

Voortbestaan of laten gaan?

Enid Blyton en het raadsel van blijvende bekendheid



Naam: Linda Bertens

Studentnummer: 3217450

Begeleidster: Els Andringa

Universiteit Utrecht – Literatuurwetenschap

07-07-2010

Voorwoord

Voortbestaan of laten gaan? Enid Blyton en het raadsel van blijvende bekendheid is ontstaan als bachelorwerkstuk Literatuurwetenschap aan de Universiteit van Utrecht. Het is tevens het resultaat van een persoonlijk avontuur door de wondere wereld van de jeugdliteratuur. Niet alleen mijn kennis over kinderboeken in het algemeen is uitgebreid, ik ken nu ook mijn Britse klassiekers – boeken die uitnodigen tot nieuwe werkstukken en verdiepingen.

Ik wil in dit voorwoord een aantal mensen bedanken. Van de universiteit allereerst Els Andringa, die zo aardig was mij met een grote portie geduld te begeleiden bij de totstandkoming van dit werkstuk. Ook Cees Koster, die mij geholpen heeft met mijn theoretisch kader, wil ik bedanken. Verder zou dit werkstuk er misschien niet geweest zijn als Frank Brandsma niet positief had gereageerd op mijn idee van een werkstuk over Enid Blyton, dus ook aan hem: bedankt.

Voor de informatievoorziening is de *Enid Blyton Society* van onschatbare waarde geweest.

Persoonlijk wil ik dan nog mijn mama bedanken: niet alleen omdat ze zowel steun en toeverlaat als criticus is geweest bij dit werkstuk, maar ook omdat ze lang geleden een stel boeken van *De Vijf* kocht voor een klein meisje dat net kon lezen.

Inhoudsopgave

Inleiding.....	p.4
<i>Deel 1: Kritiek en succes.....</i>	<i>p.6</i>
Hoofdstuk 1: Kritiek door de jaren heen.....	p.7
1.1. Literaire kritiek.....	p.7
1.2. Educatieve kritiek.....	p.11
1.3. Sociale kritiek.....	p.12
Hoofdstuk 2: Het succes van Blyton.....	p.18
2.1. De aanloop tot succes.....	p.18
2.2. Blyton en marketing.....	p.20
2.3. Blyton en haar doelgroep.....	p.22
<i>Deel 2: Het werk leeft voort.....</i>	<i>p.25</i>
Hoofdstuk 3: Theoretisch kader: het bewerken van kinderboeken.....	p.26
3.1. Bewerken, adapteren, vertalen.....	p.26
3.2. Bewerkingsstrategieën.....	p.28
Hoofdstuk 4: Blytons werk herzien.....	p.33
4.1. Nieuwe versies: wat is herzien?.....	p.33
4.2. Voorstanders.....	p.37
4.3. Tegenstanders.....	p.39
Hoofdstuk 5: Case study <i>Five Fall Into Adventure</i>	p.43
5.1. Het boek: publicatie en inhoud.....	p.43
5.2. Versies en vertalingen.....	p.44
5.3. Wat is herzien?	p.46
5.4. Conclusie.....	p.54
Hoofdstuk 6: Leven na de dood.....	p.55
6.1. Huidige populariteit.....	p.55
6.2. Verdere adaptaties en spin-offs.....	p.57
Conclusie.....	p.62
Literatuuropgave.....	p.64

INLEIDING

Toen ik onlangs aan de Belgische kust was, zag ik in een winkel aan het strand een grote, opblaasbare Noddypop hangen. Tot mijn grote verbazing zag ik even later in een andere winkel petjes, zwembandjes en andere merchandise van het zestigjarige speelgoedfiguur liggen, ten midden van hedendaagse kinderfavorieten als *Dora* en *Spongebob Squarepants*. Eenmaal terug in Nederland leerde een rondje door wat speelgoed- en boekenwinkels me dat bovengenoemde winkels geen uitzondering waren: de geestelijke nalatenschap van Enid Blyton is blijkbaar niet gedoemd tot wegstoffen op lang vergeten zolders, maar nog steeds ‘in leven’.

Dit vond ik best een prestatie voor een schrijfster die in 1968 is overleden en wiens werk doorgaans met een scheve blik wordt bekeken. Sheila Ray vat het in haar boek *The Blyton Phenomenon* samen:

“Wherever her books are available, whether in English or in translation, she is popular with children, known to adults and thought to be of inferior literary quality by many of the experts.”¹ (Ray p.8)

Enid Blyton is een fenomeen: ze is een van de bekendste kinderboekenschrijfsters van de twintigste eeuw. Al generaties lang ‘verslinden’ kinderen over de hele wereld haar werk, ondanks de tegenwerpingen van ouders en vooral literaire critici. Blyton is bovendien een fenomeen vanwege haar enorme output: ze schreef naar schatting 700 verhalen. Het precieze aantal weet niemand, zelfs niet de *Enid Blyton Society* die een uitgebreide bibliografie bijhoudt van haar werk: zelfs nu worden er nog onbekende verhalen ontdekt.

Een deel van deze verhalen verscheen in series. Het overzicht van haar bekendste series is lang: populair zijn *Famous Five (De Vijf)*, *Noddy*, *Secret Seven (De Grote 7 / Club van 7)*, *Five Find-Outers (De Vijf Detectives)*, *St. Clare’s (De Dolle Tweeling)*, *Malory Towers (Pitty)*, *Adventure Series*, *Secret Series*, *Faraway Tree* en *Barney Mysteries (Robbert-Jan)*.

Het succes van Enid Blyton is een mysterie op zich: al jaren proberen critici een antwoord te geven op de vraag waarom juist zij zo populair is. Een sluitend antwoord is nooit gevonden, wel zijn er elementen die bij hebben gedragen aan haar succes. In het eerste deel van deze scriptie zal ik een overzicht geven van de kritiek die op Enid Blyton en haar werk is geleverd en uitleggen welke elementen hebben bijgedragen aan haar succes.

Hoe het kan dat haar werk de tand des tijds heeft doorstaan, zoals mijn eerste alinea hopelijk illustreert, blijft een andere vraag. Zeker is dat Blytons oorspronkelijke populariteit hieraan heeft bijgedragen, omdat ze vanuit economisch oogpunt gezien een te groot succes was om zomaar los te

¹Ray, S., *The Blyton Phenomenon*, p.8

laten.

Toch krijgt een werk naarmate de tijd verstrijkt een bepaalde mate van gedateerdheid. Daardoor verliest het succes uiteindelijk aan kracht en sterft het werk doorgaans een natuurlijke dood. Om het succes te behouden en het werk eventueel nieuw leven in te blazen, moeten er aanpassingen worden gemaakt. Deze aanpassingen zal ik in het tweede deel van mijn scriptie bespreken.

Tegelijkertijd kan een werk soms een eigen leven gaan leiden en dit bleek ook bij Blyton het geval te zijn. Door het analyseren van de fasen die zo'n werk heeft doorgemaakt, kan ik hopelijk het raadsel van Blytons blijvende bekendheid oplossen. Mijn hoofdvraag is dan ook: hoe heeft Blytons werk de tand des tijds doorstaan en wat zijn de bijbehorende gevolgen?

Deel 1:

Kritiek en succes

1. Kritiek door de jaren heen

Toen Enid Blyton in 1937 haar eerste echte kinderboek uitbracht, stond een systematische kritiek op jeugdliteratuur nog in de kinderschoenen. Literatuurcritici bestonden; jeugdliteratuur was echter een ondergeschoven kindje. Degenen die zich wel met dit gebied bezighielden waren bibliothecarissen en leraren. In het selecteren van kinderboeken gingen zij vooral uit van hun eigen ervaringen en ideeën, zonder dat er vaste beoordelingscriteria bestonden.²

Pas in de jaren '50 begon de jeugdliteratuurkritiek een vaste plaats te krijgen in het literaire denkbeeld. Een reden voor deze late ontwikkeling is de Tweede Wereldoorlog. Door de papierschaarste in de oorlog werden er maar weinig nieuwe boeken uitgebracht en er was dan ook wat nieuwe kinderboeken betreft niet genoeg keus om een kritische selectie te maken voor scholen en bibliotheken. Pas toen Groot-Brittannië enigszins hersteld was van de oorlogsjaren en het boekenvak weer op gang kwam, ontstond er een levendige discussie over goede en niet goede boeken.³

Het hoogtepunt van Blytons publiceren lag, ondanks de oorlog, in de jaren '40 en begin jaren '50. Haar werk is door het ontbreken van een kritische blik op jeugdliteratuur tijdens die jaren vrijwel gespaard gebleven van kritiek. Tegen de tijd dat er een professionele beoordeling van haar werk kwam, waren haar bekendste series al in print en haar roem gevestigd.

Toch zijn de critici niet mals geweest voor Enid Blyton. Zowel tijdens haar leven als na haar dood zijn verschillende aspecten van haar werk bekritiseerd: van de literaire kwaliteit tot de normen en waarden die in haar verhalen naar buiten worden gebracht.

1.1 Literaire kritiek

De eerste grote aanval op Blytons werk kwam in 1955. Janice Dohm, een Amerikaanse bibliothecaresse, publiceerde een artikel in het Britse *Journal of Education*. In dit artikel vergeleek ze Blytons werk met een aantal boeken van formuleschrijvers, waarbij ze tot de conclusie kwam dat Blytons werk berustte op herhaling en trivialiteit.⁴

Deze notie van trivialiteit heeft te maken met de tegenstelling tussen 'goede' en 'slechte' boeken, waarbij Literatuur met de hoofdletter L voor kwalitatief staat en triviale literatuur, ook wel bekend als lectuur, gezien worden als non-kwalitatief. Triviale literatuur wordt niet gewaardeerd vanwege onder

² Ray, S., *The Blyton Phenomenon*, p. 34

³ Ibid, p.34

⁴ Ibid, p.55-56

andere deze kenmerken: schematische typering van personages, een clichématige karakter, gebrek aan consistentie en waarschijnlijkheid in de plot, sentimenteel taalgebruik en een onvermijdelijk gelukkig einde. Triviaalliteratuur werkt volgens een bepaalde formule en wordt vaak in reeksen uitgebracht, waardoor de kans op stereotypie en clichévorming groot is. Verkoop en grote productie is belangrijker dan inhoud: daarom wordt triviaalliteratuur ook wel massaliteratuur genoemd.⁵ De bijbehorende kritiek die op Blyton werd geleverd concentreerde zich op drie elementen: taalgebruik, karakterisering en plot.

Taalgebruik

Blytons taalgebruik is doorgaans simpel en gelimiteerd en past bij het niveau van de beoogde leeftijdsgroep. Kinderen vinden in Blytons werk verhalen die ze zonder problemen kunnen lezen; volgens critici ontbreekt daardoor echter de uitdaging om nieuwe woorden te leren. Het kind krijgt geen grotere woordenschat en stijgt daardoor niet in leesniveau.⁶

In samenhang daarmee werd geprotesteerd tegen de voorspelbaarheid en herhaling van haar vocabulaire. Ze gebruikte regelmatig woorden als 'nice', 'good', 'little', 'peculiar', 'horrid' en, wat minder acceptabel nu, 'queer' en 'gay'; woorden die zo normaal zijn dat er weinig van de lezer wordt gevraagd om ze te begrijpen. Dit zijn woorden die een tekst goed toegankelijk maken, maar weinig tot geen beroep doen op de lezer zelf, wat literair taalgebruik wel doet.⁷ Dit verleidde criticus Bob Dixon dan ook tot de uitspraak: "[her language] is colourless, dead and totally undemanding".⁸ Een literair verteller gaat op een speelse manier om met taal: de tekst wordt verlevendigd door bijvoorbeeld tropen, ook wel aangeduid als figuurlijk taalgebruik. Blyton gebruikt wel figuratief taalgebruik, maar de manier waarop ze dit doet is afgekeurd door critici: het is te simpel, niet relevant voor het verhaal of niet origineel.

Zo neemt Margery Fisher als voorbeeld een bepaald soort gesteente in *The Island of Adventure* waarvan de kleur omschreven wordt als "a curious red colour".⁹ Volgens haar heeft de roodheid van de steen geen metaforische associatie, wat de hele omschrijving irrelevant maakt voor het verhaal – hoewel hierbij gezegd moet worden dat het om een klomp koper bleek te gaan.

⁵ Ghesquiere, R., *Het verschijnsel jeugdliteratuur*, p.167

⁶ Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*, p.45

⁷ Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children's literature*, p.47

⁸ Dixon, B., *The nice, the naughty and the nasty: the tiny world of Enid Blyton*, in: *Children's Literature in Education*, p. 54

⁹ Fisher, M., *The Bright Face of Danger*, p.386-387

Ook Bob Dixon bekritiseert haar gebrek aan metaforisch taalgebruik, maar dan op een andere manier. Hij geeft als voorbeeld de omschrijving van de zee in een *Famous Five* boek: “which shone as blue as cornflowers”, wat hij op zich een mooie omschrijving vindt, ware het niet dat ze diezelfde omschrijving twaalf boeken later nog steeds gebruikt.¹⁰

Dit is slechts een topje van de ijsberg. De mate waarin kritiek wordt geleverd, hangt af van de criticus: de beoordeling is dan ook een subjectieve aangelegenheid. Het commentaar van Barbara is bijvoorbeeld gematigder:

“She wrote good, clear, straightforward and vigorous sentences. Her vocabulary, though simple and too often repetitive is not patronizingly limited. Unsubtle and unstimulating though it may be, Blyton’s prose is direct and practical, neither cliché-ridden nor pretentious.”¹¹

Karakterisering

Blytons personages worden gezien als ‘flat characters’. Het zijn personages die voornamelijk in dienst staan van het verhaal, nauwelijks persoonlijke groei doormaken en slechts schematisch getypeerd worden. Daardoor is er gauw sprake van stereotypering, wat personages bovendien ‘unmemorable’ maakt. Vooral in personages met grote groepen kinderen, zoals de *Secret Seven* en de *Five Find-Outers*, zijn er maar een paar kinderen die de hoofdrol hebben: de andere leden van de groep dragen hun steentje bij, maar blijven op de achtergrond. Ze krijgen daardoor geen profiel en zijn inwisselbaar voor elkaar.

Ook de *Famous Five*, Blytons bekendste serie, is hiervoor bekritiseerd. Dixon omschrijft Anne bijvoorbeeld als nietszeggend en daarom onbelangrijk voor het verhaal; haar broers Julian en Dick zijn “scarcely nonentities – it is a single nonentity split into two”.¹²

Hun nichtje George is van een ander kaliber. Zij is het favoriete Blytonpersonage in verschillende onderzoeken (bijvoorbeeld Rudd, 2000) en zelfs in Dixons ogen “Blytons most fortune invention”¹³. Georges wilskracht en eigenzinnigheid zetten haar apart van de groep; desondanks hebben de critici ook problemen met haar, omdat George ondanks het profiel dat ze heeft voldoet aan een

¹⁰ Dixon, B., *The nice, the naughty and the nasty: the tiny world of Enid Blyton*, in: *Children’s Literature in Education*, p.55

¹¹ Wall, B., *The Narrator’s Voice: the Dilemma of Children’s Fiction*, p.190

¹² Dixon, B., *The nice, the naughty and the nasty: the tiny world of Enid Blyton*, in: *Children’s Literature in Education*, p. 52-53

¹³ Ibid, p.53

stereotype. George is een meisje dat liever een jongen wil zijn en zich daarom jongensachtig gedraagt: het type 'tomboy' dus.

Stereotypering is een woord dat vaak met Blytons personages in verband wordt gebracht. Brave huismoeders, schattige meisjes, boze misdadigers – vooral de scheiding tussen goed en kwaad, waarbij kwaad uitsluitend wordt verbonden met vijanden, is een struikelblok. Ghesquire meldt dan ook dat het verhaal hierdoor aan geloofwaardigheid inboet¹⁴. Ze wijst er ook op dat jeugd- en kinderliteratuur het vaakst beoordeeld wordt op de relatie tussen boek en werkelijkheid; geloofwaardigheid is van groot belang en bij Blyton, in de ogen van critici, niet het geval.¹⁵

Eén van de bekendste commentaren op Blytons werk is dan ook de ironische opmerking van Eileen Colwell: "But what hope has a band of desperate men against four children?"¹⁶

Plot

De plot van haar verhalen is minder bekritiseerd dan bijvoorbeeld haar taalgebruik of haar karakterisering. Dit hangt samen met het enige aspect waar de critici het wel over eens zijn: haar vertelvermogen. Wall erkent bijvoorbeeld haar "remarkable skill in the manipulation of events and the management of pace". Ze heeft "a particular strength in the briskness and economy of her narrative manner"¹⁷. Deze gedachte vindt weerklank in de woorden van Nicholas Tucker: "although the excitement and happy endings (...) are always predictable, the details in between are not, and for a time can keep even an older reader guessing".¹⁸

Ghesquire noemt een onderzoek (Desmet, 1984) dat dit ondersteunt: in een groep van 40 kinderen uit wat we tegenwoordig groep 8 noemen, was er niet één die de dader uit *Een geheimzinnige brand* (een verhaal van de *Five Find-Outers* ofwel *De vijf detectives*) voor het einde geïdentificeerd had.¹⁹ Het grote probleem voor critici is echter dat haar verhalen zijn gebaseerd op een formule. Ondanks de afwisseling en het spelen met de details zijn de verhalen door hun schematische achtergrond niet origineel: er is altijd een stel kinderen dat in een avontuur belandt, waarbij er altijd een goede afloop is en de kinderen volwassenen te snel af zijn.

¹⁴ Ghesquiere, R., *Het verschijnsel jeugdliteratuur*, p. 119

¹⁵ Ibid, p.163

¹⁶ Quote in Ray, S., *The Blyton Phenomenon*, p.52

¹⁷ Wall, B., *The Narrator's Voice: the Dilemma of Children's Fiction*, p. 190

¹⁸ Tucker, N., *The Child and the Book: a Psychological and Literary Exploration*, p.114

¹⁹ Ghesquiere, R., *Het verschijnsel jeugdliteratuur*, p.127

1.2 Educatieve kritiek

Eén van de sleutelvragen bij discussies rondom Blyton is de vraag naar het effect van het Blytonlezen op kinderen: stimuleert haar werk het lees- en denkvermogen van kinderen of is er juist een negatieve ontwikkelingstendens waar te nemen?

Deze vraag is ontstaan aan de hand van de idee dat bepaalde boeken het denkvermogen van kinderen kunnen stimuleren en verrijken. Van Blyton is vaak gezegd dat haar werk dat juist niet doet, vanwege onder andere de bovengenoemde kritiekpunten.

Haar output en ongekeerde populariteit vormden een probleem op zich. Haar output versterkte het idee van kwantiteit boven kwaliteit, terwijl haar populariteit bewees dat ze ondanks de kritieken nog steeds fanatiek gelezen werd in Groot-Brittannië. Door de beschikbare hoeveelheid Blytonboeken ontstond er volgens de critici het risico dat de leesgewoonten van kinderen zich zouden beperken tot een 'Blytondieet'.

Dit Blytondieet zou twee negatieve gevolgen hebben. Hoewel Blyton van groot belang kon zijn in het *leren* lezen, zorgde het *blijven* lezen van Blyton (in de grote hoeveelheid die beschikbaar was) dat kinderen de overstap niet zouden maken naar kwalitatief betere literatuur. Daarmee zou hun leesvaardigheid niet verbeteren en gevreesd werd zelfs dat deze kinderen uiteindelijk helemaal zouden stoppen met lezen. Goede boeken hadden daardoor minder kans van bestaan, terwijl kinderen 'verpest' werden door de ontbrekende kwaliteit van Blytons boeken. Fisher noemde haar werk dan ook "slow poison".²⁰

De vraag was dan ook hoe men kinderen kon laten stoppen met het lezen van Blyton ten koste van al het andere. De meeste critici namen voor waar aan dat een intensief dieet van Blytons (hoe goed ze ook zouden zijn voor de basisleesvaardigheden) uiteindelijk schadelijk zou zijn voor de waardering van goede boeken. Empirisch onderzoek hiernaar heeft dit nooit bevestigd, maar wees uit dat kinderen geneigd zijn om Blytons werk vanzelf te ontgroeien.²¹

Een gevolg van de angst op de zogenaamd schadelijke werking en de slechte kwaliteit van de verhalen was dat haar werk in sommige bibliotheken in Groot-Brittannië verbannen werd.

Paradoxaal genoeg speelde deze ban juist een belangrijke rol in het succes van Enid Blyton. Het bericht hiervan leidde tot een enorme mediahype en werd getransformeerd tot één van de grootste Blytonmythes. Ineens werd 'Blyton' een bekende naam in de media. Critici en lezers kwamen tegenover elkaar te staan in een waar Blytondebat: er verschenen verschillende artikelen in kranten

²⁰ Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*, p.8

²¹ Ibid, p.200-201

en bladen, niet alleen van de 'kenner' maar ook van de 'consument'.²² In 2009 werd bekend dat ook de BBC bijna dertig jaar lang haar werk in de ban had gedaan.²³

De ban leidde in 1982 tot de publicatie van een boek: Sheila Ray's *The Blyton Phenomenon*. Ray, zelf een bibliothecaresse, kwam na grondig onderzoek tot de conclusie dat het eerder om een mediahype ging dan dat er echt een grootschalige boycot op haar werk was. Bovendien ontdekte zij dat er geen rechte lijn te ontdekken is in de kritiek: die berust vaak op misverstanden en critici spreken elkaar tegen.

Deze kritiek is echter, net als het verhaal rondom de ban, een soort gedeeld gedachtegoed geworden en heeft Blyton de reputatie opgeleverd van een slechte schrijfster met verkeerde denkbeelden. Pas in de laatste jaren is haar werk opnieuw bekeken, wat heeft geleid tot het ontkrachten van bepaalde kritiek en een herwaardering van haar werk. In de periode tussen 1968 (haar dood) en haar revalidatie (grofweg 1997 – haar honderdste geboortejaar) stond haar werk echter nog aan andere vormen van kritiek bloot.

1.3 Sociale kritiek

De sociale kritiek houdt zich bezig met de waarden ('values') en de houding ('attitudes') die in haar werk naar voren worden gebracht. Deze kritiek is gebaseerd op de inhoud van de verhalen en betreft voornamelijk denkbeelden die achterhaald lijken of niet meer te handhaven zijn in de multiculturele, gelijkwaardige samenleving van nu.

'Middle-classism'

Ondanks dat Blyton haar verhalen nooit specifiek dateert naar een bepaald jaartal, is duidelijk dat haar boeken een tijdbeeld geven van het vooroorlogse Groot-Brittannië: een klassenmaatschappij waarin een duidelijke hiërarchie te vinden is. De hoofdpersonen in Blytons verhalen komen meestal uit de 'middle-class', oftewel de gegoede middenklasse. In hun omgeving zijn dienstmeisjes, kokkinnen en tuinmannen heel gewoon. De personages personifiëren de normen en waarden van deze middenklasse: hun gedrag vormt de norm waaraan anderen getoetst worden. Critici hebben zich vooral gericht op de personages die niet aan deze norm voldoen en hoe zij worden behandeld in de verhalen.

²² Druce, R. *This Day Our Daily Fictions*, p.43

²³ http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/8361056.stm

Blytons wereld is overzichtelijk: de middenklasse staat boven lagere klassen. Van de mensen uit de lagere klassen wordt dan ook verwacht dat zij hun plaats kennen en respect tonen voor de hogere klassen. Het is de hoofdpersonages, of het nou de *Famous Five*, *Secret Seven* of *Five Find-Outers* zijn, hierdoor als het ware geoorloofd om hen op een ondergeschikte manier te behandelen.²⁴

De verhouding middenklasse – lagere klassen wordt gekenmerkt door een aantal binaire opposities. Voorbeelden hiervan zijn schoon - vies, goede manieren – ongemanierd, hoofdwerk – handwerk enzovoorts. Zo merkt Dixon op dat persoonlijke hygiëne nadruk krijgt in Blytons werk: de mensen uit de lagere klasse worden gekenmerkt door een onverzorgd uiterlijk en in de ergste gevallen een vieze geur. De ‘goeden’ uit de werkklassse onderscheiden zich van de ‘slechten’ door hun wil zich enigszins aan te passen aan de normen van de middenklasse; hierdoor worden ze volgens Dixon acceptabel binnen de wereld van de *Famous Five*.²⁵

Daarentegen zullen ze, ondanks hun bereidheid tot aanpassen, nooit de status krijgen die de kinderen als gevolg van hun klasse wel hebben. Klasse is vaststaand en kan niet overstege worden; gedateerd dus voor de veranderde maatschappij.

Een ander kenmerk van Blytons hoofdpersonages is dat ze doorgaans erg Engels zijn. Rudd spreekt over “a particularly powerful discourse of Englishness, especially in the early books”²⁶ bij de *Famous Five*. Dit varieert van omschrijven van het typische Engelse platteland en Britse gebruiken als theedrinken tot een soort patriottisme: het is het waard om een Engelsman te zijn en je in te zetten voor je land. Met de dreiging van de Tweede Wereldoorlog en de Koude Oorlog daarna, hoewel niet expliciet genoemd door Blyton, was ook dit kenmerkend voor de tijd waarin de verhalen geschreven zijn.

Waar critici echter over struikelen zijn opnieuw de tegenstanders en de tegenstelling die zij vormen met de helden van het verhaal: ‘Englishness’ versus het buitenland, waarbij het Britse ideaal (gepersonifieerd door de *Famous Five*) altijd overwint.²⁷

Door de afschildering van buitenlanders en de werkklassse als de binaire ‘Ander’ is de opvatting ontstaan dat ‘slecht’ in Blytons werk altijd staat voor alles wat niet Brits, middelklasse en blank is. Dit is niet zo, evenmin is het principieel anti-werkklassse of xenofobisch: David Rudd telde meer

²⁴ Druce, R. *This Day Our Daily Fictions*, p.247

²⁵ Dixon, B., *The nice, the naughty and the nasty: the tiny world of Enid Blyton*, in: *Children’s Literature in Education*, p. 51-52

²⁶ Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children’s Literature*, p.89

²⁷ Druce, R. *This Day Our Daily Fictions*, p.250

boosdoeners uit de middenklasse (tien) dan uit de werkklassse (acht) en maar vier schurken met een buitenlands aandoende naam.²⁸

Racisme

Bij kritiek op het vermeende racisme van Blyton komen meestal drie punten aan bod: een verhaal dat ze in de jaren '40 schreef, de beschrijving van donkere mensen en, bekendst van alles, de Golliwog. De eerste keer dat haar naam openlijk in verband werd gebracht met racisme was in 1966 door Jeger, die haar verhaal *The Little Black Doll* bekritiseerde. Dixon (1974) en later Druce (1992) borduurden hierop voort en behandelden het verhaal wat gedetailleerder.

The Little Black Doll gaat over Sambo, die niet geaccepteerd wordt door de andere poppen omdat hij een zwarte huidskleur heeft. Daardoor rent hij weg van huis. Onderweg komt hij een 'pixie' tegen, die hem niet veroordeelt: zij is zo aardig tegen hem dat hij haar op zijn beurt wil bedanken. Als hij een boodschap voor haar gaat doen, belandt hij in een regenstorm: die regen wast zijn kleur weg en zo heeft hij ineens "the dearest, pinkest, kindest face"²⁹. Bij zijn terugkeer bij de rest van het speelgoed wordt hij wel geaccepteerd, omdat hij niet langer anders is.

Dit verhaal is slechts een heel klein deel van haar oeuvre, maar is desondanks voor enkele critici het bewijs dat zijzelf racistisch was. Druce bijvoorbeeld staft dit met een voorbeeld van hoe mensen met een niet-blanke huidskleur worden afgebeeld in de *Adventurereeks*:

"She got a terrible shock. Looking down at her was a face – and it was black!

The little girl sat there, petrified, the dish in her hand, unable to move or speak. The branches moved and she saw that the face was topped by black, woolly hair, and had very white teeth and thick lips.³⁰

Volgens Druce is 'zwart' in Blyton gelijk aan angstaanjagend of, in andere gevallen, object van spot. Het woord 'nigger' komt daarbij vaak terug. Beide verhalen brengen hem tot de volgende opmerking: "[It] displays a deeper dislike of blackness, and so does the frequent casting of golliwogs, along with monkeys, as the wrongdoers in the Noddy stories."³¹

Daarmee komen we bij het zwarte schaap: de Noddyreeks. 'Golliwog' is een begrip dat in Groot-Brittannië ongeveer synoniem is geworden aan Blytons naam, omdat haar werk het meest

²⁸ Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*, p.94

²⁹ Blyton, E., *The Little Black Doll*, in: *Enid Blyton's Jolly Story Book*, p.72

³⁰ Blyton, E., *The Mountain of Adventure*, p.135-136

³¹ Druce, R. *This Day Our Daily Fictions*, p.252

bekritiseerd is voor het gebruiken van dit speelgoedfiguur.

De golliwog is een pop met een donker uiterlijk en warrige haren. Hij dook voor het eerst op in 1895 in het verhaal *The Adventures of Two Dutch Dolls and a Golliwogg* (toen nog met dubbele g) van de Amerikaanse artieste Florence Upton en speelde in dit verhaal een soort dubbele rol die hij later zou behouden. Het duale van de golliwog is dat hij op het eerste gezicht afschrikwekkend is, maar uiteindelijk heel aardig blijkt te zijn: een vorm van schijn, en voornamelijk uiterlijk, bedriegt.³²

De golliwog was niet van nature een icoon van racisme. Pas later werd de golliwog 'gelezen' als belediging van niet-blanke mensen en het was in de jaren '60 dat men dit verbond met de naam van Enid Blyton.

In *Here comes Noddy again*, het vierde boek in de Noddyreeks, zijn enkele golliwogs de boosdoener. Noddy heeft een autootje en gebruikt dit als een soort taxi; een golliwog vraagt Noddy of hij hem naar een feest in het donkere woud wil brengen. Noddy stemt toe, maar in het donkere woud is er geen feest: uit het niets duiken drie donkere golliwoggezichten op, die hem zijn auto en zijn kleren afpakken en er vervolgens mee vandoor gaan.

Net als het verhaal van *The Little Black Doll* is dit Noddyboek opgepikt als teken van racisme en veralgemeniseerd naar het idee dat Blyton zelf racistisch zou zijn. Het is het boek dat Druce bijvoorbeeld gebruikt om zijn punt te illustreren dat de golliwogs doorgaans de boosdoeners zijn. Het is eveneens het boek dat leidde tot de aanpassing van de Noddyverhalen in de jaren '80.

Ongetwijfeld was Blyton een product van haar tijd: ze leefde in een maatschappij die we nu zien als racistisch. Toch is de kritiek op haar werk ook hier niet helemaal gegrond, aldus Rudd: hij heeft gekeken naar haar hele oeuvre en kwam tot de ontdekking dat de golliwogs niet zo slecht worden afgebeeld als aangenomen wordt. Apen en beren zijn vaker de boosdoener dan de golliwog en Toyland, de wereld van Noddy, bevat meer goede dan slechte golliwogs. Bovendien is de golliwog in haar verhalen vaak degene die de oplossing voor problemen bedenkt en is het idee achter de verhalen eerder het bedriegen van uiterlijke schijn, in overeenkomst met de oorspronkelijke boodschap van de golliwog.³³

De golliwog is opgepikt en getransformeerd tot symbool van Blytons racisme vanwege zijn huidskleur, terwijl kleur in Blytons werk slechts incidenteel aan bod komt: het thema is eerder 'er niet bij horen', of het nou vanwege huidskleur is of vanwege het nieuwkomer zijn in Toyland, iets wat Noddy nota bene zelf meemaakt in het eerste Noddyverhaal.³⁴

³² Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*, p.138

³³ Ibid, p.153

³⁴ Ibid, p.143

Seksisme

Ten tijde van Blytons schrijven was er nog een traditionele rolverdeling tussen man en vrouw. De man werkte buitenshuis en zorgde voor het inkomen, terwijl de vrouw thuisbleef om het huishouden te doen en voor de kinderen te zorgen. Mannen werden geacht voor de vrouw te zorgen: zij knapten het ruwe werk op, terwijl vrouwen hiervan gespaard bleven.

Ook dit komt terug in Blytons werk. Het rollenpatroon is door de jaren heen echter steeds meer bevraagd en daarmee ook de houding die Blytons werk uitstraalt, met name in de *Famous Five*. Julian, de oudste, is de leider van de groep. Anne, de jongste van de vier kinderen, is een typisch meisje-meisje: ze speelt met poppen, houdt van jurkjes en is snel bang. George is haar tegenpool: ze wil graag een jongen zijn en probeert dan ook uit alle macht te verhullen dat ze een meisje is, door mee te doen aan zogenaamde 'jongensactiviteiten' en zich te verzetten tegen de 'beperkingen' die haar als meisje worden opgelegd. Dit is een bron van conflict binnen de *Famous Five*: als het spannend wordt trekken de jongens eropuit en moeten de meisjes achterblijven.

Dixon ziet hierin een bewijs dat de verhalen een seksistische boodschap uitdragen. Door te kiezen voor een mannelijke leider (namelijk Julian) die de regels bepaalt, waaraan de meisjes zich maar moeten aanpassen, brengt Blyton volgens hem impliciet naar buiten dat dit de norm is.³⁵

Anne wordt bekritiseerd omdat ze te goed binnen het rollenpatroon past. Opmerkingen als "You'd never get your bunks made, or your meals cooked, or the caravans kept clean if it wasn't for me! (...) I love having two houses on wheels to look after"³⁶ zijn representatief voor haar rol binnen de groep. George probeert dit rollenpatroon te doorbreken, maar wordt er keer op keer gewezen dat ze moet voldoen aan de traditionele norm. Cadogan en Craig beschrijven haar dan ook als in "A false position (...) Like all tomboys, she can be 'as good as', but this implies a basic deficiency. She never can be the genuine article"³⁷. Dit maakt haar tot in Fishers woorden tot "the ultimate stereotype".³⁸

'Blyton' werd hierdoor een standaardnaam in werken over seksisme in jeugdliteratuur.³⁹ Rudd wijst echter op een geheel andere interpretatie: die van een 'power struggle' die constant gevochten

³⁵ Dixon, B., *The nice, the naughty and the nasty: the tiny world of Enid Blyton*, in: *Children's Literature in Education*, p.53

³⁶ Blyton, E. *Five Go Off To Camp*, p.40

³⁷ Cadogan, M. & Craig, P., *You're a brick, Angela!*, p.338-343

³⁸ Fisher, M., *The Bright Face of Danger*, p.233

³⁹ Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*, p.109

wordt in een samenleving die niet voor zo'n gevecht openstond. Dat maakt Blytons werk eerder subversief dan seksistisch: in plaats van beperking is er ruimte voor dialoog.

2. Blytons succes

Hoe kan het dat een schrijfster als Enid Blyton, wiens werk als non-kwalitatief wordt beschouwd en wiens houding en waarden niet meer passen bij de huidige samenleving, zo succesvol is geworden en waarom is haar werk nog steeds zo populair bij kinderen over de hele wereld?

2.1 De aanloop tot succes

Enid Mary Blyton werd geboren in 1897. Al vanaf jongs af aan was ze geïnteresseerd in boeken en lezen. Als ze 's avonds in bed lag en haar ogen dichtdeed, speelden zich voor haar netvlies complete verhalen af over kinderen en gebeurtenissen, soms met haarzelf in de hoofdrol.⁴⁰

Al in haar jonge jaren werkte ze de verhalen die aan haar 'verschenen' uit op papier. Ze richtte met twee vriendinnen een tijdschrift op, deed mee aan schrijfwedstrijden en stuurde haar werk op naar uitgeverijen en tijdschriften. De afwijzingen die ze ontving zetten haar aan om te blijven proberen. Ze had namelijk al op jonge leeftijd besloten dat ze schrijfster wilde worden.⁴¹

Ze kreeg de kans om verder te studeren en besloot onderwijzeres te worden. Dit stond in het licht van haar schrijverscarrière: door lerares te worden kon ze omgaan met kinderen en erachter komen wat hen bezighield. Na een training volgens de Fröbelmethode gaf ze vier jaar les, waarbij ze haar klas regelmatig verhalen vertelde.

Blyton omschreef die jaren later als "one of the happiest times of my life"⁴². Naast een brede training in alle schoolvakken had ze de kans gehad om indirect marktonderzoek te doen. Aan de hand van haar ervaringen met de schoolkinderen kwam in 1922 haar eerste werk uit: een dichtbundel onder de naam *Child Whispers*.⁴³

Hugh Pollock, met wie ze in 1924 trouwde, was editor bij uitgeverij Newnes. Tijdens hun huwelijk bleef ze schrijven: ze publiceerde onder andere korte verhalen, verzen en boekbesprekingen en leverde regelmatig didactische bijdrages aan het tijdschrift *Teachers World*. Door haar echtgenoot en haar eigen werk kreeg ze een 'insiders view' binnen de uitgeverijwereld.

In 1926 breidde ze haar schrijverswerkzaamheden uit toen ze editor werd bij het tijdschrift *Sunny*

⁴⁰ Blyton, E., *The Story of My Life*, p. 63

⁴¹ Stoney, B., *Enid Blyton: A Biography*, p.45

⁴² Quote in Stoney, B., *Enid Blyton: A Biography*, p.59

⁴³ Ray, S., *The Blyton Phenomenon*, p.11

Stories for Little Folks. Het blad begon oorspronkelijk met informatieve stukken en hertellingen van klassieke verhalen, maar in de loop der jaren kwam de nadruk steeds meer te liggen op creatieve fictie en Blytons eigen werk. In 1937 werd de naam van het tijdschrift zelfs veranderd naar *Enid Blyton's Sunny Stories*.⁴⁴

Dankzij haar werk voor dit tijdschrift en haar column in *Teachers World*, die ze van 1923 tot 1945 schreef, kreeg ze de naamsbekendheid die ze nodig had om uit te groeien tot een professioneel kinderboekenschrijfster. Toen in 1937 haar eerste lange verhaal uitkwam, *The Adventures of the Wishing-Chair*, had ze bovendien de reputatie van gerespecteerd deskundige.⁴⁵ Met deze status begon een periode in de geschiedenis die erg belangrijk bleek te zijn voor haar succes: de Tweede Wereldoorlog.

De oorlog

De Tweede Wereldoorlog had een tweezijdig effect op de kinderboekenbranche. Door bombardementen gingen veel boeken in vlammen op, vaak zonder hoop op latere publicatie. Dit leidde tot een gebrek aan klassieke kinderboeken die tot dan toe populair waren. Daarnaast was er een tekort aan papier, wat het uitgeven van nieuwe boeken bemoeilijkte. Onder deze omstandigheden was het voor een uitgeverij logisch om te kiezen voor bekende namen en titels waarvan al gebleken was dat ze goed verkochten: bijvoorbeeld Blyton, Richmal Cromptons *William* en W.E. Johns' *Biggles*.⁴⁶

Blytons eerste boeken waren een succes geweest en dit succes bleef voortduren, ook tijdens de oorlog. Bibliografisch onderzoek van de Enid Blyton Society telt 108 nieuwe titels tussen 1942 en 1945.⁴⁷ Onder deze nieuwe titels was bijvoorbeeld het eerste avontuur van de *Famous Five* in 1942; het begin in een reeks waarvan het laatste deel uiteindelijk in 1963 zou uitkomen.

Blytons werk werd vanaf begin af aan al uitgegeven bij verschillende uitgeverijen: tijdens haar leven in totaal maar liefst 53.⁴⁸ Haar werk had hierdoor een grotere kans om verspreid te worden en ze had op deze manier toegang tot verschillende papiervoorzieningen. Ze was hierdoor in het voordeel tegenover andere schrijvers, wiens werk slechts bij één uitgeverij werd uitgegeven.⁴⁹

⁴⁴ Ray, S., *The Blyton Phenomenon*, p.13

⁴⁵ Briggs, J., *Popular Children's Literature in Britain*, p.252

⁴⁶ Reynolds, K. en Tucker, N., *Children's Book Publishing in Britain*, p.2

⁴⁷ Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*, p.43

⁴⁸ Stoney, B., *Enid Blyton: A Biography*, p. 221-244

⁴⁹ Ray, S., *The Blyton Phenomenon*, p.26

Tegen het einde van de Tweede Wereldoorlog was haar roem gevestigd. Haar belangrijkste series en personages waren gecreëerd en ze had een formule gevonden die haar paste. Haar leerperiode was over: ze was een gevestigde naam in Groot-Brittannië.

2.2 Blyton en marketing

Onenigheden met de uitgeverij van *Sunny Stories* leidde ertoe dat Blyton in 1952 het blad verliet en haar eigen tijdschrift oprichtte: *Enid Blyton's Magazine*. Over dit tijdschrift had ze de volledige controle: ze was verantwoordelijk voor de hele inhoud en kon zelf kiezen welke reclame ze toestond. Dit was van belang omdat Blyton in de jaren '50 een soort Britse Disney was: er bestond een levendige handel in boekgerelateerde producten. Haar *Noddy* was bijvoorbeeld zo'n succes geworden dat er verschillende producten rondom hem op de markt kwamen, van knuffels en spelletjes tot tandenborstels en een heus theaterstuk. Eén van de eerste kinderseries op de Britse televisie had Noddy zelfs in de hoofdrol. Aan het eind van het decennium waren meer dan twintig miljoen Noddyboeken verkocht in Groot-Brittannië alleen al.⁵⁰

Sunny Stories en *Enid Blyton's Magazine* vormden een soort springplank voor haar verhalen. Regelmatig waren er hoofdstukken te lezen van haar boeken en sommige verhalen werden zelfs integraal in serievorm gepubliceerd. Reclames wezen op het verschijnen van een nieuw boek of de aanwezigheid van merchandise. Dit was iets nieuws in de wereld van kinderboeken: ze was zich bewust van de marktmogelijkheden van haar verhalen lang voordat dit gewoonteged werd in de uitgeverijwereld.⁵¹

Niet alleen in haar tijdschrift wilde ze de zeggenschap hebben, ze wilde ook invloed hebben in het uitgeefproces. Controle was daarbij een kernwoord voor Blyton:

*"I take a great interest in ... the production and selling side of my job as well as in the creative side .. I would not dream of having a book published unless I had co-operated in the production – advised on illustrations, jacket, size of type – yes, and on selling price and size of edition!"*⁵²

⁵⁰ Stoney, B., *Enid Blyton: A Biography*, p.160

⁵¹ Tucker, N., *Enid Blyton: A Celebration and Reappraisal*, p.vii

⁵² Quote in Briggs, J., *Popular Children's Literature in Britain*, p.251

Dit resulteerde in een aantal eisen die ze stelde aan haar uitgevers. Volgens haar literair agent, George Greenfield, stelde ze vier dingen vooraf vast:

1. *She would not take an advance but 2. The publisher had to guarantee a first printing of at least 25.000 copies; 3. She was to receive a straight 15 per cent royalty on the published price of all home sales ... [the norm was 7.5 per cent]. And her fourth stipulation was that she had to approve the dustjacket design and lettering.*⁵³

Dit hield onder andere in dat haar handtekening op de omslag van elk boek werd geplaatst. Dit teken maakte de boeken herkenbaar en aantrekkelijk voor een kind dat al bekend was met haar verhalen. De omslag werd zorgvuldig gekozen, met veel aandacht voor kleuren en tekeningen die kinderen aanspraken.

Omdat haar werk bij verschillende uitgevers was ondergebracht, was er altijd wel een gedeelte van haar oeuvre in print. Besloot een uitgever een boek uit print te halen, dan zorgde Blyton dat er een andere uitgeverij was die het werk weer in print nam: haar werk verscheen zodoende onder verschillende imprints en was wijdverspreid.⁵⁴

De verspreiding van haar werk kreeg een nieuwe impuls toen in de jaren '60 de paperback een opmars maakte. Ook Blytons werk werd in paperbackversie uitgegeven: deze versies waren goedkoper en het formaat maakte ze makkelijker verspreidbaar, bijvoorbeeld in supermarkten of bij benzinstations. De prijs lag rond het gemiddelde zakgeld wat een kind kreeg (een halve 'crown', nu 12.5 'pence'); het werd kinderen zo mogelijk gemaakt zelf hun boeken te kopen, zonder afhankelijk te zijn van de keuze van ouders, leraren of bibliothecarissen.⁵⁵

Bovendien betrok ze de kinderen rechtstreeks bij haar werk. In haar tijdschrift vroeg ze om suggesties en meningen van kinderen en ze beantwoordde al haar fanmail, van kinderen over de hele wereld, zelf. Ze bezocht regelmatig boekwinkels om daar haar publiek te ontmoeten en te praten over het werk dat ze deed.⁵⁶

Actief deelnemen konden kinderen ook aan clubs die waren opgericht in samenhang met *Enid Blyton's Magazine*. Blyton vond goede doelen belangrijk en begon al in de oorlog met het inzamelen van dekens, papier en geld. Ze zette dit werk voort met clubs als de *Busy Bees* en *Pug Pup* ('pick up

⁵³ Briggs, J., *Popular Children's Literature in Britain*, p.257

⁵⁴ Ibid, p.257

⁵⁵ Ibid, p.266

⁵⁶ Stoney, B., *Enid Blyton: A Biography*, p.146

glass, pick up paper society') en nodigde kinderen uit hiervan lid te worden. Haar clubs zetten zich in voor onder andere dieren en zieke kinderen en de clubleden brachten samen ongeveer 35.000 pond bijeen, een enorm bedrag voor die tijd.⁵⁷

2.3 Blyton en haar doelgroep

Doelgroep

Afgezien van de extensieve marketing van haar producten was Blyton zich welbewust van de doelgroep waarvoor ze schreef. Ze beperkte zich niet tot één leeftijdsgroep:

*"I want to know you from the very beginning, and go with you all through your childhood till you are old enough to read adult books. I don't want you to be friends with me at one age only, I want to keep in touch with you all through your childhood days."*⁵⁸

Door haar werk als lerares had ze de leesontwikkeling van kinderen van dichtbij kunnen volgen. Daardoor was ze op de hoogte van de stadia die de kinderen doormaken en ze paste haar verhalen erop aan.

De Noddyreeks was bijvoorbeeld bedoeld voor de allerkleinsten. Zij konden zich identificeren met dit kleine speelgoedmannetje, die het zo goed bedoelde maar altijd in de problemen kwam en afhankelijk was van de hulp van zijn *Toyland*vrienden. Deze verhalen zijn kort en simpel, met gemakkelijk taalgebruik en veel herhaling van woorden en situaties. Veel aandacht is er bovendien voor kleurige illustraties: de boeken zijn bedoeld om voorgelezen en bekeken te worden in gezelschap van een volwassene.

Tussen het beginnen met lezen en het lezen van boeken voor volwassenen doen kinderen meer levenservaring op en leren ze steeds vloeiender lezen. Ze zijn daardoor in staat om te gaan met een moeilijkere schrijfstijl en complexere situaties. Ze worden minder afhankelijk van hun ouders, maar blijven de wereld zien door de ogen van een kind. Leeftijdsgenoten worden belangrijker. Voor dit stadium zijn Blytons avonturen- en mysterieverhalen: een kind kan van bijvoorbeeld de *Secret Seven* doorgroeien naar de *Famous Five* en vervolgens naar de reeks van *Adventure*. Deze reeksen verschillen in lengte en moeilijkheidsgraad, maar blijven op het niveau van een kind.⁵⁹

Bovendien schreef ze voor zowel jongens als meisjes. De personages in haar boeken zijn doorgaans

⁵⁷ Ibid, p.145

⁵⁸ Blyton, E., *The story of my life*, p.102

⁵⁹ Ray, S., *The Blyton Phenomenon*, p.112

dan ook onderdeel van groep jongens en meisjes, zodat beide seksen altijd wel iemand hebben met wie ze zich kunnen identificeren. De serie van *The Naughtiest Girl*, de voorloper van haar kostschoolseries *St. Clare's* en *Malory Towers*, speelt zich zelfs af op een gemengde school: iets wat zeker voor de jaren '40 erg progressief was.⁶⁰

Blyton beperkte zich evenmin tot één genre. Een greep uit haar oeuvre: sprookjes, volksverhalen, schoolverhalen, dieren- en natuurverhalen, religieuze en morele vertellingen, familieverhalen en bovenal avonturenverhalen. Deze laatste categorie omvat mysteries, schatzoekverhalen, detectiveverhalen, vakantieverhalen en circusverhalen.

Verhaalwereld

In haar werk schetst Blyton een geïdealiseerde wereld. Deze wereld wordt, ondanks de kenmerken van de Britse samenleving van de jaren '30, nooit expliciet aan een tijd of plaats gebonden. De verhalen spelen zich af op plaatsen die voor kinderen over de hele wereld herkenbaar zijn: aan zee, in een dorp, bij een station; fictief, maar toch binnen het bereik van de realiteit. De verhalen krijgen daardoor een soort tijdloosheid die het kind in staat stelt zich voor te stellen dat het avontuur in het hier en nu gebeurt, desnoods om de hoek.⁶¹

In deze geïdealiseerde wereld hebben kinderen de vrijheid om op stap te gaan en avonturen te beleven zonder de inmenging van volwassenen. Zij staan aan het kant van het goede en winnen het altijd van de slechteriken, om bij terugkomst geprezen te worden door ouders en andere volwassenen. Deze volwassenen zijn slechts aan de rand van het verhaal aanwezig: ze zijn er om een comfortabel thuis te bieden (Aunt Fanny in de *Famous Five*), voor het afronden van een mysterie (Inspector Jenks in de *Five Find-Outers*) of als komisch element (Mr. Goon in de *Five Find-Outers*). Eten is er altijd in overvloed en de groep is niet compleet zonder huisdier, dat bovendien menselijke gevoelens lijkt te hebben.

Hoewel de verhalen een onrealistisch karakter hebben, zijn de hoofdpersonages zoals de lezers zelf. Blyton vermengt zodoende fantasie met 'realiteit': "her great gift is in conveying the essential magic of our imaginative worlds through the 'ordinary' child's everyday life and understanding".⁶²

Haar verhalen spelen in op de (heimelijke) wensen van haar publiek: er is sprake van wensidentificatie. De typische elementen zoals afwezigheid van volwassenen, aanwezigheid van huisdieren en overvloed aan eten zijn precies de elementen die aantrekkelijk zijn voor kinderen. Door

⁶⁰ Briggs, J., *Popular Children's Literature in Britain*, p.261

⁶¹ Ray, S., *The Blyton Phenomenon*, p.117

⁶² Cadogan, M., *The Magic of Enid Blyton*, in: Tucker, N., *Enid Blyton: A Celebration and Reappraisal*, p.105

de kinderen altijd als overwinnaar uit de bus te laten komen, plaatst Blyton hen bovendien in de rol van held. Kinderen die niet zo'n avontuurlijk leven leiden en te maken hebben met een gebrek aan kennis en krachten, kunnen zich identificeren met "child characters who effortlessly become expert sailors, climbers, navigators, cooks and campers"⁶³ en zich zo tijdelijk held wanen.

Blytons "remarkable skill in the manipulation of events and the management of pace"⁶⁴ vervolgens zorgt ervoor dat het verhaal vlot verloopt, zonder onnodige details en met veel actie. Bovendien is er een alwetende verteller die de lezer behoedt voor verwarring, één die er bovendien regelmatig op wijst of de situatie "good", "queer" of "horrid" is. Goedheid wordt beloond en slechtheid wordt onvermijdelijk gestraft: door de zwart-wittekening is de moraal van het verhaal duidelijk te herkennen.

Voor kinderen is dit een geruststellende situatie. Juist de simpelheid en duidelijkheid maakt de verhalen goed toegankelijk; het kind hoeft niet bang te zijn dat het niveau te hoog ligt. De voorspelbaarheid zorgt dat kinderen weten waar ze aan toe zijn en maakt het lezen van een volgende Blyton een veilige keuze.⁶⁵ Haar verhalen bieden de kans om onder te duiken in een andere wereld, een beschutte wereld, weg van de problemen van het dagelijkse leven.

Blyton was een schrijfster die kinderen een uitermate positief beeld van zichzelf gaf, door hen in de rol van held te plaatsen. Ze liet geen kans onbenut om te laten merken dat ze van hen hield en dat ze hun mening op waarde schatte, in een wereld waarin dat niet altijd vanzelfsprekend is. Haar schrijven heeft als resultaat makkelijk en leuk leesmateriaal op een leeftijd waarin kinderen veel oefening nodig hebben om ontwikkelde lezers te worden. Ze is een boegbeeld van de kindertijd, vertegenwoordiger van een leesfase die kinderen uiteindelijk ontgroeien.

⁶³ Tucker, N., *Enid Blyton: A Celebration and Reappraisal*, p. ix

⁶⁴ Wall, B., *The Narrator's Voice: the Dilemma of Children's Fiction*, p.190

⁶⁵ Ingham, J., *Middle School Children's Responses to Enid Blyton in 'The Bradford Book Flood Experiment*, in: *Journal of Research in Reading*, p.51

Deel 2:

Het werk leeft voort

3. Theoretisch kader: het bewerken van kinderboeken

“Bewerken voor kinderen is al zo oud als de jeugdliteratuur zelf. (...) Anonieme bewerkers en gerenommeerde schrijvers veranderen de verhalen naar believen. Sommigen blijven dicht bij de oorspronkelijke versies omdat zij die zo nauwkeurig mogelijk aan kinderen willen doorvertellen. Anderen gebruiken naam en faam van de meesterwerken om heel nieuwe verhalen te vertellen. Allemaal stemmen ze de verhaalstof af op wat zij denken dat kinderen kunnen lezen, willen lezen of moeten lezen.”⁶⁶

Dit citaat komt uit het boek *Meesterwerken met ezelsoren: bewerkingen van literaire klassiekers voor kinderen 1850-1950* van Sanne Parlevliet. In dit boek zet zij een theorie uiteen over het bewerken van kinderboeken die bruikbaar is voor de analyse van bewerkingen in het algemeen.

De keuze voor dit boek lijkt misschien niet zo vanzelfsprekend. Blyton schreef een groot deel van haar werk aan het einde van of na de periode die Parlevliet behandelt en het valt te betwisten of Blytons werk tot de literaire klassiekers mag worden gerekend. Wat Blytons verhalen gemeen hebben met de verhalen van Parlevliet is dat ze nog steeds gelezen worden en bewerkt zijn om tegemoet te komen aan het hedendaagse publiek.

Parlevliets theorie over de bewerkingsstrategieën die toegepast werden op de literaire klassiekers blijken deels overeen te komen met de strategieën die gebruikt zijn voor het aanpassen van Blytons werk. Het begrippenapparaat dat Parlevliet gebruikt is daardoor goed toepasbaar in een analyse van de bewerkingen en adaptaties van Blytons werk.

3.1. Bewerken, adapteren, vertalen

Adapteren en bewerken wordt vaak in één adem genoemd. Om zo'n analyse naar het bewerken van Blytons werk te maken is het dan ook van belang om een sluitende betekenis te hebben van de volgende begrippen: bewerken, adapteren en vertalen.

Van Dale kent het begrip 'bewerken' de volgende betekenis toe: 'werk aan iets verrichten om het voor een zeker doel geschikt te maken'.⁶⁷ In dit geval staat het 'iets' voor het werk van Enid Blyton en is 'een zeker doel' aanpassing aan het publiek van nu: hedendaagse kinderen.

⁶⁶ Parlevliet, S., *Meesterwerken met ezelsoren*, p.12

⁶⁷ Boon en Geeraerts, *Van Dale*, in: Parlevliet, S., *Meesterwerken met ezelsoren*, p.14

Wanneer het 'iets' voor een tekst staat gebruikt Parlevliet het woord 'adaptatie' om dit te illustreren. Zij volgt daarbij Van Gorp, die de volgende definitie van de term 'adaptatie' geeft:

“Behandeling van een reeds bestaand werk om het voor een specifiek doel geschikt te maken. Vooral gebruikt in de zin van omzetting naar een ander genre of een ander, gewoonlijk ruimer of jonger, lezerspubliek.”⁶⁸

Het begrip 'adaptatie' is dus tweeledig: het wordt zowel gebruikt voor het proces van *omzetting* naar een ander genre (of medium, zoals binnen de filmnarratologie) als voor het proces van *afstemming* op een ander publiek. In een oorspronkelijk kinderboek is deze afstemming al gebeurd: de schrijver, doorgaans volwassen, richt zich expliciet op een jeugdig publiek.⁶⁹

Omdat het bij Parlevliets onderzoek specifiek gaat om de afstemming van verhalen die oorspronkelijk voor volwassenen zijn bedoeld naar verhalen voor kinderen, is er altijd sprake van adaptatie door middel van bewerking. Daarom stelt zij adaptatie in de rest van haar theorie gelijk aan bewerken. Ik zal hier later nog op terugkomen.

Bewerken (of adaptatie) is verwant aan vertalen. Vertalen is de manier waarop een tekst in een andere taal wordt overgezet om deze bruikbaar te maken voor een ander publiek. Een vertaling is in zekere zin al een bewerking: het brengt ingrepen met zich mee die verder gaan dan het geven van een equivalent in een andere taal.

Er zijn dan ook twee soorten vertalingen: brontekstgerichte en doelsysteemgerichte vertalingen. Een brontekstgerichte vertaling probeert zo dicht mogelijk bij het origineel te blijven door een hoge mate van equivalentie, oftewel een zo exact mogelijke overzetting van vorm en inhoud. Bij een doelsysteemgerichte vertaling wordt de tekst aangepast aan de nieuwe context waarin het verhaal gaat functioneren.⁷⁰

Bewerken, of adaptatie, en vertalen behoren volgens Van Gorp beide tot het overkoepelende begrip 'tekstbewerking': 'alle bewerkingen die op bestaande teksten worden toegepast'. 'Bewerken' is dan ook vooral een gebruiksterm. Er is eigenlijk geen formeel verschil met vertalen in ruime zin, aldus Parlevliet. Bewerken (of adaptatie) is een vorm of een onderdeel van vertalen en vertalen kan een vorm of onderdeel zijn van bewerken. Zowel een vertaling als een bewerking of adaptatie kan weinig

⁶⁸ Van Gorp, *Lexicon*, p.21 in: Parlevliet, S., *Meesterwerken met ezelsoren*, p.15

⁶⁹ Parlevliet, S., *Meesterwerken met ezelsoren*, p.15

⁷⁰ Ibid, p.16

of sterk afwijken van het origineel.⁷¹

Op dit punt zal ik in mijn volgende hoofdstukken afwijken van haar theorie en kiezen voor een duidelijkere scheiding tussen vertaling, adaptatie en bewerking, met name tussen de twee laatste begrippen. Ik ben het met Parlevliet eens dat deze twee begrippen elkaar niet uitsluiten, maar ik wil stellen dat adaptatie een onderdeel van bewerken kan zijn, in plaats van gelijk aan. Zoals gezegd kan een bewerking weinig of sterk afwijken: wanneer het resultaat van de bewerking sterk afwijkt van het origineel is er naar mijn idee specifiek sprake van *adaptatie*. Het gaat hierbij dus om het eindproduct, in plaats van het proces, dat ik bewerken of aanpassen zal noemen.

Dit is ook toepasbaar op de notie van vertaling. Parlevliet stelde dat vertalen in principe al bewerken is: er kan gekozen worden voor een vrije bewerking (oftewel vrije vertaling) of een 'getrouwe' vertaling. Het resultaat van zo'n vrije bewerking zal ook in dit geval een adaptatie van het origineel zijn, terwijl een 'getrouwe' vertaling slechts een bewerking blijft: dat wil zeggen, wanneer het origineel in acht is gehouden.

3.2. Bewerkingsstrategieën

Het werk toegankelijk maken voor een ander publiek kan gebeuren op verschillende manieren. Deze manieren noemt Parlevliet 'bewerkingsstrategieën'.

Deze strategieën hangen af van het beoogde doel. In Parlevliets geval is dat het geschikt maken van een brontekst voor volwassenen naar een doeltekst voor jongeren en zij noemt dan ook enkele factoren waarmee men rekening moet houden bij het aanpassen van de tekst.

Allereerst moet een 'adaptatie' aantrekkelijk en duidelijk zijn voor kinderen. Deze aantrekkelijkheid wordt verkregen door aan te sluiten op de belevingswereld van kinderen. De tekst wordt duidelijk gemaakt door het niveau af te stemmen op het ontwikkelingsniveau van jonge lezers, zowel op cognitief en emotioneel niveau als op het niveau van literaire competentie.⁷²

In principe lijkt deze factor niet van toepassing op Blytons werk: dit is immers al op kinderen gericht en heeft succes juist vanwege de aantrekkelijkheid en duidelijkheid voor kinderen. Toch zijn sommige van haar teksten aangepast op het niveau van literaire competentie.

De tweede factor is 'adaptatie' naar de leefwereld: bij een aanpassing wordt getracht de tekst naar de leefwereld van nieuwe lezers toe te halen, zoals bij de aanpassing van Blytons werk het geval is.

Dit uit zich in het moderniseren van verhalen, het voorzien van uitleg en het aanpassen van het

⁷¹ Ibid, p.17

⁷² Ibid, p. 123

systeem van normen en waarden aan de nieuwe context.⁷³ De bijbehorende bewerkingsstrategieën zal ik dan ook overnemen van Parlevliet.

Bewerkingsstrategieën zijn tekstmanipulaties. De hand van de bewerker is zichtbaar in de tekst op plaatsen waar bewerkingsstrategieën zijn toegepast. Hierdoor klinkt in de aanpassingen indirect de ‘stem’ van de bewerker, waarachter opvattingen schuilgaan over de oude tekst in relatie tot het nieuwe publiek.⁷⁴ Het vergelijken van teksten zegt dan ook iets over de context waarin de versies zijn gepubliceerd.

Tekstmanipulatie vindt plaats op twee niveau’s: inhoud en vormgeving. Op het niveau van inhoud (*wat* er van de oorspronkelijke verhalen wordt weergegeven) zijn passages, personages, objecten en locaties weggelaten, uitgebreid, toegevoegd, veranderd en vervangen. Inhoudelijke veranderingen komen vooral voort uit conflicterende culturele normen en waarden en pogingen de verhalen naar de leef- en belevingswereld van de nieuwe lezers toe te halen.⁷⁵ Op het niveau van de vormgeving van de inhoud zijn passages opgeknipt en ingekort, vertelinstanties vervangen en stijl en taal veranderd.⁷⁶

3.2.1 Vormgeving

Strategie: taalgebruik

Uit onderzoek blijkt dat teksten voor kinderen kortere zinnen, minder abstracte woorden en meer werkwoorden dan zelfstandige naamwoorden worden gebruikt. Dit geldt ook voor bewerkingen van verhalen voor volwassenen naar verhalen voor kinderen: woordkeuze en zinslengte zijn aangepast aan het niveau van de lezer.⁷⁷

Hierbij hoort ook het moderniseren van taalgebruik. Het gaat daarbij om het aanpassen van de spelling aan de huidige taalregels, maar ook om het aanpassen van woorden met een veranderde betekenis. In dat geval is er sprake van ‘functionele equivalentie’: de tekst wordt niet letterlijk

⁷³ Ibid p.123

⁷⁴ Ibid, p.124-125

⁷⁵ Ibid, p.125

⁷⁶ Ibid, p.125

⁷⁷ Ibid, p.133

vertaald of weergegeven, maar benaderd op een manier die de intentie van de oorspronkelijke auteur zo dicht mogelijk nadert.⁷⁸

Strategie: vertellen

De verhalen die Parlevliet bespreekt gaan grotendeels terug op de orale traditie. Deze teksten worden onder andere gekenmerkt door een auctoriale vertelinstantie, die de verteller de mogelijkheid biedt tot het geven van leesaanwijzingen, uitleg en commentaar. De bewerker staat voor de keuze om de stem van de oorspronkelijke verteller te behouden of aan te passen.⁷⁹

Het veranderen van vertellerstekst naar directe rede, meestal in de vorm van dialogiseren, is zo'n keuze die de bewerker kan maken. Ook andersom gebeurt het vaak: dialogen, vooral langere dialogen, worden weergegeven of samengevat in vertellerstekst.⁸⁰

De dialoog is een technisch procédé dat de gesprekssituatie nabootst en ten opzichte van de beschrijvingen vaak voorkomt in jeugdboeken. Dialogen worden vaak weergegeven in de constructie 'zeggen' (of een synoniem hiervan) + onderwerp + bijwoord. Het werkwoord drukt de gevoelens van personages uit, het bijwoord drukt nuances uit. Een overdreven gebruik van dit soort constructies komt vaak clichématig over, maar is belangrijk als interpretatiesteun voor jonge lezers.⁸¹

3.2.2 Inhoud

Strategie: adaptatie van de culturele context

Vooraf wanneer een tekst verouderd is, kan het culturele referentiekader voor nieuwe lezers vreemd zijn: er is sprake van een temporele afstand. Bij vertalen is er bovendien sprake van een geografische afstand; daardoor zijn bepaalde gewoonten en gebruiken die typisch waren voor de ene samenleving onbegrijpelijk voor de andere, wat het tekstbegrip bemoeilijkt. Vertalen of bewerken brengt hierdoor een probleem met zich mee, dat op verschillende manieren opgelost kan worden.

Een bewerker kan het 'vreemde' van de wereld van de brontekst behouden, of de tekst naar de leefwereld van nieuwe lezers toehalen. Dit gebeurt door cultuurspecifieke en historische elementen aan te passen, uit te leggen, weg te halen of te vervangen. In literaire termen heet dit kiezen tussen

⁷⁸ Ibid, p.18

⁷⁹ Ibid, p.134-137

⁸⁰ Ibid, p.149

⁸¹ Ghesquiere, R., *Het verschijnsel jeugdliteratuur*, p.96

‘domestication’ (het vervangen van vreemde elementen voor vertrouwde, cultuureigen elementen) of ‘foreignization’ (het behouden van vreemde elementen).⁸²

De drie strategieën die in verband hiermee zijn opgesteld zijn ‘exotiseren’, ‘neutraliseren’ en ‘naturaliseren’. Bij ‘exotiseren’ worden cultuurvreemde elementen behouden, al dan niet voorzien van uitleg. Bij ‘neutraliseren’ kiest men voor het vervangen van vreemde elementen door iets cultuurneutraals. In het geval van naturaliseren worden elementen uit de vreemde culturele context vervangen voor vergelijkbare elementen uit de vertrouwde culturele context. Deze elementen hoeven niet noodzakelijk betrekking te hebben op verschillen tussen culturen die zich door land- of taalgrenzen van elkaar onderscheiden, maar ook op temporele verschillen binnen dezelfde cultuur. Moderniseren is dan ook een vorm van temporeel naturaliseren.⁸³

Strategie: censuur van ongewenste mens-, maatschappij- en levensbeschouwing

Parlevliet spreekt hier van censuur omdat het aanpassen van ‘ongewenste mens-, maatschappij- en levensbeschouwing’ vaak hand in hand gaat met het weglaten van bepaalde passages. Ze neemt hiervoor de term ‘purification’ (oftewel ‘zuivering’) over van Klingberg. Het doel van ‘purification’ is:

“(…) to get the target text in correspondence with the set of values of its readers – or rather in correspondence with the supposed set of values of those who feel themselves responsible for the upbringing of the intended readers: parents, teachers, librarians, critics.”⁸⁴

‘Purification’ heeft invloed op de ideologische lading van bewerkingen. Parlevliet volgt daarbij Peter Hollindale, die in zijn *Ideology and the children’s book* drie soorten ideologieën in kinderboeken beschrijft.

De eerste ideologie bestaat uit ‘expliciete politieke, maatschappelijke of morele opvattingen’ die een auteur bewust in het kinderboek heeft verwerkt, met als doel deze opvattingen aan te prijzen. De tweede ideologie is wat passiever: de auteur verwerkt onbewust bepaalde opvattingen, omdat hij/zij deze denkbeelden als natuurlijk veronderstelt en zich niet bewust is van de aanvechtbaarheid daarvan. De derde vorm hangt hiermee samen en betreft het verwerken van maatschappelijk gedeelde waarden: de schrijver maakt deel uit van een sociale en culturele context waarbinnen

⁸² Parlevliet, S., *Meesterwerken met ezelsoren*, p.139

⁸³ Ibid, p.140-141

⁸⁴ Klingberg, *Children’s fiction in the hands of the translators*, p.58, in: Parlevliet, S., *Meesterwerken met ezelsoren*, p.129

bepaalde opvattingen die als natuurlijk door iedereen gedeeld worden.⁸⁵

Impliciet gepresenteerde vormen van ideologie kunnen duidelijk worden wanneer een tekst een tijd- of cultuurgrens overschrijdt. Wanneer zo'n ideologie verouderd of niet meer wenselijk is, kan de bewerker ervoor kiezen om deze te verwijderen, af te zwakken of uit te leggen.⁸⁶

De balans hierbij is fragiel. Aan de ene kant bevordert het weglaten van elementen van een verouderde ideologie de herkenbaarheid voor contemporaine lezers, aan de andere kant is het een vorm van censuur die kan leiden tot een compleet verschillende tekst. Dit is het duidelijkst te zien aan klassieke werken die al vele eeuwen oud zijn: door de jaren heen hebben dit soort teksten een complete metamorfose ondergaan waardoor niet alleen de brontekst en de doelttekst verschillen, maar ook de verschillende doeltteksten onderling.⁸⁷

Het risico van bewerken is dan ook dat het karakter en de betekenis van verhalen kan veranderen.⁸⁸

In hoeverre dat bij Blyton werk het geval is, zal blijken uit de volgende hoofdstukken. Allereerst zal ik een overzicht geven van de gemaakte aanpassingen; aan de hand van een case study zal ik dit vervolgens illustreren.

Daarbij heb ik Parlevliets bewerkingsstrategieën gebruikt. Omdat deze strategieën in de praktijk door elkaar heen lopen, heb ik ervoor gekozen om Parlevliets manier niet letterlijk over te nemen. Zoals uit het volgende hoofdstuk zal blijken, maak ik gebruik van categorieën die beter van toepassing zijn op het karakter van de aanpassingen van Blytons werk: in deze categorieën en in het debat over de wenselijkheid van aanpassing zullen Parlevliets strategieën terugkomen.

⁸⁵ Parlevliet, S., *Meesterwerken met ezelsoren* p.32

⁸⁶ Ibid, p.34-35

⁸⁷ Ibid, p.126

⁸⁸ Ghesquiere, R., *Het verschijnsel jeugdliteratuur*, p.309

4. Blytons werk herzien

Veertig jaar na haar dood wordt Blytons werk nog steeds uitgegeven, zowel in Groot-Brittannië als in het buitenland. Haar series zijn in de loop der jaren regelmatig van een nieuw jasje voorzien. Bij het heruitgeven van deze werken zijn er verschillende aanpassingen gemaakt, zowel wat vormgeving als inhoud betreft. In dit hoofdstuk zal ik me richten op de tekstuele veranderingen en de voor- en tegenstanders van deze veranderingen.

De belangrijkste reden van deze veranderingen is het aanpassen van de verhalen zodat ze aantrekkelijk zijn voor de huidige samenleving. Dit houdt in dat ze enerzijds aangepast zijn aan de regels van deze tijd, anderzijds verandering hebben ondergaan onder het mom van ‘political correctness’: dit wil zeggen, het vermijden van uitdrukkingen of acties die opgevat kunnen worden als uitsluiting, marginalisering of belediging van mensen die vanwege hun positie in het nadeel zijn.⁸⁹ Er is geen eenduidige verandering in de teksten: de mate van aanpassing verschilt per serie en hangt af van de uitgeverij en de imprint waaronder het werk verschijnt. Zo zijn er nu edities die vijftig jaar na dato min of meer de originele tekst volgen, naast edities die hevig gereviseerd zijn. Toch is er een aantal overkoepelende aanpassingen aan te duiden. Ik zal dan ook beginnen met: wat is er precies herzien?

4.1 Nieuwe versies: wat is er herzien?

4.1.1 Moderniteitsaanpassingen

Het aanpassen van Blytons werk begon al eind jaren '60, toen de eerste paperbacks van haar verhalen uitkwamen. De aanpassingen indertijd betroffen kleine details die te maken hadden met veranderingen in Groot-Brittannië: “King” werd “Queen” en de munteenheid werd vanaf 1971 aangepast aan de nieuwe decimale rekening.

Vanaf de jaren '80 werden de ingrepen indringender. De verhalen werden gemoderniseerd: namen werden aangepast, kleren kregen een update en nieuw voedsel werd geïntroduceerd. Concrete voorbeelden hiervan zijn bijvoorbeeld het veranderen van de namen ‘Mary’ en ‘Jill’ in de *Adventurous Four* naar ‘Pippa’ en ‘Zoe’: populaire namen in de jaren '90. De leden van de *Famous Five* droegen af en toe spijkerbroeken in plaats van shorts; ze dronken geen *gingerbeer* (*gemberbier*) meer maar limonade of zelfs cola, zoals in de nieuwe Nederlandse vertaling.

⁸⁹ <http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn?s=political%20correctness>

Ook het taalgebruik is aangepast. Allereerst is de spelling gemoderniseerd waar nodig. Daarnaast zijn woorden die vroeger een andere betekenis hadden aangepast: 'gay' en 'queer', favoriete Blytonwoorden, zijn nu aangepast naar 'happy' en 'odd'.⁹⁰ Dit geldt ook voor namen als 'Fannie' en 'Dick' in de *Faraway Tree* serie: namen die vroeger acceptabel waren, maar nu een seksuele connotatie hebben.⁹¹

Woorden die niet zo vaak meer gebruikt worden zijn vervangen door moderne uitdrukkingen: de personages zeggen niet meer 'Jolly good!' of 'I'd say!' maar 'Wow!'. Hetzelfde lot trof de Nederlandse vertaling: 'daverend' en 'mieters' zijn verwijderd in het voordeel van 'geweldig' en 'tof'; woorden die beter passen bij de huidige doelgroep.⁹²

Soms zijn niet alleen woorden veranderd, maar is de hele tekst herschreven. Dit is het geval bij de Noddyverhalen, die het hevigst aan verandering blootgesteld zijn. Opvallend hierbij is dat deze versies gesimplificeerd zijn, terwijl Blyton juist bekritiseerd werd voor te gemakkelijk taalgebruik. Rudd ontdekte dat woorden met meerdere lettergrepen het moesten ontgelden voor simpele woorden met ongeveer dezelfde betekenis, maar dat ook de manier van beschrijven van Blyton is aangepast. Hij ziet haar als een visuele schrijfster, door de regelmaat van passages als 'Look!' en 'Listen!'. In de herziene versies is dit visuele afgezwakt door bijvoorbeeld 'It said' te plaatsen in plaats van 'Here it is' en 'Have a look at it'.⁹³

4.1.2 Politiek correcte aanpassingen

Het aanpassen van de Noddyboeken in 1987 was het startschot voor een grootschalige update van Blytons werk. Deze aanpassing gebeurde in eerste instantie vanwege de zo vaak bekritiseerde 'golliwog': deze speelgoedfiguur werd opgevat als belediging en marginalisering van mensen met een donkere huidskleur. Kritiek op Blyton was er, zoals in het eerste hoofdstuk duidelijk is gemaakt, al langer; vanaf 1987 werd deze kritiek aangegrepen als uitgangspunt voor de herziene Blytonversies. De vermeende racistische, seksistische, vooroorlogse (enzovoorts) waarden pasten niet meer bij het

⁹⁰ Anon., *Bowdlerising Blyton*, in: *The Economist*

⁹¹ Stoney, B., *Row faster, George! The PC meddlers are chasing us!*, in: *The Daily Mail*

⁹² Duursma, M., *Annie is geen sloofje meer*, in: *NRC Handelsblad*

⁹³ Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*, p.158

multiculturele, gelijkwaardige Groot-Brittannië van de jaren '90.

Ook in het buitenland was deze tendens waar te nemen. Bij de heruitgave van *De Vijf* in Nederland meldde uitgeverij Becht bijvoorbeeld dat Blytons ideeën niet meer te handhaven waren voor de 21^{ste} eeuw. Om haar werk up-to-date te brengen zijn er dan ook verschillende elementen veranderd.

Racisme

Toyland, de wereld van *Noddy*, is een samenleving die in zestig jaar is meegegroeid met zijn tijd. De populatie bestaat inmiddels uit speelgoedfiguren van alle soorten en maten en vooral: van alle herkomsten. Zo zijn er Indiaanse, Chinese en Afro-Carribeaanse personages bijgekomen.⁹⁴ Een nieuwe vriendin van Noddy is bijvoorbeeld Dinah Doll, een pop met een donkere huidskleur.

Er is echter één personage waar geen plek meer voor is in *Toyland*: de golliwog. De golliwog is vanaf eind jaren '80 uit vrijwel Blytons hele oeuvre verwijderd. In de *Noddy*reeks is elke golliwog vervangen door een ander personage: het zijn geen gemene golly's meer die Noddy ontvoeren en beroven in *Here Comes Noddy Again* maar goblins; op de illustratie van *Toyland* prijkt nu een Hollands aandoend boertje; ondeugende Gilbert Golly is nu Martha Monkey, die in Monkey Town woont in plaats van Golly Town; garagehouder Mr. Golly is nu (de blanke) Mr. Sparks; enzovoorts.

Het woord 'nigger' komt niet meer voor in de verhalen. Dit varieert van de omschrijving van donkere mensen tot de vergelijkingen die hieruit voortkomen. Een voorbeeld hiervan is een zin uit de *Famous Five*: "Down she came, as black as a nigger with soot" (1967) is uiteindelijk geëindigd als "Down she came as black as night with soot" (1991 en verder). De 'nigger' uit *The Mountain of Adventure* is vervangen door een Amerikaan, compleet met bijbehorend accent.

Seksisme

Het traditionele rollenpatroon niet meer past bij de huidige samenleving, waar mannen en vrouwen in principe gelijk aan elkaar zijn. Er zijn betere kansen voor vrouwen: ze zijn niet langer gedoemd tot een leven achter de potten en de pannen en het opvoeden van kinderen, maar hebben de mogelijkheid om te werken en hun eigen leven in te richten.

De context van de avonturenverhalen, bijvoorbeeld de *Secret Seven* of de *Famous Five*, is er een waar mannen meer vrijheid hebben dan vrouwen. Zo gaan de jongens op avontuur, terwijl de meisjes thuis moeten blijven 'omdat ze meisjes zijn'. In de nieuwe versies is dit niet langer zo: meisjes moeten thuisblijven omdat niet iedereen tegelijk kan gaan, zoals de volgende quote uit *Secret Seven*

⁹⁴ Anon., *Bowdlerising Blyton*, in: *The Economist*

illustreert:

“Well you *can't* come, anyhow,” said Peter. “That’s absolutely certain. Boys only are in the performance to-night!”⁹⁵ is nu veranderd naar:

“No,” said Peter. “I am sorry but seven is too many. We’ll have more chance of success if there are only four of us.”⁹⁶

Ook doen de meisjes niet langer altijd de afwas en de huishoudelijke taken: in zowel de Britse versie als de Nederlandse versie dragen de jongens hun steentje bij. In de Nederlandse versie zijn soms zelfs af en toe de namen verwisseld om een gelijk aandeel in het huishouden te creëren.

Op personageniveau zijn Blytons creaties ‘George’ en ‘Anne’ uit de *Famous Five* het meest bekritiseerd; George omdat ze de regels van patriarchie nooit kon ontsnappen, Anne omdat ze te veel voldeed aan het stereotype meisje. Deze stereotypering en de bevestiging ervan is afgezwakt in bijvoorbeeld de nieuwe Nederlandse vertaling: Julian zegt niet meer “Wat een verbazend goede huisvrouw is zij toch!”, maar “Jij hebt echt overal aan gedacht Annie.”⁹⁷

‘Middle-classism’

De klassenmaatschappij is een moeilijker aan te passen onderdeel van Blytons werk.

Boodschappenjongens, kokkinnen, dienstmeisjes enzovoorts zijn zo verweven met de verhalen dat verwijderen vrijwel niet mogelijk is zonder het verhaal uit context te halen. Wat wel veranderd is, is de houding van de kinderen tegenover mensen van een lagere klasse.

Het is niet meer vanzelfsprekend dat een hogere klasse ‘beter’ is dan een lagere klasse en dat de gebruiken van deze klassen verschillen. De hiërarchie in de verhalen is veranderd: er is meer gelijkwaardigheid in de verhalen gekomen ten opzichte van de vroegere versies. Zo werden de kinderen origineel door mensen van een lagere klasse (van visserjongens tot zelfs politieagenten) aangesproken als “Master Frederick” (*Five Find-Outers*) of “Miss Georgina” (*Famous Five*), een teken van ‘meerwaardigheid’, maar worden ze nu slechts bij hun voornaam genoemd.

Door het afzwakken van stereotypen is ook de zwart-witscheiding tussen goed en kwaad minder duidelijk. Zigeuners (in de Engelse vertaling nu overigens ‘travellers’ in plaats van ‘gipsies’) en

⁹⁵ Blyton, E., *The Secret Seven*, [1949], p.77-78

⁹⁶ Blyton, E., *The Secret Seven*, [1992], p.62

⁹⁷ Duursma, M., *Annie is geen sloofje meer*, in: NRC Handelsblad

circusgasten waren in de originele teksten makkelijk herkenbaar door hun onverzorgde, soms gemene uiterlijk; ze worden nu neutraler omschreven.⁹⁸

Overige houdingen

Een ander kenmerk van de tijd waarin Blyton schreef is dat slaan nog niet als pedagogisch onverantwoord werd gezien. Zo was er bijvoorbeeld 'Dame Slap' in de *Faraway Tree* reeks: zij sloeg de kinderen wanneer ze de gelegenheid kreeg. In de nieuwe versie is zij 'Dame Snap' geworden: nu scheldt ze er alleen nog maar op los.

Ook in series als de *Five-Find Outers* (waarin de politieagent zijn neefje slaat) en *Malory Towers* (waarin de hoofdpersoon, Darrell Rivers, bekend staat om haar opvliegende humeur) zijn referenties naar slaan vervangen door schelden of afsnauwen.

4.2 Voorstanders

Marketingredenen

Bij het (her)uitgeven van een boek staat een uitgeverij voor de keuze: hoe maken we het boek zo aantrekkelijk mogelijk voor een zo groot mogelijk publiek? Onderzoeksvragen die daarbij een rol spelen zijn: wat is economisch verantwoord, wat is het publiek, enzovoorts.

Marketingredenen zijn dan ook de belangrijkste redenen om een Blytonverhaal te herzien. Blyton is en blijft een verkoopsucces (zie hoofdstuk 6), maar de verhalen zijn gedateerd. Het uitgeven van deze werken als historische boeken is minder rendabel: het publiek dat daarmee aangesproken wordt is kleiner dan wanneer de verhalen worden verkocht als eigentijds en modern. Het doel van Chorion, het bedrijf dat op dit moment de rechten van Blytons werk bezit, is dan ook 'keeping up the popularity': het behouden van de originele aantrekkingskracht voor een hedendaags publiek.⁹⁹

Aangezien Blyton ook in het buitenland populair is houden veranderingen soms ook rekening met het publiek buiten Groot-Brittannië. Enkele wijzingen zijn bijvoorbeeld gemaakt om het Amerikaanse publiek aan te spreken, een publiek dat lange tijd niet zo warm liep voor Blyton; het veranderen van 'biscuits' naar 'cookies' is op verhaalniveau niet zo groot, maar sluit beter aan op de belevingswereld van een Amerikaans kind.

Een mogelijk resultaat van dit soort veranderingen is te zien aan het succes dat Noddy heeft in de

⁹⁸ Ibid

⁹⁹ Ibid

Verenigde Staten. In 1998 verscheen er daar een animatieserie over de 'geamericaniseerde' Noddyverhalen, die uiteindelijk meer bereik had dan Sesame Street.¹⁰⁰

Het herzien van de boeken geeft ook de kans er fouten uit te halen. Blytons manier van schrijven was simpel gezegd 'ze schreef wat ze voor zich zag'. Dit kwam echter niet altijd overeen met wat ze bij haar vorige verhalen zag, met name bij de series, waardoor er fouten in het werk slopen. Dat ze aan Alzheimer leed, maakte dit nog erger. Correctie van de manuscripten werd bovendien bij de verschillende uitgeverijen niet altijd even zorgvuldig gedaan, waardoor de boeken inclusief fouten verschenen.

De teksten kwamen daarnaast niet altijd overeen met de illustraties. Om daar uniformiteit in te brengen werd af en toe de tekst aangepast: dit was goedkoper dan het vervangen van de illustraties. Dit gebeurde bijvoorbeeld bij *You're A Good Friend Noddy!*, waar 'fluffy dress' veranderd werd naar 'spotty dress' vanwege de bijbehorende afbeelding.¹⁰¹

De jeugd van tegenwoordig

Niet alleen de samenleving is veranderd, maar ook de bezigheden van deze samenleving. Lezen als bezigheid staat onder druk door onder andere technische ontwikkelingen als computers en internet. Als gevolg hiervan lezen ook kinderen minder, terwijl zij juist degenen zijn die veel oefening nodig hebben om later te kunnen functioneren binnen de maatschappij.

De bezorgdheid van wat gelezen wordt is daardoor eerder verschoven naar de vraag of er überhaupt nog gelezen wordt. Blytons boeken kunnen een hulpmiddel zijn om kinderen weer aan het lezen te krijgen. Haar rol in het leesproces is in sommige situaties dan ook belangrijker dan de inhoud van haar verhalen. Melanie Lasance van uitgeverij Becht zegt dan ook: "Als uitgever heb je een taak, het is niet zomaar een economisch product waar je aan meewerkt. (...) Het zal veel kinderen aan het lezen brengen. Het blijven spannende verhalen. Enid Blyton was geen slecht mens, ze was een product van haar tijd"¹⁰²

De simpelheid van de verhalen maakt het werk uiterst geschikt voor kinderen. Het idee erachter is dat kinderen ze kunnen lezen zonder hulp van volwassenen. Daarom zijn elementen die voor verwarring kunnen zorgen, zoals een afwijkende munteenheid, af en toe veranderd in dienst van de leesbaarheid en begrijpelijkheid.

¹⁰⁰ Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*, p.41

¹⁰¹ Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*, p.74

¹⁰² Duursma, M., *Annie is geen sloofje meer*, in: NRC Handelsblad

Voor liefhebbers van Blyton is het heruitgeven, ondanks de aanpassingen, ook een goede zaak: een nieuwe generatie kinderen kan opgroeien met Blyton en haar werk gaat niet verloren. De vraag is alleen: in hoeverre verandert het werk zelf hierdoor?

4.3 Tegenstanders

Blytons werk is een afspiegeling van een voorbije samenleving. Het heeft daarom mogelijk een historische waarde: het lezen van de verhalen in hun originele staat biedt de kinderen kans tot het ontwikkelen van een historisch perspectief. Dit is een vaardigheid die bijdraagt tot het uitgroeien tot een volwassen mens. Het weghalen van dit perspectief zorgt voor het verdwijnen van een dimensie van het werk.

Onderzoek wees bovendien uit dat kinderen zich bewust zijn van de gesitueerdheid van de verhalen. Rudd kwam bijvoorbeeld tot deze conclusie na een onderzoek onder 500 basisschoolkinderen uit verschillende lagen van de Britse samenleving. De redenen die de kinderen gaven waren onder andere het gebrek aan mobieltjes, televisie en computers, maar bovenal de vrijheid die de personages hadden om eropuit te trekken zonder volwassenen.¹⁰³

Het moderniseren van de verhalen draagt zodoende niet altijd bij aan de geloofwaardigheid van de verhalen. Zo is het drinken van cola en het dragen van spijkerbroeken een beetje vreemd in een tijd waarin kokkinnen en dienstmeisjes nog voor het huishouden zorgen: wat hier gebeurt is het mengen van historische en actuele elementen. Dit gebeurt ook in de *Adventurous Four*: in de herziene versie worden moderne kindernamen gebruikt, terwijl het verhaal zich specifiek afspeelt in de Tweede Wereldoorlog.

Het aanpassen gebeurt niet altijd consequent. In de Nederlandse hertaling van *De Vijf* is gemberbier bijvoorbeeld vervangen door cola of limonade, terwijl 'gecondenseerde melk' ongewijzigd is gebleven: de reden hiervoor is dat dat "mooi mysterieus is voor kinderen van nu."¹⁰⁴ Hierdoor ontstaat een ongerijmdheid die afbreuk doet aan de context van de verhalen. Door het updaten van de verhalen vallen de anachronistische elementen juist extra op.¹⁰⁵

Wat hier dus plaatsvindt is een omgekeerd effect: in plaats van het moderniseren van de verhalen wordt hun gedateerdheid benadrukt. Zo'n omgekeerd effect is ook waarneembaar in het geval van politiek correcte aanpassingen.

¹⁰³ Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*, p.93

¹⁰⁴ Duursma, M., *Annie is geen sloofje meer*, in: NRC Handelsblad

¹⁰⁵ Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*, p.202

Rudd stuitte hier toevallig op bij zijn onderzoek. De golliwog werd door allochtone jongeren niet gezien als racistisch personage: juist het verwijderen van de golliwog uit de Noddyverhalen werd opgevat als een daad van racisme, omdat daarmee een element van 'blackness' werd weggehaald in voordeel van het blanke speelgoed.¹⁰⁶

Zo'n verandering is daarmee niet altijd politiek correct. Iets dergelijks gebeurde bij het updaten van de relatie tussen Noddy en Big-Ears. Dit tweetal had in de jaren '50 ook kritiek gekregen vanwege de manier waarop zij met elkaar omgingen: Big-Ears was Noddy's beschermer, maar ze zouden te intiem zijn. Een bange Noddy mag in de nieuwe versie niet meer bij Big-Ears in bed slapen; is er hier misschien sprake van homofobie?¹⁰⁷

Bovenstaand voorbeeld is gebruikt om aan te tonen hoe fragiel de balans is bij het herzien van de verhalen. Het updaten kan een heel ander effect hebben dan voorzien en in sommige situaties zelfs leiden tot compleet verschillend product.

De vraag is dan ook: is er nog wel sprake van een echte 'Blyton' als de tekst intensief is aangepast of is het een product op zich (oftewel een adaptatie)? De auteursintegriteit wordt niet altijd in acht gehouden. In Blytons geval is het zo dat met het aanpassen elementen van haar succes of de kracht van haar verhalen afgezwakt worden, in ruil voor een verlengde houdbaarheidsdatum.

Aan de hand van zijn onderzoek ziet Rudd het succes van Blyton onder andere liggen in de zintuiglijke vermogens die een belangrijke rol spelen in haar werk; zien, horen, eten, enzovoorts. Haar stijl is erg visueel: vrijwel iedereen die Rudd sprak maakte een opmerking over de manier waarop ze zich konden voorstellen in haar verhalen. Hij plaatst haar daarmee in de orale traditie, in plaats van de literaire traditie; het aanpassen van haar omschrijven als 'Look!' en 'Listen!' ten gunste van een meer literaire schrijfstijl zorgt ervoor dat juist de typische 'Blytonische' vertelwijze aan kracht verliest.¹⁰⁸ Niet alleen de vertelwijze, maar ook de inhoud van de verhalen kan aan kracht verliezen door aanpassingen. Afsnauwen, in het geval van 'Dame Slap/Snap' of 'Darrell', heeft een minder sterk effect dan de dreiging van slaan. Het overkomen van haar opvliegende humeur, in Darrells geval een belangrijke les in haar tijd op *Malory Towers*, is daardoor ook minder krachtig.

Het grootste verlies vindt echter plaats bij de herziene versies van de *Famous Five* en wel in de thematisering van de 'power struggle' van George.

George is zowel Blytons populairste als meest bekritiseerde personage. Het belang van een

¹⁰⁶ Ibid, p.151-152

¹⁰⁷ Anon., *Bowdlerising Blyton*, in: *The Economist*

¹⁰⁸ Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*, p.158

personage als George is het verzet tegen de gevestigde orde dat ze biedt: in dit geval de patriarchale samenleving. Haar constante gevecht met de gendergerelateerde verwachtingen en conventies was en is herkenbaar voor veel meisjes.¹⁰⁹

Het ondermijnen van Georges afhankelijkheid is karakteristiek voor de *Famous Five* verhalen. Haar omgeving wijst haar constant op de sociale conventies. Voornamelijk haar neef Julian symboliseert de patriarchale orde: hij wordt vaak omschreven als ‘almost grown-up’ en is degene met de meeste autoriteit, aan wie George zich moet onderwerpen.

Het is Georges verdienste dat ze dit nooit zonder slag of stoot doet. Precies door haar verzet hiertegen wint ze aan kracht. Hoewel Julian het natuurlijke overwicht heeft, is George uiteindelijk de heldin van de serie: in verhalen als *Five On A Treasure Island* (het eerste deel) en *Five Are Together Again* (het laatste deel) is George het hoofdpersonage in de momenten met de meeste actie en slaagt ze erin de bedriegers te overmeesteren.

Omdat Blyton de kinderen in de eenentwintig delen niet laat opgroeien, hoeft George (in tegenstelling tot haar tomboy-voorgangers, zoals Jo March in *Little Woman*) nooit volledig aan de conventies te voldoen; ze hoeft nooit een *lady* te worden¹¹⁰ en kan haar onafhankelijkheid behouden.

Anne, Georges eveneens bekritiseerde tegenpool, representeert het traditionele vrouwelijke. Zonder haar zou Georges verzet echter lang niet zo krachtig zijn: in plaats van dat de personages elkaar uitsluiten, ontstaat er een dialoog. Dit wordt gekenmerkt door bijvoorbeeld dialogen over de afwas (“Why can’t the boys help?” said George at once.”¹¹¹) of wat jongens en meisjes kunnen (“It isn’t *only* boys that can learn to give in decently, and things like that,” she [Anne] said.”¹¹²). Eerder dan het geven van stereotypes en een norm van gedrag verkennen deze verhalen seksisme op een manier waarin kinderen zich kunnen vinden.

Het aanpassen van de verhalen naar een gelijke wereld waar de vier kinderen allemaal de afwas doen, is precies het missen van de onderliggende spanningen die Blyton verkent. Bovendien wordt

¹⁰⁹ Auchmuty, R., *Enid Blyton and the school story*, in: Tucker, N., *Enid Blyton: A Celebration and Reappraisal*, p.89

¹¹⁰ Ray, S., *The Blyton Phenomenon*, p.115

¹¹¹ Blyton, E., *Five Go To Mystery Moor*, p.86

¹¹² Blyton, E., *Five On Kirrin Island Again*, p.25

kinderen hierdoor de mogelijkheid ontnomen om via George een soortgelijke slag uit te vechten: een van de plezieren die de tekst biedt.¹¹³

¹¹³ Rudd, D., *Five Have a Gender-ful Time: Blyton, Sexism and the Infamous Five*, in: *Children's Literature in Education*, p.194

5. Case study: *Five Fall Into Adventure*

In deze case study zal ik de veranderingen aan Blytons werk illustreren aan de hand van haar boek *Five Fall Into Adventure*. Als eerste volgt een introductie van het verhaal. Daarna zal ik vier versies van dit verhaal met elkaar vergelijken: het Britse origineel, de herziene Britse versie, de originele Nederlandse versie en de herziene Nederlandse versie. Het vergelijken zal gebeuren op de grond van de categorieën van herziening van hoofdstuk 4, met behulp van de bewerkingsstrategieën uit hoofdstuk 3. Hierbij zal ik mezelf bovendien de vraag stellen: in hoeverre verschillen de bewerkte versies van het origineel?

5.1. Het boek: publicatie en inhoud

Het boek *Five Fall Into Adventure* is onderdeel van Blytons serie *Famous Five*. Deze serie bestaat uit eenentwintig delen, die tussen 1942 en 1963 verschenen met een frequentie van één boek per jaar. *Five Fall Into Adventure* is het negende deel uit de reeks en werd voor het eerst gepubliceerd in 1950. Sindsdien is het boek verschillende malen herdrukt en aangepast. Van *Five Fall Into Adventure* zijn negentien verschillende uitgaven verschenen, het aantal drukken ligt waarschijnlijk vele malen hoger.¹¹⁴

De Nederlandse vertaling van de serie verscheen tussen 1955 en 1965 onder de naam *De Vijf* bij uitgeverij Becht. Het is de enige serie van Blyton die werd vertaald en uitgebracht terwijl de originele reeks nog niet compleet was.¹¹⁵

De Vijf op avontuur is in Nederland eveneens het negende deel en werd voor het eerst gepubliceerd in 1959. In 2004 was het boek toe aan een twintigste druk. Er zijn zeven verschillende soorten prints, herpublicaties in verzamelbanden daarbuiten gelaten. De eerste vijf uitgaven hanteren de originele Nederlandse vertaling van D.L. Uyt den Boogaard (vanaf boek vijf uit de reeks de vaste vertaler), de zesde en zevende versie zijn aangepast.

Het verhaal speelt zich af in Kirrin, het dorp waar George met haar ouders Quentin en Fanny woont. Haar neven en nicht komen twee weken op vakantie, dus is het tijd voor een nieuw avontuur. Georges ouders vertrekken op vakantie en de vier kinderen blijven achter bij de huishoudster, Joan.

¹¹⁴ <http://www.enidblytonsociety.co.uk/famous-five.php>

¹¹⁵ Desmet, M., *Blyton Abroad: The Netherlands and Belgium*, in: Tucker, N., *Enid Blyton: A Celebration and Reappraisal*, p.114

Op een avond wordt er ingebroken in Kirrin Cottage. De studeerkamer van Oom Quentin, een belangrijk geleerde, is doorzocht naar aantekeningen over een nieuwe uitvinding. De dieven hebben niet gevonden wat ze zochten en kidnappen daarom George, om Quentin te chanteren. Quentin en Fanny zijn echter niet bereikbaar, omdat ze geen vakantieadres hebben achtergelaten.

De kinderen besluiten daarop George zelf te bevrijden. Ze worden daarbij geholpen door het zigeunermeisje Jo. Jo's vader blijkt in opdracht van een man genaamd Red Tower achter de ontvoering te zitten en Jo heeft hem geholpen. Jo is niet zo slecht als de kinderen in eerste instantie denken: in de loop van het verhaal verandert ze van vijand naar vriendin.

Jo weet George op listige manier te bevrijden en de boeven, waaronder Jo's vader, worden gearresteerd door de politie. Jo, nu als het ware een wees, wordt opgenomen in het gezin van de nicht van huishoudster Joan.

Waarom Five Fall Into Adventure?

Five Fall Into Adventure leent zich uitstekend voor een case study. Het verhaal is namelijk typisch 'Blytonesque' (bijvoorbeeld: afwezige ouders, ontvoering, de setting in Kirrin) en bevat bovendien verschillende elementen waarvoor Blyton is bekritiseerd. Deze elementen zijn in de nieuwe vertalingen aangepast.

Five Fall Into Adventure is een bijzonder verhaal vanwege de rol van het zigeunermeisje Jo. Jo is een terugkerend personage binnen de reeks en in dit deel doet zij voor het eerst haar intrede. Hoewel ze een van de beste vrienden van de vier kinderen en Timmy wordt, is ze een geliefd doelwit van critici. Dit komt vanwege haar positie buiten de geaccepteerde norm die gerepresenteerd wordt door *De Vijf*.

5.2. Versies en vertalingen

Voor deze case study zijn vier verschillende boeken gebruikt: twee Engelse versies en twee Nederlandse vertalingen. De eerste Engelse versie is het origineel; de eerste Nederlandse versie de originele vertaling. Zowel de tweede Engelse als de tweede Nederlandse versie is herzien.

Om uitgebreide noten te voorkomen, zal aan deze versies gerefereerd worden als EN.1, EN.2, NL.1 en NL.2. De volledige bibliografie van de versies is als volgt:

EN.1: *Five Fall Into Adventure*, 1959 [1950], London: Hodder & Stoughton, achtste druk

EN.2: *Five Fall Into Adventure*, 1997 [1950], London: Hodder Children's Books, druk onbekend.

NL.1: *De Vijf op avontuur*, jaartal onbekend [1959], Amsterdam: Becht, zevende druk.

NL.2: *De Vijf op avontuur*, 2004 [1959], Haarlem: Becht, twintigste druk.

De oorspronkelijke Nederlandse vertaling is een brontekstgerichte vertaling. Er is een hoge mate van equivalentie met het origineel. Er is zowel sprake van tekstuele als functionele equivalentie: de tekst is voor een groot gedeelte letterlijk vertaald en wanneer letterlijke vertaling een andere betekenis opleverde, is gekozen voor een equivalent waarbij de oorspronkelijke bedoeling of betekenis behouden werd.

Ondanks de 'getrouwheid' is de hand van de bewerker terug te vinden in de vertaalde tekst. Het gaat hierbij om zowel inhoudelijke als formele aanpassingen. De bewerker heeft er namelijk allereerst voor gekozen om enkele passages weg te laten, die in beide Engelse versies wel terugkomen. Het gaat hier niet zozeer om de inhoud van deze passages (het is bijvoorbeeld geen censuur), maar om de vorm: elk deel in de reeks mocht niet meer dan 160 pagina's hebben en daarom zijn enkele passages weggelaten. Door uniformiteit te creëren in het aantal pagina's bleven de productiekosten laag, waardoor het uitgeven in serie relatief goedkoop was; een vaker gebruikte tactiek binnen de uitgeverwereld¹¹⁶ – en overigens typerend voor de zogenaamde triviaalliteratuur.

De inhoudelijke aanpassingen hebben te maken met de adaptatie van de culturele context. Een frappant voorbeeld hiervan is de naamsverandering van Anne, die in *De Vijf* Annie heet. Een mogelijke reden hiervoor is dat de naam 'Annie' in de jaren '50 veel gebruikelijker was in Nederland dan de naam 'Anne'. In de jaren '40 beleefde de naam 'Annie' een piek¹¹⁷: in de doelgroep van de vertaling, Nederlandse jongeren tussen acht en twaalf, zou Annie kortom een bekende naam zijn. Er is dus sprake van naturalisering.

De nieuwe vertaling heeft zowel de formele als de inhoudelijke aanpassing overgenomen.

Opmerkelijk is dat de naam 'Anne' sinds de jaren '90 juist een veelvoorkomende voornaam is: 'Annie' doet eerder oubollig aan en sluit op deze manier weer goed aan bij de huidige gedateerdheid van de reeks. Er is in dit geval dus sprake van een zekere exotisering.

De nieuwe vertaling gaat voornamelijk uit van de originele vertaling en is daarmee eerder een bewerking van een reeds bewerkte tekst, wat resulteert in een grotere afwijking met de originele Engelse tekst. Bovendien is de nieuwe Nederlandse vertaling een doelsysteemgerichte vertaling: de tekst is aangepast aan de nieuwe context waarin het verhaal moet gaan functioneren, namelijk de

¹¹⁶ Parlevliet, S., *Meesterwerken met Ezelsoren*, p. 107

¹¹⁷ <http://www.meertens.knaw.nl/nvb/naam/is/Annie>

moderne jongerenwereld. Daarin gaat de tekst verder dan de Engelse herziene versie, die meer op behoud van de originele tekst is gericht.

5.3. Wat is er herzien?

5.3.1 Moderniteitsveranderingen

Namen

Eén van de verschillen in de vier versies is de naam van huishoudster Joan. In de twee originelen is haar naam 'Joan', versie EN.2 spreekt van 'Joanna' en versie NL.2 spreekt van 'Johanna'. De reden voor deze aanpassing is uniformiteit in de reeks te behouden: Blyton zelf noemde de huishoudster in het ene boek 'Joan', in het andere boek 'Joanna'. In de oorspronkelijke Nederlandse vertaling is dit zo overgenomen; beide herziene versies hebben gekozen voor één standaard naam.

Taalgebruik

In beide versies is de spelling gemoderniseerd. In de Engelse versie komt dat tot uiting in bijvoorbeeld de aanpassing van 'to-day' en 'to-morrow' naar het tegenwoordig gangbare 'today' en 'tomorrow'; in de Nederlandse versies ziet men het aan woorden als 'hélicoptère' versus 'helikopter' en 'vacantie' versus 'vakantie'.

Wat de Nederlandse versie betreft zijn sommige ouderwetse woorden veranderd naar modernere synoniemen: 'eensklaps' is bijvoorbeeld overal 'plotseling' geworden. Hier is echter geen eenduidigheid in: het woord 'provisiekast' is behouden, terwijl dit woord misschien moeilijker te begrijpen is. Het woord past bij de uitspraak van vertaalster Susan Sandéris over "mooi mysterieus voor de kinderen van nu." ¹¹⁸

In beide versies zijn woorden vervangen die vroeger een andere betekenis hadden. In de Engelse versie gaat het om de woorden 'gay' en 'queer', in de Nederlandse vertaling gaat het bijvoorbeeld om de dubbele betekenis van het woord 'fantastisch': waar fantastisch in eerste instantie stond voor onrealistisch of onwerkelijk, heeft het woord nu een positieve connotatie.

De modernisering van het taalgebruik is in de Nederlandse versie nadrukkelijker aanwezig dan in de Engelse. De Nederlandse 'hertaalster' heeft voor een wat vrijere vertaling gekozen: ze heeft naar eigen goedgevoelen woorden en zinnen aangepast. Dat uit zich in clichématige, overdreven zinnen als: "Ik heb een waanzinnig spannend boek over een moord, en ik ben stiekem nieuwsgierig wie de dader is."

¹¹⁸ Duursma, M., *Annie is geen sloofje meer*, in: NRC Handelsblad

(NL.2, p.29). Dit soort zinnen staat relatief verder weg van het Engelse origineel: “I’ve got a mystery story here. I simply MUST find out who the thief is.” (EN.1, p.36)

Overige moderniseringsverschijnselen

‘Shorts’ (EN.1, p.11) is veranderd naar ‘jeans’ (EN.2, p.1) in de Engelse versie; wat dat betreft is de Nederlandse versie getrouwer met de vertaling van ‘shorts’ als korte broek. In de nieuwe Nederlandse versie draagt George overigens een ‘stoere korte broek’ (NL.2, p.7). Dit benadrukt Georges lijken op een jongen: een stoere korte broek komt minder meisjesachtig over dan een gewone korte broek. Dit was in de originele Engelse versie niet nodig omdat het in de jaren ‘50 nog vanzelfsprekend was dat meisjes rokjes aan hadden en jongens broeken: George onderscheidt zich bijvoorbeeld omdat ze broeken draagt zoveel ze kan, in plaats van rokken zoals Anne.

Ook het geld verschilt in de vier versies. Dit is gebeurd om twee verschillende redenen: bij de Engelse herziening vanwege het veranderde monetaire systeem, en bij de Nederlandse versie vanwege de nieuwe context. Zo komt het dat Jo geen ouderwetse Britse “shilling” (EN.1, p. 68) meer krijgt van Dick en Julian, maar “five pence” (EN.2, p.62): de Britse equivalent vanaf 1971. Er is in dit geval sprake van temporele naturalisatie.

De eerste Nederlandse vertaler heeft ervoor gekozen om het monetaire systeem te naturaliseren voor het Nederlandse publiek. Jo krijgt daarom in de Nederlandse versie “een gulden” (NL.1, p.52). Dit is iets meer dan Jo oorspronkelijk kreeg: een gulden was ongeveer twee shilling waard.

De nieuwe Nederlandse vertaalster koos voor een andere aanpak: zij ging niet over naar het Nederlandse systeem, maar liet Jo “een pond” (NL.2, p.57) krijgen. Voor 1971 bestond een pond uit 20 shilling en dus krijgt Jo in deze versie relatief veel meer geld. Met de huidige waarde van een pond ten opzichte van een euro valt dit echter niet al te veel op. Door een Engelse pond te gebruiken is een deel van het buitenlandse aspect behouden: er is hier dus sprake van exotisering in plaats van naturalisering.

5.3.2. Politiek correcte veranderingen

‘Middle-classism’

“Oh, he may tell me to go poaching with him or- or- well, there’s things we do that folks like you don’t,” (EN.1, p.67) zegt Jo tegen de kinderen als ze haar tegenkomen op het strand. “Folks like you” staat in dit geval voor de Britse middelklasse: de klasse waartoe de kinderen behoren en Jo, als “gipsy” niet. “Things we”, de arbeidersklasse, “do” zijn bijvoorbeeld stropen en zonder bestek eten. “Things” die zij op grond van hun klasse niet mogen doen, zijn bijvoorbeeld aan tafel mee-eten met

de kinderen (een zigeunermeisje moet net als het personeel in de keuken eten).

Huishoudster, werkster en kokkin in één Joan is eveneens van een lagere klasse en spreekt de kinderen dan ook steevast aan met “Master” of “Jongeheer” en “Miss” of “Juffrouw”. Zelfs de politie, die de boosdoeners op het einde mag arresteren, houdt zich op deze manier tot de kinderen:

“Miss Georgina, you’re lucky to get away unharmed, you and your dog.” (EN.1, p.188). De ‘Nederlandse’ politie is zelfs nog beleefder: “Juffrouw Georgina, U mag blij zijn dat U er met Uw hond zo goed afgekomen bent.” (NL.1, p.155)

In beide nieuwe versies is dit standsverschil afgezwakt. Geen “Master Julian” meer, maar gewoon Julian; geen “Juffrouw Georgina”, maar gewoon Georgina. Het onderscheid tussen wat “we” and “folks like you” doen is in de Engelse versie nog behouden. De Nederlandse versie is daar rigouzeuzer mee omgegaan. Oorspronkelijk was stropen iets wat “mensen van zijn [Jake] slag doen en jullie niet” (NL.1, p.53) en Dick en Julian “bepaald niet zouden goedkeuren” (ibid), in overeenstemming met de Engelse versie. De afkeuring is in de herziene versie weg: het is simpelweg iets wat Dick en Julian “waarschijnlijk zelf nog nooit hadden gedaan” (NL.2, p.51). Ook is er geen sprake van gescheiden eetruimten: Jo eet gewoon samen met de andere kinderen. Eten met je handen komt bovendien misschien wel ongemanierd over, maar het is toch zeker lekker?

Het personage Jo een dankbaar object voor critici, vooral voor Dixon, die zijn argument over persoonlijke hygiëne op haar baseerde (zie hoofdstuk 1). Het grootste struikelpunt was daarbij haar zwerverzijn: ze droeg versleten kleren, deed niet veel aan uiterlijke verzorging en droeg een weinig appetijtelijke geur bij zich. Kortom: Jo komt over als een “dirty little ragamuffin” (EN.1, p.24).

Haar vieze geur is een terugkerend fenomeen. Dat begint al bij de eerste ontmoeting: “An unpleasant, unwashed kind of smell at once came to the children’s noses. Pooh!” (EN.1, p.23) oftewel “Een vieze lucht van ongewassen kleren drong de kinderen in de neus. Bah!” (NL.1, p.17).

Ook in de loop van het verhaal blijven woorden als ‘dirty’ en ‘vies’ niet afwezig.

Beide herziene versies hebben voor een andere aanpak gekozen. De Engelse versie speelt vooral op afzwakking: de passage van “an unpleasant, unwashed kind of smell” is weggelaten en Jo’s geur is wat minder nadrukkelijk aanwezig. Deze afzwakking betreft niet het hele verhaal: zo moet Jo nog steeds in bad, want “She smells like something the dog brought in!” (EN1+2, p. 91-92). Deze geur is behouden in de Nederlandse versies: “Ze stinkt als iets wat de hond mee naar huis genomen heeft.” (NL.1, p.71) De manier waarop het gebracht wordt is echter aangepast, en dat is karakteriserend voor de Nederlandse vertaling: “Je ruikt als iets wat de hond mee naar huis genomen heeft,” grapte Johanna.” (NL.2, p.71) Afzwakking vindt hier plaats door ridiculisering van het geheel: het is eerder grappig dan negatief.

Toch is het ook niet zo dat de negatieve eigenschap 'geur' Jo zelf automatisch tot slechterik maakt. Al in de oorspronkelijke Engelse versie is er een verzachtende verklaring: "She's probably not got any soap or hair-brush or anything. She'd be all right cleaned up. Don't be unkind [to her]" (EN.1, p.42). De aanname van critici dat vies zijn en niet lekker ruiken uitsluitend verbonden is aan de 'slechte' personages is daarmee onjuist. Jo is bovendien niet de enige die vies is: als Anne, Julian en Dick op zoek gaan naar George en verdwalen in het bos zijn ze even smerig. Dit leidt tot de volgende opmerking van Joan: "And a lot of dirty little tatterdemalions you looked (...) You might all be sister and brothers to that ragamuffin Jo." (EN.1, p.128).

Overigens zijn de tegenstellingen 'middle class' – 'working class', netjes-vies, gemanierd-ongemanierd, Jo's "you folk" – "we" enzovoorts die van toepassing zijn op de kinderen versus hun tegenstanders niet altijd een vorm van goed-kwaad. Het personage Jo is hier het levende bewijs van: ondanks al haar eigenschappen die haar in de rol van 'de slechte ander' plaatsen is zij de heldin van het verhaal. Hoe afkeurend de kinderen aan het begin ook tegen haar staan, naarmate het verhaal vordert slaat de afkeuring om in bewondering. Dit uit zich in zinnen als "Good old Jo! I take back any nasty thing I've ever said about you!" (EN.1, p.143), "Julian couldn't help thinking how sharp Jo was. She always seemed to know the best thing to do" (EN.1, p.174), en de volgende passage:

"She [George] told the boys in a low voice all that had happened with Jo. "She *made* me stay hidden so that she could be caught," she said. "She's wonderful. She's the bravest girl I ever knew. And she did it all even though she doesn't like me."

"She's a queer one," said Dick. "She's all right at heart, though – very much all right." (EN.1, p.156)

Aan het eind van het verhaal ligt de actie dan ook bij Jo. De situatie is omgedraaid: Jo kan allerlei dingen die de kinderen, vanwege hun eigen achtergrond, niet kunnen. Jo kan klimmen als geen ander, ze weet de beste verstopplek en ze heeft de tegenwoordigheid van geest om de misdadigers te slim af te zijn; ze bevrijdt bovendien George, Dick en Julian die overmeesterd zijn door de slechteriken. Zelfs Timmy moet het onderspit delven; het is dankzij Jo dat hij het avontuur überhaupt overleeft.

Jo springt er als personage uit juist omdat het contrast zo groot is: het contrast met de kinderen, maar ook het contrast met de vooroordelen die bij haar klasse horen. Een impliciete boodschap van dit verhaal zou dus kunnen zijn: schijn bedriegt. Zonder de onderliggende tegenstellingen zou Jo nooit zo krachtig kunnen zijn. Haar van tevoren al 'gelijkwaardig' maken aan de kinderen ondermijnt op deze manier Jo's eigen weg naar succes en het inzicht dat Jo, ondanks haar andere achtergrond, niet minder waard is dan ieder ander.

Racisme

De elementen die in verband hiermee gewijzigd zijn vormen slechts een klein onderdeel van dit verhaal.

Het ene element betreft het woord 'gipsy', oftewel 'zigeuner'. Dit woord zou beledigend kunnen zijn en is daarom in zowel de Engelse als de Nederlandse versie aangepast. In de Engelse versie is dit heel expliciet gebeurd door woordsverandering: 'gipsy' is nu 'traveller'. Als Julian Jo vraagt wie Jake is, zegt ze dan ook: "Jake's a traveller fellow" (EN.2, p.61). In vergelijking zien Georges armen en benen dan ook niet "as brown as a gipsy's" (EN.1, p.11) maar "as brown as a traveller's." (EN.2, p.1) Het gaat hierbij heel duidelijk om de connotatie van het woord 'gipsy', niet zozeer om degene die ermee bedoeld wordt.

De nieuwe Nederlandse vertaling heeft hier een andere oplossing voor. Het woord 'zigeuner' (als in de vertaling van 'gipsy') is op verschillende manieren aangepast, naargelang de situatie. Georges armen en benen zijn gewoon "bruinverbrand" (NL.2, p.7), Jake is niets anders meer dan een vriend van Jo's vader. Jo is niet langer "dat zigeunerkind" (NL.1, p.31) maar "dat rare kind" (NL.2, p.31): kortom, Jo is wel anders, maar niet zozeer omdat ze een zigeuner is. De tegenstelling 'huisbewoner'-zigeuner is daarmee min of meer van de baan.

Er is verder één passage die als 'racistisch' kan worden opgevat: Annes uitleg over een gezicht voor het raam. "It had nasty gleaming eyes, and it looked very dark – perhaps it was a black man's face! Oh, I was frightened!" (EN.1, p.32) zegt ze, en in de Nederlandse versie: "-misschien was 't het gezicht van een neger!" (NL.1, p.25). Beide nieuwe versies hebben ervoor gekozen het bij glimmende ogen te houden.

Seksisme

'Wat horen jongens wel/niet te doen' en 'wat horen meisjes wel/niet te doen' zijn twee elementen die terugkomen in Blytons werk. In *Five Fall Into Adventure* bijvoorbeeld: "That's the man's job, you know, locking up the house" (EN.1, p.29) en "Girls oughtn't to fight, anyway" (EN.1, p.24)

'Seksistisch' is de belangrijkste kritiek die de Nederlandse vertaalster, Susan Sandéus, op de verhalen over *De Vijf* had. In de Engelse versie ligt de nadruk er niet zo op, getuige bovenstaande citaten, die behouden zijn in de nieuwe vertaling. Het is dan ook de Nederlandse versie waarin het vermeende seksisme is afgezwakt.

Dit gebeurt niet door het weghalen van passages waarin jongens zich op 'negatieve' wijze uiten over meisjes. De jongens zijn nog steeds van overtuigd dat George maar moet accepteren dat ze een meisje is:

“Jemig, George, je bent een meisje! Meisjes moeten niet vechten,” zei Dick. ‘Ik weet wel dat je jongenskleren draagt, en dat je net zo goed in bomen kunt klimmen als ik, en dat je dént dat je het tegen een jongen op kunt, maar hoe je het ook wendt of keert: je bent en blijft een meisje.” (NL.2, p.19)

Afzwakking van seksisme gebeurt juist voornamelijk via ‘empowerment’ van de meisjes. Ze zijn beter opgewassen tegen de patriarchale opvattingen en bekleden zo een ‘gelijkwaardigere’ positie. Dit manifesteert zich vooral in het personage Annie: in de oorspronkelijke reeks werd zij als tegenpool van George gezien als lief, bang, huiselijk, enzovoorts.

Deze karaktertrekken zijn grotendeels verdwenen: de tijd waarin Annie een stereotyp meisje-meisje was is voorbij. Zij is het niet meer die Johanna helpt met het opdekken van de bedden of het doen van de afwas: sterker nog, dat soort taken zijn een ‘non-issue’. Annie kijkt niet langer “verschrikt” (NL.1, p.34), maar “geërgerd” (NL.2, p.34) toe als er een heftige woordwisseling ontstaat tussen Jo en George. Ze is niet op haar mondje gevallen: “Doe normaal!” (NL.2, p.79)

Annies metamorfose is het duidelijkst aan het einde van het verhaal. In alle vier de versies blijft Ann(i)e bij de redding van George thuis bij de huishoudster, ondanks haar statement: “I want to come” (EN.1, p.131): het is gevaarlijk en Joan wil niet alleen achterblijven. De Annie die de anderen opwacht is anders dan de oorspronkelijke Anne:

“A small figure was on the beach as they came in, half-lost in the darkness. It was Anne. She called out to them in a trembling voice. “Is it really you?”” (EN.1, p.186) versus

“Toen ze de boot aan het strand meerden, stond Annie al op hen te wachten. Ze riep zo hard als ze kon: “Jullie zijn er!”” (NL.2, p.153)

De eerste zin is in overeenkomst met Annies oorspronkelijke karakter: angstig, zorgzaam. Dit gaat enigszins verloren in de tweede zin. Deze twee zinnen zijn symbolisch voor Annies metamorfose door de versies heen: de precieze eigenschappen die haar zo in contrast lieten staan met George, zijn afgezwakt.

De verhalen zijn hierdoor een stuk minder te zien als ‘seksistisch’. Het nadeel hiervan is echter dat daarmee aan een andere kritiek wordt voldaan: namelijk die van inwisselbare personages. Annie wordt hierdoor slechts ‘een’ kind, in plaats van de benjamin van *De Vijf*; haar rol is hiermee beperkt en had evengoed iemand anders kunnen zijn. Annie is daardoor minder geschikt als identificatiepersonage, simpelweg omdat haar onderscheidende karaktereigenschappen afgezwakt zijn.

Ook de strijd tussen Jo en George, twee personages die sterk op elkaar lijken, boet hierdoor aan kracht in. George is van *De Vijf* degene die Jo het minst kan uitstaan en ze laat dan ook geen mogelijkheid onbenut om Jo af te kraken en af te stoten. Toch is het Jo die George uiteindelijk redt. Eén van Georges karaktereigenschappen, die door de serie heen blijkt, is haar sterke wil/mening: het is voor haar een hele opgave om haar mening te herzien.

Als George zegt: “She’s the bravest girl I ever knew.” (EN.1, p.156), oftewel: “Eerlijk, ze is het dapperste meisje dat ik ooit ontmoet heb.” (NL.1, p.126) is dat dan ook een sterker compliment dan wanneer ze zegt: “Zo dapper!” (NL.2, p.127), zowel vanwege het verband tussen ‘meisje’ en ‘dapper’ (waarvan men op grond van de kritieken zou denken dat deze karaktereigenschap typisch mannelijk zou zijn) als de relatie tussen George en Jo.

Overige houdingen

Slaan is een effectief dreigmiddel, maar tegenwoordig niet pedagogisch verantwoord. Beide versies hebben er echter voor gekozen om het idee er toch in te houden, zij het op een wat genuanceerdere manier. Dit gebeurt op drie manieren: het wordt weggelaten, het wordt genuanceerd of het wordt niet serieus genomen. Twee passages zullen dit verduidelijken.

Het eerste citaat betreft Jo’s visie op de huishoudster, die haar onder haar hoede neemt:

“Jo liked Joan. She knew where she was with her. If she kept on Joan’s right side and did what she was told, Joan would feed her well and not interfere too much – but if she didn’t, then she could expect something else she understood very well indeed – scoldings and a sharp slap. Joan was good-hearted but impatient, and no child was ever afraid of her.” (EN.1, p.99)

De nieuwe Nederlandse versie heeft ervoor gekozen om “scoldings and a sharp slap” weg te laten en het te houden bij: “Deed ze dat niet, dan kreeg ze het met Johanna aan de stok, en dat wilde Jo niet.” (NL.2, p.78). De Engelse versie hield het stuk intact, maar nuanceerde het door te spreken over “scoldings and even a sharp slap” (EN.2, p.98). Het woord ‘even’ maakt het slaan tot een soort bijzonderheid, terwijl de dreiging in de Nederlandse versie afgezwakt is.

Ook op een andere manier is de ‘Nederlandse’ dreiging afgezwakt: namelijk door het een grapje te maken. Dit komt tot uiting in het volgende citaat:

“Jo wilde niet, maar Johanna rende haar met een mattenklopper achterna. Als die meid niet in bad wilde, zou zij het stof en vuil er wel uitslaan, dreigde Johanna schaterend van het lachen.” (NL.2, p.103)

‘Schaterend van het lachen’ is een toevoeging aan het origineel: “Jo didn’t want to, but Joan ran after

her with a carpet beater, vowing and declaring she would beat the dust and dirt out of her if she didn't bath." (EN.1, p.128-129). In de herziene Engelse versie is deze zin onveranderd. Daardoor blijft de dreiging behouden, terwijl de Nederlandse versie er een grapje van maakt: Johanna is in dit geval kortom niet echt serieus te nemen en verliest daardoor een zekere autoriteit tegenover de kinderen.

Modern, politiek correct of een nieuw slachtoffer?

Tijdens het analyseren van de nieuwe Nederlandse versie bleek dat de vertaalster nog een andere bewerkingsstrategie had gebruikt: namelijk die van *vertellen*. Dit uitte zich niet alleen in de manier waarop ze zinnen schreef, maar voornamelijk in de vorm van de rol die Timmy, de hond, in de verhalen speelt.

Een van de redenen voor het succes van de *Famous Five* is het vijfde en volwaardige lid: Timmy. Timmy is een soort menselijk wezen in zijn doen en laten: hij heeft gedachten, hij 'spreekt' als het ware en hij weet precies wat de kinderen willen. Zijn aantrekkingskracht voor kinderen wordt bevestigd door de positie die hij inneemt in onderzoeken naar populariteit: in het onderzoek van Rudd bleek Timmy op plaats drie te komen, na George en Noddy.¹¹⁹

In de nieuwe Nederlandse versie gedraagt Timmy zich niet als een mens, maar meer als een dier. Dit uit zich in bijvoorbeeld dialogen die ineens beschrijvende passages worden. In het bijzonder gaat het daarbij om Timmy's geblaf: het gaat niet meer van "Woef! Woef woef!" (NL.1, p.150) of "Woof, woof, woof! Grrrr!" (EN.1, p.183 en EN.2, p. 193), maar "'Timmy blafte als een dol geworden hond.'" (NL2, p.149)

Omdat Timmy zodoende meer dier is, wordt hij een personage wiens gedachten en gevoelens we als mens slechts kunnen interpreteren, niet kunnen kennen – waar Tims eigen doen en denken in de Engelse versies vanzelfsprekend is. Dit blijkt bijvoorbeeld als passages als:

"The two boys joined in. Timmy began to feel that things might be all right again, if only he could get rid of the dreadful, heavy feeling in his head. He couldn't understand why he kept wanting to lie down and go to sleep." (...) "So down the narrow passages and into the little cave with the hole in the roof they all went, Timmy feeling as if he didn't quite know which of his legs to use next." (EN.1, p.155-156 en EN.2, p.160)

De originele Nederlandse versie behield Tim als zelfstandig denkend personage en veranderde

¹¹⁹ Rudd, D., *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*, p.88

slechts een klein, in dit geval onbeduidend stukje: “Timmy nog steeds met een gevoel alsof z’n poten in de knoop zaten.” (NL.1, p.126) De uiteindelijke quote werd getransformeerd naar:

“Na een paar minuten leek het werkelijk weer beter met hem te gaan. Het nare, doffe gevoel was uit zijn kop, en hij keek George aan alsof hij wilde zeggen dat hij zelf ook niet begreep waarom hij steeds in slaap viel.” (...) “Ze begaven zich naar de grot met de opening in de zoldering – Timmy liep nog steeds alsof zijn poten in de knoop zaten.”(NL.2, p.126-127)

Timmy wordt daardoor eerder een bijpersonage dan een hoofdpersonage. *De Vijf* wordt daardoor eerder vier kinderen met een hond, wat jammer is voor dit levendige baasje en zijn fans: “Woof!” said Timmy, wagging his tail in full agreement. He never wanted to be left out of adventures either!” (EN.1, p.186).

5.4 Conclusie

Van de vier versies is de Nederlandse herziene versie duidelijk het meest afwijkend van het origineel. Dit verschil komt allereerst voort uit het verschil in soort vertaling: de Nederlandse herziene versie is een doelsysteemgerichte vertaling, terwijl zowel de Nederlandse originele als de Engelse herziene versie meer aandacht hebben voor het behoud van de tekst van Blyton. Dat de Nederlandse herziene versie de Nederlandse vertaling, al een bewerking op zich, als brontekst neemt maakt de verschillen met het origineel alleen maar groter.

De Engelse hertaling richt zich vooral op temporele naturalisering en het aanpassen van verouderd gedachtegoed. Daarbij blijft de tekst voor een groot deel intact en daarmee ook de plot, de strekking en het karakter van het verhaal.

De Nederlandse versie herziener: waar de tactiek bij de Engelsen vooral weghalen of aanpassen was, is de tactiek bij de Nederlandse versie duidelijk herschrijven. Vrijwel alle bewerkingstrategieën van hoofdstuk drie komen in deze versie terug: taalgebruik, vertellen, adaptatie van de culturele context en censuur van ongewenste mens-, maatschappij- en levensbeschouwing. Het verhaal verandert hierdoor van karakter en is daarmee eerder een adaptatie van Blytons origineel, een ‘gebaseerd op’, dan slechts een bewerking of nieuwe vertaling.

Welke versie kinderen van nu het meeste aanspreekt, is onbekend. In ieder geval is *Five Fall Into Adventure*, of liever gezegd: de serie *Famous Five*, een klassieker geworden, die bekend blijft bij het publiek door de verschillende circulerende versies.

6. Leven na de dood

Ondanks haar dood in 1968 leeft Enid Blyton voort, zowel in de harten van haar lezers als in de boekenwereld. Een gedeelte van haar werk is nog steeds in print: afgelopen jaren verschenen er bijvoorbeeld nieuwe drukken van de *Famous Five* en van de *Five Find-Outers*. Ook in het buitenland, waaronder Nederland, is haar werk nog steeds in winkels en bibliotheken te vinden.

De naam 'Blyton' is echter van betekenis veranderd. Het verwijst niet langer naar de schrijfster en haar werk, maar naar een heel corpus van producten dat rondom haar werk is ontstaan. 'Blyton' is, nog meer dan tijdens het leven van de schrijfster, een marketingproduct geworden.

Dit hoofdstuk zal een kort overzicht geven van haar huidige populariteit, intertekstuele verbanden en het nieuwe marketingproduct 'Blyton'.

6.1. Huidige populariteit

In april 1997 vond er een conferentie plaats in Groot-Brittannië ter ere van de honderdste geboortedag van de schrijfster. Onder de titel *Enid Blyton: A Celebration and Reappraisal* kwamen verschillende geïnteresseerden samen om te discussiëren over Blyton en haar populariteit. Volgens Nicholas Tucker van het National Centre for Research in Children's Literature, die de bijeenkomst organiseerde, was het niet moeilijk om sprekers te werven: het lezen van de verhalen van Blyton was een gedeelde, haast universele ervaring van de kindertijd.¹²⁰

De sprekers waren niet zomaar 'fans', maar een reeks publicerende, academische critici: mensen die niet altijd positief waren geweest over Blyton, maar hun mening hadden moeten herzien. Het resultaat hiervan werd vastgelegd in het gelijknamige boek van de conferentie.

Deze conferentie is een van de symbolen van de veranderde houding tegenover Blyton van afgelopen jaren. De kritiek van de jaren '50-'80 maakte plaats voor een voorzichtige waardering: Blytons werk representeerde een veilige, onschuldige wereld in contrast met het toenemende geweld in de samenleving en in de media. Bovendien vormden haar verhalen een mogelijk antwoord op de problemen rond 'ontlezing'.¹²¹

De schrijfster, wiens werk ooit zo afgekeurd werd, bleek niet te zijn weggezakt in de vergetelheid maar nog steeds populair te zijn. Tien jaar later is deze populariteit zelfs opnieuw gestegen, onder andere door verschillende nieuwe spin-offs van haar werk.

¹²⁰ Tucker, N., *Enid Blyton: A Celebration and Reappraisal*, p. vii

¹²¹ Rudd, D., *Blytons, Noddies, and Denoddification Centers: the Changing Constructions of a Cultural Icon*, in: Van der Walt, T., *Change and Renewal in Children's Literature*, p.113

Het product 'Blyton' is goed voor zo'n geschatte dertien miljoen dollar per jaar¹²²; jaarlijks worden er ongeveer acht miljoen boeken van haar verkocht, waaronder één miljoen *Famous Five's* en drie miljoen *Noddy's*. De inkomstenbron van haar totale oeuvre wordt geschat rond 500 miljoen, waarvan ongeveer 100 miljoen van de *Famous Five*.¹²³

Haar werk is vertaald in meer dan veertig talen en ze is momenteel de vijfde meest vertaalde auteur in UNESCO's Index Translationum, met 3544 vertalingen tussen 1979 en 2010. Haar naam staat daar tussen bekende schrijvers voor volwassenen als Agatha Christie (plaats twee) en William Shakespeare (plaats vier).

In nationale onderzoeken doet ze het nog steeds goed. Zo verscheen bijvoorbeeld in de zomer van 2008 het resultaat van een onderzoek naar 'Britain's Best-Loved Authors', georganiseerd door de Costa Book Awards: een van de prestigieuze en populaire literaire prijzen van Groot-Brittannië. Blyton belandde daarbij verrassend op de eerste plaats, boven zowel klassiekers als Shakespeare, Austen en Dickens als de andere succesvolle kinderboekenschrijvers van Groot-Brittannië: Roald Dahl en J.K. Rowling.¹²⁴

Bij de resultaten van de best verkopende auteurs van het eerste decennium van de nieuwe eeuw belandde Blyton (met 7,910,758 / £31.2m) op een tiende plaats.¹²⁵ Bovendien kwamen in een onderzoek naar de beste kinderboeken ooit van de *Booktrust Poll* vier series van Blyton voor in de top 100: *Famous Five* op plaats 3, *The Faraway Tree* op 7, *Malory Towers* op 19 en *St. Clare's* op 49.¹²⁶

Naast de blijvende populariteit van haar boeken kwam er ook interesse naar de persoon Blyton. In 1973 verscheen de officiële biografie, geschreven door Barbara Stoney, een biografie die in de loop der jaren een aantal updates kreeg om nieuwe informatie een plaats te geven. Deze biografie werd een van de belangrijkste naslagwerken voor publicaties over Enid Blyton.

Aan de hand hiervan verscheen in 2009 op BBC4 ook een film over haar leven: *Enid*, met Helena Bonham Carter (bekend van onder meer *Harry Potter* en *Alice In Wonderland*) in de hoofdrol.

¹²² Subramanian, S., *Good golly, Noddy's back!*, in: Maclean's

¹²³ www.chorion.co.uk

¹²⁴ http://www.costabookawards.com/reading/britains_best_loved_authors.aspx

¹²⁵ <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/6866648/Bestselling-authors-of-the-decade.html>

¹²⁶ <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1579457/The-top-50-childrens-books.html>

6.2. Verdere adaptaties en spin-offs

Naast de verfilming van haar leven is een groot deel van haar series geadapteerd voor televisie. De *Famous Five* bijvoorbeeld is meerdere malen verfilmd: bekendst zijn de tv-series uit 1978 (een moderne versie) en 1996 (een reeks die de verhalen in context plaatste: namelijk de jaren '50). Recent is er een animatieserie over de kinderen van de *Famous Five* verschenen.

In 1997 werden de verhalen van *Adventure* en *Secret* geadapteerd voor televisie en wereldwijd uitgezonden, onder andere in 2002 in Nederland op Yorin. De afleveringen van deze serie verschenen in boekvorm, maar wijken sterk af van het origineel omdat ze op hun beurt adaptaties zijn van de filmische adaptatie.¹²⁷

De kostschoolseries zijn verschenen in animatievorm. In de zomer van 2010 komt er in Duitsland een verfilming uit van *St. Clare's* onder de naam *Hanni und Nanni – der Film*.¹²⁸

De *Noddy*reeks is een succesvol televisieproduct in eigen recht. Behalve een aangepaste Amerikaanse tv-serie zijn er in Groot-Brittannië drie verschillende series verschenen: *Noddy In Toyland*, *Make Way For Noddy* en *Say It With Noddy* (een taalonderwijsprogramma). Deze series zijn aan meer dan honderd landen verkocht, onder andere aan Nick Jr. in Nederland en Duitsland.¹²⁹

Van zowel *Noddy* als de *Famous Five* zijn zelfs succesvolle musicals, pantomimes en theaterstukken gemaakt. Ook andere media hebben Blytons verhalen opgepakt: er zijn onder andere cassettes, lp's, cd-roms, computerspelletjes, websites, fansites en luisterboeken van Blytons werk verschenen.

Daarnaast bestaat er nog steeds een groot aantal marketingproducten. Alleen voor *Noddy* al zijn er al meer dan 200 licenties en 1000 producten wereldwijd.¹³⁰

Spin-offs

Dat Blytons werk nog steeds populair is, blijkt ook uit de brieven en mails die Chorion krijgt. Er is veel vraag naar nieuwe verhalen door zowel kinderen als ouders. Om tegemoet te komen aan deze fans is Chorion gestart met het bedenken van nieuwe verhalen in de stijl van Blyton. Dit resulteerde bijvoorbeeld in 2009 in zes nieuwe titels van de *Whising Chair* en een nieuwe spin-off van *Fairy Silky*

¹²⁷ <http://www.enidblytonsociety.co.uk/continuation-books.php>

¹²⁸ <http://movies.universal-pictures-international-germany.de/hanniundnanni/>

¹²⁹ www.chorion.co.uk

¹³⁰ *ibid*

van de *Faraway Tree*.¹³¹

Het bedenken van nieuwe Blytonverhalen is geen recent fenomeen: al eerder verschenen er vervolgverhalen. Anne Digby schreef tussen 1999 en 2001 zes nieuwe verhalen over *The Naughtiest Girl*; Pamela Cox vulde in 2000 de ontbrekende titels in de *St. Clare's* reeks aan (in de originele zes boeken werden het derde en het zesde kostschooljaar niet behandeld) en werd vervolgens aangenomen om zes vervolgverhalen van *Malory Towers* te schrijven. In deze verhalen heeft Darrells zusje Felicity in de hoofdrol.¹³²

Het resultaat hiervan was dat Egmont, de uitgeverij die bovengenoemde verhalen publiceert, de verkoopcijfers met betrekking tot Blyton in de eerste helft van 2009 met 31% zag stijgen. Ook Hodder (voorheen Hodder & Stoughton), al vanaf de eerste uitgaven uitgever van de *Famous Five*, zag de verkoopcijfers stijgen met 10% na het uitbrengen van een survivalgids van de reeks.¹³³

Deze survivalgids is een goed voorbeeld van een van de vele zogenaamde 'continuation books' die van de *Famous Five* zijn gemaakt. Andere voorbeelden zijn de prequels *Just George*, over George en hond Timmy vóór de oorspronkelijke avonturen startten, de boeken die gebaseerd zijn op de nieuwe televisieserie *Famous Five On The Case* en de zogenaamde speurboeken, waarin lezers mee kunnen werken aan het ontrafelen van een mysterie.

Niet alleen in Groot-Brittannië ontstonden deze 'continuation books'. In het buitenland was Blyton zo populair dat ook daar vervolgen verschenen, met name in Frankrijk en in Duitsland. Het bekendste voorbeeld in Frankrijk zijn de *Famous Five* vervolgverhalen, geschreven door Claude Volier. Deze schrijfster publiceerde in de jaren '70 maar liefst 26 nieuwe verhalen. Achttien van deze verhalen werden in het Engels vertaald en op de markt gebracht. In Nederland kwamen zestien delen uit in de zogenaamde rode reeks, als aanvulling op de witte en blauwe pocketversies van *De Vijf*.

In Duitsland ging de nummering zelfs door tot een recente vijftig, dankzij nieuwe verhalen van de schrijfster Sarah Bosse die vanaf 2005 uitkwamen.¹³⁴ Oorspronkelijk sloegen de avonturenreeksen minder goed aan in Duitsland dan de kostschoolseries, die in Duitsland een ongekende hit waren. Er kwamen vervolgboeken uit op *Malory Towers* (*Dolly* in Duitsland, 12 extra boeken) en *St. Clare's*

¹³¹ Flood, A., *Enid Blyton keeps in touch with her readers from beyond the grave*, in: The Guardian

¹³² <http://www.enidblytonociety.co.uk/continuation-books.php>

¹³³ Flood, A., *Enid Blyton keeps in touch with her readers from beyond the grave*, in: The Guardian

¹³⁴ <http://www.booksmothly.co.uk/famous5.html>

(*Hanni und Nanni*, 13 extra boeken).¹³⁵

Het grote verschil tussen de Duitse en de andere vervolgverhalen is dat de Duitse reeks daadwerkelijk werd gepresenteerd als vertaling van de Engelse originelen. De Duitse reeks ging bovendien een andere kant uit: kort samengevat trouwde *Dolly* (Darrell) uiteindelijk met een leraar van *Malory Towers*, om daar vervolgens te eindigen als huisvrouw. Op deze manier werd het beeld van Blytons verhalen als stereotiep en seksistisch versterkt. In combinatie met de slecht vertaalde originele zes verhalen ontstond zodoende een compleet ander product.

Dat deze presentatie succesvol was, bleek bijvoorbeeld uit een artikel in *Poetics Today* uit 1992: Gertrud Lehnert, een Duitse academica, keurde Blytons werken in haar artikel *Training the shrew: the Socialization and Education of Young Woman in Children's Literature* fel af vanwege *Dolly's* levenswandel en -lot, terwijl die elementen nooit door Blyton zelf geschreven waren.

Het Duitse complex van verhalen werd bovendien als 'origineel' gebruikt voor vertalingen in onder andere Turkije. Zo bleek bij de nieuwe vertaling in 2008 aan de hand van de Engelse originelen dat de Turkse vertalingen ver weg lagen van de oorspronkelijke teksten. Zo kwam Turkije pas begin 2009 in aanraking met een juiste vertaling van de zestigjarige reeks.¹³⁶

Zo werd Blyton 'oeuvre' uiteindelijk steeds meer een web van intertekstuele verbanden. Op haar succes kon goed worden voortgeborduurd en zodoende bleek de naam 'Blyton' een handige marktstrategie te zijn. Dit werd nog duidelijker in maart 2008, toen Blytons naam opnieuw in de media verscheen.

Famous Five On The Case

Met koppen als "Gosh! Look what Disney's done to Enid Blyton's Famous Five" (The Daily Mail), "Famous Five go high-tech in new books and film for Disney Channel" (Times Online) en "De Vijf in cartoon" (NRC Handelsblad) werd een nieuwe adaptatie van Blytons werk aangekondigd: de animatieserie *Famous Five On The Case*.

Om een nieuwe generatie kinderen aan te spreken kreeg het concept van de *Famous Five* een 21^e-eeuwse make-over. Hoofdpersonages zijn de kinderen van de oorspronkelijke vier: sportieve Max, 'gadgetnerd' Dylan, shop- en smsverslaafde Allie en tomboy Jo. Samen met hond Timmy II zetten ze de avonturen van hun ouders voort, alleen geen smokkelaars en ontvoerders deze keer: de vijf bestrijden nu onder meer illegale DVD-handels, mummies en vleesetende planten. Om tegemoet te

¹³⁵ Prieger, A., *Das Werk Enid Blytons*, p.43

¹³⁶ http://www.timeoutistanbul.com/english/5080/the_baffling_business_of_enid_blyton

komen aan de hedendaagse samenleving maken ze daarbij gebruik van moderne gadgets als telefoons en laptops. De groep kinderen bestaat niet langer uit blanke kinderen uit de middelklasse: de kinderen hebben verschillende opleidingen en Jo (afkorting van Jyoti) is half Indiaas.¹³⁷ Jo is de vermeende dochter van George, het enige personage uit de originele serie dat in de nieuwe serie voorkomt. Ze is hier “Aunt George” en verzorgt op haar beurt een plek voor de kinderen in de vakanties, zoals Aunt Fanny dat in de originele series deed. Deze tante George kweekt planten en is inmiddels een brave huismuts geworden. Van haar oorspronkelijke kracht en intelligentie is niet veel meer over: ze wordt in *The Case of the Sticks and their Tricks* bijvoorbeeld op naïeve wijze in de val gelokt door Edgar Stick, op zijn beurt de enige boosdoener die is overgenomen uit de originele reeks. Het is nu de beurt aan het kroost van de vier oorspronkelijke kinderen om de volwassenen te redden.

Blyton zelf werd bekritiseerd vanwege onder andere seksisme, stereotypering en onwaarschijnlijkheid. Hoewel de tv-serie een hedendaagse, multiculturele setting biedt, is er wat deze kritiekpunten betreft niet veel verbetering. Zo mogen de meisjes inmiddels meedoen aan alle avonturen en is afwassen uit den boze, maar is Allie het stereotype meisje van de 21^{ste} eeuw: ze gilt als ze spinnen ziet, is bang dat haar nagels afbreken en geeft alleen om haar uiterlijk en haar telefoon.

Episodes van de tv-serie hebben namen als *The Case Of The Thief That Drinks From The Toilet* en *The Case Of The Plant That Could Eat Your House*: titels die uit de toon vallen in vergelijking met het oeuvre van Blyton en ridiculiserend werken. Ook het aantal fantastische elementen, zoals mummies en vleesetende monsters, maakt de serie onrealistischer dan Blytons *Famous Five*.

Afgezien van het spanningselement en de bekende naam is er, concluderend, niet veel dat aan de originele serie herinnert. Barbara Stoney, Blytons biografe, reageerde dan ook als volgt: “How can you say it is Enid Blyton when it is nothing like her original stories and the characters are not the same?”¹³⁸ Ook Tony Summerfield, leider van de *Enid Blyton Society*, is niet enthousiast: “The only loose connection is that they are the Famous Five’s offspring.”¹³⁹

Andere redenen dan het moderniseren van de *Famous Five* voor een huidig publiek lijken dan ook achter de televisieserie te liggen. Met het gebruik van de naam *Famous Five* konden Disney en Chorion rekenen op brede aandacht van de pers: zowel Blyton als de *Famous Five* is een begrip in

¹³⁷ Martin, N., *Enid Blyton’s Famous Five reborn as cartoon*, in: Daily Telegraph

¹³⁸ Revoir, P., *Gosh! Look what Disney’s done to Enid Blyton’s Famous Five*, in: Daily Mail

¹³⁹ Ibid

binnen- en buitenland en een nieuwe televisieserie zou dan ook niet onopgemerkt worden. Dit bleek al uit verschillende krantenartikelen en de reacties die deze artikelen opriepen: het debat over de modernisering van Blytons werk zwol weer aan.

Met het uitgeven van de afleveringen in boekvorm werd bovendien een tweede slag geslagen. Blyton staat geregistreerd als schrijfster van *Famous Five On The Case* en de boeken belandden dan ook naast haar eigen werk in de winkels. Kinderen die geïnteresseerd waren in de nieuwe boeken kwamen zo in contact met de oude boeken en op deze manier kon er een nieuw lezerspubliek ontstaan.

Door het gebrek aan overeenkomsten tussen de oorspronkelijke en de nieuwe serie ontstaat er echter een probleem. Vivienne Endecott van de *Enid Blyton Society* vat het samen: “Anybody can write about four children and a dog, and my concern is that modern kids who watch this will think that the Famous Five is all about gadgets and multi-culturalism”¹⁴⁰

Kortom: er ontstaat een groter contrast tussen de oorspronkelijke en de nieuwe verhalen, waarbij de oorspronkelijke boeken des te dateerder zullen lijken. Rudd waarschuwt dan ook voor het volgende risico: “[The company] is in danger of killing the goose with the golden egg”.¹⁴¹

Of Blytons originele werk hiermee gedoemd is om komende jaren in de vergetelheid te zakken, zal in de toekomst blijken. Het product Blyton leeft echter voort in de vele spin-offs die hun bestaan te danken hebben aan de nalatenschap van deze schrijfster.

¹⁴⁰ Martin, N., *Enid Blyton's Famous Five reborn as cartoon*, in: The Daily Telegraph

¹⁴¹ Subramanian, S., *Good golly, Noddy's back!*, in: Maclean's

CONCLUSIE

“Dikky!” zei Daisy. “Ik geloof dat we het mysterie hebben opgelost! Weer een overwinning voor de vijf detectives en hun hond.”

Dikky antwoordde nadenkend: “Het raadsel van Blytons blijvende bekendheid.. Mieters, één van de spannendste avonturen die we tot nu toe hebben beleefd.”

Hoeveel factoren ook meespelen in het succes van een bepaald werk, de invloed van de auteur achter het werk valt niet te onderschatten. Zeker in het geval van Blytons blijvende succes is het fundament van dit succes toe te schrijven aan de schrijfster. Enid Blyton was lerares, schrijfster en zakenvrouw: de combinatie van deze drie factoren maakte haar tot één van de succesvolste kinderboekenschrijfsters van de twintigste eeuw.

Door haar werk als lerares leerde ze haar doelgroep kennen en ontdekte ze waar de leesvoorkeuren van kinderen lagen. Omdat ze al van jongs af aan schreef en later de mogelijkheid kreeg om ervaring op te doen binnen het literaire werkveld, kon ze haar schrijfstijl en technieken ontwikkelen: in combinatie met haar talent om te vertellen ontstonden zo haar bekendste werken. Haar discipline en het ‘private cinema screen’ in haar hoofd stelden haar bovendien in staat om een enorme hoeveelheid verhalen te schrijven. Vervolgens wist ze haar werk ook effectief aan de man te brengen door enerzijds intensief contact te onderhouden met haar doelgroep, anderzijds door in te spelen op de marktmogelijkheden. Dit resulteerde tijdens haar leven al in een grote hoeveelheid merchandise en reclame. Dit werd overgenomen door andere bedrijven en na haar dood nog uitgebreid.

De overname van nalatenschap ging gepaard met een wisselwerking met de kritiek die op haar werk geleverd werd. In eerste instantie was Blyton gespaard gebleven van kritiek: door het gebrek aan vaste beoordelingscriteria en de invloed van de Tweede Wereldoorlog kon Blytons werk ontsnappen aan kritische keuring. Toen er dan toch kritiek kwam, waren zowel haar naam als haar bekendste series al gevestigd in Groot-Brittannië.

Critici waren niet mals voor Enid Blyton: haar werk zou kwalitatief slecht zijn, een slechte invloed hebben op de lezende jeugd en bovendien verkeerde normen, waarden en houdingen uitstralen. Onder invloed van onder andere deze kritiek werd Blytons werk aangepast aan de veranderende Britse samenleving, een proces dat in fases verliep en nu nog leidt tot nieuwe bewerkingen. Hierdoor veranderden uiterlijk en inhoud van de verhalen. De resultaten van deze aanpassingen zijn verschillend: soms blijft het werk trouw aan de essentie van Blyton, soms verliest het werk door de aanpassingen zijn specifieke karakter en in het ergste geval kan het leiden tot totaal nieuwe producten, die weinig met Blytons oorspronkelijke werk van doen hebben.

De kritiek op Blyton leidde tot discussies over haar werk. Deze discussies hadden soms grote gevolgen, zoals het bannen van haar werk: er ontstond als het ware een 'Anti Blyton'-beweging. Haar enorme succes maakte haar een bekende naam bij het grote publiek en zodoende interesseerden ook de media zich voor haar: de ban op Blytons werk werd zo'n grote mediahype in Groot-Brittannië dat het nu haast een onderdeel is van het culturele geheugen, net als de onfortuinlijke golliwog die regelmatig wordt aangehaald bij het vallen van Blytons naam. De kritiek droeg zodoende juist bij aan haar naamsbekendheid en is daarom een onderdeel van haar blijvende bekendheid.

Vanwege deze connotaties blijft Blytons naam actueel: iets wat met Blyton te maken heeft kan standaard rekenen op media-aandacht. Of dat 'iets' nu staat voor Blyton zelf, haar werk of een adaptatie van haar werk: de naam 'Blyton' is veertig jaar na haar dood zelf een effectieve marketingterm geworden.

De naam 'Blyton' zal dan ook blijven voortleven, onder andere door de talloze spin-offs die van haar werk zijn gemaakt en nog gemaakt worden. Of haar oorspronkelijke werk de tand des tijds zal blijven doorstaan is hierbij nog maar de vraag. Wat overblijft is een merknaam en een nostalgische herinnering aan vroegere tijden, waar kinderen op stap konden zonder bezorgde ouders en een avontuur zomaar om de hoek lag.

LITERATUUROPGAVE

Primaire bronnen

- Blyton, Enid (1937), *Adventures of the Wishing Chair*, London: Newnes
- Blyton Enid (1940), *The Naughtiest Girl in the School*, London: Newnes
- Blyton, Enid (1941), *The Adventurous Four*, London: Newnes
- Blyton, Enid (1942), *Five on a Treasure Island*, London: Hodder & Stoughton
- Blyton, Enid (1943), *The Magic Faraway Tree*, London: Newnes
- Blyton, Enid (1944), *The Island of Adventure*, London: Macmillan
- Blyton, Enid (1944), *Enid Blyton's Jolly Story Book*, London: Hodder & Stoughton
- Blyton, Enid (1947), *Five On Kirrin Island Again*, London: Hodder & Stoughton
- Blyton, Enid (1948), *Five Go Off to Camp*, London: Hodder & Stoughton
- Blyton, Enid (1949), *The Mountain of Adventure*, London: Macmillan
- Blyton, Enid (1949), *The Secret Seven*, Leicester: Brockhampton Press
- Blyton, Enid (1950), *Five Fall Into Adventure*, London: Hodder & Stoughton
- Blyton, Enid (1951), *Here comes Noddy again*, London: Sampson Low
- Blyton, Enid (1954), *Five Go To Mystery Moor*, London: Hodder & Stoughton
- Blyton, Enid (1958), *You're a Good Friend, Noddy!*, London: Sampson Low
- Blyton, Enid (1959), *De Vijf op avontuur*, Amsterdam: Becht
- Blyton, Enid (1963), *Five Are Together Again*, London: Hodder & Stoughton
- Blyton, Enid (1986), *The Story of My Life*, London: Pitkins [edited version]
- Blyton, Enid (1992), *The Secret Seven*, London: Hodder Headline [revised edition]
- Blyton, Enid (1997) *Five Fall Into Adventure*, London: Hodder Children's Books [revised edition]
- Blyton, Enid (2004), *De Vijf op avontuur*, Haarlem: Becht [revised edition]

Secundaire bronnen

- Alderson, Brian (1998), *Time to go home now, little Noddy*, in: Horn Book Magazine, vol.74, issue 1,
- Briggs, Julia (ed.) (2008), *Popular Children's Literature in Britain*, London: Ashgate
- Boon, Ton en Geeraerts, D. (2005), *Van Dale. Groot woordenboek van de Nederlandse taal* (14^e herziene druk)
- Cadogan, Mary & Craig, Patricia (1976), *You're a brick, Angela!*, London: Gollancz
- Crago, Hugh (1993), *Why Readers Read What Writers Write*, in: Children's Literature in Education, vol. 24, no. 4

Crouch, Marcus (1962), *Treasure Seekers and Borrowers*, London: Library Association

Dixon, Bob (1974), *The nice, the naughty and the nasty: the tiny world of Enid Blyton*, in: *Children's literature in education*, vol.5, no. 3

Dohm, Janice (1955), *Enid Blyton and others: an American view*, in: *Journal of Education*, no. 87

Duursma, Mark (2002), *Annie is geen slooffje meer*, in: *NRC Handelsblad*, 15 februari

Druce, Robert (1992), *This Day Our Daily Fictions: an Enquiry into the Multi-Million Bestseller Status of Enid Blyton and Ian Fleming*, Eburon, Amsterdam-Atlanta: Rudopi BV

Fisher, Margery (1986), *The Bright Face of Danger*, London: Hodder & Stoughton

Flood, Alison (2009), *Enid Blyton keeps in touch with her readers from beyond the Grave*, in: *Guardian*, 15 oktober

Ghesquiere, Rita (1982), *Het verschijnsel jeugdliteratuur*, Leuven: Acco

van Gorp, H. (2007), *Lexicon van literaire termen* (8^e herziene druk)

Greenfield, George (1995), *A Smattering of Monsters: a Kind of Memoir*, London: Little, Brown & Co

Hollindale, Peter (1988), *Ideology and the children's book*, in: *Signal*, no.55, januari

Hunt, Peter (1995), *How to Not Read a Children's Book*, in: *Children's literature in education*, vol.26, no.4

Ingham, Jennie (1982), *Middle School Children's Responses to Enid Blyton in 'The Bradford Book Flood Experiment'*, in: *Journal of Research of Reading*, vol. 5, no. 1

Jeger, Lena (1966), *In large print*, in: *The Guardian*, 24 mei

Klingberg, Göte (1986), *Children's fiction in the hands of the translators*, Lund: CWK Gleerup

Lehnert, Gertrud (1992), *The Taming of the Shrew: Socialization and Education of Young Woman in Children's Literature*, in: *Poetics Today*, vol. 12, no. 1

Martin, Nicole (2008) *Enid Blyton's Famous Five reborn as cartoon*, in: *Daily Telegraph*, 19 maart

Parlevliet, Sanne (2009), *Meesterwerken met ezelsoren: bewerkingen van literaire klassiekers voor kinderen 1850-1950*, Hilversum: Verloren

Prieger, Almut (1982), *Das werk Enid Blytons: eine Analyse ihrer Erfolgsserien in Westdeutschen Verlagen*, Frankfurt am Main: Dipa-Verlag

Ray, Sheila G. (1982), *The Blyton Phenomenon: the controversy surrounding the world's most successful children's writer*, London: André Deutsch

Revoir, Paul (2008), *Gosh! Look what Disney's done to Enid Blyton's Famous Five*, in: *Daily Mail*, 20 maart

Reynolds, Kimberley and Tucker, Nicolas (1998) *Children's Book Publishing in Britain since 1945*, Oxford University Press

Rudd, David (1995), *Five Have a Gender-ful Time: Blyton, Sexim and the Infamous Five*, in: *Children's*

literature in education, vol. 26, no.3

Rudd, David (2000), *Enid Blyton and the Mystery of Children's Literature*, London: Macmillan

Singh, Anita (2008), *Enid Blyton beats Roald Dahl and JK Rowling to be voted Britain's best-loved author*, in: Telegraph, 18 augustus

Stoney, Barbara (1974), *Enid Blyton: A Biography*, Hodder and Stoughton

Stoney, Barbara (2006), *Row faster, George! The PC meddlers are chasing us!*, in: Daily Mail, 26 juni

Subramanian, S. (2009), *Good golly, Noddy's back!*, in: Maclean's, vol. 122, no.6

Tryhorn, Chris (2009), *TV Rating: Blyton drama is jolly good for BBC4*, in: The Guardian, 17 november

Tucker, Nicolas (1975), *The Blyton Enigma*, in: Children's literature in education, vol.6, no. 4

Tucker, Nicolas (1981), *The Child and the Book: a Psychological and Literary Exploration*, Cambridge: Cambridge University Press

Tucker, Nicolas (ed) (1997), *Enid Blyton: A Celebration and Reappraisal*, London: NCRCL

Upton, Florence K. (1995), *The Adventures of two Dutch Dolls and a 'Golliwogg'*, London and New York: Longmans, Green & Co [orig. 1895]

Wall, Barbara (1991), *The Narrator's Voice: the Dilemma of Children's Fiction*, Basingstoke: Macmillan

van der Walt, Thomas (2004), *Change and Renewal in Children's Literature*, Westport: Praeger Publishers

Welch, Colin (1958), *Dear little Noddy: a parent's lament*, in: Encounter, vol. 10, no.1

Williams, Zoe (2003), *By golly*, in: New statesman, vol. 132, no. 4622

Anon. (1952), *Menselijke boekenfabriek verdient half millioen per jaar*, in: Leeuwarder Courant, 26 maart

Anon., (1961), *Vier van 'De Vijf'*, in: Leeuwarder Courant, 15 september

Anon. (1990), *Bowdlerising Blyton*, in: Economist (Londen), vol. 316, no.7667

Anon. (2008), *Disney zoekt nieuwe schrijver voor De Vijf*, in: Trouw, 5 mei

<http://www.booksmoonthly.co.uk/famous5.html> [08-06-2010]

<http://www.chorion.co.uk> [05-07-2010]

http://www.costabookawards.com/press/press_release_detail.aspx?id=63 [08-06-2010]

<http://www.enidblytonsociety.co.uk> [07-07-2010]

<http://www.enidblytonsociety.co.uk/continuation-books.php> [08-06-2010]

<http://www.enidblytonsociety.co.uk/famous-five.php> [07-07-2010]

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/noddy-goes-to-hollywood-1190588.html> [08-06-2010]

<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/6866648/Bestselling-authors-of-the-decade.html> [08-06-

2010]

<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1579457/The-top-50-childrens-books.html> [08-06-2010]

http://www.timeoutistanbul.com/english/5080/the_baffling_business_of_enid_blyton [08-06-2010]

<http://meertens.knaw.nl/nvb/naam/is/Annie> [21-06-2010]

<http://movies.universal-pictures-international-germany.de/hanniundnanni/> [08-06-2010]

http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/8361056.stm [21-05-2010]

<http://www.nrcboeken.nl/nieuws/enid-blyton-is-meest-geliefde-britse-auteur> [08-06-2010]

<http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn?s=political%20correctness> [01-06-2010]

Illustratie voorpagina:

Soper, Eileen A., (1950), *George waved back*, illustratie bij: *Five Fall Into Adventure*, London: Hodder & Stoughton