

‘Wat ’n mens nie is nie, kan ’n mens altyd word’: ’n Spel met ouderdom en gender in Nerina Ferreira se vertaling van Astrid Lindgren se Pippie Langkous-reeks

Danie Stander

‘What one is not, one can always become’: A play on age and gender in Nerina Ferreira’s Afrikaans translation of Astrid Lindgren’s Pippi Longstocking-series

In this article ways are considered in which the Swedish children’s book author Astrid Lindgren depicts disruptions of mainstream age and gender norms through the title character in her book series, Pippi Longstocking. Minimal reference is made to the context of the 1940s in which Lindgren wrote these books and when they were published, while the highly gendered and aged 1970s white Afrikaans middle-class reception of these texts’ Afrikaans translations are reflected upon in this article. Maria Nikolajeva’s concept of aetonnormativity is employed to describe conventional conceptions of adulthood and Ritta Oittinen’s term ‘child image’ to designate specific conceptions of childhood that are upheld in a given culture. The astonishing popularity and publicity that Nerina Ferreira’s translation enjoyed, despite its ideological differences with that of the political status quo, is remarked upon.

1. Inleiding

Astrid Lindgren se dierend gewilde kinderboek *Pippi Långstrump* van 1945 is ’n kanonieke teks in sowel die studie van kinderliteratuur (Nikolajeva, 1996: 40; Wybenga en Snyman, 2005: 135) as in die bestudering van vertaling (Van Coillie en Verschueren, 2014: v en Lathey, 2016: 1). Hierdie boek en die twee wat dit opvolg, *Pippi Långstrump går ombord* (1946) en *Pippi Långstrump i Söderhavet* (1948) is tot op hede in minstens 77 tale vertaal en internasionaal is al meer as 65 miljoen eksemplare daarvan verkoop (Mansfield, 2019). Nerina Ferreira se Afrikaanse vertalings daarvan is in die vroeë tot middel jare sewentig as onderskeidelik *Pippie Langkous* (1972), *Pippie Langkous gaan aan boord* (1974) en *Pippie Langkous in die Suidsee* (1975) uitgereik.

Ook onder die (Suid-)Afrikaanse leserspubliek is Lindgren se reeks ’n treffer (Annas, 2011: 39 en Eiselen, 2005: 135) en die titelkarakter word eindelik volksbesit. Uca Eiselen (2005: 135) meen immers in haar bydrae tot Gretel Wybenga en Maritha Snyman se werk *Ván Patrys-hulle tot Hanna Hoekom: ’n Gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek* die volgende: “’n Mens sou jou kwalik die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur kan voorstel sonder *Pippie Langkous*”.

Die drie boeke is in 2019 as ’n omnibus herdruk – ’n getuigskrif vir sowel die

Ferreira-vertaling se destydse kommersiële sukses en die durende relevantheid van die verhale as die blywende impak dat dit tot vandag toe tot die Afrikaanse leserspubliek spreek.

2. *Pippie Langkous* se ‘vreemdheid’ as ’n kanonieke teks in Afrikaanse (vertaalde) kinderliteratuur

In Harold Bloom se teoretisering oor literêre werke se kanonieke status (“canonicity”) skryf hy die bestendige bekoring (“appeal”) van sekere tekste toe aan hul ‘inherente vreemdheid’ (“weirdness”), “the sometimes terrifying strangeness of what was being presented” (Morrissey, 2005: 248). Bloom laat blyk hy is nie daarvan oortuig dat tekste vir dekades en soms eeue lank in kurrikula bly slegs vanweë hul hegemoniese nut nie – soos aangevoer deur Alastair Fowler in *Kinds of Literature* (1982).

Vir Bloom is sekere werke deurspek met ’n kwaliteit wat hulle eweneens esteties en polities vreemdsoortig maak in verhouding tot die heersende artistieke modes en politieke bestel waarbinne die tekste populêre en kritiese aandag geniet.

Hierdie werk se aantrekkingskrag is volgens Bloom opgesluit in hierdie boeiende vreemdheid en wat in een era en daarna vreemd bly.

Bloom se formulering van ‘weirdness’ is bruikbaar in ’n bespreking van *Pippie Langkous*. Dit hou dan veral verband met die kanonieke posisie en ontvangs van die Afrikaanse vertaling daarvan, gegewe die sosio-politieke klimaat van die sewentigerjare waarbinne die Afrikaanse wit middelklas-teikenleser geposisioneer was. Die titelkarakter beliggaam ’n anargistiese houding teenoor konvensionele gesagstrukture, gendernorme en veral teenoor konstruksies van volwassenheid en kindskap wat betref die hoofstroom- Afrikaner-nasionalistiese waardesisteem van die sewentigerjare.

Tog is die onlangse herpublikasies van *Pippie Langkous* in 2019 en 2021 ook Bloomiaans vreemd in die lig van die huidige hegemoniese, ideologiese denkraamwerk. *Pippie Langkous in die Suidsee* is al uit ’n postkoloniale beskouing gekritiseer (Nikolajeva, 1996: 40) na aanleiding van Lindgren se uitbeelding van rasseverhoudings. Dit is iets wat vir verskeie lesers die koloniale plotpremis van Daniel Defoe se *Robinson Crusoe* en William Shakespeare se *The Tempest* oproep, naamlik, die opdaag van Westerse karakters op nie-Westerse eilande waar hulle gou as grondeienaars en heersers erken word. Ferreira se vertalings van die Pippie Langkous-verhale kan gelees word as polities en esteties ewe ongemaklik vir die sewentigerjare van die vorige eeu in ’n Suid-Afrikaanse wit middelklas-leeskultuur¹ as in die 2020’s waarin uitbeeldings van ras wyd ’n gesensitiseerde aangeleentheid is, en dat dit ongeag die tydvak teen heersende beskouings ingaan.

3. 'n Deskriptiewe vertaalstudies-benadering tot Ferreira se vertaling van 'Pippie Langkous'

Kimberley Reynolds maak die stelling dat alle studies oor kinderliteratuur in ses (dikwels oorvleuelende) kategorieë gerangskik kan word, naamlik: geskiedskrywings van die genre; pogings om die genre te definieer; besinnings oor die verhouding tussen kinderliteratuur en kritiese teorie; navorsing oor die impak van kinderliteratuur op die leser; die identifisering van idees rondom kinders en kinderjare wat in kinderliteratuur voorgehou word; en die kartering van die wyses waarop kinderliteratuur bydra tot die sosiale en estetiese transformasie van 'n kultuur – deur kinders uit te daag om op vernuwende wyses oor hul sosio-kulturele omgewing na te dink (Reynolds, 2007: 1). In hierdie artikel word die laasgenoemde twee kategorieë ingespan vir 'n bespreking van die wyses waarop Lindgren se kinderboeke konvensionele konstruksies van die subjekposisies 'kind' en 'volwassene' destabiliseer en sodoende in populêre kinderliteratuur radikale werk gedoen het (en wat dit steeds doen) deur die bevraagtekening van ouderdoms- en geslagskodes by kinders aan te moedig en alternatiewe uitdrukkings daarvan te normaliseer. In hierdie ondersoek word egter minimaal klem geplaas op Lindgren se teksproduksie- en leserskonteks in die Swede van die veertigerjare, maar sonder om dit in die geheel te ignoreer. Deskriptiewe vertaalstudies word vir die benadering in hierdie ondersoek gehandhaaf en André Lefevere (1992) se invalshoek dien as rigsgaander. Lefevere se werk bou voort op die teorie van James S. Holmes (1988) en Gideon Toury (1980 en 1995), albei grondleggers van deskriptiewe vertaalstudies, en die sisteemteorie van Itamar Even-Zohar (1990), maar hier word gefokus in die besonder op die rol van waardes en die politieke en ideologiese effekte van vertaling.

Die bekendstelling van Lindgren se teks in die 1970's aan 'n Afrikaanse taalgemeenskap wie se leeskeuses streng deur 'n Afrikaner-nasionalistiese mediabedryf gereguleer is, word hier oor besin.

4. Ferreira se Pippie Langkous-vertalings as teenhegemoniese tekste in die Suid-Afrika van die sewentigerjare

Dat kinderliteratuur as genre 'n lae sosiale en akademiese status het, word wyd vermeld deur kenners van die kinderboek (Lathey, 2016: 1; Nikolajeva, 1996: 40; en Wybenga en Snyman, 2005: 135) en deur Lindgren self (2017: 188); ook in Suid-Afrika (Annas, 2011: 39; Du Plessis (in Wybenga en Snyman), 2005: i); dit geld te meer ook vir vertalings van kinderboeke (Lathey, 2016: 1; Oittinen 2000: 81; Shavit, 1981: 171; Stolt, in Klingberg (et al.), 1978: 145; asook Van Coillie en

Verschuieren 2014: v). En tog kan geredeneer word dat hierdie wydstrekkende geringskatting in sekere omstandighede bepaalde voordele kan inhou, veral met vertalings van Lindgren se werk. Nikolajeva skryf in besonderhede hieroor in 'n bespreking van die Russiese vertalings van *Pippi Långstrump* en *Karlsson på taket* die volgende (Nikolajeva, 1996: 40):

To read *Pippi Longstocking* or *Karlsson on the Roof* in a [Soviet] Russian context was equal to reading a clandestine, underground protest pamphlet against oppression on the part of society, school, or authoritarian parents. Luckily, the Soviet rulers never noticed the controversial messages of the books, most probably because children's books were not regarded as a threat to the regime. They were, of course, because concealed within them was an explosive freedom of thought and spirit.

Die Suid-Afrika van die sewentigerjare kan nie sonder meer gelykgestel word aan Rusland in die Sowjet-era nie, maar gegewe die sensuurwetgewing wat destyds in Suid-Afrika aan die orde van die dag was, is Nikolajeva se gevolgtrekking 'n bruikbare aanname om *Pippie Langkous* se destydse sukses in retrospek te rasionaliseer. Rolf Annas (2011: 39) wys byvoorbeeld daarop dat Lindgren se boeke Suid-Afrika bereik het in 'n tydperk toe daar nog nie televisie in die land was nie en kinderliteratuur nie regmatig erken is nie. Hy wys ook daarop dat selfs sekere kinderboeke onder die apartheidregime verban is (2011: 44).

Boonop is Pippie, gemeet aan die destydse hegemoniese standaarde van ordentlikheid, geslagtelikheid en kindskap uiters onvoorbeeldig.

In geskiedskrywing oor Suid-Afrikaanse teater (Blumberg, 1999; Frank, 2004 en Solberg, 2003) word vergelykbare besprekings gedoen van tekste wat ingespan is om die politieke status quo uit te daag – en tóg sensuur ontkom het omdat die betrokke teks, dikwels op grond van genre, deur die polisie-owerhede onderskat is.

In 1971, 'n jaar voordat Ferreira se vertaling van *Pippie Langkous* deur Human & Rousseau uitgegee is, is Bartho Smit se drama *Christine* verbied. Die destydse Nico Malan-teater sou deur die Kruik-geselskap (vir wie Ferreira toe reeds sewe jaar lank as aktrise gewerk het) met hierdie drama van Smit ingehuldig word. Die verbod op *Christine* is maar een van die vele gevolge van die infasering van die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede in Maart 1963. Drie maande later, op 25 Junie, het 45 oorwegend Britse dramaturge 'n verklaring onderteken wat hul agente gelas het om 'n klousule by hul kontrakte in te sluit wat outomatics alle opvoerrege weier aan enige teater waar op gronde van ras teen gehoorlede gediskrimineer word. In hierdie opsig het plaaslike sensuurwette en internasionale boikotte die artistieke en intellektuele opvoeding van die Afrikaanse kultuurgemeenskap met rasse skrede laat verskrimp (Blumberg, 1999:23).

Kruik se oplossing vir die verbod op die opvoering van *Christine* was die opvoering van Ferreira se vertaling van Georges Feydeau se klug *La Puce à l'oreille* (vertaalbaar as 'Die vlooi in haar oor') as *Hond se gedagte*. Die klug as genre se kenmerkende potensiaal om ernstige politieke kommentaar te lewer (Birch en Hooper, 2012: 241) is klaarblyklik hier deur die Suid-Afrikaanse sensuurraad buite rekening gelaat.

Hierdie taktiek om sensuur te ontduik en terselfdertyd sosio-politieke onreg aan te spreek was kenmerkend van staatsgesubsidieerde teaterinstellings in daardie era. Verskeie geselskappe, waaronder die Ruimte-teatergeselskap en die Markteater asook die onderskeie streekstrate, het hulle daartoe gewend om oënskynlik "veiliger", kanonieke tekste, nie-Engelstalige en minderbekende internasionale tekste te vertaal, te verwerk en op te voer. Hierdeur is verbloemde kommentaar op die onderdrukkende sosio-politieke milieu gelewer.

Ferreira, wat hoofsaaklik aan Kruik verbonde was, het aktief aan hierdie projek deelgeneem met haar vertalings en regie van en optredes in dramas – van klassieke Westerse tekste soos dié van Shakespeare en Henrik Ibsen, tot mindergekanoniseerde maar meer ooglopend politiek gemotiveerde dramas deur onder andere Sean O'Casey, Max Frisch en Josefina Niggli (ESAT 2021).

Afgesien van die politieke dimensie aan Ferreira se vertaalkeuses waartoe haar ganse vertaaloeuvre allermins gereduseer kan word) is daar egter nog min wat lyk op empiriese bewyse dat *Pippie Langkous* doelbewus deur haar óf Human & Rousseau gekies is ten einde kinderliteratuur, soos Lathey (2016: 5) dit stel as 'n ondermynende medium in te span om wêreldbeskouings aan die volgende generasie oor te dra, iets wat teen die grein sou wees van staatsbeleggings in die opvoeding van die wit jeug in daardie tydperk. Die bedryf rondom die vertaling van kinderboeke in Afrikaans uit wêreldletterkunde het tussen die 1960's en die 1980's 'n hoogtepunt bereik (Van der Walt 2005: 138; 140) en boonop beskryf Thomas van der Walt (2005: 25) ook hierdie era as 'n "bloeytydperk" vir die Afrikaanse kinderboek in die geheel.

Tog merk hy ook dat daar gedurende die sewentigerjare "voorafskaduings [was] van die veranderings wat in die 1980's sou volg", dit wil sê "verhale wat probleme aanspreek wat met die kind van hierdie tyd te make gehad het" (Van der Walt 2005: 24). Dit is 'n ope vraag of Ferreira se Lindgren-vertalings deel gevorm het van hierdie laasgenoemde soort kinderboek, maar dat die Pippie Langkous-vertalings wel Bloomiaans 'weird' oftewel 'vreemd' is vir sy tyd, is 'n feit. Verder was Lindgren onbeskaamd en uitgesproke polities in haar skryfwerk, 'n feit wat miskien duideliker deurskemer in *Die Kaskendes van Emil* (1963) een van haar ander kinderboeke, wat ook deur Ferreira vertaal is.

5. Ferreira se Pippie Langkous-vertalings as verhulde politieke kommentaar

In 1972, dieselfde jaar waarin *Pippie Langkous* in Afrikaans gepubliseer is, is Ferreira se vertaling van Lindgren se *Emil i Lönnerberga* (1963) as *Die Kaskendes van Emil* ook uitgegee. Die verhaal begin met aandag aan die hoofkarakter se ongehoorsaamheid soos volg: “Emil was ’n seuntjie wat in Lönnerberga in Swede gewoon het. Hy was maar ’n wilde outjie en koppig daarby, glad nie so skattig soos jy nie” (Lindgren, 1972: 7). Nadat die verteller kortliks vertel van Emil se algehele ongehoorsaamheid, word die geskinder van die volwassenes in Lönnerberga soos volg aangehaal (Lindgren, 1972: 10):

‘Dis darem jammer dat die arme Svenssons van Katthult so ’n stoute seunskind het,’ het hulle gesê.

‘Hy gaan dit nie ver bring nie!’

Dis wat hulle gedink het, nè! As hulle maar geweet het hoe ver Emil dit nog sou bring, dan sou hulle nooit so oor hom gepraat het nie; as hulle maar geweet het dat hy nog eendag, as hy groot is, die voorsitter van die distriksbestuur sou word! Jý weet seker nie wat dit nou vir ’n ding is, dié ‘voorsitter van die distriksbestuur’ nie, nè, maar jy kan my glo dis ’n deftige ding daardie, en dis wat Emil naderhand geword het.

Opgesluit in hierdie twee aanhalings lê die aanmaning dat “skattigheid” en “gehoorsaamheid” nie kwaliteite is wat die kinderleser só sogenaamd “ver” sal “bring” as wat Emil se “koppigheid” en “wildheid” hom gebring het nie.

Volwasse gesag moet, volgens die didaktiese verteller, met argwaan bejeën word.

Terselfdertyd hou die verteller die amp van ’n politieke leier aan die leser voor as ’n aantreklike (deftige) ideaal. In die verhaal is Emil vyf jaar oud. Lindgren het in 1978 in ’n omstrede toespraak oor haar afkeer aan lyfstraf, haar mening gelug dat “[d]ie karakter van selfs ons toekomstige staatsamptenare en politici [...] gevorm (is) voor hulle hul vyfde verjaardag bereik – dit is ’n vreesaanjaende gedagte, maar dit is waar” (Lindgren, 2007). Sodoende bring Lindgren haar sin vir sosiale verantwoordelikheid as kinderboekskrywer tot uiting, al ontken sy dit in haar essay “Varför skriver vi barnböcker?” [Waarom skryf ons kinderboeke?] (2017: 188-9).²

Pippie deel enkele karaktertrekke met Emil. Sy word ook as rebels uitgebeeld. Nikolajeva (1996: 40) beskryf Pippie as die voorste simbool van protes teen owerhede in Lindgren se kinderboek-oeuvre. En soos met Emil word ook háár wangedrag beloon: Die stadje waar sy woon, verklaar haar huis uiteindelik ’n besienswaardigheid (Lindgren, 2019: 253) en sy word bekroon as die prinses van ’n eiland in die Suidsee (Lindgren, 2019: 312). Tog verskil Pippie in belangrike

opsigte ook van Emil: Sy is 'n dogtertjie, handel asof sy 'n weeskind is en in die verloop van die trilogie groei sy van negejarige tot elfjarige ouderdom. Daarenteen is Emil 'n seuntjie wat nie ooit as tiener uitgebeeld word nie, en hy word grootgemaak in 'n konvensionele kerngesin.

Verder word Pippie opvallend minder realisties as Emil uitgebeeld. Sy word herhaaldelik deur die verteller beskryf as die “sterkste” en “merkwaardigste dogtertjie in die wêreld” (Lindgren, 2019: 16; 17; 135 en 217); sy is in staat om haar perd op te tel en op haar rug te dra (Lindgren, 2019: 16; 172-3). Keer op keer span sy ook haar buitengewone fisieke krag in om haarself en ander karakters teen afknoueriige volwassenes, veral mans te verdedig, insluitend twee inbrekers (Lindgren, 2019: 92), twee pêrelstropers (Lindgren, 2019: 339), 'n chauvanistiese eiendomsagent wat haar maatjie Anneke wil pak gee (Lindgren, 2019: 261), 'n reus wat 'n stalletjie-eienaar by 'n kermis intimideer (Lindgren, 2019: 192) en 'n liggaamsbouer by die sirkus (Lindgren, 2019: 83). Sy tree ook kaalvuis in om haar vriende teen wilde diere te beskerm – een keer teen 'n bul (Lindgren, 2019: 71) en 'n ander keer teen 'n haai (Lindgren, 2019: 321). Sy kan van daknokke en kranse afspring (Lindgren, 2019: 38 en 68), giftige sampioene eet (Lindgren, 2019: 67), al haar medisyne self meng en drink en van dit alles ongeskonde bly (Lindgren, 2019: 152).

Pippie se voorbeeld moes nie deur kinderlesers gevolg word nie en as sodanig blyk dit Lindgren het ten doel gehad dat haar heldin as die beliggaming van 'n fantasie beskou moet word.

Lindgren het haar indruk gedeel dat dit in 'n stadium in haar skrywersloopbaan deur hoofstroom-kritici beskou is as “onaanvaarbaar, bykans onvergeeflik” om kinders aan fantasieverhale bloot te stel (Lindgren, 2017: 190)³:

It all had to be realistic. Children were not allowed to escape to fantasy worlds; they were expected to stand here on this earth and from the beginning, they were expected to be conscious of the miserable condition of everything.⁴

Dit gaan hier oor ontvlugting. Ten einde 'n indruk te vorm van watter sosiale beperkinge en onregverdigdhede daar in *Pippie Langkous* ontvlug word, moet die fantasieë waardeur dit geskied geïdentifiseer en ontleed word. Sodoende word 'n verskeidenheid van kwessies na die voorgrond gebring.

In hierdie artikel word besin oor die wyses waarop die Afrikaanse Pippie Langkous-vertalings van die sewentigerjare vergelykbare sosio-kulturele kwelpunte in die Afrikaanse teikenleser se sosio-kulturele milieu verhelder en aan aandag skenk – in die besonder dié van ouderdoms- en genderkonstruksies en die wyses waarop hulle ooreenstem.

6. *Pippie Langkous* en die kritiek op aetonormatiwiteit

In soverre *Pippie Langkous* te interpreteer is as kritiek op hegemoniese ouderdomskonstruksies, is Nikolajeva (2010: 8) se term “aetonormatiwiteit” toepaslik. Volgens kan Nikolajeva se konsep kan soos volg omskryf word (Stander, 2020: 40):

[Aetonormatiwiteit is] ’n ouderdomsgebaseerde norm en die spesifieke aanname dat volwassenes en volwasse ervarings normatief is, terwyl die belewenisse van ’n kind daarenteen geklassifiseer moet word as afwykend. Aetonormatiwiteit kan dus beskryf word as ’n soort performatiwiteit (‘performativity’) soos Judith Butler (1999: viii) dit omskryf, dit wil sê ’n subjekposisie wat deur middel van sosiale meganismes voorgestel word as ’n ontologiese essensie [’n ingebore en onveranderbare eienskap], terwyl daar geen universele konsensus of bewys van die natuurlikheid daarvan bestaan nie.

Hierdie definisie verg ’n spesifisering van wat onder die konsep ‘kind’ verstaan word. Vir hierdie doeleindes is Ritta Oittinen (2000: 41) se konsep van ’n kindbeeld (‘child image’) nuttig. Sy meld dat alle kulturele produkte wat deur volwassenes vir kinders geskep word, ’n weerspieëling is van die betrokke volwassenes se beskouing van wat die kinderjare is en van wat die belewenis daarvan behels. Die volwassene bring effektief ’n konsep van kinderjare na hul skeppinge wat die volgende weerspieël: die kind se plek in die samelewing en die wyses waarop van die konsep “kind” gedefinieer word (Oittinen, 2000: 7). Sy noem hierdie groepering van aannames ’n “kindbeeld” en beskryf dit as ’n komplekse kwessie omdat dit aan die een kant uniek is ten opsigte van elke individu en op elkeen se persoonlike geskiedenis gegrond is; aan die ander kant bou dit op ’n vooropgestelde kindbeeld wat min of meer kollektief deur ’n gemeenskap voorgehou word (Oittinen, 2000: 4).

Oittinen (2000: 4)⁵ fokus hierdie begrip dan verder op die skryf en vertaal van kinderboeke soos volg:

When publishers publish for children, when authors write for children, when translators translate for children, they have a child image that they are aiming their work at – it is this act of aiming work at children that I am interested in studying, whether the resulting work is actually read by children of a certain age or not.

Dit is buite die bestek van hierdie artikel om die omvang van brontipes vir hierdie ondersoek te raadpleeg ten einde ’n indruk te vorm van kindbeelde uit die kollektiewe wit Afrikaanse middelklas van tussen die laat sestiger- en die laat

sewentigerjare van die vorige eeu. Michel Foucault redeneer in *L'Archéologie du Savoir* ('Die Argeologie van Kennis', 1968) soos volg: Diskoerse kruis kunsmatige grense van genre en outoritêre korpora. In studies van die kinderjare ('childhood studies') en navorsing oor kinderliteratuur, kleur literêre en kulturele teoretici hul analitiese lense met insigte uit studieveld wat insluit die ekonomie (O'Malley, 2003), regstudies (Kokkola, 2013), sosiologie (Alsten, 2008), sielkunde (Hollindale, 1997), pedagogie en opvoeding (Appleyard, 1994). Dit het ten doel om die konsep 'kind' as 'n subjekposisie te situeer in 'n netwerk van episteme binne 'n geo-temporale band waarin die besproke kinderboeke geskryf, gepubliseer en ontvang is.

7. Bronne van Afrikaner-nasionalistiese kindbeelde uit die sewentigerjare

Gegewe die vertaler- en lesergesentreerde benadering wat in hierdie artikel gevolg word, word bronne soos wetboeke en standaardhandboeke vir sielkunde en ekonomie uit die sewentigerjare, wat ongetwyfeld kosbare insigte op die kindbeelde uit hierdie era sou bied, daargelaat. Voorbeelde van hierdie tekste sou kindbeelde aan die lig bring wat uit die oorde van akademiese navorsing, sosiale ingenieurswese en psigo-mediese praktyke die bourgeois teikenleser van Pippie Langkous in Suid-Afrika bereik het. In hierdie artikel word egter na voorligtings- en sedeliteratuur verwys.

Die begrip 'leser', uit die oogpunt van resepsiekritiek, is bykans nooit eksklusief tot die newelagtige kategorie 'kind' beperk nie. Van Coillie en Verschueren (2014: v) wys daarop dat die vertaler van 'n kinderboek hom of haar as bemiddelaar bevind tussen meer as net die skrywer van die vertaalde teks en die kinderleser in die doeltaal. Die vertaler bemiddel ook 'n teks vir uitgewers en die verwagtinge van volwassenes wat optree as die kopers en medelesers daaraan. In die kultuur-, tyd- en plekspesifieke landskap van hierdie studie sou 'n teks soos *Pippie Langkous*, Ferreira en Human & Rousseau se ideale leser meestal bereik het deur die agentskap van volwassenes soos ouers, onderwysers en bibliotekaris. Daarby is die voorlees van kinderboeke ingebou in die voorskrifte van die era onder bespreking se middelklasgesin soos wat dit bevestig is in Lydia Pienaar se *Die kind en sy literatuur: 'n inleidende studie* (1970) en Elsabe Steenberg se *Voorlees vir nadink: 'n verhaalbundel vir kinders vir gebruik in laerskole en tuis* (1980).⁶

As een verteenwoordigende venster op hierdie gesinskultuur waarbinne die kinderboek as 'n kommoditeit belangrike werk gedoen het (soos wat dit steeds die geval is), word aandag geskenk aan 'n gewilde Afrikaanse gesinstydskrif, *Huisgenoot*. Dit is 'n bron wat in sy tyd wyd invloed uitgeoefen het op die daarstelling van

'n bepaalde kindbeeld. Die aanname is met ander woorde dat lesers (van alle ouderdomme) van Human & Rousseau se kinderboeke 'n meerderheidslesertal met *Huisgenoot* gedeel het.

Een strategie sou wees om *Huisgenoot* se kinderrubrieke na te vors, maar vir hierdie artikel word gefokus op die tiennerrubrieke van die destyds gewilde dr. Jan van Elfen, skuilnaam van dr. Jan van Heerden (1926-2007). Die gewildheid van Van Elfen se rubrieke met raad vir tieners het gelei tot die skryf en publikasie van twee voorligtingsboeke, naamlik *Wat seuns wil weet* (1977) en *Wat meisies wil weet* (1977). Van Elfen (1983: 11-2 en 1985: 15) noem in albei tekste die volgende:

Die duisende openhartige briewe wat ek in dié tyd gelees het, het my insig gegee in die hart van die jongmens. Daarom weet ek hoe 'n tipiese tienerjarige meisie/ou voel, wat sy/hy van die lewe begeer, wat haar/hom pla en waaroor sy/hy onseker voel.

Die omvangryke sosio-kulturele invloed van hierdie tekste word bevestig deur die feit dat albei boeke minstens agt keer herdruk is. Van Elfen het ook gereeld in die sewentigerjare artikels geskryf vir die vrouetydskryf *Sarie*, waarin hy ook 'n rubriek met raad vir moeders behartig het. In albei sy voorligtingsboeke konstrueer hy die volgende tienerbeeld (Van Elfen, 1983: 4 en Van Elfen, 1985: 4):

Jy is daardie veelbesproke wese wat as 'n TIENER bekend staan – 'n gesmade adolessent, nòg vis, nòg vlees, nie meer kind nie, maar nog nie grootmens nie. Jy het 'n nuwe tydvak, 'n oorgangstadium, in jou lewe bereik. Jy het lank gedroom en uitgesien na hierdie wisseljare. Noudat jy dit ervaar, word jy met 'n beklemming beetgepak soos 'n bergklimmer wat hoogtevrees kry as hy amper by die kruin is.

Van Elfen definieer die tiener in hierdie twee boeke as 'n persoonskategorie wat gekenmerk word deur 'n ouderdomsgesentreerde identiteitskrisis. Om hierdie rede dien Van Elfen se werk as nuttige bron om van die sewentigerjare se hoofstroom-kinderbeelde en die gender-aannames wat daaraan geknoop is af te lei. Ten einde die tiener se ouderdoms- en gender-identiteit as tiener aan haar of hom te verduidelik, roep Van Elfen baie pertinente kinderbeelde op waaraan sy ideale tienerleser haar- of homself definieer en waarvan sy of hy volgens sy pedagogiese instruksies, moet afsien – ten gunste van baie duidelike aetonormatiewe toonbeelde.⁷ Soos wat talle sosioloë en kindersielkundiges uitwys, word die speelgoedbedryf en die aanleer van kinderspeletjies ook breedweg beskou as 'n intervensie deur aetonormatiewe volwassenes om kinders voor te berei op hul genderrolle (Alsten, 2008: 24 en O'Malley, 2003: 46). Juis daarom word 'n samelewing se aetonormatiewe genderkonstruksies

moontlik nêrens so duidelik uitgestal as in speelgoedwinkels nie – en dít word verder beklemtoon in voorligtingboeke wat gerig is op die geslagsrype puber wat die ‘spel’ van gender en volwassenheid tydens hierdie sogenaamde ‘wisseljare’ moet aktualiseer.

Pippie is by die aanvang van die reeks verhare nege jaar oud (Lindgren, 2019: 13) en teen die laaste storie in die derde boek word sy uitgebeeld as elfjarige (Lindgren, 2019: 347), wat haar volgens die HAT-definisie⁸ van 1965 sowel puberteit as adolessensie op die drumpel van hierdie twee oorvleuelende lewensperiodes plaas. Die leksikograwe van hierdie HAT-uitgawe het bepaal dat meisies hierdie fases vanaf 12-jarige ouderdom betree (HAT, 1965: 867).⁹ Die Pippie Langkous-reeks bevat volop kinderkarakters se ambivalensie oor hul naderende puberteit (Lindgren, 2019: 216), volwassegewording (Lindgren, 2019: 302), en selfs aftrede (Lindgren, 2019: 219).

Van Elfen se ander werk – wat die publikasie van *Wat seuns wil weet* en *Wat meisies wil weet* voorafgaan – word omgeef deur ’n verskeidenheid voorligtings- en sedeliteratuur wat gepubliseer is in die sestiger- en sewentigerjare – ’n bloeityd vir hierdie genres in Afrikaans. In hierdie artikel word veral ook verwys na Cecily Louw se afrondings- en etikethandleiding vir meisies, *Vir jou, juffrou* (1973), ’n belangrike voorganger van Emsie Schoeman se epogmakende hoewel minder gender- of ouderdomsgerigte *Goeie maniere en etiket* (1980). Sodoende kom daar sekere trope rondom die diskoers oor middelklas-Afrikanerkinderbeelde en -aetonormatiwiteit van die sewentigerjare aan die lig.

8. Pippie se bevraagtekening van aetonormatiewe waarhede

Vroeër in die artikel is uitgewys dat *Die Kaskendes van Emil* begin met die kontrastering van die protagonis se opstandigheid teen volwasse gesag, in teenstelling met die veronderstelde onderdanigheid van die kinderleser. In *Pippie Langkous* word hierdie modelleser met haar bure vervang (Lindgren, 2019: 16):

In die huis [langs Pippie s’n] woon ’n pappie en ’n mammië en hul twee oulike kindertjies – ’n seuntjie en ’n dogtertjie. Die seuntjie se naam is Tommie en die dogtertjie se naam is Anneke. Hulle is baie soet kindertjies, goed opgevoed en gehoorsaam.

Hierdie bekendstelling van Tommie en Anneke roep dié van Sus en Daan op, die karaktertjies wat bykans idiomatiese status bereik het vanweë hul verskyning in leerlees-boekies vir middel- na laat 20ste-eeuse Afrikaanse kindertuinlesers.¹⁰ *Sus en Daan* (1976) begin só: “My naam is Sus. My naam is Daan. Moeder. Vader.” (Van Heese, 1976: 1-2). In die *Sus en Daan*-leesboekies word die voor die hand

liggende bestaansorde van die kerngesin ('nuclear family') as verwysingswêreld gebruik om vir kinders geskrewe woorde te leer herken.

Pippie ontwig hierdie prentjie. Sy woon kind-alleen met haar apie en haar perd (Sus en Daan het, vergelykenderwys, toevallig 'n kees en 'n donkie), en slegs haarself om te gehoorsaam.

Tydens Tommie en Anneke se eerste kennismaking met Pippie word Pippie se ommekeer van alledaagse norme vergestalt in die feit dat sy agteruit loop. Wanneer hulle haar daarvoor kritiseer, verdedig sy haarself soos volg: "Leef ons dan nie in 'n vry land nie? Kan 'n mens nie loop soos jy wil nie? In Egipte loop al die mense agteruit, dit kan ek julle sê, en g'n mens dink dáár dis snaaks nie" (Lindgren, 2019: 18). Sy las ook by dat "die mense daar in Agter-Indië" op hul hande loop (Lindgren, 2019: 18). Pippie praat natuurlik nie die waarheid nie, maar sy verdedig haar gebruikelike oneerlikheid met nóg 'n leuen, naamlik, dat "daar in die Kongo geen enkele mens is wat die waarheid praat nie" (Lindgren, 2019: 19). Pippie het egter die mag van hírdie voordeel: dat sy haar "hele lewe lank op 'n skip rondgevaar het" (Lindgren, 2019: 50). Alhoewel sy nie eerlik is oor haar gewaarwordinge van kulture in ander lande nie, laat die karakter blyk – uit persoonlike ervaring – dat standarde van fatsoenlikheid, die basis van waarheid en bepalings van wet en orde, nie universeel eenders is nie en dit is in haar status as wêreldburger dat sy haar sielkundige vryheid vind. Alhoewel Lindgren self ook 'n wêreldburger was vanweë die talle tale waarin haar boeke vertaal is in haar leeftyd en die korrespondensie wat sy uit verskeie oorde ontvang het, bly sy steeds, in haar hantering van Pippie se dialoog, by die "reëls" van Pippie se gekseerdery met die konvensionele waarhede en die liggelowigheid van haar eweknieë. Lindgren voer nie feite in by Pippie se uitinge nie en sy onderskat ook nie die algemene kennis van haar kinderlesers nie.

Pippie word dus van die begin af voorgestel as 'n betwister van "waarhede" en definisies.

Hierdie neiging word tot sy uiterste deurgevoer in die storie "Pippie kry 'n spolk". Daarin dink Pippie 'n nuwe woord uit, naamlik "spolk" (Lindgren, 2019: 273). Sy nooi dan vir Tommie en Anneke om saam met haar dorp toe te gaan om vas te stel of 'n mens dit kan koop (Lindgren, 2019: 275). Hierdeur steek Pippie draak met dié volwassenes wat nie één bereid is om terstond te erken dat hulle nie vertrouwd is met die woord nie. Dit sluit in 'n bakster, smid en dokter (Lindgren, 2019: 276-278). Pippie berispe die smid wanneer hy haar probeer uitoorlê soos volg (Lindgren, 2019: 277): "'n Mens moenie arme, onskuldige ou kindertjies probeer mislei nie!" Sy demonstreer sodoende haar wantroue in die gesag, waarhede en definisies wat aetonormatiewiteit kenmerk. Foucault (2002: 67) se daarstelling dat alle diskoers geweld is wat ons dinge aandoen, word deur Pippie

met 21 jaar vooruit geloop en is vergelykbaar met die woordbehepte titelkarakter in Lewis Carroll se *Alice's adventures in Wonderland* (1865) en *Through the looking-glass, and what Alice found there* (1871).

Die episode rondom die spolk inspireer Tommie om vir die eerste keer die oorsprong van woorde te bevraagteken (Lindgren, 2019: 274):

‘Wie is dit dan eintlik wat reg van die begin af al die woorde en hulle betekenis uitgedink het?’ vra Tommie.

‘Seker maar ’n spul ou afgeleefde professors,’ sê Pippie. ‘En dan moet julle toegee dat mense darem simpel is! Kyk net die soort woorde wat hulle uitgedink het! [...] G’n mens kan begryp waar hulle aan die woorde kom nie.’

Vir Pippie Langkous is woordeboekdefinisies beklemmend, saai en nie altyd geloofwaardig nie. Leuens is oortredinge wat kort-kort in die Pippie Langkous-reeks deur volwasse gesagsfigure voorgedien word as “lelik” of “stout”, iets wat kinders verbied word (Lindgren, 2019: 225). In “Pippie kry ’n spolk” ontmasker Pippie aan haar maatjies die ego-gebaseerde leuens (en kinderagtigheid dus) van belangrike volwassenes in hul gemeenskap en sy bring hulle tot dié insig dat alle definisies bedink is en dus hersien (en aangepas) kan word.

In die uitbeelding van Pippie spits die skrywer haar eintlik daarop toe om kinders wantrouig te maak; om hulself nie kwesbaar te maak vir hul eie liggelowigheid nie. In die storie “Pippie sit op die hek en klim boom” in *Pippie Langkous*, wil ’n verbygaande dogtertjie by Pippie weet of haar pa nie daarlangs geloop het nie. Pippie ontseu die dogtertjie met ’n reeks komieklike leuens. Wanneer Pippie “dreigend” haar moue oprol terwyl sy by die dogtertjie wil weet of sy haar bevraagteken, beweër die dogtertjie dat sy alles geglo het wat Pippie kwytgeraak het. Pippie reageer soos volg (Lindgren, 2019: 57): “Ek het gelieg dat my tong eintlik swaar word. Kon jy dit dan nie hoor nie? [...] Jy moenie dat mense jou allerhande dinge wysmaak nie.”

9. Pippie se bevraagtekening van genderkonstruksies

Hierdie kritiese ontwaking wat Pippie Langkous in die verhaal by die dogtertjie probeer bewerkstellig, roep Butler (1993: 22) se definisie van genderperformatiwiteit op (alhoewel die gesprek wat Pippie met die dogtertjie voer nie noodwendig oor gender handel nie):

[Performativity] is a compulsory repetition of prior and subjectivating norms, ones which cannot be thrown off at will but which work, animate, and constrain the gendered subject, and which are also the resources from which resistance, subversion, displacement are to be forged.

Terwyl Butler hier ook die onbewustelike en dus onvrywillige ondersteuning van hegemoniese gendernorme aanspreek, reflekteer haar optimistiese opmerking oor die geleenthede wat gendervoorskrifte bied vir weerstand, ondermyning en verplasing. Dit geld ook vir die uitbeelding van Pippie Langkous se gedrag. Verskeie “waarhede” word in *Pippie Langkous* bevraagteken, maar een van die eerste en konstantste soorte is dié aangaande gender. Tommie en Anneke se gehoorsaamheid word immers onmiddellik met hul bekendstelling aan gender geknoop: Nadat hulle aan die leser voorgestel is as “baie soet”, “goed opgevoed” en “gehoorsaam” gaan die verteller voort om hierdie stelling te staaf (Lindgren, 2019: 16) soos volg:

Tommie byt nooit sy naels nie en doen altyd wat sy mammië vir hom sê. Anneke skop nooit ’n kabaal op as sy nie haar sin kry nie. Sy lyk altyd fraai in haar platgestrykte katoenrokies en sy sorg altyd dat sy haar nie vuilsmeer nie.

In die wêreld wat Pippie Langkous betree, soos in die maatskappy waarin Lindgren in die veertigerjare geleef het en Ferreira se kinderleser in die sewentigerjare, is daar is klaarblyklik aparte stelle reëls vir seuns en dogters. Vir Anneke is daar meer reëls en daar word sterker klem op haar voorkoms gelê as wat die geval is met Tommie.

In die *Huisgenoot* van 5 Mei 1972 is berig oor ’n tienerskoonheidskompetisie wat geloods is. Die kriteria is soos volg (*Huisgenoot*, 1972: 21): “Die nooi wat ons soek, moet ’n ware toonbeeld van ons mooi, gesonde en begaafde meisies wees. Sy moet verfyndheid en sjarme besit, intelligent kan gesels. Kortom, sy moet bekoorlikheid uitstraal – van binne en buite!”. Tog word die wenner slegs op grond van ’n foto gekies. Haar begaafdheid, verfyndheid, sjarme, intellek en bekoorlikheid moet dus deur haar uiterlike skoonheid verbeeld word.

In *Wat meisies wil weet* sowel as in *Vir jou, juffrou* is die troep van ‘die lelike eendjie’ en dit sluit aan by ’n patologisering van skoonheid. Onder die opskrif “Hoe kan ek myself meer gewild maak?” het Van Elfen (1983: 84) in *Wat meisies wil weet* die volgende geskryf: “Diegene met ’n aantreklike voorkoms en ’n sonnige geaardheid het nie probleme as dit by aanhangers kom nie. Maar die res van ons moet skaaf.”

Vroeër in die boek interpreteer hy namens sy teikenleser hoe sy waarskynlik aan haarself sou twyfel: “Op die oomblik is jy ’n lelike eendjie. Sal jy ooit ’n swaan word?” (Van Elfen, 1983: 4). Louw (1973: 23) spreek in *Vir jou, juffrou* hierdie kwessie gerusstellend aan: “Skoonheid het tot ’n wetenskap ontwikkel en die lelikste eendjie kan, met al die ditjies en datjies en kennis van wat skoonheid is, in ’n Hans Andersen-swaan verander”. Vir Van Elfen en Louw se teikenlesers is konvensionele skoonheid iets wat meisies kan en móét bereik.

In 1981, ses jaar ná die publikasie in Afrikaans van *Pippie Langkous in die Suidsee*, word Sias Reynecke se treffer “Sproetjies” die gewildste liedjie op ’n radioprogram, *Afrikaanse treffers* (Dinamiet, 2015). Ook dáárin word die troop van die lelike eendjie ingespan om ’n dogtertjie te troos dat, ten spyte van haar sproete wat van haar ’n verstoteling gemaak het, sy ook eendag soos die lelike eendjie in die “mooiste swaan” omtower kan word.

Met haar bekendstelling aan die leser word Pippie Langkous soos volg beskryf (Lindgren, 2019: 17):

Haar hare is die kleur van ’n geelwortel en sy dra twee stywe vlegsels wat bo haar ore uitstaan.
Haar neus lyk soos ’n aartappeltjie en is vol sproete, en onder die neusie het sy ’n besonder breë mond met sterk, wit tande.

Later word bygevoeg dat niemand nog ooit in hulle lewe “’n kind met soveel sproete en sulke rooi hare gesien [het] nie” (Lindgren, 2019: 132). Die verteller maak dit egter duidelik dat rooi hare en sproete nie deel vorm van die skoonheidsideale in die wêreld van *Pippie Langkous* nie. Brand, ’n boelie, snou haar toe: “Sies, kyk net so ’n meisiekind! [...] Het julle al ooit sulke hare gesien? [...] Ou rooikop! Ou rooikop!” (Lindgren, 2019: 30), en ’n eiendomsagent beledig Pippie soos volg (Lindgren, 2019: 260): “Ek dink jy’s die lelikste kind wat ek nog ooit gesien het.” Die verteller reflekteer egter soos volg daarop: “Dis eintlik oulik om soveel sproete en sulke rooi hare te hê. Dit wil sê, as ’n mens dan so wonderlik gelukkig soos die outjie kan lyk” (Lindgren, 2019: 132).

Pippie self ervaar geen gebrek aan vertroue in haar skoonheid nie. Sy beskryf haarself as “’n vreug vir die oog” (Lindgren, 2019: 266) en sy is uitermate trots op haar sproete. Wanneer Tommie voorstel dat hy, Pippie en Anneke pickniek hou op “’n gelyktetjie tussen ’n klomp haselneutboompies”, skop Pippie teë omdat daar “nie genoeg sonskyn” is nie, en haar sproete dus nie “goed” daar sal “aard” nie, aangesien sy “dink sproete is tog te oulik” (Lindgren, 2019: 67). Pippie beliggaam ’n ironiese antitesis ten opsigte van Louw (1973: 34) se advies wanneer sy (Louw) haar leser waarsku dat ’n meisie wat vakansie hou haar altyd moet afvra: “Watter uitwerking het die Suid-Afrikaanse son, byvoorbeeld, op die jong dame se vel?”

In die storie “Pippie gaan winkels toe” in *Pippie Langkous gaan aan boord*, gewaar Pippie in die toonvenster van ’n skoonheidsalon “’n groot fles gesigroom vir sproete en naas die fles [...] ’n kartonbord waarop die volgende woorde pryk: ‘LY U AAN SPROETE?’” (Lindgren, 2019: 141). Pippie meen dan “’n hoflike vraag verdien ’n hoflike antwoord”. Sy gaan die winkel binne en spreek ’n “ouerige dame” agter die toonbank aan soos volg (Lindgren, 2019: 142): “Nee, ek ly nie aan sproete nie. [...] Ek hou van hulle. [...] Maar as u nou dalk ’n room kry wat

vir 'n mens nog meer sproete kan gee, dan kan u vir my maar so 'n sewe, agt flesse laat kry." Pippie word uitgebeeld as 'n meisie wat geen behoefte het om, soos Van Elfen sou voorstel, aan haar voorkoms te "skaaf" nie – altans nie in diens van toonaangewende media van haar tyd se populêr-kulturele verwagtinge nie.

Die aetonormatiewe vroulikheid waarna wit Suid-Afrikaanse dogters in die sewentigerjare moes strew, het natuurlik oor meer as net oor voorkoms om die voorkoms se onthalwe gehandel. Vroeg in *Vir jou, juffrou* trag Louw aan haar leser die essensie van vroulikheid uit te lê soos volg (Louw, 1973: 20):

Al het jy alreeds alles in jou vermoë gedoen om sjarme te bekom, is daar nog 'n laaste noodsaaklike ietsie: om vrou te wees, is iets wat jou onderskei van enige ander wese op aarde. Wat is dit binne jou? Noem dit fynheid, noem dit broosheid, noem dit beskeidenheid, aanvalligheid, wispelturigheid of wat ook al. Hierdie 'iets' wat in jou is, Juffrou, wat jou 'n vroulike wese maak, kan net jý besit. [...] Ons voorsate, die Germane, het toentertyd reeds hierdie vroulike misterie in die vrou vereer. Een van hul skrywers het gesê: 'Die vrou is as iets heiligs beskou.' [...] Dis eintlik 'n aangebore sensitiewe drang na wat mooi en goed is. [...] Dit beïnvloed die man so dat hy altyd op sy beste voor jou wil vertoon.'

Ook Alba Bouwer, 'n skrywer wat beskou kan word as 'n leidende figuur in konstruksies van Afrikaner-vroulikheid in die sewentigerjare, het hierdie idee van vroulike mistiek as iets voormoderns bespreek. In haar toespraak "Die vrou en die gesin" (Bouwer, 1995: 42), haal sy die woorde aan van 'n voormalige huiswerker wat sy 'n "wyse ou bruin vrou" noem: "'n Sleg man met 'n goeie vrou kan nog ordentlike kinders hê, maar 'n goeie man met 'n sleg vrou maak net 'n ashoop van 'n huis en splinters van kinders". Bouwer beskryf hierdie "goeie" vrou as "oerfatsoenlik" en onderskryf (moontlik) onbewustelik John Dryden se idee van die edele barbaar ten einde 'n bepaalde essensialistiese opvatting van gender te bevestig. Daar word, in soverre dit hoflikheid aangaan, van meisies verwag om hul eie fatsoenlikheid te verhef met die doel om dit by mans te inspireer.

Pippie het ook te kampe met 'n karakter wat herinner aan Louw en Bouwer se konsepsie van vroulikheid, te wete Anneke en Tommie se skooljuffrou. Sy nader Pippie en vra haar retories soos volg (Lindgren, 2019: 175): "Jy wil seker darem eendag as jy groot is ook 'n ware fyn dame wees, [...] 'n dame wat altyd weet hoe om haar te gedra, en altyd liefvallig en mooi opgevoed is". Tot die juffrou se verbasing antwoord Pippie dat sy daarvoor sal nadink, maar dat sy eintlik "al lankal besluit het om 'n seerower te word" en sy wil weet of sy nie "tegelykertyd 'n Ware Fyn Dame" en 'n seerower kan wees nie, maar "die juffrou reken 'n mens kan nie" (Lindgren, 2019: 175). Pippie besluit om die juffrou se opvoedkundige kennis op die proef te stel en vra haar uit na "die belangrikste reëls" (Lindgren,

2019: 175). Pippie se versoek word gevolg deur 'n rits “moenies”, waarop Pippie sardonies soos volg reageer (Lindgren, 2019: 176): “[M]ag 'n Ware Fyn Dame se maag maar grom? [...] Want as hy nie mag nie [...] dan kan ek sommer nou hier op die daad maar finaal besluit om tóg 'n seerower te word”.

Pippie verwerp egter nie hierdie voorgehoue beeld van vroulikheid volkome nie. Sy neem die definisie van wat 'n “Ware Fyn Dame” is as 't ware in eie hande. Wanneer sy haar regmaak om kermis toe te gaan, tof sy haar op volgens haar eie smaak. Sy maak haar “wenkbroue met steenkool swart”, verf “haar mond en vingernaels” rooi en kondig dan aan (Lindgren, 2019: 179): “Ek dink dat 'n mens soos 'n Ware Fyn Dame moet lyk as 'n mens na 'n kermis toe gaan”. By die kermis ry sy uitbundig en onbetaamlik op een been op 'n mallemeule-perd en spog dan (Lindgren, 2019: 183): “Dis hoe 'n Ware Fyn Dame moet mallemeule ry”. Met hierdie ondermynende gebaar demonstreer Pippie, bykans digterlik, 'n filosofie wat Butler (1993: 22) soos volg verwoord:

“To the extent that gender is an assignment, it is an assignment which is never quite carried out according to expectation, whose addressee never quite inhabits the ideal s/he is compelled to approximate.”

Pippie word uitgebeeld as 'n karakter wat genderuitbeeldings oordramatiseer. In 'n vroeër verhaal word sy uitgebeeld waar sy en haar maatjies spoke in die solder soek, en daar afkom op haar vader se naghemp en twee pistole (Lindgren, 2019: 124). Sy trek die naghemp aan, vuur twee geweeskote af, besluit daar en dan dat, wanneer sy “eendag groot is”, sy 'n seerower gaan word en vra vir Tommie en Anneke of hulle ook seerowers wil word (Lindgren, 2019: 126).

Hier kan Pippie geles word as 'n karakter wat die stereotipiese manlike ideaal om 'n seerower te word vir Anneke daarstel as 'n gelykwaardige, geldige moontlikheid.

Danksy Robert Louis Stevenson se *Treasure Island* (1881) en J.M. Barrie se *Peter Pan* (1911) wat albei subtiel in *Pippie Langkous* weerklink, het die seerower 'n stereotipiese toonbeeld vir seuntjies geraak. Tot op hede dien dit as 'n geclicheerde tema vir seunspartytjies en 'n beeld van manlikheid in speelgoedwinkels. Alhoewel die patriargie nie universeel identies manifesteer nie, is die rolbesetting van die man as kryger-beskermer van sy gesin en sy land egter een van die deurlopendste kenmerke daarvan. Die avontuurlustigheid, bravade en krygshaftigheid maak van die soldaat dan 'n simbool en rolmodel vir kleuters.

Ferreira se tydgenootlike manlike kinderlesers is deur hierdie werklikheid gekonfronteer. Hulle was in 'n maatskappy wat militêre diensplig voorgestaan het as 'n uiteindelijke inlywing in aetonormatiewe manlikheid. Waar Pippie, Tommie

en Anneke “skipbreuk-skipbreuk” speel en hulle in ’n stadium vermoed dat hulle speletjie werklikheid geword het en hulle jou wáárlik op ’n eiland gestrand is, troos Pippie – vanweë haar intrinsieke pligsbesef – vir Anneke dat sy hulle daar sal wegkry soos volg: “Teen die tyd dat Tommie sy diensplig moet gaan doen, sal ons darem van ons moet laat hoor” (Lindgren, 2019: 212).

Ten tyde van *Pippie Langkous* se bekendstelling in Afrikaans was Suid-Afrika ook ’n land in ’n staat van oorlog. Die Angolese grensoorlog het van 1966 tot 1990 geduur. Wanneer Van Elfen (1985: 15) die teikenleser van *Wat seuns wil weet* verseker van sy vertrouetheid met die tienerseun se ervaringswêreld, herinner hy die leser dat sy eie seun Rouan “sy tienerskoene al amper ontgroeï [het]; hy doen tans diensplig”. Rouan open sy voorwoord tot sy vader se boek deur sy leefwêreld soos volg te beskryf: “Die nag kan baie lank wees vir ’n soldaat wat wag staan. Dan dwaal sy gedagtes na sy huis en sy mense. En na sy ‘jonger’ dae” (Van Elfen, 1985: i). Rouan, bewus van homself as rolmodel vir sy vader se lesers, vereenselwig hom met hulle met die uitsluitlike doel om hulle aan te spoor om die boek te lees: “Ek is nie juis ’n geesdriftige leser nie. Oorlogflicke en televisie kyk is ’n perd van ’n ander kleur.” (Van Elfen, 1985: 1).

Hier is ’n aanname dat seuns van “oorlogflicke” hou, of van móét hou.

Van Elfen (1985: 7) skakel dan sy voorligting rondom die tienerseun se liggaamlike ontwikkeling aan by die man se veronderstelde sosio-kulturele rol as kryger: “Taamlik skielik merk jy dat jou spiere sterker, en jou borskas en skouers breër geword het. In ’n stoeïery slaag jou pa nie meer so maklik om jou onder te sit nie”. Hy bemoedig selfs die tienerleser wat ondergemiddeld van lengte is: “[K]yk net wat het Napoleon met sy kort lyfie nie alles vermag nie” (Van Elfen, 1985: 15). Hy troos ook die seunslesers wat “hulle oor hul geslag verknies en heimlik wens dat hulle meisies kon gewees het” met die stelling dat daar “baie gebiede” is “waar mans oor vroue koning kraai” en hy beklemtoon weer eens mans se fisieke krag en die veronderstelling dat hulle beter toegerus is vir militêre diensplig: “[Mans] is in die reël groter en sterker” en “vorm die ruggraat van ’n land se weermag” (Van Elfen, 1985: 41). Selfs in *Wat meisies wil weet* moedig Van Elfen (1983: 83) die leser aan om ’n man te soek “wat jou wil versorg en beskerm”.

Terwyl Pippie uitgebeeld word as gemaklik met haar vroulikheid – ten spyte daarvan dat haar gender-vertolking nie inslag vind nie gemeet aan haar gemeenskap se standarde – voldoen sy aan die bogenoemde kriteria van manlikheid. Sy word uitgebeeld as uiters vaardig met ’n geweer, iets wat sy by die kermis demonstreer, en is beter as al die mans (Lindgren, 2019: 182). Soos reeds vermeld, word sy herhaaldelik beskryf as die sterkste meisie op aarde (Lindgren, 2019: 16, 135 en 217) en oorwin sy telkens met haar fisieke krag afknouerige seuns en selfs volwasse mans.

Van Elfen se scenario van die seun wat met sy vader stoei word komieklik op sy kop gekeer in die storie “Pippie kry ’n deftige gas” in *Pippie Langkous gaan aan boord*: Wanneer haar vader kom kuier, is een van sy eerste vrae aan haar: “My kind, is jy nog so sterk soos vantevore?”, waarop Pippie trots antwoord: “Sterker as vantevore! [...] Sal ons bietjie armdruk?” (Lindgren, 2019: 217). Van pure blydskap om mekaar weer te sien begin Pippie en haar vader te dans en “stadigaan verander die dans in ’n stoeigeveg” waartydens sy dit vermag “om haar pappie op die vloer neer te gooi”, op hom te “gaan sit” en te sê: “Erken Pappie dat Pappie die nederlaag gely het?” (Lindgren, 2019: 223-224). Ook later in “Pippie hou ’n afskeidspartytjie”, ook in *Pippie Langkous gaan aan boord*, hou Pippie en haar vader ’n kompetisie “om te kyk wie die sterkste is” – en Pippie wen natuurlik (Lindgren, 2019: 235).

Pippie laat geld egter haar vroulikheid – oftewel, háár siening daarvan – selfs te midde van haar bakleiery met seuns. Wanneer sy in een verhaal vir ’n seuntjie intree wat deur ’n bende boelies omsingel word en die bendeleier haar ’n paar skelwoorde toesnou, praat sy hom aan: “Dit lyk my jy weet nie hoe om jou in ’n dame se geselskap te gedra nie, nè?” voor sy “hom hoog in die lug op[tel]” en oor ’n boomtak hang (Lindgren, 2019: 30).

Pippie voel haar nie genoeg om haar vermoëns aan haar geslagtelikheid te heg nie. In *Pippie Langkous* word egter nie slegs ’n blote gender-oorlog gedramatiseer nie. Die hoofkarakter wen die respek van seuns en mans – veral van Tommie, haar beste vriend. Die radikaalste oomblik in die boek wat betref gender- en ouderdomsdinamika is, wanneer Tommie aan Pippie bieg (Lindgren, 2019: 205): “As ek groot is, gaan ek ook op die see rondvaar [...] Ek gaan ook ’n seerower word, Pippie. Nes jy.” ’n Seun word uitgebeeld wat teenoor ’n dogtertjie verklaar dat sý sy aetonormatiewe rolmodel is. Pippie verseker hom immers soos volg (Lindgren, 2019: 149): “Wat ’n mens nie is nie, kan ’n mens atyd word.”

10. Slot

Die titelkarakter in *Pippie Langkous* klim van ’n skip af en verryk sowel die grootmense en kinders in die ongenoemde stadjie waar sy haar vestig. Sy doen dit in uitbeeldings in die besonder van alternatiewe uitlewings van kindskap en van haar geslagsidentiteit. In vergelyking bied Ferreira se vertaling van Lindgren se teks ook ’n belangrike teenstem (‘counter voice’ of ‘counter narrative’) teen die agterdoek van ’n politieke bestel waar pedagogie ’n sentrale domein was waarin ’n eng nasionale etos by kinders ingeburger is. Kinders is geleer om onvoorwaardelik onderdanig aan hul ouers te wees soos wat hul ouers gehoorsaam moes wees aan

ander setels van gesag soos die kerk en staat. Seuns en dogters is rolle geleer om die voortbestaan van 'n heersende minderheidsvolk te verseker. Maar in kinderkamers, buite die inspeksie van sensuurrade en sedebewakers het Pippie anargisties dog sjarmant haar eweknieë herinner: In ander lande is dit anders, en selfs daar kan dit wat is ook altyd anders wees.

Universiteit Stellenbosch

Bronnelys

- Alsten, Ann.** 2008. *The family in English literature*. New York: Routledge.
- Annas, Rolf.** 2011. *Pippi Longstocking in South Africa: Translation and reception*. In: Kümmerling-Meibauer, Bettina and Surmatz, Astrid. (eds.). *Beyond Pippi Longstocking: Intermedial and international approaches to Astrid Lindgren's work*. New York: Routledge.
- Appleyard, J.A.** 1994. *Becoming a reader: the experience of fiction from childhood to adulthood*. New York: Cambridge University Press.
- Barrie, J. M.** 2005. *Peter Pan, or, the Boy Who Wouldn't Grow Up*. London: Penguin.
- Birch, D. en Hooper, K.** 2012. *The concise Oxford companion to English literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Bouwer, Alba.** 1995. *Die lang reis van hart tot hart*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Bloom, Harold.** 2005. From 'An elegy for the Canon,' *The Western Canon: The books and schools of ages* (1994). In: Morrissey, Lee (ed.). *Debating the canon: a reader from Addison to Nafisi*. New York: Palgrave Macmillan.
- Blumberg, M. en Walder, D.** (reds.) 1999. *South African theatre as/and intervention*. Amsterdam: Rodopi.
- Butler, Judith.** 1993. Critically Queer. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1: 17–32.
- Butler, Judith.** 1999. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge.
- Carroll, Lewis.** 2005. *Alice's adventures in Wonderland and Through the looking-glass, and what Alice found there*. London: Penguin.
- Defoe, Daniel.** 2010. *Robinson Crusoe*. London: Penguin.
- Dinamiet, Daantjie.** 2015. Herinnerings aan Sias Reynecke. Maroela Media. <https://maroelamedia.co.za/vermaak/musiek/herinnerings-aan-sias-reinecke/>. (Datum van gebruik: 23 Februarie 2020).

- Du Plessis, Hans.** 2005. Inleiding. In: Wybenga, Gretel en Snyman, Maritha (reds.). *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom: 'n gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers.
- Dusinberre, Juliet.** 1987. *Alice to the lighthouse: children's books and radical experiments in art*. London: Macmillian Press Ltd.
- Eiselen, Uca.** 2005. Vertaling van Afrikaanse kinder- en jeugboeke. In: Wybenga, Gretel en Snyman, Maritha (reds.). *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom: 'n gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers.
- ESAT: *Encyclopaedia of South African Theatre, Film, Media and Performance*. 2021. https://esat.sun.ac.za/index.php/Nerina_Ferreira. (Datum van gebruik: 16 Augustus 2021).
- Even-Zohar, Itamar.** 1990. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Poetics Today* 11 (1): 45-51.
- Foucault, Michel.** 2002. *Archeology of knowledge*. Smith, A.M. Sheridan (vert.). London and New York: Routledge.
- Frank, H.** 2004. *Role-play in South African theatre*. Bayreuth: Breitingen.
- Fowler, Alastair.** 1982. *Kinds of literature*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kannemeyer, J.C.** 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Hollindale, Peter.** 1997. *Signs of childness in children's books*. Stroud: Thimble Press.
- Holmes, James S.** 1988. *Translated! Papers on literary translation and translation studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Huisgenoot.** 1972. Mej. Tiener. 5 Mei.
- Klingberg, Göte, Ørvig, Mary and Amor, Stuart.** (eds.) 1978. *Children's books in translation: The situation and the problems*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Kokkola, Lydia.** 2013. *Fictions of adolescent carnality: sexy sinners and delinquent deviants*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina and Surmatz, Astrid.** (eds.) 2011. *Beyond Pippi Longstocking: Intermedial and international approaches to Astrid Lindgren's work*. New York: Routledge.
- Lathey, Gillian.** 2016. *Translating children's literature*. New York: Routledge.
- Lefevere, André.** 1992. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London and New York: Routledge.
- Lindgren, Astrid.** 1963. *Die Kaskendes van Emil*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Lindgren, Astrid.** 2019. *Pippie Langkous Omnibus*. Ferreira, Nerina (vertaler). Hollander, Carl (illustrasies). Kaapstad: Human & Rousseau.
- Lindgren, Astrid.** 2007. Never Violence. Swedish Book Review. <https://www>.

- swedishbookreview.com/article-2007-2-never-violence.asp. (Datum van gebruik: 18 November 2019).
- Lindgren, Astrid.** 2017. Why do we write children's books? Powell, Elizabeth Sofia (vertaler). *Children's Literature*. 45: 188-196.
- Louw, Cecily.** 1973. *Vir jou, juffrou*. Johannesburg: Perskor-Uitgewery.
- Mansfield, Katie.** 2019. Pippi Longstocking film in early development. *The Bookseller*. <https://www.bookseller.com/news/pippi-longstocking-film-early-development1092726>. (Datum van gebruik: 28 Februarie 2020).
- Morrissey, Lee** (ed.). 2005. *Debating the canon: a reader from Addison to Nafisi*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nikolajeva, Maria.** 1996. *Children's literature comes of age: toward a new aesthetic*. Londen and New York: Routledge.
- Nikolajeva, Maria.** 2010. *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*. New York: Routledge,
- Nkosi, Lindokuhle and Hlatwe, Zaza.** 2020. Anton Kannemeyer says cancel culture is the new censorship. *Arts24*. 17 Julie. News24.<https://www.news24.com/arts/culture/anton-kannemeyer-says-cancel-culture-is-the-new-censorship-20200717>. (Datum van gebruik: 28 Februarie 2020).
- Oittinen, Ritta.** 2000. *Translating for children*. London and New York: Garland Publishing Inc.
- O'Malley, Andrew.** 2003. *The making of the modern child: children's literature and childhood in the late eighteenth century*. Londen and New York: Routledge.
- Pienaar, Lydia.** 1970. *Die kind en sy literatuur: 'n inleidende studie*. Kaapstad: HAUM.
- Shakespeare, William.** 2000. *The tempest*. London: Penguin.
- Reynolds, Kimberley.** 2007. *Radical children's literature future visions and aesthetic transformations in juvenile fiction*. New York: Palgrave Macmillan.
- Roekeloos.** 2012. Nerina Ferreira 91. *Roekeloos*. <https://www.roekeloos.co.za/boeke/nerina-ferreira-91/>. (Datum van gebruik: 28 Februarie 2020).
- Shavit, Zohar.** 1981. Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem. *Poetics Today* 2 (4): 171-79.
- Solberg, Rolf.** 2003. *South African theatre in the melting pot: trends and developments at the turn of the millennium*. Grahamstown: Institute for the Study of English in Africa.
- Stander, Danie.** 2020. 'n Kritiek op normatiewe konstruksies van ouderdom in vier intertekstueel verbinde tekste: Alba Bouwer se *Stories van Rivierplaas*, Reza de Wet se *Diepe grond* en *African gothic*, en Etienne Kallos se *Eersgeborene*. *Tydskrif vir geesteswetenskappe* 60 (1): 38-52.
- Steenberg, Elsabe.** 1980. *Voorlees vir nadink: 'n verhaalbundel vir kinders vir die gebruik*

- in laerskole en tuis, saamgestel en van aantekeninge voorsien deur Elsabe Steenberg.* Kaapstad: Tafelberg.
- Stevenson, Robert Louis.** 2005. *Treasure Island*. London: Penguin.
- Toury, Gideon.** 1980. *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Porter Institute.
- Toury, Gideon.** 1995. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Van Coillie, Jan en Verschuereen, Walter P.** (eds). 2014. *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*. New York: Routledge.
- Van der Walt, Thomas.** 2005. Afrikaanse kinder- en jeugprosa. In: Wybenga, Gretel en Snyman, Maritha (reds.). *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom: 'n gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers.
- Van Elfen, Jan.** 1976. *Moedersorg*. Sarie. 24 Maart.
- Van Elfen, Jan.** 1985. *Wat seuns wil weet*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Elfen, Jan.** 1983. *Wat meisies wil weet*. Kaapstad: Tafelberg.
- Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal.** 1965. Kaapstad en Johannesburg: Perskor Uitgewery.
- Wybenga, Gretel en Snyman, Maritha** (reds.). 2005. *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom: 'n gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Note

1. Een simptoom van 'n huidige ras-sensitiewe Suid-Afrikaanse kulturele landskap is die onlangse omstredenheid rondom Anton Kannemeyer se strokiesverhaal-geïnspireerde kuns.

In 2019 het personeellede van die Everard Read-galery gedreig dat hulle sal bedank uit protes as Kannemeyer se werk nie uit die galery verwyder is nie. In Junie 2020 het The Artists' Press 'n verklaring uitgereik dat sommige van Kannemeyer se afdrukke verwyder is "due to The Artists' Press being increasingly uncomfortable with the caricatured depiction of black people in the prints" (Nkosi en Hlatwe, 2020).

Kannemeyer se kuns is nie gerig op kinders nie, maar hy maak die (aanvegbare) stelling dat die skok wat sy werk ontlok onder meer toegeskryf kan word daaraan dat die strokiesprentformaat waarin dit geskep is 'n medium is wat met kinders geassosieer word (Nkosi en Hlatwe, 2020).

Kannemeyer gebruik onder andere die karikatuuragtige uitbeeldings van swart Afrikane in die omstrede *Tintin au Congo* ("Kuifie in die Kongo", 1931) deur die strokiesverhaalskrywer en -kunstenaar Georges Remi, oftewel Hergé (1907-1983), as 'n visuele model in onder meer sy strokiesprentboek *Pappa in Afrika* om gek te skeer met wat hy beskou as die onderliggende rassisme van skynheilige en opportunistiese wit liberaliste (Nkosi en Hlatwe, 2020).

Hergé se strokiesheld, Tintin, het sy Afrikaanse naam, Kuifie, aan Ferreira te danke (*Roekeloos*, 2012). Die eerste Afrikaanse vertaling van dié gewilde strokiesverhaalreeks is in 1974 deur die

uitgewery Human & Rousseau uitgegee, dit wil sê in dieselfde jaar as die Afrikaanse vertaling van *Pippie Langkous gaan aanboord*.

Alhoewel hierdie Kuifie-reeks gewild is in Afrikaans en dat aflewerings daarvan tot so onlangs, in 2008, vertaal is (die vertaling daarvan is ondertussen deur Sonya van Schalkwyk-Barrois oorgeneem en word deur Protea gepubliseer), is *Tintin au Congo* nog nie in Afrikaans vertaal nie. Hierdie (verstaanbare) versuim getuig van 'n multi-etniese samelewing waarbinne die mees ooglopende waardeestelsels aangaande rasseverhoudings in hierdie teks berispend onder die loop geneem sou word.

Dit is ook moeilik om aan te neem dat 'n kanonieke teks in die Afrikaanse kinderboekgeskiedenis soos Boerneef se *Pensie* met sukses heruitgereik sou kon word, nie dat ek van mening is dat so 'n projek nodig is of onproblematis sou wees nie.

Die suksesvolle heruitgawe van die Pippie Langkous-reeks is Bloomiaans vreemd, nie in die minste nie in die lig van Carl Hollander se illustrasie van die kinders op die Suidsee-eiland.

2. Lindgren maak 'n saak uit vir 'n poëtika vir kinderletterkunde wat berus op kuns ter wille van die kuns. Sy spreek herhaaldelik haar weersin en 'n ironiese bewondering uit vir die interpretasies wat sy al uit die oorde van die akademie en sosiale aktivisme in korrespondensie teëgekom het. Sy noem in haar toespraak "Never Violence" (2007) die waardevolle rol wat die kinderboekskrywer in sy of haar samelewing kan vertolk.
3. Vergelyk hierdie opinie waarna Lindgren verwys met 'n resensie van 1944 oor die *Keurboslaan*-reeks, aangehaal deur Maritha Snyman: Die resensent betreur die "neiging na prikkellektuur" en die "onbeteuelde avontuursug sonder merkbare eerbied vir die waarskynlikheid van die gebeure" (Wybenga en Snyman, 2005: 103).
4. Hierdie opinie waarna Lindgren verwys roep 'n resensie in 1944 oor die *Keurboslaan*-reeks op, aangehaal deur Maritha Snyman: die resensent betreur die "neiging na prikkellektuur" en die "onbeteuelde avontuursug sonder merkbare eerbied vir die waarskynlikheid van die gebeure" (Snyman in Wybenga & Snyman, 2005: 103).
5. Dit beteken dat Ferreira en haar uitgewer ook bepaalde kindbeelde in die vertaling en paratekstuele omhulsels van die Pippie Langkous-reeks belê, maar 'n verkenning hiervan val buite die bestek van hierdie artikel. 'n Assessering van die Sweeds is nie moontlik in hierdie geval nie, omdat die artikelskrywer nie Sweeds magtig is nie.
6. Alhoewel Steenberg se handleiding eers in 1980 gepubliseer is, vyf jaar ná die derde en laaste *Pippie Langkous*-boekie in Afrikaans uitgegee is, word die publisering van enige boek uiteraard bepaal deur 'n voorafgaande behoefte daaraan. Steenberg verwys immers herhaaldelik in die voorwoord na die voorleespraktyke in huishoudings en laerskole in die jare wat oploep tot die publikasie van hierdie keurbundel met aantekeninge (Steenberg, 1980: i). Steenberg se boek kan beskou word as 'n voorbeeld van die Afrikaanse voorleeskultuur wat kinderliteratuur tydens die jare sewentig gekenmerk het.
7. Van Elfen maak hierdie voorstel pertinent soos volg: "Nóú is die tyd om ander mense gade te slaan, veral diegene in hul twintigerjare met reeds gevormde karakters en gewoontes" (Van Elfen,

1983: 99). Selfs wanneer hy homoseksualiteit as 'n soort “skynliefde” behandel in die vorm van 'n “heldeverering [wat] in liefde oorgaan” en hy troos dat “[n]iemand [die tienermeisie] dié dwaasheid [kan] verkwalik nie”, solank sy “net nie daarmee dweep nie, en dat die betrokke persoon gocie karaktertrekke behoort te hê – voorbeeldig genoeg om haar eie gedrag op te skoei” (1983: 51).

8. Die tweede uitgawe is in 1979 gepubliseer, maar die definisies het onveranderd gebly.
9. In die *Sarie* van 24 Maart 1976, skryf 'n besorgde moeder dat haar negejarige dogter reeds “met geslagsrypning” begin en Van Elfen troos haar dat alhoewel 13 jaar “die gemiddelde ouderdom” is vir die afskeiding van die eerste menarg, dit “nie ongewoon op 11 jaar” is nie (1976: 138) – 'n stelling wat hy 'n jaar later in *Wat meisies wil weet* herhaal (1983: 8). Hy benadruk ook dat dit “hoog tyd [is] om met die kind se geslagsopvoeding te begin indien (die moeder) dit nie reeds gedoen het nie” (1976: 138). Hierdie negejarige kan beskou word as een van Human & Rousseau en Ferreira se teikenlesers vir Pippie Langkous se verhale.
10. Die geraadpleegde uitgawe van *Sus en Daan* is die derde druk uit 1976. Kinderlesers van Ferreira se Pippie Langkous-vertalings sou bes moontlik ook bekend gewees het met *Sus en Daan*.