

Master: Algemene Taalwetenschap

Ideologie en Vertaling

*Een case study: een vergelijkende analyse van de vertaling van ideologie
in de Engelstalige, Duitstalige, Spaanstalige en Nederlandstalige
vertaling van de albums Tintin au Congo en Vol 714 pour Sydney
van Hergé*

Promotor :
Prof. Dr. Klaas Willems

Mei 2009

Ruben Matthijs
Master
Duits-Spaans
Zonnelaan 24
9620 Zottegem
Ruben.Matthijs@Ugent.be

“Hergé heeft mijn oeuvre in dezelfde mate beïnvloed als Disney. Voor mij was Hergé meer dan een tekenaar van comics. Zijn werk bezat een politieke en satirische dimensie.”

(Andy Warhol)

Abstract

Although the field of translation studies has greatly expanded over the last decades, rather little attention has been paid so far to the relation between ideology and translation. This paper, however, focuses on the way a translator can – ideologically speaking – intervene during the translation process. Primarily, the definitions of the terms language, culture and identity will be discussed. In the second chapter, a detailed overview of this investigation's main term (and all of its implications) is offered: ideology. Moreover, an effort is made to explain the complicated role that is held by the translator. By comparing the French, Dutch, English, Spanish and German editions of Hergé's comics *Tintin au Congo* (a.k.a. *Tintin in the Congo*) and *Vol 714 pour Sydney* (a.k.a. *Flight 714*) – which have a dubious, e.g. an allegedly racist, storyline – the main goal of this paper will be achieved: determining the level of intervention by the translator(s). The analysis of both comics led to interesting results, which allowed us to distinguish three overall trends: a weakening, reinforcing and neutral tendency with respect to the mediation of the English, Dutch, Spanish and German translator. As a result, the conclusion is drawn that the last mentioned tendency appeared to be the most applied strategy (of the three).

Inhoudstafel

<u>0. Inleiding</u>	p. 13
<u>1. Definiëring</u>	p. 16
1.1. Taal	p. 16
1.2. Cultuur	p. 16
1.3. Interculturaliteit	p. 17
1.4. Culturele identiteit	p. 18
<u>2. Ideologie</u>	p. 19
2.1. De evolutie van het begrip ideologie	p. 19
2.2. Persoonlijke ideologie en axiologie	p. 20
2.3. Discours	p. 21
2.4. Ideologie vs. cultuur	p. 22
2.5. Ideologie met betrekking tot het vertaalproces	p. 23
2.5.1. De ideologie van de vertaling	p. 23
2.5.2. De vertaling van ideologie	p. 24
<u>3. De positie van de vertaler</u>	p. 25
3.1. De plaats van de vertaler in het narratologische schema	p. 25
3.2. De ‘traditionele’ lokalisering van de vertaler	p. 26
3.3. A space in between?	p. 27
3.4. Loyaliteit van de vertaler	p. 28
<u>4. De bemiddeling door de vertaler</u>	p. 30
4.1. De totaliteit van de boodschap	p. 30
4.2. De manipulatie van de boodschap	p. 33
<u>5. Het stripverhaal</u>	p. 34
5.1. Beknopte (ideologische) geschiedenis van het stripverhaal	p. 34

5.2. Definiëring	p. 36
5.3. Onderzoek tot nu toe	p. 37
5.4. De eigenschappen van strips	p. 38
5.4.1. De stijl	p. 39
5.4.2. De visuele boodschap	p. 40
5.4.3. De interactie tussen woord en beeld	p. 44
5.4.4. De verbale boodschap	p. 41
5.4.5. De vage grens tussen woord en beeld	p. 46
<u>6. Kuifje en ideologie</u>	p. 50
6.1. Hergé en Kuifje: een beknopte biografie	p. 50
6.2. Kuifje in Afrika	p. 52
6.2.1. De voorstelling van de Belgische kolonies in strips: drie periodes	p. 52
6.2.2. Analyse	p. 54
6.3. Vlucht 714	p. 68
6.3.1. Vlucht 714: een beknopte inhoud	p. 68
6.3.2. Kuifje, de antisemiet?	p. 69
6.3.3. Hergé en esoterie	p. 72
6.3.4. Analyse	p. 74
<u>7. Besluit</u>	p. 87
<u>8. Bibliografie</u>	p. 91

0. Inleiding

Sinds het begin van de jaren '90 gingen er binnen de studie van de vertaalwetenschap steeds frequenter stemmen op om meer aandacht te besteden aan extratekstuele factoren en de (voormalige) formalistische benadering af te zwakken. Dit had als doel de grenzen van het toenmalige dominante linguïstische perspectief te overschrijden. (Bassnett 2007: 13) Dankzij 'the cultural turn' – zoals deze 'Wende' in de vertaalwetenschap genoemd werd – genoot o.a. de relatie tussen vertaling en ideologie een groeiende aandacht. Deze relatie behoorde voorheen eerder tot de periferie van de vertaalwetenschap – indien het al niet helemaal genegeerd werd.

De vraag of ideologie in staat is om de vertaalstrategieën te beïnvloeden is een vraag die verschillende onderzoekers reeds heeft weten te intrigeren. Sommige onderzoekers nemen aan dat een vertaler van nature uit de drang bezit om een brontekst bij het vertalen "aan te passen". Dit komt voort uit het feit dat een vertaler een intermediaire rol bezit in het vertaalproces. Aan de ene kant bemiddelt hij immers tussen twee verschillende – en eventueel onverwante – culturen (inclusief ideologie, morele systemen en socio-politieke structuren) met als doel ook de incompatibele elementen van beide culturen, die betekenisoverdracht verhinderen, te overkomen. (Hatim & Mason 1994: 223) Daarom beschikt een vertaler idealiter niet alleen over een bilinguale competentie, maar steeds ook over een bicultureel vermogen.

Aan de andere kant vormen de outputgegevens van het leesproces voor de vertaler tegelijkertijd ook de inputgegevens voor het vertaalproces. Net daarom kan men ervan uitgaan dat de verwerking van de tekst grondiger en doordachter is dan bij de gewone lezer. Toch blijft – ondanks deze grondige verwerking van de brontekst – een lezing steeds een unieke handeling die daarenboven onderworpen is aan bepaalde contextuele omstandigheden, zoals de gemoedstoestand van de lezer. In tegenstelling tot de dagdagelijkse lezer die ten alle tijde zijn of haar eigen waarden en overtuigingen tijdens het leesproces mag laten gelden, moet de vertaler in zijn hoedanigheid als professionele lezer steeds op zijn hoede zijn voor ideologische nuances, culturele voorkeuren, enz. die in de brontekst aanwezig zijn. Idealiter zou dit alles onaangeroerd moeten blijven in de uiteindelijke doelttekst en niet door de persoonlijke visie van de vertaler mogen worden beïnvloed. (Hatim & Mason 1994: 224) In dit opzicht kan men een vertaler beschouwen als een ambivalente figuur, die zowel geminacht als bewonderd kan worden.

McKinney (2008: 5), professor Frans aan de universiteit van Ohio en Miami, stelt dat heel wat beeldverhalen uit de Franco-Belgische stripgolf (\pm 1950-1970) – waaronder de avonturen van Kuifje – uitgegroeid zijn tot iconische werken die onvermijdelijk de Franse en Belgische cultuur in zich dragen. In het kader van het onderhavige onderzoek – een onderzoek naar de mate waarin de ideologie/cultuur van de vertaler een invloed uitoefent op het vertaalproces – fungeren strips uit deze periode ongetwijfeld als een adequaat studieobject. Uitgedrukte culturele identiteiten kunnen immers aanleiding geven tot diverse soorten spanningen, bijv. op etnolinguïstisch, nationaal of racistisch vlak. (McKinney 2008: 3) Ook de bekendste stripfiguur van België, *Kuifje*, ontsnapt hier niet aan. In juli 2007 besloot de Amerikaanse uitgever *Borders* om het stripalbum *Kuifje in Afrika* van de kinderrekken naar de volwassenenafdeling te verplaatsen, nadat het album van de Britse Vereniging voor Rassengelijkheid (CRE) het keurmerk ‘racistisch’ toebedeeld had gekregen. Recenter nog werd de geaardheid van Hergés geesteskind, die dit jaar zijn 80^{ste} verjaardag viert, in twijfel getrokken. Een columnist van de Britse (kwaliteits)krant *The Times* poneerde immers op 7 januari 2009 dat Kuifje zonder meer homoseksueel was. Dergelijke incidenten zijn schering en inslag. McKinney stelt dan ook terecht:

“it is only by carefully analyzing issues of history, politics, and representation that one can adequately grasp the meanings of French-language comics and graphic novels, including those in translation that are migrating and reaching new readers around the globe. Whereas earlier French-language comics such as *Tintin in Congo*, come to us from an older colonialist context, newer ones must be situated with respect to the colonial legacy and also to a world order whose references have shifted dramatically, to modified or new forms of influence, domination, and contestation.” (McKinney 2008: 5)

De avonturen van Kuifje werden vertaald in vijftig talen en gingen wereldwijd meer dan tweehonderd miljoen keer over de toonbank. Uit de 22 albums die Hergé uitbracht, selecteerden we voor dit onderzoek twee albums, meer bepaald *Kuifje in Afrika* en *Vlucht 714*. Volgens de historicus Frey (2008) is de dominante ideologie in het laatstgenoemde album tweevoudig: enerzijds is het doordrenkt met de nazi-ideologie en anderzijds getuigt het van diverse esoterische componenten. Het eerstgenoemde daarentegen heeft zoals hierboven vermeld een vermeende racistisch geïnspireerde naklank. In de analyse zullen we de oorspronkelijke Franstalige en de Nederlandstalige, Duitstalige, Engelstalige en Spaanstalige edities van deze beide stripverhalen met elkaar vergelijken. Het doel bestaat erin om gelijkenissen en of verschillen vast te stellen tussen beide edities, in het bijzonder in de manier waarop de vertaler op ideologisch vlak ingrijpt tijdens het vertaalproces.

James S. Holmes, die als eerste de vertaalwetenschap als een op zich staande discipline met een eigen object beschouwde, deelt de vertaalstudies op in twee afzonderlijke categorieën: (a) de zuivere en (b) toegepaste vertaalstudies. Eerstgenoemde studies vallen

weer uiteen in twee grote domeinen: de descriptieve vertaalstudies en de theoretische vertaalstudies. (Carbonell i Cortés 1999: 33) In dit onderzoek met betrekking tot de vertaling van ideologie in de stripreeks *Kuifje* combineren we beide domeinen. Dit onderzoek kunnen we omschrijven als een descriptieve studie aangezien we bestaande vertalingen van de albums *Kuifje in Afrika* en *Vlucht 714* zullen beschrijven, vergelijken en beoordelen. Daarenboven wordt er ook kort ingegaan op de receptie van de verhalen en de psychologische omstandigheden van de vertaling. Anderzijds valt dit onderzoek ook als een theoretische vertaalstudie te categoriseren omdat we ook de diverse vertaaltheorieën en -modellen nader zullen verklaren. Bovendien wordt ervoor geopteerd om het onderzoek van het algemene naar het specifieke uit te voeren, waarbij de empirische resultaten ook aangewend worden om theoretische inzichten te illustreren en te duiden. In tweede instantie worden de voorbeelden aangewend om een beter inzicht te krijgen in hoeverre de maatschappelijke omstandigheden als de persoonlijke ideologie van de vertaler daadwerkelijk een invloed hebben gehad op de vertaling van deze nogal controversiële stripverhalen.

De structuur van de paper is als volgt. Het beschrijvende gedeelte bestaat uit vier hoofdstukken die zich betrekken op de vertaling van ideologie. In hoofdzaak doen we een beroep op de studies van de vertaalwetenschappers Hatim & Mason (1994, 1997), Tymoczko (2003) en Munday (2007, 2008). In deze hoofdstukken gaan we o.a. in op de definiëring van ideologie en de diverse concepten die hiermee in relatie staan. Daarenboven bespreken we ook de heikele intermediaire ‘positie’ van de vertaler in het vertaalproces alsook de manieren waarop hij in het vertaalproces kan ingrijpen. In het tweede deel van dit onderzoek, dat een corpusgerelateerd onderzoek bevat, gaan we nader in op het concept van het stripverhaal. Hierbij doen we met name een beroep op inzichten van de vertaalwetenschappers Zannetin (2008) en Lefèvre (2008). Niet alleen reiken we een definiëring van de term ‘beeldverhaal’ aan, we besteden ook aandacht aan hun vertalingrelevante eigenschappen. Bovendien presenteren we nog – alvorens over te gaan tot de empirische analyse – een korte situering van beide stripverhalen.

Tot slot kunnen we stellen dat de door ons bereikte conclusie in deze *case study* niet als een globale en allesomvattende conclusie opgevat kan worden. Ze is slechts van toepassing op het door ons afgebakende corpus, nl. *Kuifje in Afrika* en *Vlucht 714*. Toch zijn de conclusies in dit onderzoek in ruimere zin relevant. Hergés stripreeks *Kuifje* is immers één van de populairste stripreeksen ter wereld en is bijgevolg een toonaangevend voorbeeld voor de vertaling van strips.

1. Definiëring

“If we look at culture from a linguistic point of view, we get a one-sided view of culture. If we look at language from a cultural point of view, we get a one-sided view of language.” (Witherspoon 1980: 2 geciteerd naar Osimo 2005) Vooraleer we het concept ‘vertaling’ ten volle kunnen vatten, moeten we eerst de objecten die in een vertaalproces verenigd worden, zijnde taal en cultuur, nader verklaren. Dit voorkomt, aldus Witherspoon, dat onze analyse (cf. § 6) er een te eenzijdige visie van één van deze beide objecten op zou nahouden. (Osimo 2005) In dit hoofdstuk zullen we dan ook eerst de volgende sleutelbegrippen duiden: taal, cultuur, interculturaliteit en interculturele identiteit.

1.1 Taal

Torop (1995), een specialist in culturele semiotiek, maakt een interessant onderscheid tussen drie mogelijke verklaringen van het begrip ‘taal’. In een eerste verklaring neemt hij zijn toevlucht tot een ‘pars pro toto’. Deze luidt dat een deel, nl. de taal, wordt genoemd om het geheel, nl. de cultuur, aan te duiden. Men kan dan onder taal de hele cultuur verstaan. Een tweede mogelijkheid is dat men taal ziet als een “metataal”. In deze interpretatie wordt taal als een instrument gebruikt om een code, d.i. de cultuur, te beschrijven. In een derde en laatste omschrijving is taal een van de vele semiotische systemen die gebruikt worden binnen het domein van een bepaalde cultuur. (Osimo 2005)

1.2 Cultuur

Zoals uit Torops definities van taal blijkt, is taal onlosmakelijk verbonden met cultuur. De polyseme term ‘cultuur’ heeft ertoe geleid dat het oordeel van onderzoekers over de specifieke betekenis van deze term verdeeld blijft. Een gevatte definitie blijft dan meestal ook uit. Vaak wordt cultuur in termen van (im)materiele aspecten, ‘Landeskunde’ of gedragsuitingen van een bepaalde civilisatie omschreven.

Desondanks laat dit ons toe om enkele cruciale kenmerken van ‘cultuur’ aan te halen. Een essentieel kenmerk van cultuur is volgens Shadid (2003) het feit dat cultuur van buitenaf kan worden opgelegd. Het wordt slechts in contact met andere groepsleden geconstrueerd of doorgegeven; het is dus onderhevig aan verandering. Taal, tijd en geografische ruimte worden als de parameters voor de afbakening en identificatie van cultuur beschouwd. Bovendien wordt cultuur van generatie op generatie overgedragen (cf. het concept “memes” van R. Dawkins). Tot slot draagt iedereen zijn eigen unieke wereldbeeld van de wereld om zich heen

met zich mee. Er kan dus worden aangenomen dat het kenmerk bij uitstek van cultuur – indien we het laatste punt buiten beschouwing laten – zijn dynamische aspect is. (Kloppenborg 2007: 21)

Maar dit dynamische aspect is slechts één aspect van cultuur. Volgens Shadid (2003) kan men cultuur zien als het product van meerdere interacties. Een persoon kan naar gelang wat voor hem in de gegeven situatie belangrijk is uit een divers aantal mogelijkheden kiezen om in een bepaalde situatie te reageren. Cultuur komt met andere woorden tot stand in interactiesituaties. Het statische aspect van cultuur bestaat er in dat men een zekere vorm van overeenkomst kan vaststellen tussen de manieren waarop mensen over een bepaalde cultuur denken. (Kloppenborg 2007: 21)

Aan dit statische aspect ontleent cultuur volgens sommigen zijn bestaansrecht. De redenering luidt dan dat men niet over ‘cultuur’ zou kunnen spreken, indien er geen gelijkenissen tussen het denken en handelen van mensen zouden kunnen gevonden worden. (Kloppenborg 2007: 21-22) Op een gelijkaardige wijze benadert de vertaalwetenschapper Pym (1998) de term cultuur. Hij stelt voor om cultuur ongedefinieerd te laten en het begrip veeleer op negatieve wijze in het kader van het vertaalproces te verduidelijken :

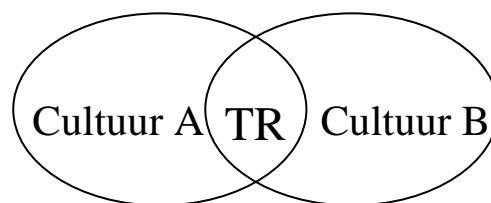
“Individual cultures can be defined [...], not as the sources or targets of texts but as resistance to the movement of texts from one translation to another, from input to output, requiring and distorting the many possible moments of outgoing and outgoing messages.” (Pym 1998: 191)

Indien er geen culturen zouden bestaan, stelt Pym, dan zou er in de wereld ook geen weerstand mogen geboden worden tegen de vrije doorgang van informatie. Boodschappen zouden onveranderd blijven. Het bestaan van culturen wordt net aangetoond doordat ze teksten (woorden, ideeën, concepten) die een cultuur binnentreden of verlaten aanpassen. Bij deze aanpassing kan men interculturele factoren onderscheiden. (Pym 1998: 177)

1.3 Interculturaliteit

Uit het bovenstaande vloeit de vraag voort in hoeverre we daadwerkelijk de grenzen van ‘culturen’ kunnen afbakenen. Pym (1998) wijst er terecht op dat we culturen niet zomaar met een specifieke natie of een gegeven landsgrens kunnen verbinden. Verschillende culturen vormen een continuüm. Dit wordt o.a. benadrukt door Shadid (2003) en Van Asperen (2003) die stellen dat een individu inzake cultuur over een eigen referentiekader beschikt. Men is dus niet gebonden aan één cultuur, maar kan zich laten beïnvloeden door diverse culturele aspecten. Cultuur beschikt bijgevolg nog over een ander kenmerk: de eigenschap om zijn eigen grenzen te overstijgen. (Kloppenborg 2007: 21)

Hieromtrent onderscheidt Pym (1998: 177-178) drie termen die niet met elkaar verward mogen worden: interculturaliteit, multiculturaliteit en ‘crosscultural transfer’. Eerstgenoemde term gebruikt Pym om te verwijzen naar overtuigingen en praktijken die in kruisingen of overlappings van culturen, waarin twee of meerdere culturen met elkaar gecombineerd worden, vastgesteld kunnen worden. Multiculturaliteit daarentegen slaat op het feit dat vele culturen binnen één maatschappij of politieke eenheid aanwezig zijn. Met de term ‘crosscultural transfer’ ten slotte duidt men de transfer van de ene cultuur naar de ander cultuur aan. Bij het vertaalproces ligt de nadruk hoofdzakelijk op interculturaliteit en ‘crosscultural transfer’. Het basisidee van interculturaliteit stelt Pym als volgt grafisch voor:



In de overlapping van cultuur A en cultuur B stelt men interculturaliteit vast. Pym heeft in de doorsnede een hypothetische vertaler (TR) geïntegreerd. Hiermee bedoelt hij dat een niet nader gespecificeerd aantal vertalers een bepaalde graad van interculturaliteit kunnen bezitten of als een lid van interculturen kan worden beschouwd. (Pym 1998: 178) De vertaler bezit dus een bepaalde vorm van culturele identiteit.

1.4. Culturele identiteit

Het begrip ‘identiteit’ wordt door Shadid (2003) ontleed in ascriptieve en evaluatieve aspecten. Eerstgenoemde aspecten zijn diegene die door andere personen aan een individu worden toegeschreven. Bovendien betrekken ze zich ook op de mate waarin de desbetreffende persoon daarmee akkoord gaat. De tweede soort omschrijft hoe iemand zichzelf en de groep waartoe hij behoort, beoordeelt. Deze kenmerken vormen de basis van iemands persoonlijke identiteit; dus ook die van de vertaler. (Kloppenburger 2007: 24) Interculturele identiteit daarentegen bestaat volgens Verkuyten (1985; 1988) uit deelidentiteiten:

“identiteit omvat psycho-sociale verschijnselen en is als zodanig relationeel. [...] Aangezien iedere persoon vele relaties heeft met talrijke maatschappelijke contexten, kan hij even zovele (deel)identiteiten hebben en, afhankelijk van de context, een van deze identiteiten op de voorgrond laten treden.” (Shadid, 2003: 174 geciteerd naar Kloppenburger 2007: 24)

Hier verder op ingaan zou ons te ver doen afwijken van onze onderzoeksdoelstellingen. Bijgevolg wijzen we tot slot – naar analogie met Van Asperen (2003) – enkel nog op het feit dat cultuurverschillen ontaarden kunnen in stereotypering. De benadrukking van culturele

identiteit en het op basis hiervan toeschrijven van kenmerken aan een persoon, maakt onderdeel uit van interculturele ideologie. Ideologie en alles wat hiermee verband houdt wordt in het volgende hoofdstuk verder uitgewerkt.

2. Ideologie

Ideologie is een omstrede en complex thema in de vertaalwetenschap. Dit omdat de term uit een aantal gerelateerde, maar toch verschillende betekenissen bestaat. (Leonardi 2007: 106) Bovendien is de betekenis in se temporeel variabel. Frequent gestelde vragen zijn: Hoe onderscheidt men ideologie en cultuur? Moeten we ideologie een positieve of negatieve connotatie toeschrijven? In hoeverre beïnvloedt ideologie de menselijke perceptie ten opzichte van zijn leefwereld? Met betrekking tot de vertaalwetenschap moet men zich ook de vraag stellen of de tussenkomst van de vertaler ideologisch gemotiveerd is. (Baker 2008: 35) In wat volgt zullen we a.d.h.v. een vergelijking van verschillende definities door een aantal onderzoekers proberen duidelijk te maken wat in de vertaalwetenschap onder ‘ideologie’ verstaan wordt.

2.1. De evolutie van het begrip ideologie

In de laatste 200 jaar wijzigde de connotatie van het begrip ‘ideologie’ in negatieve zin. De term wordt in de westerse wereld steeds vaker geassocieerd met begrippen als politieke of religieuze overheersing, macht en manipulatie. (Leonardi 2007: 35) Ideologie in deze zin is eigen aan een bepaalde persoon of een groep van personen; het is typisch voor ons gemeenschappelijk denken en handelen. Toch hoeft ideologie niet noodzakelijkerwijs negatief geïnterpreteerd te worden.

Het begrip heeft aan de Franse rationalist en filosoof Destutt de Tracy zijn ontstaan te danken. (Leonardi 2007: 36) Voor Destutt de Tracy betekende het de systematische studie van kennis, overtuigingen en ideeën. Hij beschouwde het als een fundament dat ertoe zou bijdragen om zowel een sociale en humane politiek als degelijke wetten en bestuursorganen te realiseren. In deze zin ligt het aan de grondslag van sociale vooruitgang. Deze positieve connotatie geraakte snel in onbruik – ten voordele van de negatieve connotatie – omdat het begrip steeds vaker naar het object van de studie zelf (de overtuigingen en ideeën) in plaats van de studie refereerde. (ibid.)

De marxistische definitie versterkte de pejoratieve connotatie. Marx beschouwde ideologie als een soort van cognitieve vervorming of vals bewustzijn, d.w.z. een valse of

illusoire weergave van de werkelijkheid. (Beaton 2007: 272) Hij ging ervan uit dat ideologieën bestonden om zowel de materiële als de politieke interesses van de heersende klasse te beschermen. (Leonardi 2007: 36) Marx haalde in verband met ideologie de term sociale strijd aan, waarin reeds de principes van dominantie en weerstand als essentieel werden beschouwd.

Vandaag de dag benaderen onderzoekers de term ‘ideologie’ eerder vanuit een cognitieve en sociale dimensie. Ideologie is volgens Van Dijk (1998) de kern van drie fundamentele kwesties: kennis, maatschappij en discours. Het is een ideeënsysteem dat door de participanten van eenzelfde groep gedeeld wordt en in het menselijk brein gesitueerd is. (Leonardi 2007: 37) Een ideologie wordt door Van Dijk (1998) m.a.w. voorgesteld als een basissysteem van fundamentele sociale kennis of vaardigheden dat alle sociale representaties die de leden van eenzelfde groep met elkaar gemeenschappelijk hebben organiseert. De ideologie zelf wordt, aldus Van Dijk (1998), in het discours gereproduceerd. Anderzijds haalt hij in datzelfde werk aan dat “the value-laden condemnation implied in the use of the ‘ideology’ to refer to the other, as opposed to oneself, explicitly excludes the speaker/writer from holding an ideology of his or her own.” (Beaton 2007: 272) Van Dijk vat dit kernachtig samen in de uitdrukking: “Ours is the Truth, Theirs is the Ideology” (Van Dijk 1998: 2 geciteerd naar Beaton 2007: 272). Hij bedoelt daarmee dat het bestaan van persoonlijke ideologieën onmogelijk is. Dit roept echter de volgende vraag op: Welke rol speelt het subjectieve tijdens het interpretatieproces van discours en tekst? (Beaton 2007: 274)

2.2. Persoonlijke ideologie en axiologie

Naar aanleiding van Van Dijks statement (1998) dat er geen persoonlijke ideologieën bestaan, kunnen we verwijzen naar het denken van Vološinov (1993). De Rus is een totaal andere mening toegedaan en wijst erop dat de brontekst door een vertaler geabsorbeerd en geïnterpreteerd wordt. Zodoende drukt een vertaler zijn ideologische stempel op de tekst :

“De bewuste individuele ervaring is al ideologisch en is daardoor wetenschappelijk beschouwd niet een primaire, onwrikbare werkelijkheid: het is veeleer een nauwkeurige ideologische bewerking van wat er is. De uiterst chaotische inhoud van het bewustzijn van een wilde en het volmaaktste werk in de wereld van de cultuur zijn slechts twee schakels in dezelfde keten van ideologische creativiteit. Tussen beide ligt een hele reeks ononderbroken stappen en overgangen. Hoe duidelijker mijn idee is, des te dichter komt het in de buurt van de geformaliseerde producten van de wetenschappelijke creativiteit. Bovendien zal mijn idee geen definitieve duidelijkheid kunnen bereiken voordat ik er een exacte formulering in woorden voor vind.” (Vološinov 1993: 86 geciteerd naar Osimo 2005)

Vološinov poneert dat elke verbale uiting van de mens een kleine ideologische constructie is. (Osimo 2005) Een stelling die niet alleen te verbinden valt met Freuds theorie van het

onderbewuste, maar ook met de semiotische theorie van Peirce en diens concept van de interpretant. Aangezien elke willekeurige waarneming een interpretatievorm is, hoeft het geen betoog dat elke waarneming een vorm van ideologie is, meer bepaald een persoonlijke ideologie. Vološinov stelt bovendien voor om de innerlijke en externe taal die heel ons gedrag beïnvloedt aan te duiden als persoonlijke ideologie:

“De inhoud en de samenstelling van de niet-officiële lagen van de persoonlijke ideologie worden in dezelfde mate geconditioneerd door de tijd en de sociale klasse als de "gecensureerde" lagen en het systeem van geformaliseerde ideologie (moraal, recht, wereldbeeld).” (Vološinov 1993: 88 geciteerd naar Osimo 2005)

Vološinov poneert dat hoe groter de kloof tussen persoonlijke en maatschappelijke ideologie wordt, des te ingewikkelder het is om de interne taal (ideeën) om te zetten in een externe taal (woorden). Ideologie heeft met andere woorden een invloed op het vertaalproces.

Beaton (2007) voert de term ‘axiologie’ – een term van Colin Grant (2004) – in om te verwijzen naar de subjectieve aspecten van ideologie. Oorspronkelijk ontsprong de term aan de studie van de ethiek. Grant paste de term zodanig aan dat hij van toepassing zou zijn op de “autonomous evaluativeness of communicator actions (and hence discourse and textual practices)” (Beaton 2007: 274). Toch kan men axiologie in geen geval herleiden tot puur subjectivisme: axiologie is een “autonomously dynamic and thus communicatively contingent relation in which values are constituted” (Beaton 2007: 274). Hieruit besluit Beaton dat axiologieën net als ideologieën voortdurend opnieuw genegotieerd worden. Ze onderscheiden zich volgens Grant door het feit dat ideologieën gezien worden als vormen van mediëring op het sociale niveau of de discursieve waardering van het sociale systeem weerspiegelen. Axiologie daarentegen wordt begrepen in termen van mediëring op het subjectieve niveau en weerspiegelen de individuele waardering van het sociale systeem. (Beaton 2007: 274-275)

2.3. Discours

Een alternatieve visie van ideologie houdt in dat ideologie zich in alle mogelijke soorten van discours manifesteert. In dit opzicht veronderstelt men dat alle gedachten in se ideologisch gekleurd zijn. Ook Van Dijk (1998) toonde reeds aan dat het begrip ‘ideologie’ in nauw verband staat met de term ‘discours’. Onder de laatste term verstaat men het volgende:

“Discourses are systematically-organised sets of statements which give expression to the meanings and values of an institution. Beyond that, they define, describe and delimit what is possible to say and not possible to say ... with respect to the area of concern of that institution, whether marginally or centrally. A discourse provides a set of possible statements about a given area, and organizes and gives structure to the manner in which a particular topic object, process is to be talked about. In that it provides descriptions, rules, permissions and prohibitions of social and individual action.” (Kress 1988: 7 geciteerd naar Bennet 2007: 153)

Kort samengevat is een discours een geïnstitutionaliseerde spreek- of schrijfwijze, die houdingen ten opzichte van socio-culturele activiteiten uitdrukt (cf. Hatim & Mason 1997: 144). Personen die over gemeenschappelijke discoursgewoonten of -functies beschikken, behoren tot een ‘discourse community’. Om in deze ‘community’ aanvaard te worden, geldt in eerste instantie de vaardigheid om zich in het voorgeschreven discours uit te drukken als criterium. (Bennet 2007: 153)

Een discours omsluit in zijn structuur een bepaalde wereldvisie, d.w.z. een grotendeels onbewuste theorie van de manier waarop de wereld werkt. Bijgevolg bepaalt het datgene wat gedacht en gezegd kan worden binnen een gemeenschap. Een discours impliceert met andere woorden een ideologie en heeft volgens Bennet net daarom een totalitaire intentie (Bennet 2007: 153):

“A metaphor which I use to explain the effects of discourse to myself is that of a military power whose response to border skirmishes is to occupy the adjacent territory. As problems continue, more territory is occupied, then settled and colonized. A discourse colonizes the social world imperialistally, from the point of view of one institution.” (Kress 1988: 7 geciteerd naar Bennet 2007: 153)

Hatim & Mason (1997) zijn van mening dat het bestaan van een bepaald ‘discours’ geenszins impliceert dat het taalgebruik volkomen gedetermineerd is. De taalgebruiker beschikt voortdurend over de mogelijkheid om zijn persoonlijke discours te veranderen of te laten beïnvloeden. Met het oog op het vertaalproces nemen ze aan dat er met een tweerichtingsproces rekening moet worden gehouden: discoursgebruikers zijn aan het gezag van hun discours passief onderworpen, maar tegelijkertijd zijn ze ook de actieve agentia van het discours. Bijgevolg merken ze op dat er tussen de ideologie van de auteur/vertaler en de linguïstische structuur van de uiteindelijke tekst geen duidelijke deterministische relatie aangetoond kan worden. (Hatim & Mason 1997: 144)

2.4. Ideologie vs. cultuur

Net omdat beide termen – ideologie en cultuur – niet strikt van elkaar af te bakenen (cf. §1.2. en §2.) zijn, worden beide termen vaak verward. Bovendien wordt in vakliteratuur nauwelijks een poging gedaan om beide termen ten opzichte van elkaar te definiëren.

María Calzada Pérez (2003) waagt zich hieraan. Zij omschrijft ideologie als in hoofdzaak bestaande uit de waarden, standpunten, geloofsovertuigingen, enz. die door de samenleving algemeen worden aanvaard en als norm worden ingesteld. Cultuur is daarentegen “an integrated system of learned behavior patterns that are characteristic of the members of any given society.” (Calzada Pérez 2003: 5-6) Daarenboven merkt ze op dat cultuur in tegenstelling tot ideologie door de meerderheid van de bevolking als een woord met

een positieve connotatie ervaren wordt. Uit deze beknopte definities, die Calzada Pérez voorstelt, blijkt dat overlappingsen niet uit te sluiten vallen. We moeten dus vaststellen dat het onderscheid tussen beide termen subtiel is. (Calzada Pérez 2003: 5-6)

Het fundamentele verschil zit hem volgens Calzada Pérez in het feit dat cultuur zich steeds tot een bepaalde samenleving beperkt. Ze zijn aan een bepaalde tijd – eventueel ook taal – en geografische ruimte gebonden. Ideologie overstijgt echter tijd, taal en geografische ruimte. Ze licht dit passend toe a.d.h.v. het volgende voorbeeld: Feminisme is een fenomeen van de laatste decennia dat men niet strikt als een cultuur kan opvatten. Feminisme overstijgt diverse landsgrenzen en samenlevingen. Bijgevolg wordt het beter als een ideologische stroming geïnterpreteerd. (Calzada Pérez 2003: 6)

2.5. Ideologie met betrekking tot het vertaalproces

Met betrekking tot het vertaalproces houden Hatim & Mason (1997) er een andere visie op na. Zich baserend op diachronische definities uit andere ideologiestudies verkregen ze inzicht in hoeverre ideologie het discours vormt en hoe het discours bepaalde ideologieën handhaaft, versterkt of uitdaagt. Hatim & Mason maken het onderscheid tussen enerzijds (a) de ideologie van vertaling en anderzijds (b) de vertaling van ideologie. Beide termen zijn onderling nauw verwant, maar verschillen toch van elkaar. (Hatim & Mason 1997: 143)

2.5.1. De ideologie van de vertaling

Hatim & Mason stellen dat vertalen allesbehalve een neutrale activiteit is. Vaak omschrijft men de keuzemogelijkheden van de vertalers als bipolair: vrij vs. letterlijk, dynamische vs. formele equivalentie, communicatieve vs. semantische vertaling, enz. Het vertaalproces verplicht dan de vertaler hiertussen een keuze te maken. De keuze op zich impliceert dat de vertaler een ideologisch standpunt inneemt. De consequenties hiervan bracht Venuti (1995) aan het licht. (Hatim & Mason 1997: 145)

Venuti (1995) toonde aan dat de keuze tussen enerzijds ‘domestication-’ en anderzijds ‘foreignizationstrategieën’ een duidelijke ideologische voorkeur tot uiting brengt. Op zich is de discussie over ‘vervreemdende’ vertaling enerzijds en ‘inburgerende’ vertaling anderzijds zeer oud (vgl. de visies hieromtrent van Cicero, Hiëronymus, Schleiermacher, enz.; Munday 2001: §2), maar Venuti plaatst de discussie in een breder ideologiekritisch verband. Domestication – een vorm van adaptatie – bestaat er volgens Venuti (1995) in dat buitenlandse culturele waarden uitgedrukt worden in termen die eigen zijn aan de cultuur van

de doeltekst, en het gevolg is dat de auteur van de brontekst beroofd wordt van zijn ‘voice’¹. Het aanwenden van deze strategie zorgt er o.a. voor dat een niet dominante taal zoals het Nederlands zich beschermen kan tegen een dominante taal als het Engels. Foreignizationstrategieën, aan de andere kant, impliceren dat de buitenlandse culturalia niet worden vervangen in de vertaling. De lezer, aldus Venuti, wordt, wanneer deze methode aangewend wordt, door de vertaler over de grenzen van zijn eigen cultuur gedragen en op de culturele en linguïstische verschillen attent gemaakt. (Venuti 1995: 4) Venuti besluit dat de vertaler geen fundamentele ideologische keuzes vermijden kan. (Hatim & Mason 1997: 144-145)

Hatim & Mason besluiten met de opmerking dat ‘domestication’ noch ‘foreignization’ op zich “cultureel imperialistisch” of ideologisch zijn. Ze menen dat ideologische implicaties veroorzaakt worden door het effect dat het gebruik van een van beide strategieën in een gegeven socioculturele situatie teweegbrengt. Dit steunt op het feit dat een vertaler in een specifieke sociale context handelt, waarvan hij zelf deel uitmaakt. Het vertalen op zich wordt zo automatisch ook een ideologische activiteit. (Hatim & Mason 1997: 146)

2.5.2. De vertaling van ideologie

De vertaler is voor Hatim & Mason (1997) een bewerker van teksten, wiens wereldbeeld of ideologie als filter fungeert voor de representatie van het wereldbeeld van de brontekst. Bijgevolg is volgens hen de algemene tendens van het vertaalproces overduidelijk: het grote aanbod aan mogelijke interpretaties, die aanwezig zijn in de brontekst, wordt door de vertaler gereduceerd. (Hatim & Mason 1997: 147) Slechts wanneer men een bepaalde waarneembare tendens kan vaststellen van de manier waarop een gehele waaier van taalkundige features wordt behandeld, pas dan kan men een onderliggende motivatie of oriëntatie vanwege de vertaler met zekerheid vaststellen. Deze waarneembare tendens kan men in termen van gradaties van mediëring zien, d.i. de mate waarin de vertaler in het vertaalproces ingrijpt. Zo kan het b.v. voorkomen dat vertalers tijdens het vertaalproces de kans grijpen om hun eigen kennis en overtuiging in de tekst te verwerken. Hatim & Mason (1997) onderscheiden drie graden van mediëring: (1) minimale mediëring, (2) maximale mediëring, (3) partiële mediëring. (Hatim & Mason 1997: 147) Hier gaan we later dieper op in (cf. § 4.2).

¹ Het concept ‘stem’ wordt vaak in het enkelvoud aangewend om de expressie van een auteur of de auditieve waarde van de bronwoorden te omschrijven. (Mossop 2007: 18)

3. De positie van de vertaler

De plaats die Pym (cf. supra § 1.3.) aan de vertaler toekent is niet nieuw, maar vormt al gedurende verschillende jaren een delicaat thema in de vertaalwetenschap. Traditioneel wordt de plaats van de vertaler als “a space in between other spaces” omschreven – een omschrijving die tot een populaire metafoor in de vertaalwetenschap is uitgegroeid. (Tymoczko 2003: 85) Tymoczko doorbreekt deze metafoor door zijn problematische karakter aan de kaak te stellen. Alvorens hier dieper op in te gaan, bestuderen we eerst de plaats die de vertaler inneemt in het narratologische schema.

3.1. De plaats van de vertaler in het narratologische schema

Traditioneel wordt het narratologische schema van een narratieve tekst als volgt voorgesteld:

Auteur – impliciete auteur – verteller – tekst – de persoon, met wie de verteller communiceert (= narratee)– impliciete lezer² – lezer (Munday 2007a: 11)

De trend in de narratologie bepaalt dat dit schema zowel op originele teksten alsook vertaalde teksten aangewend wordt. Munday (2007a) stelt dat dit onwenselijk is, aangezien het schema de vertaler helemaal buiten beschouwing laat. Volgens Munday is de vertaler echter een storend element dat het hele narratologische schema verandert. Bijgevolg kunnen doel- en bronteksten niet volgens eenzelfde schema worden voorgesteld. Zich baserend op Schiavi (1996) stelt Munday (2007a: 11) het volgende narratologische schema voor:

(1)Voor de brontekst: auteur – impliciete auteur – verteller – narratee – impliciete lezer – brontekstlezer (Munday 2007a: 11)

(2)Voor de doelttekst: brontekstlezer/vertaler – impliciete vertaler – doelttekstverteller – doelttekstnarratee– impliciete lezer van de doelttekst – doelttekstlezer (Munday 2007a: 11)

Dit schema bestaat uit 2 narratologische lijnen die verbonden zijn door de brontekstlezer. De vertaler wordt door Munday als een lezer van de brontekst voorgesteld, die op zijn beurt de presupposities met betrekking tot de impliciete lezer van de brontekst interpreteert. Bovendien benadrukt het schema ook de verbinding tussen de impliciete auteur van de brontekst en de impliciete vertaler van de doelttekst. Eveneens wijst het op de verbondenheid van de auteur en de vertaler. Dit betekent dat de vertaler en de impliciete vertaler in zekere mate de functie van de auteur en de impliciete auteur in het vertaalproces overnemen. (Munday 2007a: 12)

² Dit is de tegenhanger van de impliciete auteur. Verondersteld wordt dat dit het beeld is van de lezer of het lezerspubliek dat door de auteur of de echte lezer wordt geconstrueerd tijdens het lezen van de tekst. (Munday 2007a: 11)

Uit dit schema valt af te leiden, aldus Munday (2007a), dat de lezer van de doeltekst – in tegenstelling tot de lezer van het traditionele schema – tijdens het leesproces blootgesteld wordt aan een boodschap afkomstig van twee zenders. Enerzijds de originele boodschap van de brontekstauteur die door de vertaler is uitgewerkt en waarin hijzelf de functie van een bemiddelaar bekleedt en anderzijds een boodschap van de vertaler zelf. Bijgevolg stellen we vast dat de vertaalde tekst een amalgaam is van zowel de doel- als brontekst, en dus van de auteur en de vertaler. (Munday 2007a: 12-13)

3.2. De 'traditionele' lokalisering van de vertaler

Zoals uit het narratologische schema blijkt, moeten we de vertaler letterlijk en figuurlijk lokaliseren in het centrum van een dynamisch communicatieproces. Net zoals Munday (2007a) besloot reeds Tymoczko (2003) dat de ideologische invalshoek van een vertaling slechts gedeeltelijk door de brontekst bepaald wordt. In een vertaling wordt de ideologische waarde van de brontekst immers aangevuld door het feit dat de vertaling een metastatement is, d.i. een statement met betrekking tot de brontekst, die zelf al een statement is. (Tymoczko 2003: 182-183) Een vertaler creëert dus een tekst die zijn persoonlijke locutionaire, illocutionaire en perlocutionaire handelingen (gedetermineerd door relevante factoren aanwezig in de context van de lezer) representeert. (Tymoczko 2003: 183) Bijgevolg bestaat het ideologische standpunt uit een smeltkroes van zowel de inhoud van de brontekst als de verschillende 'speech acts' – aanwezig in de brontekst – die relevant zijn in de broncontext. Bijkomende factoren zijn de representatie van de inhoud, de relevantie voor het publiek en de diverse 'speech acts' van de vertaling zelf (die de doelcontext adresseren), evenals de resonanties en discrepanties tussen deze twee "uitingen". Bijgevolg zal het ideologische standpunt in de vertaalde doeltekst steeds verschillend zijn, omdat de vertaler voortdurend op al deze niveaus een keuze moet maken. Dit levert een unieke combinatie op. (Tymoczko 2003: 183)

Anderzijds is ideologie niet alleen aanwezig in de vertaling zelf, maar ook in de 'voice' en de houding van de vertaler, alsook in zijn relevantie voor het doelpubliek. Deze features worden door de ideologische, geografische of temporele 'enunciatieplaats' van de vertaler beïnvloed. (Tymoczko 2003: 183) Vragen in verband met deze 'enunciatieplaats' van de vertaler sluiten aan bij de hedendaagse tendens om het vertalen zelf als een 'plaats' of een 'ruimte' te omschrijven die op de een of andere manier gescheiden wordt van de daadwerkelijke fysieke en culturele ruimte waarin de vertaler zich bevindt. Deze 'space in

between', zoals men deze plaats noemt, is daarenboven ook verschillend van de bron- en doelcultuur, alsook van de ideologische positionering van de vertaler zelf. De vertaler bezet met andere woorden een complexe, maar invloedrijke plaats. (Tymoczko 2003: 185-186)

Indien men aanvaardt dat de vertaler een intermediaire rol aanneemt, dan stelt Tymoczko de these voorop dat ideeën, kennis, manieren om te interpreteren en te leren, lokaal zijn, d.w.z. ze zijn gebonden aan een specifieke plaats, een specifiek cultureel kader en een specifieke taalkundige wijze om de wereld in te delen. (Tymoczko 190) Maar we moeten ons de vraag stellen of dit concept van vertaling wel toepasbaar is op alle facetten van vertaling, meer bepaald op de taalkundige dimensie van vertaling?

3.3. A space in between?

Indien taal gedeeltelijk als een formeel systeem, d.w.z. als een code, geïnterpreteerd wordt, dan is het spatiale vertalingconcept (het concept van de vertaler als overbrugger van een hiaat, waarin hij zichzelf bevindt) voor de vertaaltheorie van weinig belang. De vertaling, die in termen van 'een transfer tussen talen als systemen' wordt opgevat, doet de spatiale metafoor volgens Tymoczko (2003: 195) teniet. In de systeemtheorie wordt een mens beschouwd als een handelende of werkende persoon binnen een bepaald systeem, maar indien één iemand de grenzen van één bepaald systeem zou overstijgen, betekent dit niet dat hij aan het geheel der systemen zou kunnen ontkomen, noch dat hij tussen de systemen zou vallen. Integendeel, men gaat over naar een ander systeem. Dit is over het algemeen een groter systeem, dat het vorige systeem, waaraan de persoon zich onttrokken heeft, omvat. (Tymoczko 2003: 195) Tot dezelfde vaststelling kwam men in de antropologie en etnografie. Een etnograaf of een antropoloog kan zich nooit in een neutrale of vrije ruimte tussen culturen bevinden. Het is noodzakelijk dat ze binnen één of ander cultureel kader – meer bepaald zijn of haar primair cultureel systeem – hun functie uitoefenen. Pas door de plaats die de onderzoeker binnen het systeem bezit, vast te stellen, kan men de ideologische contingenties en de presupposities van het onderzoek zelf begrijpen. (Tymoczko 2003: 195-196)

Volgens Tymoczko kan men poneren dat tijdens het vertaalproces, wanneer de vertaler de brontekst op basis van de doeltaal interpreteert, de vertaler de brontaal als formeel systeem overstijgt, zonder over te schakelen naar de doeltaal als formeel systeem. In omgekeerde richting geeft dit dat, wanneer de doeltaal wordt geïnterpreteerd met de brontekst als basis, de vertaler de doeltaal als formeel systeem overstijgt zonder dat hij terugkeert naar het systeem van de brontaal. Het overstijgen van beide taalkundige codes zorgt ervoor dat de vertaler in

een formeel systeem opgenomen wordt dat beide talen bevat, in tegenstelling tot zich te beperken tot één van beide talen. (Tymoczko 2003: 196) De grootte van een dergelijk omringend systeem zal o.a. te maken hebben met de graad van verwantschap van de beide talen en culturen in kwestie. Tymoczko benadrukt dat de vertaler nooit het taalsysteem zelf zal verlaten, noch het domein van één van beide of beide talen. De vertaler vervult dus met andere woorden geen intermediaire rol, maar gaat te werk in een systeem dat zowel de brontaal als de doeltaal omvat. Met betrekking tot de theorie van de formele systemen kan er dus geen sprake zijn van een intermediaire rol of een “vrije” ruimte, die zich buiten alle systemen bevindt, afgezonderd van een overkoepelend systeem. (Tymoczko 2003: 196-197)

Tot slot is de metafoor van “a space in between” ook problematisch vanuit het ideologische standpunt van een vertaling, omdat het misleidend is ten aanzien van de aard van de betrokkenheid van de vertaler. (Tymoczko 2003: 201) Ook Pym (1992) merkte reeds op dat de loyaliteit van vertalers een leidmotief is doorheen de vertaalwetenschap (cf. § 1.2.). Vragen i.v.m. de loyaliteit van een vertaler rijzen niet op omdat de vertaler zich in een ‘intermediaire ruimte’ bevindt, maar omdat de vertaler in feite te nauw aan een cultureel kader gebonden is. Zo kan een vertaler gemakkelijk uitgroeien tot een interne³ of externe⁴ verrader van een bepaalde cultuur. (Tymoczko 2003: 201) Voor de dominante machtscentra is het probleem dat zich met vertalers stelt dus niet het feit dat de vertalers zich tussen culturen en culturele loyaliteit bevinden, maar dat zij allen te betrokken geraken in uiteenlopende ideologieën, programma's van verandering of agenda's van ontwrichting, die de dominante controle ontwijken. De (afwijkende) ideologie die aanwezig is in een vertaling is inderdaad het resultaat van de positie van de vertaler, maar die positie is geen “space in between other spaces” (Tymoczko 2003: 201)

3.4. Loyaliteit van de vertaler

Uit het voorgaande kunnen we afleiden dat een vertaler zich in een machtspositie bevindt. Deze machtige positie kan hij aanwenden om de doeltekst met opzet aan de maatschappelijk overheersende of persoonlijke ideologie aan te passen. Indien we het bovenstaande recapituleren, stellen we voornamelijk twee manieren vast waarop ideologie in de doeltekst binnendringt: (a) het (onbewuste) ideologische standpunt van de auteur wordt verrijkt, vervangen of vertaald door de (persoonlijke) ideologie van de vertaler (b) het ideologische

³ een interne verrader behoort tot de cultuur van de brontekst

⁴ een externe verrader behoort tot de cultuur van de doeltaal

standpunt van de cultuur van de brontekst wordt verrijkt, vervangen of vertaald door de cultuur van de doelttekst. (Osimo 2005)

Een vertaler moet zich uiteraard ook bewust worden van de rol die zijn onderbewuste speelt in het vertaalproces. Pas wanneer hij zich bewust geworden is van zijn functie bij de productie en realisatie van teksten, kan hij erin slagen om een zekere controle te krijgen over zijn onderbewuste. (Osimo 2005) Niettemin stelt Munday (2007a: 14) dat geen enkele vertaling een letterlijke of woord-voor-woord-vertaling kan zijn. Lefevere (1992) omschrijft het als volgt:

“translation is the most obviously recognizable type of rewriting [...] it is potentially the most influential because it is able to project the image of an author and/or (a series of) work(s) in another culture of origin.” (Munday 2007a: 196)

In theorie dragen alle stilistische herformuleringen (net omdat ze van een andere auteur en uit een andere taal/cultuur stammen), hoe subtiel ze ook zijn, het potentieel in zich om de stem van de auteur uit de brontekst te veranderen. (Munday 2007a: 14)

In vakliteratuur wordt dit potentieel vermogen van de vertaler om de brontekst te manipuleren vaak met de Engelse term ‘power’, macht, aangeduid. Met deze term omschrijft men de graad waarin een vertaler zijn persoonlijke ideologische standpunten of plannen kan opleggen aan een lezerspubliek. (Hatim & Mason 1997: 139) Als de vertaler zijn ‘macht’ ten volle benut, beperkt hij op die manier de lezers- en auteursvrijheid, omdat hij b.v. zijn eigen interpretatie en/of evaluatie van een tekst aan het doelpubliek oplegt. Anderzijds staat een vertaler zijn ‘macht’ af als hij zich het doel eigen maakt om de brontekst zo getrouw mogelijk weer te geven. (ibid.) Hatim & Mason merken op dat de invulling van ‘macht’ cultuurgebonden is. Zo wordt in Engeland het opgeven van ‘macht’ aanzien als een factor die de rendabiliteit van een tekst ten goede komt. In Arabische landen daarentegen wordt het opgeven van ‘macht’ veeleer vermeden, omdat de tekst dan aan geloofwaardigheid zou verliezen. (ibid.)

Het vertaalproces dat in de huidige maatschappij de bovenhand haalt, beschrijft Venuti (2008), die alludeert op een uitspraak van Norman Shapiro, als een proces waarin de vertaler onzichtbaar wordt:

“I see translation as the attempt to produce a text so transparent that it does not seem to be translated. A good translation is like a pan of glass. You only notice that it’s there when there are little imperfections – scratches, bubbles. Ideally, there shouldn’t be any. It should never call attention to itself.” (Venuti 2008: 1)

Volgens Venuti (2008) zal een vertaling pas door een uitgever aanvaard worden wanneer de vertaling vloeiend leest en er geen linguïstische of stilistische bijzonderheden zijn. Bovendien moet het de persoonlijkheid, de intentie of essentiële betekenis van de originele auteur of tekst

weerspiegelen. (Venuti 2008: 1) Het objectief dat de vertaler steeds voor ogen houden moet, bestaat er dus in om de tekst als een origineel te laten overkomen. Hij moet er m.a.w. voor zorgen dat de vertaling een zekere graad van transparantie krijgt. Deze illusie van transparantie kan pas bereikt worden door een vloeiende stijl, d.w.z. de vertaler moet een eenvoudige leesbaarheid garanderen door b.v. aan de woorden een precieze betekenis te geven. (ibid.) Venuti besluit dat de nagestreefde transparantie van de doelttekst een dubbele functie heeft: enerzijds zorgt het er voor dat de auteur of de bedoeling van de brontekst op de voorgrond treedt, anderzijds heeft het ook tot doel om de persoonlijke tussenkomst van de vertaler verborgen te houden. Het illusionaire effect van de tekst zorgt er immers voor dat de tekst onvertaald lijkt. Het gevaar bestaat er dan echter in dat de lezer hierdoor geen onderscheid kan maken tussen de stem van de auteur en de stem van de vertaler. Bijgevolg wordt het voor de vertaler – terwijl hij zich voordoet als de originele auteur – eenvoudiger om zijn persoonlijk ideologische standpunten of plannen in het werk te laten binnensluipen en zo aan het doelpubliek op te leggen. (Venuti 2008: 2) Venuti pleit er dan ook voor om de vertaler een zichtbare rol toe te bedelen. In wat volgt gaan we dieper in op de manier waarop een vertaler bemiddelt in het vertaalproces en onderzoeken we of de vertaler in staat is om onzichtbaar te blijven voor de lezer.

4. De bemiddeling door de vertaler

Rekening houdend met de normen van de ethiek zou een vertaler nooit de vorm, mening of boodschap van de brontekst mogen beïnvloeden. Dit is voor de vertaler echter een onmogelijke opgave, aangezien hij dan op de één of andere manier er zou moeten in slagen om zijn eigen socio-politieke of cultureel maatschappelijke standpunten, emoties of leven een halt toe te roepen (Leonardi 2007: 29). Munday (2007a) omschreef dit dilemma op de volgende wijze: aangezien het oordeel van de auteur steeds in een tekst aanwezig zal zijn, zo ook dat van de vertaler. In wat volgt zullen we duidelijk maken dat de boodschap in de doelttekst niet alleen met opzet door de vertaler gewijzigd kan worden, maar ook afhankelijk is van de graad van competentie die de vertaler doorheen zijn carrière heeft opgebouwd.

4.1. De totaliteit van de boodschap

Het is de taak van de vertaler om steeds de totaliteit van de boodschap, die in de brontekst aanwezig is, te handhaven. Een opdracht die – zoals aangehaald – niet altijd uitvoerbaar is. Het problematische karakter van deze taak zit hem in het feit dat een tekst niet alleen over een

communicatieve dimensie beschikt, maar steeds ook een pragmatische en semiotische dimensie bezit. (Hatim & Mason 1994: 57-59)

Hoewel de vertaler steeds met 3 contextdimensies rekening moet houden, vormt voor vele vertalers de analyse van de communicatieve intentie reeds in eerste instantie een struikelblok. Enerzijds kan het voorkomen dat de vertaler niet over de nodige competentie beschikt om de geïntendeerde betekenis waar te nemen. Anderzijds is de communicatieve intentie in bepaalde gevallen onderworpen aan subtiele variatie tussen de tekstnormen van bron- en doeltaal. Equivalente teksten zijn bijgevolg moeilijk te bereiken omdat in principe zowel de denotatie als de connotatie van beide teksten aan elkaar gelijk moeten zijn. (Hatim & Mason 1994: 57) Bovendien mag de vertaler zich niet beperken tot het zoeken van equivalente begrippen. Een vertaling is immers geen transfer van de ene “nomenclatuur” naar de andere. De uitdaging bestaat erin om terminologie te zien als een medium, waarmee men in staat is om cultuur over te dragen. (Hatim & Mason 1994: 236)

In tweede instantie kan de vertaler ook op het niveau van de pragmatiek diverse moeilijkheden ondervinden. Het gevaar bestaat er namelijk in dat de vertaler niet op hoogte is van de diverse subtiele indicatoren van de wijze waarop de participanten met elkaar interageren. (Hatim & Mason 1994: 238) Met andere woorden: wat is het doel van die welbepaalde zin en wat is de voorwaarde om een dergelijke zin in een welbepaalde context te gebruiken? Een antwoord op deze vraag biedt Austins *Speech act theory*.⁵ Deze theorie onderscheidt drie actietypes die gerealiseerd worden tijdens de taalproductie (Hatim & Mason 1994: 59-60):

- (1) *Locutionary act*: de handeling die gerealiseerd wordt door een goedgevormde, betekenisvolle zin te uiten.
- (2) *Illocutionary act*: de communicatieve kracht die met de uiting gepaard gaat, bijv. ontkenning, toestemming, etc.
- (3) *Perlocutionary act*: het effect van de uiting op de toehoorder/de lezer; d.w.z. de mate waarin de gemoedsgesteldheid/kennis/houding van de ontvanger door de uiting in kwestie wordt veranderd.

⁵ Hatim & Mason poneren dat de *Speech act theory* zich niet alleen laat toepassen op het orale taalgebruik, maar ook op geschreven taal. Dit is mogelijk omdat interactie een cruciale notie is in het menselijke taalgebruik. Men moet een vertaling volgens hen dan ook eerder als een proces in plaats van een product beschouwen. (Hatim & Mason 1994 : 64)

Het geheel van deze drie actietypes is datgene wat door Austin een *speech act* genoemd wordt. We merken bijgevolg op dat het voor de vertaler helemaal niet eenvoudig is om de volledige *speech act* te interpreteren en nauwgezet te vertalen. Bovendien merken Hatim & Mason op dat de daadwerkelijke perlocutionele handeling in se kan afwijken van wat door de auteur geïntendeerd werd. Dit vormt een extra moeilijkheid tijdens het vertaalproces.

Op éézelfde wijze kan de vertaler volgens Hatim & Mason problemen ondervinden met de interpretatie van de Griceaanse maxims. Dit zijn regels die de participanten volgens Grice in een communicatieproces op conventionele wijze naleven of juist ostentatief doorbreken. Op deze wijze wordt succesvolle communicatie gewaarborgd. Grice vat dit onder de noemer van zijn zog. “samenwerkingsprincipe” (“lever een bijdrage in overeenstemming met het aangenomen doel of de richting van de besprekingsuitwisseling waarin men zich bevindt”, Hatim & Mason 1994: 62) en onderscheidt vier maxims:

- (1) *Kwantiteit*: lever een zo informatief mogelijke bijdrage (maar niet informatiever dan nodig)
- (2) *Kwaliteit*: zeg niets wat men zelf als onwaar ervaart, of waarvoor men niet over het voldoende bewijsmateriaal beschikt.
- (3) *Relatie*: wees relevant.
- (4) *Wijze*: vermijd ambiguïteit, wees helder, kort en ordelijk.

Een geïntendeerde en als dusdanig ook gepercipieerde afwijking van een van de bovenstaande maxims wordt door de andere participant(en) in het communicatieproces ervaren als een implicatuur. Het gevaar tijdens de vertaling van een tekst bestaat er dan ook in dat de vertaler er enkel en alleen in slaagt om de *locutionary act* van de brontekst te vertalen, maar de *illocutionary force* van de brontekst op een foutieve wijze interpreteert of gewoonweg niet vat. (Hatim & Mason 1994: 63-64)

In laatste instantie kan de vertaler problemen ondervinden op semiotisch vlak. De moeilijkheid zit hem in het feit dat in het discours diverse assumpties, presupposities en conventies geïmpliceerd worden, die een weerspiegeling vormen van de manier waarop een bepaalde cultuur de werkelijkheid onderverdeelt en construeert. Vele taalgeleerden (Humboldt, Saussure, Sapir, Whorf, Coseriu, e.a.) menen dat elke taal die indeling van de werkelijkheid op zijn eigen en unieke manier weergeeft. Volgens Hatim & Mason (1994: 67) is het dan ook de taak van de vertaler om op de hoogte te zijn van de verschillende manieren waarop talen de werkelijkheid onderverdelen. Bij gebrek aan een dergelijke kennis kan de

vertaling foutief verlopen. De semiotische contextdimensie neemt m.a.w. de pragmatische lezing een stap verder en helpt de lezer om een bepaald bericht binnen een algemeen systeem van waarden, die eigen is aan een bepaalde cultuur, te plaatsen. (Hatim & Mason 1994: 59)

4.2. De manipulatie van de boodschap

Hoe consequenter een vertaler zijn persoonlijke ideologie, kennis, overtuigingen in het vertaalproces verwerkt, des te sterker zijn mediëring is in de tekst en omgekeerd. Indien we teruggrijpen op de metafoor van Kress (cf. § 2.3) die een discours vergelijkt met een militaire kracht, dan kunnen we de rol van de vertaler op een gelijkaardige wijze verklaren. Bennet (2007: 154) stelt dat een vertaler, die aan het grensvlak tussen culturen werkt, de rol van grenspolitie op zich neemt. In de huidige maatschappij – waarin globalisering een belangrijke rol speelt – wedijveren diverse krachten in onze maatschappij om hun eigen ideale herschikking van de fysieke en symbolische ruimtes. Deze strijd – om ‘macht’ (cf. § 3.4) – manifesteert zich niet alleen op economisch of militair vlak, maar ook op het niveau van ideeën en vormen, beelden en veronderstellingen; met andere woorden: ideologieën. (Calzada Pérez 2003: 244) De missie van de vertaler bestaat er m.a.w. in om elke ideologie te onderscheppen die zonder (zijn of haar) toestemming het land probeert binnen te dringen. Aan dit verschijnsel geeft Bennet de benaming ‘epistemicide’. Dit fenomeen voltrekt zich wanneer de ideologie in de brontekst radicaal afwijkt van de heersende ideologie en de vertaler ingrijpt. Ideologieën, die gemeenschappelijke overeenkomsten vertonen, worden daarentegen in een acceptabele vorm gemodelleerd. Slechts op dit niveau treedt volgens Bennet de vertaler op, omdat het niveau waar ‘epistemicide’ optreedt, normalerwijze impliceert dat de ideologische werken wegens gebrek aan een maatschappelijk draagvlak niet zullen worden gepubliceerd. Indien er geen vertaling plaatsvindt, is er ook geen nood aan een vertaler. (Bennet 2007: 154-155)

Wanneer de vertaler – zoals hierboven beschreven staat – in het vertaalproces ingrijpt kunnen we volgens Hatim & Mason (1997) drie gradaties van mediëring onderscheiden (cf. §2.5.2.). Bij een (a) minimale mediëring blijven de kenmerken van de brontekst bewaard. Dit impliceert dat de vertaler het lezerspubliek op cultureel gebied amper tegemoet komt (cf. de foreignizationstrategie van Venuti). (Hatim & Mason 1997: 148) Een (b) maximale mediëring impliceert daarentegen het tegenovergestelde (\pm Venutis domesticationstrategie). Tussen deze twee extremen situeren Hatim & Mason een eerder neutrale vertaalvariant, d.i. (c) de partiële mediëring. De invloed van de vertaler uit zich volgens Hatim & Mason het best in de

zogenaamde “discourse features”. Ze impliceren tekstuele apparaten die als medium gebruikt worden voor het overdragen van een discours en leveren daarenboven bewijs voor de diverse ideologische veronderstellingen van de vertaler. (Hatim & Mason 1997: 150) Ze zijn m.a.w. verantwoordelijk voor het feit dat de vertaler de doeltekst van een andere ideologische invalshoek voorziet. Deze “discourse features” kunnen van tekst verschillen, maar het is de mate waarin ze worden aangewend dat een minimale, maximale of partiële mediëring tot gevolg heeft. Zo kan bijv. het verkiezen van een bepaalde benaming boven een andere kan belangrijke informatie bevatten over de houding van de auteur ten opzichte van het individu waarnaar in de tekst wordt gerefereerd. Zo bezitten bijv. de termen *freedom fighter* (eufemistisch) vs. *terrorist* (negatief) een duidelijk connotatief verschil. Desondanks wijst Munday erop dat het vaststellen van het verschil in de praktijk vaak complexer is. (Munday 2007c: 204)

5. Het stripverhaal

Nu we een beter inzicht verworven hebben over de manier waarop de vertaler tijdens het vertaalproces – bewust of onbewust – kan ingrijpen, lijkt het aangewezen om dieper in te gaan op het specifieke voorwerp van ons onderzoek. Toch zullen we, alvorens over te gaan tot de analyse (cf. § 6) van *Kuifje in Afrika* en *Vlucht 714*, eerst enkele algemene aspecten van stripverhalen in het algemeen en hun vertaling in het bijzonder aanhalen.

5.1. Beknopte (ideologische) geschiedenis van het stripverhaal

Stripverhalen ontstonden op het einde van de 19^{de} eeuw in de Verenigde Staten van Amerika. Hun ontstaan is nauw verwant met de intrede van de nieuwe massamedia, meer bepaald de zondagskaternen van toonaangevende kranten. (Zanettin 2008: 1) Het Engelse woord ‘comic’ ontleende hieraan zijn oorsprong:

“Because of their exclusively humorous content, [the Sunday pull-out] supplements came to be known as ‘the Sunday funnies’ and thus in America the term ‘comics’ came to mean an integral part of a newspaper. [...] Later the word would encompass the whole range of graphic narrative expressions, from newspaper strips to comic books“ (Mey 1998: 136 geciteerd naar Zanettin 2008: 1)

Traditioneel wordt ‘Yellow kid’ (1894) als het allereerste stripverhaal ooit beschouwd. Later verspreidde dit fenomeen zich vanuit Amerika naar het Europese vasteland en vermengde zich daar met de reeds in Europa bestaande vormen van visuele verhalen.⁶ (Zanettin 2008: 1)

⁶ Het moderne stripverhaal - zoals we dat vandaag kennen - ontstond in de VS. Dit neemt niet weg dat er voor het ontstaan van het moderne stripverhaal in Europa geen andere (gelijkaardige) vormen van visuele kunst bestonden. Zanettin (2008) omschrijft deze verhalen als ‘proto-stripverhalen’.

Maar alhoewel Europa gezwind het Amerikaanse voorbeeld volgde, was het doelpubliek niet krik hetzelfde. In de VS vermaakten stripverhalen het hele gezin en waren er strips die zich meer op een volwassener publiek richtten. In Europa, aan de andere kant, werden strips uitsluitend als kinderliteratuur beschouwd en hadden ze veeleer een educatieve waarde. Geschreven taalgebruik – in tegenstelling tot het gesproken taalgebruik in Amerika – was dan ook eerder regel i.p.v. uitzondering. Het beeld was m.a.w. ondergeschikt aan de tekst. (Zanettin 2008: 2)

In de dertiger jaren vonden de zogenaamde superheldenstripverhalen, waarin mensen met unieke superkrachten centraal stonden, hun oorsprong. Dit was niet geheel toevallig. Deze nogal sterk ideologisch gekleurde stripverhalen, die vaak de ‘American Dream’ of de strijd tussen goed en kwaad symboliseerden, werden in de Tweede Wereldoorlog door de Amerikaanse regering als (propaganda)medium aangewend. Vaak hadden ze de rechtvaardiging van de oorlog of de verheerlijking van de Amerikaanse soldaten of waarden tot doel. (Zanettin 2008: 2)

Na de oorlog daalde de interesse voor deze superhelden. Misdaad, geweld, verleiding en horror werden de thema’s van hun opvolgers. In het jaar 1950 besloot de Amerikaanse regering, als gevolg van de slechte invloed die strips op de maatschappij zouden hebben, een moraliteitscampagne te organiseren. (Zanettin 2008: 2) Het gevolg was dat de stripsector uit vrees voor meer overheidsacties de strips massaal aan zelfcensuur onderwierp. Dit gaf aanleiding tot de herinvoering van de komische strip en de superheldenstripverhalen. Vanaf het midden van de jaren 50 scheiden de wegen van Europa en Amerika zich ook voorgoed. In Europa manifesteren zich steeds meer stripauteurs die enerzijds de Amerikaanse thema’s voortzetten, maar anderzijds ook experimenteren, variëren en nieuwe thema’s invoeren. Frankrijk, België en Italië speelden hierin een voortrekkersrol. Vooral in deze landen bevonden zich de grootste stripliefhebbers, alsook de meeste stripverhalen waarvan de onderwerpen niet enkel meer gericht waren tot de jeugd. Geweld, horror en pornografie waren even populair als de klassieke verhalen. Deze thema’s werden in Amerika pas in 1980 opnieuw geïntroduceerd. (Zanettin 2008: 3)

Het grootste thema-aanbod vinden we echter terug in de Japanse strip, d.i. de manga. Geen enkel onderwerp is er taboe: kookwedstrijden, krijgskunst, filosofie, sport of religie zijn zeer frequent. De manga laat zich in vijf hoofdcategorieën opdelen : shonen (jongens), shojo (meisjes), redisu of redikomi (vrouwen), seijin (erotiek) en seinen (adolescenten). (Zanettin 2008: 4) Sinds het einde van de jaren 80 heeft de manga een steeds grotere invloed in het

Westen. Dit gaf recent (begin 21^{ste} eeuw) aanleiding tot navolging, bijv. ‘amerimanga’ in de VS of de ‘nouvelle manga’-beweging in Frankrijk. (Zanettin 2008: 4-5)

5.2. Definiëring

Er bestaat geen twijfel over het feit dat wanneer we over een ‘stripverhaal’ spreken, we het hebben over “een beeldverhaal, waarin stroken van enige afbeeldingen naast elkaar” (Van Dale 1984: 2800) geplaatst worden. Het is “een verhaal bestaande uit een opeenvolging van tekening met in- of ondergeschreven tekst.” (Van Dale 1984: 269) Vele onderzoekers houden het hier reeds voor bekeken en accepteren een dergelijke definitie als absoluut. Met een dergelijke, nogal simplistisch en vage definitie kunnen vele stripliefhebbers echter geen genoegen nemen. Wij ondernemen derhalve een poging om een aantal diepgaandere definities aan te reiken.

De nadruk die vele onderzoekers op de ‘stroken’, waaruit de strips bestaan, leggen, is te wijten aan de etymologie van het woord. ‘Strip’ of ‘beeld’ – in het Frans ‘Bande dessinée’ – ontleent zijn oorsprong aan de Engelse term ‘comic strip’. De letterlijke vertaling van ‘a strip’ luidt: een strook. Maar niet elke opeenvolging van stroken kunnen we als een stripverhaal beschouwen. Bijvoorbeeld: kunnen we een opeenvolging van enkele cartoons een stripverhaal noemen? Het lijkt ons dan ook nuttig om de grenzen van de definitie van het stripverhaal af te bakenen. Kittel (2004: 676) legt het stripverhaal een aantal beperkingen op:

“Comics sind gedruckte Erzählungen von mindestens zwei Panels Länge, in denen Zeichnung, Schrift und graphische Symbole zusammenwirken und die typischerweise zum einmaligen Verbrauch durch ein Massenpublikum bestimmt sind.” (Kittel 2004: 676)

Volgens deze definitie moet het stripverhaal minimaal twee panelen omvatten. Bovendien verenigt het zowel beeld, taal en grafische symbolen zoals onomatopoeën. Door het stripverhaal als een massaproduct te omschrijven sluit Kittel zich aan bij de frequente opvatting dat stripverhalen een populaire kunstvorm zijn. Een frequent geschilpunt vormt de vraag of men stripverhalen nu wel of niet als een vorm van literatuur mag aanvaarden. Een andere visie op stripverhalen reikt ons het volgende citaat aan:

“Récit par images dessinées. Système de communication réduisant les difficultés de la communication par l’écrit grâce à la représentation d’images plus faciles à décoder par le lecteur, du fait de sa nature analogique évidente.” (Lamizet & Silem 1997: 49 geciteerd naar Baudart 2003: 11)

Hier wordt een strip opgevat als een communicatiesysteem. Dit is ook hoe we stripverhalen in dit onderzoek willen opvatten: een vereenvoudigd communicatiesysteem dat nadruk legt op het visuele, maar desalniettemin gekenmerkt wordt door een eigen cultuur en ideologie. Ondanks de sterk doorgedreven vereenvoudiging van het communicatiemodel kunnen we

toch stellen dat een stripverhaal in hetzelfde narratologische schema van literaire teksten in te passen valt. Wij gaan er dan ook vanuit dat men strips en literatuur op éénzelfde niveau mag stellen, zij het wel met elk hun eigen specifieke eigenschappen.

We sluiten deze poging tot definitie af met de – naar onze mening – meest volledige definitie die we in de secundaire literatuur hebben kunnen vinden. Een definitie die niet alleen rekening houdt met het verhaal, een vaste ‘cast’, de opeenvolging van stroken/beelden, en de opname van geschreven/gesproken taalgebruik in de afbeeldingen, maar bovendien het stripverhaal als een populair genre definieert. (Baudart 2003: 17) Tot slot houdt het ook rekening met het stripverhaal als sociologisch fenomeen, dat o.a. gelinkt wordt aan allerhande samenlevingsaspecten, waaronder ook communicatie:

“A distinct blending of visual image and text that borrows elements from both art and literature to produce a narrative told by means of a sequence of pictures, a continuing cast of characters, and the inclusion of dialogue or text within the picture. [...] As in motion pictures, the flow of images and narration in comics is dynamic and aims at the creation of movement. The ties between the comics and film extend beyond similar artistic origins and commercial considerations to the merging of both forms in the animated cartoon. Since the birth of the comics as a popular genre in the beginning of the twentieth century, they have constituted a sociological phenomenon contributing to everyday language, cultural iconography, contemporary folklore and mythology, and every area of communication from advertising to politics.” (Horn 1989: 343 geciteerd naar Baudart 2003: 17)

5.3. *Onderzoek tot nu toe*

Sinds het ontstaan van de vertaalwetenschap als moderne academische discipline kende het vakgebied een bloeiende productie van teksten met als focus allerhande soorten van interculturele communicatie. Stripverhalen vormen amper het subject van deze discipline. Indien ze al aan bod komen, hebben ze niet meer dan een voorbeeldfunctie, d.w.z. ze worden aangewend om welbepaalde vertaalstrategieën te verklaren, bijv. de vertaling van woordspelingen of onomatopoeën. Dit is een rechtstreeks gevolg van hun publieke veroordeling in de jaren '50 (cf § 5.1). (Zanettin 2007: 19-20)

‘Stripologie’ (Covin 1976), zoals het onderzoek van stripverhalen soms genoemd wordt, is een interdisciplinaire studie, die zich over de grenzen van kunstgeschiedenis, mediastudie, volkskunde, semiotiek, pedagogie en vertaalwetenschap beweegt. Vaak wordt er bij een onderzoek één bepaalde discipline uitgekozen of worden er verschillende relevante disciplines in het onderzoek verwerkt. Bijgevolg is het onderzoek van stripverhalen als discipline niet strikt afgebakend. Overigens bestaat er ook geen specifieke onderzoeksmethode. (Kittel 2004: 676)

Traditioneel wordt een strip als een soort van multimediale tekst getypeerd, die meerdere semiotische systemen combineert. Hierdoor hanteert de vertaler tijdens het

vertaalproces een beperkte vertaalbenadering. Deze ‘constrained’ of beperkte vertaling werd rond 1980 geïntroduceerd als een specifieke manier om multimediale teksten te vertalen. De methode ontleent zijn naam aan het feit dat de vertaling van multimediale teksten, bijv. een reclameslogan, om een welbepaalde reden in tekstruimte beperkt is. (Celotti 2008: 34) Het spreekt voor zich dat ook bij de vertaling van strips de tekstruimte beperkt is, de vertaling moet immers steeds in de diverse tekstballonnen of panelen passen. Aan de grondslag van deze methode liggen volgens Celotti (2008) twee veronderstellingen: (a) enkel de tekst in de tekstballonnen mag tijdens het vertaalproces veranderen en (b) de prenten hebben een universele betekenis, waardoor ze onveranderd dienen te blijven. (Zanettin 2007: 20-21)

Zanettin merkt echter op dat de tekstballon niet de enige component is die verandert. Vaak worden beelden geretoucheerd om bijvoorbeeld de grootte van een tekstballon aan te passen of ongewenste elementen te verwijderen. Zowel sociale als commerciële factoren kunnen hierin doorslaggevend zijn. Tegen de universele betekenis van de prenten spreekt bovendien het feit dat zowel de verbale communicatie als de visuele communicatie zich baseren op gemeenschappelijke culturele assumpties. Zo drukt een tekstballon in de vorm van een wolk een gedachte uit in de Europese strips. In Japan staat dit symbool echter voor een fluistertoon. (Zanettin 2007: 21-23)

Bepaalde studies pleiten voor een integratie van taalkundige analyses met een bredere socioculturele en semiotische visie. Een voorstander van deze visie is Klaus Kaindl (1999), die het standpunt verdedigt dat het vertalen van strips binnen zijn sociale context geanalyseerd moet worden. (Zanettin 2007: 23) In het volgende hoofdstuk (cf. § 5.4.) gaan we nader in op de problematiek i.v.m. het vertalen van stripverhalen.

5.4. De eigenschappen van strips

Strips zijn culturele producten. Zo heeft elke cultuur zijn eigen specifieke manier om strips te publiceren: de grootte, de periodiciteit, de prijzen, de lay-out van de pagina's, de kleuren, ... verschillen in vele landen van elkaar. Bovendien varieert hun culturele status van gemeenschap tot gemeenschap. Hierdoor kan hun vertaling door diverse culturele, politieke of economische factoren beïnvloed worden. Bijgevolg kan ook politieke correctheid voor diverse vertalers een aanleiding zijn om een bepaalde visuele of verbale passage te schrappen, bijv. bij vulgair taalgebruik of in gewelddadige scènes. (Celotti 2008: 35)

In een strip kan cultuur enerzijds door een visuele en anderzijds door een verbale component worden uitgedrukt. Dit evenwicht tussen woord en beeld kan op twee manieren

worden bestudeerd. Een eerste benadering bestaat er volgens Baetens (1998: 47) in om te kijken naar “les codes sémiotiques mêmes, ici linguistique, là iconique, et sur leur respectifs traits déterminants”. Een tweede methode opteert ervoor om de manier waarop woord en beeld met elkaar interageren weer te geven. Deze laatste methode verwerpt de gedachte dat één van beide componenten – resp. woord of beeld – ondergeschikt zou zijn aan de andere. In wat volgt kiezen we ervoor om het stripverhaal volgens laatstgenoemde wijze te benaderen en gaan we slechts in beperkte mate in op het semiotische karakter van de strip (cf. Driest 2005: 18).

5.4.1. De stijl

Volgens Wolk (2007) is de meest karakteristieke eigenschap van een stripverhaal het feit dat het getekend wordt: “That means that what they show are things and people, real or imagined, moving in space and changing over time, as transformed through somebody’s eye and hand.” (Wolk 2007: 118) ‘Cartooning’, zoals de tekenstijl in strips vaak genoemd wordt, heeft – in tegenstelling tot andere vormen van tekenen, bijv. portretkunst, het tekenen van meetkundige voorwerpen, bouwplannen, enz. – niet als doel om een accurate weergave van de werkelijkheid, b.v. een getrouwe weergave van de lichtinval en schaduwen, na te streven.⁷ Bovendien stelt het hele gegeven – bij andere tekenvormen – vaak een relatieve statische tijdsopname, zonder enige insinuatie van beweging voor. De cartooneske tekenstijl maakt daarentegen erg vaak gebruik van vervormingen en symbolische abstracties. Daarenboven worden er vaak fictionele personages of plaatsen (eventueel in combinatie met reële personages of plaatsen) ten tonele gevoerd. Deze tekenstijl beperkt zich vaak tot contouren, schetsen en silhouetten, die echter in de regel temporele en spatiale progressie proberen weer te geven. Scott McCloud, één van de grondleggers m.b.t. de studie van strips, stelt dat hoe hoger de graad van vereenvoudiging in strips is, des te gemakkelijker het voor een lezer wordt om zich met het verhaal te identificeren. Deze vereenvoudiging is volgens hem slechts aan één enkele voorwaarde onderworpen: een auteur mag de gedetailleerdheid van de objecten en personages in zijn stripverhaal blijven reduceren, zolang hij ervan overtuigd is dat de lezer van zijn verhaal de afbeeldingen op een snelle en eenvoudige manier kan herkennen. (Wolk 2007: 118-124)

⁷ Iedere tekening is een vereenvoudiging van de werkelijkheid, maar het verschil zit hem in de gradatie van die vereenvoudiging. Bij strips is deze vereenvoudiging over het algemeen veel hoger dan bij bijv. een portret.

5.4.2. De visuele boodschap

Celotti (2008) stelt dat m.b.t. stripverhalen het concept ‘lezen’ in een bredere context moet worden verstaan. In tegenstelling tot literair proza bestaat de boodschap van de strip zowel uit een visuele als een verbale component. (Celotti 2008: 36) Daarom moet de vertaler volgens Celotti de strip in eerste instantie als een sequentie van visuele boodschappen benaderen (cf. de definities in § 5.2.). Na het verwerven van een eerste, globale visuele indruk (lay-out > schutblad > de eerste pagina’s van de strip) moet hij halt houden bij elke plaat afzonderlijk, d.i. volgens Celotti (2008: 37) de minimale eenheid van een strip. Het komt erop aan om elk visueel teken met het oog op zijn bijdrage tot de globale betekenis van het verhaal te interpreteren. Om dit te bereiken moet de vertaler zowel over verbale als visuele interpretatieve vaardigheden beschikken. (Celotti 2008: 36-38) De vertaler moet m.a.w. aandacht besteden aan de verschillende types van interacties tussen de twee betekenis genererende bronnen, namelijk het visuele en het verbale. (Celotti 2008: 42)

Toch moeten we benadrukken dat deze interactie tussen woord en beeld niet altijd in alle strips aanwezig is. Zo bestaan er b.v. ‘stille’ strips die zonder enige vorm van verbale begeleiding verstaan kunnen worden – denken we bijv. aan de strip *Boerke* van Pieter de Poortere. Bovendien is het niet vreemd aan een narratieve strip om in bepaalde gevallen voorrang te geven aan het visuele en daarbij de verbale component te onderdrukken, bijv. in een actiescène. Toch valt niet te ontkennen dat in een narratieve strip woord en beeld in een complementaire relatie staan. Tezamen vormen beeld en woord en alle daaropvolgende beelden en woorden één algehele boodschap voor de lezer.

Lezers die gewoon zijn om strips te lezen, zijn zich bewust van deze complementaire relatie van woord en beeld. Zij die dit niet zijn – en dit kan net zo goed in het geval van een vertaler gelden – moeten steeds rekening houden met het feit dat ze beide boodschappen moeten interpreteren en niet alleen de verbale. Celotti wijst erop dat net heel wat vertaalfouten optreden omdat de vertalers er niet in slagen om de relatie tussen woord en beeld te vatten of weer te geven. (Celotti 2008: 43) Bij het kiezen van een vertaalstrategie zou een vertaler dus steeds moeten nagaan of er een verband is tussen de visuele en de verbale boodschap. (Celotti 2008: 44) In wat volgt besteden we aandacht aan deze interactie tussen woord en beeld.

5.4.3. De interactie tussen woord en beeld

We begonnen dit vijfde hoofdstuk (cf. § 5.2) met een definiëring van de term ‘strip’. Hieruit bleek dat onderzoekers een stripverhaal over het algemeen omschrijven als “a sequence of

pictures” waartussen – a.d.h.v. dynamische krachten – een bepaalde vorm van betekenis gegenereerd wordt. (Horn 1989: 343) Anderzijds haalden we ook reeds aan (cf. 5.4.2.) dat een strip kan worden beschouwd als een complex ‘teken’, waarin zowel een visuele als een verbale boodschap verenigd worden – hoewel die verbale component niet (altijd) noodzakelijk is. In wat volgt gaan we dieper in op de creatie van dit complexe teken.

Wij kunnen er volgens Christiansen & Magnussen (2000: 195) van uit gaan dat dit complexe teken opgebouwd is uit diverse andere tekens, die niet onafhankelijk van elkaar (kunnen) worden geïnterpreteerd, maar met elkaar interageren. Elk beeld bestaat uit een visuele en/of verbale boodschap. Het beeld zelf is opnieuw ondergebracht in een rij van opeenvolgende beelden die samen 1 pagina vormen. De pagina’s zijn opnieuw in een bepaalde volgorde ondergebracht, die de uiteindelijke sequentie van het stripverhaal zal bepalen. Net omdat deze beelden in één bepaalde volgorde ondergebracht zijn, krijgen ze betekenis en vormen ze een verhaal. Het stripverhaal als complex teken moet op zijn beurt dan weer tijdens de interpretatie in relatie gebracht worden met externe contextuele factoren, bijv. de sociale realiteit waarin de strip tot stand gekomen is. (Christiansen & Magnussen 2000: 195-196)

In verband met de interactie tussen woord en beeld haalt Wolk (2007) het volgende aan:

“Comics suggest motion, but they’re incapable of actually showing motion. They indicate sound, and even spell it out, but they are silent. They imply the passage of time, but their temporal experience is controlled by the reader more than by the artist. They convey continuous stories, but they are made up of a series of discrete moments. They’re concerned with conveying an artists perception, but one of their most crucial components is blank space.” (Wolk 2007: 125)

Wolk (2007) besluit dat er in elke strip een temporeel en spatiaal element aanwezig is. De combinatie van woord en beeld zorgt er m.a.w. voor dat tijd en ruimte met elkaar gecombineerd worden. Toch stelt hij vast dat wanneer de lezer naar de volgende plaat overgaat, de lezer af te rekenen krijgt met een temporele – en in bepaalde gevallen ook een spatiale – kloof (Wolk 2007: 130). Wolk maakt hierover de volgende opmerking:

“‘Change over time’ is roughly the same thing as narrative – one thing happens, then another thing happens. But showing change over time, and being experienced over time, is also what multiple-image comics do, whether they use language or not. You look at one image, then you look at another, and you note what’s changed between them. What’s happened between the panels is the viewers vantage point moving through time and (usually but not always) through space.” (Wolk 2007: 130)

Volgens McCloud kan een strip pas een bepaald tijdsverloop uitdrukken wanneer het gebruik maakt van bepaalde symbolische hulpmiddelen. Dergelijke hulpmiddelen zijn bijv. lijnen die snelheid en beweging impliceren. Ook het herhaaldelijk weergeven van éénzelfde figuur op een andere plaats kan ervoor zorgen dat de lezer de indruk krijgt dat de figuur zich verplaatst.

Maar het zijn toch hoofdzakelijk de dialogen die ervoor verantwoordelijk zijn dat er een temporele dimensie aanwezig is in de strip of niet. Een uitgebreide dialoog neemt – in tegenstelling tot een korte dialoog – meer tijd in beslag om door de personages geuit te worden, en bovendien om door de lezers gelezen te worden. Daarenboven moet de eerste dialoog eerst geuit worden alvorens een volgende in de daaropvolgende plaat kan aanvangen. Hierdoor verkrijgt de strip een temporele dimensie. (Wolk 2007: 128-129)

Christiansen & Magnussen nemen aan dat “the reader will try to create a global coherence between the single elements or signs in accordance with the storystructure”. (Christiansen & Magnussen 2000: 198) Ze poneren dat het interpretatieproces van een stripverhaal gestuurd wordt door het feit dat de lezer ervan uitgaat dat het geheel der afbeeldingen een verhaal moet vormen. Net omdat de lezer in een stripverhaal naar coherentie streeft, zullen zij zelf de verschillende beelden met elkaar verbinden. Ze zullen bijgevolg de ontbrekende informatie aanvullen a.d.h.v. hun encyclopedische kennis. (Christiansen & Magnussen 2000: 195-198) Wolk (2007: 125-134) stelt dan ook terecht dat de lezer zijn encyclopedische kennis aanwendt tussen de opeenvolgende platen. Daar observeren we als lezer namelijk een witte ruimte die de grens vormt tussen de volgende en de vorige plaat. Deze witte ruimte ‘representeert’ het verstrijken van de tijd tussen plaat 1 en plaat 2. Als lezer kan men dit tijdsverloop naar eigen goeddunken invullen, aangezien hier geen (gedetailleerde) informatie over beschikbaar is. Het is hier waar de fantasie van de lezer aangesproken wordt en de lezer m.a.w. actief in het leesproces betrokken wordt. Het is aan de lezer om zelf te oordelen wat er tussen de verschillende tijdsopnames – hiermee bedoelen we de platen die een bepaalde statische actie uitdrukken – plaatsvindt. De vorige platen dienen als inspiratiebron, maar dwingen geen specifieke, eenduidige lezing op. Wolk besluit hieruit dat strips veel meer visuele informatie uitsluiten dan dat ze tonen. Zo poneert hij dat “they’re a series of deliberately chosen visual fragments that don’t represent the time between or the space around panels.” (Wolk 2007: 132-133) De auteur representeert steeds slechts een deel van de uitgedrukte of gesuggereerde actie. Een gegeven dat bovendien niet verwonderlijk is aangezien we reeds aanhaalden dat het eigen is aan stripverhalen om vervormingen en symbolische abstracties door te voeren. Details worden in de tekeningen weggelaten en bijgevolg ook in het afbeelden van het verhaal zelf. Wolk stelt dan ook dat de opgave van de auteur erin bestaat om de verbeeldingskracht van de lezer – meer als bij zichzelf – aan te sporen en hem zoveel mogelijk in het verhaal te betrekken. (Wolk 2007: 125-134)

Een voorbeeld van het hierboven aangehaalde is het volgende: iedereen weet welke acties er plaatsvinden wanneer een auto en trein op elkaar afstevenen en botsen. In een strip

volstaat het om enkel de begin- en eindactie – b.v. vergezeld van het geluid ‘BOEM’ – af te beelden en de lezer weet meteen welke tussenstappen er plaatsgevonden hebben. Vandaar dat het niet verwonderlijk is dat humor een favoriet onderwerp is in vele stripverhalen. Wanneer de trein i.p.v. de auto schade ondervindt door de botsing, dan wordt er door de auteur een groot contrast opgebouwd tussen datgene wat er in de strip gebeurt en wat de lezer vermoedt dat er zou gebeuren. Dit contrast is beslist één van de hoofdredenen waardoor een komisch effect door de auteur kan worden teweeggebracht.

B. Peeters (1999) noemt een strip terecht een ‘image in disequilibrium’, aangezien er steeds tussen datgene wat volgt en voorafgaat een schakel ontbreekt. (Christiansen & Magnussen 2000: 204) Hiermee bedoelt hij dat “the drawings in a panel will engender an expectation of ‘something more’ as it is not interpreted as autonomous.” (Christiansen & Magnussen 2000: 204) Zo worden de verwachtingen die de lezer heeft over een verhaal niet alleen gecreëerd door de encyclopedische kennis (over de gevolgen van menselijke handelingen) die de lezer bezit, maar ook door de specifieke verwachtingen die in de vorige scènes van het verhaal zijn opgebouwd. Er zijn slechts zo vele mogelijkheden m.b.t. wat later in het verhaal zal gebeuren als er door het verhaal zelf worden toegelaten.

Tot slot haalt Wolk (2007) ook nog het volgende onderscheid aan tussen de visuele en verbale boodschap van een stripverhaal. Zoals we reeds opmerkten, bestaat een strip uit twee verschillende semiotische boodschappen die beide hun voordelen en nadelen hebben. Het voordeel van het verbale aspect van een stripverhaal bestaat erin dat een woord over het algemeen een welomschreven betekenis bezit. Nadelig is daarentegen het feit dat er grenzen zijn m.b.t. wat een woord betekent of kan betekenen in een taal. De visuele boodschap beschikt daarentegen over een bijna oneindige variatie om een bepaald object af te beelden, maar het heeft het dan weer veel moeilijker om niet-visuele dingen af te beelden. Wolk (2007) illustreert dit a.d.h.v. het volgende voorbeeld. Wanneer men een bepaalde kleur wil uitdrukken, reikt de taal een aantal adjectieven aan, die min of meer met die bepaalde kleur overeenkomen. Maar wanneer je die kleur (b.v. op papier) toont aan iemand, dan weet die persoon exact over welke kleur het gaat. Indien je de psychologische toestand van een persoon wil beschrijven, kan je dit a.d.h.v. taal op een accurate wijze doen, maar een visuele boodschap is hierin minder succesvol. Zo zal de visuele boodschap een metafoor of een visuele associatie proberen te hanteren – maar dit is daarom niet altijd succesvol. Bovendien behoort het uitdrukken van plaats eerder tot het visuele aspect van strips, in tegenstelling tot het uitdrukken van tijd dat veeleer door verbale tekens wordt duidelijk gemaakt. Beide semiotische componenten zijn m.a.w. complementair. (Wolk 2007: 126-129)

5.4.4. De verbale boodschap

Hoewel stripverhalen geen echte geluiden kunnen reproduceren, slagen ze erin om geluid in een verbale (geschreven) vorm weer te geven. Dit doen ze over het algemeen in een tekstballon, meer bepaald een ovaalvormig wit symbool waarin zich woorden bevinden (Driest 2008: 18). Celotti (2008) neemt aan dat er in strips vier verschillende domeinen van verbale boodschappen geïdentificeerd kunnen worden.

Een eerste plaats waar een verbale boodschap kan worden aangetroffen, zijn de reeds genoemde tekstballonnen die gesproken taalgebruik in een geschreven vorm representeren, d.w.z. een persoon die luidop in de eerste persoon spreekt. (Celotti 2008: 38) Het geschreven taalgebruik wordt uitgedrukt in tekstballonnen van velerlei aard. Kittel (2004: 676) onderscheidt vier verschillende types: (1) tekstballonnen die datgene uitdrukken, wat de stripfiguur zegt, (2) denkballonnen waarin de gedachte van het personage wordt uitgedrukt, (3) kaders die de commentaar van de verteller weergeven, of (4) de tekst kan gewoonweg in het beeld geschreven worden – dit zijn in hoofdzaak onomatopoeën. Deze teksten moeten over het algemeen door de vertaler vertaald worden.

Het is de verdienste van de tekstballon dat de auteur van een strip geen beroep (meer) moet doen op indirect taalgebruik. Dit heeft tot gevolg dat zinnen in een strip veel korter zijn dan in welk ander verhaal ook. Bovendien zorgen de gevatte zinnen ervoor dat de (geschreven) verbale boodschap geen grotere rol speelt dan de visuele boodschap. De uitvinding van de tekstballon zorgde m.a.w. voor een integratie van de verbale component in de visuele component. Bijgevolg wordt de aandacht van de lezer gelijk verdeeld over de verbale en visuele component van het verhaal – iets dat vóór het gebruik van de tekstballon niet het geval was. Zo was het voorheen de gewoonte om de tekst onderaan de platen – of eventueel op de pagina ernaast – weer te geven. Een restant hiervan vinden we nog terug bij de eerste strips van Hergé, b.v. het stripfeuilleton *Totor, P.L. van de Meikevers* (1926). Naderhand oordeelde Hergé in een interview dat hij deze strips, die opgebouwd waren uit beelden met daaronder enkele zinnen geschreven, niet als strips beschouwde. (Driest 2008: 18-19)

Gedurende een lange periode gebruikten stripauteurs enkel en alleen tekstballonnen om de gedachten van een personage uit te drukken. Later werd de tekstballon echter omgevormd tot een wolkachtige ballon, die hedentendage een wijd verspreid fenomeen is in de stripwereld – o.a. in Europa, Japan en Amerika. Maar alhoewel de denkballon een gemeenschappelijk aanvaard stilistisch kenmerk is geworden van de hedendaagse strips, wordt er de laatste

decennia door diverse auteurs – wegens het (te) conventionele karakter van de strip en het gebrek aan vrijheid van de stripauteurs – naar alternatieven gezocht voor de denkballon. Een alternatief vonden ze in de zogenaamde ‘wordboxes’ of kaders. Traditioneel bevatten deze kaders woorden van een extradiëgetische verteller die de lezer helpt bij de interpretatie van het stripverhaal. In tegenstelling tot de tekst- of denkballon nemen ze over het algemeen een vaste plaats in in het stripverhaal, nl. bovenaan de plaat. Meestal omvat dit een mededeling die de lezer op de hoogte brengt van de nieuwe locatie of het nieuwe tijdsvak waarin de strip zich afspeelt. In Amerika ontwikkelde zich echter de trend om de rol van de extradiëgetische verteller meer en meer te beperken, zodanig dat ze zelfs voor de representatie van de gedachten van een personage – en ook steeds frequenter als substituut voor de tekstballonnen – beginnen te fungeren. Een evolutie die zich in Amerika heeft doorgezet, maar kennelijk nog niet echt frequent is in de Europese stripcultuur. (cf. Driest 2008: 19-22)

Toch vormen tekstballonnen niet de enige plaats waar geschreven ‘gesproken’ taalgebruik gevonden kan worden. Een tweede vorm waar men een verbale boodschap kan aantreffen, zijn ‘captions’. Als ‘captions’ beschouwt men tekst die zich aan de onderkant van het paneel bevindt – over het algemeen in de derde persoon – en die bovendien het verhaal van een literaire dimensie voorziet. (Celotti 2008: 38)

Een derde ‘locus of translation’ vormt de titel. Een titel heeft vooral als functie om de aandacht van het potentiële lezerspubliek te trekken. Omdat die ene titel nu net goed klinkt in de ene taal maar niet in een andere, worden ze tijdens een vertaalproces vaak veranderd. Toch hoeft men de titel niet altijd te veranderen. Dit is bijv. het geval wanneer men de origine van de strip wil onthullen of het geheel een exotisch karakter wil geven. (Celotti 2008: 38)

In tegenstelling tot de eerste drie domeinen van verbale boodschappen die door de vertaler steeds vertaald worden, is het vierde domein onderhevig aan een hoge graad van variatie. Dit komt door het feit dat de linguïstische paratekst alle verbale tekens buiten de tekstballonnen, maar binnen de tekeningen houdt. Dit zijn bijv. inscripties, verkeerstekens, kranten, etc. Aangezien de paratekst zowel een verbale als een visuele functie kan hebben, is het de taak van de vertaler om te beslissen aan welke functie hij prioriteit geeft. De vertaling van de linguïstische paratekst kan voor diverse problemen zorgen. Daarom onderscheidt Celotti minstens 6 verschillende vertaalstrategieën om deze verbale boodschap te vertalen. (Celotti 2008: 39)

De vertaler kan er in de eerste plaats voor kiezen om de linguïstische paratekst te vertalen. Hij opteert voor deze strategie wanneer de verbale boodschap, bijv. een krant, een expliciete rol speelt in de ontwikkeling van het verhaal, of als zijn functie gelijk is aan die van

een tekstballon. (Celotti 2008: 39-40) In tweede instantie kan de vertaler de paratekst vertalen a.d.h.v. een voetnoot. Dit doet hij als de verbale boodschap een cruciale rol speelt in het verhaal, maar om een bepaalde reden niet in de plaat zelf kan worden vertaald. Dit is bijv. het geval wanneer tekst en beeld door elkaar lopen. (Celotti 2008: 40) Bovendien is een voetnoot best handig aangezien het de stroom van het verhaal niet belemmert. (Celotti 2008: 42) Wanneer de vertaler ervoor kiest om Venutis “domestication”-strategie te gebruiken, voert hij een culturele adaptatie door. (Celotti 2008: 40) Dit kan eventueel op aanraden zijn van de uitgever, die ervoor opteert om zijn product aan de dominerende waarden van de buitenlandse cultuur aan te passen. Eén van de meest evidente vormen van culturele adaptatie is dan ook het aanpassen van het formaat aan de heersende norm van de doelcultuur.

Een vierde mogelijkheid bestaat erin om de linguïstische paratekst onvertaald te laten. Dit doet de vertaler als sommige boodschappen eerder een visuele dan een verbale functie dragen. Het niet vertalen van de boodschap brengt geen semantisch hiaat teweeg, maar doet eerder dienst als een herinnering aan de setting van het verhaal. (Celotti 2008: 41) In het geval dat er wel een semantische kloof zou ontstaan, mag de boodschap onder geen beding onvertaald blijven. In nauw verband met deze vierde strategie staat ook de volgende. Deze houdt in dat de boodschap verwijderd wordt. Dit is in principe uiteraard alleen mogelijk indien het weglaten van de boodschap geen effect heeft op het eindresultaat van de vertaling. (Celotti 2008: 41) Tot slot mag men niet vergeten dat een mengeling van de hierboven vermelde strategieën steeds mogelijk is. In hoofdzaak bestaat deze zesde en laatste strategie uit het vertalen of adapteren van de boodschap en tegelijkertijd bepaalde zinnen in de paratekst te verwijderen of net te behouden. (Celotti 2008: 41) Aangezien in een tekst niet alle verbale boodschappen even belangrijk zijn, moet het belang ervan voor elke boodschap afzonderlijk bepaald worden. (Celotti 2008: 42)

5.4.5. De vage grens tussen woord en beeld

Volgens bepaalde onderzoekers is de tekstballon het bepalende element dat ervoor zorgt dat we een strip als een strip kunnen categoriseren. Dit omdat de tekstballon een eenheid creëert tussen woord en beeld (Carrier 2000: 4). Catherine Khordoc (2001: 156) noemt de tekstballon dan ook “one of the traits unique to comics, [which] marks the intersection between image and word.” Deze eigenschap zorgt er m.a.w. voor dat we strips niet alleen als louter (visuele) beelden/tekeningen kunnen beschouwen – zoals dit bijv. in geïllustreerd proza of kinderboeken het geval is – die een verbale boodschap ondersteunen. (Carrier 2000: 4) Ik wil in wat

volgt een precieze beschrijving geven van deze eigenschap van een tekstballon. Een eigenschap die tot gevolg heeft dat men woord en beeld niet altijd strikt van elkaar kan afbakenen.

Tekstballonnen slagen erin om woord en beeld te verenigen, omdat ze niet alleen een verbale maar ook een visuele boodschap overdragen. Door geschreven taal te integreren in een visuele component, meer bepaald de tekstballon, heeft de strip de grenzen tussen woorden en beelden op een extremere wijze doen vervagen dan elke andere literaire vorm – b.v. door beeldspraak – ooit gekund heeft. (Driest 2008: 20) Het visuele aspect van een tekstballon komt tot uiting door de verschillende vormen die ze kunnen aannemen: een hoekige ballon vs. een mooie afgeronde ballon of een kader. (Carrier 2000: 29-36) Bovendien is de tekst die in een strip wordt weergegeven vaak handgeschreven – dit geldt vooral voor oudere versies – en is de tekst onder geen beding gebonden aan één lettertype. Zo kunnen diverse woorden in andere lettertypes en -groottes gezet worden om een bepaald effect na te streven of een gemoedstoestand (bijv. ironie, afgunst, woede, ...) uit te drukken. (Driest 2008: 20) Denken we bijv. aan het volgende onderscheid: een klein, elegant handschrift vs. grote drukletters. Zo kan een Aziaat niet alleen getypeerd worden door zijn gele huidskleur, maar ook door zijn taalgebruik, bijv. door het gebruik van heel wat verticaal geschikte ideogrammen (Carrier 2000: 29-36). Een derde en laatste manier waarop de tekst in een stripverhaal een visueel karakter verkrijgt, is door de tekst diverse kleuren te laten aannemen. Kleur kan eveneens gemoedstoestanden van personages of bepaalde geluidseffecten benadrukken. (Driest 2008: 20)

Toch moeten we opmerken dat een tekstballon zich niet beperkt tot het weergeven van geschreven taal. Omwille van het expliciete visuele karakter van een tekstballon, is het voor een strip(auteur) slechts een kleine stap om verbale tekst te vervangen door visuele symbolen (Driest 2008: 20). Visuele symbolen worden frequent in een tekstballon geïntegreerd wanneer een stripfiguur zijn gemoedrust verliest. Wanneer dit gebeurt, wordt de tekstballon gevuld met beelden als schedels (☠), sterren (★★), donderwolken (⚡), bliksemschichten (⚡/), enz. Dit zijn allemaal symbolen die na verloop van tijd uitgegroeid zijn tot standaardsymbolen die vandaag de dag vrij gebruikelijk zijn in de stripwereld (Driest 2008: 20-21). Bovendien heeft het gebruik van symbolen in strips volgens ons een bijkomend voordeel. Symbolen nemen minder plaats in dan geschreven taal – een niet te onderschatten voordeel in een medium dat slechts over een beperkte ruimte beschikt voor het weergeven van zijn verbale component. Symbolen bieden dan ook een handig alternatief en zijn minstens even duidelijk als geschreven taal. In enkele extreme gevallen gaf dit aanleiding tot een stripproductie die zich kenmerkt door het uitsluitende gebruik van figuren. Een voorbeeld hiervan is de strip

Gutsmann van de Nederlandse stripauteur Erik Kriek. De veronderstelling dat een tekstballon niet louter als een verbale component kan worden beschouwd, wordt hier overduidelijk. (Driest 2008: 21)

Dit brengt ons tot het volgende typische kenmerk van stripverhalen: de interpretatie van stripverhalen wordt vereenvoudigd door de overvloedige aanwezigheid van diverse symbolen, indexen en iconen. In relatie tot het voorgaande kunnen we stellen dat de tekstballon op zich een indexicaal element vormt in het stripverhaal. Dit komt door het feit dat een tekstballon steeds vergezeld wordt van een puntvormig ‘aanslag’ dat in de richting van de figuur wijst, die aan het woord is. Bovendien kan een tekstballon ook een symbolische (b.v. een vraag wordt gesymboliseerd door een vraagteken) en iconisch-diagrammatische functie (b.v. bij een fluistertoon kan worden uitgedrukt door de letters kleiner te maken dan het normale lettertype) met zich meedragen. (Christiansen & Magnussen 2000: 203-204)

Ook de titel bezit een symbolisch karakter. Dit komt doordat we er van uit gaan dat de titel het thema van het verhaal uitdrukt. Volgens Christiansen & Magnussen kan het daarenboven als een diagrammatische icoon worden beschouwd omdat de titel aan het begin van een tekst wordt geplaatst. Tevens is het ook een index aangezien het naar het verhaal verwijst. Net omdat de titel van een strip door een covertekening vergezeld wordt, wijzen Christiansen & Magnussen (2000: 202) erop dat de titel – met zijn symbolische, iconische en indexicale eigenschappen – de cover verduidelijkt. Zo is het plausibel om aan te nemen dat het personage op de cover van het album *Kuifje in Afrika* Kuifje zelf is, die zich niet in België, maar weldegelijk in Afrika bevindt.

Een derde mogelijkheid waar een symbolisch of iconisch karakter teruggevonden kan worden, is in de emoties die door de stripfiguren worden uitgedrukt. Emoties kunnen echter niet alleen in tekstballonnen uitgedrukt worden, maar ook door de figuren zelf. Wanneer dit het geval is, groeien de lichamen van de stripfiguren uit tot ware symbolen. In dit geval wordt de scheiding tussen woord en beeld vaag, aangezien het beeld van een stripverhaal dan in zekere mate op taal begint te gelijken. (Driest 2008: 41) Bovendien wijzen Christiansen & Magnussen erop dat tekeningen in het algemeen een symbolisch of iconisch karakter met zich meedragen. Dit heeft volgens Christiansen & Magnussen te maken met het feit dat in een strip de tekeningen zeer vaak vereenvoudigd worden (cf. § 5.4.1.). Zo hoeft men vaak maar een paar lijnen of kenmerken uit te wissen, en men weet niet meer wie of wat een bepaalde tekening uitbeeldt. Wanneer men te maken krijgt met extreme vormen van simplificatie, stellen Christiansen & Magnussen dat de essentiële kenmerken om bijv. een persoon of een huis voor te stellen zelfs van cultuur tot cultuur afhankelijk kunnen zijn. Bovendien is een

stripverhaal opgebouwd uit illustraties, of om het met een vakterm uit te drukken: ‘still-images’. Dit impliceert dat een stripverhaal steeds tot doel heeft om een totale actie weer te geven, maar slechts een gedeelte van deze actie kan uitbeelden. In dit opzicht kan men een stripverhaal als zijnde metonymisch of iconisch interpreteren. (Christiansen & Magnussen 2000: 204-205)

Tot slot willen we nog de volgende opmerking i.v.m. de tekstballon maken: een tekstballon kan niet als een afzonderlijke eenheid, die buiten het beeld staat, worden gezien, noch als een volledig geïntegreerde eenheid binnen in het beeld. Daarom vormt een tekstballon in tegenstelling tot bijv. meubels of personages nooit een hindernis voor een stipfiguur. Een personage beschikt m.a.w. steeds over de mogelijkheid om zich door één of meerdere tekstballons te begeven, maar hij/zij kan zich nooit doorheen het decor van het verhaal bewegen – tenzij de auteur hiermee met opzet een komisch effect of metareflexief karakter aan zijn strip wil toevoegen. Tekstballonnen drukken gedachten uit van de personages en behoren bijgevolg niet tot de objecten die een stripfiguur aanraken kan. De gedachte van een persoon neemt namelijk geen fysieke plaats in de ruimte in, maar wordt uitgedrukt a.d.h.v. visuele gebaren en woorden. Dit toont aan dat tekstballonnen toch een andere status in het verhaal innemen. Ze vormen een hybride vorm die zowel uit visuele als verbale aspecten bestaat. (Carrier 2000: 29-38)

Uit het bovenstaande kunnen we besluiten dat wanneer we de verbale boodschap, die in een stripverhaal aanwezig is, willen begrijpen en interpreteren, we rekening moeten houden met het visuele aspect van het verhaal. Dit is een aspect dat men, wanneer men stripverhalen op een ideologische manier wil benaderen, volgens ons onder geen beding mag vergeten. Heel wat ideologische implicaties kunnen a.d.h.v. visuele elementen worden uitgedrukt. Dit kan zoals uitgelegd enerzijds door de houdingen en emoties van de figuren zelf. Anderzijds kan de tekst zelf in een bepaalde grootte, vorm of kleur afgebeeld worden. De ideologische connotatie die in een literaire tekst vaak door adjectieven, connectoren, enz. worden uitgedrukt, kunnen in een stripverhaal vervangen worden door visuele kenmerken/symbolen. Een vertaler moet tijdens het vertalen van een stripverhaal m.a.w. niet alleen rekening houden met het verbale aspect van een strip, maar ook met de visuele component van het verhaal. Indien hij dit niet doet, loopt hij kans om het verhaal foutief te interpreteren en te vertalen. In het volgende hoofdstuk zullen we naar aanleiding van onze empirische analyse dan ook nagaan of de vertalers met het hierboven aangehaalde rekening houden of niet.

6. Kuifje en ideologie

In dit laatste hoofdstuk analyseren we de beide stripverhalen *Kuifje in Afrika* en *Vlucht 714* van Hergé en hun Franse, Nederlandse, Duitse, Engelse en Spaanse vertalingen. In eerste instantie lichten we toe welke ideologieën in de stripverhalen aanwezig zijn. Dit doen we door eerst een korte biografie te geven die toegespitst is op Hergés eigen overtuigingen en ideologie alsook de ontstaansgeschiedenis van zijn bekendste stripheld. Dit wordt gevolgd door een uitgebreide ideologische bespreking van de beide stripverhalen afzonderlijk, telkens gevolgd door de analyse van het desbetreffende verhaal en de vertalingen. Het doel bestaat erin om weer te geven in hoeverre de ideologie die aanwezig is in het stripverhaal een invloed uitoefent op het vertaalproces.

6.1. Hergé en Kuifje: een beknopte biografie

De geestelijke vader van de jongste katholieke journalist aller tijden die tegen al het kwaad van de wereld – van communisme tot atheïsme – ten strijde trok werd op 22 mei 1907 te Brussel (Etterbeek) geboren. (Peeters 1990: 6) Van kindsbeen af verveelde Hergé, wat een pseudoniem was voor Georges Prosper Remi, zich op de schoolbanken. De “nieuwsgierige vos” – dit was zijn totemnaam bij de scouts – ving bijgevolg vroeg aan met wat hem later wereldberoemd zou maken: tekenen. Reeds op zestienjarige leeftijd verschenen er – nadat hij zijn debuut had gemaakt in het lokale scoutstijdschrift – op regelmatige basis tekeningen van hem in *Le Boy-scout*, d.i. het maandblad van de Belgische scouts. Een van de strips die hij hierin publiceerde was *Totor, P.L. van de Meikevers* (1926), een verhaal over de jonge Patrouilleleider Totor die zonder enige twijfel een duidelijke voorloper van Kuifje was. (Peeters 1992: 6)

Na de vervulling van zijn legerdienst begon Hergé aan de uitbouw van zijn carrière. Hij werd hoofdredacteur van *Le Petit Vingtième*, een jongerenbijlage van het weekblad *Le Vingtième Siècle* – een krant die als medium voor het Franstalige, extreem katholieke en anticommunistische establishment fungeerde. Enkele maanden na zijn indienststelling, meer bepaald op 10 januari 1929, introduceerde hij al een nieuwe stripfiguur in het weekblad; dit was Kuifje. Twee weken voordat Kuifje debuteerde, had Hergé de figuur met zijn witte foxterriër reeds in het satirische weekblad *Le Sifflet* naamloos opgevoerd. Pater Norbert Wallez had dit opgemerkt en spoorde de jonge striptekenaar aan om een langer verhaal te maken omtrent deze twee figuren. Dit verklaart het feit waarom Hergés eerste vrouw Germaine Kieckens het volgende liet optekenen: “Kuifje is dankzij abbé Wallez geboren; Georges heeft hem bedacht, maar de abbé heeft het idee gehad.” (Wijndelts 2004)

De figuur van Kuifje modelleerde Hergé enerzijds naar zijn gekuifde broer. Aan de andere kant vormde de energieke en onbevreesde held op karakterieel gebied een alter-ego van de stiptekenaar zelf – vandaar zijn beroemde uitspraak “Tintin, c’est moi!”. Zo weerspiegelt Hergés persoonlijke evolutie zich voor een groot deel in zijn werk. Men stelt namelijk vast dat hij van naïeve en bevooroordeelde rechtse katholiek steeds meer in een milde en door de Tao gefascineerde kosmopoliet veranderde. (Wijndelts 2004) Toch valt de jonge reporter beter als een projectie van al datgene wat Hergé zelf niet was op te vatten. Zo ervoer hij op persoonlijk vlak meermaals een persoonlijke crisis die gepaard ging met depressie. Hij was een man die zijn eigen tekortkomingen niet kon accepteren en die bovendien van zichzelf vond dat hij niet in de wieg was gelegd voor geluk. Daarenboven werd hem collaboratie ten laste gelegd omdat hij in oorlogstijd bij de Duitsgezinde krant *Le Soir* het werk aanvatte. Een veroordeling bleef uit, maar kritiek bleef de kop op steken. Dit had ongetwijfeld te maken met zijn vriendschappelijke omgang met diverse controversiële figuren zoals de Belgische fascistische leider Léon Degrelle.

Kuifje zelf is onvolwassen, maar kan tegelijkertijd niet als een kind omschreven worden. Bovendien heeft hij geen familie, wat niet te verwonderen valt, aangezien ‘Tintin’ in het Frans staat voor ‘niks’. (Wijndelts 2004) Het niets van de figuur staat in schril contrast met het overgrote aanbod van satirische zinspelingen op de politieke gebeurtenissen van de afgelopen 20^{ste} eeuw. Dit moet echter genuanceerd worden: zoals Goddin (2008) aanhaalt “bemoeit Kuifje zich niet met de politiek, maar de politiek bemoeit zich wel met Kuifje en met zijn auteur.” (Goddin 2008: 239-240)

De typische tekenstijl van Hergé wordt als de ‘klare lijn’ gedefinieerd. Deze term werd door collega-striptekenaar Joost Swarte bedacht. (Wijndelts 2004) Hergé liet zich op stilistisch vlak beïnvloeden door striptekenaars zoals o.a. de Amerikaan George McManus en de Fransen Alain Saint-Ogan, Joseph Pinchon en Benjamin Rabier. Op zich is ‘klare lijn’ een nogal moeilijk te omschrijven term. Vaak wordt het als een heldere, klare tekenstijl gedefinieerd. De basis van deze stijl zijn de nogal vrij dikke en heel duidelijke omtreklijnen van de afgebeelde personen en objecten. (Kunstbus 2008) Enkele belangrijke kenmerken zijn: (a) het creëren van cartoonachtige personages in een realistisch decor, (b) slechts de essentiële lijnen worden op papier gezet, details worden achterwege gelaten, (c) weinig of geen gebruik van schaduwen en arceringen, (d) een strakke en uniforme lay-out en (e) een gelijkmatige, egale inkleuring, zonder veel weergave van de stoffelijkheid van het materiaal. (Pollmann & Raad 2007) Volgens Hergé ondersteunden de tekeningen het verhaal en waren ze een middel

om een helder relaas te vertellen. Hergés klare lijn gaf op zijn beurt aanleiding tot navolging en inspiratie, bijv. bij Bob De Moor, Dirk Stallaert, Roger Leloup, Yves Chaland, enz.

Op 3 maart 1983 stierf Hergé op zesenzeventigjarige leeftijd. Dankzij o.a. Kuifje wordt vandaag de dag het stripverhaal steeds minder in vraag gesteld. (Goddin 2008:791) Op de vraag hoe hij zich de stripwereld in het jaar 2000 voorstelt, antwoordde hij in 1969, tot slot, het volgende:

“Ik denk – ik hoop – dat het voor vol zal worden aanzien, dat het “volwassen” zal geworden zijn... Dat het niet langer wordt ervaren als een melaats of schurftig medium, of als een afstompende onderneming... Dat het een volwaardige uitdrukking zal zijn geworden, net zoals de literatuur of de film...” (Goddin 2008: 796)

Volgens ons kunnen we stellen dat Hergé zich hierover geen zorgen hoeft te maken. Het beeldverhaal is meer dan ooit te voren uitgegroeid tot de negende kunst.

6.2. *Kuifje in Afrika*

6.2.1. *De voorstelling van de Belgische kolonies in strips: drie periodes*

Het koloniale verleden van België was/is een inspiratiebron voor diverse striptekenaars. Hoewel België over drie kolonies beschikte, meer bepaald Kongo, Rwanda en Burundi, word/werd enkel en alleen Kongo in strips gethematiseerd. Bovendien bleken strips met het koloniale België als onderwerp over het algemeen geen commercieel succes te zijn. Lefèvre (2008), die in zijn onderzoek de vraag stelt in hoeverre dergelijke onderwerpen een invloed kunnen uitoefenen op de perceptie van de wereld, onderscheidt doorheen de tijd drie verschillende benaderingen van de Belgische kolonies in strips. (Lefèvre 2008: 168)

De eerste periode vangt in 1880 aan en eindigt bij de start van de Tweede Wereldoorlog. Het is een periode waarin er vele rechtstreekse verwijzingen naar Kongo te vinden zijn. Bovendien dient het merendeel van de publicaties propagandistische doeleinden. Pas tegen het einde van het jaar 1930 kan men positievere benaderingen van Belgisch Kongo vaststellen. (Lefèvre 2008: 168) Aan de ene kant werd de autochtone bevolking als naïef en onbeschaafd afgebeeld, maar aan de andere kant kon men ook moedige en intelligente Kongolezen geportretteerd vinden. Er is m.a.w. geen uniforme negatieve voorstelling: terwijl de ene auteur de vooroordelen uit die tijd in vraag stelt, blijken anderen de blanke kolonistoren te verheerlijken. (Lefèvre 2008: 168-170)

Het is in deze periode dat Hergé zijn stripalbum *Kuifje in Afrika* (1930-1931) creëert. Aanvankelijk was het Hergés plan om Kuifje na de publicatie van *Kuifje in de Sovjet-Unie* (1929) naar Amerika te zenden. Op aanraden van pater Wallez, zijn toenmalige baas, zond hij

Kuifje naar Kongo. Volgens Wallez was namelijk de tijd gekomen om een eulogie op de immense Belgische kolonie te houden. (Peeters 1990: 16-17) Hergé stemde hiermee in, maar het was snel duidelijk dat dit idee hem niet kon bekoren. Hergé vertrouwde Numa Sadoul in een interview het volgende toe:

“Net als voor Kuifje in de Sovjet-Unie was ik ook wat Congo betreft behept met de vooroordelen van het burgerlijke milieu waarin ik verkeerde [...] Ik wist van het land alleen wat de mensen er toen over vertelden: De negers zijn grote kinderen... Gelukkig voor hen zijn wij er! Enzovoort. [...] En ik heb de Afrikanen dus naar die normen getekend, in de zuiver paternalistische geest die toen algemeen was in België.” (Peeters 1990: 17)

De originele versie verbergt deze visie dan ook niet. De autochtone bevolking spreekt gebrekkig Frans en is bovendien lui. De witte missionaris – een blanke man die gekleed gaat in een wit gewaad – vertegenwoordigt het enige echte en ware katholieke geloof. Dit in contrast met de zwarte medicijnman die symbool staat voor het onbeschaafde bijgeloof. Het humanitaire scenario was een ander populair onderwerp uit deze periode. Dit bestond erin dat een blanke Belg zijn koloniale vrienden te hulp snelde om hen te beschermen tegen enerzijds de hebzuchtige en buitenlandse firma’s en anderzijds de slechte Afrikaanse krachten. (Lefèvre 2008: 171) Toch deelden niet alle strips uit deze periode dezelfde mening als Hergé. Een duidelijk voorbeeld is de strip *Blondin et Cirage* (1939) van Jijé waarin de protagonisten een blanke jongen en zijn geadopteerde zwarte broer zijn. In tegenstelling tot *Kuifje in Afrika* sprak de Afrikaan vloeiend Frans en was hij zeer dapper. (Lefèvre 2008: 171)

Na de Tweede Wereldoorlog gaat de tweede periode van start en die duurt tot midden de jaren '70. In tegenstelling tot de eerste periode zijn er geen directe verwijzingen meer naar de Belgische kolonies. (Lefèvre 2008: 168) Dit is een rechtstreeks gevolg van het feit dat Frankrijk een wet had goedgekeurd ter bescherming van de maatschappelijke morele waarden. Hierdoor was de Franstalige Belgische stripproductie onderhevig aan zelfcensuur. Daarenboven vielen vele strips zoals *Kuifje in Afrika* – die uit de vorige periode stamden – in ongenade en werden dientengevolge niet herdrukt. Politieke thema’s alsook propaganda ten voordele van de kolonies werden vermeden. Daarom reisden de striphelden niet meer naar het werkelijke Afrika, maar naar fictieve landen die een sterke gelijkenis vertoonden met het echte Afrika. (Lefèvre 2008: 172) Dit gaf aanleiding tot een aantal grote thematische veranderingen. Zo verdwenen de missionarissen alsook het uitgesproken katholieke geloof dat in vele strips aanwezig was. Ook kreeg de autochtone Afrikaanse bevolking in strips vaker officiële functies toebedeeld en werden de strips realistischer. (Lefèvre 2008: 173) Anderzijds bleef het humanitaire scenario een constante en gingen blanke striphelden nog steeds naar

Kongo om er wilde dieren, kwaadaardige medicijnmannen, en buitenlandse oplichters te overwinnen. (Lefèvre 2008: 172)

De derde en laatste periode, die tot op heden voortduurt, ging rond 1978 van start. (Lefèvre 2008: 168) In deze periode wordt er o.a. kritiek geuit op het regime van Mobuto en komen de voormalige Belgische kolonies Rwanda en Burundi in recentere strips veel meer aan bod. (Lefèvre 2008: 175) Op thematisch vlak worden de strips gekenmerkt door een veeleer uitgesproken nostalgisch karakter. Daarenboven spelen de stripverhalen zich opnieuw af in het authentieke, Belgische Kongo en worden oudere strips – uit de eerste periode – opnieuw gepubliceerd. Opvallend is dat het lezerspubliek een nogal onverschillige houding aanneemt ten opzichte van deze opnieuw uitgegeven stripverhalen. Net omdat deze oude stripverhalen in de tussentijd uitgegroeid zijn tot echte klassiekers poneert Halen (1992) dat het karikaturale karakter van deze strips de lezer niet stoort. (Lefèvre 2008: 173) Volgens Lefèvre zou dit eerder te maken hebben met het feit dat de lezers zich veeleer aangetrokken voelen tot de grafische uitwerking van het verhaal en niet zozeer tot het ideologische standpunt dat door de auteur wordt ingenomen. (Lefèvre 2008: 174) Ook hier blijkt de enige constante het humanitaire scenario te zijn. Desondanks merkt Halen (1992) op dat dit scenario door o.a. de toenemende dekolonisatie en Derde-Wereld-bewegingen alsmaar dubbelzinniger wordt. Zo wordt door tal van stripauteurs uit de jaren '80 en '90 het kolonialisme enerzijds als brutaal en imperialistisch voorgesteld, maar anderzijds beelden ze tegelijkertijd ook rechtschapen kolonistoren af. Halen (1992) definieert deze poging van de stripauteurs om een gulden middenweg te vinden tussen enerzijds het Afrikaanse nationalisme en de Belgische nationale ideologie als een “balance idéologique”. (Lefèvre 2008: 175) Het is duidelijk dat de striptekenaars uit deze periode zich m.a.w. mede verantwoordelijk voelen voor de huidige toestand van het koloniale België.

6.2.2. Analyse

In de onderstaande analyse vergelijken we de Franstalige editie van het album *Tintin au Congo* met zijn Nederlandstalige, Duitstalige, Engelstalige en Spaanstalige vertalingen. Het doel bestaat erin om gelijkenissen en of verschillen vast te stellen tussen de oorspronkelijk Franstalige editie en zijn vertalingen; in het bijzonder in de manier waarop de vertaler op ideologisch vlak ingrijpt tijdens het vertaalproces.

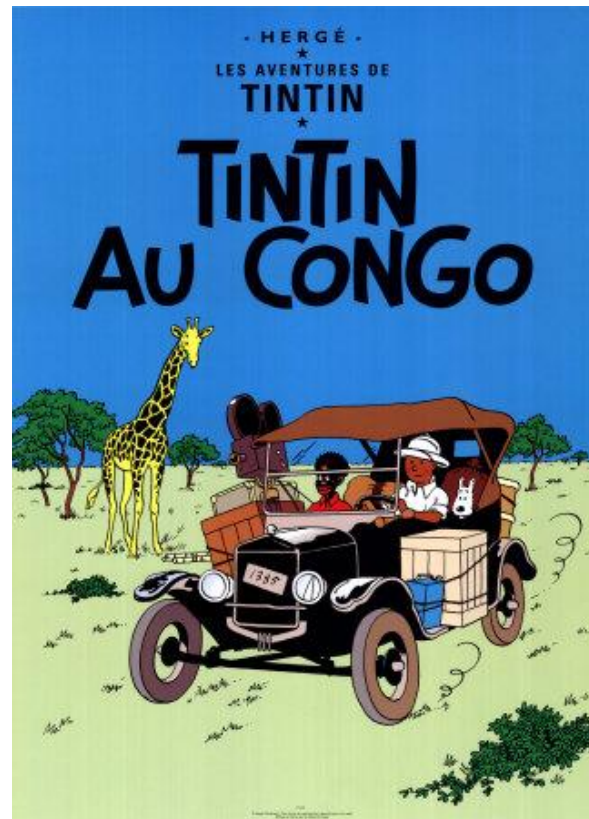
Bij een eerste, globale benadering van de Nederlandse vertaling van het album *Tintin au Congo* valt ons dadelijk op dat de vertaler bij de vertaling van de titel afwijkt van de

andere teksten (uit ons corpus) door een beroep te doen op de term ‘Afrika’ in plaats van ‘Kongo’. De titel van de Nederlandse vertaling is *Kuifje in Afrika*, dit in tegenstelling tot: “Tim im Kongo” (DE), “Tintin in the Congo” (ENG), “Tintín en el Congo” (ES). Hieruit besluiten we dat er in het Nederlands geen sprake is van een equivalente vertaling van de titel. Niet alleen wijzigt in het Nederlands de connotatie van de titel (Afrika als ontwikkelingsland; Kongo als een voormalige Belgische kolonie die na de onafhankelijkheid geregeerd werd door de dictatoriale leider Mobuto), maar ook de denotatie (Afrika als het op één na grootste continent ter wereld; Kongo als zijnde de Democratische Republiek Congo (DRC) of een streek in Afrika bestaande uit twee landen, meer bepaald de Republiek Congo en de DRC). De vertaling van de titel in het Nederlands bleek voor heel wat vertalers een ware hindernis te vormen. We constateren grosso modo de volgende diachrone evolutie: *Tintin au Congo* [1930-1931] > *Tintin in Kongo* [1940] > *Kuifje in Congo* [1947] > *Kuifje in Afrika* [1954] > *Kuifje in Afrika* [1990] > *Kuifje in Congo* [1991] > *Kuifje in Afrika* [1997] > *Kuifje in Congo* [2004] > *Kuifje in Afrika* [2006]. (s.n. 1996) De eerste Nederlandse vertalingen van Kuifje, die reeds tijdens de Tweede Wereldoorlog verschenen, hadden de titel *Kuifje in Congo*. Pas vanaf 1954 veranderde de titel in *Kuifje in Afrika*. Deze verandering heeft waarschijnlijk te maken met de toenmalige maatschappelijke omstandigheden (cf. § 5.1. de Amerikaanse moraliteits-campagne alsook § 6.2.1. de dekolonisatie van Europa) die ervoor zorgden dat *Kuifje in Afrika* net als *Kuifje in de Sovjet-Unie* uit de gratie vielen. De wijziging van ‘Kongo’ in ‘Afrika’ zou er dan kunnen op wijzen dat de vertaler voor ‘Afrika’ koos omdat het een politiek correctere term was. De eigen naam ‘Afrika’ draagt voor heel wat Belgen immers niet dezelfde – negatieve – connotatie als Kongo; ‘Afrika’ is een neutralere term, die niet meteen naar het Belgische koloniale verleden verwijst.

Toch bestaat er ook in recentere versies nog steeds afwisseling tussen beide titels. Dit zou erop kunnen wijzen dat bepaalde vertalers vermoedden dat de negatieve connotatie nog steeds niet verloren is gegaan. Bovendien haalden we reeds aan (cf. § 5.4.4.) dat de titel van een album in eerste instantie de aandacht van het potentiële lezerspubliek moet trekken. In dit specifieke geval zou dit kunnen betekenen dat de vertaler (of de uitgever) – uit commerciële overwegingen – geoordeeld heeft dat een album met het opschrift ‘Kuifje in Afrika’ omwille van zijn positievere of meer neutrale connotatie beter klinkt dan ‘Kuifje in Congo’. Wanneer we bovendien de visuele component van de kaft in ogenschouw nemen, zien we dat er doorheen de geschiedenis van de publicatie van het album twee verschillende covers gehanteerd werden.



Figuur 1: Oude cover van *Tintin au Congo*



Figuur 2: Nieuwe cover van *Tintin au Congo*

Op de oudste cover wordt Kuifje in een witte outfit afgebeeld, die in die periode kenmerkend was voor de koloniale overheerser, met bijv. een tropenhelm, een karabijn in de hand, enz. Naast hem zien we Bobby, zijn trouwe viervoeter, die er een nogal dappere blik (cf. de wenkbrouwen) op na houdt. Op de achtergrond zien we de naderende dreiging van een luipaard. (Dit is waarschijnlijk hetzelfde luipaard dat Kuifje in het album op een zeer inventieve en gemakkelijke wijze weet te overwinnen.) De nieuwste cover is daarentegen een prent uit het album zelf. Een prent die bovendien een veel gemoedelijker tafereel uitbeeldt. We zien een tevreden Kuifje – evenwel nog steeds in een wit uniform – en Koko vooraan in de auto zitten. Achter hen treffen we Bobby aan die er in tegenstelling tot de oudste cover veel vriendelijker uitziet. Op de achtergrond treffen we geen dreigend luipaard aan, maar een giraffe die het voorbijrijdende gezelschap aanschouwt. Het lijkt ons aannemelijk dat de uitgever van deze nieuwe versie net zoals bij de vertaling van de titel oordeelde dat een gemoedelijke prent als cover het lezerspubliek meer zou aanspreken dan de oude statische en historisch sterk beladen prent. In nauw verband hiermee staat ook de volgende wijziging die in de geüpdate versie (\pm 1946) van *Tintin au Congo* werd doorgevoerd – en sindsdien (ook in

de vertalingen) werd behouden. In deze latere versie werd de eigennaam ‘België’ doorheen het album overal door ‘Europa’ vervangen. Tevens werd in het album ‘Congo’ overal vervangen door ‘Afrika’. Zo lezen we bijv. op de voorlaatste pagina van het album het volgende:

“Adieu, Afrique, où il me restait encore tant de choses a voir !...Et en route pour Europe, en attendant l’Amerique.” (FR) > “Vaarwel, Afrika, waar ik nog zoveel moet zien! ... En nu eerst naar Europa en dan naar Amerika!...” (NL) > ¡adiós, Africa, donde aún me quedaban, tantas cosas por ver! ...¡En marcha hacia Europa, America me espera!... (ES)

In een eerste versie van het album *Tintin au Congo* – en zijn vertalingen – lazen we daarentegen nog de termen ‘België’ en ‘Congo’. Enkele voorbeelden zijn:

“Sa y en a Tintin ritourne en Belgique.” (FR), “Dit is dus het einde van onze Congo-reportage! God weet naar welk deel van de wereld wij na onze reportage zullen vertrekken?” (NL), So that ends our reporting from the Congo... Where in the world shall we be heading for, after we get home?

Dit toont duidelijk aan dat men in dit album de link tussen België en Kongo wil vermijden.

De analyse van de titel bracht aan het licht dat er verscheidene, afwijkende edities bestaan van het album *Kuifje in Afrika*. Dit is op zich niet zo verwonderlijk. Zannetin (2008) stelt dat een belangrijk kenmerk van stripverhalen hun frequente herdruk is. Dit komt voort uit het feit dat strips in eerste instantie gepubliceerd worden in kranten of gespecialiseerde striptijdschriften – in ons taalgebied bijv. het tijdschrift *Robbedoes*. Pas daarna worden de verhalen gebundeld en aangepast. (Zannetin 2008: 200-204) Dit is op dit album van toepassing: *Tintin au Congo* verscheen voor het eerst in in *Le Petit Vingtième* onder de titel *Les aventures de Tintin, reporter au Congo* (5-6-1930 t/m 11-6-1931). Daarna volgde er in 1931 een Franse albumuitgave onder de titel *Les aventures de Tintin, reportre du petit vingtième au Congo*. Nadat de vertaling *Kuifje in Afrika* in *Het Laatste Nieuws* onder de titel *Tintin in Kongo* was verschenen (26-9-1940 t/m 16-10-1941) werd er in 1947 ook een Nederlandstalige albumuitgave uitgebracht met als titel *Kuifje in Congo*. (s.n. 1996) Ook daarna nog werd het album verschillende malen herdrukt. In 1946 onderging het album een zeer grondige adaptatie. De reden hiervoor was het feit dat men het album voor het eerst in het buitenland in omloop zou brengen. Met de hulp van Hergé herzag men het complete album met als doel de oorspronkelijke 110 zwart-wit prenten terug te brengen tot de 62

ingekleurde pagina's. (Peeters 1990: 18) Ook werden er esthetische verbeteringen aangebracht: alle plaatjes werden hertekend, de stijl werd verfijnd en decors werden aangevuld. Waar nodig werd de plaatindeling overzichtelijker gemaakt. (Peeters 1990: 19) Aan de andere kant werden de meest karikaturale kolonialistische details afgezwakt of in bepaalde elementen zelfs vervangen door onschuldigere elementen. Voorbeelden van al deze aanpassingen zijn legio: Koko's haar vertoont na de herdruk meer krullen. De dikke lippen van de Afrikanen worden minder groot weergegeven. Jimmy Mac Duff, een handelaar in wilde dieren, waarmee Kuifje een kort meningsverschil heeft, is blank geworden. Bovendien vertonen de kleren van de personages meer plooien en details. Het bekendste voorbeeld is echter de plaat waarop Kuifjes aardrijkskundefles over België plaatsmaakt voor een minder controversiële rekenles.



Figuur 3 bovenaan: Kuifjes aardrijkskundeles; onderaan: Kuifjes rekenles

Ondanks deze verjongingskuur viel *Kuifje in Afrika* voor een vrij lange tijd uit de gratie. Hierdoor werd het – weliswaar niet in dezelfde mate als *Kuifje in de Sovjet-Unie* – een moeilijk te verkrijgen item. (Peeters 1990: 19) Het was bovendien een periode van zelfcensuur, waardoor het updaten van strips vaak in overeenstemming met de toenmalige morele en ideologische waarden gebeurde. (Zanettin 2008: 207) Het feit dat het album in deze periode geüpdatet werd, zou er kunnen op wijzen dat de ideologische waarden na een periode

van ± 15 jaar (1930: datum publicatie; 1946: datum van de herdruk) reeds in die mate veranderd waren, dat het stripalbum in het buitenland in zijn originele vorm niet meer voor publicatie vatbaar was. Daarenboven impliceert het feit dat de typische karikaturale eigenschappen van de strip, bijv. de dikke lippen van de Kongolezen, afgezwakt worden, dat men weldegelijk op de hoogte is van de vermeende racistische connotatie die het album bevat. Aan de andere kant pleit het uit de gratie vallen van het album op het eind van de jaren vijftig ervoor dat de aanpassingen die werden doorgevoerd niet voldoende waren om de vermeende racistische connotatie van het album teniet te doen. Zoals de onderstaande analyse zal aantonen, kan de ideologische invalhoek, die in deze nieuwere versie van *Tintin au Congo* aanwezig is, niet als een overblijvend residu worden bevonden. De afzwakking van de expliciete racistische ideologie tijdens het updatingproces uit 1946 zorgt ervoor dat de ideologie uit de nieuwere versies alleen maar op een moeilijkere en bedrieglijkere manier in het verhaal verweven is.

Wanneer we de eerste pagina's van het album doornemen, merken we meteen op waarom *Tintin au Congo* nog steeds door heel wat mensen als een controversieel stripverhaal ervaren wordt. Zoals we er in onze theoretische inleiding (cf. § 1.4.) al op wezen, kunnen cultuurverschillen – in dit specifieke geval de kloof tussen het Afrikaanse continent en West-Europa – ontaarden in stereotypering. Dit is ook wat in Hergés album *Tintin au Congo* gebeurt: bijv. het achterhaalde feit dat alle Kongolezen in de strip in ronde hutten van riet en palmladeren wonen en steeds halfnaakt rondlopen. Dit is een bewijs dat in de jaren dertig – de periode waarin Hergé zijn stripverhaal schiep – paternalistisch over de Belgische kolonie gedacht werd. Bovendien werd er laatdunkend gedaan over het leven van de Kongolezen. Recent wordt er aan de diverse bezwaren tegen deze stereotypering door de vertalers tegemoet gekomen. (Dirks 2007) Zo lezen we in het voorwoord van de Engelse vertaling:

[...] In this portrayal of the Belgian Kongo, the young Hergé reflects the colonial attitudes of the time. He himself admitted that he depicted his Africans according to the bourgeois, paternalistic stereotypes of the period. The same may be said of his treatment of big-game hunting and his attitude towards animals. (Lonsdale-Cooper & Turner 2002: 3)

Door te erkennen dat de strip “bourgeois, paternalistic stereotypes” bevat, waaraan bepaalde lezers aanstoet kunnen nemen, kunnen we met zekerheid stellen dat het Engelse vertalersduo zich bewust is van de ideologische implicaties die aanwezig zijn in het verhaal. Dit voorwoord zou bovendien een verklaring kunnen vormen voor het feit dat de Engelse vertaler in het album *Tintin in the Congo* geen wijzigingen doorvoert om de racistische ideologie in

het verhaal af te zwakken – dit in tegenstelling tot andere vertalers.⁸ Een dergelijk voorwoord werkt evenwel verontschuldigend, waardoor de vertalers over meer ‘vrijheid’ beschikken om de ideologie in de strip op een nauwgezetere wijze weer te geven of eventueel zelfs te versterken. Hiermee bedoelen wij dat de vertalers door het integreren van dit voorwoord niet aan hun eigen culturele ideologie gebonden zijn en bijgevolg het in het verhaal aanwezige ideologische perspectief zonder gewetensbezwaren kunnen behouden. Dit impliceert echter niet dat hun persoonlijke ideologie geen rol meer kan spelen in het vertaalproces.

In het album *Tintin au Congo* maakt Hergé de sociale verhoudingen tussen blank en zwart onmiddellijk duidelijk. Zo nemen we waar dat de blanken hoge of belangrijke functies invullen, bijv. dierenarts, missionaris of kapitein. De Afrikaanse bevolking daarentegen vervult steeds functies die aan de blanken ondergeschikt zijn, meer bepaald een klusjesman, een matroos, een boy, etc. Deze sociale hiërarchie stellen we ook vast op het niveau van het taalgebruik. Zo zien we dat de ondergeschikte zwarten de blanke Kuifje aanspreken met de titel ‘massa’ of ‘missie’ (missié (Fr.)). We merken op dat deze titel niet in alle versies wordt vertaald: in de Duitstalige en Spaanstalige versie treffen we een equivalent voor het Nederlandstalige ‘meneer’ aan, nl. “Herr” (DE) en “sinõr”⁹ (ES). De Engelstalige vertalers doen echter een beroep op de term “master” (ENG); zo lezen we: “This is your cabine, master” (ENG). Dit wijst erop dat in de Engelse vertaling – veel meer dan in de andere vertalingen – het paternalistische en koloniale karakter explicieter op de voorgrond treedt.

Dit paternalistische karakter zien we opnieuw opduiken wanneer Kuifje na de jacht naar zijn auto terugkeert. In deze scène treffen we een wenende Koko aan die Kuifje mededeelt dat zijn auto gestolen is. De jongen die nog steeds natrilft van het gebeuren krijgt hierop het volgende antwoord van Bobby:

“Il ne faut jamais avoir peur, Coco” (FR) > “¡No hay que tener miedo, Coco!” (ES) > “Je moet nooit bang zijn, Koko !” (NL) > “Aber Coco, man darf nie Angst haben!” (DE) > “Frightened? ... See here, Coco with us around no one ever need to be frightened!” (ENG)

In elke vertaling wordt er nadruk gelegd op de negatieve kwaliteit van Koko, meer bepaald ‘het bang zijn’. De implicatie die de Engelse vertaler met zich brengt, is echter van een andere orde. Een belangrijk verschil ligt in het feit dat in de Engelse tekst de nadruk ligt op “no one”

⁸ We impliceren hiermee niet dat de andere vertalers niet op de hoogte zouden zijn van de aanwezigheid van deze ‘bourgeois paternalistische stereotypen’.

⁹ Het Spaanstalige equivalent voor de Nederlandstalige term ‘meneer’ is ‘señor’, maar door de spreekstijl die in het Spaans album wordt gehanteerd, wordt dit ‘siñor’.

en “ever”: door de komst van de blanke overheerser hoeft de Kongolese bevolking zich geen zorgen meer te maken over hun toekomst. Deze zin getuigt m.a.w. van het superioriteitsgevoel vanwege de koloniale overheerser, maar ook van een zekere naïviteit. Hoe dan ook wordt het imperialistische karakter van de strip in de Engelstalige versie wederom explicieter weergegeven dan in de andere versies. In relatie tot de vertaling van de term “missié” kunnen we besluiten dat de Engelstalige vertalers de paternalistische en racistische ideologie nadrukkelijker op de voorgrond laten treden – waardoor het misschien ook minder verwonderlijk is dat *Tintin in the Congo* van de kinderrekken naar de volwassenenafdeling werd verplaatst.

Toch beperkt deze versterkende tendens zich niet enkel tot de Engelse vertaling van het album *Tintin au Congo* – hoewel we moeten vaststellen dat dit in het Engelse album explicieter en frequenter gebeurt dan in de andere vertalingen. Zo merken we in de Nederlandse vertaling m.b.t. de identiteit van de personages (cf. § 1.4.) de volgende afwijking op. Terwijl in het Franstalige origineel de zin “Regarde quoi toi y en a fait au pauvre petit Noir” (FR) staat, lezen we in de Nederlandstalige versie “Kijk wat jij arme kleine Neger aangedaan hebben” (NL). Hier wijkt de vertaling af van de manier waarop de Kongolese bevolking – waartoe de zender van deze zin behoort – zichzelf in de oorspronkelijke Franstalige versie beoordeelt. Het is frappant dat men in het Nederlands toch eerder opteert voor ‘neger’ i.p.v. ‘zwarte’. De keuze voor ‘zwarte’ zou een logischere en betere keuze zijn. Niet alleen zou dit beter stroken met het origineel, maar het zou bovendien geen negatieve connotatie met zich meebrengen. Deze afwijkende lexicale selectie kan er enerzijds op wijzen dat de vertaler zelf negatief staat tegenover de Kongolese bevolking. Aan de andere kant kan het zijn dat de Nederlandse vertaler hiermee meer nadruk leggen wil op het feit dat de Kongolezen zich tegenover de blanke Europeanen inferieur voelen. Door zichzelf als ‘neger’ te omschrijven komen ze de westerse negatieve houding tegemoet. We zouden kunnen beweren dat ze door de voortdurende kleinering van de Europeanen een minderwaardigheidscomplex opgelopen hebben.

Op een gelijkaardige wijze wordt de volgende Franse zin “Mais cette fois je vais soulever contre lui toutes les tribus de la region” (FR) vertaald: “Ich werde alle Negerstämme der Umgebung gegen ihn aufhetzen” (DE), “Maar nu zet ik alle negerstammen uit de omgeving tegen hem op!” (NL). In deze passage overheerst door het gebruik van het woord “Neger” (DE, NL) een racistische of pejoratieve ondertoon in de geuite zin. Bovendien was deze connotatie niet in de oorspronkelijk Franse zin – die enkel én zonder enige bijhorende connotatie refereert naar de lokale stammen – aanwezig. Deze zin wordt namelijk geuit door Kuifjes tegenstander, die op deze manier door de Nederlandse en Duitse vertaler op een

explicietere wijze als een onbeschofterik zonder enige vorm van moraliteitsbesef wordt afgebeeld. Tot slot is het markant dat in de Franstalige en Nederlandstalige versies ‘Blanke’ en ‘Zwarte’ steeds met een hoofdletter geschreven worden, bijv. “Li Noirs li plus fachés” (FR). De reden voor deze schrijfwijze blijft onduidelijk. De Engelse en Spaanse vertaling volgen dit voorbeeld niet: zo lezen we bijv. in het Spaans “Tú ser blanco bueno” (ES).

In de Duitse vertaling, tot slot, constateren we dat de vertaler steeds gebruik maakt van het woord “Dingsbums” wanneer een Kongolees naar een persoon, dier of materieel voorwerp verwijst. Enkele voorbeelden zijn:

- (1) “oh!... er bekommen Dingsbums Schlag... Sehr elektrisch” (2) “Du sehen großen Dingsbums Dampfer, Schneeball?” (3) “Du sehen was armen schwarzen Dingsbums machen?” (DE)

De vraag die we ons hier moeten stellen, is wat de vertaler met de toevoeging van dit woord precies heeft willen duidelijk maken. Het lexeem “Dingsbums” betekent: “Person oder Gegenstand deren/dessen Name jmdm. im Augenblick nicht einfällt, die er nicht kennt oder nicht nennen will.” (DUDEN 2003: 381) Hieruit kunnen we afleiden dat de Duitstalige vertaler nog een extra dimensie aan de vertaling toevoegt. Door de kolonisatie van Kongo ontstond er een ‘culturele transfer’ (cf. § 1.3.) van het westen naar het Afrikaanse continent. Bijgevolg leerde de Kongolese bevolking nieuwe technologieën en voorwerpen kennen. In de theoretische inleiding haalden we reeds aan dat hoe groter de cultuurverschillen zijn, des te ingewikkelder het is om ideeën om te zetten in woorden (cf. § 2.2.). Deze moeilijkheid wordt door de integratie van dit cultuurspecifieke woord door de vertaler uitgedrukt. Hij impliceert o.a. dat de Afrikaanse bevolking moeite heeft met het zich herinneren van benamingen. We zouden zelfs kunnen beweren dat hij in bepaalde passages duidelijk wil maken dat de Kongolese bevolking de benaming niet eens kent of amper machtig is. Daarenboven kan “Dingsbums” zowel voor een persoon als een zaak staan, waarmee vanuit het standpunt van westerse talen dus een eerder ‘primitieve’ vorm van referentie wordt weergegeven. Uit de bovenstaande voorbeelden kunnen we m.a.w. afleiden dat er in de Nederlandse, Duitstalige en Engelstalige vertaling in zeker mate een tendens aanwezig is om het paternalistische en racistische karakter van de strip *Tintin au Congo* nog te versterken. Dit is in hoofdzaak het geval bij de Engelse vertaler, en in minder mate bij de Duitse en Nederlandstalige vertaling.

De algemene tendens die we echter kunnen vaststellen is dat de alle vertalers prioriteit geven aan het verhaal en de racistische ideologie aanwezig in *Tintin au Congo* eerder onaangeroerd laten dan ze aan te passen (hetzij afzwakken, hetzij versterken). Dit besluit

wordt versterkt door de vaststelling dat de aanpassingen die we in het verhaal aantreffen niet – altijd – consequent worden doorgevoerd. De constante van de vertalingen bestaat er dan ook eerder in om het Franstalige origineel getrouw na te leven i.p.v. het aan te passen. De vertaling die het Franstalige origineel het meest nauwgezet naleeft, is de Spaanstalige vertaling. Dit zouden we eventueel kunnen toeschrijven aan het feit dat beide talen tot de Romaanse talenfamilie behoren, waardoor niet alleen beide talen het nauwst met elkaar verwant zijn, maar ook beide culturen – en de desbetreffende ideologische oordelen. Maar dat is een speculatieve stelling die moeilijk hard te maken valt. In de Spaanstalige vertaling treffen we op de aanpassing van “missié” (FR) naar “siñor” (ES) na echter geen noemenswaardige veranderingen aan. Voorbeelden van het getrouw naleven van het oorspronkelijke Franstalige album worden hieronder nader besproken.

De ‘identiteit’ van de verschillende personages wordt in de oorspronkelijke Franstalige editie benadrukt door het toevoegen van diverse connotatief geladen adjectieven. Het connotatief verschil ligt in het feit dat wanneer er naar Kongolezen verwezen wordt, men opteert voor een negatief geladen woord, maar wanneer er aan de blanke Europeanen gerefeerd wordt, gaat dit over het algemeen gepaard met een adjectief dat een positieve connotatie draagt. Deze vorm van interculturele ideologie (cf. § 1.4. de benadrukking van culturele identiteit en het op basis hiervan toeschrijven van kenmerken aan een persoon) wordt in de verscheidene vertalingen van *Tintin au Congo* bewaard. Enkele voorbeelden zijn:

- (1) “Jij brave blanke zijn” (NL), (2) “come on you lazy bunch¹⁰ get working” (ENG), (3) “Du guter Weißer Mann” (DE), (4) “¡El blanco ser muy justo!” (ES), (5) “Massa blanke erg slim!” (NL), (6) “We gaan onze goeie missionaris opzoeken” (NL)

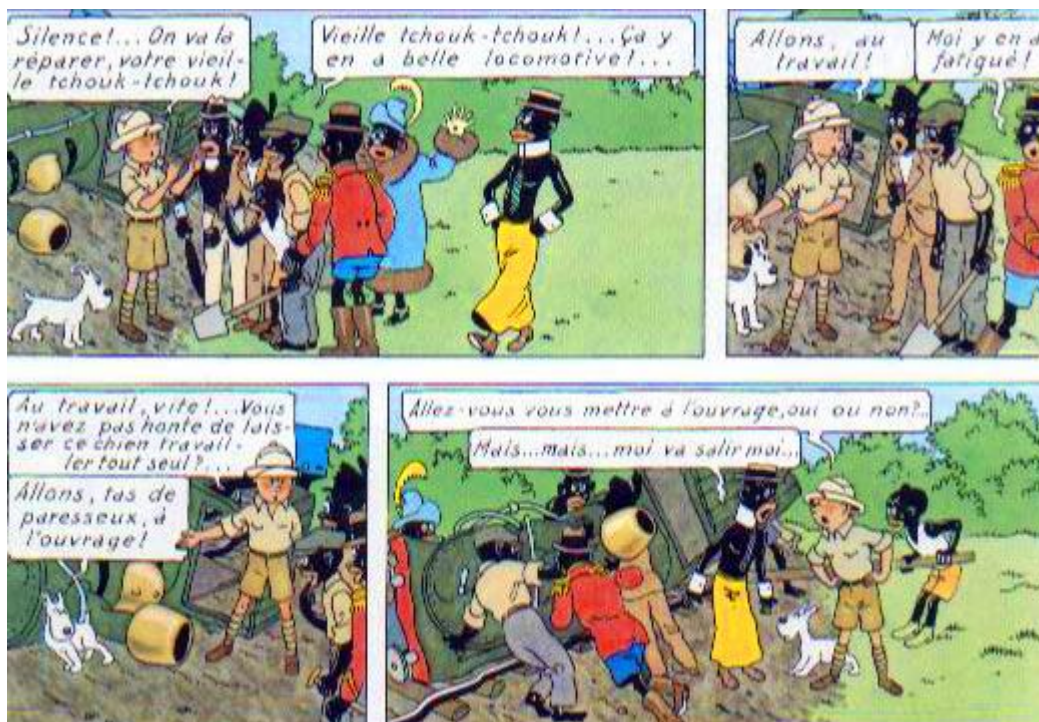
Deze negatieve of positieve implicaties stroken met het Franstalige origineel:

- (1) & (3) “Toi y en a bon Blanc” (FR), (2) “Allons, tas de paresseux, à l’ouvrage!” (FR), (4) Li Blanc li très juste! (FR), (5) “Li missié très malin!” (FR), (6) ”Allons retrouver notre bon missionnaire.” (FR)

We kunnen m.a.w. vaststellen dat de vertalers hier niet ingrijpen, zodat de connotaties die de zinnen met zich meebrengen in de vertalingen behouden blijven. De meest expliciete manier waarop de Afrikanen op een negatieve manier worden afgeschilderd, valt te vinden in de scène waarin Kuifjes auto in aanrijding geraakt met een lokale trein. Het feit dat niet de auto, maar de trein schade oploopt, is niet alleen een komische wending in het verhaal, maar kan

¹⁰ Kuifje refereert hier naar de luiheid van de zwarte bevolking. Eén van de vele stereotypen die in dit stripverhaal aanwezig zijn.

ook gelezen worden als een veelbetekende scène, waarin de staat van de Afrikaanse treinen – en de infrastructuur van de lokale spoorwegen in het algemeen – wordt bekritiseerd. Bovendien worden de Kongolezen op stereotypische wijze als lui en onbeschoft afgebeeld. Zo bemerkt Bobby: “Allons, tas de parasseux, à l’ouvrage!” (FR) Dit wordt gevolgd door Kuifjes uitspraak dat ze zich allemaal zouden moeten schamen, omdat ze Bobby de klus alleen laten klaren. Kuifje zelf helpt echter niet. Toch wordt hij op het einde van de scène – ondanks alles – geprezen voor zijn intellect.



Figuur 4: Aanrijding met een lokale trein

Dit schouwspel wordt in alle onderzochte talen op een gelijkaardige wijze vertaald. Er wordt m.a.w. steeds met positief geconnoteerde begrippen naar de blanken verwezen. De Afrikaanse bevolking heeft daarentegen af te rekenen met negatief beladen woorden. Op ideologisch vlak impliceert dit dat zowel Hergé als de vertalers de ‘identiteit’ van de personages op éénzelfde manier concipiëren.

Zoals uit Torops definities van taal bleek, is taal onlosmakelijk verbonden met cultuur. De culturele identiteit van de verschillende personages komt dan ook tot uitdrukking in hun taalgebruik. In het album zien we dan ook dat Hergé alle personages – op Kuifje na – op het niveau van de taal karakteriseert. Daarenboven observeren we dat Kuifjes tegenspelers alsook diverse randfiguren op het niveau van de taal gemarkeerd zijn, wanneer ze tot een bepaalde etnische groep behoren. (cf. Kittel 2004: 679) Taal en culturele identiteit zijn m.a.w. ook in

ons corpus sterk met elkaar verbonden. Zo observeren we dat de Kongolese bevolking geen besef heeft van de vervoeging van de werkwoorden. Zo zegt Koko, de boy van Kuifje, wanneer hij in de derde persoon over zichzelf spreekt op pag. 38 het volgende: “Koko bang zijn”. (NL) Ook de tijden van het werkwoord zijn hen vreemd, in hoofdzaak de verleden en toekomstige tijd. Dit nogal ‘primitief’ taalgebruik met kenmerken van een pidgin wordt in alle andere vertalingen op een opvallende wijze gehandhaafd. We kunnen dit a.d.h.v. het volgende voorbeeld illustreren:

“Hihihi ça y en a missié blanc venir et bat tre petit Noir... Coco li avoir peur... Et missié blanc parti avec tomobile” (FR) > “Boo Hoo!... This white master come and beat little black boy... then coco is frightened and is hiding... then this white master is going away with chug-chug.” (ENG) > “Huhuhu. Weißer Mann kommen hauen armen kleinen Coco... Coco Angst ... Weißer Mann wegfahren mit Dingsbum Auto” (DE) > “¡Hi! ¡hi! ¡hi! Venir hombre blanco y pegar negrito. Coco tener miedo y hombre blanco marchar con coche...” (ES) > “Hi ! Hi! Hi! Blanke massa hier geweest zijn en Zwartje geslagen hebben... Koko bang zijn... En blanke m’neer weg gaan met tomobiel.” (NL)

In dit voorbeeld zien we niet alleen dat de zinstructuur en woordvolgorde van de huidige standaardtaal afwijken, maar ook dat er frequent beroep gedaan wordt op klanknabootsingen. Zo verwijzen de klanknabootsingen “tjoek-tsjoek” (NL), “tchouk tchouk” (FR) “chuck chuck” (ES), “Töfftöff” (DE) naar een trein. Op deze wijze ervaart de lezer de taal van de Afrikanen als een soort van kleutertaal. We stellen opnieuw vast dat de vertalers deze ‘primitieve kleutertaal’ in hun vertalingen bewaren. Soms kan men in de vertaling zelfs meer klanknabootsingen aantreffen dan in het origineel. Dit is bijv. het geval bij de Engelse vertaler die de klanknabootsing “chug-chug” (ENG) gebruikt om de in de strip gehanteerde Franstalige afkorting voor auto, meer bepaald “tomobile” (FR), te vertalen.

Ook in het volgende voorbeeld stellen we vast dat de vertalers de diverse implicaturen die het oorspronkelijke Franse album bezit, niet veranderen:

“Ah c’est donc un Blanc qui a volé notre voiture. (FR) > Dus onze auto is door een Blanke gestolen!” (NL) > “So! a white man stole our car. (ENG) > Ein Weißer hat also unsern Wagen geklaut.” (DE) > “¿Conque ha sido un blanco que ha robado nuestro coche?” (ES).

Het vertalen van ‘dus’ impliceert dat Kuifje er in eerste instantie niet helemaal van overtuigd was dat een blanke zijn auto gestolen heeft. Hij had wellicht eerder verwacht dat een dergelijke actie door een Kongolees ondernomen zou worden.

Een tendens die we in mindere mate kunnen vaststellen is het afzwakken van het paternalistische en koloniale karakter van de strip. Voorbeelden van deze trend – indien het we het zo mogen noemen – zijn zeldzaam. We haalden reeds een dergelijk voorbeeld in het begin van onze analyse aan, meer bepaald het vervangen van de eigenaam ‘België’ door ‘Europa’ of het aanpassen van de titel. Dit wees erop dat de Nederlandse vertaler in zekere zin de link tussen België en Kongo wou vermijden. Toch troffen we in de Duitse vertaling nog enkele andere voorbeelden aan:

“Un serpent!... mon dieu! Sauvons ce malheureux Noir” (FR) > “Eine Schlange! wir müssen den armen Kerl retten!” (DE)

In dit voorbeeld zien we dat de Duitse vertaler ervoor opteert om het Franse woord “Noir” (FR), d.i. zwarte, te vervangen door een neutraler geladen woord “Kerl” (DE), dit bekend ‘kerel’. In deze passage van het stripverhaal merken we m.a.w. op dat de vertaler ervoor koos om het potentieel racistische karakter van de strip in zekere mate af te zwakken.

Een gelijkaardige afwijking stellen we vast in de scène waarin Kuifje in aanrijding geraakt met de lokale trein (zie figuur 4). In deze scène opteert de Duitse vertaler ervoor om kritiek te geven op de toestand van de treinsporen en de Franse zin “Li missié très malin!” (FR) te vervangen door de Duitstalige zin “Bahn auch nicht mehr, was früher war” (DE). We hebben hier nog steeds te maken met eenzelfde illocutionaire handeling, meer bepaald het uiten van een opmerking. Het perlocutionaire aspect van de taalhandeling is daarentegen gewijzigd: het effect van de Franse zin verschilt van dat van de Duitse zin. We treffen hier dan ook geen verheerlijking meer aan van de blanke, maar eerder een diepgaandere kritiek m.b.t. de toestand waarin de Kongolese bevolking zich bevindt.

Hoewel we reeds aanhaalden dat de scène waarin Kuifje aan de lokale Kongolese Bevolking les geeft, in 1946 geüpdatet werd, blijft zij haar problematische karakter (zie figuur 3) behouden. Tijdens Kuifjes les maakt Bobby de volgende opmerking:

“Tintin, il y en a deux qui bavardent, là-bas” (FR) > “Kuifje, daar zitten er twee te kletsen...” (NL) > “Tintín, allí atrás hay dos que hablan...” (ES) “Tim, da hinten schwatzen zwei!” (DE)

Deze uitspraak gaat bovendien met een nogal norske, boze blik gepaard. In alle recente edities blijft Bobby's opmerking – alsook zijn blik – behouden. Markant is echter dat de Duitse vertaler er als enige voor opteert om in een voorgaande scène de zin “ça y en a Tintin!” (FR) te vertalen met “er sicher nicht streng” (DE). Dit zou erop kunnen wijzen dat de vorige leraar streng was, wat bijgevolg een indirecte kritiek zou kunnen inhouden m.b.t. het missiewerk van de paters. Indien dit daadwerkelijk de intentie van de vertaler zou zijn, dan zouden we kunnen stellen dat de Duitse vertaler in het album *Tim im Kongo* een poging onderneemt om op beide instanties, meer bepaald de kolonistoren en de Kongelezen, kritiek te uiten.

Uit de bovenstaande analyse kunnen we besluiten dat we m.b.t. de aanwezige ideologie in *Tintin au Congo* drie tendensen kunnen afleiden.

In hoofdzaak worden de ideologische implicaties, zoals bijv. de waardegeladen adjectieven, behouden door de vertalers. We merkten op dat het de Spaanstalige vertaling het best overeenkomt met de oorspronkelijke Franstalige editie. Op ideologisch vlak hebben we dan ook geen noemenswaardige verschilpunten tussen deze beide edities kunnen vaststellen. In hoofdstuk vier benadrukten we dat de vertaler in theorie nooit de vorm, inhoud of boodschap van de brontekst zou mogen beïnvloeden. De Spaanse vertaling voldoet naar onze mening het best aan deze voorwaarde. In dit opzicht kunnen we besluiten dat we bij de vertaling van *Tintin au Congo* in hoofdzaak te maken hebben met – om het met een term van Hatim & Mason (1997) te zeggen – een minimale mediëring vanwege de desbetreffende vertalers. Een maximale mediëring troffen we enkel en alleen aan toen het album – onder Hergés leiding – werd herwerkt.

Toch blijkt uit deze analyse dat de vertaler steeds een bewerker van teksten blijft, wiens wereldbeeld of ideologie als filter fungeert voor de representatie van het wereldbeeld van de brontekst. Dit blijkt uit een tweede tendens die zich vooral laat optekenen in de Engelse vertaling – en in mindere mate in de Duits- en Nederlandstalige vertaling. Deze tweede tendens impliceert het versterken van het racistische koloniale en paternalistische perspectief van de vertaling. Bijgevolg wordt de totaliteit van de boodschap hier niet behouden, maar wordt deze door de vertalers op bepaalde plaatsen gewijzigd. In deze vertalingen stelden we vast dat het standpunt van Hergé in bepaalde gevallen door het (persoonlijke) ideologische standpunt van de vertaler wordt aangepast. Dit was o.a. het geval in de Engelse vertaling (“Il ne faut jamais avoir peur, Coco” > “with us around no one ever need to be frightened!” (ENG)), in de Duitse vertaling (bijv. “toutes les tribus de la region” (FR) > “Negerstämme” (DE)) en in de Nederlandse vertaling (b.v. “Noir” (FR) > “Neger” (NL)). Een verklaring voor het feit dat deze tendens sterker aanwezig is in de Engelse vertaling, ligt waarschijnlijk in de

aanwezigheid van het voorwoord bij de Engelse versie, waarvoor we geen equivalent vinden bij de andere uitgaven. Hierdoor kan de Engelse vertaling zich veroorloven om het koloniale karakter van de strip te versterken zonder zelf hiervoor verantwoordelijk gesteld te worden. Ook hier besluiten we dat we eerder met een minimale – hooguit een partiële vorm van – mediëring te maken hebben, omdat – vooral in het Duits en het Nederlands – wijzingen ten voordele van het persoonlijke ideologische standpunt van de vertaler niet consequent worden doorgevoerd.

Tot slot merken we een derde tendens op – weliswaar de zwakste van de drie – die ervoor opteert om in bepaalde gevallen het aanwezige ideologische perspectief af te zwakken. Maar deze laatste tendens wordt in de Duitstalige en Nederlandse vertaling niet consequent doorgevoerd, aangezien men bijv. in het geval van de Duitstalige vertaling éénmaal ‘Noir’ vervangt door ‘Kerl’, maar dit wordt niet toegepast in de hele strip. Aan de andere kant wordt in bepaalde gevallen het kolonialistische perspectief van de strip ook versterkt, waardoor het onduidelijk wordt waarom men in andere gevallen nu net het ideologische perspectief afzwakt.

6.3. *Vlucht 714*

6.3.1. *Vlucht 714: een beknopte inhoud*

Kuifje, Bobby, kapitein Haddock en professor Zonnebloem reizen naar Sydney met als doel er als eregasten het Internationaal Ruimtevaartcongres bij te wonen. Tijdens een tussenlanding in Jakarta ontmoeten ze een oude vriend Szut – een voormalig militair piloot – die nu privé-piloot is voor de miljardair Laszlo Carreidas. Ondanks het egoïstische karakter van zijn baas, stelt deze laatste Kuifje en zijn vrienden voor om hun reis samen met hem in zijn privé-vliegtuig verder te zetten. Het vliegtuig van Carreidas wordt echter door de handlangers van Rastapopoulos gekaapt en ze landen op het vulkanische eiland Pulau-Pulau Bompa.

De schurk Rastapopoulos wil zich het kapitaal van de rijke Carreidas eigen maken. Door middel van een waarheidsserum, dat gefabriceerd werd door Rastapopoulos’ handlanger dr. Krollspell, wil hij Carreidas de nodige bankcodes ontfutselen. Maar tot Rastapopoulos verbazing blijkt het serum niet naar behoren te werken en tot overmaat van ramp wordt hijzelf met het waarheidsserum geïnjecteerd. Hierdoor slagen Kuifje en zijn vrienden erin om te ontsnappen, maar ze worden door Rastapopoulos en de lokale bevolking op de hielen gezeten. Kapitein Haddock ontdekt echter een geheim bouwwerk dat naar de kern van de vulkaan leidt.

In dit bouwwerk vinden ze heel wat religieuze artefacten en relictten die uit een oude en verloren beschaving schijnen te dateren.

In de vulkaan ontmoeten ze een nieuwe bondgenoot die zichzelf een ingewijde noemt. Mik Ezdanitoff, die net zoals Kuifje een journalist blijkt te zijn – maar dan bij het esoterische tijdschrift Comète – bezoekt één à twee maal per jaar het eiland Pulau-Pulau Bempa om de buitenaardse wezens op de hoogte te houden van de activiteiten van de mensen op elk gebied. Hij is een tussenpersoon die de buitenaardse wezens met de aarde verbindt. Ezdanitoff – Brussels voor “is dat niet tof” – vertelt hen dat de vulkaan op uitbarsten staat en beslist om Kuifje en zijn vrienden hypnotiseren, zodanig dat een ruimteschip hen naar veiligere oorden kan brengen. Van deze ‘deus ex machina’ kan niemand – behalve Bobby – zich op het einde van het verhaal nog iets herinneren.

6.3.2. *Kuifje, de antisemiet?*

Het was tijdens de Duitse bezetting van België geen geheim dat de nazi’s de volledige controle over de krant *Le Soir* verworven hadden en de krant aanwendden om hun fascistische belangen te behartigen. Aangezien Hergé er zelf een extreemrechts en conservatief katholiek gedachtegoed op nahield, vormde dit ongemak voor hem geen obstakel om er een werkaanbieding te aanvaarden. Daarom had hij ook geen enkel probleem om op professioneel gebied samen te werken met Jacques Van Melkebeke, een journalist die later schuldig bevonden werd van collaboratie. (Frey 2008: 27) Deze ideologie moet dan ook – zij het misschien onbewust – een spoor nagelaten hebben in Hergés oeuvre.

Frey (2008) poneert dat het album *De Vallende Ster* doordrenkt is van de nazistische doctrine. Hergé introduceert in deze strip het personage Blumenstein; een joodse bankier uit New York. (Frey 2008: 28) Reeds het feit dat Hergé hem voorstelt als een joodse bankier toont aan dat Hergé in stereotypen verval. Het is immers algemeen bekend dat joden erg vaak geassocieerd worden met geld, bijv. in de (Antwerpse) diamantindustrie of de bankensector. Antisemieten wijzen er bijgevolg steeds op dat de financiers van het kapitalisme vaak joden zijn, die op die manier van het harde labeur en zuur verdiende spaarcenten van de niet-joodse bevolking misbruik maken. (Frey 2008: 29) Daarenboven gaf Hergé Blumenstein een uiterlijk dat een exacte kopie blijkt te zijn van hoe de antisemitische propagandisten joden uitbeeldden. Zo heeft hij niet alleen een haakneus, een rond voorhoofd en kleine kraalvormige ogen, maar is hij ook nog eens kaal en rookt hij een sigaar. (Frey 2008: 28) In de strijd tussen goed en kwaad – een constante in het werk van Hergé – nemen respectievelijk Kuifje en Blumenstein

hun plaats in. In het feit dat net een jood samenzweert tegen Kuifje ziet Frey een verwijzing naar het in die tijd welgekende idee van de joodse wereldsamenzwering. (Frey 2008: 28) Deze anti-joodse stereotypering wordt doorgetrokken in het naoorlogse album *Vlucht 714*, meer bepaald in de figuur van Roberto Rastapopoulos, een eeuwige vijand van Kuifje. (Frey 2008: 31)

Qua uiterlijk beschikt Rastapopoulos over dezelfde stereotypingen als Blumenstein, in het bijzonder de grote neerhangende neus. Bovendien vertoeven beide figuren op sociaal vlak in hogere kringen. In *De Sigaren Van De Farao* – het album waar Rastapopoulos zijn eerste verschijning als volwaardig figuur maakt – wordt hij geïntroduceerd als een filmproducent. Dit sluit volgens Frey (2008) aan bij het antisemitisch stereotiep dat de joden de media en filmindustrie controleren. (Frey 2008: 33) In *De Blauwe Lotus* is hij dan weer de peetvader van diverse drugsbendes en wapensmokkelaars. In dit album komt de bende bovendien in geheime vergaderzalen samen en gebruiken ze allerhande mysterieuze en cryptische symbolen en codewoorden. (Frey 2008: 31) Opnieuw dringt zich een verwijzing naar de vermeende joodse wereldsamenzwering op.

In *Vlucht 714* is de stereotypering daarentegen subtieler van aard. Kuifjes aartsvijand wordt in dit album veeleer als een ‘nouveau riche’ afgebeeld die voortdurend de allerlaatste en meest buitensporige modetrends opvolgt. (Frey 2008: 33) Toch kunnen we niet zomaar aannemen dat de figuur van Rastapopoulos enkel en alleen tot doel heeft de joden in een negatief daglicht te plaatsen. Indien we Hergés vorige albums in beschouwing nemen, stellen we vast dat Hergé de weg volgt die hij toen is ingeslagen: elk nieuw album getuigt van het stijgende satirische karakter van de schurken. (Peeters 1991b: 6) Hergé liet hieromtrent het volgende optekenen:

“In de loop van het verhaal kwam ik tot het inzicht dat Rastapopoulos en Allan [dit is Rastapopoulos handlanger] eigenlijk ook maar stakkers waren. Ja, dat ontdekte ik toen ik Rastapopoulos in een luxe cowboypak had gestoken; hij kwam me toen zo grotesk voor dat hij me geen ontzag meer inboezemde! De booswichten waren gedemystificeerd: eigenlijk zijn ze vooral belachelijk, meelijwekkend. U ziet, daarin heb ik een ontwikkeling meegemaakt... Overigens, nu ik ze afgeschminkt heb, vind ik mijn booswichten wel wat sympathieker. Het zijn wel schurken maar beklagenswaardige schurken...” (Peeters 1991b: 6)

Uit dit citaat blijkt duidelijk dat Hergé in eerste instantie niet alleen tot doel had om de antisemitische waarden over te brengen. Nochtans is het merkwaardig dat Frey juist in de ontkenning van Hergé de rechtvaardiging voor de joodse achtergrond van Rastapopoulos vindt:

“Rastapopoulos ne représente exactement personne en particulier. Tout est parti d’un nom, nom qui m’avait été suggéré par un ami; et le personnage s’est artuculé autour de ce nom. Rastapopoulos pour moi, est plus ou moins grec louche levantin (sans plus de précision), de toute façon apatride, c’est-à-dire (de

mon de point de l'époque) sans foi ni loi !... Un detail encore : Il n'est pas juif !” (Assouline 1998 : 125 geciteerd naar Frey 2008 : 34)

Frey ziet in Hergés omschrijving van Rastapopoulos een verwijzing naar de legende van Ahasver, de eeuwig(e) (rondtrekkende) jood uit het boek *Genesis*. De overeenkomst zit hem in het feit dat beide figuren een nogal mysterieus verleden kenmerkt en bovendien beiden staatloos zijn. Daarenboven haalt Frey aan dat Assouline in zijn biografie over Hergé het gangbare antisemitische beeld van de joden tijdens de Duitse bezetting van België met de woorden ‘sans foi ni loi’ karakteriseert. (Frey 2008: 35) Dit is nu net hoe Hergé Rastapopoulos omschrijft. Tot slot vindt hij ook in de naam van Rastapopoulos een verwijzing naar een Griekse drugsdealer: Elias Eliopoulos. Het toeval wil dat deze persoon niet alleen een overtuigd antisemiet was, maar ook nog eens een fanatieke nazi-sympathisant. De vermoedelijke Griekse nationaliteit van Rastapopoulos valt bovendien te verbinden met het feit dat Griekenland voor de nazi-genocide over een aanzienlijke joodse gemeenschap beschikte. (Frey 2008: 35-36)

Voor het concipiëren van de figuur van Carreidas baseerde Hergé zich grotendeels op de historische figuur van Marcel Bloch. Bloch was een joodsfranse ingenieur en vliegtuigbouwer die tijdens de Duitse bezetting van België weigerde mee te werken met het Franse Vichy-regime. Hiervoor belandde de constructeur van de Mirage-toestellen in 1944 in het concentratiekamp Buchenwald, waaruit hij na acht maanden werd bevrijd. Na de oorlog veranderde hij zijn naam in Marcel Dassault. (Frey 2008: 36) Dr. Krollspell daarentegen heeft veelmeer een uitgesproken Duits klinkende naam (ook al ligt de origine van zijn naam hoogstwaarschijnlijk in het Brusselse woord voor krulspeld) en is in tegenstelling tot Carreidas een fictief persoon. Desondanks gaf Hergé toe dat het aannemelijk was dat hij in een niet zo ver verleden actief was in een concentratiekamp. Een vergelijking met dr. Mengele uit Auschwitz dringt zich hier op. (Frey 2008: 36)

De sleutelscène van het verhaal speelt zich af in een Japanse bunker uit de Tweede Wereldoorlog. In dit schouwspel worden zowel Rastapopoulos, dr. Krollspell als Carreidas verenigd, m.a.w. twee joden en één nazi. De naziedokter, dr. Krollspell, gaat in deze revisionistische fantasie de nogal onsympathieke jood Carreidas te lijf. Tot overmaat van ramp wordt uiteindelijk ook de joodse booswicht, Rastapopoulos, met het waarheidsserum geïnjecteerd. Uit deze vertoning kunnen we bovendien afleiden dat Carreidas een dubbelzinniger personage is dan Hergés voorafgaande scheppingen. Zo verklaarde de tekenaar in een interview dat hij met deze figuur de dualiteit tussen goed en slecht heeft losgelaten. (Peeters 1991b: 7) Hiermee bedoelde hij aan de ene kant dat ondanks het feit dat

Carreidas als een onverbiddelijke valsspeler wordt afgebeeld, hij toch tot de goeden van het verhaal behoort. Zijn dubbelzinnige karakter blijkt aan de andere kant uit het feit dat in een ruzie tussen hem en Rastapopoulos – weliswaar onder invloed van het waarheidsserum – beide figuren tegen elkaar beginnen te bluffen over wie van hen de grootste schurk is. In dit schouwspel worden m.a.w. zowel de ‘goede’ rijke als de ‘arme’ boef in één persoon verenigd. Frey waagt zich aan de interpretatie dat de rook afkomstig van Rastapopoulos cigar een verwijzing zou kunnen inhouden naar de rook uit de gaskamers van de Duitse vernietigingskampen. (Frey 2008: 37-38)

Desalniettemin merkt Frey op dat Hergé in zijn verhaal zo goed als geen expliciete referenties naar de ‘Endlösung’ verwerkt, maar de interpretatie volkomen aan de lezer overlaat. (Frey 2008: 37) Daardoor lijkt het hem weinig waarschijnlijk dat de grote meerderheid van de stripfanaten deze link opmerkt. Bovendien weten slechts een handvol mensen onder de lezers volgens Frey dat Marcel Dassault een jood was die door de nazi’s gefolterd werd en zelfs bijna vermoord.

6.3.3. Hergé en esoterie

In *De Geheimzinnige Ster* (1942) introduceerde Hergé voor de eerste keer een fantastisch element in zijn oeuvre. De oorzaak hiervan moet gezocht worden in de historische periode: in 1942 kon een auteur niet zomaar een actueel motief in zijn werk thematiseren zonder het risico te lopen op censuur. Net daarom experimenteerde men met diverse thema’s die zo ver mogelijk van de politieke actualiteit verwijderd waren. (Peeters 1991a: 7) Maar hoewel de toenmalige politieke actualiteit expliciet vermeden werd, was dit impliciet niet het geval. Voor de goede verstaander vertoonde dit verhaal in heel wat opzichten een voorstelling van de rampspoed die België en Frankrijk destijds had getroffen. Het verhaal zelf was doordrongen van een apocalyptische sfeer, de totale ontreddering van diverse bevolkingsgroepen, die bovendien werden beïnvloed door een nogal radicale en waanzinnige profeet. Daarenboven vertoont de rook van de geëxplodeerde paddenstoelen een erg grote gelijkenis met de paddestoelwolken die enkele jaren later de Japanse steden Hiroshima en Nagasaki zouden teisteren.¹¹(Peeters 1991a: 7-8) Deze futuristische lijn zet Hergé in *De Zeven Kristallen Bollen* (1948) en *Vlucht 714* (1968) verder.

¹¹ In mei 1942 besloot de Amerikaanse regering een kernbom te bouwen. Bovendien was er reeds in 1933 sprake van een internationaal atoomonderzoek/-programma. Ondanks het feit dat Hergé zijn stripverhalen reeds in deze periode zeer goed documenteerde, blijft de vraag of hij hierover op de hoogte was onbeantwoord.

Hoewel Hergé dit zelf ontkent, gelooft hij in de tijd van *Vlucht 714* niet meer onvoorwaardelijk in zijn universum als in de tijd van *De Geheimzinnige Ster* of *De Zeven Kristallen Bollen*. Toch is ook *Vlucht 714* doordrongen van een esoterisch standpunt. Frey (2008) poneert dat “in Flight 714 rationalism and the modern period are displaced by a “comic” or “esoteric” history of the ancient past and a fantastical, science-fiction future, and in using these ideas Hergé popularizes Bergier’s and Pauwels’s vision of history.” (Frey 2008: 40) Frey gaat er namelijk vanuit dat het personage Mik Ezdanitoff gebaseerd is op de journalist Bergier. Deze laatste zou sterke interesse gehad hebben in het mysticisme, telepatie, parapsychologie en andere gelijkaardige onderzoeksgebieden. (Frey 2008: 39) Voor het tijdschrift *Comète* stond het esoterische Franse *Planète* model. Het tijdschrift verkondigde een antidemocratisch geloof in oude beschavingen en bovennatuurlijke krachten. Dit verklaart waarom kapitein Haddock op het einde van het verhaal heel wat religieuze artefacten en relictten in de geheime gangen, die naar de kern van de vulkaan leiden, ontdekt. Esoterie en nazisme gaan bovendien hand in hand. (Frey 2008: 40) Zo was het algemeen bekend dat het esoterische tijdschrift *Planète* verscheidene collaborateurs in dienst had genomen. Daarenboven waren ze de vermeende Franse fascist Raymond Abellio gunstig gezind. De nazi’s aan de andere kant waren van nature uit geïnteresseerd in de diverse esoterische tradities. (Frey 2008: 40) Het erop nahouden van een esoterische gedachtegang was immers typerend voor de extreem rechtse mentaliteit van die tijd. (Frey 2008: 41) Het feit dat Kuifje en zijn vrienden net door een reporter van dit tijdschrift uit de handen van de kwaadaardige Rastapopoulos gered worden, doet vermoeden dat ook Hergé met de ideologie van dit tijdschrift sympathiseerde. Anderzijds is het ook opvallend hoe Hergé op een handige manier de drang om te overtuigen onderdrukt. Zo hoedt hij er zich immers voor om de inzittenden van de UFO weer te geven. (Peeters 1991b: 9)

Zoals vermeld in § 6.2 droomde Hergé van een volwassen strip, een strip die net zoals zijn auteur een evolutie doormaakte. In 1966 vond hij het avontuur in *Kuifje* – en in heel wat andere strips – nog steeds te kinderlijk voor de dingen die de stripauteur(s) wil(len) uitdrukken. Hij maakte er dan ook geen geheim van dat hij zich op een dag wellicht zou toeleggen op een strip met een overwegend filosofisch karakter. (Peeters 1991b: 9) Zo was hij al verscheidene jaren gebiologeerd door de boeken van Charroux, het oeuvre van Pauwels en Bergier, en verscheidene artikels uit de esoterische tijdschriften *Planète* en *Het ochtendrood der magiërs*. *Vlucht 714* was duidelijk één van zijn vele pennenproeven.

6.3.4. Analyse

Bij de analyse van het stripalbum *Vol 714 pour Sydney* constateren we, wanneer we wederom het Franstalige origineel vergelijken met de Nederlandse, Duitse, Engelse en Spaanse vertaling, enkele opvallende overeenkomsten met het voorafgaande album *Tintin au Congo*. De bemiddeling van de vertaler m.b.t. de totaliteit van de boodschap uit zich nl. op een zeer gelijkaardige wijze, d.w.z. dat de algemene tendens om de in het stripverhaal aanwezige ideologie te behouden, zich ook in de vertalingen van het album *Vol 714 pour Sydney* uit. In wat volgt gaan we eerst dieper in op enkele opvallende ideologische standpunten die worden behouden. Daarna zullen we enkele minder frequente voorbeelden van de door de vertaler bewerkstelligde afzwakkingen of versterkingen van Hergés vermeende ideologische standpunten op de voorgrond brengen en duiden.

Op de eerste plaats manifesteert deze gelijkaardige benadering van het album *Vol 714 pour Sydney* zich in de karakterisering van de buitenlandse personages. Met betrekking tot de buitenlandse personages nemen we op taalkundig vlak een bepaalde tendens waar van de manier waarop de Duitse, Engelse en Spaanse vertalers een reeks van taalkundige features behandelen. Deze tendens uit zich – wanneer we het stripverhaal in chronologische volgorde doornemen – in de eerste plaats bij het personage Szut. Zo merken we op dat wanneer kapitein Haddock zijn oude, Estse vriend Szut – letterlijk – omverloopt, Szut op linguïstisch vlak over bijna dezelfde gebreken beschikt als de gehele Kongolese bevolking in *Tintin au Congo*. Ook Szut ondervindt bij wijze van voorbeeld moeilijkheden om de werkwoorden te vervoegen. Dit zorgt ervoor dat hij in de meerderheid van de gevallen enkel en alleen de infinitiefvorm(en) van de werkwoorden hanteert. Het foutieve gebruik van de persoonlijke voornaamwoorden en de ellips van het werkwoord zijn andere kenmerkende voorbeelden. Szuts karakteristieke taalgebruik kunnen we a.d.h.v. de volgende voorbeeldzinnen illustreren:

“Moi pilote avion privée... Vous connaître célèbre milliardaire Laszlo Carreidas, non ? ... Eh bien lui patron de moi...” (FR) > “I pilot private airplane. You know famous tycoon Laszlo Carreidas ?... O.K., him my boss.” (ENG) > “Ich Pilot Priatflugzeug. Sie kennen berühmten Millionair Laszlo Carreidas? ... Er mein Chef...” (DE) > “Yo piloto avión privado. Vosotros conocer célèbre millionario Laszlo Carreidas, ¿verdad?...Pues bien el patron de mi...”(ES)

We stellen bijgevolg vast dat Hergés ideologische standpunt (eventueel een racistisch standpunt zoals in *Tintin au Congo* of het standpunt, dat de Est Szut niet in staat is om goed Frans te spreken) m.b.t. de karakterisering van vreemdelingen in de respectievelijke

vertalingen bewaard wordt – met uitzondering van de Nederlandse vertaling. In het onderstaande zullen we nog enkele soortgelijke voorbeelden van deze karakterisering, die in het desbetreffende album aanwezig is, aanhalen. Later zullen we dieper ingaan op de afwijkingen die de Nederlandse vertaling vertoont.

Een gelijkaardige linguïstische karakterisering treffen we aan bij Mik Ezdanitoff. We haalden reeds aan dat Mik Ezdanitoff geconcipeerd werd naar het voorbeeld van Jacques Bergier. Dit was een joodse Oekraïner, wiens oorspronkelijke naam Yakov Mikhailovich Berger luidde. Hierdoor stellen we in het Franstalige origineel vast dat Hergé het personage Mik Ezdanitoff – wellicht in een poging om het Russische accent na te bootsen – met een nogal extreme, rollende /r/ laat spreken: “Quelle autrre science?...Mais science... euh...extrra-terrestre...” (FR). Ook in de vertalingen wordt dit idiolectale kenmerk van Ezdanitoffs uitspraak overgenomen:

“Was fürr Wissenschaft?...Die...außerrirdische Wissenschaft...” (DE), “¿Qué otra ciencia? ...La ciencia... ejem...extraterrestre...” (ES) > “Welke anderre wetenschap? Maarr... die van het buiten-aardse...” (NL).

Bovendien nemen we in de Franstalige versie nog enkele additionele gebreken waar, zoals het weglaten van de lidwoorden. In het Duits komt dit tot uiting door het niet vervoegen van de werkwoorden. In het Spaans wordt dit dan weer – net zoals bij Szut – uitgedrukt door het steeds vernoemen van het persoonlijke voornaamwoord, bijv. “Sí, yo siento algo anormal, prreparrarre...”(ES).¹² Enkel de Engelstalige vertaler kiest ervoor om de dubbele /r/ niet te behouden. Maar hij opteert ervoor om de kenmerkende uitspraak a.d.h.v. een andere vertaalwijze, die min of meer hetzelfde effect nastreeft, weer te geven: “in zis ancient temple forgotten by men, but not by...er...others, who have been comink here for thousand of years...” (ENG) In dit voorbeeld wordt de Engelse uitgang ‘-ing’ van de ‘present participle’ vervangen door ‘-ink’. Daarenboven lispelt Mik Ezdanitoff – bijv. “zis” i.p.v. ‘this’, wat een typische uitspraak is van anderstaligen die Engels leren. Dit is een vorm van compensatie in de vertaling.

¹² Het Spaans is een pro-drop-taal, en het persoonlijke voornaamwoord wordt via de uitgang van het werkwoord gemarkeerd. Het Spaanse persoonlijke voornaamwoord wordt enkel uitgedrukt om een bepaald contrast weer te geven of om (eventueel) het onderwerp van de persoonsvorm te beklemtonen. In alle andere functies – zoals b.v. het onderwerp van de zin – wordt het persoonlijke voornaamwoord niet uitgedrukt. Door het voornaamwoord uit te drukken wanneer het als onderwerp fungeert, weet een Spanjaard meteen dat Mik Ezdanitoff geen ‘native speaker’ is.

Een derde en laatste, gelijkaardige voorbeeld vinden we op pag. 11 terug, wanneer Carreidas een telefoon krijgt uit New York. Carreidas' Napolitaanse steward antwoordt als volgt:

“Si Signor Commendatore ouné communication dé New York” (FR) > “Telefono aus New York für il Signor Commendatore” (DE) > “Una comunicacione de Nueva York para usted, signor Commendatore” (ES) > “Telefono from New York for il signor Commendatore” (ENG)

Net als Hergé kiezen de Engelse, Duitse en Spaanse vertalers ervoor om de steward van Carreidas een Italiaans accent toe te bedelen. Dit accent uit zich in woorden zoals “telefono” of “comunicacione” die een typische Italiaanse uitgang, meer bepaald op -o, aangemeten krijgen. Bovendien wordt de typische aanspreektitel “[il] signor Commendatore” in alle vertalingen behouden. Hierdoor wordt ook deze figuur in het album *Vol 714 pour Sydney* en zijn respectievelijke Duitse, Engelse en Spaanse vertalingen als een buitenlander geconcipieerd en als dusdanig expliciet voorgesteld. Een mogelijke verklaring voor het behouden van deze specifieke typering van de personages werken we in onderstaande paragraaf uit.

Zoals we uit deze drie voorbeelden uit het album *Vol 714 pour Sydney* kunnen afleiden, beperkt het karakteriseren van buitenlandse personages a.d.h.v. hun uitspraak of taalgebruik zich niet tot één enkel album, meer bepaald *Tintin au Congo*, maar wordt deze strategie in diverse albums aangewend. Het is m.a.w. eigen aan de stijl van Hergé. Daarom lijkt het ons geoorloofd dat de vertaler tijdens het vertaalproces niet ingrijpt en het karakteristieke taalgebruik van de personages getrouw nabootst – eventueel op een andere manier gevolgd door een vorm van compensatie in de vertaling. Daarenboven lijkt het ons aannemelijk dat het nooit Hergés bedoeling was om buitenlanders op deze wijze te discrimineren. Hij gebruikt deze methode in eerste instantie om aan te tonen dat het desbetreffende personage niet dezelfde taal als Kuifje en zijn vrienden spreekt en uit het buitenland afkomstig is. Het valt anderzijds niet uit te sluiten dat deze linguïstische gemarkeerdheid van de personages voortvloeit uit Hergés persoonlijk (racistisch) geïnspireerde ideologie. Bijgevolg is het minder verwonderlijk dat een vertaler, zoals de Nederlandse, de keuze maakt om dit vermeende racistische perspectief van het album af te zwakken. Hier gaan we later op in.

Tegen het vermeende racistische karakter van Hergé spreekt de volgende passage. Indien Hergé vreemdelingen een nogal kinderlijke taal uit racistische overwegingen zou aanmeten, dan zou hij dit zonder twijfel ook doen met de matroos die op pag. 8 ter nauwer

nood aan een botsing met de privé-jet van Carreidas ontsnapt. Deze matroos roept uit: “Kurang Adjar! Apta tidak bisa lihat sajapoenja lajar! Apa gila!”. Dit is in tegenstelling tot de andere personages echter geen grammaticaal incorrect taalgebruik, maar weldegelijk authentiek Indonesisch. Dit heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat Hergé in zijn latere periode veel meer de drang voelde – in tegenstelling tot de periode waarin hij *Tintin au Congo* schreef – om zijn stripverhalen goed te documenteren en realistischer te maken. Bijgevolg wordt deze uitroep in diverse strips – maar niet in de versies die we in dit onderzoek met elkaar vergelijken – vertaald, weliswaar in de meeste gevallen met een voetnoot. (Mar 2008) De betekenis van deze uitroep is als volgt: “What bad manners! Can't you look out for my sails! Crazy!” (ENG).

Net zoals bij Hergés vermeende racistische perspectief m.b.t. de karakterisering van de uitheemse personages, merken we in tweede instantie op dat ook de diverse vooroordelen ten opzichte van deze figuren niet door de vertalers worden gewijzigd. Net zoals in het album *Tintin au Congo* worden vreemdelingen opnieuw als laf en lui afgebeeld. Een passend voorbeeld vinden we in de volgende passage. Wanneer de Indonesische huurlingen het bevel van Rastapopoulos om een grot binnen te gaan uit religieuze overwegingen naast zich neerleggen – de toegang tot deze grot werd hen door hun goden verboden – reageert Allan, de kompaan van Rastapopoulos als volgt:

“Les valeureux combattants de la révolution ont peur d'un ivrogne, d'un gamin et de quelques chauves-souris !?!...” (FR) > “Are the brave soldiers of the revolution afraid to tackle a drunken sailor, an undersized urchin and a few bats?!?” (ENG)> “Kapitulieren die tapferen Revolutionäre jetzt etwa vor einem alten Säufer, einem Lausebengel und ein Paar Fledermäusen?!?!...” (DE) > “¿Los valerosos combatientes de la Revolución tienen miedo de un borracho, un mequetrefe y de unos cuántos murcielagos?...” (ES) > “Zijn de moedige krijgers van de revolutie bang voor een dronkaard, een jongetje en een paar vleermuizen?” (NL)

Na deze ironische uitspraak van Allan antwoordt Rastapopoulos: “Ça va vous couter cher, bande de froussards!” (FR) > “Das kommt euch teuer zu stehen, ihr Feiglinge! (DE)> “You'll pay dearly for your cowardice, you dogs!” (ENG) > “¡Esto os costará caro, banda de cobardes !...” (ES) > “Dat zal jullie duur te staan komen, lammelingen!” (NL) Uit de vertalingen blijkt dat de vertalers zich weinig bekommeren om de diverse beschuldigingen die Rastapopoulos en Allan in het stripverhaal uiten.

Het is opvallend dat ook de Nederlandse vertaler – die nochtans de linguïstische karakterisering van de buitenlandse figuren afzwakt – deze vooroordelen en ironie van Rastapopoulos en Allan, bijv. “lammelingen” en “moedige krijgers”, weldegelijk in zijn vertaling behoudt. Een verklaring voor het niet aanpassen van deze uitspraken, ligt waarschijnlijk in het feit dat deze beschuldigingen van de schurken uit het verhaal afkomstig zijn. Het zijn enkel zij die er een dergelijke visie op nahouden. Zo is het namelijk hun taak om het ‘kwade’ – en de bijhorende perspectieven – in stripverhalen te vertegenwoordigen. Bijgevolg is het moeilijker – en bovendien minder waarschijnlijk – om een dergelijke uitspraak met een gegronde reden tot het ideologische perspectief van de auteur te herleiden.

Aan de andere kant krijgt de volgende uitspraak van Rastapopoulos op éénzelfde wijze – indien we de stelling van Frey (2008) volgen – in alle onderzochte vertalingen (door het intact laten van het origineel en de bijhorende connotaties) een wel heel nare betekenis:

“Qui donc a parler de tortures, mon cher? Pour qui nous prenez-vous?...Pour des sauvages ? ...Fi ! Quelle grossière erreur ! Sachez que le docteur Krollspell a mis au point un très efficace sérum de vérité, qui vous arrachera sans douleur le secret que vous vous refuser à nous livrer. ” (FR) > “Wie heeft het over martelen gehad?...Voor wie houden we jullie ons? Voor kannibalen ofzo?... Foei toch dat is lasterlijke taal! Nee, heren! Dokter Krollspell heeft een zeer effectief waarheidsserum uitgevonden, waarmee hij zonder moeite of pijn elk geheim uit u kan krijgen, dat u verborgen wilt houden.” (NL) > “Who mentioned torture, my dear laszlo? Whatever do you take us for?...Savages?...Shame on you! How vulgar!...We aren’t going to hurt you. Kind doctor Krollspell has just perfected an excellent variety of truth drug. It’s a painless cure for obstinate people who have little secrets to conceal.” (ENG)

Dit is niet alleen een ironische en sarcastische passage, maar bovendien een passage waar we een ontkenning van de holocaust in zouden kunnen herkennen. Daarenboven zouden we het kunnen linken aan de diverse experimenten die op de joden werden uitgevoerd tijdens WOII.

Een link met WOII is waarschijnlijk, aangezien in het album – en de vertalingen – diverse referenties m.b.t. de Tweede Wereldoorlog voorhanden zijn. Zo behoudt dokter Krollspell bijv. in alle vertalingen zijn nogal typisch Duits klinkende naam. Bovendien blijft men in alle (onderzochte) edities vertalen dat Kuifje en zijn vrienden opgesloten zitten in een Japanse bunker – waarin nota bene de sleutelscène van het verhaal zich afspeelt. In deze Japanse bunker, een restant uit de Tweede Wereldoorlog, test de vermeende ‘nazi-dokter’ Krollspell op de joodse proefkonijnen van dienst, meer bepaald Carreidas en Rastapopoulos,

een experimenteel waarheidsserum uit. Dit toont aan dat een link met de holocaust niet ondenkbaar is en deze passage bijgevolg een luguber karakter toebedeeld krijgt.

In een poging om deze link af te zwakken had men het adjectief, waardoor het zelfstandig voornaamwoord ‘bunker’ wordt voorafgegaan, kunnen vervangen door een ander adjectief, bijv. Indonesisch, dat deze link niet zichtbaar maakt. Een andere mogelijkheid was het elimineren van het desbetreffende adjectief. Het feit dat deze implicatie in de vertalingen behouden blijft, toont aan dat de vertalers het Franstalige origineel getrouw willen vertalen. De mogelijkheid bestaat er anderzijds ook in dat de vertalers deze link tijdens het vertaalproces niet maken, maar dat is niet zo waarschijnlijk.

Nu we enkele voorbeelden aangehaald hebben van de manier waarop de vertalers Hergés vermeende ideologische standpunten in de vertalingen van het album *Vol 714 pour Sydney* behouden, gaan we over naar een tweede reeks van aanpassingen die door bepaalde vertalers – evenwel sporadisch – worden doorgevoerd, meer bepaald het afzwakken van de in het verhaal aanwezige ideologie.

Met betrekking tot de vertaling van het esoterische karakter van de strip kunnen we de volgende vaststellingen maken. We zien dat de Engelse vertaler als enige het esoterische karakter van de strip probeert af te zwakken. Dit blijkt o.a. uit het feit dat de vertaling van het esoterische tijdschrift ‘Comète’, waarvoor Mik Ezdanitoff werkt, in de Engelse editie van het stripverhaal afwijkt van het origineel. Terwijl in de andere versies het tijdschrift *Comète* steeds nauwgezet vertaald wordt (“Comète” (FR) > “KOMEET” (NL) > “Cometa” (ES) > “Komet” (DE)), gebeurt dat in het Engels niet. De Engelse vertaler kiest ervoor om het tijdschrift te vertalen met de term “Space-Week” (ENG). Op deze manier blijft de link met het esoterische karakter van het tijdschrift weliswaar enigszins behouden. Toch lijkt het ons niet onmogelijk dat de Engelstalige lezer het tijdschrift in eerste instantie als een empirisch wetenschappelijk tijdschrift voorstelt dat de lezer informeert over de meest recente ontwikkelingen in de sterrenkunde en ruimtevaart, terwijl het tijdschrift *Comète* dit onder geen beding kan impliceren.

De link die – in tegenstelling tot de link met het esoterische karakter van het tijdschrift – met zekerheid verloren gaat, is de link tussen het tijdschrift ‘Comète’ en de bekende Franse journalist Jacques Bergier van het gelijknamige tijdschrift. Deze vaststelling roept meteen de volgende vraag op of de naamsverandering met opzet wordt toegepast om deze samenhang met Jacques Bergier, die in het verhaal aanwezig is, teniet te doen. Of oordeelde de vertaler dat de Engelstalige lezer deze link toch niet zou kunnen vaststellen, waardoor hij er het nut niet van inzag om de oorspronkelijke benaming van het tijdschrift te bewaren? Hoewel het

verband tussen beide nog steeds deels in de voornaam van de journalist aanwezig is – de echte naam van Jacques Bergier luidde Yakov Mikhailovich Berger – lijkt het onwaarschijnlijk dat de Engelstalige lezer – door de afwijkende vertaling van het tijdschrift – nog in staat is om deze samenhang tijdens het leesproces te reconstrueren.

Een markante vaststelling die ervoor zou kunnen pleiten dat de Engelstalige vertaler geen boodschap had aan het esoterische karakter van de strip, is de volgende uitspraak van Mik Ezdanitoff. Wanneer de piloot van het buitenaardse ruimteschip Kuifje en zijn vrienden komt ophalen spreekt hij de piloot met de volgende titel aan:

“Allo, grand pilote, remontez échelle...Vite!” (FR) > “Aló grran piloto, suban la escalerra ... ¡Rápido!” (ES) > “Hallo grrote piloot, haal de ladderr op !” (NL) > “Hallo großer Pilot, schnell einziehen Leiterr” (DE)

In elke vertaling – met uitzondering van de Engelse versie – wordt de piloot van het ruimteschip aangesproken met ‘grote’ piloot. De Engelstalige versie opteert echter voor de aansprektitel ‘Chief pilot’ zoals uit het volgende citaat blijkt: “You raisink ladder quickly, Chief pilot!” (ENG) De vertaler kiest in dit geval voor een eerder technische term. Een term die bovendien de ruimtewezens minder verheerlijkt. We leiden hieruit af dat de Engelstalige vertaler eerder sceptisch staat tegenover het esoterische karakter van de strip. In ieder geval wenst de vertaler geen klemtoon te leggen op een mogelijk geloof in het buitenaardse of de ondergeschiktheid van de mens aan superieure ruimtewezens.

We wezen er reeds op dat in alle vertalingen met uitzondering van de Nederlandse vertaling de vreemdelingen op taalkundig niveau op stereotype wijze worden geportretteerd. Aan de basis van dit karakteristieke taalgebruik zou een vermeende racistische ideologie vanwege Hergé kunnen liggen. Hoewel wij niet ten volle van deze racistische invalshoek overtuigd zijn, moet de Nederlandse vertaler geoordeeld hebben dat een dergelijke stereotypering niet meer van toepassing was op onze huidige multiculturele maatschappij. Hij pastte deze kenmerkende stijl van Hergé nl. niet toe, omdat hij kennelijk vond dat de lezer dit als hinderlijk of racistisch zou kunnen ondervinden. Aan de andere kant is het best mogelijk dat persoonlijke ideologische standpunten van de vertaler aan een dergelijke besluitvorming hebben bijgedragen. De Nederlandstalige vertaler opteerde er dan ook voor om de Estse piloot Szut op éénzelfde linguïstisch niveau te plaatsen als Kuifje en zijn vrienden. Zo lezen we op pag. 17 het volgende:

“Ik vlieg een privé-vliegtuig...Kennen jullie de beroemde miljardair, Laszlo Carreidas? Nee? Nou, dat is mijn baas!” (NL).

Het is opvallend dat in de Nederlandse vertaling Szut in tegenstelling tot de andere onderzochte edities van *Vol 714 pour Sydney* de werkwoorden correct vervoegt en de persoonlijke voornaamwoorden op een accurate wijze hanteert.

De afzwakking van dit vermeende ideologische perspectief beperkt zich in de Nederlandse vertaling echter niet tot de figuur van kapitein Haddocks oude vriend Szut, maar deze trend stellen we ook vast bij de andere buitenlandse personages, die in het verhaal optreden. Zo koos de Nederlandse vertaler ervoor om ook Mik Ezdannitoff correct Nederlands te laten spreken. Bijgevolg treffen we geen ellipsen van werkwoorden en/of lidwoorden aan. De werkwoorden worden vervoegd en de zinstructuren en woordvolgorde zijn normaal. Anderzijds werd de dubbele /r/ wel behouden: “Welke anderre wetenschap? Maarr... die van het buiten-aarrdse...” (NL).

Eenzelfde ideologische benadering stellen we vast bij Carreidas' Napolitaanse steward. Terwijl we in de Duitse, Engelse en Spaanse voorbeelden een duidelijk Italiaans accent bespeuren, wordt het karakteristieke taalgebruik van de Napolitaanse Steward in de Nederlandstalige versie amper behouden. Enkel de aanspreektitel wordt in alle onderzochte talen bewaard. Zo lezen we ook in de Nederlandstalige versie: “New York aan de lijn voor u, signor Commendatore...” (NL). Hoewel in deze zin de Italiaanse aanspreekvorm behouden wordt, vertoont de rest van de zin geen andere opvallende Italiaanse eigenschappen meer zoals dit in het Franse origineel en de Duitse, Spaanse en Engelse vertaling het geval is, bijv. *ouné* (FR), *telefono* (ENG, DE), etc. Een reden voor de keuze van de hierboven geïllustreerde vertaalstrategie van de Nederlandstalige vertaler moet waarschijnlijk gezocht worden in het feit dat strips in de Lage Landen vaak door erg jonge kinderen gelezen worden – veel meer dan in het buitenland (Zannetin 2008: 2). Het zou dus best kunnen zijn dat de vertaler deze enigszins warrige taal, meer bepaald het ‘code-switchen’ van Carreidas' Napolitaanse steward (Italiaans enerzijds en het gebruik van een tweede taal, waarin het volledige album werd vertaald anderzijds), als te moeilijk bevond. Ook zou het kunnen zijn dat de vertaler een dergelijk taalgebruik opnieuw als hinderlijk ervoer of rekening hield met de vermeende racistische connotatie van het taalgebruik.

Hoewel de Nederlandse vertaler deze stereotype karakterisering van het taalgebruik van de vreemdelingen afzwakt, versterkt hij o.a. in het volgende, zeer opvallende voorbeeld, dat in de diverse vertalingen zeer uitlopende vertalingen teweegbrengt, de manier waarop het album *Vol 714 pour Sydney* zinspeelt op de vermeende nazistische ideologie:

“Au milieu de ces volatiles de malheur?!...” (FR) > En medio de este banda de aves siniestras?...” (ES).

Deze zin wordt door kapitein Haddock geuit wanneer hij een grot, die door een grote kolonie vleermuizen is bewoond, binnentreden moet. Op zich is er niks vreemd aan deze zin – in de Franstalige versie wordt enkel naar de vijandelijke houding van kapitein Haddock tegenover de vleermuizen verwezen. Bijgevolg opteert de Spaanstalige vertaler – zoals we dat van hem gewoon zijn – ervoor om de zin letterlijk te vertalen. Ook in de Duitse vertaling blijft de vertaler de verwijzing naar de vleermuizen trouw, maar de vertaling luidt iets anders: “In diese Vampirhöhle? Ich denke nicht daran! Niemals” (DE) Hier wordt het duistere en onheilspellende effect van de vleermuizen benadrukt – bovendien wordt er een link gemaakt tussen vleermuizen en vampirisme. Op ideologisch vlak wijkt de Duitse en Spaanse vertaling dus niet zoveel af van de oorspronkelijke Franse editie.

De Nederlandstalige vertaling brengt daarentegen expliciet een andere connotatie en denotatie tot uiting. Kapitein Haddock maakt een vergelijking tussen de onheilspellende vleermuizen en een Duitse vliegtuigbouwer uit de 2^{de} wereldoorlog. Hij roept namelijk uit: “Tussen die troep Messerschmidts?” (NL). Messerschmidt, die o.a. een tijdgenoot was van Anthony Fokker, was tijdens de Tweede Wereldoorlog één van de belangrijkste Duitse constructeurs van jachtvliegtuigen. Dit zou dan de tweede vliegtuigbouwer zijn (cf. 6.3.2., Carreidas wordt geconcipieerd naar de joodsfranse ingenieur én constructeur van de Mirage-toestellen: Marcel Bloch, alias Dassault) die in dit verhaal opduikt. Messerschmidt werd hoofdzakelijk bekend door zijn ME-jachtvliegtuigen. Hij was het die het prototype van 's werelds eerste operationele straaljager aan Hitler voorstelde. Op Hitlers vraag of dit toestel ook vracht zou kunnen vervoeren antwoordde hij instemmend. Het prototype werd omgevormd tot een bommenwerper en Messerschmidt had een contract voor het Duitse leger op zak. Hiermee trad hij in de voetsporen van zijn vader die tijdens de Eerste Wereldoorlog aan de Duitse natie een gevierd grootleverancier van vliegtuigen was (S.N. 2008-2009). Het is m.a.w. duidelijk dat de Nederlandse vertaler de link tussen het stripverhaal en de nazistische ideologie probeert te versterken of explicieter poogt weer te geven. Anderzijds moeten we wel opmerken dat de overgrote meerderheid van het doelpubliek – dat nog steeds uit jongvolwassenen bestaat, voor wie WOII zo goed als onbekend is – niet meteen zal weten wie of wat Messerschmidt was.

Deze connotatieve verwijzing treffen we tot slot ook aan in de Engelse vertaling – zij het in een iets andere vorm: “And be dived-bombed by vampires? ...” (ENG). Hier worden de

Nederlandse als de Duitstalige versie als het ware met elkaar verenigd. Kapitein Haddock refereert hier enerzijds aan de vleermuizen, maar kent hen de eigenschap “dived-bombed” toe. Opnieuw wordt een parallel getrokken met de bommenwerpers van Messerschmidt uit de Tweede Wereldoorlog – ook al was dit misschien niet de bedoeling. Bij deze vertalingen lijkt de interpretatie van Frey dan ook niet meer zo vergezocht.

Een andere opmerkelijke vertaling met een dergelijk versterkend karakter stellen we in het Nederlandse album *Vlucht 714* vast, wanneer kapitein Haddock twee Indonesische huurlingen knevelt. Tijdens deze actie uit kapitein Haddock in het Franstalige origineel de volgende zin:

“Excuse-moi de te ficeler ainsi, mon gars, mais un marin, tu sais, ça adore faire des noeuds!” (FR) > “Sorry, old man, but you know how a sailor has a passion for knots” (ENG) > “Entschuldige, daß ich dich so fessele, mein Junge, aber ein Seemann macht zu gern Knoten.” (DE)

Uit deze voorbeelden blijkt dat de Engelse en Duitse vertalers het Franse origineel woordelijk naleven. Beide zinnen verwijzen naar het voormalige zeemansleven van kapitein Haddock. De Spaanse vertaler doet deze verwijzing naar kapitein Haddocks zeemansverleden echter teniet. Hij doet namelijk een beroep op het Spaanse spreekwoord: “Al que algo quiere, algo le cuesta...” (ES). Dit impliceert dat wanneer men iets bereiken wil, men steeds iets in de plaats moet geven (men mag m.a.w. wanneer men een bepaalde doelstelling halen wil, niet denken dat het vanzelf zal gaan). Hier sluit de Nederlandse vertaling, die beroep doet op de uitdrukking “voor een omelet zijn onvermijdelijk een paar gebroken eieren nodig!” (NL), in zekere zin bij aan. In tegenstelling tot de Spaanse uitdrukking draagt deze uitspraak een sterke ideologische lading met zich mee. De uitdrukking gaat namelijk terug op de bekende Franse uitdrukking “on peut pas faire des omelettes sans casser des œufs” (FR). De ideologie van het spreekwoord ligt daarin dat het vaak gehanteerd wordt om duidelijk te maken dat wanneer men een bepaald doel wil bereiken men vaak opofferingen moet doen. Dit laatste spreekwoord is meer dan de Spaanse uitdrukking te situeren in een politieke of sociale context. In dit stripverhaal kan dit bovendien gelinkt worden aan WOII en de diverse slachtoffers die deze oorlog geëist heeft. Daarom had de vertaler er objectief wellicht beter aan gedaan om ofwel – zoals de Spaanse vertaler – voor een zegswijze te opteren die deze connotatie niet heeft, ofwel gewoonweg het origineel te volgen (aangezien men mag aannemen dat de lezers van de strip op de hoogte zijn van kapitein Haddocks zeemansverleden).

Het versterken van de ideologie beperkt zich niet tot de Nederlandse vertaling van *Vol 714 pour Sydney*, maar constateren we ook in de Engelse vertaling van het album. In het Engelse album wordt – indien we Frey (2008) volgen in zijn redenering dat Laszlo Carreidas een jood is – de manier waarop Carreidas karakteriële identiteit in de vertalingen vorm krijgt, versterkt. Zo lezen we, wanneer Szut aan Carreidas vertelt dat Kuifje en zijn vrienden de eerste mannen op de maan waren, het volgende antwoord: “Mais je crois, en effet, déjà avoir vaguement entendu parler de vous à propos de je ne sais plus de quelle expédition.” (FR). In de Engelstalige en Duitstalige versie wordt Carreidas’ uitspraak versterkt:

“Ich glaube, ich habe irgendwas über ihre Expedition gelesen. Aber die Börse war wohl nicht davon betroffen...” (DE) > “I do vaguely remember some expedition, but the details escape me... As I recall it didn’t effect the stockmarket.” (ENG)

Het is opmerkelijk dat beide vertalingen dezelfde toevoeging hebben. Dit is waarschijnlijk te wijten aan het feit dat er twee verschillende vertalingen in omloop zijn van het album *Vol 714 pour Sydney*: een eerste vertaling dateert uit het jaar 1968, een tweede, nieuwere vertaling werd omstreeks het jaar 1987 op de markt gebracht. Hoe dan ook is het markant dat beide vertalingen over dezelfde toevoeging beschikken. Hierdoor wordt de uitspraak uit het Franstalige origineel versterkt door er enerzijds op te wijzen dat hun daad volgens Carreidas niet zo groots was, aangezien het geen wezenlijke impact had op de beurs. Anderzijds versterkt dit het beeld van Carreidas als joodse miljonair, die enkel en alleen voor geld belangstelling toont.

In de Engelstalige en Duitstalige versie wordt deze strategie consequent doorgetrokken. Zo lezen we op pag. 12:

“Donner und Börsenkrach. Das ist heute schon das dritte mal, daß ich lache!” (DE) > “Great stockes and shares. That’s the third time I’ve laughed today.” (ENG)

Opnieuw is er hier in het Franstalige origineel geen enkel spoor van. In het origineel lezen we enkel en alleen het volgende: “Tiens tiens! j’y songe: ça fait la troisième fois que je ris aujourd’hui.” (FR).

Een laatste voorbeeld dat getuigt van de egoïstische en harteloze voorstelling van de figuur van Carreidas, treffen we aan in de volgende scène. Op het einde van het verhaal vraagt een reporter aan Carreidas welke gevoelens het verlies van drie van zijn bemanningsleden oproept. Carreidas antwoordt als volgt:

“ Ce qui est plus ennuyeux, c’est que j’ai perdu mon chapeau: un Bross et Clackwell d’avantguerre... et ça c’est irremplaçable.” (FR) > “Het ergste is nog dat ik mijn hoed verloren heb, een Bross en Clackwell van voor de oorlog...En dat is onherstelbaar” (NL) > “Pero lo más triste ha sido que perdí mi sombrero : un Bross y Clackwell de antes la guerra... y eso, caballeros es irreparable.” (ES) > “Viel schlimmer finde ich, daß ich meinen Hut verloren habe: einen Bross und Clackwell von vor dem Kriege!...”(DE)

Alle vertalingen met uitzondering van de Engelse stroken met het Franstalige origineel. De Engelse vertaler versterkt Carreidas’ wrede standpunt door toevoeging van het adjectief ‘absolutely’ :

“What really annoys me, though, is that i lost my hat: a pre-war Bross and Clackwell. And that’s absolutely irreplaceable” (ENG).

Dit vormt bovendien een scherp contrast met de Duitse vertaling, die deze laatste zin achterwege laat.

Tot slot willen we nog de volgende opvallende wijzigingen aanhalen. Het is opmerkelijk dat de Duitse vertaler in dit album – net als in het album *Tim im Kongo* – wederom een Duits woord zoals *Dingsbums* gebruikt, nl. het woord *Dingsda*. In dit specifieke geval wil de vertaler duidelijk maken dat Kapitein Haddock helemaal niet met de nieuwe technologie van de buitenaardse wezens vertrouwd is. Dit loopt parallel met het album *Tim im Kongo*, waarin de Kongolese bevolking niet vertrouwd is met de ‘dingen’ die de westerse beschaving ten tijde van de kolonisatie introduceerde. Bijgevolg zou men kunnen stellen dat de vertaler door het hanteren van dit woord eerder ‘het niet vertrouwd zijn met’ wil uitdrukken i.p.v. de Kongolezen op een bepaalde manier te discrimineren. Aan de andere kant ligt het grote verschil tussen *Flug 714 nach Sydney* en *Tim im Kongo* in de gebruiksfrequentie van het woord. In het eerstgenoemde album wordt het slechts éénmaal gebruikt, terwijl het in het laatstgenoemde album erg vaak aangewend wordt. Daarom valt een discriminerende houding bij het laatstgenoemde album niet uit te sluiten.

Een laatste merkwaardige verandering stellen we vast wanneer we er de Engelstalige vertaling op naslaan. We lezen dat dr. Krollspell teruggevonden is in Cairo, terwijl in het origineel en de andere vertalingen sprake is van New Delhi. Bovendien is het sowieso al vreemd dat Hergé op het einde van het verhaal nog verwijst naar dokter Krollspell. Het wijzigen van de stad waar Krollspell actief was als directeur van een psychiatrische instelling zou de overeenkomsten met een ex-nazi dokter zoals bijv. Dr Josef Mengele, Dr. Theodor

Morell (Hitlers persoonlijk arts) of Aribert Heim (alias Dr. Death) nog kunnen vergroten. Dr. Heim is bovendien gedurende 30 jaar in Cairo ondergedoken – al was dit waarschijnlijk toen de vertaling gemaakt werd nog niet met zekerheid geweten.¹³

Uit de bovenstaande analyse van het album *Vol 714 pour Sydney* kunnen we opnieuw besluiten dat we net zoals bij het album *Tintin au Congo* drie verschillende tendensen kunnen onderscheiden m.b.t. de vertaling van het album.

Een eerste tendens is tevens ook de meeste toegepaste tendens van de drie. Deze algemene trend houdt in dat alle vertalers – voor zover mogelijk – de ideologische standpunten zo getrouw mogelijk proberen te vertalen. Dit hebben we in hoofdzaak geïllustreerd a.d.h.v. de opvallende en specifieke overeenkomsten tussen het taalgebruik van de vreemdelingen, die in het stripverhaal ten tonele worden gevoerd, alsook de diverse vooroordelen, die in de strip worden behouden. Bijgevolg kwamen we tot de constatering dat de mediëringsgraad van de Duitse en Spaanse vertalers zich in de overgrote meerderheid van de gevallen beperkt tot een minimale tussenkomst. De vertaler die hier het best in slaagt, is opnieuw de Spaanse vertaler. Deze vertaler verandert tijdens het vertaalproces amper of nooit het ideologische perspectief van het album. Ook de Duitse vertaler heeft duidelijk zo min mogelijk het ideologische perspectief van het album gewijzigd.

In tegenstelling tot de andere albums sluit het Nederlandstalige album *Vlucht 714* veeleer aan bij de tweede vastgestelde tendens. Deze trend impliceert dat het ideologische perspectief van het verhaal wordt afgezwakt. We illustreerden dit a.d.h.v. de afzwakking van de specifieke taalkundige features die elke racistische implicatie, die ook maar in het taalgebruik zou kunnen aanwezig zijn, wegneemt. Aan de andere kant toonden we niet alleen aan dat de Nederlandse vertaling elementen in de vertaling afzwakt, maar dat dit ook bij de Engelse vertaler het geval is. We zagen dat deze laatste er bijna alles aan doet om het esoterische karakter van de strip teniet te doen. Maar dit is niet het enige wat de Nederlandse en Engelse vertaling met elkaar gemeen hebben.

De verwantschap die de bovenstaande vertalingen met elkaar delen, komt overeen met de derde en laatste tendens die we in onze analyse vaststelden. Deze laatste tendens bestaat erin dat zowel de Nederlandse als de Engelse vertalers – en slechts in zeer beperkte mate de Duitse vertaler – het aanwezige ideologische perspectief in het verhaal tegelijkertijd gaan versterken. De Nederlandse vertaling versterkt over het algemeen de link tussen het album en het nazi-verleden (jodenvervolging en experimentele proeven). De Engelse vertaler versterkt

¹³ Voorheen werd de Duitse justitie getipt dat Heim tussen 1967 en het begin van de jaren zeventig als politiearts in Cairo had gewerkt. Dit was echter een dood spoor. (Berends 2009)

in hoofdzaak de samenhang tussen Carreidas en zijn vermeende joodse identiteit. We kunnen hieruit afleiden dat m.b.t. deze twee vertalingen, de mediëring van de vertalers zich niet beperkt tot een minimale graad. Hier is veeleer sprake van een partiële mediëring (zowel ter afzwakking als ter bevordering van Hergés ideologie) vanwege de vertalers. Het is, tot slot, opvallend dat de Engelse vertaler zowel voor het album *Tintin au Congo* als *Vol 714 pour Sydney* diegene is, die het meest ingrijpt tijdens het vertaalproces.

7. Besluit

Zoals we in deze paper hebben aangetoond, heeft de bijzondere, intermediaire plaats, die de vertaler in het vertaalproces aanneemt, aan de vertaler alsmear de mogelijkheid geboden om – bewust of onbewust – de doeltekst te manipuleren. Daarenboven heeft de vraag of ideologie in staat is om de vertaalstrategieën te beïnvloeden reeds menig vertaalwetenschapper weten te boeien. In dit onderzoek hebben we deze twee belangwekkende vraagstellingen in de mate van het mogelijke proberen te combineren. Het doel van deze paper bestond er m.a.w. in om na te gaan in hoeverre een vertaler invloed (cf. § 3.4. ‘macht’) kan uitoefenen m.b.t. het ideologische perspectief, dat in de brontekst aanwezig is.

Het onderzoek werd respectievelijk onderverdeeld in een theoretische en empirische studie. In functie van het theoretische kader van dit onderzoek poogden we in eerste instantie de begrippen taal, cultuur en ideologie te duiden (cf. §1 & §2). Hiervoor deden we in het bijzonder een beroep op de studies van de vertaalwetenschappers Hatim & Mason (1994, 1997) en Munday (2007). Dit werd gevolgd door een situering van de problematische, intermediaire positie, die de vertaler tijdens het vertaalproces inneemt (cf. §3). Zo is de vertaler volgens diverse vertaalwetenschappers een individu, dat “a space in between other spaces” (Tymoczko 2003: 85) inneemt. Dit wil zeggen dat de vertaler zich tussen twee culturen bevindt: de cultuur uit de brontekst enerzijds en de cultuur uit de doeltekst anderzijds. Door beroep te doen op Tymoczko (2003) toonden we aan dat dit niet noodzakelijkerwijs het geval was.

Desondanks valt het echter niet te ontkennen dat de vertaler een specifieke functie inneemt, die afwijkt van de auteur van een tekst. Bijgevolg lag de focus van het vierde en laatste hoofdstuk – i.v.m. ideologie en vertaling – op de diverse mogelijkheden waarop een vertaler tijdens het vertaalproces kan ingrijpen. We toonden aan dat de totaliteit van de boodschap uit drie contextdimensies bestond (een communicatieve, pragmatische en semiotische), die de vertaler steeds in het oog moet houden, indien hij een accurate weergave

van de tekst wil nastreven. Aan de andere kant verstrekten we ook inzicht in de manier waarop een vertaler op een bewuste wijze kan ingrijpen tijdens de vertaling van de brontekst. Indien de vertaler besluit om zijn machtige positie tijdens het vertaalproces te misbruiken, constateren we in hoofdzaak twee mogelijkheden: enerzijds het aanpassen van de ideologie in de brontekst aan zijn persoonlijke overtuigingen en anderzijds het aanpassen van de brontekst aan de heersende maatschappelijke ideologie.

Na het theoretische gedeelte m.b.t. ideologie en vertaling, gingen we dieper in op de bijzonder natuur van stripverhalen (cf. § 5). Na aandacht te hebben besteed aan de definiëring van het stripverhaal (cf. § 5.1.) en de ideologische veranderingen die het in de loop der geschiedenis (cf. § 5.2.) onderging, bleken de eigenschappen van een strip (cf. 5.3.) complexer dan dat men op het eerste gezicht zou vermoeden. Zo kwamen we tot de conclusie dat strips culturele producten zijn, die door een specifieke stijl en structuur gekenmerkt worden. Daarenboven bestaat dit medium uit een dubbele boodschap: enerzijds een visuele component en anderzijds een verbale component. We toonden aan dat beide componenten op een zeer nadrukkelijke en nauwgezette wijze met elkaar verbonden zijn: ze interageren met elkaar en zijn bijgevolg niet (of moeilijk) van elkaar te scheiden. Bovendien vormt de bijzonderheid dat bijv. een verbale component kan worden uitgedrukt a.d.h.v. symbolen een bijkomende moeilijkheid voor de vertaler. De taak van de vertaler bestaat er m.a.w. in om beide componenten, die in het stripverhaal los van elkaar lijken te staan, tijdens het leesproces, dat voorafgaat aan het vertaalproces, met elkaar in verbinding te brengen. Doet hij dit niet dan kunnen er vertaalproblemen en of -fouten ontstaan. Tot dit inzicht kwamen we na het raadplegen van de werken van o.a. Zanettin (2008), Celotti (2008), Wolk (2007) en Christiansen & Magnussen (2000).

In het zesde en laatste hoofdstuk gingen we, tot slot, in op het door ons samengestelde corpus van de Duitstalige, Engelstalige, Nederlandstalige en Spaanstalige vertalingen van de strips *Tintin au Congo* en *Vol 714 pour Sydney*. Alvorens over te gaan op de analyse hebben we in het kader van de analyse de levensloop en de bijhorende ideologische invloeden van Hergé toegelicht. Dit werd gevolgd door een korte periodisering van de voorstelling van de Belgische kolonies in strips en een aantal inleidende hoofdstukken omtrent esoterie en antisemitisme; onderwerpen, die een sterke invloed zouden hebben gehad op één van 's werelds bekendste striptekenaars. Voor deze situering deden we voornamelijk een beroep op het onderzoek van Frey (2008) en Lefèvre (2008).

De bevindingen van de analyse van *Tintin au Congo* en *Vol 714 pour Sydney* lieten ons toe om drie verschillende tendensen te onderscheiden. De eerste, algemene tendens

bestond erin om de ideologie, die in de beide albums aanwezig was, op een zo accuraat mogelijke wijze weer te geven. De vertaler die hier in beide gevallen het best in slaagde was de Spaanse vertaler. We stelden dan ook geen noemenswaardige verschillen vast tussen het Franstalige origineel en de Spaanse vertaling. Een gegeven dat we waarschijnlijk moeten toeschrijven aan het feit dat beide culturen – in vergelijking met de andere onderzochte vertalingen – het nauwst met elkaar verwant zijn en dit waarschijnlijk ook op ideologisch vlak zijn. Uit deze eerste tendens besloten we bijgevolg dat de vertalers niet meteen – in tegenstelling tot wat sommige vertaalwetenschappers vrezen – een manipulatie van de brontekst vooropstellen.

Toch blijkt uit deze analyse dat de vertaler steeds een bewerker van teksten blijft, wiens wereldbeeld of ideologie als filter fungeert voor de representatie van het wereldbeeld van de brontekst. Dit kwam tot uiting in de tweede en derde tendens die we tijdens de analyse van de stripverhalen *Tintin au Congo* en *Vol 714 pour Sydney* konden waarnemen. Deze twee tendensen impliceren respectievelijk het afzwakken en bevorderen van het in de stripverhalen aanwezige ideologische perspectief. In zowel de Duitse, Engelse en Nederlandse vertalingen stelden we beide tendensen vast, maar het markante was dat deze strategieën in de vertalingen niet op een consequente wijze werden doorgevoerd. Door deze inconsequentie kon men bijv. vaststellen dat in de Nederlandse vertaling van *Tintin au Congo* het vermeende racistische perspectief aan de ene kant werd afgezwakt, maar tegelijkertijd ook werd versterkt.

Tot slot, kunnen we besluiten dat de mediëringsgraad van de vertalers zich in eerste instantie beperkt tot een minimale tussenkomst. Slechts in uitzonderlijke gevallen is er sprake van een partiële mediëring vanwege de vertaler. Dit was onder meer het geval bij de Engelse vertaling van het album *Tintin au Congo* of de Nederlandse en Engelse vertaling van *Vol 714 pour Sydney*. Een maximale vorm van mediëring werd niet aangetroffen, tenzij in het originele album van *Tintin au Congo* dat onder Hergés leiding werd herwerkt in een poging om de vermeende ideologische perspectieven te reduceren. Uit dit onderzoek concluderen we bijgevolg dat de mediëring van de vertaler op ideologische vlak eerder beperkt is, maar niet verwaarloosbaar. Hoewel de vertalers in eerste instantie het relaas van het verhaal willen bewaren, is het verhaal evenwel onderhevig aan aanpassingen vanwege de vertaler. Men moet m.a.w. in acht nemen dat, wanneer men een vertaling van een werk uit een andere cultuur leest, de originele boodschap van de brontekst door de vertaler in de doeltekst kan worden vervormd.

8. Bibliografie

- *Primaire literatuur*

HERGE, G.R. 1999. *Les aventures de Tintin. Tintin au Congo*. Brussel: Casterman.

HERGE, G.R. 1995. *Las aventuras de Tintin. Tintin en el Congo*. Barcelona: Juventud (oorspronkelijk: *Les aventures de Tintin reporter du 'Le Petit Vingtième' au Congo*. Brussel: Casterman, 1962; vertaald uit het Frans door Zendera).

HERGE, G.R. 2002. *The Adventures of Tintin. Tintin in the Congo*. London: Egmont (oorspronkelijk: *Les aventures de Tintin reporter du 'Le Petit Vingtième' au Congo*. Brussel: Casterman, 1962; vertaald uit het Frans door Leslie Lonsdale-Cooper & Michael Turner).

HERGE, G.R. 2008. *Tim und Struppi. Tim im Kongo*. Hamburg-Ottensen: Carlsen Comics (oorspronkelijk: *Les aventures de Tintin reporter du 'Le Petit Vingtième' au Congo*. Brussel: Casterman, 1962; vertaald uit het Frans door Ilse Strasmann).

HERGE, G.R. 1990. *De avonturen van Kuifje. Kuifje in Afrika*. Doornik: Uitgeverij Lekturama (oorspronkelijk: *Les aventures de Tintin reporter du 'Le Petit Vingtième' au Congo*. Brussel: Casterman, 1962; vertaald uit het Frans door René van de Weijer).

HERGE, G.R. 1991. *Les aventures de Tintin. Vol 714 pour Sydney*. Brussel. Casterman.

HERGE, G.R. 1993. *Las aventuras de Tintin. Vuelo 714 para Sydney*. Barcelona: Juventud (oorspronkelijk: *Les aventures de Tintin. Vol 714 pour Sydney*. Brussel: Casterman, 1967; vertaald uit het Frans door Zendera).

HERGE, G.R. 1975. *The Adventures of Tintin. Flight 714*. London: Mammoth (oorspronkelijk: *Les aventures de Tintin. Vol 714 pour Sydney*. Brussel: Casterman, 1967; vertaald uit het Frans door Leslie Lonsdale-Cooper & Michael Turner).

HERGE, G.R. 1997. *Tim und Struppi. Flug 714 nach Sydney*. Hamburg-Ottensen: Carlsen Comics (oorspronkelijk: *Les aventures de Tintin. Vol 714 pour Sydney*. Brussel: Casterman, 1967; vertaald uit het Frans door Ilse Strasmann).

HERGE, G.R. 1991. *De avonturen van Kuifje. Vlucht 714*. Doornik: Uitgeverij Lekturama (oorspronkelijk: *Les aventures de Tintin. Vol 714 pour Sydney*. Brussel: Casterman, 1967; vertaald uit het Frans door René van de Weijer).

- *Secundaire literatuur*

BAKER, M. 2008. *Routledge encyclopedia of translation studies*. London & New York: Routledge.

BASSNETT, S. 2007. Culture and Translation. In: Kuhlweiczak, P. & Littau, K. (eds.) 2007. pp. 13-23.

- BEATON, M. 2007. Interpreted ideologies in Institutional Discourse. In: Cunico, S. & Munday, J. (eds.) *The Translator. (Special Issue) Translation and Ideology: Encounters and Clashes*. London & New York: Continuum, pp. 271-296.
- BENNETT, M. 2007. Epestimicide! The Tale of a Predatory Discourse. In: Cunico, S. & Munday, J. (eds.) *The Translator. (Special Issue) Translation and Ideology: Encounters and Clashes*. London & New York: Continuum, pp. 151-169.
- CALZADA PÉREZ, M. 2003. Introduction. In: *Apropos of translation*. Manchester & Northampton: MA St. Jerome, pp. 1-16.
- CARBONELLI I CORTÉS, O. 1999. *Traducción y cultura: de la ideología al texto*. Salamanca: Colegio de España.
- CARRIER, D. 2000. *The Aesthetics of Comics*. University Park: Penn State University Press.
- CELOTTI, N. 2008. The Translator of Comics as a Semiotic Investigator. In: Zannetin, F. (eds.) *Comics in translation*. Manchester, UK & Kinderhook (NY): St. Jerome, pp. 33-49.
- CHESTERMAN, A. 1997. *Memes of translation*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.
- CHRISTIANSEN, H-C. & MAGNUSSEN, A. 2000. *Comics and Culture*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press & University of Copenhagen.
- CRONIN, M. 2006. *Translation and identity*. London & New York: Routledge.
- CUNICO, S. & MUNDAY, J. 2007c. *Translation and ideology : encounters and clashes*. Manchester: St. Jerome.
- DI GIOVANNI, E. 2008. The Winx as a Challenge to Globalization. Translations from Italy to the Rest of the World. In: Zannetin, F. (eds.) *Comics in translation*. Manchester, UK & Kinderhook (NY): St. Jerome, pp. 220-236.
- FAWCETT, P. 2008. Ideology and translation. In: Baker, M. (eds.) *Routledge encyclopedia of translation studies*. London & New York: Routledge.
- FREY, H. 2008. Anti-Semitism in Hergé's Flight 714. In: Mckinney, M. (eds.) *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. Jackson : University Press of Mississippi, pp. 27-43.
- GODDIN, P. 2008. *Hergé, Levenslijnen*. Brussel: Editions Moulinsart.
- HATIM, B. & MASON, I. 1994. *Discourse and the translator*. London & New York: Longman.
- HATIM, B. & MASON, I. 1997. *The translator as communicator*. London & New York: Longman.
- HATIM, B. 2007. Intervention at text and discourse levels in the translation of 'orate' languages. In: *Translation as intervention*. London & New York: Continuum, pp. 84-95.

- KITTEL, H. 2004. Sprachwissenschaftliche Aspekte der Übersetzung von Comics. In: Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An international Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction. Berlin & New York: W. De Gruyter, pp.676-683.
- LEE, D. 1992. *Competing discourses : perspective and ideology in language*. London & New York: Longman.
- LEONARDI, V. 2007. *Gender and ideology in translation. Do women and men translate differently?: a contrastive analysis from Italian into English*. Bern: Lang.
- LEFEVERE, A. 1992. Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame. London & New York: Routledge.
- LEFEVRE, P. 2008. The Congo Drawn in Belgium. In: Mckinney, M. (eds.) History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels. Jackson : University Press of Mississippi, pp. 166-185.
- MAIER, C. 2007. The translator as an intervenient being. In: Translation as intervention, London. New York: Continuum, pp. 1-13.
- MCKINNEY, M. 2008. Representation of History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels: An introduction. In: Mckinney, M. (eds.) History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 3-24.
- MOSSOP, B. 2007. The translator's intervention through voice selection. In: Translation as intervention. London; New York: Continuum, pp. 18-36.
- MUNDAY, J. 2007a. *Style and ideology in translation. Latin American writing in English*. New York & London: Routledge.
- MUNDAY, J. 2007b. *Translation as intervention*, London; New York: Continuum.
- MUNDAY, J. 2007c. Translation and Ideology. A Textual Approach. In: Cunico, S. & Munday, J. (eds.) The Translator. (Special Issue) Translation and Ideology: Encounters and Clashes. London & New York: Continuum, pp. 195-217.
- PEETERS, B. 1990. Inleiding op Kuifje in Afrika. In: Peeters, B. & Van de Weijer, R. (eds.) Kuifje Collectie. Het complete Werk van Hergé. Doornik: Uitgeverij Lekturama, pp. 5-19.
- PEETERS, B., 1991a, Inleiding op de geheimzinnige ster. In: Peeters, B. & Van de Weijer, R. (eds.) Kuifje Collectie. Het complete Werk van Hergé. Doornik: Uitgeverij Lekturama, pp.5-9
- PEETERS, B., 1991b, Inleiding op Vlucht 714. In: Peeters, B. & Van de Weijer, R. (eds.) Kuifje Collectie. Het complete Werk van Hergé. Doornik: Uitgeverij Lekturama, pp. 5-10.
- PEETERS, B. 1992. Totor, P.L. Van de Meikevers. In: Peeters, B. & Van de Weijer, R. (eds.) Kuifje Collectie. Het complete Werk van Hergé. Doornik: Uitgeverij Lekturama, pp. 5-6.
- PYM, A. 1998. *Method in translation history*. Manchester: St. Jerome.

SIDIROPOULOU, M. 2004. *Linguistic identities through translation*. Amsterdam & New York: Rodopi.

TYMOCZKO, M. 2003. Ideology and the Position of the Translator. In *What Sense is a Translator 'In Between'*. In : *Apropos of translation*. Manchester & Northampton: MA St. Jerome, pp. 181-201.

VENUTI, L. 1992. *Rethinking translation : discourse, subjectivity, ideology*. London & New York: Routledge.

VENUTI, L. 2008. *The translator's invisibility: a history of translation*. London & New York: Routledge.

WOLK, D. 2007. *Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean*. New York: Da Capo Press.

ZANETTIN, F. 2008. *Comics in translation*. Manchester, UK & Kinderhook (NY): St. Jerome.

ZANETTIN, F. 2008. Comics in Translation: An Overview. In: Zannetin, F. (eds.) *Comics in translation*. Manchester, UK & Kinderhook (NY): St. Jerome, pp. 1-32

ZANETTIN, F. 2008. The Translation of Comics as Localization. On Three Italian Translations of *La piste des Navajos*. In: Zannetin, F. (eds.) *Comics in translation*. Manchester, UK & Kinderhook (NY): St. Jerome, pp. 200-219.

- *Woordenboeken*

GEERTS, G. & HEESTERMANS, H. 1984. *Van Dale. Groot Woordenboeken Der Nederlandse Taal*. Utrecht: Van Dale lexicografie.

DUDENREDAKTION, 2003, *Duden Deutsches Universalwörterbuch / hrsg. von der Dudenred.: Kathrin Kunkel-Razum e.a.; Bearb.: Anette Auberle e.a.; unter Mitarb. von Jürgen Volz e.a., 5., überarb. Aufl.*, Mannheim: Dudenverlag.

- *Internet*

AFP, BELGA. 2007. “‘Racistisch’ Kuifje-album verhuist naar volwassenenafdeling.” <http://www.standaard.be/Artikel/Detail.aspx?artikelId=DMF11072007_129>, (geraadpleegd op 12 maart 2009).

BAUDART, S. 2003. “Toepassingen Historische Kritiek Hedendaagse Periode. Analyse van de term "stripverhaal" in zes vakwoordenboeken.” <<http://crbd.eu/Vakliteratuur%2010.08.02%20Scriptie%20overzicht.html>>, (geraadpleegd op 9 maart 2009).

BERENDS, L. 2009. “Nazibeul Aribert Heim stierf in 1992” <<http://www.parool.nl/parool/nl/38/MEDIA/article/detail/152182/2009/02/05/Nazibeul-Aribert-Heim-stierf-in-1992.dhtml>>, (geraadpleegd op 12 mei 2009).

- CUMPS, J. 2008. “Hergé, levenslijnen” <<http://www.stripemagazine.be/pivot/entry.php?id=2734>>, (geraadpleegd op 22 maart 2009).
- DE RUIJTER, E. 2007. “Tintin’s Ideology” <<http://www.eader.nl/overreader/onderzoek/Tintin/ideology.htm>>, (geraadpleegd op 25 november 2008).
- DIRKS, B. 2007. “Strip ‘Kuifje in Afrika’ in opspraak.” <http://www.volkskrant.nl/kunst/article444975.ece/Strip_Kuifje_in_Afrika_in_opspraak>, (geraadpleegd op 3 mei 2008).
- DRIEST, J. “Subjective Narration in Comics”, <[http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2006-0324-075316/PDF-Subjective% 20narration% 20in% 20 comics.pdf](http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2006-0324-075316/PDF-Subjective%20narration%20in%20comics.pdf)>, (geraadpleegd op 23 april).
- KLOPPENBURG, Y. 2007. “Interculturele communicatie, ideologie en een alternatieve benadering. Over cultuurbegrip, communicatie en de hulpverleningspraktijk”, <[http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2007-0911-200737/Scriptie%20definitief .doc.](http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2007-0911-200737/Scriptie%20definitief.doc)>, (geraadpleegd op 15 februari 2009).
- KUNSTBUS, 2008. “Joost Swarte” <<http://www.kunstbus.nl/kunst/joost+swarte.html>>, (geraadpleegd 20 april 2009).
- OSIMO, B. 2005. “Logos. Multilingual E-Translation Portal”, <http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_3_38?lang=nl>, (geraadpleegd op 15 november 2008).
- LIUKKONEN, P. “Georges Remi, alias Hergé (1907-1983)” <<http://www.kirjasto.sci.fi/herge.htm>>, (geraadpleegd op 15 maart 2009).
- MAR, I. 2008. “Flight 714” <<http://www.tintinologist.org/guides/books/22f714.html>>, (geraadpleegd op 25 maart 2009).
- POLLMANN, J. & RAAD, K. 2007. “Hergés klare lijn” <http://www.volkskrant.nl/archief_gratis/article587725.ece/Herges_Klare_Lijn>, (geraadpleegd op 13 april 2009).
- REYNEBEAU, M. 2008. “Hergé alweer antisemiet” <<http://www.standaard.be/Artikel/Detail.aspx?artikelid=OF23KHU0>>, (geraadpleegd op 7 december 2009).
- S.N. 1996. “Kuifje” <<http://www.zilverendolfijn.nl/zz/sbp/1/NL/KUIFJE,%20%20%201/c/zd.html>>, (geraadpleegd op 15 maart 2009).
- S.N. 2009. “Hergé” <<http://nl.wikipedia.org/wiki/Herg%C3%A9>>, (geraadpleegd op 3 maart 2009).
- S.N., s.d. “Georges Remi (Hergé)” <<http://www.stripverhalen.net/html/reeksen/tekenaars/herge.php?Page=none>>, (geraadpleegd op 2 maart 2009).
- S.N., s.d. “Geestelijk vader van de jongste reporter aller tijden”, <http://degrootstebelg.canvas.be/dgb_master/100belgen/dgb_herge/index.shtml>, (geraadpleegd op 4 maart 2009).

S.N. s.d. “Klare lijn” < http://nl.wikipedia.org/wiki/Klare_lijn>, (geraadpleegd op 15 maart 2009).

S.N. 2007. “Kuifje: Homo of het juk van de pastoors?” < <http://www.demorgen.be/dm/nl/2461/De-Gedachte/article/detail/601838/2009/01/09/Kuifje-homo-of-het-juk-van-de-pastoors-.dhtml>>, (geraadpleegd op 13 maart 2009).

S.N. 2008/09. “Willy Messerschmitt” < http://www.historylearningsite.co.uk/willy_messerschmitt.htm>, (geraadpleegd op 30 april 2009).

SVO. 2009. “Kuifje wordt 80” < <http://www.humo.be/tws/beau-monde/16396/kuifje-wordt-80.html>>, (geraadpleegd op 12 maart 2009).

VAN CAUWELAERT, R. 2007. “De gebroken lijnen van Hergé” < <http://www.knack.be/nieuws/cultuur/de-gebroken-lijnen-van-herge/site72-section44-article3974.html#>>, (geraadpleegd op 13 maart 2009).

VERHEIJ, B. s.d. “Inzending Floris Wiesman” < <http://www.ai.rug.nl/~verheij/kwisje/floris.htm>>, (geraadpleegd op 2 april 2009).

WIJNDELTS, W. 2004. “Zonder Kuifje was hij nergens gekomen” <<http://www.nrcboeken.nl/recensie/zonder-kuifje-was-hij-nergens-gekomen>>, (geraadpleegd op 24 maart 2009).