerzijds terugkerende inhoud en structuren die hij relateert aan de dominante vertogen over jongeren en een systeembevestigende ideologie en anderzijds van verandering die in verband kan worden gebracht met een uitdagende en subversieve impuls:

Because the same sorts of patterns in the text and (the often questionable) attitudes of the writers are repeated, it is possible to construct a history of ideas about childhood by looking at the sameness or difference of children's books across time. What emerges is that while the books reflect the underlying preoccupations of a culture, the most notable ones also challenge and subvert. (Hunt, 2009b, p. 72)

Hunts visie op de jeugdliteratuur verschilt op cruciale punten van die van Nodelman. Hunt ziet de 'sameness' immers niet als een generisch kenmerk, maar stelt openlijk de vraag of de huidige ontwikkelingen in de leefwereld van jongeren en de daarmee gepaard gaande vertogen over jongeren uiteindelijk zullen leiden tot een breuk met de terugkerende patronen. Deze vraag neemt ook een belangrijke rol in binnen mijn onderzoek:

how far can we move from the old patterns to the new, and will the new patterns continue to relate to the old? Will the characters, situations and plots that we have seen being repeated over the centuries survive this radical change in mode of thought? Are they intrinsic to the mode of the book, or are they intrinsic to the human psyche? Either way, the new media offer the opportunity to subvert the grinding of the mass-cultural machine, and the commercialism of childhood, and to reassert difference, perhaps in the context of a new sameness. (2009b, p. 84)

Ik behoud voor dit onderzoek dus de idee dat de jeugdliteratuur gekenmerkt wordt door 'sameness' en 'difference', maar breek met de veralgemenende, statische aspecten van Nodelmans theorie. Ik zie het literaire aspect van de jeugdliteratuur getypeerd door een spanning tussen terugkerende en vernieuwende kenmerken en laat de mogelijkheid open dat nieuwe impulsen de dominante kenmerken die Nodelman beschrijft kunnen verdringen zonder dat daarbij de jeugdliteratuur aan eigenheid moet inboeten.

Centraal in zowel Hunts, als Nodelmans opvatting staat de verbinding tussen vormelijke en inhoudelijke 'sameness and difference' in teksten en de ideologie en kindbeelden die ze uitdragen. Ik gaf al aan dat Nodelman deze betekenis van formele en structurele kenmerken zeer rechtlijnig opvat waarbij hij een directe relatie ziet

tussen literair kenmerk en achterliggende ideologie/kindbeeld die bovendien als een meetbaar (i.c. repressief) effect op de reële lezer wordt opgevat. Katharine Jones wijst aan dat een gelijkaardig mechanisme aan de basis ligt van het ideologiekritische jeugdliteratuuronderzoek van Peter Hunt (1991)⁸⁴, John Stephens (1992) en Maria Nikolajeva (1996) (Jones, 2006, pp. 292-293). Deze auteurs vertrekken van de observatie dat in de contemporaine jeugdliteratuur voorrang wordt verleend aan wat ze ‘a classic realist aesthetic’ noemen. De voornaamste kenmerken van deze klassiek realistische literatuur zijn een naturalistische, geloofwaardige weergave van personages en dialogen en een afgerond einde (Jones, 2006, p. 293). Nikolajeva hanteert de criteria ‘simple, action-oriented, didactic and optimistic’ van Nodelman (1998, p. 221). Deze klassiek realistische esthetica komt sterk overeen met een ‘common sense’ idee van wat jeugdliteratuur typeert (Desmet, 2003, p. 28) en wordt door Hunt, Stephens en Nikolajeva in contrast geplaatst met ‘metafictional writing - usually characterized by features such as narrative interruptions, non-chronological ordering of events and complex treatments of space-time relations, unresolved endings and multiple voices’ (Jones, 2006, pp. 292-293).⁸⁵ Nikolajeva somt een aantal kenmerken op die ze als typerend beschouwd voor jeugdliteratuur die haar eigen grenzen overschrijdt:

My thesis is that an ever-growing segment of contemporary children’s literature is transgressing its own boundaries, coming closer to mainstream literature, and exhibiting the most prominent features of postmodernism, such as genre eclecticism, disintegration of traditional narrative structures, polyphony, intersubjectivity, and metafiction [...] None of these features is normally associated with children’s literature. (1998, p. 222)

In plaats van deze vernieuwende esthetica te beschouwen als afwijkend van de eigenheid van jeugdliteratuur, zie ik ze als een breuk met een stereotiepe visie op jeugdliteratuur die mogelijkheden kan openen voor de lezer. In zijn beschrijving van ‘interrogative texts’ wijst John Stephens op vier mechanismen die een bevrijdend effect hebben op de lezer. Als belangrijkste kenmerk geeft hij aan dat de ‘interrogative text’ de lezer verschillende subject posities aanbiedt. Deze posities worden gevormd door ‘language’ en ‘action and events’ (1992, p. 123). De tekst biedt ‘a range of discourses’ en ‘a multiplicity of unresolved points of view’ aan,

⁸⁴ Hunt, P. (1991). *Criticism, theory, and children's literature*. Oxford: Blackwell.

⁸⁵ Jones geeft aan dat Hunt spreekt van ‘open’, ‘experimental’, Stephens van ‘interrogative’ en ‘intertextual’ en Nikolajeva van ‘polyphonic’ en ‘postmodern’ (2006, p. 293)

voornamelijk door middel van vertelstandpunt en focalisatie (1992, p. 124). Ook kan de tekst een vragende houding bij de lezer stimuleren door te wijzen op de fictionaliteit en aandacht te vragen voor de tekst als tekst (metatekstualiteit) en op de relatie van de tekst met andere teksten (intertekstualiteit). Ten slotte hecht Stephens zeer veel waarde aan de narratieve structuur van de tekst: 'interrogative texts may be apt to employ narrative structures which do not lead to that form of closure which in classic realism is also a final disclosure of theme, moral, or transcendent significance' (1992, p. 124).⁸⁶ Hoewel deze kenmerken van een vernieuwende esthetica zoals openheid en verschillende posities zich ertoe lenen om ook een open en kritische leeshouding te stimuleren, ga ik er niet van uit dat de klassiek realistische esthetica sowieso een repressief effect heeft op de lezer en stabiele, onveranderlijke betekenissen genereert, terwijl de vernieuwende esthetica dan gelijkgesteld zou kunnen worden met een bevrijdend effect en het stimuleren van eigen betekenisvorming, zoals in Stephens (1992), Hunt (1991) en Nikolajeva (1998) wordt gesuggereerd (Jones, 2006, p. 293). Dergelijk standpunt gaat in eerste instantie tegen mijn progressieve visie op jongeren die betekenissen en subject posities in gelijk welke tekst kunnen accepteren of afwijzen (Jones, 2006, p. 293). Bovendien plaats ik ook hier, net als bij ideologie en kindbeelden (cfr. infra) de teksten op een continuüm met klassiek realisme en vernieuwing als uitersten, eerder dan ze in een van twee vaste categorieën in te delen die in een oppositionele verhouding tot elkaar staan. Ten slotte kan er volgens mij niet worden uitgegaan van een directe relatie tussen literaire kenmerken en ideologische positie. Ik onderzoek in mijn tekstanalyses de mogelijkheid dat een klassiek realistische tekst appeleert aan de capaciteit van de jonge lezer om zelf betekenissen te vormen en/of een systeemdoorbrekende impuls vertoont en omgekeerd dat een vernieuwende tekst een traditionele, passieve rol voor de jonge lezer in de hand werkt en/of een systeembevestigende positie inneemt. Om de mogelijke ideologische impact van een literaire tekst te onderzoeken, moet de tekst immers geanalyseerd en beschreven worden in zijn interacties tussen talig en narratief discours, zoals McCallum & Stephens aangeven in een recent artikel over ideologie in de jeugdliteratuur:

Particular utterances are thus affected by the elements which join them together into larger structures. These coherences are of interest at two levels: first, at the level of

⁸⁶ Ik gebruik verder de Engelse term 'closure' om te wijzen een sterk afgerond einde dat gepaard gaat met eenduidige ideologische betekenissen.

more specifically linguistic features, such as the grammatical and other ties which combine sentences together into larger units; and second, at the level of elements often considered to be the domain of a more “literary” purpose – type or narrator, implied reader who is constructed by the text, point of view, allusion and theme, for example – but which are inextricably bound up with discourse in some more precisely linguistic application. (2010, p. 362)

In de volgende paragraaf beschrijf ik de concrete discoursanalytische en narratologische tools die ik hanteer bij mijn ideologiekritische tekstanalyse (paragraaf 1.2.2) na een uiteenzetting over het fenomeen bewerken in de jeugdliteratuur (paragraaf 1.2.1).

1.2 Bewerkingen van klassieke mythologie in de jeugdliteratuur

1.2.1 Oneindige verhalen: bewerkingen binnen de jeugdliteratuur⁸⁷

Bewerkingen van bestaande verhalen nemen al van oudsher een belangrijke plaats in binnen de jeugdliteratuur. Voor vele lezers vroeger en nu vormen jeugdbewerkingen de eerste – en niet zelden ook de enige – kennismaking met literaire helden als Reynaert de Vos, Robinson Crusoe en Odysseus (Parlevliet, 2009, p. 382). Literaire socialisatie is dan ook een van de voornaamste motivaties voor volwassenen om ‘klassiekers’ te blijven vertellen aan jongeren (Stephens & McCallum, 1998, p. 3). Vandaar dat het aandeel bewerkingen in de literatuur voor jongeren een stuk hoger ligt dan in literatuur voor volwassenen. Linda Hutcheon spreekt voor de jeugdliteratuur van ‘a historically long and perhaps even a special relationship with adaptation’ (Hutcheon, 2009, p. 333). John Stephens stelt zelfs dat de geschiedenis

⁸⁷ Deze volledige paragraaf is een aangepaste versie van ‘Oneindige verhalen’ (Geerts & Van den Bossche, 2011) en de inleiding op het boek *Never-ending stories. Adaptation, Canonisation and ideology in children’s literature* (Geerts & Van den Bossche, 2014a) die ik samen met Sara Van den Bossche schreef (Geerts & Van den Bossche, 2014b). De laatste paragraaf (‘Transmedialiteit’) is gebaseerd op het artikel ‘Mishmash, conceptual blending and adaptation in contemporary children’s literature written in Dutch and English’ dat ik samen met John Stephens schreef en dat verscheen in hetzelfde volume. John Stephens reikte er de methodologische kaders aan voor de beschrijving van nieuwe vormen van bewerken (Stephens & Geerts, 2014). Omdat de opvattingen en bevindingen in deze paragraaf tot stand kwamen in samenwerking met Sara Van den Bossche en John Stephens, hanteer ik hier de wij-vorm.

van de jeugdliteratuur zowat overal begint met bewerkte verhalen: ‘Throughout the world, literature for children originates with retelling and adapting familiar stories of a culture’ (2009, p. 91).

Stephens & McCallum vermelden verschillende ‘domeinen’ waar de jeugdliteratuur uit put voor de creatie van bewerkingen. Naast klassieke mythologie zijn dat Bijbelse literatuur en religieuze verhalen; mythen; heldenverhalen; middeleeuwse en quasi-middeleeuwse romance; het verhaal van Robin Hood; volksverhalen en sprookjes; oosterse verhalen en ten slotte moderne klassiekers (1998, pp. 3-4). Hoewel sterk vanuit een Angelsaksisch perspectief opgesteld kunnen we het grootste deel van deze lijst ook toepassen op de Nederlandstalige jeugdliteratuur en allicht ook op die van andere westerse landen en taalgebieden.

Ook Emer O’Sullivan tracht vat te krijgen op de op het eerste gezicht uiteenlopende bronnen voor hervertellingen binnen de jeugdliteratuur. Vanuit de discipline van de vergelijkende literatuurwetenschap bestudeert zij de jeugdliteratuur over de lands- en taalgrenzen heen. Het geheel aan teksten dat steeds opnieuw wordt doorgegeven en aangepast aan een nieuwe tijd en/of een nieuwe cultuur noemt zij ‘children’s classics’ (O’Sullivan, 2005, p. 132). Ze onderscheidt drie categorieën bronnen voor ‘jeugdliteraire klassiekers’, waar de domeinen van Stephens en McCallum gemakkelijk kunnen worden ingepast. Als eerste vernoemt ze ‘adaptations of works from adult literature’, met onder meer *Robinson Crusoe* en *Gulliver’s Travels*. Een tweede categorie zijn ‘adaptations from traditional narratives often originating in oral stories’. Naast sprookjes horen hier ook mythen, sagen en legenden bij. De derde en laatste groep omvat boeken die specifiek voor kinderen bestemd zijn, zoals *Pippi Långstrump*, *Alice in Wonderland* en *Pinocchio* (2005, p. 132). O’Sullivans classificatie vertrekt van een polysystemische kijk op jeugdliteratuur en legt de nadruk op de transfer van een verhaal van het ene systeem naar het andere. Zo worden de preteksten voor de eerste twee categorieën naar de jeugdliteratuur ‘overgebracht’ uit de volwassenenliteratuur en uit orale tradities door middel van bewerkingen. De klassieke mythologie sluit dan vooral aan bij O’Sullivans ‘adaptations from traditional narratives’, al vinden deze traditionele verhalen ook vaak een neerslag in wat men ‘works from adult literature’ kan noemen, denk aan epische gedichten als de *Odyssee* en de *Argonautika* en aan de Griekse tragedies.⁸⁸

⁸⁸ In hoofdstuk 2 geef ik een diachroon en kwantitatief overzicht van het aanbod aan bewerkingen van klassieke mythologie in de Nederlandstalige jeugdliteratuur van 1970 tot vandaag.

Terwijl de jeugdliteraire populariteit van bewerkingen – althans voor een groot gedeelte – verklaarbaar is vanuit een socialiserende functie, bevatten klassieke pre-teksten ook veel elementen die ingaan tegen traditionele visies op jeugdliteratuur en jongeren. Zo zijn bijvoorbeeld een aantal van Nodelmans ‘genrekenmerken’ allerm minst evident voor klassieke pre-teksten zoals mythen – denk aan de vele klassieke verhalen waarin volwassenen en geen kinderen of kinderlijke personages de hoofdrol spelen en de klassiekers die geen circulaire plotstructuur of een focus op actie vertonen. Bovendien gaat de prominente aanwezigheid van taboe-onderwerpen als seksualiteit, dood en geweld in mythen, maar ook in andere klassiekers, in tegen het traditionele, romantische kindzijnsideaal dat dominant is in de jeugdliteratuur.

Hoewel jeugdbewerkingen even oud zijn als de jeugdliteratuur zelf, is de kritische aandacht ervoor pas laat op gang gekomen en zijn er ook vandaag nog veel algemene studies, zoals Nodelmans *The hidden adult* (2008), die te weinig rekening houden met adaptaties.⁸⁹ In feite werd het onderzoek naar bewerkingen voor jongeren slechts eind jaren '90 van een gedegen basis voorzien. John Stephens & Robyn McCallum werkten in *Retelling stories, framing cultures. Traditional story and metanarratives in children's literature* (1998)⁹⁰ een algemeen theoretisch kader uit waarbinnen de praktijk van bewerken binnen de westerse jeugdliteratuur kan worden beschreven.

Naast het onderzoek van Stephens & McCallum, heeft ook Linda Hutcheon's werk over het fenomeen adaptaties dit onderzoek mee vorm gegeven. In *A theory of adaptation* dissocieert zij haar onderzoek naar bewerken en bewerkingen net als Stephens & McCallum uitdrukkelijk van een brontekstgerichte benadering. De term ‘adaptation’ kan voor Hutcheon staan voor ‘an autonomous work’, ‘a product’, maar ook voor ‘a process of creation and reception’ dat zij beschrijft als ‘a deliberate, announced, and extended revisitation of prior works’ (2006, p. xiv).

In navolging van zowel Stephens & McCallum als Hutcheon, stellen we ons tot doel te onderzoeken op welke manier verhalen worden herwerkt om te functioneren in een nieuwe literaire en socio-culturele context en welke producten het resultaat

⁸⁹ Ook Ewers wijst op deze lacune. Hij geeft aan dat in de kritiek de aandacht grotendeels uitgaat naar de categorie ‘original children's writing’ die hij onderscheidt van bewerkingen (2009, pp. 14-15; cfr. infra, paragraaf 1.1.1).

⁹⁰ Het werk kwam ook al aan bod in de inleiding, bij ‘definiëring en situering onderzoek binnen receptiestudies’ en waar ik ‘de invloed van de mythestudie op het contemporaine denken over de mythe’ besprak. Ik verwijs er verder naar met de verkorte titel *Retelling Stories*.

zijn van dit bewerkingsproces.⁹¹ Hun observaties en opvattingen over bewerken worden aangevuld met de nieuwe ontwikkelingen in de jeugdliteraire kritiek en met de invloed van de veranderende leefwereld van jongeren waarbinnen bewerkingen voor jongeren vandaag tot stand komen. Nieuw is ook de aandacht voor de functie van jeugdliteraire bewerkingen in processen van canonisering. In *Adaptation and appropriation* vermeldt Julie Sanders dat bewerken en canonisering onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. 'Adaptation both appears to require and to perpetuate the existence of a canon, although it may in turn contribute to its ongoing reformulation and expansion' (2006, p. 8). Onderzoek naar canonisering en bewerkingsonderzoek vormden echter binnen de jeugdliteratuur tot voor kort twee afzonderlijke studievelden. Dat recent verschillende studies verschenen over het onderwerp, getuigt van een groeiende interesse in het samenspel tussen canonisering en adaptatie binnen het veld jeugdliteratuur.⁹² Vanuit deze achtergrond, behandel ik achterenvolgens: bewerkingen en socialisering, bewerkingen en canonisering en de relatie van bewerkingen met nieuwe aspecten uit de socio-culturele en kritische context, zoals transmedialiteit⁹³ en 'radical children's literature' (cfr. supra).

Bewerkingen en socialisering

Met John Stephens beschouwen we het ordenen en verklaren van de contemporaine leefwereld en het voorstellen van mogelijke alternatieve leefwerelden als een van de centrale functies van jeugdliteratuur. Deze gemeenschappelijke drijfveer achter het schrijven voor jongeren maakt dat ethische, sociale en politieke kwesties centraal

⁹¹ De opvatting van een bewerking als een autonoom werk, gaat in tegen het eerder vermelde rigide onderscheid van Hans Heino Ewers tussen de 'jeugduitgave van een werk uit de volwassenenliteratuur' en 'originele jeugdliteratuur' (2009, pp. 13-15). Een gelijkaardige visie ligt ook aan de basis van het onderscheid van Gerard De Vriend en Quirin van Os (2002) tussen de literaire adaptatie en de meer pedagogisch en/of moraliserende jeugdliteraire bewerking dat ik met Sanne Parlevliet (2009) al afwees omdat het te weinig rekening houdt met de socio-culturele inbedding van het bewerkingsproces (cfr. supra; hoofdstuk 1).

⁹² Het dichten van de kloof tussen beide was een van de doelstellingen van de conferentie 'Never-ending stories. Adaptation of canonical texts in children's literature' die ik organiseerde aan de Universiteit Gent met Sara Van den Bossche op 20-21 januari 2011 en de volumes *Oneindige verhalen* (Geerts & Van den Bossche, 2011) en *Never-Ending Stories* (Geerts & Van den Bossche, 2014). Sinds 2011 verschenen verschillende studies over de kruisbestuiving tussen beide: (Kümmerling-Meibauer & Surmatz, 2011; Lefebvre, 2013; Müller, 2013; Paruolo, 2011).

⁹³ De term 'transmediaal' wordt hier gebruikt om twee verschillende aspecten aan te duiden. Eerst en vooral wijst het op het fenomeen waarbij teksten van het ene medium naar het andere medium worden overgezet, ook wel 'intermedialiteit'. Daarnaast gebruiken we het ook om te wijzen op 'the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media' (Rajewski, 2005, p. 46).

komen te staan in het grootste deel van de jeugdliteraire teksten (1992, p. 8; cf. supra). Door middel van discursieve strategieën creëert de tekst subject posities voor de lezer die de respons van reële lezers kunnen richten naar een bepaalde houding ten opzichte van de sociale kwesties die in de tekst aan bod komen. Deze socialiserende en ideologische dimensie van de jeugdliteratuur wordt, zoals eerder aangegeven, gekenmerkt door systeembevestigende en systeemuitdagende impulsen:

children's literature is marked by a pervasive commitment to social practice, and particularly to representing or interrogating those social practices deemed worthy of preservation, cultivation, or augmentation, and those deemed to be in need of reconceiving or discarding. (Bradford et al., 2008, p. 2)

De werking van ideologie verloopt in bewerkingen voor jongeren parallel aan de manier waarop ideologie tot uiting komt in andere jeugdliteraire teksten. Tegelijkertijd treedt de ideologische dimensie van jeugdliteratuur erg nadrukkelijk en op een specifieke manier op de voorgrond in bewerkingen van bestaande verhalen. Dat komt omdat bewerkingen steeds openlijk in dialoog gaan met een pretekst die al een cultureel bepaalde ideologische lading draagt. Dit spanningsveld tussen behoudsgezinde en subversieve impulsen komt nadrukkelijk aan de oppervlakte in bewerkingen van canonieke teksten. Bewerkingen kunnen immers tegelijkertijd een uiting zijn van de motivatie om de traditionele tekst te bewaren en over te brengen en van een impuls om die traditie te herzien. Dit aspect van discontinuïteit kan voortkomen uit de perceptie dat de ideologie inherent aan de pretekst onmogelijk te rijmen valt met de ideologie van de nieuwe context. Een tekst kan dus verschillende subjectposities aanbieden die alle een specifieke relatie tot de pretekst innemen. Het 'agentic child image' waar ik voor dit onderzoek van uitga, impliceert evenwel dat de individuele lezer de ideologische posities van gelijk welke tekst kan overnemen of verwerpen.

Adaptaties in de jeugdliteratuur kunnen al dan niet openlijk gebruikt worden om ideologische posities over te brengen. John Stephens vestigt de aandacht op het onderscheid tussen impliciete en expliciete ideologie dat eerst door Peter Hollindale werd geïntroduceerd in de jeugdliteraire kritiek.⁹⁴ Stephens geeft aan dat het openlijk overbrengen van ideologische posities de sociale, politieke en ethische standpunten van de auteur aan de oppervlakte brengt (1992, p. 9). McCallum & Stephens tonen

⁹⁴ Zie Hollindale, P., (1988). *Ideology and the Children's Book*, *Signal* 55, 19.

aan dat de ideologische posities van een tekst 'getopicaliseerd' kunnen worden: '[they] may appear as an overt or explicit element in the text, expressing the writer's social, political, or moral beliefs' (McCallum & Stephens, 2010, p. 361). Deze boeken geven zeer uitdrukkelijk aan welke de wenselijke subject posities voor de lezer zijn en kunnen dan ook gezien worden als onverdoken pogingen om de jonge lezer te socialiseren.

Veel sterker is echter de werking van impliciete ideologie die in bewerkingen een sterke cultureel bepaalde invulling krijgt. Vertrekkend van de centrale rol van het spanningsveld tussen cultuuroverdacht en behoud van de traditie en de nood aan aanpassing van de pre-tekst aan de nieuwe context, vestigen Stephens & McCallum in *Retelling Stories* de aandacht op de impliciete ideologie van een cultuur:

any particular retelling may purport to transmit elements of a culture's formative traditions and even its sustaining beliefs and assumptions, but what it always discloses is some aspect of the attitudes and ideologies pertaining at the cultural moment in which that retelling is produced. (1998, p. ix)

Beide auteurs wijzen daarmee de transmissie van de normen en waarden van het bestaande verhaal aan als een centrale motivatie voor bewerken. Bestaande verhalen worden beschouwd als het culturele erfgoed van een maatschappij. Het proces van bewerken van deze verhalen wordt echter onvermijdelijk ook beïnvloed door de 'attitudes and ideologies' van het moment waarop de adaptatie tot stand komt. Deze ideologieën liggen niet vast, maar zijn continu in evolutie. Stephens & McCallum noemen deze ideologische onderstromen 'metaethics'. *Retelling stories* geeft een gedetailleerd overzicht van de uitgesproken westerse 'metaethiek' die adaptaties binnen de jeugdliteratuur tot en met eind jaren '90 heeft beïnvloed.

De westerse metaethiek is volgens Stephens & McCallum gegrond in het seculier humanisme. Deze levensbeschouwelijke stroming stelt de mens en de menselijke ervaring centraal en gaat uit van een sterk geloof in het menselijke kunnen. In de literatuur komt dit tot uiting in het privilegiëren van bepaalde waarden: 'Literary humanism promotes tradition and the conserving of culture; imagination and its cultivation; separation of literary texts from other forms of human activity (politics, for example, or ideology), while valuing altruistically intersubjective social and personal relationships; and the organic unity of texts shaped towards teleological outcomes' (1998, p. 18). Eigen aan het humanistische mensbeeld is de voorstelling van het eigen ideologische standpunt als essentieel en universeel, veeleer dan als een culturele constructie (McCallum, 1999, p. 5). Dergelijke impliciete overdracht van ideologie gebeurt op een onbewust niveau en beslaat waarden die algemeen aanvaard zijn, als vanzelfsprekend en zelfs universeel worden aanzien. Op die manier vindt de

ideologische boodschap veel makkelijker ingang dan in geval van expliciete en bewuste transmissie van ideologie. De westerse metaethiek verbindt op die manier aspecten van cultureel erfgoed met de notie 'waarheid'. Het hervertellen van bestaande verhalen dient volgens Stephens & McCallum globaal genomen dan ook een systeembevestigend doel:⁹⁵

The major narrative domains which involve retold stories all, in the main, have the function of maintaining conformity to socially determined and approved patterns of behavior, which they do by offering positive role models, proscribing undesirable behavior, and affirming the culture's ideologies, systems and institutions. (1998, pp. 4-5)

De behandeling van sociale en ethische kwesties in adaptaties van bestaande verhalen gebeurt volgens Stephens & McCallum vanuit een waardesysteem dat discriminerend is op vlak van gender, ethnische afkomst en klasse (1998, p. 9). De auteurs geven echter ook aan dat de ideologische kaders die het proces van bewerken bepalen, niet vastliggen, maar continu in evolutie zijn. *Retelling stories* geeft een gedetailleerd overzicht van de uitgesproken westerse 'metaethiek' die adaptaties binnen de jeugdliteratuur tot en met eind jaren '90 heeft beïnvloed. Het jeugdliteraire veld heeft echter belangrijke evoluties ondergaan sinds midden jaren '90 (cf. supra, paragraaf 1.1.2) en deze hebben ook de praktijk van bewerken in de jeugdliteratuur sterk beïnvloed. Aangezien het grootste deel van mijn corpus aan primaire teksten uit deze periode stamt, nemen deze nieuwe evoluties een belangrijke plaats in in dit werk. Met name de idee dat de praktijk van bewerken in de jeugdliteratuur getypeerd wordt door een uitgesproken behoudsgezinde houding zal worden bijgesteld. Daarbij zien we ook de interactie tussen status en adaptatie als een bepalende factor voor dit spanningsveld tussen conservatieve en subversieve impulsen.

Bewerkingen en canonisering

Bewerkingen oefenen een invloed uit op processen van canonisering. Samen met Deborah Stevenson gaan we daarbij uit van een gecanoniseerd werk als een 'broad awareness of [that very work] as indispensable' (1997, p. 112). Het label canoniek staat dan voor teksten die door een bepaalde cultuur bevestigd worden in hun waarde zodat kennis van deze teksten wordt gezien als een vereiste voor het begrijpen

⁹⁵ Zoals eerder aangegeven maken Stephens & McCallum een onderscheid tussen twee erg abstracte termen 'metaethics' en 'metanarratives' die in gebruik niet altijd duidelijk van elkaar zijn te onderscheiden.

van een gedeelte van de literatuur. Uiteindelijk gaan deze teksten ook tot het breder referentiekader van een literatuur/cultuur behoren (1997, p. 113). Vandaar is wat canoniek is ook variabel en afhankelijk van de culturele en sociale voorkeuren op een bepaald historisch moment.

Binnen deze visie op canonisering speelt ideologie opnieuw een belangrijke rol. Vooral wanneer men de positie van het werk ten opzichte van de dominante ideologie in acht neemt. We kunnen processen van canonisering bekijken als gestuurd door twee impulsen: 'top-down' en 'bottom-up'. In de processen die van bovenuit gestuurd worden, wordt een literair werk canoniek wanneer het de dominante ideologie bevestigt. 'Bottom-up' canonisering wijst dan op een dynamische kracht die tot stand komt vanuit een vragende en subversieve houding ten opzichte van de dominante ideologie. Deze tegengestelde impulsen werken elkaar echter niet noodzakelijk tegen. Canonisering is immers vaak het resultaat van een samenspel van academische en kritische appreciatie en populariteit. Volgens Carey Kaplan & Ellen Cronan Rose worden processen van canonisering gekenmerkt door 'the oscillation between the needs and desires of the common reader and the ideological interests of a cultural/academic elite' (1990, p. 14). Een canonieke tekst belichaamt dus een zekere dualiteit. Aan de ene kant staat de tekst voor het romantische idee van een uniek en innovatief kunstwerk waardoor hij waardering oogst en als artistieke standaard voor de volgende generaties dient. Anderzijds heeft het werk niet alleen impact op de culturele elite, maar spreekt het ook de modale lezer aan. Op dit punt komen adaptaties in het spel. Zij maken het werk beschikbaar voor een breder publiek.

Eens de preteksten een canonieke status hebben verworven, worden ze voorgesteld als deel van het erfgoed van de cultuur waarbinnen ze tot stand zijn gekomen. Bijgevolg worden de hervertelde teksten niet alleen 'requisite for understanding part of literature' (Stevenson, 1997, p. 113), maar ook noodzakelijk voor het begrip van de bredere cultuur waaruit ze stammen. Kennis van deze teksten wordt daarom als een essentieel deel beschouwd van het proces van acculturatie. De teksten worden aan jonge lezers geïntroduceerd via het onderwijs. Dit verklaart waarom bewerkingen van een canonieke tekst voor jonge lezers zo een belangrijke rol spelen in het socialisatie- en acculturatieproces.

Net door die sterke culturele inbedding van gecanoniseerde teksten in de specifieke cultuur en sociale context waaruit ze stammen, kunnen de ideologische boodschappen impliciet blijven en zo veel sterker op de lezer inwerken dan expliciete vormen van ideologie. De status van gecanoniseerde preteksten als cultureel erfgoed

maakt ze tot de uitgelezen teksten om ideologieën over te brengen die dominant zijn op het moment waarop de bewerking tot stand komt.

Opvallend is dat de klassieke mythologie door Stephens & McCallum wordt aangehaald als het genre waar de status als cultureel erfgoed het meest uitdrukkelijk dient om dominante ideologieën over te brengen. Ze geven aan dat een subversieve impuls bij de praktijk van bewerken kan voortkomen uit de perceptie dat de ideologieën van de pre-tekst onverenigbaar zijn met die van de nieuwe context. Bij hervertellingen van klassieke mythologie leidt dit over het algemeen tot 'a moment of cultural crisis'. De 'metanarratives' inherent aan de klassieke mythologie zijn immers 'more persistent than in any other domain of retellings' en gegrond 'in social assumptions which were masculinist, misogynistic, socially elitist, imperialistic, and often militaristic and violent' (Stephens & McCallum, 1998, p. 9). Stephens & McCallum wijzen het onderscheid aan tussen een universaliserende en essentialistische opvatting van de mythe en een meer relativerende houding met aandacht voor het cultuurspecifieke van de mythologische traditie waar ik al uitgebreid op inging bij mijn uiteenzetting van de mythologiekritiek (cf. supra, paragraaf 'de mythe'). In *Retelling stories* wordt aangegeven dat de dominante 'metanarratives' voor klassieke mythologie de mythe opvatten als een uitdrukking van universele waarheden. De idee dat deze 'metanarratives' van klassieke mythologie onverenigbaar zijn met nieuwe ideologische paradigma's, zoals feminisme, die het cultuurspecifieke van de traditie benadrukken, leidt uiteindelijk tot een patstelling:

In general, adults whose retellings reproduce stories from classical mythology, or who write about these retellings, are still apt to assert those metanarratives developed historically within education systems and a hegemonic social class; that is, that classical myths (among other functions) embody 'timeless and universal' significances and are an indispensable part of Western cultural heritage, that they are metaphorical expressions of spiritual insights, and that they address archetypal aspects of the human psyche. If, in the face of such assumptions, myth is read from a feminist and/or cultural materialist position - that is, from an ideological stance which begins in rejecting the basis of the positions outlined - then myth may well be unrecoverable as part of children's experience of culture. As far as children's texts go, it remains a domain from which a substantial body of feminist rewriting is significantly absent. (1998, p. 10)

Ik toets deze vaststelling in de tekstanalyses aan de bewerkingen uit mijn corpus.

Terwijl de hoge status van de pretekst de impliciete boodschappen in hervertellingen gewicht en legitimiteit verleent, hebben bewerkingen eerder het omgekeerde effect op de status van de pretekst. Een wijd verspreide overtuiging is immers dat een

adaptatie ervoor zorgt dat de canonieke pretekst zijn ivoren toren verlaat. Deze visie weerspiegelt de negatieve houding tegenover adaptaties die over het algemeen te kampen hebben met een lage status in vergelijking met de pretekst:

As long as there has been literature, there have been adaptations. Yet very often adaptation is seen as a negative phenomenon: compared to its original, the adaptation is of little value; it is secondary, a nonoriginal. (Oittinen, 2000, p. 76)

Hutcheon wijst de contradictie aan tussen de lage status en de hoge populariteit van adaptaties en gebruikt dit terecht als argument tegen 'fidelity criticism' (Hutcheon, 2006, pp. 2-6).

Dit wijst erop dat adaptaties de status van de pre-tekst niet ondermijnen, maar integendeel de canoniciteit in de hand werken. De vele transformaties die een pre-tekst ondergaat, zorgen ervoor dat de tekst beschikbaar blijft en dus blijft verderleven. In *Turning the page. Children's literature in performance and the media* onderzoeken Fiona M. Collins & Jeremy Ridgman de relatie tussen jeugdliteratuur en andere media en komen daarbij tot eenzelfde vaststelling:

One of the traditionally recognised functions of adaptation and transposition, of course, has been to bring classic texts to life for a new audience within a particular historical context. It could be argued that such adaptations keep the book in print and read by different generations and thereby contribute to the status of the book as a 'classic'. (Collins & Ridgman, 2006, p. 11)

Het aantal hervertellingen en intermediale bewerkingen dat van een bepaalde tekst bestaat, kan zo beschouwd worden als een bewijs van de status van de canonieke pretekst: 'surely the number of times a book has been adapted for stage, screen or radio will convince us that this is a work of art which is part of our cultural baggage' (Collins & Ridgman, 2006, pp. 11-12). De impact van adaptaties reikt dan ook verder dan het bevestigen van de standing van de pretekst en culturele overdracht. Ondanks hun lage status, werken adaptaties processen van canonisering in de hand, zo merkt ook Linda Hutcheon op:

An adaptation is not vampiric: it does not draw the life-blood from its source and leave it dying or dead, nor is it paler than the adapted work. It may, on the contrary, keep that prior work alive, giving it an afterlife that it would never have had otherwise. (Hutcheon, 2006, p. 176)

Bewerkingen kunnen zo bijdragen tot het behoud van 'cultural memory'. In een inleiding op een themanummer over 'Literature and the production of cultural memory' in het *European Journal of English Studies*, geven Astrid Erll & Ann Rigney aan dat de literatuur kan dienen als 'een object of remembrance'.

Because literary works typically circulate at later points in time, they provide an important bridge between generations. In other words, recollecting texts composed or written in earlier periods is an integral part of cultural remembrance. Many of the traditional discussions about canon-formation within literary studies can indeed be revisited as exemplifying the ways in which societies squabble over which foundational texts deserve commemoration or not. Of more direct concern to us here, however, is the way in which literature establishes a 'memory of its own' in the form of intertextual relations that give new cultural life to old texts. A significant part of literary production consists of the rewriting of canonical texts, and, more generally, of earlier cultural narratives such as folk tales and myth. (2006, pp. 112-113)

Bewerkingen indiceren zo welke bekommernissen en thema's terugkeren binnen een bepaalde cultuur. Deze komen niet alleen aan de oppervlakte door teksten in hun geheel, maar ook onder de vorm van culturele archetypes, terugkerende patronen en scripts.⁹⁶

Transmedialiteit: van oraal naar schrift tot bewerken als 'mishmash'

Volkverhalen en mythen worden niet toevallig door Erll & Rigney aangehaald als voorbeelden van bestaande verhalen die worden bewerkt om bij te dragen tot de ontwikkeling van het collectieve geheugen van een cultuur. Het neerschrijven van orale 'earlier cultural narratives' vormt immers het begin van elke literatuur en - door te zorgen voor het behoud van deze teksten - ook het begin van elke 'cultural memory'. Dit wijst erop dat transmedialiteit inherent is aan (zij het niet essentieel voor) het proces van bewerken. Transmedialiteit is met andere woorden even oud als bewerken zelf en kunnen we dus zien als een voorwaarde voor canonisering. Net als voor alle verhalen van orale oorsprong, geldt ook voor klassieke mythen dat zemoeten worden neergeschreven om een canonieke status te verwerven. Deze bewerkingspraktijken zorgen er dus onvermijdelijk voor dat de orale aard van het verhaal verloren gaat, maar bestendigen tegelijkertijd ook de positie van de pretekst binnen een bepaalde cultuur.

De productie van contemporaine adaptaties van traditionele verhalen omvat echter veel meer transmediale processen dan de shift van oraal naar schrift. Bewerken als literaire praktijk wordt rechtstreeks beïnvloed door de ontwikkeling van nieuwe media en technologieën die aanleiding geven tot vrijere en meer

⁹⁶ Vergelijk met Irina O. Rajewsky's concept van 'transmedial' als label voor 'a certain motif, aesthetic, or discourse [which appears] across a variety of different media' (Rajewski, 2005, p. 46).

innovatieve vormen van bewerken. Hoewel vele adaptaties nog steeds als doel hebben traditionele verhalen levend te houden binnen een bepaalde cultuur, groeit in eerste instantie het besef dat een specifieke hervertelling niet noodzakelijk een bewerking is van een originele tekst. In de plaats komt de notie dat een adaptatie deel uitmaakt van een ruimer proces van bewerken waarbij veel andere adaptaties en intertekstuele verbanden tussen een gemeenschappelijke brontekst en een bepaalde hedendaagse bewerking liggen. Kenmerkend voor recente adaptaties is dus dat ze verschillende plots van verschillende tradities combineren en bovendien populaire en canonieke genres tot zelfs historische feiten met elkaar vermengen tot een nieuw geheel. In ons onderzoek naar dergelijke nieuwe vormen van bewerkingen in de jeugdliteratuur, sluiten we aan bij wat we de ‘cognitive turn in literary criticism’ kunnen noemen (Stephens, 2013, p. v). In de cognitieve wetenschap heeft men onderzocht op welke manier alledaagse, terugkerende situaties worden opgeslagen in het geheugen en gebruikt bij het interpreteren van de leefwereld. Wanneer steeds gelijkaardige situaties (episodes) zich voordoen, worden deze op een economische manier onthouden onder een gestandaardiseerde, veralgemeende vorm die we een ‘script’ noemen (D. Herman, 2002, pp. 97-99). David Herman definieert een script als ‘a knowledge representation in terms of which an expected sequence of events is stored in the memory’ (2002, p. 10). Scripts maken deel uit van ons dagdagelijks begrip van aspecten van onze leefwereld en omvatten ook de verhalen die we vertellen en die ons verteld worden. We kunnen immers naar deze verhalen refereren en ze begrijpen op basis van een erg beperkt aantal ‘textual cues’. Deze ‘cues’ werken op metaniveau als aanwijzingen bij het proces van betekenisvorming. John Frow omschrijft ze als ‘metacommunications, aspects of the text which somehow stand out as being also, reflexively, about the text and how to use it’ (Frow, 2006, p. 115). We kunnen een script verder beschrijven als bestaande uit een aantal ‘schemata’. Zowel script als schema dragen bij tot het creëren van een verwachtingspatroon. Terwijl een script dynamisch is en verwijst naar een opeenvolging van gebeurtenissen, naar een set van causale en chronologische acties, is een schema een veeleer statisch kennisrepertoire. Herman spreekt van ‘schematic or framelike structures’ en geeft als voorbeeld de capaciteit om voorwerpen van elkaar te onderscheiden (2002, p. 10). Een bepaald script roept dus een aantal schemata op. Ook de eerder vermelde vermenging van historische feiten, populaire verhalen en gecanoniseerde verhalen kan worden verklaard vanuit deze theorie. Erg uiteenlopende verhalen die eenzelfde structuur vertonen kunnen immers een script lijken te delen waardoor op het eerste zicht onverzoenbare verhalen toch met elkaar kunnen vermengd worden. Hedendaagse bewerkingen illustreren zo de capaciteit van

het menselijke brein om ogenschijnlijk incompatibele mentale patronen te combineren en betekenisvol te verenigen. Daarmee hanteren we Fauconnier & Turners begrip ‘conceptual blending’ (2002), een mix van varianten, compatibele en ogenschijnlijk incompatibele scripts en resulteert in de productie van wat Turner een derde verhaal noemt: ‘Human beings go beyond merely imagining stories that run counter to the present story. [...] we connect two stories that should be kept absolutely apart, and we then blend them to make a third story’ (2003, p. 119).

Doordat auteurs van recente bewerkingen de pretekst eerder opvatten als scripts dan als een concrete brontekst, kunnen we uitgaan van een flexibeler begrip van adaptatie dan voorgesteld in *A theory of adaptation*. Daarin beschrijft Linda Hutcheon een bewerking als ‘an acknowledged transposition of a recognisable other work or works’, ‘a creative and an interpretive act of appropriation/salvaging’, en ‘an extended intertextual engagement with the adapted work’. Ze sluit nadrukkelijk ‘allusions to and brief echoes of other works’ uit haar definitie uit omdat deze niet kunnen beschouwd worden als ‘extended engagements’ (Hutcheon, 2006, p. 9). Doordat we de notie van een brontekst kunnen uitbreiden door de noties van script en schema gaan ook kortere verwijzingen en allusies tot onze visie op bewerken behoren.

Wij hanteren de term ‘mishmash’⁹⁷ om te wijzen op deze vernieuwde, vrije omgang met de notie pretekst in bewerkingen. Enkele jaren eerder hanteerden Cristina Bacchelega & John Rieder al een gelijkaardige metafoor om nieuwe vormen van bewerken van sprookjes te beschrijven. In ‘Mixing it up’ wijzen ze op de generische complexiteit en hybridisering van ‘recent, popular, big-budget films that feature fairy tale elements as a major part of their appeal but do not rely on a single fairy tale plot’ (2010, p. 26). Verder pleiten ze ervoor om het genre sprookje vandaag te bekijken als ‘a web whose hypertextual links do not refer back to one authority or central tradition’ (2010, p. 25). In een onderzoek over ‘Literature in Cyberspace’, wijst Piret Viires op de invloed van informatietechnologie en nieuwe media op cultuuruitingen: ‘Modern society has advanced into an information or communication society, and this change has necessitated the reconceptualisation of progress in the cultural sphere’ (2005, p. 153). Zo ontstaan nieuwe vormen van literatuur die, onder de invloed van technologie en cyberspace, worden gekenmerkt door o.a. multilineariteit, hyperlinking en interactiviteit (Viires, 2005, p. 154). Dit laatste doet vermoeden dat

⁹⁷ Voor de herkomst van de term zie Stephens & Geerts (2014, p. 199).

hoe meer gedigitaliseerd een maatschappij wordt en hoe meer communicatieve mogelijkheden er bestaan, des te meer de lezer verwacht wordt zijn eigen weg te vinden in het steeds groeiende aanbod aan informatie. Jongeren zijn immers gewoon om betekenissen af te leiden uit online tekstvormen die multimodaal en hypertextueel van aard zijn, terwijl gedrukte teksten een lineaire structuur vertonen. Auteurs van bewerkingen spelen in op deze nieuwe manieren van lezen en betekenis- en kennisvorming. Waar vele traditionele verhalen niet meer tot de standaard kennis behoren van jongeren, stellen zoekmachines als Google en Yahoo deze kennis ter beschikking van elke nieuwsgierige lezer. Het besef dat lezers op een eenvoudige manier partiële verwijzingen kunnen aanvullen en opzoeken, leidt ertoe dat vele hedendaagse bewerkingen volstaan met korte en onvolledige verwijzingen naar preteksten en de lezer zo betrekken in een actief proces van ‘gapfilling’. De meest extreme manier waarop hypertextualiteit en nieuwe media leiden tot het hertekenen van de rol van lezers van bewerkingen, vinden we in het recente fenomeen van fanfiction. Op fanfiction sites wordt de lezer zelf uitgenodigd om actief het verhaal mee te (her)schrijven (Landow, 2006, pp. 7-9).⁹⁸

Deze nieuwe en vrije vormen van bewerken en het groeiend besef van ‘reader agency’ oefenen ook een belangrijke invloed uit op de subject posities van lezers van bewerkingen. Bacchilega & Rieder komen tot de vaststelling dat de generische hybriditeit die kenmerkend is voor nieuwe vormen van bewerken resulteert in ‘a multiplicity of position takings’ en op die manier de mogelijkheid biedt tot ‘complex alignments and alliances’ (2010, p. 25). Ook de houding van de impliciete lezer ten opzichte van de pretekst wordt gekenmerkt door een groeiende complexiteit. Terwijl bewerkingen tot eind jaren ’90 grotendeels aangewend werden om de onbetwistbare status van de pretekst te bestendigen, worden canonieke teksten en genres in het huidige informatietijdperk niet langer beschouwd als onaantastbare kunstwerken. Parodie en deconstructie blijven nu niet langer gereserveerd voor bewerkingen van sprookjes en een groeiend aantal bewerkingen van alle mogelijke genres neemt uitdrukkelijk afstand van de pretekst. Ook klassieke mythologie, dat in *Retelling stories*

⁹⁸ Voorbeelden zijn populaire verfilmde cross-over fantasyverhalen als J.K. Rowlings *Harry Potter* (<http://www.harrypotterfanfiction.com/>) en S. Meyers *Twilight* (<https://www.fanfiction.net/book/Twilight/>), een voorbeeld van een gecanoniseerde verhaal uit de volwassenenliteratuur dat intermediaal bewerkt werd en een fanfiction site heeft is A. Conan Doyles *Sherlock* (<https://www.fanfiction.net/tv/Sherlock/>). Klassieke mythologie wordt bewerkt door lezers in fanfiction van Percy Jackson (in mindere mate ook *Harry Potter* en *The Hunger Games*). Op de site fanfiction.net bestaat ook een community met als topic ‘Greek Mythology’ (<https://www.fanfiction.net/misc/Greek-Mythology/>).

nog geïdentificeerd werd als het meest conservatieve en ideologiegevoelige genre, wordt onderwerp van speelse en vrije bewerkingen.

1.2.2 Ideologiekritisch bewerkingsonderzoek: verhaal- en vertelanalyse

Analyse van interactiepatronen

Mijn benadering van de hervertelling van klassieke mythologie in de Lage Landen is ideologiekritisch. Uitgangspunt is de idee dat schrijven – en zeker bewerken van bestaande verhalen – voor jongeren belangrijke sociale en culturele functies vervult. Als een van de centrale functies van jeugdliteratuur beschouw ik het voorstellen van mogelijke leefwerelden voor jongeren en het beschrijven van de relatie van het individu met de maatschappij. Dat brengt met zich mee dat jeugdliteratuur begaan is met sociale en ethische kwesties die in bewerkingen van gecanoniseerde verhalen verweven zijn met de overdracht van cultureel erfgoed.

Ik beschouw ideologiekritisch tekstonderzoek als een zoektocht naar de manier waarop teksten dominante ideologieën overnemen of net contesteren. Omdat ik ervan uitga dat de meeste teksten ambivalent zijn en tezelfdertijd zowel een bevestigende als een subversieve impuls kunnen vertonen, tracht ik de ideologie van een tekst te beschrijven als een positie tussen deze beide uitersten in. In jeugdliteraire bewerkingen van klassieke preteksten wordt deze relatie tussen tekst en maatschappelijke denkbeelden sterk bepaald door de ideologie van de pretekst. Elke bewerking kan dan ook gedefinieerd worden vanuit haar relatie ten opzichte van de pretekst en vanuit haar relatie tot de ideologie die heerst op het moment waarop de pretekst tot stand komt. Door al die mogelijke relaties voor te stellen als verschillende continua, is het mogelijk te beschrijven welke positie een bepaalde tekst inneemt. Omdat de verschillende onderzochte aspecten met elkaar in verband staan, spreek ik van een multidimensionaal model.

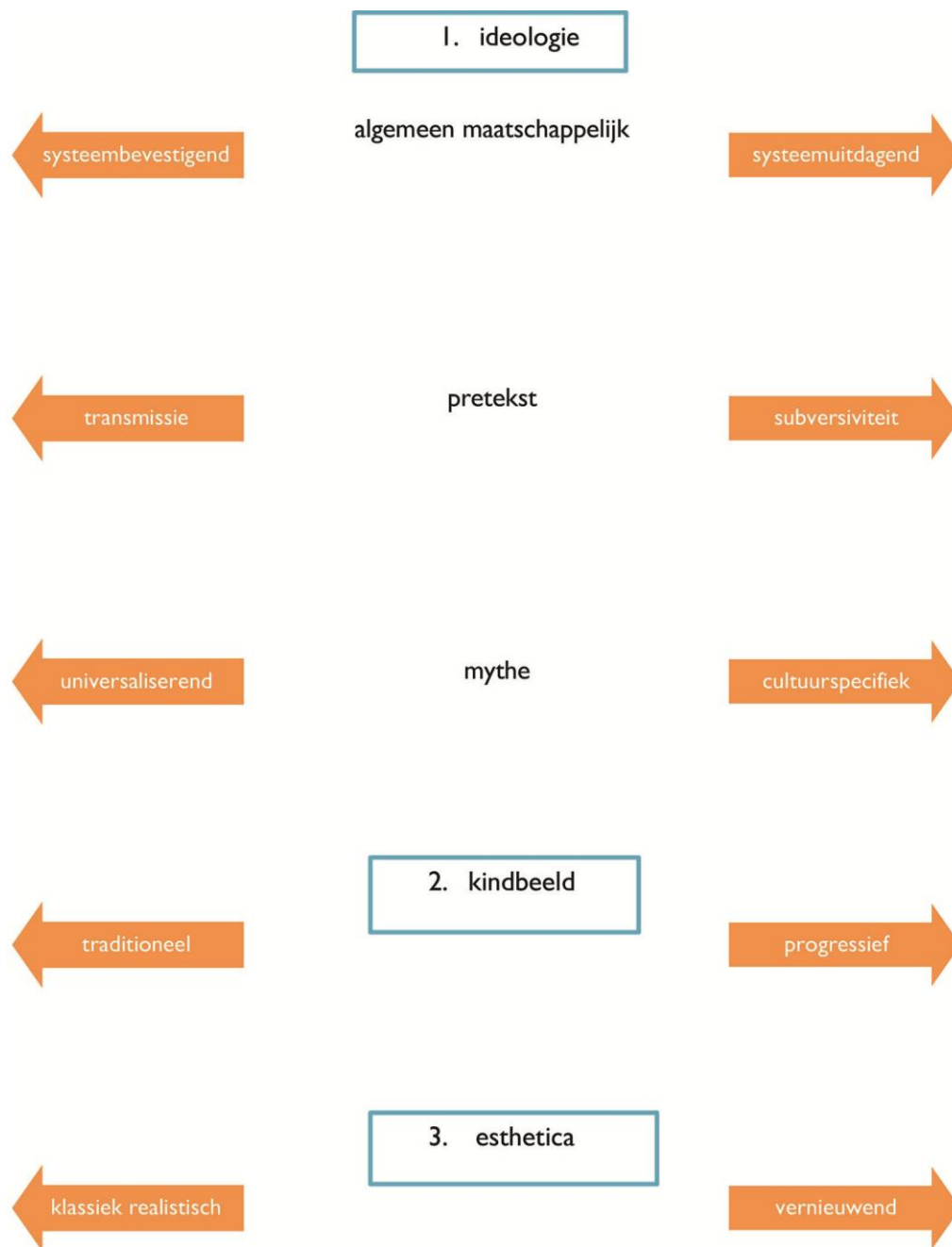
Erl & Rigney geven twee mogelijke houdingen aan tegenover de pretekst: ‘pious commemoration’ enerzijds, en ‘critical contestation’ anderzijds (2006, p. 116). Ik beschouw deze beiden – die ik benoem als transmissie en subversiviteit – dan ook als uitersten op een glijdende schaal. Transmissie kan dan gezien worden als een aanzet voor lezers om zich aan te sluiten bij ideologieën waarmee de pretekst wordt geassocieerd. Bewerkingen geven immers een lezing van de pretekst vanuit een hedendaags perspectief waarbij de mogelijkheid bestaat dat de bewerking zelf een ideologiekritische lezing geeft van de pretekst. Gera & Sneller spreken van ‘tegendraadse lezingen’ en geven aan dat die vaak gericht zijn op ‘gecanoniseerde

werken, [niet om ze] van hun sokkel te stoten, wel om aan te tonen dat met het voorbijgaan van de tijd, de waarden en normen in klassieke literaire werken uit het verleden ook achterhaald kunnen raken' (2010, p. 87). Dergelijke uitdagende impuls zet lezers ertoe aan de waarden van de pretekst en van de culturele traditie in vraag te stellen. In het geval van klassieke mythologie kunnen we dit onderscheid tussen transmissie en subversiviteit in verband brengen met het verschil tussen een universaliserende, essentialistische visie op de mythe, die de betekenis van de mythe als transcendent opvat, enerzijds en een meer relativiserende opvatting van de mythe als een cultuurspecifieke traditie anderzijds.

Tegelijkertijd ga ik de houding na ten opzichte van de dominante ideologie. In *Retelling stories* (1998) werd aangegeven dat transmissie van de ideologie van de pretekst indicatief is voor een cultuurbevestigende impuls en de verdere verspreiding van de dominante ideologie in de hand werkt. Door de continuïteit tussen heden en verleden in de verf te zetten, worden conservatieve waarden als natuurlijk en vanzelfsprekend voorgesteld. De uitdaging van de pretekst gaat dan gepaard met het blootleggen van deze waarden als tijds- en cultuurgebonden en dus met een systeemdoorbrekende impuls. Het is echter zo dat de dominante ideologie – of met Stephens & McCallum, de 'Western metanarratives' en 'metaethics' – niet statisch is, maar continu in evolutie waardoor er geen absoluut verband bestaat tussen de houding ten opzichte van de pretekst en de houding ten opzichte van de dominante ideologie. Het diachrone perspectief in dit onderzoek is erop gericht evoluties in de omgang met klassieke mythologie in de jeugdliteratuur bloot te leggen en verschuivingen in de dominante ideologische denkbeelden aan de oppervlakte te brengen.

In de uitdagende tendens ligt ook het potentieel van bewerkingen besloten om te fungeren als 'radical children's literature', als teksten die een transformatief potentieel in de jongere onderkennen. Dit brengt mij opnieuw bij de relatie tot de kindbeelden in de tekst en het geloof in agency van de lezer. Nieuwe, vrijere en speelsere, vormen van bewerken kunnen een geloof in 'reader agency' concreet maken door in te spelen op hypertextualiteit en transmedialiteit. Een vernieuwende esthetica bleek in de kritiek ook niet toevallig te worden verbonden met een progressief kindbeeld en een systeemdoorbrekende tendens. Literaire procedés als metatekstualiteit, het aanbieden van meerdere 'point of views' en het vermijden van een gesloten narratieve structuur, lenen zich ertoe om de lezer verschillende subject posities aan te bieden. Toch kunnen we niet uitgaan van een 1-op-1 verhouding tussen vernieuwende esthetica en systeemdoorbreking en klassiek realistische esthetica en systeembevestiging aangezien de ideologie in elke tekst individueel moet

worden onderzocht door een analyse van narratief en talig discours, zoals uiteengezet in volgende paragraaf. Daarbij heb ik aandacht voor het verband tussen de ideologie van de tekst en de kindbeelden die erin naar voren komen en tussen de ideologie en de esthetica van de tekst. Ik geef hieronder een visuele voorstelling van de belangrijkste spanningsvelden die ik in dit onderzoek in hun interactie tot elkaar wil onderzoeken om te komen tot een antwoord op de vraag hoe betekenissen worden gereproduceerd en veranderd in bewerkingen van klassieke mythologie voor jongeren:



Figuur 6 Continua/spanningsvelden

Ik benadruk ten overvloede, dat ik niet uitga van het samenvallen van de linker- en de rechterkolom in de bewerkingen. Ik stel mij immers tot doel om de spanningsvelden zo objectief mogelijk in relatie tot elkaar te onderzoeken op de verschillende punten. Een belangrijke vraag bij de cases is of deze verschillende continua al dan niet samenvallen. De klassieke mythologie vormt een interessant object voor deze vraag doordat ze verankerd is met de culturele traditie en door haar status van cultureel erfgoed.

Na een hoofdstuk waarin ik een globaal overzicht tracht te geven van het volledige primaire corpus, neem ik voor de casestudies in elk van de drie volgende hoofdstukken één van de drie onderscheiden aspecten als focuspunt – resp. esthetica, kindbeelden, ideologie – en stel vandaaruit één interactiepatroon centraal. Omdat ik uitga van een multidimensionaal analysemodel mag deze keuze niet geïnterpreteerd worden als een uitsluitingsprincipe, maar als een invalshoek van waaruit de globale vraagstelling benaderd wordt. Door afwisselend te focussen op een ander deelaspect, hoop ik het geheel van complexe interactiepatronen tussen ideologische posities, kindbeelden en esthetica te kunnen beschrijven en verklaren.

In hoofdstuk 3 staat het aspect esthetica centraal (vgl. theorie, paragraaf 1.1.2) en het aspect ideologie van de pretekst (vgl. theorie, paragraaf 1.2.1). Ik ga na hoe bewerkingen zich gedragen als literatuur voor jongeren en als bewerkingen voor jongeren. Een diachrone analyse van bewerkingen van de Odyssee, een verhaal met een hoge canonieke status, is er op gericht na te gaan of een meer vernieuwende esthetica al dan niet samen blijkt te gaan met een subversieve houding ten opzichte van de canonieke pretekst en omgekeerd, of een eerder klassieke realistische esthetica samengaat met een motivatie van transmissie van de pretekst. Dit interactiepatroon tussen ‘ideologie - pretekst’ en ‘esthetica’ breng ik dan in tweede instantie in verband met de spanningsvelden ‘kindbeeld’, ‘algemeen maatschappelijk ideologie’ en ‘visie op de mythe’.

Hoofdstuk 4 vertrekt van de visie op jongeren die uit de omgang met het klassieke materiaal spreekt (vgl. theorie, paragraaf 1.1.1). Ik onderzoek in de eerste plaats de relatie tussen het continuüm traditioneel-progressief kindbeeld en een systeembevestigende, dan wel -uitdagende ideologie. In paragraaf 4.1 ga ik in op de mythes met een uitgesproken didactisch potentieel, namelijk de verhalen waarvan de plot draait de bestraffing van een overmoedige daad. In paragraaf 4.2 onderzoek ik hoe relaties tussen jongeren en volwassenen naar voren komen uit de behandeling taboegevoelige onderwerpen als seksualiteit, dood en geweld die voorkomen in de mythologie.

In hoofdstuk 5 neem ik de continua ‘ideologie - mythe’ en ‘algemene ideologie’ als instap. De klassieke mythologie stamt uit een uitgesproken patriarchale traditie. De plot van de mythen en de canonieke geschreven versies uit de oudheid impliceren verschillende ongelijkheidsrelaties. Mijn aandacht gaat uit naar misschien wel de meest zichtbare van deze ongelijkheden in de mythologie, namelijk de rol van de vrouw. De manier waarop vrouwen (in hun relatie tot mannen) worden afgebeeld in de bewerkingen, plaatst het spanningsveld tussen een visie op de mythen als verhalen met een universele waarde en mythologie als een te herziene cultuurspecifieke traditie voor het voetlicht.⁹⁹

Het kwantitatieve onderzoek in hoofdstuk 2 is er deels op gericht een gemotiveerde selectie te maken van specifieke preteksten en bewerkingen die ik in elk van de casestudies zal onderzoeken.

Discouranalytische en narratologische tools

Critical discourse analysis (CDA) biedt een bruikbaar theoretisch kader om de relatie van bewerkingen van klassieke mythologie tot de socio-culturele en literaire context te analyseren. Vertrekpunt is de opvatting dat taal als betekenisgevend systeem (taal als discours) doordrongen is van ideologie (Fairclough, 1992; Stephens, 1992, p. 1).¹⁰⁰ Bovendien is CDA begaan met de vraag naar machtsrelaties en naar continuïteit en reproductie van betekenissen en verandering in relatie tot bredere sociale ontwikkelingen die ook in deze studie centraal staat: ‘Discourse as an ideological practice constitutes, naturalizes, sustains and changes significations of the world from diverse positions in power relations’ (Fairclough, 1992, p. 67). Met John Stephens ga ik er echter ook van uit dat de literaire component niet kan genegeerd worden in een ideologiekritische discussie van (jeugd)literatuur: ‘the discourses of fiction incorporate crucial features not normally present in actual spoken discourse’ (1992, p. 5). Mijn studie van de jeugdliteratuur situeert zich op het kruispunt van

⁹⁹ Ik merk op dat naast het beeld van de vrouw, ook dat van de man in de mythe vaak stereotypen bevat. Het manbeeld in de mythe komt aan bod in relatie tot het vrouwbeeld in hoofdstuk 5 en in hoofdstuk 3, wanneer ik inga op de manier waarop Odysseus, een prototype van de mannelijke held, wordt afgebeeld in de bewerkingen. Andere aspecten van de preteksten en de bewerkingen kunnen niet of slechts zijdelings aan bod komen. Andere ongelijkheidsrelaties dan gender, zoals klasse en ras behandel ik niet. Vele bewerkingen bevatten aspecten die relevant zijn voor een psychoanalytische lezing. Ik heb deze niet systematisch of diepgaand kunnen uitwerken en verwijs enkel naar deze theorieën wanneer de interpretatie in de jeugdbewerkingen analoog blijkt aan de psychoanalytische of ze weerlegt.

¹⁰⁰ Ik definieer discours dus als de manier van weergeven.

literair en sociaal onderzoek. Ik onderzoek de bewerkingen dan ook in hun hoedanigheid van ‘communicative events’ (CDA) enerzijds, en in hun hoedanigheid van ‘narrative entities’ (narratologie) anderzijds.

Fairclough duidt drie niveaus aan die ik ook in mijn analyse opneem. Het eerste niveau is de analyse van de linguïstische structuur en focust op de vraag hoe discours en genres linguïstisch gerealiseerd worden door een analyse van grammatica, vocabularium, cohesie en tekststructuur. Dit vul ik aan met narratologische aspecten (hoe discours en genres narratief gerealiseerd worden). Het tweede niveau is dat van ‘discursive practice’ en komt neer op de relatie van de tekst tot ander teksten, genres en discours. Het derde niveau omvat de ruimere sociale context. Het niveau van de ‘discursive practice’ is een intermediërend niveau dat de brug slaat tussen het linguïstische niveau en het niveau van de sociale context.

Dit laatste niveau kwam al uitgebreid aan bod in de status quaestionis van de secundaire literatuur over de aard en de evolutie van jeugdliteratuur en hoe die verband houden met bredere sociale ontwikkelingen zoals kindbeelden en ideeën over socialisatie en acculturatie en veranderingen in de leefwereld van jongeren.

Het onderzoek op tekstniveau en op niveau van ‘discursive practice’ zijn volgens Fairclough in de praktijk moeilijk van elkaar te onderscheiden. Onderzoek naar ‘discursive practice’ gaat na hoe auteurs gebruik maken van reeds bestaande discours en genres om een tekst te creëren en de lezer om die tekst te interpreteren. Volgens Fairclough kan een hoge mate van interdiscursiviteit in verband worden gebracht met verandering en een lage mate van interdiscursiviteit met de reproductie van betekenissen. Ik concentreer mij voor de analyse van ‘discursive practice’ op de intertekstualiteit en de relatie tot de pretekst. Wat dit laatste betreft maak ik ook gebruik van ‘cognitive literary studies’ en onderzoek ik waar pretekst en genre zijn opgevat als scripts (cfr. supra). Met intertekstualiteit ga ik de relatie na van de teksten met andere teksten dan de pretekst. Ik besteed daarbij uitgebreid aandacht aan de intertekstuele relaties tussen de bewerking en andere teksten uit de jeugdliteratuur. Een ander aspect van ‘discursive practice’ situeert zich veeleer op het niveau van de lezer en draait om de manier waarop teksten subject posities voorzien voor de lezer: ‘texts set up positions for interpreting subjects that are “capable” of making sense of them, and “capable” of making the connections and inferences. In so far as interpreters take up these positions and automatically make these connections, they are being subjected by and to the text’ (Fairclough, 1992, p. 84). Fairclough houdt daarbij ook rekening met de mogelijkheid dat de lezer de subject posities in de tekst niet opneemt. Een belangrijk punt dat ik eerder al aangaf vanuit mijn visie op jonge lezers.

De analyse van het linguïstisch discours baseer ik op Faircloughs parameters ‘for analysing social events from a representational point of view’ (2003, pp. 134-135). Deze analyse is erop gericht na te gaan welke processen, actoren en andere elementen al dan niet opgenomen zijn in verschillende representaties van hetzelfde ‘event’ en op welke manier die zijn weergegeven. Aangezien ik adaptaties van bestaande literaire werken bestudeer, vervang ik de notie ‘social event’ door de notie ‘pretekst’. Volgend citaat van Fairclough maakt duidelijk waarom de methode bruikbaar is om verschillende bewerkingen van dezelfde pretekst naast elkaar te plaatsen: ‘Rather than seeing such a procedure as comparing the truth about an event with how it is represented in particular texts [...] one can see it in terms of comparison between different representations of the same or broadly similar events’ (2003, p. 136). Dit betekent echter niet dat ik de link met de contemporaine socio-culturele context, die centraal staat in Faircloughs analyse van ‘social events’, verwaarloos. Ik tracht immers in mijn analysemodel zowel aandacht te besteden aan de contemporaine socio-culturele context als aan de betekenissen van de pretekst.

Ik besteed eerst en vooral aandacht aan welke elementen opgenomen zijn, significant weggelaten en welke grammaticaal op de voorgrond zijn geplaatst, voornamelijk doordat ze de thematische positie in de zin krijgen. Ik heb ook aandacht voor het niveau van abstractie door passivering, nominalisering en ‘process nouns’ (waarbij de agency naar abstracte processen en identiteiten geschoven wordt), voor de volgorde waarin de gebeurtenissen worden weergegeven¹⁰¹ en ga op zoek naar toevoegingen. Erg specifieke toevoegingen zijn legitimeringen. Volgens Fairclough bestaat er een duidelijk gradatie in de manier waarop teksten ‘social order’ legitimeren gaande van erg expliciet naar impliciet (2003, p. 98).

Verder analyseer ik de manier waarop processen, actoren en tijd en plaats zijn weergegeven op een linguïstische en grammaticale manier. Naast inclusie en exclusie is ook het onderscheid tussen gebruik van voornaamwoord en naamwoord indicatief en kan een analyse van de grammaticale rol van actoren en van het werkwoord aangeven welke actoren ‘agency’ meekrijgen (actief/passief; persoonlijk/onpersoonlijk; transitief/intransitief). Een analyse van de modaliteit kan de graad van zekerheid blootleggen waarmee een uiting wordt gedaan. Met ‘hedging’ wordt geduid op het nagaan van de affiniteit van de spreker met de uiting. Tijd en plaats worden geanalyseerd door bijwoorden en aspect en tijd van het werkwoord. Zo

¹⁰¹ Volgorde komt zowel in de narratologie voor als in de CDA van Fairclough

heeft een verandering van de grammaticale tijd bepaalde effecten op de manier waarop de boodschap overkomt. Grammaticaal kan ook cohesie betekenisvol zijn: welke relaties (causale of andere) worden tussen verschillende gebeurtenissen gelegd en op welke manier?

Ik hecht ten slotte erg veel belang aan de manier waarop iets verwoord is omdat het een bepaalde interpretatie en houding ten opzichte van de uiting verraadt: '[wording] entails "interpreting" in a particular way, from a particular theoretical, cultural or ideological perspective' (1992, pp. 190-191). Ik onderzoek collocaties en 'overwording': door het herverwoorden van bepaalde elementen, 'dense wording' en het gebruik van (bijna-)synoniemen worden bepaalde aspecten in de verf gezet en krijgen ze meer gewicht. Ook het gebruik van metaforen geeft een bepaalde interpretatie en betekenis mee.

In narratologische termen verwijst discours naar de manier waarop de geschiedenis (de eigenlijke chronologische volgorde van de gebeurtenissen) wordt gerepresenteerd in een bepaalde tekst (Stephens, 2010, p. 52). Dit omvat veranderingen in de volgorde van gebeurtenissen (cf. supra), verteller en 'point of view'. Verteller en focalisatie, en de verhouding tussen beide maken dat de gebeurtenissen vanuit een bepaald standpunt worden voorgesteld. Discrepancies tussen de standpunten van verteller en focalisator en het aanbieden van meerdere standpunten biedt de lezer verschillende mogelijke subject posities aan. De narratieve structuur is vanuit ideologisch standpunt ook erg betekenisvol aangezien volgens John Stephens kan gezien worden 'as a way to express or resist a desire for the safety of fixed meanings and outcomes' (2010, p. 60). Ik onderzoek deze relatie tussen 'closure' en ideologie in de afzonderlijke bewerkingen.

De theorie van vertellen en verhalen vormt het theoretische fundament van de tekstanalyses. Ik beperk mij, zowel in mijn onderzoek als in deze methodologische inleiding, tot de narratologie zoals die werd geformuleerd door de structuralisten. Ter inleiding op dit werk, raakte ik enkele principes van de receptietheorie aan. Als reactie op de strak tekstgerichte benadering van de structuralisten, vestigden de receptietheoretici veel meer nog dan hun voorgangers de aandacht op de literaire tekst als vorm van communicatie. De lezer is als factor buiten de tekst een producent van betekenis. Behalve de korte vermelding van dit aspect - noodzakelijk, aangezien ik in dit werk het belang van de lezer benadruk - zal ik verder geen aandacht besteden aan de recentere narratologische theorieën die uitgaan van de lezer.

Uitgangspunt voor de tekstanalyses vormt dus de traditionele, klassieke benadering van de narratologie. In deze inleiding wil ik de basisprincipes van dit model uiteen zetten en zo wijzen op de mogelijkheden die het biedt voor een

tekstanalyse. Daarvoor lijkt het mij aangewezen de narratologie te situeren binnen het structuralistisch paradigma.¹⁰²

De grondslagen voor de structuralistische benadering van de narratologie zoals die in West-Europa werd ontwikkeld, moeten worden gezocht bij het werk van de Saussure en de Russische formalisten. De structurele linguïstiek van de Saussure benadert de taal voor het eerst als een geheel van semantische en syntactische structuren.¹⁰³ De formalisten zagen de principes uit de structuralistische taalkunde als toepasbaar op de studie van literatuur. Naar analogie met de visie op taal als een netwerk van relaties, definieerden zij ook de literatuur als dusdanig. Zowel de afzonderlijke tekst, als alle literaire teksten samen, werden geïnterpreteerd als een systeem waarbinnen ieder element bepaald wordt door zijn plaats binnen het geheel. Ook de literaire taal verhoudt zich op dergelijke manier binnen het systeem van taal (Onega & García Landa, 1996, pp. 4-5; Van Heusden & Jongeneel, 1993, pp. 42-45). Uitgaande van deze beginselen, ontwikkelde de Russische formalistische school een aantal baanbrekende studies en concepten. Als meest directe voorloper van de structuralistische narratologie, beschouwt men traditioneel Vladimir Propp die in zijn analyse van het Russische sprookje de dieptestructuur van het literaire werk systematisch in kaart bracht (Onega & García Landa, 1996, p. 23).¹⁰⁴ Door het onderscheid te maken tussen de logische, chronologische samenhang van de gebeurtenissen (fabula) en de manier waarop ze door de auteur worden gepresenteerd (suzjet), leggen de formalisten de basis voor het uitgangspunt van de structuralistische narratologie. De verdeling van de tekst in oppervlakte- en dieptestructuur wordt door de structuralisten verder verfijnd in een onderverdeling in drie lagen. Het onderscheid tussen deze lagen vormt het vertrekpunt van de structuralistische narratologische analyse.

Met Bal benoem ik dus de drie niveaus van analyse als ‘geschiedenis’, ‘verhaal’ en ‘tekst’. De geschiedenis komt overeen met de fabula van de formalisten. Het is het

¹⁰² Deze discussie van de narratologische theorie neem ik grotendeels over uit mijn masterscriptie (2007) *Wat is er toch zo kwellend mooi aan dat zingen en vertellen... Analyse van de vertelkunst in Imme Dros' Ilios en Odysseus en onderzoek naar de reactie van lezers*. Als vertrekpunt voor de studie van de narratologie nam ik het overzicht van Herman & Vervaeck (2005). Vervolgens concentreerde ik mij op de structuralistische narratologische theorie, zoals geformuleerd door Bal (1990). Zij bleek voort te gaan op Genette (1972) en (1983). Deze basisbibliografie breidde ik uit met Borghart (2006), Onega & García Landa (1996) en Van Heusden-Jongeneel (1993).

¹⁰³ Zie de Saussure, F., Bally, C., & Riedlinger, A. (1916). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.

¹⁰⁴ Zie Propp, V. J., Meletinskij, E. M., Kahn, C., & Derrida, M. (1970). *Morphologie du conte; Les transformations des contes merveilleux. L'étude structurale et typologique du conte*. Paris: Seuil.

meest abstracte van de drie. Het onderscheid tussen geschiedenis en verhaal definieert Bal als 'het verschil tussen de opeenvolging van gebeurtenissen en de wijze waarop die gebeurtenissen worden voorgesteld' (Bal, 1990, p. 18). Aan de oppervlakte, een niveau hoger dan het verhaal, situeert zich de tekst. Die kan worden omschreven als de manier waarop het verhaal aan de lezer gepresenteerd wordt. Deze talige weergave van het verhaal is het enige concrete object dat de onderzoeker (en de lezer) ter beschikking staat. Vanuit dit gegeven kan hij of zij het verhaal en de geschiedenis distilleren. De drie lagen vormen samen een 'verhalende tekst'.

In wat volgt beperk ik mij tot een toelichting van de aspecten die ik zal onderzoeken (tijd, spanning, verteller, focalisator, personage). Het is niet mijn bedoeling een zo volledig mogelijk overzicht van elk aspect te geven, maar wel om de basisprincipes uiteen te zetten in functie van mijn analyse. Het niveau van het verhaal vormt het uitgangspunt van de analyse. Naar gelang het aspect zal de relatie verhaal - geschiedenis of de relatie verhaal - tekst centraal staan.

Het aspect tijd werd voor het eerst door Genette beschreven in *'Discours du récit'* (1972). Sindsdien gebeurt het narratologisch onderzoek naar de tijd doorgaans volgens de criteria volgorde, duur en frequentie (Herman & Vervaeck, 2005, p. 65). Elk van deze heeft betrekking op de ingrepen op de logisch - chronologische volgorde van de gebeurtenissen. Om de tijd van beide niveaus te benoemen, zijn de termen 'verteltijd' en 'vertelde tijd' gebruikelijk (Genette, 1972, p. 77).¹⁰⁵ Verschillen tussen de volgorde van de gebeurtenissen in het verhaal en de chronologische volgorde op het niveau van de geschiedenis, benoemt Genette met de term anachronieën. Dergelijke afwijkingen van de chronologie kunnen in twee richtingen plaatsvinden ten opzichte van wat Genette de 'récit premier' noemt en definieert als 'le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle' (Genette, 1972, p. 90). Zo zijn de retroversie (flash-back) en de anticipatie te onderscheiden. Ten opzichte van het primaire verhaalmoment kan een anachronie verder of minder ver in het verleden of de toekomst gelegen zijn. Dit is wat men in de narratologie onder de term 'afstand' verstaat. Een anachronie heeft ook een welbepaald 'bereik', ze beslaat een kortere of langere duur in de geschiedenis (Herman & Vervaeck, 2005, pp. 69-70).

¹⁰⁵ Genette gaat daar ook in op het probleem van de onmeetbaarheid van de verteltijd, die in feite een *pseudo-temps* is. Gewoonlijk gebruikt men het aantal pagina's als verteltijd. Ook vertelde tijd is niet altijd meetbaar, zie Herman & Vervaeck (2005, p. 63).

Op vlak van ritme gaat Genette uit van de hypothetische constructie die hij ‘isochronie’ noemt. De vertelde tijd zou in dat geval gelijk zijn aan de verteltijd. Met deze situatie als vergelijkingspunt kunnen we vijf verschillende tempo’s onderscheiden: ellips, samenvatting, scène, vertraging en pauze (Herman & Vervaeck, 2005, p. 65). In een ellips is er geen sprake van verteltijd, maar wel van vertelde tijd. In een pauze zien we de tegenovergestelde situatie. De scène benadert de isochronie. In een samenvatting en een vertraging hebben respectievelijk vertelde tijd en verteltijd het overwicht. Het ritme kan indiceren waar de nadruk in het verhaal ligt. Door een verhaal in te delen in eenheden of episodes, kan het globale ritme worden vastgesteld.

Het aspect spanning wordt in de narratologie beschreven als een gevolg van bovengenoemde ingrepen op vlak van de chronologie, vooral wat betreft de volgorde. Het spel van de auteur die informatie uit de geschiedenis weerhoudt of loslaat op bewust gekozen momenten is een in de literatuur veelgebruikt procédé om spanning te creëren. Ook focalisatie kan een invloed uitoefenen op spanningsopbouw. Vertrekpunt van de focalisatietheorie van zowel Bal (1972), als Genette (1980) is dat een onderscheid dient te worden gemaakt tussen de waarnemende en vertellende instantie.¹⁰⁶ In de uitwerking verschillen beide echter (zie Borghart, 2005, pp. 56-57). Genette onderscheidt drie vormen van focalisatie en gaat daarbij uit van focalisatie als ‘informatieselectie’. Het verhaal wordt gepresenteerd vanuit het onbeperkte standpunt van de verteller (‘zérofocalisation’), dat van een of meerdere personages (‘focalisation interne’) of vanuit een neutraal standpunt buiten het verhaal (‘focalisation externe’). Bal onderscheidt het focaliserende subject (‘focalisator’) van het gefocaliseerde object. Beide kunnen een positie binnen of buiten het verhaal innemen, respectievelijk interne en externe focalisatie. Het neutrale camerastandpunt dat Genette onder externe focalisatie verstaat, zou deze twee instanties verwarren, aangezien het in feite betrekking heeft op het object dat van buitenaf wordt waargenomen. Borghart pleit voor een functionele benadering van beide theorieën en benoemt de focalisatietheorie van Genette als ‘synthetisch’, die van Bal als ‘analytisch’ en ziet de synthetische visie toepasbaar op grote tekstgehelen, terwijl het analytisch model van Bal het mogelijk maakt veranderingen in kleinere tekstfragmenten te beoordelen (Borghart, 2007, p. 59). Ik hanteer de theorie van Bal

¹⁰⁶ Zie Genette, 1972, 203-206; Herman & Vervaeck, 2005, p. 30 - 39.

aangezien ik gedetailleerde en vergelijkende analyses van fragmenten uit verschillende bewerkingen zal presenteren.

Het verband tussen focalisatie en het creëren van spanning ligt voor de hand. De verhouding tussen de informatie waarover lezer en personage beschikken, kan voor verschillende soorten spanning zorgen. Bal maakt onderscheid tussen het raadsel (geen van beide is op de hoogte), de dreiging (de lezer beschikt over meer informatie dan het personage) en het geheim (het personage weet meer dan de lezer) (Bal, 1990; zie ook Ghesquiere, 2009, p. 167). Focalisatie oefent niet alleen een invloed uit op de spanning, maar onder andere ook op het tijdsaspect, het personagebeeld, de thematiek. Dit zal duidelijk worden bij de concrete toepassing verder in dit hoofdstuk.

Focalisatie is, net als tijd, een concept dat betrekking heeft op de ordening van de bouwstenen uit de geschiedenis in het verhaal. Op die manier bleken beide een effect te kunnen uitoefenen op de spanning. Het onderzoek naar de focalisatie wordt bij een tekstanalyse meestal verbonden met het onderzoek naar de verteller. Daarmee bevinden we ons in de laag van de tekst. Traditioneel onderscheidt men twee typen. De homodiëgetische verteller fungeert als personage in het verhaal. De heterodiëgetische is niet betrokken bij het verhaal. Een verteller die wel optreedt in het verhaal kan ofwel een getuige zijn (allodiëgetisch), ofwel de protagonist zijn van het verhaal (autodiëgetisch). Een verteller kan op verschillende niveaus optreden. Hij kan boven het vertelde staan en is dan extradiëgetisch. Een dergelijke verteller van het eerste niveau kan het woord geven aan een verteller die wel tot de wereld van het vertelde behoort (intradiëgetisch). Voor de verdere bepaling van de eigenschappen van de verteller baseert de onderzoeker zich op tekstuele aanwijzingen. Daaruit kan informatie over zijn temporele positie ten opzichte van het verhaal en over zijn nadrukkelijkheid (de verteller is al of niet zichtbaar) worden afgeleid.¹⁰⁷ De tekst kan ook indicaties geven m.b.t. de betrouwbaarheid van de verteller. Dit aspect houdt verband met de manier waarop de verteller de narratieve informatie weergeeft. Met de term 'distance' refereert Genette naar de hoeveelheid informatie die wordt weergegeven en de directheid waarmee dat gebeurt. Daarbij maakt Genette gebruik van Plato's aloude onderscheid tussen mimesis en diëgesis. Een tekst is meer of minder diëgetisch naargelang indirecte, verhalende tekstgedeelten het overwicht

¹⁰⁷ Voor een helder overzicht van de soorten vertellers en hun eigenschappen, zie Herman en Vervaeck (2005, pp. 80-91).

halen op directe, ‘tonende’ tekstgedeelten.¹⁰⁸ De scène en de samenvatting vormen de twee uitersten. Bij de weergave van speech maakt men grammaticaal onderscheid tussen de indirecte rede, directe rede en de tussenvorm vrije indirecte rede. Dorrit Cohn paste dit onderscheid ook toe op de bewustzijnsrepresentatie.¹⁰⁹ Bij indirecte en vrije indirecte rede is er sprake van tussenkomst van de verteller in de personagetekst. De vertelniveaus zijn dan niet meer van elkaar te onderscheiden. Bal spreekt in dat geval van tekstinterferentie (1990, pp. 37-42). Wanneer de verteller op het tweede niveau op zijn beurt een verhaal vertelt dat wel duidelijk te onderscheiden valt van de vertellerstekst, dan hebben we te maken met een ingebed verhaal. De combinatie van verteller en focalisatie bepaalt de presentatie van het verhaal. De ingebedde geschiedenis kan zich op verschillende manieren verhouden ten opzichte van de primaire. Hij kan hem verklaren, bepalen of er op lijken. In het laatste geval spreekt men van ‘mise en abyme’ (Herman & Vervaeck, 2005, p. 87).¹¹⁰ Ook dit procédé kan spanning creëren. Door het al of niet verhullen van de gelijkenis met de primaire geschiedenis, kan het ingebedde verhaal vragen oproepen bij de lezer of hem een kennisvoorsprong geven ten opzichte van het personage.

Op het niveau van de geschiedenis worden de personages herleid tot abstracte rollen die men ‘actanten’ noemt. In het verhaal krijgen deze rollen een concrete invulling. Met Bal noem ik deze personages. Een personage is voorzien van een aantal kenmerken die samen zijn karakter uitmaken. Deze kenmerken kan men afleiden uit de tekst die ze op een bepaalde manier naar voor brengt. Rimmon-Kenan stelde een typologie van karakterisering op. Een personage kan direct gekarakteriseerd worden door de verteller, door medepersonages of door zichzelf. Hier dient de lezer zich de vraag te stellen in hoeverre de informatie betrouwbaar is. Indirecte karakterisering gebeurt op basis van de metonymische relatie van daden, taal, stijl, uiterlijk en setting van een personage met diens karakter. Rimmon-Kenan onderscheidt nog een derde manier van karakterisering op basis van analogie of metafoor. Het is wel duidelijk dat het vaststellen van deze karaktertrekken sterk zal

¹⁰⁸ Zie Genette (1972, p. 184 – 203).

¹⁰⁹ Cohn wordt in dit verband vermeld door Genette (1983, p. 39-43) en Herman en Vervaeck (2005, p.91-101). Zie Cohn, D. (1978). *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton (N.J.): Princeton University Press.

¹¹⁰ Bal (1990, p.47) gebruikt de term spiegeltekst en merkt op dat de gelijkenis tussen primaire en ingebedde tekst slechts geldt in een bepaald opzicht, in tegenstelling tot wat de visuele metafoor lijkt te impliceren.

worden bepaald door de lezer.¹¹¹ Het interpreteren van tekstaanwijzingen zal steeds in meerdere of mindere mate bepaald worden door de buitentekstuele situatie en de ideologie van de onderzoeker. Bal wijst in dit verband op het aspect voorspelbaarheid (1990, pp. 95-98). Naargelang de lezer over meer informatie beschikt, kan hij een karakter beter inschatten. Ook voor de lectuur kan hij al over gegevens beschikken die het personage determineren. Dit is zeker het geval bij historische of legendarische personages. Op grond van het referentiekader ontstaat een verwachtingspatroon dat bij lectuur wordt doorbroken of bestendigd.

Deze abstracte opsomming van methodologische tools van de discoursanalyse en narratologie zullen betekenis krijgen in de eigenlijke tekstanalyse. Ik merk nog op dat ik de theorieën niet dwangmatig inzet, maar afhankelijk van de casussen zullen bepaalde aspecten meer of minder op de voorgrond treden. Zo zal het narratologische aspect 'tijd' belangrijk zijn voor mijn interpretatie van de bewerkingen van de *Odyssee* (hoofdstuk 3); bij de analyse van taboes (hoofdstuk 4) zal ik dan weer meer terugvallen op de tools van de discoursanalyse.

¹¹¹ Herman & Vervaeck zetten de theorie van Rimmon-Kenan uiteen (2005, p. 67-69). Zie Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Methuen.

Hoofdstuk 2

De bewerkingen in kaart gebracht

Doelstelling van dit hoofdstuk is een overzicht te creëren van tendensen van continuïteit en verandering in de omgang met klassieke verhaalstof in de jeugdliteratuur in de Lage Landen van 1970 tot vandaag. Ik onderneem drie grote stappen om het corpus aan primaire teksten in te kaart brengen. In het eerste deel van dit hoofdstuk zet ik uiteen hoe mijn corpus tot stand is gekomen (paragraaf 2.1); in het tweede deel staat het kwantitatieve onderzoek centraal (paragraaf 2.2.) en in het derde deel analyseer ik de paratekst (paragraaf 2.3).

Om te beschrijven hoe ik tot mijn corpus van primaire teksten ben gekomen (paragraaf 2.1), vertrek ik van de theoretische uiteenzettingen in de inleiding en het eerste hoofdstuk. Daaruit kwam naar voren dat de begrippen ‘klassieke mythen’, ‘jeugdliteratuur’ en ‘bewerkingen’ op verschillende manieren kunnen worden ingevuld. De definiëringen die ik voorstelde, dienen als een eerste motivatie voor de selectie van primaire teksten. Ik herneem kort deze definities die als basis dienen voor de afbakening van mijn corpus en ga daarbij ook in op de pragmatische vragen die deze definities als selectiecriteria met zich meebrengen. Op basis daarvan stel ik een typologie op van bewerkingsvorm, manier waarop de tekst aan jongeren is geadresseerd en soort pretekst om een overzicht aan te brengen binnen de grote groep aan primaire teksten (paragraaf 2.1.1). Deze typologie effent dan de weg voor een bondige uiteenzetting van de werkwijze die ik heb gehanteerd bij de samenstelling van mijn tekstcorpus (paragraaf 2.1.2) en gebruik ik ook als werkinstrument bij het kwantitatieve onderzoek. Bij het uiteenzetten van de werkwijze voor samenstelling beschrijf ik niet alleen de verschillende zoekacties die ik ondernam om mijn corpus tot stand te brengen, maar ook de resultaten die deze zoekacties opleverden waarbij ik een onderscheid maak tussen de verschillende manieren waarop de teksten aan jongeren worden geadresseerd.

Het kwantitatieve onderzoek (paragraaf 2.2) valt uiteen in vijf delen waarin ik telkens een onderzoeksvraag centraal stel. Ik begon dit onderzoek met de bevinding dat er de laatste decennia sprake is van een kwalitatieve en kwantitatieve bloeiperiode voor de verwerking van de klassieke mythologie in de Nederlandstalige jeugdliteratuur (zie paragraaf 'Dode talen'). In paragraaf 2.1.1 staat de vraag centraal hoe deze bloeiperiode zich op kwantitatief vlak uit. Ik ga met andere woorden na wanneer en in welke mate er precies sprake is van een stijging in de productie van bewerkingen van klassieke mythologie voor jongeren in Nederland en Vlaanderen. Daartoe deel ik de onderzochte periode op in verschillende tijdsspannes. Ik ga na of de productie van jeugdbewerkingen in elk van deze tijdsspannes stijgt dan wel daalt ten opzichte van de vorige tijdsspanne.

Voor de vraagstelling in paragraaf 2.2.2 vertrek ik van een bevinding uit de theorie over bewerken in de jeugdliteratuur. Daaruit kwam immers naar voren dat er recent sprake is van een evolutie naar een vrijere omgang met de pretekst in recente bewerkingen. Aan de hand van een typologie van bewerkingen, wil ik deze theoretische vaststelling toetsen aan de teksten uit mijn corpus. Ik vraag mij ook af of de meer traditionele bewerkingen de vorm aannemen van collecties van verschillende verhalen, of van een jeugdroman op basis van een pretekst en of dit verandert doorheen de tijd.

Een derde grote vraag die ik in het kwantitatieve onderzoek wil beantwoorden is of er diachrone tendensen kunnen worden vastgesteld in de leeftijd van de geïntendeerde lezers aan wie de bewerkingen worden geadresseerd (paragraaf 2.2.3). Een antwoord op deze vraag beschouw ik als een indicatie van de manier waarop naar jongeren als lezers van klassieke mythische verhaalstof wordt gekeken. Gezien de prominente aanwezigheid van taboegevoelige thema's als seks, dood en geweld in de klassieke mythologie, kan een hoge gemiddelde leeftijd globaal genomen immers in verband worden gebracht met een censurerende impuls en een beschermende, romantische houding ten opzichte van jongeren, terwijl een lagere leeftijdsgrens in de richting van Higonnet's 'knowing child' kan wijzen, een gesocialiseerd subject dat niet moet worden afgeschermd van taboes (cfr. supra, paragraaf 1.1.1). Uiteraard bestaat er geen 1:1 relatie tussen geïntendeerde leeftijd en kindbeeld. De aangegeven leeftijdsgrens zal in casestudies dan ook in verband worden gebracht de aanwezigheid van en omgang met taboegevoelige thema's en de literaire en inhoudelijke complexiteit van de teksten.

Om een eerste zicht te krijgen op de thema's die uit de mythische preteksten doorheen de tijd naar voren worden gehaald, verdeel ik de mythen in mijn typologie onder in verschillende thematische categorieën. In paragraaf 2.2.4 onderzoek ik of er

sprake is van continuïteit en verandering wat betreft de keuze van preteksten en of ik ook op basis hiervan relatieve vaststellingen kan doen over opvattingen van jongeren als lezers van klassieke mythen. Ook voor deze bevindingen geldt dat ze in de kwalitatieve analyses van de teksten zullen worden uitgediept en genuanceerd.

In het laatste gedeelte van het kwantitatieve luik van dit onderzoek (paragraaf 2.2.5) ga ik na of er correlaties kunnen worden vastgesteld tussen de verschillende kwantitatieve gegevens. Hierbij staan twee grote vragen centraal. In de eerste plaats ga ik na of er verbanden kunnen gelegd worden tussen de stijgingen en dalingen in de productie, tussen continuïteit en verandering in types bewerkingen, in leeftijdsgrenzen en in keuze van preteksten. Daarnaast vraag ik me af of de bevindingen uit de kwantitatieve analyses kunnen worden gerelateerd aan aspecten van continuïteit en verandering die de jeugdliteratuur typeren (zoals uiteengezet in hoofdstuk 1). Zo beschrijf ik tendensen in de praktijk van bewerken van klassieke mythologie voor jongeren in de Lage Landen van 1970 tot vandaag en breng ik deze in verband met (veranderende) kenmerken van jeugdliteratuur. De ‘landkaart’ van het onderzoeksgebied die zo ontstaat is een belangrijk instrument voor de rest van het onderzoek. Ik gebruik ze als een referentiepunt bij de analyses.

Het laatste deel van dit hoofdstuk, de analyse van de paratekst, beschouw ik als een overgang van het kwantitatieve onderzoek naar de casestudies in hoofdstukken 3, 4 en 5. De flapteksten, titels, voorwoorden, andere ‘uitgeversteksten’ en covers van de boeken geven een indicatie van de betekenis die aan de klassieke mythologie wordt toegekend en van de motivaties van volwassenen om klassieke verhaalstof over te brengen naar jonge lezers. Ik tracht deze bevindingen te toetsen aan de eerder vastgestelde tendensen in frequentie, keuze van preteksten, bewerkingsvormen en geïntendeerde leeftijd en op die manier de brug te slaan tussen het kwantitatieve onderzoek in dit hoofdstuk en het kwalitatieve onderzoek de hierna volgende hoofdstukken.

2.1 Hoe het tekstcorpus tot stand kwam

2.1.1 Criteria voor afbakening en typologie

In deze paragraaf behandel ik achtereenvolgens taal, moment van publicatie, vorm van adresseren, leeftijdscategorie, vorm van bewerken en type pretekst als criteria om de te onderzoeken teksten te selecteren en/of te ordenen.

Taal en moment van publicatie

Ik neem in mijn primaire corpus enkel origineel Nederlandstalige publicaties op die voor het eerst gepubliceerd werden in of na 1970. Vertalingen naar het Nederlands reken ik niet tot mijn corpus. Dat geldt zowel voor vertalingen van jeugdbewerkingen uit andere talen als voor vertalingen van klassieke werken die aan jongeren worden geadresseerd. Herdrukken met publicatiedatum voor 1970 komen evenmin in aanmerking, met uitzondering van herwerkte heruitgaven van klassieke Griekse of Latijnse teksten die geadresseerd zijn aan of uitgegeven zijn voor jongeren. Hoewel ik het jaar 1970 als ondergrens eerder al motiveerde vanuit de invloed die emancipatiebewegingen op de jeugdliteratuur en de omgang met de klassieke traditie op dit moment begonnen uit te oefenen (cf. supra, paragraaf 'Vraagstelling'), merk ik toch op dat er in geen van beide domeinen (receptie studies van het klassieke en jeugdliteratuur) sprake kan zijn van een strikte breuklijn. De erg concrete datering moet dus begrepen worden als een pragmatische keuze en is hoe dan ook enigszins artificieel.

Dezelfde bedenking gaat op voor mijn keuze om de periode op te delen in 4 gelijke delen. Om het onderzoek statistisch zuiver te kunnen houden, was het nodig te werken met gelijke tijdsspannes. Daarom heb ik de conventionele opdeling in decennia vervangen door een opsplitsing in 4 periodes van 11 jaar. Een opdeling in decennia is dan wel meer gangbaar, uiteindelijk is elke scheidingslijn die wordt aangebracht in de periode artificieel. Het jaar 2014 kan ik niet meetellen in de statistieken omdat het jaar bij afwerking van dit onderzoek nog niet is afgelopen. Ik kom dus tot de wat ongewone opdeling van het corpus in volgende tijdsspannes: 1970 t.e.m. 1980; 1981 t.e.m. 1991; 1992 t.e.m. 2002; 2003 t.e.m. 2013. Deze temporele onderverdeling gebruik ik ook bij de analyse van patronen en tendensen verder in dit hoofdstuk, zoals eerder gemotiveerd. De tabellen in bijlage 2 bevatten een chronologisch overzicht van de werken in het corpus, opgedeeld volgens deze vier tijdsspannes.

Vormen van adresseren en leeftijdsafbakening

In navolging van Hans Heino Ewers (2009) stel ik jeugdliteratuur gelijk met de totaliteit van teksten die geadresseerd zijn aan jonge lezers en kom zo tot drie vormen van ‘intentionele jeugdliteratuur’ (zie paragraaf 1.1.1, ‘een inclusieve benadering’). Als eerste vorm onderscheid ik de jeugdliteraire bewerkingen van bestaande verhalen (‘jeugdbewerking’); als tweede de publicaties binnen een jeugdliteratuurfonds van oorspronkelijk binnen een globaal fonds uitgegeven boeken (‘jeugduitgave’); en als derde vorm van intentionele jeugdliteratuur de literatuuraanbevelingen voor jongeren (‘aanbeveling’). Deze drie manieren waarop een tekst kan worden geadresseerd aan jongeren gebruik ik ook als ordeningsprincipes in mijn typologie. In de categorie jeugdbewerkingen, neem ik ook herwerkte heruitgaven op (‘jeugdbewerking, heruitgave’).

Ook wat de leeftijdsgrenzen betreft, heb ik zo ruim mogelijke criteria gehanteerd en daarbinnen een onderverdeling aangebracht om tendensen te kunnen beschrijven. Ik gaf eerder al aan dat ik mij op Rita Ghesquiere baseer voor een onderscheid tussen kinder-, jeugd- en adolescentenliteratuur (resp. tot 11 à 12 jaar; tot 15 jaar en ouder dan 15 jaar). Omdat ik in mijn onderzoek ruim aandacht besteed aan de minimumleeftijd van de geadresseerden, wilde ik de categorie kinderliteratuur nog verder verfijnen. Daartoe raadpleegde ik de website ‘boekenzoeker.org’ (<http://www.boekenzoeker.org>), een zoekmachine voor boeken die ontstond door een samenwerking van *de Nederlandse Taalunie*, *Stichting Lezen Vlaanderen* en *Stichting Lezen Nederland* waar in de categorie jonger dan 12 nog een onderscheid wordt gemaakt tussen de groep 0-8 en 8-12.

Voor de analyses is een duidelijke onder- en bovengrens vereist. Zo kwam ik tot volgende vier leeftijdscategorieën: categorie 1 van 0 t.e.m. 8 jaar; categorie 2 van 9 t.e.m. 11 jaar; categorie 3 van 12 t.e.m. 14 jaar en categorie 4 van 15 t.e.m. 18 jaar. Ik koos ervoor zo nauwkeurig mogelijk te kunnen differentiëren binnen de groep waarbinnen de meeste teksten van mijn corpus voorkomen (10-12 jaar als minimumleeftijd) en maakte daartoe de categorieën 2 en 3 zo klein mogelijk. In de tabellen in bijlage 2, staat de geïntendeerde leeftijd aangegeven, vaak is die afkomstig uit verschillende bronnen.¹¹²

¹¹² De voornaamste bronnen zijn de Vlaamse online catalogus van bibliotheken (<http://www.bibliotheek.be/>); de databank *NBDBiblion* (<http://www.nbdbiblion.nl/>) en de uitgeverijen waar de boeken verschenen zijn.

Vormen van bewerken

Ook wat bewerkingen betreft onderscheid ik verschillende types en vormen. Op basis van Hutcheons definiëring (zie paragraaf 1.2.1 ‘transmedialiteit’), omschrijf ik een eerste vorm van bewerken als ‘een erkende en uitgebreide intertekstuele omgang met een herkenbare pretekst of preteksten’. Ik maak daarbinnen een onderscheid tussen bewerkingen van een enkele mythe of mythecluster (in de typologie onder ‘B-enkel’) en collecties (‘B-collectie’). Een collectie kan bestaan uit bewerkingen van verschillende klassieke mythen; of van klassieke mythen en andere verhalen, dikwijls mythen uit andere culturen. Zowel de ‘enkelvoudige bewerking’ als de collectie kan de vorm krijgen van een ingebedde vertelling. In het geval van ingebedde vertellingen, heb ik echter enkel die werken tot mijn corpus gerekend waar de klassieke mythen minstens een derde van de verteltijd in beslag nemen en/of waarvan de paratekst aankondigt dat het boek klassieke mythische verhalen behandelt. Het kaderverhaal kan zich afspelen in de klassieke oudheid of in een hedendaagse setting en in sommige gevallen is ook de plot van het kaderverhaal gebaseerd op een klassieke mythe.

Naast bewerkingen in de traditionele zin, zijn er ook bewerkingen die veel losser omgaan met de pretekst en ook deze heb ik in mijn kwantitatieve onderzoek een plaats trachten te geven onder de vorm van een afzonderlijke categorie. Omdat het onderscheid tussen een traditionele vorm van bewerken en een vrije, losse bewerkingspraktijk gradueel is, heb ik enkel de bewerkingen onderscheiden die onder de definitie van de speelse bewerkingspraktijk ‘mishmash’ vallen (cf. supra, paragraaf 1.2.1, ‘Transmedialiteit’). Deze bewerkingen voldoen aan twee criteria. Ten eerste hebben zij de pretekst geabstraheerd tot script en schema waardoor ze kunnen volstaan met korte, onvolledige verwijzingen om de pretekst op te roepen. Als tweede criterium geldt dat deze speelse verwerking van de klassieke pretekst voorkomt in een mix van losse verwijzingen naar preteksten uit andere tradities. Een losse manier van alluderen op de mythische pretekst kan al gebeuren in de paratekst, zoals bijvoorbeeld de titels *Dissus* (Van der Geest, 2010) en *De kleine Odessa* (Van Olmen, 2009), maar dit is niet noodzakelijk zo, zoals bijvoorbeeld in het boek *Soepletters* (Versyp, 2011). Bewerkingen waarvan de band met de mythologische traditie niet in de paratekst wordt aangegeven, zijn moeilijk te traceren. Daarom kan ik, voor deze categorie in het bijzonder, geen aanspraak maken op volledigheid.

Ik merk ten slotte nog op dat uitgevers en bibliotheken bewerkingen soms de labels ‘non-fictie’, ‘informatief’ of ‘fictie’ meegeven. Omdat de criteria voor deze

labels niet duidelijk zijn, hield ik geen rekening met dit onderscheid bij de selectie van primaire werken.¹¹³

Afbakening en opdeling volgens pretekst

Net als voor jeugdliteratuur en bewerkingen ben ik voor de afbakening van klassieke mythen als pretekst inclusief en pragmatisch tewerk gegaan. Als klassieke mythen beschouw ik in deze context dan ook alle niet-historische verhalen van klassiek Griekse en/of Romeinse oorsprong die door auteurs als pretekst voor bewerkingen geadresseerd aan jongeren zijn gebruikt, met uitzondering van fabels. Ook sluit ik fictieve verhalen over historische heersers uit, als daar zijn Alexander de Grote, de Perzische koningen Gyges, Kroisos; Kyros en Dareios; evenals fictieve verhalen over (de dood van) historische personages als filosofen, politici en atleten.

Ik heb getracht de diffuse groep preteksten van mijn primaire corpus te ordenen op basis van thematische en functionele kenmerken.¹¹⁴ De typologie die zo ontstaan is, moet worden begrepen als een typologie van de klassieke mythe als pretekst in de jeugdliteratuur. Daarmee bedoel ik dat ik bepaalde thema's en functies heb uitgelicht die weliswaar inherent zijn aan de mythen, maar die tegelijk ook overeenkomsten vertonen met bekommernissen, thema's en functies van de jeugdbewerkingen van klassieke mythen en vaak zelfs van de jeugdliteratuur in het algemeen. Als leidraad hanteer ik de indeling die Luc Ferry maakte in *La sagesse des mythes* (2008), zijn humanistische interpretatie van de klassieke mythologie (cfr. supra, paragraaf 'De mythe').

Ferry beschrijft en verklaart de mythen als levenslessen en geeft dit met de ondertitel, *Apprendre à vivre*, ook expliciet aan. Het aanvaarden van de plaats van de mens in de wereld kunnen we beschouwen als de kern van de humanistisch-filosofische boodschap die Ferry in de mythologie leest. Daarbij legt hij de nadruk op verklarende en moreel-ethische aspecten van de mythologie. De pedagogische dimensie van de jeugdliteratuur die ik eerder uitvoerig behandelde, verklaart waarom precies deze aspecten van de mythologie ook voor de jeugdliteratuur bijzonder

¹¹³ Het grootste deel van de teksten uit het primaire corpus worden op bibliotheek.be vermeld als 'fictie', uitzonderingen zijn de jeugdbewerkingen van Meppelink (1988), Broos (1991); Van den Brink (2009) en Ransijn (1997).

¹¹⁴ Elke classificatie van klassieke mythen bevat onvermijdelijk een overlap tussen functionele en thematische kenmerken.

relevant zijn.¹¹⁵ Volgens John Stephens is het namelijk zo dat jeugdboeken in de eerste plaats de wereld begrijpbaar willen maken en mogelijke leefwerelden willen voorstellen (1992, p. 9) (cf. supra, paragraaf 1.1.1, ‘Traditionele kindbeelden’).

Ferry deelt zijn navertelling van de klassieke mythologie op in zes interpretatieve categorieën en hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk wordt het ontstaan van de kosmos en de goden beschreven. In het tweede hoofdstuk ‘De la naissance des dieux à celle des hommes’ (2008, p. 120), staat de plaats van de mens in de kosmos centraal en buigt Ferry zich over de vraag welke betekenis de creatie van de sterfelijke mens in de mythologie meekrijgt. Het derde hoofdstuk is aan de *Odyssee* gewijd, een verhaal dat in Ferry’s theorie een centrale rol speelt. Odysseus is immers het toonbeeld van de mens die zijn plaats in de wereld leert te aanvaarden. Vervolgens gaat Ferry in op het thema *hybris* in de mythologie dat hij beschrijft als ‘le cosmos menacé d’un retour au chaos ou comment le manque de sagesse gâche l’existence des mortels’ (2008, p. 406). De verhalen van de helden Herakles, Theseus, Perseus en Jason vormen de volgende categorie van Ferry waarbij hij de helden voorstelt als handhavers van de kosmische orde. Ten slotte bespreekt Ferry de tragische verhalen van Oidipous en Antigone onder de vraag waarom stervelingen vaak worden gestraft zonder zich aan enige zonde te hebben schuldig gemaakt.

Vertrekkende van de structuur die Ferry aanbracht en daarbij rekening houdend met de pedagogisch-socialiserende dimensie van de jeugdliteratuur en mijn keuze voor een focus op ethische thema’s en sociale ongelijkheid voor de tekstanalyses, kwam ik tot zeven types van mythen. Elke pretekst van een Nederlandstalige bewerking geadresseerd aan jongeren kreeg een plaats binnen deze typologie (zie tabel bijlage 1).¹¹⁶ Van Ferry nam ik de categorieën ‘ontstaansmythen’; ‘hybris en straf’; ‘heldenmythen’ en ‘tragedies’ over¹¹⁷ en vulde deze aan met de categorieën

¹¹⁵ Ferry legt sterk de nadruk op het aanvaarden van de sterfelijkheid als ‘les’ die de mythen zouden overbrengen. Deze specifieke interpretatie komt ook in de jeugdliteratuur voor en dan vooral in de bewerkingspraktijk van Imme Dros. Ik kom hierop terug in mijn conclusie (cf. infra, ‘Het verhaal gaat verder...’). De globale overeenkomst tussen de interpretatie van Ferry en de jeugdliteratuur situeert zich dus op een algemener niveau, namelijk in de idee van de mythologie als verhalen met een pedagogische, ethische en morele boodschap. Een andere overeenkomst tussen Ferry’s mythentheorie en de algemene jeugdliteraire verwerking van de mythologie is de bijzondere status van de *Odyssee* die in het volgende hoofdstuk aan bod komt.

¹¹⁶ De mythen die enkel voorkomen in bewerkingen geadresseerd aan jongeren en niet in jeugdbewerkingen zijn oranje gekleurd in de tabel.

¹¹⁷ Ik neem de categorieën van Ferry als basis, maar geef er een eigen invulling aan. Het aantal verhalen dat Ferry in zijn werk bespreekt, is tamelijk beperkt waardoor ik meestal een veel groter aantal verhalen onder een bepaalde categorie opneem.

‘verklarend/metamorfose’; ‘aanranding’ en ‘andere’. De functies en thema’s die ik heb geselecteerd voor mijn typologie, mogen dan wel geïnspireerd zijn door eigenschappen van jeugdliteraire teksten, toch gaat het label dat ik aan een bepaalde mythe heb toegekend uit van een functie of eigenschap van de mythe zelf. De plaats van een bepaalde mythe binnen de typologie doet met andere woorden geen uitspraak over de betekenis die in een bewerking wordt toegekend of benadrukt. De complexiteit van de mythologie brengt bovendien met zich mee dat elke indeling tot op zekere hoogte artificieel is. In mijn onderzoek dient ze om een structuur aan te brengen die het mogelijk maakt een overzicht te bieden van welke mythische preteksten in de jeugdliteratuur werden bewerkt.

- (1) De categorie ‘ontstaansmythen’ verdeel ik verder onder in ‘kosmogonie’; ‘antropogonie’; ‘goden en godenverhalen’ en ‘stichtingsverhalen’. De kosmogonie omvat het ontstaan van Ouranos en Gaia tot en met de gigantomachie. Onder ‘antropogonie’ komen de verhalen van Prometheus, Pandora, Deukalion en Pyrrha en de mythe van de ‘dubbelmensen’. Wat de goden betreft, heb ik twee vaak voorkomende preteksten op de voorgrond geplaatst in mijn typologie omdat die het vaakst voorkomen, nl. de geboortes van Athena en van Dionysos. Onder ‘andere’ heb ik de zeer ruime groep verhalen ondergebracht over de geboorte van andere goden, alsook opsommingen over de functie en de verwantschap van de goden onderling. Ook verhalen over de relaties tussen verschillende goden, zoals het verhaal van Ares, Afrodite en Hefaistos, vallen onder deze algemene hoofding. De laatste groep ontstaansmythen zijn stichtingsverhalen, zoals de stichting van Rome door Romulus & Remus en van Thebe door Zethos & Amfion.
- (2) De tweede categorie bestaat uit mythen met een aitiologische functie en/of waarin een metamorfose centraal staat. Hieronder vallen de mythen waarin sterrentekens zoals Kastor en Polydeukes en Berenike een verklaring meekrijgen alsook natuurfenomenen zoals de kleur van de moerbeiboom in het verhaal van Pyramos en Thisbe. Ook de verhalen van Pygmalion en Ifis die wel een metamorfose beschrijven, maar geen aitiologische functie hebben, reken ik tot dit type.
- (3) De derde categorie zijn de mythen over ‘hybris en straf’, de verhalen waarin overmoedig gedrag van stervelingen wordt gestraft door de goden, zoals de mythen van Adonis, Daidalos, Arachne, en Faëthon. Het verhaal van Filemon en Baukis lijkt hier op het eerste zicht niet thuis te horen, maar voeg ik toe omdat de plot, waarin goed gedrag wordt beloond, kan gelezen worden als een omkering van het principe van hybris en straf. De mythen van dit type bevatten heel vaak een verklarend aspect onder de vorm van een metamorfose. In mijn typologie heeft het thema ‘hybris’ echter prioriteit gekregen over de verklarende functie.¹¹⁸

¹¹⁸ In de tabel in bijlage 1 geef ik het eventuele verklarende aspect van de mythen onder ‘hybris en straf’ aan tussen haken. Verklarende mythen zijn gemarkeerd met een asterisk.

- (4) Naast de vier verhalen die ook Ferry als heldenmythen beschouwt (Herakles, Jason, Perseus, Theseus), nam ik onder deze categorie ook de verhalen op van Odysseus en de Trojaanse oorlog, en de lotgevallen van Aineias, Bellerofon en Kadmos.
- (5) Ferry bespreekt enkel de verhalen van Oidipous en Antigone als 'l'archétype du destin tragique' (2008, p. 346) die hij beschrijft als een straf zonder dat er sprake kan zijn van enige schuld. Omdat het geven van een definitie van 'tragedie' erg complex is en het hier in de eerste plaats gaat om een functionele indeling, neem ik een pragmatisch uitgangspunt voor mijn selectie van 'tragedies'. In mijn typologie neem ik onder deze categorie die mythen op waarvan de canonieke en meest gebruikte versie voorkomt in de klassieke tragedies en die niet onder een van de andere genoemde categorieën vallen. Net als in het boek van Ferry behoren hiertoe de verhalen uit de Thebaanse cyclus die beschreven worden in Aischylos' *Zeven tegen Thebe*, Sofokles' *Antigone*, *Koning Oidipous* en *Oidipous in Kolonos* en Euripides' *Fenicische vrouwen*. Het verhaal van Prometheus dat het onderwerp vormt van Aischylos' *Prometheus gebonden* valt echter onder 'ontstaansmythen - antropogonie', aangezien het werk van Hesiodos hiervoor de meest voor de hand liggende bron vormt. Van de grote groep tragedies die we kunnen rekenen tot de cyclus van mythen rond de Trojaanse oorlog, nam ik enkel de thuiskomst van Agamemnon afzonderlijk op. Onder 'Agamemnon' vallen in mijn typologie ook de verhalen waar Orestes en Elektra de hoofdrol spelen. Episodes uit Sofokles' *Aias* of *Filoktetes* of Euripides' *Andromache*, *Hekabe*, *Trojaanse vrouwen*, *Ifigeneia bij de Tauriërs*, *Helena* of *Ifigeneia in Aulis* zijn opgenomen onder 'Heldenmythen- Trojaanse oorlog' omdat deze verhalen slechts bij uitzondering afzonderlijk worden naverteld. Ook de tragedies over Herakles en zijn nakomelingen (Sofokles' *Vrouwen uit Thracis* en Euripides' *Herakles* en *Herakleides*) zie ik als deel van het verhaal van Herakles dat onder 'heldenmythen' werd ingedeeld. Verder nam ik onder 'tragedies' nog Euripides' *Alkestis*, *Medeia*, *Hippolytos*, *Smekelingen*, *Ion* en *Bakchanten* op.
- (6) De zesde categorie, namelijk de verhalen waar sprake is - of op zijn minst kan zijn - van aanranding, komt niet voor in Ferry's werk, maar past wel binnen de aandacht voor sociale ongelijkheid en maatschappelijk kwesties in dit onderzoek. Veelal gaat het hier om verhalen waarin een god een vrouw verkracht of aanzet tot een seksuele handeling.¹¹⁹ Voorbeelden zijn Syrinx, Dafne, Leda, Leto en Europa. Ook de ontvoering van Persefone door Hades valt onder deze categorie. Hoewel het voor verschillende van deze mythen niet duidelijk is of we in de pretekst kunnen spreken van een slachtoffer van aanranding of van wederzijdse instemming, is in deze verhalen wel sprake van een actieve rol van de man en een passieve rol voor de belaagde vrouw (of jongeman). Een aantal van deze verhalen heeft ook een verklarende functie die ik, net als bij de mythen van hybris en straf, aangeef tussen haken in de typologie van de preteksten (zie bijlage 1).

¹¹⁹ Enkel in het verhaal van Tereus is sprake van een sterfelijke dader. In het verhaal van Ganymedes is het 'slachtoffer?' van het mannelijk geslacht en is de belager een god. Ook Hermafroditos is een jongen die ongewild wordt belaagd door de nimf Salmakis.

- (7) De mythen die niet onder een van de zes voorgaande categorieën passen, heb ik onder de noemer ‘andere’ geplaatst.

Ik benadruk – ten overvloede misschien – het artificiële, functionele en tot op zekere hoogte ook subjectieve karakter van mijn typologie die moet begrepen worden als een werkinstrument voor dit onderzoek.

Typologie van bewerkingen van klassieke mythen in de jeugdliteratuur

Onderstaande tabel geeft een overzicht van de categorieën volgens dewelke ik de primaire teksten heb ingedeeld en kan dienen als leidraad voor de interpretatie van de tabellen in bijlage 2 waarin de werken uit het primaire corpus werden opgenomen. De tabellen werden opgedeeld volgens de vier tijdsspannes waarin ik de onderzochte periode heb onderverdeeld. Ik labelde elke bewerking volgens leeftijds categorie, vorm van adresseren en type bewerking.¹²⁰

TYOLOGIE

1. Tijdsspanne

- ❖ 1970 t.e.m. 1980
- ❖ 1981 t.e.m. 1991
- ❖ 1992 t.e.m. 2002
- ❖ 2003 t.e.m. 2013

2. Leeftijdscategorie

- ❖ Categorie 1: 0-8 jaar (kinderliteratuur)
- ❖ Categorie 2: 8-12 jaar (kinderliteratuur)
- ❖ Categorie 3: 12-15 jaar (jeugdliteratuur in de specifieke zin)
- ❖ Categorie 4: 15-18 jaar (adolescentenliteratuur)

3. Vorm van adresseren

- ❖ ‘jeugdbewerking’
 - ‘jeugdbewerking, heruitgave’
- ❖ ‘jeugduitgave’
- ❖ ‘leesaanbeveling’

¹²⁰ Indien er maar een korte passage voorkomt van een bepaalde mythe, of een minder voor de hand liggend deel uit de mythe wordt naverteld, bijvoorbeeld de terugkeer van een van de helden na de Trojaanse oorlog, dan vermeld ik tussen haken in de tabel de figuur/passage waarop wordt gefocust.

4. Type bewerking

- ❖ Een erkende en uitgebreide intertekstuele omgang met een herkenbare pretekst/preteksten ('B')
 - eventueel als ingebedde vertelling(en):
 - Bewerking van 1 mythe of mythecyclus/mythecluster ('B-enkel')
 - Collectie ('B-collectie'):
 - van bewerkingen van klassieke mythen
 - van klassieke mythen en andere verhalen
- ❖ Pretekst als script en schema: allusies en korte, onvolledige verwijzingen roepen de pretekst op + mix met andere tradities ('mishmash').

5. Type mythe

- ❖ Ontstaansmythen:
 - kosmogonie
 - antropogonie
 - theogonie en godenverhalen
 - stichtingsverhalen
- ❖ Verklarende mythe
- ❖ Mythen over morele en religieuze orde (hybris en straf)
- ❖ Heldenmythen
- ❖ Tragedies
- ❖ Aanranding
- ❖ Andere verhalen

Figuur 7 Typologie van bewerkingen van klassieke mythen in de jeugdliteratuur; legende bij bijlage 2.

2.1.2 Werkwijze

Om een zo volledig mogelijke lijst te kunnen samenstellen van bewerkingen van klassieke mythologie geadresseerd aan jongeren, heb ik per decennium een aantal specifieke zoekacties uitgevoerd.

Basis zoekactie

Als voornaamste bron heb ik *Brinkman's cumulatieve catalogus van boeken* gehanteerd, waarin ondermeer de in Nederland en Vlaanderen uitgegeven boeken zijn opgenomen (*Brinkman's cumulatieve catalogus van boeken. Nederlandse bibliografie bevattende de in Nederland en Vlaanderen uitgegeven of herdrukte boeken [...]. 1846-heden*). Marita Mathijssen vermeldt deze lopende bibliografie als de meest aangewezen bron voor het samenstellen van een corpus aan teksten uitgegeven in het Nederlandse

taalgebied maar geeft ook aan dat ‘de *Brinkman*’ niet altijd betrouwbaar is (2003, p. 103).¹²¹ Ik gebruikte deze bron om de bewerkingen op te sporen die onder de types jeugdliteratuur ‘jeugdbewerking’ en ‘jeugduitgave’ vallen. *Brinkman* geeft de mogelijkheid om te zoeken op ‘Brinkman onderwerp’. Ik heb systematisch alle jaargangen van de catalogus overlopen van 1970 tot en met 2014 op onderwerp ‘jeugdboeken’ op zoek naar titels over klassieke mythologie. Vervolgens zocht ik op onderwerp ‘mythen’ en nog eens op het onderwerp ‘mythologie’. Door een gebrek aan precisie in het toekennen van de onderwerpen in *Brinkman*, was een zoekactie op de combinatie ‘jeugdboeken’ en ‘mythen’ en/of ‘mythologie’ onbetrouwbaar. De categorie ‘jeugdboeken’ lijkt wel tamelijk precies te zijn toegekend,¹²² maar ‘mythen’ en ‘mythologie’ worden slechts sporadisch – en schijnbaar willekeurig – als onderwerp opgegeven bij de boeken. In de eerste plaats is het onderscheid tussen ‘mythen’ en ‘mythologie’ onduidelijk. Hein van Dolens *Op naar de Olympos!* (2009) krijgt als onderwerp ‘jeugdboeken; verhalen; mythologie’. *De farao en de dief* (2014) van dezelfde schrijver valt dan weer onder ‘jeugdboeken; verhalen; sagen en legenden; mythen’. Verder krijgen sommige bewerkingen van mythen geen van beide categorieën mee. Zo krijgt *Koning Midas heeft ezelsoren* (Dros, 1996b) als onderwerp ‘jeugdboeken; verhalen’ mee, terwijl *De huiveringwekkende mythe van Perseus* (Dros, 1996a) onder ‘jeugdboeken; verhalen; mythen’ komt.

Aanvullende zoekacties en resultaten

De lijst van jeugdboeken die ontstond op basis van de zoekactie op het onderwerp ‘jeugdboeken’ in *Brinkman* vormde de basis voor mijn primaire corpus. Vervolgens ging ik op zoek naar wat op bibliotheekwebsites onder ‘jeugdliteratuur’ en ‘mythologie’ wordt vermeld.¹²³ De bedoeling was hierbij om eventuele gaten in de

¹²¹ Voor de periode 1970-1974 raadpleegde ik de catalogus in boekvorm in de Koninklijke Bibliotheek van Den Haag; voor de periode 1975-2014 raadpleegde ik de online catalogus ‘Nederlandse bibliografie online’ die overeenkomt met de *Brinkman Catalogus*

¹²² Het boek *Koning Midas heeft ezelsoren* (Tels, 1997), komt in *Brinkman* echter niet onder ‘jeugdboeken’ terecht, terwijl het volgens de recensie in de databank *NBDBibliion* door de auteurs expliciet op jonge lezers werd gericht. De website van de uitgeverij (“[Koning Midas heeft ezelsoren. Leontien Tels],” z.j.) geeft echter geen informatie over het doelpubliek mee wat kan verklaren waarom het boek in *Brinkman* niet onder de categorie ‘jeugdboeken’ staat.

¹²³ Ik gebruikte hier enkel de overkoepelende catalogus van de Vlaamse bibliotheken en niet die van de Nederlandse (resp. <http://www.bibliotheek.be/> en <http://www.bibliotheek.nl/>) omdat de zoekfunctie van deze laatste het niet mogelijk maakt om op leeftijds categorieën te zoeken.

resultaten die de *Brinkman* zoekactie had opgeleverd te traceren en daarnaast ook om het jeugdliteratuurtype ‘leesaanbevelingen’ op te sporen. Ik gaf op ‘bibliotheek.be’ achtereenvolgens de woorden ‘mythen’, ‘mythe’ en ‘mythologie’ in en beperkte het aantal resultaten door in het linkermenu telkens ‘Nederlands’ en ‘jeugd’ aan te geven.

Deze aanvullende zoekactie leverde niet zozeer resultaten op voor de categorieën jeugdbewerkingen en jeugduitgaven, maar wel voor de categorie leesaanbevelingen. Ik botste immers op een aantal werken op die werden uitgegeven voor volwassenen, maar in de Vlaamse bibliotheken onder ‘alle leeftijden’ of ‘jeugd’ worden gecatalogiseerd (zie bijlage 2, onder type ‘leesaanbevelingen’ – leeftijdscategorie ‘alle leeftijden’). Bij een bezoek aan de Openbare Bibliotheek Gent kwam ik immers tot de vaststelling dat ook deze boeken zich op de plank met mythenbewerkingen van de jeugd afdeling bevonden. Deze realiteit motiveerde mij om ook deze categorie in mijn onderzoek mee te nemen. Ik heb er met andere woorden voor gekozen om een zo breed mogelijk segment aan bewerkingen van klassieke mythologie gericht aan jongeren te onderzoeken, veeleer dan mij te beperken tot het ‘veilige’ gebied van de boeken die expliciet uitgegeven werden voor jongeren.

Om de lijst van leesaanbevelingen nog verder te kunnen vervolledigen, raadpleegde ik online leeslijsten. Dat deed ik door een Google zoekopdracht naar ‘mythologie jeugd’ en verschillende varianten hierop. Zo kwam ik bij leesaanbevelingen en leeslijsten terecht die op initiatief van particulieren tot stand zijn gekomen.¹²⁴ Daarnaast ging ik ook de professionele leeslijsten af, nl. ‘leesplein.nl’ (<http://www.leesplein.nl/>), een initiatief van *Stichting Bibliotheek.nl* en <http://boekenzoeker.org/>, dat ik ook gebruikte om de leeftijdscategorieën voor mijn typologie af te bakenen (cfr. supra). Een belangrijke opmerking is dat ik voor leesaanbevelingen beperkt was tot wat online te vinden is. Lijsten die niet of momenteel niet online circuleren (bijvoorbeeld in schoolverband opgestelde leesaanbevelingen of oudere lijsten) vallen daardoor onvermijdelijk uit de boot. Het feit dat in het corpus pas leesaanbevelingen zijn te vinden vanaf de jaren ’90 moeten we dan ook in dat licht interpreteren. Ik vond slechts van één bewerking uit de volwassenenliteratuur van voor 1990 aanbevelingen terug voor jonge lezers

¹²⁴ Specifiek voor de Oudheid zijn dat de lijsten <http://users.telenet.be/michel.vanhalmel/jeugd91.htm>; <http://www.hermesconsult.com/salve/jeugdboeken.htm>; geraadpleegd op 05/10/2014.

(Spillebeen, 1982) en ook deze aanbevelingen zijn afkomstig uit relatief recente leeslijsten (uit 2000 en 2005; cfr. infra, paragraaf 2.3).¹²⁵

Aangezien ik voor het zoeken naar aanbevelingen afhankelijk ben van de bronnen die op dit moment online beschikbaar zijn kan ik hier geen statistische gegevens op bouwen. De leesaanbevelingen werden dus niet opgenomen in mijn kwantitatieve onderzoek, maar analyseer ik wel in de casestudies.¹²⁶ Ik merk ten slotte nog op dat de categorie 'jeugduitgaven' niet vertegenwoordigd is in het corpus. Ik vond in deze categorie immers enkel twee vertalingen van klassieke werken.¹²⁷ Zoals eerder aangegeven, reken ik vertalingen niet tot mijn corpus. Uit de resultaten van de verschillende zoekacties volgt met andere woorden dat voor het statistische onderzoek enkel de categorie 'jeugdbewerkingen' als vorm van adresseren wordt in rekening gebracht. De bewerkte heruitgaven die onder deze categorie vallen nam ik ook mee op in de statistieken. Het betreft in totaal slechts vier werken, waarvan twee met een eerste publicatiedatum voor 1970 en twee aangevulde heruitgaven.¹²⁸

Leeftijds aanduidingen

Om de leeftijdscategorie van het doelpubliek te achterhalen, heb ik verschillende bronnen geraadpleegd. Eerst en vooral ging ik te rade bij de uitgever zelf. Zeer vaak kent deze op de website of in de paratekst echter geen specifieke leeftijd toe aan het doelpubliek en kunnen we alleen achterhalen dat het boek binnen een jeugdliterair

¹²⁵ Een Google zoekopdracht naar deze titel, geeft als eerste resultaat de website <http://www.scholieren.com> een online omgeving waarop jongeren uit de middelbare school o.m. boekbesprekingen en werkstukken uitwisselen. De bespreking van Willy Spillebeen wordt er als 'jeugdboek' getypeerd en werd gepost in 2005 (<http://www.scholieren.com/boekverslag/57129>). Het boek is ook terug te vinden op de in onbruik geraakte website van de 'Vereniging Leraren Geschiedenis & Maatschappelijke vorming' waar leeslijsten 'Historische jeugdboeken' op circuleren (<http://users.telenet.be/michel.vanhalmje/jeugd0077.htm>). De laatste update van de site dateert van 2000. Verder is nog terug te vinden in het digitaal tijdschrift voor geschiedenisdidactiek (<http://histoforum.net/romans/historo3.htm>), (laatste update 2014) en een website voor Latijn van een school in Merchtem <http://www.hermesconsult.com/salve/jeugdboeken.htm>. (laatste update 2010). Ik raadpleegde deze websites op 05/10/2014.

¹²⁶ Wanneer ik een bewerking van de categorie 'leesaanbevelingen' bespreek, vermeld ik dit telkens uitdrukkelijk in mijn analyse.

¹²⁷ Dragt, T. (1977). *Water is gevaarlijk : spookverhalen, verzen, feiten, fantasieën en overleveringen*. 's-Gravenhage Leopold; Dros, I., Out, N., Shuurman, I. e., van Driel, N., & (tekstbijdr.), e. a. (1994). *Op reis met Odysseus: de tekst van de Odyssee boek een tot en met negen: met informatie en leeslijsten* Middelburg: Zeeuwse Bibliotheek.

¹²⁸ Broos, H. J. M. (1991 [1967]). *Kleine Griekse Mythologie*. Groningen: Wolters Noordhoff; van Koten, D., Engelman, R. i., et. al.. (1996 [1922]). *Griekse heldensagen*. Antwerpen: Standaard Producties; Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (2004). *Griekse mythen*. Amsterdam: Querido en Kramer, S., & van Egeraat, E. (ill.). (2013). *De strijd om Troje en de terugkeer van de helden* (3e, herz. en aangevulde ed.). Amsterdam: Ploegsma.

fonds werd uitgegeven. Oudere werken worden daarnaast meestal niet meer online vermeld door de uitgever. Naast de uitgever, labelen ook online databanken en bibliotheken jeugdboeken volgens leeftijdscategorie. Om zowel een Nederlandse, als een Vlaamse bron te kunnen vermelden, geef ik, waar beschikbaar, de aanduiding van bibliotheek.be en van de Nederlandse recensiedatabank van de Nederlandse Bibliotheekdienst *NBDBiblion*; verder 'Biblion'.¹²⁹ Van een aantal werken gepubliceerd in de jaren '70 en '80 waren noch bij de uitgever, noch bij bibliotheek.be of *Biblion* gegevens over de leeftijd beschikbaar en raadpleegde ik de internationale databank 'Worldcat' (<https://www.worldcat.org/>) die gegevens bijeenbrengt van bibliotheken over de hele wereld. De beschrijving op deze website onder 'samenvatting' bevat sporadisch een leeftijdsaanduiding van het doelpubliek.

Toelichtingen

Tot slot van deze paragraaf behandel ik een aantal keuzes die ik maakte bij de schriftelijke neerslag hiervan in de tabellen, bijlage 2. Deze tabellen bevatten een chronologisch overzicht van de Nederlandstalige mythenbewerkingen geadresseerd aan jongeren, opgedeeld in de vier onderscheiden tijsspannes. Telkens geef ik daarbij de classificatie volgens leeftijd, manier van adresseren en vorm van bewerking. De kleuren markeren het onderscheid tussen jeugdbewerkingen (blauw), bewerkte heruitgaven (paars) en leesaanbevelingen (oranje).

Ook geef ik een zo volledig mogelijk overzicht van de preteksten die in een bepaald werk zijn herverteld en een classificatie van deze preteksten volgens mijn typologie van de mythe. Doordat vele mythen met elkaar in verband staan, worden sommige mythen in de bewerkingen aangehaald binnen de vertelling van een ander verhaal.¹³⁰ Hierbij gaat het vaak om korte verwijzingen, wat het achterhalen van alle preteksten enigszins bemoeilijkt. Het bleek immers niet haalbaar om alle korte en onvolledige verwijzingen naar een pretekst die zijn ingebed in een bewerking van een andere pretekst in de tabel op te nemen. Als selectiecriteria voor opname in de tabellen, bepaalde ik dat er een minimaal element van weergave van de plot moet zijn, in het volle bewustzijn van de willekeurigheid hiervan.

¹²⁹ De gegevens van *Biblion* bereiken ook een Vlaams publiek. Op bibliotheek.be is immers steeds een link beschikbaar naar de *Biblion*recensie van een bepaald boek.

¹³⁰ Zo vertelt Imme Dros de ontstaansmythen bij monde van Danaë die zich richt tot haar zoon Perseus (Dros, 2004 [1996], pp. 17-20).

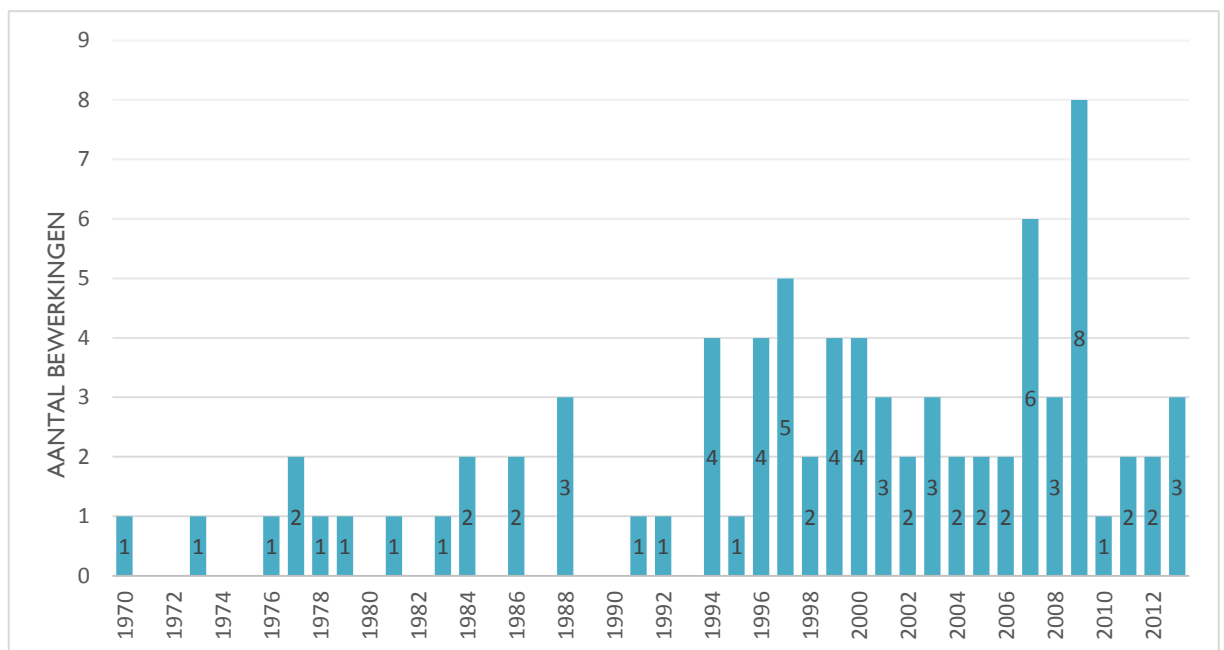
Naast proza, maken toneelteksten, libretto's voor jeugdopera en poëzie deel uit van het primaire corpus. Deze theaterteksten en libretto's zijn echter enkel in het corpus opgenomen wanneer de teksten uitgegeven werden of op aanvraag gedrukt beschikbaar waren. Gegevens over de opvoering, alsook de verantwoordelijken voor regie en productie zijn niet in de tabel vermeld omdat ik mij concentreer op de tekst.

Het aantal herdrukken blijft in de tabellen onvermeld omdat dit onderzoekswerk tijdrovend is en de gegevens niet altijd beschikbaar zijn.

2.2 Continuïteit en verandering in de jeugdliteraire omgang met klassieke mythologie. Kwantitatieve analyse

2.2.1 Mythologie in de lift

Onderstaande grafiek (figuur 8) geeft weer hoeveel jeugdbewerkingen elk jaar werden uitgegeven in de Lage Landen tussen 1970 en vandaag. Het meest opvallende aan de grafiek is zonder twijfel de hausse die zich vanaf midden jaren '90 inzette met als piekmomenten 1994-2000 en vooral 2007-2009.



Figuur 8 Aantal mythenbewerkingen volgens jaar van publicatie

Op basis van de gegevens in de grafiek, beschouw ik 1994 als kantelmoment voor de productie van jeugdbewerkingen van klassieke mythologie en deel de onderzochte periode navenant op. Zo kan ik het gemiddelde aantal op de markt gebrachte bewerkingen voor jongeren in beide periodes met elkaar vergelijken (figuur 9). In de periode voor de hausse (1970 t.e.m. 1993) verschenen in totaal 18 titels en gemiddeld minder dan één titel per jaar. Vanaf 1994 tot vandaag werden 63 bewerkingen op de jeugdboekenmarkt gebracht wat een gemiddelde geeft van drie titels per jaar, exact een verviervoudiging ten opzichte van de eerste periode.

Periode	Totaal aantal jeugdbewerkingen	Gemiddeld aantal jeugdbewerkingen per jaar
1970-1993 (24 jaar)	18	0,75
1994-2014 (21 jaar)	63	3

Figuur 9 Gemiddeld aantal titels voor en na 1994

Om deze cijfers correct te kunnen interpreteren is het nodig het aantal voor jongeren op de markt gebrachte bewerkingen (jeugdbewerkingen en jeugduitgaven) in verhouding tot de totale titelproductie van jeugdboeken in de Lage Landen te bekijken. Ook in de globale productie van jeugdboeken is er immers sprake van een aanzienlijke toename vanaf de jaren '90.

In onderstaande tabel (figuur 10) geef ik eerst het aantal jeugdbewerkingen per tijdsspanne weer (kolom 'aantal jeugdbewerkingen'). De gegevens over aantal jeugdbewerkingen breng ik in verband met de totale titelproductie van jeugdboeken in de Lage Landen (kolom 'totale titelproductie').

Tijdsspanne	Aantal jeugdbewerkingen	Totale titelproductie jeugdboeken	Percentage bewerkingen /productie	Stijging/daling aandeel bewerkingen t.o.v. vorige tijdsspanne
1970-1980	7	(geschat rond 14 000)	(0,05 %)	
1981-1991	10 (+43%)	15 542 (+ 11%)	0,064 %	(+28%)

1992-2002	30 (+200%)	20 413 (+31,4%)	0,147 %	+129,7%
2003-2013	34 (+13,3%)	29 083 (+42,5%)	0,117 %	-20,4%

Figuur 10 Verhouding jeugdbewerkingen en -uitgaven/totale titelproductie

De gegevens voor de totale titelproductie baseer ik opnieuw op *Brinkman*, met dezelfde reserves wat betreft volledigheid als beschreven in paragraaf 2.1.2.¹³¹ Ik bereken hoeveel procent van de totale titelproductie de jeugdbewerkingen en jeugduitgaven van klassieke mythen bedragen per decennium (kolom bewerkingen/productie).¹³² Omdat bewerkingen van klassieke mythologie een zeer specifiek segment uitmaken van een grote en diverse groep boeken gepubliceerd voor jongeren, ligt het percentage bewerkingen/totale titelproductie erg laag. Telkens minder dan 0,2 % van het totale aantal in Nederland en Vlaanderen uitgegeven jeugdboeken bestaat uit bewerkingen van klassieke mythologie.

De verhouding van de gegevens van de ene tijdsspanne ten opzichte van de andere heb ik telkens omgezet in een percentage dat de stijging of daling van de titelproductie ten opzichte van de vorige tijdsspanne weergeeft (tussen haken onder data). Zo stijgt het aantal uitgebrachte titels over klassieke mythologie in de periode 1992-2002 met maar liefst 200% ten opzichte van de periode 1981-1991, terwijl het aantal jeugdboeken 'slechts' met 31,4% stijgt.

Op die manier heb ik uiteindelijk de stijging (of daling) kunnen berekening van het aandeel aan jeugdbewerkingen en jeugduitgaven in de Nederlandstalige jeugdliteratuur ten opzichte van een vorige tijdsspanne (uiterst rechtse kolom).

¹³¹ Ik heb de gegevens samengesteld op basis van een uitgebreide zoekactie op trefwoord 'jeugdboeken'; taal 'Nederlands' en materiaalcode 'boeken'. De gegevens van 1970-1979 heb ik niet online kunnen raadplegen omdat de online *Brinkman* pas loopt vanaf 1973. Ik vond wel de totaalproductie van 1971-1980 in het artikel *En famille. De positie van vertaling in kinder- en jeugdliteratuur* door Cees Koster ter gelegenheid van de dag van het vertaalde kinderboek (Koster, 2005). Koster komt uit op 12 756 titels voor de periode 1971-1980, wat neerkomt op ongeveer 12 75 per jaar, waardoor ik tot een geschat aantal kom van 14 000 titels voor de periode 1970-1980 (tussen haken in tabel).

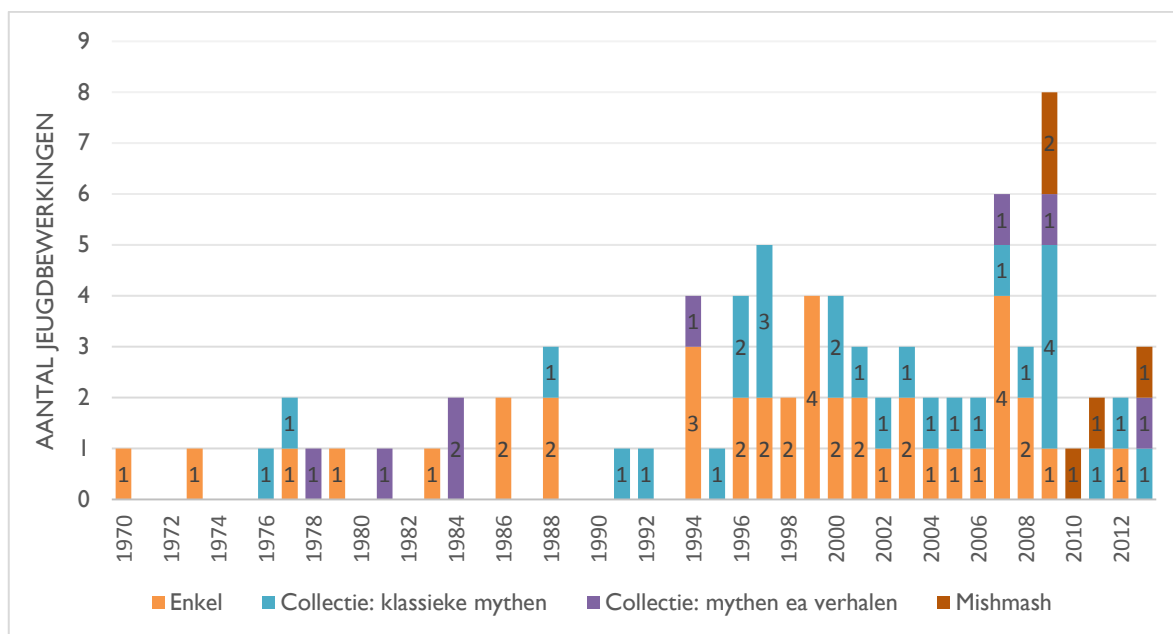
¹³² Ik merk hierbij op dat de zoekfunctie van *Brinkman* het niet mogelijk maakt om een onderscheid te maken tussen vertaalde en oorspronkelijk Nederlandstalige werken. Dit kan een enigszins vertekend beeld geven, aangezien ik enkel origineel Nederlandstalige bewerkingen tot mijn corpus reken.

Daaruit kunnen we vaststellen dat er, ondanks de aanzienlijke globale stijging in de productie van jeugdboeken, wel degelijk ook sprake is van een hausse in de productie van bewerkingen voor jongeren van klassieke mythologie. Terwijl het aandeel aan bewerkingen in de periode 1981-1991 een (geschatte) stijging van 28% kent, stijgt het aandeel in de tijdsspanne 1992-2002 met maar liefst 129,7%. De meest opvallende vaststelling is misschien wel dat het aandeel bewerkingen in de laatste tijdsspanne (2003-2013) daalt in verhouding tot de totale titelproductie. Deze gegevens beschouw ik als een belangrijke nuancering van de data in de grafiek (figuur 8), waaruit naar voren kwam dat de opvallendste piek in de productie zich situeert tussen 2007 en 2009. Opvallend is het laagtepunt in 2010 dat volgt op deze piek, waarna het aantal bewerkingen slechts voorzichtig terug klimt tot 3 in 2013. De dalende trend lijkt zich dus vooral de laatste jaren in te zetten.

Een belangrijke kanttekening bij deze cijfers is dat ook de status van de uitgever en auteur een belangrijke graadmeter is voor de populariteit van bewerkingen van klassieke mythologie. Hoewel in 1981-1991 een lichte stijging in het aantal bewerkingen kan worden opgemerkt ten opzichte van 1970-1980, is het zo dat de meeste bewerkingen in de jaren '80 bij kleine, vaak specifiek educatieve uitgeverijen uitgebracht worden. In de jaren '60 en '70 bekleeden Boschvogel, Juul Bovée en Manny van Epen een centrale positie in de jeugdliteratuur. Hun bewerkingen zijn uitgegeven bij Davidsfonds (Boschvogel, 1978) en in de reeks 'Zegelvikings' van Standaard Uitgeverij (Bovée, 1973; van Epen, 1977). In de jaren '80 komen de bewerkingen van minder bekende namen eerder in kleine uitgeverijen terecht. Dons Reerink publiceert *De avonturen van Odysseus* (1988) bijvoorbeeld bij educatieve uitgeverij 'Dijkstra' en is verder enkel bekend als vertaler en niet als jeugdauteur, ook Henriette Meppelink publiceert in een kleine educatieve uitgeverij (1988). Luc Vanhaecke heeft zijn Odysseebewerking dan weer uitgegeven binnen een eigen fonds (1986). Het contrast met de jaren '90 is groot, wanneer gerenommeerde auteurs bij grote uitgeverijen bewerkingen uitgeven, zoals Evert Hartman (1994) en Lida Dijkstra (2001) bij Lemniscaat; Imme Dros bij Querido (tussen 1994 en 2008); Karel Verleyen (1992; 1998) en Michael De Cock bij Davidsfonds (tussen 2008 en 2014) en Els Pelgrom bij Lannoo (2006; 2007).

2.2.2 Van traditionele naar vrijere vormen van bewerkingen

Onderstaande grafiek geeft opnieuw een voorstelling van de jaarlijkse productie aan bewerkingen van klassieke mythologie geadresseerd aan jongeren (vgl. figuur 8), maar differentieert volgens type bewerking.



Figuur 11 Grafiek productie - gedifferentieerd volgens type bewerking

We kunnen uit de grafiek afleiden dat bewerkingen van een enkele mythe of mythencluster (oranje) het meest constant aanwezig zijn in het corpus. De collecties met bewerkingen van klassieke mythen (lichtblauw) raken dan weer vooral vanaf de jaren '90 in zwang, terwijl de collecties van klassieke mythen en andere verhalen (paars) over de hele lijn weinig voorkomen. In verhouding komen deze wel vaker voor in de periode voor de hausse (4 van de 18 ten opzichte van 4 van de 63 titels na de hausse). Deze trends benadrukken de stijgende interesse in de klassieke mythologie en geven aan dat de klassieke mythologie vanaf de tweede helft van de jaren '90 steeds meer als een volwaardig onderwerp in de jeugdliteratuur wordt beschouwd.

Misschien wel de meest opvallende evolutie is de erg recente opkomst van de vrije en innoverende vorm van bewerken die ik met John Stephens 'mishmash' heb genoemd - waarin de klassieke mythe als pretekst met korte onvolledige verwijzingen wordt opgeroepen en in combinatie met preteksten uit andere tradities. De voorbije vijf

jaar verschenen immers minstens vijf bewerkingen van dit type in het Nederlandse taalgebied (Van der Geest, 2010; Van Laere, 2009; Van Olmen, 2009; 2013; Versyp, 2012).¹³³ Opmerkelijk is ook dat met deze evolutie een daling lijkt gepaard te gaan in het aantal bewerkingen van een enkele mythe of -cluster. In de wetenschap dat voor al deze bewerkingen – behalve voor Van Laere (2009) – geldt dat ze op een losse manier geënt zijn op één enkele klassieke mythe, namelijk het verhaal van Odysseus (cf. infra, hoofdstuk 3), kan ik voorzichtig stellen dat deze nieuwe vorm van bewerken – waar de mythe als script wordt opgevat – de plaats gaat innemen van bewerkingen waarin één mythe (of -cyclus) uitgebreid wordt naverteld.¹³⁴ Op basis van deze gegevens en de daling in de algemene productie van bewerkingen van klassieke mythologie (cfr. supra, figuur 10), lijkt het begin van het huidige decennium een nieuwe periode in te luiden in de omgang met klassieke mythologie voor jongeren. Ik toets deze stelling verder in de tekstanalyses in de volgende hoofdstukken, al zijn er gegevens nodig van een langere periode om hierover vaste uitspraken te kunnen doen.

2.2.3 Een dalende leeftijdsgrens

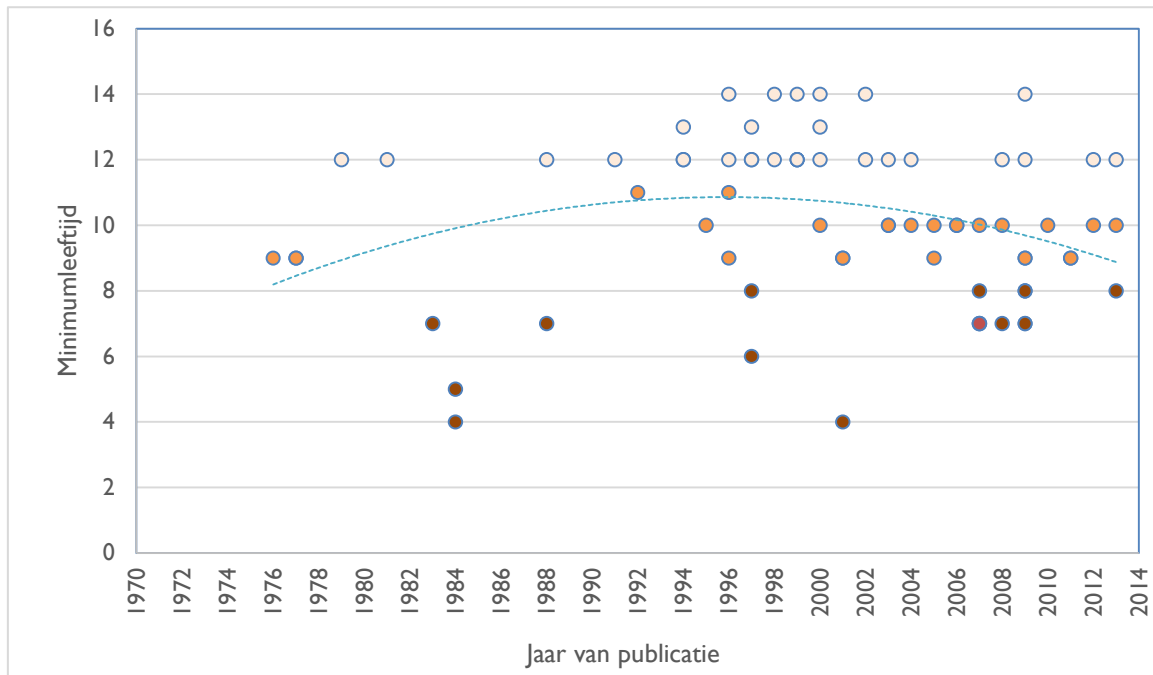
Onderstaande figuur geeft de spreiding weer van de minimumleeftijd die aan de teksten uit het corpus werd toegekend. In mijn typologie maakte ik vier leeftijdscategorieën waarin ik de bewerkingen onderverdeelde op basis van de laagst toegekende geëntendeerde leeftijd. In figuur 12 kregen de verschillende categorieën elk een kleur: categorie 1: 0-8 jaar (donkeroranje); categorie 2: 9-11 jaar (oranje); categorie 3: 12-14 (lichtoranje). Jeugdbewerkingen met een geëntendeerde leeftijd van 15-18 jaar (categorie 4) komen niet voor in het corpus.¹³⁵ Een belangrijke kanttekening bij de interpretatie van de gegevens in de grafiek is dat voor een groot

¹³³ Ik spreek van ‘minstens vijf’ omdat voor dit type bewerkingen i.h.b. geldt dat ze moeilijker op te sporen zijn omdat er niet altijd – en zelden uitdrukkelijk – naar de klassieke mythologie wordt verwezen in de paratekst (cf. infra).

¹³⁴ Onder de bewerkingen van het type ‘enkel’ vallen ook een aantal romans waarin de pretekst als basis dient de plot, maar waar veel nieuwe elementen aan toegevoegd zijn. Deze romans kunnen zich afspelen in een (pseudo-) historische setting (Spillebeen, 1982; Hill, 1986; Rutyne, 1997; Dijkstra, 2001; Roijaards, 2012) of in een hedendaagse setting (Boumaâza, 1986; Dros, 1988; Schuyesemans, 1994; Hardenbol, 2001).

¹³⁵ In de tabellen in bijlage 2, staat de geëntendeerde leeftijd aangegeven, tot welke categorie deze behoort en uit welke bron ze komt, vnl. bibliotheek.be (aangegeven als ‘bib.be’), Biblion, uitgeverij (‘uitg.’). Ik heb telkens de laagste aanduiding gebruikt in de grafiek, ongeacht de bron.

deel van de boeken uit de jaren '70 en in mindere mate ook de jaren '80 in geen van de geraadpleegde bronnen een minimumleeftijd werd vermeld (cfr. supra, paragraaf 2.1). Deze bewerkingen zijn dan ook niet opgenomen in de grafiek, waardoor de gegevens over de vroegste periode sterk te relativiseren zijn.



Figuur 12 Spreiding volgens minimumleeftijd geïntendeerde lezer

Ik stel vast dat de gemiddelde leeftijdsgrens aan een dalende trend bezig is sinds de eerste helft van het millennium en dat het hoogste gemiddelde kort na de hausse werd bereikt. De hausse in de productie van bewerkingen van klassieke mythen voor jongeren midden jaren '90 is gepaard gegaan met een stijging in de minimumleeftijd. Op basis van deze gegevens splits ik voor een analyse van de geïntendeerde minimumleeftijd de periode na 1994 nog eens op met als grens 2003, wanneer de dalende trend zich het duidelijkste inzet. In de periode 1994 tot en met 2002 valt het grootste aantal titels overduidelijk in categorie 3 met minimumleeftijd 12-14 jaar en komen we uit op een gemiddelde leeftijd van 11 tegenover 9 in de periode voor de hausse. Van 2004 tot 2014 zakt deze gemiddelde ondergrens opmerkelijk terug naar 9,5 jaar. Het gemiddelde is in deze periode dus ongeveer hetzelfde als in de periode

voor de hausse, al gaat het nu om een veel kortere tijdsspanne en kunnen we spreken van een snelle daling,¹³⁶ wat ook door de trendlijn in de verf wordt gezet. Het grootste gedeelte van de bewerkingen is nu gericht tot jongeren in leeftijdscategorie 2 (9-11 jaar). De dalende tendens wordt bevestigd door de verdubbeling van het aantal bewerkingen met een doelgroep in categorie 1 ten opzichte van de periode 1994-2002, maar wordt dan weer gerelativeerd door het feit dat de bewerkingen met de laagste geïntendeerde leeftijden (4, 5 en 6 jaar) niet in deze laatste periode op de markt werden gebracht, maar eind jaren '90, begin nieuwe millennium en - nog opmerkelijker misschien - in de jaren '80.

Een belangrijke vraag daarbij is hoe beide periodes met een lage gemiddelde leeftijd zich ten opzichte van elkaar verhouden in de omgang met jongeren als lezers van klassieke mythologie. Daaraan gerelateerd is de vraag naar de oorzaken voor het opmerkelijke samengaan van de hausse met een stijging in de leeftijdsgrens. Om deze vragen te kunnen beantwoorden zal ik nagaan op welke manier meer recente, zowel als oudere werken omgaan met taboegevoelige onderwerpen en in hoeverre er een verschil is in literariteit en complexiteit tussen de werken voor de verschillende leeftijdsgroepen. In wat volgt ga ik in op de keuze van preteksten en onderzoek onder meer of er een correlatie kan worden vastgesteld tussen de gekozen teksten en onderwerpen en de fluctuerende leeftijdsgrenzen.

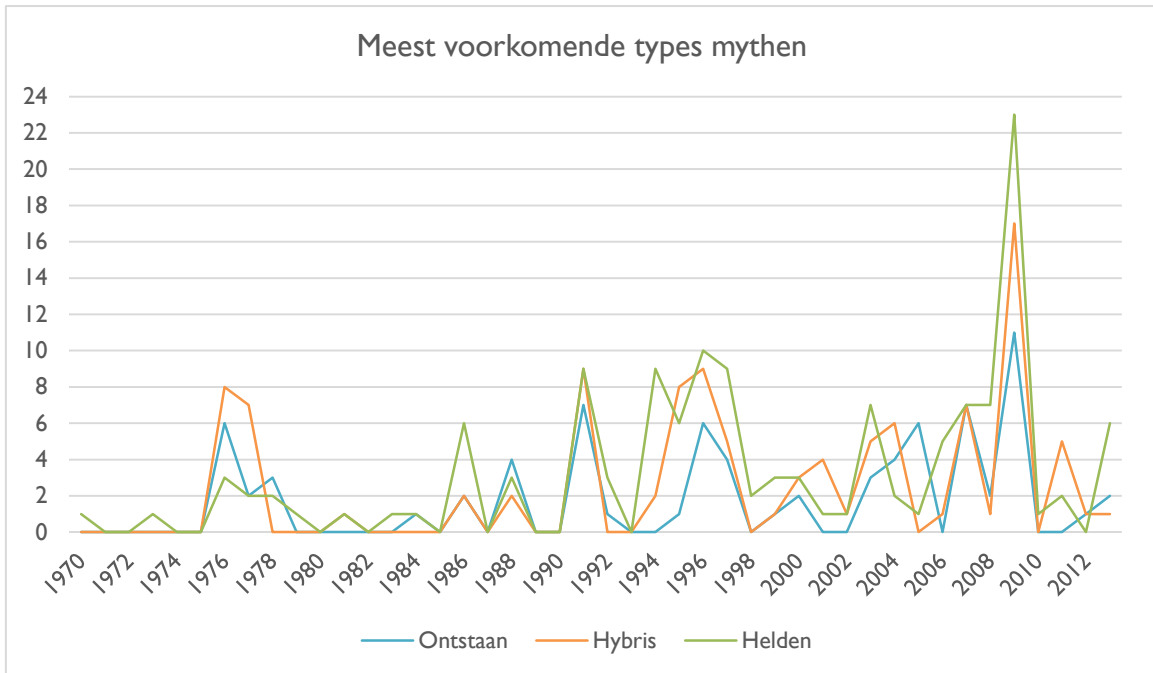
2.2.4 Blijvers en nieuwe preteksten

Ik maak gebruik van de typologie van de mythe om een eerste beeld te krijgen van de thema's die op een bepaald moment in de jeugdliteratuur op de voorgrond worden geplaatst. De tabel in bijlage 3 bevat een uitgebreide lijst van alle mythen die voorkomen in jeugdbewerkingen, geordend volgens type en met een aanduiding van de frequentie waarin ze voorkomen in de jeugdbewerkingen uit mijn corpus.

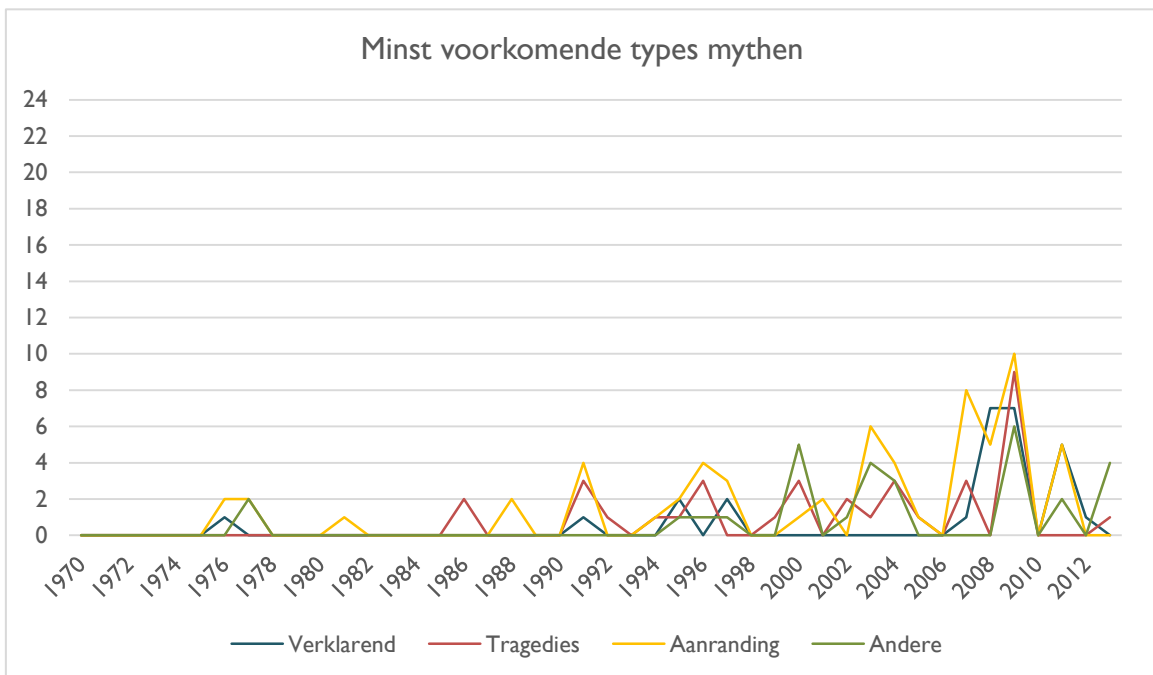
In de twee onderstaande grafieken is een onderscheid gemaakt tussen de meest voorkomende types (figuur 13; gemiddeld > 1,5 per jaar over de hele periode) en de minst voorkomende types (figuur 14; gem. < 1,5 jaar). Het meest voorkomend zijn de heldenmythen (gem. 3/jaar) en de mythen over hybris en straf (gem. 2,4/jaar), gevolgd door de ontstaansmythen (gem. 1,7/jaar). Dat de verklarende mythen het

¹³⁶ De gemiddelde leeftijd in de periode voor de hausse moet worden gerelativeerd aangezien gegevens over de leeftijd van een aanzienlijk aantal werken niet beschikbaar bleek (cf. supra).

minste voorkomen kan worden verklaard doordat het in mijn typologie gaat om een restgroep. Zeer veel van de mythen met verklarende functie komen voor onder een andere hoofding (vnl. 'hybris en straf' en 'aanranding?'). Andere preteksten die gemiddeld minder dan 1 per jaar voorkomen zijn 'tragedies' en de globale restgroep 'andere'.



Figuur 13 Grafiek meest voorkomende types preteksten per jaar



Figuur 14 Grafiek minst voorkomende types preteksten per jaar

In beide grafieken is de globale stijging vanaf midden jaren '90 zichtbaar.¹³⁷ Leggen we de grafieken met de meest en minst hervertelde preteksten naast elkaar, dan valt meteen op dat de meest voorkomende types ook in de periode voor de hausse erg regelmatig werden naverteld, maar dat de minst voorkomende preteksten voor de hausse zeer weinig tot zelfs bijna niet voorkomen. De eerste tragedie komt pas voor in 1986 en van de restgroep 'andere' is er één piek van 2 navertellingen in 1977. Enkel bewerkingen van mythen uit de categorie 'aanranding' komen regelmatig voor, op vier verschillende momenten ('76, '77, '81 en '88). Het geringe aantal uit de categorie verklarende mythen moet, zoals gezegd, gerelativeerd worden omdat het gaat om een restgroep. In totaal heeft zelfs iets meer dan de helft van alle onderscheiden preteksten een verklarende functie (59 van de 113). Deze verklarende mythen komen voor binnen elk type, behalve de tweede restgroep 'andere'.¹³⁸ Belangrijk is ook dat zo goed als alle preteksten onder het type 'ontstaansmythen' een aitiologische functie hebben.

Omdat het aantal per type op een bepaald moment relatief is – want afhankelijk van het totale aantal hervertelde preteksten in een bepaalde periode – geef ik in onderstaande tabel de verhouding weer tussen de verschillende types, uitgedrukt in percentages. Ik geef eerst het aantal per type weer en het aandeel op het totale aantal voorkomende preteksten. Dit doe ik over de volledige onderzochte periode (uiterst linkse kolom) en over de periode voor en na het begin van de hausse (resp. midden en rechts). De percentages zijn dus telkens berekend op het totale aantal voorkomende preteksten per periode (onderste rij 'totaal').

¹³⁷ De pieken en dalen houden hier ook verband met de types bewerkingen, collecties bevatten immers veel meer preteksten dan bewerkingen waarin één mythe (of -cyclus) voorkomt.

¹³⁸ De preteksten met een aitiologisch functie werden zoals eerder aangegeven in de typologie (tabel, bijlage 1) aangeduid met een sterretje en vermelding tussen haken. Ik maakte hierbij geen onderscheid tussen de oorspronkelijke aitiologische functie (bijvoorbeeld verklaring van de herkomst van de goden, de kosmos), en de hedendaagse (bijvoorbeeld Nederlandstalige zegswijzen).

	1970 t.e.m. 2014	1970 t.e.m. 1993	1994 t.e.m. 2014
Helden	139 – 29,2%	34 – 30,9%	105 – 28,7%
Hybris	106 – 22,2%	29 – 26,3%	77 – 21%
Ontstaan	76 – 16%	26 – 23,6%	50 – 13,7%
Aanranding?	63 – 13,2%	11 – 10%	52 – 14,2%
Tragedie	35 – 7,4%	6 – 5,4%	29 – 7,9%
Andere	30 – 6,3%	2 – 1,8%	28 – 7,6%
Verklarend	27 – 5,7%	2 – 1,8%	25 – 6,8%
TOTAAL	476	110	366

Figuur 15 Frequentie per type pretekst

De heldenmythen en de mythen over hybris zijn overduidelijk de populairste preteksten, zowel over de volledige periode, als in beide onderscheiden periodes. Van de drie meest populaire types, naast ‘helden’ en ‘hybris’ ook nog ‘ontstaan’, daalt de verhouding die ze innemen op het totaal in de periode na 1994 echter wel ten opzichte van de periode voor de hausse. De heldenmythen dalen slechts licht in verhouding (van 30,9% naar 28,7%), terwijl de ontstaansmythen het opvallendst dalen (van 23,6% naar 13,7%). Van de drie minst voorkomende types stijgt de frequentie dan weer zichtbaar in de tijdsspanne na 1994 ten opzichte van de voorgaande.

Aangezien de mythen met verklarende functie nu onder verschillende andere types zijn terechtgekomen en deze categorie in de typologie als een restgroep kan worden beschouwd, ga ik nog eens afzonderlijk de frequentie na van de mythen met een verklarende functie (tabel 17).

	1970 t.e.m. 2014	1970 t.e.m. 1993	1994 t.e.m. 2014
Mythen met verklarende functie	297 – 62,3%	76 – 70,4%	221 – 60%
TOTAAL	476	108	368

Figuur 16 Frequentie mythen met aitiologisch aspect

Ik gaf al aan dat meer dan de helft van de mythen die in de jeugdliteratuur voorkomen een verklarende functie heeft. De frequentie van deze mythen over de totale periode is met iets meer dan 62% daaraan evenredig. Dat heeft voor een groot deel te maken met het feit dat de aitiologische functie een belangrijk aspect is van de klassieke mythologie op zich. Toch kan het ook iets vertellen over de jeugdliteraire verwerking van de klassieke mythe. In de tabel (figuur 16) valt op dat de verhouding aanzienlijk hoger ligt in de eerste onderscheiden tijdsspanne, dan in de periode na 1994. Een gelijkaardige beweging viel ook op bij de drie meest voorkomende types en

bleek tegengesteld aan de frequentie bij de minder voorkomende types. We kunnen dus afleiden dat de meest populaire soorten mythen in de Nederlandstalige jeugdliteratuur in verhouding meer voorkomen in de periode voor de hausse dan in de periode erna en, omgekeerd, dat de minst voorkomende types mythen meer voorkomen in de periode na de hausse.

In de volgende paragraaf ga ik na of er een correlatie kan worden vastgesteld tussen de verschillende kwantitatieve bevindingen. Vertrekpunt zijn de tendensen in keuze van types preteksten. Daarvoor ga ik, zoals gezegd, uit van de thema's en functies in de preteksten en vergelijk die, waar mogelijk, met thema's, kenmerken en functies die in de jeugdliteraire kritiek aan het schrijven voor jongeren worden toegeschreven. Om voldoende te nuanceren ga ik ook in op de precieze keuze van preteksten en onderzoek de correlatie tussen de verschillende aspecten die ik in mijn kwantitatieve onderzoek afzonderlijk heb belicht, met name totale productie; vorm van jeugdliteratuur; vorm van bewerken en geïntendeerde leeftijdsgrens. Ik gebruik deze bevindingen om de preteksten te selecteren voor de verschillende casestudies.¹³⁹

2.2.5 Verklaring van en correlatie tussen de kwantitatieve bevindingen

De jeugdliteraire ingrediënten van de mythologie

De heldenmythen

De meest populaire mythen in de Nederlandse en Vlaamse jeugdliteratuur zijn overduidelijk de heldenmythen, aangevoerd door het verhaal van Odysseus. Met 27 verschillende jeugdbewerkingen over de volledige onderzochte periode komt de mythe van Odysseus zowel binnen deze categorie, als binnen het volledige corpus het vaakst voor. De mythe van de held uit Ithaka is vooral bekend van Homeros' *Odyssee* waarin Odysseus' omzwervingen na de Trojaanse oorlog worden verteld. Ook het andere epos van Homeros, de *Ilias*, waarin deze oorlog beschreven staat is erg populair in de jeugdliteratuur en komt in het corpus op de tweede plaats met 24 bewerkingen. Daarna volgen de mythe van Theseus (18), de mythe van Orfeus (16), Perseus (13), Herakles (12) en Jason (12).¹⁴⁰

¹³⁹ Voor een verklaring van de opbouw van de cases verwijs ik terug naar paragraaf 1.2.2.

¹⁴⁰ De mythe van Aineias komt 7 keer voor. De mythen van Kadmos, Bellerofoon en Meleager behoren minder tot het klassieke repertoire aan heldenmythen en komen minder dan 10 keer voor in het corpus (resp. 5, 4 en 1).

Deze cijfers en percentages scheppen echter maar een gedeeltelijk beeld van het aandeel dat de *Odyssee* en de heldenmythen innemen binnen mijn corpus. Bekijken we alle preteksten die behandeld worden onder het type ‘enkel’ dan valt het enorme overwicht van de heldenmythen op. Voor de hausse behandelen alle bewerkingen van dit type verhalen van helden en ook na de hausse vormen de heldenverhalen hier nog de overgrote meerderheid (zie bijlage 2). Het verhaal van Odysseus is zelfs goed voor ongeveer een vierde van de jeugdbewerkingen waarin slechts één mythe of mythecyclus aan bod komt.

Dit beschouw ik als een bevestiging van de blijvende populariteit van de heldenmythe die ook in de kwantitatieve analyse naar voren kwam. Wanneer slechts één mythe het onderwerp vormt van een jeugdbewerking, houdt dat namelijk ook in dat er – in narratologische termen – in verhouding een veel grotere verteltijd wordt gespendeerd aan het verhaal en meestal dus ook dat er meer gedetailleerd ingegaan wordt op de inhoud, vaak in de vorm van een roman. Bovendien komt een verwijzing naar de held van de mythe dan ook in de titel van het boek en op de coverafbeelding terecht, terwijl de mythen in collecties doorgaans korter naverteld worden en onderdeel vormen van een groter – meestal thematisch geordend – geheel.

Ook voor de recentere, vrije vormen van bewerkingen (‘mishmash’) dienen heldenmythen, en opnieuw voornamelijk de mythe van Odysseus, als basis. Van de vijf ‘mishmashbewerkingen’ uit het corpus, behandelen vier de mythe van Odysseus, zoals ik eerder al aanwees, en bevat één ervan losse verwijzingen naar de Trojaanse oorlog en godenverhalen. Doordat de mythe van Odysseus in alle decennia terugkomt in de Nederlandstalige jeugdliteratuur, is de tekst erg geschikt om de bevindingen uit het vorige hoofdstuk aan te toetsen. In hoofdstuk 3 gebruik ik de Nederlandstalige bewerkingen van het verhaal van Odysseus daarom als een venster op de theorie over veranderende visies over jonge lezers (cfr. supra, paragraaf 1.1.1), op het literaire aspect van jeugdliteratuur (paragraaf 1.1.2), en op vormen en aspecten van bewerken voor jongeren (paragraaf 1.2.1). Waar relevant, vergelijk ik met bewerkingen van andere preteksten.

De meest voor de hand liggende verklaring voor de jeugdliteraire populariteit van het heldenverhaal, is dat de plot zich leent tot een nadruk op actie, spanning en avontuur. Verschillende onderzoekers uit de jeugdliteraire kritiek wezen deze thema’s en kenmerken immers aan als typerend voor het schrijven voor jongeren (cf supra, paragraaf 1.1.2). Perry Nodelman ziet de focus op actie als een van de voornaamste kenmerken van wat hij het genre jeugdliteratuur noemt en plaatst dit in contrast met een gerichtheid op personages en karakterisering dat typerend is voor literatuur voor

volwassenen (2008, p. 76). Rita Ghesquiere noemt spanning een van de belangrijkste elementen die jonge lezers aanspreken (2009, p. 163) en beschouwt het avonturenverhaal als een van de voornaamste subgenres van de oudere jeugdliteratuur (2009, p. 22). Naast avontuur, ziet ze spanning en een overwicht van actie als de hoofdingrediënten van dit genre, wat ze, net als Nodelman in contrast stelt met een focus op karakterisering (2009, p. 153). Ghesquiere brengt het avonturenverhaal ook expliciet in verband met de ontspannende functie die ze aan jeugdliteratuur toeschrijft (2009, p. 119). Jan Van Coillie noemt ‘de behoefte om zich te ontspannen [...] de belangrijkste leesmotivatie bij kinderen en jongeren’ (2007, p. 18) en ziet spanning, naast humor, als de grootste ‘verleider’ in kinder- en jeugdboeken (2007, p. 111). Dat vele helden uit de mythologie draken, heksen en monsters en andere magische figuren tegen het lijf lopen, zorgt niet alleen voor actie en spanning, maar prikkelt ook de verbeelding. Daarmee vertoont de heldenmythe kenmerken van een tweede subgenre van de jeugdliteratuur, namelijk het fantasieverhaal. Jan Van Coillie verbindt het fantastische met de creatieve functie van jeugdliteratuur: ‘creatieve fantasie hangt samen met originaliteit, met het verrassende en het onverwachte’ (2007, p. 20). De keuze tussen realisme en fantasie noemt hij de ‘basiskeuze’ die een schrijver van een jeugdboek moet maken, waarbij hij, net als Ghesquiere, wijst op de verschillende gradaties die tussen beide uitersten bestaan. Ook een bewerker van een heldenverhaal kan de nadruk eerder leggen op het spannende en fantastische, of op het reële en herkenbare van de wereld van de held, zoals ik zal aantonen in mijn analyse van de bewerkingen van de *Odyssee* (cf. infra, hoofdstuk 3).

Ghesquiere haalt in dit verband de theorie van Göte Klingberg aan, die een onderscheid maakt tussen de manieren waarop de wereld in fantasieliteratuur is opgebouwd. De beide uitersten die Klingberg daarbij onderscheidt, zijn de ‘logisch opgebouwde wereld’ en ‘de logisch indifferente wereld’ die overeenkomt met nonsensliteratuur. De logisch opgebouwde wereld kan op twee manieren worden geconcipieerd: als één homogene wereld in het sprookje, de sciencefiction of het fantasieverhaal of ‘op het snijvlak van twee werelden’ (Ghesquiere, 2009, p. 145). De creatie van twee werelden acht Klingberg niet alleen typisch voor ‘het fantastische verhaal’ waarin een secundaire wereld wordt gecreëerd, maar ook voor de mythe, sage en legende. Ghesquiere verklaart die secundaire wereld in het mythische verhaal als een bovennatuurlijke werkelijkheid met een religieus karakter. Er is immers sprake van ‘God of de goden die achter of boven de mensenwereld staan en (kunnen) ingrijpen en garant staan voor een leven na de dood’ (2009, p. 150). Dat de mythe ‘expliciet religieus’ is, zoals Ghesquiere stelt, werd zelfs in de oudheid al in

vraag gesteld (2009, p. 150) en is in elk geval niet meer van toepassing in de hedendaagse context, waardoor het maar zeer de vraag of de opdeling in twee werelden wel zo relevant is voor de jeugdliteraire verwerking van de mythe. De relaties tussen mensen en goden zullen verder in de tekstanalyses worden belicht.

Ook de structuur van de meeste heldenverhalen kunnen we in verband brengen met jeugdliteraire conventies. Perry Nodelman geeft immers aan dat de meest voorkomende plot van het jeugdboek loopt volgens de beweging ‘home-away-home’, waarbij de thuis veiligheid symboliseert en de tocht van het jonge individu een maturatieproces inhoudt (2008, p. 65; cf. supra, paragraaf 1.1.2). Ook Margery Hourihan legt in *Deconstructing the hero: literary theory and children’s literature* (1997) de link tussen dit in de jeugdliteratuur dominante verhaalpatroon en het oeroude heldenverhaal waarvan ze een sterk gender- en ecokritische lezing voorstelt:

The narrative structure of the hero story is a paradigm of adolescent development, and specifically of male adolescent development. In Jungian terms it is an image of the outward journey of the ego, the concern, of youth, as opposed to the later task of individuation, or inward journey in search of the Self, of wholeness and harmony. It could be argued, therefore, that hero tales are appropriate fare for younger readers simply because the story structure renders them both innately adolescent and easy to read [...]. (1997, p. 49)

De betekenis van het afgeronde einde van de meeste heldenverhalen wordt door onderzoeker als Stephens en Hourihan beschreven in termen van de ideologische boodschap die het meegeeft aan de jonge lezer: ‘The firm closure in these stories insists upon the particular values of the hero and his world, but the closure is meaningful in itself for it implies that unequivocal success is attainable, that all problems are soluble, that certainty is possible’ (Hourihan, 1997, p. 52; zie ook Stephens, 1992, pp. 41-42). Op die manier kan het klassieke verhaalpatroon van het heldenverhaal en van het jeugdboek in verband gebracht worden met een traditioneel kindbeeld, waarbij de jongere wordt afgeschermd van onzekerheden. Precies door deze steeds terugkerende betekenisvolle structuur, kunnen we het heldenverhaal ten slotte ook nog koppelen aan een derde kenmerk uit Nodelmans beschrijving van de jeugdliteratuur, namelijk de idee dat de volledige jeugdliteratuur bestaat uit variaties op dezelfde vormen en inhoud. Deze thesis van Nodelman is echter, zoals eerder aangegeven (paragraaf 1.1.2), nogal vaag en contradictorisch uitgewerkt. Een van de vragen bij de analyse van de *Odyssee* (cf. infra, hoofdstuk 3) zal zijn of en zo ja, wanneer de bewerkingen dit patroon doorbreken en wat dit betekent voor de visies op de jonge lezer die worden meegegeven.

Een belangrijke kanttekening bij deze verklaring van de populariteit van het heldenverhaal in de jeugdliteratuur, is dat niet alle mythen die ik onder dit type heb opgenomen even (duidelijk) volgens het beschreven patroon zijn opgebouwd. Het meest ‘klassieke’ voorbeeld is zonder twijfel Homeros’ *Odyssee*, die ook door Hourihan als prototype naar voren wordt gehaald (1997, p. 52), evenals de queesteverhalen van Jason¹⁴¹, Theseus, Herakles en Perseus. Iets minder conventioneel is het heldenverhaal van Aineias, voornamelijk doordat het hier niet zozeer gaat om een orale traditie, maar om een epos dat door Vergilius op een complexe manier is verweven met de geschiedenis en politiek van het vroege keizerrijk Rome. De drie minst voorkomende heldenmythen van Bellerofon, Kadmos en Meleager eindigen ‘tragisch’ tot zelfs gruwelijk en gaan zo in tegen de circulaire structuur van het heldenverhaal en het gros van de jeugdliteratuur, wat zou kunnen verklaren waarom ze minder populair zijn als preteksten voor jeugdbewerkingen. Deze stelling wordt echter tegensproken door de populariteit van de mythe van Orfeus en het verhaal van de Trojaanse oorlog, die beide niet ondubbelzinnig op een positief afgerond einde uitlopen en tragische aspecten bevatten. Ik tracht hiervoor een verklaring te vinden in hoofdstuk 4 waar ik de omgang met taboegevoelige onderwerpen als de dood centraal stel.

Naast de thematiek en structuur van de pretekst, moeten we ook rekening houden met een andere, erg voor de hand liggende verklaring van de populariteit van bepaalde mythen ten opzichte van andere. Ook de algemene status en bekendheid van de mythe spelen immers een grote rol. De heldenmythen die het vaakst voorkomen in de Nederlandstalige jeugdliteratuur zijn niet toevallig ook de meest bekende. Dit breng ik in verband met de socialiserende functie van jeugdliteratuur. Het bewerken van verhalen uit de klassieke mythologie gebeurt voor een groot deel vanuit de motivatie om cultureel erfgoed te bewaren voor de volgende generatie (cf. supra, paragraaf 1.2.1).

Hybris en straf

Naast de heldenmythen, komen ook de mythen over hybris en straf over de hele onderzochte periode vaak voor in de jeugdliteratuur, net als de mythen met een verklarende functie, waaronder ik ook de ontstaansmythen reken (cf. supra, paragraaf 2.2.4). Ook de continue populariteit van deze types preteksten tracht ik te verklaren

¹⁴¹ De tragische afloop met de kindermoord door Medeia niet meegerekend; deze komt in mijn typologie dan ook afzonderlijk voor onder ‘tragedie’.

aan de hand van kenmerken van de jeugdliteratuur. De vaak voorkomende gedaanteverwisselingen in de mythen over hybris, kunnen in verband worden gebracht met de aantrekkingskracht van tot de verbeelding sprekende en fantastische figuren en gebeurtenissen. Perry Nodelman kent alle jeugdliteraire teksten verder ook een didactische intentionaliteit toe (2008, pp. 157-158; cf. supra, paragraaf 1.1.2)¹⁴² en geeft daarbij aan dat de meeste jeugdboeken een duidelijk morele les overbrengen, waarbij de lotgevallen van het – meestal jonge – hoofdpersonage dienen als een spiegel voor de jonge lezer. De verhalen waarin een overmoedige daad wordt bestraft door een god, kunnen gemakkelijk in dit patroon worden ingepast en kunnen zo opnieuw beschouwd worden als herhalingen/varianties op eenzelfde plot. Het verhaal van Filemon en Baukis heeft als enige van de preteksten onder deze categorie een andere structuur, die echter op het zelfde principe kan worden teruggebracht. In plaats van een bestraffing van een verkeerde handeling, wordt hier het goede gedrag beloond wat leidt tot een ‘happy end’ en zo conformeert aan de dominante structuur van het jeugdboek. Onderstaande tabel geeft een rangschikking van dit type mythe weer op basis van populariteit met in de rechterkolom een aantal kenmerken die van invloed kunnen zijn op de frequentie.

Pretekst	Frequentie	Mogelijke verklaring
1- Daidalos	16	→ Jong hoofdpersonage → Verklarend (taal)
2- Midas	12	→ Humor → Verklarend (taal)
3- Narkissos	10	→ Verklarend (taal)
4- Faëthon	9	→ Jong hoofdpersonage
5- Niobe	8	→ Ouder-kind relatie
Tantalos	8	→ Verklarend (taal)
6- Sisyfos	7	→ Verklarend (taal)
7- Arachne	6	→ Jong hoofdpersonage (?) → Verklarend (natuur)
8- Aktaion	5	→ Verklarend (natuur)
Filemon & Baukis	5	→ Happy end, beloning
9- Danaïden	4	→ Verklarend (taal)
10- Adonis	3	→ Verklarend (taal)

¹⁴² Nodelman is lang niet de enige onderzoeker die wijst op het didactische aspect van de jeugdliteratuur. Ik verwijs terug naar paragraaf 1.1.1 (‘traditionele kindbeelden en reële lezers’) voor een uitgebreide bespreking van dit aspect in de kritiek waar jeugdliteratuur doorgaans als semi-pedagogische, semi-esthetische vorm van literatuur wordt beschouwd. Het pedagogische aspect kan zowel uit een socialiserende als uit een didactische impuls bestaan.

Pelops	3	
I 1- Atreus	2	
Ixion	2	
I 2- Antigone	1	→ Verklarend (natuur)
Erysichton	1	
Fineus	1	→ Verklarend (natuur)
Marsyas	1	
Lykaion	1	→ Verklarend (natuur)
Thamuris	1	→ Verklarend (natuur)
Pieros' dochters	1	→ Verklarend (natuur)

Figuur 17 Tabel populariteit type 'hybris en straf'

Een eerste vaststelling is dat de mythen waarin een kind de hoofdrol speelt tot de meest populaire preteksten behoren. Nodelman ziet immers het voorkomen van een jong personage (of een volwassene met kinderlijke/kinderachtige trekken) als een basiskenmerk van jeugdboeken. Naast het meest voorkomende verhaal van Daidalos, zijn neef Talos en zoon Ikaros,¹⁴³ komt ook de mythe van Faëthon, de jonge zoon van de zonnegod erg vaak voor. In beide mythen komt de relatie met de vader op de voorgrond en ook dit is een terugkerend thema in de (zie Ghesquiere, 2006). Met vader-zoonrelaties kom ik ten slotte opnieuw uit bij het verhaal van Odysseus. De relatie tussen de held en zijn zoon Telemachos, die een belangrijke rol speelt in het eerste deel van de *Odyssee* en daar een proces van volwassenwording doormaakt kan als een bijkomende reden beschouwd worden voor de grote aantrekkingskracht van het verhaal voor de jeugdliteratuur. Ik onderzoek ook dit aspect van de *Odyssee*bewerkingen in hoofdstuk 3. En in paragraaf 4.1 onderzoek ik gezagsrelaties tussen jongeren en volwassenen in de mythen van Daidalos & Ikaros, Faëthon en Arachne. Van die laatste is het niet duidelijk is of zij in de mythe een kind dan wel een jong volwassen vrouw is. Ik ga dan ook na hoe zij in de jeugdliteratuur wordt afgebeeld.

De populariteit van de mythe van Midas, die op de tweede plaats terecht komt, zou verklaarbaar kunnen zijn door het humoristische aspect van het verhaal. Midas' domme gedrag wordt immers afgestraft met ezelsoren die hij onder een muts verstopte, een geheim dat enkel de kapper van Midas kende. Zowel Ghesquiere als Van Coillie geven aan dat humor voor jonge lezers, naast spanning, het belangrijkste

¹⁴³ Deze bevinding wordt nog versterkt doordat drie van deze bewerkingen onder het bewerkingstype 'enkel' vallen.

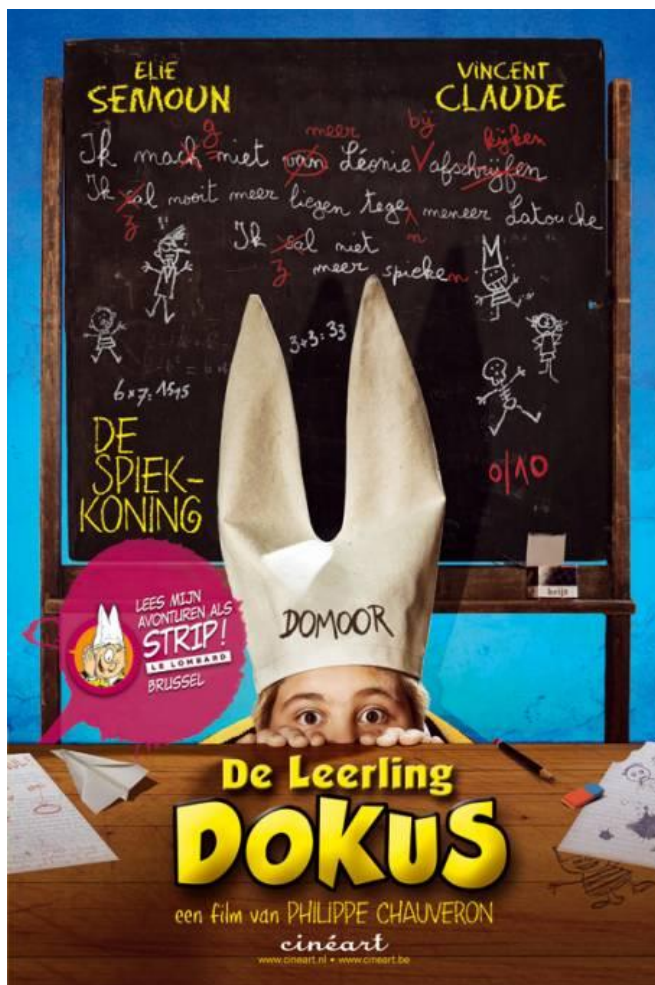
kenmerk is dat de aantrekkingskracht van een boek uitmaakt (Ghesquiere, 2009, pp. 134-135; Van Coillie, 2007, p. 111). Het beeld van een koning met een belachelijk paar oren zorgt voor een botsing tussen het vertrouwde en het ongewone. Bovendien heeft de mythe, in Bachtiniaanse termen, zo ook een carnivalesk aspect, aangezien de rol van de autoriteitsfiguur, in dit geval de koning, wordt onderuitgehaald.¹⁴⁴ Deze omkering van het rollenpatroon is een vaak voorkomend gegeven in de jeugdliteratuur, denk maar aan Astrid Lindgrens' heldin Pippi Langkous.¹⁴⁵

De aantrekkingskracht van de mythe van de koning met de ezelsoren wordt nog vergroot doordat er een link kan gelegd worden met de leefwereld van jongeren. Niet alleen staan in het dagelijkse taalgebruik ezelsoren nog steeds voor domheid, ook is er al van oudsher een traditie in scholen om 'domme' of ongehoorzame leerlingen ezelsoren te laten dragen. Volgens *Van Dale Groot Uitdrukkingenwoordenboek* komt de uitdrukking 'iemand een oor aannaaien' voort uit dit gebruik (2006). Hoewel deze schoolse praktijk al decennialang in onbruik is, leeft ze wel voort in de manier waarop domheid wordt voorgesteld, zo getuigt het bekende Waalse stripverhaal *L'élève Ducobu* of *De leerling Dokus* (Godi & Zidrou) waarvan het eerste album verscheen in 1992. Het cartooneske stripverhaal wordt tot op heden verspreid via tijdschrift *Zonneland* (uitgeverij Averbode) dat via scholen een groot deel van de Vlaamse leerlingen van de derde graad Basisonderwijs bereikt.¹⁴⁶ Het hoofdpersonage Dokus is een ongehoorzame, spiekende leerling die steeds onvoldoendes haalt en afgebeeld wordt met ezelsoren, zoals te zien is op de hoes van de DVD van de komedie *Dokus de leerling* (afbeelding 1) die uitkwam ter ere van het 20-jarige bestaan van deze jonge versie van koning Midas. Dokus wordt niet alleen afgebeeld als een 'domoor' met ezelsoren, maar krijgt bovendien ook nog de titel 'spiekkoning' mee, wat laat vermoeden dat er hier zelfs gaat om een bewuste intertekstuele relatie met de mythe van de oude Frygische koning.

¹⁴⁴ Voor het carnivaleske in jeugdliteratuur, zie Stephens (1992, p. 120 e.v.).

¹⁴⁵ Zie hiervoor Van den Bossche (2011).

¹⁴⁶ Godi & Zidrou. (1992). *Un copieur sachant copier! L'élève Ducobu 1*. [Stripverhaal]. Bruxelles: Le Lombard en *Zonneland* (5^e en 6^e klasse lagere school). (1919-heden). [Weekblad]. Averbode: Uitgeverij Averbode.



Afbeelding 1 Hoes van de DVD van de komedie *Dokus de leerling*.¹⁴⁷

Naast humor, draagt dus ook de aansluiting bij de leefwereld van kinderen bij tot de aantrekkingskracht van de mythe van Midas, door het feit dat de mythe een verhalende verklaring geeft van een veel gebruikte uitdrukking. Dit verklarende aspect past binnen de didactische functie van de jeugdliteratuur en vinden we ook terug in andere mythen over hybris en straf. Daarbij kunnen we een onderscheid maken tussen die mythen die een Nederlands taalfenomeen verklaren, zoals het verhaal van Midas, en die dus ook vandaag nog een verklarende functie vervullen en diegene die in de ontstaanscontext een aitiologische functie vervulden, maar deze

¹⁴⁷ Chauveron, Philippe (regie). (2012). *De Leerling Dokus*. [DVD]. Belgique: Cinéart.

Chauveron, Philippe (regie). (2011), *L'élève Ducobu*. [Film]. Belgique: Union Générale Cinématographique (UGC).

vandaag verloren hebben, meestal gaat het dan om het verklaren van natuurfenomenen.

Uit de tabel (figuur 18) leid ik voorzichtig af dat de prioriteit in de jeugdliteratuur bij het eerste type ligt. Doordat de verhalen de oorsprong van een talig fenomeen verklaren, hebben ze nog een relevantie in de leefwereld van hedendaagse jonge lezers. Van de zeven meest voorkomende mythen over hybris en straf kunnen vijf in verband worden gebracht met een Nederlandse uitdrukking of zegswijze. Naast de ezelsoren van Midas, leeft ook Ikaros verder in de Nederlandse taal in de uitdrukking 'hoogmoed komt voor de val' en in de naam 'Ikarische zee'. De overmoedige personages die in de onderwereld zijn beland komen voor in de uitdrukkingen 'een Tantaloskwelling'; 'een Sisyfosarbeid verrichten' en 'het vat der Danaïden vullen'. Ten slotte kent het Nederlands ook 'een narcist' en 'een adonis'. De gegevens in de tabel lijken aan te geven dat de oorspronkelijke aitiologische functie onder de vorm van het verklaren van een natuurfenomeen ondergeschikt is aan de aitiologie met hedendaagse relevantie.

Verklarende mythen

De didactische dimensie van mythen met een verklarende functie kan ook de reden zijn waarom de ontstaansmythen tot de populairste preteksten behoren, hoewel de verklarende functie in deze categorie toch vooral op de oorspronkelijke context betrekking heeft. Bekijken we de frequentie van de ontstaansmythen van nabij, dan blijkt de kosmogonie het vaakst voor te komen (12x), net als de mythen van Prometheus en Pandora. Ook voor de mythen over aanranding kan de verklarende functie, en het daaraan gekoppelde didactische potentieel, beschouwd worden als een reden voor de frequentie in de Nederlandstalige jeugdliteratuur. De mythen die het vaakst worden naverteld bevatten immers een verklarend aspect. Vooral de mythe van Persefone die in de oorspronkelijke context een verklaring gaf voor de veranderingen die de natuur ondergaat bij seizoenswissels is erg populair (11x). Hier kan het feit dat een ouder-kind relatie centraal staat, samen met het sterk beeldende karakter van de mythe een rol spelen. De seizoenen – die traditioneel veel aandacht krijgen in het curriculum van de lagere school – staan er symbool voor de gemoedstoestand van een moeder die treurt om het gemis van haar dochter. Daarnaast zijn ook de mythes van Europa en Io duidelijk aanwezig in het corpus,

zowel voor als na de hausse (over de hele periode resp. 10x en 8x). Zij lenen hun naam aan een geografische plaats versterkt de relevantie voor hedendaagse lezers.¹⁴⁸ Globaal genomen behoren de mythen over een schaking of aanranding echter tot de minst navertelde preteksten. In de volgende paragraaf zoek ik de reden hiervoor in de aanwezigheid van thema's en kenmerken die net ingaan tegen de jeugdliteraire conventies.

Tegen de grenzen van de jeugdliteratuur aan?

Taboegevoelige onderwerpen

Eerst en vooral ga ik ervan uit dat de prominente aanwezigheid van seksualiteit, dood en agressie in mythen onder de categorieën 'tragedies' en 'aanranding?' van invloed is op de lage frequentie. Dit zijn immers onderwerpen die in de jeugdliteratuur traditioneel zo niet vermeden, dan toch omzichtig behandeld worden. De laatste decennia is echter sprake van een taboedoorbrekende tendens (Ghesquiere, 2009, p. 86). Deze tendens sluit aan bij de huidige jeugdcultuur waar de grenzen met betrekking tot seksualiteit en agressie verschuiven en waar zo een breuk ontstaat met de tot dusver dominante censurerende romantische houding ten opzichte van jongeren. Dit beeld van het kind als 'wetend' en participierend, wordt ook in verband gebracht met de grensvervaging tussen jeugd- en volwassenenliteratuur (cfr. supra, paragraaf 1.1.1, 'veranderende leefwereld').

Ghesquiere geeft aan dat seksualiteit vanaf de jaren '70 minder omzichtig behandeld wordt en dat het onderwerp 'de laatste decennia prominent aanwezig [is] in de jeugdliteratuur' (2009, p. 92). De frequentie van de mythen waarin een vrouw of jongen wordt geschaakt, bevestigt dat het onderwerp niet volledig uit de weg gegaan wordt voor de jaren '90, maar dat het toch pas de laatste decennia erg nadrukkelijk aanwezig is in de Nederlandstalige jeugdliteratuur over klassieke mythologie. Ook de keuze van preteksten bevestigt dit beeld. Zo komen voor 1994 enkel mythen voor waarin niet concreet sprake is van verkrachting (vnl. Persefone en Europa en Io, cfr. supra) en komen de verhalen waarin onmiskenbaar sprake is van een gewelddadige seksuele handeling, zoals de mythe van Tereus, pas voor vanaf de tweede helft van de jaren '90. Een meer gedetailleerde analyse van de manier waarop

¹⁴⁸ Naast deze mythen komen enkel nog de verhalen van Ganymedes en Leto voor in de periode 1970-2013, en dan elk slechts 1x en na de hausse resp. 4x en 5x. Het verhaal van Leto komt 6x voor over de hele periode. De andere mythes onder aanranding komen in totaal elk minder dan 6x voor.

met seksualiteit wordt omgegaan volgt in hoofdstuk 4, waar ik de taboes in de kosmogonie bespreek (paragraaf 4.2.1) en in hoofdstuk 5, wanneer ik mythen analyseer waarin sprake is – of kan zijn – van aanranding (paragraaf 5.2).

De dood wordt volgens Ghesquiere pas vanaf de jaren '80 een vaak voorkomend onderwerp in de jeugdliteratuur, maar ook hier stelt Ghesquiere een radicalere taboedoorbrekende tendens vast vanaf de jaren '90 (2009, p. 92). Ik onderzoek deze stelling in hoofdstuk 4 (paragraaf 4.2.2) aan de hand van de mythe van Orfeus, waarin de dood een centrale rol speelt in de plot.

De lage frequentie van tragedies kan ook gedeeltelijk verklaard worden door de ongelukkige afloop die deze verhalen meestal kenmerkt, wat ingaat tegen de jeugdliteraire conventie van het circulaire patroon waarin het hoofdpersonage de weg 'home-away-home' aflegt. Zoals eerder uiteengezet, beschouwt Perry Nodelman dit en andere terugkerende elementen als genrekenmerken van jeugdliteratuur (cfr. supra, paragraaf 1.1.2, 'sameness and difference'). Dat tragedies, die haaks staan op dit patroon, steeds vaker voorkomen in de jeugdliteratuur, kan als argument dienen tegen deze theorie en als een bevestiging van mijn stelling dat terugkerende kenmerken van jeugdliteratuur dominante visies op jongeren weerspiegelen, maar, net als deze dominante kindbeelden, niet noodzakelijk blijvend en onveranderlijk zijn. Bovendien is het zo dat een groot deel van de preteksten die binnen de categorie 'andere' vallen – en die bijna uitsluitend vanaf midden jaren '90 in de jeugdliteratuur aan bod komen – gekenmerkt worden door een gruwelijke en 'tragische' afloop.¹⁴⁹

De lage frequentie van een deel van deze restcategorie en van de restcategorie 'verklarende mythen' is ook verklaarbaar doordat ze een aanzienlijk aantal minder bekende mythen bevatten. Dat deze wel voorkomen in de periode na de hausse, zie ik als een bevestiging van de toegenomen interesse in de mythologie als onderwerp voor jeugdboeken. Daarnaast past het voorkomen van minder evidente mythen in recentere teksten geadresseerd aan jongeren ook binnen de groeiende complexiteit van de jeugdliteratuur vanaf de jaren '90 (cfr. supra, paragraaf 1.1.2). Minder bekende mythen bevatten minder ankerpunten, zoals bijvoorbeeld een taalfenomeen.

¹⁴⁹ Anders dan voor de categorie 'tragedie' in mijn typologie, gebruik ik tragisch hier in een meer algemene zin, als erg treurig en in tegenstelling tot het 'happy end' dat de verhalen typeert die verlopen volgens het circulaire patroon. Voorbeelden van deze verhalen zijn de mythe van Attis die levend wordt gevild en het verhaal van de stervende geliefden Hero & Leandros.

Functioneel geweld

Deze korte schets van de keuze van types preteksten, geeft aan dat de hausse in Nederlandstalige bewerkingen van klassieke mythologie lijkt samen te gaan met een taboedoorbrekende tendens. Deze stelling zal ik onderzoeken in de tekstanalyses in paragrafen 4.2 en 5.2, maar wordt enigszins tegengesproken door het verschil in terughoudendheid ten opzichte van taboe-onderwerpen in heldenmythen, mythen over hybris en ontstaansmythen, ten opzichte van tragedies en mythen waarin een aanranding centraal staat. Een mogelijke verklaring is dat dood en geweld in tragedies een veel centralere rol speelt in de afwikkeling van de plot dan in de andere vermelde types, waarin het geweld in zekere zin een functionele rol vervult en/of ondergeschikt is aan andere onderwerpen en functies van de mythen.

Dat is het duidelijkst bij de mythen waar de plot draait rond de bestraffing van een overmoedige, ‘verkeerde’ handeling en waar het geweld (en/of de dood) dan ook overduidelijk een straffende functie vervult. Dergelijke waarschuwingsverhalen (‘cautionary tales’) waarin een functionele vorm van geweld voorkomt, hebben een erg lange jeugdliteraire geschiedenis en kunnen zelfs als een subgenre van de jeugdliteratuur worden beschouwd. Dat geeft ook Kimberley Reynolds aan in haar analyse van beangstigende jeugdliteratuur: ‘the early history of frightening fiction largely consists of stories designed to scare children into good behaviour’ (2007, p. 131). Bovendien vinden we dergelijke verhalen ook terug in twee andere vaak voorkomende ‘domeinen’ waaruit de jeugdliteratuur verhaalstof put voor bewerkingen, namelijk sprookjes en Bijbelverhalen. Elizabeth Wanning Harries geeft aan dat in de meeste sprookjes die vandaag worden herverteld geweld een waarschuwende functie vervult.¹⁵⁰ De populariteit van het genre in de jeugdliteratuur is dan verklaarbaar vanuit de sterke pedagogische en morele boodschap die sprookjes met een straffende vorm van geweld uitsturen (Wanning Harries, 2005, p. 54). Margery Hourihan geeft aan dat ook in heldenmythen geweld functioneel is. Dat de held met geweld triomfeert over ‘the wild things’ is aanvaard als deel van de conventies van het genre (1997, p. 107). De functionele aard van geweld in populaire preteksten, bevestigt de bevinding dat we voor de hausse kunnen spreken van een eerder ‘veilige’ en beschermende tekstkeuze. Dat de laatste jaren sprake is van een

¹⁵⁰ Wanning Harries geeft ook aan dat niet alle geweld in sprookjes een straffende functie vervult: ‘in some there is a pervasive, almost random violence: inanimate objects become malicious, animals turn hostile. [...] In some there is a kind of insidious, coercive violence often designed to force young girls into submission’ (2005, p. 55).

dalende gemiddelde leeftijdsgrens, bevestigt deze stelling alleen maar. Steeds meer taboegevoelige preteksten worden aan steeds jongere lezers geadresseerd.

2.3 Bloedstollend cultureel erfgoed. Analyse van de paratekst

Tot hiertoe heb ik uiteengezet wat de cijfers kunnen vertellen over de blijvende en veranderende voorkeuren van de jeugdliteratuur in haar omgang met de klassieke mythologie. Maar wat vertellen nu de boeken zelf? Om op die vraag te kunnen antwoorden, onderzoek ik eerst het materiële aspect van de jeugdbewerkingen uit mijn corpus. Een blik op de lay-out en afbeeldingen van de covers van de jeugdboeken, geeft immers al een eerste idee van de thema's en aspecten van de preteksten die naar voren worden gehaald. Daarnaast zijn ook de titel en de flaptekst, eventueel met biografische informatie over de auteur, indicatief voor vooral de motivatie van uitgevers om bewerkingen op de markt te brengen voor jonge lezers en voor de strategieën waarmee ze potentiële lezers en kopers willen aantrekken. Gerard Genette reserveerde voor deze directe omgeving van de tekst de term 'paratekst'.¹⁵¹ Genettes begrip van de term omvat ook elementen als recensies, interviews etc.¹⁵² Ik beperk mij hier tot die informatie die rechtstreeks ingezet wordt om de boeken te adresseren aan jonge lezers. Naast alle teksten en afbeeldingen op de cover, omvat dit ook een eventueel voorwoord van de auteur of uitgever, uitgeversteksten op het internet en leesaanbevelingen. Hier en daar verwijs ik naar informatie uit recensies.¹⁵³

¹⁵¹ Strikt genomen valt ook de leeftijds aanduiding die ik de vorige paragraaf besprak al onder de term 'paratekst'.

¹⁵² Genette maakt het onderscheid tussen beide aan de hand van de termen 'peritekst' (voor de paratekst van het boek zelf) en 'epitekst' (voor de paratekst die zich buiten het boek bevindt) (2001, p. 5). Ik raadpleegde de Engelse vertaling van Genettes werk over de paratekst. Het origineel verscheen in 1987: Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.

¹⁵³ Ik merk hierbij op dat ik niet systematisch alle recensies van de onderzochte werken heb bij elkaar gezocht. Ik hanteer deze vorm van paratekst dus eerder als een illustratie van de bevindingen die ik uit de covers, voorwoorden, flapteksten en leesaanbevelingen naar voren haal.

2.3.1 Ezelsoren en afgehakte hoofden. Mythen als ontspanning

*Krol lag in bed
Zijn ogen nog open,
Toen iets in zijn kamer,
Kwam binnengeslopen.
Hij zag de schaduw op het behang.
Zijn ogen groeiden,
Zijn hart deed
BANGBANG
BANGBANG
Gerda Dendooven. *Het verhaal van Slimme Krol*.
(2007)*

Spanning, avontuur, actie, het prikkelen van de fantasie en humor worden traditioneel gezien als de basisingrediënten die jeugdliteratuur aantrekkelijk maken voor jonge lezers. In de klassieke mythologie vinden we ze vooral in de plot van heldenmythen en mythen waarin een metamorfose plaatsvindt (vnl. ‘hybris’, ‘verklarende mythen’ en ‘aanranding’), meteen ook over de hele periode de meest populaire preteksten in de jeugdliteratuur. Wanneer we er de covers van de bewerkingen op naslaan zien we de prominentie van deze ‘verleiders’ (Van Coillie, 2007, p. 111) bevestigd.

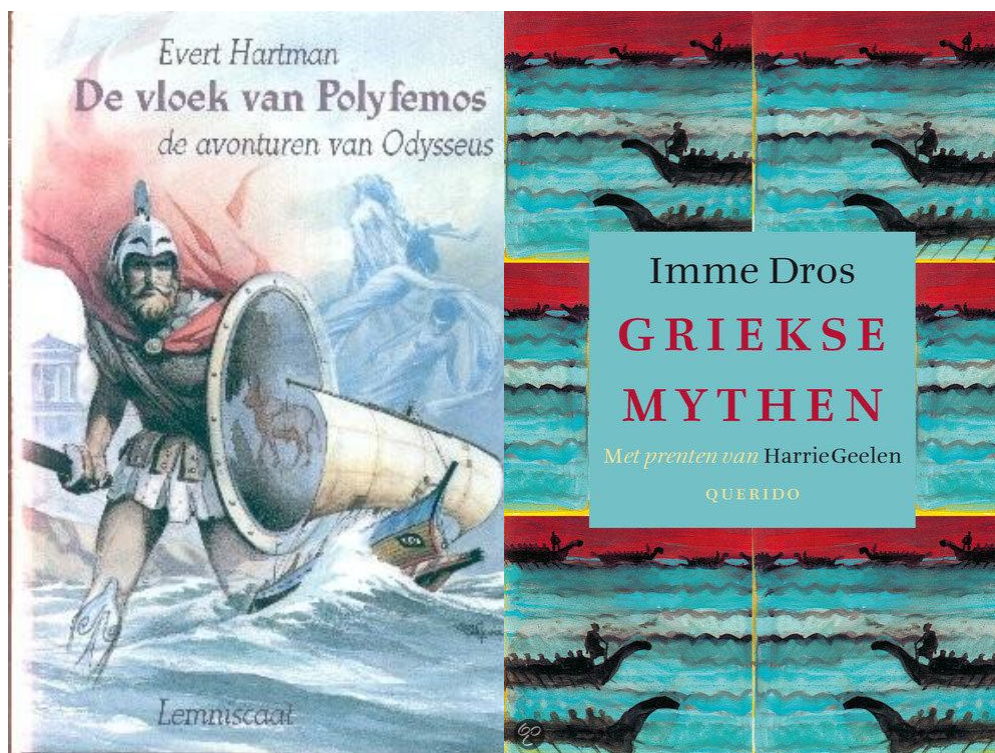
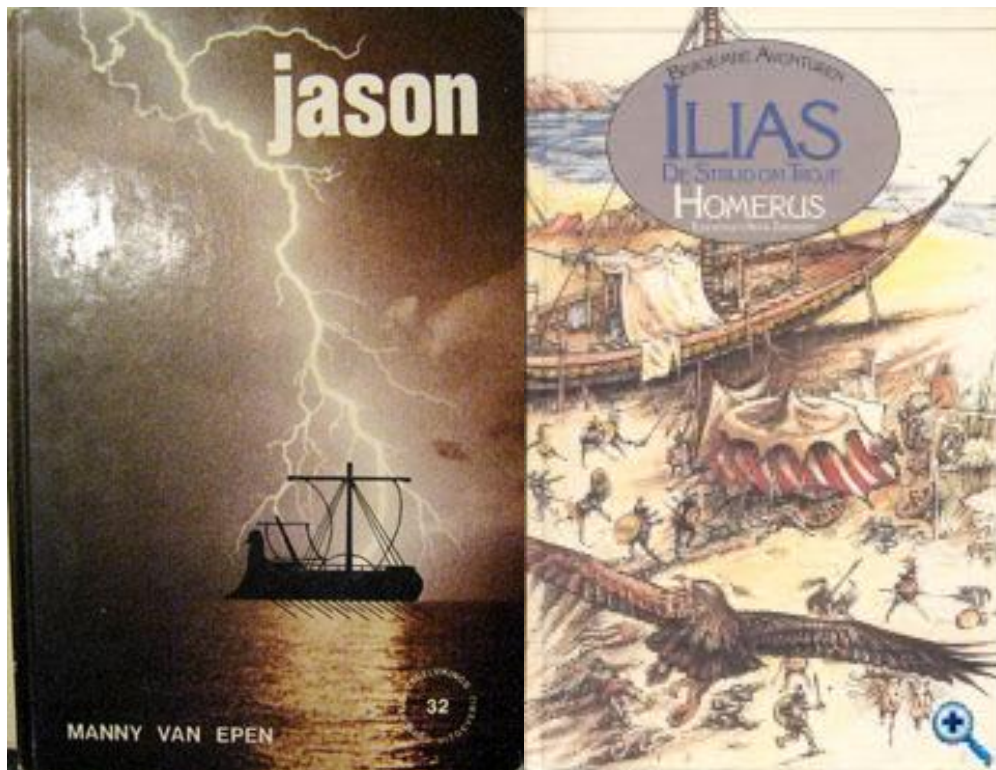
Avontuurlijke zeereizen en gevaarlijke monsters

Terugkerend zijn verwijzingen naar het thema onderweg zijn, wat associaties oproept met avontuur en met de circulaire plot van het heldenverhaal. Juul Bovée titelt zijn Odysseebewerking *Femios, in het spoor van Odysseus* (1973) en vertelt het verhaal van Odysseus binnen een kaderverhaal in hedendaagse setting:

Op een dag beklimt hij [Femios] de Olymposberg en valt daar in slaap. In zijn droom ontmoet hij de goden van de Olympos en ook zijn geliefde held Odysseus. Hij beleeft als het ware alle avonturen mee. Aan een meisje uit zijn klas, Helena, vertelt hij zijn wonderlijk avontuur.’ (Bovée, 1973)¹⁵⁴

¹⁵⁴ Ik gebruik hier en in alle volgende citaten uit het primaire corpus zelf toegevoegde markeringen om te wijzen op belangrijke aspecten. Daarbij wijzen identiteitsmarkeringen op verbanden tussen verschillende woorden en woordgroepen. Zo vermijd ik dat ik telkens in detail alle overeenkomsten uitgebreid moet beschrijven. Enkel wanneer ik markeringen overneem uit de werken zelf, vermeld ik dit tussen haken na de verwijzing.

Nog in de jaren '70 verschijnt in dezelfde reeks *Zegelvikings* Manny van Epens *Jason: een verhaal uit de Griekse mythologie* (1976). Op de cover prijkt een schip getroffen door een bliksemschicht (afbeelding 2). Ook de Odysseebewerkingen van Dons Reerink (1988), Evert Hartman (1994; afb. 2), en Ludo Jongen (2007) tonen een schip op de cover, net als de Iliasbewerking van Zwiers uit 1979. De link met avontuur wordt letterlijk gelegd in de titels van deze boeken. Zwiers bewerking verschijnt in de reeks *Beroemde avonturen* en Hartman titelt *De vloek van Polyfemos*, wat het spannende karakter van het verhaal in de verf zet. De ondertitel van Hartmans boek, *De avonturen van Odysseus*, is meteen ook de titel van het werk van Reerink. Jongen laat de afbeelding van het schip samengaan met de titel *Op zoek naar Odysseus*, wat het thema van de queeste benadrukt. In de bewerkingen van Imme Dros keert reizen en onderweg zijn herhaaldelijk terug. Haar eerste bewerking van een klassieke mythe heet *De reizen van de slimme man* (1988). In 1999 verscheen haar navertelling van de mythe van Jason als *Reis naar de liefde* en het voorlopig laatste boek in Dros' indrukwekkende klassiek oeuvre is getiteld *Mee met Aeneas* (2008). Een illustratie van een vloot schepen door Harrie Geelen siert bovendien de voorflap van een recente heruitgave in paperback van Dros en Geelens' *Griekse mythen* (2012; afbeelding 2). In deze bundel waarin naast heldenmythen onder meer ook mythen over hybris, aanranding en tragedies voorkomen, wordt toch dit beeld naar voren gehaald dat vooral associaties met het heldenverhaal oproept. Ook Michael De Cock, Gerda Dendooven en Davidsfonds benadrukken met de titels *De lange weg naar huis* (2008) en *Vliegen tot de hemel* (2009) het thema van de avontuurlijke tocht.



Afbeelding 2 Avontuur en onderweg zijn op de covers: van links naar rechts, boven naar onder: van Epen (1977); Zwiers (1979); Hartman (1994); Dros & Geelen (2012)

Lezen is gevaarlijk.
Wie leest, kijkt niet om zich heen (pas op!).
Wie leest, kijkt in zijn hoofd.
Nee: wie leest, laat zich het hoofd op hol brengen.
Wie leest, weet ook: niets is leuker dan lezen over gevaar.
(Met de kat op schoot. En een kussen in de rug.)
Over bij nacht en ontij op boeven jagen.
Over de zeven zeeën bevaren in een wankel boot.
("Jeugdboekenweek 2014. Gevaar!," 2014)

Met die woorden kondigt *Stichting Lezen* voor de jeugdboekenweek 2014 het jaarthema 'gevaar' aan dat meteen gelinkt wordt aan spanning en avontuur. Niet toevallig wordt ook de reis over zee in die context vermeld. De plot van de gevaarlijke, avontuurlijke zeereis, met als prototypen klassieke heldenverhalen als de Odyssee en de Argonautentocht, heeft nog niet veel aan aantrekkingskracht ingeboet, zo blijkt. In het boekenpakket van de jeugdboekenweek 2014 wordt het boek *Soepletters*, dat losjes geënt is op de Odyssee, aangeprezen omwille van de combinatie spanning, avontuur en gevaar: 'Dit is een avonturenverhaal waarin het gevaar in een klein hoekje schuilt. Onthoud alvast deze woorden: Babelut en Bubbelum, Zure Bol en Nonnenbil, Baklava en Lokum. Je zal ze nodig hebben!' (Versyp, 2011). De link tussen het avontuurlijke en spannende van de mythen en gevaar keert ook herhaaldelijk terug in de blurbs van de onderzochte boeken en op de coverafbeeldingen. Opmerkelijk is de diachrone verschuiving in de manier waarop gevaar hier wordt voorgesteld, waarbij gruwelijke elementen steeds explicieter in verband worden gebracht met het thema.

In Manny van Epens *Jason* (1977; afbeelding 2) worden spanning, avontuur en gevaar op een lijn geplaatst, door de bliksemschicht op de cover en in de flaptekst:

Jason, die niet weet welke gevaren hem te wachten staan, stemt toe en laat het schip de Argo bouwen. Hij verzamelt vijftig Griekse helden, de Argonauten, die bereid zijn hem op de tocht naar Kolchis te vergezellen. Hoe deze spannende onderneming loopt, lees je in dit boek'. (nadruk toegevoegd)

Avontuur wordt ook bij Hartman in verband gebracht met gevaar. De verwijzing naar de vloek van de Kykloop in de titel heeft iets onheilspellends en op de cover zien we naast het schip Odysseus met schild en zwaard in de hand, schijnbaar klaar om zich te verdedigen (afbeelding 2). Ook in de Odysseebewerking van Dendooven en De Cock zorgt de Kykloop voor een dreigende toets. De afbeelding van Dendooven toont een grote en boosaardige zwarte figuur die op het punt staat de kleine mensen te verslinden. Op de achterflap lezen we dat het zal gaan over '[e]n boeiende tocht

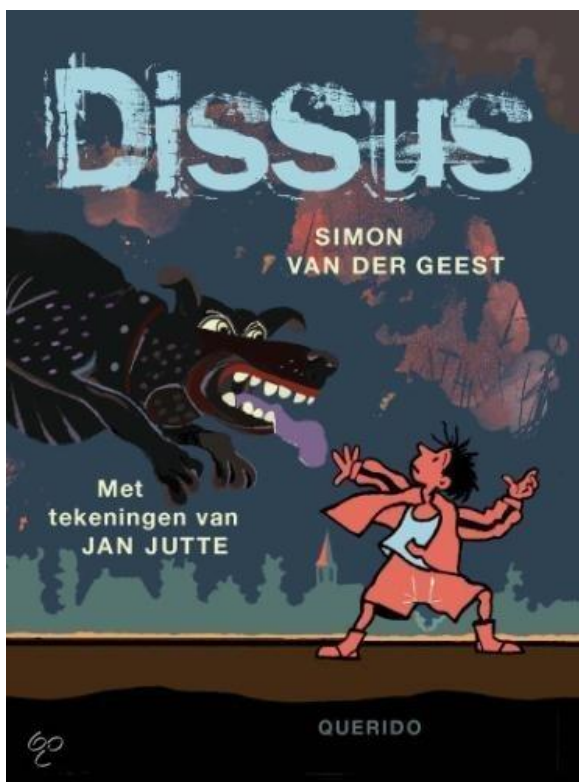
vol hindernissen, spannende momenten, onverwachte ontmoetingen en mysterieuze gevaren' (2008). Hetzelfde concept wordt gebruikt voor het tweede boek uit de Davidsfondsreeks *Kleine klassiekers*. Daar worden de Kretenzische mythen over Theseus en Daidalos naverteld door De Cock en Dendooven. Toch wordt het op de voorflap aangeprezen als *Het verhaal van de Minotaurus*, die op de cover afgebeeld staat als een zwart, afschrikwekkend monster dat de nietige mensen wil opeten en op de achterflap wordt geïntroduceerd als 'de verschrikkelijke Minotaurus [...] een van de gevaarlijkste figuren uit de Griekse mythologie' (2009). Op basis van de cover kan de lezer verwachten dat de nadruk in deze bewerkingen zal liggen op spanning en avontuur (afbeelding 3).



Afbeelding 3 Mensenverslindende monsters op de cover van de *Kleine Klassiekers* van Davidsfonds, door Gerda Dendooven (De Cock, 2008; 2009)

Ook de paratekst van Frank Groothofs bewerking van het verhaal van Theseus haalt met de titel *Het monster van het labrynt* (2007) de Minotauros naar voren en vermeldt in de flaptekst 'avonturen' en 'spannende verhalen'. Met diezelfde bewoordingen wordt zijn bewerking van het verhaal van Orfeus aangeprezen op de cover en ook daar wordt in de titel *Orpheus en de hellehond van de Hades* (2007) een monsterachtig wezen opgevoerd.

Kijken we nog eens terug naar de cover van *Vliegen tot de hemel*, dan valt rechts beneden in de hoek een held met opgeheven zwaard op te merken, klaar om het monster te verslaan. Het beeld van de belaagde held in actie werd ook geselecteerd voor de covers van de bewerkingen van Els Pelgrom & Thé Tjong-Khing *Helden* (2006) en *Donder en bliksem* (2007) en in Simon Van der Geest & Jan Jutte *Dissus* (2010). Op de flap van de eigenzinnige Odysseebewerking *Dissus* zien we een kleine jongen in hedendaagse outfit die aangevallen wordt door een kwaadaardige hond (afbeelding 4). Verder wordt aangekondigd dat het boek zal gaan over ‘een barre tocht langs een eenogige boer, grijpgrage kraanmachines en bloeddorstige hengelaars’. Naast spanning en gevaar doen de woorden ‘grijpgraag’ en vooral ‘bloeddorstig’ ook vermoeden dat gruwelijke elementen niet geschuwd zullen worden, wat aansluit bij de tendens naar een minder beschermende houding die ik op basis van de keuze van preteksten al kon vaststellen. Ook de mensenetende monsters op de flap van de *Kleine Klassiekers*, gericht op kinderen vanaf 8 jaar, bevestigen deze tendens.



Afbeelding 4 Een kwaadaardige hond en een jonge, hedendaagse Odysseus op de cover van een eigenzinnige bewerking van de *Odyssee*, door Jan Jutte (Van der Geest, 2010)

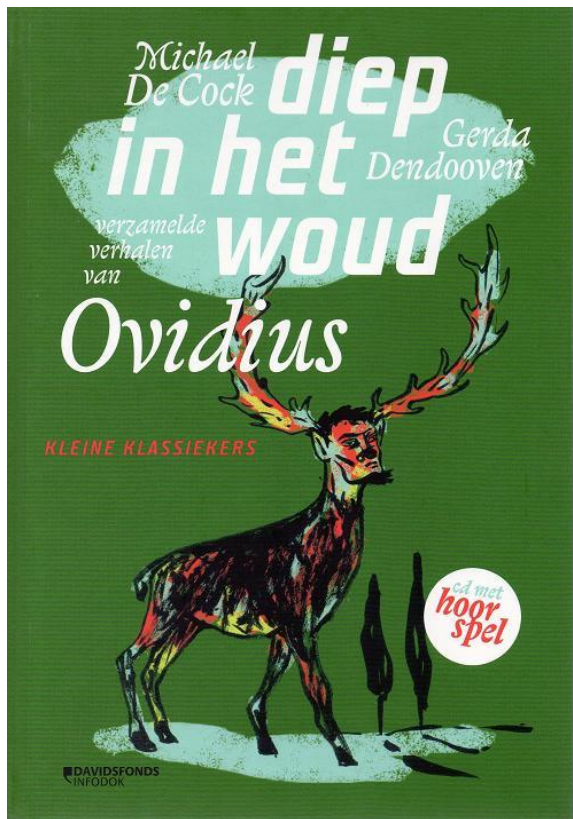
De taboedoorbrekende tendens in de voorstelling van gevaar wordt nog duidelijker op twee covers die de gruwelijke scène afbeelden waarin Perseus het hoofd van Medousa afhakt. De illustratie van Harrie Geelen zoomt in op het angstaanjagende hoofd, de bloedspatten en de bebloede nek van de Gorgone. Ook de titel van het boek, *De huiveringwekkende mythe van Perseus* (1996a), stelt de mythe bijna voor als een horrorverhaal. De illustratie op de voorflap van Els Pelgroms & Thé Tjong-Khings verhalenbundel *Donder en bliksem* (2006) is vergelijkbaar (afbeelding 5). Tjong-Khing laat het omhoog spuitende bloed diagonaal over de cover lopen. De dikke rode straal trekt ook door het overwicht van grijze tonen in de rest van de illustratie alle aandacht naar zich toe. Op de achterflap van Simone Kramers en Els van Egeraats *Mensen, draken en dolfijnen* (2003) wordt dezelfde scène in onomwonden bewoordingen beschreven: ‘In dit boek vertelt Simone Kramer [...] over de geboorte van het gevleugelde paar Pegasos uit de bloedende romp van het onthoofde monster Medusa’.



Afbeelding 5 Gevaar en gruwel op de cover door Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007) en Harrie Geelen (Dros, 1996a)

Sprookjes, mysterie en fantasie

De monsters en vreemde wezens dienen niet alleen om spanning op te wekken, maar stimuleren ook de verbeelding en zo de creativiteit (cfr. supra; Van Coillie 2007, p. 20). Dit aspect wordt ook letterlijk aangegeven in de paratekst. Zo bijvoorbeeld in het boek *O, als ik een vogel was* (1981), waar Marijke van Raephorst de mythe van Ikaros vertelt in een verhalenbundel over vogels: ‘De vogel heeft altijd sterk tot de verbeelding gesproken’. Op de achterflap van de bewerking van Pelgrom wordt hetzelfde kenmerk aangehaald als motivatie voor auteur en lezer: ‘Zoveel eeuwen later spreken deze verhalen nog altijd tot de verbeelding’ (Pelgrom, 2006; 2007). Terugkerend zijn verwijzingen naar gedaanteveranderingen, zowel in de tekst als in de iconografie. Zo wordt het verhaal van koning Midas herhaaldelijk vermeld in de paratekst. Dit bevestigt de aantrekkingskracht van het grappige en herkenbare beeld van de koning met de ezelsoren voor jonge lezers dat ook naar voren kwam uit de kwantitatieve gegevens (cf. supra, paragraaf 2.2.5). Midas komt voor in de titel en op de coverafbeelding van de collectie klassieke mythen van Anneke van der Putte *Van de ezelsoren en de spin* (1977) en Leontine Tels *Koning Midas heeft ezelsoren* (1997). Verder wordt de koning ook nog vermeld op de achterflap van *Wachten op Apollo* (Dijkstra, 2001) en van het derde en laatste boek in de reeks *Kleine klassiekers* van De Cock & Dendooven *Diep in het woud* (2011), waarin verschillende verhalen uit Ovidius’ *Metamorfosen* worden verteld. Op de cover van deze derde *Kleine klassieker* treffen we Aktaion aan die in de gedaante van een hert is veranderd. Opvallend is dat de cover van dit boek enigszins afwijkt van de lijn die in de eerste twee boeken van de reeks duidelijk werd aangehouden. De angstaanjagende grote zwarte monsters op een fel gekleurde achtergrond maken plaats voor een kleinere, minder makkelijk herkenbare figuur, afgebeeld op een donkergroene achtergrond die de sfeer van het bos oproept. *Diep in het woud* krijgt zo een eerder mysterieuze uitstraling, waarbij de lezer het woud zal associëren met de aanwezigheid van vreemde, tot de verbeelding sprekende, misschien zelfs sprookjesachtige figuren, veeleer dat met een avontuurlijke en gevaarlijke tocht (afbeelding 6).



Afbeelding 6 Aktaion op de cover van *Diep in het woud*, door Dendooven (De Cock, 2011)

De fantastische figuren uit de klassieke mythologie worden naar voren gehaald in de titel van Simone Kramers *Mensen, draken en dolfijnen* (2003) en in de blurb:

In de Griekse mythen wemelt het van de fabelwezens: centauren, nimfen en saters, monsters en sirenen. Maar ook de mensen in deze verhalen worden fabelachtig, wanneer zij door de goden in dieren worden veranderd. En niet te vergeten de goden zelf, die moeiteloos een andere gedaante kunnen aannemen. (Kramer & van Egeraat 2003)

Het gebruik van de woorden ‘fabelachtig’, ‘fabelwezens’ en de verwijzingen naar de metamorfosen, roepen associaties op met fantasy, een genre met een lange jeugdliteraire geschiedenis dat in het nieuwe millennium aan een revival is begonnen. De fantastische elementen worden letterlijk in verband gebracht met het sprookje op de cover van *Van de ezelsoren en de spin* waarin gesteld wordt dat de verhalen zich ‘even gemakkelijk [laten] lezen als onze sprookjes’ (van der Putte, 1977). Ook in de recente bundel verhalen uit de grote wereldgodsdiensten *Het kistje met zand*, wordt gewezen op het fantastische als bindend element tussen de verhalen uit de verschillende tradities en als aantrekkelijk element voor potentiële jonge lezers:

Ken je de wereld van de grote verhalen? Van koningen, boeven, sprekende apen en vliegende schildpadden? Een wereld waarin je niet alles kunt begrijpen, maar wel veel te zien krijgt? Kom binnen in die wereld! (Idema, Joseph & Kraaikamp, 2013)

Tot hiertoe heb ik gefocust op spanning, avontuur en het tot de verbeelding sprekende van de mythen, elementen die doorheen de volledige onderzochte periode in de paratekst erg nadrukkelijk op de voorgrond treden. Dat de traditionele verhalen ook nu nog voor spanning zorgen en de fantasie kunnen prikkelen, zorgt er ook volgens Stephens & McCallum voor dat producenten geloven dat de verhalen aansluiten bij de interesses en voorkeuren van jonge lezers: '[they offer] children access to strange and exiting worlds removed from everyday experience' (1998, p. 3). Op de flaptekst van Dirk vander Bekens *De bekendste mythen en legenden* komen deze ontspannende elementen van de mythologie mooi samen en worden ze in een adem genoemd met pedagogische en didactische drijfveren die typerend zijn voor de jeugdliteratuur en ook het proces van bewerken sturen:

Dit boek bevat een heleboel wereldberoemde mythen en legenden [...]. Een voor een zijn het spannende verhalen waarin goden en helden de hoofdrol spelen [...]. De prachtige figuren en de fantastische gebeurtenissen maken dat het ook nu nog enorm plezierig en leerzaam is om ze te lezen. (vander Beken, 1994)

In volgende paragraaf ga ik dieper in op de vraag welke nu precies de 'leerzame' aspecten zijn van de mythologie die door auteurs, uitgevers en andere volwassenen naar voren worden gehaald als motivatie om deze verhalen te adresseren aan jonge lezers.

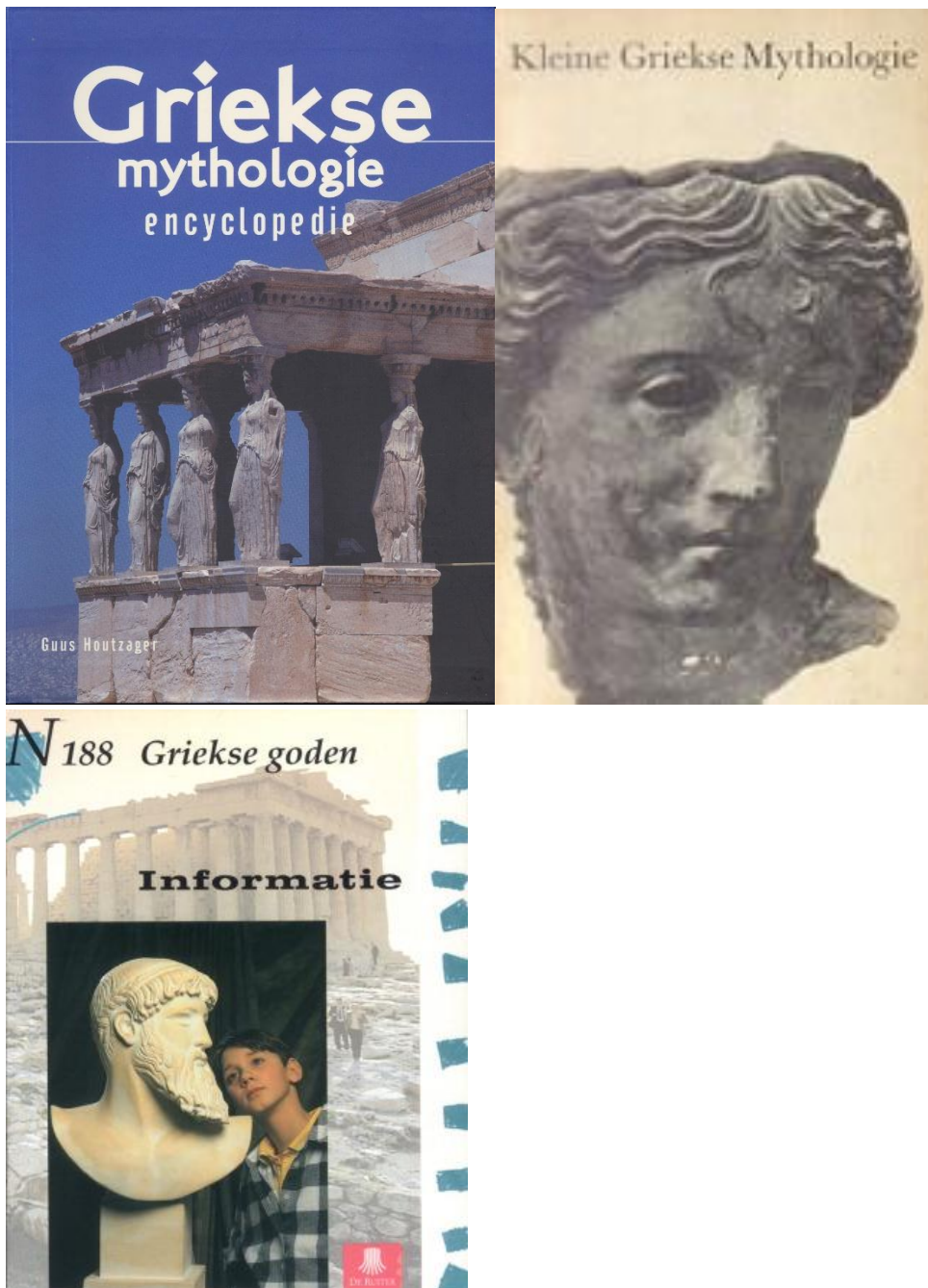
2.3.2 'Verhalen die iedereen zou moeten kennen'. Mythen als cultureel erfgoed

Met de verwijzing naar de wereldfaam van de mythen in de titel en op de flaptekst, geeft de paratekst van Dirk vander Bekens bewerking meteen de belangrijkste didactische functie aan die aan bewerkingen van klassieke mythen wordt toegeschreven. Bekendheid gaat hier immers samen met een hoge - canonieke - status. In paragraaf 1.2.1 ('Bewerkingen en canonisering'), werd uiteengezet dat canoniciteit aan teksten de waarde van cultureel erfgoed verleent. Kennis van deze teksten wordt belangrijk geacht omdat ze behoren tot het referentiekader van een cultuur. Bewerkingen voor jongeren functioneren dan als doorgeefluik van deze kennis voor de volgende generaties. Dit verklaart meteen ook waarom in de kwantitatieve analyse ook de meest bekende mythen naar voren komen als de

populairste preteksten voor jeugdliteraire bewerkingen, ook wanneer ze qua thematiek minder aansluiten bij de jeugdliteraire conventies.

De link met de traditie verbeeld

Het streven naar acculturatie en socialisatie wordt ook in het onderzoek naar bewerkingen in jeugdliteratuur van Stephens & McCallum gezien als de diepste drijfveer van jeugdauteurs om bestaande verhalen te hernemen (Stephens, 2009, p. 92; Stephens & McCallum, 1998, pp. 3-4). Dit beeld wordt in de paratekst van het volledige corpus bevestigd, al zijn ook hier gradaties merkbaar. Op de cover laat deze pedagogische motivatie zich voornamelijk verraden door het op de voorgrond plaatsen van de klassieke iconografie en de link met de pretekst. Dat kan erg nadrukkelijk, door een foto van een klassiek bouw- of beeldhouwwerk als coverafbeelding te kiezen, zoals bijvoorbeeld in de bewerkingen van Guus Houtzager (2003; afb. 7). Dat deze bewerking met sterk informatieve inslag oorspronkelijk voor volwassenen was bedoeld, maakt duidelijk dat de literatuureducatieve functie van bewerkingen van klassieke verhalen zich niet beperkt tot jonge lezers (cf. infra, paragraaf 2.3.2 'Van expliciete didactiek naar erfgoed'). Ook bewerkingen die rechtstreeks voor jongeren werden gemarket en/of geschreven krijgen dergelijke cover, zoals de boekjes *Kleine Griekse mythologie* (Broos, 1991) en *Griekse goden* (Ransijn, 1997). Niet toevalling gaat de keuze om een werk uit de klassieke kunst centraal op de cover te plaatsen vaak samen met een expliciete aanwijzing van het informatieve karakter van de bewerking in de paratekst. Zo krijgt het werk van Broos de titel *Kleine Griekse mythologie* mee, wat het boek het karakter van een referentie- en naslagwerk geeft. Nog duidelijker is dat het geval in de titel *Geïllustreerde Griekse mythologie encyclopedie: de Griekse goden- en heldenwereld in woord en beeld* (Houtzager, 2003). Het boek van Ton Ransijn verscheen dan weer bij uitgeverij *De Ruiter/Educatieve Partners* in de reeks *Informatie*, een woord dat ook in grote letters centraal op de cover terecht komt (afbeelding 7).

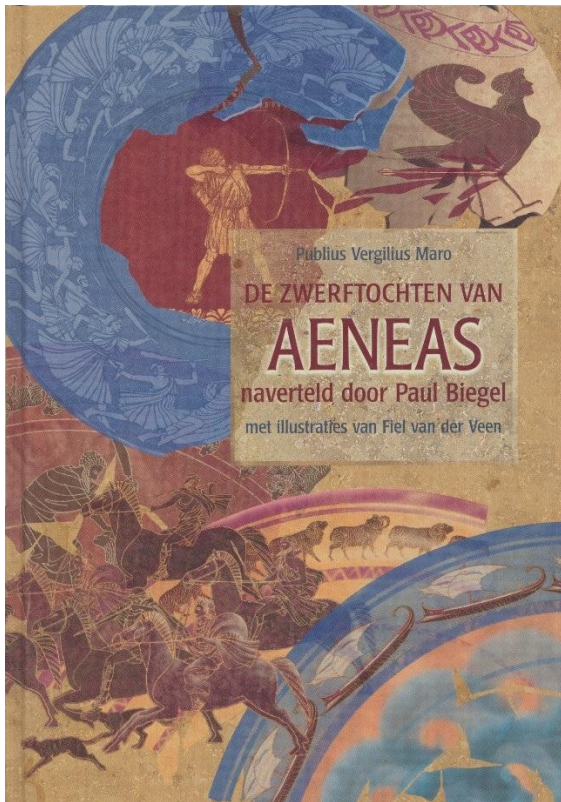


Afbeelding 7 Het informatieve karakter benadrukt in (van links naar rechts, boven naar onder) Houtzager (2003), Broos (1991) en Ransijn (1997)

Ook nieuwe illustraties op de cover kunnen verwijzen naar de kunst uit klassieke oudheid en zo de link met de traditie in meerdere of mindere mate op de voorgrond plaatsen. Sommige illustratoren geven klassieke kunstwerken erg letterlijk weer in nieuwe illustraties. Op de cover van Vanhaeckes Odysseebewerking prijkt een afdruk

van een afbeelding afkomstig van een Griekse vaas. Bovendien titelt het boek *Homerus. De Odyssee* en wordt de naam van de bewerker enkel in het colofon vermeld (1986).

Een ander voorbeeld is de cover van Paul Biegels *De zwerftochten van Aeneas* (1998) die een collage toont van potscherven van klassieke keramiek, nagetekend door Fiel van der Veen (afbeelding 8). De verbinding met de traditie wordt nog versterkt doordat de auteur van de pretekst, Vergilius, duidelijk vermeld wordt op de cover en in het voorwoord waarin de auteur duidelijk maakt dat hij ‘geprobeerd [heeft] de lijn en de poëzie van Vergilius’ verhaal naar de maatstaven van heden in leesbaar Nederlands proza weer te geven, met weglating van opsommingen en omschrijvingen die bij de twintigste-eeuwse lezer geen weerklank meer vinden’ (Biegel, 1998, p. 5).



Afbeelding 8 Een collage van potscherven, door Fiel Van der Veen op de cover van *De zwerftochten van Aeneas* (Biegel, 1998)

De pretekst en de cultuur waaruit deze stamt worden hier duidelijk in de verf gezet, zowel in de lay-out en beeldtaal van de cover, als in de (verantwoording van) de beweringsstrategie van de auteur. Biegels visie op bewerken is daarmee verwant aan die van Ed Franck, zoals hij naar voren brengt in het interview met Sandra Van Bruinisse voor *Literatuur zonder leeftijd* – “Inkorten mag, zolang je de typische sfeer

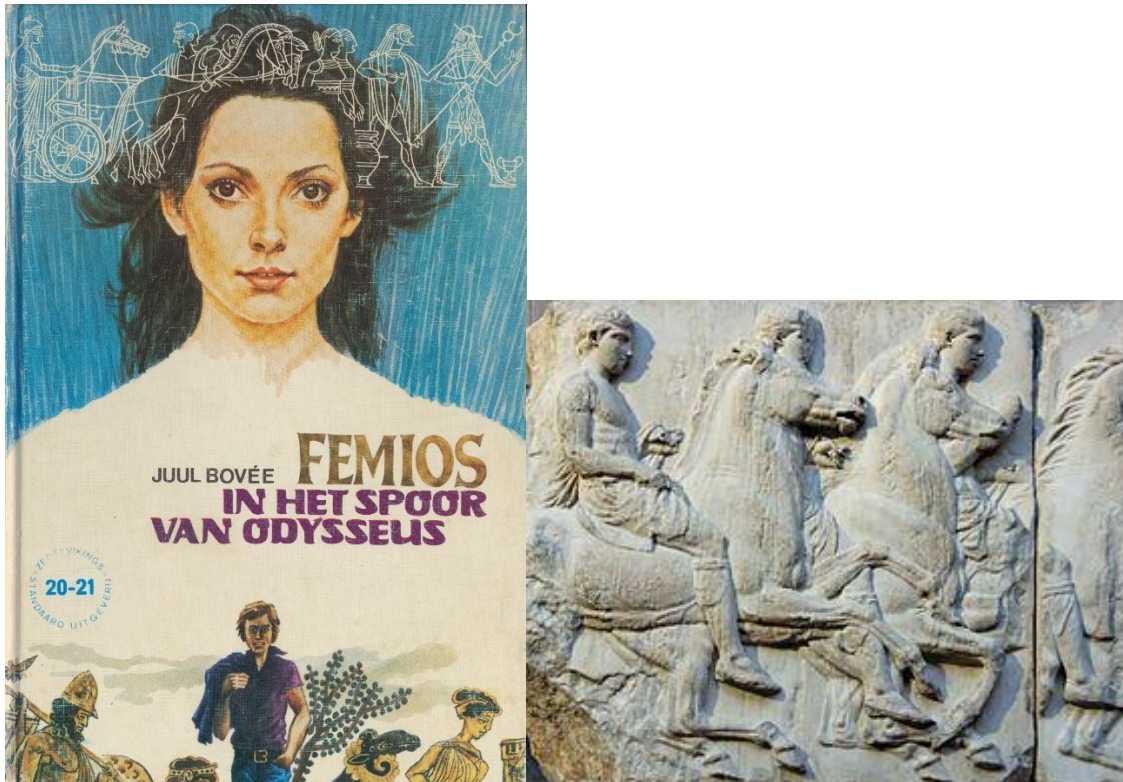
maar niet aanraakt” Ed Franck over het bewerken van klassiekers’ (1999), of recenter nog in het tijdschrift *Tsjip*:

Ofwel: als volwassen lezers en schrijvers van de klassiekers afblijven, blijft de jeugd er ook van af. Maar wat is dan de winst? Franck kiest voor de creatieve bewerking, of hertaling, op voorwaarde natuurlijk dat die respectvol is: ‘De diepere lagen van het boek, zijn sfeer, zijn bedoelingen mogen niet verraden worden. Veel klassieke verhalen worden misbruikt door de audiovisuele media, als opstapje om bepaalde commerciële producten vlotter aan de man te brengen. Vaak tref je dan alleen maar vage echo's van het oorspronkelijke werk aan en heeft men zich beperkt tot enkele hoogtepunten van de verhaallijn, terwijl de “diepte” vaak wordt genegeerd’. (Raukema, 2004, p. 18)

Dergelijke motivaties van bewerkers verraden een houding waarbij de pretekst – en de zo ‘getrouw’ mogelijke weergave ervan – prioriteit krijgt boven het creatieve proces van bewerken. Het bewaren en overdragen van cultureel erfgoed dient hier duidelijk en – in het geval van Franck ook erg expliciet – als motivatie voor bewerken.¹⁵⁵

Terwijl de cover van *De zwerftochten van Aeneas* volledig geënt is op de klassieke iconografie, toont de illustratie van Stef van Stiphout voor Bovées’ *Femios* (1978) een collage van klassieke en contemporaine beelden (afbeelding 9). Centraal staat een neutraal portret van een meisje met daaronder een jongen in jeans en T-shirt. Beide zijn omringd door figuren uit de klassieke kunst. Achter de jongen onderaan zien we mensen in klassieke klederdracht in terracotta en zwart, geïnspireerd op figuren uit de vaasschilderkunst. Bovenaan loopt een lijntekening van links naar rechts over de cover en het portret waarop mannen met paard en kar te zien zijn, net als een fries op een Griekse tempel.

¹⁵⁵ Ik distantiëerde mij eerder al van ‘brongeoriënteerd’ bewerkingsonderzoek, waar de vergelijking met de pretekst prioriteit krijgt en vaak ook ingezet wordt als een maatstaf voor de kwaliteit van een bewerking (cfr. supra, paragraaf 1.2.1).



Afbeelding 9 Links de cover van *Femios*, door Van Stiphout (Bovée, 1973) en rechts een afbeelding van de fries van het Parthenon te Athene (443-448 v.C, British Museum, Londen)

Marijke Meersmans illustratie voor Karel Verleyens *Prins van de leegte* (1998) toont dan weer moderne illustratietechnieken waarin klassieke elementen verwerkt zijn. De bovenste helft toont een eigentijds portret dat geschetst is over een lijntekening die verwijst naar Minoïsche fresco's (afbeelding 10). Zowel het gezichtsprofiel, de lichaamsproporties, als de haardracht komen immers overeen met de beeldtaal van de oude fresco's uit het paleis van Knossos. Opvallend is wel dat deze iconografische verwijzingen de enige zijn die de link leggen met de pretekst, althans op de voorkaft.



Afbeelding 10 De vermenging van een klassiek en hedendaags portret door Marijke Meersman (Verleyen, 1998); rechts een fragment van fresco 'de Stierspringen' uit Knossos (ca. 1400 v.C., Archeologisch Museum, Heraklion)

Van andere illustraties is de beeldtaal op een veel minder nadrukkelijke manier geïnspireerd op de klassieke kunst. Dikwijls zetten de covers dan op een ander manier de link met de pretekst in de verf. De illustraties van Thé Tjong-Khing en Harrie Geelen halen enkel door hetgeen is afgebeeld het klassieke onderwerp naar voren, zoals de kledij en attributen van de held (Pelgrom, 2007; cf. supra, afbeelding 5) of de vorm van het schip (Dros, 2012; cf. supra, afbeelding 2). Dendoovens illustraties voor *De lange weg naar huis* (2008) en *Vliegen tot de hemel* (2009) laten wel een invloed voelen van de iconografie van de vaasschilderkunst (cf. supra, afbeelding 3). De mensen zijn voorgesteld als monochrome, meestal zwarte figuren, met proporties en een vormgeving die doet denken aan klassieke vaasschilderkunst. Ook Jan Juttes coverillustratie geeft heel subtiel een verwijzing naar de vaasschilderkunst mee (cf. supra, afbeelding 4). Op de achtergrond staat een terracottakleurige vlek afgebeeld, waarin de ingekraste lettertekens 'Ithaka' kunnen worden onderscheiden. Deze subtiele verwijzingen naar de oudheid springen veel minder in het oog. Dikwijls

worden de naam van de auteur en illustrator van de bewerking dan ook prominenter op de voorkaft geplaatst en wordt de naam van de auteur van de pretekst – als daar al sprake van is – weggelaten.

Nemen we er de teksten op de covers bij, dan blijkt de band met de pretekst in de bewerkingen van De Cock nog heel wat nadrukkelijker aanwezig dan bij Van der Geest, door de titel van de reeks *Kleine klassiekers* en de opvallende plaatsing van de woorden ‘Minotaurus’ en ‘Odysseus’. Terwijl de afbeelding op de cover van *Diep in het woud* de band met de klassieke iconografie lijkt te zijn verloren, wordt wel nog in grote letters ‘Ovidius’ vermeld. En ook bij Dros en Pelgrom wijst de titel of ondertitel *Griekse mythen* op de oorsprong van de verhalen. De meeste andere bewerkingen geven in de titel een verwijzing mee naar de pretekst en/of traditie waar de verhalen uit stammen. Enkele bewerkingen geven de naam van de auteur van de canonieke versie van de mythe op de voorkaft.¹⁵⁶ Meestal volstaan ze echter met een vermelding naar een herkenbaar personage, plaats (bvb. *De strijd om Troje*, Kramer 2004; 2013); of attriboot (bvb. *Het gulden vlies*, in Timmermans, 1970) of zoals bij Dros (2004) en Pelgrom (2006; 2007) naar de ruimere traditie in de titel of ondertitel (bijv. ook *Van de ezelsoren en de spin. Grieks/Romeinse verhalen voor kinderen verteld*, van der Putte 1977). Op de achterflap wordt de link doorgaans verder geëxpliciteerd. Zo wordt de pretekst en diens afkomst op de achterkant van alle *Kleine klassiekers* uitdrukkelijk aangegeven: ‘Grieks verhaal’ (2008) ‘de Griekse mythologie’ (2009) en ‘de *Metamorfosen* van de Romeinse dichter Ovidius’ (2011).

Op de voorflap van *Dissus* herinneren enkel de ingekraste letters ‘Ithaka’ nog aan de *Odyssee*, bovendien is zelfs de kwaadaardige hond, anders dan de Kykloop, geen wezen dat voorkomt in de tekst van Homeros. Op de achterflap van *Dissus* krijgt de lezer enkel een korte verwijzing uit een recensie mee waarin de pretekst wordt vermeld: “Een hoogst originele en verfrissende bewerking van het Odysseusverhaal” *De Morgen*’ (2010). De recensie van *De Morgen* is gebaseerd op de voorpublicatie van een stuk uit *Dissus* in *Ik wil een naam van chocola. Querido’s Poëziespektakel 2* (2010).¹⁵⁷

¹⁵⁶ Naast de aangehaalde voorbeelden Biegel (1998) en De Cock (2012) is dat nog de *Ilias*bewerking van Zwiers (1979) – waar de naam van de bewerker veel kleiner gedrukt staat dan die van Homeros.

¹⁵⁷ Op de cover van *Dissus* staan twee verwijzingen naar recensies van het werk, hoewel het om een eerste uitgave gaat. Via persoonlijke e-mailverkeer met Simon Van der Geest (4/10/2014) kon ik achterhalen dat de recensie van dat het blad *Lezen* het manuscript in handen kreeg vóór verschijnen en dat de recensie van *De Morgen* gebaseerd is op de voorpublicatie in *Poëziespektakel 2* (Ted Van Lieshout (samenst.), *Ik wil een naam van chocola. Querido’s Poëziespektakel 2*. Amsterdam, Antwerpen: Querido).

Dissus behoort daarmee, samen met de andere bewerkingen van het type ‘mishmash’, tot de bewerkingen die het minst nadrukkelijk de link met de pretekst duidelijk maken op de cover.¹⁵⁸ De diachrone spreiding van de voorbeelden toont aan dat er een wel gradatie is in het duidelijk maken van de link tussen de bewerking en de pretekst, maar dat er geen sprake is van een eenduidige evolutie doorheen de onderzochte periode. Ik stel enerzijds vast dat de bewerkingen die de pretekst niet expliciet aangeven in de titel pas vanaf eind jaren ’90 voorkomen en dat de meeste afstand met de traditie gelegd wordt in de mishmashbewerkingen die voornamelijk vanaf het nieuwe millennium voorkomen. Daartegenover staat dat een erg expliciete vermelding van de pretekst en traditie zeker niet verdwijnt of minder voorkomt in de periode na de hausse. De meest duidelijke voorbeelden die ik hierboven heb besproken, Biegel (1998) en *De Cock* (2012), bewijzen zelfs het tegendeel. Dit argument wordt ondersteund door de vaststelling dat er doorheen de volledige onderzochte periode bewerkingen zijn die een zaak- of naamregister, landkaart en/of stamboom van de mythische figuren hebben opgenomen voor- of achterin het boek. Ook deze appendices maken deel uit van de paratekst en wijzen op didactische intenties van de auteurs en uitgevers die daarmee gepaard gaan. Het vermelden van de traditie op de cover (afbeelding) en het toevoegen van informatieve bijlagen zijn constanten doorheen de hele onderzochte periode en wijzen erop dat de motivatie van acculturatie en socialisatie belangrijk is en blijft. In wat volgt zoom ik verder in op aspecten van continuïteit en van discontinuïteit in de manier waarop aan deze motivaties uiting wordt gegeven.

Van expliciete didactiek naar erfgoed voor jong én oud

In de jaren ’70 wordt de volwassen meelezer dikwijls erg nadrukkelijk aangesproken in de paratekst. De volwassene krijgt de rol van bemiddelaar die als het ware over de hoofden van de jongeren heen informatie meekrijgt over de waarde van de tekst voor de jonge lezer, zoals in de flaptekst van *Van de ezelsoren en de spin*: ‘tevens leiden ze

¹⁵⁸ Slechts enkele titels leggen geen expliciete link met de traditie. Ter vergelijking: alle bewerkingen van de Odyssee vermelden ‘Odysseus’ en/of Homeros op de voorflap, behalve *De reizen van de slimme man* (Dros, 1988); *Soepletters* (Versyp, 2012); *Dissus* (van der Geest, 2012); *De kleine Odessa* (Van Olmen, 2009; 2013). Naast de Mishmashbewerkingen, maken ook volgende bewerkingen geen link met de pretekst in de titels, maar wel op de flaptekst achteraan: *Prins van de leegte* (Verleyen, 1998); *De Visioenenvloek* (Rutyne, 1997); *De sterrentuin. Wonderlijke verhalen over onze sterrenhemel* (Cielen, 2009); *Van Grote Beer en Orion. Het verhaal achter de sterren* (Kramer, 2008); *Hou van mij. De mooiste verhalen over liefde* (Franck, 2004); *De twaalf opdrachten van Ilias* (Hardenbol, 2001).

kinderen binnen in de bonte rijkgeschakeerde wereld van de Grieks-Romeinse mythologie' (van der Putte, 1977).¹⁵⁹ Het gebruik van het werkwoord 'binnenleiden' wijst duidelijk de socialiserende functie van de bewerkingen aan, die we kunnen omschrijven als het introduceren van jongeren in de cultuur en maatschappij waarbinnen ze functioneren. Het expliciet didactische karakter van de flaptekst wordt nog versterkt doordat de oorspronkelijke aitiologische functie van de mythen op belerende toon wordt meegegeven: 'Ook veel natuurverschijnselen, waarvoor de mensen in de oudheid geen verklaring wisten, beschouwden zij als het werk van bovennatuurlijke machten' (1977). In Boschvogels *Europees Sagenboek* worden de traditionele verhalen uit verschillende westerse tradities eveneens erg nadrukkelijk aangeprezen om hun didactische waarde:

Het warme en spontane onthaal van Boschvogels Vlaams sagenboek wettigt de hoop dat ook de bloemlezing uit de sagenwereld van Europa – ons tweede vaderland! – een groot succes wordt. Dat verheugt ons. Want tegen sommige betweters in, geloven wij dat oud en jong geboeid, beleerd en ontroerd worden door deze sagen. Ze bevatten de wijsheid van vele eeuwen. Ze zijn mede – en dat vooral voor de jeugd – een brug tot de studie van de Europese ziel en van het bewogen Europese verleden. (Boschvogel, 1978)

De metafoor van de brug wijst opnieuw op acculturatie en socialisatie als motivatie voor bewerken en ook hier richt de volwassen uitgever zich met deze informatie rechtstreeks tot de bemiddelaar. In het voorwoord van *De wijze uil van paradijs* – een titel die ook een didactische intentie te kennen geeft – worden zelfs instructies gegeven over de manier waarop mythen door 'de opvoeder' gebruikt moeten worden:

De mythologie vormt voor velen een terrein dat zeer fascinerend is. Zij openbaart ons een rijke en oude cultuur. De educatieve waarde die ervan uitgaat heeft zich vele eeuwen gemanifesteerd. De opvoeder voor de klas vindt in de verhalen vele aanknopingspunten om zijn leerlingen kennis te doen nemen van deugden en óndeugden van vergankelijke en onvergankelijke waarden. (Lim, 1976)

De wij-vorm die gehanteerd wordt in de flapteksten van Boschvogel (1978) en Lim (1976) dient hier vooral om een band te creëren tussen de auteur van de paratekst en de volwassen lezer van die tekst. De jonge lezer is hier enkel onderwerp van de tekst

¹⁵⁹ De dubbele onderlijning gebruik ik in de volgende citaten om te wijzen op de formuleringen die afstand creëren tussen de volwassen bemiddelaars en de jonge lezers, de enkele onderlijningen wijzen op de formuleringen die de didactische waarde aanstippen, sommige daarvan bespreek ik uitgebreider in de volgende paragraaf ('Tijdloos en universeel'). De toegevoegde cursivering wijzen op de persoonsvorm die gehanteerd wordt.

en nergens de aangesprokene. Daar komt verandering in vanaf de jaren '90, de periode van de emancipatie van de jeugdliteratuur. De grensvervagende tendens tussen jeugd- en volwassenenliteratuur die zich dan inzet brengt met zich mee dat de scheiding tussen jonge en volwassen lezer veel minder absoluut wordt, zoals ik in het vorige hoofdstuk aantoonde (cf. supra, paragraaf 1.1). Waar de rol van de volwassene voordien duidelijk was afgebakend tot die van mee-lezer en bemiddelaar, wordt de volwassene nu ook een volwaardige lezer van jeugdliteratuur.

Vanaf de jaren '90 begint de literair-esthetische functie van de jeugdliteratuur de dominantie van de didactische te verdringen en ook daardoor verkleint de kloof tussen volwassen adressant en jonge geadresseerde. Verdwijnen doen de verwijzingen naar de pedagogische, en dan vooral socialiserende, waarde van de mythen echter nooit. Wel zijn de geadresseerden van de paratekst niet meer eenduidig de volwassen bemiddelaars die de boeken naar de jongeren moeten brengen, maar ook de volwassenen als volwaardige lezers en in vele gevallen ook de jonge lezers zelf die meer of minder rechtstreeks worden gewezen op de literatuureducatieve waarde van het boek.¹⁶⁰ Zo bijvoorbeeld in *De lange weg naar huis*: 'Michael De Cock vertelt je een oeroud en bekend Grieks verhaal, de Odyssee' (2008) en in *Vliegen tot de hemel*: 'Twee oeroude vader-zoonverhalen laten je kennismaken met een van de gevaarlijkste figuren uit de Griekse mythologie' (2009). Het woord 'kennismaken' wijst explicieter in de richting van het acculturatieproces dan de formulering 'vertelt je' op de flap van het eerste deel uit de reeks. Nog duidelijker wordt de socialiserende impuls in het derde boek *Diep in het woud*, dat binnen de reeks ook op dit vlak enigszins uit de toon valt. Hier wordt immers wel terug een opsplitsing gemaakt tussen volwassen bemiddelaar en jonge geadresseerde: 'De Metamorfosen van de Romeinse dichter Ovidius liggen mee aan de basis van onze westerse cultuur. Michael De Cock bewerkte de verhalen voor een hedendaags en jeugdig publiek en verweeft die verhalen met de geschiedenis van de schrijver Ovidius' (2011). Het rechtstreeks richten van een boodschap aan de volwassene over de jonge geadresseerde is eerder zeldzaam op de covers van bewerkingen van na de jaren '90. We vinden ze ook terug op de gebundelde heruitgave van Imme Dros' *Ilios & Odysseus* als Singel Pocket¹⁶¹ -

¹⁶⁰ Ik merk op dat in de flaptekst van Boschvogels *Europees sagenboek* (1978), ook gewag wordt gemaakt van de educatieve waarde voor jong en oud. Verschil met de flapteksten uit de jaren '90 is wel dat de tekst uitsluitend gericht is aan volwassenen.

¹⁶¹ *Ilios* (1999) en *Odysseus* (1994) verschenen gebundeld in een jeugduitgave in 2005 bij Querido en in datzelfde jaar in de Singel Pockets uitgave. Ik gebruikte de Querido jeugduitgave voor de tekstanalyses.

een volwassenenfonds dat tot stand kwam door de samenwerking tussen verschillende uitgeverijen, waaronder Querido: ‘De oudste en beroemdste verhalen uit onze cultuur, de *Odysseia* en de *Ilias* van Homeros, werden door Imme Dros bewerkt voor jonge lezers – een bewerking die ook zeer geliefd bleek bij volwassenen’ (2005). De opsplitsing dient hier echter een ander doel dan in de hierboven besproken jeugduitgaven, nl. als verantwoording voor de volwassen lezer op wie deze heruitgave zich in de eerste plaats richt.

Dat zowel *Ilios & Odysseus* als Dros’ *Griekse mythen* werden heruitgegeven voor volwassenen, kan gezien worden als een bijkomend bewijs van een minder strikte scheidingslijn tussen de geadresseerde van de bewerkingen.¹⁶² Daarbij komt nog dat de klassieke mythen hier ook als cultureel erfgoed worden voorgesteld, net als in de jeugduitgave, waardoor ook de cultuureducatieve waarde zich uitstrekt over de grenzen heen. De dubbeluitgave bewijst niet alleen de grensvervaging tussen jeugd- en volwassenenliteratuur, maar bevestigt tezelfdertijd ook de lagere status van de jeugdliteratuur en de scheiding tussen beide vormen van literatuur. Zo krijgen de volwassenen hier op de flaptekst de bijna apologetische boodschap mee dat, ten eerste hij/zij niet de eerste en enige volwassene is die het jeugdboek ter hand neemt (het boek bleek immers eerder al ‘zeer geliefd bij volwassenen’), en ten tweede dat het ook vanuit cultureel oogpunt verantwoord is om als volwassenen dit (jeugd)boek te lezen (het gaat om de ‘oudste en beroemdste verhalen uit onze cultuur’). Vergelijk met de cover van Simone Kramers *Griekse tragedies*, waar het boek meteen wordt aangeprezen voor alle leeftijden, precies om zijn cultuureducatieve waarde: ‘Een prachtig boek voor het hele gezin vanaf ca. 10 jaar, gymnasiasten en volwassenen die hun ‘klassieken’ willen opfrissen’ (2009).

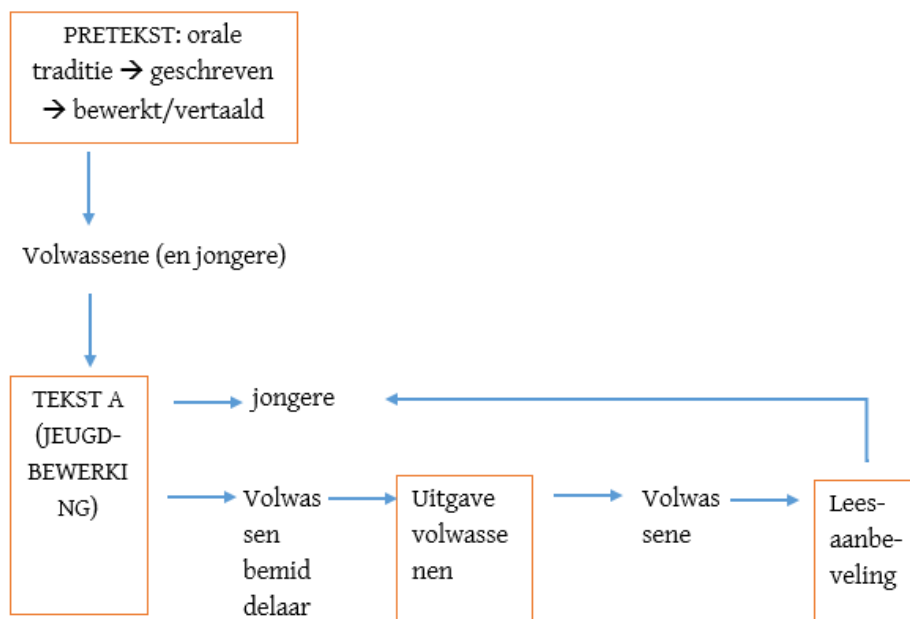
De dubieuze grensvervagende impuls komt ook naar voren wanneer we de uitgeversteksten van de verschillende uitgaven van Dros’ *Griekse mythen* erop naslaan. Op de cover van de oorspronkelijke uitgave uit 2004 wordt vermeld dat ze ‘gaan over figuren over wie *we* allemaal wel eens hebben gehoord, en die *iedereen zou moeten*

¹⁶² Alle bewerkingen die oorspronkelijk voor volwassenen werden gepubliceerd en die in recente leesaanbevelingen of via jeugduitgaven geadresseerd werden aan jongeren kunnen ook aangewend worden ter ondersteuning van dit argument, met die reserve dat oudere bronnen i.v.m. leesaanbevelingen moeilijker raadpleegbaar zijn. Concreet gaat het om Willy Spillebeens *Aneas of de levensreis van een man* (1982); *De mooiste Griekse mythen en sagen* (Merit Roodbeen 1997); Patrick De Ryncks *Het ei van Helena* en *De knipoog van Medusa* (1997; 1999); Jacqueline Zirkzees *Mykene* (2001) en de eerder vermelde *Geïllustreerde Griekse mythologie encyclopedie* uitgegeven voor volwassenen bij Rebo (Houtzager 2003).

kennen'. Hier worden volwassenen en jongeren wel samen aangesproken. De eerste persoon meervoud, die ook al in de flapteksten van de bewerkingen uit de jaren '70 werd gehanteerd, krijgt hier dus een breder bereik. In 2007 bracht uitgeverij Athenaeum – die we kunnen beschouwen als de grootste verdeler van werken over de klassieke oudheid – een heruitgave voor volwassenen op de markt van Dros' gelauwerde bundeling mythenbewerkingen. Op de achterflap van de heruitgave komt dezelfde verwijzing naar de status van cultureel erfgoed voor, zij het in gewijzigde vorm: 'Het zijn de mythologische figuren van wie *iedereen* heeft gehoord en van wie *iedereen* het verhaal nou eens precies zou willen kennen'. Hoewel de uiting hier het expliciete didactische van de jeugdversie mist – het sterke gebod 'moeten kennen' wordt afgezwakt tot 'zou willen kennen' – toont dit opnieuw aan dat de cultuureducatieve functie van bewerkingen van klassieke mythen ook voor volwassenen relevant wordt geacht. Ook het boek *Hou van mij*, de heruitgave voor volwassenen van Ed Francks bewerkingen van klassieke verhalen waaronder *Medea* (1999), wijst erg letterlijk op de hoge culturele waarde van de verhalen als verantwoording voor de lezer, waarbij ook het *Nachleben* in vooral 'volwassen' cultuuruitingen benadrukt wordt: 'Abélard en Héloïse, Beatrijs, Medea, Romeo en Julia, Tristan en Isolde: de klassieke liefdesverhalen behoren tot het erfgoed van de westerse beschaving. De thema's komen voor op schilderijen, in opera's, toneelstukken en films' (2005). De promotietekst van *Griekse mythen* op de website van Athenaeum onderlijnt echter opnieuw het onderscheid tussen de jeugd- en de volwassenenliteratuur, want ook hier wordt de lectuur van het jeugdboek voor volwassenen verantwoord: 'Imme Dros is een veelgelezen en -bekroond schrijfster, die de klassieke oudheid voor iedereen toegankelijk maakte. Zij deed dat ook met haar vertaling van de Odysseia van Homerus' ("[Griekse mythen. Imme Dros]," 2012). Tekenend is dat nergens vermeld wordt dat Imme Dros vooral bekend staat als jeugdschrijfster, in de plaats komt het vagere 'veelgelezen' en 'voor iedereen toegankelijk'. Bovendien wordt de status van de auteur in de verf gezet, ze is 'veelbekroond' en het feit dat ze de *Odyssee* vertaalde verleent haar extra autoriteit als overbrenger van teksten met een canonieke status.

De grensvervagende impuls treedt dan wel weer op het voorplan wanneer de volwassenenuitgave van *Griekse mythen* via de website 'boekenzoeker.org' opnieuw wordt geadresseerd aan adolescenten. Ook de heruitgave voor volwassenen van Ed Francks *Medea* (1999) in het boek *Hou van mij* in 2005 maakt deze beweging. De complexe weg die een tekst in dit geval aflegt eer hij bij de geïntendeerde lezer van de leesaanbeveling terecht komt (figuur 18), illustreert treffend de hybridisering van jeugd- en volwassenencultuur (en -literatuur). Omdat het gaat om een in oorsprong

orale traditie, waarvan de eerste schriftelijke neerslag bestaat uit werken die tot de canon van de volwassenenliteratuur behoren, is het traject dat het verhaal aflegt bij een dubbeluitgave van een jeugdbewerking van klassieke mythen op zich al merkwaardig te noemen. De beweging wordt nog verder gecompliceerd doordat deze heruitgaven die gericht zijn op volwassen lezers via leesaanbevelingen opnieuw aan jongeren worden geadresseerd.

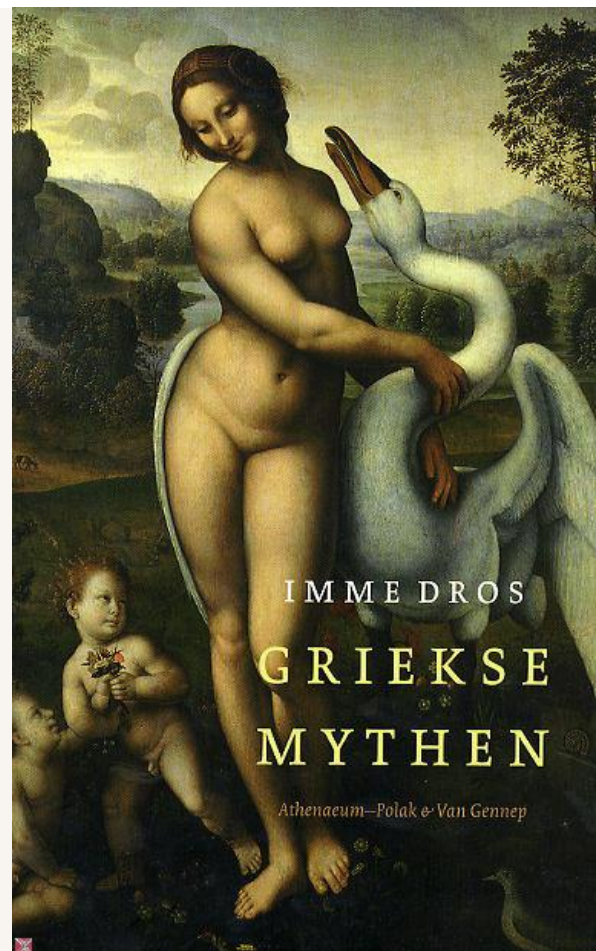
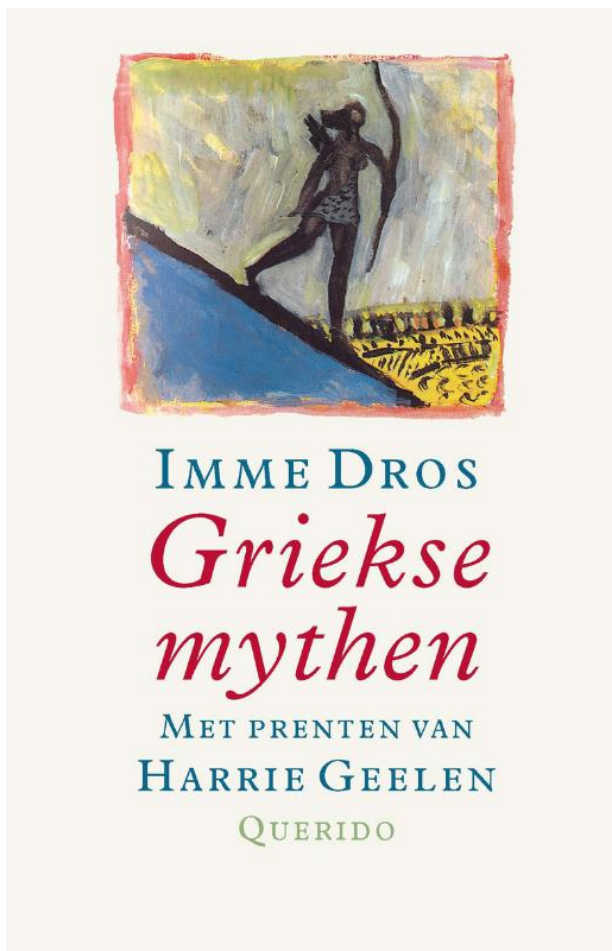


Figuur 18 Het traject van dubbeluitgaven van jeugdbewerkingen die via leesaanbevelingen worden geadresseerd aan jongeren.

Ook een vergelijking tussen de uitgeversstrategieën bevestigt dat de rolverdeling tussen volwassenen en jongeren niet meer zo eenduidig is in recente bewerkingen en dat de kenmerken van volwassenen- en jeugdliteratuur niet meer zo scherp afgebakend zijn. De illustraties van Harrie Geelen uit de oorspronkelijke uitgave van Griekse mythen die Querido Kinder- en Jeugd uitbracht in 2004, werden in de paperbackeditie voor volwassenen verwijderd en op de cover prijkt een afbeelding van een klassiek schilderij (afbeelding 11).

Een vergelijking tussen de uitgaven van Ed Francks bewerkingen, laat een heel andere strategie zien. Francks bewerking van het verhaal van Jason en Medea werd voor het eerst gepubliceerd in de *Valentijn*-reeks van Averbode/Altorja, een serie

sobere boekjes voor jonge lezers in klein formaat met bewerkingen van klassieke liefdesverhalen die verschenen tussen 1995 en 2002; onder meer *Romeo en Julia*, *Tristan en Isolde*, *Salome* en *Carmen* en twee verhalen uit de klassieke oudheid (*Dido en Aeneas* en *Medea*). Behalve de afbeelding op de cover, bevatten de *Valentijn*-boekjes geen illustraties. Onder de titel *Hou van mij* verscheen in 2005 bij Davidsfonds/Literair een heruitgave van een aantal van deze klassiekers, waaronder het verhaal van *Medea*. Deze rijkelijk geïllustreerde uitgave contrasteert scherp met de eenvoudige paperbackjes van Averbode. De harde kaft, grote bladspiegel en paginagrote illustraties van gerenommeerd illustrator Carll Cneut, verlenen het boek een statige uitstraling. De aanwezigheid van illustraties is tegelijkertijd ook eerder typerend voor een jeugdboek dan voor een boek voor volwassenen. Bovendien heeft de illustrator een uitgebreid oeuvre aan jeugdboeken geïllustreerd, wat de hybridisering nog versterkt.





Afbeelding 11 De covers van de dubbeluitgaven van Dros (2004; 2007) en Franck (1999; 2005) met telkens links de jeugduitgave

‘In die paar duizend jaar nog geen haar veranderd’.¹⁶³ Mythologie als tijdloos en universeel

Het statige en luxueuze karakter van de heruitgave van Ed Francks bewerkingen, in combinatie met de titel *Hou van mij! De mooiste verhalen over liefde* (2005), brengt de status van de klassieke pretekst op een nadrukkelijke manier voor het voetlicht. Door het gebruik van een superlatief in de titel ‘de mooiste verhalen’ en het naar voren halen van het universele thema ‘liefde’, worden de mythen voorgesteld als tijdloos en

¹⁶³ ‘Uit al die Griekse mythen leren we dat we in die paar duizend jaar nog geen haar veranderd zijn’, met deze woorden nomineert Jelle Van Riet in 2013 Dros’ *Griekse Mythen* in de categorie ‘oudedoodsliteratuur’ voor het boekenprogramma ‘een zomer in boeken’ van Friedl Lesage voor Radio (“[Griekse mythen. Imme Dros],” 2013).

nog steeds actueel.¹⁶⁴ De status van klassieker geeft de pretekst een zeker prestige mee dat door de luxe-uitgave bewust wordt in de verf gezet. De nadruk op de tijdloze en universele waarde van de verhalen is zeker niet uniek aan deze uitgave, maar wordt ook door Stephens aangestipt als een terugkerende motivatie van auteurs en uitgevers (2009, p. 93). Het gebruik van absolute termen en het presenteren van de verhalen als tijdloos en universeel zijn terugkerende strategieën.

Om de continuïteit tussen heden en verleden in de verf te zetten wordt de ‘leeftijd’ van de verhalen gebruikt om hun tijdloosheid te benadrukken: de verhalen zijn tegelijkertijd ‘oeroud’, maar nog steeds spannend, mooi, etc. Deze redenering meet de verhalen een eeuwigheidswaarde toe die wordt versterkt door het benadrukken van de bekendheid en universele thematiek van de mythen. Zo bijvoorbeeld in een voorwoord op Juul Bovées *Femios in het spoor van Odysseus*: ‘Homerus is de oudste en de grootste Griekse dichter [...] De oeroude, ontzettende maar toch ook zo menselijke en boeiende avonturen van de vervloekte zwerver Odysseus’ (1973); vergelijk met de reeds vermelde cover van de Singel Pocket van *Ilios & Odysseus*: ‘De oudste en beroemdste verhalen uit onze cultuur’ (2005b). Ook de eerder aangehaalde blurbs van De Cocks *Kleine klassiekers* laten deze redenering zien: een oeroud en bekend Grieks verhaal (2008) en ‘Twee oeroude vader-zoonverhalen’ (2009). Ook de tekst op de achterflap van Els Pelgroms verhalenbundels wijst op de eeuwigheidswaarde van de mythen. ‘Al duizenden jaren vertellen mensen elkaar verhalen, over helden en goden, over wat vroeger gebeurd is en over de krachten die alles op aarde tot stand brachten. Zoveel eeuwen later spreken deze verhalen nog altijd tot de verbeelding’ (2006; 2007). Op de cover van Hein van Dolens *Op naar de Olympos!* wordt verwezen naar de lange traditie, de esthetische, ontspannende waarde en het universeel menselijke: ‘Hoewel meer dan tweeduizend jaar oud, zijn de vermakelijke en aanstekelijke vertellingen uit de Griekse mythologie ook in onze tijd nog springlevend [...] Het zijn oerverhalen over alles wat de mens sinds het begin der tijden bezighoudt (van Dolen, 2009).

Door de mythen voor te stellen als ‘oerverhalen’ en prototypische verhalende vertolkingen van universeel menselijke eigenschappen, worden ze ingezet om de continuïteit tussen heden en verleden in de verf te zetten. Absolute termen worden daarbij niet geschuwd, zoals in de zopas aangehaalde voorbeelden ‘menselijke’ (Bovée

¹⁶⁴ Vergelijk met de titels van Dros’ bundels *In de macht van de liefde* (1997) en *Reis naar de liefde* (1999).

1978); ‘de mens’ (van Dolen, 2009; cursivering toegevoegd) en ‘de krachten die alles op aarde tot stand brachten’ (Pelgrom, 2006; 2007; cursivering toegevoegd). Ook het eerder vermelde gebruik van de eerste persoon meervoud is tekenend voor de universaliserende impuls.

Een duidelijk voorbeeld van de verbinding tussen de lange traditie en de universele waarde van de mythen, komt voor op de covers van Willy Schuyesmans bewerkingen: ‘Willy Schuyesmans vertelt het tragische verhaal van Antigone. Hij maakte een prachtige bewerking van de toneeltekst die de Griekse tragedieschrijver Sophocles zo’n 2.500 jaar geleden schreef. Een aangrijpend boek over leven en dood, liefde en haat, respect en trots’ (2003). Op de flaptekst van *Ariadne* wordt het universele thema liefde dan weer in erg actuele termen voorgesteld: ‘Een mooie love story waarin Willy Schuyesmans heden en verleden met elkaar verweeft’ (1994). Veralgemevende termen worden ook vermeld op de cover collectie traditionele verhalen van Marijke van Raephorst met de vogel als bindend thema ‘[De vogel] vertolkt het menselijke verlangen, de droom, de vrijheid...’ (van Raephorst, 1981) of op de achterflap van Imme Dros’ *Griekse mythen* lezen we dat de verhalen ‘gaan over liefde en jaloezie, oorlog en wraakzucht, moord en doodslag’ (2004). Daarmee wordt gesuggereerd dat de basale verlangens en emoties van de mensen dezelfde zijn gebleven.

Het gebruik van deze grootse woorden gaat vaak ook gepaard met een hiëratische stijl tot zelfs gezwollen taalgebruik, als zou dit de verhalen extra gewicht geven. Dat wordt duidelijk in in de blurb van Michaël De Cocks *Diep in het woud*: ‘Om bij te dromen, te huiveren, te rillen, te lachen en te blozen’ (2012).¹⁶⁵ Ook de leesaanbeveling van de volwassenenuitgave van Dros’ *Griekse mythen* op boekenzoeker.org stelt in overdreven bewoordingen het dramatische en tragische aspect van de mythologie op de voorgrond:

Prachtige bewerkingen en vertalingen van Griekse mythen - verhalen vol bloedvergieten, bulderende toon en grootste [sic] liefde. Van Iasons tocht met de Argonauten en het drama met zijn vrouw Medea, tot de heldendaad van Ariadne in het labyrint van de Minotaur [sic]. (“[Griekse mythen. Imme Dros]”, 2014)

Hou van mij wordt net als Dros’ *Griekse mythen* aanbevolen op ‘boekenzoeker.org’. Ook hier wordt in gezwollen stijl gerefereerd naar het dramatische karakter van de verhalen. Waar de link tussen het verheven taalgebruik en de klassieke status bij de

¹⁶⁵ Vergelijk met de titel *De huiveringwekkende mythe van Perseus* (Dros 1996a).

aanprijzing van Dros' *Griekse mythen* nog impliciet bleef, worden de boeken hier erg letterlijk aanbevolen om hun positie binnen de cultuur:

Zes verhalen die overstromen van liefde: de koude afwijzende, de aarzelende, de allesomvattende, de woeste en de onbereikbare liefde. Het zijn klassieke verhalen van de westerse beschaving: de Griekse tragedie Medea, de middeleeuwse verhalen Beatrijs, Abélard & Héloïse en Tristan & Isolde, het verhaal over de twee jonggeliefden Romeo en Julia van Shakespeare, en het verhaal van de wilde schoonheid Carmen. ("[Hou van mij. Ed Franck]," 2014)

Al de aangehaalde voorbeelden maken duidelijk dat de socialiserende en acculturerende impuls vanaf de jaren '70 tot nu in de kern ligt van het proces van bewerken van klassieke verhalen. De link met de traditie, de continuïteit tussen het verleden en het heden en de universele waarde van de verhalen wordt blijvend naar voren gehaald als een motivatie voor jonge en volwassen lezers en producenten van bewerkingen.

2.3.3 'Helemaal niet saai'. De nood aan aanpassing op het voorplan

De verhalen mogen dan wel aangeprezen worden om hun blijvende ontspannende en culturele waarde, de behoefte om ze aan te passen laat zich evenzeer voelen doorheen het hele bewerkingsproces. Op de flapteksten wordt al geanticipeerd op hun stoffige, doodse imago. Lida Dijkstra bijvoorbeeld 'laat zien dat klassieke verhalen helemaal niet saai zijn, maar vaak juist erg verrassend en humoristisch' (Dijkstra, 2002) en Luc Cielen stopt in *De sterrentuin* 'oeroude verhalen in een verfrissend nieuw jasje' (Cielen, 2009). De klassieke mythen worden ook gezien als taaie en moeilijke verhalen die in een bewerking moeten worden aangepast aan de jonge lezer. Op de cover van Dons Reerink Odysseebewerking krijgt de lezer dan ook mee dat het verhaal 'niet moeilijk [is], wel spannend!' (Reerink, 1988). Vergelijk met de eerder aangehaalde blurb van *Van de ezelsoren en de spin* waar gesteld wordt dat de verhalen 'zich even gemakkelijk [laten] lezen als onze sprookjes' (van der Putte, 1977). En ook op de cover van Kramers *Griekse tragedies* wordt hiernaar verwezen: 'Simone Kramer herschreef de verhalen in een voor ieder toegankelijke taal' (2009).

Vaak voorkomend is ook de clichématige metafoor van de dode verhalen die opnieuw moeten tot leven worden gebracht, die ik al aanhaalde in een discussie van de debatten over het klassieke talenonderwijs (zie inleiding 'Dode talen, levende verhalen'). Op de cover van Hartmans Odysseebewerking bijvoorbeeld: 'De beroemde Odyssee van Homeros wordt door Evert Hartman opnieuw tot leven

gebracht' (Hartman, 1994) en ook Els Pelgrom 'brengt de Griekse helden weer tot leven' (Pelgrom, 2006; 2007). Evenals Imme Dros; zij brengt volgens de website van Querido met haar sprankelende hervertellingen de Griekse mythen weer tot leven' ("[Griekse mythen. Imme Dros]," z.j.) of 'zet [ze] naar haar hand' en 'maakt er nieuwe literatuur van' ("[Mee met Aeneas. Imme Dros] ", z.j.). Karel Verleyen zorgt door zijn bewerkingstechnieken eveneens voor een revival van de 'dode verhalen': 'Karel Verleyen is bekend als auteur van talrijke spannende jeugdboeken. Samen met classicus Frank Leys 'blaast hij de Oudheid nieuw leven in' (op de achterflap van *Uil of adelaar*, 1992).

Ook in bewerkingen voor volwassenen die via leesaanbevelingen geadresseerd worden aan jongeren komt de aanpassing aan de nieuwe context voor. Zo in de paratekst van Patrick De Ryncks *Het ei van Helena* (1999) en *De knipoog van Medusa* (1997). Het geïntendeerde leespubliek van De Ryncks bewerkingen is enigszins ambigu. Enerzijds werd het boek uitgegeven in het volwassenenfonds Davidsfonds/Clauwaert en ook in Vlaamse bibliotheken wordt het onder 'volwassenen' gecatalogeerd, anderzijds toerde de auteur in 1997 met de voorstelling *De knipoog van Medusa. Een antiek vertelfeest*. rond in Vlaamse middelbare scholen. In het tijdschrift voor leerkrachten *Klasse* wordt de voorstelling aangeprezen omdat de verhalen zoude aansluiten bij de leefwereld van jongeren:

Maar er is iets aan de hand met dat vertellen in *De knipoog van Medusa*: de oude helden hebben een facelift ondergaan. Ze zijn binnengedrongen in het echte nieuws en zonder zichzelf echt geweld aan te doen, spreken ze toch tot de zappende jonge generatie van vandaag: herkenbaar, flitsend en - ach, waarom niet? - soms een tikkeltje prikkelend. ("Medusa op school ", 1997)

Beide boeken worden bovendien op verschillende leeslijsten en blogs geadresseerd aan jonge lezers.¹⁶⁶ De recensie in *Klasse* vermeldt dat de verhalen 'een tikkeltje prikkelend' zijn en de achterflap van *Het ei van Helena* maakt duidelijk dat De Rynck geen taboes schuwt:

De Griekse Miss World Helena en de bedrogen Ariadne, de kindermoordenares Aëdoon en de lustige weduwe Anaxibia: zijn zij alleen maar mooi en meedogenloos? Delen al deze vrouwen de feministische uitstraling van Gaia, Moeder Aarde en eerste

¹⁶⁶ De boeken zijn terug te vinden in dezelfde leeslijsten als Spillebeens *Aeneas* (cfr. supra) en op de website van jeugdauteur Willy Schuyesmans (http://www.schuyesmans.be/pages/bib_bk_an.html, geraadpleegd op 5/10/2014).

godin ooit? Of zijn ze niet meer dan het aanhangsel van held X of de moeder van god Y? (1999)

Ook de bewerking van Ilja Leonard Pfeijffer, die in 2010 bij Prometheus verscheen in een op volwassen lezers gerichte uitgave, werd aan jongeren geadresseerd en ook over dit boek wordt de – in de eerste plaats volwassen – lezer geïnformeerd over de vernieuwende eigen inbreng van de auteur, al op de flaptekst: ‘Iedere generatie heeft haar eigen boek met de Griekse mythen. Ilja Leonard Pfeijffer schreef het boek voor de 21^{ste} eeuw’ (2010).

Uit al deze voorbeelden blijkt in elk geval dat schrijvers, illustratoren, uitgevers en andere volwassen adressanten een welbepaalde opvatting hebben over wat passend en aantrekkelijk leesmateriaal is voor kinderen, jongeren en volwassenen. Naast de cultuurbevestigende impuls die de paratekst kenmerkt, wordt zo ook de nadruk gelegd op de nood aan aanpassing die maakt dat de bewerking een dialoog tot stand brengt tussen de pretekst en de nieuwe context. Zoals ik eerder al aangaf, varieert de aard van die dialoog sterk, afhankelijk van wat de auteur beoogt en van zijn of haar visie op kinderen en jeugdliteratuur. Ik onderscheidde twee uitersten: transmissie en uitdaging. Transmissie houdt in dat de auteur poogt in zijn bewerking de betekenissen van de pretekst – en vaak dan van een bepaalde canonieke brontekst – zo getrouw mogelijk over te brengen, terwijl uitdaging wijst op het in vraag stellen van de aan de pretekst onderliggende waarden. De paratekst geeft een eerste aanwijzing van de plaats die de verschillende bewerkingen innemen tussen deze twee extremen. De casestudies in de volgende hoofdstukken zullen duidelijk maken waar het beeld dat ik op basis van een analyse van deze tekstomgeving heb kunnen creëren, kan bekrachtigd dan wel genuanceerd worden.

Hoofdstuk 3

Een odyssee door de Nederlandstalige jeugdliteratuur

*ἐχθρὸν δέ μοί ἐστιν
αὐτίς ἀριζήλωσ εἰρημένα μυθολογεύειν.
En ik haat het, iets te vertellen dat al verteld is.
Homerus. Odyssee. 12.451-2*

Ondanks deze verzuchting van Homeros' Odysseus is het verhaal van zijn omzwervingen een van de meest navertelde verhalen uit de westerse literaire traditie. Als prototype van het westerse avonturenverhaal en als oudste geschreven tekst uit de Europese literatuur, bekleedt het verhaal ook een centrale positie in de jeugdliteratuur en in dit onderzoek. Het voor de jeugdliteraire bewerkingspraktijk typerende spanningsveld tussen de ontspannende functie van de mythe als fantasie- en avonturenverhaal en de pedagogische, cultuursocialiserende functie van de mythe als gecanoniseerd verhaal, komt door de bijzondere status van dit verhaal immers nadrukkelijk op het voorplan in jeugdbewerkingen van de *Odyssee*. Ik behandel deze aspecten tegen de achtergrond van de indrukwekkende evolutie die de Nederlandse en Vlaamse jeugdliteratuur de voorbije vier en een half decennia heeft ondergaan en ga na in hoeverre de jeugdliteraire verwerking van dit verhaal zich conformeert aan algemene veranderingen in het jeugdliteraire landschap en aan de manier waarop binnen dit veld met canonieke preteksten wordt omgegaan. Zoals eerder beschreven, hanteer ik een multidimensionaal analysemodel waarin ik de teksten een positie toeken op verschillende continua of spanningsvelden – namelijk ideologische positie, kindbeeld en esthetica – en deze in hun interactie tot elkaar onderzoek (cf. supra, paragraaf 1.2.1; figuur 6). Voor de vraagstelling in dit hoofdstuk vertrek ik van het literair-esthetische aspect dat ik in de eerste plaats onderzoek in zijn relatie tot de

pretekst. Aan de hand van een analyse van de jeugdliteraire kenmerken en de bewerkingspoetica – met de theoretische uiteenzetting uit hoofdstuk 1 als leidraad – wil ik de bewerkingen kunnen situeren op het continuüm tussen klassiek realistische en vernieuwende esthetica en nagaan of de bewerkingspraktijk eerder gestuurd wordt door de motivatie om de pretekst zo getrouw mogelijk weer te geven, dan wel of de nadruk eerder ligt op een vrije omgang met de pretekst.

Belangrijk voor het onderzoek naar de manier waarop met de thematiek uit de *Odyssee* wordt omgegaan in jeugdboeken, is dat het verhaal zowel binnen als buiten de jeugdliteratuur fungeert als een prototype. De *Odyssee* is immers het model bij uitstek van het avonturenverhaal, volgens Heinrich Pleticha het jeugdliterair genre dat het sterkst geworteld is in een traditie van klassieke boeken die in eerste instantie werden geschreven voor volwassenen (zie Bekkering, Heimeriks, & Van Toorn, 1989, p. 333).¹⁶⁷ De basiselementen van het heldenverhaal zijn volgens Pleticha dat ‘het bijzondere, niet-alledaagse overheerst’; dat actie en handeling een belangrijke rol spelen en dat de held in de hoofdrol ‘dapperheid’ en ‘grootmoedigheid’ vertoont. Voor de jeugdliteratuur zou Odysseus fungeren als ‘een positief prototype van de avonturier’ aangezien hij de gevaren niet met kracht, maar wel met slimheid en dapperheid overwint (Bekkering et al., 1989, p. 332). Ook Rita Ghesquiere vermeldt het Odysseeverhaal als een prototypisch avonturenverhaal dat een plot en motieven vertoont die naderhand typerend zijn geworden voor de jeugdliteratuur:

In veel jeugdboeken (fantasier verhalen, historische romans) vinden we het basispatroon van het avonturenverhaal met terugkerende motieven zoals de opdracht, het motief van de reis, de zoektocht naar een schat (de graal), de zoektocht naar de verdwenen vader (=Vatersuche), de confrontatie met de vijand. (2009, p. 164)

Ten slotte noemt ook Margery Hourihan de *Odyssee* ‘the paradigmatic version’ van het heldenverhaal (1997, p. 10). Het verhaal van de held, dat kan gelden als de meest verspreide verhaalstructuur in de westerse traditie, dient bovendien als blauwdruk voor de adolescentenroman: ‘The narrative structure of the hero story is a paradigm of adolescent development’ (1997, p. 49). De avontuurlijke reis van de held loopt met andere woorden parallel aan en staat ook vaak symbool voor de spirituele en geestelijke ontwikkeling naar volwassenheid. De circulaire structuur van de plot van

¹⁶⁷ Zie Pleticha, H. (1974). Das Abenteuerbuch. In G. Haas (Ed.), *Kinder- und Jugendliteratur: ein Handbuch* (pp. 312-334). Stuttgart: Reclam.

de geschiedenis van de mythe van Odysseus draagt daarom ook bij tot de aantrekkingskracht van het verhaal voor de jeugdliteratuur. Ik ga dan ook na hoe met de typisch jeugdliteraire aspecten van het verhaal van Odysseus wordt omgegaan in de bewerkingen en ga anderzijds ook op zoek naar de behandeling van minder evidente aspecten, zoals de ontrouw van Odysseus, de dood van zijn scheepsmakkers en de gruwelijke moord op de vrijers.¹⁶⁸

Hoewel ik het begrip pretekst erg ruim opvat, nl. als de volledige voorafgaande orale en schriftelijke receptie van het verhaal, hanteer ik hier wel de voornaamste brontekst, Homeros' *Odyssee*, als referentiepunt.¹⁶⁹ Door zijn uitzonderlijke status, heeft de omgang met deze 'klassieker' in de bewerkingspraktijk geeft immers inzicht in de relatie van de bewerkingen tot de mythen als verhalen uit de canon van de westerse literatuur. Met behulp van Irene de Jongs toepassing van de structuralistische narratologie op het werk van Homeros kan ik pretekst en bewerkingen met elkaar in verband brengen. Als basis gebruik ik de verteltechnische analyses in *In betovering gevangen*' (1992) die onder meer de structuur blootleggen van de Homerische epen en aan de hand daarvan inzicht verschaffen in de verschillende thema's en motieven waarrond de *Ilias* en de *Odyssee* zijn opgebouwd.¹⁷⁰ Ik vergelijk de Jongs analyse van 'tijd' en andere verteltechnische aspecten van de *Odyssee* met een gelijkaardige analyse van de bewerkingen.¹⁷¹ De Jongs narratologische analyse van de volgorde, ritme en frequentie toont aan dat beide Homerische epen in een complexe en ingenieuze structuur vorm krijgen rond twee hoofdmotieven die in de eerste verzen al worden aangegeven.¹⁷² Voor de *Ilias* is dat het μῆνις-motief (de wrok van Achilleus) en voor de *Odyssee* het νόστος-motief (de terugkeer van Odysseus). De *Odyssee* vertelt veertig dagen en is ingedeeld in 24 zangen. Deze veertig dagen zijn de laatste van Odysseus' tien jaar durende zwerftocht. De *Odyssee* begint wanneer de goden hebben besloten dat Odysseus naar huis mag keren (νόστος Od. 1, 5). Aan de

¹⁶⁸ Ook Joosen & Vloeberghs vermelden Odysseus als een prototype voor een terugkerend motief in de (jeugd)literatuur, nl. 'het motief van het litteken, waaraan de Verlosser of de verloren zoon herkenbaar is' (2008, p. 58).

¹⁶⁹ Wanneer ik verwijst naar fragmenten uit de *Odyssee*, maak ik gebruik van de poëtische vertaling van Imme Dros (Homeros, Dros, 1991).

¹⁷⁰ Zie ook *A narratological commentary on the Odyssey* (de Jong, 2001) en *Homer and narratology* (de Jong, 1997).

¹⁷¹ Deze vergelijkende analysemethode hanteerde ik ook in mijn masterscriptie (2007). Ik baseer mij daarop voor een weergave van het werk van de Jong en voor de analyses van Imme Dros' *Odyssee*-bewerking uit 1994.

¹⁷² Voor een systematische beschrijving van thema, motieven en de opbouw van beide prooimia, zie Latacz and Göbbels (1991): voor *Ilias* op pp. 97-177 en voor *Odyssee* op pp. 179-205.

hand van een indeling in vijf eenheden, kan het globale ritme worden vastgesteld. Zang 1 en 2 tonen twee dagen in *Ithaka voor de terugkeer* van Odysseus. In zang 3 en 4 volgen we gedurende vier dagen zijn zoon Telemachos die op aanstoken van Athene een reis naar Pylos en Sparta onderneemt om informatie in te winnen over zijn vader. Odysseus verlaat in zang 5 het eiland Ogygia, waar de nimf Kalypso hem na zeven jaar vrijlaat op bevel van Zeus. Wanneer Poseidon, die vertoornd is op Odysseus, daar lucht van krijgt, ontketent hij een storm. Op de 31^e dag van de vertelde tijd spoelt Odysseus aan op Scheria. In zang 6 tot 12 worden de drie dagen beschreven waarin Odysseus zich ophoudt op het eiland Scheria *bij de Faiaken*. De laatste twaalf zangen tonen de eigenlijke *thuiskomst* van Odysseus (6 dagen). Hij vermoordt er de vrijers die gedurende zijn afwezigheid naar de hand van zijn vrouw dongen en zijn bezit verkwanselden. Het ritme vertraagt dus aanzienlijk in de episode van de thuiskomst en bij de Faiaken. Net als in de *Ilias*, laat Homeros de verteller een periode van slechts enkele dagen vertellen, waarin hij bepaalde bewust gekozen passages uitgebreid presenteert.

Ondanks het feit dat slechts een periode van een gering aantal dagen verteld wordt, heeft de lezer een overzicht over de volledige voorgeschiedenis van respectievelijk de oorlog en de zwerftocht. De voorgeschiedenis of de toekomst wordt in de *Odyssee* voornamelijk aangehaald door externe anachronieën. Een overzicht van de omzwervingen van Odysseus krijgen we wanneer hij bij de Faiaken het lange verhaal van zijn tien jaar durende avonturen vertelt. In deze flashback vertelt Odysseus in chronologische volgorde over de ontmoetingen met de Kikoniërs; de Lotofagen; de Kyklopen; Aiolos; de Lastrigonen en Kirke; vervolgens over de afdaling in de Onderwereld waar hij de schimmen ontmoet van zijn moeder, een aantal helden uit de Trojaanse Oorlog en de blinde ziener Teiresias. Daarna volgt een relaas van de zeereis waarin hij en zijn makkers de Sirenen en Skylla en Charybdis passeren. Het laatste station voor Odysseus' aankomst aankomst bij Kalypso – waar de vertelling van Homeros mee begint – is het eiland Thrinakia, waar de runderen van Helios grazen en waar ook de laatsten van Odysseus' nog overlevende makkers omkomen.

We krijgen in de *Odyssee* echter niet alleen een beeld van wat met Odysseus gedurende de tien jaar is gebeurd, maar ook van de toestand op Ithaka en van Telemachos gedurende zijn afwezigheid. De Jong spreekt van 'the interlace technique' die inhoudt dat drie verhaallijnen ('Telemachos', 'Odysseus' en 'Ithaka') met elkaar worden verweven, waarbij constant geswitcht wordt van de ene naar de andere tot ze uiteindelijk samenkomen. Daarbij maakt Homeros gebruik van 'the continuity of time principle'. Terwijl telkens een verhaallijn naar de voorgrond wordt

gehaald, loopt de tijd ook verder voor de andere twee lijnen. De drie lijnen worden dus niet simultaan, maar wel parallel verteld (de Jong 2001, pp. 589-590; zie ook 1997, p. 322-323). De hoofdlijn is die van Odysseus, de nevenhandeling is de zoektocht van de zoon naar de vader (zie zang 3 en 4 en de hereniging in zang 16). Het verhaal wordt traditioneel opgedeeld in drie grote delen, de Telemachie (boek 1-4); de avontuurlijke reis (boek 5-12); de thuiskomst en wraak (boek 13-24), respectievelijk ongeveer één vijfde, één derde en de helft van de verteltijd (Demoen, 2007, p. 17). Plaatsen we hier de Jongs verhaallijnen naast, dan kan grofweg gesteld worden dat in het eerste deel vooral de verhaallijn ‘Telemachos’ centraal staat, met daarnaast de lijn ‘Ithaka’; in het tweede deel ligt de focus dan op de verhaallijn ‘Odysseus’; terwijl het derde deel de drie verhaallijnen laat samenkomen. Zowel in de *Ilias* als de *Odyssee* wordt vaak naar toekomst en verleden gerefereerd door personages, de verteller of de goden. In de *Odyssee* wordt herhaaldelijk met ironie geanticipeerd op de dood van de vrijers, die als misdadig worden afgeschilderd. Naast een blik op wat voor en na de vertelde tijd nog zal gebeuren, geven anachronieën in de Homerische epen dus ook aan waar de nadruk ligt, vooral wanneer ze gepaard gaan met herhaling. In de *Odyssee* zetten de herhaaldelijke anticipaties op de vrijermoord de geestelijke beproeving van Odysseus in de verf. Na zijn lange tocht moet hij ook thuis nog strijd leveren. Het *vóσtoς*-motief wordt herhaald in de speeches van Nestor, Menelaos en Odysseus. Niet enkel de terugkeer van Odysseus, maar ook de thuiskomst van Nestor en het tragische verhaal van de thuiskomst van Agamemnon worden daarin weergegeven (de Jong, 2001, pp. 591-593). Onderstaand schema is bedoeld als referentiepunt bij de interpretatie van de stelt de structuur en verhaallijnen van de *Odyssee* schematisch en vereenvoudigd voor.

VERHAALLIJNEN ODYSSEE

BOEK 1 – 4 TELEMACHIE: verhaallijnen (‘Od.’), ‘Tel.’, ‘It.’ (17% verteltijd)

BOEK 1: 1-95: Goden beslissen dat Odysseus naar huis mag ‘Od’

BOEK 1: 96 – BOEK 2: Toestand op Ithaka; Athene bezoekt Telemachos ‘Tel + It’

BOEK 3 – BOEK 4.624: Telemachos reist naar Nestor en Menelaos ‘Tel.’

BOEK 4.625-847: vrijers beramen moord op Telemachos ‘It.’

BOEK 5 – BOEK 12 REIZEN: verhaallijn ‘Od.’ (33% verteltijd)

Bij Faiaken

BOEK 5: van Kalypso naar Faiaken

BOEK 6: Ontmoeting met Nausikää

BOEK 7: Feestmaal

BOEK 8: Spelen

Avonturen

BOEK 9: Kikonen, Lotofagen, Kyklopen

BOEK 10: Aiolos Laistrigonen, Kirke

BOEK 11: Onderwereld

BOEK 12: Sirenen, Skylla en Charibdis, Helios, Kalypso,

BOEK 13 – 24: TERUG OP ITHAKA: Samenkomst verhaallijnen (50% verteltijd)

BOEK 13: Aankomst op Ithaka 'Od.'

BOEK 14: Bij de zwijnenhoeder Eumaios 'Od.'

BOEK 15: Terugkeer Telemachos op Ithaka 'Tel.+Od.'

BOEK 16 – 24: Hereniging en wraakactie 'Tel.+ Od. + It.'

Figuur 19 Verhaallijnen *Odyssee*

De Jongs narratologische analyse van de *Odyssee* geeft aan dat volgorde, ritme en frequentie indiceren waar de nadruk ligt in het werk van Homeros. Naar analogie ga ik ervan uit dat een analyse van diezelfde aspecten ook inzicht geeft in de thematiek die in de bewerkingen naar voren wordt gehaald. Gaat de aandacht vooral uit naar de verhaallijn van Odysseus en zijn omzwervingen, dan wordt het fantastische en avontuurlijke van de pretekst voor het voetlicht geplaatst. De verhaallijn van Telemachos brengt de lezer dan weer bij het thema van de 'Vatersuche' en de 'Bildung' van het jonge personage. In de lijn Ithaka speelt Odysseus' relatie met Penelope een belangrijke rol, wat het thema trouw aanhaalt. Uiteraard komt hier ook de gruwelijke moord op de vrijers aan bod.

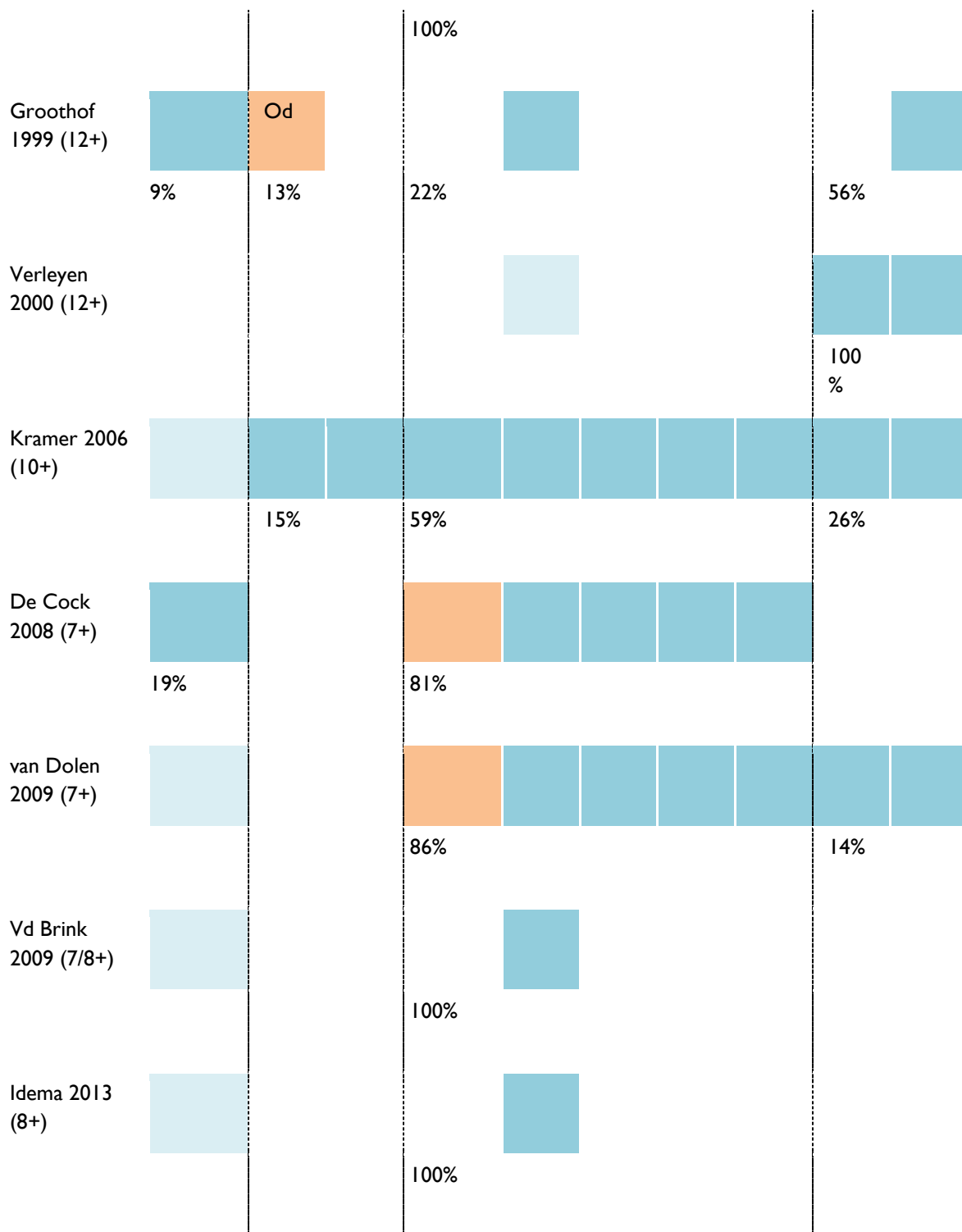
Ook Margery Hourihan erkent de complexe structuur van het epos, en geeft meteen ook aan dat de nadruk in de meeste jeugdbewerkingen van het verhaal ligt op de avontuurlijke omzwervingen van de held:

The actual tekst of Homer's poem is quite complex for the tale of Odysseus' wanderings is embedded within an account of the troubles in Ithaca during his absence, where his faithful wife, Penelope, is besieged by a horde of suitors competing for the opportunity to take his place as king. But Odysseus's journey is the heart of the poem, and in retellings for young readers his adventures are usually related in simple sequential order. (1997, p. 10)

Dat jeugdbewerkingen meestal een chronologische weergave geven van de avontuurlijke reis, vormt een interessante stelling om de Nederlandstalige bewerkingen aan te toetsen. Terwijl dergelijke bewerking het complexe verhaal kan – maar daarom niet hoeft – te reduceren tot een eenvoudig avonturenverhaal, al dan niet met aandacht voor de spirituele ontwikkeling van de held, kan de keuze van een auteur om erg dicht bij de complexe structuur van deze pretekst te blijven wijzen op een impuls van transmissie en/of andere, minder evidente thema's, naar voren halen. Als instrumenten bij de tekstanalyse maak ik, zoals aangegeven, gebruik van het narratologische aspect 'tijd' en heb ik ook aandacht voor de verteltechnische aspecten verteller, focalisator en de karakterisering van Odysseus. Daarnaast komen register en woordgebruik aan bod. Vooraleer ik de tekst in detail lees, geef ik een visuele voorstelling van de episodes en verhaallijnen die in de bewerkingen naar voren zijn gehaald. Om een beeld te geven van waar de nadruk ligt, druk ik de verhouding tussen de verteltijd die aan de drie grote delen van de *Odyssee* wordt besteed uit in percentages. De verhouding indiceert welke thema's naar voren worden gehaald en is tezelfdertijd ook een mogelijk indicatief voor de motivatie om de pretekst al dan niet zo getrouw mogelijk weer te geven. Ik geef ook aan waar er sprake is van een kaderverhaal of een uiteenzetting van de voorgeschiedenis van de oorlog om Troje. Lichtblauw markeert een zeer summiere weergave in enkele regels en telde ik niet mee in de berekening van de verhouding. Oranje toont waar de volgorde verschilt van de volgorde in de *Odyssee*. In alle gevallen gaat het om een herstel van de chronologie, behalve bij Imme Dros (1994). Dit zie ik als een indicatie van de complexiteit van de vertelling.¹⁷³

¹⁷³ Bewerkingen die onder type Mishmash vallen zijn niet opgenomen in de tabel. Leesaanbevelingen zijn evenmin in deze tabel opgenomen. Het percentage verteltijd heb ik berekend op basis van een verdeling in hoofdstukken of paragrafen en dus niet op aantal pagina's of woorden, waardoor ze enigszins te relativeren zijn.

Episode	Kaderverh Voorgesch	Telemachie		Faiaken	Avonturen				Thuiskomst	
		1-2 It	3-4 Tel	5-8 Od	9 Od	10 Od	11 Od	12 Od	13-15 Tel, Od	16-24 Tel, It, Od
Bovée 1973										
	37%	15%		22%					26%	
Boschvogel 1978										
				60%					40%	
Vanhaecke 1986										
		5%		78%					17%	
Reerink 1988 (7+)										
	10%	6%		64%					20%	
Broos 1996 [1967] (12+)										
		10%		50%					40%	
Dros 1994 (12+)										
	3,5%	38%		15,5%					43%	
Hartman 1994 (12+)										
		10%		55%					35%	
Van der Beken 1994										



Figuur 20 Verhaallijnen en episodes in bewerkingen van de Odyssee

3.1 Tussen fantastisch avonturenverhaal en realistisch probleemboek

3.1.1 De pedagogische emancipatie van de Nederlandstalige jeugdliteratuur

De kritieken gewagen van de jaren '70 en '80 als een periode van omwenteling voor de Nederlandse en Vlaamse jeugdliteratuur (Ghesquiere, 2009, p. 7; Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 21; Van den Hoven, 2011, p. 24). In een eerste fase richten de aanpassingen zich voornamelijk op de inhoud. De ideologische en maatschappelijke veranderingen van de woelige jaren '60 sijn langzamerhand de jeugdliteratuur binnen. Opvoedingssystemen en jeugdliteratuur blijken historisch danig geworteld in conservatieve opvattingen, dat tegenbewegingen aanvankelijk maar moeizaam voet aan de grond krijgen. De ontzuiling, de economische heropleving en de emancipatiebewegingen geven de jeugdliteratuur pas in het volgende decennium de nodige boost waardoor ze in een stroomversnelling terecht komt (Van den Hoven, 2011, pp. 23-24). Maatschappijkritisch engagement dringt andere motivaties voor het schrijven voor jongeren naar de achtergrond waardoor nieuwe thema's en genres deel gaan uitmaken van de jeugdliteratuur en we kunnen spreken van een 'pedagogische emancipatie' (van Lierop-Debrauwer & Bastiaansen-Harks, 2005, p. 46):

Een verschuivend kindbeeld - kritiek op de uit de negentiende eeuw overgeleverde 'Heile Kinderwelt' als achterhaalde schijnwereld - de opkomst van een geëngageerde pedagogiek en literatuur en de daarvan afgeleide roep om meer en specifieke aandacht voor allerlei maatschappelijke zaken, leiden tot een gewenste uitbreiding van de inhoudelijk actieradius van de jeugdliteratuur: die van het realistische, geëngageerde boek. Het probleemboek is daarvan een tot op de dag van vandaag belangrijk voorbeeld. De meer inhoudelijke, soms expliciete politieke [...] overdracht van bepaalde inzichten, waarden en normen, primeert daarbij op de esthetische opvoeding. (Van den Hoven, 2011, p. 103)

Waar de evolutie zich in Nederland toch al sluimerend had ingezet in de jaren '60 met auteurs als Miep Diekman, An Rutgers van der Loeff en vooral Annie M.G.

Schmidt,¹⁷⁴ kon de Vlaamse jeugdliteratuur op dat moment nog maar op een korte geschiedenis bogen. De vernieuwingen betekenen voor de jeugdliteratuur in Vlaanderen meteen ook het begin van een versnelde inhaalbeweging. Auteurs als Gie Laenen worden belangrijke vertegenwoordigers van het opkomende realisme:

Met dunne wortels en nauwelijks door enige traditie geschraagd tuimelde het Vlaamse jeugdboek midden in de problematiek van de milieuverontreiniging, het racisme, de armoede, de opheffing van seksuele taboes et cetera, realiteiten die zich onweerstaanbaar aan de ervaringswereld van het kind opdringen en die toch lang niet in overeenstemming zijn met de mooie [...] wereld die tot dusver was voorgetoverd. (Bekkering et al., 1989, p. 506)

De impuls om jongeren in te leiden in de realiteit van de maatschappij is indicatief voor een verschuivend kindbeeld, zoals van den Hoven en Bekkering et al. aangeven. Genres als het fantasie- en avonturenverhaal, die zich uitstekend lenen tot het romantische ‘voortoveren van een mooie wereld’, verdwijnen echter niet van de ene dag op de andere volledig uit het jeugdliteraire landschap. Wel moeten ze hun tot dan toe dominante positie afstaan aan het realistische probleemboek (Ghesquiere, 2009, p. 22). Thema's die tot de jaren '60 nog exclusief tot het domein van de volwassenenliteratuur werden gerekend komen, zowel in Nederland als in Vlaanderen, uitgebreid en vaak onomwonden aan bod in de jeugdliteratuur. Aanhangers van een meer romantische kindvisie reageren in deze periode dan ook scherp op de taboedoorbrekende en progressieve impulsen die de tot dan toe afgeschermdde kinder(literatuur)wereld binnendringen. Dit leidt tot een polarisering waarbij de vernieuwingen in de jeugdliteratuur door de ene partij worden beschouwd als bevrijdend, en door de andere als bedreigend voor ‘het kind’. In feite getuigen beide posities evenzeer van een traditioneel kindbeeld waarbij de scherpe tussenschotten tussen volwassenen en jongeren in stand worden gehouden en er sprake is van een veralgemenende visie op de identiteit en de noden van jongeren (cfr. supra, paragraaf 1.1.1). De doorgedreven integratiedwang die aan de basis ligt van het maatschappelijk geëngageerd realisme uit de jaren '70, verradert immers een verlichte visie op jongeren waardoor het idee van ‘bevrijding’ van de jeugdcultuur

¹⁷⁴ Deze auteurs verraden ook al de opkomst van een stijgende aandacht voor de literariteit die zich vooral vanaf de jaren '80 zal doorzetten (zie volgende paragraaf). Van den Hoven noemt ze ‘de drie “moeders van het moderne jeugdboek”’ (Van den Hoven, 2011, p. 26).

moet worden gerelativeerd.¹⁷⁵ Achterliggend is de pedagogische bekommernis om jongeren tot bewustwording te brengen en te confronteren met de realiteit. John Stephens' claim dat politieke, ethische en sociale kwesties centraal staan in de jeugdliteratuur, voortkomend vanuit een socialiserende impuls (cf. supra), kan dus zeker opgaan voor de Nederlandstalige jeugdliteratuur na de jaren '60.

Vanuit deze achtergrond hoeft het dan ook niet te verwonderen dat de interesse in de klassieke mythologie op een laag pitje komt te staan. De socialiserende impuls die tot op de dag van vandaag kenmerkend blijft voor de jeugdliteratuur, laat zich in deze periode immers in de eerste plaats voelen in een focus op de realiteit en een bewustwording van maatschappelijke kwesties, en niet zozeer in de cultuursocialiserende motivatie die aan de basis ligt van bewerken van canonieke verhalen. Tegelijkertijd conformeren de plot en thematiek van de Griekse mythologie veeleer aan het avonturen- en fantastische paradigma, dan aan het op dat moment dominante geëngageerd realisme. Dat geldt zeker voor een prototypisch helden- en avonturenverhaal als de *Odyssee*. Een belangrijke vraag is dan ook of – en in hoeverre – de inhoudelijke verschuivingen naar realisme en maatschappelijk engagement zich laten voelen in bewerkingen van de *Odyssee* en in welke mate de bewerkingen die toch op de markt worden gebracht het avontuurlijke en fantastische uit de mythe en/of de cultuursocialiserende impuls laten overheersen.

3.1.2 Een probleemjongen in het spoor van Odysseus

In 1973 verschijnt de roman *Femios, in het spoor van Odysseus* waarin Juul Bovée het verhaal vertelt van een Griekse jongen die in een droom de avonturen van Odysseus mee beleeft. In het vorige hoofdstuk gaf ik al aan dat de titel van het boek de spannende heldentocht op de voorgrond plaatst, terwijl de coverafbeelding de aandacht vestigt op de link met de traditie en zo ook een uitgesproken pedagogische inslag vertoont. Ook in de beginscène van het boek komen deze beide aspecten naar voren:

¹⁷⁵ Vergelijk met John Lockes (1693, cf. supra) scherpe afwijzing van realisme: 'Volgens John Locke, een van de belangrijkste filosofen uit de verlichting, waren fantasieverhalen nutteloos, en stonden ze de ontwikkeling van een rationeel subject allen maar in de weg' (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 44).

De schemering die gedurende het onweer drukkend in de klas had gehangen, verdween. Plotseling viel door de open ramen het zonlicht naar binnen. [...] De donder dreunde in de verte.

‘Dat is de stem van Zeus, de Olympiër,’ zei de leraar, meneer Giorgios. Het litteken op zijn linkerwang vertrok even tot een glimlach. Hij krabde in zijn korte zwarte baard en ging voort: ‘De heer der hemelen troont boven ons op de top van de Olympus...’ [...] ‘Wie van jullie heeft de steile wanden van de Stefani of van de Skolio bestegen? Niemand? Niemand van de jongens van Litochoron heeft het gedurfd! Zwijg dan, want je weet niet wat je daar ziet.’

‘Ik zal de Tr...Troon van Zeus b... b... bestijgen, meneer!’ riep Femios terwijl hij zich half uit de bank oprichtte. [...] ‘Zet dat maar uit je hoofd, Femios. De Stefani, of zoals jij hem noemt de Troon van Zeus is levensgevaarlijk en niemand kent de betovering van de Olympus.’

‘Spookt het daar?’

‘Zwijg met die onzin. We gaan verder met de les.’

‘Meneer Giorgios was een zonderlinge man. Wanneer hij over de Oude Grieken van voor drieduizend jaar sprak, dan schitterden zijn ogen [...]

(1973, p.11)

Het verhaal opent in de voor jonge lezers herkenbare pedagogische setting van een klaslokaal. Het vraag- en antwoordspel tussen leerkracht en leerlingen wordt door de verteller handig aangewend om zoveel mogelijk historische, geografische en mythologische informatie mee te geven, zoals blijkt uit de verklarende toevoegingen die bij ‘Zeus’, ‘De Stefani’ en ‘de Oude Grieken’ zijn geplaatst (zie dubbele onderlijningen). Het gesprek met de leraar heeft echter niet alleen een didactische functie, maar draagt ook bij tot de spanningsopbouw (zie enkele onderlijningen). Meester Giorgios wordt expliciet gekarakteriseerd als ‘een zonderlinge man’ met een litteken. Het gerommel van de donder in de verte draagt bij tot een sfeer van onheil. Deze mysterieuze dreiging wordt verderop nog versterkt door het gebruik van de woorden ‘spoken’ en ‘toveren’ die onwaarschijnlijke gebeurtenissen lijken aan te kondigen.

De begincène laat de lezer een avonturen- en fantasieverhaal verwachten, waarmee het boek aansluit bij de genres die tot kort voor de verschijningsdatum van *Femios* de onbetwistbare canon van de jeugdliteratuur uitmaakten. Naast avontuur, spanning, fantasie en de uitgesproken didactiek, is ook de focus op actie en dialoog een terugkerend kenmerk van jeugdboeken dat in dit boek aanwezig is, (cfr. supra, paragraaf 1.1.2). De dialoog en handelingen zijn ook de voornaamste middelen die in deze scène worden gebruikt om de personages te karakteriseren. Uit Femios’ gestotter komt meteen zijn onzekerheid naar voren. Conform Nodelmans beschrijving, contrasteert de onzekerheid en onervarenheid van het jonge

hoofdpersonage hier met de ervaren volwassen verteller en tegelijk ook met de superieure positie van de leraar. Het is niet toevallig dat precies deze volwassene de protagonist aanzet tot de avontuurlijke tocht die hij zal ondernemen. De uitdagende toon waarop de leerkracht de leerlingen aanspreekt over de beklimming van de Olymposberg kan immers gelezen worden als een, in de woorden van Joseph Campbell, 'call to adventure'. In zijn analyse van het terugkerende patroon van het heldenverhaal, beschrijft Campbell de oproep tot avontuur als het probleem of de uitdaging die de tocht van de held in gang zet (1968, pp. 49-58). De 'roep' van meneer Giorgos wordt ook meteen – zij het stotterend – beantwoord door het hoofdpersonage van het verhaal. Daarmee schrijft het verhaal van Femios zich in in de aan elkaar verwante tradities van de ontwikkelingsroman en het heldenverhaal. De lezer kan dus verwachten dat Femios, net als Odysseus, een tocht zal doormaken die verloopt volgens het circulaire patroon dat niet alleen het heldenverhaal, maar ook het gros van de jeugdboeken typeert (cf. supra, paragraaf 1.1.2).

Het eigenlijke avontuur van Femios neemt een aanvang wanneer hij in de berghut op de Olympos in slaap valt en terechtkomt in de wereld van Odysseus. Op die manier past het verhaal zich ook in in het fantasygenre. Een veel voorkomend gegeven daar is immers dat de held terechtkomt in een secundaire wereld. De meeste 'secondary world fantasies' zijn volgens Joosen en Vloeberghs bovendien geënt op de circulaire structuur van het helden- en initiatieverhaal:

De meeste fantasieverhalen met een secundaire wereld vormen een lus. Het hoofdpersonage vertrekt van thuis (vaak de reële wereld), maakt een reis naar de andere dimensie, waar hij een opdracht moet vervullen en keert op het einde van het verhaal terug naar huis [...] Het prototypische heldenverhaal volgt bovendien de structuur van een initiatierite: de scheiding en het vertrek, de initiatie en de heldentocht, en de terugkeer en re-integratie in de maatschappij. (2008, p. 50)

Vooraleer de avontuurlijke reis een aanvang neemt, komt de lezer nog te weten dat de jongen niet alleen gepest en uitgelachen wordt door zijn leeftijdsgenoten, maar ook dat hij een weeskind is en afgewezen is door zijn liefde Helena. Het motief van het verstoten en onzekere weeskind dat uitgroeit tot een zelfzekere jongeman is een terugkerend gegeven in de jeugdliteratuur – en dan vooral in jeugdliteraire fantasy met *Harry Potter* als recent voorbeeld (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 58). Hoewel de problematische familiale en sociale situatie van Femios typisch is voor de jeugdliteraire held doorheen de tijd, verraadt de overdreven dramatiek in de beschrijving en uitwerking van dit gegeven de invloed van het maatschappelijk geëngageerd realisme van de jaren '70:

Waarom had hij geen vader die met hem tegen de hele klas kon vechten? Zijn vader was een dief geweest, een bedrieger. Hij was in Lamia in de gevangenis gestorven. Hoe dikwijls hadden de jongens hem dat toegesnuwd! Van zijn moeder herinnerde hij zich alleen het doodsgraauwe gezichtje in een witte hoofddoek en de koude gevouwen handjes. (Bovée, 1973, p. 15)

Femios reageert ook herhaaldelijk met het pathetische ‘Weet je dan niet dat ik geen moeder heb?’ op de aanvankelijke afwijzing door Helena (1973, p. 17; zie ook p. 275; p. 276; p. 277). De tendens naar realisme komt ook naar voren in de duidelijke afscheiding van de droomwereld en de reële wereld. De fantastische elementen van de mythe worden ingepast in het realistische verhaal doordat ze naar de droomwereld worden verplaatst. In de eindscène keert Femios dan ook terug naar de realiteit. Hij doet dit met een groter zelfbewustzijn waardoor de droom de functie vervult van de avontuurlijke initiatierite. Femios slaagt erin Helena voor zich te winnen, werpt zich op als schrijver en ziet zijn leeftijdsgenoten nu als vrienden: ‘plagende vrienden, ja, vrienden waren het’ (1973, p. 276).

De weergave van het verhaal van Odysseus in het boek van Bovée beslaat de geschiedenis die voorafgaat aan de tocht naar huis. Deze voorgeschiedenis is gebaseerd op elementen uit de mythologie, zoals de ontmoeting met Penelope en het vertrek naar Troje¹⁷⁶ en aangevuld met nieuwe elementen die voornamelijk dienen om Femios bij het verhaal te betrekken. Zo ontstaat er een vriendschap tussen Odysseus, Mentor en Femios. Van zodra de verteller bij dat punt in de geschiedenis aankomt dat overeenkomt met het begin van de *Odyssee*, volgt hij vrij nauwgezet de structuur van het epos van Homeros (cf. supra, figuur 20) waardoor niet alleen de verhaallijn van de avontuurlijke tocht, maar ook de Watersuche van Telemachos en de situatie op Ithaka aan bod komen.¹⁷⁷ De periode van tien jaar die tussen de oorlog en de thuiskomst van Odysseus ligt, wordt aanvankelijk erg kort verhaald aangezien Odysseus het relaas van zijn omzwervingen bij de Faiaken doet, net als in de *Odyssee*: ‘Reeds in de vroege ochtend vlamden de dankoffers, maar Odysseus kwam die dag niet, ook niet de volgende dagen. Weken verliepen, maanden, jaren’ (1973, p. 109).

¹⁷⁶ Sommige van deze elementen uit de voorgeschiedenis worden in Homeros’ *Odyssee* zelf in retrospectie naverteld, zoals de val van Troje.

¹⁷⁷ De verhouding tussen de drie delen van het epos is resp. 4, 6 en 7 van de 17 hoofdstukken die aan de eigenlijke *Odyssee* zijn gewijd. Er wordt dus net als in de *Odyssee* ongeveer een derde van de verteltijd (kaderverhaal niet meegerekend) gependend aan de omzwervingen, maar in verhouding meer aan de Telemachie en minder aan de terugkeer op Ithaka.

De verhaallijn van Femios verdwijnt vanaf dit moment steeds meer naar de achtergrond. Femios speelt in Homeros' *Odyssee* de rol van bard en dat is ook zo in deze vertelling. Aan zijn rol in het oorspronkelijke epos wordt hier weinig toegevoegd of veranderd. Hij bevindt zich gedurende de 20 jaar van Odysseus' omzwervingen op Ithaka en verdwijnt zo op verschillende momenten uit het verhaal. Dit geeft aan dat, van zodra de verteller aan de *Odyssee* toekomt, de focus verschuift van de ontwikkeling van Femios naar de zo getrouw mogelijke weergave van de traditie.

De motivatie om de traditie weer te geven, verraadt zich ook in het taalgebruik dat soms erg dicht aanleunt bij het Homerisch taaleigen en in sommige passages ook bij de formuleringen van het Oudgriekse epos, zoals bijvoorbeeld in de dialoog tussen Hermes en Kalypso:

'Waarom kom je, god met de gouden staf? Zelden bezoek je mij. Zeg het! Jouw wens vervul ik als het in mijn macht is.' Ze bood hem nectar en ambrozijn aan. Toen hij de hemelse spijs genoten had, sprak hij, maar zijn woord hield zich op een eerbiedige afstand van haar: 'Godin, ongaarne zeg ik het u. Zeus zond mij. Het einde van uw geluk moet ik u melden' (1973, p. 147)¹⁷⁸

Volgens John Stephens & Robyn McCallum komt dergelijk verheven, archaisch taalgebruik vaak voor in bewerkingen van traditionele verhalen, en dan vooral heroïsche epen en saga. Ze definiëren het als volgt:

Its language choices will move between everyday discourse and less usual forms, such as archaisms, or forms of overwording (that is, signifiers whose meaning is in excess of contextual requirements, or which are clearly 'elevated'), and descriptive terms which are apt to occur as doublets or in clusters (1998, p. 11)

Een kenmerk van het taalgebruik van Homeros dat in bewerkingen vaak wordt overgenomen is het gebruik van samengestelde epitheta, vaste adjectieven die bij een naam horen, zoals bijvoorbeeld (in de vertaling van Imme Dros) de 'Aardschokker' Poseidon, de 'rozenvingerige Eeos' (1991, p. 17; p. 29). Het effect van dergelijk register is dat het de culturele status van het werk onderlijnt. En dus kan gezien worden als indicatief voor een motivatie om de traditie over te brengen. Tegelijkertijd verleent het gesofisticeerde taalgebruik de tekst ook een elitaire

¹⁷⁸ Vergelijk met de woorden van Kalypso met de passage bij Homeros in vertaling van Imme Dros: 'Waarom bezoek je me, Hermes, God van de gouden staf, mijn hooggeëerde, dierbare gast? Zo vaak kom je ook niet. Zeg wat je wilt en ik doe van harte wat je zult vragen, als het tenminste te doen is en ik het persoonlijk ook doen kan.' (Homeros, *Od.* 5.87-89; Homeros, Dros, 1991, p. 87).

bijklank: 'the register tends to mark a discourse as high culture or minority property' (1998, p. 11). In *Retelling Stories* wordt verder aangegeven dat deze of andere vormen van complex en verheven taalgebruik in bewerkingen van klassiekers meestal voorkomen in combinatie met een meer alledaags taalgebruik dat in de meeste bewerkingen de overhand neemt (1998, p. 11).

Het belang van acculturatie blijkt in Bovées bewerking ook uit het feit dat het verhaal uitgebreid wordt gekaderd in de mythologisch-literaire traditie, zowel in het voorwoord dat het ontstaan van de Odyssee bespreekt, als in de beginscène in het klaslokaal: 'In de 9^{de} of de 8^{ste} eeuw voor Christus', zo leerde Giorgos, 'heeft onze grote dichter Homerus de lotgevallen van Odysseus verteld, hier, in dit boek, de Odyssee' (1973, p. 14). Deze duiding van de literaire en historische herkomst van het verhaal, wijst niet alleen op literaire socialisering, maar past ook in de tendens naar realisme die op dat moment de jeugdliteratuur beheerst. De tegenstrijdige motivaties van, enerzijds de wil om een typisch jeugdboek en ontspannend avonturenverhaal te creëren en, anderzijds de tendens naar realisme en literaire socialisatie geven de bewerking van Bovée een ambigu karakter.

3.1.3 Realisme, acculturatie en avontuur

Ook bij Luc Vanhaecke (1986) en Dons Reerink (1988) verraadt de expliciete duiding van de historische en literaire herkomst van het verhaal de socialiserende tendensen van realisme en acculturatie. Vanhaecke gaat in een nawoord uitgebreid in op de vraag 'Wie was Homerus?' en besluit de hele heikele Homerische kwestie met volgende omstreden en achterhaalde stelling:

In 600 v.Chr. besluit een onbekend Atheens auteur het epos nog eens te bewerken. Hij 'vermengt' de Odyssee met een ander, onafhankelijk verhaal dat hem ter beschikking staat, de Telemachie. [...] Dezelfde auteur heeft ook een hang naar het bovennatuurlijke. De goden (zo ondermeer de godin Athene) grijpen bij hem herhaaldelijk in, in de gedaante van stervelingen. Dit alles doet afbreuk aan het oorspronkelijke epos. Homerus is hier niet mee gediend. Tenminste zo u nog in zijn bestaan gelooft! Zullen we het beeld van Homerus toch maar weer wegnemen? (1986, p. 44)

Minstens even nadrukkelijk is de bijna dwangmatige rationalisering in het voorwoord van de bewerking van Dons Reerink. Reerink plaatst het mythische verhaal in een specifieke historische en geografische context en stelt het voor als een waargebeurd verhaal:

Odysseus was een Griek. Meer dan drieduizend jaar geleden woonde hij op het eiland Ithaca. Met zijn vrouw Penelope en zijn zoon Telemachus. Ithaca ligt bij de West-Kust van Griekenland. De Grieken gingen vechten tegen de Trojanen en Odysseus deed ook mee. Troje lag ver weg over zee, waar nu Turkije is. Misschien denk je, hoe weet je nu, wat er toen allemaal gebeurde? Dat komt door de Griekse dichters. (1988, p. 10)

Deze historisch-literaire omkadering wijst ook op een acculturerende impuls die erg expliciet wordt bij Vanhaecke: ‘En jij, jonge lezer, op de rugkrommende schoolbanken gezeten, wees niet boos als je eens het verhaal van Odysseus moet overschrijven of moet opzeggen. Jouw leed is maar klein, in vergelijking met wat Odysseus moest doorstaan!’ (1986, p. 40). Ook hier dient het epische taalgebruik om de hoge status van het werk te onderlijnen. Bij Boschvogel situeert de acculturerende impuls zich voornamelijk in de paratekst (cf. supra, paragraaf 2.3.2). In deze bewerking ligt de nadruk op een vlot lezend, spannend avonturenverhaal. Wel wordt door de combinatie tussen episch en alledaags taalgebruik ook hier indirect gewezen op de canonieke status van de pretekst, zoals ook al in de paratekst van deze collectie bewerkingen van traditionele verhalen naar voren kwam (cf. supra, paragraaf 2.3.3) en in volgend citaat:

Alle mannen duiken onder, vechten tegen de golven, komen nog even bovengeworsteld, plonzen weer in de gapende kolken, verdwijnen... Allen... Nee, die daar niet. Een die nog geselt met zijn armen op de balsturige zee. Odusseus is het. Hij krijgt de boegspriet van het scheepswrak te pakken, werkt zich er boven op. Bij Zeus, hij is gered. (1978, p. 23)

Toch is de impuls van transmissie van de canonieke pretekst in zowel de bewerking van Boschvogel, Vanhaecke, als Reerink minder sterk dan bij Bovée. In de eerste plaats is het register, zeker bij de bewerkingen uit de jaren '80, overwegend alledaags wat de verbinding met de leefwereld van de jonge lezer ondersteunt, veeleer dan de hoge culturele status van de pretekst te benadrukken. Alle drie de bewerkingen verlaten ook de complexe structuur van het epos van Homeros voor een weergave van, voornamelijk, de avontuurlijke reis die het overgrote deel van de verteltijd in beslag neemt (zie figuur 20). Dat geldt ook voor de navertelling in Broos' *Kleine Griekse mythologie* (1991 [1967])¹⁷⁹, een boekje met informatief karakter dat voor het eerst in 1967 verscheen en een erg feitelijk en bondig relaas in chronologische

¹⁷⁹ De auteurs van de herwerkte uitgave geven aan dat ze de inhoud ‘onveranderd’ lieten en dat de wijzigingen enkel ‘wat ouderwets’ aandoende ‘spelling, woordkeuze en stijl’ betreffen (1991 [1967], p. 6).

volgorde geeft van het verhaal van Odysseus. Al deze bewerkingen minimaliseren de verhaallijn Telemachos en geven de verhaallijn van de belaagde en wachtende echtgenote de secundaire rol. Aangezien de focus onmiskenbaar op de verhaallijn 'Odysseus' ligt, krijgen de verhalen in de eerste plaats het karakter van het avonturen- en fantasieverhaal met de gelukkig eindigende romance op de tweede plaats.

Om deze paragraaf te besluiten, ga ik in op de invloed van de pedagogische emancipatie op de weergave van de ontrouw van Odysseus, een taboegevoelig onderwerp. In de bewerking van Boschvogel laat de tendens naar realisme en taboedoorbreking zich zo goed als niet voelen en wordt zelfs de eeuwige trouw van het koppel benadrukt: 'Zij kijken met eerbied op naar Penelopeia en Odusseus, de man en de vrouw die elkaar trouw blijven tot de dood' (27) Hier wordt de etymologie van Kalypso gebruikt om Odysseus te vergoelijken: 'Hier blijft hij zeven jaar bij de nimf Calypso, de 'Omhullende' die hem bij zich wil houden, terwijl Odysseus naar zijn land verlangt' (98). Zowel Bovée, Vanhaecke als Reerink daarentegen, schuwen het taboe niet. In *Femios* verklaart Odysseus zich tot tweemaal toe 'schuldig', hoewel de goddelijke natuur van de bijslaap nog als verzachtende omstandigheid wordt ingeroepen: 'Ja, vrienden, toen begon ik te beseffen dat Kirke mij in haar goddelijke tover gevangen hield. Onbestendig is de mens en schuldig wordt hij zonder dat hij het zelf weet. Terwijl ik haar handen niet kon loslaten, smeekte ik Kirke mij te laten gaan' (Bovée, 1973, p. 175). En verder, wanneer Penelope de vraag stelt 'Was je nooit ontrouw?', antwoordt Odysseus

Het hart van een man wordt soms zwaar belegerd. Gevallen is Troje, mijn hart niet. Het lag onder de witte drempel van deze hal naar jouw adem te luisteren. Altijd heb ik verlangd je weer te zien. Ach, ik ken de toverkracht van de gouden vlechten, ze hebben dikwijls mijn hart op sleeptouw genomen. Penelope, tegenover jouw grenzeloze trouw, moet de trouwste man schuldig zijn' (1973, p. 258)

Ook Reerink geeft onomwonden de ontrouw weer. De toverkracht van Kirke dient echter niet meer zo overtuigend als excuus: 'Odysseus en Circe zijn bijna altijd samen. Je zou denken dat Odysseus tóch betoverd is! Het lijkt of hij zijn vrouw Penelope helemaal vergeten is' (1988, p. 55). Vanhaecke gaat het verste in de taboedoorbrekende tendens. Een cynische Penelope laat van de romantiek maar weinig overeind:

Ik bleef hem trouw. Maar kan hij hetzelfde zeggen? Zeven jaar verbleef hij op het eiland Ogygia waar de nimf Kalypso woont. [...] Geloofde hij maar niet wat al de vrouwen hem op de mouw spelden: onsterfelijkheid zou Kalypso hem verlenen, eeuwig kon hij van haar geluk mee genieten! Dan kende ze hem maar slecht. Stilzitten

is niet zijn grootste gave. Hoewel: zeven jaar lang, hoe heeft ze dat klaargespeeld?
(1986, p. 6)

Zowel Boschvogel, Bovée, Reerink als Broos leggen de nadruk op de gelukkige hereniging van het koppel. De slotzin van Boschvogels vertelling brengt het stereotype sprookjeseinde in herinnering (cf. supra). Nog explicieter gebeurt dat in Broos' bewerking: waar de lezer meekrijgt dat 'de held samen met Penelope als koning over Ithaka nog vele jaren lang en gelukkig [leeft]' (1991 [1967], p. 101). Reerink, daarentegen, tracht met zijn happy end aansluiting te zoeken bij de realiteit van zijn leespubliek: 'Wat zou jij doen als je na twintig jaar je lief terug zag? Vast houden en knuffelen!' (1988, p. 93). Ook Vanhaecke eindigt met de hereniging van het koppel, al lijkt de gelukkige afloop hier, de bittere woorden van Penelope indachtig, heel wat minder verzekerd: 'Uit die woorden maakte Penelope op dat Odysseus voor haar stond. Alleen zij tweeën waren van dat geheim op de hoogte geweest!' (1986, p. 38). Niet alleen de explicitering van de ontrouw, maar ook het impliciete en voorzichtige vraagteken bij de gelukkige afloop, indiceren in Vanhaeckes bewerking de tendens naar het doorbreken van conventies. Deze evoluties zullen vanaf het volgende decennium steeds meer terrein winnen in de jeugdliteratuur, wanneer het veld niet alleen op inhoudelijk, maar ook op formeel vlak steeds verder gaat vernieuwen en de interesse in de klassieke mythologie een ongeziene boost krijgt.

3.2 Filosofie en literair experiment¹⁸⁰

3.2.1 Imme Dros: een sleutelfiguur in een sleutelperiode



Afbeelding 12 Imme Dros¹⁸¹

Een visionair jeugdauteur met een boon voor de Griekse held Odysseus, in die hoedanigheid gaf Imme Dros in 1994, met de publicatie van *Odysseus, een man van verhalen*, het startsein voor een ongeziene jeugdliteraire revival van de klassieke mythologie. Ik wil argumenteren dat het niet toevallig is dat de auteur die de interesse voor de mythe in de Nederlandstalige jeugdliteratuur terug heeft aangewakkerd immers ook een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de formele vernieuwingsbeweging die zich vanaf de jaren '80 in de Nederlandstalige jeugdliteratuur aftekende. Haar *Annetje Lie in het holst van de nacht* (1987) speelt een sleutelrol in de ontwikkeling naar meer literariteit en vormelijk experiment, die ik in paragraaf 1.1.2 al besprak. Het verhaal geeft op associatieve manier de koortsdroom van een meisje weer en werkelijkheid en fantasie lopen er ongemerkt in elkaar over.

¹⁸⁰ Deze paragraaf is deels gebaseerd op drie eerder verschenen publicaties: 'Het klassieke oeuvre van Imme Dros' (2009b); 'Het verhaal van Odysseus in de recente jeugdliteratuur' (2010a); 'Mythologie als levensles. Imme Dros en de klassieken' (2013c).

¹⁸¹ Afbeelding op de website van Leesplein, geraadpleegd op 30/09/2014 op http://www.leesplein.nl/JB_plein.php?hm=3&sm=2&id=47.

Samen met *Lieveling, boterbloem* (1989) van Margriet Heymans en *Kleine Sofie en Lange Wapper* (1984) van Els Pelgrom, wordt het beschouwd als een van de eerste hoogtepunten van het puur literaire kinderboek (Bekkering, 1994, p. 324; de Vries, 1996, pp. 715-716)¹⁸² Kenmerkend voor deze ‘nieuwe’ jeugdliteratuur is het gebruik van literaire technieken die tot dan toe tot het domein van de volwassenenliteratuur werden gerekend. Meta- en intertekstuele strategieën die een actieve lezersrol vergen, maken dat jeugdboeken op alle niveaus steeds complexere vormen aan nemen. *Annetje Lie* staat dan ook centraal in het debat over de geschiktheid van meer complexe literatuur voor kinderen, waar ook Imme Dros zich laat horen. Terwijl Anne De Vries in een essay met de veelzeggende titel ‘Het verdwijnende kinderboek’ aangeeft dat boeken als *Annetje Lie* over de hoofden van kinderen heen zouden gaan (zie Kustermans & De Graaff, 2012, p. 19),¹⁸³ werpt Imme Dros zich op als voorvechter van de vernieuwingen. In 1991 houdt ze een vurig pleidooi voor het ‘recht van bestaan’ van het literaire jeugdboek waarbij ze de strijd aanbindt met ‘de potent(aten) die het kinderboek buiten de deur van de vaderlandse literatuur willen houden’ en wijst op het ‘aartsconservatieve vooroordeel (...) dat een kinderboek literair niet interessant is (...)’ (Dros, 1991, p. 122). Meer dan twee decennia later is er wat de erkenning van jeugdliteratuur betreft al veel veranderd; jeugdliteraire prijzen hebben aan prestige gewonnen en ook de academische en kritische interesse voor jeugdliteratuur is aan een heuse opmars bezig. Het huis van de ‘Literatuur met een grote L’, zoals Dros het smalend noemt, heeft, zo blijkt, zijn deuren geopend voor het literaire jeugdboek. Toch is voor literatuur voor jongeren nog geen plaats aan de eretafel weggelegd. Jeugdliteratuur blijft de mindere van de volwassenenliteratuur, in prestige en in kritische aandacht (zie ook Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 21-22).

Het is tegen de achtergrond van deze ontwikkelingen en debatten dat Imme Dros haar indrukwekkend klassiek oeuvre bij elkaar schrijft. Kort na *Annetje Lie* verschijnt *De reizen van de slimme man* over een jongen die gefascineerd is door het verhaal van Odysseus. Dros’ speciale band met de Griekse held begon echter al op de schoolbanken waar ze het verhaal van Odysseus leerde kennen in de stuwende verzen

¹⁸² Heymans, M. (1989). *Lieveling, boterbloem*. Amsterdam, Antwerpen: Querido; Pelgrom, E. *Kleine Sofie en Lange Wapper*. Amsterdam, Antwerpen, Querido.

¹⁸³ Zie de Vries, A. (1990). Het verdwijnende kinderboek. *Opvattingen over jeugdliteratuur na 1980. Leesgoed*, 17(2), 64-68.

van Homeros. De Griekse dichter en zijn held zouden haar niet meer loslaten.¹⁸⁴ Het hele oeuvre van Dros is doorspekt met verwijzingen naar de schrijver die de kunst verstond ‘menselijke wezens te creëren die na dertig eeuwen nog altijd ontroeren en intrigeren’ (Dros, 2010, p. 10). Van de grootste dichter van alle vogels ‘Homeermus’ in haar eerste boek *Het paard Rudolf* (1971) tot de ontwikkeling van haar op Homeros geïnspireerde stijl en versmaat in *Griekse mythen* (2004). Dros’ reis door de mythologie begint pas echt in 1988. Op vraag van haar uitgever begint ze aan een boek over reizen. De link met Odysseus, misschien wel de bekendste reiziger uit de Europese literatuur, is gauw gemaakt. Het verhaal vertelt over Niels, een jongen met een bijzondere fascinatie voor de *Odyssee* die hij, ondanks zijn leermoeilijkheden, maar wat graag in het Grieks zou leren lezen. In het boek verweeft Dros de wereld van de Griekse mythe op een ingenieuze manier met de voor Nederlandse lezers herkenbare leefwereld van Niels en kan zo gelden als een voorloper van de vernieuwde en losse omgang met canonteksten die pas na 2010 echt in zwang geraakt (cfr. infra, paragraaf 3.3). Het resultaat valt in de smaak en de uitgever vraagt om een bewerking van het epos dat de inspiratiebron vormde voor *De reizen van de slimme man*. Het zou een boek worden waarin vertaalde en navertelde stukken elkaar afwisselen. De vertaalde stukken nemen steeds meer ruimte in beslag en Dros besluit het epos integraal te vertalen. Enkele jaren later, in 1994, komt de bewerking van het verhaal er toch. *Odysseus. Een man van verhalen* verschijnt kort na de Odysseebewerking van een andere Nederlandse jeugdauteur, Evert Hartman en luidt het begin in van een hausse in jeugdbewerkingen van de klassieke mythologie.

Dat er in 1994 tegelijkertijd twee bewerkingen van hetzelfde klassieke verhaal op de markt komen en dat ook de uitgever van Dros een rol speelt in de keuze voor de tekst, geeft aan dat het jeugdliteraire klimaat klaar is voor een hernieuwde aandacht voor klassiekers als het verhaal van Odysseus. Nu, meer dan ooit, lijken volwassenen het belangrijk te vinden dat jongeren via jeugdboeken kennismaken met de antieken. Deze evolutie hangt samen met een groeiende interesse in andere traditionele verhalen die als cultureel erfgoed worden beschouwd. Midden jaren negentig grijpen jeugdauteurs immers opnieuw gretig terug naar allerlei bestaande verhalen. Ook voor sprookjes en klassiekers uit de volwassenenliteratuur breekt op dat moment een bloeiperiode aan in de jeugdliteratuur van de Lage Landen (Joosen, 2007). Die

¹⁸⁴ De informatie voor deze paragraaf is gedeeltelijk gebaseerd op een interview dat ik mocht afnemen met Imme Dros voor mijn masterscriptie (2007) te Hilversum op 10/04/2007.

evolutie past binnen een ruimere socio-culturele context. De interesse voor verhalen uit de klassieke mythologie kunnen we op zijn minst gedeeltelijk verklaren vanuit de veranderende positie die de klassieken vanaf deze periode beginnen in te nemen in cultuur en onderwijs. De overdracht van de klassieke traditie via het onderwijs is in Nederland en Vlaanderen immers geen evidentie meer (cf. supra, paragraaf 'Dode talen').

Maar ook de versnelde ontwikkeling binnen de jeugdliteratuur zelf, creëert op dit moment een ideale voedingsbodem voor een groeiende interesse in klassieke mythologie. Dat de hausse in de productie van bewerkingen van klassieke verhaalstof samenvalt met de zopas besproken 'literary turn' binnen de jeugdliteratuur, maakt ten eerste duidelijk dat de pedagogische bekommernis van cultuuroverdracht en literaire socialisatie (het toegankelijk maken van 'literair erfgoed') aan belang wint. Binnen een jeugdliteratuur waar de nadruk op literariteit steeds groter wordt, lijkt ook de aandacht voor de literaire traditie navenant te groeien. De pedagogische drijfveer om jongeren in te leiden in de realiteit van de maatschappij die in het vorige decennium nog dominant was, moet niet alleen steeds meer wedijveren met een acculturerende drijfveer, maar ook met literaire en beschouwelijke motivaties van jeugdauteurs en hun uitgevers.

De verscheidenheid en literaire kwaliteit die zo ontstaat, contrasteren scherp met het verleden. Zowel in de keuze van teksten, als in de manier waarop ze worden naverteld verschillen de bewerkingen van voor de hausse onderling ook relatief weinig van elkaar. Uit de analyse van de Odysseebewerkingen uit deze periode bleek dat de jeugdauteurs uit de jaren zeventig en tachtig resoluut kiezen voor een nadruk op het avontuurlijke en fantastische. De aandacht voor de volwassen bemiddelaar was gesitueerd op het pedagogische niveau en kwam vooral tot uiting in de geïmpliceerde waarden en duidelijker nog in expliciet informerende uitweidingen over de pedagogische waarde van het boek (Parlevliet, 2009, p. 25). In de recente jeugdliteratuur wordt echter meer op literair niveau rekening gehouden met de volwassen (mee)lezer: 'het nieuwe kinder- en jeugdboek is kennelijk in staat verschillende kennis- en ervaringsniveaus aan te spreken, bedient aldus, met wat je een dubbele geadresseerdheid kunt noemen, steeds vaker een publiek van jong en oud', aldus van den Hoven (2011, p. 27). De grensvervaging die zo ontstaat, kunnen we zien als een bijkomende motivatie voor jeugdauteurs om naar de klassieken te

grijpen. Teksten uit de literaire canon worden opnieuw verteld voor het dubbele leespubliek van jongeren en volwassenen dat de nieuwe jeugdliteratuur typeert.¹⁸⁵

Dat we de klassieke mythen tot de meest zichtbare van die canonteksten in de Nederlandstalige jeugdliteratuur van na 1990 kunnen rekenen, is zonder twijfel de verdienste van Imme Dros. Als vertegenwoordiger van de vernieuwing in de jeugdliteratuur, maakte Imme Dros de verhalen uit de klassieke mythologie tot literatuur waarin vormelijk experiment en filosofische thema's ruimte krijgen. Die nadruk op literaire en filosofische aspecten maakt de klassieken tot een bron van inspiratie en een plaats voor experiment voor een nieuwe lichter jeugdauteurs aangevoerd door Imme Dros. De baanbrekende experimentele literaire technieken waarmee Dros het verhaal van Odysseus omvormt tot een hedendaagse jeugdroman, maken *Odysseus, een man van verhalen* voor Van Os & De Vriendt tot een toonbeeld van een nieuwe vorm van adaptatie die ze de 'literaire verwerking' noemen.¹⁸⁶

nieuwe verhalen die berusten op oude verhalen en die jeugdboekenauteurs wisten te inspireren tot literaire hoogstandjes, een vorm van bewerken die literair is en niet in de eerste plaats pedagogisch of moralistisch, het bewerken als een vorm van 'postmoderne intertekstualiteit (geciteerd door Parlevliet, 2009, p. 28).

Na de Odyssee heeft Imme Dros de smaak van de mythe pas goed te pakken. In 1999 schrijft ze een tweede jeugdroman met een al even originele kijk op Homeros' *Ilias*. Enkele jaren eerder verscheen ter gelegenheid van het vijftienvigjarig bestaan van uitgeverij Querido al het boekje *Koning Midas heeft ezelsoren* (1996). Het wordt het eerste in een lange reeks poëtische hervertellingen van de Griekse mythen die in 2004 gebundeld worden als *Griekse mythen*. Dros' versie van het Homerische taalgebruik en versmaat geeft de vertellingen hun karakteristieke vaart en zorgt tegelijkertijd voor een verheven karakter dat wijst op de link met de traditie. De moeilijke evenwichtsoefening tussen vlot, alledaags en meer verheven, episch taalgebruik, kwam ook al in bewerkingen uit de jaren '70 naar voren, maar wordt door Imme Dros naar een nieuw niveau getild. De literaire en poëtische sterkte van

¹⁸⁵ Vergelijk met Joosen (2007): 'Het genre van de sprookjesbewerkingen kan gezien worden als een "cross-over" genre bij uitstek: het slaat bruggen tussen jeugdliteratuur en volwassenenliteratuur, tussen literaire kritiek en(jeugd)literatuur, tussen orale verhalen en literatuur op schrift'. Dros' mythenbewerkingen bewegen zich duidelijk op de grens tussen jeugd- en volwassenenliteratuur. Zo bewijst de dubbele uitgave van de *Griekse mythen* (2004; 2007), cf. supra, paragraaf 2.3.

¹⁸⁶ Ik sluit mij, zoals eerder aangegeven aan bij de kritische bemerkingen van Parlevliet op de visie van Van Os & De Vriendt (cf. supra, inleiding op hoofdstuk 1).

haar bewerkingen gaat gepaard met een inhoudelijke diepgang waardoor de bewerkingen een dubbel leespubliek van volwassenen en jongeren aanspreken. Ook door de eerder vermelde dubbele uitgave kan *Griekse mythen* gelden als een illustratie van de grensvervaging tussen jeugd- en volwassenenliteratuur (cf. supra, paragraaf 2.2.5). Het voorlopige einde van Dros' odyssee doorheen de klassieke mythologie komt er, net als de reis van Odysseus, precies 20 jaar na aanvang. In 2008 geeft ze in *Mee met Aeneas* een jeugdliteraire interpretatie van de *Aeneis*, een moeilijk toegankelijk epos van de Romeinse dichter Vergilius. Elke auteur wil vanaf nu zijn interpretatie geven van het bestaande verhaal en dat maakt dat tot op vandaag steeds nieuwe versies van dezelfde verhalen op de jeugdboekenplanken verschijnen.

De stijgende aandacht voor literariteit komt ook tot uiting in de hogere status van de uitgeverijen en auteurs die de bewerkingen produceren. Terwijl in de jaren '80 kleine uitgeverijen en onbekende namen bewerkingen uitgaven, krijgen nu vele gerenommeerde jeugdauteurs en uitgeverijen met hoge standing interesse voor de klassieke mythen. Voor de bewerkingen van de Odyssee is dat vooral uitgeverij Querido die als uithangbord kan dienen van 'grote literatuur' en waar Imme Dros gesitueerd is (1994; 2000), Lemniscaat en Ploegsma zijn dan weer grote uitgeverijen met een kindvriendelijk gezicht (Ghesquiere, 2009, p. 53). Bij Lemniscaat gaf 'klassiek geworden' jeugdauteur Evert Hartman zijn Odysseebewerking uit (1994) en bij Ploegsma is dat Simone Kramer (2003; 2006; 2013). Karel Verleyen (2000), Michael De Cock (2008) en classicus Patrick De Rynck (1999) geven uit bij Davidsfonds, waar de nadruk ligt op cultuuroverdracht, zoals blijkt uit de website waar het fonds zich profileert als 'een omvangrijk cultuurnetwerk dat tegelijk jeugd- en volwassenenboeken uitgeeft, grote en kleine evenementen organiseert, cursussen op niveau aanbiedt en reizen met een meerwaarde opzet' (cf. supra, paragraaf 2.2.1, 'Mythologie in de lift').¹⁸⁷ De namen van de bewerkers komen ook steeds prominenter op de covers terecht (cf. supra, paragraaf 2.3).

In wat volgt, bespreek ik een aantal bewerkingen van de *Odyssee* die verschenen tussen 1994 en 2009, tegen de achtergrond van de zopas geschetste evoluties en debatten.¹⁸⁸ Daarbij ken ik een centrale rol toe aan drie bewerkingen die elk

¹⁸⁷ <http://www.davidsfonds.be/about/index.phtml>

¹⁸⁸ Ik vermeldde de meeste namen hierboven al waar ik de status van auteurs en uitgevers aanhaalde. Naast de vermelde namen vertelde ook Dirk van der Beken een episode uit de *Odyssee* na in zijn collectie *De bekendste mythen en sagen* (1994). De bewerking van Frank Groothof heeft een enigszins aparte status, aangezien het gaat om een muzikale bewerking van de opera *Il ritorno d'Ulisse* van Monteverdi waardoor de structuur beïnvloed is door de

verschillende evoluties en aspecten illustreren, nl. *De vloek van Polyfemos* (Hartman 1994), *Odysseus, een man van verhalen* (Dros 1994) en *De lange weg naar huis* (De Cock 2008). Hoewel in hetzelfde jaar verschenen, geven Dros en Hartman totaal verschillende lezingen van hetzelfde verhaal. Hartmans bewerking is geworteld in traditionele vormen van jeugdliteratuur wat contrasteert met het experimentele van Dros' navertelling. *De lange weg naar huis. Het verhaal van Odysseus* werd oorspronkelijk geschreven voor figurentheater *De Maan* door acteur en theatermaker Michaël De Cock en later in boekvorm uitgegeven bij Davidsfonds als eerste in de reeks *Kleine Klassiekers* (cf. supra). Deze bewerking richt zich met een doelgroep vanaf 8 jaar op een uitzonderlijk jong publiek en hanteer ik dan ook om de tendens naar een lagere leeftijdsgrens te bespreken. Naar de andere bewerkingen die in meerdere of mindere mate aansluiten bij de filosofisch-literaire evolutie in de omgang met de klassieke mythen zal ik verwijzen als illustratie bij de punten die in deze teksten naar voren komen.

3.2.2 Over helden, Kyklopen en vaders en zonen

En begin maar ergens....

*Zing van de man van de duizend listen, Muze, die zoveel
rondzwierf, nadat hij de heilige stad van Troje verwoest had,
die van veel mensen zag hoe ze woonden en wist hoe ze dachten,
die veel ellende kreeg te verduren op zee, terwijl hij
vocht voor zijn leven en voor de thuiskomst van zijn vrienden.
Toch kon hij zijn vrienden niet redden, hoe graag hij ook wilde.
Want ze groeven hun eigen graf, ze waren zo gek om koeien van
Helios Hyperionszoon op te eten.
Die ontnam hun de dag van de thuiskomst. Zing de verhalen
ook voor ons, Muze, dochter van Zeus en begin maar ergens....
Homeros. *Odyssee*. 1.1-10; Homeros, Dros, 1991, p. 15*

opera en de teksten enkel raadpleegbaar zijn in het CD boekje (1999). Minder interessant op literair vlak zijn ook de uitgesproken educatieve uitgaven van Jongen & Jongen (2007) en Van den Brink (2009). Ik besteed evenmin aandacht aan het werk van van Koten (1996 [1922]), aangezien het een minimaal bewerkte heruitgave van een boek uit 1922 betreft en ik het dus niet indicatief beschouw voor de tendensen in hier besproken periode. Dit werk wordt om dezelfde reden ook in de volgende hoofdstukken buiten beschouwing gelaten.

Met die beroemd geworden verzen opent Homeros zijn versie van de eeuwenoude mythe van Odysseus, waarna hij het verhaal laat starten in het tiende en laatste jaar van Odysseus' omzwervingen. Op dat moment verblijft Odysseus bij de nimf Kalypso en bepalen de goden dat hij naar huis mag vertrekken. Het epos dat vandaag als de basisversie van het verhaal wordt beschouwd, is in feite ook een bewerking die aan het eind staat van een lange mondelinge traditie. Zoals ik al uiteenzette geeft de ingenieuze structuur van de *Odyssee* aan op welke thema's en aspecten de nadruk wordt gelegd. Vooral de geestelijk en fysieke beproeving van Odysseus op zijn weg naar huis worden door Homeros in de verf gezet en dat blijkt ook uit deze openingsverzen.

Ook de structuur en de openingsregels van de jeugdbewerkingen zeggen veel over de betekenis die uit de mythe naar voren wordt gehaald. Leggen we de aanvang van de bewerkingen van Dros, Hartman en De Cock naast elkaar, dan blijkt meteen dat in de verschillende bewerkingen andere accenten worden gelegd. Hartman start zijn weergave van het verhaal 'in medias res', wanneer Odysseus en zijn hongerige scheepsmakkers het land van de moordzuchtige Kikoniërs in zicht krijgen.

'Odysseus, wakker worden! Land!'

Odysseus schoot overeind en greep instinctief naar zijn zwaard. 'Daarginds! Niet meer dan tien stadiën ver!' De waarschuwing kwam van zijn vriend en vertrouweling Polites, een gespierde man met donker haar en waakzame ogen.

Met het deinende schip onder zijn voeten tuurde Odysseus voor zich uit en wat hij zag stelde hem niet gerust. Steile rotsen staken hun pieken naar de hemel en sombere bossen bedekten de hellingen. (Hartman, 1994, p.7)

Net als uit de coverafbeelding en titel, blijkt ook uit deze beginscène dat de bewerking van Hartman in de eerste plaats een avonturenroman is. De nadruk ligt op actie, spanning en dialoog. In de karakterisering van de twee personages die worden geïntroduceerd, wijst de verteller op hun fysieke kracht, alertheid voor gevaar en kameraadschap, typische kenmerken van de klassieke held. Odysseus profileert zich daarbij als een geboren leider. Om de spanning op te bouwen, wordt de aandacht gevestigd op de dreiging van het land dat in zicht komt.

Zowel Imme Dros als Michaël De Cock laten hun versie van het verhaal beginnen met een beschouwende proloog die in duidelijk contrast staat met de op actie geconcentreerde vertelling van Hartman.

Elke zoon is de zoon van een held en elke heldenzoon wil zelf een held zijn net zo groot als zijn vader, groter dan zijn vader.

Tijd helpt. De vaders worden moe, de vaders worden oud, de vaders krimpen; en de zoons groeien, kijken hun vader recht in de ogen, kijken op hun vader neer, krijgen zoons, zijn uiteindelijk op hun beurt de held van de dag.

Zo hoort het te gaan en zo gaat het meestal, maar niet altijd: een held kan sterven op het toppunt van zijn roem voordat zijn zoon volwassen is, en dode helden zijn niet meer te verslaan: hun roem wordt alleen groter. De zoon van een dode held is niet te benijden, of het moest zijn door de zoon van een vermiste held die misschien dood is maar misschien ook niet, een zoon als Telemachos van Ithaka. (Dros, 2005 [1994], p. 223)

Anders dan de bewerking van Hartman, waar de lezer eerst en vooral kennismaakt met een heldhaftige Odysseus, staat in *Odysseus, een man van verhalen* meteen Telemachos centraal die wordt gekarakteriseerd vanuit de relatie tot zijn vader. In haar analyse van de vader-zoonrelatie als terugkerend thema in de jeugdliteratuur, plaatst Ghesquiere precies dit aspect voor het voetlicht: 'het kind wordt geplaatst naast en tegenover de vader. Aan die complexe relatie ontleent het ten dele zijn eigen identiteit' (49). Ghesquiere brengt de voorstelling van het kindpersonage in relatie tot de vader in verband met het kindbeeld, waarbij ze 'idealisering en realisme' als twee uitersten onderscheidt. Zo wordt Telemachos in de bewerking van Dros voorgesteld als belast door de heldenstatus en de afwezigheid van zijn vader. De impact van de afwezige vader, die eerder in het realistische spectrum te situeren valt, staat ook centraal in de bewerking van Michael De Cock. Terwijl de afbeelding van de Kykloop op de cover en de flaptekst van *De lange weg naar huis* spanning en avontuur doen verwachten, wordt in het voorwoord, net als bij Dros, het thema van de afwezige vader naar voren gehaald. Het boek opent met een brief van Telemachos over de vader die hij nooit heeft gekend:

Iedereen heeft een vader.
Alle kinderen in de hele wereld.
Maar soms is hij er niet meer.
Misschien is hij ziek geworden of gestorven.
Misschien is hij vertrokken op een lange reis,
omdat zijn leven ergens anders naartoe ging.
Want het leven is een heel lange reis
en soms brengt die je ver van elkaar.
Maar zolang je vader leeft, leef jij verder in zijn hart.
Dat weet ik zeker.
(...)
Hij komt terug.
Hij houdt van ons.
Hij komt terug.

Makos.

(De Cock 2008, pp. 6-7)

De centrale rol die Telemachos krijgt toebedeeld in de versies van De Cock en Dros, net als Hartmans keuze om de nadruk op de handeling te leggen en spanning te creëren, kan worden verklaard vanuit gangbare opvattingen over de (literaire) voorkeuren van jongeren. Door te focussen op een jong personage zoeken Dros en De Cock immers aansluiting bij de leef- en denkwereld en de psychologische ontwikkeling van jongeren. De openingsscène van Hartman wijst eerder op de idee dat jonge lezers in eerste instantie aangetrokken worden door spanning, avontuur en vreemde en fantastische werelden, aspecten die vermoedelijk ook in het verhaal van De Cock belangrijk zullen zijn. Daar waar Hartman kiest voor een klassieke vertelvorm met dialoog en actie, hanteren Imme Dros en Michael De Cock een poëtische taal en benaderen het thema van de afwezige vader op een quasi filosofische manier.

De herhaling van de woorden ‘vader’, ‘zoon’ en ‘held’ in het citaat van Dros, brengt niet alleen de thematiek van de vader-zoonrelatie en de heldenstatus van de vader onder de aandacht, maar geeft de roman meteen ook een uitgesproken literair-poëtisch karakter mee. Zowel thematiek als literariteit worden versterkt in de climax waar de proloog mee eindigt en die ook een diepere betekenis geeft aan de titel van het boek:

Telemachos kende zijn vader alleen uit verhalen, de verhalen over de wijze koning, de weergaloze strateeg, de slimme man, de man van de duizend listen, de grote, onverschrokken, onstuitbare held, de grootste van allemaal, Odysseus

Woorden als ‘weergaloos’ en ‘onstuitbaar’ behoren tot een hoger register en sommige van de adjectieven waar Odysseus hier mee wordt bedacht, verwijzen naar Homerische epitheta – vaste adjectieven die bij een persoon of zaak geplaatst worden, wat wijst op een impuls van transmissie van de pretekst. Ook voor de lezer die niet bekend is met het epos van Homeros zal dit taalgebruik overkomen als bijzonder, niet-alledaags en in verband te brengen met de traditionele, canonieke pretekst. Eenzelfde effect heeft de speech van de zanger Femios, die letterlijk naar de aanvang van de Odyssee verwijst en in zesvoetige verzen spreekt:

Zing van de man van de duizend listen en van zijn sluwste list die Troje, de stad van de prachtige paarden, deed vallen.

Zing van het gladhouten paard dat hij daar in de vlakte liet bouwen,
hoog als een toren, te hoog en te breed voor de poorten van Troje. (Odysseus, p. 239)¹⁸⁹

De grootse woorden waarin Odysseus in de aanvangsverzen als held wordt voorgesteld, zijn ook betekenisvol voor het vader-zoon thema. Ghesquiere geeft immers aan dat een van de meest traditionele manieren om de vader voor te stellen in de literatuur, die is van de held of mentor. Odysseus is hier dan wel, net als bij Hartman, een klassieke, ongenaakbare held, hij is echter enkel een held voor andere mensen en in verhalen en kan door zijn fysieke afwezigheid die rol voor zijn zoon niet vervullen.

Literaire en beschouwelijke aspecten komen ook in de proloog van Michael De Cock het eerst aan de oppervlakte. Dat deze de vorm aanneemt van een brief, wijst alvast aan dat de zoektocht naar nieuwe, originele vertelvormen en literaire procedés die de jeugdliteratuur in de periode van de literaire emancipatie typeert, ook in het nieuwe millennium het schrijven voor jongeren blijft beïnvloeden. Ook hier is het taalgebruik poëtisch door stijlfiguren als herhaling en chiasme. Het taal- en woordgebruik wordt echter ook gekenmerkt door eenvoud. De korte zinnen en eenvoudige woordenschat kunnen in verband worden gebracht met de lage leeftijd van de doelgroep, net als de afkorting van Telemachos tot Makos. De brief krijgt hier de vorm van een interne monoloog, waarbij de lezer inkijk krijgt in de gevoelswereld van het jonge karakter. Het thema van de reis dat in vele jeugdbewerkingen een avontuurlijke invulling krijgt, draagt hier een uitgesproken symbolische lading en wordt een opstapje naar filosofische bespiegelingen over het leven. Net als in de bewerking van Dros, verklaart de proloog ook hier de dieperliggende betekenis van de titel waarbij *De lange weg naar huis* symbool staat voor een innerlijk proces. Tegelijkertijd worden op een beschouwende manier verschillende mogelijke ouder-kindrelaties aangehaald. De link met de traditie en de voorstelling van Odysseus als klassieke held schuift in deze passage naar de achtergrond en maakt plaats voor het

¹⁸⁹ Vergelijk met de zang van Femios bij Hartman, die ook in verzen is gesteld, maar in een minder hoog register en met minder verwijzingen naar homerisch taaleigen: “De helden van Troje, zij sloopten de muren/zij brandden de stad met vlammeende vuren./Want koning Odysseus, nooit moe van het vechten/zag kans met een list de strijd te beslechten./Met schepen tot zinkens vol schatten geladen,/zo keerde hij terug, na zijn roemrijke daden! [...]” (Hartman, 1994, p. 112).

zoeken naar aansluiting bij de realiteit van jonge, contemporaine lezers. Ook die kunnen immers een vader hebben die ziek geworden, gestorven of vertrokken is. Door gebruik van de jij-vorm, zoekt de verteller het verband tussen de primaire toehoorder, die niet nader is gespecificeerd, en de reële lezer te versterken.

Kort gesteld, blijkt uit deze openingsregels dat in de bewerkingen de ontspannende, literaire en filosofische functies van jeugdliteratuur in verschillende mate op de voorgrond treden. Het spanningsveld tussen deze drie aspecten beschouw ik als typerend voor de bewerkingen van na en tijdens de literaire emancipatie van de jeugdliteratuur.

Tussen jeugdliteraire en mythologische tradities in

Met de ontmoeting met de Kikoniërs begint Hartmans bewerking bij het eerste avontuur dat Odysseus meemaakt op zijn tien jaar durende tocht van Troje naar Ithaka. Hartman herstelt hiermee de chronologische volgorde van de geschiedenis. De avontuurlijke reis – die in de *Odyssee* pas aan bod komt in een flashback op Odysseus' laatste halte voor de thuiskomst op Ithaka – neemt hier meer dan de helft van de verteltijd in beslag (zie figuur 20).¹⁹⁰ Daarmee sluit *De vloek van Polyfemos* aan bij de bewerkingen uit de jaren '70 en '80 waar de nadruk ook lag op het avonturenverhaal dat er zich uitstekend toe leent traditionele kenmerken en functies van de jeugdliteratuur naar voren te halen. Dat geldt ook voor de bewerking van vander Beken die ervoor kiest om in zijn collectie mythenbewerkingen enkel de passage weer te geven waar Odysseus terecht komt op het eiland van de Kyklopen. Hoewel de volgorde en de verhouding verteltijd/vertelde tijd zijn veranderd ten opzichte van de *Odyssee*, worden in *De vloek van Polyfemos* wel de meeste episodes van het epos opgenomen, wat wijst op een impuls van transmissie van de pretekst.¹⁹¹ Het boek is ingedeeld in drie delen, waarin de drie delen die traditioneel in de *Odyssee* worden onderscheiden te herkennen zijn (cf. supra). Het eerste deel beslaat de avontuurlijke tocht van het vertrek naar Troje tot en met de aankomst op Ogygia bij de nimf Kalypso. In het korte tweede deel maakt de verteller een sprong van zeven jaar in de tijd en verdwijnt Odysseus, vanuit wiens standpunt de lezer tot hiertoe de gebeurtenissen vernam, uit beeld. De setting wordt verplaatst naar Ithaka in het jaar

¹⁹⁰ Vergelijk met de reeds besproken bewerkingen van Boschvogel (1976), Vanhaecke (1986) en Reerink (1988)

¹⁹¹ In de periode voor de hausse zijn enkel in de bewerking van Juul Bovée de meeste episodes van de *Odyssee* opgenomen (cf. supra, figuur 20).

van de thuiskomst van Odysseus en de lezer krijgt inkiijk in de gedachten van Telemachos die zich ergert aan de vrijers:

Wat zou er gebeuren als hij ooit zou terugkomen? Die vraag had Telemachos zichzelf honderden keren gesteld. Op die momenten zag hij zijn vader Odysseus voor zich: fors, sterk, een edel gezicht met grijze ogen en een donkerblonde baard. [...] Somber keek hij de zaal rond. Daar zaten ze die belachelijke kerels. [...] Meer dan honderd waren het er nu, die voorturdend vreet- en zuippartijen hielden. Bovendien blaften ze de bedienden af en tegen zijn moeder waren ze hondsbrutaal. Als zijn vader thuiskwam zou hij het hele zootje... (Hartman, 1994, p. 109)

Ook de verteller van de *Odyssee* geeft de lezer een idee van wat er in Telemachos omgaat en ook daar ergert hij zich aan de vrijers.:

hij zat tussen de vrijers met de dood in zijn hart en
met het beeld van zijn dierbare vader voor ogen: zou hij
ooit nog thuiskomen ergens vandaan en die vrijers wegslaan
uit zijn paleis, zijn huis weer beheren, zijn macht weer bezitten?
Zo zat hij tussen de vrijers te tobben en zag Athene.
(Homerus, *Odyssee* 1.114-117; Dros, 1991, p. 18; zie de Jong, 1991, p. 111)

Toch is de Telemachos van Homeros onzekerder en passiever; hij stelt zich immers voor hoe zijn vader de vrijers verslaat en lijkt daar voor zichzelf geen rol te zien. Anders is dat bij Hartman, waar Telemachos agressie toont, zij het enkel in gedachten. Op dit punt worden Telemachos' gedachten, zowel in Homeros', als in Hartmans versie onderbroken door de komst van Athene die hem ertoe aanzet zijn vader te gaan zoeken. Daarna volgt de lezer hem op zijn reis naar Sparta en Pylos. In deel 3 van Hartmans boek komt opnieuw de verhaallijn Odysseus aan bod. Ook hier wordt dezelfde sprong van zeven jaar gemaakt ten opzichte van het einde van deel 1. Odysseus bevindt zich nog steeds op Ogygia, gekweld door heimwee:

Zeven jaar had ze hem nu al bij zich gehouden. Ze verzorgde hem, ze koesterde hem en bedwelmde hem met haar liefde. Maar Odysseus kon Penelope niet vergeten. Soms zag hij haar in zijn dromen, af en toe was het zelfs of ze naar hem toekwam [...] Op zulke momenten móest hij naar de oever en vaak kon hij zijn tranen niet meer tegenhouden. Dan schreeuwde hij het uit: 'Penelope, ik hou van je!' (Hartman, 1994, p. 131)

Wanneer Odysseus op Ithaka is aangekomen, komen de verhaallijnen Telemachos, Ithaka en Odysseus, net als in de *Odyssee*, geleidelijk aan samen. De hoofdlijn blijft echter die van Odysseus in wiens gedachten en gevoelens de lezer inkiijk krijgt. Het perspectief van Telemachos komt enkel via zuinige vertellerscommentaren en

dialogen aan bod. Ook de hereniging van vader en zoon wordt vanuit Odysseus' standpunt weergegeven:

Hij zakte neer op de twijgenbank en fluisterde: 'Twintig jaar heb ik gevochten en gezworven. Nu ben ik eindelijk terug. In naam van alle heilige goden, Telemachos, ik ben echt je vader.' Hij sloeg zijn handen voor zijn ogen en barstte in snikken uit. Het leek een eeuwigheid te duren voor Telemachos zich bewoog, op zijn knieën viel en zijn armen om Odysseus heen sloeg. Toen huilden ze samen, luid en hartstochtelijk. (Hartman, 1994, p. 164)

In beide citaten worden Odysseus' gevoelens expliciet weergegeven; hij 'kon [...] zijn tranen niet meer tegenhouden', 'schreeuwde [...] het uit', 'barstte in snikken uit' en hilde 'luid en hartstochtelijk' – wat de geestelijke beproeving van de held op weinig subtiele manier onder de aandacht brengt, een element dat ook aanwezig is in Homeros' *Odyssee*.

Nog in 1994 maakt Imme Dros van Telemachos het hoofdpersonage in haar bewerking. Daarmee sluit ze enerzijds aan bij de jeugdliteraire conventie van een jong karakter in de hoofdrol, maar breekt anderzijds radicaal met de jeugdliteraire traditie door de avontuurlijke tocht naar de achtergrond te laten verdwijnen. Niet alleen neemt de passage minder dan een vijfde van de verteltijd in beslag, ook wordt ze helemaal naar het einde verschoven. Odysseus vertelt het verhaal in Dros' versie pas bij thuiskomst aan zijn vrouw nadat hij de vrijers heeft verslaan. Waar de gevaren die Odysseus moet doorstaan op zijn tocht in chronologische vertellingen als die van Hartman vooral dienen om spanning te creëren, heeft de episode bij Dros een heel andere functie. De primaire spanningsboog die doorheen het boek wordt opgebouwd, is op dat moment immers al afgerond; Odysseus is thuis, heeft de vrijers verslaan en is herenigd met vrouw en kind. De flashback dient hier vooral om Odysseus' verteltalent in de verf te zetten en verleent zo een tweede betekenis aan de titel. Odysseus was voor zijn zoon enkel bekend door verhalen en blijkt uiteindelijk ook als geboren verteller een 'man van verhalen', zo blijkt al uit de aankondiging van Athena:

Het begint, Zeus, het begint. Kom toch ook, roep de andere Goden! Roep ze allemaal, kunnen ze lachen, kunnen ze genieten. Het enige waar stervelingen goed in zijn is verhalen vertellen. Kom toch allemaal, Hera, Afrodite, kom. Luister en huiver, eeuwig gelukzalige Goden. Odysseus vertelt. (Dros, 2005 [1994], p. 369)

In plaats van een klassieke spanningsopbouw die vooral draait rond de vraag hoe het verhaal zal aflopen, sluit de manier waarop spanning wordt gecreëerd in *Een man van verhalen* veel dichter aan bij die in het epos van Homeros. Het boek begint immers,

net als de *Odyssee*, in het twintigste jaar na Odysseus vertrek uit Ithaka en meteen wordt weggegeven dat de held niet lang meer van huis zal wegblijven. De goden houden immers een vergadering waarin ze beschikken dat Odysseus naar huis mag keren:

Maar het is genoeg geweest. Odysseus handelde uit noodweer toen hij die kannibaal blind maakte en hij heeft zijn straf dubbel en dwars uitgezeten. Laat me eens zien, als ik het Noodlot goed heb begrepen, zou Odysseus in het twintigste jaar na zijn vertrek weer thuis moeten komen. Dat is nu, kijk eens aan. (Dros, 2005 [1994], p. 245)

De spanning moet dus vooral komen van de vraag wanneer en hoe het tot die afloop zal komen. De toehoorder krijgt informatie over gebeurtenissen in de toekomst, maar de precieze toedracht wordt pas in de loop van het verhaal duidelijk (de Jong, 1991, pp. 56-59). Met het overnemen van die minder evidente manier om spanning op te bouwen, geeft Imme Dros tegelijkertijd blijk van een vernieuwde, zelfs progressieve visie op wat jeugdliteratuur mag en moet inhouden en van een impuls van transmissie van de pretekst. Waar Dros' bewerking onmiskenbaar literaire en esthetische vernieuwing vertegenwoordigt, blijkt ze op het continuüm tussen transmissie en uitdaging van de pretekst echter niet overtuigend aan één kant van het spectrum te situeren. Aanpassingen aan de structuur, zoals het verplaatsen van de flashback naar het einde en de overgrote nadruk op Telemachos worden op een zodanig intelligente wijze ingevoerd dat ze elementen van de homerische pretekst in de verf zetten en wijzen tegelijkertijd op de eigen stem van de auteur en het verlangen om los te komen van de pretekst.

Meer dan de helft van de verteltijd wordt besteed aan boek 1 tot 4 van de *Odyssee*, waar de verhaallijn van Telemachos centraal staat. Op die manier kan de nadruk worden gelegd op de evolutie die het jonge karakter doormaakt, een element dat ook bij Homeros aanwezig is, maar door Dros wordt uitgelicht met het oog op het jonge doelpubliek. Net als in de *Odyssee* zet het bezoek van Athene Telemachos aan om in actie te komen. De toehoorder verneemt rechtstreeks de gedachten van Telemachos na het bezoek van de godin:

Ze noemen me prins van Ithaka, Telemachos Odysseuszoon, maar wie ben ik, wat ben ik waard? Vanmiddag had ik een gast, hij praatte tegen me als een vader. Ik zal het nooit vergeten. Plotseling was hij verdwenen. Ik liet hem even uit mijn ogen, zolang het duurt een beker vol te schenken, en hij was weg. (Dros, 2005 [1994], p. 258)

Hij is, veel meer dan in de bewerking van Hartman, vol angst en twijfel over zijn identiteit. Ook in de *Odyssee* heeft Telemachos dergelijke existentiële twijfels aan het begin van het verhaal: 'Mijn/moeder zegt dat ik zijn zoon ben. Maar ik kan dat niet

weten./Hoe kan een kind ooit zeker weten wie hem gemaakt heeft!' (Homeros, *Odyssee* 1.215-216; Homeros, Dros, 1991, p. 21; zie de Jong, 1991, p. 112). In *Een man van verhalen* wordt het belang van de reis naar Sparta en Pylos voor de groei van Telemachos des te duidelijker omdat er veel verteltijd aan wordt besteed. De passage is bovendien met een element uitgebreid: Telemachos wordt in Sparta verliefd op Helena. De ontdekking van de liefde past bij de fase in zijn ontwikkeling naar jongvolwassene. Door Telemachos als hoofdpersonage te laten fungeren, heeft Dros een 'held' in de hoofdrol van haar *Odysseebewerking* geplaatst die vervuld is van twijfel over zichzelf. Dergelijke personages van vlees en bloed geven de lezer de boodschap mee dat gebreken menselijk zijn. Anders dan de klassieke held, waar ook Dros' Odysseus een voorbeeld van is, zijn dit herkenbare figuren waarmee de lezer zich kan identificeren.

Terug op Ithaka toont Telemachos zich mondiger en krachtadiger dan tevoren. Het is in die toestand dat hij Odysseus, die vermomd is als bedelaar, ontmoet.

Meteen sprong Eumaios op me af om met te omhelzen. [...] hij kustte me links en rechts, hilde alsof ik zijn enige zoon was, die na lange jaren uit gevaarlijke streken was thuisgekomen, knelde me tegen zich aan, drukte me plat. [...] Ik maakte zijn armen los van mijn hals, want ik zag de vreemdeling naar me kijken op een manier die me onzeker maakte. (Dros, 2005 [1994], pp. 340-341)

De eigenlijke herkenning komt de lezer dan weer te weten bij monde van Athena die rechtstreeks verslag uitbrengt aan Zeus:

Zeus, dit is Athene op Ithaka. Het is me gelukt Odysseus en zijn zoon op dezelfde tijd op dezelfde plaats te krijgen. [...]
De toon overtuigt de jongen meer dan de woorden.
'Vader? Je bent het echt? Je bent terug? ...'
'Kom, beheers je. Niet huilen.'
'Jij huilt toch ook!'
'Ik huil niet.'
(Dros, 2005 [1994], p. 346)

Vader en zoon blijken verder ook op gelijk niveau te kunnen beraadslagen over de wraakplannen.

'We moeten ook zo snel mogelijk nagaan wie van de slaven en slavinnen trouw zijn gebleven aan de familie.'
'Het is geen lamtheid van mij, maar daar voel ik niets voor. Al die slaven aflopen op afgelegen boerderijen en al die slavinnen ondervragen kost tijd en die tijd is kostbaar; de vrijers eten drie keer per dag.'

‘Bij de eeuwige Goden, je bent meteen al een steun voor mij, Telemachos! Je hebt gelijk, dat kan wachten.’ (Dros, 2005 [1994], pp. 347-348)

De echte vuurproef komt er voor Telemachos op het moment van de wraak die verteld wordt vanuit zijn perspectief en waarbij de gruwelijk details niet worden weggelaten. Doorheen het gevecht wordt Telemachos zelfzekerder tot hij uiteindelijk naast zijn vader kan staan, als een echte held:

De vloer is glibberig van het bloed. Ik probeer niet te luisteren naar het akelige geluid waarmee mannen sterven. Ik vecht. We vechten. Ik ben bang en ik vecht, ik ben gelukkig en ik vecht, ik voel haat, medelijden, razerij en verrukking en ik vecht, ik vecht naast mijn vader. (Dros, 2005 [1994], p. 388)

Terwijl de uitbreiding van de verhaallijn Telemachos vooral kan gezien worden als een uitvergroting van in de pretekst aanwezige thema's en aspecten, wijzen andere aanpassingen ook in de richting van een uitdagende impuls. Zo geeft het perspectief van de goden over het algemeen een relativerende kijk op de gebeurtenissen – een aspect dat ook in het epos van Homeros aanwezig is -, maar krijgt dit in de bewerking van Dros ook een speels, zelfs ironische bijklank. Door een verteller als de godin Athena af te wisselen met sterfelijke vertellers kan het verhaal telkens vanuit een ander perspectief verteld worden. Dit geeft aan dat het gebruik van een vernieuwend literair procedé kan ingezet worden enerzijds om aspecten uit de pretekst te benadrukken, zoals de groei van Telemachos, en anderzijds om de traditie speels te benaderen, zoals wanneer de goden aan het woord worden gelaten. De combinatie van experimenteel literair en uitdaging van de traditie, komt naar voren in Athenes verslag van de hereniging tussen vader en zoon die als een vliegende reporter live verslag uitbrengt aan Zeus.

Een ironische, tot zelfs subversieve omgang met de pretekst, komt ook voor in de bewerking van Patrick De Rynck (1999). De uitdagende impuls van De Ryncks bewerkingspraktijk, komt al meteen naar voren uit het buitengewone uitgangspunt van de verhalenbundel *Het ei van Helena* dat de verhalen vertelt van meestal minder bekende Griekse heldinnen, liefst nog van wie de naam met een alfa begint. Van het verhaal van Odysseus komen dan ook minder voor de hand liggende passages aan bod. De Rynck vertrekt van Antikleia, de moeder van Odysseus:

Odysseus, die kent u. Zijn moeder, die kent u niet. [...] Ik pleeg daden van eerherstel door de onbekende moeders van al die stoere Griekse helden te geven wat hun toekomt: wat aandacht, een stem, een verhaal. (De Rynck, 1999, p. 147)

Door te kiezen voor de vrouwengeschiedenissen als invalshoek, komt De Rynck niet alleen uit bij de minst gekende episodes uit de canonieke verhalen, maar krijgt de vertelling ook een feministische bijklank en komen seksuele uitspattingen en intriges vaak aan bod. Dit wijst tegelijkertijd op een uitdaging van de pretekst en een taboe- en systeemdoorbrekende impuls. In de passage waar De Rynck de mogelijke verkrachting van de moeder van Odysseus door Sisyfos aanhaalt, komt de losse houding ten opzichte van de traditie en seksualiteit duidelijk naar voren:

Zij hadden gemeenschap met elkaar. Ik druk me voorzichtig uit, omdat volgens de ene bron Antikleia werd verkracht en zij volgens de andere versie plezier beleefde aan hun samenzijn. Hoe dan ook, uit wat hier gebeurde sproot een discussie voort die waarschijnlijk nooit meer zal eindigen. Een klein jaar later werd Antikleia immers de moeder van Odysseus, maar intussen was ze met een zekere Laërtes getrouwd. De discussie betreft dus het vaderschap van Odysseus: is Sisyfos de verwekker of is het Laërtes, die Odysseus in elk geval opvoedde? [...] We komen er duidelijk niet uit. (De Rynck, 1999, p. 147)

De motivatie om een zo volledige en getrouw mogelijke weergave van de canonieke versie van Homeros te geven, die zowel bij Hartman als Dros belangrijk bleek, lijkt hier volledig verdwenen. De ironische afstand van de vertellersstem maakt dat ook de autoriteit van de canonieke bronnen in vraag wordt gesteld en er speels wordt omgegaan met het feit dat in de Griekse mythologie dikwijls verschillende versies bestaan van eenzelfde verhaal. Op die manier wordt de lezer gewezen op het verhaal als verhaal, wat contrasteert met de bewerkingen uit de jaren '80, waar het zelfs als een waargebeurd verhaal werd voorgesteld (cf. infra). Het metatekstuele aspect komt duidelijk naar voren wanneer De Rynck zichzelf en Homeros quasi op één lijn plaatst: 'Mag ik bij hoge uitzondering een voorganger van mij uitgebreid aan het woord laten? In zijn *Odyssee* beschrijft Homeros de ontroerende ontmoeting van Odysseus met zijn moeder. Dat leidt tot een lang en droef gesprek, dat bitter eindigt.' (De Rynck, 1999, p. 148). Metatekstualiteit als literaire techniek komt ook voor in de bewerking van Dros waar de verschillende versies van de geboorte van Afrodite aanleiding geven tot een verhitte discussie tussen de liefdesgodin en Athene:

'Doe niet of je zijn dochter bent, Afrodite!'

'Ik ben zijn dochter, ik ben de dochter van Zeus en Dione!'

'Je bent schuim van de zee, schuim en nog iets anders wat ik niet wil noemen.'

'Schuim van de zee en sperma van Oervader Kronos! Roddel. Ik ben de dochter van Zeus, hij zegt het zelf en als je me hierheen gelokt hebt om me te beledigen dan ben ik meteen weg.'

(Dros, 2005 [1994], p. 279)

De expliciete weergave van seksualiteit in zowel Dros' als De Ryncks bewerking, is ook kentekenend voor een taboedoorbrekende tendens die verder gaat dan het realisme en het aankaarten van de ontrouw van Odysseus in de bewerkingen van voor de hausse (cf. supra). Bovendien gaan vernieuwende literaire technieken en een ironische tot zelfs subversieve omgang met de pretekst hier hand in hand.

Zowel de bewerking van Hartman, als die van Dros en De Rynck zijn op jongeren van 12 à 13 jaar en ouder gericht, wat in de kwantitatieve analyse naar voren kwam als de meest gangbare doelgroep in de periode tussen 1994 en 2002 en als een stijging ten opzichte van de geïntendeerde leeftijd van voor de hausse. Ook de bewerkingen van Frank Groothof (1999) en Karel Verleyen (2000) zijn gericht op deze leeftijdsgroep en ook bij hen gaat de aandacht uit naar minder evidente passages uit het verhaal en niet naar de avontuurlijke reis, zoals de jeugdliteraire conventies doen verwachten. Beide bewerkingen focussen op de passage van de thuiskomst. Verleyens *De paarden van Heraion* presenteert de mythen als ingebedde vertellingen binnen een historisch kaderverhaal. Sommige van de verhalen vervullen een voorbeeld- of spiegel functie binnen het overkoepelende verhaal, maar het verhaal van Odysseus dient vooral als ontspanning voor de personages. De nadruk komt daarbij te liggen op de schoonheid van de verhalen en tegelijkertijd op de literaire traditie waaruit ze stammen. De verteller geeft een korte situatieschets, waarbij Homeros wordt geïntroduceerd en de reis in twee regels wordt samengevat.

Charmides knikte en begon.

Ooit vertelde Homeros zijn verhalen over Odysseus, de listenrijke koning van het eiland Ithaka. Odysseus was zoals bekend een van de meest vooraanstaande Griekse helden in de oorlog met Troje.

Na de oorlog ging hij op huis aan, maar die tocht verliep allesbehalve vlot. De Kyklopen, de tovenaars Kirke, twee schipbreuken, niets bleef hem gespaard

(Verleyen, 2000, p. 89; cursivering in origineel)

Na een bondige weergave van de toestand op Ithaka, geeft de verteller de ontroerende passage uit de *Odyssee* waar de kreupele hond Argos zijn vermomde baas Odysseus herkent en vervolgens sterft. Frank Groothofs aandacht voor de thuiskomst heeft te maken met de pretekst die hij uitkiest voor zijn bewerking. Groothof maakt immers een jeugdopera van het verhaal op basis van *Il ritorno d'Ulisse* van Claudio Monteverdi (1567 - 1643) waar de thuiskomst en de wraak op de vrijers centraal staat. Voor zijn jeugdversie voegt Groothof wel de ontmoeting met de

Kykloop in, een passage uit de avontuurlijke reis die niet in Monteverdi's bewerking aan bod komt.

In het nieuwe millennium daalt de geïntendeerde leeftijd van de mythenbewerkingen en dat geldt ook voor de navertellingen van de Odyssee. De bewerkingen van Simone Kramer (2003; 2006; 2013) worden geadresseerd aan lezers van minimum 10 jaar. De bewerkingen van Michael De Cock (2008) en Hein van Dolen (2009) zijn zelfs gericht aan lezers vanaf 7 à 8 jaar.¹⁹² Opvallend is dat vanaf dit moment opnieuw de meeste aandacht uitgaat naar de reis (zie figuur 20). Simone Kramer, die een zestal titels over de klassieke mythologie op haar naam heeft staan, laat het verhaal van Odysseus in drie van haar boeken aan bod komen. In *Mensen, draken en dolfijnen* belicht ze verschillende fantasiewezens uit de mythologie en vertelt ze over Odysseus' confrontatie met de Sirenen en de zeemonsters Skylla en Charibdis. *De omzwervingen van Odysseus* (2006) vertelt de volledige *Odyssee* na en wordt gekenmerkt door een relatief getrouwe weergave van de meeste episodes. Kramer verplaatst de nadruk naar de avontuurlijke tocht, maar behoudt wel de volgorde van de *Odyssee* en laat Odysseus het verslag van zijn reis doen bij de Faiaken. Het verhaal begint dan ook met een schets van de situatie op Ithaka en doorheen het hele boek ligt de nadruk op actie en dialoog, veeleer dan op de innerlijke beleving van de personages die weinig genuanceerd, tot zelfs clichématig worden gekarakteriseerd. Odysseus vertoont bijvoorbeeld de stereotype kenmerken van de held:

'Odysseus was sterk, slim en ongelofelijk dapper,' zeiden ze, en volgens Penelope was hij ook nog eens de knapste man van heel Griekenland. Op deze slimme, sterke en dappere Odysseus zat Telemachos nu te wachten. Vol ongeduld, want zo'n fantastische vader kon hij wel gebruiken... (Kramer, 2006, p. 11)

Bij De Cock en van Dolen gaat zelfs drie vierden of meer van de verteltijd uit naar de reis. Na de beschouwende brief van Makos over zijn afwezige vader verdwijnt in *De lange weg naar huis* het perspectief van de zoon immers naar de achtergrond. De brief waarin de lezer de stem van Makos te horen krijgt, wordt gevolgd door een lange monoloog van Odysseus. Daarin vertelt hij aan de lezer en aan zijn zoon, die

¹⁹² De bewerking van Jongen (2007) is uitgegeven door Oecumenische Basisschool de Hoeve. De geïntendeerde leeftijd is niet gespecificeerd, maar door de beperkte oplage die dergelijke specifieke uitgave met zich meebrengt, bespreek ik het boek niet in detail. Ik volsta met aan te geven dat in dit boek de verhaallijn Telemachos de meeste aandacht krijgt.

hij vaak rechtstreeks aanspreekt, over zijn omzwervingen. Zo blijft, ondanks de focus op de avontuurlijke tocht, het thema van de vader-zoon relatie constant aanwezig in *De lange weg naar huis*. Net als de Telemachos van Dros, is deze Odysseus ook een ‘moderne held’ die naast dapper ook angstig en onzeker is:

Morgen zal ik thuis zijn. [...] Ik zal je moeder in mijn armen houden. En jij zult naar me toe rennen. Ik heb zo lang van dat moment gedroomd dat het mij bang maakt. Jullie zullen veranderd zijn. Niets blijft hetzelfde. En wie ben ik na zoveel jaar? (De Cock, 2008, p. 123)

De existentiële vragen van De Cocks Odysseus lijken een echo van die van Dros’ Telemachos. Zoals in vele moderne jeugdboeken komt de nadruk in deze romans heel sterk op de psychologisering te liggen, op de gevoelens waarmee de personages kampen.

Door Makos als toehoorder op te voeren en rechtstreeks aan te spreken, wordt ook de identificatie voor de jonge lezer vergemakkelijkt. De verteller gebruikt de communicatiesituatie tussen Odysseus en zoon om de jonge lezer onrechtstreeks aan te spreken, zoals in volgende didactische vraag: ‘Het schip kliefde door het water. Weet je wat dat betekent, klieven? Zo gemakkelijk als een dun mes door zachte boter gaat, zo sneed ons schip de zee in tweeën.’ (De Cock, 2008, p. 31). Telemachos lijkt hier dan ook een veel jonger karakter dan in de voorafgaande bewerkingen en van een ontwikkeling naar volwassenheid is geen sprake.

Ook de verteller in van Dolens *Op naar de Olympos!* (2009) spreekt de jonge toehoorder rechtstreeks aan, maar verteller noch toehoorder spelen een rol in het verhaal en daardoor komen de directe vragen belerender tot zelfs betuttelend over: ‘Weet je nog van die voorspelling dat hij twintig jaar van huis moest blijven? Tien jaar was hij nu al weg, hij was dus pas op de helft en het duurde nog eens tien jaar voordat hij bij zijn vrouw en zoon terug was. Wat hij in al die tijd heeft meegemaakt, ga ik nu vertellen.’ (van Dolen, 2009, p. 181). Als deel van een collectie navertellingen van een groot aantal mythen, is van Dolens bewerking van het verhaal van Odysseus eerder kort. De verteller legt daarbij de nadruk op actie en dialoog en kiest ervoor om Odysseus in de schijnwerpers te plaatsen. Na een chronologisch relaas van de avontuurlijke reis, wordt de thuiskomst erg kort weergegeven waarbij Telemachos maar een kleine rol krijgt:

In zijn oor fluisterend vertelde Odysseus hem dat hij zijn vader was en dat hij eindelijk teruggekomen was. En dat hij vermomd was als bedelaar. Je begrijpt dat Telemachos blij was omdat hij na zo lange tijd zijn vader zag. Hij was pas één jaar oud geweest, toen zijn vader naar Troje was vertrokken. (van Dolen, 2008, p. 197)

Uit deze passage blijkt ook het feitelijke karakter van van Dolens vertelling. Waar De Cock aandacht heeft voor literariteit, een genuanceerde karakterisering en het aanbrengen van filosofische vragen voor het jonge doelpubliek, lijkt van Dolen prioriteit te verlenen aan een duidelijk te volgen verhaallijn.

Ondanks deze verschillen, blijkt uit de nadruk op de avontuurlijke reis in recente bewerkingen als die van Kramer, van Dolen en De Cock, dat niet gebroken wordt met de gangbare opvatting dat spanning en avontuur aantrekkelijk zijn voor jonge lezers. Dat dit aspect zelfs aan belang wint in bewerkingen die gericht zijn op jongere kinderen, geeft aan dat deze traditionele ‘verleiders’ van het jeugdboek allerm minst uit het jeugdliteraire landschap verdwijnen. Dat illustreert ook de omgang met de passage van de Kykloop, de meest populaire episode uit het verhaal in de jeugdliteratuur.

De Kykloop, een jeugdliteraire antiheld

De ontmoeting met de Kykloop wordt in zowat alle bewerkingen het meest uitgebreid en gedetailleerd uiteengezet. In enkele bewerkingen is het zelfs de enige episode uit de avontuurlijke tocht die wordt naverteld (Groothof 1999; Idema 2013) of zelfs uit de volledige *Odyssee* (Vander Beken 1994; Van den Brink 2009). Ik verwijs terug naar het schema (figuur 20), waarin boek 9 van de *Odyssee*, waar het verhaal van de Kykloop in verteld wordt, duidelijk naar voren komt als de meest navertelde episode.¹⁹³ De populariteit van de passage heeft enerzijds te maken met de centrale rol die ze speelt in de plot, waar op gealludeerd wordt in de titel van Hartmans’ bewerking, *De vloek van Polyfemos*. Door de Kykloop Polyfemos blind te maken, haalt Odysseus zich immers de toorn van Poseidon, de vader van Polyfemos, op de hals waarna de god van de zee hemel en water beweegt om de thuiskomst van Odysseus te verhinderen. Er is tussenkomst van Athena en Zeus nodig om Poseidon een halt toe te roepen. Het belang voor de plot wordt in de meeste bewerkingen aangehaald. Vooral Frank Groothof legt er veel nadruk op, door het conflict tussen Poseidon, Athene en Zeus in de verf te zetten.

Zeus: Zeg broer, ben je nou belazerd? Wat heeft die man gedaan, man? Wat maakt die ene blinde zoon nou uit, die daar dom door de modder kruipt? Jij mag zolang met het

¹⁹³ Merk op dat de bemerking ook geldt voor bewerkingen van voor de hausse, vnl. Boschvogel (1976) en Vanhaecke (1986).

water, maar ik ben de baas hier, ooit, nu en later! Je broer die maakt hier de dienst uit! Je broer maakt uit wie d'r hier verzuipt! (Groothof, 1997)

Maar de episode bevat ook specifiek voor de jeugdliteratuur aantrekkelijke aspecten. Uiteraard is het verhaal van Odysseus' ontsnapping uit de grot van de mensenetende Kykloop erg spannend. Bovendien is een reus een typisch jeugdliterair personage en het feit dat hij maar één oog heeft, spreekt des te meer tot de verbeelding. Meestal wordt naar hem dan ook verwezen als 'de reus'.¹⁹⁴ Van Dolen titelt de passage bijvoorbeeld 'de mensenetende reus' (2008, p. 182) en Groothof 'lieve reus' (1999).¹⁹⁵ Het monsterachtige uiterlijk van de Kykloop wordt ook gebruikt om de spanning op te voeren, zo bij Hartman en De Cock:

Hij was groter dan Odysseus verwacht had. Ongelofelijk veel groter! Bovendien zag hij er buitengewoon gevaarlijk uit. Zijn reusachtige lijf steunde op zijn benen als zuilen, zijn armen leken op boomstammen en zijn hoofd... Odysseus moest zich tot het uiterste beheersen om het niet uit te schreeuwen van ontzetting. Zijn hoofd was voor het grootste deel bedekt met ruige haren. Zijn gezicht bestond uit een wrede, kwijlende mond, een platte neus met wijde gaten en één oog dat midden in zijn voorhoofd zat. (Hartman, 1994, p. 33)

In de verte klonk er een stampend geluid... *doef... doef...* Het kwam dicht en dicht. Klonk luider en luider. De aarde trilde en daverde onder onze voeten. Het waren de stappen van een enorme reus die onze richting uitkwam. (De Cock, 2008, p. 45; cursivering in origineel)

Niet alleen het personage van Polyfemos, maar ook de rol van Odysseus in het verhaal verklaart de populariteit van de passage. Het is immers bij uitstek in deze episode dat hij zijn slimheid en listigheid gebruikt om aan het gevaar te ontsnappen. Dat hij geen geweld, maar verstand gebruikt om te overwinnen, maakt volgens Pleticha dat Odysseus kan gelden als een positief prototype van de held voor de jeugdliteratuur die didactisch georiënteerd is (cf. supra). Daarbij is ook de rol van eten en drinken in het verhaal belangrijk. Voedsel is immers een terugkerend thema in de jeugdliteratuur waarvan dikwijls wordt gezegd dat het de rol vervult die seks inneemt in de volwassenenliteratuur, zoals Vanessa Joosen aangeeft in een recensie

¹⁹⁴ Het woord in de *Odyssee* dat het dichtste aanleunt bij 'reus' is het adjectief *πέλωρος*, wat 'enorm, monsterlijk' betekent en waar de Kykloop eenmaal mee benoemd wordt (Homeros, *Odyssee* 9.257).

¹⁹⁵ Het woord 'reus' komt onder meer nog voor in Hartman (1994, p. 34); Dros (2005 [1994], p. 319; 399 e.a.) en Kramer (2008, p. 70).

van het boek *Critical approaches to food in children's literature* (2009) voor Leeswelp.¹⁹⁶ Joosen vat op basis van het boek de jeugdliteraire rol van eten echter genuanceerder samen: 'De rode draad is dat eten te maken heeft met (culturele) identiteit ("je bent wat je eet") en met controle en macht' (2010). Dit zijn ook de aspecten van voedsel die in het verhaal van de Kykloop op de voorgrond treden. Het verhaal wordt in gang gezet doordat een hongerige Odysseus en zijn kameraden aangetrokken worden tot de geurige kazen in de grot van de schaapherder-Kykloop. Zowel de relatie tussen voedsel en controle als die tussen voedsel en culturele identiteit krijgt hier echter een wel erg gruwelijke lading die kan worden aangewend om de contrasterende karakterisering van de personages te onderlijnen. Wanneer de reus de indringers ontdekt, eet hij een paar van de makkers van Odysseus op, waardoor hij in de machtige positie terecht komt. Vervolgens draait Odysseus handig de rollen om door Polyfemos wijn aan te bieden. Geveld door de drank, valt de reus in slaap waardoor Odysseus en zijn kameraden hem zijn oog kunnen uitbranden. Daarbij staat de slimheid, maar fysiek zwakkere positie van Odysseus in contrast met het trage, primitieve verstand en de brute kracht van de Kykloop. Deze contrasterende karakterisering wordt aangewend om de verdienste van Odysseus' wijsheid in de verf te zetten.

Vooraf bij Hartman wordt de aanvankelijke superieure positie die de Kykloop inneemt door zijn fysieke kracht benadrukt om de spanning te doen stijgen. Daarbij wordt de vreselijke maaltijd tot in detail beschreven:

Toen sprong hij volkomen onverwacht overeind, graaide twee van Odysseus' mannen naar zich toe sloeg hen met een zwiepende beweging tegen de stenen. Een ziekmakende smak klonk door de grot; hersenen spatten rond; botten kraakten. Hij scheurde hun kleren weg, reet hen aan stukken en propte ze in zijn muil. Als een bergleeuw vermaalde hij met zijn tanden en kiezen het vlees en de beenderen. Het merg slobberde hij op. Niets liet hij over. (Hartman, 1994, p. 35)

In de bewerking van Groothof komt de Kykloop slechts een maal aan het woord. In zijn zang gaat hij enkel in op de handeling van het eten die hem een bijna euforisch plezier lijkt te verschaffen:

Kommen met bloed waar je brood in doopt totdat het bloed langs je mondhoek loopt, mens uit de vuist! Je kaant en je buffelt, je knaagt en je snuffelt, je boert en je

¹⁹⁶ Keeling, K. K., & Pollard, S. T. (2009). *Critical approaches to food in children's literature*. London, New York: Routledge.

hikt en je smikkelt en smikt en bikt en bikt, mens uit de vuist, hap, uit de knuist!!
(Groothof, 1997)

Ook bij Imme Dros krijgt de episode veel aandacht; ze wordt zelfs twee maal verteld. Eerst doet Polyfemos zijn beklag bij zijn vader Poseiden

‘Wat deed je wel, Polyfemos? Eerlijk zeggen.’
‘Ik zette de sluitsteen voor de ingang en ik ging slapen.’
‘Dus je liet de stervelingen met rust.’
‘Ja. Nou, ik heb er twee opgegeten.’
‘Wat?’
‘Twee maar. Het waren stervelingen, vader.’
‘Stervelingen of geen stervelingen, het waren je gasten! Gasten zijn onschendbaar. Heeft je moeder je dan helemaal geen opvoeding gegeven?’
‘Mijn moeder was er nooit, ze bleef altijd onder water. Kan ik er wat aan doen?’
‘Nou, het is fraai. Maar ga door.’ [...]
‘En toen kwam die gluisperd van een Odysseus opeens met wijn aanzetten. Een tobbe vol. Ik dacht dat hij me alleen maar wilde omkopen en ik dronk de tobbe leeg tot de laatste druppel, want zoiets zaligs had ik nog nooit geproefd [...]’
(Dros, 2005 [1994], p. 322)

Polyfemos komt uit de dialoog naar voren als een ondeugend, ietwat dom kind die moeilijk aan eten en drinken kan weerstaan, wat grappig contrasteert met zijn enorme postuur, de ernst van zijn vergrijp en met Odysseus’ schrandereheid. Op het einde wordt het verhaal nog een tweede keer verteld, ditmaal bij monde van Odysseus, wat het contrast tussen beide nog meer uitvergroot. Waar de Kykloop het eten van ‘stervelingen’ minimaliseert en de listigheid van Odysseus in de verf zet, legt Odysseus de nadruk op het barbaarse karakter van de Kykloop: ‘Hij liet zich achterover zakken op zijn bed van buigzame twijgen en schapenvachten en boerde luid, een golf wijn en brokken mensenvlees kwamen naar buiten’ (Dros, 2005 [1994], p. 399). Ook in de bewerkingen voor jongere lezers van *De Cock* en van *Dolen* worden de gruwelijke details weergegeven (De Cock, 2008, p. 47; van Dolen, 2009, 183).

In *De lange weg naar huis*, wordt het aanlokkelijke en onweerstaanbare van voedsel dichterbij de jonge lezer – en de jeugdliteraire traditie – gebracht doordat er ook een taart klaarstaat in de grot. Vergelijkbaar met de dialoog tussen de reus en Poseidon bij Dros wordt het primitieve karakter van Polyfemos geïllustreerd door het feit dat hij steeds aan eten en drinken denkt, ook wanneer Odysseus alles uit de kast haalt om hem te ontroeren en medelijden op te wekken en ook hier werkt de contrastwerking humoristisch:

Ik legde Polemus in geuren en kleuren uit wat ons overkomen was. Ik vertelde hoe erg ik jou en Penelope miste, en hoe graag ik weer naar huis wilde gaan. Op het einde zei ik hem dat er niet mooier was dan een verdwaalde reiziger een handje te helpen. ‘Allemaal goed en wel,’ zei hij na een stilte die uren leek te duren, ‘maar wie van jullie heeft mijn rabarbertaart opgegeten?’ (De Cock, 2008, p. 44).

Naast de omgang met eten en drinken, blijkt het verschil tussen de barbaarse Kykloop en de schrandere Odysseus ook uit het handige taalspel waarbij hij zichzelf voorstelt als ‘Niemand’ en zo de reus te slim af is. Van Dolen wijst voor deze passage expliciet op de slimheid van Odysseus:

‘Zeg hoe heet jij eigenlijk, kleine opdonder?’ ‘O, niks bijzonders,’ antwoordde die slimmerik, ‘ik heet Niemand. Dat hebben mijn vader en moeder zo bedacht.’ ‘Wat een rare naam,’ zei de Cycloop, [...]’ (van Dolen, 2009, p. 184)

Imme Dros laat in Polyfemos’ vader Poseidon een tweede figuur figureren wiens slimheid contrasteert met het primitieve verstand van de Kykloop:

En ik riep nog: ‘Niemand! Niemand doodt me met list en niet met geweld.’ Maar ze gingen ijskoud terug naar huis.’
‘Tttt. Daar heb je het weer. Slordig taalgebruik. Met taal moet je voorzichtig zijn. Ik kan het je niet vaak genoeg zeggen, slordig taalgebruik is levensgevaarlijk, Polyfemos.’
‘Wat heeft taal ermee te maken? Taal is voor zwakkelingen, zoals Odysseus. Ik heb het over mijn burens. Ze gingen ervandoor en niemand stak een vinger uit om me te helpen, niemand niet.’
‘Laat maar, het kost te veel tijd om het uit te leggen.’
(Dros, 2005 [1994], p. 324)

Het komische effect komt vooral voort uit het feit dat de Kykloop de list, ondanks de voor hem pijnlijke afloop, nog steeds niet door heeft, wat wordt onderlijnd door het feit dat hij zelf het woord ‘niemand’ benadrukt in zijn relaas en door de dubbele ontkenning ‘niemand niet’, een vorm van ‘slordig taalgebruik’ waar Poseidon hem voor waarschuwt. Op de koop toe noemt hij Odysseus nog steeds een ‘zwakkeling’, wat aangeeft dat hij fysieke kracht als het meest effectief blijft beschouwen. De lezer wordt er op die manier toe aangezet zich te distantiëren van de positie van de Kykloop die er niet veel van begrepen heeft en zich aan te sluiten bij Odysseus’ positie, die het gevaar niet met geweld, maar met verstand heeft overwonnen en zo fungeert als een ‘positief prototype’ van de klassieke held.

Bespiegelingen over sterfelijkheid, schuld en vader-zoonrelaties

Om deze bespreking van de verwerking van het verhaal van Odysseus in de periode van de literaire emancipatie te besluiten, ga ik dieper in op het beschouwende aspect

van de bewerkingen van Hartman, en vooral Dros en De Cock. Uit het voorgaande kwam al naar voren dat in *Een man van verhalen* de gebeurtenissen vanuit een verschillend perspectief worden belicht door verschillende karakters aan het woord te laten. Het relaas van de goden werkt niet alleen speels en relativierend, maar wordt ook aanleiding tot bespiegelingen over de sterfelijkheid.

Zeus, Athene hier: ik sta aan het strand van Ithaka vermomd als koning Mentos van Tafos en ik verbaas me over de stervelingen. Hun lot is ellendig, hun einde is de dood en ze blijven maar hopen dat het beter wordt. (Dros, 2005 [1994], p. 249)

Het belangrijkste verschil tussen sterfelijke en onsterfelijke vertellers is het feit dat ze op een andere manier betrokken zijn bij de gebeurtenissen. De afstand van de goden ten opzichte van de gebeurtenissen maakt een relativerende blik op het menselijk handelen en denken mogelijk waardoor een moeilijk thema als sterfelijkheid op een expliciete manier onder de aandacht wordt gebracht. Daarmee sluit Imme Dros aan bij de filosofische trend binnen de geëmancipeerde jeugdliteratuur die Rita Ghesquiere belicht in haar in 1999 verschenen artikel 'Waar komen al die engelen vandaan?'. Aan de hand van een analyse van de rol van de engel in recente jeugdboeken, wijst ze op de terugkerende aandacht voor fundamentele vragen in de jeugdliteratuur van de laatste decennia. Op die manier vult Ghesquiere het eenzijdige beeld aan van een zich uitsluitend op esthetisch vlak emanciperende literatuur. Niet alleen in haar gerichtheid op literariteit, maar ook in de behandelde thema's leunt jeugdliteratuur immers steeds dichter aan bij volwassenenliteratuur. Het kernprobleem dat in de filosofische jeugdliteratuur van de jaren '90 wordt gethematiseerd, is volgens haar de eindigheidservaring van de mens en de daaraan gerelateerde vraag 'hoe kan/moet de eindige mens zijn verantwoordelijkheid opnemen?' (1999, p. 30). Haar analyse vertrekt, zoals vermeld, van de vraag welke rol de figuur van de engel vervult die opvallend vaak opduikt in de jeugdliteratuur van de laatste twintig jaar. De engel als onsterfelijke figuur staat in contrast met de eindige mens en zet door zijn 'eeuwig' perspectief op de gebeurtenissen aan tot reflectie over fundamentele vragen. Een vergelijkbare rol spelen de goden in Dros' bewerking van het epos van Homeros. Het reeds geciteerde fragment waarin de godin Athene reflecteert over de sterfelijkheid van de mens, geeft aan dat de goden, net als de engelen van Ghesquiere, in contrast staan met de aan grenzen van tijd en ruimte gebonden mens. Zowel engel als god verwondert zich over de zelfverzekerdheid die de mens ondanks zijn lot weet te behouden. Dat de stervelingen 'blijven (...) hopen dat het beter wordt', kan er bij Athene niet in. Omgekeerd geldt echter ook dat de onsterfelijken worden geconfronteerd met hun

beperkingen. Dros laat het boek eindigen met de blik van de eeuwige god op het sterfelijke leven, met een bespiegeling van de *condition humaine* die uitmondt in een ode aan het leven:

Ach vader Zeus, wij zijn almachtig en eeuwig, maar we kennen geen leven en geen dood en we hebben geen verhaal. Wij kunnen alles, wij zijn eeuwig en gelukkig, we heersen over hemel en aarde (...) we kennen de hoogte van elke top, de diepte van elke zee, en van elke gedachte de inhoud. Wij hebben het vermogen stervelingen vrij te maken van verdriet en rancune (...) maar we kunnen onszelf niet verweren als we in de ban geraken van hun onsterfelijke verhalen.

Het wordt hoog tijd dat ik hier wegga, Zeus, voor ik ga verlangen naar vergankelijkheid, voor ik ga geloven dat wij Goden alleen bestaan in de verhalen van stervelingen, dat zij ons om een of andere duistere reden hebben bedacht. (Dros, 2005 [1994], p. 418)

Naast de Odysseebewerking van Dros is ook in de versies van De Cock en Hartman de filosofische tendens merkbaar, zij het in verschillende mate. Doordat de nadruk op de handeling ligt, komt in *De vloek van Polyfemos* het reflectieve aspect niet op de eerste plaats. Toch is er een aandacht merkbaar voor de vraag naar verantwoordelijkheid en schuld die door Ghesquiere wordt geïdentificeerd als een van de belangrijkste ethische vragen die in de filosofisch georiënteerde recente jeugdboeken worden gethematiseerd:

‘Voel je je schuldig?’

Odysseus wist wat zijn vriend bedoelde. Hij had met Ajax een laaiende ruzie gehad over het bezit van Achilles’ wapens. Hij had gewonnen, waarna Ajax zich uit pure woede en teleurstelling in zijn zwaard had gestort.

‘Waarom?’ vroeg Odysseus geprikkeld. ‘Had ik er soms minder recht op? De godin Athene heeft waarachtig zelf bepaald dat ik ze mocht hebben!’

‘Ik zeg niet dat je er geen recht op had. Maar als je die wapens had afgestaan was Ajax nog in leven geweest. Dan was hij nog steeds je vriend geweest.’

(Hartman, 1994, p. 11)

Ook Imme Dros stelt deze vraag naar verantwoordelijkheid en schuld, al komt dit in haar bewerking van Homeros’ *Ilias Ilios. Het verhaal van de Trojaanse oorlog* (1999) duidelijker naar voor dan in *Odysseus*.

Ghesquiere heeft ook aandacht voor de formele aspecten die gehanteerd worden om de filosofische vragen en thema’s aan te brengen. Het eerste ‘filosofische procedé’ dat ze beschrijft, is het veelvuldige gebruik van dialoog. Hartman gebruikt deze vertelvorm om voor de lezer het ethische probleem van verschillende kanten te belichten en te concretiseren. Typerend is dat de alwetende verteller de antwoorden

niet pasklaar aan de lezer presenteert, maar dat de personages zelf op zoek gaan naar de implicaties van hun handelingen.

Anders dan bij Hartman, komt de actie in *De lange weg naar huis* duidelijk op de tweede plaats en gaat de aandacht in eerste instantie uit naar de innerlijke beleving van de personages. Het reflectieve karakter van De Cocks vertelling komt naar voor in volgende dialoog tussen Odysseus en de ziener Tiresias. Bij zijn tocht naar de onderwereld krijgt Odysseus de gelegenheid om de ziener te raadplegen. Hij mag echter slechts een vraag stellen:

‘Goed dan,’ zei ik. ‘Hier komt mijn vraag. Waar is thuis en hoe kom ik daar?’
‘Het antwoord op die vraag is moeilijk en gemakkelijk tegelijk,’ zei Tiresias na een stilte. ‘Moeilijk, omdat het voor iedereen anders is.’
‘Is het een vraag met vele antwoorden dan?’
‘Zo is het,’ zei Tiresias, ‘en één voor één zijn al die antwoorden juist. Hoewel ze allemaal anders zijn.’
Ik begreep er niets van, Tiresias sprak in raadsels.
‘Thuis is méér dan een plek’, zei hij toen. ‘Thuis is ook “de mensen bij wie je thuis bent”. En om dat te weten moet je in je hart kijken’.
(De Cock, 2008, p. 100)

In dit fragment is het niet zozeer de dialoogvorm die het zoeken naar antwoorden op fundamentele vragen thematiseert, zoals in het fragment van Hartman. Tiresias treedt hier immers eerder als een alwetende figuur op. Dit komt overeen met het filosofische procédé dat Ghesquiere ‘de verhelderende commentaar’ noemt die ‘inhoudelijk zorg(t) voor klaarheid en duidelijkheid’ door ‘bijvoorbeeld (...) het ontleden van begrippen, door denkoperaties aan het licht te brengen, door te wijzen op de onbetrouwbaarheid van de taal.’ (1999, p. 44) Het metatalige aspect is ook in bovenstaand fragment van de Cock prominent aanwezig. Tiresias brengt Odysseus, en zo ook de jonge lezer, stap voor stap naar de figuurlijke betekenis van het begrip ‘thuiskomen.’ Ook het open en suggestieve einde past binnen deze vraagstelling:

En jij zult bij ons komen staan, tussen ons in. Samen met ons zul je huilen. En lachen tegelijk. ‘Eindelijk ben je terug, papa’, zul je zeggen. ‘Heb je iets voor me meegebracht?’
‘Ja, Makos, een lang en wonderlijk verhaal...’

Zo zal het gaan, Makos.
Als ik thuis ben.
Morgen.
(De Cock, 2008, p. 124)

Dit open einde contrasteert met het stereotiepe heldenverhaal, waarin alle problemen op het einde van het verhaal door de ongenaakbare held zijn opgelost. Die breuk met de traditionele voorstelling van Odysseus als positief prototype van de held, past ook in de realistische en genuanceerde benadering van de vader-zoon relatie die Ghesquiere beschrijft:

De hedendaagse jeugdliteratuur blijft niet steken in het traditionele beeld van de vader als held of mentor, maar ze kiest ook uitdrukkelijk voor een psychologische uitdieping van de vader-zoonproblematiek. De genuanceerde portretten die zo ontstaan confronteren kinderen en jongeren ook met negatieve vaderbeelden. De vrolijke of sterke vader krijgt het gezelschap van zwakke, falende vaderfiguren of zelfs bedreigende vaders die hun kinderen met een grote verantwoordelijkheid opzadelen of alleen maar gevoelens van schuld, schaamte of verzet oproepen. Toch laten de meeste jeugdboeken ook ruimte voor hoop. (2006, p. 74)

De 'zwakke, falende' figuur van de vader, waar Ghesquiere het over heeft, gaat in *De lange weg naar huis* samen met de voorstelling van een bij momenten zwakke en falende held. De ruimte voor hoop, waar Ghesquiere van spreekt, is aanwezig in De Cocks versie waar het einde de mogelijkheid open laat dat Odysseus niet terug naar huis zal komen.

In de besproken bewerkingen worden aan hetzelfde verhaal verschillende betekenissen toegekend die bepaald zijn door de context waarvoor ze bestemd zijn. De bewerkingen van onder meer Evert Hartman, Imme Dros en Michaël De Cock zijn alle op hun eigen manier beïnvloed door de pedagogische, literaire en filosofische emancipatie van de recente jeugdliteratuur.

De meeste bewerkingen tonen de invloed van de pedagogische emancipatie in een expliciete weergave van geweld. Ook in het naar voren halen van de problematiek van een afwezige vader, schrijven Dros en De Cock zich in de taboedoorbrekende, realistische traditie van na de jaren '70. Vooral in *De lange weg naar huis* wordt radicaal gebroken met de geïdealiseerde voorstelling van de held én van de vader-zoon relatie. In de plaats van die romantische idealisering komt, volgens Ghesquiere, een tendens naar een realistische voorstelling van de relatie tussen vader en zoon.

De manier waarop ze de relatie vader-zoon en andere moeilijke thema's zoals sterfelijkheid aan bod laten komen, is niet alleen een gevolg van de pedagogische emancipatie. In een samengaan van vormelijke en inhoudelijke vernieuwing gelden deze auteurs immers in de eerste plaats als vertegenwoordigers van de literaire emancipatie:

De literaire vernieuwing vraagt meer aandacht voor vorm en stijl, voor de onvervreembare toon van een eigen, authentieke schrijversstem en de talige, creatieve aspecten van de tekst. Die formalistische aandacht is geen louter technische kwestie [...]. Het gaat immers niet alleen om het verhaal, maar om de stilistische en tonale vormgeving die de inhoud levend en leesbaar maken [sic].’ (Van den Hoven, 2011, p. 26)

Waar het maatschappelijke, realistische aspect bij Bovée en Reerink nog geforceerd en belerend werd aangebracht in het verhaal van Odysseus, komt het bij Dros en De Cock tot uiting in een samensmelting van vormelijke, stilistische en inhoudelijke diepgang, waarbij elementen uit de pretekst en uit de jeugdliteraire traditie een nieuwe eenheid vormen. De nadruk op de creatie van een nieuw en eigen verhaal geeft aanleiding tot een speelse omgang met elementen uit de pretekst, zoals in de commentaren van de goden-vertellers in *Odysseus, een man van verhalen* of de twijfelende held en het open einde van *De lange weg naar huis*. Deze impuls om de pretekst los te laten met het oog op vernieuwing wordt nog een stap verder gedreven in de mismashbewerkingspraktijk waarin de structuur van de *Odyssee* en andere traditionele verhalen als blauwdruk gaat fungeren voor een nieuwe vrije vorm van bewerken. Deze nieuwe bewerkingspraktijk vindt vooral vanaf 2009 ingang in de Nederlandstalige jeugdliteratuur. Dat een jaar tevoren nog de duidelijk literair-filosofische bewerking van De Cock verscheen, geeft aan dat we niet te maken hebben met een cesuur en dat beide vormen van omgang met de pretekst naast elkaar bestaan.

3.3 Odysseus 2.0: van meisje op skeelers over Turkse immigrant tot kleine ‘Niemand’

De verruiming van het begrip pretekst dat de mishmashbewerkingen kenmerkt, zorgt ervoor dat verhalen uit historische, populaire en literaire tradities vermengd worden tot een nieuw geheel (cf. supra, paragraaf 1.2.1). Die nieuwe vorm van bewerken is al in de kiem aanwezig in de bewerkingspraktijk van Imme Dros en Patrick De Rynck in de tweede helft van de jaren '90, en bij Dros zelfs al eind jaren '80. Beide geven immers blijk van een bewustzijn van het feit dat de eigen bewerkingspraktijk deel uitmaakt van een continu proces van bewerken waartoe zowel canonieke preteksten zoals Homeros' *Odyssee* behoren, als recente navertellingen. De Rynck laat dit in zijn

speelse bewerkingen onder meer blijken wanneer hij Homeros als ‘een voorganger’ van zichzelf bestempelt en Dros wanneer ze de godinnen laat discussiëren over verschillende versies van hun eigen levensverhaal (cf. supra). Dit bewustzijn van de relativiteit van de canonieke versie en van de eigen positie binnen een voortdurend adaptatieproces kan gelden als een eerste voorwaarde om tot een losse omgang met de pretekst te komen.

Naast deze metatekstuele dimensie, geeft ook het intertekstuele aspect van *Odysseus, een man van verhalen* blijk van een vernieuwde behandeling van de pretekst. Met de term ‘conceptual blending’ wordt gewezen op de capaciteit van het brein om verhalen of scripts die op het eerste zicht incompatibel zijn met elkaar in verband te brengen. Ik vermeldde al hoe de godin Athene verslag uitbrengt aan de oppergod als een vliegende reporter. Dit intertekstuele spel waarin hedendaagse en alledaagse scripts gecombineerd worden met elementen uit de traditie typeert ook volgend verslag van de godenvergadering:

Notulen van de Godenvergadering ten paleize van Zeus Kronoszoon, opgetekend
door Hermes Zeuszoon. De agenda luidt als volgt:

Opening
Notulen van de vorige vergadering
Ingekomen stukken
Wat er verder op tafel komt
Pauze voor nectar en ambrozijn
Lezing over gastvrijheid jegens stervelingen en vluchtelingen
Rondvraag
Sluiting
Muziek en zang door de Muzen
(Dros, 2005 [1994], p. 241)

Het voor hedendaagse lezers vertrouwd script van een verslag van een vergadering wordt ontwricht door de vreemde elementen; zo worden koffie en versnaperingen in de pauze vervangen door het godenvoedsel nectar en ambrozijn. Het proces van herkenning en vervreemding dat zo tot stand komt, heeft een komisch effect en getuigt van een speelse houding ten opzichte van de traditie.

Ook in *De reizen van de slimme man* (1988) komt ‘conceptual blending’ voor.¹⁹⁷ Hier worden historische feiten en de canonieke pretekst echter met elkaar vermengd om de emotionele impact van het verhaal te versterken:

Meneer Frank had me verteld over de reis van de slimme man van zijn eiland terug naar zijn eiland en dat was ook zijn eigen reis van Amsterdam terug naar Amsterdam. De verhalen liepen door elkaar heen. De grot van de reus met het ene oog was een kelder zonder kaarslicht. De vijanden waren buiten en de deur was dicht. Het was oorlog en het oog van de vijand zag alles. (Dros, 2000 [1988], p. 106-107)

Door de verhalen van Odysseus’ ontmoeting met Polyfemos en van de Jodenvervolging in Nederland in de jaren ’40 door elkaar te laten lopen, illustreert de auteur hoe twee uiteenlopende verhalen uit een verschillende context en traditie met elkaar kunnen verenigd worden omdat ze een gelijkenis in structuur vertonen. Uitgangspunt is de opvatting dat beide verhalen een script delen over opsluiting, angst en vijandschap waarbij het bij elkaar brengen van beide de emotionele impact van elk afzonderlijk verhaal versterkt en een ‘derde verhaal’ creëert. De expliciete verbinding met de *Odyssee* fungeert als een *mise en abyme* voor het volledige boek waar het coming-of-age verhaal van de protagonist vorm krijgt door een spel met gelijkenis en verschil tussen verschillende scripts en schema’s. Dit proces van betekenisvorming wordt geïllustreerd door het feit dat de verteller Niels het verhaal van Homeros verneemt van de vluchteling meneer Frank die hem voorleest uit het Grieks. Hoewel Niels geen Grieks kent, neemt hij het verhaal in zich op en maakt hij er een eigen voorstelling van die overeenkomsten en verschillen vertoont met de tekst van Homeros. In volgende passage ‘luistert’ Niels naar classicus ‘meneer Spruit’ terwijl die de passage uit de *Odyssee* navertelt waar Odysseus en zijn hond Argos elkaar herkennen:

¹⁹⁷ De analyses van *De reizen van de slimme man* (Dros, 1988); *Dissus* (Van der Geest, 2012) en *De kleine Odessa* (2009) werden eerder gepubliceerd in het artikel ‘Mishmash’ dat ik schreef samen met John Stephens (Geerts & Van den Bossche, 2014). De bespreking van *Soepletters* verscheen in het artikel ‘Never-Ending stories’ dat ik samen met Sara Van den Bossche schreef (Geerts & Van den Bossche, 2014). Voor de analyse van *De reizen van de slimme man* heb ik veel te danken aan John Stephens. Beide andere werken analyseerde ik op basis van de concepten en het theoretisch kader die hij voor het artikel ‘Mishmash’ uitwerkte. De comparatieve invalshoek van dit artikel waarin ook Neil Gaiman en Rick Riordan aan bod komen, geeft aan dat de hier besproken evoluties niet enkel de Nederlandstalige bewerkingspraktijk beïnvloeden. Voor de bespreking van *Dissus* nam ik ook materiaal over uit de recensies die ik publiceerde voor *De leeswelp* (2010b) en *Leesgoed* (2011a) en voor Van Olmens *De kleine Odessa. Het geheim van Lode A* uit de recensie voor *De leeswelp* (2013a).

Twintig jaar, twintig jaar... over of achter de stem van meneer Spruit hoor ik een andere stem.

Toen hij in het twintigste jaar thuiskwam, verwachtte niemand hem meer en wie nog aan hem dacht, dacht aan de jongen die hij voor de oorlog was... daar stond hij en hij zag een vreemde muur, een appelboom die weg was [...] Alleen een hond die daar te sterven lag, een oud, vies dier, weggetrapt van het erf, herkende hem en probeerde nog een keer op te springen. De staart bewoog, de orden lagen plat... dat was alles. De man vond een naam in zijn geheugen: Argos! Argos! [...]

‘Wat zit jij te staren, Niels boy, heb je wel gehoord wat ik zei?’

‘Hadden ze de appelboom omgehakt?’ vroeg ik.

‘Meneer Spruit keek me raar aan. ‘Appelboom?’

(Dros, 2000 [1988], p. 32)

Doordat Niels’ eigen voorstelling van het verhaal de canonieke versie verdringt en er tegelijkertijd op geënt is, verbeeldt de tekst het proces waarbij een bewerking de pretekst gaat opvatten als een script en niet zozeer als een enkele brontekst.

De bewerkingen van Imme Dros illustreren hoe de notie pretekst uitgebreid kan worden met de noties script en schema, maar de autoriteit van de homerische pretekst wordt in geen van beide bewerkingen onderuit gehaald. Ondanks de speelse houding, in *Odysseus, een man van verhalen* blijft transmissie van de verhaallijn en de kenmerken van Homeros’ canonieke versie de overhand halen. Vanaf 2009 komen bewerkingen op de markt waar de autoriteit van de traditie op de helling wordt gezet. Deze bewerkingen tonen niet alleen een bewustzijn van de eigen positie binnen een continu adaptatieproces, maar gaan ook, onder meer onder invloed van een nieuwe online tekstbeleving, de pretekst steeds impliciet oproepen en lossier behandelen.

3.3.1 Van de *Odyssee* naar een *odyssee*

Als prototypisch reis- en avonturenverhaal wordt de *Odyssee* in recente bewerkingen opgevat als een script waarop een nieuw queesteverhaal kan worden geënt. Drie recente Nederlandstalige jeugdauteurs verplaatsen het script naar een hedendaagse setting. Deze mishmash-bewerkingen bestaan uit een mix van losse en onvolledige verwijzingen naar plots en elementen uit verschillende tradities. Zowel Peter Van Olmens *De kleine Odessa* (2009; 2013), als Simon van der Geests *Dissus* (2010) maken de connectie met het epos duidelijk in de titel van hun boek. In *Soepletters* (2012) wordt het verband pas gelegd in de loop van het verhaal, waar een jongen figuren uit de *Odyssee* ontmoet op de magisch-realistische zoektocht naar zijn verloren gelopen zusje.

Het eerste deel uit de reeks van Van Olmen vertelt de avonturen van de titelheldin, Odessa die op zoek gaat naar de identiteit van haar ouders. Een aantal vreemde en magische gebeurtenissen zetten het verhaal in gang en Odessa vat een avontuurlijke tocht aan naar de secundaire wereld 'Scribopolis'. Daar vermengt Odessa's persoonlijke odyssee naar haar afkomst zich met de zoektocht van de inwoners van Scribopolis naar het magische boek 'Boekus'. Deze gevaarlijke creatie van de slechterik Mabarak geeft de bezitter ervan onbeperkte macht. Alles wat in Boekus geschreven staat, wordt immers werkelijkheid. Maar er is slechts een iemand die de magische Pen kan hanteren en in Boekus schrijven. Deze 'Ware' is de dochter van Mabarak en, hoe kan het ook anders, de heldin van het boek. *De Kleine Odessa. Het levende boek* eindigt als een typisch heldenverhaal: Boekus wordt gevonden, Mabarak wordt overmeesterd en de rust op Scribopolis keert weer. Ook Odessa's persoonlijke queeste kent een positief einde: ze wordt opgenomen in Scribopolis en geadopteerd door de grootse schrijver Shakespeare. Het tweede deel, *Het Geheim van Lode A.* is eveneens opgebouwd rond een queeste. Odessa is hier een leerling op de schrijversschool in Scribopolis. Dit keer reist ze in en uit verschillende boekenwerelden op zoek naar het grootste geheim van de wereldliteratuur. In een interview met Annemie Leysen verklaart de auteur hoe hij voor de creatie van dit fantasy-, queeste- en *coming of age*-verhaal abstractie maakte van elementen uit de klassieke pretekst.

Het zit zo: ik was *Ulysses* van James Joyce aan het lezen. Een schitterend boek! En het inspireerde me. De naam van de heldin, de kleine Odessa, heeft daar trouwens alles mee te maken. Het basisgegeven – Odysseus op weg naar huis en zijn familie – was het uitgangspunt. Daar ben ik mee begonnen. In mijn boek maakt een meisje, de kleine Odessa, op haar zoektocht naar haar ouders heel wat avonturen mee voor ze eindelijk 'thuiskomt'.

(Van Olmen, 2009)

Ook Van der Geest laat de link met Odysseus naar voren komen in de naam van de protagonist en de titel van het boek. Hoewel *Dissus* veel dichterbij de mythische pretekst blijft dan *De kleine Odessa*, wordt de *Odyssee* enkel op de achterflap van het boek vermeld in een korte verwijzing uit een krantenrecensie "Een hoogst originele en verfrissende bewerking van de *Odyssee*" *De Morgen*'. Verder bevat het boek geen enkele openlijke verwijzing naar de pretekst, hoewel het script van de *Odyssee* onmiskenbaar aan de basis ligt van de structuur van het boek.

De verwijzing naar de *Odyssee* in de titel geeft aan dat Van Olmen en Van der Geest zich bewust zijn van de lange literaire traditie waarbinnen hun adaptaties zich

inschrijven. De speelse verandering van de naam van de titel(held) getuigt echter ook van de afstand die de auteurs nemen ten opzichte van de pretekst. De afbeelding op de cover van *Dissus*, waarop een kleine jongen in hedendaagse outfit opschrikt omdat hij aangevallen wordt door een hond, maakt duidelijk dat we met een heel andere held in een andere setting te maken hebben. Van Olmen creëert dan weer een vrouwelijke protagonist met de naam van de grote Griekse held, een uitdaging van de stereotype genderrollen in de traditionele queesteverhalen.

Door hun tekst op dergelijke manier in de westerse literaire traditie te plaatsen, tonen de auteurs zich bewust van het feit dat de eigen bewerking deel uitmaakt van een adaptatieproces dat de grenzen van taal en cultuur overschrijdt. Gedurende dit proces is het woord ‘odyssee’ meer gaan betekenen dan een verwijzing naar een specifieke pretekst. De term beslaat het volledige genre van queesteverhalen, gaande van een avontuurlijke tocht vol gevaren tot een intellectuele of spirituele reis, al dan niet naar volwassenheid. Deze voorbeelden maken duidelijk dat genre zelf interpretatie leidt. Een referentie naar de Odyssee in de titel fungeert als een aanwijzing die lezers kan leiden naar het genre van het queesteverhaal en de klassieke mythologische traditie. Deze genres creëren een kader waarbinnen een proces van betekenisvorming plaatsvindt en een verwachtingshorizon waartegen de tekst kan gelezen en geïnterpreteerd worden. Voor de ‘knowing reader’ werken de verwijzingen in de titel dus als ‘textual cues’ en geven ze op metaniveau aanwijzingen over hoe de tekst te lezen.

3.3.2 Odysseus in tijden van Wikipedia

Dergelijke metacommunicatie wordt niet alleen gebruikt om de plaats van de eigen bewerking binnen de literaire traditie te signaleren, maar ook om in te spelen op nieuwe manieren van betekenisvorming die tot stand komen in de multimodale of hypertextuele context waar jongeren mee vertrouwd zijn. Zo wordt de lezer in *De kleine Odessa* openlijk gewezen op de mogelijkheid om de leeservaring van het boek uit te breiden in een online omgeving. Eens Odessa aangekomen is in Scribopolis, waar alle schrijvers samenleven in onsterfelijkheid, raakt ze algauw bevriend met het meisje Wiki. Haar naam verwijst naar het concept van een internet community waarin wordt samengewerkt en leden elkaars teksten kunnen aanpassen. Dat teksten zo gedeeld en veranderlijk materiaal worden, contrasteert met het lineaire en ‘vaste’ karakter van gedrukte tekst. Niet alleen Wiki’s naam, maar ook haar rol in het verhaal werkt als een metafoer om de lezer te wijzen op de hypertextuele mogelijkheden van de leeservaring. In het volgende fragment wordt duidelijk hoe

Wiki Odessa, en zo ook de lezer, geleidelijk aan en slechts gedeeltelijk informatie verschaft:

‘Wie is dat?’ fluisterde ze tegen het meisje naast haar. [...]

‘Ben je nieuw of zo? Dat is Dostojevski! Een van de grootste schrijvers aller tijden. Ken je hem echt niet? Hij schrijft heel dikke boeken vol menselijke drama’s. Maar je kunt beter geen ruzie met hem zoeken. Hij is heel opvliegend. Iedereen is bang voor hem.’ [...]

‘Die opgedirkte kerel naast hem, met die groene anjer in zijn revers, is Oscar Wilde. En die daar met die grote walrussnor, zie je hem, die achteroverleunt en op zijn buik trommelt? Dat is Flaubert. Die magere ernaast met die flaporen en gitzwarte ogen is Kafka. Dat is pas een eigenaardige kerel, die vindt altijd regeltjes uit die niemand begrijpt.’

(Van Olmen, 2009, p. 117-118)

Voor vele jonge lezers zullen de namen van deze auteurs weinig associaties oproepen. Ook de kenmerkende attributen, zoals de dandyachtige stijl van Wilde, de walrussnor van Flaubert en de onbegrijpelijke regels van Kafka, werken niet verklarend, maar eerder als een uitnodiging om zelf op zoek te gaan naar verdere uitleg. De aanwezigheid van een personage als Wiki kan gelezen worden als een aanzet voor lezers van alle leeftijden om op de vele intertekstuele verwijzingen in te gaan. Wikipedia – ongetwijfeld de meest bekende Wiki – geeft een foto van Flaubert die allicht niet toevallig overeenkomt met de beschrijving in het boek (afbeelding 13).



Afbeelding 13 De Wikipedia afbeelding van Gustave Flaubert¹⁹⁸

¹⁹⁸ Overgenomen op Wikipedia van “Memorias de un loco, de Gustave Flaubert”. In: *la República Cultural.es* <http://www.larepublicacultural.es/local/cache-vignettes/L282xH350/876-a08ba.jpg>. Geraadpleegd op 10 augustus 2011.

Samen met Wiki door straten als ‘de Gejaagd door de Windsteeg’ lopen (2013, p. 31) klinkt dus eerst en vooral als een mooie uitnodiging om de lineaire tekstvorm van het boek te verlaten en op het internet informatie op te zoeken. Maar de vele verwijzingen naar canonteksten en -auteurs geven ook aan dat Van Olmen mikt op een dubbel publiek van volwassen en jonge lezers. Zo is ook het karakter en taalgebruik van de schrijvers en hun personages die Scribopolis bevolken gebaseerd op kenmerken van de canonwerken waaruit ze stammen. De zusjes Brontë praten vol passie; Tybalt en Hamlet nemen het tegen elkaar op in een gevecht en de vurige Melville lijkt wel zijn bekendste creatie Ahab wanneer hij Odessa en de andere jonge schrijvers op Scribopolis les *Storm op zee* geeft: ‘Voel die storm! Laat hagel jullie gezichten striemen! Ha ha! Zijdelingse bliksem! Daar! Hebben jullie hem gezien? Bende lamzakken!’ (2013, p. 24). Deze verwijzingen zijn een aanzet om op zoek te gaan naar meer informatie en ook voer voor literatuurlijfhouders die kunnen genieten van een spel van herkenning en vervreemding. De motivatie om een dubbel leespubliek te bereiken en lezers in een actieve rol te laten opnemen, komt ook naar voren wanneer Van Olmen de lezer nog een aantal raadsels voorlegt, zoals het geheim van de Mesalat en de Driekadoe en de identiteit van de Boekmeester. Het antwoord op de raadsels is te vinden in bestaande literaire werken en personages. Van Olmen heeft hierbij zonder twijfel een volwassen (mee)lezer op het oog gehad.

Dat Van Olmen met succes dit dubbele publiek bereikt, bewijst de blog van de website van het boek.¹⁹⁹ Niet alleen jonge lezers delen er hun leeservaringen, ook volwassenen speculeren er nu al druk over de identiteit van de Boekmeester, die pas in het volgende deel zal worden onthuld. Het fenomeen van de boekenblog, waar de lezers de mogelijkheid hebben om actief bij te dragen door hun commentaren achter te laten, is dan wel niet zo verregaand als fan fiction, maar toont toch aan dat hypertext de lezer ertoe kan aanzetten een nog actievere rol op te nemen, namelijk die van schrijver.

De idee van de lezer als schrijver wordt ook uitgewerkt in het verhaal zelf. Eerst en vooral wanneer de personages met Muzenpoeder in de boeken afdalen. Vooral *Het geheim van Lode A.* staat bol van passages waar inwoners van Scribopolis in boeken terecht komen. Zo belandt Odessa bij Huckleberry Finn op de Mississippi, loopt ze langsheen Anna Karenina in een druk treinstation en zet ze de wereld van Jane Eyre op z'n kop met gekke dansjes. De personages gaan met andere woorden deel

¹⁹⁹ Zie http://www.dekleineodessa.com/?page_id=136. Geraadpleegd op 30/09/2014.

uitmaken van het verhaal, net zoals lezers in de realiteit deel kunnen uitmaken van een Wiki en er actief aan meeschrijven. In het eerste deel van de reeks, *Het magische boek*, komt Odessa terecht in de *Odyssee* in de grot van de Kykloop. Haar aanwezigheid in deze scène verandert de loop van de geschiedenis:

~~De mannen vonden een paal en scherpten er een punt aan en maakten die hard in het vuur.~~

Waarom hadden ze die zin doorstreept? Wat waren die mannen van plan geweest met die paal? Waarom mochten ze hem niet meer gebruiken? [...]

Ze zat in een grot tussen ruige mannen die naar zweet en goedkope wijn roken, en in het vuur staarden. De grot was ruim en hoog. Ze hoorde schapen. Door de opening van de grot kon ze het behaarde onderbeen van een reus zien. De cycloop. Hij zat op een rots, te midden van een kudde schapen. [...]

‘Wat! Omdat jij in een andere wereld een proef moet afleggen, riskeren wij hier ons hachje? Wie denk jij wel dat je bent? Red jij ons dan maar!’

(2009, pp. 322-324)

De relatie tussen lezer en schrijver wordt verder uitgewerkt wanneer de auteur zijn eigen lezers laat figureren in het verhaal (2013, p. 194). Dat dit niet alleen jongens en meisjes zijn, maar ook een zakenman en een oudere vrouw, toont nogmaals de ambitie van de auteur om van de *Odessa*-boeken cross-over teksten te maken. Ten slotte thematiseert ook de gevaarlijke creatie van het magische ‘Boekus’ de mogelijkheden van een actieve lezers- en schrijversrol. Alles wat geschreven wordt in dit boek, gebeurt immers in de realiteit waardoor de schrijver van Boekus de macht krijgt om te heersen over de wereld. Wanneer Mabarak verslagen is door Odessa en Boekus veilig is weggeborgen, schrijft Odessa volgende boodschap in Boekus:

*De mensen zijn meester van hun eigen verhaal
en niemand zal dat ooit veranderen.*

(Van Olmen, 2009, p. 461; cursivering in origineel)

Met deze woorden over het belang van vrije wil en de capaciteit om zelfstandig te handelen en te beslissen eindigt het eerste deel van de reeks. De lezers hebben het proces gevolgd waarbij Odessa zich geleidelijk aan ontwikkelt naar een meer volwassen houding en haar identiteit leert kennen en aanvaarden. Op dezelfde geleidelijke manier wordt de informatie voor de lezers onthuld en ook zij worden ertoe aangezet om een actieve rol op te nemen, als lezer, zowel als in de realiteit.

3.3.3 Conceptual blending

Odysseus meets Harry Potter meets Michael Jackson

Uit het voorgaande is gebleken dat het voorzien van een actieve rol voor lezers in *De kleine Odessa* samengaat met de zelfbewustzijn van de eigen plaats in een continu adaptatieproces van de literaire traditie. De speelse omgang met de pretekst en met de verwachtingen en kennis van lezers wordt immers verder in de hand gewerkt door de mengelmoes van scripts uit verschillende tradities die wordt opgeroepen. Van Olmens boeken staan niet alleen bol van de verwijzingen naar canonieke literaire werken, maar ook naar populaire cultuur en historische feiten. Ook generisch wordt het boek gekenmerkt door een mix van verschillende tradities. De plot van beide boeken uit de reeks bestaat immers uit een combinatie van een canoniek queesteverhaal en populaire fantasy. Zo lijkt de beginsituatie van *Het geheim van Lode A* geënt op J.K. Rowlings *Harry Potter*. Net als de tovenaarswereld in *Harry Potter*, is ook in Scribopolis magie alom aanwezig. Bovendien komen beide werelden archaisch over. Er wonen in de schrijversstad niet alleen oude schrijvers, zoals Kafka, Shakespeare en Dostojevski, maar ook boekbinders, pennenslijpers en papierscheppers. Maar de gelijkenis reikt verder dan de setting. De kleine titelheldin, half wees en een tikje rebels, heeft samen met haar afkomst de parallelle wereld ontdekt waarin ze eigenlijk thuis hoort, maar het bestaan niet van afgwist. Odessa voelt zich voor het eerst gelukkig eens ze weet dat ze schrijfster is en schrijven kan volgen, zoals Harry Potter wanneer hij zijn identiteit als tovenaars heeft ontdekt. Toch is hun afkomst niet alleen een zegen. Als 'de Ware' worden zowel Harry als Odessa bedreigd in hun positie in hun nieuwe thuis en krijgen ze te maken met jaloezie van leeftijdsgenoten en het gevoel een buitenstaander te zijn. Bovendien zijn beide helden zich bewust van hun bijzondere verbondenheid met het slechte personage. Odessa's angst om op haar vader Mabarak te lijken doet sterk denken aan Harry's band met Voldemort en zorgt ook hier voor extra spanning.

Niet alleen literaire teksten, maar ook songteksten van Bob Dylan over Michael Jackson tot zelfs Will Tura en quotes uit populaire films passeren de revue. Zo spoort Odessa Dostojevski aan om haar uit de grot van de Kykloop te halen met de woorden: 'Straal me op, Dosti' (2009, p. 328). De mix van 'hoge' en 'lage' cultuur bereikt een hoogtepunt in volgende passage waar Odessa in *Wuthering Heights* is terechtgekomen en de aandacht moet trekken om terug uit het boek te kunnen ontsnappen:

[...] ze zette een zombiegezicht op en gooide haar armen van links naar rechts, want de juiste danspasjes kende ze niet. Maar dat gaf niet. Het belangrijkste was dat ze opviel.

En dat deed ze.

*'You know it's thriller
Thriller night!
You're fighting for your life
Inside a killer!
Thriller!
Tonight!'*

Cathy en Heathcliff, die voor het raam stonden, gierden van het lachen.

De ogen van Edgar vielen uit hun kassen.

Isabella verborg zich achter een kussen.

'Blijven klappen!' riep Odessa.

(Van Olmen, 2013, p. 446)

Eens de nieuwsgierigheid van de lezer is gewekt, kan hij of zij ertoe aangezet worden om elke verwijzing, naam of object te googelen. Daarbij komt dan niet alleen een vermenging van mythologie, literaire canonwerken, populaire cultuur tot zelfs historische en geografische feiten aan de oppervlakte, maar ook van verzonnen en bestaande gegevens. Een snelle Wiki zoekopdracht maakt bijvoorbeeld duidelijk dat de mijn 'Gwynfynydd' - waar Mabarak het materiaal vandaan haalde om de magische pen te creëren die in Boekus kan schrijven - een historische plaats in Wales is. Andere karakters en gegevens zijn dan weer volledig verzonnen ('Ergolas Verktaki', 2009, p. 466) of gebaseerd op andere fictieve personages ('de Gnorks' verwijzen naar Tolkiens Orks, 2009, p. 467). Ook de lijst van 'Dramatis Personae' op het einde van het boek, biedt geen uitkomst. Sommige verwijzingen worden er verklaard, maar feit en fictie worden nog steeds op dezelfde manier behandeld. Deze 'mishmash' van canoniek en populair, van feit en fictie, maakt het herkennen of uitpluizen van verwijzingen niet alleen tot een rijke, maar ook een amusante ervaring. Bovendien wordt de lineaire structuur van de gedrukte tekst uitgebreid met een hypertextuele structuur die aanzet tot een actieve lezersrol. Deze actieve rol voor de lezer heeft ook gevolgen voor de relatie van de tekst tot de pretekst. Door het bij elkaar brengen van scripts uit verschillende tradities wordt het verband tussen adaptatie en pretekst veel losser opgevat. Op die manier illustreert de bewerkingspraktijk van Van Olmen dat een speelse en bewuste omgang met de pretekst ook op klassieke mythologie wordt toegepast, een genre waarvan Stephens & McCallum in 1998 nog aangaven dat het omzichtig en conservatief wordt behandeld in bewerkingen voor jongeren (cf. supra, paragraaf 1.2).

Een vrije tot subversieve omgang met de mythologische pretekst typeert ook Simon Van der Geest en Jan Juttes *Dissus* en *Soepleters* van Mieke Versyp (2011). Elementen uit de klassieke mythologie worden in deze bewerkingen ingezet om een effect van vervreemding te creëren ten opzichte van het herkenbare script van de beginsituatie.

Odysseus van Nederland tot Gent

Met fietsen, een zwembad, een vlak landschap en windmolens wordt ook in *Dissus* een moderne setting opgeroepen.²⁰⁰ Het hoofdpersonage is een doodgewoon geklede jongen in een Nederlandse polder, wat meteen een afstand ten opzichte van de pretekst markeert. De vermenging van verschillende tradities komt ook naar voren in het taalgebruik. Het boek is immers geschreven in vrije verzen en in een hedendaags en hip jongenstaaltje, dat doet denken aan rapmuziek en gekenmerkt wordt door Engelse invloeden, zoals ‘sneak ik je stiekem binnen’ (2010, p. 84). Net als zijn Oudgriekse voorganger, is ook het doel van *Dissus*’ queeste naar huis te geraken waarbij hij obstakels tegenkomt die gebaseerd zijn op de karakters uit de *Odyssee*, maar aangepast zijn aan de nieuwe context. De fantastische figuren uit de *Odyssee* nemen daarbij nieuwe, maar daarom niet minder bedreigende gedaantes aan. Zo wordt het zeemonster Skylla een allesverslindende graafmachine en de tocht naar de onderwereld een afdaling in een duistere bunker, en herkennen we in boer ‘Zonnema’, die de jongens vervaarlijk achterna zit met zijn riek, de vertoornde zonnegod Helios (2010, p. 50). De historische setting waarin het verhaal van *Dissus* gesitueerd is wordt met andere woorden enerzijds versterkt door de talrijke verwijzingen naar elementen uit de leefwereld van Nederlandse jongeren, zoals comic books (Popeye, the Hulk en Donald Duck, 2010, p. 81; 89), spelletjes (Pictionary) en films (‘ik moet denken aan films met shotguns, drugs en lijken’, 2010, p. 96), maar evenzeer onderuit gehaald door de fantastische en onrealistische kenmerken van het verhaal.

Net als de tekst, combineren ook de illustraties hedendaagse en traditionele mythische scripts en schema’s. De beeldtaal van Jutte is geënt op de Griekse vaasschilderkunst en tegelijkertijd fris en eigentijds. Het eenvoudige kleurenpalet van

²⁰⁰ Ter vergelijking: Het begin van *De kleine Odessa* roept het vertrouwde beeld op van een regenachtige nacht in een Vlaamse stad, maar doorbreekt meteen het verwachtingspatroon dat dit schema oproept. Odessa ligt doorweekt in een dakgoot. Nadat ze een lichtgevend boek heeft gespot in de straat wordt ze achternagezeten door ‘een bende griezelige monniken’ die ze al skeelerend en klimmend van zich af weet te schudden.

oranje-terracotta in twee tonen en zwart combineert de traditie van de zwarte en rode figuren van de klassieke vazen met de eenvoud van moderne grafiek. Op het eerste zicht zijn de personages en scènes herkenbaar en activeren ze alledaagse schema's. Zo is Jutte's versie van de Kykloop een clichématige voorstelling van een Hollandse boer. Vooral de klompen en de geruite pet zijn attributen die dit vertrouwde schema oproepen. Het verwachtingspatroon van de lezer wordt echter verstoord door verschillende elementen die vreemd zijn aan dit schema. Het meest opvallende is het ene oog dat in het midden van zijn voorhoofd prijkt en zijn grootte, die hem het karakter geven van een mythologische reus, veeleer dan een boer. Daarnaast creëren ook de geometrische figuren een afstand ten opzichte van het vertrouwde beeld. Jutte brengt spiralen, golven en zigzaglijnen aan als vormgevende elementen op de mouwen van het hemd van de reus, onderaan zijn broek en om zijn knieën weer te geven. Dergelijke ornamentale figuren werden door de antieke vaasschilders in banden boven en onder de centraal geschilderde figuren geplaatst. Het vervreemdende effect wordt nog versterkt door het contrast met Dissus die eruit ziet als een doodgewone jongen, gekleed in doodgewone short en trainingsvest (afbeelding 14).



Afbeelding 14 'Eenoog' door Jan Jutte (Van der Geest, 2010, pp.14-15)

Ook de afbeelding van de episode met de sirenen illustreert het principe van ‘conceptual blending’ (afbeelding 15). De illustratie is geënt op een beroemde afbeelding op een Griekse vaas (afbeelding 16). Niet alleen is de sirene zelf een bijna kopie van een beroemde roodfigurige Attische vaas, ook compositorisch is de parallel met deze vaasschildering markant, alleen hier geen Griekse roeiers op een schip, maar een horde Nederlandse jongens op een fiets met kauwgom in de oren... De klassieke beeldtaal wordt opgeroepen door de voorstelling van de jongens als silhouetten en door de ingekraste details. Het is niet onwaarschijnlijk dat lezers, in de war gebracht door de vreemde elementen die het alledaagse script doorbreken, op het internet gaan zoeken. Wie ‘Griekse vaas Odysseus sirenen’ googelt – of zelfs eenvoudigweg ‘sirenen’ – komt al gauw uit bij de beroemde roodfigurige vaasschildering waar de illustratie op is gebaseerd.



Afbeelding 15 ‘Sirenen’, door Jan Jutte (Van der Geest, 2010, pp. 36-37)



Afbeelding 16 *Odysseus and the Sirens*, eponieme vaas van de Sirenenschilder, ca. 480-470 v.C. (British Museum, Londen)

Een gelijkaardig magisch-realistisch spel met een hedendaagse, herkenbare setting, elementen uit de *Odyssee* en populaire referenties typeert ook *Soepletters* (2011). De lezer volgt hier de protagonist van het boek, een jonge immigrant, op zijn zoektocht naar zijn jongere zusje dat verloren liep op weg van school naar huis. Het boek opent met het woord GRIJS en een beschrijving van een Turkse buurt in Gent die gecontrasteerd wordt met de kleurrijke herinnering aan de Midderraanse stad waaruit de jongen afkomstig is (Versyp, 2011, p. 3). Deze beginsituatie vestigt meteen de aandacht op het multiculturele element van het verhaal en refereert nog niet aan de mythologische pretekst. Dat gebeurt pas wanneer de realistische setting gaandeweg wordt ‘verstoord’ door onrealistische en fantastische elementen. Zo verandert het plaatselijke zwembad in een zee en belandt de protagonist in een grot waar hij ‘een reus met één oog’ tegen het lijf loopt (afbeelding 17), het schip “t.i.t.A.n.i.C” en enkele zeemeerminnen (Versyp, 2011, pp. 18-22). Dit maakt duidelijk dat de mix tussen canonieke, populaire en alledaagse referenties ook in deze bewerking aanwezig is. Het spel van herkenning en vervreemding dat zo tot stand komt wordt echter gecompliceerd door de setting. De realistische Gents-Turkse buurt heeft voor de lezer immers al een bevreemdend effect doordat ze een breuk tot stand brengt met het vertrouwde beeld van de Vlaamse stad en wordt verder vervreemd door de fantastische elementen.



Afbeelding 17 'Een reus met één oog', door Julie Tavernier (Versyp, 2011, p. 18)

Uiteindelijk vindt de jongen zijn zusje terug in een Vlaams-Turkse snoepwinkel en kan hij haar bevrijden met een paswoord dat bestaat uit een combinatie van Vlaams en Turks snoepgoed: 'Babelut en Bubbelgum, Zure Bol en Nonnenbil, Baklava en Lokum...' (Versyp, 2011, p. 56). Waar de eerste vier allicht herkenbaar zijn voor de Vlaamse lezer, herkent de Turkse jongen enkel 'Baklava' en 'Lokum'. De uitkomst van de queeste bestaat met andere woorden uit een mix van taal en cultuur. Doordat de protagonist een Turkse jongen is, wordt de lezer ertoe aangezet de gebeurtenissen vanuit zijn standpunt te bekijken, wat inhoudt dat het bekende vervreemd wordt en identificatie tot stand komt met de vreemde elementen.

Dit multiculturele perspectief heeft ook een impact op de betekenis van de pretekst en deconstrueert het proces van acculturatie dat in de kern ligt van het proces van bewerken van gecanoniseerde verhalen, zoals eerder beargumenteerd. Het klassieke uitgangspunt voor het bewerken van verhalen als de *Odyssee* is immers dat het behoort tot 'ons (i.e. westers) cultureel erfgoed'. Dit toeëigeningsproces van canonieke verhalen wordt sterk onderuit gehaald in *Soepletters*, waar vertrouwde elementen vervreemd worden voor de lezer die ertoe wordt aangezet zich aan te sluiten bij het standpunt van de immigrant. Daarbij worden canonieke verhalen ingezet om dit effect van vervreemding te versterken terwijl zij in de regel worden gebruikt om de dominante westerse ideologie – of met Stephens & McCallum, 'metanarratives' – te bestendigen. In dit boek wordt het canonieke verhaal echter net gebruikt om de dominante ideologie onderuit te halen. Het illustreert het potentieel

van bewerkingen om op te treden als ‘radical children’s literature’ waarbij niet alleen de ideologie van de pretekst, maar van de volledige achterliggende cultuur in vraag wordt gesteld.

3.3.4 Een grensverleggend jeugdboek

Ook in *Dissus* wordt klassieke mythologie niet langer als onaantastbaar cultureel kapitaal beschouwd (zie Stephens and McCallum, 1998, p. 10). De bewerkingspraktijk van Van der Geest zet de lezer er in de eerste plaats toe aan losse en onvolledige verwijzingen aan te vullen en actief verbanden te leggen die in de bewerking impliciet zijn gebleven. Deze speelse houding ten opzichte van de pretekst houdt rekening met de multimodale context waarbinnen jonge lezers met de tekst omgaan en kan worden ingezet om betekenissen die met de pretekst worden geassocieerd in vraag te stellen of uit te dagen.

Dergelijke behandeling van de pretekst als script maakt een vrije bewerking mogelijk waarbij de talrijke verwijzingen naar het epos van Homeros gekenmerkt worden door een speelse spanning tussen gelijkenis en verschil. De titels van de twee delen waarin het boek wordt opgedeeld kunnen bijvoorbeeld ook op de *Odyssee* worden toegepast. ‘Zwaar verdwaald’ kan fungeren als een humoristische titel voor de avontuurlijke tocht die Odysseus onderneemt om op terug op Ithaka te geraken (Van der Geest, 2010, p. 9). Ook de protagonist Dissus en zijn vrienden raken de weg kwijt wanneer ze naar huis willen terugkeren na een zwempartij in het lokale zwembad. Net als Odysseus is Dissus aan het einde van de gevaarlijke tocht de enige overlevende. De titel van het tweede deel van *Dissus* ‘Opgestaan is plaats vergaan’ (Van der Geest, 2010, p. 63), geeft gevat de gebeurtenissen weer uit de tweede helft van de *Odyssee*, waar Odysseus het opneemt tegen de vrijers. Ook Dissus moet vechten om zijn plaats te heroveren, aangezien zijn ouders hem volledig vergeten zijn (‘alsof hun harddisk is gecrasht/en ik ben gewist’, 2010, p. 88). Ze hebben hem zelfs vervangen door een hond. Dissus slaagt er net als Odysseus in zijn plaats te heroveren en is geëvolueerd tot een meer volwassen jongeman die in staat is zelf beslissingen te nemen en zijn eigen identiteit te aanvaarden.

Een ambigue relatie met de *Odyssee*

Typerend voor Van der Geests bewerkingspraktijk is echter dat er geen 1:1 relatie bestaat tussen pretekst en nieuw verhaal. De openingsscène illustreert treffend de speelse en ambigue relatie met de brontekst. Dissus verschanst zich na een

ontmoeting met ‘de Grote Jongens’, een bende uit de kluiten gewassen pestkoppen, in de wc van het plaatselijke zwembad:

Mijn ogen prikten van het chloor
Snot liep mijn neus uit
en ik wilde
niets anders
dan gewoon
gewoon
naar huis!
(Van der Geest, 2010, p. 5)

Op het eerste gezicht heeft de bange kleine Nederlander niets gemeen met zijn homerische tegenhanger. De Grote Jongens noemen hem ‘een niemand’ en een ‘een spriet’ (2010, p. 4), terwijl de ‘echte’ Odysseus toch een durfal was, een onversaagde held die geen avontuur uit de weg ging? En toch. Het verlangen van de jongen om naar huis te gaan, spiegelt Odysseus heimwee op zijn tocht en ook bij Homeros vormt die heimwee het startpunt ‘in medias res’:

Alle andere helden die aan het gapende graf van
oorlog en zee ontkomen waren, zaten al thuis, maar
hij werd, ziek van verlangen naar zijn vrouw en zijn thuiskomst,
tegehouden in de gewelfde grotten van een machtige nimf: Kalypso, de stralende
van de Godinnen
die ernaar hunkerde dat hij haar echtgenoot zou worden
(Homeros, *Odyssee* 1.11-15, Homeros, Dros, 1991, p. 15).

De openingsscène toont op een verrassende manier parallellen en verschillen met die van de *Odyssee*. Waar Dissus gevangen op het toilet van het zwembad zit te smachten naar de geborgenheid van zijn ouderlijke omgeving, weet Odysseus zich gestrikt op een eiland door een nimf die hem de terugkeer naar vrouw en kind wil beletten. Tezelfdertijd doet de onzekere jongen aan de Telemachos denken uit het begin van het epos van Homeros.

Een moderne jeugdliteraire held

De primaire focus van Van der Geests verhaal is de zoektocht van de protagonist naar de eigen identiteit, waardoor de pretekst hier in de eerste plaats fungeert als een script waarop een hedendaags coming of age-verhaal vorm kan krijgen. Dissus is dan ook niet zomaar de tegenpool van Odysseus, maar een moderne versie van de held. Terwijl de klassieke held van meet af aan een sterke persoonlijkheid is met

onveranderlijke kwaliteiten, is de moderne held eerder een zoekend individu, een mens die open staat voor zelfkritiek en verandering.

De ommekeer zet zich bij Dissus al in tijdens de wc-scène. Zijn oorspronkelijke verlangen om naar huis te gaan, maakt plaats voor een nieuwe wens:

Wat ik nu echt wil,
Dat ik de held was,
de held van het verhaal en dat we vet verdwalen en heel ver en vrij
en vol gevaar, onderweg sneuvelen er een paar en iedereen huilen
behalve ik
en ik, ik zeg dan:
Hé kom op.
Loop maar mee met mij.
(Van der Geest, 2010, p. 6)

Meteen wordt Dissus' droom werkelijkheid. De bus die hem en zijn vrienden van het zwembad naar huis zou brengen, raakt meegesleurd in een vreselijke storm. Uiteindelijk belanden de jongens in een kaal niemandsland:

Ik schraapte mijn keel
en zei: 'Oké, we zijn dus zwaar verdwaald,
ik zeg we lopen die kant op
daar ergens vragen we de weg,
en ik, ik loop voorop'
(Van der Geest, 2010, p. 12).

En zo begint Dissus' odyssee. Het wordt een spannende queeste waarbij de jongen langzamerhand zichzelf ontdekt. De ontmoeting met de eenogige boer geeft Dissus een eerste gelegenheid om de verandering van zijn persoonlijkheid naar buiten te brengen. Net als Odysseus durft hij het als enige aan de reus te woord te staan, ook al heeft die net zonder verpinken een van zijn vriendjes opgevreten:

Ik zei 'Krijg de schurft', en hij: 'Zie je wel, je durft niet.'
Ik snoof en dacht: nu of nooit
en toen stak ik mijn kop uit het hooi
(2010, p. 15)

'Ze noemen me Niemand' (2010, p. 15), in Odysseus' geval illustreren die woorden zijn slimheid en gewiektheid. Uit de mond van Dissus, klinken ze als een pijnlijke echo van de pesterij van de Grote Jongens. Ook in de verdere scènes bindt Dissus tezelfdertijd de strijd aan met de monsters en met zijn eigen angsten en zwakheden.

Op die manier is *Dissus* een mix tussen het script van het queesteverhaal en van het coming of age-verhaal. De plot volgt het patroon van het traditionele queeste verhaal met de stadia 'scheiding, initiatie, terugkeer' en komt zo overeen met het grote aantal jeugdboeken die het proces van volwassenwording van een jonge protagonist rond deze stadia vorm geven (Nodelman & Reimer, 2003, p. 199). Door de structuur van de *Odyssee* te verplaatsen naar een hedendaagse context en door de grote held te veranderen in een doodgewone jongen, heeft Van der Geest de reeds bestaande overeenkomst tussen de verhaallijn van het heldenverhaal en die van de coming of age-roman op een bijzonder intelligente manier benut, met als resultaat een klassiek verhaal dat tezelfdertijd een magisch realistische en moderne *coming of age*-roman is. Hoe ongeloofwaardig de fantastische avonturen die *Dissus* beleeft ook zijn, de jongen is een realistisch personage en maakt een herkenbare evolutie door. Deze kleine Nederlandse Odysseus ontpopt zich doorheen het verhaal als een moderne jeugdliteraire held die gevaren niet uit de weg gaat, maar ze aangrijpt om een antwoord te zoeken op fundamentele vragen en een weg naar zelfverwerkelijking aflegt.

Eerder zetten ook Dros en De Cock al in op de creatie van een herkenbaar personage en moderne held. Terwijl de Odysseus van Dros nog het toonbeeld is van de klassieke, ongenaakbare held, vergroot de focus op Telemachos in *Odysseus, een man van verhalen* de identificatiemogelijkheden voor jonge lezers. In de realistische traditie van na de pedagogische emancipatie van de jeugdliteratuur, wordt de klassieke held, als toonbeeld van moed en kracht, in Dros' roman tot een afwezig rolmodel voor het kind dat vervuld is van twijfel over zichzelf ('wie ben ik, wat ben ik waard?', 2005 [1994], p. 258). Ook De Cock creëerde een held van vlees en bloed met menselijke gebreken ('En wie ben ik na zoveel jaar?', 2008, p. 123). *Dissus*' klacht dat hij een niemand wordt genoemd laat zo dezelfde existentiële vragen doorklinken als de literair-filosofische bewerkingen van Dros en De Cock.

Thuis?

Door de Oudgriekse held om te vormen tot het hoofdpersonage van een hedendaags coming of age-verhaal, wordt Odysseus/*Dissus* niet alleen in de rol van moderne held geplaatst, maar krijgt ook de episode van de thuiskomst een extra lading mee. Het thuis, en meer bepaald het gezin, wordt in de jeugdliteratuur traditioneel voorgesteld als een veilige haven waarnaar jongeren te allen tijde kunnen terugkeren. Een scheiding met de familie behoort dan ook tot de diepste psychologische angsten die in elk kind leven. Het klassieke einde waarin de jonge personages de veilige omgeving terugvinden, heeft daarom een sterk geruststellend effect. Ook het einde van een klassiek heldenverhaal als de *Odyssee* is op die manier sterk ideologisch

geladen. Aan het begin van dit hoofdstuk kwamen bewerkingen van de jaren '70 en '80 aan bod die dit geruststellende einde een bijna sprookjesachtige dimensie toekenden met een nadruk op de hereniging van het gelukkige koppel. Ook na de hausse nemen de meeste bewerkingen het originele eind over. Zo eindigen ook Hartman en Dros met een terugkeer van de rust en orde op Ithaka: 'Dan aan de Goden, dank aan de eeuwige goden. De opstand is onderdrukt. Leve de koning! Leve de prins!' (2005 [1994], p. 417).

In *Dissus* wordt echter een breuk tot stand gebracht met het conventionele einde van beide tradities waarop het verhaal geënt is. Net als Odysseus, wacht ook Dissus bij thuiskomst een laatste zware beproeving. Hij ontdekt tot zijn ontzetting dat een hond zijn plaats, zijn naam én de liefde van zijn ouders heeft ingepikt. In zijn reactie daarop wordt pas duidelijk dat van de angstaas die zich op de wc verschanste nog maar weinig overblijft. Dissus gaat de confrontatie aan. Terwijl hij controle tracht te verkrijgen over de gebeurtenissen, worden zijn eigen angsten, wanhoop en verdriet almaar duidelijker:

Hij heeft mijn naam, mijn hut, mijn thuis
wie ben ik dan
en ben ik thuis?
(Van der Geest, 2010, p. 69).

Dissus' queeste naar de eigen identiteit wordt door Van der Geest bijzonder raak verbeeld. De monsters die hij tegenkomt, staan ook symbool voor de innerlijke conflicten die gepaard gaan met deze zoektocht en de terugkerende verwijzingen naar de benaming 'Niemand' een effectieve manier om het verlies van identiteit weer te geven. Ook het feit dat de hond van zijn ouders Dissus' naam draagt, wijst daarop. De hond kan geïnterpreteerd worden als een belichaming van de diepste innerlijke angsten en conflicten van het opgroeiende kind. Dissus slaagt er uiteindelijk in zijn monsterlijk Doppelgänger te verslaan en subjectiviteit en een eigen identiteit te verkrijgen:

Zo loop ik verder
pas voor pas
Alleen, maar nooit alleen
en niemand die me niemand noemt
of een spriet
Dissus heet ik
da's mijn naam
Zou je moeten weten
(Van der Geest, 2010, p. 119).

Ondanks deze overwinning is de thuiskomst voor Dissus verre van geruststellend. Eerder al had Michael De Cock de *Odyssee* een open einde meegegeven dat de lezer in - hoopvolle - twijfel laat of de held zijn thuis uiteindelijk wel bereikt. Van der Geest gaat nog een stap verder. Dissus moet immers leren leven met de wetenschap dat zijn ouders hem hadden ingeruild voor een hond. De zekerheid van de ouderliefde en het thuis als veilige haven wordt op die manier onderuit gehaald. Ondanks alles wat hij op zijn avontuur heeft gewonnen, rouwt Dissus om dit verlies en verzucht 'Sinds ik thuis ben / is de lucht / een stukje leger' (2010, p. 117). Van der Geest volgt zo het traditionele script van de *Odyssee* en van het coming of age-verhaal en daagt het tegelijkertijd uit. De ouders van Dissus zijn duidelijk niet zo trouw als Penelope en de uitkomst van het verhaal is niet eenduidig geruststellend en positief. Door een einde te creëren dat scherp contrasteert met twee ideologisch geladen genreschemas waarop de roman is geënt, wordt de teleologische boodschap van de traditie onderuit gehaald.

Aan het begin van de 21^e eeuw bepalen fenomenen als onzekerheid, fragmentering van sociale realiteit, familiale banden en systemen van zingeving steeds nadrukkelijker het schrijven voor jongeren. Het geloof in de toekomst dat spreekt uit bewerkingen als die van Dros, contrasteert scherp met de boodschap van Dissus. Van der Geest doet de jonge lezers twifelen aan de veiligheid van de wereld en moedigt hen zo aan om zich net als zijn hoofdpersonage te ontwikkelen tot zelfstandige individuen die de autoriteit en de betrokkenheid van volwassenen niet meer als vanzelfsprekend aanvaarden. De lezers van Dissus worden zo niet alleen betrokken in een zoektocht naar de talrijke onvolledige referenties naar de *Odyssee*, maar ook uitgedaagd om hun eigen positie ten opzichte van de pretekst in vraag te stellen. Op die manier daagt *Dissus* jonge lezers uit om autoriteit in vraag te stellen van zowel volwassenen, als van de traditie en om zelf een actieve rol en kritische positie in te nemen. Dit alles maakt van *Dissus* een grensverleggend jeugdboek en een bewijs van het radicale potentieel van vrije bewerkingen van een cultureel geladen traditie als de klassieke mythologie.

Hoofdstuk 4

Mythische rebellen. Veranderende verhoudingen tussen jongeren en volwassenen

Chaque révolte est nostalgie d'innocence et appel vers l'être.
Albert Camus. 'L'homme révolté' (1951)

Volgens Beauvais ligt in de kern van elk jeugdboek een opvatting over de verhouding tussen jongeren en volwassenen die door volwassenen is geconcipieerd: 'The children's book displays representations of the adult-child relationship from the point of view of the adult' (2013, p. 75). Een van de hoofdvragen in dit onderzoek is in hoeverre er in de mythenbewerkingen een verschuiving plaatsvindt van de traditionele opvatting van deze verhouding als een machtsrelatie tussen 'het onschuldige, onwetende kind' en 'de ervaren en wijze volwassene'. De Odysseebewerking van Simon van der Geest kan alvast als voorbeeld dienen van een erg radicale breuk met deze opvatting. Die breuk gaat samen met een systeemdoorbrekende ideologische positie van de tekst. De problematische relatie tussen Dissus en zijn ouders maakt op een pregnante manier duidelijk dat de verhouding tussen jonge en volwassen personages vaak fungeert als een spiegel van de relatie tussen volwassen adressant en jonge geadresseerde.

In dit hoofdstuk probeer ik een stap dichterbij te komen bij een antwoord op de vraag of er ook sprake kan zijn van een einde van de dominantie van de klassieke verhoudingen. De instap voor de casestudies is de spanningsverhouding tussen het kindbeeld (als relationeel gegeven) binnen en buiten de tekst en de algemene ideologische positie van de tekst. Daarvoor heb ik preteksten geselecteerd waarin

relaties tussen een (jong) rebels personages en gezagsfiguren een centrale rol spelen.²⁰¹ Deze gezagsrelatie kan zowel bestaan tussen ouder en kind als tussen god en mens, beide een mogelijke spiegeling van de relatie volwassene-kind die de jeugdliteraire communicatiesituatie typeert en die in dit hoofdstuk in de kijker staat. Tegelijkertijd zal blijken dat de manier waarop een gezagsrelatie wordt voorgesteld ook verbonden is met algemeen ideologische kwesties.

In het eerste deel van dit hoofdstuk onderzoek ik de verwerking van preteksten waarvan de plot zich leent tot een traditionele verhouding volwassene-jongere, namelijk de mythen waarin de bestraffing van hybris centraal staat. Het begrip hybris wordt meestal vertaald als ‘overmoed’ of ‘arrogantie’ en staat meer algemeen voor het niet respecteren van een hiërarchische orde of goddelijke wetten (paragraaf 4.1). De mythische rebellen die hier aan bod komen zijn Ikaros, Faëthon en Arachne.

In het tweede deel onderzoek ik mythen waarin onderwerpen centraal staan die tot de taboesfeer behoren en zo een bedreiging kunnen vormen voor de klassieke verhoudingen tussen volwassenen en jongeren. (paragraaf 4.2) In deze mythen komen tegelijkertijd ook personages voor die er – al dan niet gedeeltelijk – in slagen gezag uit te dagen en onderuit te halen. Ik bespreek de ontstaansmythen waarin godenzonen met geweld in opstand komen tegen de vaderfiguren en ten slotte de mythe van Orfeus, een artistieke rebel die de strijd aangaat met de dood, de wetmatigheid van het leven zelf.

4.1 Van ongehoorzame kinderen tot mythische Peter Pan

De mythen met een plot die draait rond de bestraffing van ongewenst gedrag laten zich gemakkelijk lezen als didactisch-moraliserende fabels die de jonge lezer een spiegel van wenselijk gedrag voorhouden en die volgens Perry Nodelman het grootste deel van de jeugdliteratuur uitmaken. Uit het kwantitatieve onderzoek kwam de blijvende populariteit naar voren van dit type mythen wat zou kunnen indiceren dat de moraliserende fabel inderdaad tot op heden prominent aanwezig blijft in de

²⁰¹ Ik gebruik ‘gezagsrelatie’ als een neutrale term, terwijl ik net als Beauvais ‘machtsrelatie’ connoteer met een passiverend kindbeeld en ‘autoriteitsrelatie’ met een activerend kindbeeld (cf. supra, paragraaf 1.1.1). De term ‘kindbeeld’ vat ik, zoals eerder aangegeven, op als een relationeel concept.

jeugdliteraire bewerkingspraktijk. Jeugdauteurs kunnen de relatie tussen de figuur die het gezag uitoefent en de figuur die bestraft wordt echter ook opnieuw definiëren. Ik zoom in op de mythen van Ikaros, Faëthon en Arachne waarin een jong personage een harde bestraffing krijgt. Waar relevant, verwijs ik naar Ovidius' *Metamorfosen*, zonder twijfel de meest gekende en geraadpleegde bron voor deze verhalen.²⁰²

4.1.1 Hoogmoed komt voor de val en andere wijze lessen

Vader en zoon vlogen weg, van de toren af. Icarus was zo enthousiast dat hij kon vliegen, dat hij de waarschuwing van zijn vader vergat. Hij vloog hoger en hoger, totdat de zon de was liet smelten. Daedalus moest toezien hoe zijn zoon in zee stortte en verdronk... Dit verhaal laat zien hoe hoogmoed wordt bestraft: hoogmoed komt voor de val!
Van den Brink (2009, p. 15)

Wie hoogmoedig is en niet luistert naar de wijsheid van de volwassene, kan lelijk ten val komen. Met die eenvoudige boodschap wordt het verhaal van Ikaros de typische jeugdliteraire fabel waarin een traditionele verhouding tussen wetende volwassene en onwetende jongere wordt vertolkt. Daidalos, de beroemde Atheense uitvinder en architect, wordt door koning Minos vastgehouden op het eiland Kreta. Wanneer hij samen met zijn zoon tracht te ontsnappen op zelfgemaakte vleugels van veren en bijenwas, krijgt Ikaros de raad om niet te hoog en niet te laag te vliegen. Ook de zoon van de zonnegod, Faëthon, komt dodelijk ten val wanneer hij het luchtruim wil verkennen op de wagen waarmee de god elke dag de zon langs het hemelgewelf stuurt. Hij wil op die manier bewijzen dat hij een godenzoon is. En net als Ikaros luistert Faëthon niet naar de raad van zijn vader die hem waarschuwt voor de gevaren.²⁰³

De dood van deze mythische jongelingen kan zo gelezen worden als een gevolg van hoogmoedig, ongehoorzaam gedrag, zoals we Annemarie van den Brink (2009) erg expliciet zagen doen. Dat deze boodschap in een erg recente jeugdbewerking onomwonden en ongecompliceerd wordt meegegeven, indiceert de continuïteit van

²⁰² Ikaros in boek 8.183-262; Faëthon 1.750-779; 2.19-328; Arachne 6.1-145; 149.

²⁰³ Elaine Fantham wijst op de gelijkenis tussen de waarschuwende woorden van Sol en van Daidalos in de *Metamorfosen* (Fantham, 2004, p. 32).

een uitgesproken didactische intentionaliteit in de jeugdliteratuur. In Karel Verleyens *De paarden van Heraion* (2000) wordt ook het verhaal van Faëthon een morele fabel voor de personages uit het kaderverhaal die het voor elkaar opvoeren als toneelstuk:

U allen, kijkers, kent de droeve geschiedenis van Phaeton. U allen weet hoe zijn vader tevergeefs heeft geprobeerd hem tegen te houden. Wij spelen voor u de ondergang van deze jongeman, die verblind door zijn trots de zonnewagen wil besturen. (Verleyen, 2000, p. 121)

De verteller Tyrtaios legt alle verantwoordelijkheid bij de zoon die zich hoogmoedig gedraagt door zijn trots voor de goede raad van zijn vader te laten komen. Deze introductie van de verteller laat niet veel twijfel over het antwoord dat hij in gedachten heeft op de vragen die hij de zonnegod op het einde van het relaas in de mond legt: ‘*Waarom, waarom had Phaeton gewild dat iedereen zijn goddelijke afkomst kende? Was het hoogmoed geweest?*’ (Verleyen, 2000, p. 123; cursivering in origineel).

Ovidius’ versie van de mythe van Ikaros bevat nog een andere duidelijke moraal die zich leent tot een uitgesproken didactische weergave. Nadat Ikaros is neergestort in zee, begraaft Daidalos de resten van zijn aangespoelde lichaam. Daarbij wordt hij uitgelachen door een vogel. Het dier is de jongere neef van Daidalos die een metamorfose heeft ondergaan na zijn dood. Daidalos had de jongen vermoord uit jaloezie omdat hij een betere uitvinder was dan hijzelf. Dit bleek koren op de molen van veel jeugd auteurs. Terwijl sommige auteurs, zoals Van den Brink, de schuld eenduidig bij Ikaros leggen, nemen velen ook de episode van de moord over. In *De wijze uil van Paradijs* (1976), een bundel mythenbewerkingen die tot stand kwam op Curaçao, laat Hanny Lim weinig twijfel over wie verantwoordelijk is voor Ikaros’ dood:

In de nacht groef Daedalos een graf voor zijn zoon en toen hij de laatste schep aarde op het graf wierp hoorde hij ‘kiewit!’ de roep van de kievit. Daidalos boog het hoofd en hij herinnerde zich hoe door zijn schuld Talos in de diepte was gevallen. (p. 74)

Een gelijkaardige boodschap wordt aan het verhaal gegeven in alle bewerkingen voor de hausse; in de collectie mythen van Anneke van der Putte (*Van de ezelsoren en de spin*, 1977) en in de navertelling van Marijke van Raephorst-Tuk (*O, als ik een vogel was*, 1981). In de jaren ’90 eindigen ook Dirk Van der Beken (1994, p. 15) en Merit Roodbeen hun versies met een boodschap over schuld en straf: ‘Hete tranen huilend begroef de oude vader zijn enig kind. Talos was gewroken...’ (Roodbeen, 1997, p. 74).

Op een gelijkaardige manier wordt het verhaal van Arachne in verschillende jeugdbewerkingen een eenduidige fabel over schuld, hoogmoed en straf. Amito Haarhuis & Ad Swier, bijvoorbeeld, geven het verhaal over de jonge weefster de titel ‘Hoogmoed komt voor de val’ mee (2007, p. 24). Anders dan in de mythen van Ikaros en Faëthon, hebben we in dit verhaal niet te maken met een ouder-kindrelatie waarbij het kind goede raad van de ouder in de wind slaat, maar met een relatie tussen een sterfelijke jonge vrouw en een godin. Arachne, die zichzelf beter acht in het weven dan Athene (Minerva), daagt de godin uit voor een wedstrijd en wordt voor deze daad van ‘hybris’ gestraft met een metamorfose. In de bewerkingen van voor de hausse, wordt de verhouding tussen godin en mens als het ware een spiegel voor een traditionele verhouding tussen volwassene en kind. In *De wijze uil van Paradijs* is de godin de figuur met de autoriteit. Zij bezit de wijsheid en Arachne wordt door de verteller getypeerd als de ‘overmoedige’ die haar ‘vergissing’ niet inziet. Ook Athene zet haar op haar plaats: “Je kunt weven! Dát is waar!” zei de godin. “Maar ... een meesteres in de kunst ben je níét! Het ontbreekt je aan eerbied en je misbruikt de gaven, die je geschonken zijn! Géén kunstenaar mag dát doen!” (Lim, 1976, p. 52). Ook in *Van de ezelsoren en de spin* wordt de boodschap meegegeven dat je niet mag spotten met de gezagsdragende goden: ‘Zo werd Arachne gestraft en in een spin veranderd, omdat ze moest weten dat er met goden niet te spotten valt’ (Van der Putte, 1977, p. 47).

In het boek van Lim wordt de metamorfose van Arachne gebruikt om nog een andere didactische boodschap over te brengen aan de jonge lezers op Curaçao. De wijsheid van de scheppende godin wordt als argument ingezet om goed voor de natuur te zorgen en op die manier wordt de aandacht gevestigd op het verklarende aspect van de mythe:

Nog steeds weeft de spin haar kunstig web, óók op onze eilanden. Dood haar niet! De godin van de wijsheid, Pallas Athena, heeft haar het leven geschonken. Daarom mag de mens een spin niet doden. (Lim, 1976, p. 52)

Ook in het informatieve boek *Van dril tot kikker, van kikker tot prins* van Haarhuis en Swier over ‘gedaanteverwisseling bij insecten en amfibieën’ schuift na de boodschap over de nefaste gevolgen van brutaal gedrag, de aandacht op het einde naar het verklarende aspect: ‘De naam van Arachne leeft voort in de wetenschappelijke naam voor de dierengroep van de **spinachtigen**. Zij worden **arachniden** genoemd’ (Haarhuis, 2007, p. 24; nadruk in origineel).

Net als een einde met een morele boodschap, geeft ook een verklarend slot de navertelling een sterke teleologie mee die de tragedie van het einde verzacht. Dat

wordt bijvoorbeeld duidelijk in de bewerking van van Dolen, waar het beeld van de rouwende ouder wordt gevolgd door een nuchtere geografische duiding:

Zoeken had geen zin, Ikaros was totaal verdwenen. Daidalos moest doorvliegen, hoe ontroostbaar hij ook was. Het dode lichaam van Ikaros spoelde later aan op een eiland dat naar hem is genoemd: Ikaria. (van Dolen, 2009, p. 132)

Ook het verhaal van Faëthon heeft een aitiologische dimensie die in jeugdbewerkingen wordt vermeld. Wanneer Faëthon de paarden die de zonnwagen besturen niet kan in bedwang houden, slaan deze op hol. Faëthon stort naar beneden en de zon verschroeit de aarde. In de *Metamorfosen* dient de mythe als verklaring voor de huidskleur van de mensen en het droge klimaat in Afrika (Ov. *Metam.* 2.235-238). Door te eindigen met dit aspect in het informatieve boekje *Mythologie: Griekse godenverhalen*, wordt de betekenis van het verhaal vooral in het verklarende aspect gesitueerd:

De sporen van Phaëtons tocht zijn nog steeds te zien op aarde. Afrika is voor een groot deel woestijn geworden. En de mensen die er wonen hebben nog steeds een donkere, verbrande huid. (Meppelink 1988, 18)²⁰⁴

Terwijl de eenduidige interpretatie uit de aitiologische en didactische weergave van de mythen van hybris en straf in de jeugdliteratuur aanwezig blijft, zet de emancipatie van de jeugdliteratuur ook een beweging in gang waarbij een sterke teleologie wordt geweerd. In *Het ei van Helena* biedt Patrick de Rynck erg uitdrukkelijk tegengewicht tegen de duidelijke betekenis die in de traditionele moraliserende weergave van de mythe van hybris en straf wordt meegegeven:

Het is een van mijn tics dat ik u in de eerste zinnen van veel verhalen lastigval met wat pseudo-gefilosofer, moralistisch gezwets of een soortement wetenswaardigheid. Ik leer u zometeen hoe het komt dat elk spinnenweb een kunstwerk is, hoe efemeer

²⁰⁴ Ondanks de mogelijk negatieve connotatie van deze aitiologie voor de donkere huidskleur, wordt dit aspect van de pretekst in vele recente bewerkingen overgenomen, zoals Kramer (1995), Cielen (2009), van Dolen (2009) en, vergelijkbaar met Meppelink, krijgt het bij Tels nadruk doordat het op het einde wordt geplaatst: 'Afrika draagt nog altijd de sporen van Phaëtons ongelukstocht: op veel plaatsen is het een dorre woestijn gebleven en de huid van de mensen die er wonen is nog altijd donker verbrand' (1997, p. 64). Ovidius eindigt zijn relaas met de metamorfose van de rouwende zussen van Faëthon in barnsteenbomen en ook die interpretatie komt in jeugdbewerkingen voor (Cielen 2009). Van Dolen eindigt zijn versie van het verhaal met dit verklarende aspect: 'Faëton tuimelde van de wagen af, stortte in een rivier en verdronk. Zijn zussen hebben nog lang naar zijn lijk gezocht, maar ze hebben het nooit gevonden. Van verdriet veranderenden ze in populieren. Als de wind door hun bladeren waait, kun je zo nog horen treuren' (2009, p. 134).

ook. Kwam zo'n kleinood uit de koker van Christo, dan liepen we ons er met zijn allen ongetwijfeld de benen van onder het lijf. Maar omdat spinnen in een kwade geur staan en bijvoorbeeld in allerlei sprookjes met heksen worden geassocieerd, jagen wij deze kunstenaars liever de stuipen op het lijf door middel van een stofzuiger die hun doodskist wordt. (De Rynck, 1999, p. 112)

De woordkeuze en toon van deze introductie zijn duidelijk niet bedoeld om de lezer de moraal, die ook al door Hanny Lim in 1976 werd meegegeven, ernstig te doen nemen. De Rynck toont zich bewust van zijn eigen positie in een lange traditie aan moraliserende interpretaties van de mythen van hybris en straf die hij onderuit haalt. Andere bewerkingen zoeken op een minder expliciete manier te breken met de traditionele didactische interpretatie. In de volgende paragraaf ga ik in op filosofisch-literaire interpretaties waarbij het jonge karakter in de hoofdrol wordt geplaatst en de vraag naar de verantwoordelijkheid voor de tragische afloop geen eenduidig antwoord meer meekrijgt. Daarbij worden de open ruimte en de verschillende betekenissen die de pretekst aanbiedt grondig verkend.

4.1.2 Een (eeuwig) kind in de hoofdrol

Wanneer Faëthons leeftijdsgenoot Epafos niet wil geloven dat hij de zoon is van de zonnegod, gaat de jongen op zoek naar zijn vader, aldus begint Ovidius zijn relaas van de mythe. Ten bewijze van zijn vaderschap, belooft de zonnegod Faëthons liefste wens te vervullen. Wanneer die een rit met de zonnewagen wenst, reageert de god als volgt:

'[...] Mocht ik mijn beloften maar herroepen!
Ik zeg je eerlijk: dit alleen zou ik je weigeren,
mijn zoon. Waarschuwen, mag ik dat? Je wens is vol gevaren!
de krachten van je lichaam en je nog zo jonge jaren.
Je bent een mens, maar je wens is niet meer menselijk.
Je reikt in je onnozelheid naar meer dan wat zelfs goden
ooit kunnen krijgen. [...]'

(Ovidius, D'Hane-Scheltema, p. 197)²⁰⁵

²⁰⁵ Utinam promissa liceret/non dare! Confiteor, solum hoc tibi, nate, negarem./dissuadere licet: non est tua tuta voluntas!/magna petis, Phaëton, et quae nec viribus istis/munera convenient nec tam puerilibus annis:/sors tua mortalis. Non est mortale quod optas./plus etiam, quam quod superis contingere fas sit,/nescius adfectas. (Ov. *Metam.*, 2.51-56)

De god wijst op de jonge leeftijd van Faëthon ('puerilibus annis', v.55) en noemt hem 'nescius', een woord dat letterlijk 'onwetend' betekent en dat door Ovidius in een emphatische positie wordt geplaatst (v. 58). In de vertaling van Marietje D'Hane-Scheltema is het dan ook versterkt weergegeven als 'onnozel'. Het thema van de 'hybris' komt naar voren in het feit dat Faëthon zich niet aan zijn menselijke beperkingen houdt, maar zich met de goden wil meten. Ook Ikaros wordt als 'onwetend' gekarakteriseerd in de *Metamorfosen*. De lezer ontmoet hem spelend met de veren waarmee zijn vader de noodlottige vleugels in elkaar knutselt. 'Niet begrijpend dat hij met zijn leven speelt/pakt hij met opgewonden blik de veren beet, wanneer die/ opwaaien in een lichte bries' (Ovidius, D'Hane-Scheltema, 1993, p. 197).²⁰⁶ De onwetendheid ('ignarus'; 'niet begrijpend') krijgt hier, in combinatie met het spel en de kinderlijke verwondering, het karakter van onschuld mee. Vergelijkbaar is hoe tijdens Ikaros' overmoedige vlucht de nadruk gelegd wordt op het - onschuldige? - plezier van de jongen: 'toen Icarus plezier kreeg in het waagstuk van hun vliegreis,/niet meer zijn gids bleef volgen, maar gelokt door verre lucht/hoger ging vliegen'.²⁰⁷ En ook in dit verhaal wordt 'hybris' in verband gebracht met de begrensde mogelijkheden van de mens ten opzichte van de god. Wanneer omstanders op de begane grond de vliegende vader en zoon zien passeren, zijn ze immers 'verbijsterd, denkend dat het goden waren die door het luchtruim kunnen vliegen...' (Ovidius, D'Hane-Scheltema, 1993, p. 198; *Ov. Metam.* 8. 219-220).

Een tragisch lot

De onwetendheid van de personages uit de pretekst wordt in de jeugdliteratuur ingepast in een traditionele weergave van de relatie tussen volwassene en jongere met een binaire oppositie tussen wetend en onwetend (cf. supra, paragraaf 1.1.2). In de sterk didactische navertellingen die zopas aan bod kwamen staat 'hybris' dan ook synoniem voor ongehoorzaamheid of het niet erkennen van autoriteit. In de mythe van Faëthon ondersteunt de tegenstelling god-mens dan de autoriteit van de vader-god ten opzichte van de onwetende jongeling.

Ook Imme Dros verbindt hybris, jonge leeftijd en onwetendheid met elkaar, maar het resultaat is veel meer dan een fabel over ongehoorzaamheid:

²⁰⁶ ignarus sua se tractare pericla,/ore renidenti modo quas vaga moverat aura,/captabat plumas (*Ov. Metam.*, 8.196-197).

²⁰⁷ cum puer audaci coepit gaudere volatu,/deseruitque ducem caelique cupidine tactus/altius egit iter (*Ov. Metam.* 2.223-225).

Maar de jongen hoorde hem niet of wou hem niet horen,
hij was buiten zichzelf van vreugde, hij voelde zich als een
god en hij daalde niet, hij steeg! Hij steeg hoger en hoger,
zingend, lachend, dronken van overmoed, doof voor die angstkreet:
'Ikaros! Ikaros, kom naar beneden, je valt nog te pletter!'
Zo, als wanneer in de zomer een krekel alleen maar blijft zingen
zonder te denken aan de komende winter: wie dan leeft,
dan zorgt – en de voorzichtige mieren weten wel beter! –,
zo zal een arrogante jongere niet kunnen denken
aan de gevolgen van roekeloosheid. Wat ouderen zeggen
slaat niet op hém, wat zij zijn dat zal hij nooit worden,
hij is onsterfelijk, hij is almachtig en hij is eeuwig.
Ikaros hield zich doof, was door niets of niemand te stuiten
in zijn wilde, duizelingwekkende hemelbestorming.
(Dros, 2004 [2002], p. 427)²⁰⁸

Onder de pen van Dros verandert de dood van Ikaros in een beschouwing over onvoorzichtigheid en jeugd. Door het overtuigend literaire en filosofische karakter wordt de moraal afgezwakt en krijgt het verhaal een extra dimensie mee. De klassieke betekenis van 'hybris' als het niet respecteren van de grens tussen god en mens krijgt een symbolische lading. Dat Ikaros zich godgelijk voelt vertolkt het jeugdige gevoel van oneindige mogelijkheden (dubbele onderlijningen). Zijn dood is hier geen verdiende loon, maar een onvermijdelijk gevolg van zijn jonge leeftijd. De toon is tragisch, de verzen zijn beklijvend. Ook in de mythe van Faëthon herneemt Dros de thematiek van jeugdige overmoed:

[...] Helios vroeg hem verschrikt iets anders te wensen
maar de overmoedige Faëthon bleef op zijn stuk staan.
Hij wou een hele dag de zonnewagen besturen.
Dat en niets anders. Helios kon zijn eed niet meer breken,
hij beperkte zich tot wijze raad, die vergeefs door
ouders aan een eigenzinnig kind wordt gegeven.
(Dros, 2004, p. 257)

²⁰⁸ Ik verwijs hier en in de volgende hoofdstukken telkens naar de pagina's in Dros' *Griekse mythen* waarin verschillende eerdere bewerkingen zijn opgenomen. Indien het gaat om een bewerking die eerder verscheen, plaats ik het oorspronkelijke jaar van publicatie tussen vierkante haken.

Dros voegt echter nog een andere beschouwing toe aan het begin van haar vertelling. De overmoed van Faëthon is niet alleen een gevolg van zijn jonge leeftijd, maar ligt ook in de menselijke aard:

Rijke en arme mensen hebben één ding gemeen: ze willen meer. De armen meer van de rijken, de rijken meer van de andere rijken. Mensen zijn nooit lang tevreden. Faëthon had alles, gezondheid, schoonheid en rijkdom, macht, genegheid, tederheid, liefde. Zijn vader was koning en zijn moeder was mooi, wat wilde hij meer? Wel, hij wilde dat de mensen wisten dat hij de zoon van de zon was.
(Dros, 2004, p. 256)

Op zoek naar troost

Ook Michael De Cock en Marcel Roijaards diepen in hun versie van het verhaal van Ikaros de connectie tussen de fatale vlucht en het karakter van het jonge hoofdpersonage uit waardoor de tragiek van het einde naar voren komt. Zowel in *Vliegen tot de hemel* (De Cock, 2010) als *Rebel met vleugels* (Roijaards, 2012) wordt het verhaal uitgebreid tot een jeugdroman waarin Ikaros een hoofdrol krijgt. In de mythologie maakt het verhaal deel uit van een cluster aan mythen die zich afspelen op het eiland Kreta aan het hof van koning Minos. Binnen deze verhalen speelt Ikaros maar een kleine rol. Veel belangrijker zijn Daidalos en Theseus. Naast uitvinder van de mensenvleugels, is Daidalos ook de architect van het labyrint waar de Minotauros elk jaar wacht op een feestmaal van zeven Atheense jongens en evenveel meisjes totdat hij verslagen wordt door de grote held Theseus.²⁰⁹ Door de jonge Ikaros tot hoofdfiguur te maken worden de identificatiemogelijkheden voor de jonge lezer vergroot. Dat de lezer zich kan identificeren met het jonge hoofdpersonage, versterkt echter ook de tragiek van zijn dood. Zowel in de bewerking van De Cock als in die van Roijaards wordt tezelfdertijd gezocht naar mogelijkheden om de tragiek te verzachten en beide auteurs putten daarbij uit de pretekst van Ovidius.

In de tweede 'kleine klassieker', *Vliegen tot de hemel*, legt De Cock de focus opnieuw op de vader-zoonthematiek. Hij laat het verhaal van Theseus in het tweede deel van

²⁰⁹ Imme Dros vertelt de verhalen van de Kretenzische mythen-cyclus samen. De titel *Held van het labyrint* verwijst naar de held Theseus en het verhaal van Daidalos en Ikaros neemt 1 van de 7 hoofdstukken in beslag. Daidalos komt ook in andere hoofdstukken aan bod (2004 [2002]).

het boek aan bod komen en maakt Ikaros tot hoofdfiguur van het eerste deel dat hij het veelbetekenende motto meegeeft: ‘Het is aan vaders om de weg te wijzen, aan zonen om de weg te zoeken’ (De Cock, 2010, p. 7). Op die manier verlaat De Cock de klassieke interpretatie waarin onwetendheid een negatieve connotatie krijgt en de jongere een passieve, volgzaam houding wordt aangeraden. De woorden werken veeleer stimulerend voor jonge lezers om een actieve, zoekende houding aan te nemen. De afkeurenswaardige overmoed maakt hier plaats voor de suggestie dat zoeken en experimenteren eigen is aan de jonge leeftijd:

Heel even ging hij lager vliegen. Zo laag dat hij het spatten van het zoute zeewater in zijn gezicht kon voelen. Dan ging hij weer hoger de lucht in. Vader had het niet eens gemerkt. En wat is het leven als je alleen mag doen wat je vader vertelt?
(De Cock, 2010, p. 47)

Doordat de vraag wie verantwoordelijk is, geen eenduidig antwoord meekrijgt, wordt net als in de bewerking van Imme Dros, de tragiek van het einde versterkt. De Cock biedt echter ook tegengewicht voor de tragische afloop en neemt het *Leitmotiv* van Ovidius’ *Metamorfosen*, de eeuwige verandering, mee in zijn interpretatie van het verhaal. Dit idee dat niets blijvend is heeft een troostend effect en maakt de dood van Ikaros begrijpelijker. Gerda Dendooven laat motieven uit de natuur in haar illustraties terugkeren en verbeeldt zo de idee van de eeuwige, natuurlijke flux. De vallende Ikaros wordt afgebeeld tussen vallende bladeren en krijgt bovendien dezelfde grootte als de bladeren. Zo versterken de illustraties de relativiserende blik op de pretekst die ook uit de tekst naar voren komt (afbeelding 18).

Alles verandert, zo had Daedalus ooit aan Icarus verteld. Alles. Lente wordt zomer en zomer wordt herfst, en na het vallen van de bladeren, komt de winter. Zo ging het ook met Icarus. Ooit was hij een jongen. Heel even werd hij een vogel. Nu draagt de zee, waarin hij verdronk, zijn naam. (2010, p. 50)



Afbeelding 18 De val van Ikaros volgens Gerda Dendooven (De Cock, 2010)

De tragische implicaties van het open laten van de schuldvraag worden ook verkend in *Rebel met vleugels*, een opmerkelijke roman in een pseudo-historisch kader waarin de relatie tussen de zonderlinge Icarus en zijn leeftijdsgenoten centraal staat.²¹⁰ Zo wordt een verliefdheid tussen Icarus en Ariadne de motor van een reeks spannende avonturen, deels verzonnen, deels gebaseerd op de verhalen uit de mythologische traditie.²¹¹

De vertellers zijn Icarus' leeftijdsgenoten die in een lange flashback het verhaal doen van zijn aankomst op Kreta tot en met zijn vertrek. Het wij-perspectief van de vertellers zet het zonderlinge karakter en de individualiteit van Icarus in de verf. De nieuwkomer zet de wereld van zijn leeftijdsgenootjes op z'n kop met zijn eigzinnige visies en gewoontes. In die zin lijkt hij sterk op een vaak voorkomend type in de jeugdliteratuur, de carnivalekse figuur. Een van de beroemdste carnivaleske jeugdliteraire helden is Astrid Lindgrens Pippi Langkous.²¹² Net als Pippi is ook Icarus een clownesk personage, bijna een dwaas die een nieuwe, vreemde kijk geeft op het dagdagelijkse en alles op stelten zet. Zo overtuigt hij zijn vrienden ervan om op een nacht 'drieduizend zeventhonderdeenenzestig witte stenen' op het marktplein te leggen, gewoon om iets te doen 'wat volkomen zinloos is' (2012, p. 20). Een ander kenmerk van het carnivaleske personage in de jeugdliteratuur, is het verzet tegen autoriteit. De autoriteit wordt in dit boek belichaamd door de tiran, koning Minos, een gek met een minderwaardigheidscomplex die zich overgeeft aan vreetbuien en zelfverminking. De Minotauros is een creatie van zijn ziek brein om "het gespuis van de zuivere Kretenzers te scheiden." (2012, p. 108) Icarus is de enige die zich niet bang laat maken en openlijk met Minos spot. "Minos is geen koning," klonk het opnieuw. "Hij is zelf een monster!" (2012, p. 109).

Maar meer nog dan aan Pippi Langkous, doet Roijaards' Ikaros denken aan die andere vliegende rebel uit de jeugdliteratuur. Peter Pan, de beroemde creatie van James Barrie, gaf een al even eigzinnige kijk op de wereld. Daarnaast staat hij vooral bekend om zijn wens om eeuwig een kind te blijven. Dezelfde onwil om volwassen te worden, komt terug bij Icarus:

²¹⁰ Voor de analyse van dit boek maakte ik gebruik van mijn recensieartikel *Een mythische Peter Pan* (2013b).

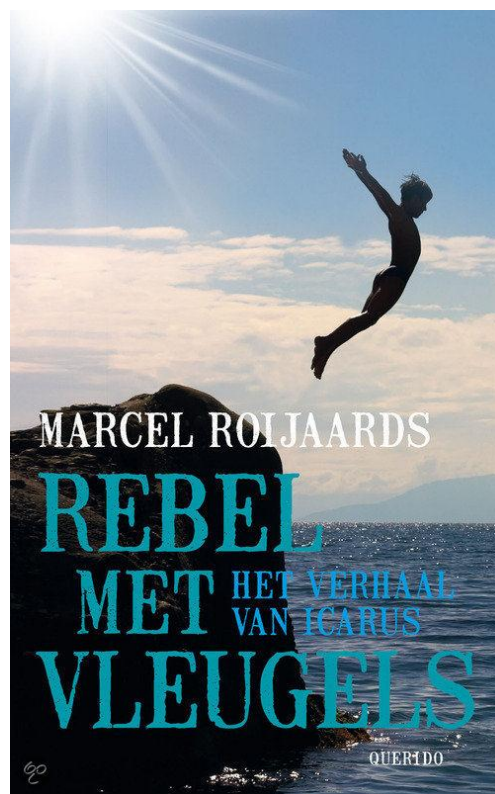
²¹¹ Een belangrijke breuk met de mythologische traditie is de ontmoeting tussen Icarus en prinses Ariadne. Een kunstgreep die Michael De Cock al voordeed in *Vliegen tot de hemel* (2010). De Cock laat een vriendschapsrelatie groeien tussen Icarus en Ariadne, twee kinderen. Roijaards situeert de ontmoeting tussen de twee in de puberteit.

²¹² Voor Pippi Langkous als carnivaleske figuur, zie Van den Bossche (2011).

Ook hij had vroeger op de schouders van zijn vader gezeten. Diep vanbinnen was hij er nooit van afgekomen. Hij was nog steeds een jongetje dat naar een zee van mogelijkheden keek. Gevaren en moeilijkheden wilde hij niet zien. Zelfs door de dood liet hij het uitzicht niet bederven – hij hield onvoorwaardelijk van het leven. (2012, p. 154)

De overeenkomst tussen Icarus en Peter Pan wordt bevestigd door de coverafbeelding (afbeelding 19). De sprong van de naakte jongeling op de foto brengt het iconisch geworden beeld van Disney's Peter Pan in herinnering. Op het einde versterkt de gelijkenis met Peter Pan de tragiek. Icarus' dood lijkt hier bijna een vrije keuze:

'Niet doen! Blijf in een strakke lijn tussen hemel en aarde vliegen!' Icarus luisterde niet. Hij was door niets of niemand meer tot bedaren te brengen. Hij had er definitief voor gekozen het jongetje te blijven dat salto's maakte op de rug van een stier. (2012, p. 212)



Afbeelding 19 Een mythische Peter Pan op de cover van Rebel met Vleugels (rechts) en links Disney's Peter Pan (Walt Disney Pictures, *Return to Neverland*. 2002)

Toch is dit niet het einde van het verhaal. In een epiloog zinspeelt Icarus op een leven na de dood. In plaats van neer te storten gaat hij verder de hoogte in waar zijn moeder en Ariadne op hem wachten (Roijaards, 2012, p. 223). Op die manier

eindigt dit Ikarosverhaal net als de meeste verhalen in de jeugdliteratuur met een positieve noot.

En net als *De Cock*, gebruikt Roijaards ook nog elementen uit de pretekst om de tragiek te verzachten. Waar in *Vliegen tot de hemel* de idee van een eeuwige flux uit de *Metamorfosen* werd benadrukt, neemt Roijaards de vraag over welke impact ingrijpende gebeurtenissen hebben op het dagdagelijkse leven. Ovidius doet dit door een aantal ambachtslieden te laten figureren die ongestoord hun werk verderzetten terwijl Ikaros naar beneden stort – een aspect van de pretekst waar ook het schilderij van Breughel en de Nederlandse zegswijze ‘en de boer hij ploegde voort’ deel van uitmaken (afbeelding 20). Roijaards versterkt het relativiserende aspect van dit beeld met humor en herhaalt de idee van lotsbestemming:

Icarus knikte gehoorzaam. Niemand weet of hij echt van plan was om zijn vader te volgen. Waarschijnlijk wilde hij wel, maar kon hij het niet. Het was zijn lot om tot het allerlaatste moment zijn eigen weg te gaan. Het was een doodgewone dag. Terwijl Daedalus en Icarus opstegen, keek iemand naar zijn voeten en nam zich voor om ze binnenkort weer eens te wassen. (2012, p. 211)



Afbeelding 20 ‘De val van Icarus’, Pieter Breughel de Oude, ca. 1558 (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel)

Ook het perspectief van de vertellers wordt ingezet om de gebeurtenissen te relativiseren. Doordat het verhaal als een lange flashback is opgevat, kunnen voorafspiegelingen van het tragische einde worden geïntegreerd in de vertelling. Verwijzingen naar de noodlottige afloop zijn ook terug te vinden in Ovidius’ *Metamorfosen*. Wanneer Ikaros met de veren speelt, begrijpt hij niet dat hij met zijn

leven speelt (cf. supra) en voor het vertrek ‘omhelst [Daidalos] zijn zoon met kussen/die achteraf de laatste bliken’ (Ovidius, D’Hane-Scheltema, 1993, p. 197; *Ov. Metam.* 6.211-212). De idee dat het einde op voorhand vastligt, roept vragen op over verantwoordelijkheid en lotsbestemming:

Vertel, vertel! Vertel alles over Icarus verder! Iedereen moet het horen. Het is een mooi verhaal. Alleen het eind had anders moeten zijn. Maar daar kunnen wij niets aan veranderen. Dat is ons lot. (2012)

De vertellers distantiëren zich ook van de geschiedenis door herhaalde beschouwingen over waarheid en de functie van verhalen doorheen het boek: ‘Stel nou eens dat dit allemaal niet echt is. Dat we in een verhaal zitten dat door iemand anders wordt bedacht’ (2012, p. 133). Dergelijke metabeschouwingen werken relativerend en wijzen op een bewuste omgang met het adaptatieproces. We vinden ze ook Dros (cf. infra) en De Cock: “Ooit worden we allemaal een verhaal”, zei Icarus. “Ooit zal er iemand vertellen over hoe Daedalus, de wereldberoemde architect uit Athene, een labyrint bouwde om de Minotaurus op te sluiten.” (De Cock, 2010, p. 33-34).

Het metatekstuele aspect wordt door Roijaards ook handig aangewend om de pretekst op de korrel te nemen. Zo verslaat Ikaros in dit verhaal de Minotaurus en wordt Theseus ‘een stuntelige slungel met pukkeltjes’ (2012, p. 143) die meer afweet van de laatste mode in Athene dan van het verslaan van monsters. Door ook Theseus’ eerdere heldendaden voor te stellen als verzinsels wordt de aandacht gevestigd op de overdracht van traditionele verhalen:

Op zijn zestiende verjaardag werd er een triomftocht voor hem uitgestippeld. Een reis door Griekenland vol gevaren. [...] Sommige mensen vonden het vreemd dat nooit iemand anders al die schurken had ontmoet. Die waren gewoon jaloers op zo veel moed. Net als die zuurpruimen die beweerden dat Theseus nooit aan de reis begonnen was. Op de ochtend van zijn vertrek zou hij zich voor het eerst hebben geschoren. Vol trots had hij een mes over drie donzige haartjes gehaald, waarbij hij zich had gesneden. Een dun straaltje bloed was van zijn kin gedrupt. Van schrik was hij flauwgevallen en daarna had hij zich te zwak gevoeld voor de geplande triomftocht.

Of dat nou waar was of niet, Theseus was een held. Punt uit! Dat was zo bepaald en zo zal hij herinnerd worden. (2012, pp. 143-145)

Waar het droevige einde tot voor de hausse steeds een aitiologische en moraliserende lading meekreeg, creëren auteurs als Dros, De Cock en Roijaards een literair en inhoudelijk complexer verhaal waarbij de tragiek van het einde op de voorgrond

komt te staan, wat ook in de taboedoorbrekende tendens past. Toch is de traditioneel jeugdliteraire voorkeur voor een goede afloop ook in deze bewerkingen nog terug te vinden. De auteurs zoeken immers tegelijkertijd naar een verzachting van de tragiek en ook daarvoor putten ze uit de traditie, met als resultaat dat verschillende verklaringen worden aangeboden. Jeugdige overmoed, een onvermijdelijk lot, de dood als deel van het leven of een jongen die eeuwig kind wil blijven, elk van deze betekenissen krijgt evenveel bestaansrecht.

4.1.3 Ook maar een god...

At bottom God is nothing more than an exalted father.
Sigmund Freud. *Totem and Taboo* (1913)

De vraag wie de verantwoordelijkheid draagt krijgt dus in de bewerkingen van het verhaal van Ikaros van Dros, De Cock en van Dolen geen eenduidig antwoord mee. Opvallend is wel dat het aandeel van de vaderfiguur in al deze bewerkingen onderbelicht blijft. Als de jaloezige moordenaar van zijn eigen neef Talos is de Daidalos uit de *Metamorfosen* immers allesbehalve een voorbeeldige vader. In de bewerkingen van voor de hausse wordt de schuld van Daidalos niet verhuuld en wordt hij de hoofdfiguur van de didactische fabel (cf. supra). De focus ligt hier niet op de verhouding tussen ouder en kind, maar op het overbrengen van een eenvoudige moraal van schuld en straf. Daidalos wordt dan ook niet geportretteerd als een falende autoriteitsfiguur, maar als een misdadiger die moet boeten.²¹³ Vanaf midden jaren '90 komt de nadruk in verscheidene bewerkingen meer te liggen op de figuur van Ikaros en op de relatie tussen vader en zoon. In de bewerkingen van Dros, De Cock en Roijaards wordt ingezet op een positieve vader-zoonrelatie en op de tragiek van de afloop waardoor de vraag naar de verantwoordelijkheid van Daidalos voor Ikaros' dood naar de achtergrond verdwijnt. In *Griekse mythen* van Dros en Geelen, wordt de misdaad van Daidalos uitgebreid beschreven en onverhuuld afgebeeld

²¹³ Dat meer bewerkingen ervoor kiezen de schuld van Daidalos te belichten dan de overmoed van Ikaros, is verklaarbaar vanuit de *Metamorfosen* waarin expliciet wordt gewezen op de hybris van Daidalos, terwijl Ikaros eerder getypeerd wordt door kinderlijke onwetendheid (cf. supra). Men kan de keuze voor een nadruk op de vergelding van de moord op Talos dus ook beschouwen als een indicatie van de motivatie om de pretekst zo volledig/getrouw mogelijk over te brengen.

(afbeelding 21), maar een expliciete connectie met de dood van Ikaros blijft uit, wat het thema van de jeugdige overmoed in de verf zet.



Afbeelding 21 Daidalos vermoordt Talos, door Harrie Geelen (Dros 2004 [2002], p. 414)

Michael De Cock en Marcel Roijaards laten de episode van de moord op Talos onvermeld en creëren een positieve vaderfiguur. Het rebelse karakter van Roijaards' carnivaleske Icarus uit zich dan ook niet in de eerste plaats tegen de vader, maar wel tegen de tiran Minos. Roijaards verkent echter wel een ander aspect uit de pretekst dat de verantwoordelijkheid bij de vader legt. Naast de moordenaar van zijn neef is Daidalos immers ook de bedenker van de transgressieve daad die Ikaros het leven kost. Ovidius zinspeelt herhaaldelijk op de idee dat de uitvinder de natuurwetten schendt en het lot en de goden tart.²¹⁴ Roijaards laat deze gedachte vertolken door een personage in het verhaal, de boer Panos, die een nuchtere kijk op het leven

²¹⁴ Zo wanneer de omstaanders denken dat het goden zijn (cf. supra, *Ov. Metam.* 8. 219-220); in een vertellerscommentaar wanneer Daidalos de vleugels in elkaar knutselt 'zint hij op een kunst zoals nog nooit vertoond is' (Ovidius, D'Hane-Scheltema, 1994, p. 197; *Ov. Metam.* 8.188-189) en ook na de dood van Ikaros, wanneer Daidalos zijn kunsten vervloekt (*Ov. Metam.* 6. 234).

heeft: ‘Daedalus had stevig op de aarde moeten blijven staan met zijn zoon. De goden hebben ons niet voor niets voeten gegeven. We mogen alleen de paden bewandelen die zij voor ons hebben uitgestippeld. Wie daarvan afwijkt wordt gestraft’ (2012, p. 214). De mogelijkheid dat de ouderfiguur verantwoordelijkheid draagt, wordt door Roijaards dus wel aangeboden, maar door ze in de mond te leggen van een ouder en zonderling personage, wordt de lezer er niet in de eerste plaats toe aangezet zich bij zijn standpunt aan te sluiten.

Ook in het verhaal van Faëthon kan de rol van de ouderfiguur in vraag worden gesteld. Het is immers de vader die zijn zoon de gevaarlijke tocht met de zonnwagen laat ondernemen en het is Juppiter/Zeus die de aarde moet redden door met een bliksemschicht een eind te maken aan Faëthons vernielende tocht en zo ook aan zijn leven. In de *Metarmofosen* wordt op ironische manier op de schuldvraag gewezen. Na een beeld van de rouwende moeder en zussen van Faëthon, eindigt het verhaal met een blik op de treurende Zon, die weigert te schijnen en ‘de wereld zijn ontslag [aanbiedt]’ (Ovidius, D’Hane-Scheltema, 1993, p. 53; Ov. *Metam.* 2.385), vervolgens de oppergod verwijt (‘Als hij mijn paarden ment, gooit hij tenminste niet met bliksems en berooft een vader niet van zijn zoon!’), Ovidius, D’Hane-Scheltema 1993, p. 53; Ov. *Metam.* 2.391) en ten slotte zijn eigen paarden ervan langs geeft ([hij] zweept er fel op los, bedroefd en razend, want in zijn razernij verwijt hij hun Phaëthons dood’, Ovidius, D’Hane-Scheltema 1993, p. 53; Ov. *Metam.* 2.399-400). Ook Fantham vindt de vraag naar de verantwoordelijkheid van de Zon als ouderfiguur ironisch opgeroepen in deze slotpassage: ‘The world must resume, and the poet rounds off his tragedy with a touch of irony, as the Sun shifts blame for the disaster from gods and men (or parents and child) onto the fiery horses of the sky’ (2004, p. 34). De ironie ligt vooral in de onvolwassen reactie van de zonnegod die zich koppig gedraagt, de schuld op anderen projecteert en tot de orde geroepen moet worden door de oppergod. Het slotbeeld van de mokkende en machteloze Zon contrasteert eerst en vooral scherp met de uitgebreide introductie die hij aan het begin van het verhaal krijgt waarbij wordt ingegaan op de luister van ‘de heerserswoning van de Zon’ die ‘op gestrekte zuilen’ staat, ‘hoog, schitterend door goud en vuuruitstralend koperwerk [...]’ (Ovidius, D’Hane-Scheltema 1993, p. 41; Ov. *Metam.* 2.1-2). Van dit beeld van de ontzagwekkende vader-god die Faëthon ontmoet blijft op het einde weinig over. Tot twee maal toe moet de oppergod, als vader van alle goden, zijn autoriteit laten gelden tegenover de zonnegod. Eerst door de zonnwagen te stoppen en daarna door de Zon weer tot zijn dagtaak te verplichten. Uiteindelijk blijven enkel nog de paarden over om te verwijten.

Eerder in het verhaal, wanneer de zonnegod toestemt in de tocht, wordt aangegeven dat hij een bindende belofte heeft gemaakt en dus verplicht is om de wens van zijn zoon in te willigen. Toch wordt ook geïnsinueerd dat de zonnegod zich laat vermurwen door de smeekbeden van zijn zoon: ‘Wat sla je nu, jij dwaas, je armen vleiend om mijn hals?/Goed, twijfel niet, je krijgt – ik heb het bij de Styx gezworen – wat je wenst’ (D’Hane Scheltema, p. 44; Ov. *Metam.* 2.100-101).²¹⁵ Terwijl Merit Roodbeen de vader zuivert van schuld door op de belofte te wijzen (‘de vader was door zijn zware eed gebonden’, 1997, p. 61) wordt de zonnegod in van Dolens bewerking een vaderfiguur die tekort schiet omdat hij geen grenzen kan stellen: ‘De Zonnegod had een zoon, Faëton, van wie hij zielsveel hield. Zo veel dat hij hem vreselijk verwende. Hij gaf hem altijd zijn zin’ (2009, p. 133). Van Dolen laat het aspect van de bindende belofte weg en laat een zwakke vaderfiguur zwichten voor het manipulatief gedrag van zijn verwende zoon:

Nee het was geen goed voorstel en het mocht dus niet. Maar Faëton was gewend steeds zijn zin te krijgen en hij bleef zeuren, elke dag opnieuw: ‘Toe vader, ik wil het zó graag, er kan echt niet misgaan. De paarden zijn het toch gewend en ze weten uit zichzelf best wel hoe ze moeten lopen. Laat mij nou eens voor een keertje, één keertje maar. Alstublieft, lieve papa. Of houdt u niet meer van me?’ De Zonnegod schrok zo erg van die opmerking dat hij Faëton zijn zin gaf. (van Dolen, 2009, p. 133)

De pretekst laat echter nog een opening om een falende vader-zoonrelatie te schetsen. In de *Metamorfosen* wordt Faëthon opgevoed door een stiefvader en zoekt hij zijn goddelijke afkomst te bewijzen door naar zijn echte vader op zoek te gaan. Voor Imme Dros is dit aspect uit de pretekst een aanleiding om in te gaan op de impact van een afwezige vaderfiguur, een thema dat ook al in haar bewerking van de mythe van Odysseus naar voren kwam. In een conversatie met zijn moeder, laat Dros Faëthon volgende vragen stellen:

‘Wat is de reden dat mijn vader me nooit komt bezoeken?
Waarom laat hij niets horen? Weet hij van mijn bestaan af?
Heeft hij soms een hekel aan mij of schaamt hij zich voor me?’
Nee, dat moest hij beslist niet denken, maar Helios had het druk met zijn werk en de god had natuurlijk nog andere zonen,
als hij die allemaal moest bezoeken had hij wel dagwerk.
(Dros, 2004, p. 256)

²¹⁵ ‘quid mea colla tenes blandis, ignare, lacertis?/ ne dubita, dabitur (Stygias iuravimus undas!)’ (Ov. *Metam.* 2.100-101). Let op het gebruik van het woord ‘ignarus’. De zonnegod wijst andermaal op de onwetendheid van zijn zoon.

Deze verzen passen in de realistische tendens van na de pedagogische emancipatie. De vragen die Faëthon stelt en het antwoord van de moeder dat de vader 'het druk [had] met zijn werk' lijken uit een realistisch jeugdboek geplukt. Het herkenbare script wordt echter abrupt doorbroken door de opmerking over het nageslacht van de zonnegod dat te talrijk en te onbelangrijk blijkt voor de god om er zich over te kunnen ontfermen.

In de noodlottige wens van Faëthon komen het verlangen naar een vaderfiguur en naar volwassenheid samen. In *A web of fantasies*, een analyse van de genderrollen in Ovidius' *Metamorfozen*, beschrijft Patricia Salzman-Mitchell dit aspect van de pretekst als volgt:

In search of his own identity, the boy wishes to drive the chariot of his father. The achievement of masculinity for Phaethon is understood in terms of adventure and movement. If he can advance across the sky, he will be like his father and prove his ancestry. But Phaethon is only a child and not a divine one, and so fails in his intent. (2005, p. 102)

Salzman-Mitchell verbindt de zoektocht naar de eigen identiteit van de jongen met de wens om te zijn zoals zijn vader, wat zich bij Faëthon veruitwendigt in de wens de zonnewagen te besturen. Ook Patrick de Rynck leest de mythische geschiedenis op deze freudiaanse manier. In zijn speelse bewerkingstechniek laat hij het moderne psychoanalytische script van de ontwikkeling naar volwassenheid uitgesproken botsen met schema's en elementen uit de traditie:

om hem zijn warme vaderliefde te tonen en om Faëthoons vertrouwen te winnen laat Helios hem een wens doen, die hij zweert te zullen inwilligen. Faëthoon is al een heel eind in zijn oedipale evolutie en wil niets liever dan zijn vader imiteren. Ook eens één dag met de wagen van papa mogen rijden, dát is zijn wens. Vader Helios is de zonnegod en hij zit dus voor zijn dagtaak achter het stuur van de gouden zonnewagen, voor een file- en tegenliggerloos dagje uit rond de aarde, met frigobox en 's avonds warm eten. Met dát voertuig wil Faëthoon het ook eens proberen. (1997, p. 75)²¹⁶

De goddelijke natuur van de vader vervreemdt de herkenbare elementen van de vader-zoondynamiek doordat de dagtaak van deze werkende vader-god allesbehalve alledaags is. Tezelfdertijd versterkt het idee van een vader als god de 'moderne',

²¹⁶ Ook op het niveau van woordgebruik wordt gespeeld met de incongruentie van herkenbare en mythische elementen. Zo spreekt de Rynck over Helios' 'warme vaderliefde' (1997, p. 75) en geeft Dros aan dat 'de zonnegod deed wat hij kon om een goede vader te schijnen' (2004, p. 257).

freudiaanse invalshoek. Freud legt immers een analogie tussen vaderbeeld en godsbeeld. In 'Freud en de religie' legt Harry Stroeken uit hoe Freud het doorbreken van deze idee van de vader-god beschouwt als een belangrijke stap in de ontwikkeling naar volwassenheid:

Op een bepaald moment in zijn ontwikkeling moet een mens de veiligheid van de almachtig gewaande vader opgeven. Vader is niet almachtig, hij moet zelf ook buigen voor de slagen van het lot, voor ziekte en dood. Hij kan zijn kinderen daar niet tegen beschermen. (2005, pp. 79-80)

De figuurlijke godenstatus van de vader uit de theorie van Freud krijgt in de bewerking van de Rynck enerzijds een erg letterlijke invulling, maar toch moet ook deze godenzoon leren dat zijn vader niet onschendbaar is. Hij stemt immers toe in de noodlottige wens van Faëthon die hem het leven kost: 'Helios krijgt bij de vraag van Faëthoon het zaterdag-avondgevoel van veel ouders-van-nu, maar gezegd is gezegd en lievemoederen helpt niet' (1997, p. 76).

In *Wachten op Apollo* laat Lida Dijkstra ook een zwakke zonnegod figureren, al gaat de aandacht minder uit naar de impact van diens rol op Faëthons groei naar volwassenheid. Het verhaal krijgt een diepere betekenis binnen het grotere geheel van het boek. Dijkstra laat het vertellen bij monde van de kraai Cornix. In de mythologische traditie verandert de godin Athena (Minerva) prinses Cornix in een kraai om haar te beschermen tegen een zeegod die haar wou verkrachten. In het jeugdboek wordt verteld hoe Cornix naar het orakel van Delfi trekt om aan de god Apollo haar menselijke gedaante terug te vragen. Het is lang aanschuiven tot het orakel en Cornix verkort het wachten voor zichzelf en de omstaanders met verhalen over de godin Minerva en de god Apollo.²¹⁷ Ook Cornix portretteert de zonnegod, hier Apollo,²¹⁸ als een vader die zich al te makkelijk laat vermurwen door de smeekbeden van zijn zoon:

En hij dramde en zanikte net
zolang tot Apollo murw zei:
'Dan moeten we maar zien wat ervan komt'
(Dijkstra, 2001, p. 50)

²¹⁷ In de pretekst komt de tocht naar het orakel van Delfi niet voor.

²¹⁸ In de *Metamorfosen* is Faëthon de zoon van Sol (Romeins equivalent van Helios), maar in functie van het kaderverhaal, maakt Lida Dijkstra hier Apollo van die ook 'zonnegod' werd genoemd. De Zon en Apollo worden soms ook met elkaar vereenzelvigd, maar Ovidius maakt steeds een duidelijk onderschied tussen beide.

Ook in de interactie met de oppergod wordt hij als een zwak figuur afgeschilderd; hij is doodsbang en wordt aangesproken op zijn gebrek aan verantwoordelijkheid:

De toorn van oppergod Jupiter
was zo ontzaglijk, dat Apollo
als een trillend riet voor hem stond.
Links en rechts scheerden de
weerlichten om zijn oren.
'De zonnwagen aan een snotjong geven,'
bulderde Jupiter. 'Knetter en bliksem!
Zit je kop soms vol plus?
Weet je dan niet dat de aarde heilig is? [...]'
(Dijkstra, 2001, p. 54)

De bewerkingstechniek van Dijkstra wordt, net als die van de Rynck en Dros, gekenmerkt door een speelse vermenging van hedendaagse en traditionele scripts en schema's.²¹⁹ Opvallend is dat Dijkstra en de Rynck hetzelfde anachronisme, nl. insmeren met zonnebrandcrème, gebruiken om in de verf te zetten hoe de vader faalt in zijn beschermende rol: 'De vader doet nog het laatste wat hij kan doen: hij smeert eigenhandig het gezicht en de rug van zijn zoon in met zonnebrandcrème. *Sun block*, om zeker te zijn' (De Rynck, 1997, p. 76; cf. Dijkstra, 2001, p. 50).

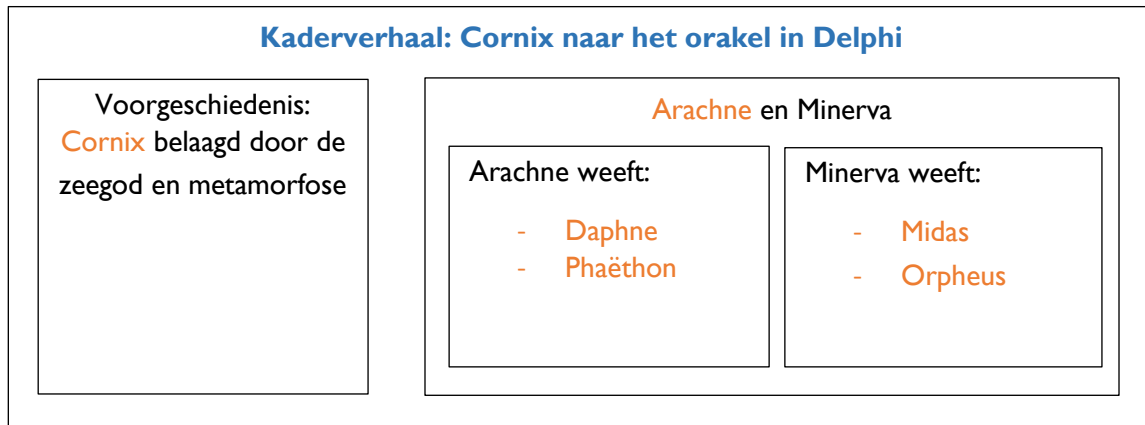
Nog explicieter wordt de zonnegod verantwoordelijk gesteld in het kaderverhaal van *Wachten op Apollo*. De communicatie tussen Cornix en haar publiek wordt aangewend om de interpretatie van de mythe door de reële lezer te sturen:

'Je hebt het wel op de zonnegod gemunt, nietwaar?' vroeg hij. 'Eerst ga je lekker uitgebreid in op een mislukte liefde van Apollo, en in dit tweede verhaal haalt de zonnegod weer een domme stunt uit, door de zonnwagen aan zijn zoon uit te lenen'
(Dijkstra, 2001, p. 56).

De betekenis van de commentaar van deze toehoorder in het verhaal heeft niet alleen betrekking op het verhaal-in-het-verhaal van Faëthon, maar op alle verhalen die in het boek worden verteld. De mythen die Cornix vertelt zijn immers zowel

²¹⁹ Volgend voorbeeld illustreert het spel met de traditie en de bewuste omgang met het adaptatieproces: 'Om binnen te mogen komen, moet u / een vraag beantwoorden,' zei de Dag./'En nog vier formulieren /Invullen, maar dat komt later.' De vraag die de Dag aan Faëthon stelt bij zijn bezoek aan het paleis is het raadsel van de Sfinx uit de mythe van Oidipous. Het antwoord van Phaëthon legt de nadruk op een relativerende omgang met de traditie: 'De mens,' mompelde Faëthon [...] Hij schudde het hoofd. 'Wat een snugger stel. Dit raadsel kennen mijn kleine zusjes ook' (2001, p. 46).

thematisch als structureel op een doordachte manier met elkaar en met het kaderverhaal verbonden. Cornix vertelt als eerste het verhaal van Arachne en laat de geschiedenissen van Apollo en Dafne en van Apollo en Faëthon voorkomen op het kleed dat Arachne weeft tijdens de wedstrijd met de godin. De godin weeft dan op haar beurt de verhalen van Midas en van Orfeus en Eurydike. Onderstaand schema verbeeldt de niveaus van de verschillende vertellingen die van belang zijn voor de interpretatie van het boek (zie figuur 21):



Figuur 21 De structuur van *Wachten op Apollo* (Dijkstra, 2001)

De rode draad doorheen al deze vertellingen wordt aangegeven in het motto van het boek, geplukt uit het nummer *One of us* dat folk-rockzangeres Joan Osborne uitbracht op de gelijknamige plaat in 1995- ‘Wat als God een van ons was? Gewoon een sloeber net als wij?’ (Dijkstra, 2001, p. 5). Het centrale thema, het onderscheid tussen god en mens, wordt verbonden met vragen over de betekenis van macht en autoriteit, zoals blijkt uit de conversatie tussen Cornix en haar toehoorders:

‘Ho, stop eens even!’ zei de jongen. ‘Waarom koos Arachne precies voor dat verhaal van Apollo en Daphne?’ ‘Snap je dat dan niet? Om te laten zien hoe kwetsbaar een god kan zijn,’ antwoordde Cornix. ‘Apollo mag dan machtig zijn, maar door zijn kalverliefde voor Daphne stond hij behoorlijk voor gek.’ (Dijkstra, 2001, p. 39)

De verhalen die Minerva weeft, hebben net het tegenovergestelde doel, zo verklaart de kraai aan haar publiek: “Minerva koos juist de verhalen uit waarin goden opperwezens zijn. Want zij wilde bewijzen dat mensen niet bij goden in de schaduw kunnen staan” (Dijkstra, 2001, p. 39). Ook in de *Metamorfosen* is dit aspect aanwezig, al gaat het om andere verhalen en beeldt Arachne daar vooral de gênante seksuele escapades van verschillende mannelijke goden uit, terwijl Minerva de grootsheid van

de Olympische goden afbeeldt en minder gekende verhalen waarin hybris wordt afgestraft.²²⁰

Door de structuur van *Wachten op Apollo* krijgen de mythen van Cornix en de strijd tussen Arachne en Minerva het grootste gewicht mee. De verteller begint het verhaal van Arachne door herhaaldelijk en expliciet te wijzen op de brutaliteit van de sterfelijke weefster. Ze is ‘te veel gewend aan alle Ooo’s en Aaa’s’; ‘ging in de fout’; is ‘arrogant’, ‘brutaal’, ‘hoogmoedig’ (2001, p. 22) en ‘vol van haarzelf’ (2001, p. 24). Naast deze expliciete vertellerscommentaren op het gedrag van Arachne, blijkt haar brutale karakter ook uit haar woorden. Net als in de pretekst, verkleedt de godin zich in een oude vrouw die door Arachne in erg grove bewoordingen wordt beledigd:

‘Ach onnozel besje,’ lachte ze,
‘hebt u niets beters te doen
dan mij de les te lezen?
Het verstand komt met de jaren?
Ha! Hoe vaak worden bejaarden
niet als kleine kinderen? Onbegrijpelijk
brabbelend, morsend met de pap
en bed en broek bevuilend?
Hoe zou zo’n aftandse zemelkous
als u mij kunnen adviseren?
Oudje, ga naar huis en zeur
uw dochter aan het hoofd.’
(2001, p. 24)

Deze expliciet negatieve karakterisering van Arachne doet denken aan de eerder besproken bewerkingen die het verhaal weergeven als een didactische fabel over hoogmoed en straf en zet de lezer ertoe aan het gedrag van Arachne te veroordelen (cf. supra paragraaf 4.1.1: Lim, 1976, van der Putte, 1977 en Haarhuis, 2007). Doorheen de afwikkeling van het verhaal vindt echter een belangrijke verschuiving plaats. De auteurs van de didactisch-moraliserende bewerkingen stellen de vraag wie van beide het mooiste kleed maakte voor als irrelevant en de straf als een terechte

²²⁰ Arachne beeldt Zeus’ verovering van Asteria, Leda, dochter van Nycteus, Alkmene, Danaë, Aegina, Mnemosyne en Persefone en daarnaast ook nog veroveringen door Neptunus, Apollo (maar niet van Dafne) en Bacchus/Dionysos. Minerva beeldt de goden af en de verhalen van Rodope en Haemus; Gerana; Antigone en Cinyras.

reactie van een autoriteitsfiguur op aanmatigend gedrag. In *Wachten op Apollo* daarentegen, wordt geen twijfel gelaten over wie het mooiste kleed weefde:

Arachne's kleed gaf licht
(of tenminste, zo leek het),
het was alsof de bloemen geurden.
Het had zoveel diepte dat de vlieg
probeerde erin weg te lopen.
Terwijl het kleed van de godin...
Nou ja, het was wel kleurig
en wel keurig, maar van zulke
had je er dertien in 't dozijn.
(Dijkstra, 2001, p. 104)

Dijkstra pikt op die manier in op de weergave in de *Metamorfosen*, waar de bestraffing een dubbele duiding krijgt. In *Ovid. Myth and metamorphosis*, een introductie in de poëtica en receptie van Ovidius, beschrijft Sarah Annes Browne de reactie van de godin als volgt: 'The goddess is furious, partly because Arachne's tapestry is perfect, partly because of its subversive subject matter' (2005, p. 106).²²¹ De 'furieuze' reactie van de godin bestaat erin dat ze eerst het kleed aan stukken scheurt en vervolgens Arachne te lijf gaat met een naald. Wanneer het wanhopige meisje zich daarop tracht te verhangen, verandert Minerva haar in een spin. Dijkstra beschrijft hoe de godin op de overwinning van Arachne reageert 'als een gewonde leeuw' die alle zelfbeheersing verliest:

Minerva, door het dolle heen,
schuim in haar mondhoeken
de ogen griezelig weggedraaid,
wist niet meer wat ze deed.
(Dijkstra, 2001, p. 105)

Deze voorstelling van de bestraffing als een daad van een ontoerekeningsvatbaar jaloers iemand, contrasteert met het beeld van een terechte bestraffing van een gebrek aan respect voor een gezagsfiguur. Net als Apollo in de verhalen van Dafne en Faëthon, laat Dijkstra ook Minerva van haar voetstuk vallen.

²²¹ Ook Fantham wijst op de jaloezie van de godin: 'Here is a consummate artist of humble origin, acknowledging no debts for her artistry and challenging authority by its contents, destroyed along with her masterpiece by a jealous authority figure' (2004, p. 55).

Sarah Annes Browne noemt een bewerking als die van Dijkstra waarin de sympathie voor Arachne wordt aangewakkerd een ‘moderne’ lezing van het verhaal uit de *Metamorfosen* (2005, p. 109). Niet alleen Dijkstra, maar ook andere auteurs van bewerkingen geadresseerd aan jongeren stellen Arachne in een positief daglicht. Simone Kramer geeft een dubbelzinnige boodschap mee. Ze laat geen twijfel bestaan dat Arachne de wedstrijd wint en over de motivatie van de godin: ‘Razend van jaloezie begon de godin met haar spoel op het kunstige weefwerk in te hakken’ (1995, p. 66). Arachne slaat op de vlucht, maar komt ten slotte tot inkeer waardoor ze zich verhangt: ‘Ze schaamde zich zo, dat ze zich met een van haar eigen draden ophing aan de eerste de beste boom’ (1995, p. 68). Patrick de Rynck, wiens bewerking ik eerder al vermeldde als parodie op de moraliserende fabel (cf. supra, paragraaf 4.1.1), geeft aan dat het werk van beide weefsters ‘van hetzelfde niveau’ was, wat de razernij uitlokt van de godin, want ‘Griekse godinnen zijn slechte verliezers’ (1997, p. 113) en ook voor Pfeijffer is enkel de jaloezie de reden voor de godins furieuze reactie (2010, p. 20).

Browne wijst verder op de aantrekkelijke aspecten van Arachne voor ‘moderne’ lezers die los moeten gezien worden van de vraag naar de positie van de Romeinse auteur: ‘It is possible that such a characteristically “modern”, Arachnean, reading of the weaving contest reflects wishful thinking on the reader’s part. We like underdogs, rebels and artists and we want Ovid to like them too’ (2005, p. 109).²²² Brownes karakterisering van een moderne Arachne als rebel, underdog en kunstenaar is in elk geval toepasbaar op de Arachne van Dijkstra. Niet alleen gaat ze erg uitvoerig in op de weefkunst van Arachne, ze wordt ook voorgesteld als een visionair kunstenaar met erg moderne visies op het creëren van beeld:

‘Lijnen bestaan niet in de natuur,
alleen gekleurde vlakken,’ zei ze.
En: ‘Alle kleur is een vorm van licht.’
En: ‘Ook schaduw heeft een kleur.
Zwart is geen kleur. Dus dat gebruik ik niet
Omdat het eigenlijk niet bestaat.’
Het publiek zei ‘ach’ en ‘dus’
maar begreep er geen steek van.
‘Wanneer ik gele en rode puntjes naast elkaar weef

²²² Sommige commentaren beschouwen de relatie tussen Arachne en de godin als een spiegel van de relatie van de dichter tot zijn keizerlijke mecenas, al is deze interpretatie omstreden (zie Fantham, 2004, p. 55).

wordt het oranje' zei Arachne. En ze deed het.
(Dijkstra, 2001, p. 21)

Ook wordt in de kritieken gewezen op het weven als metafoor voor het 'weven' van de tekst en voor de esthetica van de *Metamorfosen* (Rosati, 2006, pp. 346-347; Salzman-Mitchell, 2005, p. 126). In *Wachten op Apollo* kan ook een mogelijke connectie tussen weven en de eigen schrijfkunst gelezen worden. De auteur legt een van Cornix' toehoorders immers haar eigen visie op bewerken in de mond: "Wij willen horen hoe jij het vertelt," legde hij uit. "Want jij versiert de verhalen. Je maakt ze anders dan anders." (2001, p. 57). De positie van deze metacommentaar, net na Cornix' beschrijving van het kleed van Arachne, kan wijzen op een verband tussen het weven en Dijkstra's eigen bewerkingstechniek. Ook in de bewerking van Pfeijffer wordt Arachne als kunstenaarsziel geportretteerd. De vernieling van het doek door de godin wordt in deze bewerking uitgesproken geduid als de reden voor de wanhoopsdaad van Arachne: 'Arachne was ontroostbaar. Het was haar levenswerk. Ze verhing zichzelf aan een balk' (Pfeijffer, 2010, p. 20).²²³

Niet alleen de voorstelling van Arachne als kunstenaar, maar ook als sympathieke rebel en underdog wordt versterkt door het kaderverhaal in *Wachten op Apollo*. Het hoofdpersonage Cornix stelt zichzelf daar immers voor als een slachtoffer van de wispelturige en opvliegende godin, wat meteen ook de aanleiding is om het verhaal van Arachne te vertellen:

'[...] Ik durf zelf niet meer in haar buurt te komen.'
'Waarom niet?' zei de jongen. 'Zo streng kan de godin van de wijsheid toch niet zijn?'
'Niet streng? Tss! De godin van de wijsheid, jazeke. Maar Minerva heeft meer kanten. Zij is ook godin van het handwerk, en vooral van de oorlog. Minerva kan een feeks zijn. Niet normaal! Erger dan een furie. Je ziet haar woede niet altijd aankomen, dat is zo verraderlijk. Denk maar eens aan Arachne. Wat Minerva die stumper heeft aangedaan...' (2001, p. 17)

Doorheen het verhaal wordt de sympathie voor de figuur van Cornix aangewakkerd, hoewel ook zij, net als Arachne, brutaal uit de hoek kan komen. Ook de ingebedde verhalen over het falen van de goden (Apollo en Minerva) en van de mensen (Midas en Orfeus) dienen om mensen en goden op dezelfde lijn te plaatsen.

²²³ Ik herinner eraan dat de bewerking van Pfeijffer via leesaanbevelingen aan jongeren werd geadresseerd (2010). In de pretekst wordt voor de zelfmoordpoging van Arachne geen duidelijke motivatie gegeven. Ook de Rynck en Dijkstra laten de motivatie in het midden: 'En was het nu een wanhoopsdaad/of kwam het van angst of nijd' (Dijkstra, 2001, p. 105).

Dijkstra laat Cornix de boodschap overbrengen dat de goden zich enkel door hun machtspositie van de mensen onderscheiden: ‘Machtiger misschien,’ zei Arachne, ‘maar bij tijd en wijle even dom. [...] evenals mensen zijn goden soms achterbaks of dom’. Op die manier doet de auteur de grens tussen god en mens vervagen. De boodschap dat gezag niet gelijk staat met wijsheid en rechtvaardigheid, kan ook geprojecteerd worden op relaties tussen jongeren en volwassenen, onder meer in de jeugdliteratuur. De vragen over de legitimiteit van macht, klinken dan als een echo van discussies die de jeugdliteraire kritiek stelt over de precieze aard van de verhouding tussen jongeren en volwassenen die in hoofdstuk 1 uitgebreid aan bod kwamen. *Wachten op Apollo* zet jonge lezers zo aan tot een actieve positie waarbij traditionele verhoudingen niet meer als vanzelfsprekend worden aangenomen.

In personages als Dijkstra’s Cornix en Arachne is deze actieve rol ten opzichte van gezagsfiguren onlosmakelijk verbonden met een creatieve, tot zelfs subversieve houding ten opzichte van de traditionele verhalen. Ook de afloop van het verhaal versterkt deze boodschap. De god Apollo, die het hele verhaal lang vermomd als herdersjongen naar Cornix luistert, beschouwt de verhalen waarin hij zelf soms voor schut wordt gezet, ten slotte als ‘het mooiste geschenk’ dat hij kan krijgen. Opvallend is dat ook in de bewerkingen van Roijaards, Dros en de Rynck het in vraag stellen van of rebelleren tegen gezag samen gaat met een speelse of subversieve houding ten opzichte van de pretekst.

4.2 Angstaanjagende verhalen

Verschuivende opvattingen over de verhoudingen tussen volwassen en kinderen komen op verschillende manieren naar voren in de behandeling van taboegevoelige onderwerpen. Ik onderscheid drie onderwerpen uit de klassieke mythologie die ingaan tegen de traditionele, romantische notie van ‘veilig’ leesvoer voor jongeren: seks, met inbegrip van incest en homoseksualiteit (Ghesquiere, 2009, pp. 91-93); dood, in het bijzonder het definitieve en onherroepelijke karakter van de dood (Ghesquiere, 2009, pp. 87-90) en geweld, waartoe ook seksueel en dodelijk geweld behoort zoals kindermoord, oudermoord en gewelddadige relaties tussen volwassen en kinderen. Zowel uit de kwantitatieve bevindingen, als uit de voorafgaande tekstanalyses bleek dat de idee van te beschermen jeugdige onschuld plaats ruimt voor een visie op jongeren als ‘knowing’. Zo daalt de leeftijd van het doelpubliek en

komen steeds meer bewerkingen voor van preteksten waarin seks, dood en geweld centraal staan (cf. supra, paragraaf 2.2). Ook de groeiende aanwezigheid van bewerkingen met een tragisch einde indiceert dat de beschermende impuls haar dominantie geleidelijk aan verliest. In deze paragraaf plaats ik deze eerste bevindingen verder in perspectief door een analyse van bewerkingen van de ontstaansmythen. Seks en geweld – en in mindere mate dood – zijn niet alleen cruciaal voor de ontwikkeling van de plot van deze verhalen, maar komen vooral voor in relaties tussen volwassenen en jongeren (cf. supra, paragraaf 4.2.1). Mijn analyse van de mythe van Orfeus focust op de manier waarop het verhaal eindigt. Het behouden van of breken met de veiligheid van een afgeronde verhaalstructuur met vaste betekenissen in deze mythe is indicatief voor kindbeeld en ideologie en onlosmakelijk verbonden met de voorstelling van de onherroepelijke aard van de dood (cf. supra, paragraaf 4.2.2).²²⁴

4.2.1 De ontstaansmythen. Een oeroud gezinsdrama

*mama en papa zijn naar de bioscoop
ik lig in mijn warme bed
in de stille hoop
dat mama en papa
vlak na de bioscoop
het leven zullen laten
een leven zonder hoop*

*mama en papa zijn dood
mama en papa zijn dood
mama en papa zijn dood
dood zijn mama en papa*

*dan is het huis van mij
dan ben ik volwassen en groot
dan neemt men mij au serieux*

²²⁴ De analyses zijn grotendeels gebaseerd op mijn artikel 'Continuity and change in the treatment of frightening subject matter: contemporary retellings of classical mythology for children in the Low Countries' dat verscheen in *International Research in Children's Literature* (2014). Voor de tekstanalyses van de Orfeusmythe gebruikte ik ook mijn artikel 'Een gids in het land van de mythen: Imme Dros hervertelt de klassieken' uit *Literatuur zonder leeftijd* (2009a).

dan hoef ik niet meer naar school

Raymond van het Groenewoud. *Mama en papa*
(1988)

Verhalen waarin geweld tussen volwassenen en jongeren voorkomt zijn al zo oud als de jeugdliteratuur zelf, maar nemen onder invloed van veranderende visies op jongeren en jeugdliteratuur steeds nieuwe vormen aan. In de klassieke ontstaansmythen hebben kinderen en ouders incestueuze relaties, verstoten en vermoorden ouders hun kinderen en stoten kinderen de eigen ouders met geweld van de troon.²²⁵ Dit laatste aspect, het verzet van kind tegenover ouder, ligt van al deze problematische ouder-kindrelaties het meest gevoelig in de jeugdliteratuur. Terwijl geweld van ouder tegenover kind een waarschuwende functie kan vervullen om de klassieke verhoudingen in stand te houden (cf. supra, paragraaf 2.2.5) en vergelijkbaar is met de traditionele invulling die de mythen van hybris en straf krijgen (cf. supra, paragraaf 4.1.1), gaat geweld van jongeren ten opzichte van hun ouders in tegen de dynamiek tussen volwassenen en jongeren die in de kern ligt van de jeugdliteratuur. Dat jonge personages met geweld worden klein gehouden door volwassenen, mag dan angstaanjagend zijn voor de jonge lezer, de omgekeerde beweging kan door de volwassene als bedreigend en beangstigend worden beschouwd.

Ik focus mijn analyse op de kosmogonie, het onderdeel van de onstaansmythen dat de oorsprong van de kosmos beschrijft en in de klassieke mythologie niet los kan gezien worden van de theogonie (het ontstaan van de goden). De oudste en meest invloedrijke beschrijving van de kosmogonie in Hesiodos' *Theogonie* is sterk teleologisch in structuur en betekenis (Hes. *Theog.* 1.16-138). Hesiodos beschrijft hoe de wereld zich ontwikkelt van een plaats waar anarchie heerst, met vadermoord en kindermoord, tot een meer geordende wereld, bestuurd door Zeus, waar de patriarchale familie het steunpunt is. Deze evolutie vindt plaats door een opvolgingsketen waarbij de zoon steeds met geweld de plaats van de vader inneemt: in het begin was er Chaos en vervolgens Gaia (de Aarde), alsook Tartaros (de Onderwereld) en Eros (de personificatie van seksuele voortplanting). Gaia krijgt een zoon, Ouranos (de Hemel) en uit de vereniging tussen moeder en zoon worden de Kyklopen en Hekatoncheiren geboren, en ten slotte de twaalf Titanen. Wanneer

²²⁵ Ik gebruik hier het woord 'kind' niet als afbakening van de leeftijd, zoals elders, maar om te verwijzen naar jongeren in relatie tot hun ouders.

Ouranos zijn kinderen verstoot, komt de jongste van de Titanen, Kronos, in opstand en castreert zijn vader. Vervolgens huwt Kronos zijn zus Rhea en verorbert zijn eigen kroost uit angst later door hen van de troon te worden gestoten. Het is opnieuw de jongste zoon (Zeus) die, gered door zijn moeder, een einde kan maken aan de tirannie van zijn vader en zo heerser wordt over de wereld (Baudy, 2013; Graves, 1990 [1955], pp. 39-42; Grimal, 1996, pp. 167-168).²²⁶

De voorstelling van relaties tussen ouders en kinderen in deze pretekst heeft betrekking op de manier waarop de triade moeder-vader-kind wordt geconcipieerd en krijgt mede daardoor een sterk patriarchale invulling. Door een gedetailleerde vergelijking van onder meer weglatingen, toevoegingen en woordgebruik in de bewerkingen van de kosmogonie (tot en met de kindermoord door Kronos), onderzoek ik de impact op kindbeeld en ideologie van de manier waarop moedergodin, vadergod en de godenkinderen in relatie tot elkaar worden weergegeven.²²⁷ Als indicatief voor verschuivingen in opvattingen over jongeren beschouw ik de dalende leeftijd van het doelpubliek. In het nieuwe millennium, en vooral vanaf 2003, zakt de leeftijd van het geïntendeerde publiek van de bewerkingen (cf. supra, paragraaf 2.2.3). Ook voor de ontstaansmythen is de daling opvallend. Van gemiddeld 12 jaar, zakt de minimumleeftijd naar 10 jaar (Kramer, 2005; 2008; Pelgrom, 2007; Cielen, 2009) tot zelfs 7 à 8 jaar (van Dolen, 2009; Idema, 2013).

Onderstaand schema geeft een visuele weergave van de resultaten van de analyses. Ze kan als leidraad dienen bij de bespreking die volgt. Ik heb de mythe ingedeeld in episodes en de kleuren staan voor de 'gradatie' waarin een bepaalde episode is weergegeven (wit: episode is niet vermeld; lichtkleurig: vermeld in bedekte termen; donkerkleurig expliciet vermeld; donkerste kleur: voorbeeld van 'overwording', nl. expliciete weergaven, benadrukt door herhaling, het gebruik van synoniemen).

²²⁶ Zowel het doodwensen als de doodsb bedreiging van de ouderfiguur die in deze preteksten voorkomen, zijn belangrijke aspecten van de psychoanalytische theorie van het oedipuscomplex dat eerst door Freud werd uitgewerkt en later ook door Lacan (zie Verhaeghe, 2011). Zoals eerder aangegeven, stip ik de psychoanalytische theorieën maar kort aan.

²²⁷ De kosmogonie komt in het corpus voor in Lim (1976); Broos (1991 [67]); Meppelink (1988); Dros (1996; 1999); Kolen (1996 [1922]); De Rynck (1997); Kramer (2005; 2008); Houtzager (2003); Pelgrom (2007); van Dolen (2009); Cielen (2009); Pfeijffer (2010); Idema (2013). Dros en Kramer geven het verhaal in twee verschillende boeken weer, in de tabel heb ik slechts een van beide opgenomen. Leesaanbevelingen zijn gemarkeerd met *.

	Ontstaan Gaia	Geboorte Ouranos uit Gaia	Incest Ouranos en Gaia	Ouranos verstoot kinderen	Kronos castreert Ouranos	Kronos verorbert kinderen
Lim 1976						
Broos 1991 [1967]						
de Rynck 1997*						
Dros 1999						
Kramer 2005						
Pelgrom 2007						
Cielen 2009						
van Dolen 2009						
Pfeijffer 2010*						
Idema 2013						

Figuur 22 Episodes in bewerkingen van de ontstaansmythen

Vader Hemel en Moeder Aarde

Zowel Lim (1976) als Broos (1991 [1967]) laten de incestueuze relatie tussen Gaia en Ouranos, moeder en zoon, onvermeld. Lim beschrijft Uranus als ‘een machtig god’; hij ‘werd de vader van de geweldige Cyclopen’ en ‘was ook de vader van de Titanen, de reuzen’ (1976, p. 9). Lim vermeldt wel dat Ouranos uit Gaia voortkomt (1976, p. 8: ‘Uit Gaia kwam [...] voort’), maar laat alle verwijzingen naar seksuele activiteit achterwege. De ‘agency’, handelende kracht, komt op die manier enkel bij Ouranos te liggen en Gaia’s moederschap blijft onvermeld. Door de kracht van Ouranos te beklemtonen en zijn vermogen om een sterk nageslacht op de wereld te zetten, wekt Lim zelfs de indruk dat Ouranos helemaal geen vrouw nodig heeft.

Broos vermeldt Gaia pas voor het eerst als Ouranos’ echtgenote en laat zo hun bloedverwantschap weg: ‘Echtgenoot van Gaia heet Uranus, de hemel’ (1991 [1967], p. 15). Hij geeft verder aan dat ‘de twaalf Titanen de kinderen [zijn] van dit echtpaar’ (1991 [1967], p. 15). Dros laat de kosmogonie herhaaldelijk voorkomen als ingebedde vertelling binnen een andere mythe; zo in haar bewerking van de mythe van Perseus (*De huiiveringwekkende mythe van Perseus*, 1996) waar Danaë het verhaal vertelt aan haar zoon en in *Reis naar de liefde* (1999) waar Orfeus het vertelt aan de Argonauten. Als verhaal-in-het-verhaal is de versie in beide gevallen erg kort, wat ook de weglatingen – op zijn minst gedeeltelijk – verklaart. De incestueuze relatie wordt hier niet verzwegen, maar evenmin geëxpliciteerd:

Alles komt voort uit de grote, woeste, duistere Chaos:
Licht en Donker, Lucht en Water, Hemel en Aarde.
Vadertje Hemel en moedertje Aarde kregen zes zonen
en zes dochters, [...]
(2004 [1996], p. 18)

En toen ze sliep ontstond uit haar vruchtbare lichaam Ouranos,
vadertje Hemel. Hij kreeg met Gaia eerst drie Kyklopen.
(1999, p. 135)

In schrill contrast met de voorstelling van Ouranos als scheppende vader, die vooral in de bewerking van Lim erg nadrukkelijk is, stelt De Rynck Gaia voor als een scheppende kracht die geen man nodig heeft om haar zoon Ouranos ter wereld te brengen:

In den beginnen was er *woordloze* Chaos. In die dagen dook uit de *stomme leegte* Gaia, Moeder Aarde op, de oorsprong, de moeder, onder meer van haar zoon Oeranos, die ze zonder mannelijk ingrijpen voortbracht. Zo moet dat noodzakelijkerwijs gaan

in scheppingsverhalen waar je aan het begin staat met één eenzaam levend wezen. En dat is bij de Grieken een vrouw. (1997, p. 9)

Het effect wordt versterkt doordat Gaia ook een actieve rol krijgt in haar eigen ontstaan. Waar de Rynck beschrijft hoe Gaia zelf ‘opduikt’ uit Chaos, wordt in de vorige versies een meer passieve formulering gebruikt (‘Eindelijk werd uit de duisternis, Chaos, de aarde geboren.’, Lim, 1976, p. 8; ‘De oorsprong van alles is Chaos [...]. Daarnaast ontstaat Gaia’, Broos, 1991). Dros’ beschrijving is ambigu:

In het begin van tijd en ruimte was er de Chaos.
Chaos bracht de Nacht voort en het donkere Onland.
Nacht en Onland samen kregen de heldere Aither
en de Dag. Een wonder dat licht ontstaan kon uit duister.
Op die eerste dag begon Gaia, moedertje Aarde,
bergen te baren, weidse vlakten, zeeën, rivieren.
(Dros, 2004 [1999], p. 135)

Hoewel Chaos net als in de vorige versies aan het begin staat, komt Gaia niet uit hem voort. Hoe Gaia precies ontstond wordt niet beschreven, haar aanwezigheid ‘[o]p die eerste dag’ lijkt een evidentie. Simone Kramer geeft Gaia een actieve rol in haar ontstaan:²²⁸

Toch kwam er op een goed moment *uit deze kolkende, ongeordende massa* heel langzaam iets naar boven. Iets dat *wél een vorm* had: een grote ronde schijf vol scheuren en kloven. Dat was de aarde. (Kramer, 2005, p. 7)

Anders dan bij De Rynck, wordt de activerende rol van Gaia niet doorgetrokken in de beschrijving van de geboorte van Ouranos: ‘na verloop van tijd ontstond er boven Gaia ook de hemel: Ouranos’ (2005, p. 7; cf. 2008, p. 141). Vergelijkbaar met de versies van Lim, Broos en Dros zijn de abstracte beschrijving en het weglaten van (incestueze) seksuele activiteit ‘Monsters! Dat waren de eerste nakomelingen van Gaia en Ouranos. Geweldige gedrochten’ (2005, p. 11; cf. 2008, p. 142).

De meest verregaande herschrijving van de rol van Gaia komt voor in Els Pelgroms *Donder en bliksem* (2007). Pelgrom titelt haar relaas van het verhaal ‘de

²²⁸ Kramer laat het verhaal twee maal voorkomen in haar oeuvre van klassieke mythenbewerkingen. In 2005 maakt ze de kosmogonie tot onderwerp van een volledig boek: *De strijd van de Titanen. Het oerverhaal van de Griekse goden* en in 2008 in de thematisch opgevatte mythenbundel *Van Grote Beer en Orion. Het verhaal achter de sterren*. Ik geef voorbeelden uit de bewerking van 2005, aangezien de navertelling van 2008 daarvan een verkorte versie is en verwijs enkel naar de paginanummers uit de meest recente versie.

Grote Moeder' en gebruikt de techniek van ingebedde vertelling door 'de verhalenvertellers van lang geleden' aan het woord te laten:

'In het allereerste begin van de tijd was er niets. En dat niets noemen we Chaos.' En dan vertelden ze dat er ooit in die oneindige donkere muil een wezen was opgestaan, een godin. Zij had zichzelf gemaakt uit het niets. Ze noemden haar de Grote Moeder. En ook wel: de Aarde. Of Moeder Aarde. Maar ze gaven haar ook een meer gewone naam: Gaia.

Gaia schiep zichzelf zo dat ze *in alles het tegenovergestelde* was *van Chaos*. Zij was *stevig* en *plat*: ze had een *vaste vorm*. (2007, p. 19)

Net als bij de Rynck versterken de beschrijving van het ontstaan van Gaia en van de geboorte van Ouranos de nadruk op de scheppende kracht van de godin: 'En toen heeft Gaia nog iets geschapen, ze heeft iets uit zichzelf voorgebracht. Ze baarde een zoon. De zoon heette Uranus (2007, p. 19). Beide auteurs gebruiken transitieve werkwoorden (enkele onderlijningen) om de geboorte van Ouranos te beschrijven. Pelgrom geeft bovendien drie quasi-synoniemen en verlevendigt de weergave door gebruik van voltooid verleden tijd. Door de 'verhalenvertellers' te laten optreden en door dezelfde handeling in quasi-synoniemen weer te geven, krijgt de beschrijving extra gewicht mee. Het 'genderbewuste' komt in beide versies expliciet naar boven door het verbinden van de kracht van Gaia met haar moederschap, wat in beide versies 'oververwoord' wordt (dubbele onderlijningen). De Rynck stelt Gaia ook voor als 'de oorsprong', wat hij expliciet in verband brengt met moederschap.

Bovendien wordt Gaia uitdrukkelijk geportretteerd als tegengesteld aan de man. Pelgrom karakteriseert haar als 'stevig', 'plat' en met een 'vaste vorm' waartegenover Chaos, de man, ook letterlijk de chaos (in de hedendaagse Nederlandse betekenis van het woord) belichaamt, terwijl het de vrouw is die orde en standvastigheid schept. Op die manier pikken de auteurs in op een aspect van de pretekst dat kan ingepast worden in het feministisch discours. In het patriarchale denken wordt de man in een oppositionele voorstelling tussen man-vrouw geassocieerd met rede, orde, cultuur etc. en bevinden chaos en wanorde zich eerder aan de vrouwelijke, negatieve kant van de binaire oppositie (Hourihan, 1997, p. 17). Ook de Rynck en Kramer stelt Gaia's vaste vorm voor als tegengesteld aan de 'ongeordende massa' (Kramer, 2005, p. 7) of de 'woordeloze; stomme leegte' (De Rynck, 1997, p. 9). Door Gaia te zien als degene die een einde maakt aan de wanorde, brengen deze auteurs een breuk tot stand met de traditionele dichotomie natuur-vrouw en cultuur-man die ook door

de plot van Hesiodos' kosmogonie wordt uitgedragen. In de Ryncks bewoordingen kan bovendien een reactie gelezen worden op de antimaternale lacaniaanse theorie.²²⁹ Lacan beschouwt de moeder als 'het reële', de natuur die overstegen moet worden door de vader, de cultuur. Lacan vat de moeder daarbij op als een seksueel bedreigende kracht en stelt de vader voor als degene die de overgang naar de 'symbolische orde' tot stand kan brengen. De overgang van het reële naar de symbolische orde is sterk verbonden met het verwerven van taal. Lacan spreekt van de 'fallische betekenaar' en de 'Naam-van-de-Vader':

[Door de Naam-van-de-Vader] wordt het moederlijk verlangen betekend en dus begrensd, omdat de Naam-van-de-Vader als betekenaar naar de Wet verwijst, met hoofdletter, die het verschil en de verhouding tussen de twee geslachten en tussen de generaties regelt. (Verhaeghe, 2011, p. 80)

Met de voorstelling van een 'woordloze Chaos' en een 'stomme leegte' lijkt de Rynck deze verhoudingen om te draaien.

Toch is er nog een gradatie merkbaar in de manier waarop het patriarchale script wordt herschreven. In de versie van de Rynck staat de mannelijke instantie, de Chaos, nog steeds aan het begin. Hoewel Gaia grammaticaal en door de keuze voor het werkwoord 'opduiken' in een actieve rol is geplaatst, blijft het ontstaan van de vrouw hier van de tweede orde.²³⁰ In de herschrijving van Pelgrom wordt Chaos gelijkgesteld met 'niets', waardoor het ontstaan van Gaia werkelijk aan het begin komt te staan. Bovendien is het werkwoord 'opstaan' activerender dan 'opduiken'.²³¹ De paginagrote afbeelding van Thé Tjong-Khing die naast Pelgroms beschrijving staat, versterkt deze voorstelling van een krachtige Gaia. Ze lijkt zich, als een zwemmer uit het water, omhoog te duwen uit de 'donkere, gapende ruimte' die haar omringt (afbeelding 22).

²²⁹ Dit is een verkorte en vereenvoudigde weergave van Lacans versie van het oedipuscomplex die hij later herziert door middel van het concept van 'Jouissance' (Verhaeghe, 2011) (zie Verhaeghe, p. 79-80)

²³⁰ Ook in de bewerkingen van Lim, Broos en Dros is Gaia's ontstaan van de tweede orde en wordt bij hen in passieve bewoordingen beschreven. Enkel Kramer geeft Gaia 'agency': 'Toch kwam er op een goed moment uit deze kolkende, ongeordende massa heel langzaam iets naar boven. Iets dat wél een vorm had' (p. 7)

²³¹ In van Dale resp. verklaard als 'recht gaan staan' en 'tevoorschijn komen'; dit laatste leunt ook dichtst aan bij Kramers 'naar boven komen'.



Afbeelding 22 Gaia 'staat op' uit de Chaos, door Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 18)

De bewuste omgang met het patriarchale aspect van de pretekst gaat zowel bij de Rynck als bij Pelgrom samen met een explicitering van de incestueuze relatie tussen Gaia en haar zoon Ouranos. In 1997 breekt Patrick de Rynck met de tot dan toe voorzichtige tot ronduit censurerende weergave van de incest:

Even noodzakelijk is de volgende stap: incest. Oeranos liet zijn vruchtbare regen in Moeder Aarde neerdalen en de volgende lente priemden er bloemknopjes en boomstammetjes uit de grond en was er voor het eerst sprake van graspollen. [...] Ze weten het niet, de meesten, maar al die fluorescerende boxershorts die hun zomerse tuintjes besproeien, herhalen met hun weldadige handeling de oermythologische daad van Oeranos. (1997, p. 9)

De Rynck noemt de relatie tussen Oeranos en Gaia bij naam, maar gebruikt de metafoor van 'vruchtbare regen' om de incestueuze seksuele activiteit te beschrijven. Vanaf hier lijkt de Rynck Gaia echter uit te schakelen als actief handelende instantie. Het is Ouranos die de seksuele handeling uitvoert, de kwalificatie 'vruchtbaar'

meekrijgt en zo ook degene is die het leven op aarde voortbrengt. Ook het feit dat verder de ‘bloemknopjes en boomstammetjes’ het onderwerp zijn van de actie, versterkt de indruk dat Gaia dit alles eerder lijkt te ondergaan dan het actief voort te brengen.

Een gelijkaardige metaforische weergave van de seksuele relatie tussen moeder en zoon, met weinig tot geen actieve rol voor Gaia komt ook voor in twee recente bewerkingen. Opvallend is dat beide wat de geïntendeerde minimumleeftijd betreft aan de twee uitersten liggen. In van Dolens bewerking voor lezers vanaf 7 à 8 jaar wordt beschreven hoe de zoon naar de moeder verlangt, maar wordt zij voorgesteld als degene die hem van zich afhoudt (‘ze hing hem ver boven zich op in de lucht’, 2009, p. 11). Alle verwijzingen naar seksuele activiteit worden echter zorgvuldig gemeden:

Hij miste zijn moeder zo erg dat hij erom moest huilen. Zijn tranen werden wolken en die lieten regendruppels omlaag vallen. Het waren er zoveel dat overal plassen, meren, rivieren en zelfs zeeën kwamen. Alle soorten vissen zwommen erin rond. En uit de aardbodem groeiden de groene bomen, de bloemen en de planten (2009, p. 11).

Op de afbeelding wordt moeder aarde wel als een naakte vrouw voorgesteld en is te zien hoe ze de Hemel van zich weghoudt. Gaia krijgt echter geen actieve rol in de creatie van het leven op aarde (afbeelding 23).



Afbeelding 23 Ouranos treurt om het gemis van zijn moeder, door Louis van Geijn (van Dolen, 2009, p. 11)

Ook in Ilja Leonard Pfeijffers *Griekse mythen* komt de metafoor van de regen voor:

In den beginne was er chaos. Uit de chaos ontstond de zwarte nacht en erebos, het duister van de onderwereld. Uit hun liefdesverbond werden de dag en de lucht geboren. En de dag en de lucht lagen samen en baarden moeder aarde. In haar slaap droomde moeder aarde de hemel vol sterren, haar spiegelbeeld en beschermer. Zij wentelde haar lichaam van genot en vormde heuvels en dalen. (2011, p. 15)

Hoewel Pfeijffer explicieter is in zijn beschrijving van het seksuele aspect, wordt het incestueuze karakter verhuld wat echter eerder verband lijkt te houden met het antifeministische karakter van deze herschrijving dan met een censurerende impuls.²³² Het baren van haar zoon wordt immers voorgesteld door het werkwoord 'dromen'. De hemel die ze heeft 'gedroomd' wordt beschreven als haar 'beschermer' wat de mannelijke dominantie versterkt. Bovendien wordt het ontstaan van de aarde, bij Hesiodos meteen na Chaos, naar achteren verschoven in de chronologie en wordt Gaia een nakomeling van 'de dag en de lucht'. Gaia mag dan wel de handelende instantie zijn in de creatie van de 'hemel' en de 'heuvels en dalen', beide scheppingsdaden worden voorgesteld als onbewuste handelingen, voortkomend uit dromen of drijven. Verder verschuift de 'agency' volledig naar de hemel. Pfeijffer beschrijft hoe Ouranos achtereenvolgens '[neerkeek] op de rondingen van haar bergen'; haar 'bevruchtte met zijn regen waardoor zij bezaaid raakte'; haar [holtes] vulde en 'tot zijn vrouw [nam]' (2010, p. 15). De hemel lijkt de aarde vanuit zijn superieure positie zo te bekijken als een geheel van 'rondingen', 'weelderige vormen' en 'holtes'. Vooral de laatste handeling, het 'tot vrouw nemen' is een bewuste daad. Pfeijffers versie kan daarom ingepast worden in een dualistisch denken dat de mannelijke dominante positie versterkt en waarbij de oppositie 'male-female' geassocieerd wordt met de binaire paren 'reason-emotion'; 'mind-body' en 'master-slave' (Hourihan, 1997, p. 17).

Ook Pelgrom legt de 'agency' bij Ouranos in de beschrijving van de seksuele handeling, maar gebruikt die op een doordachte manier net om het patriarchale script te herschrijven.

De twee zonen waren niet, zoals hun moeder, **vast van vorm**. Ze waren **zo beweeglijk als wat** en wilden in elke opening van elk kuiltje van Gaia doordringen. Overal waar zij

²³² De auteur is doorheen de rest van het boek erg expliciet in zijn weergave van seks, zo wordt Hermaphroditos benoemd als 'een mens [...] met de borsten van een vrouw en de pik van een man' (2011, p. 29) en 'had [Aphrodite] maar één taak en dat was seks (2011, p. 21).

niet was, daar was óf water óf lucht. Maar het was vooral Uranus die zijn *moeder* Gaia nooit los wilde laten en altijd boven op haar lag, in haar doordrong en bevruchtte. Zo werden zij het eerste liefdespaar. En ze kregen kinderen. (2007, pp. 19-20)

De expliciete en beeldende bewoordingen stellen de man zeer letterlijk voor als een drukkende en onderdrukkende aanwezigheid voor de moeder en ‘haar’ kinderen: ‘Uranus lag altijd boven op Gaia en liet zijn zaad in haar schoot stromen; zij had nooit rust en kon bijna niet ademen. Ook voor haar kinderen was er geen ruimte’ (2007, p. 21). Het oververwoorden van de seksuele activiteit zorgt ook voor een erg expliciete weergave van de incestueuze relatie tussen Gaia en haar zoons, Ouranos (en Pontos). Door het herhalen van de woorden ‘zoon’ en ‘moeder’ wordt het incestueuze karakter nog meer benadrukt.

Opvallend is dat in de meeste bewerkingen een expliciete weergave van de incest gepaard gaat met een bewuste omgang met het patriarchale aspect van de pretekst en een censurerende impuls met weinig tot geen aandacht voor de genderimpact van het verhaal.²³³ Ondanks de radicale herschrijvingen door Pelgrom en in mindere mate ook door de Rynck die na de hausse op de markt zijn gekomen, blijven tot op heden bewerkingen verschijnen waarin de incestueuze relatie moeder-zoon wordt gecensureerd (naast Kramer (2005) ook Cielen (2009) en Idema (2013) die beide hun vertelling concentreren op de laatste episodes van het verhaal).

Geweld gelegitimeerd?

Ook uit de weergave van de episode waar de vader zijn kinderen verstoot, komt naar voren dat problematische ouder-kindrelaties tot op heden omzichtig worden benaderd. Dat Ouranos zijn kinderen naar de onderwereld verbant, blijft onvermeld in de korte bewerkingen van Broos (1991 [1967]) en Dros (1997; 1999), in de latere bewerkingen die op de relatie Kronos-Zeus focussen (Cielen, 2009; Idema, 2013) en in de bewerking van Pfeijffer (2013).

Kramer en van Dolen beklemtonen het monsterlijke van Ouranos’ kinderen en stellen de daad van de vader – in meer of mindere mate – voor als een logisch gevolg van hun niet-normatieve uiterlijk en gedrag. Ook Hesiodos beschrijft het uiterlijk en de kracht van Ouranos’ zoons maar legt niet expliciet een verband tussen dit feit en de verstoting door hun vader. Hij beschrijft dat ‘ze gehaat werden door hun eigen

²³³ Kramer is de meest opvallende uitzondering, maar haar beschrijving van de actieve rol van Gaia beperkt zich voornamelijk tot de beschrijving van haar ontstaan.

vader' (Hes. *Theog.* 155-156, eigen vert.) en dat 'Ouranos genoeg beleefde aan zijn vreselijke daad' (Hes. *Theog.* 158, eigen vert.). Zowel Kramer als van Dolen geven aan dat Ouranos zich schaamt voor zijn zoons ('schaamde [...] zich', van Dolen, 2009, p. 12; 'beschaamd', Kramer 2005, p. 11). Van Dolen voegt daar aan toe dat hij 'ze liever niet [wilde] zien' (2009, p. 12), terwijl Kramer verklaart dat hij 'niet bepaald gelukkig' en 'bang' was (2005, p. 11). Beide auteurs legitimeren zo het geweld en de onderdrukking van ouder tegenover kind door er een rationele verklaring aan te geven.²³⁴ Op die manier krijgt het geweld hier een waarschuwend functie mee. De onderdrukking van het kind door de ouder – hoewel mogelijk bedreigend voor het gevoel van veiligheid van de jonge lezer – kan zo gemotiveerd worden vanuit het behoud van de ouder-kindrelatie. Kimberley Reynolds beschrijft waarschuwend geweld in haar analyse van 'frightening fiction' als volgt: 'threats to children from those who should be caring for them permeate children's literature [...] and underpin most juvenile examples of frightening fiction' (2007, p. 133) en beargumenteert dat deze gebruikt worden om jongeren tot gehoorzaamheid te dwingen.

De Rynck gaat in tegen de idee van de verbanning als een te legitimeren straf in zijn typische subversieve stijl: 'Omdat ze tijdens hun puberteit wat te heftig revolteerden, heeft hun vader Ouranos hen in de Tartaros gekeild' (1997, p. 10). Pelgrom haalt de traditionele ouder-kindrelatie nog verder onderuit. Haar versie is gekleurd door haar expliciet negatieve beschrijving van Ouranos die vrouw en kinderen erg letterlijk onderdrukt. Nadat ze heeft aangegeven dat hij zijn kinderen geen ademruimte liet (cf. supra), vermeldt Pelgrom dat hij hen dwong 'terug in Gaia's schoot te kruipen', wat op weerstand van de kinderen stoot die daarop door hun vader in de Tartaros worden gegooid. Op die manier legitimeert Pelgrom het opstandige gedrag van de kinderen en stimuleert de lezer zich bij hun standpunt aan te sluiten en zich te distantiëren van de vader die 'niet toe[liet] dat zijn kroost hem de baas werd' (2007, p. 21).

Hesiodos beschrijft hoe Ouranos' zoon Kronos op zijn beurt zijn kinderen wil verhinderen om zijn plaats in te nemen, dit keer door ze te verorberen. Deze verklaring is expliciet opgenomen in alle bewerkingen en enkele auteurs gaan dieper in op de beweegredenen van Kronos, zo bijvoorbeeld bij van Dolen: 'Dat wilde hij

²³⁴ Volgens Fairclough kan legitimering van 'social order', maatschappelijke structuren, voorkomen in gradaties tussen impliciet en erg expliciet. Fairclough beschrijft ook strategieën voor legitimering. In de besproken voorbeelden komt 'rationalisation' voor als strategie en 'foregrounding of semantic relations of purposes' (Fairclough, 2003, p. 98).

natuurlijk niet laten gebeuren' (2009, p. 14). In de versie van Kramer wordt aangegeven dat Kronos 'achterdochtig en bang' was en 'half gek geworden van angst' en wordt het kannibalisme zelfs voorgesteld als 'de enige uitweg' (2005, p. 29). De Rynck stelt de reactie van de vader op de potentiële bedreiging ironisch voor als buitenproportioneel: 'De gevoelige zielen onder u moeten Kronos' oplossing voor deze dreiging in mijn volgende zin maar overslaan. De vader verzwoeg elke keer weer de kinderen die zijn vrouw had gebaard' (1997, p. 11).

Pelgrom verwijst herhaaldelijk terug naar de castratie van Ouranos door Kronos die ze gelijk stelt met 'vadermoord', een misdrijf waarvoor een straf niet kan worden ontlopen:

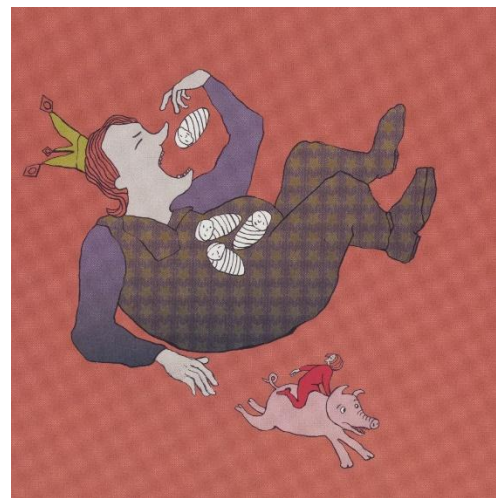
Gaia, zijn moeder, sprak met hem. Zij was de wijze, de zieneres; zij voorvoelde wat er gebeuren ging. Ze kwam hem waarschuwen voor de straf van de wraakgodinnen die zeker zou komen. Wie een bloedverwant had gedood of verraden, moest beducht zijn voor hun vergelding. Wat hij gedaan had... stond dat niet gelijk aan vadermoord? [...] Maar wat **onvermijdelijk** was **moest gebeuren**. Zelfs Gaia kon dat niet voorkomen. (Pelgrom, 2007, p. 26)

Na deze nadruk op het onvermijdelijke van de straf, schuift de focalisatie naar Kronos. Door zijn/haar kennisvoorsprong zal de lezer wederom niet snel geneigd zal zijn zich aan te sluiten bij zijn perspectief: 'Maar hem zou het niet vergaan zoals zijn vader! Hij zou de wraakgodinnen te slim af zijn!' (2007, p. 26). De tragische ironie van deze uitspraak wordt versterkt door het contrast met Gaia wier inzicht als 'wijze' en 'zieneres' de blindheid van Kronos in de verf zet. Dat lezers er in de versie van Pelgrom toe worden aangezet te sympathiseren met het standpunt van de opstandige jongeren staat in scherp contrast met andere versies waar de legitimaties dienen om Kronos' gruwelijke daad begrijpelijker te maken. En ook dit aspect is onlosmakelijk verbonden met het herschrijven van de rol van Gaia.

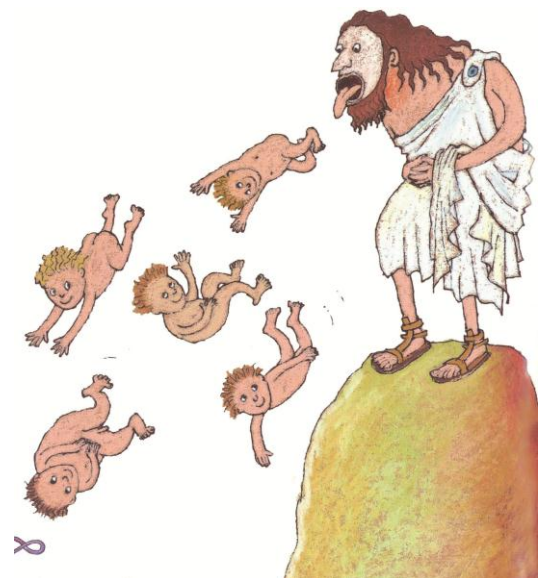
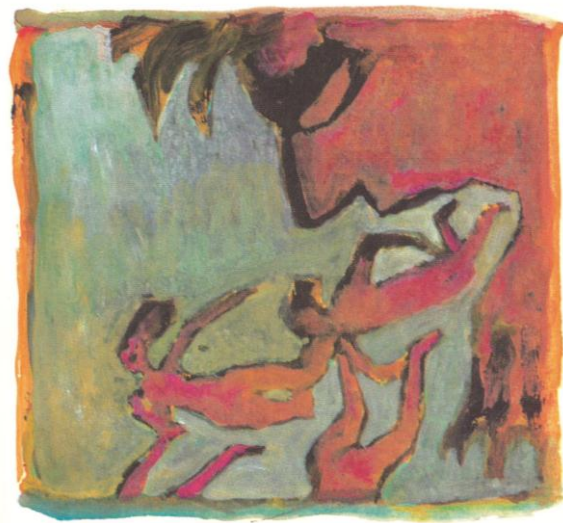
Van kindermoord en castratie naar orde en rechtvaardigheid

In alle hervertellingen wordt expliciet vermeld dat Kronos zijn kinderen opeet. De wreedheid van deze daad wordt enkel bij van Dolen verzacht: "[...] de kleintjes zitten hier veilig opgeborgen. Ik voel ze daar rondkruipen, dus ze hebben het er best naar hun zin" (2009, p. 14). De castratie daarentegen, wordt in een groot deel van de bewerkingen gecensureerd: Kronos 'versloeg zijn vader' (Lim, 1976, p. 9), 'berooft zijn vader van de heerschappij over de wereld' (Broos, 1991 [1967], p. 15), 'verjoeg zijn vader' (Dros, 1999, p. 21-2); 'doodde hem met een sikkel' (Cielen, 2009, p. 33); '[moest] zijn vader in zijn buik steken' (van Dolen, 2009; p. 13) en 'heeft [...] zijn eigen vader verslagen' (Idema, 2013, p. 9). De voorstelling van de god die zijn

kinderen opeet (afbeelding 24) of uitbraakt (afbeelding 25) is ook het vaakst voorgesteld in de bewerkingen, terwijl de castratie nergens wordt afgebeeld.



Afbeelding 24 Kronos vreet zijn kinderen op, door (v. boven nr. onder, van l. nr. r.) van A.D. van Heyningen-Will (Lim 1976, p. 10), Els Van Egeraat (Kramer, 2005, p. 35), Tong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 26) en Iris Beeckman (Cielen, 2009, p. 32).



Afbeelding 25 Kronos kotst zijn kroost uit, door (v. b. nr. o., v. l. nr. r) Harrie Geelen (Dros, 2004 [1999], p. 21), Joseph Guida (Idema, 2013, p. 10) en Louis Van Geijn (van Dolen, 2009, p. 15)

De Rynck, Kramer, Pelgrom en Pfeijffer vermelden de castratie wel: ‘heeft hij zijn vader ontmand’ (De Rynck, 1997, p. 10); ‘ontmande’, ‘bebloede lichaamsdelen die hij had afgehakt’ (Kramer, 2005, p. 20; 21) en ‘castreerde hem met een sikkel’ (Pfeijffer, 2010, p. 15). Opnieuw springt Pelgroms versie uit de toon. Zij laat het tempo van de vertelling aanzienlijk vertragen, schakelt opnieuw over op voltooid tegenwoordige tijd en beschrijft de handelingen van Kronos in detail. De geslachtsdelen van Ouranos worden daarbij tot vier maal toe benoemd:

Hij heeft toen snel met zijn linkerhand Uranus' **geslacht beetgepakt** en met één haal zijn vaders **lid** en ook zijn **ballen afgesneden**. Brullend van de pijn trok Uranus zich terug van Gaia. **Bloedspatten vlogen in het rond** – die kwamen op Gaia terecht. Kronos gooide zijn vaders **testikels** vlug over zijn schouder weg.' (2007, p. 22)

De opstand van de zoons en de ontmanning resulteren in vrijheid en laat alles op aarde toe tot leven te komen:

Dit was de eerste keer dat zoons in opstand kwamen tegen hun vader, en de vader werd **ontmand**. De gevolgen hiervan waren groot, want van toen af bestond er op Aarde dag en nacht. Uranus had zich van Moeder Aarde losgemaakt en werd de hemelkoepel. Nooit meer zou hij van zijn plaats komen en voortaan was er voor al wat tot leven kwam ruimte om te bewegen en te ademen. (2007, p. 23)

Dat Pelgrom de actieve rol van Ouranos voorstelt als onderdrukkend en verstikkend, contrasteert scherp met de bewerkingen die hem voorstellen als de actieve voortbrenger van het leven op aarde (cf. supra).

In enkele versies wordt ook de actieve rol van Gaia bij de castratie, aanwezig in de pretekst, beklemtoond om de verantwoordelijkheid bij de andere ouder te situeren veeleer dan bij de zoon. Dit is het duidelijkst bij van Dolen, die schrijft dat Gaia Kronos 'aanspoort' en dat hij 'precies [doet] wat zijn moeder vroeg' (2009, p. 13). Ook Pelgrom legt de nadruk op de rol van Gaia, opnieuw door grammaticale tijd en herhaling.

Ze heeft overlegd met haar andere zonen, de Titanen. Ze heeft hun gesmeekt **wraak** te nemen op hun vader om wat die met hun broers had gedaan. Ook de Titanen voelden de **benauwende druk** van hun vader als **een last**. Gaia heeft hun toen een scherpgeslepen snoeimes gegeven, dat ze zelf had gemaakt (2007, p. 21)

Ook op de bijhorende afbeelding plaatst Thé Tjong-Khing Gaia op de voorgrond met het snoeimes in de hand (afbeelding 26).



Afbeelding 26 Gaia met snoeimes, door Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 22)

Eerst en vooral wordt de daad voorgesteld als een rechtvaardige wraakactie en als bevrijdend. Dat Ouranos zich heeft ‘losgemaakt’ resulteert in vrijheid en maakt het leven op aarde, Gaia, mogelijk. Het is met andere woorden door het elimineren van het mannelijke dat vrijheid en leven mogelijk zijn. De uitkomst is echter dubbel, want de daad van Kronos wordt ook voorgesteld als een ‘vadermoord’ die moet bestraft worden (cf. supra). Pelgrom behoudt niet alleen Gaia’s rol in de bevrijdende ontmanning, maar benadrukt ook haar aandeel in het beëindigen van de daaropvolgende infanticide door Kronos: ‘Gaia begreep hoe Rhea zich voelde. Zij wist hoe groot Rhea’s verdriet was. En ook dat haar woede nog veel groter was. Zij zaten samen te praten en te overleggen. Ze moesten een list bedenken’ (2007, p. 26). Door het gebruik van de woorden ‘begreep’ en ‘wist’ wordt Gaia empathisch voorgesteld. Op die manier benadrukt en vergroot Pelgrom de voorstelling van de vrouw als voorvechter van orde en rechtvaardigheid die volgens Lefkowitz ook in de pretekst zit:

Earth and her daughter Rhea, not the male gods, are the first to demand justice and to plan how justice might be done. Perhaps because they are unwilling to take aggressive action, it is they, rather than the male god, who wish to maintain order and balance. (2007, p. 18)

Pelgrom trekt dit aspect ook door in de laatste episode van de theogonie en laat haar optreden als aanstoker van de Titanenstrijd:

Lang heeft Gaia het geduldig aangezien, maar ten slotte kon ze die maar voortdurende **wanorde** niet meer verdragen. Gaia heeft Zeus toen opgezocht, ze heeft

ernstig met hem gesproken. '[...] Ga naar Tartarus, Zeus. Aan deze oorlog moet een eind komen.' (2007, p. 30)

Pelgrom stelt Gaia doorheen het hele verhaal voor als een wijze vrouw en een verstandige bewaker van de orde die ook beschikt over empathisch vermogen en een sterke intuïtie (ze is ook een zieneres die voorvoelt wat er gaat gebeuren). Op die manier wordt het binair oppositioneel discours dat het patriarchale denken typeert doorbroken. De overgang naar de 'symbolische orde' en het installeren van de wetten is in deze bewerking niet meer de verdienste van de man en de godin belichaamt zowel natuur, gevoel, als orde, verstand, ratio en cultuur.²³⁵

Hoewel steeds meer bewerkingen seks en geweld expliciet weergeven in bewerkingen van de theogonie, blijft een beschermende impuls aanwezig, vooral waar het rebellie van de jongere tegenover de ouder betreft. De meeste bewerkingen rechtvaardigen het geweld van de vader-god en hanteren een patriarchaal discours. Pelgrom vervangt dit discours echter door een matriarchale vorm van feministisch discours en laat dit samengaan met een genuanceerdere visie op gewelddadige ouder-kindrelaties.

4.2.2 En ze waren nog lang en gelukkig dood.

*He has been trying to sing
Love into existence again
And he has failed.
Margaret Atwood, Eating Fire:
Selected Poetry 1965-1995*

Weinig figuren uit de Griekse mythologie hebben een *Nachleben* dat even breed, divers en continu is als Orfeus. Tot op vandaag blijft de held, musicus en minnaar voorkomen in beeldende kunst, muziek, film en literatuur. Het bekende verhaal van Orfeus die afdaalt naar de onderwereld om zijn overleden geliefde terug te halen en haar daarbij een tweede keer verliest, vormt slechts een deel van een complex geheel aan verhalen rond de figuur. In *Under the spell of Orpheus. The persistence of a myth in*

²³⁵ Het verband dat gelegd wordt tussen het vrouwelijk en de natuur laat ook een eco-feministische lezing toe. Ik volsta in deze context met het aanstippen van dit element. Voor ecofeminisme in jeugdliteratuur, zie Curry, A. (2013). *Environmental crisis in young adult fiction. A poetics of earth*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

twentieth century art beschouwen kunsthistorica Judith Bernstock & Peter Selz deze complexiteit als de belangrijkste reden voor de aantrekkingskracht van de mythe:

One of the reasons for his continued strong attraction lies in the complexity of his myth, which has led some to rever him as prophet and religious founder, others to admire him as a musician with magical powers, and still others to regard him as a tragic figure – as both lover and artist. (Bernstock & Selz, 1991, p. xv)

Voor de jeugdliteratuur is de aantrekkingskracht van een ambigue mystieke, artistieke en tragische figuur en een verhaal over dood en verlies echter heel wat minder evident. Desondanks toont ook de hedendaagse Nederlandstalige jeugdliteratuur continue belangstelling voor Orfeus. Een blik op de twee meest canonieke versies van de mythe, in Vergilius' *Georgica* en in Ovidius' *Metamorfosen*, bevestigt niet alleen dat de mythe thema's bevat die problematisch zijn voor de jeugdliteratuur, maar wijst ook een element aan dat past binnen een traditionele opvatting van schrijven voor jongeren. Ik deel de pretekst op in episodes die ik verder gebruik in een schema dat weergeeft welke episodes in de bewerkingen zijn weergegeven (zie figuur 23).²³⁶

Waar Vergilius het verhaal eindigt met het verlies van Eurydike (Verg. *Georgica* 4.453-527), geeft Ovidius nog verschillende gebeurtenissen weer die volgen op de eerste episode die eindigt met de 'tweede dood' van Euridike (Ov. *Metam.* 10.1-63): de rouwende dichter treurt aan de oever van de Styx (Ov. *Metam.* 10.64-77; ep. ii); verliest interesse in vrouwen en wil enkel nog van de knapenliefde weten (Ov. *Metam.* 10.78-85; ep. iii); lokt bomen en dieren met zijn muziek (Ov. *Metam.* 10.86-105; ep. iv); Bakchanten verscheuren hem (Ov. *Metam.* 11.1-49; ep. v) en zijn hoofd en lier drijven weg op een rivier richting Lesbos, waar ze een orakel worden (Ov. *Metam.* 11.50-60; ep. vi). In de laatste passage van Ovidius' versie worden de zielen van Orfeus en Euridike opnieuw verenigd na de dood van Orfeus (Ov. *Metam.* 11.61-6; ep. vii).²³⁷ Dit sterk afgeronde einde van Ovidius conformeert aan de circulaire plotstructuur van het jeugdboek en kan de populariteit van het verhaal in de

²³⁶ De bewerking van Nicola Boumaaza uit 1986 nam ik niet op omdat het gaat om een roman waarvan de plot gebaseerd is op de mythe, wat zich minder leent tot een vergelijkende analyse van episodes. De versie van Kramer werd eerst gepubliceerd in *Monsters, draken en dolfijnen* (1995) en later ongewijzigd in een andere bewerking overgenomen (*Van Grote Beer en Orion*, 2008).

²³⁷ De indeling in episodes ontleen ik aan de index bij de vertaling van Marietje D'Hane Scheltema (Ovidius, D'Hane-Scheltema, 1993, p. 444).

jeugdliteratuur verklaren. Een blik op de bewerkingen van het verhaal in het Nederlandse taalgebied, nuanceert deze stelling, zoals ik verder zal aantonen.

Ik concentreer mijn tekstanalyses vooral op de voorstelling van het einde. Inhakend op het thema van dit hoofdstuk kan Orfeus' poging om Eurydike te laten opstaan uit de dood, beschouwd worden als een rebelse daad die ingaat tegen de wetten van de goden en van de natuur. Ik tracht de voorstelling van het einde te relateren aan de betekenis die in de jeugdbewerkingen aan de dood en aan de figuur van Orfeus wordt gegeven. Bernstock & Selz onderscheiden in de receptie een geïdealiseerde voorstelling van de figuur en een voorstelling die focust op zijn zwaktes. Het beeld van Orfeus als 'a flawed and fallible artist/lover' (1991, p. xxiii) ziet ze vooral als kenmerkend voor de Romeinse interpretatie van de mythe.²³⁸ De vroege Griekse traditie zou Orfeus dan voorstellen als 'a figure of peace and calm, a musician whose notes could move and tame all of nature, as well as a founder of a religious cult [...] a humanist champion as the civilizer of nature and as the representative of suffering multitudes' (1991, p. xxiii). Bernstock geeft echter aan dat er een onvermijdelijke overlap is tussen beide tradities, zowel in moderne verwerkingen als in de canonieke versies: 'Vergil and Ovid themselves combined their description of Orpheus' magical powers as a musician with their accounts of his tragic fate, ultimately the result of weaknesses in his character' (1991, p. xxiii). In onderstaande tabel geef ik in de bovenste rij de episodes aan, volgens de indeling die ik zopas beschreef. Wit gekleurd geeft aan dat een episode niet is weergegeven; lichte kleur: weergegeven in bedekte termen; donkere kleur: expliciet weergegeven; donkerste kleur wijst op subversieve weergave.

²³⁸ Ook andere onderzoekers verwijzen naar Orfeus als een tragische figuur, Heat noemt hem een toonbeeld van 'unheroic failure' (gecit. in Salzman-Mitchell, 2005, p. 76) en Hardie van de geliefde die verlangt naar de niet te bereiken andere (Hardie, 2002, p. 66).

Episode	i	ii.	iii.	iv.	v.	vi.	vii.
Lim 1976							
Meppe-link 1988							
Broos 1991 [1976]							
Vd Beken 1994							
Kramer 1995; 2008							
Roodbeen 1997*							
Dros 1997							
Tels 1997							
Dijkstra 2001							
Groothof 2007							
Pelgrom 2007							
Cielen 2009							
van Dolen 2009							
De Cock 2011							
Pfeijffer 2010*							
Idema 2013							

Figuur 23 Episodes in bewerkingen van het verhaal van Orfeus

Van sprookje tot tragedie

*Het vonnis: dat hij deze vrouw moest missen,
werd zeer verzacht, doordat hij uit de hel
haar zonder omkijken halen mocht.
Hij ging haar voor, al spelend op zijn tocht,
en keek tóch om, om zich te vergewissen
van haar bewond'ring voor zijn snarenspeel.
Simon Vestdijk. Orpheus en Eurydice (1971)*

De helft van de Nederlandstalige hervertellingen van de mythe eindigt met de gelukkige hereniging van het koppel in de onderwereld: 'Maar Orpheus zélf... Orpheus was gelukkig. [...] Nóóit meer zouden zij gescheiden worden' (Lim, 1976, p. 36). Ook Roodbeen geeft het verhaal op die manier een sprookjesachtige dimensie: 'Zijn ziel zweefde naar het rijk der schaduwen en daar vond Orpheus zijn geliefde weer terug. En ze woonden voor altijd samen, in de prachtige landstreek van Elysion' (Roodbeen, 1997).²³⁹

Na de hausse breekt een groot deel van de jeugdbewerkingen echter met deze conventie. In 1997 eindigt Imme Dros haar versie van het verhaal met het verlies van Eurydike. Het tragische einde contrasteert expliciet met het stereotype sprookjeseinde:

Orfeus moest blijven leven tot aan het eind van zijn dagen.
Zonder liefde, alleen heel lang en heel ongelukkig.
Zijn muziek die anderen troost gaf, kon hem niet helpen.
Altijd klonk daar dezelfde kwellende vraag in door: waarom?
Waarom keek je? Waarom, waarom heb je gekeken?...
(Dros 2004 [1997], pp. 106-107)

Ook Leontien Tels (1997), Hein van Dolen (2009) en Erik Idema (2013) eindigen met een gelijkaardig beeld van een ontroostbare Orfeus. Waar Orfeus bij Dros als kunstenaar wordt afgebeeld wiens creativiteit pas ten volle tot bloei komt door zijn verdriet, betekent het verlies bij van Dolen ook het einde van de kunst:

In één ogenblik was ze verdwenen, en nu voor eeuwig. Nooit meer zou ze in hun huis terugkeren en hij moest zonder haar verder leven. Hij was zó treurig omdat hij haar moest missen, dat hij zijn stem verloor en nooit meer muziek liet horen. (van Dolen, 2009, p. 75)

²³⁹ Vgl. Meppelink, 1988; Van der Beken, 1994; Kramer, 1995; 2008.

De voorbeelden maken duidelijk dat de keuze tussen Vergilius' of Ovidius' einde van het verhaal indicatief is voor de visie op de jonge lezer. Volgens John Stephens toont de keuze voor een gesloten einde 'characteristically a desire for fixed meanings, and is apparent in the socializing, didactic purposes of much children's literature. There is an idea that young children require [...] certainties about life rather than indeterminacies or uncertainties or unfixed boundaries' (2010, p. 51). In bewerkingen van de Orfeusmythe is dergelijke beschermende impuls verbonden met de voorstelling van het thema van de dood dat volgens Ghesquiere taboe bleef tot in de jaren '80. In recente jeugdliteratuur wordt het onderwerp volgens Ghesquiere echter op een filosofische manier behandeld en komt ook het definitieve karakter van de dood aan bod. Bovendien hanteren jeugdauteurs over het algemeen een meer volwassen toon en schuwen geen concrete informatie meer (Ghesquiere, 1999, pp. 30-31; 2009, pp. 89-90). Al deze ontwikkelingen komen ook terug in de bewerkingen van de Orfeusmythe. Terwijl de versies die eindigen met de hereniging van Orfeus en Eurydike het onherroepelijke karakter van de dood teniet doen, benadrukken Dros (2004 [1999]), Tels (1997), van Dolen (2009) en Idema (2013) het onomkeerbare van de dood waardoor ook het tragische falen van de held op de voorgrond komt.

De tragiek is het sterkste in de versie van Imme Dros. Als deel van de bundel *De macht van de liefde* - 'over liefde die blind en doof maakt voor regels en rede' - vat ze haar verhaal aan met een poëtische beschrijving van de impact van ontijdig verlies van een geliefde.

Liefde tussen gelijken is het grootste geluk en
wie die liefde verliest zal het grootste verdriet leren kennen
Orfeus vond Eurydike en hij moest haar verliezen
[...]
Voor de muziek van hun liefde beginnen kon, sprongen de snaren
en het lied bleef ongespeeld. [...]
(Dros, 2004 [1997], p. 102)

Op de bijhorende afbeelding van Harrie Geelen wordt een treurende Orfeus voorgesteld die de gestorven Eurydike in zijn armen houdt (afbeelding 27).



Afbeelding 27 Een tragische Orfeus, door Harrie Geelen (Dros 2004 [1999], p. 101)

De tragiek wordt verder versterkt doordat Orfeus nadrukkelijk als een twijfelende en menselijke figuur wordt geportretteerd. De repetitieve vragen op het einde leggen de nadruk op het schuldgevoel van Orfeus en ook tijdens de stille terugtocht naar de bovenwereld volgt de lezer zijn innerlijke strijd:

[...] Was het zijn vrouw wel?
Waarom liep ze zo traag en aarzelend? Wilde ze blijven
onder de donkere aarde in het huis van de doden?
Kon haar grote liefde voor hem met haar dood zijn gestorven?
Was ze alles van hem vergeten? Zijn kussen, zijn woorden?
Zijn muziek alleen voor haar? Zijn liefdesliedjes?
In een doodse stilte liep hij verder, hij hoorde
niets meer achter zich, geen gerucht van stappen, geen zuchten.
En het bange verlangen om te kijken werd sterker.
(Dros, 2004 [1999], p. 106)

Dat Orfeus niet eens meer zeker is van de intenties van Eurydike maakt hem tot een tragische figuur die faalt als minnaar. Waarom Orfeus precies omkijkt wordt dan ook in het midden gelaten: 'of uit angst, of uit ongeduld, of uit gebrek aan vertrouwen.'

Andere auteurs voegen een duidelijke reden toe, waardoor het omkijken een rationele verklaring meekrijgt en de tragedie verzwakt wordt:

De tocht is moeizaam, maar zij naderen de uitgang en Orpheus heeft zich steeds beheerst; daar hoort hij (of meent hij te horen?) de stem van Eurydice: 'O, Orpheus, de adder[...!]' (Broos, 1991 [1967], p. 77)

Nog eenmaal wou hij horen dat alles in orde was. Maar van blijdschap omdat ze er nu bijna waren, dempte hij niet langer zijn stem. 'Eurydice!'
De echo van zijn schallende stem klonk zo luid dat het antwoord verloren ging. Toen Orpheus niets hoorde, raakte hij in paniek. (Kramer, 2008, p. 37)

Ze waren bijna boven toen zij haar voet stootte tegen een steen. 'Au!' riep ze en in een reflex keek Orpheus verschrikt om. (Pfeijffer, 2010, p. 43)

Na de hausse leidt enkel in de bewerking van Michaël De Cock de hereniging in de onderwereld tot een gelukkige afloop: 'Daar vond Orpheus Eurydice eindelijk weer. Waar de dag de nacht ontmoet, stond zij hem immers nog altijd op te wachten' (2008, p. 154). Toch is de toon hier verschillend van die in de eerdere bewerkingen die met deze episode eindigen. Net als in de versie van Dros worden ook hier eenvoudige antwoorden geweerd door herhaling van de waaromvraag:

Waarom draaide hij zich om?
Waarom keek hij?
Was hij bang dat ze niet volgde?
Was het het onstilbare verlangen haar weer te zien?
Waarom? Waarom? Waarom?
(De Cock, 2011, p. 152)

Het verhaal van Orfeus komt als laatste voor in de bundel *Diep in het woud*. In deze bundel worden verhalen uit de *Metamorfosen* met elkaar verbonden door een kaderverhaal waarin historische informatie over Ovidius is verwerkt. De verbannen schrijver Ovidius, 'Naso', verjaagt er de eenzaamheid door verhalen te schrijven, 'verhalen over de nieuwe wereld waarin hij was terechtgekomen en over de oude wereld waar hij vandaan kwam', verhalen waarin de hoofdrolspelers anders worden (2011, p. 9). En net als de *Metamorfosen* is het boek doordrongen van de basale gedachte dat alles voortdurend in beweging is. Net als in de vorige 'Kleine Klassiekers' vestigt De Cock ook nu de aandacht op diepere filosofische thema's. Zo vormt de dood van Eurydike aanleiding tot de waarom-vragen die deel uitmaken van elk rouwproces: 'Niemand die het weet, of het raden kan. De goden kennen de antwoorden. Mensen hebben enkel de vragen. De dingen gaan zoals de dingen gaan'

(2011, p. 141). Het thema van de eeuwige flux komt ook subtiel tot uiting in de structuur van het boek: als bij willekeur vloeit de ene mythe in de andere over. Het laatste woord van het vorige verhaal klinkt door in de openingszin van het volgende. Net zoals in *Vliegen tot de hemel* maakt ook Gerda Dendooven ook hier de verbinding met de metamorfose en natuur. De plantmotieven en groentinten versterken de link tussen de verhalen en de natuurlijke cyclus van leven en dood (afbeelding 28). Ook het kaderverhaal herneemt de idee dat niets blijvend is en niets helemaal vergaat. Met deze wet van de natuur wordt de schrijver in zijn ballingschap in het woud geconfronteerd. Het verhaal van Orfeus komt helemaal aan het einde van het boek, wanneer de dichter zijn dood voelt naderen en ze leert aanvaarden: “Dit kan niet het einde zijn,” zei hij hardop. “Voorbij die rivier, voorbij die nevels ligt nog een hele wereld. Daar ben ik heel zeker van. Een wereld die nieuw is. En nog helemaal te ontdekken”(2011, p. 159).



Afbeelding 28 Orfeus en Eurydike door Gerda Dendooven (De Cock, 2011)

‘Als versleten tapijten...’

orphic

(adj.) mysterious and entrancing;
beyond ordinary understanding

<http://www.pinterest.com/pretaporteri/etymology/>

Het tweede verlies van Eurydike en de hereniging in de onderwereld zijn niet de enige episodes uit de mythe die door jeugdauteurs worden geselecteerd om het verhaal te beëindigen. Pelgrom (2007) en Cielen (2009) eindigen met een expliciete beschrijving van de moord door de Mainaden. Ze ‘hakten hem in stukken’ (Pelgrom, 2007, p. 164) en ‘smeden zijn hoofd af’ (Cielen, 2009, p. 188). Opvallend is dat alle versies die eindigen met de hereniging in de onderwereld deze scène ook opnemen, maar aangeven dat hij werd ‘vermoord’. Enkel Kramer en De Cock beschrijven de moord in meer expliciete termen: ‘Toen hij eindelijk dodelijk gewond neerviel, was hun bloeddorst zo groot geworden dat ze hem aan stukken scheurden. Zijn hoofd, zijn romp, zijn armen en benen en zijn lier wierpen ze alle kanten uit.’ (Kramer, 1995, p. 48) en ook bij De Cock wordt ‘zijn lichaam in stukken gescheurd’ (2011, p. 154). Dit bevestigt de tendens naar een meer expliciete behandeling van geweld dat ook uit de tekstanalyse van de onstaansmythen naar voren kwam. Bovendien sluit het aan bij de bevinding van Ghesquiere dat de dood in recentere jeugdliteratuur in meer concrete termen wordt beschreven (cf. supra). Dit is zeker en vast het geval in *Donder en bliksem* waar Pelgrom de fysieke ontbinding van het lichaam beschrijft en filosofische vragen rond het thema behandelt als inleiding op het hoofdstuk ‘de onderwereld’:

En als er niets met het lichaam gebeurt, wordt het steeds erger. Er zoemen al vliegen omheen. Wat moeten we doen? Het begraven in een gat in de grond zal het beste zijn. Of misschien is verbranden nog beter. En pas als dat is gebeurd, is de gestorvene echt voor altijd weg. Dat weet je. (Pelgrom, 2007, p. 91)

Ook in de afbeelding van Thé Tjong-Khing wordt de ‘in stukken [ge]hakte’ Orfeus weinig verhullend weergegeven (afbeelding 29; 2007, p. 165).

Pelgrom deinst er niet voor terug om de dood expliciet te beschrijven en laat ook de complexiteit van de mythen naar voren komen in haar bewerkingen en zeker in haar portrettering van Orfeus. Net als De Cock, laat Pelgrom de link tussen de mythen en de natuur (onder meer de cyclus van leven en dood) als een rode draad

doorheen het boek lopen. Dat komt naar voren uit haar portrettering van de moedergodin Gaia en in de inleiding van het boek. Daar wordt naast Gaia, ook Orfeus voorgesteld als een figuur die dicht bij de natuur staat,²⁴⁰ wat expliciet wordt gecontrasteerd met de hedendaagse manier van leven:

Orpheus kon wilde dieren temmen met zijn muziek; hij kon zelfs bomen van hun plaats laten komen en ze laten dansen. [...] Tegenwoordig leven veel mensen in een wereld van snelwegen, torenhoge gebouwen en machines. Dat een zaadje in de grond worteltjes krijgt en boven de grond een steeltje vormt waar blaadjes aan groeien, daar denken we niet elke dag aan. (2007, p. 11)

Orfeus' talent om mensen en natuur in vervoering te brengen wordt door Pelgrom verder gelinkt aan de figuur Dionysos die een centrale plaats inneemt in het boek. In een van de verklarende kaders die in de marge van de vertellingen zijn toegevoegd, oppert de auteur zelfs de mogelijkheid dat 'Orpheus een en dezelfde was als Dionysos'. Beide daalden immers af naar de onderwereld om een overledene terug te halen. Ook Bernstock & Selz wijzen op het verband tussen Dionysos en Orfeus en geeft aan dat hij ook gelijkenissen met de god Apollo vertoont, wat voor een ambiguïteit zorgt. Orfeus belichaamt zo 'conflict or fusion of Dionysiac and Appolinian principles' (1991, p. xxiv). Deze tegenstrijdigheid wordt door Pelgrom uitgewerkt, bijvoorbeeld wanneer ze de homoseksualiteit van Orfeus aan bod laat komen en hem voorstelt als een bringer van beschaving, volgens Bernstock kenmerken die te associëren zijn met de god Apollo:²⁴¹

Hij werd nog wel eens verliefd, maar dan altijd op een jongen. Hij vertelde zijn vrienden dat het veel beter was als mannen alleen met mannen vrijden en vrouwen met vrouwen. En daar werd hij om uitgelachen. Hij wilde ook niets meer te maken hebben met de volgelingen van Dionysus.

Zo hield hij geen enkele vriend over. Toen hij beweerde dat het slecht was om aan de goden jonge meisjes te offeren en dat ze vooral geen kinderen meer moesten offeren, werden de mensen boos. (2007, p. 164)

Ook het einde lost de ambiguïteit allerminst op. Eerst wordt Orfeus verscheurd door de volgelingen van Dionysos en uiteindelijk wordt het orakelende hoofd abrupt het zwijgen opgelegd door een interventie van Apollo die jaloers reageert op zijn succes:

²⁴⁰ De meeste bewerkingen nemen een beschrijving op van Orfeus die de natuur temt met zijn muziek (cf. supra, figuur 23, episode iv).

²⁴¹ Pelgrom is de enige auteur die dit aspect uit de pretekst opneemt in haar bewerking (cf. supra, figuur 23, episode iii).

Tot grote ergernis van Apollo, want zijn eigen orakels kregen steeds minder bezoek. Hij heeft het nog een poos aangezien en is toen naar Lesbos gekomen. Hij stapte de grot binnen, plantte zijn beide voeten aan weerskanten van het hoofd, boog zich voorover en schreeuwde met woedende stem: 'En nou is het afgelopen! Ik heb meer dan genoeg van jou en je gezang!'

En sindsdien heeft het hoofd nooit meer gezongen en geen woord meer gezegd. (2007, p. 166)

De mythe van Orfeus is het laatste verhaal dat aan bod komt in *Donder en Bliksem*. Met deze woorden lijken zowel het verhaal als het eerste boek een sterk afgerond einde mee te krijgen. Het symbolische en metatekstuele karakter van deze laatste scène - waarbij Orfeus symbool staat voor het vertellen zelf - brengt echter de fictionaliteit van het verhaal aan het licht en ondermijnt zo 'strong closure'. Dit effect wordt nog versterkt door de onopgeloste ambiguïteit van de mythe, die in de inleiding op het boek wordt aangekondigd:

Oosterse tapijten, zeggen ze, worden met de jaren mooier. De kleuren worden vager. Dat komt niet doordat ze geen goede verf gebruikten, maar door het stof dat na jarenlang borstelen niet meer verdwijnen wil. Er komen ook rafelige randen en kale plekken. Van wat eens iets voorstelde - een bloem, een dier, een tuin - is niet meer dan een vlek over. We moeten ernaar raden wat het geweest is.

Zo gaat het ook met de mythen, ook die worden met het verstrijken van de tijd vager en onbegrijpelijker, maar het blijven mooie verhalen. (2007, p. 14)



Afbeelding 29 De in stukken gehakte Orfeus wordt ten grave gedragen, door Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 165)

Subversieve bewerkingen

*Let's stay down here, Eurydice, dear
And we'll have a bunch of screaming brats
O mamma, o mamma
Orpheus picked up his lyre for the last time
He was on a real low down bummer
And stared deep into the abyss and said
This one is for mamma
O mamma, o mamma
Nick Cave. *The lyre of Orpheus* (2004)*

Waar Imme Dros' tragische versie al uitdrukkelijk brak met het stereotype sprookjeseinde, geven Lida Dijkstra (2001) en Frank Groothof (2007) op een andere manier tegengewicht tegen het *happy end* van de hereniging in de onderwereld. Beide auteurs combineren een speelse bewerkingstechniek met de vraag naar de betekenis van gezagsrelaties.

In *Orpheus en de hellehond van de Hades* brengen Frank Groothof, Marjet Huiberts (liedteksten) en Jan Paul Schutten (inleiding) in een muzikale navertelling van het verhaal een uitdagende mix tussen nieuwe en oude elementen tot stand. De aandacht voor gezagsrelaties komt al in de inleiding naar voren, waar de verhouding tussen goden en mensen in de mythologie wordt aangekaart. De goden worden er voorgesteld als onberekenbaar. Ze 'zijn snel op hun teentjes getrapt' en 'kunnen om het minste of geringste al uit hun slof schieten. Vaak totaal ten onrechte' (2007, p. 7). Hades is hier een vadsige rijkaard en de onderwereld een luxe vakantieoord met Charon, de veerman die als toeristische gids de doden overzet op de Styx:

Dus zet uw camera op scherp, er is hier veel te zien
waar ik u wel op wijs
Ik wens u namens de bemanning en namens mezelf
een hele goede reis.
Hier aan uw linkerhand daar ligt een affodillenwei,
daar groeien affodillen.
Je kunt ze roken of je stopt ze in een cake,
en je tript wel een week.
En hier recht vooruit daar ligt het water der vergetelheid
daar moet u eens gaan zwemmen.
(2007, p. 34)

Het romantische beeld van Orfeus als gekwelde minnaar-kunstenaar wordt hier stevig onderuit gehaald. Noch de hond Kerberos, noch de veerman laten Orfeus passeren

omdat ze geroerd zijn door zijn gezang of zijn liefdesverklaringen: ‘Wat moet je met een dood wijf, halvezool! [...] Jemig, hou toch eens op met dat gezemel over die liefde’ (2007, pp. 31-32). Ook Hades laat zich niet vermurwen door smeekbeden en het gezang van Orfeus: ‘regels, zijn regels, ook in de Hades’ (2007, p. 43). Wanneer Persephone verschijnt, blijft er van het beeld van de god als een sterke figuur en strenge handhaver van de orde in het dodenrijk echter niet veel meer over.

Persephone: Ach, maar liefje, je weet zelf toch ook hoe erg het is om iemand te moeten missen? Ben je even vergeten hoe somber je elke lente wordt als ik weer bij m'n moeder op de aarde ga logeren?

Hades: Hè, wat? Ach, nee hoor, dat valt best mee.

Persephone: Nee, je bent altijd zwaar depressief en dan ga je in onze slaapkamer wekenlang affodillen zitten roken.

(2007, p. 45)



Afbeelding 30 Hades en Persfoneia, door Karst-Jannek Rogaar (Groothof, 2007, p. 45)

Ook op de afbeelding stelt Karst-Janneke Rogaar voor hoe een beïnvloedbare Hades gedomineerd wordt door zijn vrouw (afbeelding 30).

Na het tweede verlies van Eurydike blijft Orfeus rouwen aan de poorten van de onderwereld waar hij uitgelachen wordt door de vijfkoppige hond Kerberos.

Cerberus: Jongens, kijk nou, hij is weer bezig hoor.
Het is zeker weer herfst hierboven, de blaadjes gaan weer vallen.
Maar het lijkt wel of-ie het nu wat subtieler doet.
Ik vind hem wel erg goed dit jaar, hoor.
(2007, p. 60)

De spottende voorstelling van Orfeus die uiteindelijk als een oude, zielige man sterft (afbeelding 31) ondermijnt een eenvoudige interpretatie van de gelukkige hereniging tussen de 'Oude Orpheus' en 'Jurieke', die bovendien voorafgegaan wordt door een schunnig lied van de veerman (hijs het zeil/pak de dweil/want de veerman is weer geil):

Oude Orpheus: Ach, ik had wel kunnen weten
Dat je mij niet zou vergeten
Maar het was zo lang.
Jurieke: Ik ben altijd blijven wachten
Jij was nooit uit mijn gedachten
Lieve man.
(2007, p. 63)



Afbeelding 31 De 'oude Orpheus' treurt aan de poorten van de onderwereld, door Karst-Janneke Rogaar (Groothof 2007, p. 59)

Lida Dijkstra's versie van het verhaal wordt verteld door de kraai Cornix (cf. supra, paragraaf 4.1.3) als een van de twee mythes die Minerva afbeeldde in de weefwedstrijd als illustratie van de superioriteit van de goden ten opzichte van de mensen. Net als de versie van Dros, vat ook deze bewerking aan met een beschrijving van het liefdevolle koppel. De speelse bewerkingstechniek komt meteen naar voren wanneer de verteller daarbij inzoomt op Orfeus' gevoelens voor Eurydike:

Sinds Orpheus Eurydice kende
geloofde hij dat verhaal
Hij was een helft en zij een helft.
Ze pasten in elkaar, als twee
kleppen van een schelp.
Orpheus droomde van een huisje in een dal,
een tuintje met wat bessen en wat graan
een kindje, of twee...
(2001, p. 78)

Orfeus' dagdroom roept het hedendaagse schema op van de kernfamilie en het romantische huisje-tuintje-boompje-kindje-ideaal. De verteller eindigt haar verhaal aanvankelijk met de tragische tweede dood van Eurydike ('Alleen een zacht "Vaarwel"/steeg nog naar Orpheus op'), wat protest uitlokt van een van de omstaanders:

'Nou heb je de hele dag zitten vertellen,' zei de herdersjongen. 'En nu scheid je me aan het eind op met zo'n treurig verhaal. De heldin die doodgaat, en nog eens dood. Dubbeldood, nota bene. Waarom bedenk je niet iets leukers?' (2001, p. 94)

De kraai reageert door het vervolg van het verhaal te vertellen in twee versies, maar waarschuwt 'wat er slecht uitziet, kan goed uitpakken. Wat goed lijkt, kan slecht uitpakken.' (2001, p. 94). In het boek worden beide versie voorgesteld in twee parallelle kolommen. De linkse kolom beschrijft de gelukkige reünie van de geliefden in de onderwereld na de dood van Orfeus door de Bakchanten. Het *happy end* wordt echter voorafgegaan door een subversieve lezing van de episodes uit de pretekst die volgen op Eurydikes tweede dood. Zijn falen en onmacht tegenover de wil van Hades worden in de verf gezet doordat hij verschillende zelfmoordpogingen onderneemt – hij probeert onder meer zichzelf te vergiften met 'een liter oleanderthee' en in de vijver te springen 'met zijn mond open/om gauw vol te lopen' (2001, p. 96). Ook het beeld van de Orfeus als mystieke figuur wordt onderuitgehaald: 'Hij at hoogstens twee keer/ per jaar en dronk/ alleen maar water' (2001, p. 96), wat verwijst naar de orfische mysteriecultus die gekenmerkt wordt door sober leven en vasten.

In de rechterkolom wordt de pretekst nog drastischer herschreven. Orfeus draait zich niet om en verlaat zo de onderwereld samen met Eurydike. Daarop volgt een ontluisterende beschrijving van het leven van een ongelukkig getrouwd koppel die de idyllische dagdroom van Orfeus aan het begin van het verhaal pijnlijk in herinnering brengt:

‘Je laat mij hier zitten
met kind en geit en troep’
‘Jij wilde toch iets
om handen hebben?’ zei Orpheus
en dat was nu net
een verkeerde opmerking,
want Eurydice pakte
alles van de muren wat ze
pakken kon: [...]
en smeed dat haar man
naar zijn hoofd.
Achter een kist met linnengoed
dook Orpheus weg en hij kreeg
warrige gedachten.

Als ik mijn leven mocht overdoen zou ik dan weer met Eurydice trouwen grootmoeder zat er trouwens behoorlijk naast stom verhaal van die halve schepsels grootje ook altijd met haar oudewijvengeklets als ik alleen in dit huisje woonde wist ik het wel beker wijn in de hand en dan kijken naar de maan die geel boven de bergen opkomt.

Toen kreeg hij een massief
bronzen spiegel op zijn kop
en blies zijn laatste adem uit.
(2001, p. 101)

In de daarop volgende conversatie tussen Cornix en haar publiek wordt terugverwezen naar de waarschuwing van de kraai: ‘Fout pakt goed uit. Goed loopt verkeerd af. Hoe kan je nog weten welke keus je moet maken in het leven?’ (2001, p. 102). De commentaar houdt ook verband met het overkoepelende thema van het boek, het verschil tussen god en mens en de ambivalentie van gezagsrelaties. Zowel in verhalen als in relaties tussen mensen is niets wat het lijkt.

Hoofdstuk 5

Monsters, mooie prinsesjes en mannenhaatsters

Imperialistisch, androcentrisch, misogyn en individualistisch. Vanuit een hedendaags ideologiekritisch perspectief is de aanwezigheid van de klassieke mythologie in de jeugdliteratuur geen evidentie. In de vorige hoofdstukken kwam al naar voren dat in jeugdbewerkingen bewust wordt omgegaan met de ethisch gevoelige aspecten van de mythologie. Zo tonen de bewerkingen van de Odyssee een veranderende invulling van de rol van de mannelijke held, dagen jeugdauteurs het patriarchale script van de ontstaansmythen uit en wordt de relatie tussen individu en gezag op nieuwe manieren vorm gegeven.

In dit hoofdstuk ga ik verder in op de diachrone evolutie in de herschrijving van de stereotype rollenpatronen. Hedendaagse pogingen om genderrollen opnieuw te definiëren vinden immers een weerklank in de manier waarop de traditie wordt herschreven en dat geldt zeker voor een ideologiegevoelig veld als de jeugdliteratuur. Ik beschouw genderproblematiek als het aspect van de pretekst waarin tegenstrijdige impulsen en bekommernissen die kenmerkend zijn voor het bewerken van klassieke verhalen voor jongeren het duidelijkst voor het voetlicht treden. Twee spanningsvelden komen er nadrukkelijk op het voorplan: ten eerste de spanning tussen een visie op de mythologische traditie als een drager van te behouden universele dan wel te herziene cultuurspecifieke betekenissen en ten tweede het continuüm tussen systeemdoorbrekende dan wel systeembevestigende ideologie.

Dit hoofdstuk is opgebouwd uit twee delen waarin, grof gesteld, telkens een ander problematisch vrouwbeeld centraal staat dat voorkomt in de pretekst, nl. de vrouw als schuld en de vrouw als slachtoffer. Beide delen reflecteren ook de twee uitersten in de manier waarop de genderrollen uit de mythologische traditie in de klassieke

literatuur werden weergegeven. In paragraaf 5.1 neem ik de mythe van Pandora onder de loep die ons in de eerste plaats werd overgeleverd door Hesiodos. Zijn leerdichten, de *Theogonie* en *Werken en Dagen* vertonen een sterk patriarchale ideologie en zijn versie van het verhaal van Pandora kan zonder twijfel beschouwd worden als een van de meest misogynie klassiek mythologische verhalen:

The misogyny inherent in Hesiod's story of Prometheus and Pandora is difficult to overlook, and we can locate Pandora's story within a larger, cross-cultural tradition that creates women as secondary to men and associates her creation with all the negative aspects of the human experience: death, sickness, work. [...] Still, even within this broader tradition, the misogyny of Hesiod's version is particularly virulent. Pandora, after all, is not created as a companion for man, as Eve is for Adam but rather as a punishment. (Dougherty, 2006, p. 40)

In paragraaf 5.2 staan de mythen centraal waarin de vrouw als object van begeerte wordt afgebeeld, een aspect dat echter ook al voorkomt in de mythe van Pandora. Het grootste deel van de preteksten die hier worden onderzocht vallen in de typologie onder de categorie 'aanranding' (cf. supra, paragraaf 2.2.4) en plaatsen de vrouw in een passieve rol of slachtofferrol. De meest voor de hand liggende bron is Ovidius' *Metamorfosen*. Hoewel ook een creatie van 'a powerful male pen' (Salzman-Mitchell, 2005, p. 20), zijn er verschillende critici die opperen dat het gedicht geen uitgesproken misogyn standpunt vertegenwoordigt, maar dat de brede waaier aan voorstellingen van vrouwelijke personages - beperkte - ruimte laat voor een lezing vanuit andere, onder meer vrouwelijke, perspectieven.

5.1 Pandora. Gevangen in de mythe.



Afbeelding 32 Peyo. Gargamel creëert Smurfin (1967)

Uit de teleologische structuur en betekenis van de kosmogonie bleek dat de manier waarop de plot gestructureerd is sterke ideologische implicaties kan hebben. De meest succesvolle uitdaging van de patriarchale implicaties van de pretekst, vond ik in Els Pelgroms *Donder en Bliksem* (2007) waarin de rol van de eerste godin, Gaia, werd benadrukt en uitvergroet. Ondanks deze ingrepen, kon ook Pelgrom de structuur van de pretekst niet ongedaan maken. Uiteindelijk is het nog steeds Zeus die als oppergod op de troon geïnstalleerd wordt.

Ook in het verhaal van de eerste vrouw, Pandora, is de misogynie inherent aan de plotstructuur en ook voor dat verhaal is Hesiodos de voornaamste brontekst.²⁴²

²⁴² Het verhaal komt bij Hesiodos zowel voor in *Werken en dagen* (54 e.v.) als in de *Theogonie* (561 e.v.). In *Werken en dagen* wordt Pandora bij naam genoemd en wordt het verhaal van de kruik verteld. In de *Theogonie* wordt ingegaan op de creatie van de eerste vrouw als straf, maar wordt Pandora niet bij naam genoemd.

Pandora werd immers gecreëerd als een straf voor Prometheus nadat die het vuur had gestolen van de goden om het aan de mensen te geven. In opdracht van Zeus maken de goden de vrouw om Prometheus en de mensen te bestraffen. Ze geven haar een verleidelijk uiterlijk en een bedriegelijke natuur en sturen haar met een kruik vol plagen naar de aarde. Daar wordt ze aan Epimetheus, de broer van Prometheus, gegeven die haar aanvaardt als geschenk van Zeus. Wanneer ze de kruik opent ontsnappen de plagen en blijft enkel de hoop onder het deksel steken. Dougherty geeft aan dat het navertellen van de mythe op zich problematisch is omdat ze een 'timeless authority' zou verlenen aan de betekenissen van de mythe:

In this way we can see just how powerful a role myths and mythmaking can play in the construction of gender – Hesiod's story of the creation of woman as a curse for mankind, as a punishment, a source of evil and unrelenting work, does more than justify the gender inequalities of Hesiod's world. It 'naturalizes' in Barthes' sense, the construction of men and women in a broader cultural context as well [...]. (Dougherty, 2006, pp. 41-42)

Ook John Stephens & Robyn McCallum merken in hun analyse van Engelstalige jeugdbewerkingen van de mythe op dat de misogynie in de structuur vervat zit: 'Structurally, Pandora's jar parallels and offsets Prometheus' gift of fire, so that the male gift of knowledge, education, and culture which the fire signifies is marred by the evils introduced by female solipsism' (Stephens & McCallum, 1998, p. 79). Stephens & McCallum hechten daarbij veel waarde aan de betekenissen die de figuur van Prometheus krijgt in de bewerking. Carol Dougherty geeft aan dat Prometheus in de westerse receptiegeschiedenis onder meer aanzien wordt als symbool voor het potentieel en de creativiteit van de mens, als een rebel tegen politiek gezag en als een voorvechter van vooruitgang en beschaving (Dougherty, 2006, p. 92). Doordat het verhaal van Pandora volgt op dat van Prometheus verzacht de slechte vrouw de schuld van Prometheus en versterkt ze zijn positieve aspecten (Stephens & McCallum, 1998, p. 78).

Het onvermijdelijk misogyne karakter van de mythe, kan – alvast gedeeltelijk – verklaren waarom het verhaal in de Nederlandstalige jeugdliteratuur tot een van de minst populaire preteksten behoort. En dit terwijl het verhaal toch erg bekend is en verderleeft in een Nederlandstalige zegswijze (cf. supra, paragraaf 2.5). Het verhaal van Pandora komt voor in vier bewerkingen voor de hausse (Lim, 1976; Boschvogel, 1978; van Mourik, 1984; Broos, 1991 [1967]). Onder de vijf jeugdbewerkingen van na de hausse, valt een herdruk van een oudere bewerking (Van Koten, 1996 [1922]; Verleyen, 2000; Kramer, 2005; Pelgrom, 2007; van Dolen, 2009). Daarnaast zijn er

ook drie leesaanbevelingen van bewerkingen uit een algemeen fonds (Roodbeen, 1997; Houtzager, 2003; Pfeijffer, 2010). Dros en Idema vertellen het verhaal van Prometheus, maar laten de passage van Pandora betekenisvol weg (Dros, 1996; Idema, 2013).²⁴³ De relatief evenredige verhouding in aantal bewerkingen voor en na de hausse, geeft aan dat het verhaal van Pandora een beweging maakt die afwijkt van de algemene tendens in het corpus.

In onderstaand schema staat wit opnieuw voor het niet weergeven van een bepaalde episode; lichtblauw voor een eerder 'genderneutrale' weergave van de episode; donkerblauw voor een actieve poging tot uitdaging van de genderrollen in de pretekst; lichtoranje geeft aan wanneer het misogynie aspect gedeeltelijk of verzacht is overgenomen en donkeroranje wijst op een uitdrukkelijke tot zelfs versterkte overname van het vrouwonvriendelijke aspect van de episode.

Een blik op het schema maakt meteen een paar tendensen duidelijk die ik hier kort aanstip en verder onderbouw aan de hand van een gerichte tekstfragmenten. Als eerste merk ik op dat de tendens naar meer uitdagende bewerkingen ook voor deze pretekst vooral na de hausse voorkomt. Ook valt op dat het discriminerende aspect nergens volledig ongedaan is gemaakt, tenzij in de bewerkingen die de passage van Pandora weglaten uit het verhaal van Prometheus. Karel Verleyen (2000), Hein van Dolen (2009) en Els Pelgrom (2007) combineren dan weer pogingen om de genderongelijkheid actief weg te nemen of te verzachten met een overname van de misogynie aspecten van de pretekst, wat een ambigu resultaat geeft. Ten slotte springt ook Cobi van Mouriks bewerking uit 1984 in het oog. Deze bewerking is de enige waarin het verhaal van Pandora wordt verteld zonder het verhaal van Prometheus. Stephens & McCallum geven aan dat ook deze ingreep de misogynie die in de structuur van het verhaal vervat zit niet weg kan nemen: 'the result is to accentuate the misogyny or, at the least, to reduce the story to a moral fable about curiosity' (1998, p. 80).

²⁴³ Kramer geeft het verhaal van Prometheus zonder de episode van Pandora in *Monsters, draken en dolfijnen* (2003). Ik bespreek hier de meest uitgebreide versie in *De strijd van de Titanen* (2005).

	Kader-verhaal	Prome-theus vuur	1 ^e vrouw – straf	Creatie/ karakter Pandora	Epime-theus	Openen kruik	Hoop
Lim 1976		Light Blue	Dark Blue	Dark Blue	Light Orange	Dark Blue	Light Orange
Boschvo-gel 1978		Light Orange	Light Orange	Dark Orange	White	Dark Orange	Dark Orange
van Mourik 1984				Dark Orange	Dark Orange	Dark Orange	Light Orange
Broos 1991 ['67]		Light Blue	Dark Orange		Light Orange	Dark Orange	
Dros 1996		Dark Blue			Dark Blue		
Roodbeen 1997*		Light Blue	Light Orange	Dark Orange	Light Orange	Dark Blue	Light Orange
Verleyen 2000	Dark Blue	Light Blue	Dark Orange	Dark Orange	Dark Orange	Dark Orange	Dark Orange
Kramer 2005		Light Blue	Light Orange	Dark Orange	Dark Orange	Light Orange	Dark Orange
Pelgrom 2007		Dark Blue	Dark Blue	Light Orange	Light Blue	Light Blue	Light Blue
van Dolen 2009		Dark Blue	Dark Orange	Dark Orange	Dark Blue	Dark Blue	Light Blue
Pfeijffer 2010*		Light Blue	Light Orange	Light Orange	Light Orange	Dark Orange	Light Orange
Idema 2013		Dark Blue					

Figuur 24 Episodes in bewerkingen van het verhaal van Pandora

5.1.1 Van nieuwsgierig tot weetgierig. Pandora voor de hausse.

De meeste bewerkingen laten het meest antifemistische aspect van de pretekst – Pandora als de eerste vrouw – weg. Enkel Broos (1991 [1967]), Verleyen (2000) en van Dolen (2009) nemen dit over uit de pretekst. Terwijl de twee recente versies het vrouwonvriendelijke van de tekst op andere ‘momenten’ trachten te herschrijven, versterkt Broos de misogynie door de link te leggen met het Bijbelse scheppingsverhaal: ‘Zeus echter kan dit ingrijpen van Prometheus niet appreciëren en hij stuurt de eerste vrouw, de Griekse Eva, Pandora geheten, naar de aarde’ (1991 [1967], p. 58). Verder tekent Broos Pandora ook als het prototype van de nieuwsgierige vrouw met de duidelijke boodschap dat nieuwsgierigheid eigen is aan de vrouwelijke natuur: ‘Er staat echter, jammer genoeg, een groot aarden vat, goed afgesloten, met alle onheilen, rampen en kwalen erin, binnen haar bereik. Welke vrouw zou daar nu kunnen afblijven?’ (1991 [1967], p. 58-59). De nieuwsgierigheid van Pandora komt niet voor in de brontekst, maar is in de lange receptiegeschiedenis tot de pretekst gaan behoren.

Een uitzondering binnen de bewerkingen van voor de hausse is de versie van Hanny Lim (1976) – de enige vrouwelijke schrijfster van de vier –, die poogt om de genderimplicaties van het verhaal af te zwakken. Een eerste ingreep die ze uitvoert is het omkeren van de volgorde van de gebeurtenissen. Prometheus steelt in deze versie het vuur nadat Zeus Pandora heeft gemaakt. Op die manier kan Lim de voorstelling van de creatie van de vrouw als straf weglaten. In de plaats wordt Pandora voorgesteld als een afschrikmiddel, wat het antifeminisme uiteraard niet wegneemt, maar wel enigszins verzacht:

Prometheus had wel beloofd dat hij ervoor zou zorgen dat er weer vuur kwam, maar de mensen begrepen dat het heel moeilijk zou zijn. Prometheus had wel een plan, dat wisten de mensen niet.

Zeus vermoedde het wel en daarom deed hij iets om de mensen af te schrikken. Hij droeg de god Hefaistos op een beeld te maken van een menselijk wezen, een vrouw. (1976, p. 88)

Ook bij de passage van de creatie van de vrouw door de goden, tracht Lim het antifeminisme te temperen. Waar in de andere bewerkingen enkel het uiterlijk van Pandora in positieve bewoordingen wordt beschreven, geeft Lim haar ook innerlijke kwaliteiten mee: ‘Ze was behalve mooi ook erg lief, erg kunstzinnig en ... ach, ze bezat de gaven der goden’ (1976, p. 89). Zo wordt ook Pandora’s motivatie om de doos te openen enigszins in een positief daglicht gesteld: ‘Soms kan nieuwsgierigheid heel goed zijn, want zonder nieuwsgierigheid – die eigenlijk wéétgierigheid moet zijn –

worden geen uitvindingen gedaan' (1976, p. 89). Bovendien is het Epimetheus die haar ervan overtuigt de doos te openen: 'Maak de doos maar open als je dat graag wilt!' (1976, p. 89).

Deze bewuste omgang met de genderimplicaties valt uit de toon binnen deze periode. De versies van Boschvogel en Mourik ademen immers dezelfde antifeministische sfeer uit als die van Broos. In *Europees Sagenboek* titelt Boschvogel zijn relaas 'Prometheus en zijn lieve mensen' (1987, p. 5), en maakt de Titaan tot een toonbeeld van wijsheid en menslievendheid. Boschvogel besteedt veel aandacht aan het conflict tussen Zeus en Prometheus waarbij hij Zeus afschildert als een tirannieke en onrechtvaardige heerser - 'Wil je heer en meester over de mensen blijven, laat ze dan maar arm en dom' (1978, p. 5) - en Prometheus als een beschermer van de zwakkeren die zijn eigen welzijn opzij kan schuiven voor dat van 'zijn mensen'. Naast kennis van techniek en nuttige vaardigheden die Prometheus samen met het vuur naar de mensen brengt, wordt hij in Boschvogels interpretatie ook een bepleiter van humanistische waarden zoals het centraal stellen van menselijke ervaring en intersubjectieve relaties:

De mensen zijn nog onbeholpen en onwetend. Ze lopen verdwaasd op en af. Net als slaapwandelaars. Prometheus praat met ze, leert ze naar de zon en maan en sterren kijken, leert ze een hut bouwen, leert ze jagen en vissen, leert ze verlangen naar de lachende lente en de stralende zomer, leert ze zingen en gelukkig zijn, leert ze elkaar helpen... (1978, p. 5)

Daarmee sluit deze interpretatie van de figuur aan bij de interpretaties van Aeschylus in *Prometheus gebonden* en van Plato in *Protagoras* die Prometheus karakteriseren als brenger van cultuur en politieke rebel:

Aeschylus' Prometheus adopts the role of a rebel fighting for mankind against the tyranny of Zeus, and his story highlights progress rather than decline as the master narrative of the human condition. Plato's Socratic dialogue *Protagoras* looks to the myth of Prometheus to tell a similar story about man's evolution from an earlier, more bestial state. (Dougherty, 2006, p. 65)



Afbeelding 33 Prometheus als redder van 'zijn lieve mensen', door Nestje De Langhe en Tine Vercruyse (Boschvogel 1978, p. 4)

Boschvogels karakterisering van Pandora steekt scherp af tegen deze partizaan en sympathieke mensenvriend die tot twee maal toe 'zingt [...] in zijn hart: Menslief, ik hou van jou!' (1978, p. 6; p. 8). Pandora wordt in dit verhaal niet gecreëerd door de goden op aanstoken van Zeus, maar wordt de bewuste uitvoerder van Zeus wraak. Als 'mooiste vrouw van de Olympos' wordt ze door de oppergod naar de mensen gestuurd om hen het 'geschenk' van Zeus te overhandigen:

Ik breng jullie een geschenk van de goden, zegt Pandora. Meteen reikt ze een mooie doos aan de hoofdman van de mensen. [...] De doos bezit één goede gave: de hoop. Maar Pandora, die zo sluw als mooi is, neemt de doos terug eer de hoop ontsnapt, klapt het deksel dicht en verdwijnt als een geest (1978, p. 7)

Niet alleen vervangt Boschvogel Pandora's nieuwsgierigheid door slechtheid en sluwheid maar hij verbindt ook de sinistere aard van deze vrouw uitdrukkelijk met haar uiterlijke schoonheid. De zwart-wit verhouding tussen Prometheus en Pandora in het *Europees sagenboek* steekt fel af tegen Lims meer genuanceerde karakterisering. Pandora krijgt daar voorzichtig positieve karaktertrekken mee en de voorstelling van haar nieuwsgierigheid als een voorwaarde om uitvindingen te kunnen doen, zorgt ervoor dat verdiensten als menselijke creativiteit en vooruitgang niet meer exclusief bij Prometheus worden gesitueerd. Bovendien wordt Prometheus' gift van het vuur niet onverdeeld positief voorgesteld en bezit de oppergod niet alleen macht, maar ook wijsheid:

Maar... Zeus wilde niet dat de mensen vuur hadden. Vuur is gevaarlijk! Zeus had niet helemaal ongelijk. Er is in deze wereld al veel verwoest door het vuur en in de oorlogen was het steeds weer het vuur dat veel kon verwoesten. Zeus gaf daarom opdracht aan de andere goden om de mensen het vuur weer af te nemen (Lim, 1976, p. 88)

Het feit dat de hoop achterblijft in de kruik heeft in de pretekst een ambigue betekenis en ook de invulling die in de bewerkingen aan dit aspect wordt gegeven, heeft genderimplicaties. Terwijl Pandora in *De wijze uil van Paradijs* de hoop voor de mensen kan bewaren ('Zo komt het dat ieder die ziek is toch de hoop heeft weer beter te worden "Hoop doet leven!"' Lim, 1976, p. 89), ontzegt Boschvogels Pandora de mensen bewust deze steun.

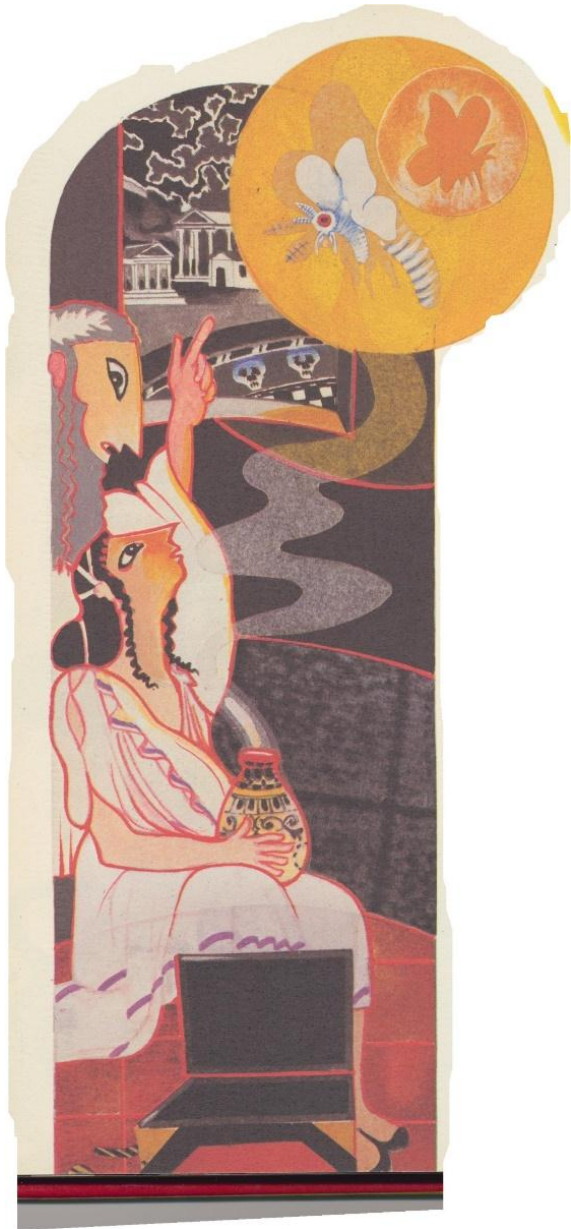
Ook Cobi van Mourik dicht Pandora een uitgesproken negatief karakter toe in zijn versie van het verhaal die verscheen in het boek *Heidi en andere sprookjes en vertellingen* binnen de reeks luisterboeken van Lekturama in 1984. Pandora en Epimetheus leven als een gelukkig koppel in een wereld waar geen ziekte of ongeluk bestaan, zo begint van Mourik zijn vertelling. Pandora wordt aan de lezer als volgt voorgesteld: 'Een onaardig iemand zou misschien zeggen dat Pandora een verwende vrouw was. Maar omdat er geen onaardige mensen waren, werd het niet gezegd' (1984, p. 45). De goedige Epimetheus moet zich alle moeite van de wereld getroosten om zijn leeghoofdige, verwende vrouw te behagen:

Epimetheus vond het heerlijk om zijn vrouw te verwennen. Elke dag nam hij een geschenk voor haar mee: een nieuwe jurk, nieuwe schoenen, een sieraad of bloemen.

Maar omdat Epimetheus steeds iets anders wilde meebrengen, moest hij steeds verder van huis om wat voor Pandora te zoeken. En dan was Pandora urenlang alleen in huis en verveelde ze zich. (p 45)

Het feit dat deze Pandora enkel geïnteresseerd is in geschenken die bovendien horen bij een stereotiep beeld van de vrouw die geïnteresseerd is in uiterlijkheden, maakt haar als het ware tot een ‘trophy wife’, een jonge, aantrekkelijk vrouw die als statussymbool voor de rijke man fungeert.²⁴⁴ De tegenstelling tussen beide personages bereikt een hoogtepunt wanneer Epimetheus op een dag met een geheimzinnige doos naar huis komt en de onbedwingbare nieuwsgierigheid van Pandora wordt gecontrasteerd met de beheerstheid van Epimetheus: “O laat me alsjeblieft kijken. Heel even maar,” smeekte Pandora. “Nee, Pandora, het mag beslist niet. Ik wil Mercurius niet boos maken,” zei haar man streng.’ Nadat Pandora de doos heeft opengemaakt, vermaant hij als was ze een kind: “Je bent een slechte vrouw” schreeuwde hij. “En niet alleen slecht, maar ook ongehoorzaam en dom. Ik heb toch gezegd dat je de doos niet open mocht maken.” Pandora is hier duidelijk ondergeschikt aan Prometheus, de man die wijs en volwassen is, terwijl de vrouw als een dom kind wordt afgeschilderd. Haar belangrijkste opdracht lijkt erin te bestaan gehoorzaam en volgzaam te zijn. Ook op de afbeelding wordt Pandora gedomineerd; vanuit zittende positie kijkt ze op naar haar echtgenoot en haar letterlijk met de vinger wijst (afbeelding 34).

²⁴⁴ Volgens *Cambridge dictionaries online*: ‘a young, attractive woman who is the partner of a rich and successful older man and acts as a symbol of his social position’ (“Trophy wife/girlfriend,” 2014).



Afbeelding 34 Pandora wordt met de vinger gewezen (Van Mourik 1984, p. 50)

5.1.2 Pandora ontmaskerd?

Terwijl de actieve ingrepen van Hanny Lim om de misogynie van het verhaal te verzachten sterk afsteken tegen andere bewerkingen van voor de hausse, zien we vanaf eind jaren '90 meer auteurs actief ingrijpen in de vrouwonvriendelijke aspecten van het verhaal. In *De paarden van Heraion* (Verleyen, 2000), krijgt de mythe in de eerste plaats een betekenis binnen het kaderverhaal waar het als een les over nieuwsgierigheid wordt voorgesteld. Verleyen laat het verhaal verteld worden door een van de personages, een meisje, verteld aan een aantal jongens die hun nieuwsgierigheid met een paar verwondingen moeten bekopen:

‘Wat is er gebeurd?’ vroeg Kallistè, die het hoofd van Bion bette. ‘Ik had hun het verhaal van Pandora moeten vertellen,’ snauwde Tyrtaios haar toe. ‘Dan was dit misschien niet gebeurd. Gelukkig zijn jullie meisjes verstandiger dan die kerels.’ Kallistè zuchtte. Pandora. Ja, die kende ze wel, dat verhaal had haar vader al wel tien keer verteld, als dochterlief weer eens nieuwsgierig was geweest. Ze kon het dus bijna woordelijk herhalen. (2000, p. 135)

De omkering van de stereotiepe genderrollen in het kaderverhaal, beschouw ik als een bewuste poging om de misogynie af te zwakken. Bovendien wordt de misogynie van de vader van Kallistè aan de kaak gesteld. Binnen de vertelling van de mythe zelf, verdwijnt deze intentie echter volledig naar de achtergrond, waardoor de ingreep weinig effect sorteert. In eerste instantie blijft de voorstelling van Pandora als eerste vrouw en als straf behouden:

Zeus werd zo boos dat hij Hephaistos de opdracht gaf uit klei en water een nieuw menselijk wezen te kneden, een wezen met zachte, ronde vormen en een stem zo mooi als die van de goden. De jonge maagd die zo op de wereld kwam, moest eerst nog in de leer bij Athena en Afroditè, van wie ze alles leerde wat een vrouw aantrekkelijk maakt. Maar ook Hermes leerde haar wat. Van hem kreeg ze haar sluwe karakter en wisselende humeur. (Verleyen, 2000, p. 135-136)

De combinatie van uiterlijke schoonheid en verleiding en het slechte karakter worden ook hier als kenmerken voorgesteld die eigen zijn aan de vrouwelijke natuur. Al even clichématig is de voorstelling van de man Epimetheus die bij het zien van een mooie vrouw op slag niet meer helder kan nadenken:

haar schoonheid zorgde ervoor dat hij niet eens meer wist wat zijn broer Prometheus hem altijd zei: Neem nooit een geschenk aan van Zeus [...] Maar Pandora zelf vergat het [geschenk] niet. Ze wilde wel eens weten wat Zeus haar eigenlijk had meegegeven en na enkele dagen kon ze haar nieuwsgierigheid niet langer bedwingen. (Verleyen, 2000, p. 136)

Ook Hein van Dolen behoudt in zijn bewerking de creatie van de eerste vrouw als straf en stelt Pandora erg uitdrukkelijk voor als een seksueel aantrekkelijk object:

Zeus bedacht bij wijze van straf dat er een nieuw wezen moest worden geschapen, de vrouw. Die zou dan met een speciale doos naar de aarde worden gestuurd. Hij verlangde van alle goden dat ze mee zouden helpen om er iets moois van te maken. (van Dolen, 2009, p. 54)

Een gelijkaardige ‘objectificatie’ van de vrouw komt voor in Simone Kramers *De strijd van de Titanen*. Zeus geeft de goden de opdracht ‘een vrouw [te] maken die vanbuiten mooi was, maar vanbinnen niet deugde’ (2005, p. 62). Deze typering van de vrouw

als ‘beautiful to look at but destructive’ is volgens Lefkowitz typerend voor Hesiodos’ weergave van de vrouw (Lefkowitz, 2007, p. 170). Na een uitgebreide beschrijving van het verleidelijke uiterlijk van Pandora, becommentarieert Zeus: “Prima [...] en hoe ziet het er vanbinnen uit?” (2005, p. 62). Het gebruik van de woorden ‘vanbinnen’ en ‘vanbuiten’ lijkt ook een parallelie te suggereren tussen de vrouw en de doos – of de kruik, beide herbergen verraderlijke inhoud onder een mooie oppervlakte. Door haar woordgebruik maakt Kramer de discriminerende metonymische relatie tussen de vrouw en de doos die in de pretekst vervat zit, bijzonder expliciet. Ook Laura Mulvey, die bekend staat om haar theorie over de manier waarop vrouwen in de hedendaagse filmindustrie worden afgebeeld, wijst op deze stereotype visie van de vrouw en de vrouwelijke seksualiteit:

The box has a spatial structure that links back to the topography of Pandora herself: her exterior mask of beauty concealing an interior of combined mystery and danger. (1996, p. 58)

Deze dualiteit leeft volgens Mulvey verder in hedendaagse clichés over vrouwen, zoals de *femme fatale* en de *female android*, ook hier gaat (artificiële) schoonheid immers gepaard met een gevaar en bedreiging. Ook verder in het verhaal, wanneer Pandora aan Epimetheus wordt aangeboden, wordt de voorstelling van de vrouw als seksueel object aangehouden en versterkt door een portrettering van de man als weerloos slachtoffer van zijn driften:

Epimetheus was zelf ook niet bepaald dom, maar in tegenstelling tot Prometheus dacht hij meestal geen tien seconden na voor hij iets deed. En toen hij Pandora voor zich zag staan, was dat zelfs geen twee seconden. Epimetheus raakte halsoverkop verliefd. Hij wilde niets liever dan trouwen met dit pronkstuk (2005, p. 63)

De typering van Pandora als een ‘pronkstuk’ brengt opnieuw de idee van een trophy wife in herinnering. Terwijl Kramer ‘de mooie maar onnozele’ Pandora een actieve rol geeft in het openen van de doos waartoe ze gedeeltelijk wordt aangezet door Epimetheus (p. 65), geeft van Dolen haar een volledig passieve rol. Epimetheus wordt hier als ‘nieuwsgierig’ en ‘niet bepaald de slimste’ gekarakteriseerd en het is ook hij die de doos openmaakt: ‘Hij pakte de doos van de vrouw af en maakte die open’ (p. 55). Dat de nieuwsgierigheid hier een karaktertrek van de man wordt, contrasteert met de stereotype voorstelling die we bijvoorbeeld ook bij Ilja Leonard Pfeijffer terugvinden: ‘Natuurlijk kon Pandora haar nieuwsgierigheid niet bedwingen. Dat was precies Zeus’ bedoeling. Ze opende de pot om te kijken wat erin zat en alle kwaden van de wereld vlogen eruit’ (2010, p. 36). De onbedwingbare nieuwsgierigheid wordt als vanzelfsprekend en ‘natuurlijk’ voor de vrouw

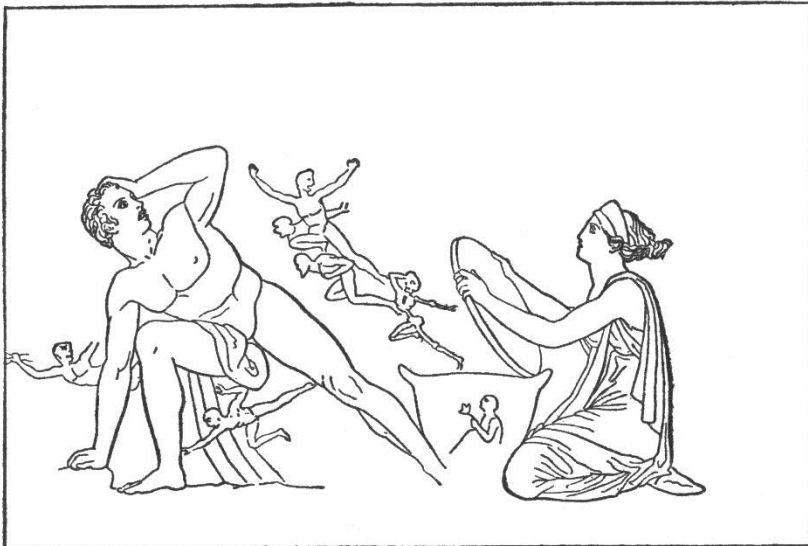
voorgesteld, wat versterkt wordt doordat de passage een echo is van een passage uit Pfeijffers vertelling van het verhaal van Adonis: ‘Maar natuurlijk kon Persephone haar nieuwsgierigheid niet bedwingen. Ze maakte de kist open en vond het jongetje’ (p. 24).

Ondanks het feit dat hij Epimetheus de doos laat openmaken en niet Pandora, slaagt van Dolen er niet in een minder vrouwonvriendelijke versie van het verhaal te geven. Dat is vooral te wijten aan de inconsistenties in zijn vertelling. De vrouw is in het leven geroepen bij wijze van straf en wordt met ‘een speciale doos’ naar de aarde gestuurd, maar uiteindelijk is het Epimetheus die de doos opendoet waardoor de straf vooral de doos is en niet de vrouw en de schuldige vooral Epimetheus. De portrettering van Pandora als passief object en het behoud van de structuur waarbij de eerste vrouw gecreëerd wordt om Prometheus en de mensen te bestraffen, maakt dat de poging om de misogynie te verzachten mislukt. Daartoe draagt zeker ook de inconsistentie afbeelding-tekst bij (afbeelding 35) – Van Geijn beeldt immers af hoe Pandora de doos openmaakt.



Afbeelding 35 Pandora opent de doos, door Louis van Geijn (van Dolen, 2009, p. 55)

Vergelijkbaar is het verschil in interpretatie tussen tekst en afbeelding in *De mooiste Griekse mythen en sagen* (1997). Roodbeen tracht daar de schuld van Pandora te verzwakken door de doos vanzelf te laten opengaan: 'Nauwelijks was ze bij Epimetheus aangekomen, of het deksel sloeg vanzelf open' (1997, p. 35). Op de afbeelding wordt Pandora echter voorgesteld met het deksel in de hand (afbeelding 36).



Uit de doos van Pandora komt een zwerm van onheil te voorschijn (Prometheus)

Afbeelding 36 Pandora opent de doos (Roodbeen 1997, p. 31)

Net als in de tekst, wordt ook in de illustraties de nadruk gelegd op de seksuele aantrekkingskracht van Pandora. In de afbeelding van Louis van Geijn (van Dolen, 2009) richten de diepe décolleté van Pandora en de lichtinval de aandacht naar haar borsten. Els van Egeraat (Kramer 2005) beeldt Pandora en Epimetheus naakt in bed af, vlak nadat Pandora de doos heeft opengemaakt en 'verstard van schrik' achteruitdeinst (afbeelding 37).



Afbeelding 37 Pandora en Epimetheus naakt in bed, door Els van Egeraat (Kramer, 2005, p. 66)

De voorstelling van de vrouw als passief lustobject in *Op naar de Olympos!* wordt niet alleen versterkt door het behoud van Pandora als de eerste vrouw en in de afbeelding, maar ook doordat het verhaal wordt voorafgegaan door een genderstereotype voorstelling van de godin Afrodite. De connectie tussen beide figuren versterkt ook in de pretekst van Hesiodos het misogynne aspect (Marquardt, 1982, p. 283). In zijn hoofdstuk over Afrodite plaatst van Dolen haar, net als Pandora, in een uitgesproken passieve rol en benadrukt haar verleidelijke, maar verraderlijke schoonheid. Van Dolen vertelt hoe ze is voortgekomen uit de bloeddruppels die in het water vielen nadat Kronos ‘met een mes in de buik van zijn vader had gestoken’, maar desondanks toch ‘vaak [zei] dat Zeus haar vader was’ en hem aanspreekt met ‘Papa’ (2009, p. 47). Nadat ze op een schelp door dolfijnen aan land is gebracht, krijgt ze op Cyprus ‘een mooie tempel en een eigen badkamer’ (2009, p. 47). Afrodite beschikt over een verleidelijke schoonheid, is gefixeerd op uiterlijkheden en zorgt voor problemen: ‘Zeus was bang dat er in de hemel veel gedonder zou komen als Afrodite een keuze mocht maken. Om dat te voorkomen, nam hij zelf een beslissing en liet haar met de lelijkste god trouwen, zijn manke zoon

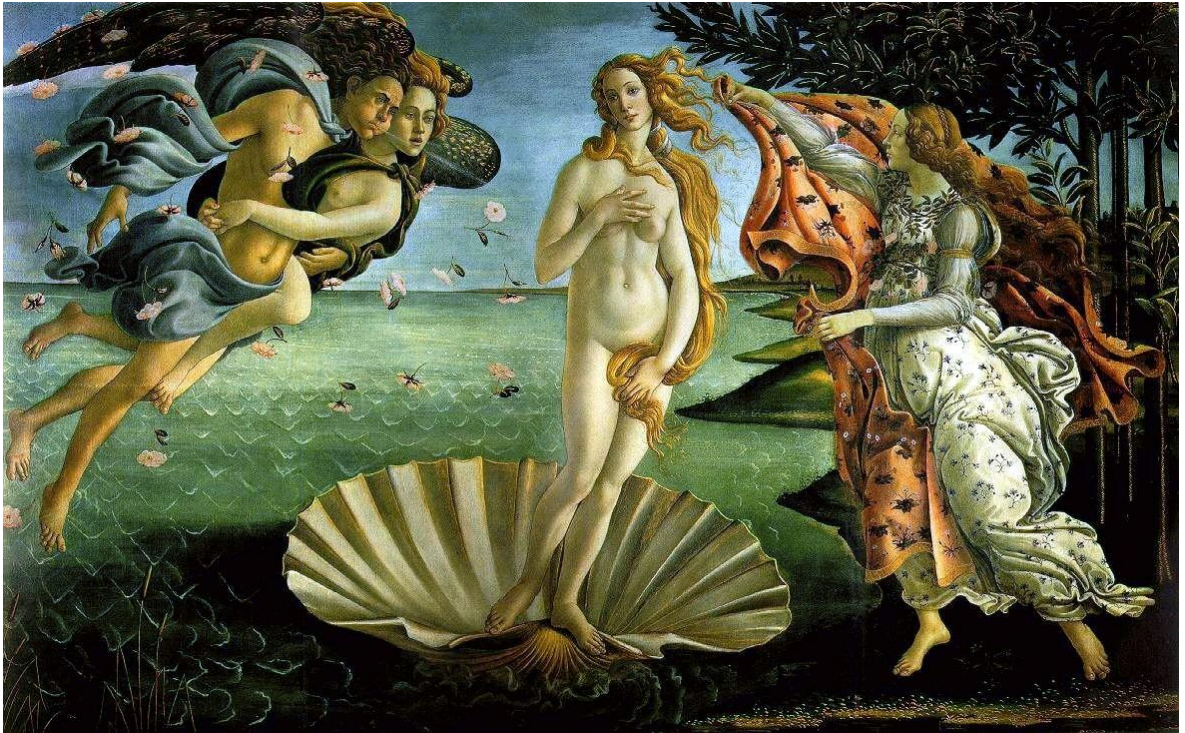
Hefaistos' (2009, p. 47). De kitscherige afbeelding van Van Geijn, geënt op de voorstelling van Sandro Botticelli (afbeelding 38) versterkt de stereotype voorstelling van de godin, die wordt gespiegeld in het daarop volgende verhaal van Pandora (afbeelding 39).

Hoewel de figuur van Afrodite in *Donder en Bliksem* minder direct in verband staat met het Pandoraverhaal, wijs ik toch graag op Pelgroms en Thé Tjong-Khings voorstelling van de godin die contrasteert met die van Van Geijn en van Dolen. Pelgrom vertelt hoe Afrodite voortkomt uit 'het schuim en het zaad' van de testikels van Kronos en laat haar aan land komen als 'een wezen zo mooi als er nog niet eerder op de Aarde verschenen was' (2007, p. 25). Haar aankomst aan land is krachtig en magisch, net als in de pretekst zorgt haar voetstap voor bloei van de natuur, wat past in het ecofeministische aspect van Pelgroms vertelling (cf. supra, paragraaf 4.2.1):

Zij ging aan land en liep over de Aarde en waar zij haar voeten zette, schoten wondermooie, heerlijk geurende bloemen op uit het zand. Afrodite was haar naam, ze was de godin van de liefde. Zij zou een grote rol gaan spelen in het leven van de mensen (2007, p. 25).

Ook uit de afbeeldingen komt het verschil tussen de passieve en activerende versie van beide figuren naar voren (afbeelding 38, 39, 40).²⁴⁵

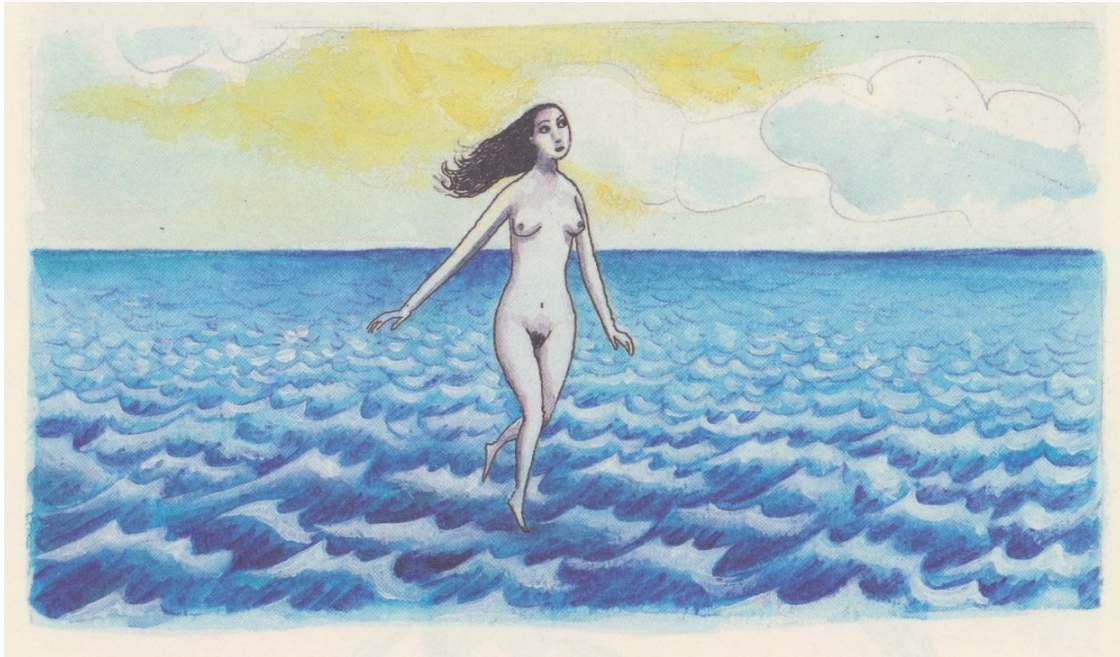
²⁴⁵ Er zijn twee versies van de geboorte van Afrodite. Volgens Hesiodos komt ze voort uit de in zee geworpen testikels van Kronos (*Theog.* 188-206). De schelp en dolfijnen komen niet voor in de versie van Hesiodos. Naast van Dolen, neemt ook Kramer echter deze voorstelling over: 'Ze stapte in de schelp en liet zich voortdrijven op de blauwgroene golven (Kramer, 2005, p. 27; zie ook afbeelding p. 26). De andere traditie laat haar afstammen van Zeus en Dione; zie Cyrino (2010, pp. 12-18) voor verklaring van beide versies.



Afbeelding 38 Botticelli. *De geboorte van Venus* (ca. 1486, Uffize, Firenze)



Afbeelding 39 De geboorten van Afrodite, volgens Louis van Geijn (van Dolen, 2009, p. 46)



Afbeelding 40 De geboorte van Afrodite, volgens Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 24)

Net als Hanny Lim in 1976, toont ook Pelgrom zich ervan bewust dat de misogynie inherent is aan de structuur van het verhaal. Pelgrom vertelt hoe Zeus de goden ‘de mooiste vrouw’ laat maken ‘die er ooit had geleefd’ als straf voor Prometheus’ diefstal van het vuur. Wanneer Prometheus’ broer weigert Pandora als vrouw te nemen, wordt Zeus ‘nog veel razender. Hij heeft toen voor Prometheus een vreselijke straf bedacht’ (2007, p. 112). Prometheus wordt door Zeus geketend aan een berg en een adelaar pikt er steeds opnieuw zijn lever uit, een episode uit de mythe die eigenlijk na het verhaal van Pandora komt, maar door Pelgrom naar voren wordt geplaatst. Epimetheus neemt Pandora uiteindelijk aan uit angst: ‘Intussen was Epimetheus zo bang geworden door het lot dat zijn broer had getroffen, dat hij Zeus gesmeekt heeft om toch maar alsjeblieft met die vrouw te mogen trouwen’ (2007, p. 112). Op die manier wordt het stereotype beeld van de man als speelbal van zijn seksuele driften alvast doorbroken. Pandora wordt daarentegen uitdrukkelijk voorgesteld op een stereotype misogynie manier.

Maar Zeus had hem niet zomaar een mooie vrouw aangeboden, **hij had van haar** ook een domme gans gemaakt. Pandora was van top tot teen **zoals mooie domme meisjes altijd worden voorgesteld**: ze was eigenwijs, bemoeizuchtig, kwebbelziek, verwaand en onbetrouwbaar. (2007, p. 112)

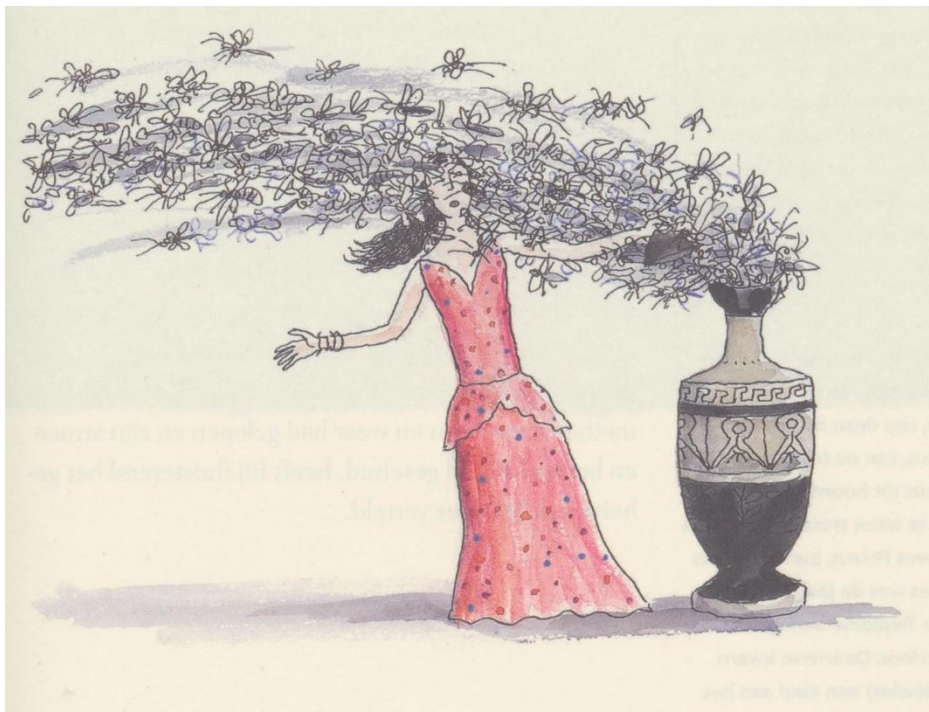
De nadruk wordt gelegd op de rol van Zeus die haar heeft gemaakt en Pandora wordt ook voorgesteld als een slachtoffer van zijn wraak: ‘Ze vlogen rond en het eerst van al

staken ze Pandora zelf, die werd door bijna allemaal gestoken' (2007, p. 114; afbeelding 41). De vertellerscommentaar dat 'mooie domme meisjes' steeds op een gelijkaardige manier worden voorgesteld, creëert hier wel een afstand ten opzichte van de uiting. Ook de metacommentaar in het kader naast de vertelling zet de lezer aan tot bewuste reflectie over de verhaaltraditie. Het verhaal wordt uitdrukkelijk ontmaskerd als een cultuurspecifieke traditie die voortkomt uit een androcentrische religie en maatschappij:

Volgens sommige mythevertellers was Pandora de eerste vrouw op Aarde. Zij is het mooie, domme vrouwtje, gezonden door de goden, dat aan alles schuld heeft. [...] in de Bijbel vervult *Eva*, de vrouw van Adam, dezelfde rol. Zij - niet Adam - draagt de schuld van de verdrijving uit het *Paradijs*. Deze gedachte ligt diep verankerd in de christelijke beschaving. (2007, p. 114)

De verteller gaat verder met het joodse verhaal van Lilith dat tegenwicht moet bieden tegen het patriarchale script van zowel de Bijbelse, als de klassieke traditie:

Zij was net als Adam door God van klei gemaakt. En ze eiste dezelfde rechten op die Adam had en wilde een gelijk deel hebben van het genot dat het liefdesspel hun beiden gaf. (2007, p. 114)



Afbeelding 41 De plagen ontsnappen uit Pandora's kruik, door Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 113)

Om deze analyse van de bewerkingen van de mythe van Pandora te eindigen, keer ik terug naar de bewerking van Imme Dros uit 1996 waar het verhaal van Prometheus voorkomt zonder dat van Pandora. Dros laat het verhaal, net als de ontstaansmythen, op verschillende momenten in haar *Griekse mythen* aan bod komen als ingebedde vertelling. De vertelling is daardoor erg kort, maar de keuzes van Dros zijn betekenisvol. Dros neemt immers niet de klassieke versie van Hesiodos als basis, maar baseert zich voor een belangrijk aspect van het verhaal op Plato's *Protagoras*.

[...] Van wat leeft op de aarde
en erop rondkruipt is niets zo *armzalig* en *hulpbehoevend*
als de mens en dat is de schuld van Titaan Epimetheus.
Hij mocht eigenschappen en gaven op aarde verdelen.
Epimetheus, die doet voor hij denkt, begon bij de dieren:
Tijgers gaf hij klauwen, vogels krachtige vleugels. [...]
Maar toen hij bij de mensen kwam had hij niets meer te bieden.
Van zijn tweelingbroer Prometheus, die eerst denkt en dan doet,
kregen de *machteloze* mensen het vuur.
(Dros, 2004, p. 20)

Waar de etymologie in de meeste bewerkingen een genderstereotiepe invulling krijgt, en Epimetheus onnadenkend handelt bij het zien van een mooie vrouw, valt dit aspect hier weg. Enkel het contrast met Prometheus 'die denkt voor hij doet' blijft over.²⁴⁶ Epimetheus krijgt in de versie van Dros erg nadrukkelijk de schuld voor het 'armzalige' lot van de 'machteloze' en 'hulpbehoevende' mensen. De nadrukkelijke aanwijzing van een schuldige voor het menselijk lijden in Dros' versie, geeft aan dat de weglating van Pandora een welbewuste keuze is geweest. Dat de versie waarin Pandora uit het verhaal wordt geschreven de enige is die de misogynie volledig kan elimineren, illustreert hoe weinig bewegingsruimte de mythische preteksten – althans die van Hesiodos – laten voor een herziening van de genderrol. Wie de doos opent ...

²⁴⁶ Voor de – meer complexe – dynamiek tussen Epimetheus en Prometheus in *Protagoras*, zie Dougherty (2006, pp. 83-84).

5.2 Gevangen in ‘the male gaze’?

De dualiteit van uiterlijke schoonheid en een bedrieglijke natuur die Pandora typeert, biedt geen positieve identificatiemogelijkheden voor vrouwen. Toch keert deze patriarchale stereotypie volgens Laura Mulvey ook in onze tijden nog terug in voorstellingen van de vrouw:

Nowadays accoutrements of feminine fascination are associated with artifice (make-up, cosmetics, constructed allure), and Pandora’s ancient, pre-consumer-society origins as an artificial construction highlights the deep-rooted linkage between images of feminine seduction, artifice and deception. (1996, p. 55).

Dat de gelijkenis tussen de figuur uit de mythe en hedendaagse stereotypen zoals de *femme fatale* ook nog in contemporaine jeugdliteratuur wordt naar voren gehaald, bevestigt de ideologische continuïteit die Mulvey vermeldt. De tanende populariteit van de figuur in de jeugdliteratuur en de bewuste omgang met de misogynie van de pretekst in bewerkingen als die van Pelgrom, plaatst dan weer een vraagteken bij de blijvende dominantie van stereotype misogynie opvattingen.

Doelstelling van deze paragraaf is het spectrum van ‘gendered identities’ die worden voorgesteld in de jeugdbewerkingen van klassieke mythen te vervolledigen door een analyse van mythen die door Ovidius naverteld worden in de *Metamorfosen*. Zo onontkoombaar als de misogynie van Hesiodos, zo controversieel is immers het genderstandpunt van Ovidius: ‘Ovid is sometimes accused of misogyny, sometimes of deep sympathy with women and sometimes [...] of ironical detachment from his characters’ (Fulkerson, 2009, p. 82). Recent pogen critici een genuanceerde positie in te nemen in het gepolariseerde debat. Allison Sharrock wijst in haar bijdrage tot de *Cambridge companion to Ovid* op de mogelijkheden die het werk van Ovidius, ondanks de controverse, opent voor genderstudie:

Ovid has been called sympathetic to women. While many modern feminist would be unhappy about this chivalric designation, there is no doubt that the Ovidian corpus provides a particularly rich site for gendered study. More than any other non-dramatic ancient poetry, male-authored as it overwhelmingly is, Ovid’s work gives space to a female voice, in however problematic a manner, and to both male and female voices which reflect explicitly on their own gendered identity. (Sharrock, 2002, p. 95)

Een van de meest succesvolle en uitgebreide pogingen tot synthetisering van het debat is zonder twijfel Patricia B. Salzman-Mitchells *A web of fantasies. Gaze, image and gender in Ovid's Metamorphoses* (2005).²⁴⁷ Zij brengt systematisch de ruimte in kaart die de *Metamorfosen* laat voor een lezing vanuit vrouwelijk standpunt en voor identificatie met uiteenlopende genderidentiteiten.

In accordance with its protean nature, the poem cannot be framed in only one way of understanding the gaze. While, in principle, the male gaze seems to be an overarching concept which matches the patriarchal ideology of Rome, there is much room for alternatives. (2005, p. 12)

Ik gebruik Salzman-Mitchells werk als basis voor mijn verdere discussie van genderrollen in mythenbewerkingen voor jongeren. Zowel mijn selectie van te onderzoeken preteksten, als de methodes om de preteksten en de bewerkingen te lezen baseer ik verder op haar onderzoek.

5.2.1 'Gaze' en de *Metamorfosen*

Feminisme en 'the gaze'

Uitgangspunt is de feministische filmtheorie rond het concept van de 'male gaze' die werd uitgewerkt door Laura Mulvey. In haar essay 'Visual pleasure and narrative cinema' (1975).²⁴⁸ stelt Mulvey dat in film en andere beeldende kunsten de kijker systematisch het perspectief van de man krijgt aangeboden. Het kijken door deze actieve, mannelijke blik brengt een voyeuristisch plezier met zich mee dat ten koste gaat van de vrouw die in een passieve rol wordt geplaatst.

Mulveys thesis bracht een debat op gang dat tot vandaag leeft. Toepassingen van het concept van de 'gaze' strekken zich intussen uit over verschillende domeinen, zoals film, media en literatuur, maar ook toerisme en 'cultural studies'.²⁴⁹ Barbara Freedman vat in *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*, Mulveys uitgangspunt en de verdere uitwerking ervan door ander feministische denkers als volgt samen:

²⁴⁷ Voor een discussie van het genderdebat rond Ovidius verwijs ik naar Sharrock (2002); Salzman-Mitchell (2005, pp. 13-17) en Keith (2009) die verwijzingen voor verdere lectuur aanbieden.

²⁴⁸ Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 8-18.

²⁴⁹ Zie Ross (2012, pp. 196-197).

Laura Mulvey and Theresa De Lauretis have persuasively argued that the pleasure of traditional Western cinematic narratives is predicated upon coercive identifications with a position of male antagonism toward women. [...] the male is traditionally envisioned as the bearer of the gaze and the woman as the fetishized object of the gaze. (Freedman, 1991, p. 117)

De feministische theorie van de ‘gaze’ werd recent niet alleen door Salzman-Mitchell aangewend om teksten uit de klassieke oudheid te lezen.²⁵⁰²⁵¹ Ik verwijs naar de inleiding in *A web of fantasies* voor een heldere introductie in de feministische theorie over de ‘gaze’ volgend op Mulveys essay (2005, pp. 5-21) en volsta zelf, wat theorie betreft, met het aflijnen van een aantal concepten die ik voor mijn tekstanalyses wil inzetten.

De twee basisconcepten zijn ‘objectificatie’ en ‘identificatie’ (Salzman-Mitchell, 2005, p. 6). Objectificatie omschrijf ik met Frederickson and Roberts (1997) als:

‘the experience of being treated as a body (or collection of body parts) valued predominantly for its use to (or consumption by) others’. (geciteerd door Harrison, 2012, p. 198)

In het proces van objectificatie wordt mannelijkheid geconnoteerd met activiteit, controle en dominantie, terwijl vrouwelijkheid samengaat met passiviteit en onderwerping. Belangrijk is wel het onderscheid te maken tussen een genderidentiteit en een biologische identiteit: ‘talking about “male gaze” or “female gaze” does not imply that the actual eyes belong to a man or a woman, but they are rather positions of power from where the act of looking is performed’ (Salzman-Mitchell, 2005, p. 7).

Judith Butler geeft met haar theorie van ‘gender performativity’ aan dat gender best kan gezien worden als een rol die geconstrueerd wordt vanuit maatschappelijke verwachtingen; ‘as something *we do*, rather than something *we are*’ (Leurs & Ponzanesi, 2012, p. 441, cursivering in origineel). In hun bijdrage tot *The handbook of gender, sex and media* (Ross, 2012), baseren ook Corinne Chong, Heather Mollineaux en Hélène Fourniers zich voor hun onderzoek naar video technology en de ‘gaze’ op

²⁵⁰ Het uitgangspunt van Salzman-Mitchell is een visie op de lezer die aansluit bij de visie die ik in dit onderzoek hanteer en waarin het concept ‘agency’ een belangrijke rol speelt: ‘through interaction between the properties of the texts and readers, different meanings can be uncovered for and by different readers’ (2005, p. 18).

²⁵¹ Terwijl Salzman-Mitchell het werk van Mulvey en andere feministische filmcritici als basis gebruikt, neemt Lovatt ook nog andere invullingen van het concept ‘gaze’ als uitgangspunt.

Butlers theorie. In hun parafrase van Butlers uitgangspunten komt de link tussen gender, ideologie en identiteitsvorming aan de oppervlakte – thema's die ook in mijn onderzoek centraal staan:²⁵²

Societal norms, which establish the attitudes, preferences, and behaviors to which males and females must ascribe, are artificial structures built by hegemonic conventions and ideologies. In other words, gender is not a natural category of identity, but one that is learned and reinforced through societal influences. (2012, p. 421)

Een van de belangrijkste van deze 'societal influences' op de constructie van gender zijn zonder twijfel de media, die steeds nieuwe vormen aannemen en een groeiende impact op het dagelijks leven uitoefenen, niet in het minst van jongeren (cf. supra, paragraaf 1.1.1). Hoewel er zeker blijvende waarheid schuilt in Mulveys observatie dat media vrouwen kunnen stimuleren om zich te identificeren met een geobjectificeerde en passieve rol, is het ook van belang rekening te houden met de continu veranderlijke aard van nieuwe media en maatschappelijke denkbeelden en genderrollen (Chong et al., 2012, pp. 421-422).

Claire Harrison toont bijvoorbeeld aan dat klassieke opvattingen van mannelijkheid al sinds midden jaren '90 plaats maken voor nieuwe manbeelden, zoals de zorgende man die streeft naar gelijkwaardige en zinvolle relaties met vrouwen, mannen en kinderen.²⁵³ Daarnaast geeft Harrison aan dat in recente reclame en media ook het lichaam van de man steeds vaker geobjectificeerd wordt (2012, p. 198). Dit roept vragen op over het sterke onderscheid tussen mannelijke en vrouwelijke 'gazes'. Kunnen we spreken van een 'female gaze' en in welk opzicht verschilt die van de 'male gaze'?²⁵⁴ Is er een 'gaze' mogelijk die minder objectificerend is en, zo ja, hoe definiëren we die en kunnen we die gelijk stellen met de 'female

²⁵² Chong et al. verwijzen naar Butler, J. P. (1990). *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*. London, New York: Routledge. In een groot deel van de andere bijdragen uit Ross (2012) wordt de theorie van Butler gebruikt en zijn suggesties voor verdere lectuur te vinden.

²⁵³ Deze nieuwe manbeelden kwamen al aan de oppervlakte in de veranderende karakterisering van de klassieke held Odysseus in recente bewerkingen, met name in de vader-zoon relatie en in de twijfelende held (bijvoorbeeld in de versie van Michaël De Cock, 2008). Voor een toepassing van masculinity studies op de jeugdliteratuur, zie Stephens, J. (2002). *Ways of being male: representing masculinities in children's literature and film*. London, New York: Routledge.

²⁵⁴ Een van de voornaamste vroege reacties op Mulveys paper uit 1975 is het artikel van Kaplan met de titel 'Is the gaze male?' waarin de vraag naar vrouwelijke gaze en identificatiemogelijkheden aan bod komt (Salzman-Mitchell, 2005, p. 8). Zie Kaplan, E. A. (1983). Is the gaze male? . In S. Snitow, S. C. & T. S. (Eds.), *Powers of desire: The politics of sexuality* (pp. 309-327). New York: Monthly Review Press.

gaze'? Welke identificatiemogelijkheden zijn er voor vrouwen, voor mannen en voor ander genderidentiteiten (lesbian, gay, bi, trans, questioning)? etc. Uiteraard is het niet mijn bedoeling om deze vragen te beantwoorden, wel om op zoek te gaan naar de mogelijkheden die de jeugdbewerkingen van verhalen uit een uitgesproken patriarchale traditie bieden voor alternatieve visies.

Een web van lezingen

Focus in mijn analyses ligt op de rol die vrouwen krijgen in de vertellingen van Ovidius en op de manier waarop deze rollen worden voorgesteld of herschreven in de mythenbewerkingen. Ik ga daarbij na of jeugdauteurs gebruik maken van de 'frissures from where unconventional possibilities for the gaze, especially among women, can emerge' die Salzman-Mitchell in de *Metamorfosen* ontdekt (2005, p. 10). Daarom bespreek ik eerst de mogelijkheden die Ovidius' *Metamorfosen* volgens Salzman-Mitchell bieden voor een 'vrouwelijke' lezing vanuit hedendaags perspectief:

I also intend, to some extent, to de-historicize the poem and read it as a work open to modern audiences, which include women readers. Likewise, while I discuss the possible male authorial 'intentions' [...] and gaze behind the construction of an episode, I also allow agency to female characters, because *Metamorphoses* lets women act and become central actors in the stories, even when their achievements are restricted. (2005, p. 21)

Vanuit mijn zoektocht naar 'vrouwelijke' identiteiten die de bewerkingen aanbieden, werp ik ook een zijdelingse blik op de implicaties van de voorstelling van de vrouw voor de mannelijke identiteit en stel ook de vraag of identificatie met andere genderidentiteiten (queer, transgender) mogelijk wordt gemaakt.

Mijn werkwijze is enigszins anders dan in de vorige casestudies waar ik telkens een vergelijkende analyse presenteerde van alle versies van een bepaalde pretekst. Ik gebruikte voor deze paragraaf het werk van Ovidius en de lezing van Salzman-Mitchell als ankerpunten om mijn interpretaties van de lezingen van de mythen in de jeugdliteratuur vorm te geven. Op basis van Salzman-Mitchells analyse van de 'gazes' en genderrollen in de *Metamorfosen* selecteerde ik een aantal mythen waarvan ik de verwerking in mijn corpus systematisch analyseerde. Voor de eigenlijke presentatie in wat volgt, koos ik passages die de bewerkingstechniek van de auteur en de implicaties voor de genderrollen het beste representeren. Uitgangspunt voor de structuur van de analyses zijn met andere woorden de auteurs en hun bewerkingen. Dat de meeste daarvan op dit punt al aan bod zijn gekomen vergemakkelijkt een

dergelijke werkwijze en dient ook gedeeltelijk als verantwoording voor een ‘vrijere’ analysemethode.

Ik sta eerst stil bij de bewerkingstechniek van de *Metamorfosen* om mijn analysemethode te verklaren en te motiveren. Het werk wordt gekenmerkt door een complexe structuur waarin de verhalen op subtiele en ingenieuze manier in elkaar overlopen en met elkaar in verband worden gebracht. Belangrijk is dat niet alle passages van een bepaalde mythe door Ovidius worden verteld. David H. J. Larmour gebruikt de term ‘contaminatio’ om dit proces te beschrijven:

Sometimes, however, Ovid chooses not to retell a very familiar tale in its full form – either because it was hackneyed or because it could not be given a metamorphosis; instead, he focuses briefly on a particular aspect and then transfers other elements of the tale to a different kind of *contaminatio*, with parts of one story being woven into another. (Larmour, 1990, p. 132)

Ovidius’ *Metamorfosen* kunnen dus gezien worden als een ‘web’ waarin mythen met elkaar verweven worden door motieven te laten terugkeren die in het ene verhaal impliciet blijven en in het andere geactiveerd worden. Als voorbeeld geeft Larmour het verhaal van Medea waarin de kindermoord slechts zijdelings wordt vermeld. Het verhaal volgt echter op dat van Tereus, Philomela en Prokne. Proknes moord op haar eigen zoon Itys, uit wraak op haar man Tereus voor de verkrachting en verminking van haar zus Philomela, wordt wel in detail beschreven (Ov. *Metam.* 6.421-674). De korte vermelding van het motief in het ene verhaal en de uitgebreide behandeling in het andere verhaal dienen om de link tussen beide verhalen te versterken (Larmour, 1990, p. 132).

Larmours observatie maakt duidelijk dat de motieven die door Ovidius uit de mythe worden naar voren gehaald niet noodzakelijk dezelfde hoeven te zijn als degene die de jeugdauteurs naar voren halen. Ook kunnen bepaalde motieven in de jeugdbewerkingen in andere mythen worden uitgelicht dan in de *Metamorfosen*. Ik beschrijf daarom eerst de ‘gendergerelateerde motieven’ zoals die voorkomen in de *Metamorfosen* volgens de analyse van Salzman-Mitchell. Vervolgens ga ik op zoek naar de manier waarop en de verhalen waarin deze motieven uit het mythencomplex in de jeugdbewerkingen voorkomen. Mijn benaderingswijze van ‘gaze’ in mijn corpus vertoont dus parallellen met Ovidius’ benadering van het mythencomplex.

Ik som hieronder de mythen en bijhorende motieven op zoals die volgens Salzman-Mitchell voorkomen in de *Metamorfosen* en die ik als basis gebruik voor mijn tekstanalyses. Naast de bewerkingen van deze preteksten die ik systematisch met elkaar heb vergeleken, geef ik, waar relevant, voorbeelden van bewerkingen van

andere preteksten die onder het type ‘aanranding’ vallen in mijn typologie. Ik geef steeds de paginaverwijzing van de volledige analyse van Salzman-Mitchell van de verhalen in kwestie en bespreek kort de frequentie waarin ze voorkomen in mijn corpus:

- **Io, Kallisto en Europa** (resp. Ov. *Metam.* 1.583-747; 11.409-533 en 2.836-875). Deze vrouwen worden achternagezeten en aangerand door Zeus (Jupiter) wiens ‘male gaze’ past in de definiëring van ‘acting, controlling, and penetrating’, een seksueel geladen blik die gepaard gaat met een dominante houding. De verhalen bieden verschillende identificatiemogelijkheden voor de lezer: de ‘mannelijke’ lezing sluit zich aan bij Zeus’ visie, kijkt door zijn ogen als dominerende en controlerende kracht; de lezer kan zich ook met Hera (Juno) identificeren als de bedrogen echtgenote die het slachtoffer schuldig acht voor haar ongeluk. Ten slotte kan de lezer ook sympathiseren met het slachtoffer van de aanranding. (Salzman-Mitchell, 2005, pp. 23-31)

Deze en andere verhalen van het type aanranding komen in het corpus in totaal 11x voor in de periode voor midden jaren '90. Vooral in het nieuwe millennium komen deze mythen regelmatig aan bod. Na de populaire mythe van Persefone, komt de mythe van Europa zowel voor als na de hausse in deze categorie het vaakst aan bod (8 jeugdbewerkingen en 2 leesaanbevelingen).

- **Salmakis en Echo** (resp. Ov. *Metam.* 4.285-388 en 3.357-510). In deze verhalen wordt een belangrijke rol gespeeld door vrouwen met ‘penetrative or performative eyes’ (2005, p. 13), een seksueel geladen blik die ze richten op de man (resp. Hermafroditos en Narkissos). Toch kunnen ook zij daarbij niet over de macht en controle beschikken die eigen is aan de ‘male viewer’. Hun ‘gaze’ maakt hen weerzinwekkend en leidt uiteindelijk tot identiteitsverlies. Salmakis versmelt met haar geliefde en Echo kwijnt weg totdat enkel nog haar stem overblijft. (2005, pp. 32-38)

Het verhaal van Narkissos en Echo komt zowel voor als na de hausse regelmatig voor (resp. 3 jeugdbewerkingen en 7 jeugdbewerkingen). De mythe van Salmakis en Hermafroditos komt in totaal slechts in twee jeugdbewerkingen voor en dan voor het eerst in 2003. Beide verhalen komen voor in 2 leesaanbevelingen.

- **Dafne en Syrinx** (resp. Ov. *Metam.* 1.452-567 en 1.689-712). Deze vrouwen willen niks van het huwelijk of van seks weten. Ze worden achterna gezeten door een god, maar in plaats van de verkrachting vindt een metamorfose

plaats. Deze metamorfose is hier niet alleen een verlies van identiteit, maar ook een vorm van 'fixation'. De mannelijke belager en 'kijker' immobiliseert de vrouw. De metamorfose kan zo gezien worden als een symbolisch huwelijk. De uitkomst is dubbel, want de vrouw kan haar maagdelijkheid behouden (2005, p. 91-93).

De verhalen van Narkissos, Hyakinthos en Adonis plaatsen een belangrijke kanttekening bij een al te scherpe afscheiding tussen mannelijke en vrouwelijke identiteit. Zij tonen immers aan dat ook jongens een passieve rol krijgen in seksuele relaties met goden en ook zij worden gefixeerd door een metamorfose. (2005, pp. 93-96)²⁵⁵

De mythen van Dafne en Syrinx komen resp. in 4 en in 3 jeugdbewerkingen voor en elk in 1 leesaanbeveling. Beide komen enkel voor na de hausse.

- **Atalante** (Ov. *Metam.* 10.560-707). Naast Kallisto en Dafne beantwoordt zij aan het stereotype beeld van de rennende maagd in het bos en ook zij wordt uiteindelijk 'gefixeerd' door in het huwelijk te treden. (2005, pp. 84-89)

Deze mythe komt in 7 jeugdbewerkingen voor in het corpus, waarvan 1 voor de hausse, en in 4 leesaanbevelingen.

- **Arachne en Filomela** (resp. Ov. *Metam.* 1.1-145, 149 en 6.428-674). Salzman-Mitchell beschouwt de rol van de vrouw als getuige van wat haarzelf of andere vrouwen overkomt als een meer krachtige en handelende vrouwelijke rol in de tekst. (2005, p. 9). Deze rol wordt onder meer opgenomen door de weefsters Arachne en Filomela. (2005, pp. 117-149)

Dat zij verkrachtingsscènes afbeelden in hun weefwerk toont aan dat expressie een bevrijdende rol kan vervullen. Expressie en controle over taal als bevrijding, is een motief dat ook in de jeugdliteratuur voorkomt.

Voor de frequentie van het verhaal van Arachne verwijs ik naar het vorige hoofdstuk (paragraaf 4.1). Het gruwelijke verhaal van Tereus, Filomela en Prokne komt in 4 jeugdbewerkingen voor na de hausse.

²⁵⁵ Salzman-Mitchell merkt op dat de seksuele relaties tussen mannen, bestaand uit een actieve, meestal oudere partner en een jonge, passieve partner, de relatie man-vrouw maar tot op zekere hoogte spiegelen. Anders dan vrouwen, worden jongens immers beschouwd als mannen-in-wording (2005, p. 93). De relaties tussen god(inn)en en mannen worden meestal gekenmerkt door een soort 'camaraderie' en er is nergens sprake van aanranding (2005, p. 31).

Vertrekkende van het belang van kijken en bekeken worden voor de constructie van genderidentiteit, hecht ik bij de analyses vooral belang aan focalisatie en vertelperspectief.

5.2.2 Een prinses, een babbelkous en een boze godin

*Lui, Klus, Plop: 'jij praat te veel, jij praat te veel
jij praat, jij praat, jij praat te veel
kun jij nu nooit eens stil zijn
jij praat te veel, jij praat te veel
jij praat, jij praat, jij praat te veel
zo krijgen wij weer hoofdpijn'
Studio 100, Kabouter Plop, Jij praat te veel*

In de bewerkingen van de jaren '70 en '80 komen twee motivaties naar voren die de behandeling van gendergevoelige thema's uit de mythologie in belangrijke mate bepalen. In eerste instantie valt de censurerende impuls op die maakt dat de seksuele relaties in de onderzochte mythen verbloemd worden of zelfs uit het verhaal worden geschreven. Ten tweede gaat de aandacht dikwijls uit naar de etymologische betekenis van het verhaal.²⁵⁶

Lim, 1976

In *De wijze uil van Paradijs* komt de nadruk in het verhaal van Echo en Narkissos op de etymologie te liggen, veeleer dan op de passionele verlangens van beide karakters. In de mythe wordt Echo gestraft door Hera. Echo leidde Hera immers af met gepraat tijdens één van Zeus' seksuele escapades. Lim laat het overspel van Zeus echter weg met als gevolg dat de man uit de wind wordt gezet terwijl de vrouwelijke personages in een negatief daglicht komen te staan. Zij worden bovendien ingepast in genderstereotype categorieën: Hera kan haar emoties niet kanaliseren en Echo is een irritante babbelkous:

Arme Echo... Deze nimf **praatte en praatte en kwebbelde en babbelde...** de héle dag door. Er kwam geen einde aan. Ze praatte zó veel dat Hera, de vrouw van Zeus, **zich**

²⁵⁶ Deze aandacht voor het naleven van de mythen in de Nederlandse taal, kan meteen ook de selectie verklaren van de mythen waarin problematische relaties tussen de verschillende seksen centraal staan (cf. supra, paragraaf 2.2.5)

vreselijk ergerde en zij werd zo boos dat zij de arme Echo veroordeelde voor eeuwig te zwijgen. (1976, p. 17)

Lim laat Echo bovendien sterven na de dood van Narkissos, terwijl ze in de pretekst wegwijnt doordat Narkissos haar niet ziet staan: 'Na de dood van Narcissus werd Echo zó eenzaam dat ook zij stierf' (1976, p. 17). Het aandeel van de man in de ongelukkige afloop wordt op die manier verkleind. Het verhaal eindigt met een verklaring van de etymologie waarbij de link wordt gelegd met hedendaagse contexten. Zo wordt aangegeven dat de narcis 'in sommige landen het symbool van de lente en het nieuwe leven' is en wordt de lezer ertoe aangespoord Echo te roepen in de bergen (1976, p. 17).

De meest expliciete weergave van man-vrouw relaties geeft Lim in het verhaal van Europa die gewillig wordt voorgesteld: 'De prinses wilde een ritje maken op de rug van de stier' (1976, p. 51). De verkrachting maakt plaats voor het script van een sprookjeshuwelijk en het verhaal eindigt met de etymologie :

Zeus zwom met de **prinses** naar het eiland Kreta. Daar veranderde de stier in een **knappe jongeman**, die zei dat hij de koning van Kreta was en hij vroeg de **prinses** zijn vrouw te worden. Zij stemde toe, maar korte tijd later keerde Zeus terug naar de Olympos. Van tijd tot tijd bezocht hij **zijn aardse vrouw**, drie zonen kreeg de **koningin** van Kreta. *Het werelddeel Europa is naar haar genoemd.* (Lim, 1976, p. 51)

Een aspect uit de *Metamorfosen* waar Salzman-Mitchell de nadruk op legt; is de plaatsing binnen het verhaal van Arachne. Zij beeldt de scène af op haar weefwerk en vervult zo de rol van getuige (cf. supra). Bij Lim dient de plaatsing binnen het verhaal van Arachne om de romantische voorstelling enigszins in perspectief te plaatsen. De mythe van Europa wordt als volgt ingeleid: 'zij had ook nog de onbeschaamdheid de goden zonder enige goddelijkheid af te beelden'. De nadruk op Arachne's onbeschaamdheid en de commentaar die erop volgt dienen toch vooral om de - mannelijke - god te vergoelijken en een verklaring te geven voor zijn bedrog: 'Het is waar. De oude Grieken wisten wel dat hun goden **niet geheel volmaakt** waren. Hun goden hadden dikwijls gewone stervelingen lief en **dan veranderen zij van gedaante, want niemand kan de werkelijke aanblik van de goden doorstaan**' (1976, p. 50).

Ook in *O, als ik een vogel was* komt het verhaal van Europa op een vergelijkbare manier voor, als een ingebedde vertelling met de nadruk op etymologie waarin de verkrachting wordt weggelaten. Het verhaal wordt verteld binnen het verhaal van Daidalos en Ikaros en dient vooral als aitiologie voor de geografische naamgeving:

Daar nam hij zijn menselijke gestalte aan, het meisje Europa **blijft bij hem** en schenkt hem twee jongens: Minos en Rhadamantys. Het Griekse eiland Kreta hoort bij

Europa en zo is de naam van het ontvoerde prinsesje ook voor ons bewaard gebleven. (van Raephorst-Tuk, 1981, p. 105)

Anneke van der Putte, 1977

Anneke van der Putte past in *Van de ezelsoren en de spin* (1977) consequent de mythen in de structuur en kenmerken van het typische sprookje. Zowat elke navertelling uit de collectie begint met ‘lang geleden leefde er’, ‘er was eens’ en variaties op deze vaste formule. Zo krijgt de mythe van Io de titel ‘De reus Argus’ mee en de manier waarop dit personage wordt voorgesteld, brengt de voorstellingen van de Kykloop in de bewerkingen van Odysseus in herinnering (cf. supra, paragraaf 3.2.2):

Heel lang geleden leefde er eens een **reus** en die heette Argus. Nu leefden er in die tijd wel meer **reuzen**, maar deze reus Argus was **geen gewone reus**, nee er was iets heel bijzonders met hem; reus Argus had namelijk geen twee ogen, zoals **alle andere reuzen**, hij had wel honderd ogen. (1977, p. 52)

Op de afbeelding van Reintje Venema prijkt een gezapige, slapende reus (afbeelding 42).



Afbeelding 42 ‘De reus Argus’, door Reintje Venema (van der Putte, 1977, p. 52)

In de *Metamorfosen* wordt verteld hoe Argos van Hera de opdracht krijgt een koe te bewaken. Deze koe is in werkelijkheid Io, een priesteres van Hera, en werd door Zeus tijdens het overspel in die gedaante veranderd om Hera te misleiden. De bedrogen echtgenote ruikt echter onraad en zet de honderdogige Argos op wacht bij de koe.

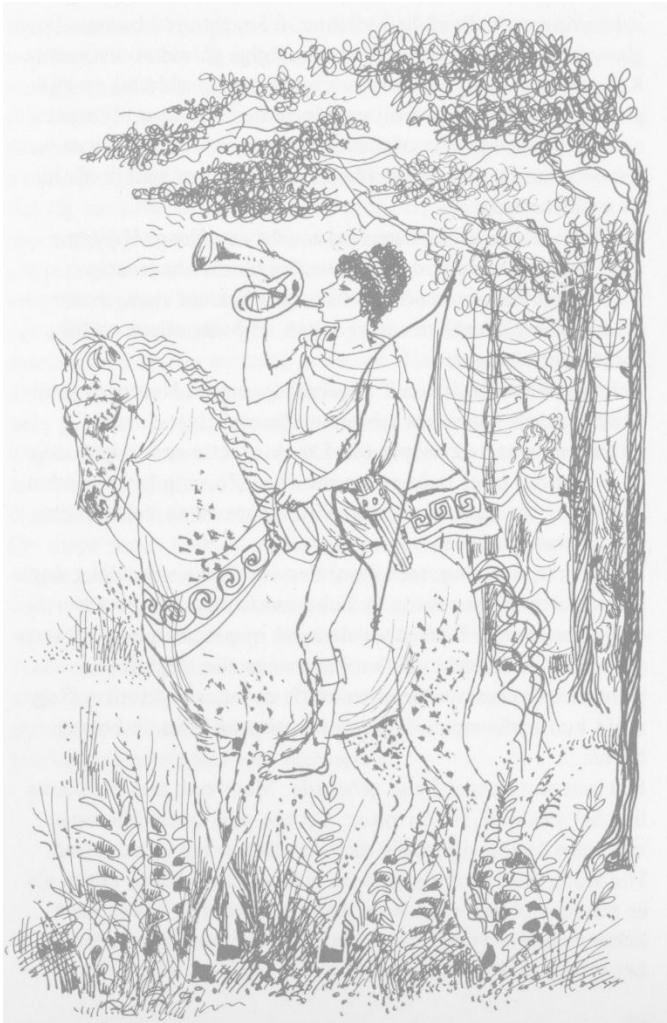
Net als in de bewerking van Lim, brengt ook hier de weglating van de verkrachting en het overspel met zich mee dat de vrouwen uit het verhaal een negatieve en stereotype rol meekrijgen: **'Lang geleden** namelijk had **de boze godin Hera** eens een **mooi lief meisje** in een koe veranderd, en die koe nu, die Io heette, moest **de reus Argus** bewaken' (1977, p. 52). Door de formuleringen worden de 'stock characters' van het sprookje opgeroepen, naast de reus zijn dat de boze heks (Hera) en het onschuldige, mooie (passieve) meisje of prinsesje (Io). Op het einde schuift de aandacht naar de bestraffing van de reus door Hera, waardoor het verhaal ook als een fabel over schuld en straf met een verklarende functie wordt gepresenteerd:

Maar de godin Hera, die Argus de opdracht had gegeven goed op de koe te passen, was verschrikkelijk kwaad op de reus, omdat hij zich door Hermes met zijn fluit had laten beetnemen. **Voor straf** veranderde ze Argus in een grote vogel met een lange staart; de mensen noemen hem *'pauw'* [...] Maar kijken kan hij niet meer met die prachtige ogen. **Dat is zijn straf** omdat hij die ene keer zo onoplettend is geweest. (1977, p.54)

Ook Narkissos en Echo krijgen in van der Puttes boek een sprookjesidentiteit waarin de mannelijke activiteit contrasteert met het passieve karakter van de vrouw. Bovendien roept ook de setting het script van een klassieke sprookje op:

Heel lang geleden leefde er eens **in een heel groot woud** een **jager**. **Sterk en dapper** was hij en voor geen kleintje vervaard. Hij heette Narcissus [...] Nu leefde er **in die bossen** toevallig ook een **meisje**. En dat meisje was **jong, mooi en aardig**, en ze heette Echo (1977, p. 14).

Op de afbeelding worden Narkissos en Echo voorgesteld in pseudo-klassieke klederdracht, wat de stereotypie versterkt (afbeelding 43).



Afbeelding 43 Echo en Narkissos in pseudo-klassiek gewaad

Dat de sterke en dappere jager verknocht is aan zijn jachthoorn, zet zijn mannelijkheid in de verf. Het instrument geeft Narkissos ook de mogelijkheid om uitdrukking te geven aan zijn gevoelens. Echo, daarentegen, kan Narkissos' expressie enkel navolgen:

Tenslotte **volgde** ze het geluid van de jachthoorn overal door de bossen, en met haar stem **echode ze het na**, of het nu vrolijk klonk of somber, woest of ontstuiming, ze **volgde** de jachthoorn en **antwoordde** met haar stem het geluid. (1977, p. 14)

Echo gaat zodanig op in Narkissos dat ze niet (meer) kan beschikken over een zelfstandige denk- en gevoelswereld: 'Nog dichterbij **volgde** ze hem, ze **wou bij hem zijn** als hij vrolijk was of als hij somber was, ze wou hem **antwoorden** met haar eigen heldere stem, **even vrolijk als hij en even somber**' (1977, p. 16). Als gevolg wordt ze steeds magerder tot ze uiteindelijk 'wordt opgenomen door de wind' en verdwijnt. Over haar stem die overblijft wordt gezegd dat die 'de jachthoorn [bleef] volgen' en

beantwoorden (1977, p. 16). Dat Echo zichzelf verliest in de ander, komt nog nadrukkelijker naar voren door het contrast met Narkissos die wel in staat is 'alleen en gelukkig' te zijn (1977, p. 14) en Echo om die reden afwijst: 'Hij was alleen en wilde alleen blijven' (1977, p. 16). Ook zijn dood, die in de *Metamorfofen* Echo's wegwijnen door verlangen spiegelt, is in van der Puttes versie niet aan zwakte te wijten, maar aan een ongelukkig toeval. Narkissos ontdekt een rimpelloze vijver 'die diep verscholen lag in het woud' (1977, p. 16), terwijl hij tevoren enkel 'het woeste water van de beek' had gekend. Hij ziet voor het eerst zijn spiegelbeeld en begrijpt niet wat er gebeurt:

Hij boog zich voorover om de ander te begroeten en hem te zeggen niet bang voor hem te zijn. Maar net toen hij zijn hand uitstak naar de ander, toen boog Narcissus net iets te ver, en met een kreet viel hij in het diepe meer. (1977, p. 17)

Het verhaal eindigt met de verklaring van de naamgeving van de bloem: 'als herinnering aan de jager, die op zo'n merkwaardige manier was verdwenen' (1977, p. 17).

Dat het verhaal van Atalanta het laatste is in *Van de ezelsoren en de spin*, laat toe de hele collectie een sprookjesachtig einde mee te geven. Dit verhaal bevat immers een groot aantal elementen en een plot die sterke gelijkenissen vertonen met het prototypische sprookje. Anderzijds is Atalanta, althans in de beginsituatie, een atypische prinses. Ovidius beschrijft hoe ze door een orakel gewaarschuwd wordt voor het huwelijk: '[...] **fuge** coniugis usum/nec tamen **effugies** teque ipsa viva carebis'; 'Mijd het huwelijk/of mijd het niet, maar dan verlies je levend ook jezelf...' (Ovidius, D'Hane Scheltema, p. 263; Ov. *Metam.* 10.65-66). Het gebruik van het woord 'vluchten' in de voorspelling ('fuge'; 'effugies') brengt Ovidius vertelling van Dafne in herinnering. Net als de nimf, kiest Atalante voor een leven als maagd in de bossen, waar ze zich ontwikkelt tot uitmuntende hardlooperster. Volgens Salzmann-Mitchell zetten 'mobility and running' haar maagdelijkheid in de verf en wordt ze daarnaast door Ovidius ook met mannelijkheid in verband gebracht (2005, pp. 84-85).

Wanneer mannen dingen naar de hand van de mooie Atalante, bepaalt ze dat enkel degene met haar mag huwen die haar kan verslaan in het hardlopen. De verliezers worden gedood. Geholpen door de godin van de liefde, slaagt Hippomenes uiteindelijk in de opdracht door drie gouden appels op Atalantes pad te gooien en haar zo te vertragen. Zowel de getallensymboliek, als de appel, symbool voor verleiding, keren terug in sprookjes (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 69). Al even sprookjesachtig is dat Atalanta verliefd wordt op de overwinnaar.

In de bewerking van Anneke van der Putte wordt de prinses aanvankelijk voorgesteld als een *tomboy*, althans wat interesses betreft: ‘Lezen deed ze niet, ze had een hekel aan handwerken, weven verafschuwde ze, maar sporten deed ze dolgraag’ en bovendien ‘kon ze worstelen als een man’ (1977, p. 74). Daarnaast wordt haar schoonheid benadrukt. Wanneer Atalantes vader aankondigt dat het tijd is om een echtgenoot te kiezen, weigert de ‘verschrikkelijk mooi[e]’ prinses (1977, p. 74). De koning geeft verder de noodzaak van een huwelijk aan: ‘wie zal dan later het land regeren, als ik oud ben [...] en ik zou zo graag kleinkinderen hebben’ (1977, p. 75). Hoewel de prinses beseft ‘dat de koning eigenlijk gelijk had’, weigert ze toch te trouwen (1977, p. 75). Elke jongeman die het tegen haar opneemt moet ‘met gebogen hoofd’ afdruipten (1977, p. 76). Uiteindelijk wint Hippomenes door de list met de appels:

En prinses Atalanta? Wel, Atalanta nam het sportief op; ze had verloren en moest zich dus maar aan de afspraak houden. En bovendien; Hippomenes leek een aardige jongeman, dus misschien viel het allemaal nog wel mee. **Misschien was trouwen wel minder erg dan ze altijd gedacht had. Zo was prinses Atalanta eigenlijk best tevreden.** (1978, p. 80)

Zo eindigt het jongensachtige, eigenzinnige meisje dat niet wou huwen toch in het prinsesje dat haar rol van echtgenote accepteert. Na de vaststelling dat Atalante ‘best tevreden’ was, schuift de focalisatie naar haar vader, de koning, die tot rust komt in het vooruitzicht van opvolging en nageslacht:

De koning was maar wat in zijn schik met zo’n **flinke schoonzoon, die zijn plaats zou innemen en over het land regeren als hij oud zou zijn** [...] en heel stilletjes droomde hij al van een **paar lieve kleinkinderen** in het paleis, die bij het **haardvuur** rondom zijn oude voeten zouden spelen. (1978, p. 80)

Zo hoort niet alleen de oude man op rust, maar ook de vrouw hier duidelijk thuis aan de haard.

5.2.3 Een scala aan genderidentiteiten

Vanaf midden jaren '90 worden seksuele relaties steeds explicieter beschreven in de bewerkingen. Een aantal auteurs laat daarbij de aandacht grotendeels uitgaan naar de beleving van de man, wat doorgaans resulteert in stereotype rolpatronen, zowel voor mannen als voor vrouwen. In andere bewerkingen, voornamelijk vanaf het nieuwe millennium, gaat een taboedoorbrekende tendens gepaard met een groeiende aandacht voor het standpunt van vrouwelijke personages, waardoor in verschillende

bewerkingen verkrachtingsscènes erg expliciet aan bod komen. De meeste auteurs proberen bovendien een heel scala aan genderidentiteiten, liefdesrelaties en seksuele relaties weer te geven. Ik geef hieronder geen chronologische weergave, maar groepeer de auteurs volgens thematische overeenkomsten in de manier waarop ‘genderissues’ benaderd worden. Ik groepeer de bespreking van de auteurs per twee of drie, waarbij ik thema’s naar voren haal die overeenkomsten vertonen. Deze indeling mag niet al te strikt genomen worden. Gaandeweg zullen ook andere teksten en auteurs dan degene die ik samen bespreek gelijkenissen blijken te vertonen.

Sympathieke rokkenjagers en een bedrogen echtgenote

*‘I love three things,’ I then say. ‘I love a dream of love I
once had, I love you, and I love this patch of earth.’
‘And which do you love best?’
‘The dream.’
Knut Hamsun, *Pan**

Dirk van der Beken vertelt het verhaal van Pan en Syrinx in zijn collectie van ‘bekendste’ mythen uit verschillende tradities (1994). De aandacht voor het aitiologische aspect komt al meteen naar voren uit de inleiding: *‘Wereldmuziek is tegenwoordig erg in trek. Ongetwijfeld heb je wel eens een Zuidamerikaanse groep muzikanten aan het werk gezien. Daarbij speelt meestal iemand op een pan(s)fluit.* (Van der Beken, 1994, p. 27, cursivering in origineel). Na de informatieve inleiding, volgt een getuigenis van een ik-verteller met niet nadergenoemde identiteit die een gesprek van twee saters navertelt. Een van die saters is Pan die vertelt hoe hij verliefd werd op Syrinx en haar belaagde. Van der Beken wijst op de etymologie van het woord ‘paniek’ die hij in verband brengt met zijn wellustige aard:²⁵⁷

²⁵⁷ Vergelijk met Hanny Lim (1976) en Ton Ransijn (1997) die Pan voorstellen als sympathieke boeman die iedereen aan het schrikken brengt. Zij laten daarbij het verhaal van Syrinx weg: **‘Hij was een goede, vriendelijke god, want iedereen hield van hem** [...] Hij had één fout ... hij maakte de mensen graag aan het schrikken. [...] Plotseling dook hij op en omdat hij heel lelijk was **schrokken de mensen altijd van hem.** [...] Het woord paniek komt van het woord of beter gezegd de náám Pan. *De god zaaide Paniek*. (1976, p. 22). ‘Als iedereen ’s middags even lag te rusten, maakte hij mensen aan het schrikken. Plotseling kwam hij tevoorschijn en begon op zijn rietfluit te blazen. We kennen nu nog het woord **paniek** of ‘panische schrik’ als we bedoelen dat iemand heel erg geschrokken is. In die woorden zie je de naam Pan’ (Ransijn, 1997, p. 12; cursivering in origineel).

Als ik aan de mensen verschijn, moeten ze door mij in de war raken. Niet andersom. Vooral de meisjes vrezen mij, omdat ze weten dat ik graag een groen blaadje lust. Ze zijn gewoonlijk zo bang van mij dat men van een ‘panische angst’ is gaan spreken. Of van ‘in paniek zijn’. Daar ben ik nogal trots op. (Van der Beken, 1994, p. 32)

Pan vertelt hoe Syrinx’ aanblik hem aanvankelijk immobiliseert, hij ‘straarde’ naar haar ‘als een haas naar het licht van een stroper’ en ‘was aan de grond genageld’ (1994, p. 32). Lang duurt Pans ‘fixation’ echter niet en wanneer de nimf hem in het oog krijgt, zet hij de achtervolging in. De lezer krijgt daarbij inkijk in de seksueel getinte verlangens van de agressor:

ik wilde me nestelen in haar blanke armen, ik wilde mijn hoofd begraven in haar bos haar [...], ik wilde de zoete smaak van haar lippen proeven, ik wilde dat ze me met haar vrolijke, hese stem troetelnaampjes toefluisterde... (1994, p. 32)

Nog explicieter worden die wanneer Pan de nimf toeroept dat hij haar ‘mooi en zacht en lief en charmant en lekker vond’ (1994, p. 33). De focalisering door Pan, in combinatie met woordgebruik, zet de impliciete lezer ertoe aan te sympathiseren met de aanrander, die een onmiskenbaar objectificerende heeft blik op de vrouw. Het standpunt van de nimf komt kort naar voren in de directe weergave van haar hulpkreet: “Red me van de monsterlijke Pan die me achternazit. Bespaar me deze schande. Laat me desnoods van de aardbol verdwijnen.” (1994, p. 33). Na de verdwijning van Syrinx wordt ingezoomd op de rouwende Pan die ‘het liefst zelf op slag in de moerassige waterkant [was] gezonken’ en troost vindt in zijn spel op de rietfluit (1994, p. 33-34).

Het verhaal van Pan en Syrinx komt ook bij Simone Kramer aan bod en zij tracht eveneens sympathie voor de aanrander op te wekken. Pan wordt eerst voorgesteld als een sympathieke helper van herders met een zwak voor vrouwelijk schoon:

Pan was **altijd bezig, vriendelijk en goedlachs**. Maar er was één ding waarmee hij zich niet geliefd maakte. Hij beperkte zijn **jacht** niet tot dieren. Vanaf de Olympos had hij [...] **iets** gezien waar hij een meer dan gewone belangstelling voor had. Nimfen! Bosnimfen, bergnimfen en **fraaie, slechts halfgeklede** waternimfen, met wie hij maar al te **graag zou willen vrijen**.

Pan wordt getypeerd als een rokkenjager en de nimfen als lustobjecten: (‘telkens als er **eentje** als een haas in de verte verdween’; ‘zo’n sierlijk, rank **exemplaar**’; ‘**Die** moet ik hebben!’; 2003, p. 40). Zo wordt de lezer er toe aangezet te kijken door de ogen van de man en mee te voelen met de teleurstelling van de afwijzing: ‘**Tot zijn verbazing en verdriet** moesten de nimfen niets van hem hebben. Als hij plots ergens opdook, wat zijn gewoonte was, raakten ze in *paniek*. Pan **begreep er niets van**’

(2003, p. 38). De nimfen blijken enkel af te gaan op het uiterlijk van de god: ‘**Helaas, geen nimf die dat harige wezen met die hoorns op zijn kop de kans gaf** dichterbij te komen, en steeds weer maakte Pan **treurig** rechtsomkeert’ (2003, p. 40).

Een enigszins vergoelijkende houding ten opzichte van seksuele agressie komt ook naar voren in het verhaal van Tereus. Tereus, die zijn schoonzus verkracht en verminkt, wordt dan wel doorheen de hele vertelling als een valse en wrede man gekarakteriseerd, toch lijkt op het einde de schuld van de zussen zwaarder door te wegen:

Het kan zijn dat op de berg Olympos iedereen toevallig in een goede bui was. Het kan ook zijn dat Tereus daar toch al nooit zo geliefd was geweest. Hoe dan ook, ondanks het feit dat de twee vrouwen een onschuldig kind hadden geslacht en gebraden, kregen de goden medelijden. (2003, p. 98)

De objectificering van de vrouw in het verhaal van Pan, wordt nog versterkt op het einde. Pan randt als het ware de rietstengels aan in de veronderstelling dat hij Syrinx bemint. Wanneer ‘zijn heftige adem [...] daarbij door het holle riet’ jaagt komt er muziek uit tevoorschijn (afbeelding 44). De uitvinding van de panfluit maakt Pan ‘[b]lij en trots’ en de verteller gaat verder uitgebreid in op het muzikale talent van de god. Van rouw om het verlies van Syrinx is helemaal geen sprake. De nimf wordt niet eens meer vermeld en lijkt zo volledig vervangbaar door het instrument.



Afbeelding 44 Pan bemint de gemetamorfoseerde nimf Syrinx, door Els van Egeraat (Kramer, 2003, p. 41)

Een gelijkaardige objectificering van de achternagezeten vrouwen kenmerkt Simone Kramers weergave van Zeus' verovering van Io en Europa: 'Tijdens zijn afdaling nam hij de gedaante aan van een gewoon mens of van een dier, en dan stevende hij recht op **zijn doel** af' (2003, p. 14); 'Zeus, de god die zich dit keer dus in een stier had veranderd, had **zijn buit** te pakken' (2003, p. 15).

Het perspectief van de vrouwen komt hier en daar ook aan bod. Kramer laat bijvoorbeeld ruimte voor het standpunt van de bedrogen echtgenote. Naast de standaardfrase 'de jaloerse Hera', wordt ook begrip opgewekt: 'Zeus was getrouwd met de godin Hera. Zij had heel wat met hem te stellen, want hij was bijna onafgebroken verliefd op andere vrouwen' (2003, p. 14). De metamorfose van Argos, die gefaald heeft in zijn opdracht Io te bewaken, wordt hier als een daad van medelijden voorgesteld, waardoor de standaard negatieve karakterisering van Hera als jaloers en wraakzuchtig gerelativeerd wordt:²⁵⁸ "Nu moet ik nog iets voor Argos doen. De brave man kon het tenslotte niet helpen." Ze nam zijn honderd ogen en zette die in de staart van een pauw, tot Argos' eeuwige nagedachtenis' (1995, p. 57). Els van Egeraat beeldt de godin af in zachte kleuren en met een warme uitstraling terwijl ze de ogen van Argos op de pauw plaatst (afbeelding 45)



Afbeelding 45 Hera heeft mededogen met Argos, door Els van Egeraat (Kramer, 1995, p. 57)

²⁵⁸ Naast de weergave van Lim (1976) en van der Putte (1977), cf. supra, komt deze stereotype negatieve karakterisering ook voor in de bewerking van Meppelink: 'Als Zeus weer eens een vriendinnetje heeft, is ze **vreselijk jaloers** en **bedenkt ze de meest vreselijke dingen** om de geliefden uit elkaar te krijgen' (Meppelink, 1988, p. 12).

Ook Karel Verleyen besteedt in *De paarden van Heraion* (2000) aandacht aan de positie van Hera. De mythe van Leto wordt door de personages uit het kaderverhaal aangehaald als een illustratie van Hera's slechte karakter. 'Zijn vriendin Antiphilè was leerlinge bij een priesteres van Hera en vertelde af en toe wat over de **jaloerse en nogal boosaardige godin**' (2000, p. 16). Aan het begin van de vertelling van het verhaal zelf schuift de aandacht kort naar het standpunt van de godin:

Hera mocht dan wel machtig zijn, gelukkig was ze niet met een echtgenoot als Zeus. Hij was immers bijzonder gevoelig voor de charmes van mooie meisjes. Toen Zeus weer eens een liefje zwanger had gemaakt [...] was ze razend. (2000, p. 16; cursivering in origineel)

Verder komt vooral de medogenloze wraakactie van Hera aan bod. Zij laat de hoogzwangere Leto geen plaats vinden om haar kind ter wereld te brengen – ze is 'razend', 'woede[nd]' en 'vertoornd' op haar 'rivale' (2000, p. 16). Empathie wordt wel aangewakkerd ten opzichte van Leto, die zuiver als een slachtoffer van Hera wordt voorgesteld en niet van Zeus. Die laatste wordt zelfs een soort redder die haar uit 'medelijden' een plek geeft om te bevallen (2000, p. 17).

De beleving van de door Zeus veroverde vrouwen, wordt door Simone Kramer dan weer erg rooskleurig voorgesteld. Europa is aanvankelijk 'bang' en 'nog banger' wanneer Zeus haar in de gedaante van een stier meevoert over zee. Ze wordt echter al gauw 'minder angstig' wanneer de golven kalmeren en begint uiteindelijk zelfs van haar reis 'te genieten', wanneer dolfijnen, nimfen en tritons hen vergezellen met mooie muziek. Nadat Zeus weer getransformeerd is tot jonge man, verzucht Europa "Ach wat ben je mooi!". De verteller vervolgt: '**En zoals het bij al Zeus' veroveringen ging, hoefde hij verder niet aan te dringen**' (2003, p. 17). Ook Io wordt erg meegaand voorgesteld. 'Io volgde hem **gewillig**' (1995, p. 55). Van verkrachting is in deze verhalen geen sprake. en Lefkowitz beschouwt dit als een aspect van de Grieks-mythologische traditie: 'the women are seduced by gods [...] and the women give their consent' (2007, p. 56).²⁵⁹

Zowel het verhaal van Io, als dat van Europa krijgt een mooi afgerond einde mee met het huwelijk van de meisjes met een prins of koning en een vermelding van hun nageslacht. Europa, bijvoorbeeld, 'was verdrietig' na het vertrek van Zeus naar de Olympos, waar hij 'meer dan genoeg te doen had'. 'Maar lang heeft ze niet getreurd.

²⁵⁹ Merk op dat de traditie die Lefkowitz beschrijft in *Women in Greek myth* te onderscheiden is van de Romeinse interpretatie door Ovidius.

Ze trouwde met de koning van Kreta. Deze beschouwde haar zoons als zijn eigen kinderen en wees de oudste, Minos, aan als erfgenaam van de troon' (2003, p. 18). Een gelijkaardig *happy end* kreeg het verhaal ook in de oudheid al mee. Het hellenistische gedicht van Moschos eindigt als volgt: 'Zij die pas nog een meisje was, werd zo Zeus' bruid. Zij gaf Kronos' zoon kinderen en werd zo moeder' (vert. Paul Claes),²⁶⁰ volgens Lefkowitz 'clearly happy' en 'almost romantic' voor de vrouw in kwestie (2007, pp. 68-69).

Ruwe verkrachting en zachte streling

In het nieuwe millennium breken de meeste auteurs met een romantische voorstelling van de veroveringen van de goden. Expliciete weergaves van verkrachtingsscènes belichten de pretekst vanuit een heel andere hoek. In 2009 verschijnen twee bewerkingen die door hun respectieve uitgevers bij verschijnen op lezers van 8 jaar of ouder werden gericht en waarin taboedoorbreking – in meer of mindere mate – gepaard gaat met een aandacht voor andere beleving van seksuele relaties dan die van de mannelijke verleider/agressor.

In *De sterrentuin* vertelt Luc Cielen de klassieke mythen die de naamgeving van de sterrentekens verklaren. Het boek begint met het verhaal van Kallisto die in een beer wordt veranderd en uiteindelijk als 'de Grote Beer' aan de hemel geplaatst. Cielen opent met een typering van Kallisto als 'lief, zachtaardig en bijzonder mooi', de tegenpool van haar vader, die 'lelijk, wreed en oorlogszuchtig' is (2009, p. 15) en vervolgt: '**Ze was nog jong toen ze het besluit nam om nooit te trouwen.** Ze wilde haar hele leven maagd blijven' (2009, p. 15; vetgedrukt in origineel). Daarop volgt een idyllische beschrijving van Kallisto's leven in de bossen bij Artemis en haar gevolg: 's Avonds als de zon onderging, danste ze mee met de nimfen op het zachte mos onder de hoge bomen' (2009, p. 15). Dan verschuift de aandacht naar Zeus die vanop de Olympos 'genoot van de mooie dansen die de nimfen opvoerden' en Kallisto in het oog krijgt. Zijn 'male gaze' combineert een seksueel verlangen met een verlangen naar macht en dominantie: 'Haar wil ik hebben, dacht hij, **zij moet mijn liefste worden**' (2009, p. 16; vetgedrukt in origineel). Vervolgens vermoedt de god zich als Artemis en kan Kallisto in die gedaante benaderen en aanraken:

²⁶⁰ Claes' vertaling verscheen in (2013) *Deus ex machina* 27(146).

Ze werd wakker, keek op en zag Artemis naast haar zitten. Ze was gerustgesteld en sloot haar ogen weer.

Ze voelde de zachte hand van de godin die haar streedde en genoot ervan. (2009, p. 16)

Wanneer Zeus terug zijn ware gedaante aanneemt volgt een ruwe verkrachting. De zachtheid van de aanraking van de godin wordt in contrast geplaatst met de mannelijke kracht, dominantie en geweld:

Maar plots omarmde de godin haar met ijzersterke armen.

Callisto schrok. Ze opende haar ogen en keek recht in die van Zeus, die weer zijn ware gedaante had aangenomen. Ze wilde gillen, ze verweerde zich, wilde slaan en krabben. Maar Zeus hield haar stevig vast en bedekte met zijn hand haar mond. Dan gaf Callisto zich gewonnen en even later viel ze in een diepe slaap. (2009, p. 16-17)

De manier waarop Kallisto het lichamelijke contact van de godin ervaart, suggereert een lesbisch-erotische relatie tussen het meisje en de godin. De nadruk op zachte aanraking en streling kan in verband worden gebracht met de ‘haptic gaze’ of ‘haptic viscosity’ zoals die in Laura Marks’ filmtheorie werd uitgewerkt (2000).²⁶¹ Katharina Lindner verklaart hoe het concept kan beschouwd worden als een mogelijk alternatief voor de ‘male gaze’ en brengt het ook expliciet in verband met de voorstelling van lesbische seksualiteit:²⁶²

A haptic gaze lingers on the surface of our skin and that is linked to notions of proximity and closeness – just as lesbian sexuality, and sensuality, have often been associated with proximity and the sense of touch *within* representation [...]: touching has a reciprocal quality that counters the more conventional unidirectional and penetrating gaze of cinema, associated, as it is, with mastery and ownership. (Lindner, 2012, p. 284; cursivering in origineel)

Ik merk op dat de ‘haptic gaze’ in de filmtheorie verwijst naar de manier waarop het lichaam in beeld wordt gebracht, terwijl in bovenvermeld tekstfragment de sensorische ervaring van de aangeraakte vrouw wordt beschreven. Het voelen gaat echter telkens

²⁶¹ Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.

²⁶² Salzman-Mitchell vermeldt het concept éénmaal, maar interpreteert het niet als een alternatief voor de ‘male gaze’: ‘in a more *haptic* (and eroticized?) form of vision the gaze “touches” the surface of an image. In a simplifying way, one could say, for example, that in the erotic look of Jupiter on Callisto, there is always an implicit yearning to touch’ (2005, p. 23). Tegen deze vereenvoudigde interpretatie kan worden ingebracht dat een impliciet verlangen om aan te raken ook eigen is aan elke ‘male gaze’, waardoor het concept aan relevantie verliest.

samen met het kijken. De slapende Kallisto ‘kijkt op’ en ‘ziet’ eerst Artemis en geniet vervolgens van de aanraking.

Homoseksualiteit komt op een heel andere manier aan bod in Cielens weergave van de mythe van Ganymedes, een jonge herder die door Zeus wordt ontvoerd om zijn wijnschenker te worden op de Olympos. Helen Lovatt typeert de mythologische figuur als volgt: ‘Ganymede is the archetypal beautiful boy, at the threshold in many different senses: boy and man; mortal and immortal, masculine and feminine, master and slave, hunter and hunted (Lovatt, 2013, p. 189). Cielens is erg expliciet bij zijn beschrijving van Zeus’ gevoelens voor de jonge knaap, maar laat het standpunt van de jongen zelf niet aan bod komen.

De nadruk in de beschrijving ligt op Zeus’ ‘act of seeing’. We volgen eerst de blik van Zeus die vanop de Olympos over het landschap speurt, vervolgens de stad Troje in het oog krijgt en vervolgens inzoomt op een tempel, een burcht, een kudde schapen. Ten slotte houdt zijn blik stil bij de jonge knaap Ganymedes. Voor deze volledige, bijna filmische scène wordt telkens afgewisseld tussen de formulering ‘hij keek’ en ‘hij zag’ (in totaal 8 x; zie stippelijntjes). Het zien van de jonge herder wordt als volgt beschreven:

Hij keek aandachtiger.

‘Hij heeft nog geen baard, hij is erg jong... Dat moet **Ganymedes** zijn. Die wil ik van dichtbij zien.’

Zeus nam de gedaante aan van een arend en vloog naar de bergen bij Troje. Met zijn scherpe ogen kon hij de jongen goed zien.

Wat is hij knap, dacht hij. **Hij is de mooiste jongeman van de hele wereld.**

(2009, p. 46; vetgedrukt in origineel)

Zeus’ dominante positie wordt in de verf gezet: hij kijkt eerst gezeten ‘op zijn troon’ en dan vanuit de lucht als arend naar Ganymedes kijkt. De kameraadschap die Salzman-Mitchell typerend noemt voor de afbeelding van homoseksualiteit in Ovidius’ *Metamorfosen* is hier niet terug te vinden.²⁶³ Bovendien maakt Zeus’ superieure perspectief dat het kijken – van een oudere man naar een jongen – in het geheim kan plaatsvinden. Ook dit aspect maakt Zeus’ blik op Ganymedes een voorbeeld van de ‘male gaze’ die in de filmtheorie beschreven wordt als een

²⁶³ Merk wel op dat Salzman-Mitchell de mythe van Ganymedes niet expliciet vermeldt in haar bespreking van homoseksualiteit.

‘voyeuristic pleasure’. Zowel het voyeuristische karakter van Zeus’ ‘gaze’, als de possessieve verlangens die ermee gepaard gaan, worden duidelijk in volgende passage:

Zeus cirkelde als een arend hoog in de lucht en bespiedde Ganymedes.
Hij wilde de jongen niet meer uit het oog verliezen, zo mooi was hij.
Hij wilde hem zijn hele leven kunnen zien.
Hij voelde dat hij verliefd was op de jongen.
Ik neem hem mee naar mijn paleis, dacht Zeus. Hij moet mijn wijschenker worden
(2009, p. 46)

Iris Beeckman beeldt Ganymedes opvallend erg jong af, als een kind dat weerloos in de klauwen van adelaar Zeus wordt meegevoerd (afbeelding 46).



Afbeelding 46 Zeus heeft de jonge Ganymedes in zijn klauwen, door Iris Beeckman (Cielen 2009, p. 44)

Op de Olympos aangekomen zijn de meeste goden enthousiast over de komst van de mooie jongen. Hij wordt ook door hen enkel op zijn uiterlijk beoordeeld en de goden besluiten hem ‘niet alleen het eeuwige leven, maar ook de **eeuwige jeugd**’ te schenken opdat hij niet ‘oud en gerimpeld’ kan worden (2009, p. 47; vetgedrukt in origineel). Dat de jongen in het hele verhaal geen stem krijgt, is veelbetekenend, zo blijkt ook uit de laatste scène. Daar ontmoeten we de vader die wacht op de thuiskomst van zijn zoon. Boodschapper Hermes brengt hem het nieuws en geeft

hem geschenken in ruil voor zijn zoon die Tros blijkbaar zonder moeite verkoopt: ‘Tros was zo blij met de geschenken dat hij tegen Hermes zei: “Laat Zeus weten dat ik instem met zijn keuze. **Hij mag mijn zoon houden**. En bedank hem voor de waardevolle geschenken.”’ (2009, p. 48; vetgedrukt in origineel).

De wederkerigheid, nabijheid en sensualiteit die eigen zijn aan de ‘haptic gaze’ typeren dan weer de heteroseksuele relatie tussen Zeus en Europa die een romantische dimensie meekrijgt. De aandacht voor de gevoelsmatige en de zintuiglijke beleving van Europa komt van bij het begin naar voren. Cielen beschrijft hoe het meisje, na een nare droom, een ochtendwandeling maakt bij zonsopgang:

Het was nog kil maar in het oosten kwam de zon al op. [...] Dan zette ze zich neer op de trappen van de burcht van haar vader en liet de eerste zonnestralen op haar gezicht schijnen. Ze wist dat dat niet mocht van haar vader, want meisjes mochten geen bruine huid krijgen. Maar het voelde zo lekker. (2009, p. 74)

Wanneer haar vriendinnen komen wordt Europa ‘**vrolijk** en [vergeet] haar droom’ (2009, p. 74; vetgedrukt in origineel). Opnieuw schuift de aandacht hierna naar Zeus die ‘vanaf zijn hoge troon’ genietend naar de dansende meisjes kijkt, Europa ziet en ‘meteen verliefd’ wordt (2009, p. 74). Wanneer de meisjes de als stier vermomde Zeus opmerken, ‘bewonderen’ ze het ‘**prachtig beest**’ van alle kanten (2009, p. 75; vetgedrukt in origineel). Europa is de enige die hem durft te benaderen: ‘Europa stond op een armlengte van het dier. Ze kon hem bijna aanraken’ (2009, p. 76). Na de ontvoering over zee wordt beschreven hoe Europa ‘trilde op haar benen. Ze viel neer op het warme zand en verloor het bewustzijn’ (2009, p. 77). Net als in het verhaal van Kallisto, wordt de seksuele ervaring beschreven vanuit het standpunt van het meisje. Het contrast met de verkrachtingsscène is echter groot. Europa bewondert het lichaam van Zeus, die haar zacht behandelt, aanraakt en streelt (dubbele onderlijningen):

Ze keek op en zag de mooiste man die ze ooit gezien had. Hij was groot en sterk en hij leek wel licht uit te stralen zoals een god. Hij nam Europa bij de hand en hielp haar opstaan. Hij leidde haar naar de wilgenbosjes en bij een klaterend beekje legden zij zich neer. Daar omhelsde en streeelde hij haar zo lief en zacht dat ze alles vergat en zich helemaal aan hem overgaf (2009, p. 78).

Ondanks deze positieve ervaring voor Europa, is het einde ambigu. Wanneer ze ontwaakt is ‘**helemaal alleen**’ en begint ‘te **huilen**’ ‘omdat ze ver weg was van haar vader, moeder en broers’ (2009, p. 78). Dan verschijnt Afrodite die verklaart dat ze de uitverkorene is van Zeus die haar altijd zal beschermen en dat haar naam zal verderleven in het werelddeel waar de oppergod haar naartoe heeft gebracht. Na de

woorden van Afrodite wordt het standpunt van Europa niet meer weergegeven en komt de lezer enkel nog te weten dat Minos geboren wordt.

In de vorige paragraaf (paragraaf 5.1), kwam al naar voren hoe Afrodite in *Op naar de Olympos!* (2009) een erg stereotiepe karakterisering meekrijgt. Een blik op andere vrouwelijke karakters in het boek, maakt duidelijk dat van Dolen ook ruimte laat voor een meer genuanceerde karakterisering en voor verschillende standpunten van waaruit een verhaal kan worden bekeken. In het verhaal van Io schenkt van Dolen aandacht aan zowel het standpunt van Zeus, van Hera, als van Io. Het verhaal begint als volgt:

Van alle meisjes die een ongelukkige liefde hadden, was Io de ongelukkigste. Het was een **wondermooi meisje**. **Dat vond iedere man**, en Zeus natuurlijk ook. Hij had een oogje op haar. Vanaf de Olympos **had hij haar bekeken** en hij **wilde haar voor zichzelf hebben**. Maar deze keer **zat het hem niet mee**. Zijn eigen vrouw Hera hield hem scherp in de gaten en **hij kon niets doen of zij zag het**. Ze had allang gemerkt dat haar man de laatste tijd geen rust kende en dan wist ze wel dat hij weer eens verliefd was. (2009, p. 109)

Ook bij de bestraffing van Io door Hera wordt Zeus niet uit de wind gezet: ‘Zo kreeg Hera de in de steek gelaten Io in haar macht’ (2009, p. 109). Bovendien wordt Zeus’ interventie – Hermes de opdracht geven om Io’s bewaker Argos te doden – gemotiveerd vanuit egoïstische beweegredenen en dus niet uit empathie met het slachtoffer: ‘**Hij wilde zo graag bij Io zijn** en dat ging nu niet meer, omdat zijn vrouw het binnen de kortste keren zou weten. Hij riep een van zijn zonen, Hermes, bij zich en zei hem [...]’ (2009, p. 110).

De aandacht voor verschillende standpunten, blijkt ook wanneer we zijn weergave van het verhaal van Pan en Syrinx en van het verhaal van Apollo en Dafne met elkaar vergelijken. Beide verhalen hebben een sterk gelijkende plotstructuur en Hein van Dolen is de enige jeugdauteur die ze allebei aan bod laat komen. In het verhaal van Dafne wordt in de eerste plaats sympathie met de afgewezen god opgewekt:

In de liefde was Apollo **niet gelukkig**. Zo was hij gek op **een betoverend mooi meisje** dat Dafne heette. [...] **Jammer genoeg** wilde ze niets met Apollo te maken hebben. Telkens als hij in de buurt kwam, ging ze ervandoor. (2009, p. 34)

In het verhaal van Pan en Syrinx wordt dan weer eerder begrip voor het achternagezeten meisje in de hand gewerkt. Hier geen sympathieke boeman zoals in eerdere bewerkingen (Lim, 1976; Ransijn, 1997 en Kramer, 2003; cf. supra), maar een irritante plaaggeest: ‘Elke middag deed hij een slaapje. Wie hem wakker maakte,

moest dat bezuren. Dan sprong Pan schreeuwend op en joeg iedereen de stuipen op het lijf (2009, p. 61). Ook de beschrijving van zijn gewoonte om meisjes achterna te zitten wekt allerminst sympathie op: ‘

Hoe lelijk die Pan er ook uitzag, hij liep alle meisjes en nimfen die hij tegenkwam, achterna. [...] Een van hen was een waternimf die Syrinx heette. Ze probeerde uit zijn buurt te blijven. Pan hield vol en **viel haar lastig**, waar ze ook ging. (2009, p. 61)

Wanneer de ‘opgewonden bokkengod’ haar te pakken krijgt, roept Syrinx ‘de andere goden aan om haar te helpen’. Van Dolen geeft inkijk in de gedachten van het bedreigde meisje en geeft een beeld van Pan als weezinwekkend figuur die zijn driften niet in bedwang weet te houden: ‘Alles liever dan in de poten van zo’n engerd te vallen! Ze voelde zijn hete adem al in haar gezicht en ze kreeg de rillingen (2009, p. 61). Zowel in het verhaal van Dafne, als in dat van Syrinx schuift de aandacht op het einde weg van de beleving van de personages naar het aitiologische/etymologische aspect waardoor ze een sterk afgerond einde meekrijgen en de nadruk wordt gelegd op het verhaal-als-verhaal: ‘Dit is de eerste herdersfluit geworden, die ook wel *panfluit* wordt genoemd, en soms *syrinx*. Bij dat laatste woord denk je vast aan die bange nimf’ (2009, p. 61); ‘Dat heet een *lauwerkran*s. Apollo heeft die kran vanaf dat moment op zijn hoofd gedragen’ (2009, p. 34).

Ten slotte laat ook van Dolens relaas van het verhaal van Prokne zien hoe taboedoorbreking en het aanwakkeren voor begrip van het standpunt van het slachtoffer van mannelijke agressie samengaan. De openingsregels kondigen het gruwelijke einde als volgt aan: ‘Wie door een ander slecht wordt behandeld, doet wel eens iets onaardigs terug. Dat is te begrijpen, maar in dit verhaal gebeurt het wel op een vreselijke manier’ (2009, p. 111).

Van Dolen vertelt hoe Tereus Prokne als zijn vrouw kiest en met haar naar ‘het hoge noorden’ trekt. De aandacht wordt eerst gericht op het standpunt van Prokne die zich ‘moederziel alleen’ voelt ver van haar geboortestreek waar ze de taal niet spreekt. Ze vraagt haar man om haar zus Filomela te laten halen: ‘Zij kon helpen met luiers verschonen, de fles geven en het jongetje in bad doen. Bovendien had Prokne iemand om mee te praten en zou zij zich niet meer zo eenzaam voelen’ (2009, p. 112).

Dat Prokne uitkijkt naar de komst van haar zus als ‘iemand om mee te praten’ heeft een tragisch-ironisch effect voor wie het vervolg van het verhaal kent. Zonder veel omhaal wordt beschreven hoe Tereus zijn schoonzus onderweg verkracht:

Zij schrok wakker en vroeg angstig wat hij kwam doen. Hij gaf geen antwoord, greep haar zonder een woord te zeggen vast en duwde haar op het bed. Met geweld dwong hij haar om met hem te vrijen. (2009, p. 112)

Pas na de verkrachtingsscène krijgt de lezer inzicht in de gedachtegang van de man en in zijn beweegredenen om Filomela's tong af te snijden:

Die nacht sliep ze niet meer en ze bleef huilen, ook de hele volgende dag. Toen werd de koning bang. Straks zou zijn vrouw [...] het te weten komen en wat zou er dan gebeuren? Het was beter dat niemand te horen kreeg wat hij haar zus had aangedaan. (2009, p. 112)

Het moment waarop Filomela haar weefwerk, met de getuigenis van wat haar is overkomen, laat zien aan haar zus, wordt door Salzman-Mitchell beschreven als een moment waarop een vrouwelijk alternatief voor de 'male gaze' kan worden tot stand gebracht:

Procne as a woman looking at another woman does not objectify, control, and use her; she is instead able to comprehend what lies beyond the picture and empathize with her sister's feelings. Procne's gaze represents an oblique 'feminine' place, where she can look at the whole process of rape without identifying with the male gaze. As a viewer of the rape she can act upon it by rescuing her sister. (2005, p. 146)

In de weergave van het verhaal in *Op naar de Olympos!* komen de elementen die Salzman-Mitchell aan de scène toeschrijft nadrukkelijk terug. Van Dolen legt nadruk op de 'act of seeing' door woordgebruik en veroordeelt de misdaad van Tereus vanuit haar slachtofferperspectief. Ook komt Prokne's begrip en empathie voor haar zus aan de oppervlakte:

Zodra de mantel af was, liet ze hem aan haar zus zien. Deze geloofde haar ogen niet. Wat ze zag, was te erg voor woorden: Filomela had in die mantel alles geweven wat haar was overkomen. Er was op te zien hoe beestachtig ze door Tereus was behandeld en hoe hij haar tong had weggesneden. Toen begreep Prokne alles. Zij nam haar zus in haar armen, kuste haar en probeerde haar te troosten. Urenlang hebben ze samen zitten huilen. (2009, p. 113)

Het 'zien' wordt ook in verband gebracht met de onmacht van het slachtoffer om te spreken ('te erg voor woorden'). Het onvermogen om te spreken krijgt zo een dubbele betekenis. De zowel fysieke, als psychologische verstomming van Filomela zet de cathartische werking van de creatieve uiting van de traumatische ervaring in de verf. De zachte aanraking van de zus kan hier ook geconnoteerd worden met wederkerigheid en nabijheid. De zusterlijke empathie bereikt een hoogtepunt wanneer ze samen zitten te huilen en vooral wanneer ze hun vreselijke wraakactie

uitvoeren. Op de bijhorende afbeelding wordt Filomela voorgesteld die een mantel in de hand houdt waarop de daad van vermindering staat afgebeeld (afbeelding 47).

Prokne en Filomela



Afbeelding 47 Filomela getuigt van de mishandeling, door Louis van Geijn (van Dolen, 2009, p. 111)

Machtige goden en krachtige meisjes

Met een aangerande en tot kraai gemetamorfoseerde prinses als hoofdfiguur en verteller, geeft Lida Dijkstra in *Wachten op Apollo* voorrang aan de stem en de blik van de vrouw (2001). Zoals eerder uiteengezet, vertelt de kraai Cornix in de wachtrij voor het orakel van Apollo eerst haar eigen verhaal en dan een aantal andere mythen die dienen om het onderscheid tussen god en mens in vraag te stellen (cf. supra, paragraaf 4.1.3).

De kraai, die niet op haar mondje is gevallen, begint haar getuigenis met het onderuit halen van een van de meest voorkomende vooroordelen waar slachtoffers van aanranding mee te maken krijgen: “voor alle duidelijkheid: het was niet mijn schuld. Kon ik het helpen dat ik zo mooi was?” (2001, p. 10). Horvath et al.

beschrijven terugkerende houdingen tegenover verkrachting als volgt: 'Central to attitudes about rape, its victims and perpetrators are rape myths which operate to deny or minimise harm, blame victims and exonerate perpetrators' (Horvath, Brown, & Koss, 2009, p. 6). Cornix gaat ook verder in haar getuigenis in op dergelijke 'prejudicial, stereotyped or false believes about rape' (Burt, 1998, p. 129). Ze vertelt in detail hoe ze op een ochtend benaderd werd door de zeegod en geeft weer hoe ze aanvankelijk naar hem kijkt:

[...] Een man kwam op mij af
niet onknap, wel ongewoon.
met een blauwachtige huid.
Nevelgrijze ogen had hij.
(2001, p. 11)

Wanneer de man op haar afkomt, verklaart Cornix dat ze 'niet weg [liep] omdat hij vriendelijk lachte'. Ook verder in het verhaal benadrukt ze dat ze zijn bedoelingen en de impact van haar reactie niet kon inschatten. Zo wanneer hij haar een mooie schelp als geschenk aanbiedt: 'Ik dacht dat het / geen kwaad kon, hem aan te nemen' (2001, p. 11) en wanneer hij haar flemerig om een glimlach smeekt:

'Een glimlach van jou...als ik daarna
Rechtstreeks naar het rijk van Hades moet,
heb ik daar vrede mee. Geef mij hoop, Cornix
Kom lach eens...'
Verlegen lachte ik hem toe.
Hoe moest ik weten welke krachten
ik zou ontketenen? Ik had geen verstand
van mannen en nog minder van zeegoden.
(2001, p. 12)

Cornix geeft aan dat ze op die manier onbewust de aanranding in de hand heeft gewerkt. Vervolgens beschrijft Cornix hoe de zeegod haar aanrandt

De zeegod deed me pijn.
Hij kneusde mijn lippen.
Hij trok aan mijn haar.
Hij zei dat hij me liefhad,
wel in me wilde kruipen.
(2001, p. 12-13)

en ten slotte hoe ze gered wordt door de godin Minerva die haar in een kraai verandert.

Na haar eigen getuigenis vertelt Cornix het verhaal van de weefster Arachne en laat daarbinnen andere mythen aan bod komen die door Arachne en Athena worden afgebeeld op hun weefwerk. Een van de verhalen die de sterfelijke weefster afbeeldt, is de mythe van Apollo en Dafne, volgens Cornix bedoeld om de zwakheid van de god in de verf te zetten. Die vertellerscommentaar op zich maakt al duidelijk dat het relaas zal aangewend worden om het vrouwelijke perspectief op de aanranding van Dafne weer te geven. Volgens Salzman-Mitchell typeert dit standpunt ook het weefwerk van Arachne in Ovidius' *Metamorfosen*: 'Arachne is resolved to give us the female gaze and the female perspective' (2005, p. 133).

Dafne wordt eerst getypeerd als een rasechte *tomboy*, niet alleen wat haar interesses betreft, maar ook qua uiterlijke verschijning.

Haar haar was een groene ragebol
vol takjes, kleine plantjes
en zelfs een verlaten vogelnest.
[...]
Bijna dagelijks was ze in het bos,
op blote voeten, jagend met een speer,
op zoek naar bonte vlinders
of de honing van het wilde bijenvolk
[...]
Soms leek ze meer op een
berenjong dan op een jonge vrouw
(2001, p. 30)

Bovendien blijkt deze Dafne een afkeer van mannen te hebben. Wanneer haar vader haar 'smeekt' om een man te zoeken, schetst Dafne een negatief clichébeeld van een man en een stereotiep rollenpatroon:

Wat moet ik met een man
Zo'n blaaskaak die alle uren
van de dag om eten schreeuwt,
die boert en winden laat,
die verwacht dat ik
brood bak en hout hak en kleden weef en vloeren veeg en lach
om stomme grapjes en de geit melk en olijven pluk en druiven
pers en kinderen laat groeien in mijn eigen buik.
(2001, p. 32)

Dafne haalt de klassieke huishoudelijke taken van de vrouw aan en opvallend ook het moederschap, dat in eerder vermelde bewerkingen, zoals die van Simone Kramer, nog werd voorgesteld als een vervullend *happy end* voor vrouwen.

Wanneer Apollo Dafne achterna zit worden de ‘gazes’ van beide personages in twee kolommen naast elkaar geplaatst. Het verschil tussen de manier waarop Apollo naar Dafne kijkt en de manier waarop zij hem ziet, wordt in de verf gezet doordat telkens een lichaamsdeel vanuit de blik van de aanrander en van het slachtoffer wordt voorgesteld:

Apollo **zag** de gloed
in haar ogen,
haar volle lippen,
haar slanke benen.
(2001, p. 33)

Daphne **zag** zijn
hongerige oogopslag
zijn natte mond,
zijn grijpgrage handen.

De voorstelling van de ‘male gaze’ beoogt hier niet het effect bij de lezer dat er in de feministische filmtheorie wordt aan toegeschreven, namelijk dat hij/zij het vrouwelijke personage ook met een objectificerende blik zal bekijken. Apollo’s kijken wekt hier eerder weerzin op. Het contrast met Dafne’s blik, versterkt dit effect, vooral wanneer na het zien ook het denken van beide personages naast elkaar wordt geplaatst:

Apollo **dacht**:
wat een dotje,
wat een snoepje,
wat een zoet hartepitje.
(2001, p. 33)

Daphne **dacht**
wat een griezels
wat een engerd
wat een walgelijke kwal.

Verder wijst Dafne de god erop dat zijn interesse enkel op haar uiterlijk en dus op zijn ‘male gaze’ is gebaseerd en geeft zo uitdrukkelijk aan dat ze niet als een object wil behandeld worden:

‘In wie ik ben en wat ik denk
stel jij geen greintje belang.
Wanneer ik scheel was,
met wratten op mijn neus,
dan liep je niet zo hard.’
(2001, p. 34)

De metamorfose wordt uiteindelijk als een wens van Dafne voorgesteld. Zij ziet haar mooie lichaam als een gevangenis. Ze vraagt haar vader om haar van haar lichaam te bevrijden en vervloekt haar schoonheid. De vervagende inkt stelt het wegsterven van haar stem voor:

Haar stem stierf weg.
'Bevrijd me van dit lichaam!
Ik vervloek het mooi te zijn.
Dat gaf me niets dan narigheid.
Help me! Geef me pukkels
of een bochel, 't maakt niet uit,
maar neem mijn schoonheid weg!'

Afbeelding 48 De wegstervende stem van Dafne die van gedaante verandert (Dijkstra, 2001, p. 36)



Afbeelding 49 De metamorfose van Dafne, door Thé Thjong-Khing (Pelgrom 2007, p. 10)

Els Pelgroms *Donder en bliksem* opent met een beeld van de metamorfose van Dafne (afbeelding 49) en met een korte verwijzing naar het verhaal die wordt aangewend om de kracht van de moedergodin Gaia te illustreren, een van de belangrijkste figuren uit het boek (cf. supra, paragraaf 4.2.1):

De nimf Dafne vluchtte voor de god Apollo en werd een laurierboom. Dat was het werk van de oergodin, de Grote Moeder Gaia. Zij kwam Dafne te hulp, die haar daarom gebeden had in haar angst voor Apollo, de vaak wrede god van het licht.

Na deze vermelding in de inleiding, wordt het verhaal ook verder in het boek verteld. Daar wordt niet alleen het standpunt van het slachtoffer van ‘de wrede god’ weergegeven, maar gaat de aandacht ook naar Apollo’s beleving uit: ‘Hij heeft zich nooit willen binden door te trouwen, want zijn vrijheid was hem lief. En hij had niet altijd geluk in de liefde’ (2007, p. 74). Na het verhaal van Dafne, komt de liefde aan bod tussen hem en Hyakinthos – die uiteindelijk sterft. Overeenkomstig de observatie van Salzman-Mitchell, wordt de relatie tussen Apollo en de jongen voorgesteld als wederkerig en gekenmerkt door kameraadschap (cf. supra): ‘Zij waren onafscheidelijk; Apollo was nog nooit zo verliefd geweest’; ‘hoeveel Apollo en Hyakinthos van elkaar hielden’ (2007, p. 75).²⁶⁴

Enigszins verwonderlijk is hoe Els Pelgrom verder Hera in een negatief daglicht plaatst. Zij verklaart de liefdesavonturen van Zeus als deel van een goddelijk plan dat moet gerespecteerd worden:

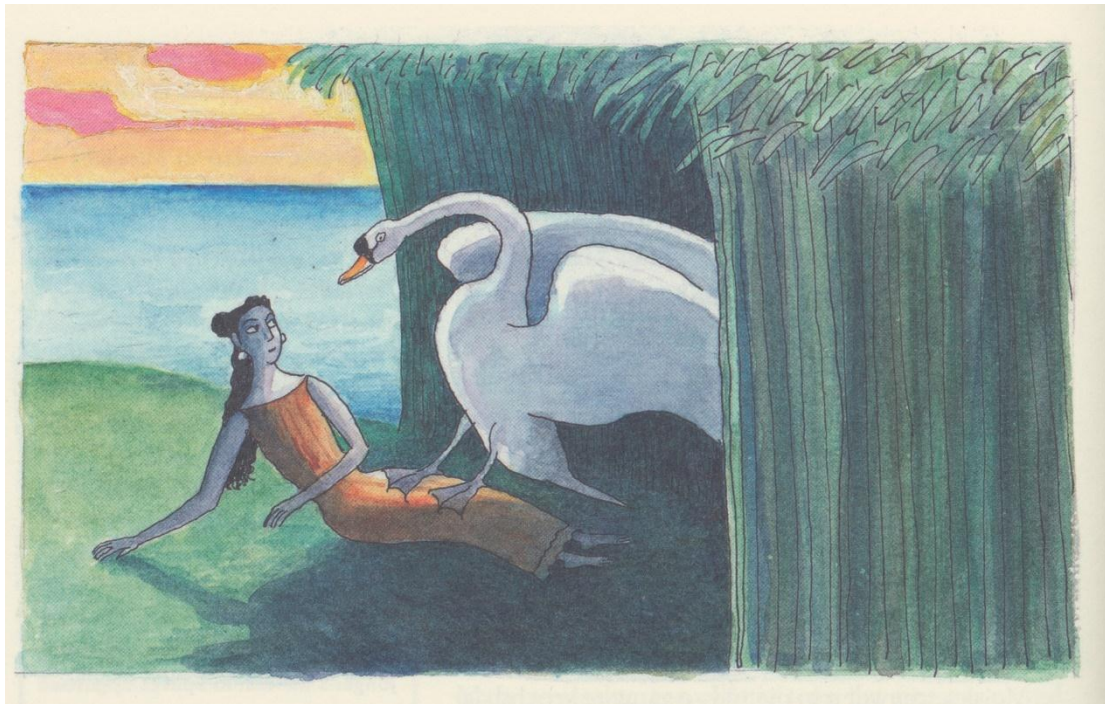
Dat Zeus met zoveel godinnen, met nimfen en ook met sterfelijke vrouwen liefdesavonturen had, **kon Hera niet uitstaan**. *Maar veel van zijn liefdes hebben grote gevolgen gehad, of betekenden zelfs een keerpunt in de geschiedenis van de mensen.* **Hij, de machtige**, zag vanaf zijn hoge zetel op de Olympus zoveel meer dan wij stervelingen, die hier beneden tobbed ons korte bestaan volbrachten. Maar Hera **kon het niet verdragen** als Zeus andere vrouwen beminde en werd **een altijd achterdochtige, jaloerse echtgenote**.’ (2007, p. 40)

Hoewel de negatieve karakterisering van de godin haaks lijkt te staan op de sterk feministische inslag van *Donder en Bliksem* (2007) en de nadruk op krachtige vrouwen en godinnen (cf. supra, paragraaf 4.2.1), past het idee van een kosmisch plan wel in het mystieke karakter dat in de bewerking aan de mythische traditie wordt toegekend (cf. supra, paragraaf, 4.2.2). Doorheen het hele boek wordt gewezen op de kracht van de natuur, die in verband wordt gebracht met de goden: ‘Alle oerkrachten waren eigenlijk goden – ook bepaalde bomen en rivieren waren goden. Vervuld van het besef van eigen kleinheid stond de mens tegenover hen. De mythen vertellen daarvan’ (2007, p. 12). Zo ademt Pelgroms weergave van het bezoek van Zeus aan Leda een mystieke sfeer die wordt opgeroepen door een natuurbeeld (afbeelding 50):

²⁶⁴ Homoseksualiteit blijft vaak impliciet in de jeugdbewerkingen, zo bijvoorbeeld bij Hein van Dolen: ‘En dan was er nog een prins met wie Apollo graag omging. Elke dag gingen Apollo en Hyakinthos samen wandelen of sporten’ (2009, p. 34); en bij Michaël De Cock ‘Apollo, die best hield van de jonge en mooie Cyparissus’ (2011, p. 107).

Soms lijkt in het gouden licht van de avond alles onwerkelijk, vooral als het water zo zoet kabbelt en ook door het fluisterende ruisen van het riet. Je weet dan nauwelijks meer waar je bent en verbaast je nergens over. Zo moet het Leda zijn vergaan, want **ze schrok niet toen de zwaan zich stijf tegen haar aandrukte, met zijn snavel over haar borsten streek en op haar schoot klom....**

Zo heeft Zeus Leda **bedwongen**. Want hij was het – die zwaan was Zeus. (2007, p. 45)



Afbeelding 50 Leda wordt door Zeus 'bedwongen', door Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 46)

De afbeelding zet het verband tussen de goddelijke macht van Zeus, zijn seksuele driften en natuurkrachten in de verf.

Deze elementen komen ook voor in het verhaal van Europa. Pelgrom wijst bij het begin van het verhaal meteen op de jonge leeftijd van Europa: 'Ze was nog heel jong, bijna een kind nog'. Dat ze met haar vriendinnen bloemen gaat plukken versterkt het beeld van een onschuldig meisje. De als stier vermomde Zeus krijgt toenadering tot het meisje door 'zijn bedwelmende, kruidige geur', zachte bewegingen en zacht geloei, wat zijn bedrog in de verf zet. Pelgrom beschrijft hoe Europa de stier aait en geniet van de verleiding, totdat ze 'een beetje uitgelaten' op zijn rug klimt. Wanneer de stier begint te lopen en de zee ingaat, wordt niet alleen gewezen op de angst van Europa, maar wordt ook het beeld van het onschuldige, onwetende meisje bijgesteld: 'Haar benen waren nat van het zoute water, de Noordenwind woei haar haren los en ook haar kled. Ze had wel een vermoeden van wat haar te wachten stond en slikte

een paar keer om haar angsten te bedwingen' (Pelgrom, 2007, p. 44). Pelgrom laat het verhaal eindigen met de verkrachting van Europa, wat schril contrasteert met het *happy end* uit de eerder vermelde versie van Simone Kramer (afbeelding 51).

Europa liet zich in het zand rollen, de stier keek naar haar om en loeide een keer. Toen stond daar opeens een grote adelaar die met zijn kromme snavel haar kleed vastgreep en haar met zijn klauwen meetrok naar een wilgenbosje. **Europa was weerloos tegenover Zeus, de machtige god, die over haar heen stond gebogen als een krachtige adelaar en bezit van haar nam.** (Pelgrom, 2007, p. 45)



Afbeelding 51 Zeus 'neemt bezit van' Europa, door Thé Tjong-Khing (Pelgrom, 2007, p. 44)

Het doorbreken van de stereotypie van het onschuldige meisje wordt nog explicieter in de mythe van Persefone. De mythe vertelt hoe Persefone ontvoerd werd door de god van de onderwereld, waarna haar treurende moeder, de godin van de landbouw Demeter, haar laat terughalen door Zeus. Persefone heeft echter al voedsel genuttigd in het dodenrijk en is daarom verplicht te blijven. Wanneer het verdriet van Demeter om het verlies van haar dochter vervolgens maakt dat alle planten verdorren, laat Zeus haar een deel van het jaar bij haar moeder verblijven en een deel van het jaar bij Hades, die haar echtgenoot wordt. Pelgrom stelt Persefone voor als een krachtig meisje en brengt die vrouwelijke kracht opnieuw in verband met natuur en het onbegrijpelijke:

Voelde ze al dadelijk verwantschap met die sombere hater van licht en blijdschap? Wie het weet mag het zeggen. Wij denken wanneer we meisje zeggen aan onschuld en lieflijkheid, terwijl we toch weten: niet alle meisjes zijn zo. Haar vader was Zeus, haar moeder Demeter. Geen godin was dichter bij de Aarde... Misschien kunnen wij de krachten die in zo'n meisje schuilen niet begrijpen (2007, p. 98)

Tussen biologie en maatschappij



Afbeelding 52 Merida in Brave, Disney Pixar, 2012

'But every once in a while, there's a day when I don't have to be a princess. No lessons, no expectations. A day where anything can happen. A day when I can change my fate.'

Ik besluit met twee bewerkingen waarin het onderscheid tussen mannelijke en vrouwelijke 'gazes' vervaagt tot zelfs verdwijnt. Ik zal beargumenteren dat zowel Michael De Cock als Imme Dros in hun bewerkingen seksualiteit als algemeen menselijk voorstellen en geen scherp onderscheid maken tussen de mannelijke en vrouwelijke beleving. Vooral Dros combineert dit met een aandacht voor gender als een maatschappelijk bepaald rollenpatroon.

In *Diep in het woud* maken de ondertitel en het kaderverhaal duidelijk dat De Cock Ovidius als bron heeft gebruikt voor zijn vertellingen (2011). In het boek komen een aantal interpretaties voor die neigen naar stereotypie en kenmerken vertonen van eerder besproken bewerkingen. Zo wordt Echo gestraft omdat haar 'mond [...] geen seconde stil' stond en niet omdat ze het overspel van Zeus trachtte te verdoezelen zoals in de pretekst (cf. Lim, 1976). Het verhaal van Atalante wordt dan

weer een sprookjesachtig verhaal, eindigend met een huwelijk. Het verhaal is bovendien niet erg consistent opgebouwd. Atalante wordt voorgesteld als een ‘bloedmooie’ vrouw en ongeëvenaarde loopster. Omdat ze op niemand verliefd wordt, gaat ze naar Apollo om te vragen wie ze moet huwen. De god geeft eerst aan dat ze het wel zal voelen als ze verliefd wordt en waarschuwt haar daarna, net als in de pretekst, voor het huwelijk. In de *Metamorfosen* slaat de waarschuwing van het orakel op de gedaanteverandering die Atalante en Hippomenes uiteindelijk ondergaan. In *Diep in het woud* geeft Apollo aan dat het huwelijk ‘als een kooi’ zal zijn voor haar, wat niet lijkt te stroken met het *happy end*:

En zo werd het onmogelijke mogelijk: Atalanta zag de rug en de voetzolen van Hippomenes als eerste over de eindstreep rennen. Hij gooide zijn armen in de lucht en lachte. Atalanta lachte ook. Het klonk als muziek. Het was te horen tot diep in het woud. (2011, p. 43)

Ook het einde dat het verhaal als een soort ‘achterafje’ later in het boek nog meekrijgt, maakt het sprookjesachtige niet ongedaan.

Dankzij Venus waren Hippomenes en Atalanta man en vrouw geworden. Maar het jonge koppel vergat de godin te bedanken. Venus veranderde het liefdespaar in leeuwen. Zo leefden ze nog vele jaren. (2011, p. 111)

Veelbetekenend is echter hoe De Cock verschillende ‘gazes’ aan bod laat komen in zijn relaas van de mythe van Narkissos, Hermafroditos en Dafne. Echo en Salmakis werden door Salzman-Mitchell voorgesteld als vrouwen die weerzin opwekken door hun verlangende, objectificerende blik op de man (cf. supra). De Cock beschrijft zowel de verliefde gevoelens van deze vrouwen, als hun begeerte. Echo’s gevoelens voor Narkissos zijn ook hier gebaseerd op het zien: ‘Narcissus was zo mooi dat heel veel vrouwen op hem verliefd werden’ (2011, p. 46) en haar identiteitsverlies wordt voorafgespiegeld in de manier waarop ze naar hem verlangt.

Ze wilde altijd in zijn buurt blijven. Ze droomde ervan zijn schaduw te zijn. Het plaatsje naast hem, vlak bij zijn huid. Zelf niet in de zon te zitten, maar toch aan zijn zijde. Dan zou ze altijd naar hem kunnen kijken. Elk woord dat hij zei, zou ze teder herhalen. Ze werd naar hem toegezogen, want zo lijkt dat wel als je heel verliefd bent. (2011, p. 46)

Door op het einde de lezer – ongeacht gender – erbij te betrekken door gebruik van de 2^e persoon enkelvoud, wordt de boodschap meegegeven dat verliefde gevoelens universeel zijn. Bovendien doorbreekt de metanarratieve commentaar hier de grenzen van de fictie. Echo krijgt echter ook een sterk handelende rol, wanneer De Cock beschrijft hoe ze Narkissos uit verlangen benadert:

Echo, die zich niet meer kon inhouden, herhaalde de klanken, maar niet de woorden van Narcissus.

‘...dat ik je kus’, riep ze uit. Ze kwam vanachter een boom tevoorschijnen en sloeg haar beide armen om zijn hals, terwijl ze haar lippen hartstochtelijk op de zijne drukte. (2011, p. 47)

Salmakis wordt beschreven als een vrouw die met haar uiterlijk bezig is. De manier waarop ze naar zichzelf kijkt anticipeert een ‘male gaze’:

Urenlang ging ze met een houten kam door haar haren en dan keek ze in de waterspiegel welk kapsel haar het beste stond. En dikwijls trok ze een sierlijk, doorschijnend kleedje aan, zodat iedereen haar blanke huid kon zien’ (2011, p. 119)

Salmakis objectificeert zo als het ware zichzelf. Bij de eerste aanblik van Salmakis, spreekt ze hem meteen toe met vleierende woorden waarin de woorden van Odysseus aan Nausikaä uit Homeros’ *Odyssee* weerklinken en stort zich vervolgens op hem:

‘Wat zie jij er stralend uit. Je zuster mag zichzelf gelukkig prijzen dat ze je zuster is, en je broer mag blij zijn dat hij een voorbeeld heeft als jij om zich aan te spiegelen. Maar het gelukkigst van al is het meisje dat jij uitkoos om je bruid te zijn. Als er ergens al een meisje op je wacht, keer dan nooit meer naar haar terug en trouw met mij.’

Salmakis kon zich niet inhouden. Ze sloeg haar armen om Hermaphroditos heen en kuste hem innig. (2011, p. 119)

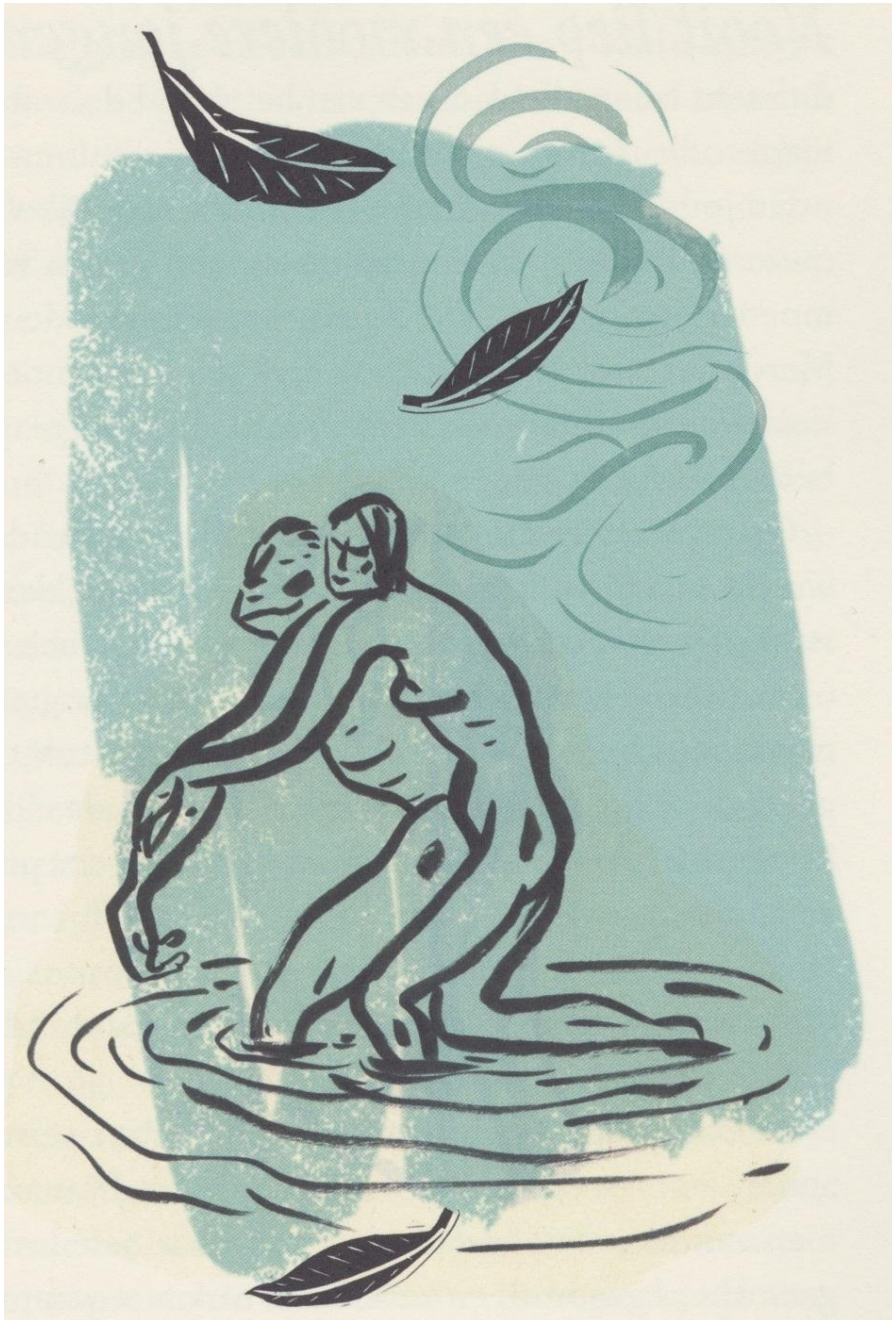
Salmakis belichaamt door de combinatie van haar handelingen en woorden een ambigue genderidentiteit. Enerzijds lijkt ze de objectificatie en dominantie van de man te aanvaarden en zelfs in de hand te willen werken, anderzijds neemt zij initiatief en geeft ze uiting aan haar verlangens. Deze meer mannelijke rol wekt de weerzin van de man op. Verderop in het verhaal vindt een tweede ontmoeting plaats. Salmakis bespiedt Hermafroditos vanuit de struiken terwijl hij aan het baden is.

Toen verdween hij in het water. Het leek wel een schilderij. Het mooie, jonge lichaam van Hermaphroditos onder de waterspiegel. Het was alsof hij gevangenzat in een glazen kooi. Een kooi van water. (2011, p. 120)

Het gebruik van het beeld van gevangenschap, geeft Salmakis’ gaze een aspect van dominantie mee. Ook in een vergelijking tussen de liefde en de jacht, plaatst ze zichzelf in de actieve mannelijke rol: ‘Ik moet geduld oefenen voor ik weer naar hem toe loop om hem te kussen: “Wie te haastig aanlegt tijdens het jagen, maakt geen kans op de buit, maar verliest alles”’ (2011, p. 120). Salmakis kan echter een tweede maal haar verlangens niet beheersen, grijpt Hermafroditos vast onder het water, waarna hun lichamen versmelten:

Toen kon Salmacis zich niet meer inhouden. Ze kwam vanuit de struiken tevoorschijn en sprong, net als Hermaphroditos, het koele water in. Ze greep hem vast onder water. Ze sloeg haar benen om zijn benen, haar armen om zijn borst, haar lichaam om zijn lichaam, zoals een inktvis zich vastklampt aan zijn prooi (2011, p. 120)

Gerda Dendooven brengt treffend de dominante en actieve positie van Salmakis in beeld terwijl ze Hermafroditos vastgrijpt (afbeelding 53).



Afbeelding 53 Salmakis grijpt Hermafroditos vast, door Gerda Dendooven (De Cock, 2011, p. 118)

In de mythe van Dafne laat De Cock zowel het perspectief van de man als van de vrouw aan bod komen. Ook hier krijgen we een Dafne te zien met een afkeer van mannen die wordt afgebeeld als rennende maagd in het bos:

Iedere keer als Apollo Dafne zag, stroomde zijn bloed onstuimiger door zijn aderen. Apollo was verliefd op haar [...] Maar Dafne wilde van de liefde van Apollo niet weten. Zoals ze van de liefde van geen enkele man wilde weten. En als een man Daphne het hof maakte – en geloof me, dat waren er veel – dan wees ze hem af en snelde ze weg, diep in de bossen. (2011, p. 92)

Aan haar vader, die haar aanspoort te trouwen, verklaart ze “Mannen zijn niets voor mij. Alsjeblieft, laat mij zijn wie ik ben. Anders kan ik niet gelukkig zijn” (2011, p. 93). Daphne is het gelukkigst in haar eentje, ver weg van alle blikken: ‘Dan hoef ik me geen zorgen te maken, dacht ze, over mijn versleten zomerjurkje of mijn ongekamde haren. Hier is niemand die me ziet’ (2011, p. 93). Ze blijkt bovendien erg bewust van de ‘male gaze’:

Toen Daphne zag hoe Apollo haar begluurde, haalde ze haar haren zo slordig ze kon door elkaar, ze nam een kluit aarde en tekende een vieze, vuile veeg op haar wang en ze zette het op een lopen. Hij zal me wel met rust laten, dacht Daphne, als hij ziet hoe onverzorgd en slordig mijn haren zijn en hoe bezweet ik van hem wegloop. (2011, p. 93)

Terwijl Daphne zich afstotelijk probeert te maken, ziet Apollo enkel uitnodigende en prikkelende aspecten van haar verschijning:

Daphne liep zigzaggend tussen de bomen door, en bij het lopen wapperden haar blonde haren uitnodigend over haar schouders, haar borst ging hijgend op en neer, en de wind waaide haar jurkje een beetje verder open dan ze zelf wel wou. (2011, p. 93)

Wat niet aan zijn ideaalbeeld van de vrouw beantwoordt, past hij in zijn fantasie aan, waardoor hij haar als een pop bekijkt:

ze is nu al zo mooi, maar wat zou ze nog mooier zijn als ze haar haren opbond en er een blauwe strik doorheen knoopte. En ze heeft een leuk, blauw jurkje aan, maar hoe mooi zou ze wel niet zijn in een geel jurkje, of een vuurrood [...] (2011, p. 94)

Deze objectificatie doet denken aan Dafnes vraag aan haar vader. Haar laten zijn wie ze is, geldt als voorwaarde voor haar geluk. Wanneer Apollo haar naroept dat ze wegvlucht voor hem ‘als een dier dat zich uit de voeten maakt voor een jager’, lezen we haar gedachten ‘Hij is wel de jager! En ik ben zijn prooi.’ (2011, p. 94). De (innerlijke) stem van Dafne, samen met het feit dat ze zich vuil en lelijk wil maken, geven haar agency, wat contrasteert met Ovidius’ voorstelling ‘Daphne remains silent

during her chase and neither looks back nor speaks to Apollo' (Salzman-Mitchell, 2005, p. 37). Net als in de tekst van Ovidius, wil ook deze Dafne 'bevrijd' worden van haar lichaam. Vergelijkbaar met de versie van Lida Dijkstra is hoe ze daarbij de objectificatie aanhaalt en het feit dat Apollo's 'male gaze' niet gebaseerd is op haar persoonlijkheid:

Mijn lichaam is een vreselijke gevangenis, dacht Daphne. [...] 'Bevrijd me uit mijn lichaam dat hij zo mooi vindt dat hij aan niets anders denkt en geen oog heeft voor wie ik eigenlijk ben' (2011, p. 95)

Door de objectificerende blik en het initiatief zowel bij vrouwen (Echo en Salmakis), als bij mannen (Apollo) te leggen en zowel aan de afkeer van de mannelijke (Narkissos en Hermafroditos), als van de vrouwelijke karakters (Dafne) aan bod te laten komen, maakt De Cock komaf met binaire opposities tussen mannelijke en vrouwelijke 'gaze' en rol.

In 1997 brengt Imme Dros onder de titel *De macht van de liefde* onder meer de verhalen van Orfeus, Tereus en Narkissos samen. De inleidende verzen kondigen aan dat het boek zal gaan 'over liefde die blind en doof maakt voor regels en rede' (2004 [1997], p. 64) en in de verhalen wordt systematisch de tragiek van de liefdesgeschiedenissen onder de aandacht gebracht.²⁶⁵ Mannen en vrouwen zijn gelijk als weerloze slachtoffers van Afrodite.

Waar de etymologie in het verhaal van Narkissos in de eerder besproken versies als eindpunt dient om de trieste geschiedenis toch een vorm van 'closure' mee te geven, geeft Dros de verklaring aan het begin van het verhaal om de tragiek in de verf te zetten:

Vrienden, hier volgt de mythe van de mooi Narkissos,
naar wie een bloem werd genoemd: de narcis, bloem van de lente
die al verwelkt en verdort voor de zomer echt kan beginnen.
Deze geschiedenis van Narkissos is vreselijk treurig,
wees gewaarschuwd en sla hem over, hij is om te huilen.
(Dros 2004 [1997], p. 76)

Zowel Narkissos, als Echo worden vanbij het begin als tragische en eenzame figuren afgebeeld. Narkissos is een 'beeldschone jongen' die door iedereen wordt aanbeden,

²⁶⁵ Dit aspect kwam ook naar voren in de bespreking van de mythe van Orfeus in het vorige hoofdstuk (cf. supra, paragraaf 4.2.2).

maar zelf 'totaal geen gevoel had' (Dros 2004 [1997], p. 76). Het karakter van deze Narkissos past in de definiëring van narcisme als psychische 'stoornis' volgens de *Diagnostic and statistical manual of mental disorders, 5th edition*: 'A pervasive pattern of grandiosity (in fantasy or behavior), need for admiration, and lack of empathy' ("narcissistic personality disorder," 2013). Dros beschrijft immers hoe Narkissos graag aanbeden wordt - 'hij ontving al die liefde, maar gaf zelf niets terug' - en er hooghartig en zonder medevoelen op reageert: 'Als iemand smeekte om zijn liefde, begon hij te lachen, / zonder een spoor van respect of mededogen te tonen' (2004 [1997], p. 76). Echo wordt een slachtoffer genoemd van de egoïstische jongen: 'Echo was een van zijn slachtoffers. Arme, vrolijke Echo!' (Dros 2004 [1997], p. 76-77) en van de 'jaloerse Hera' die haar strafte omdat ze haar afleidde tijdens Zeus overspel. Dros beschrijft hoe het meisje eerst vereenzaamt door haar spraakgebrek:

Echo verloor haar vrolijke lach, ze wilde graag praten
als ze moest zwijgen en zwijgen als ze moest praten. De mensen
deden onaardig, haar vrienden wilden haar niet meer ontvangen.
Toen vluchtte Echo weg naar de bossen en hield zich verborgen.
(2004 [1997], p. 77-78)

In de beschrijving van de loze passionele verlangens van beide personages ligt de nadruk op het zien en de nefaste gevolgen daarvan. Echo verliest 'haar eenzame hart' bij het zien van Narkissos - 'zag ze Narkissos, mooi als de god Apollon' en probeert hem te verleiden met uiterlijk vertoon:

Vanop een afstand liet ze zich zien, ze lachte, ze zwaaide
sierlijk met haar zwierige rokken, ze schudde haar vlechtjes
(2004 [1997], p. 78)

Narkissos heeft echter 'geen oog' voor Echo en het zien - en horen - van het meisje, wekt bij hem enkel afkeer en weerzin op, waarna Echo vlucht en wegwijnt:

Dadelijk liep Narkissos op het geluid af, maar toen hij
Echo zag deed hij een stap achteruit alsof ze een slang was.
'Raak me niet aan, jij zielige naprater, weg uit mijn ogen.'
'Weg uit mijn ogen. Weg uit mijn ogen. Weg uit mijn ogen...'
hakkelde Echo. Diep vernederd zocht ze een schuilplaats
verder weg van de mensen, een grot in het hoge gebergte,
waar ze van ellende wegteerde. [...]
(2004 [1997], p. 78)

De godin Artemis wil wraak nemen op de hooghartige Narkissos en gaat naar Eros. Ook zij legt de nadruk op de gevolgen van het zien:

~~Wie Narkissos ziet~~ wordt verliefd en doodongelukkig
hij kent geen enkel meegevoel, hij kwelt en hij kwetst maar
of het niets is. [...]'

(2004 [1997], p. 78)

De oplossing ligt voor de hand: “Narkissos moet Narkissos zien, dat is alles”. ‘En meteen de volgende dag ‘zag Narkissos Narkissos’. De gevolgen van de ‘gaze’ zijn even vernietigend voor hem als ze voor Echo waren:

Hulpeloos ~~bleef hij staan kijken~~ tot het water ging golven
in de wind en het beeld beneden ~~niet meer te zien was~~.
Door een verterend verlangen gedreven zocht hij naar vijvers
waarop de wind geen vat kreeg, om het gezicht dat hij liefhad
~~in zijn ogen te hebben, in zijn ogen te houden~~.

(2004 [1997], p. 80)

En zo kwijnt ook Narkissos weg, die blijft ‘staren’. Het gelijke lot van beide karakters wordt benadrukt door de slotzin: ‘En de stem van Echo herhaalde zijn laatste zucht: ‘...liefde...’ (2004 [1997], p. 80).

Ook de mythe van Tereus wordt in de versie van Dros een verhaal over passionele liefde die mannen en vrouwen drijft tot redeloze daden. Dros begint het verhaal met een beschrijving van het barbaarse en oorlogszuchtige Thrakische volk, tegenover het beschaafde Athene. Na een bondgenootschap in de oorlog, huwelijkt Pandion, de Atheense koning, zijn oudste dochter, Prokne, uit aan de Thrakische koning Tereus, een onheilspact, zo wordt meteen aangekondigd door de verteller:

Mensen moeten zich met hun eigen zaken bemoeien
Liefde tussen man en vrouw is een zaak van de goden,
niet van koningen of van goedbedoelende vaders,
en de machtige Afrodite laat niet met zich spotten.

(2004 [1997], p. 83)

Tereus wordt hartstochtelijk verliefd op de zus van Prokne. Terwijl in het verhaal van Narkissos de aandacht uitging naar het kijken van beide personages, wordt in deze vertelling de nadruk gelegd op het spreken en op het horen:

Zij kon niet zo hoog zingen als Prokne, haar stem was veel dieper,
bijna hees, maar vol van een vreemd en verleidelijk trillen.
Tereus ~~werd verliefd op de stem van het zusje~~ van Prokne,
Daarna op het meisje zelf bij hun eerste ontmoeting.

(2004 [1997], p. 83)

Zijn aanstaande vrouw zelf, kan hij echter ‘totaal niet begeren’ en ook Prokne heeft haar hart aan iemand anders verloren. De passionele verlangens van man en vrouw worden aan elkaar gelijkgesteld doordat Filomela hetzelfde voelt voor Tereus. Dat liefde en seksuele verlangens bij man en vrouw gelijk zijn, maakt niet dat Dros geen oog heeft voor genderongelijkheid. Dat blijkt wanneer Prokne verklaart: “Maar ik heb niets te willen, ik heb geen stem en geen rechten./Ik moet buigen voor een woesteling die ik verafschuw” (2004, p. 264). De verantwoordelijkheid komt zo bij de vader te liggen die voet bij stuk houdt: ‘In zijn waan bedierf hij het leven van drie jonge mensen’ (2004 [1997], p. 83). Filomela die alleen achterblijft in Athene wordt ‘zwijgzaam’. In hun ongelukkige relatie richten zowel Prokne als Tereus hun liefde op hun zoon:

Alle liefde die ze niet aan Tereus kon geven,
want zijn ongebreidelde, dwarse kracht stond haar tegen,
gaf ze aan Itylos, zoals het kleine jongetje heette.
Ook voor Tereus betekende Itylos alles.
(2004 [1997], p. 86)

Tereus blijft echter ook aan Filomela denken en stelt Prokne voor haar zus te laten halen onder het voorwendsel dat ze Itylos kan zien en Proknes eenzaamheid kan verdrijven. Het is het begin van een web van leugens waar Tereus uiteindelijk in verstrikt geraakt. Zo verklaart hij aan Pandion en Filomela dat Prokne op sterven ligt. De tragiek van het verloop wordt des te sterker doordat Dros stelselmatig de nadruk op de hartstochtelijke liefde legt. In een lange – homerische – vergelijking brengt Dros poëtisch in beeld hoe Filomela en Tereus elkaar begeren op weg naar Thrakië, maar gehinderd worden door de slaven en bedienden die meereizen.

Zo, als wanneer een vonk die diep in de as heeft gesluimerd
(zaad voor een vuur) in vlammen opschiet boven de sintels
bij het rakelen in de haard als de dag gaat beginnen –
en in het huis is de gloed te zien en de hitte te voelen –
zo schoot het lang onderdrukte liefdesvuur op in hun ogen,
iedereen aan boord kon het zien en niemand ontging iets.
(2004 [1997], p. 87)

Tereus vindt er niet beter op dan iedereen aan boord te laten vermoorden en Filomela te vragen zijn nieuwe vrouw te worden. Filomela stemt toe en ze huwen ‘jachtig’ en beminnen elkaar:

Filomela zong, ze kon niet genoeg voor hem zingen,
want haar stem betoverde hem, haar stem deed hem beven,
deed zijn liefde groeien, maakte dat zijn begeerte

groter werd dan hij kon verdragen. [...]
(2004 [1997], p. 88)

Tereus sluit haar vervolgens op in het jachtslot in de bossen waar hij haar heeft naartoe gebracht en maakt Prokne wijs dat haar zus onderweg is gestorven. Pas een jaar later bezoekt hij haar opnieuw en in exact dezelfde bewoording beschrijft Dros hoe ze elkaar beminnen en hoe zij voor hem zingt (2004 [1997], p. 90).

Wanneer Filomela echter te weten komt dat haar zus nog in leven is, wordt ze razend en beseft ze dat hij haar opgesloten wil houden 'als een gevangene, als een bijvrouw' (2004 [1997], p. 90) en bedreigt hem:

Als hij haar weer alleen liet zou ze alles vertellen,
al zijn misdaden rondhazuinen, zijn leugens verraden.
Iedereen zou ervan horen [...]
(2004 [1997], p. 88)

De blijvende wederkerige liefde, maakt de daarop volgende misdaad van Tereus des te gruwelijker en Filomela – hoewel ze niet verkracht wordt – ook een slachtoffer van machtsmisbruik 'Maar hij peinsde er niet over zijn macht op te geven' (2004 [1997], p. 91).

En toen sneed hij haar tong uit om het schreeuwen te stoppen.
In de suizende stilte die volgde huilden ze samen,
streelden elkaar en troostten elkaar, bedreven de liefde,
maar Afrodite, die graag glimlacht, wendde haar blik af
(2004 [1997], p. 92)

Harrie Geelen brengt de machtspositie van de man en de overgave van Filomela in beeld. Tereus grijpt haar bij de keel, terwijl zij het hoofd achterover houdt (afbeelding 54).



Afbeelding 54 Tereus en Filomela, door Harrie Geelen (Dros 2004 [1997], p. 91)

Met het verdwijnen van haar spraakvermogen, verdwijnt uiteindelijk ook Tereus passie voor Filomela, '[...] haar zwijgen/wekte zijn weerzin zoals haar zingen zijn liefde gewekt had' (2004 [1997], p. 92). Prokne ontdekt uiteindelijk de waarheid wanneer ze de mantel ziet die haar zus heeft geweven in haar eenzame opsluiting. De getuigenis wekt Proknes 'afschuw en tranen' (2004 [1997], p. 94). Na de hereniging 'omhelzen en kussen' de zussen elkaar en zinnen op wraak (2004 [1997], p. 95). Wanneer haar zoon binnenkomt slaat Prokne's liefde om in haat. De gruwelijke moord wordt afgebeeld door Harrie Geelen (afbeelding 55).

Prokne ving hem op in haar armen, maar toen ze hem aankeek
zag ze hoe sprekend hij op Tereus leek. Ze zei langzaam:
'Jij wordt net als Tereus, jij wordt precies als je vader'.
Haat verblindde haar, ze griste een dolk van de tafel,
en terwijl het kind op haar arm zat en tegen haar praatte
stak ze het dood en ze sneed het kleine lichaam aan stukken.
(2004 [1997], p. 95-96)²⁶⁶

²⁶⁶ Vergelijk met de versie van De Cock: 'Procne keek hem koud aan. Ze kon niet meer van hem houden, daarvoor leek hij te veel op zijn vader, het monster dat haar zoveel verdriet had aangedaan. [...] Haar hart was zo vol redeloze pijn dat ook Procne iets gruwelijks deed.' (2011, p. 70)



Afbeelding 55 Prokne steekt haar zoon Itys dood, door Harrie Geelen (Dros 2004 [1997], p. 96)

Ook de metamorfose biedt geen verlossing, maar brengt de tragiek opnieuw onder de aandacht: '[...] Prokne veranderde in een/nachtegaal en ze klaagt in alle toonaarden/om haar "Itylos, Itylos", die ze in haar verblinding vermoordde' (2004 [1997], p. 97).

'Anders dan andere mensen', de titel waaronder Imme Dros de verhalen van onder meer Atalante, Io en Kallisto opneemt in *Griekse mythen* duidt opnieuw op de aandacht voor menselijke gevoelens. En ook hier wordt geen scherpe scheiding tussen mannelijke en vrouwelijke identiteit gemaakt. Dat wordt meteen duidelijk aan de manier waarop het verhaal van Io opent:

Dromen zijn schimmen van daden, willoos rondwarend door de donkere onderwereld van de slaap, die een broer is van de dood. Bijna alles wat mensen verlangen en vrezen, doemt in dromen op. Niets vergaat, geen daad, geen gedachte. (2004, p. 264)

Io, prinses in de tempel van Hera, verlangt in haar dromen naar de oppergod. De commentaar van de verteller situeert seksuele verlangens bij de vrouw en laat haar als mogelijke initiator van de relatie optreden:

Stuurde Zeus de dromen om haar zo te verleiden,
of was de hooggeboren Io, vervuld van rancune

om de gedwongen dienstbaarheid aan de machtige Hera,
door haar arrogante en ongepaste verlangens,
zelf verantwoordelijk?' Dromen blijven niet lang verborgen
voor de goden en het staat vast dat de aandacht van Zeus op
Io gericht was. [...]
(2004, p. 264)

Menselijke zwakte bepaalt ook het lot van Kallisto. Wanneer ze zweert dat ze maagd zal blijven, becommentarieert de verteller:

Maar een mens is niet standvastig, alleen voor de goden
blijft wat was, wat is en wat komt: hun tijd kent geen einde en
geen begin. Kallisto was jong, hoe moest ze ook weten
dat haar ideeën zouden veranderen, dat ze niet altijd
zijn zou hoe ze was, niet voelen zou wat ze voelde.
(2004, p. 271)

Wanneer Zeus haar benadert, 'bezweek [Kallisto] voor zijn liefde' en is overgeleverd aan de wraak van Hera: 'Zeus vergat haar, Artemis wilde haar niet langer zien en/Hera nam wraak. Ze maakte een logge beer van Kallisto' (2004, p. 272)

Imme Dros' nadruk op universeel menselijke gevoelens en driften doet enerzijds het onderscheid tussen mannen en vrouwen vervagen. Anderzijds heeft ze ook aandacht voor 'gender issues', zoals al bleek in de mythe van Tereus en nog nadrukkelijker wordt in het verhaal van Atalante. Ook hier zetten de openingsverzen de toon en duiden op de thematiek:

Zonen dragen de naam van hun vader tot ver in de toekomst,
dochters dragen hoogstens zonen voor andere vaders
Atalante was het kind van een vorst die al jaren
hoopte op zonen. [...]
(2004, p. 244)

De vader van Atalante verstoot haar wegens haar geslacht en de prinses groeit op onder de bescherming van een jager en ontwikkelt zich tot een uitmuntend jaagster en hardlooperster, een zelfstandig denkende en handelende vrouw:

[...] Ze wilde een tweede Artemis zijn, een
Ongebonden maagd die geen echtgenoot hoefde te dulden.
Voor het bestaan van vrouwen voelde ze niets dan verachting;
zo zou zij niet leven, zij was de gelijke van mannen.
(2004, p. 244)

Dros vertelt verder hoe Atalante Jason en de Argonauten wil vergezellen op hun queeste naar het Gulden Vlies, maar wordt afgewezen omdat ze een vrouw is. Dros brengt hier duidelijk het onderscheid tussen gender als biologische identiteit en gender als maatschappelijk geconstrueerde identiteit onder de aandacht:

diep teleurgesteld, zwaar beledigd stond ze met alle
andere vrouwen te huilen. Ze huilde niet om een geliefde
die op reis wel kon sterven. Ze huilde omdat ze een vrouw was!
Mannen stelden de wet en een vrouw had die wet maar te volgen.
Zij, Atalante, moest bukken en buigen voor haar gelijken.
Dat was niet te verteren. [...]
(2004, p. 245)

Wanneer Atalante roem verwerft na het vangen van een everzwijn dat de oogst verwoestte, sluit haar vader haar terug in zijn armen. Na een tijd draagt hij haar echter op te trouwen. Uit zijn woorden blijkt opnieuw de oneerlijkheid van maatschappelijk bepaalde rolverdeling:

“Vrouwen kunnen geen vergadering leiden en ook geen
oorlogen voeren. Ze hebben misschien de capaciteiten,
maar de mensen in dit land zullen nooit accepteren
dat een vrouw bevelen geeft aan oudere mannen.”
(2004, p. 250)

Dat ze de argumenten van haar vader ‘onzinnig, achterhaald en ouderwets’ vindt, maakt Atalante nog nadrukkelijker tot een feministe *avant la lettre* (2004, p. 264). Hoewel ook hier Atalante uiteindelijk moet huwen, wordt de ‘fixation’ en de immobilisering die volgens Salzman-Mitchell typerend is voor het huwelijk als uitkomst voor de vrouw, hier eerst bij de man gesitueerd. Afrodite bezoekt de toekomstige man van Atalante om hem de gouden appels aan te reiken die hem van Atalante moeten doen winnen. De man, Melanion, raakt gefixeerd bij de aanblik van de godin:

Even adembenemend als Afrodite. De jongen
staarde haar sprakeloos aan en kon geen vin meer verroeren.
Zo ongeveer, als wanneer bij nacht een konijn in een lichtstraal
naar een jager blijft staren – en hij kan niét meer ontkomen
aan het verlamme schijnsel – zo bleef Melanion staren
naar de godin van de liefde, die hem glimlachend toesprak.
(2004, p. 252)

De traditionele rolverdeling van man/vrouw; actief/passief; kijken/bekeken worden; spreken/verstomming; en zelfs jager/prooi (cf. De Cocks versie van Salmakis)

worden hier omgedraaid. Er wordt in het midden gelaten of ook Atalante passie voor Melanion voelt, maar de dualiteit man/vrouw; 'master/slave' lijkt hier plaats te maken voor een andere dynamiek.

Afrodite nam wraak. Ze maakte dat hij zijn hartstocht niet kon beheersen, onverzadigbaar bleef hij verlangen Atalante te bezitten. Ze kon hem niet temmen en het is goed mogelijk dat ze dat ook niet echt wilde, want ze week niet van zijn zijde, waar ze ook heen ging. (2004, p. 253)

Wanneer Melanion Afrodite na zijn overwinning vergeet te eren maakt ze hem tot slaaf van zijn seksuele verlangens voor Atalante en uiteindelijk straft ze hen. Op jacht in het bos, wordt Melanion overmand door wellust en bemint Atalante op het altaar in de tempel van Zeus. Voor deze heiligschennis worden de minnaars in leeuwen te veranderd die naar elkaar verlangen, maar 'elkaar in het uitgestrekte bos niet meer vonden' (2004, p. 253).²⁶⁷ Ondanks dit einde, lijkt deze Atalante, jagend aan de zijde van haar man, haar genderbepaalde lot op zijn minst te hebben uitgedaagd. Zo blijkt uit de bewerkingspraktijk van Imme Dros dat de interpretatie van de mythologie als een drager van universele betekenissen en een aandacht voor gender elkaar niet hoeven uit te sluiten.

Binnen de beperkte ruimte die de klassieke mythe daarvoor openlaat hebben naast Dros ook verschillende andere hedendaagse auteurs opmerkelijk veel bewegingsruimte gevonden om vrouwen een stem, een 'gaze' en een identiteit te verlenen. Toch bleek voor Pandora de enige uitweg haar verhaal niet te vertellen. Dat brengt mij bij de betekenis van de titel van mijn werk. Klassieke queesteverhalen als dat van Odysseus, vertellen hoe de mannelijke held mooie prinsesjes om zijn vinger windt en vrouwelijke monsters verslaat. Door deze plotstructuur kan het navertellen van de heldenmythe op zich beschouwd worden als een bestendiging van antifeminisme. Simon Van der Geest en Jan Jutte lijken zich bewust van de impact van de mythische plot. Door de vrouwelijke monsters, Skylla en Charibdis, om te vormen tot een slurpende kuil en een graafmachine in de uitgesproken mannelijke

²⁶⁷ Ook in Ovidius krijgt het verhaal dit einde mee. Dros vermengt in haar vertelling verschillende tradities die rond de figuur bestaan. Naast de rennende maagd die uiteindelijk toch in het huwelijk treedt, komt Atalante ook voor in het verhaal van Meleager en de jacht op het Kalydonische everzwijn (Ov. *Metam.* 8.317-328; 425-436) en in de mythe van de Argonauten.

context van een bouwterrein, wordt de misogynie ongedaan gemaakt. En zo veranderde Skylla in een graafmachine...

Tussen Skylla en Charibdis

'NIET BETREDEN, LEVENSGEVAAR!'

schreeuwde een bord op het hek

We steunden elkaar met voetjes, klommen erover,
en kwamen in zo'n bouwschacht

We liepen langs machines die sliepen, maar daar:

Rechts: Een draaiende kuil
hij slurpte vuil en zand
over de rand, in zijn muil

Links: Een gele kraanmachine met cabine,
Op de zijkant, in het zwart
'Skylla 2000'

'Dissus, waar moeten we langs?' vroegen ze mij
en ik dacht: waarom altijd ik

Allebei verschrikkelijk, wist ik
maar mijn mond zei:

'Doe maar langs die kraanmachine.'

Het verhaal gaat verder...



Afbeelding 56 *Mr. Peabody & Sherman*.
DreamWorks Animation. 2014

Mr. Peabody: Thank you for taking care of my son,
Agamemnon, but it is time for him to come home.

Sherman: Sorry, Mr. Peabody. I've joined the Greek Army.

Agamemnon: [Lifts Sherman up to his
shoulder] Shermanus is one of us, now. He's a brother.

Sherman: I'm his brother.

Op een weekavond in september, in de overvolle wachtzaal van de kinderarts zie ik Agamemnon uit de film *Mr. Peabody & Sherman* op tv verschijnen, promotie voor de release van de DVD van de animatiefilm van DreamWorks Animation die begin 2014 is uitgebracht. *Mr. Peabody & Sherman* vertelt over een jongetje dat geadopteerd is door een hond en samen met hem in de WABAC ('wayback') machine door tijd en ruimte reist. Het bijzondere duo komt zo niet alleen terecht bij de soldaten die verstopt zitten in het paard van Troje, maar ook in het oude Egypte, bij Leonardo Da Vinci en bij Albert Einstein. Met korte, onvolledige verwijzingen wordt een heel arsenaal aan historische en mythische figuren en gebeurtenissen opgeroepen. Wanneer de Griekse legeraanvoerder door een scheur in het tijd-ruimtecontinuüm

uiteindelijk in Manhattan terechtkomt, waar hij ‘What’s up, bro!’ roept en verliefd wordt op de lerares van Sherman, bereikt de absurde mengelmoes van stijlen en tradities een hoogtepunt. Hoewel de DreamWorks film tot een ander taalgebied en tot een ander – zij het verwant – genre behoort dan de teksten die ik in dit onderzoek heb onderzocht, vertoont de prent voldoende overeenkomsten met mishmashbewerkingen als *De kleine Odessa* om ze hier aan te halen als illustratie van recente tendenzen in de omgang met klassieke stof. De gelijkenissen tonen aan dat de mythenbewerkingen in de Nederlandstalige jeugdliteratuur zich niet op een eiland bevinden, maar deel uitmaken van een ruimere context waarin onophoudelijk naar nieuwe manieren wordt gezocht om de klassieke traditie betekenis te geven.²⁶⁸

Kort na mijn kennismaking met de Agamemnon van DreamWorks, krijg ik de nieuwe *Kleine klassieker* van Gerda Dendooven en Michael De Cock in handen. *Veldslag om een hart, het verhaal van Helena* wordt op de achterflap aangekondigd als ‘een oeroud oorlogsverhaal’ dat ‘vanuit het standpunt van Helena’ het relaas doet van ‘de eerste vechtscheiding uit de geschiedenis’ (De Cock, 2014), waarmee aspecten uit de mythologie in een continuïteitsrelatie met het heden worden geplaatst.

Het grote contrast tussen de speelse omgang met het oorlogsverhaal in *Mr. Peabody en Sherman* en de ernstige literaire verwerking in *Veldslag om een hart* wordt ook weerspiegeld in de beeldtaal. De verstilde prenten van Dendooven brengen de tragedie en de emoties van het verhaal over de oorlog om de geschaakte vrouw van de Griekse vorst Menelaos in beeld (afbeelding 57). De animatiebeelden daarentegen, plaatsen de clichévoorstelling van de historische figuren als het ware onder een vergrootglas (afbeelding 58).

²⁶⁸ Ik verwijs naar het artikel *Mishmash* dat ik samen met John Stephens schreef, waar we Engelstalige en Nederlandstalige *Mishmash* bewerkingen met elkaar vergeleken. De uitgebouwde comparatieve hoek van het daarin gepresenteerde onderzoek, onderbouwt de stelling die ik hier nogal vluchtig poneer. In de inleiding op *Receptiestudies*, wees ik al op de nauwe verwantschap en soms overlap tussen dit onderzoek en onderzoek naar receptie van het klassieke in populaire cultuurvormen.



Afbeelding 57 Alexandros wordt geraakt door een speer, door Gerda Dendooven (De Cock 2014, p. 73)



Afbeelding 58 'Shermanus' bij de Griekse soldaten in het Trojaanse paard, uit *Mr. Peabody & Sherman* (DreamWorks Animation, 2014)

Dat deze twee bewerkingen ongeveer tegelijkertijd en in de laatste fase van dit onderzoek mijn pad kruisen, is veelbetekenend. Ondanks de grote verschillen tonen ze allebei aan dat de verwerking van de klassieke mythologie voor jongeren blijvend gekenmerkt wordt door een zoektocht naar de plaats en relevantie van de traditie in een nieuwe context. In al hun verscheidenheid kunnen beide bewerkingen bovendien gelden als belichamingen van de twee voornaamste vernieuwingsgolven in de jeugdbewerkingen die ik in dit onderzoek aan de oppervlakte heb gebracht. De verwerking van de klassieke verhaalstof in *Mr. Peabody & Sherman* sluit aan bij de meest recente tendens naar een speelse en subversieve omgang met de klassieke traditie die vanaf het nieuwe millennium ingang vond in de Nederlandstalige jeugdbewerkingen. Het werk van De Cock en Dendooven ligt dan weer in de lijn van de literair-filosofische vernieuwingen die in de Nederlandstalige jeugdliteratuur vanaf de jaren '90 typerend werden voor de verwerking van klassieke verhaalstof.

Een van de belangrijkste vaststellingen uit mijn onderzoek is dat deze vernieuwingsgolven zowel uit het kwantitatieve onderzoek, als uit alle casestudies steeds opnieuw naar voren kwamen. Daarbij werd telkens op andere manieren duidelijk hoe zij zorgden voor een kwantitatieve en kwalitatieve verrijking in het aanbod aan bewerkingen van de klassieke mythologie. In het multidimensionale analysemodel dat ik aan het einde van het theoretische gedeelte van dit werk heb voorgesteld ging ik uit van een complexe interactie in elke afzonderlijke bewerking tussen de 'dimensies' esthetica, ideologie (i.e. algemene ideologie; ideologie van de pretekst en van de mythe) en kindbeelden. Daarbij stelde ik elk van deze 'dimensies' voor als een continuüm met twee uitersten waartussen de bewerking zich positioneert. Een belangrijke vraag die ik daarbij formuleerde was of er sprake kan zijn van een samengaan van esthetische vernieuwing, ideologische uitdaging en progressief kindbeeld enerzijds en een klassieke esthetica, ideologische bevestiging en een traditioneel kindbeeld anderzijds. Om de verschillende dimensies in mijn tekstcorpus te kunnen belichten, gebruikte ik voor de analyses in de drie kwalitatieve hoofdstukken telkens andere continua als opstap. Terugkijkend op zowel het kwantitatieve, als het kwalitatieve luik, kan ik vaststellen dat de twee vernieuwingsgolven die ik zopas vermeldde telkens opnieuw terugkwamen. Zowel in de kwantitatieve analyse, als in analyse van de esthetica, van ideologie en van kindbeelden kon ik twee grote tendensen van vernieuwing vaststellen. Het terugkeren van deze tendensen laat mij toe een voorzichtig positief antwoord te formuleren op de vraag naar het samengaan van de invulling die de verschillende dimensies krijgen. Anderzijds kwamen telkens ook teksten naar voren die een meer

ambigue positie innemen en die zo de idee van eenduidige, absolute relaties tussen esthetica, ideologie en kindbeelden nuanceren.

De twee vermelde vernieuwingsgolven betekenen telkens het begin van een nieuwe tendens in de verwerking van klassieke mythologie, maar nergens is sprake van een radicale breuk. In een veralgemenende teneur spreek ik daarom van drie grote ‘strands’ of ‘lijnen’ die te onderscheiden zijn in het corpus, en die alle drie tot vandaag doorlopen. Vóór de eerste vernieuwingsgolf werd de verwerking van de mythologie gekenmerkt door een klassiek realistische esthetica en een nadruk op het didactische en de ontspannende aspecten van de verhalen. De eerste vernieuwingsgolf zorgde ervoor dat er naast deze ‘klassieke’ omgang met de mythologie, ook een complexere literair-filosofische verwerking van de stof in de jeugdliteratuur ontstond. De tweede vernieuwingsgolf, die ontstond in het nieuwe millennium, wordt gekenmerkt door een speels uitdagende omgang met de traditie en bereikt een hoogtepunt in mishmashbewerkingen. In elk van deze drie lijnen gaan esthetica, ideologie en kindbeelden op een kenmerkende manier samen. Maar meteen moet ik aan deze veralgemenende vaststelling toevoegen dat er geen sprake kan zijn van strikte grenzen tussen de didactische/ontspannende, de literaire/filosofische en de speelse/subversieve bewerkingsvormen. Elke bewerking is uniek in haar specifieke configuratie van esthetica, ideologie en kindbeelden. Anderzijds is het precies in de aanwezigheid van die configuratie, in het interageren van deze drie aspecten, dat het unieke karakter van het volledige corpus als een vorm van jeugdliteratuur en als vorm van receptie van het klassieke zich situeert. Jeugdliteratuur brengt een wereldbeeld over, een idee over persoonlijke identiteit, over wat het betekent om als individu deel uit te maken van de maatschappij, hoe daarbinnen te functioneren, jongere te zijn, volwassene te worden. In jeugdbewerkingen van de klassieke mythologie kaderen al deze vragen binnen de zoektocht naar de steeds veranderende plaats van een bestaande traditie waaraan een culturele waarde wordt gehecht en die zelf ook een ideologische lading draagt. Elke bewerking is uniek als jeugdliteraire manifestatie van de steeds aanhoudende dialoog met de klassieke traditie.

Om te besluiten tracht ik aan de hand van de meest opmerkelijke resultaten uit de tekstanalyses de geldigheid én relativiteit aan te tonen van de voorstelling van de verwerking van de klassieke mythologie in de jeugdliteratuur van de jaren '70 tot heden als bestaande uit drie ‘lijnen’. Ik bespreek de prototypische aspecten van elke lijn en een aantal belangrijke resultaten uit de analyses die vragen om een nuancering

van de driedeling. Ter illustratie verwijs ik naar bewerkingen van het verhaal van de Trojaanse oorlog.²⁶⁹

De didactisch-ontspannende bewerkingspraktijk

Spoedig staat Troje in lichterlaaie. Menelaos dondert door de stad naar het koninklijk paleis. Helena springt de trappen af. Ze slaakt een rauwe angstkreet: voor haar staat Menelaos.

Eens was hij haar trots en geluk. Nu staat hij voor haar met het zwaard in de hand. Nu is hij haar scherprechter. Nee, dat is hij niet. Als Menelaos zijn mooie Helena terugziet, bonst zijn hart van liefde. Een liefde die gramschap en wraaklust verjaagt. Want liefde kan alles vergeven, alles vergeten. Menelaos gooit zijn zwaard weg, vliegt in haar armen.

- Helena!

- Menelaos!

Ze vluchten de blakende stad uit. Naar de vloot. Helena kijkt even om. Ze ziet hoe het vuur de dappere stad verslindt. Zij weet het: haar schuld is het.

Zij zal dat beeld nooit vergeten.

Boschvogel (1978, p. 16)

De slotscène van Boschvogels bewerking van het verhaal van Troje illustreert meteen de belangrijkste krachtlijnen van de eerste lijn bewerkingen die ik in mijn corpus kon onderscheiden. De auteur hanteert in *Europees sagenboek* (1978) een typische klassiek-realistische esthetica met een alwetende vertellersstem en een zeer beperkt aantal narratieve technieken. Hij creëert daarmee een vlot leesbaar verhaal, een (ont)spannende romance met een mooi afgerond einde. Doorheen dit hele onderzoek ging veel aandacht uit naar de ideologische impact van de manier waarop een verhaal beëindigd wordt. Sterke ‘closure’ duidt op het samengaan van een sterk

²⁶⁹ Net als voor de casestudies, geldt ook hier dat de keuze voor de aspecten die ik in deze conclusie aanhaal, tot op zekere hoogte subjectief is. Voor mijn bespreking van de bewerkingen van de Trojaanse oorlog vermeld ik enkel een aantal treffende voorbeelden en streef dus geen volledigheid na.

afgerond einde en eenduidige ideologische betekenissen. In het fragment van Boschvogel is zelfs sprake van dubbele closure. Na de sprookjesachtige gelukkige hereniging van de Griekse koning en zijn vrouw Helena, volgt nog een moraliserende vingerwijzing naar Helena, waardoor het verhaal ook een boodschap over schuld en inkeer meekrijgt. De dubbele 'closure' brengt ook meteen de twee prototypisch jeugdliteraire functies die de bewerking typeren naar voren, namelijk de ontspannende en de didactische. Beide functies waren dominant in de bewerkingspraktijk van de klassieke mythologie tot aan de hausse midden jaren '90.

In het naar voren halen van de ontspannende aspecten van de klassieke mythologie, poogden verschillende auteurs de klassieke traditie in te passen in reeds bestaande jeugdliteraire genres, zoals het avonturenverhaal en het sprookje. Het verband met deze genres wordt expliciet opgeroepen door overname van stereotype karakters en formuleringen. Dat Orfeus en Eurydike 'nog lang en gelukkig' hun dagen in de onderwereld doorbrachten en dat de verhalen bevolkt worden door mooie Griekse prinsesjes en een- tot honderdogige reuzen, zijn de meest opvallende voorbeelden. Een treffend voorbeeld dat niet in de tekstanalyses aan bod is gekomen, zijn de bewerkingen van het verhaal van Jasons queeste naar het Gulden Vlies. Nadat de held met de hulp van Medeia zijn doel heeft bereikt, neemt hij haar mee als zijn vrouw naar zijn thuisland. Het huwelijk loopt spaak en Medeia vermoordt hun kinderen om wraak te nemen op haar man. Opvallend is dat vele, vooral oudere bewerkingen het verhaal eindigen na de positieve afloop van de queeste en de tragische episode onvermeld laten.²⁷⁰ Het meest frappante voorbeeld is Lia Timmermans *Het gulden vlies* (1970):

Het Gulden Vlies bleef voor altijd in Thessalië bewaard. Jason en Medea, de moed en de liefde, regeerden in goedheid en vrede en leefden nog lang en gelukkig. (1970, n.p.)

Ook de nadruk op didactiek is conform jeugdliteraire conventies. De didactische fabel met moraliserende les op het einde en het waarschuwingsverhaal zijn genres die van oudsher tot de kern van de jeugdliteratuur behoren. Ik verwijs terug naar de verhalen over hybris en straf die onder titels als 'hoogmoed komt voor de val' tot verhalen met een enkelvoudige boodschap over ongepast gedrag worden herleid.

²⁷⁰ In bijlage 2 heb ik telkens aangegeven welke van de beide episodes in een bewerking voorkomen. Ik maakte een onderscheid tussen 'Jason', in de typologie bij 'heldenmythe', voor de episode van de queeste en 'Medeia', onder type 'tragedie', voor de episode van de kindermoord.

Hiërarchische relaties worden in dit soort verhalen sterk bevestigd, de relatie tussen goden en mensen gaat model staan voor een relatie tussen volwassene en kind die een binaire invulling krijgt (actief, wetend en machtig vs. passief, onwetend en onmachtig), waardoor impliciete lezers in passieve en beperkende subjectposities worden geplaatst.

De typisch jeugdliteraire functies van ontspanning en didactiek blijven in de meeste bewerkingen tot op vandaag een rol spelen. In verschillende recente bewerkingen blijven deze functies ook overheersen en krijgen ze – grotendeels althans – een traditionele invulling, zoals in de bewerkingspraktijk van Hein van Dolen en Simone Kramer. Zo kent ook Hein van Dolens bewerking van de Trojaanse oorlog een harmonieus romantisch einde:

Menelaos moest denken aan alle ellende die zijn vrouw had veroorzaakt. Tegelijkertijd zag hij hoe mooi ze was gebleven, ze was nog altijd de knapste vrouw op aarde. Haar tranen deden zijn hart sneller kloppen en hij borg zijn zwaard weg. ‘Het is niet allemaal jouw schuld geweest,’ zei hij, ‘de goden hebben het zo gewild. Kom, ga weer met me mee naar Sparta.’ Helena sprong op en wierp zich in zijn armen. En hand in hand liepen ze naar de schepen... (van Dolen, 2009, p. 179)

De woorden van Menelaos aan zijn vrouw hebben bovendien niet alleen een moraliserende, maar ook een paternalistische ondertoon.

De pedagogische dimensie die eigen is aan de jeugdliteratuur uit zich niet alleen in het meegeven van een uitgesproken didactische boodschap, maar ook in een socialiserende en acculturerende impuls. Typerend voor de eerste ‘strand’ aan bewerkingen is het benadrukken van de link tussen de bewerking en de traditie of een welbepaalde pretekst. Vaak gaat dit gepaard met de motivatie om de traditie ‘zo getrouw mogelijk’ weer te geven. Dit aspect treedt in bewerkingen van het verhaal van de Trojaanse oorlog op verschillende manieren op de voorgrond. De auteur kan ervoor kiezen Homeros’ *Ilias* zo dicht mogelijk na te volgen. Zo geeft de bewerking van M. Zwiers een aan jonge lezers aangepaste versie van de wijd verspreide en bekende navertelling van Onno Damsté die de structuur van Homeros’ *Ilias* behoudt.²⁷¹ Op de titelpagina staat Homeros vermeld, de naam van de bewerker

²⁷¹ Homeros, Damsté, O. (1960). *Ilias. Prisma Boeken 526*. Utrecht: Het Spectrum. Zwiers geeft in de inleiding aan op het werk aan: ‘Wat hier volgt, is niet een navertelling en nog minder een navolging van het werk van Homerus; het bevat in eenvoudig proza naverteld, de belangrijkste gebeurtenissen, door Homerus in zijn *Ilias* bezongen’ (Homeros, Zwiers, 1979, p. 14).

komt enkel in het colofon voor. Zwiers hanteert daarbij ook een episch register, een verheven taalgebruik waarin ook formuleringen uit de tekst van Homeros in vereenvoudigde vorm worden verwerkt:

Zing nu, o muze, van de wrok van Achilles, de zoon van Peleus. Veel leed bracht deze held over de Grieken en aan vele helden de dood – de wil van Zeus vervulde zich. Een Trojaanse priester kwam in het leger van de Grieken; zijn dochter Chryseïs was door hen geroofd en als buit toegewezen aan Agamemnon, de machtige zoon van Atreus. (Homerus, Zwiers, 1979, p. 14)

Net als de *Odyssee*, is ook de *Ilias* erg complex van structuur. Slechts een deel van het verhaal om de Trojaanse oorlog wordt verteld dat zich vooral concentreert op het conflict tussen Achilleus en Agamemnon in het Griekse legerkamp. Volledigheid in de weergave van de geschiedenis wordt door sommige auteurs nagestreefd door een ‘chronologisch’ relaas van de mythische voorgeschiedenis van de oorlog tot en met de val door de list met het houten paard te geven. Een voorbeeld is de *De strijd om Troje*, de bewerking van Simone Kramer uit 2004. De nadruk ligt niet alleen op een vlot leesbaar verhaal – de klassieke vertelvorm van Kramer, met eenvoudige zinsbouw en vlot, alledaags taalgebruik is in de casestudies uitvoerig aan bod gekomen – maar ook op een zo volledig mogelijke weergave van de mythische geschiedenis. Kramer eindigt met een beeld van het verwoeste Troje en begint haar verhaal met de twistappel, de appel die door de godin van de twist aan de mooiste godin werd toegewezen, waarna Paris als rechter optreedt en aan Afrodite de appel toekent in ruil voor de mooiste vrouw, Helena. Zwiers vermeldt de voorgeschiedenis van de schaking van Helena door Paris dan weer in een korte ‘inleiding’ op de eigenlijke navertelling van de *Ilias*.

Typerend voor deze eerste lijn in de bewerkingspraktijk is het spanningsveld tussen een het getrouw willen weergeven van de traditie en het willen creëren van een vlot leesbaar en ontspannend jeugdboek. Dat de bewerking van Zwiers verscheen in de reeks ‘Beroemde avonturen’ wijst op deze dubbele motivatie, hoewel de balans er duidelijk overheelt naar een impuls van transmissie door de nauwgezette weergave van zowat alle episodes uit de *Ilias*. In de vertelling van Boschvogel (1978) primeert de leesbaarheid dan weer op volledigheid in de weergave van de mythe en op navolging van de canonieke bron. De vertelling die deel uitmaakt van een collectie, is veel korter en vertoont een eenvoudige plotstructuur van conflict, uitwerking en afgerond einde.

Uit Zwiers’ inleiding komt ook het realisme naar voren dat vooral de bewerkingspraktijk van de jaren ’70 typeert. Zwiers vertelt niet alleen over de

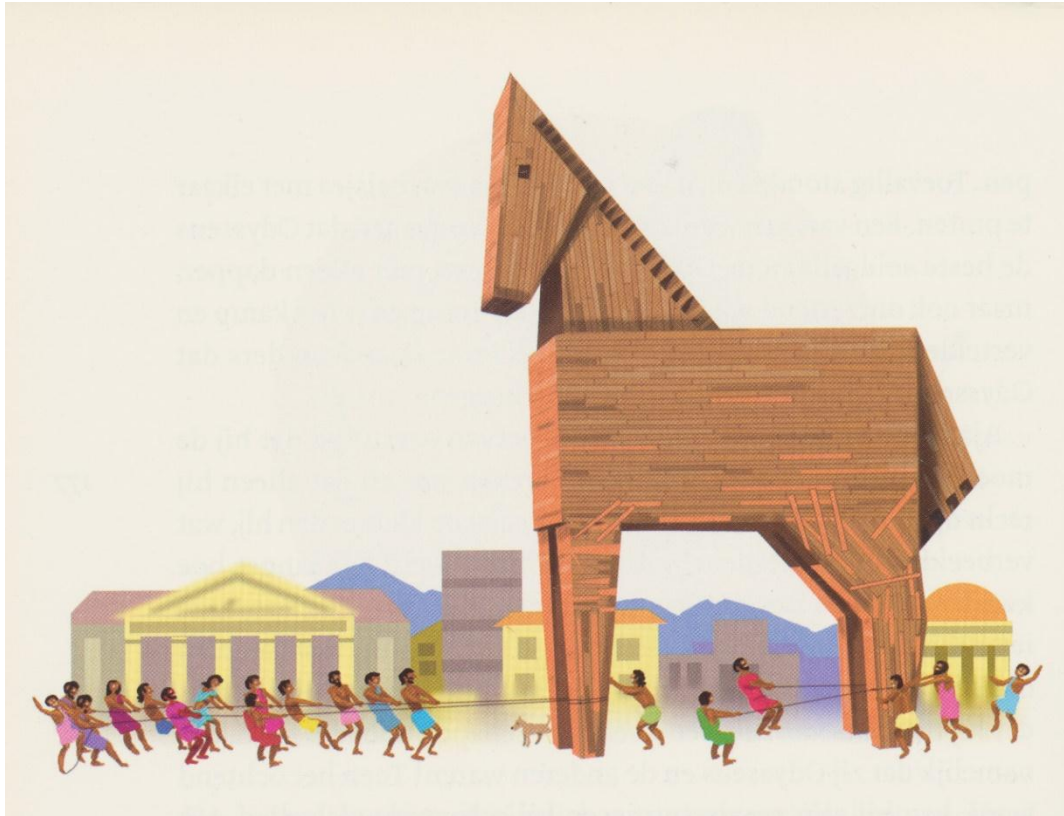
schaking van Helena, maar introduceert ook Homeros als een pseudo-historisch personage dat als gijzelaar door de Grieken gevangen genomen wordt op een strooptocht in de omgeving van Troje: 'U moet deze stad sparen, maar mij moet u meenemen naar uw tenten, en later [...] dan zult u mij naar Hellas voeren, waar ik zal vertellen van uw daden' (1979, p. 13). Zwiers geeft aan dat dit een eigen toevoeging is en vervolgt met een korte uiteenzetting van de Homerische kwestie, wat in de tendens naar een correcte weergave van de traditie past: 'Zo zou de geschiedenis van Homerus geweest kunnen zijn. In werkelijkheid weten wij niets van de dichter' (1979, p. 14).

Ook in recentere bewerkingen kunnen het informatieve aspect en een hang naar rationalisering de overhand halen onder de vorm van een historische kadering van de mythologische traditie. Zo bijvoorbeeld in Karel Verleyens *Uil of adelaar. Verhalen van Grieken en Romeinen* (1992), waar verschillende historische, pseudo-historische en mythische verhalen elkaar afwisselen. De korte en vereenvoudigde vertelling van de inname van Troje met het houten paard, wordt gekaderd door informatieve uitleg over de geografische en temporele situering van het verhaal, waarin ook het Trojaanse paard een historische verklaring krijgt:

De stad Troje, ook Ilion of Ilios genoemd, lag in Noordwest Anatolië op zowat 6 kilometer van de zuidelijke ingang van de Hellespont. (1992, p. 16)

Het paard van Troje verwijst waarschijnlijk naar de paardenhandel waarvoor de Trojanen in de Oudheid bekend waren. (1992, p. 13)

Ook uit de afbeeldingen komt de historische situering van de traditie naar voren. De voorstelling van het Trojaanse paard wordt zowel in de afbeelding bij Boschvogel (afbeelding 60), als bij van Dolen (afbeelding 59) in een pseudo-historische setting geplaatst, die vooral naar voren komt uit de klederdracht van de personages errond.



Afbeelding 59 Het Trojaanse paard door Louis Van Geijn (van Dolen, 2009, p. 178)



Afbeelding 60 Het Trojaanse paard, door Nestje De Langhe & Tine Vercruyse (Boschvogel, 1978, p. 11)

De rationaliserende tendens van Boschvogel is een gevolg van de pedagogische emancipatie van de jeugdliteratuur die zich inzette in de jaren '70. Realisme is dan ook vooral voor die periode kenmerkend. In de kritieken wordt aangegeven dat de

pedagogische emancipatie van de jeugdliteratuur zich uitte in het doorbreken van taboes. Thema's die tevoren uit de jeugdliteratuur geweerd werden, worden nu in een hang naar maatschappelijk engagement in jeugdboeken verwerkt. Het duidelijkste voorbeeld uit de tekstanalyses is Juul Bovées *Odysee* bewerking die zich, met een realistisch hoofdpersonage uit een problematische situatie, op de grens van probleemboek en avonturenverhaal bevindt. In de casestudies is echter ook herhaaldelijk naar voren gekomen dat er pas sprake is van een radicale doorbreking van taboes als seks, dood en geweld in de jeugdbewerkingen van de klassieke mythologie vanaf midden jaren '90 en nog sterker in het nieuwe millennium. Ook recente bewerkingen die qua esthetica en ideologische impact vooral bij de eerste 'strand' aanleunen, kenmerken zich dikwijls – maar niet altijd – door een taboedoorbrekende teneur, waardoor ze zich doorgaans onderscheiden van de vroegere, vaak sterk gecensureerde didactisch-ontspannende bewerkingen.

In *Op naar de Olympos!* wordt uitdrukkelijk komaf gemaakt met taboes, wat opvallend samengaat met een daling van de leeftijd van de geïntendeerde lezer. In de mythe van de oorlog om Troje komt een episode voor waar Agamemnon zijn dochter offert ter wille van een gunstige wind voor de vloot. In sommige versies van de mythe vervangt Artemis Ifigeneia door een hert vlak voor de offerbijl landt. Van Dolen kiest voor de andere versie en confronteert de jonge lezers met een veel hardere waarheid:

Het arme kind werd vastgegrepen en door haar eigen vader met een mes doodgestoken! Haar moeder moest toekijken. Zij haatte haar man omdat die zo iets wreeds kon doen. Later zou ze hem daarvoor straffen door hem met een bijl in de badkuip te vermoorden [...]. (2009, p. 174)

Simone Kramer kiest dan wel weer voor de minder gruwelijke afloop: 'Ze had het meisje in een wolk meegevoerd naar een ver vreemd land en haar vervangen door een ander slachtoffer' (2004, p. 51).

'Want liefde kan alles vergeven, alles vergeten', de verklaring die Boschvogel geeft aan de vergevingsgezindheid van Menelaos tegenover Helena na de val van Troje, brengt mij bij een laatste aspect van de didactisch-ontspannende bewerkingspraktijk dat ik hier wil aanhalen. Een veralgemenende uitspraak als deze over de liefde 'die gramschap en wraaklust verjaagt', plaatst het mythische verhaal en de nieuwe context in een continuïteitsrelatie. De gevoelens van de personages en menselijke conflicten, zoals wraakzucht en liefde, in de vreemde en vaak fantastische werelden van de klassieke mythen zijn herkenbaar voor de lezers. Ook de omvorming van mythes tot een klassiek jeugdliterair waarschuwingsverhaal, brengt de boodschap over dat bepaalde menselijke relaties én hiërarchische verhoudingen universeel zijn.

In de didactisch-ontspannende bewerkingspraktijk neemt deze universaliserende tendens de overhand en gaat gepaard met weinig tot geen aandacht voor de ideologisch problematische aspecten van de traditie. Uit de vergelijkende analyse van de bewerkingen van Pandora bleek Boschvogel de misogynne aspecten van de traditie zelfs nog te versterken door haar tot een sluwe uitvoerder van Zeus' wraak te maken. Ook in het verhaal van de Trojaanse oorlog legt Boschvogel de schuld eenduidig bij de vrouw, een aspect dat sterke nadruk krijgt op het einde. Hier krijgen we immers inkijk in de gedachten van Helena die tot inkeer komt en beseft dat het allemaal haar schuld is. Het gebruik van focalisatie van een vrouwelijk personage hier is tekenend. Het geeft immers aan dat het geven van inkijk in gedachten van 'de ander' op zich niet gelijk staat met het herschrijven van de klassieke verhoudingen tot die 'ander' (i.c. man-vrouw), en bij uitbreiding dat wisselende focalisatie als narratieve techniek op zich, niet garant staat voor het aanleveren van een progressieve of systeemdoorbrekende subjectpositie voor de impliciete lezer. Anderzijds is uit de analyses van de mythe van Pandora en van mythen over aanranding naar voren gekomen dat verschillende auteurs die een klassiek-realistische esthetica hanteren en doorgaans eenduidige en eenvoudige betekenissen uit de mythe naar voren halen, binnen deze bewerkingspraktijk ook ruimte kunnen vinden voor een – beperkte – herschrijving van genderongelijkheid. Dat dit zelfs tot stand kan worden gebracht zonder de stem of visie van vrouwen aan bod te laten komen, kwam naar voren uit Hanny Lims bewerking van Pandora uit 1976. Door woordkeuze en vertellerscommentaren gaf zij een meer positieve karakterisering van Pandora en ook bij Hein van Dolen zorgde woordkeuze, naast wisselende focalisatie, in het verhaal van Prokne en Tereus voor nuancering.

De filosofisch-literaire bewerkingspraktijk

Zo ging Ilion ten onder. Ik kan nog altijd horen hoe het vuur raasde in de stad, toen de nacht openscheurde en de strijd losbarstte. Een strijd die al beslecht was voor hij goed en wel begon. Ik heb ze zien vechten, Hermione. Ik heb ze zien vallen. Ik heb ze zien bijten in het stof. Ik heb de gloed van de stapels gezien waarop de lijken verbrandden. Ik heb gekeken naar mannen, tot op de tanden gewapend, verkleed als bronzen monsters. Zie je ze ook? Kijk dan toch. Ze denken dat ze goden zijn. Maar ze zijn klein en nietig. En

tot zo weinig in staat. Ja, dat is het. Ze denken dat ze goden zijn, maar ze moeten nog leren mens te worden.

Tien jaar hadden de Grieken nodig om Ilion klein te krijgen. Uiteindelijk zijn ze in de buik van een houten gedrocht moeten kruipen om de stad te veroveren. Hoe triest is dat niet? Met leugens en bedrog kregen ze Ilion in hun macht. Niet met de kracht en de moed waar ze zo over opscheppen in hun zangen en gedichten. Zo, nu heb ik het je verteld. Met mijn eigen woorden. Ik weet het. Ik ben geen zanger of dichter en mijn verzen lopen mank. En het zijn de moeilijkste woorden die een moeder een kind kan vertellen. Maar ik heb ze geschreven met elke vezel van mijn lijf.
Michael De Cock (2014, p. 128)

Veldslag om een hart toont hoe narratieve technieken als focalisatie en vertellerstandpunt kunnen ingezet worden om de ideologische implicaties van de pretekst te herschrijven of op zijn minst aan de oppervlakte te brengen. Vanuit het standpunt van Helena wordt het verhaal van de Trojaanse oorlog een getuigenis van een moeder aan haar dochter die ze verliet uit liefde voor een man en een getuigenis van een vrouw die vanop zekere afstand het mannelijke oorlogstoneel gadeslaat. Ook deze Helena wordt door schuldgevoelens overmand, maar de moraliserende toon die uit het verhaal van Boschvogel naar voren kwam, maakt plaats voor psychologische diepgang en nuancering. Zoals in de filosofisch-literaire verwerking van verhalen over hybris en straf naar voren kwam, krijgt ook hier de schuldvraag geen eenduidig antwoord mee, maar wordt een opstap om moeilijke thema's aan te halen. Zo begint deze Helena haar verhaal aan haar dochter met een beschrijving van haar eenzaamheid in het huwelijk met Menelaos: 'Papa was weer eens het huis uit. Zoals zo vaak lag ik alleen in het grote, kille bed. Hoe vaak heb ik daar niet alleen gelegen? Koningin zonder koning' (2014, p. 17).

Met een combinatie aan een vernieuwende esthetica (zichtbaar in bijvoorbeeld het vertellersstandpunt) en inhoudelijk-filosofische diepgang illustreert deze slotscène van De Cocks bewerking ook de voornaamste terugkerende aspecten van de filosofisch-literaire bewerkingspraktijk die in het corpus vanaf midden jaren '90 tot vandaag zeer nadrukkelijk aanwezig is. In de literair-filosofisch geëmancipeerde traditie zoeken auteurs, vergelijkbaar met de bewerkingen uit de eerste lijn, transmissie van de traditie te verzekeren. Motivaties om de pretekst 'getrouw' en 'correct' na te vertellen en thematische en ideologische continuïteit aan de oppervlakte te brengen bevinden zich echter in een spanningsveld met de wens een eigen interpretatie te geven én de problematische aspecten van de traditie aan te

kaarten. Hoe sterker de balans naar het laatste overhelt, des te dichter komt de bewerkingspraktijk in de buurt van de derde ‘strand’ waarin de autoriteit van de pretekst op de helling wordt gezet.

Een korte vergelijking tussen de versies van het verhaal om de Trojaanse oorlog zoals verteld door Imme Dros, Michael De Cock en Els Pelgrom illustreert de verschillende vormen die het spanningsveld tussen aanpassing en behoud van de traditie in deze bewerkingsvorm kan aannemen en hoe permeabel de grenzen zijn tussen deze en de andere twee bewerkingspraktijken die ik identificeerde.

Door het verhaal de vorm te geven van een getuigenis van een betrokkene, kan De Cock een chronologisch relaas in retrospect geven van de gebeurtenissen vanaf de schaking tot en met de val van Troje. Ook Imme Dros koos in 1999 al voor een bijzonder getuigenrelaas van het verhaal. In *Ilios. Het verhaal van de Trojaanse oorlog*, laat ze Ares, de god van de oorlog, het verhaal vertellen vanaf het moment dat Eris onenigheid zaaide met de twistappel tot en met de val van Troje. De alwetende verteller van Els Pelgroms relaas in *Helden* vertelt dezelfde periode. Ook De Cock eindigt met de val van Troje, maar laat het verhaal pas lopen vanaf de ontmoeting tussen Paris en Helena. Het herstellen van de chronologie herinnert aan de motivaties van aanpassing aan de jonge lezer door een makkelijk te volgen verhaal en weergave van de traditie die de eerste ‘strand’ van dit corpus typeerde.

De motivatie van transmissie laat zich bij Dros, Pelgrom en De Cock echter ook voelen in het voor de literair-filosofische bewerkingspraktijk typerende streven om ook moeilijkere thema’s en aspecten van de pretekst aan bod te laten komen. Zo geven alle drie de auteurs de relativerende kijk op het oorlogsgebeuren en het menselijk bestaan weer die de toon van de *Ilias* typeert. In het epos wordt deze relativering tot stand gebracht door het goddelijk perspectief te laten contrasteren met het menselijke. Dros en De Cock brengen dit aspect van de pretekst over door het bijzondere perspectief van de verteller op de gebeurtenissen. Beide vertellers bevinden zich immers op een emotionele en temporele afstand van de oorlog en zijn er tezelfdertijd bij betrokken, zij het beide op een andere manier en in een andere mate. Ares’ goddelijke visie op de gebeurtenissen zet, net als in de *Ilias*, de kleinheid van de mens in de verf. De god van de oorlog is gepassioneerd door de strijd, maar geeft aan dat het de mensen zijn die de oorlog tot stand brengen:

Ik ben de God van de oorlog, iemand moest het zijn, en oorlog windt me op, dat moet gezegd, maar laten we wel wezen, ik maak de oorlog in de regel niet zelf. Ik kom als de strijd is begonnen, ik begin te razen als er geraasd wordt.

Om eerlijk te zijn weet ik meestal niet eens waarom of waarvoor. Strijd maakt me dronken, dat is het eigenlijk. Wapengekletter brengt me in vervoering. Ja. Anderen zuipen zich lam en kwijlen

als ze een zanger horen verhalen van heldendaden in de strijd. Ik leef op als er echte klappen vallen. (2005 [1999], p. 8; cursivering in origineel)

Voor de goden is de oorlog duidelijk een spannend (schouw)spel om vanop afstand naar te kijken: 'Wij zochten onze plaats op in de grote zaal, keken neer op het futiele gedoe van de stervelingen en dronken er een bekertje nectar bij' (2005 [1999], p. 80). Ares' eeuwige perspectief vormt zo ook aanleiding voor een speelse bewerkingspraktijk waarin hedendaagse tekstvormen in een mythische context voor een vervreemdend effect zorgen: 'Daar vallen gaten in de verdediging en hij merkt het niet eens' (2005 [1999], p. 122).

Terwijl Ares als mannelijke god in vervoering raakt door de oorlog voelt Helena als vrouw om wie gestreden wordt niets dan afkeer. Vanuit die weerzin, wijst ook zij als toeschouwer van een triest schouwspel (de mannen zijn 'verkleed als bronzen monsters') op de nietigheid van de vechtende mannen ('klein en nietig').²⁷² Het relativiserende standpunt wordt hier niet door het goddelijk perspectief gecreëerd – de Cock laat de goden immers enkel bestaan in het geloof van Helena en van de andere personages. Hier is het het vrouwelijke perspectief dat voor de relativering zorgt en daarbij een visie op oorlog geeft als een product van een door mannen geregeerde maatschappij.

Els Pelgrom hanteert een klassiekere vertelvorm, maar brengt ook vandaaruit een beschouwing over de *condition humaine* tot stand. 'Vooruitzien', met die titel begint haar verhaal van de oorlog die ze voorstelt als deel van een goddelijk plan dat voor de mens onkenbaar blijft. Door retorische vragen zet ze de onmacht van de mens in de verf:

Wanneer en zelfs waarom Zeus besloot dat er een langdurige en bloedige oorlog moest komen, weten we niet. Wilde hij de Grieken straffen? Wilde hij de Trojanen een les leren? Of vond hij dat er wat al te veel mensen de aarde bevolkten en leek hem een oorlog daarvoor wel een mooie oplossing? We zullen het nooit weten. (2006, p. 115)

In Pelgroms navertellingen spelen een historische situering en rationalisering, kenmerken die ik eerder als typerend voor de eerste 'strand' bewerkingen aanduidde, ook een belangrijke rol. Kadertjes naast de tekst bevatten uitleg met geografische, etymologische en historische duiding, zoals bijvoorbeeld over Homeros' *Ilias*. Vaak

²⁷² De vrouw als getuige komt ook in de *Ilias* voor. In de zogenaamde 'teichoskopie' wordt beschreven hoe zowel mannelijke personages als Helena het strijdgewoel vanaf de muren gadeslaan.

wordt in die kanttekeningen in de marge echter ook naar een symboliek gezocht waar de mythe voor staat, zoals in volgende passage waar Pelgrom, net als Dros en De Cock de metafoor van het theater gebruikt om te wijzen op de kleinheid van de oorlogvoerende mens:

De goden zagen vanop de Olympus het gewemel van de mensen aan, als het handelen van acteurs op een toneel. Waren de goden misschien ook jaloers op de breekbaarheid van de mensen, waardoor zij het leven als iets heel kostbaars ervoeren? (2006, p. 116)

Pelgrom gebruikt de verklarende kadertjes ook om een metatekstuele dimensie aan haar vertelling te geven en om de link te leggen met de leefwereld van jonge lezers:

De figuur Helena is moeilijk te begrijpen. Sommige kenners van de mythen zien in haar een beeld, of een symbool, van de eeuwig verleidelijke vrouw. Wij kennen dat zelf heel goed: het mateloos bewonderen van een geliefd beeld [...] zoals bijvoorbeeld een filmster of een popster. (Pelgrom, 2006, p. 135).

Pelgrom beperkt haar relaas niet tot het weergeven van de canonieke versie van het verhaal, maar gaat ook in op de latere verwerking van de mythe in de klassieke literatuur. Zo neemt ze de passage uit Filostratos' *Heroikos* waarin Achilles en Helena na hun dood trouwen en samenleven op het eiland van de gelukzaligen.²⁷³ Aan die traditie koppelt ze een aantal metabeschouwingen:

Anderen vertellen dat op datzelfde eiland ook Helena zich bevond. [...] Is het denkbaar dat Achilles niet ook verliefd op haar was? Al die jaren dat hij in zijn hut van stammen dicht bij Troje zat te wachten, waarom vocht hij daar als het niet om Helena was? En toch had hij haar nooit gezien. [...] Helena was een beeld een zinnebeeld. (2007, p. 198)

Daarbij relativeert Pelgrom uitdrukkelijk de autoriteit van de canonieke versie en vestigt ze de aandacht op de eigen bewerkingspraktijk:

Ook al zeggen anderen dat dit alles niet waar is [...] wij, die zovele eeuwen later leven, wij mogen het verhaal kiezen dat we het mooiste vinden.

En misschien is het waar wat de wijsgeer Plato zei, die vier eeuwen na Homerus leefde. Plato, die niet in beelden wilde spreken, maar wilde redeneren met zijn verstand, zei: 'Alles verdwijnt, alleen de herinnering blijft.' (Pelgrom 2006, p. 189-190)

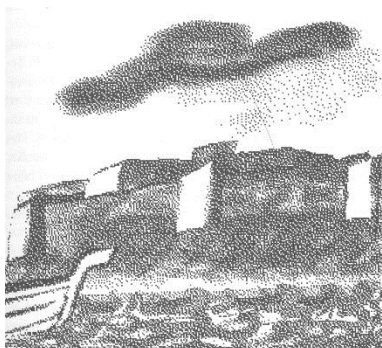
²⁷³ Fil. *Her.* 10.32-40, zie Graves (1990 [1955], pp. 163-164) en Grimal (1996, p. 188).

Ook de geciteerde passage uit *Veldslag om een hart* heeft een metatekstuele dimensie die de traditie relativeert. Helena verwijst naar de ‘zangen en gedichten’ waarin de Grieken opscheppen over hun roemrijke oorlogsdaden en geeft zelf aan ‘geen zanger of dichter’ te zijn. Daarmee creëert De Cock bewust een afstand ten opzichte van vooral Homeros’ versie van het verhaal. Het bijzondere vertelstandpunt en de metacommentaar leggen de nadruk op de relativiteit van de canonieke versie. Een gelijkaardig effect bracht Imme Dros al teweeg bij monde van de god van de oorlog, Ares. Ook hij positioneert zich ten opzichte van Homeros:

Ik wil een verhaal vertellen over oorlog en wrok, een waar verhaal dat een zanger die er minder verstand van had dan ik beroemd heeft gemaakt. Het verhaal van Ilios, stad van de mooie paarden. (2005 [1999], p. 8-9; cursivering in origineel)

Hoewel beide de relativiteit van de canonieke versie van Homeros blootleggen, is het effect verschillend. Door een vrouw als verteller te laten optreden, wordt de oorlog afgedaan als een typisch mannelijk gebeuren, en de heldenverhalen errond als mannelijke - en dus vooral om die reden te relativiseren - visies op de feiten. De getuigenis van Helena brengt met andere woorden de patriarchale ideologie van zowel het oorlogsgebeuren op zich als van Homeros’ oorlogsverhaal aan de oppervlakte.

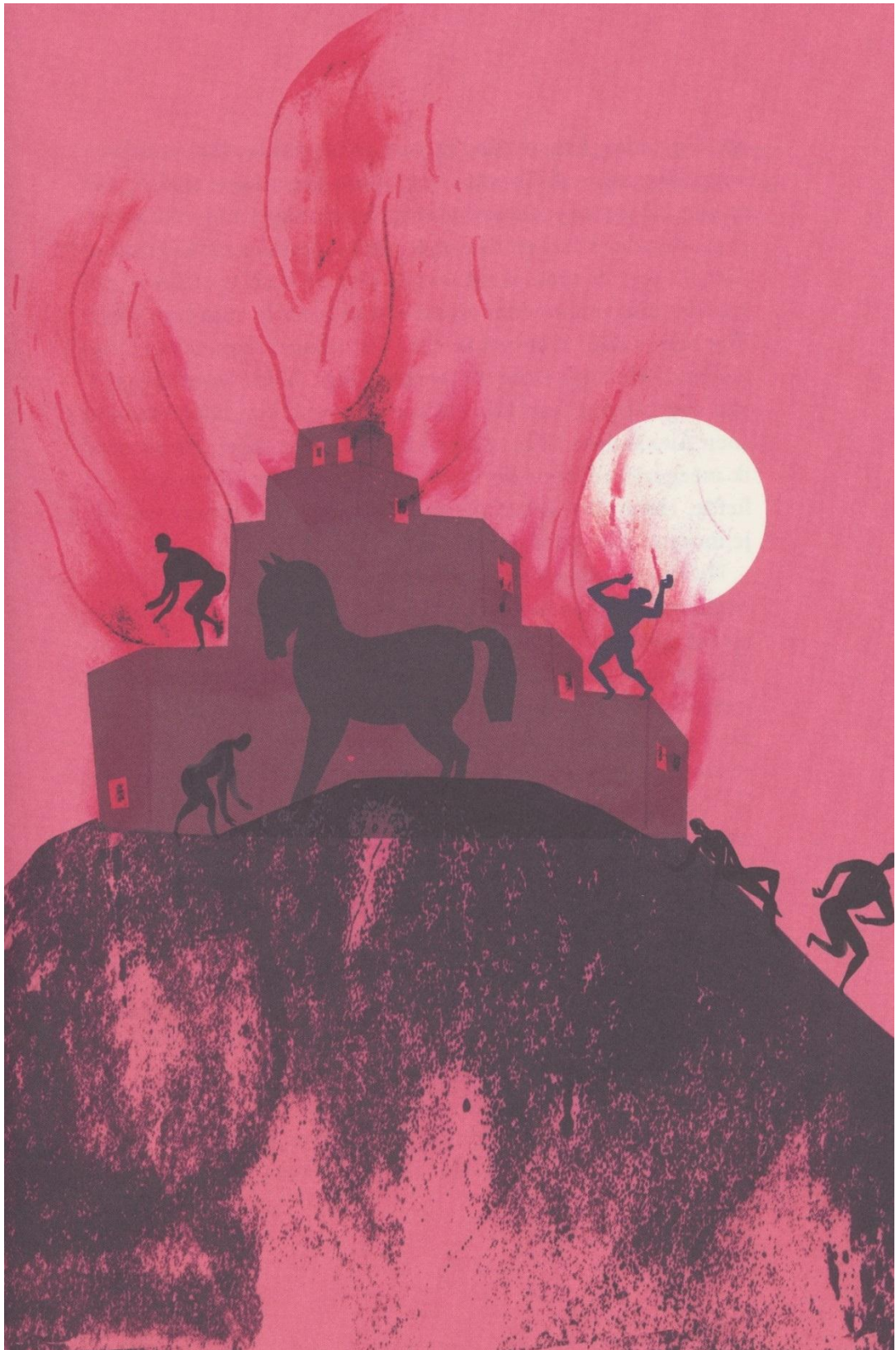
Ook de illustratoren brengen, elk op een andere manier, de relativiserende visie op het oorlogsgebeuren en het menselijke bestaan uit de pretekst in beeld. Harrie Geelen geeft een beeld van de stad vanuit de verte (afbeelding 61). Thé Tong-Khing laat de goden vanop een wolk een hoop vechtende soldaten gadeslaan (afbeelding 62). Gerda Dendooven stelt het brandende Troje met schaduwvormige, kleine en nietige soldaten vanuit de verte voor (afbeelding 63).



Afbeelding 61 Harrie Geelen stelt Troje voor vanuit het perspectief van Ares (Dros 2005 [1999], p. 11)



Afbeelding 62 Godinnen kijken neer op de strijd door Thé Tjong-Khing (Pelgrom 2006, p. 169)



Afbeelding 63 Het brandende Troje, door Gerda Dendooven (De Cock, 2014, p. 129)

Net als in de bewerkingen uit de eerste lijn wordt ook in de filosofisch-literaire bewerkingspraktijk nadruk gelegd op de continuïteit in thematiek door algemene beschouwingen over ‘liefde’, ‘oorlog’ en ‘wraakzucht’. De impulsen om de pretekst over te dragen en thematische continuïteit tot stand te brengen, leiden in deze bewerkingen echter niet tot makkelijk verteerbare verhalen, maar tot beschouwingen over het menselijk bestaan waarbij moeilijke thema’s als sterfelijkheid en identiteit worden aangesneden. De sterke closure die de voorgaande ‘strand’ typeerde, maakt zo vaak plaats voor een tragisch einde waarin meer vragen dan antwoorden worden gepresenteerd. De complexiteit van de verhalen impliceert een lezer die actief kan deelnemen aan het proces van betekenisvorming van de traditionele verhalen.

Bovendien komen de impulsen van transmissie en continuïteit in een spanningsveld met de noodzaak om de traditie te herzien. Het weergeven van de gebeurtenissen vanuit het standpunt van de vrouw, zoals in *Veldslag om een hart*, is een duidelijk voorbeeld. De bewerkingen van Els Pelgrom kwamen doorheen dit hele onderzoek naar voren als herschrijvingen vanuit een bewustzijn van de genderproblematische aspecten. Bovendien brengt zij systematisch door vertellerscommentaren de relativiteit en de culturele inbedding van de traditie onder de aandacht, waardoor het cultuurspecifieke, veeleer dan het universele onder de aandacht wordt gebracht. Bij Imme Dros helt de balans dan weer over naar een universaliserende visie op de pretekst, hoewel ook zij zich bewust toont van de ideologische discontinuïteit, denk maar aan de feministische uitingen van Atalante die gender expliciet als een cultureel bepaalde identiteit naar voren schoven.

Om deze paragraaf te besluiten zoom ik in op de universaliserende aspecten van Dros’ bewerkingspraktijk en de visie op identiteitsvorming die ze overbrengt door middel van een vergelijkende analyse met de visie op de mythe door de Franse humanistische filosoof Luc Ferry.²⁷⁴ Ik vertrek van de literair-filosofische verzen waarmee Imme Dros de mythe van Theseus inleidt:

Goden zijn. En stervelingen zijn maar even,
dwalend over de wegen van de gevaarlijke aarde,
zoekend wat ze niet vinden, vindend wat ze niet zoeken.
Zo, als wanneer in een storm een schip zonder roer maar een speelbal
is van de woeste zee – en de zeelui roepen in doodsangst

²⁷⁴ De tekstanalyse is gebaseerd op mijn artikel: ‘Learning to live’ voor het erevolume voor Freddy Decreus (2011b) dat later in aangepaste vorm verscheen in *Literatuur zonder leeftijd* (2013c).

om hun moeder – zo is de mens zonder leidraad verloren
in het onrustbarende labyrint van het leven.

Vrienden, wie worstelt niet met de vraag: wie ben ik? wat word ik?

Dit is de mythe van Theseus, die wist van wagen en winnen
en van verliezen op weg naar het onafwendbare einde.

(Dros, 2004, p. 392)

Mensen worden erg tekenend ‘stervelingen’ genoemd en staan in scherp contrast met de onsterfelijke goden. Bovendien wordt de dood beschreven als ‘het onafwendbare einde’ en het leven als een ijdele zoektocht naar zin en identiteit. Ook typerend voor de literair-filosofische traditie waarin de bewerking kadert, is dat de verteller de lezers hier ‘vrienden’ noemt op die manier de grenzen tussen de volwassen auteur/verteller en jonge lezers doet vervagen. Elke sterveling is identiek in zijn zoektocht naar een antwoord op de vragen ‘wie ben ik? wat word ik?’ Dros spreekt in deze verzen over ‘de mens’ als een universele categorie. Ongeacht de grote afstand in tijd en cultuur, is de mens gedreven door dezelfde noden en stelt hij zich dezelfde vragen. Daarmee geeft Dros haar lezer de humanistische boodschap mee dat de mens uit de mythe in essentie dezelfde is als hij- of zijzelf. John Stephens & Robyn McCallum beschouwen humanistische ideologieën als onderliggend aan het grootste gedeelte van de jeugdliteraire bewerkingspraktijk en zelfs aan de jeugdliteratuur als geheel: ‘humanist ideologies pertain to notions of a common core of humanity, or essential humanness’ (Stephens & McCallum, 1998, p. 3).

De humanistische inslag van Dros’ interpretatie van de mythen is ook geworteld in een bredere visie op de klassieke mythologie die we ook in de mythologiekritiek van de laatste decennia terugvinden. Een vergelijking met de interpretatie van de mythen door Ferry kadert de mythenbewerkingen van Imme Dros binnen een ruimere tijdsgeest. Luc Ferry is een invloedrijke vertegenwoordiger van het seculier humanisme. Aanhangers van deze filosofische strekking verdedigen de stelling dat mensen op basis van rede in staat zijn tot ethische en morele keuzes en verwerpen elke vorm van religie. In 2008 verscheen van Ferry *La sagesse des mythes* als onderdeel van de reeks *Apprendre à vivre*. Daarin geeft Ferry een seculier humanistische interpretatie van de filosofie, de Griekse mythologie en het Christendom (cf. supra, paragraaf ‘De mythe’). Belangrijk is dat Ferry zich met dit werk richt op een breed publiek en dat hij als filosoof de wijdverspreide ideeën van het seculier humanisme toepast op de mythologie. De titel van de reeks geeft duidelijk aan waar hij met zijn interpretatie van de mythe naartoe wil. Ferry ziet mythen als een bron van wijsheid en levenslessen voor de mens en vertrekt daarmee, vergelijkbaar met Imme Dros, van een humanistisch mensbeeld. Hij omschrijft de mythen als de voorganger van de

filosofie, als verhalen die een antwoord proberen te formuleren op de vraag hoe een geslaagd leven te leiden:

une tentative grandiose en vue de répondre de manière *laïque* à la question de la vie bonne par des leçons de sagesse vivantes et charnelles, habillées de littérature, de poésie et d'épopées plutôt que formulées dans des argumentations abstraites. [...] [Laïque parce que] la sagesse grecque [...] accepte la mort comme un élément indépassable de la condition humaine, de sorte que les dieux n'ont rien ici de la fonction consolatrice et salvatrice qu'ils occupent dans les grands monothéismes. (Ferry, 2008, p. 25; cursivering in origineel)

De kernboodschap van de mythologie is volgens Ferry dat de mens zijn sterfelijkheid, de *condition humaine* moet leren aanvaarden. De stap van deze gedachte naar Dros' omschrijving van het leven als een weg naar 'het onafwendbare einde' is klein. Daarmee lijkt het alsof Imme Dros in haar *Griekse mythen*, dat een aantal jaar voor het werk van Ferry verscheen, onderstaande vraag van Ferry om de wijsheid van de mythen over te brengen naar jongeren al realiseerde:

[La mythologie classique] jette sur leur vie un éclairage irremplaçable pourvu qu'on se donne la peine de comprendre la prodigieuse richesse des mythes suffisamment en profondeur pour être capable à son tour de les raconter en des termes compréhensibles et sensés. (Ferry, 2008, p. 22)

De gelijkenissen tussen de benadering van de mythen door Dros en Ferry wijzen op het feit dat de creatieve en kritische omgang met de Griekse mythologie geworteld is in de tijdsgeest waarbinnen ze tot stand komt (zie Joosen, 2008). Luc Ferry en Imme Dros drukken beiden de idee uit dat sterfelijkheid te verkiezen kan zijn boven onsterfelijkheid. Bovendien lezen ze beiden deze boodschap in het verhaal van Odysseus. Ik verwijs voor zowel Ferry als Dros terug naar eerder geciteerde passages. Wanneer Odysseus terug op Ithaka is laat Dros hem aan zijn vrouw Penelope het lange verhaal van zijn lotgevallen doen. Daarop begint Athene te verlangen naar het sterfelijke leven dat zich onderscheidt van het onsterfelijke door de kunst mooie verhalen te creëren (cf. supra, paragraaf 3.2.2; Dros, 2005 [1994], p. 418). Voor Ferry vervult de held Odysseus een exemplarische rol omdat hij het sterfelijke leven boven het onsterfelijke verkiest (cf. supra, paragraaf 'De mythe'; Ferry, 2008, p. 15). Zowel Ferry als Dros vindt in de Griekse mythologie verhalen terug over de zoektocht van de mens naar manieren om met zijn sterfelijkheid om te gaan. Ferry geeft twee oplossingen: eerst en vooral kan de mens verder leven na de dood door zijn nageslacht. Ten tweede kan hij proberen eeuwige roem te vergaren. Opnieuw zien we dezelfde gedachten ook bij Dros:

Mannen proberen door grote opzienbarende daden voort te bestaan als helden in de verhalen van later, om voor zichzelf een monument op te richten, een tombe voor hun toekomst als dode. En zonen willen ze, leven na het leven, om hun naam en faam te bewaren. (Dros, 2005 [1999], p. 393; vgl. Ferry 2008: 29-30)

Ook in de troostende woorden van Klymene aan haar zoon Faëthon die vraagt waarom zijn vader-god hem nooit komt bezoeken wordt de voorstelling van nageslacht als een vorm van vereeuwiging expliciet gemaakt: 'Kinderen zijn voor de mensen kostbaarder dan voor de goden, goden hebben immers toch al het eeuwige leven' (2004, p. 256).

Maar mensen kunnen ook verkeerd omgaan met hun sterfelijkheid. Dat tonen de vele verhalen in de Griekse mythologie die gaan over overmoedige mensen. Het Griekse woord *hybris* staat volgens Ferry voor een weigering om de *condition humaine* te aanvaarden, een ijdele poging van de mens om zich te meten met de goden. Ook bij Imme Dros leidt de betrachting goden te evenaren tot een bestraffing:

Mensen willen zijn als andere mensen maar anders,
onvergelijkbaar, eenmalig, uniek, om nooit te vergeten,
uitblinken willen ze graag in schoonheid, in macht of in wijsheid.
[...]
Vrienden, we weten wat we zijn maar niet wat we worden.
Dit zijn de mythen van mensen die in hun overmoed meenden
goden te evenaren, en van de val die ze maakten.
(Dros, 2005 [1999], p. 242; vgl. Ferry, 2008, p. 42)

Toch zijn niet alle wreedheden en ongelukken waar de mens in de mythe mee te maken heeft te verklaren als een straf voor overmoed. De vele tragische verhalen uit de Griekse mythen geven de mens volgens Ferry de boodschap mee dat ongeluk deel uitmaakt van het leven. Wie zich bewust is van deze dreiging en ze aanvaardt, aldus Ferry, wordt ertoe aangezet te genieten van het geluk wanneer en voor zolang het zich aandient. Imme Dros verwoordt het als volgt:

Stervelingen zijn voor geluk niet geschapen, ze lijden
eerst door het leven, dan door de dood. De eeuwige goden
kunnen zelfs een geliefd of onschuldig mens niet bevrijden
van wat de schikgodinnen vastleggen bij de geboorte.
Vrienden, geniet van de zonnige uren voordat de storm komt.
(Dros, 2004, p. 482)

Om de vergelijking te besluiten, keer ik terug naar de openingsverzen van de mythe van Theseus. Daarin geeft de verteller aan dat de mens, als een schip zonder roer, zonder leidraad verloren is in het onrustbarende labyrint van het leven. Hoewel Dros niet expliciteert welke die leidraad precies is, kunnen we uit de vergelijking afleiden dat voor haar, net als voor Ferry, de klassieke mythen deze rol kunnen vervullen. Maar de tekst laat ook een andere lezing toe, namelijk dat stuurloosheid eigen is aan de mens.

De speels-subversieve bewerkingspraktijk

*Even later was het oorlog
Tekkelen, glijen, bommetjes vlakbij en randje douwen,
onderhouden, proesten, schoppen, blauwe blekken,
schuilen bij het bubbelbad, onze gele mat gejat
Badmeesters keken wel maar zeiden niets
Job een bloedneus
Bram z'n knieën lagen open,
en ik, ik was zowat verzopen
Van der Geest (2010, p. 4)*

Op het eerste zicht heeft deze scène over pestende jongens in een zwembad niets te maken met een oud verhaal over een mythische oorlog. Uit de uitgebreide analyse van *Dissus* is echter naar voren gekomen dat de Odysseebewerking van Simon Van der Geest en Jan Jutte verschillende aspecten van de pretekst op een vrije en speelse manier oproept. Dat *Dissus* zich in het zwembad in een penibele situatie bevindt en bedreigd wordt de 'Grote Jongens', bracht ik al in verband met de beginscène van de *Odyssee*. Beide 'helden' bevinden zich immers omgeven door water, worden overmand door heimwee maar ook belemmerd op hun terugtocht naar huis. De passage verwijst echter ook naar de Trojaanse oorlog. Ze krijgt de titel 'Oorlog' mee en Jan Jutte beeldt de pestende en vechtende Grote Jongens af als Trojaanse soldaten met karakteristieke helm en een beeldtaal en kleurgebruik die de klassieke vaasschilderkunst in herinnering brengen (afbeelding 64). De voor hedendaagse lezers herkenbare scène refereert dus tezelfdertijd aan Odysseus' verblijf bij Kalypso, als aan het schema van de Trojaanse oorlog die voorafgaat aan de terugtocht. De speelse spanning tussen gelijkenis en verschil is typerend voor Van der Geests en

Juttes omgang met de traditie en vertegenwoordigt de recente evolutie naar een speelse en uitdagende omgang met de klassieke traditie in haar meest extreme vorm.



Afbeelding 64 'Oorlog', door Jan Jutte (Van der Geest, 2010, p. 4)

Een speelse omgang met de pretekst en/of een uitdaging van de ideologische betekenissen kwam ook al voor in de filosofisch-literaire bewerkingspraktijk waardoor de grenzen tussen beide 'strands' moeilijk af te bakenen zijn. Toch blijven bij auteurs als Els Pelgrom en Imme Dros het overbrengen van de plotstructuur en het wijzen op thematische continuïteit de overhand halen.

Patrick De Rynck, Lida Dijkstra en Frank Groothof bleken een stap verder te gaan in het uitdagen van de autoriteit van de pretekst. Zij drijven in hun alternatieve versies de spot met de ideologische implicaties van de pretekst en met de traditionele invulling die aan de verhalen en mythische figuren wordt gegeven. Zo worden de sprookjesachtige en moraliserende jeugdversies van klassieke verhalen onderuit gehaald, evenals de ernstige tragische en beschouwende visies op de pretekst.

Een opmerkelijke vaststelling die uit de tekstanalyses naar voren kwam, is dat een subversieve omgang met de pretekst doorgaans gepaard ging met het in vraag stellen tot zelfs onderuit halen van traditionele hiërarchische relaties. Zo worden de mythen over hybris en straf niet meer verteld om traditionele verhoudingen in stand te

houden maar precies om de machtspositie van autoriteitsfiguren aan de kaak te stellen. Op die manier worden de impliciete lezers in activerende subjectposities geplaatst.

Zowel het uitdagen van de traditie als de activerende visie op de lezer bereikt een hoogtepunt in mishmashbewerkingen als *Dissus*. Daar verdwijnt de motivatie van een volledige en ‘correcte’ of ‘getrouwe’ weergave van de pretekst volledig naar de achtergrond. Toch vertonen ook deze bewerkingen een spanning tussen continuïteit en discontinuïteit. Het navertellen van de verhalen op zich, geldt immers als een bewijs van de niet aflatende interesse in de traditie en de blijvende zoektocht naar de plaats die deze inneemt in de nieuwe context.

Kenmerkend voor de mishmashbewerkingen is dat ze rekening houden met het online- en informatietijdperk waarin hedendaagse lezers functioneren. Daarbinnen nemen zij ook de rol van consumenten op, niet alleen van koopwaar, maar ook van beelden en van informatie. Mishmashbewerkingen sluiten aan bij deze veranderingen in de leefwereld waarin hedendaagse jongeren opgroeien en omgaan met teksten en verhalen. De losse en onvolledige verwijzingen die typerend zijn voor de manier waarop mishmashbewerkingen traditionele preteksten oproepen, zetten de lezers ertoe aan de informatie zelf aan te vullen door gebruik van het internet. Het spel waarin bewerkingen overeenkomsten en verschillen met de traditie tot stand brengen, kan zo leiden tot een uitdagende en vaak ook entertainende zoektocht doorheen het grote aanbod aan informatie dat ter beschikking van de lezer staat. Deze aandacht voor de online omgeving die de nieuwe bewerkingspraktijk typeert, heeft uiteraard ook belangrijke gevolgen voor de notie van de ‘knowing reader’. Door de beschikbaarheid van informatie verschijnt ook wat kennis betreft het onderscheid tussen een idee over jongere en volwassen lezers. Dat ook een recente animatiefilm als *Mr. Peabody & Sherman*, die op een dubbel publiek van jongeren en volwassenen mikt, op deze manier met de klassieke traditie omgaat, is geen toeval. Traditionele verhalen worden nu opnieuw ingepast in bestaande en vaak ook populaire jeugdliteraire en cross-overgenres. De mythische pretekst wordt zo een aanzet voor een nieuw verhaal waarin aansluiting bij de leefwereld van jonge lezers op het voorplan komt te staan.

Uit een vrije dialoog met bewerkte preteksten en genres komen in de speels subversieve bewerkingspraktijk verschillende mogelijke betekenissen naar voren. Aan de voorzichtige en behoudsgezinde benadering die de jeugdliteraire omgang met de klassieke traditie lange tijd kenmerkte wordt in deze bewerkingspraktijk een einde gesteld. De voorstelling van de klassieke traditie als drager van universele en

transcendente betekenissen wordt steeds meer op de helling geplaatst in recente bewerkingen. Dit heeft ook gevolgen voor het wereldbeeld en de visie op identiteit die jeugdbewerkingen in dialoog met de traditie tot stand brengen. Typerend voor de speels-subversieve bewerkingspraktijk is immers dat ze tezelfdertijd de hiërarchie van traditionele gezagsrelaties en de autoriteit van de traditie in vraag stelt.

Daarmee sluiten de bewerkingen ook aan bij de idee van 'radical children's literature', zoals geformuleerd door Kimberley Reynolds en Clémentine Beauvais. Vanuit een progressieve visie op jongeren vertolkt 'radical children's literature' de idee dat jongeren een actieve rol kunnen opnemen, zowel in de tekst als in de realiteit, en daarbij actief uitdagend, tot zelfs transformatief kunnen omgaan met betekenisvorming en invloeden uit de maatschappij.

Het radicale potentieel van bewerkingen van klassieke mythen vindt een hoogtepunt in Simon Van der Geests *Dissus* waar een progressieve visie op jongeren en relativering van de autoriteit in dialoog komt te staan met de 21^e eeuwse tijdsgeest die getypeerd wordt door fragmentering van sociale relaties en het verdwijnen van zekerheden. De op de Odyssee geënte queeste van het hoofdpersonage volgt de typische structuur van het jeugdboek waarin het verlaten van de thuissituatie staat voor de zoektocht naar de eigen identiteit. Van der Geest breekt echter met het traditionele einde van de terugkeer naar een veilige thuissituatie door de voorstelling van falende ouderfiguren. Het grensverleggende van Van der Geests verwerking van de klassieke traditie situeert zich in de weergave van Dissus' groei naar subjectiviteit, i.e. het besef van een persoonlijke identiteit die zich onderscheidt van die van andere mensen en in verhouding staat tot de maatschappij en tot anderen (McCallum, 1999, p. 3). De in de jeugdliteratuur gangbare voorstelling van een positieve groei naar een stabiele identiteit met constructieve intersubjectieve relaties, maakt plaats voor een gefragmenteerde opvatting van het subject. Kenmerkend daarvoor is Dissus verzuchting dat 'de lucht een stukje leger' is, sinds hij terug thuis is, wat aansluit bij Lacaniaanse opvattingen over het subject: 'the stress in Lacan's account on fragmentation and division grounds a person's experience of subjectivity in loss, lack and absence' (McCallum, 1999, p. 74). Robyn McCallum identificeert drie narratieve strategieën waarmee queesteverhalen voor jongeren een idee van een gefragmenteerd subject kunnen overbrengen en die ook toepasbaar zijn op *Dissus*. In eerste instantie wordt de idee van vervreemding, van een 'split subject' tastbaar gemaakt in de figuur van de dubbelganger. In *Dissus* is dat de hond die door Dissus' ouders als zijn vervanger werd aangesteld tijdens zijn afwezigheid. Een tweede motief is 'displacement'. Dissus ondergaat een identiteitscrisis doordat hij of zij uit zijn

vertrouwde omgeving wordt gehaald. De terugkeer vanuit de vreemde fantastische op de Odyssee gebaseerde wereld brengt een effect van vervreemding teweeg ten opzichte van de gekende social-culturele context. Ten derde kan intertekstualiteit van invloed zijn op de voorstelling van subjectiviteit: '[intertextuality is used] to represent subjectivity as constructed within language, that is, as the intersection of a variety of social and cultural discourses and texts' (McCallum, 1999, p. 69). Zo toont *Dissus* aan dat de mix van discours en tradities die de mishmashbewerkingen typeert kan ingezet worden om de sociaal-culturele inbedding van identiteitsvorming aan de oppervlakte te brengen. Het unieke karakter van *Dissus* situeert zich in het inzetten van de klassieke traditie in de voorstelling van een progressieve visie op jongeren en een ontluisterende visie op identiteitsvorming en sociale relaties. Daarmee toont dit boek nog maar eens aan dat de manier waarop bewerkingen betekenis geven aan de klassieken onmiskenbaar verband houdt met de manier waarop ze betekenis geven aan de wereld. In de steeds veranderende spanning tussen impulsen van verandering en behoud van de traditie, wordt de dialoog met het klassieke in elke bewerking en in elke lezing opnieuw tot stand gebracht. Ook dit onderzoek getuigt daarvan, want tenslotte heb ook ik, in de woorden van Els Pelgrom, de verhalen gekozen die ik het mooiste vind.

Bijlage I: Typologie van de mythe

TYPOLOGIE MYTHEN ALS PRETEKST JEUGDBOEKEN	
I.	Ontstaansmythen
I.1	*Kosmogonie
*	Gaia, Kroniden t.e.m. gigantomachie
I.2	*Antropogonie
*	Deukalion
*	Dubbelmensen
*	Pandora ('doos van Pandora')
*	Prometheus
I.3	Theogonie en godenverhalen

*Athena
*Semele/Dionysos
Andere
1.3 *Stichtingsverhalen
*Aiakos
*Erechtheus
*Romulus en Remus
*Zethos & Amfion
2. Verklarend (natuurfenomeen; sterrentekens) en/of metamorfose
*Aidon (zwaluw-nachtegal)
*Alkyone (ijsvogel)
*Anemone (anemoon)
*Berenike (sterrenteken)
*Corvus (raaf)
*Daidalion (havik)
*Erigone (sterrenteken)
*Filomelos (sterrenteken)
*Hyakinthos (hyacint)
Ifis (metamorfose: geslacht)
*Kastor en Polydeukes (sterrenteken)
*Kyknos (sterrenteken)
*Kyparissos (cypres)
*Orion (sterrenteken)
*Picus (specht)
Pygmalion (metamorfose beeld-vrouw)
*Pyramos & Thisbe (moerbeiboom)
3. Hybris en straf
*Adonis ('adonis')
Aktaion
*Antigone (ooievaar)
*Arachne (spin)
Atreus

*Daidalos (partrijs; Ikarische zee)
*Danaïden ('het vat der Danaïden vullen')
Erysichton
Faëthon
*Filemon en Baukis: omkering beloning (eik en linde)
Fineus
Ixion
Lykaion
Marsyas
*Midas ('ezelsoren')
*Narkissos ('narcist', echo)
Niobe
Pelops
Pieros' dochters
*Sisyfos ('sisyfosarbeid')
*Tantalos ('tantaloskwelling')
Thamuris
4. Heldenmythen
Aineias
Bellerofon
Herakles
Jason
Kadmos
Meleagros
*Odysseus (odyssee)
*Orfeus (sterrenbeeld lier)
Perseus
*Theseus (rode draad)
*Trojaanse oorlog ('paard van Troje binnenhalen')
5. Tragedies
Agamemnon (+Elektra/Orestes)
Alkestis

Antigone
Hippolytos
Ion
Medeia
*Oidipous (oidipouscomplex)
Bakchanten
Smekelingen
6. Aanranding
*Aigina (eiland)
Alope
Amymone
*Cornix (raaf)
*Dafne ('laurier')
*Europa ('Europa')
Ganymedes
Hermafroditos
*Io ('Ionische zee')
Kainis
*Kallisto (beer)
Leda
Leto
*Persefone (seizoenen)
*Skylia (zee-engte)
*Syrinx ('paniek', panfluit)
*Tereus (zwaluw, nachtegaal, hop)
7. Andere
Aglauros
Akontios & Kydippe
Alexirrhoë
Amaltheia
Arisbe
Arion

Arnè
Arsinoë
Astydamèia
Atalante
Attis
Cheiron
Dionysos en dolfijnen
Endymion
Eurydamos
Glaukos
Hèro
Hippodameia (en Pelops)
Kleobis en Bitoon
Lapithen & Kentauren
Melampous
Prokris & Kefalos
Psyche

Bijlage 2: Primair corpus

2a 1970-1980

JAAR	TITEL	LEEFTIJD	TYPE JEUGDLIT.	TYPE BEWERKING	PRETEKST	TYPE MYTHE
1970	Timmermans, Lia, & Iovčev, Ivan (ill.). (1970). <i>Het Gulden Vlies: Griekse legende</i> . Den Haag [etc.]: Van Goor [etc.].	Geen gegevens	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Jason	❖ Helden (1)
1973	Bovée, Juul, & Van Stiphout, Stef (ill.). (1973). <i>Femios in het spoor van Odysseus</i> . Antwerpen, Amsterdam: Standaard.	A.L.	Jeugdbewerking	B-enkel (ingebed)	❖ Odysseus	❖ Helden (1)
1976	Lim, Hanny, & van Heyningen-Will, A.D. (ill.). (1976). <i>De wijze uil van Paradijs</i> . Willemstad: St. Augustinus boekhandel.	Cat. 2 'hoger basisonderwijs; lager middelbaar' (paratekst: inleiding p. 5)	Jeugdbewerking	B-collectie (ingebed): klassieke mythen	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Kosmos ❖ Mensen <ul style="list-style-type: none"> ➢ Deukalion ➢ Pandora ➢ Prometheus ❖ Goden <ul style="list-style-type: none"> ➢ Dionysos ➢ Andere 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Ontstaan (8)
					<ul style="list-style-type: none"> ❖ Arachne ❖ Atreus ❖ Daidalos: ❖ Midas ❖ Narkissos ❖ Niobe ❖ Pelops 	❖ Hybris (8)

					❖ Tantalos	
					❖ Orfeus	❖ Helden (3)
					❖ Perseus	
					❖ Trojaanse oorlog	
					❖ Europa	❖ Aanranding (2)
					❖ Persefone	
1977	van der Putte, Anneke, & Venema, Reintje (ill.). (1977). <i>Van de ezelsoren en de spin</i> . Haarlem: Holland.	Cat 2 'Vanaf middenklassen basisonderwijs' (Worldcat)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	❖ Mensen ➢ Dubbel mensen	❖ Ontstaan (2)
		A.L. (bib.be)			❖ Goden ➢ Athena	
					❖ Picus	❖ Verklarend (1)
					❖ Antigone (ooievaar)	❖ Hybris (7)
					❖ Arachne	
					❖ Daidalos	
					❖ Filemon en Baukis	
					❖ Midas	
					❖ Narkissos	
					❖ Niobe	
					❖ Trojaanse oorlog (Memnon)	❖ Helden (1)
					❖ Io	❖ Aanranding? (2)
					❖ Persefone	
					❖ Dionysos (dolfijnen)	❖ Andere (2)

❖ Atalante

1977	van Epen, Manny, & Asselberg, Dianne (ill.). (1977). <i>Jason: een verhaal uit de Griekse mythologie</i> . Antwerpen/Amsterdam: Standaard.	Cat. 2 'Bovenbouw basisonderwijs.' (Worldcat) A.L. (bib.be)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Jason	❖ Helden (1)
1978	Boschvogel, F.R., De Langhe, Nestje, & Vercruyssen, Tine (ill.). (1978). <i>Boschvogels Europees sagenboek</i> . Leuven: Davidsfonds. <u>Opmerking:</u> vijf van de 35 hoofdstukken vertellen klassieke mythen	A.L. (bib.be)	Jeugdbewerking	B-collectie: mythen en verhalen	❖ Mensen ➤ Pandora ➤ Prometheus ❖ Stichting ➤ Romulus ❖ Odysseus ❖ Trojaanse oorlog	❖ Ontstaan (3) ❖ Helden (2)
1979	Homeros, Zwiers, M., Damsté, Onno, & Zuidhoek, Arne (ill.). (1978). <i>Ilias: de strijd om Troje. Beroemde avonturen (vol. 14)</i> . Utrecht: Het Spectrum. <u>Opmerking:</u> Bewerking op basis van de navertelling uit het Grieks van Onno Damsté	Cat. 3 & 4 'Middelbare school' (Worldcat) A.L. (bib.be)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Trojaanse oorlog	❖ Helden (1)

2b 1981-1991

JAAR	TITEL	LEEFTIJD	TYPE JEUGDLIT.	TYPE BEWERKING	PRETEKST	TYPE MYTHE
1981	van Raephorst-Tuk, Marijke, & Collot d'Escury, Jenny (ill.). (1981). <i>O, als ik een vogel was</i> . Utrecht [etc.]: Bruna. <u>Opmerking:</u> Collectie van 28 hoofdstukken met verhalen over vogels waarvan 1 hoofdstuk klassieke mythen	Cat. 3 12+ (Biblion) A.L. (bib.be)	Jeugdbewerking	B-collectie; mythen ea verhalen	❖ Daidalos ❖ Theseus ❖ Europa	❖ Hybris (1) ❖ Helden (1) ❖ Aanranding? (1)
1982	Spillebeen, Willy. (1982). <i>Aeneas of de levensreis van een man</i> . Leuven: Davidsfonds/Literair.	Volw. (bib.be; uitgeverij) Jeugd	Leesaanbeveling	Enkel	❖ Aineias	❖ Helden (1)
				http://users.telenet.be/michel.vanhalm/jeugd91.htm http://www.scholieren.com/boekverslag/57129		
1983	Dubosch, Jony, & Deen, Cees (ill.). (1983). <i>Ody: zijn Odyssee</i> . Roosendaal: Essay.	Cat. 1 & 2 'Lagere school' (Worldcat)	Jeugdbewerking	B-enkel (hedendaagse setting)	❖ Odysseus	❖ Helden (1)
1984	van Mourik, Cobi, Bouland-de Ruyte, Birgitta, & Biro, Val (ill.). (1984). <i>Heidi en andere sprookjes en vertellingen</i> . Rotterdam/Breda: Lekturama.	Cat. 1 4+ (Worldcat)	Jeugdbewerking	B-collectie: mythen ea verhalen	❖ Mensen ➤ Pandora	❖ Ontstaan (1)
1984	van Mourik, Cobi, Bouland-de Ruyter, Birgitta, & A. Embleton, Gerry (ill.). (1984). <i>Roodkapje en andere sprookjes en vertellingen</i> . Rotterdam/Breda: Lekturama.	Cat. 1 'Voorlezen va. 5, zelf lezen va. 8'	Jeugdbewerking	B-collectie: mythen ea verhalen	❖ Theseus	❖ Helden (1)

1986	Boumaâza, Nicole. (1986). <i>Het tweede gezicht van Hellas</i> . Amsterdam, Antwerpen: Standaard.	A.L. (bib.be)	Jeugdbewerking	B-enkel (hedendaagse setting)	❖ Kosmos ❖ Mensen ➤ Pandora	❖ Ontstaan (2)
					❖ Narkissos ❖ Niobe	❖ Hybris (2)
					❖ Jason ❖ Odysseus ❖ Orfeus ❖ Perseus ❖ Trojaanse oorlog	❖ Helden (5)
					❖ Medeia ❖ Oidipous	❖ Tragedie (2)
1986	Vanhaecke, Luc. (1986). <i>De Odyssee</i> . Brugge: Vanhaecke.	A.L. (bib.be)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Odysseus	❖ Helden (1)
1988	Dros, Imme. (1988). <i>De reizen van de slimme man</i> . Amsterdam: Van Goor. <u>Opmerking:</u> hedendaagse setting	Cat. 3 Vanaf 12-13 jaar (bib.be) 12+ (Biblion, Leeswelp)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Odysseus	❖ Helden (1)
1988	Meppelink, Henriette, Bata, Peter (ill.), & van de Woestijne, Willem (ed.). (1988). <i>Mythologie: Griekse godenverhalen</i> . Lelystad: Stichting IVIO.	A.L. (bib.be)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	❖ Kosmos ❖ Goden: ➤ Athena ➤ Dionysos ➤ Andere	❖ Ontstaan (4)
					❖ Faëthon ❖ Niobe ❖ Tantalos	❖ Hybris (3)
					❖ Orfeus	❖ Helden (1)

- ❖ Jason
- ❖ Kadmos
- ❖ Odysseus
- ❖ Orfeus
- ❖ Perseus
- ❖ Theseus
- ❖ Trojaanse oorlog

- ❖ Antigone ❖ Tragedie (3)
- ❖ Medeia
- ❖ Oidipous

- ❖ Europa ❖ Aanranding (4)
- ❖ Ganymedes
- ❖ Io
- ❖ Persefone

2c 1992-2002

JAAR	TITEL	LEEFTIJD	TYPE JEUGDLIT.	TYPE BEWERKING	PRETEKST	TYPE MYTHE
1992	Verleyen, Karel, Leys, Frank, & Daniel Junius (ill.). (1992). <i>Uil of Adelaar. Verhalen van Grieken en Romeinen</i> . Leuven: Davidsfonds.	Cat. 3 12+ (bib.be) 11+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B- collectie: klassieke mythen	❖ Stichting ➤ Romulus ❖ Aineias ❖ Theseus Trojaanse oorlog ❖ Agamemnon	❖ Ontstaan (1) ❖ Helden (3) ❖ Tragedie (1)
1994	Dros, Imme, & Geelen, Harrie (ill.). (1994). <i>Odysseus, een man van verhalen</i> . Amsterdam, Antwerpen: Querido.	Cat. 3 12+ (uitg.) 12-13+ (bib.be) 13+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Odysseus	❖ Helden (1)
1994	Hartman, Evert. (1994). <i>De vloek van Polyfemos</i> . Rotterdam: Lemniscaat.	Cat. 3 12+ (uitg.) 14+ (bib.be)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Odysseus	❖ Helden (1)
1994	Schuyesmans, Willy. (1994). <i>Ariadne</i> . Averbode: Altoria Averbode.	Cat. 3 13+ (Biblion) A.L. (bib.be)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Theseus	❖ Helden (1)
1994	vander Beken, Dirk. (1994). <i>De bekendste mythen en legenden</i> . Aartselaar: Zuidnederlandse Uitgeverij.	A.L. (bib.be)	Jeugdbewerking	B-collectie: mythen ea verhalen	❖ Daidalos ❖ Sisyfos ❖ Jason ❖ Odysseus (Kykloop)	❖ Hybris (2) ❖ Helden (6)

					❖ Orfeus ❖ Perseus ❖ Theseus ❖ Trojaanse oorlog	
					❖ Oidipous	❖ Tragedie (1)
					❖ Syrinx	❖ Aanranding (1)
1995	Kramer, Simone, & van Egeraat, Els (ill.). (1995). <i>De tocht van de Argonauten</i> . Amsterdam: Ploegsma.	Cat. 2 10+ (uitg.) A.L. (bib.be)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	❖ Mensen ➤ Deukalion	❖ Ontstaan (1)
					❖ Pygmalion ❖ Pyramos & Thisbe	❖ Verklarend (2)
					❖ Aktaion ❖ Arachne ❖ Daidalos ❖ Faëthon ❖ Midas ❖ Narkissos ❖ Sisyfos ❖ Tantalos	❖ Hybris (8)
					❖ Herakles ❖ Jason ❖ Orfeus ❖ Perseus ❖ Theseus ❖ Trojaanse oorlog	❖ Helden (5)
					❖ Oidipous	❖ Tragedie (1)

					❖ Io ❖ Persefone	❖ Aanranding (2)
					❖ Psyche	❖ Andere (1)
1996	Dros, Imme, & Geelen, Harrie (ill.). (1996). <i>De huiveringwekkende mythe van Perseus</i> . Amsterdam: Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek, Querido.	Cat. 2 & 3 14+ (bib.be) 9+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-collectie klassieke mythen	❖ Kosmos ❖ Mensen ➤ Prometheus	❖ Ontstaan (2)
	<u>Opmerking:</u> later opgenomen in Dros, <i>Griekse Mythen</i> (2004).				❖ Danaïden ❖ Sisyfos ❖ Tantalos	❖ Hybris (3)
					❖ Perseus	❖ Helden (1)
					❖ Persefone	❖ Aanranding (1)
1996	Dros, Imme, & Geelen, Harrie (ill.). (1996). <i>Koning Midas heeft ezelsoren</i> . Amsterdam: Querido.	Cat. 2 11+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Midas	❖ Hybris (1)
	<u>Opmerking:</u> later opgenomen in Dros, <i>Griekse Mythen</i> (2004).	A.L. (bib.be)			❖ Europa	❖ Aanranding (1)
1996	Franck, Ed (1996). <i>Aeneas en Dido</i> . Averbode: Altoria Averbode	Cat. 3 14+ (bib.be; Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Aineias	❖ Helden (1)
1996 [1922]	van Koten, Dick, Engelman, R. (ill.), & et. al., (1996 [1922]). <i>Griekse heldensagen</i> . Antwerpen: Standaard Producties.	Cat 3 & 4 'middelbare school' (paratekst: voorwoord)	Jeugdbewerking	B- collectie: klassieke mythen	❖ Kosmos ❖ Mensen ➤ Deukalion ➤ Pandora ➤ Prometheus	❖ Ontstaan (4)
	<u>Opmerking:</u> Bewerkte heruitgave van boek uit 1922. (Grieksche heldensagen / bew. door T. Pluim. - Almelo: Hilarius, 1922. - Oorspr. uitg.: 1915).					

- ❖ Daidalos
 - ❖ Danaïden
 - ❖ Niobe
 - ❖ Sisyfos
 - ❖ Tantalos
- ❖ Aeneias
 - ❖ Herakles
 - ❖ Kadmos
 - ❖ Odysseus
 - ❖ Orfeus
 - ❖ Perseus
 - ❖ Theseus
 - ❖ Trojaanse oorlog
- ❖ Agamemnon
 - ❖ Antigone
 - ❖ Oidipous
- ❖ Europa
 - ❖ Io
- ❖ Hippodameia

- ❖ Hybris (5)
- ❖ Helden (8)
- ❖ Tragedie (3)
- ❖ Aanranding (2)
- ❖ Andere (1)

1997	De Rynck, Patrick. (1997). <i>De knipoog van Medusa. Avonturen van oude Grieken</i> . Leuven: Davidsfonds/Clauwaert.	Volw. (uitg., bib.be)	Leesaanbeveling	Collectie: klassieke mythen	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Kosmos ❖ Orion ❖ Faëthon ❖ Fineus ❖ Sisyfos ❖ Tantalos ❖ Bellerofon ❖ Herakles ❖ Jason 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Ontstaan (1) ❖ Verklarend (1) ❖ Hybris (4) ❖ Helden (5)
		Cat. 3 12+	http://www.hermesconsult.com/salve/jeugdboeken.htm http://users.telenet.be/michel.vanhalme/jeugd0074.htm			

						<ul style="list-style-type: none"> (Hypsipyle, Athamas, Pelias) ❖ Meleagros ❖ Theseus ❖ Alkestis ❖ Europa ❖ Kainis ❖ Glaukos ❖ Hippodameia ❖ Melampous 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Tragedie (1) ❖ Aanranding (2) ❖ Andere (3)
1997	Dros, Imme, & Geelen, Harrie (ill.). (1997). <i>De macht van de liefde : de mythen van Pygmalion, Narkissos, Tereus, Orfeus en Helena</i> . Amsterdam, Antwerpen: Querido.	Cat. 3 12, 13+	Jeugdbewerking	B-collectie klassieke mythen	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Narkissos ❖ Pygmalion ❖ Orfeus ❖ Trojaanse oorlog (Helena) ❖ Leda ❖ Tereus 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Hybris (1) ❖ Verklarend (1) ❖ Helden (2) ❖ Aanranding (2) 	
	<u>Opmerking:</u> later opgenomen in Dros, <i>Griekse Mythen</i> (2004).						
1997	Groothof, Frank, Geelen, Harrie, & Mozart, Wolfgang Amadeus (1997). <i>Idomeneo: koning van Kreta</i> : [S.l.] : Vanguard Classics.	Cat. 1 6+ (auteur)	Jeugdbewerking	B-enkel	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Trojaanse oorlog (Idomeneus) 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Helden (1) 	
	<u>Opmerking:</u> Boek met CD, opgevoerd als muziektheater						
1997	Ransijn, Ton, Erausquin Jeannine et al., (foto's), & Wim Euverman (ill.). (1997). <i>Griekse goden</i> . Houten: De Ruiter/Educatieve Partners	Cat. 3 12+ (bib.be)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Goden: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Athena ➤ Dionysos ➤ Andere 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Onstaan (3) 	

- ❖ Perseus
- ❖ Helden (1)
- ❖ Persefone
- ❖ Aanranding (1)

1997	Roodbeen, Merit. (1997). <i>De mooiste Griekse mythen en sagen</i> . Hoevelaken: Verba.	Volw. (bib.be)	Leesaanbeveling	❖ B-collectie: klassieke mythen	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Mensen: <ul style="list-style-type: none"> ➢ Prometheus ➢ Pandora ➢ Geslachten ➢ Deukalion ❖ Stichting <ul style="list-style-type: none"> ➢ Zethos & Amfion ❖ Alkyone ❖ Hyakinthos ❖ Kastor en Polydeukes ❖ Orfeus ❖ Aktaion ❖ Arachne ❖ Faëthon ❖ Filemon en Baukis ❖ Daidalos <ul style="list-style-type: none"> ➢ Ikaros ❖ Midas ❖ Niobe ❖ Sisyfos ❖ Tantalos ❖ Aineias ❖ Bellerofon ❖ Herakles ❖ Jason 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Ontstaan (4) ❖ Verklarend (3) ❖ Helden (1) ❖ Hybris (10) ❖ Helden (7)
-------------	--	--------------------------	-----------------	---------------------------------------	---	---

					<ul style="list-style-type: none"> ❖ Kadmos ❖ Meleagros ❖ Perseus ❖ Theseus 	
					<ul style="list-style-type: none"> ❖ Bakchanten ❖ Medeia ❖ Oidipous ❖ Pentheus 	❖ Tragedie (4)
					<ul style="list-style-type: none"> ❖ Io ❖ Europa 	❖ Aanranding (2)
					<ul style="list-style-type: none"> ❖ Aiakos ❖ Atalante ❖ Hippodameia ❖ Melampous ❖ Prokris & Kefalos ❖ Ion 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Ontstaan (1) ❖ Andere (4)
						❖ Tragedie (1)
1997	Rutynne, Anne. (1997). <i>De visioenenvloek</i> . Aartselaar: Deltas 1997.	Cat 3 14 + (bib.be) 13+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel (historische roman)	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Daidalos ❖ Theseus ❖ Glaukos 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Hybris (1) ❖ Helden (1) ❖ Andere (1)
	<u>Opmerking:</u> historische roman waarin informatie verwerkt is over de Griekse mythologie					
1997	Tels, Leontien, & van der Steen, Frans (ill.). (1997). <i>Koning Midas heeft ezelsoren en andere verhalen uit de oudheid</i> . Den Haag: De Nieuwe Haagsche.	Cat. I 8+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-collectie klassieke mythen	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Stichting ➤ Romulus ❖ Pyramos en Thisbe ❖ Faëthon ❖ Filemon en Baukis ❖ Midas 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Ontstaan (1) ❖ Verklarend (1) ❖ Hybris (3)

					❖ Aeneis ❖ Orfeus ❖ Theseus ❖ Trojaanse oorlog	❖ Helden (4)
1998	Biegel, Paul, & Van der Veen, Fiel (ill.). (1998). <i>De zwerftochten van Aeneas</i> . Haarlem: Holland.	Cat. 3 12+ (Biblion) 12-13+ (bib.be)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Aineias	❖ Helden (1)
1998	Verleyen, Karel. (1998). <i>Prins van de leegte</i> . Leuven: Davidsfonds/Infodok.	Cat. 3 14+ (uitg., bib.be, Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Theseus	❖ Helden (1)
1999	De Rynck, Patrick. (1999). <i>Het ei van Helena. Avonturen van Griekse godinnen</i> . Leuven: Davidsfonds/Clauwaert.	Volw. (uitg., bib.be) Cat. 3 12+	Leesaanbeveling	Collectie: klassieke mythen	❖ Goden: ➤ Dionysos ❖ Aidon ❖ Alkyone ❖ Ifis ❖ Kastor & Polydeukes ❖ Arachne ❖ Atreus ❖ Danaïden ❖ Thamuris ❖ Bellerofon ❖ Herakles (Alkmene) ❖ Jason ❖ Odysseus (Antikleia) ❖ Theseus	❖ Ontstaan (1) ❖ Verklarend (4) ❖ Hybris (4) ❖ Helden (6)
				http://www.hermesconsult.com/salve/jeugdboeken.htm http://users.telenet.be/michel.vanhalm/jeugd0074.htm		

					<ul style="list-style-type: none"> ❖ (Aithra) ❖ Trojaanse oorlog (Helena) ❖ Bakchanten ❖ Aigina ❖ Alope ❖ Amymone ❖ Leda ❖ Leto ❖ Skylla ❖ Aglauros ❖ Alexirrhoë ❖ Arisbe ❖ Arnè ❖ Arsinoë ❖ Astydameia ❖ Atalante ❖ Attis 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Tragedie (1) ❖ Aanranding (6) ❖ Andere (8)
1999	Dros, Imme, & Geelen, Harrie (ill.). (1999). <i>Ilios, het verhaal van de Trojaanse oorlog</i> . Amsterdam, Antwerpen: Querido.	Cat. 3 12+ (uitg.) 12-13+ (bib.be) 13+ (biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Trojaanse oorlog 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Helden (1)
1999	Dros, Imme, & Geelen, Harrie (ill.). (1999). <i>Reis naar de liefde: de mythe van het Gulden Vlies</i> . Amsterdam, Antwerpen: Querido. <u>Opmerking:</u> later opgenomen in Dros, <i>Griekse Mythen</i> (2004).	Cat. 3 & 4 12+ (leeswelp) 14+ (bib.be)	Jeugdbewerking	B-enkel	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Mensen <ul style="list-style-type: none"> ➤ Deukalion ❖ Fineus ❖ Jason 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Ontstaan (1) ❖ Hybris (1) ❖ Helden (1)

1999	Franck, Ed (1999). <i>Medea</i> . Averbode: Altoria Averbode.	Cat. 3 14+ (bib.be)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Medeia	❖ Tragedie (1)
1999	Groothof, Frank, Geelen, Harrie, & Monteverdi, Claudio (1999). <i>De thuiskomst van Odysseus</i> . [S.l.]: Vanguard Classics.	Cat. 3 12/13+ (bib.be)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Odysseus	❖ Helden (1)
	<u>Opmerking:</u> Bewerking van de opera <i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i> (1640) van Claudio Monteverdi.					
2000	Dros, Imme. (2000). <i>Koning Odysseus (toneel)</i> . Amsterdam, Antwerpen: Querido.	Cat. 2 & 3 10-11+ (bib.be) 13+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Odysseus	❖ Helden (1)
	<u>Opmerking:</u> Theatertekst					
2000	Dros, Imme, & Geelen, Harrie (ill.). (2000). <i>Held van de twaalf taken: de mythe van Herakles</i> . Amsterdam, Antwerpen: Querido.	Cat 3/4 14+ (bib.be)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Herakles	❖ Helden (1)
2000	Dros, Imme, & Geelen, Harrie (ill.). (2000). <i>Liefde en wat ervoor doorgaat: de mythen van Medeia en Jason, Alkestis en Admetos, Psyche en Eros</i> . Amsterdam, Antwerpen: Querido.	Cat. 3/4 14+ (bib.be) 13+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	❖ Alkestis ❖ Medeia ❖ Psyche	❖ Tragisch (2) ❖ Andere (2)
2000	Verleyen, Karel, Leys, Frank, & Sollie, André (ill.). (2000). <i>De paarden van Heraion</i> . Leuven: Davidsfonds/Infodok.	Cat. 3 12+ (uitg.) 12-13+ (bib.be) 12+ (Biblion) 13+ (Leeswelp)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen: (ingebed in historisch kaderverhaal)	❖ Mensen: ➤ Pandora ➤ Prometheus ❖ Faëthon ❖ Midas ❖ Narkissos ❖ Odysseus ❖ Oidipous	❖ Ontstaan (2) ❖ Hybris (3) ❖ Helden (1) ❖ Tragedie (1)

					❖ Leto	❖ Aanranding (1)
					❖ Arion ❖ Atalante ❖ Eurydamos ❖ Kleobis en Biton	❖ Andere (4)
2001	Dijkstra, Lida (2001). <i>Wachten op Apollo</i> . Rotterdam: Lemniscaat.	Cat. 2 9+ (bib.be) 10+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen: ingebed (mythisch/verzoenen kaderverhaal)	❖ Arachne ❖ Faëthon ❖ Midas ❖ Orfeus ❖ Cornix ❖ Dafne	❖ Hybris (3) ❖ Helden (1) ❖ Aanranding (2)
2001	Hardenbol, Irene (2001). <i>De twaalf opdrachten van Ilias</i> . Amsterdam: Sjaloom. <u>Opmerking:</u> Moderne setting, plot gebaseerd op Heraklesmythe + ingebedde hervertelling van delen van de mythe	Cat. 2 9+ (bib.be) 11+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel (roman in hedendaagse setting)	❖ Herakles	❖ Helden (1)
2001	Hussaarts, Josee. (2001). <i>Icarus, of de lucht is blauw en ook de zee</i> . Krommenie: Nederlandse Vereniging voor Amateurtheater. <u>Opmerking:</u> Theatertekst	Cat. 1 4+ (auteur) 5+ (info voorstelling)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Daidalos	❖ Hybris (1)
2001	Zirkzee, Jacqueline (2001). <i>Mykene</i> . Schoorl: Conserve.	Volw. (uitg., bib.be) Jeugd	Leesaanbeveling	B-enkel	❖ Trojaanse oorlog	❖ Helden (1)
				http://histoforum.net/romans/histo3.htm#Grieken		

2002	Dros, Imme, & Geelen, Harrie (ill.). (2002). <i>Held van het labrynt: de mythen van Theseus en Ariadne, Daidalos en Ikaros, en Faidra</i> . Amsterdam, Antwerpen: Querido. <u>Opmerking:</u> later opgenomen in Dros, <i>Griekse Mythen</i> (2004)	Cat. 3 12+ (uitg.) 12-13+ (bib.be) 13+ (biblion)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	❖ Daidalos ❖ Theseus ❖ Hippolytos ❖ Lapithen & Kentauren	❖ Hybris (I) ❖ Helden (I) ❖ Tragedie (I) ❖ Andere (I)
2002	Schuyesmans, Willy (2002). <i>De ogen van de tiran. De Oedipus van Sophocles</i> . Averbode: Altoria Averbode.	Cat. 3 14+ (bib.be, Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Oidipous	❖ Tragisch (I)

2d 2003-2013

JAAR	TITEL	LEEFTIJD	TYPE JEUGDLIT.	TYPE BEWERKING	PRETEKST	TYPE MYTHE
2003	Dros, Imme (2003). <i>Achilleus. Een opera voor jongeren.</i> [Jeugdopera]. Antwerpen/Gent: Het Paleis - De Vlaamse Opera. <u>Opmerking:</u> Libretto voor jeugdopera	Cat. 2 10+ (info opvoering)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Trojaanse oorlog	❖ Helden (1)
2003	Houtzager, Guus (2003). <i>Geïllustreerde Griekse mythologie encyclopedie: de Griekse goden- en heldenwereld in woord en beeld.</i> Lisse: Rebo Productions.	Volw. (uitg., bib.be) Cat. 3 14+	Leesaanbeveling Biblion, http://www.boekenjeugdids.nl/boekpres.php?id=5737)	Collectie: klassieke mythen	❖ Kosmos ❖ Goden: ➢ Athena ➢ Dionysos ➢ Andere ❖ Mensen: ➢ Deukalion ➢ Prometheus ➢ Pandora ❖ Stichting ➢ Romulus ❖ Kastor & Polydeukes ❖ Orion ❖ Pygmalion ❖ Adonis ❖ Aktaion ❖ Atreus ❖ Daidalos ❖ Danaïden ❖ Faëthon ❖ Ixion	❖ Ontstaan (8) ❖ Verklarend (3) ❖ Hybris (14)

-
- ❖ Marsyas
 - ❖ Midas
 - ❖ Narkissos
 - ❖ Niobe
 - ❖ Pelops
 - ❖ Sisyfos
 - ❖ Tantalos

 - ❖ Aineias
 - ❖ Bellerofon
 - ❖ Herakles
 - ❖ Jason
 - ❖ Kadmos
 - ❖ Odysseus
 - ❖ Orfeus
 - ❖ Perseus
 - ❖ Theseus
 - ❖ Trojaanse oorlog

 - ❖ Agamemnon
 - ❖ Alkestis
 - ❖ Antigone
 - ❖ Medeia
 - ❖ Oidipous

 - ❖ Dafne
 - ❖ Europa
 - ❖ Ganymedes
 - ❖ Hermafroditos
 - ❖ Io
 - ❖ Kallisto
 - ❖ Leda
 - ❖ Leto
 - ❖ Persefone
 - ❖ Syrix
- ❖ Helden (10)
- ❖ Tragedie (5)
- ❖ Aanranding (10)
-

- ❖ Aglauros
- ❖ Amaltheia
- ❖ Arion
- ❖ Atalante
- ❖ Attis
- ❖ Cheiron
- ❖ Endymion
- ❖ Hero
- ❖ Hippodameia
- ❖ Lapithen & Kentauren
- ❖ Psyche

❖ Andere (11)

2003	Kramer, Simone, & van Egeraat, Els (ill.). (2003). <i>Mensen, draken, dolfijnen: wezens uit de Griekse mythologie</i> . Amsterdam: Ploegsma.	Cat. 2 & 3 10+ (auteur) 12, 13+ (bib.be)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Mensen <ul style="list-style-type: none"> ➢ Prometheus ❖ Goden <ul style="list-style-type: none"> ➢ Dionysos ➢ Andere ❖ Erysichton ❖ Ixion ❖ Marsyas ❖ Midas ❖ Pieros' dochters ❖ Bellerofon ❖ Herakles (Cheiron) ❖ Jason (Sirenen) ❖ Kadmos ❖ Meleagros ❖ Odyssee (Sirenen; Skylla & 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Ontstaan (3) ❖ Hybris (5) ❖ Helden (6)
-------------	--	--	----------------	----------------------------------	--	--

						Charibdis)	
						❖ Europa	
						❖ Hermafroditos	❖ Aanranding (6)
						❖ Leto	
						❖ Skylla	
						❖ Syrinx	
						❖ Tereus	
						❖ Atalante	
						❖ Cheiron	❖ Andere (4)
						❖ Dionysos & dolfijnen	
						❖ Lapithen & Kentauren	
2003	Schuyesmans, Willy. (2003). <i>Antigone's keuze</i> . Leuven: Davidsfonds/Infodok.	Cat. 3 12-13+ (bib.be) 13+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Antigone		❖ Tragedie (1)
2004	Dros, Imme, & Geelen, Harrie (ill.). (2004). <i>Griekse mythen</i> . Amsterdam: Querido. <u>Opmerking:</u> Gebundelde en aangevulde heruitgave van <i>Huiveringwekkende mythe van Perseus</i> (1996), <i>Koning Midas</i> (1996), <i>De macht van de liefde</i> (1997), <i>Reis naar de liefde</i> (1999) <i>Held van de twaalf taken</i> (2000) <i>Liefde en wat er voor doorgaat</i> (2000). Zie resp. referenties in tabel. Met twee nieuwe delen (zie rechterkolom): <i>Anders dan andere mensen</i> en <i>Liefde en haat</i>	Cat. 3 12+ (uitg.) 12-13+ (bib.be) 13+ (biblion)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	❖ Goden ➢ Athena ➢ Dionysos ➢ Andere		❖ Ontstaan (4)
					❖ Stichting ➢ Zethos & Amfion		
					❖ Aktaion		❖ Hybris (6)
					❖ Atreus		
					❖ Faëthon		
					❖ Niobe		
					❖ Pelops		

						<ul style="list-style-type: none"> ❖ Tantalos ❖ Kadmos ❖ Agamemnon ❖ Antigone ❖ Oidipous ❖ Io ❖ Kallisto ❖ Leto ❖ Skylla ❖ Atalante ❖ Hero ❖ Hippodameia 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Helden (1) ❖ Tragedie (3) ❖ Aanranding (4) ❖ Andere (3)
2004	Kramer, Simone, & van Egeraat, Els (ill.). (2004). <i>De strijd om Troje</i> . Amsterdam: Ploegsma.	Cat. 2 10-11+ (bib.be) 11-13+ (biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Trojaanse oorlog	❖ Helden (1)	
2005	Franck, Ed, & Cneut, Carll (ill.). (2005). <i>Hou van mij: de mooiste verhalen over liefde</i> . Leuven: Davidsfonds/Literair. <u>Opmerking:</u> Heruitgave voor volwassenen bij Davidsfonds/Literair van tussen 1995 en 2002 verschenen delen uit de Valentijnreeks voor jongeren van Averbode: <i>Beatrijs, Carmen, Tristan en Isolde, Romeo en Julia, Abélard en Héloïse, Medea</i> .	Volw. (uitg., bib.be) Cat. 4 14+	Leesaanbeveling van volwassen uitgave van eerder verschenen jeugdboeken.	Collectie: klassieke mythen e.a. verhalen			
2005	Kramer, Simone, & van Egeraat, Els (ill.). (2005). <i>De strijd van</i>	Cat. 2	Jeugdbewerking	B-collectie:	❖ Kosmos	❖ Ontstaan (6)	

	<i>de Titanen</i> . Amsterdam: Ploegsma	10-11+ (bib.be) 10+ (Biblion)		klassieke mythen	❖ Mensen: ➤ Pandora ➤ Prometheus ❖ Goden: ➤ Athena ➤ Dionysos ➤ Andere ❖ Persefone	❖ Aanranding? (1)
2005	van der Geest, Simon. (2005). <i>Perseus, prutser. Een bewerking van de mythe van Perseus</i> . niet gepubl. <u>Opmerking:</u> Theatertekst, verkrijgbaar op aanvraag via simonvandergeest.nl	Cat. 2 9+ (auteur)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Perseus	❖ Helden (1)
2006	Kramer, Simon, & van Egeraat, Els (ill.). (2006). <i>De omzwervingen van Odysseus</i> . Amsterdam Ploegsma.	Cat. 2 10-11+	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Odysseus	❖ Helden (1)
2006	Pelgrom, Els, & Tjong-Khing, Thé (ill.). (2006). <i>Helden. Griekse mythen</i> . Tiel: Lannoo.	Cat. 2 & 3 10+ (uitg.), 10-11+ (bib.be) 12+(biblion) 13+ (leeswelp)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	❖ Daidalos ❖ Bellerofon ❖ Jason ❖ Theseus ❖ Trojaanse oorlog ❖ Medeia	❖ Hybris (1) ❖ Helden (4) ❖ Tragedie (1)
2007	Dros, Imme. (2007). <i>Griekse mythen</i> . Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep. <u>Opmerking:</u> Heruitgave voor volwassenen van <i>Griekse mythen</i> (2004) zonder illustraties, via leesaanbevelingen geadresseerd aan jongeren.	Volw. (bib.be, uitg.) Cat. 4	Leesaanbeveling van heruitgave voor volwassenen http://boekenzoekker.org/16+/zoek	B-collectie: klassieke mythen		

		16+	en.asp				
2007	Dros, Imme (2007). <i>STYX</i> . Amersfoort -Veerensmederij: Xynix Opera. <u>Opmerking:</u> Libretto voor jeugdopera	Geen gegevens	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Antigone	❖ Tragedie (1)	
2007	Groothof, Frank, Huiberts, Marjet (liedjesteksten), Bosma, Gytha (ill.), & Schutten, Jan Paul (inl.). (2007). <i>Het monster van het labyrint</i> . J.S. Bach. Amsterdam: Nieuw Amsterdam. <u>Opmerking:</u> Boek met CD, muziektheater	Cat. 1 & 2 7+ (auteur) 10-11+ (bib.be) 10+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Theseus	❖ Helden (1)	
2007	Groothof, Frank, Huiberts, Marjet (liedjesteksten), Rogaar, Karst-Janneke (ill.), & Schutten, Jan Paul (inl.). (2007). <i>Orpheus en de Hellehond van de Hades</i> . Amsterdam: Nieuw Amsterdam. <u>Opmerking:</u> Boek met CD, muziektheater	Cat. 1 & 2 7+ (auteur) 10-11+ (bib.be) 10+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Danaïden ❖ Sysifos ❖ Tantalos ❖ Orfeus	❖ Hybris (3) ❖ Helden (1)	
2007	Haarhuis, Amito, & Swier, Ad (2007). <i>Van dril tot kikker, van kikker tot prins. Gedaanteverwisseling bij insecten en amfibieën</i> . Hiversum: Fontaine. <u>Opmerking:</u> Informatief boek over gedaanteverwisseling in de natuur met vier hoofdstukken met mythische/volksverhalen (2 klassiek, 1 Egypte, 1 sprookje)	Cat. 1 8+ (bib.be) 10+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen ea verhalen	❖ Arachne ❖ Narkissos	❖ Hybris (2)	
2007	Jongen, Ludo, Jongen, Vita, & Ragas, Irene (ill.). (2007). <i>Op zoek naar Odysseus</i> . Hoevelaken: Oecumenische Basisschool De Hoeve.	Cat. 1 & 2 Basisschool (uitg.)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Odysseus	❖ Helden (1)	
2007	Pelgrom, Els, & Tjong-Khing, Thé (ill.). (2007). <i>Donder en bliksem. Griekse mythen</i> . Tiel: Lannoo.	Cat. 2 & 3 10+ (uitg.), 10-11+ (bib.be)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	❖ Kosmos ❖ Mensen ➤ Pandora ➤ Prome-	❖ Ontstaan (7)	

12+(Biblion)

- ❖ theus
 - ❖ Goden
 - Athene
 - Diony-
sos
 - Andere
 - ❖ Stichting
 - Erech-
theus
- ❖ Hyakinthos ❖ Verklarend (1)
- ❖ Aktaion ❖ Hybris (2)
- ❖ Midas
- ❖ Herakles ❖ Helden (3)
- ❖ Kadmos
- ❖ Orfeus
- ❖ Perseus
- ❖ Alkestis ❖ Tragedie (2)
- ❖ Bakchanten
- ❖ Cornix ❖ Aanranding (8)
- ❖ Dafne
- ❖ Europa
- ❖ Io
- ❖ Kallisto
- ❖ Leda
- ❖ Leto
- ❖ Persefone

2008	De Cock, Michael, & Dendooven, Gerda (ill.). (2008). <i>De lange weg naar huis. Het verhaal van Odysseus. Kleine Klassiekers</i> . Leuven: Davidsfonds/Infodok.	Cat. 1 & 2 7+ (uitg.) 9+ (bib.be; Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Odysseus	❖ Helden (1)
-------------	---	--	----------------	---------	------------	--------------

Opmerking: Van het boek werd een voorstelling gemaakt

door figurentheater <i>De Maan</i> . (http://www.demaan.be)						
2008	Dros, Imme, & Geelen, Harrie (ill.). (2008). <i>Mee met Aenas</i> . Amsterdam, Antwerpen: Querido.	Cat. 3 12+ (uitg.) 14+ (bib.be) 13+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	❖ Aineias	❖ Helden (1)
2008	Kramer, Simone, & van Egeraat, Els (ill.). (2008). <i>Van Grote Beer en Orion</i> . Amsterdam: Ploegsma.	Cat. 2 & 3 10-11 (bib.be) 12+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	❖ Kosmos ❖ Goden ➤ Andere ❖ Berenike ❖ Corvus ❖ Erigone ❖ Filomelos ❖ Orion ❖ Kastor & Polydeukes ❖ Kyknos ❖ Adonis ❖ Bellerofon ❖ Herakles ❖ Jason ❖ Orfeus ❖ Perseus ❖ Europa ❖ Ganymedes ❖ Io ❖ Kallisto ❖ Leda	❖ Ontstaan (2) ❖ Verklarend (8) ❖ Hybris (1) ❖ Helden (5) ❖ Aanranding (5)
2009	Cielen, Luc, & Beeckman, Iris (ill.). (2009). <i>De sterrentuin. Wonderlijke verhalen over onze sterrenhemel</i> .	Cat. 1 & 2 8+ (uitg.)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	❖ Kosmos ❖ Mensen	❖ Ontstaan (3)

	Antwerpen: Manteau.	10-11+ (bib.be)			<ul style="list-style-type: none"> ➤ Deukalion ❖ Goden <ul style="list-style-type: none"> ➤ Andere ❖ Corvus ❖ Kastor en Polydeukes ❖ Orion ❖ Faëthon ❖ Lykaion ❖ Herakles ❖ Jason ❖ Orfeus ❖ Perseus ❖ Theseus ❖ Europa ❖ Ganymedes ❖ Kallisto ❖ Persefone ❖ Glaukos ❖ Hippodameia 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Verklarend (3) ❖ Hybris (2) ❖ Helden (5) ❖ Aanranding (4) ❖ Andere (2)
2009	De Cock, Michaël, & Dendooven, Gerda (ill.). (2009). <i>Vliegen tot de hemel. Het verhaal van de Minotaurus. Kleine klassiekers</i> . Leuven: Davidsfonds/Infodok.	Cat. 2 9+ (bib.be; Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Daidalos ❖ Theseus 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Hybris (1) ❖ Helden (1)
2009	Kramer, Simone, & Van Egeraat, Els (ill.). (2009). <i>Griekse tragedies</i> . Amsterdam: Ploegsma.	Cat. 2 9+ (uitg.) 10-11+ (bib.be)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Trojaanse oorlog (Aias, Filoktetes, Hekabe, Andromache) ❖ Herakles 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Helden (2)

					(Herakliden)	
					❖ Agamemnon	
					❖ Antigone	❖ Tragisch (5)
					❖ Medeia	
					❖ Oidipous	
					❖ Smekelingen	
2009	van den Brink, Annemarie, Huijzer, Marlies, Luizink, Taconis, & Bouma, Yde. (2009). <i>Griekse mythologie</i> . Groningen [etc.]: Noordhoff.	Cat. I/2 8+ (bib.be)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	❖ Narkissos	❖ Hybris (2)
					❖ Daidalos	
					❖ Odysseus	❖ Helden (3)
					❖ Theseus	
					❖ Trojaanse oorlog	
					❖ Psyche	❖ Andere (1)
2009	van Dolen, Hein, & van Geijn, Louis (ill.). (2009). <i>Op naar de Olympos! Verhalen over Griekse goden, helden en mensen om voor te lezen of om zelf te lezen</i> . Nijmegen: Valkhof Pers.	Cat. ½ 7+ (bib.be) 8+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	❖ Kosmos	❖ Ontstaan (7)
					❖ Mensen	
					➤ Deukalion	
					➤ Pandora	
					➤ Prometheus	
					❖ Goden	
					➤ Athena	
					➤ Dionysos	
					➤ Andere	
					❖ Alkyone	❖ Verklarend (4)
					❖ Corvus	
					❖ Hyakinthos	
					❖ Pygmalion	
					❖ Adonis	❖ Hybris (11)
					❖ Aktaion	

Opmerking: Boek met CD

-
- ❖ Arachne
 - ❖ Daidalos
 - ❖ Faëthon
 - ❖ Filemon en Baukis
 - ❖ Midas
 - ❖ Narkissos
 - ❖ Niobe
 - ❖ Pelops
 - ❖ Sisyfos
 - ❖ Tantalos

 - ❖ Bellerofon
 - ❖ Herakles
 - ❖ Jason
 - ❖ Odysseus
 - ❖ Orfeus
 - ❖ Perseus
 - ❖ Theseus
 - ❖ Trojaanse oorlog

 - ❖ Agamemnon
 - ❖ Alkestis
 - ❖ Medeia
 - ❖ Oidipous

 - ❖ Dafne
 - ❖ Europa
 - ❖ Io
 - ❖ Persefone
 - ❖ Syrinx
 - ❖ Tereus

 - ❖ Atalante
 - ❖ Dionysos & dolfijnen
 - ❖ Psyche
-

❖ Helden (8)

❖ Tragedie (4)

❖ Aanranding (6)

❖ Andere (3)

2009	Van Donkelaar, Maria, van Rooijen, Martine, & Klaasen, Sandra (ill.). (2009). <i>De appel in verhalen, gedichten, spreekwoorden en recepten</i> . Rijswijk: De Vier Windstreken.	Cat. 1 7+ (bib.be) 8-10 (Biblion)	Jeugdbewerking	B-collectie: mythen ea verhalen	❖ Herakles ❖ Trojaanse oorlog (Peleus en Thetis)	❖ Helden (2)
	<u>Opmerking:</u> Sprookjes, mythen en andere verhalen over appels + recepten				❖ Atalante	❖ Andere (1)
2009	Van Laere, Geert. (2009). <i>Held gezocht! De avonturen van Pelates van Cyrene</i> . Leuven: Davidsfonds/Infodok.	Cat. 3 14+ (bib.be)	Jeugdbewerking	Mishmash	❖ Goden ➤ Andere	❖ Ontstaan (1)
	<u>Opmerking:</u> In zijn debuut verwerkt Geert Van Laere gegevens uit de Griekse mythologie tot een eigenzinnig fantasieverhaal. Het centrale gegeven is een conflict tussen de bekende goden van de berg Olympos en de andere, 'mindere' goden die door de eeuwen heen vergeten zijn geraakt.' (eigen recensie Leeswelp)				❖ Trojaanse oorlog	❖ Helden (1)
2009	Van Olmen, Peter, & de Cock, Nicole (ill.). (2009). <i>De kleine Odessa. Het levende boek</i> . Houten: Van Goor.	Cat. 3 12-13+ (bib.be) 12+ (Biblion)	Jeugdbewerking	Mishmash	❖ Odysseus	❖ Helden
2010	Pfeijffer, Ilya Leonard. (2010). <i>De Griekse mythen</i> . Amsterdam: Prometheus.	Volw. (uitg., bib.be) Cat. 4 15+ (leesplein)	Leesaanbeveling http://www.leesplein.be/jongerenliteratuurplein/onderwerp/klassieke-oudheid/191?sr=8	B-collectie: klassieke mythen	❖ Kosmos ❖ Mensen ➤ Deukalion ➤ Pandora ➤ Prometheus ❖ Goden ➤ Athena ➤ Dionysos ➤ Andere	❖ Ontstaan (7)

❖ Hyakinthos	
❖ Kastor & Polydeukes	❖ Verklarend (2)
❖ Adonis	
❖ Aktaion	❖ Hybris (13)
❖ Arachne	
❖ Danaïden	
❖ Faëthon	
❖ Ixion	
❖ Marsyas	
❖ Midas	
❖ Narkissos	
❖ Niobe	
❖ Pelops	
❖ Sisyfos	
❖ Tantalos	
❖ Aineias	
❖ Bellerofon	❖ Helden (11)
❖ Herakles	
❖ Jason	
❖ Kadmos	
❖ Meleagros	
❖ Odysseus	
❖ Orfeus	
❖ Perseus	
❖ Theseus	
❖ Trojaanse oorlog	
❖ Agamemnon	
❖ Antigone	❖ Tragedies (6)
❖ Bakchanten	
❖ Hippolytos	
❖ Medeia	
❖ Oidipous	

					<ul style="list-style-type: none"> ❖ Europa ❖ Ganymedes ❖ Hermafroditos ❖ Io ❖ Leda ❖ Persefone ❖ Arion ❖ Atalante ❖ Glaukos ❖ Lapithen & Kentauren 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Aanranding (6) ❖ Andere (4)
2010	van der Geest, Simon, & Jutte, Jan (ill.). (2010). <i>Dissus</i> . Amsterdam, Antwerpen: Querido.	Cat. 2 & 3 12+ (uitg.) 10+ (auteur) 12-13+ (bib.be) 10-13 (Biblion)	Jeugdbewerking	Mishmash	❖ Odysseus	❖ Helden (1)
2011	De Cock, Michael, & Dendooven, Gerda (ill.). (2011). <i>Diep in het woud. Verzamelde verhalen van Ovidius. Kleine klassiekers</i> . Leuven: Davidsfonds. Infodok.	Cat. 2 & 3 9+ (bib.be) 10-14 (Biblion)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Alkyone ❖ Anemone ❖ Daidalion ❖ Kyparissos ❖ Pygmalion ❖ Pyramos en Thisbe ❖ Adonis ❖ Aktaion ❖ Filemon en Baukis ❖ Midas ❖ Narkissos ❖ Orfeus 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Verklarend (6) ❖ Hybris (5) ❖ Helden (1)

					<ul style="list-style-type: none"> ❖ Dafne ❖ Hermafroditos ❖ Leto ❖ Skylla ❖ Tereus 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Aanranding (5)
					<ul style="list-style-type: none"> ❖ Atalante ❖ Dionysos & dolfijnen 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Andere (2)
2011	Versyp, Mieke, Devos, Isabel (foto's), Tavernier, Julie (ill.), & Lotte De Vuyst et. al. (coördinatie). (2011). <i>Soepletters</i> . Tiel: Lannoo.	Cat. 2 10-12 (uitg.) 10-11+ (bib.be) 9+ (Biblion)	Jeugdbewerking	Mishmash	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Odysseus 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Helden (1)
2012	Roijaards, Marcel. (2012). <i>Rebel met vleugels: het verhaal van Icarus</i> . Amsterdam, Antwerpen: Querido. <u>Opmerking:</u> Roman in pseudo-historisch tijds kader met Ikaros in de hoofdrol	Cat. 3 12+ (uitg.) 14+ (bib.be) 12+ (Biblion)	Jeugdbewerking	B-enkel	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Daidalos 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Hybris (1)
2012	van Dolen, Hein, & van Geijn, Louis (ill.). (2012). <i>De farao en de dief: 45 verhalen uit de oude wereld</i> . Nijmegen: Valkhof Pers.	Cat. 2 10-11 (bib.be) 10-13 (Biblion)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Stichting > Romulus ❖ Pyramos & Thisbe ❖ Aglauros ❖ Akontios & Kydippe ❖ Arion ❖ Hero 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Ontstaan (1) ❖ Verklarend (1) ❖ Andere (4)
2013	Idema, Erik, Joseph, Guida (ill.), & Kraaikamp, Nelleke (red.).	Cat. 1	Jeugdbewerking	B-collectie:	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Kosmos 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Ontstaan (2)

	(2013). <i>Het kistje met zand: verhalen uit de wereldgodsdiensden</i> . Amersfoort: Kwintessens.	8+ (uitg.)		klassieke mythen ea verhalen	❖ Mensen ➤ Prometheus	
	<u>Opmerking:</u> bundel verhalen uit Griekse mythologie, Hindoeïsme, Boeddhisme, Jodendom, Christendom en Islam (met gelijke verdeling verteltijd)				❖ Daidalos	❖ Hybris (1)
					❖ Odysseus ❖ Orfeus ❖ Trojaanse oorlog	❖ Helden (3)
2013	Kramer, Simone, & van Egeraat, Els (ill.). (2013). <i>De strijd om Troje en de terugkeer van de helden</i> (3e, herz. en aangevulde druk.). Amsterdam: Ploegsma.	Cat. 2 10-11+ (bib.be) 11-13+ (biblion)	Jeugdbewerking	B-collectie: klassieke mythen	❖ Odysseus ❖ Trojaanse oorlog (+Filoktetes, Ajas, Menelaos, Diomedes, Kalchas, Idomeneus)	❖ Helden (2)
					❖ Agamemnon	❖ Tragisch (1)
2013	Van Olmen, Peter, & de Cock, Nicole (ill.). (2013). <i>De kleine Odessa. Het geheim van Lode A</i> . Tiel: Lannoo.	Cat. 3 12-13+ (bib.be) 12+ (Biblion)	Jeugdbewerking	Mishmash	❖ Odysseus	❖ Helden (1)

Bijlage 3: Jeugdbewerkingen: frequentie volgens typologie van de mythe

3a Ontstaansmythen

	1970	1973	1976	1977	1978	1979	1981	1983	1984	1986	1988	1991	1992	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	Totaal
Ontstaan	0	0	6	2	3	0	0	0	1	2	4	7	1	0	1	6	4	0	1	2	0	0	3	4	6	0	7	2	11	0	0	1	2	76
*Kosmos			1							1	1	1				2									1		1	1	2				1	12
*Deukalion			1									1			1	1			1										2					7
*Dubbelmensen				1																														1
*Pandora			1		1				1	1		1				1				1					1		1		1					10
*Prometheus			1		1							1				2				1			1		1		1		1				1	11
*Athena				1							1	1					1							1	1		1		1					8
*Dionysos			1								1	1					1						1	1	1		1		1					9

3c Mythen over hybris

	1970	1973	1976	1977	1978	1979	1981	1983	1984	1986	1988	1991	1992	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	Totaal	
Hybris	0	0	8	7	0	0	1	0	0	2	2	9	0	2	8	9	5	0	1	3	4	1	5	6	0	1	7	1	17	0	5	1	1	106	
*Adonis																												1	1		1			3	
Aktaion															1										1		1		1						5
*Antigone (ooievaar)				1																															1
*Arachne			1	1											1						1						1		1						6
Atreus			1																						1										2
*Daidalos			1	1			1					1		1	1	1	1				1	1					1			3			1	1	16
*Danaïden												1				2											1								4
Erysichton																							1												1
Faëthon											1	1			1		1			1	1				1				2					9	
*Filemon & Baukis				1								1					1												1		1				5
Fineus																				1															1

3d Heldenmythen

	1970	1973	1976	1977	1978	1979	1981	1983	1984	1986	1988	1991	1992	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	Totaal	
Helden	1	1	3	2	2	1	1	1	1	6	3	9	3	9	6	10	9	2	3	3	1	1	7	2	1	5	7	7	23	1	2	0	6	139	
Aineias												1	1			2	1	1										1						7	
Bellerofon																							1			1	1	1						4	
Herakles												1			1	1				1	1		1				1	1	4					12	
Jason	1			1						1		1		1	1				1				1			1	1	2						12	
Kadmos												1				1							1	1			1								5
Meleagros																							1												1
*Odysseus		1			1			1		2	2	1		3		1			1	2			1			1	1	1	3	1	1		3	27	
*Orfeus			1							1	1	1		1	1	1	2										2	1	2		1		1	16	
Perseus			1							1		1		1	1	2	1								1		1	1	2					13	
*Theseus							1		1			1	1	2	1	1	2	1				1				1	1		4					18	
*Trojaanse oorlog			1	1	1	1				1		1	1	1	1	1	3		1				1	1		1			5				2	24	

3e Tragedies

	1970	1973	1976	1977	1978	1979	1981	1983	1984	1986	1988	1991	1992	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	Totaal
Tragedies	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	3	1	1	1	3	0	0	1	3	0	2	1	3	1	0	3	0	9	0	0	0	1	35
Agamemnon													1			1								1					2				1	6
Alkestis																					1						1		1					3
Antigone												1				1							1	1			1		1					6
Hippolytos																						1												1
Medeia										1		1							1	1					1				2					7
Oidipous										1		1		1	1	1					1	1		1					2					10
Bakchanten																											1							1
Smekelingen																													1					1

3f Mythen over aanranding

	1970	1973	1976	1977	1978	1979	1981	1983	1984	1986	1988	1991	1992	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	Totaal	
Aanranding	0	0	2	2	0	0	1	0	0	0	2	4	0	1	2	4	3	0	0	1	2	0	6	4	1	0	8	5	10	0	5	0	0	63	
*Cornix																					1						1							2	
*Dafne																					1						1		1		1			4	
*Europa			1				1					1				2							1				1	1	2					10	
Ganymedes												1											1					1	1						4
*Hermafroditos																															1				1
*Io				1								1			1	1								1			1	1	1						8
*Kallisto																								1			1	1	1						4
Leda																	1										1	1							3
Leto											1									1			1	1			1				1				6
*Persefone			1	1							1	1			1	1	1								1		1		2						11
*Skylia																							1	1							1				3
*Syrnix														1									1						1						3

Literatuur

Primaire werken

- Biegel, P., & Van der Veen, F. (ill.). (1998). *De zwerftochten van Aenas*. Haarlem: Holland.
- Boschvogel, F. R., De Langhe, N., & Vercruyssen, T. (ill.). (1978). *Boschvogels Europees sagenboek*. Leuven: Davidsfonds.
- Boumaâza, N. (1986). *Het tweede gezicht van Hellas*. Antwerpen, Amsterdam: Standaard.
- Bovée, J., & Van Stiphout, S. (ill.). (1973). *Femios in het spoor van Odysseus*. Antwerpen, Amsterdam: Standaard.
- Broos, H. J. M. (1991 [1967]). *Kleine Griekse Mythologie*. Groningen: Wolters Noordhoff.
- Cielen, L., & Beeckman, I. (ill.). (2009). *De sterrentuin. Wonderlijke verhalen over onze sterrenhemel*. Antwerpen: Manteau.
- De Cock, M., & Dendooven, G. (ill.). (2008). *De lange weg naar huis. Het verhaal van Odysseus. Kleine klassiekers*. Leuven: Davidsfonds/Infodok.
- De Cock, M., & Dendooven, G. (ill.). (2009). *Vliegen tot de hemel. Het verhaal van de Minotaurus. Kleine klassiekers*. Leuven: Davidsfonds/Infodok.
- De Cock, M., & Dendooven, G. (ill.). (2011). *Diep in het woud. Verzamelde verhalen van Ovidius. Kleine klassiekers*. Leuven: Davidsfonds/Infodok.
- De Cock, M., & Dendooven, G. (ill.). (2014). *Veldslag om een hart. Het verhaal van Helena*. Leuven: Davidsfonds/Infodok.
- De Rynck, P. (1997). *De knipoog van Medusa. Avonturen van oude Grieken*. Leuven: Davidsfonds/Clauwaert.
- De Rynck, P. (1999). *Het ei van Helena. Avonturen van Griekse godinnen*. Leuven: Davidsfonds/Clauwaert.
- Dijkstra, L. (2001). *Wachten op Apollo*. Rotterdam: Lemniscaat.

- Dros, I. & Heymans, M. (ill.). (1987). *Annetje Lie in het holst van de nacht*. Bussum: Van Holkeman & Warendorf.
- Dros, I. (1988). *De reizen van de slimme man*. Amsterdam: Van Goor.
- Dros, I. (2000). *Koning Odysseus (toneel)*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Dros, I. (2003). *Achilleus. Een opera voor jongeren*. [Jeugdopera]. Antwerpen, Gent: Het Paleis - De Vlaamse Opera.
- Dros, I. (2007a). *Griekse mythen*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- Dros, I. (2007b). *STYX*. Amersfoort -Veerensmederij: Xynix Opera.
- Dros, I. & Geelen, H. (ill.). (1971). *Het paard Rudolf*. Bussum: Van Holkema & Warendorf.
- Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (1994). *Odysseus, een man van verhalen*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (1996a). *De huiveringwekkende mythe van Perseus*. Amsterdam: Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek, Querido.
- Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (1996b). *Koning Midas heeft ezelsoren*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (1997). *De macht van de liefde: de mythen van Pygmalion, Narkissos, Tereus, Orfeus en Helena*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (1999a). *Ilios, het verhaal van de Trojaanse oorlog*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (1999b). *Reis naar de liefde: de mythe van het Gulden Vlies*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (2000a). *Held van de twaalf taken: de mythe van Herakles*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (2000b). *Liefde en wat ervoor doorgaat: de mythen van Medeia en Jason, Alkestis en Admetos, Psyche en Eros*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (2002). *Held van het labyrint: de mythen van Theseus en Ariadne, Daidalos en Ikaros, en Faidra*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (2004). *Griekse mythen*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (2005a). *Ilios & Odysseus*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (2005b). *Ilios & Odysseus*. Amsterdam: Singel Pockets.
- Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (2008). *Mee met Aeneas*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Dros, I., & Geelen, H. (ill.). (2012). *Griekse mythen*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Dubosch, J., & Deen, C. (ill.). (1983). *Ody: zijn Odysee*. Roosendaal: Essay.
- Franck, E. (1996). *Aeneas en Dido*. Averbode: Altoria Averbode.

- Franck, E. (1999). *Medea*. Averbode: Altoria Averbode.
- Franck, E., & Cneut, C. (ill.). (2005). *Hou van mij: de mooiste verhalen over liefde*. Leuven: Davidsfonds/Literair.
- Groothof, F., Geelen, H., & Monteverdi, C. (1999). *De thuiskomst van Odysseus*. [S.l.]: Vanguard Classics.
- Groothof, F., Geelen, H., & Mozart, W. A. (1997). *Idomeneo: koning van Kreta*. [S.l.]: Vanguard Classics.
- Groothof, F., Huiberts, M. I., Bosma, G. I., & Schutten, J. P. (ill.). (2007). *Het monster van het labyrint. J.S. Bach*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam.
- Groothof, F., Huiberts, M. I., Rogaar, K.-J., & Schutten, J. P. (ill.). (2007). *Orpheus en de Hellehond van de Hades*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam.
- Haarhuis, A., & Swier, A. (ill.). (2007). *Van dril tot kikker, van kikker tot prins. Gedaanteverwisseling bij insecten en amfibieën*. Hilversum: Fontaine.
- Hardenbol, I. (2001). *De twaalf opdrachten van Ilias*. Amsterdam: Sjaloom.
- Hartman, E. (1994). *De vloek van Polyfemos*. Rotterdam: Lemniscaat.
- Homeros, & Dros, I. (1991). *Odysseia: de reizen van Odysseus*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.
- Homeros, Zwijs, M., Damsté, O., & Zuidhoek, A. (ill.). (1979). *Ilias: de strijd om Troje. Beroemde avonturen (Vol. 14)*. Utrecht: Het Spectrum.
- Houtzager, G. (2003). *Geïllustreerde Griekse mythologie encyclopedie: de Griekse goden- en heldenwereld in woord en beeld*. Lisse: Rebo Productions.
- Hussaarts, J. (2001). *Icarus, of de lucht is blauw en ook de zee*. Krommenie: Nederlandse Vereniging voor Amateurtheater.
- Idema, E., Joseph, G. (ill.), & Kraaikamp, N. (red.). (2013). *Het kistje met zand: verhalen uit de wereldgodsdiensten*. Amersfoort: Kwintessens.
- Jongen, L., Jongen, V., & Ragas, I. (ill.). (2007). *Op zoek naar Odysseus*. Hoevelaken: Oecumenische Basisschool De Hoeve.
- Kramer, S., & van Egeraat, E. (ill.). (1995). *De tocht van de Argonauten*. Amsterdam: Ploegsma.
- Kramer, S., & van Egeraat, E. (ill.). (2003). *Mensen, draken, dolfijnen: wezens uit de Griekse mythologie*. Amsterdam: Ploegsma.
- Kramer, S., & van Egeraat, E. (ill.). (2004). *De strijd om Troje*. Amsterdam: Ploegsma.
- Kramer, S., & van Egeraat, E. (ill.). (2005). *De strijd van de Titanen*. Amsterdam: Ploegsma.
- Kramer, S., & van Egeraat, E. (ill.). (2006). *De omzwervingen van Odysseus*. Amsterdam: Ploegsma.

- Kramer, S., & van Egeraat, E. (ill.). (2008). *Van Grote Beer en Orion*. Amsterdam: Ploegsma.
- Kramer, S., & Van Egeraat, E. (ill.). (2009). *Griekse tragedies*. Amsterdam: Ploegsma.
- Kramer, S., & van Egeraat, E. (ill.). (2013). *De strijd om Troje en de terugkeer van de helden* (3e, herz. en aangevulde dr.). Amsterdam: Ploegsma.
- Lim, H., & van Heyningen-Will, A.D. (ill.). (1976). *De wijze uil van Paradijs*. Willemstad: St. Augustinus boekhandel.
- Meppelink, H., Bata, P. (ill.), & van de Woestijne, W. (ed.). (1988). *Mythologie: Griekse godenverhalen*. Lelystad Stichting IVIO.
- Ovidius, D'Hane Scheltema. M. (1993). *Metamorphosen*. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Gennep.
- Pelgrom, E., & Tjong-Khing, T. (ill.). (2006). *Helden*. Tiel: Lannoo.
- Pelgrom, E., & Tjong-Khing, T. (ill.). (2007). *Donder en bliksem*. Tiel: Lannoo.
- Pfeijffer, I. L. (2010). *De Griekse mythen*. Amsterdam: Prometheus.
- Ransijn, T., Erausquin J. et al. (foto's), & Euverman, W. (ill.). (1997). *Griekse goden*. Houten: De Ruiters/Educatieve Partners.
- Reerink, D., & Mutsaers, A. (1988). *De avonturen van Odysseus: een verhaal van Homerus*. Groningen: Dijkstra.
- Roijaards, M. (2012). *Rebel met vleugels: het verhaal van Icarus*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Roodbeen, M. (1997). *De mooiste Griekse mythen en sagen*. Hoevelaken: Verba.
- Rutyné, A. (1997). *De visioenenvloek*. Aartselaar: Deltas.
- Schuyesmans, W. (1994). *Ariadne*. Averbode: Altoria Averbode.
- Schuyesmans, W. (2002). *De ogen van de tiran. De Oedipus van Sophocles*. Averbode Altoria Averbode.
- Schuyesmans, W. (2003). *Antigone's keuze*. Leuven: Davidsfonds/Infodok.
- Spillebeen, W. (1982). *Aeneas of de levensreis van een man*. Leuven: Davidsfonds/Literair.
- Tels, L., & van der Steen, F. (ill.). (1997). *Koning Midas heeft ezelsoren en andere verhalen uit de oudheid*. Den Haag: De Nieuwe Haagsche.
- Timmermans, L., & Iovčev, I. (ill.). (1970). *Het Gulden Vlies: Griekse legende*. Den Haag [etc.]: Van Goor [etc.].
- vander Beken, D. (1994). *De bekendste mythen en legenden*. Aartselaar: Zuidnederlandse Uitgeverij.
- van den Brink, A., Huijzer, M., Luizink, T., & Bouma, Y. (2009). *Griekse mythologie*. Groningen [etc.]: Noordhoff.

- van der Geest, S. (2005). *Perseus, prutser. Een bewerking van de mythe van Perseus*. niet gepubl.
- van der Geest, S., & Jutte, J. (ill.). (2010). *Dissus*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- van der Putte, A., & Venema, R. (ill.). (1977). *Van de ezelsoren en de spin*. Haarlem: Holland.
- van Dolen, H., & van Geijn, L. (ill.). (2009). *Op naar de Olympos! Verhalen over Griekse goden, helden en mensen om voor te lezen of om zelf te lezen*. Nijmegen: Valkhof Pers.
- van Dolen, H., & van Geijn, L. (ill.). (2012). *De farao en de dief : 45 verhalen uit de oude wereld*. Nijmegen: Valkhof Pers.
- Van Donkelaar, M., van Rooijen, M., & Klaasen, S. (ill.). (2009). *De appel in verhalen, gedichten, spreekwoorden en recepten*. Rijswijk: De Vier Windstreken.
- van Epen, M., & Asselberg, D. (ill.). (1977). *Jason: een verhaal uit de Griekse mythologie*. Antwerpen, Amsterdam: Standaard.
- Vanhaecke, L. (1986). *de Odyssee*. Brugge: Vanhaecke.
- van Koten, D., Engelman, R. (ill.). (1996 [1922]). *Griekse heldensagen*. Antwerpen: Standaard Producties.
- Van Laere, G. (2009). *Held gezocht! De avonturen van Pelates van Cyrene*. Leuven: Davidsfonds/Infodok.
- van Mourik, C., Bouland-de Ruyte, B., & Biro, V. (ill.). (1984). *Heidi en andere sprookjes en vertellingen*. Rotterdam/Breda: Lekturama.
- van Mourik, C., Bouland-de Ruyter, B., & Embleton, A. G. (ill.). (1984). *Roodkapje en andere sprookjes en vertellingen*. Rotterdam/Breda: Lekturama.
- Van Olmen, P., & de Cock, N. (ill.). (2009). *De kleine Odessa. Het levende boek*. Houten: Van Goor.
- Van Olmen, P., & de Cock, N. (ill.). (2013). *De kleine Odessa. Het geheim van Lode A*. Tiel: Lannoo.
- van Raephorst-Tuk, M., & Collot d'Escury, J. (ill.). (1981). *O, als ik een vogel was*. Utrecht [etc.]: Bruna.
- Verleyen, K. (1998). *Prins van de leegte*. Leuven: Davidsfonds/Infodok.
- Verleyen, K., Leys, F., & Junius, D. (ill.). (1992). *Uil of Adelaar. Verhalen van Grieken en Romeinen*. Leuven: Davidsfonds/Infodok.
- Verleyen, K., Leys, F., & Sollie, A. (ill.). (2000). *De paarden van Heraion*. Leuven: Davidsfonds/Infodok.
- Versyp, M., Devos, I. (foto's), Tavernier, J. (ill.), & De Vuyst, L. et. al. (coördinatie). (2011). *Soepletters*. Tiel: Lannoo.
- Zirkzee, Jacqueline (2001). *Mykene*. Schoorl: Conserve.

Secundaire werken

- Amkreutz, R. (2013, 16/10). Leraar Latijn sterft uit. *De Morgen*. Geraadpleegd op <http://www.demorgen.be/dm/nl/1344/Onderwijs/article/detail/1723763/2013/10/16/Leraar-Latijn-sterft-uit.dhtml>
- Bacchilega, C., & Rieder, J. (2010). Mixing it up: generic complexity and gender ideology in early twenty-first century fairy tale films. In P. Greenhill & S. E. Matrix (Eds.), *Fairy tale films: visions of ambiguity* (pp. 23-41). Logan, Utah: Utah State University Press.
- Bal, M. (1990). *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie* (5de, volledig herz. ed.). Muiderberg: Couthino.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- Baudy, G. (2013). Kronos. In H. Cancik, H. Schneider & M. Landfester (Eds.), *Brill's New Pauly. Antiquity Volumes*: Brill Online.
- Beauvais, C. (2013). The problem of 'power': metacritical implications of aetnormativity for children's literature research. *Children's Literature in Education*, 44(1), 74-86.
- Beckett, S. L. (2011). Crossover Literature. In P. Nel & L. Paul (Eds.), *Keywords for children's literature* (pp. 58-61). New York: New York University Press.
- Bekkering, H. (1993). Jeugdliteratuur in historisch perspectief. Maar welk? *Literatuur zonder leeftijd*, 7(25), 8-16.
- Bekkering, H. (1994). Jeugdliteratuur - literatuur: afnemende verschillen? Het raadsel van de leesbaarheid. *Literatuur*, 11(6), 322-328.
- Bekkering, H. (2003). Over de literatuuropvattingen van auteurs: een aanzet tot poëtica-onderzoek. *Literatuur zonder leeftijd*, 17(61), 7-8.
- Bekkering, H., Heimeriks, N., & Van Toorn, W. (1989). *De hele Bibelebontse berg: de geschiedenis van het kinderboek in Nederland en Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden*. Amsterdam, Antwerpen: Querido.
- Bernstock, J. E., & Selz, P. (1991). *Under the spell of Orpheus: the persistence of a myth in twentieth-century art*. Carbondale (Ill.): Southern Illinois University Press.
- Borghart, P. (2006). *In het spoor van Emile Zola. De narratologische code(s) van het Europese naturalisme*. Gent: Academia Press Ginkgo.
- Bottigheimer, R. B. (1998). 'An important system of its own'. Defining children's literature. *Princeton University Library Chronicle*, 69(2), 191-210.
- Bradford, C., Mallan, K., Stephens, J., & McCallum, R. (2008). *New world orders in contemporary children's literature: utopian transformations*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.

- Bremmer, J. N. (1987). *Interpretations of Greek mythology*. London: Croom Helm.
- Brinkman's cumulatieve catalogus van boeken. *Nederlandse bibliografie bevattende de in Nederland en Vlaanderen uitgegeven of herdrukte boeken [...]*. (1846-heden). Alphen aan den Rijn: Samsom.
- Brooks, K. (2003). Nothing sells like teen spirit: the commodification of youth culture. In K. Mallan & S. Pearce (Eds.), *Youth cultures: texts, images, and identities* (pp. 1-16). Westport (Conn.): Praeger.
- Brown, S. A. (2005). *Ovid: myth and metamorphosis*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Bruinisse, S. v. (1999). 'Inkorten mag, zolang je de typische sfeer maar niet aanraakt': Ed Franck over het bewerken van klassiekers. *Literatuur zonder leeftijd*, 13(50), 343-349.
- Burkert, W. (1979). *Structure and history in Greek mythology and ritual*. Berkeley: University of California Press.
- Burt, R. M. (1998). Rape myths. In M. E. Odem & J. Clay-Warner (Eds.), *Confronting rape and sexual assault* (pp. 129-144). Wilmington (Del.): Scholarly Resources.
- Campbell, J. (1968). *The hero with a thousand faces* (2nd ed.). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Chambers, A. (1980). The reader in the book. In N. Chambers (Ed.), *The signal approach to children's books* (pp. 250-276). Harmondsworth: Kestrel.
- Chong, C., Mollineaux, H., & Fournier, H. (2012). Communication as commodification. Video technology and the gendered gaze. In K. Ross (Ed.), *The handbook of gender, sex, and media* (pp. 419-435). Malden (Mass.): Wiley-Blackwell.
- Coats, K. (2009). Nodelman, Perry. *The hidden adult: defining children's literature*. (Recensie). *Bulletin of the Centre for Children's Books*, 62(9), 385.
- Collins, F. M., & Ridgman, J. (2006). *Turning the page: children's literature in performance and the media*. Oxford, New York: Peter Lang.
- Corsaro, W. A. (1997). *The sociology of childhood*. Thousand Oaks (Calif.): Pine Forge Press.
- Coupe, L. (1997). *Myth*. London, New York: Routledge.
- Csapo, E. (2005). *Theories of mythology*. Malden (Mass.): Wiley-Blackwell.
- Cyrino, M. S. (2010). *Aphrodite*. London, New York: Routledge.
- de Jong, I. J. F. (1992). *In betovering gevangen: aspecten van Homerus' vertelkunst*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- de Jong, I. J. F. (1997). Homer and narratology. In I. Morris & B. B. Powell (Eds.), *A new companion to Homer* (pp. 305-325). Leiden: Brill.

- de Jong, I. J. F. (2001). *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Schutter, G. (2013, 09/01). Wat als Chinees het nieuwe Latijn was? *De Standaard*. Geraadpleegd op http://www.standaard.be/cnt/dmf20130128_00448996
- de Vries, A. (1990). Het verdwijnende kinderboek. Opvattingen over jeugdliteratuur na 1980. *Leesgoed*, 17(2), 64-68.
- de Vries, A. (1996). The Netherlands. In P. Hunt & S. Ray (Eds.), *International companion encyclopedia of children's literature* (pp. 701-708). London, New York: Routledge.
- de Vries, A. (1997). Literature for all ages. In S. L. Beckett (Ed.), *Reflections of change: children's literature since 1945* (pp. 43-47). Westport (Conn.), London: Greenwood Press.
- Demoen, K. (2007). *De literatuur van de oudheid. Korte geschiedenis van de Griekse literatuur*. (Syllabus). Gent: Academia Press.
- Desmet, M. K. T. (2007). *Babysitting the reader. Translating English narrative fiction for girls into Dutch (1946-1995)*. Bern, New York: Peter Lang.
- Doherty, L. E. (2001). *Gender and the interpretation of classical myth*. London: Duckworth.
- Dougherty, C. (2006). *Prometheus*. London, New York: Routledge.
- Dowden, K. (1992). *The uses of Greek mythology*. London, New York: Routledge.
- Dros, I. (1991). Buiten voor de deur. *Raster*, 56, 122-131.
- Enciso, P., Wolf, S. A., Coats, K., & Jenkins, C. A. (2010). Children's literature: standing in the shadow of adults. *Reading Research Quarterly*, 45(2), 252-263.
- Erll, A., & Rigney, A. (2006). Literature and the production of cultural memory: introduction. *European Journal of English Studies*, 10(2), 111-115.
- Ewers, H.-H. (2009). *Fundamental concepts of children's literature research: literary and sociological approaches*. London, New York: Routledge.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge (U.K.), Cambridge (Mass.): Polity Press.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse: textual analysis for social research*. London, New York: Routledge.
- Falconer, R. (2009). *The crossover novel: contemporary children's fiction and its adult readership*. London, New York: Routledge.
- Fantham, E. (2004). *Ovid's Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press.
- Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic books.
- Ferry, L. (2008). *Apprendre à vivre 2. La sagesse des mythes*. Paris: Plon.

- Freedman, B. (1991). *Staging the gaze: postmodernism, psychoanalysis, and Shakespearean comedy*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press.
- Frow, J. (2006). *Genre*. London, New York: Routledge.
- Fulkerson, L. (2009). The *Heroides*: female elegy? In P. E. Knox (Ed.), *A companion to Ovid* (pp. 87-98). Chichester (U.K.), Malden (Mass.): Wiley-Blackwell.
- Geerts, S. (2007). *Wat is er toch zo kwellend mooi aan dat zingen en vertellen... Analyse van de vertelkunst van Imme Dros' Ilios en Odysseus en onderzoek naar de reactie van lezers*. (masterthesis), Universiteit Gent, Gent.
- Geerts, S. (2009a). Een gids in het land van de mythen: Imme Dros hervertelt de klassieken. *Literatuur zonder leeftijd*, 23(78), 38-57.
- Geerts, S. (2009b). Het 'klassieke oeuvre' van Imme Dros. (Recensieartikel). *De Leeswelp*, 15(2), 64-66.
- Geerts, S. (2010a). Het verhaal van Odysseus in de recente jeugdliteratuur. *Deus Ex Machina*, 123, 36-41.
- Geerts, S. (2010b). Poëzie voor jongens. Simon van der Geest, Jan Jutte. *Dissus*. (Recensieartikel). *De Leeswelp*, 6(16), 222-224.
- Geerts, S. (2011a). Een held op de W.C. Simon van der Geest, Jan Jutte. *Dissus*. (Recensieartikel). *Leesgoed*, 38(4), 18-22.
- Geerts, S. (2011b). Learning to live. The humanist interpretation of classical mythology in children's literature. In J. Nelis (Ed.), *Receptions of Antiquity, Réceptions de l'Antiquité. Book volume in honour of professor Freddy Decreus*. (pp. 243-251). Gent: Academia Press.
- Geerts, S. (2013a). Een actieve rol voor de lezer. Peter van Olmen, Nicole De Cock (ill.). *De kleine Odessa. Het geheim van Lode A*. (Recensie). *De Leeswelp*, 19(5), 186-187.
- Geerts, S. (2013b). Een mythische Peter Pan. Marcel Roijaards. *Rebel met vleugels*. (Recensieartikel). *De Leeswelp*, 19(3), 106-109.
- Geerts, S. (2013c). Mythologie als levensles. Imme Dros en de klassieken. *Literatuur zonder leeftijd*, 27(91), 133-146.
- Geerts, S. (2014). Continuity and change in the treatment of frightening subject matter: contemporary retellings of classical mythology for children in the Low Countries. *International Research in Children's Literature*, 7(1), 18-36.
- Geerts, S., & Van den Bossche, S. (2011). Oneindige verhalen: hoe canonwerken voortleven in de jeugdliteratuur. In S. Geerts & S. Van den Bossche (Eds.), *Oneindige verhalen: hoe canonwerken voortleven in de jeugdliteratuur* (pp. 3-19). Gent: Academia Press.
- Geerts, S., & Van den Bossche, S. (2014a). *Never-ending stories. Adaptation and canonisation in children's literature*. Gent: Academia Press Ginkgo.

- Geerts, S., & Van den Bossche, S. (2014b). Never-ending stories: how canonical works live on in children's literature. In S. Geerts & S. Van den Bossche (Eds.), *Never-ending stories: adaptation, canonisation and ideology in children's literature* (pp. 5-19). Gent: Academia Press Ginkgo.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris.
- Genette, G., Lewin, J. E., & Macksey, R. (2001). *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gera, J., & Sneller, A. A. (2010). *Inleiding literatuurgeschiedenis voor de internationale neerlandistiek*. Hilversum: Verloren.
- Ghesquiere, R. (1999). Waar komen al die engelen vandaan? Filosofie en kinderliteratuur. In P. Mooren, H. Van Lierop & A. de Vries (Eds.), *Morele verbeelding. Normen en waarden in de jeugdcultuur* (pp. 29-46). Tilburg: Tilburg University Press.
- Ghesquiere, R. (2006). Vaders en zonen. *Literatuur zonder leeftijd*, 20(70), 49-74.
- Ghesquiere, R. (2009). *Jeugdliteratuur in perspectief*. Leuven: Acco.
- Graf, F., & Marier, T. (1996). *Greek mythology: an introduction*. Baltimore (Md.): Johns Hopkins University Press.
- Graves, R. (1990 [1955]). *Griekse mythen* (P. Syrier, K. Helsloot & L. Huisman, Trans.). Amsterdam: Olympus.
- [Griekse mythen. Imme Dros]. (2012). *Athenaeum*. Geraadpleegd 4/10/2014, op http://www.uitgeverijathenaeum.nl/web/Boek/9789025308841_Griekse-mythen-1.htm
- [Griekse mythen. Imme Dros]. (2013). *Cobra*. Geraadpleegd 28/09/2014, op <http://cobra.be/cm/cobra/boek/1.1664223>
- [Griekse mythen. Imme Dros] (2014). *boekenzoeker.org*. Geraadpleegd 28/09/2014, op <http://boekenzoeker.org/16+/overzichtenboek.asp?boekid=2857>
- [Griekse mythen. Imme Dros]. (z.j.). *Querido*. Geraadpleegd 05/10/2014, op http://www.queridokinderenjeugdboeken.nl/web/Boek/9789045113876_Griekse-mythen.htm
- Grimal, P. (1996). *The dictionary of classical mythology*. Oxford: Blackwell.
- Gubar, M. (2010). *Artful dodgers: reconceiving the golden age of children's literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Hardie, P. (2002). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hardwick, L. (2003). *Reception studies*. Oxford: Oxford University Press.

- Harrison, C. (2012). Studio5ive.com. Selling cosmetics to men and reconstructing masculine identity. In K. Ross (Ed.), *The handbook of gender, sex, and media* (pp. 198-204). Malden (Mass.): Wiley-Blackwell.
- HDB. (2013, 28/06). Studierichting Grieks-Latijn op sterven na dood. *Het Belang van Limburg*. Geraadpleegd op <http://www.hbvl.be/nieuws/binnenland/aid1411807/studierichting-grieks-latijn-op-sterven-na-dood.aspx>
- Hendrick, H. (1997). Constructions and reconstructions of British childhood: an interpretative survey, 1800 to the present. In A. James & A. Prout (Eds.), *Constructing and reconstructing childhood. Contemporary issues in the sociological study of childhood* (pp. 34-62). London, Washington D.C.: Falmer Press.
- Herman, D. (2002). *Story logic: problems and possibilities of narrative*. Lincoln (Neb.): University of Nebraska Press.
- Herman, L., & Vervaeck, B. (2005). *Vertelduivels: handboek verhaalanalyse* (3e herz. ed.). Nijmegen: Vantilt.
- Higonnet, A. (1998). *Pictures of innocence : the history and crisis of ideal childhood*. London: Thames and Hudson.
- Hollindale, P. (1997). *Signs of childness in children's books*. Stroud: Thimble.
- Horvath, M., Brown, J., & Koss, M. P. (2009). *Rape: challenging contemporary thinking*. Cullompton: Willan.
- [Hou van mij. Ed Franck]. (2014). *boekenzoeker.org*. op <http://boekenzoeker.org/12+/contentpage.asp?p=Boek&BoekID=2974>
- Hourihan, M. (1997). *Deconstructing the hero: literary theory and children's literature*. London, New York: Routledge.
- Hunt, P. (1984a). Childist criticism: the subculture of the child, the book and the critic. *Signal*, 43, 42-59.
- Hunt, P. (1984b). Questions of method and methods of questioning: childist criticism in action. *Signal*, 45, 180-200.
- Hunt, P. (1994). *An introduction to children's literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Hunt, P. (1998). Dissolving the borders: children's literature, adult literature, and new kinds of criticism. In H. v. Lierop-Debrauwer, H. Peters & A. d. Vries (Eds.), *Een gat in de grens: ontwikkelingen in literatuur en onderwijs*. Tilburg: Tilburg University Press.
- Hunt, P. (1999). *Understanding children's literature*. London, New York: Routledge.
- Hunt, P. (2004). Children's literature and childhood. In M. J. Kehily (Ed.), *An introduction to childhood studies*. Maidenhead: Open University Press.

- Hunt, P. (2009a). Instruction and delight. In J. Maybin & N. J. Watson (Eds.), *Children's literature: approaches and territories* (pp. 12-26). Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Milton Keynes: Palgrave Macmillan; Open University Press.
- Hunt, P. (2009b). The same but different: conservatism and revolution in children's fiction. In J. Maybin & N. J. Watson (Eds.), *Children's literature: approaches and territories* (pp. 70-85). Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Milton Keynes: Palgrave Macmillan; Open University Press.
- Hunt, P. (2011). Children's literature. In P. Nel & L. Paul (Eds.), *Keywords for children's literature* (pp. 42-47). New York: New York University Press.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of Adaptation*. London, New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (2009). In praise of adaptation. In J. Maybin & N. J. Watson (Eds.), *Children's literature: approaches and territories* (pp. 333-338). Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Milton Keynes: Palgrave Macmillan; Open University Press.
- iemand een oor aannaaien. (2006). Utrecht: Van Dale Lexicografie.
- Iser, W. (1978). *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore (Md.): Johns Hopkins University Press.
- James, A., & James, A. L. (2008). *Key concepts in childhood studies*. Los Angeles: SAGE.
- James, A., Jenks, C., & Prout, A. (1998). *Theorizing childhood*. Cambridge: Polity Press.
- Jauss, H. R. (1970). *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jauss, H. R. (2001). The identity of the poetic text in the changing horizon of understanding. In J. L. Machor & P. Goldstein (Eds.), *Reception study: from literary theory to cultural studies* (pp. 7-28). London, New York: Routledge.
- Jauss, H. R., & Benzinger, E. (1970). Literary history as a challenge to literary theory. *New Literary History*, 2(1), 7-37.
- Jeugdboekenweek 2014. Gevaar! (2014). Stichting Lezen. Geraadpleegd 28/09/2014, op <http://jeugdboekenweek.be/2014/thema.html>
- Jones, K. (2006). Getting rid of children's literature. *The Lion and the Unicorn*, 30(3), 287-315.
- Joosen, V. (2007). De sprookjes van Grimm tussen orale vertelling en literaire performance. *Neerlandistiek.nl*. <http://www.meertens.knaw.nl/neerlandistiek/>
- Joosen, V. (2008). *Sprookjes opnieuw bekeken: de intertekstuele dialoog tussen sprookjestheorie en Duitse, Engelse en Nederlandse sprookjesbewerkingen in de periode van 1970 tot 2006*. (Doctoraat), Universiteit Antwerpen, Antwerpen.

- Joosen, V. (2010). Kara K. Keeling, Scott T. Pollard. *Critical approaches to food in children's literature*. (Recensie). *De Leeswelp*. http://www.vlabinvbc.be/de-leeswelp/onderzoek/onderzoek?via_navigatieid=25&onderzoekid=2676
- Joosen, V. (2011). *Critical and creative perspectives on fairy tales: an intertextual dialogue between fairy-fale scholarship and postmodern retellings*. Detroit: Wayne State University Press.
- Joosen, V., & Vloeberghs, K. (2008). *Uitgelezen jeugdliteratuur: een ontmoeting met traditie en vernieuwing*. Leuven: LannooCampus.
- Kaplan, C., & Rose, E. C. (1990). *The canon and the common reader*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Keith, A. (2009). Sexuality and gender. In P. E. Knox (Ed.), *A companion to Ovid* (pp. 355-369). Malden (Mass.): Wiley-Blackwell.
- [Koning Midas heeft ezelsoren. Leontien Tels]. (z.j.). *De nieuwe Haagsche*. op <http://www.denieuwehaagsche.nl/index.php/de-collectie/boeken/koning-midas-heeft-ezelsoren-detail>
- Koster, C. (2005). En familie. De positie van vertaling in kinder- en jeugdliteratuur. *Dag van het vertaalde kinderboek*. <http://www.fondsvoordeletteren.nl/bestanden/VerslVrtKindB.pdf>
- Kümmerling-Meibauer, B., & Surmatz, A. (2011). *Beyond Pippi Longstocking : intermedial and international aspects of Astrid Lindgren's works*. London, New York: Routledge.
- Kustermans, K., & De Graaff, W. (2012). Bij een afscheid... *Leesgoed*, 39(6), 14-21.
- Landow, G. P. (2006). *Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization* (3rd ed.). Baltimore (Md.): Johns Hopkins University Press.
- Larmour, D. H. J. (1990). Tragic *Contaminatio* in Ovid's *Metamorphoses*: Procne and Medea; Philomela and Iphigeneia (6. 424–674); Scylla and Phaedra (8. 19–151). *Illinois Classical Studies*, 15(1), 131-141.
- Latacz, J., & Göbbels, W. (1991). *Homeros: de eerste dichter van het Avondland*. Nijmegen: SUN.
- Lefebvre, B. (2013). *Textual transformations in children's literature: adaptations, translations, reconsiderations*. London, New York: Routledge.
- Lefkowitz, M. R. (2007). *Women in Greek myth* (2nd ed.). Baltimore (Md.): Johns Hopkins University Press.
- Lesnik-Oberstein, K. (1994). *Children's literature: criticism and the fictional child*. Oxford, New York: Clarendon Press; Oxford University Press.
- Lesnik-Oberstein, K. (1999). Essentials: What is children's literatur? What is childhood? In P. Hunt (Ed.), *Understanding children's literature* (pp. 15-29). London, New York: Routledge.

- Lesnik-Oberstein, K. (2004). *Children's literature: new approaches*. New York: Palgrave Macmillan.
- Leurs, K., & Ponzanesi, S. (2012). Dutch Moroccan girls performing their selves in instant messaging spaces. In K. Ross (Ed.), *The handbook of gender, sex, and media* (pp. 436-454). Malden (Mass.): Wiley-Blackwell.
- Lindner, K. (2012). 'In touch' with the female body. Cinema, sport, and lesbian representability. In K. Ross (Ed.), *The handbook of gender, sex, and media* (pp. 277-293). Malden (Mass.): Wiley-Blackwell.
- Lovatt, H. (2013). *The epic gaze: vision, gender and narrative in ancient epic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Machor, J. L., & Goldstein, P. (2001). *Reception study: from literary theory to cultural studies*. London, New York: Routledge.
- Marquardt, P. A. (1982). Hesiod's ambiguous view of woman. *Classical Philology*, 77(4), 283-291.
- Mathijssen, M. (2003). *Naar de letter: handboek editiewetenschap*. Den Haag: Constantijn Huygens Instituut.
- McCallum, R. (1999). *Ideologies of identity in adolescent fiction: the dialogic construction of subjectivity*. New York: Garland.
- McCallum, R., & Stephens, J. (2010). Ideology and children's books. In K. Coates, S. Wolf, P. Enciso & C. Jenkins (Eds.), *Handbook of research on children's and young adult literature* (pp. 359-371). London, New York: Routledge.
- McCulloch, F. (2011). *Children's literature in context*. London: Continuum.
- McGillis, R. (2010). 'Criticism is the theory of literature': theory is the criticism of literature. In D. Rudd (Ed.), *The Routledge companion to children's literature* (pp. 14-25). London, New York: Routledge.
- Medusa op school (1997). *Klasse voor leraren*, 80, 20.
<http://www.klasse.be/archief/medusa-op-school/>
- [Mee met Aeneas. Imme Dros] (z.j.). *Querido*. Geraadpleegd 05/10/2014, op
http://www.queridokinderenjeugdboeken.nl/web/Boek/9789045107301_Mee-met-Aeneas.htm
- Metcalf, E.-M. (1997). The changing status of children and children's literature. In S. L. Beckett (Ed.), *Reflections of change. Children's literature since 1945*. Westport (Conn.), London: Greenwood Press.
- Mickenberg, J. L., & Nel, P. (2011). Radical children's literature now! *Children's Literature Association Quarterly*, 36(4), 445-473.
- Mooren, P. (2001). Onder het topje van de ijsberg. Literaire levenskansen en de grenzen van de polysysteemtheorie. *Literatuur zonder leeftijd*, 15(56), 325-340.

- Morford, M. P. O., & Lenardon, R. J. (2007). *Classical mythology*. New York: Oxford University Press.
- Müller, A. (2013). *Adapting canonical texts in children's literature*. New York: Bloomsbury Academic.
- Mulvey, L. (1996). *Fetishism and curiosity*. London, Indiana: British Film Institute; Indiana University Press.
- narcissistic personality disorder. (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders, 5th edition* op <http://dsm.psychiatryonline.org/content.aspx?bookid=556§ionid=41101784&resultclick=24#103442167>
- Nikolajeva, M. (1996). *Children's literature comes of age : toward a new aesthetic*. New York: Garland Pub.
- Nikolajeva, M. (1998). Exit children's literature? (Contemporary trends in international children's fiction). *The Lion and the Unicorn*, 22(2), 221-236.
- Nikolajeva, M. (2010). *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*. London, New York: Routledge.
- Nodelman, P. (1992). The other: orientalism, colonialism, and children's literature. *Children's Literature Association Quarterly*, 17(1), 29-35.
- Nodelman, P. (1997). Fear of children's literature: what's left (or right) after theory. In S. L. Beckett (Ed.), *Reflections of change: children's literature since 1945* (pp. 3-14). Westport, (C.T.) [etc.]: Greenwood Press.
- Nodelman, P. (2007). The precarious life of children's literature criticism. *Canadian Children's Literature*, 33(2), 1-16. <http://ccl.uwinnipeg.ca/editorials/nodelman332.pdf>
- Nodelman, P. (2008). *The hidden adult: defining children's literature*. Baltimore (Md.): Johns Hopkins University Press.
- Nodelman, P., & Reimer, M. (2003). *The pleasures of children's literature*. Boston: Allyn & Bacon.
- O'Sullivan, E. (2005). *Comparative children's literature*. London, New York: Routledge.
- O'Sullivan, E. (2010). *Historical dictionary of children's literature*. Lanham (Md.): Scarecrow Press.
- Oittinen, R. (2000). *Translating for children*. New York: Garland.
- Onega, S., & García Landa, J. A. (1996). *Narratology: an introduction*. London: Longman.
- Parlevliet, S. (2009). *Meesterwerken met ezelsoren. Bewerkingen van literaire klassiekers voor kinderen 1850-1950*. Hilversum: Verloren.
- Paruolo, E. (2011). *Brave new worlds: old and new classics of children's literatures*. Bruxelles, New York: P.I.E. Peter Lang.

- Procureur, G. (2013, 18/04). Latijn studeren hoeft niet. *De Standaard*. Geraadpleegd op http://www.standaard.be/cnt/dmf20130417_00545056
- Rajewski, O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 6, 43-64.
- Raukema, A.-M. (2004). 'Het is een verarming als jongeren deze klassiekers alleen nog als strip of film kennen'. *Eigentijdse hervertellingen van eeuwenoude boeken*. *Tsjip*, 14, 17-19.
- Reimer, M. (2011). Home. In P. Nel & L. Paul (Eds.), *Keywords for children's literature* (pp. 106-109). New York: New York University Press.
- Reynolds, K. (2007). *Radical children's literature: future visions and aesthetic transformations in juvenile fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rijser, D. (1999, 09/07). Thermopylae wordt niet bewaakt. De klassieken tussen heldendood en verkettering. *NRC Handelsblad*. Geraadpleegd op <http://nrcboeken.vorige.nrc.nl/recensie/thermopylae-wordt-niet-bewaakt>
- Rosati, G. (2006). Weaving the text in the *Metamorphoses*. In P. E. Knox (Ed.), *Oxford readings in Ovid* (pp. 320-350). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Rose, J. (1984). *The case of Peter Pan, or the impossibility of children's fiction*. London: Macmillan.
- Ross, K. (2012). *The handbook of gender, sex, and media*. Malden (Mass.): Wiley-Blackwell.
- Rudd, D. (2010). The development of children's literature. In D. Rudd (Ed.), *The Routledge encyclopedia of children's literature* (pp. 3-13). London, New York: Routledge.
- Rudd, D. (2013). *Reading the child in children's literature: a heretical approach*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Salzman-Mitchell, P. B. (2005). *A web of fantasies: gaze, image, and gender in Ovid's Metamorphoses*. Columbus (Ohio): Ohio State University Press.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. London, New York: Routledge.
- Schaps, D. M. (2010). *Handbook for classical research*. Milton Park: Routledge.
- Sels, N. (2010a). 'Een op handen zijnde onthulling': Blumenberg, Lacan, en de constructie van betekenis in de mythe. (Doctoraat), Universiteit Gent, Gent.
- Sels, N. (2010b). The function of irony in mythical narratives. Hans Blumenberg and Homer's ludicrous gods. In W. v. Binsbergen & E. Venbrux (Eds.), *New perspectives on myth: proceedings of the second annual conference of the International Association for Comparative Mythology, Ravenstein (The Netherlands), 19-21 August, 2008* (pp. 409-426). Haarlem: Shikanda.

- Sharrock, A. (2002). Gender & sexuality. In P. Hardie (Ed.), *The Cambridge companion to Ovid* (pp. 95-107). Cambridge: Cambridge University Press.
- Shavit, Z. (1986). *Poetics of children's literature*. Athens: University of Georgia Press.
- Shavit, Z. (1999). The double attribution of texts for children and how it affects writing for children. In S. L. Beckett (Ed.), *Transcending boundaries: writing for a dual audience of children and adults* (pp. 83-97). New York: Garland.
- Sorin, R. (2005). Changing images of childhood - reconceptualising early childhood practice. *International Journal of Transitions in Childhood*, 1, 12-21.
- Stephens, J. (1992). *Language and ideology in children's fiction*. London: Longman.
- Stephens, J. (2009). Retelling stories across time and cultures. In M. O. Grenby & A. Immel (Eds.), *The Cambridge companion to children's Literature* (pp. 91-107). Cambridge: Cambridge University Press.
- Stephens, J. (2010). Narratology. In D. Rudd (Ed.), *The Routledge companion to children's literature* (pp. 51-62). London, New York: Routledge.
- Stephens, J. (2012). *Subjectivity in Asian children's literature and film: global theories and implications*. London, New York: Routledge.
- Stephens, J. (2013). Editorial: thinking other ways. *International Research in Children's Literature*, 6(1), x-vi.
- Stephens, J., & Geerts, S. (2014). Mishmash, conceptual blending and adaptation in contemporary children's literature written in Dutch and English. In S. Geerts & S. Van den Bossche (Eds.), *Never-ending stories. Adaptation and canonisation in children's literature* (pp. 193-214). Gent: Academia Press Ginkgo.
- Stephens, J., & McCallum, R. (1998). *Retelling stories, framing culture: traditional story and metanarratives in children's literature*. New York: Garland.
- Stevenson, D. (1997). Sentiment and significance: the impossibility of recovery in the children's literature canon, or the drowning of 'The water babies'. *The Lion and the Unicorn*, 21(1), 112-130.
- Stroeken, H. (2005). Freud en de religie. In J. Duyndam, M. Poorthuis & T. de Wit (Eds.), *Humanisme en religie: controverses, bruggen, perspectieven* (pp. 79-90). Delft: Eburon.
- Stroeken, H. (2011). Psychoanalytisch woordenboek. Geraadpleegd 25/09/2014 <http://www.psychoanalytischwoordenboek.nl/>
- Thomas, J. T. J. (2011). Aesthetics. In P. Nel & L. Paul (Eds.), *Keywords for children's literature* (pp. 5-9). New York: New York University Press.
- Travisano, T. (2000). Of dialectic and divided consciousness: intersections between children's literature and childhood studies. *Children's Literature*, 28, 22-29.

- Trophy wife/girlfriend. (2014). *Cambridge dictionaries online*. op <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/trophy-wife-girlfriend?q=trophy+wife>
- Turner, M. (2003). Double-scope stories. In D. Herman (Ed.), *Narrative theory and the cognitive sciences* (pp. 117-142). Stanford (Calif.): Centre for the study of Language and Information.
- van Bommel, B. (2013, 13/03). Latijn op school kan ook zonder gepuzzel en gezweet. *De Volkskrant*. Geraadpleegd op <http://www.volkskrant.nl/vk/nl/3184/opinie/article/detail//3408664/2013/03/13/Latijn-op-school-kan-ook-zonder-gepuzzel-en-gezweet.dhtml>
- van Bork, G. J., Delabastita, D., Van Gorp, H., Verkruijsse, P. J., & Vis, G. J. (2012). *Algemeen letterkundig lexicon*. Ontleend aan DBNL database Geraadpleegd op http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_01032.php
- Van Coillie, J. (2007). *Leesbeesten en boekenfeesten. Hoe werken (met) kinder- en jeugdboeken*. Leuven: Davidsfonds/Infodok.
- Van den Bossche, S. (2011). 'The queerer, the better': een carnavaleske interpretatie van Pippi Langkous. *Literatuur zonder leeftijd*, 25(84), 87-110.
- Van den Hoven, P. (2011). *Jeugdliteratuur bestaat niet : of de voort-durende strijd om het kinderboek*. Leuven: LannooCampus.
- Van Heusden, B., & Jongeneel, E. (1993). *Algemene literatuurwetenschap: een theoretische inleiding*. Utrecht: Spectrum.
- van Lierop-Debrauwer, H., & Bastiaansen-Harks, N. (2005). *Over grenzen: de adolescentenroman in het literatuuronderwijs*. Delft: Eburon.
- Van Olmen, P. (2009, 25/11/2009). Interview met Annemie Leysen. *De Morgen*, 41.
- van Os, Q., & de Vriend, G. (2002). Oude verhalen voor nieuwe lezers. *Literatuur zonder leeftijd*, 16(57), 7-8.
- Vanobbergen, B. (2003). *Geen kinderspel: een pedagogische analyse van de vertogen over de commercialisering van de leefwereld van kinderen*. (Doctoraat), Universiteit Gent, Gent
- Verhaeghe, P. (2011). Het oedipuscomplex bij Freud en Lacan: een noodzakelijk schimmenspel. In J. Dirkx, M. Hebbrecht, A. Mooij & R. Vermote (Eds.), *Handboek Psychodynamiek. Een verdiepende kijk op psychiatrie en psychotherapie* (pp. 73-83). Utrecht: De Tijdstroom.
- Verplancke, M. (2014). Mary Beard wil het klassieke onderwijs weer sexy maken. *Knack*, 44, 8-12.
- Viires, P. (2005). Literature in cyberspace. *Folklore*, 29, 153-174.
- Vloeberghs, K. (2005). *Het kind zonder gezicht: figuraties van het kind in interferenties tussen het literaire modernisme, de filosofische theorie van Lyotard, Kristeva en Agamben, en de*

hedendaagse kinder- en jeugdliteratuur (Doctoraat), Universiteit Antwerpen, Antwerpen.

- Vloeberghs, K. (2007). Kindbeelden in de Westerse moderniteit. *Literatuur zonder leeftijd*, 70, 10-23.
- Wall, B. (1991). *The narrator's voice: the dilemma of children's fiction*. Basingstoke: Macmillan.
- Walsh, S. (2002). Child/animal: it's the 'real' thing. *The Yearbook of English Studies*, 32, 151-162.
- Wanning Harries, E. (2005). The violence of the lambs. *Marvels and tales*, 19(1), 54-66.
- Yack, B. (1987). Myth and modernity: Hans Blumenberg's reconstruction of modern theory. *Political Theory*, 15(2), 244-261.

