

# Filmverwerking as interpretasie: Die verwerkingsproses van roman na film met verwysing na Marlene van Niekerk se *Triomf* en Michael Raeburn se *Triomf*

Adean van Dyk

---

Adean van Dyk, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit Stellenbosch

---

## *Opsomming*

Michael Raeburn se filmverwerking van Marlene van Niekerk se roman *Triomf* (1994) verskyn in 2008. Aanpassings wat die filmverwerking aan die romanverhaal maak, lei tot 'n alternatiewe vertelling van die *Triomf*-verhaal. 'n Vergelykende studie wat hierdie aanpassings ondersoek, lewer insigte in die filmverwerkingsproses en kontemporêre adaptasiestudies op. Adaptasiestudies bestudeer die verhouding tussen filmverwerkings en hul brontekste en bied insiggewende vergelykingsmodusse tussen die twee media.

Navorsers voer aan dat getrouheidskritiek tydens vergelykende studies vermy moet word. Gevolglik word alternatiewe vergelykingsmodusse ondersoek ten einde hiërargiese plasings van die romanteks bó die filmt eks (of omgekeer) te vermy. McFarlane (1996:23) wys daarop dat vergelykende studies moet vasstel wat uit die romanverhaal behou is, wat verander is en wat die gevolglike interpretasie daarvan is. Leitch (2007:18) argumenteer dat die gapings tussen die twee tekste bestudeer moet word om vas te stel of die filmverwerking 'n nuwe vertelling van die oorspronklike verhaal bied. Doelbewuste aanpassings dui op die mate waarin die filmverwerking die bronteksverhaal interpreteer.

Die *Triomf*-filmverwerking word met die romanverhaal vergelyk om die gapings tussen die twee tekste te identifiseer. Vergelykend word ondersoek hoe die romanverhaal aangepas is en of hierdie aanpassings op 'n interpretasie en dus 'n alternatiewe vertelling van die *Triomf*-verhaal dui, met die verdere doel om 'n oorspronklike teks te lewer. Hier onder word die titel, tydruimtelike aspekte, struktuur en intrige, karakterisering, toneelseleksie en tematiek onder die loep geneem. Die artikel stel die volgende navorsingsvraag: Tot watter mate interpreteer Michael Raeburn se filmverwerking van Marlene van Niekerk se *Triomf* die romanverhaal ten einde 'n oorspronklike verhaal daar te stel?

---

Daar word tot die gevolgtrekking gekom dat die *Triomf*-filmverwerking 'n interpretasie lewer wat meer sinies en somber in toon is, met 'n suggestie dat hoop vir 'n vreedsame toekoms na die 1994-verkiesing nie moontlik is nie. As sodanig bied die *Triomf*-filmverwerking 'n alternatiewe vertelling van die romanverhaal en dien dit as 'n oorspronklike verhaal.

**Trefwoorde:** adaptasiestudies; filmverwerking; Thomas Leitch; Marlene van Niekerk; Michael Raeburn; *Triomf*

### *Abstract*

#### **Film adaptation as interpretation: The adaptation process from novel to film in reference to Marlene van Niekerk's *Triomf* and Michael Raeburn's *Triomf***

Michael Raeburn's film adaptation of Marlene Van Niekerk's seminal 1994 novel *Triomf* was released in 2008. It is clear that Raeburn's film, *Triomf*, deviates from Van Niekerk's novel, offering an alternative version of the *Triomf* story. A comparative study of these two texts offers insight into the adaptation process and contemporary adaptation studies. Adaptation studies scrutinises the relationship between film adaptations and their source texts.

Marlene van Niekerk's *Triomf* offers an allegory of the Afrikaner and the fears surrounding the first democratic South African election and the likely change in political regime. Afrikaner ideology and the apartheid regime are simultaneously scrutinised. With a white incestuous family living in the white working-class suburb of Triomf (built on the ashes of the black suburb Sophiatown, whose tenants had been forcibly removed by the apartheid government) at the novel's core, the text's use of allegory is strongly metaphoric of one demythologising the Afrikaner. The tragicomedy can ultimately be interpreted as one that offers hope for a democratic future in which past grievances can be accepted, if not forgiven. The novel is widely regarded as one of the defining anti-apartheid novels in Afrikaans literature (De Kock 2009:16, 22) and earned Van Niekerk the prestigious CNA Prize for Literature (1995), the M-Net Book Prize (1995), as well as the first Noma Prize for Publication in Africa (1995). The novel was translated into English for a South African market by Leon de Kock in 1999, followed by a second English version for the international market.

Michael Raeburn's 2008 film adaptation (screenplay by Raeburn and Kohll) with the same title as the novel is based on De Kock's English translation for the South African market. The film originally received a mixed reception, but did well on the film festival circuit, winning the best film category at the 2008 Durban International Film Festival. Raeburn was told that South Africans would not want to see themselves depicted, as portrayed in the novel, "at their incestuous, violent and nasty worst" (Smith 2008:8). The film adaptation follows the same basic story as the novel's, but offers a retelling thereof that can ultimately be interpreted as one that offers a bleaker vision for a democratic South Africa.

Comparing these two texts provides insight into the interpretation of both, as well as the adaptation process involved.

Contemporary researchers in adaptation studies argue against fidelity criticism as a comparative methodology, as these are hierarchically unjust comparisons that traditionally

value the literary text over the film. Such paradigm shifts have been sought largely since Stam and Raengo's seminal work *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation* (2005), which argues for a broader focus on intertextuality to oppose that of fidelity criticism, as one of the strongest concerns with fidelity studies is the question: faithful to what? Stam and Raengo paved the way for substitute approaches concerning comparative analysis in film adaptation to avoid fidelity criticism, with other researchers equally engaged in the problem. McFarlane (1996:23) argues that comparative studies should determine which literary elements were retained during the adaptation process, but also what was changed, and as a result what the ultimate interpretation might be. Leitch (2008:18) reasons that the gaps between the two texts should be studied in order to determine whether the film adaptation's interpretation of the literary text offers a new perspective on the original story. That which the film adaptation changes or does not include should therefore be included in such a study (Leitch 2007:18). Deliberate changes would indicate how the film adaptation interprets its source text. Focusing on the gaps between the source and the goal texts, fidelity criticism is avoided, while scrutinising the manner in which the goal text interprets its literary source. The study's emphasis thus shifts from the question of why specific changes were made, which would imply a comparison for the sake of fidelity, to one that asks what effect this has on the story. This study therefore asks whether the adapted text, which offers an interpretation of its source and in so doing deviates from it, can be seen as an original story.

Leitch's argument regarding the comparison between goal and source texts is presented in his 2008 paper "Adaptation at a crossroads". Here he states that comparative studies between a literary text and its film adaptations are in danger of implying a hierarchical relationship between the two narrative media, with the film adaptation as subordinate in some way. This can be seen, for example, in the titles and chapter headings of recent subject specific books, including *The Cambridge companion to literature on screen* (2007) and *Twentieth-century American fiction on screen* (2007), to name but two. Leitch's argument lies in the use of the preposition ("on") in the above titles, which indicates that the literary source can be duplicated on the film screen. As such the film medium's inherent qualities, which can add to the adapted story, are placed second in an implied hierarchy, which leads to a comparison based on fidelity.

Leitch (2007) goes on to reason that comparative studies can determine whether an adaptation of the literary text offers a new version of the novel's story by taking the gaps between the two texts into account, especially those which have been changed and those which were not included in the adapted film. On this basis it can be determined whether the film adaptation deliberately deviates from the novel, which in turn can lead to accepting the film adaptation as an innovative retelling of the original story, and in turn offering an interpretation thereof.

Similarly, McFarlane's (1996:23) earlier argument states that comparative studies should determine what the adapted film retained from the literary novel on which it is based, what was changed and what its resulting interpretation might be.

It appears that no international or national research has expanded on Leitch's (2007) argument. According to Sherry (2016:12–3), adaptation studies as a discipline is traditionally biased in favour of unified media, such as the source novel and the final, adapted film, with little attention given to the adapted screenplay. The role of the screenplay is generally degraded within both literary studies and adaptation studies (Sherry 2016:14). A study that takes the source novel and its adapted screenplay into account, expands on an alternative comparative methodology, and academic research in the field. K.A. Boon (in Sherry 2016:14) states that the screenplay

---

enjoys less attention in academia than in popular culture. In reference to the latter, this study also adds to the academic discourse on the screenplay by taking the unpublished *Triomf* screenplay into account.

Despite the growing South African film industry and the number of Afrikaans films rapidly being produced, and an influential Afrikaans literary tradition, little research has been, or is being, done on South African film adaptation. With this study I attempt to contribute to this field by considering how Michael Raeburn's 2008 film adaptation with the same title interprets its 1994 source novel by Marlene van Niekerk in order to determine how it differs from the source and what the interpretative implications are. This study not only contributes to research on South African film adaptation and screenplay studies, but also brings insight into alternative readings of Van Niekerk's novel.

This research article offers a report on research done in order to answer the following research questions:

- In which way does the *Triomf* film adaptation differ from its source text?
- Does Raeburn's adaptation offer an interpretation of Van Niekerk's novel?
- Based on the filmic interpretation, can the *Triomf* adaptation exist independently of its source novel?

In summary, this research article asks the following research question: To which degree does Michael Raeburn's film adaptation of Marlene van Niekerk's *Triomf* interpret the original story?

The polysystem theory presents a theoretical framework in which a comparative study between a literary novel and a film text is possible. Marginalised forms of literature, such as a screenplay based on a literary text, can be studied in comparison with the original source text by means of the polysystem theory, as it offers a paradigm in which texts aren't studied in isolation (Viljoen 1992:495). André Lefevere expands on the polysystem theory within the domain of translation. He argues that translation is a form of rewriting that includes criticism, reviewing, summary, anthologizing, making into a comic strip or TV film (Hermans 2004:127). The latter is evident of translation as a means to expand on a literary source in its adaptation to a screenplay and a visual medium, such as film.

After defining *film adaptation* in its general sense I will turn to film adaptation as interpretation of its source text. The *Triomf* film adaptation and the *Triomf* novel will then be comparatively examined.

The ultimate result of this research report is that, based on the gaps between Raeburn's film adaptation and Van Niekerk's novel, an approach suggested by Leitch (2008), the film adaptation is shown to offer an interpretation of its source text. As such Raeburn's *Triomf* offers an alternative reading of the original story, one that is less hopeful about the future of South Africa after the 1994 democratic election. I conclude that Raeburn's film adaptation can exist independently of its literary source text and can therefore be regarded as an original story.

**Keywords:** adaptation studies; film adaptation; Thomas Leitch; Michael Raeburn; *Triomf*; Marlene van Niekerk

## 1. Inleiding

In hierdie artikel bestudeer ek aan die hand van Michael Raeburn se verwerking van Marlene van Niekerk se roman *Triomf* die gapings tussen die filmverwerking en sy bronteks ten einde die filmverwerking as interpretasie van die roman onder die loep te neem. Leitch (2007:18) argumenteer dat 'n filmverwerking nie bestudeer moet word op grond van wat getrou daarin geproduseer is nie, maar eerder wat die filmverwerking uitsluit of verander. In stede daarvan om te aan te neem dat die kern van die filmverwerking in die romanelemente wat dit uitdruklik insluit, gevind word, moet die gaping tussen die roman- en filmteks eerder verken word (Leitch 2007:18). Sodoende vermy die navorser getrouheidskritiek deur te fokus op dit wat die filmteks doelbewus uit die bronteksverhaal uitsluit, verander of bylas en wat dus as sodanig op 'n interpretasie van die bronteksverhaal kan dui. Die ondersoek se fokus verskuif dus vanaf waarom die spesifieke veranderinge aangebring is – wat getrouheidskritiek impliseer – na een wat poog om vas te stel wat die effek daarvan is. Die vraag wat ek in die artikel wil beantwoord, is of die nuwe interpretasie 'n onafhanklike teks en oorspronklike verhaal vestig.

Tydens die filmverwerkingsproses kom die verwerker voor baie keuses te staan, die vlak van getrouheid aan die bronteks inkluus. In sy boek *Novels into film* beklemtoon George Bluestone (1957) dat die linguistiese medium van die roman fundamenteel van die film as visuele medium verskil en uit die aard van die saak onvergelykbaar is. Sedertdien bedink navorsers die rol wat die filmverwerking se getrouheid aan die bronteks moet speel, beide in praktyk en in die studie daarvan. Getrouheidstudies het die gevolg dat dit adaptasiestudies<sup>1</sup> as navorsingsterrein inperk. As sodanig poog kontemporêre navorsers om alternatiewe vergelykingsmodusse te vind.

Byna 50 jaar ná Bluestone poog Stam en Raengo (2005) om die veld van adaptasieteorie te oriënteer na 'n breër fokus op intertekstualiteit en om die inherente probleem met getrouheidskritiek uit te wys, naamlik: getrou waaraan? Dié poging was, volgens MacCabe (in MacCabe, Murray en Warner 2011:63), grootliks suksesvol en het die weg gebaan vir ander navorsers om ook alternatiewe te ondersoek.

Een so 'n alternatiewe bestuderingsmetode is om die filmverwerking met sy bronteks te vergelyk ten einde te bepaal hoe die verhaal gedurende die verwerkingsproses verander het. Problematies hieraan is dat só 'n vergelykende studie die roman hiërargies bó die filmverwerking kan plaas, met uitsprake dat die filmverwerking onsuksesvol in die uitbeelding van die romanverhaal is. In sy artikel “Adaptation at a crossroads” (2008) argumenteer Leitch dat sulke klassifikasies en evaluerings veral in vakspesifieke samestellings teenwoordig is, met die filmverwerking as ondergeskik aan die letterkunde as deurlopende tema. Laasgenoemde samestellings sluit in: *The Cambridge companion to literature on screen* (2007), *Nineteenth-century American fiction on screen* (2007) en *Twentieth-century American fiction on screen* (2007). Eerstens is hierdie samestellings inhoudelik volgens die publikasiedatums van die literêre tekste rangskik, nie volgens die filmverwerking s'n nie. Verder kategoriseer Leitch 'n verteenwoordigende keuse van die bydrae in die versamelings volgens 15 sentrale hipotesestellings wat onder andere op die filmverwerking as ondergeskik wys, insluitend: Verraai die betrokke film sy literêre bron? Indien die film die literêre bron transendeer, verdien die bron verdere oorweging as 'n interessante teks uit eie reg? (2008:65). Sherry (2016:11) wys ook daarop dat hedendaagse adaptasiestudies vergelykende studies wat die outoriteit van die literêre bron bevoorreg, afkeur.

Hierteenoor, argumenteer Leitch (2007), kan 'n vergelykende studie bepaal of die filmverwerking 'n nuwe vertelling van die romanverhaal bied deur die gapings tussen die twee tekste te bestudeer, veral ten opsigte van verhaalinligting wat verander word of nie by die finale produk ingesluit word nie. Indien die filmverwerking as 'n doelbewuste aanpassing van die brontekstverhaal geag word, is dit myns insiens 'n nuwe vertelling van die brontekstverhaal wat as 'n interpretasie van die oorspronklike verhaal dien.

In ooreenstemming met Leitch se argument vir 'n alternatiewe vergelykingsmodus voer McFarlane (1996:23) aan dat vergelykende studies moet vasstel wat die filmmaker uit die oorspronklike verhaal behou, wat hy of sy verander het en wat die gevolglike nuwe interpretasie daarvan is. Vrae omtrent waarom die filmverwerking spesifieke aanpassings maak en watter invloed dit op die verhaal het, bied insig in die filmverwerking as 'n interpretasie én as 'n onafhanklike teks.

Dit wil voorkom asof geen navorser, internasionaal of nasionaal, tot dusver Leitch (2007) se argument verder gevoer het nie. Só 'n studie is ook nog nie in die Suid-Afrikaanse konteks gevoer nie. Sherry (2016:12–3) voer aan dat adaptasiestudies bevooroordeel is teenoor media wat tradisioneel saam gegroepeer word soos die bronroman en die finale verwerkte film, met die verwerkte draaiboek wat daartussen staan. Binne beide die literêre en filmstudies is die rol van die verwerkte draaiboek gedegradeer weens die geneigdheid om die belang daarvan te ondermyn, en as sulks ook in die adaptasiestudieveld geïgnoreer (Sherry 2016:14). 'n Studie wat die bronroman en die verwerkte draaiboek onder die loop neem, dra by tot 'n alternatiewe studiemodus binne die betrokke akademiese veld. K.A. Boon (in Sherry 2016:14) voer aan dat die draaiboek minder aandag binne die akademie geniet as in populêre kultuur. Met betrekking tot laasgenoemde dra hierdie studie ook by tot die diskoers rondom draaiboekstudies in 'n akademiese sfeer.

Ten spyte van die groeiende belangstelling in Suid-Afrikaanse en Afrikaanse films én 'n sterk Afrikaanse literêre kultuur verskyn weinig navorsing oor filmverwerkings in Suid-Afrika. Die volgende noemenswaardige studies bied waardevolle insigte in die filmverwerkingsproses en blyk van die eerste pogings te wees om die betrokke veld binne die Afrikaanse konteks te vestig: E.J. Bloemhof se PhD-proefskrif, “Die omsetting van verhaal tot draaiboek en van draaiboek tot film” (1995); C.A. Breed se MA-verhandeling, “Die herskryf van die roman *Die swye van Mario Salviati* van Etienne van Heerden as 'n draaiboek, met spesifieke fokus op identiteit, hibriditeit en liminaliteit” (2007); asook Anthea van Jaarsveld se 2012-artikel, “Van roman na film: geen *Disgrace* vir J.M. Coetzee. 'n Ondersoek na die proses van filmverwerking”. Verder lei Adendorff en Van Dyk se 2014-artikel “Die verwerkingsproses ten opsigte van toneelkeuse met verwysing nie die rolprent *Roepman*” daartoe dat LitNet 'n webseminaar oor Afrikaanse filmverwerking en Afrikaanse draaiboeke voer.

Ek poog om met hierdie artikel by te dra tot die uitbreiding van dié navorsingsgebied in 'n Afrikaanse konteks deur die mate waartoe Michael Raeburn se 2008-filmverwerking Marlene van Niekerk se 2004-roman *Triomf* met gelyknamige titel interpreteer ten einde vas te stel of die filmverwerking van die oorspronklike verhaal wegbreek en wat die implikasies daarvan is. Buiten filmresensies en onderhoude blyk dit dat daar nog geen studie oor dié filmverwerking gedoen is nie. Nie net dra die studie by tot die bestudering van Suid-Afrikaanse filmverwerkings en draaiboekstudies nie, maar dit bied ook insig in alternatiewe lesings van Marlene van Niekerk se literêre roman.

Hierdie artikel lewer verslag van 'n ondersoek om die volgende navorsingsvrae te beantwoord:

- In watter mate verskil die *Triomf*-filmverwerking van sy bronteks?
- Bied Raeburn se filmverwerking 'n interpretasie van Van Niekerk se romanverhaal in die filmmedium?
- Op grond van die interpretasie van die bronteksverhaal: Staan die *Triomf*-filmverwerking onafhanklik van sy bronteks en kan dit as 'n oorspronklike verhaal geag word?

Die artikel stel die volgende navorsingsvraag: Tot watter mate interpreteer Michael Raeburn se filmverwerking van Marlene van Niekerk se *Triomf* die romanverhaal ten einde 'n oorspronklike verhaal daar te stel?<sup>2</sup>

Inleidend bespreek ek die begrip *filmverwerking* oorsigtelik en wys op die problematiese verhouding tussen filmverwerking en bronteks. Die filmverwerking as interpretasie van sy bronteks en die nodigheid om die filmteks as oorspronklik in wese te ag, word hierna bespreek.

## 2. Teoretiese raamwerk

Die polisisteamteorie maak 'n vergelykende studie tussen 'n romanteks en 'n filmteks moontlik. Met behulp van die polisisteamteorie word tekste nie meer in isolasie bestudeer nie, maar as deel van 'n groter geheel (Viljoen 1992:495). Dit is daarom moontlik om gemarginaliseerde vorme van literatuur, soos vertalings, draaiboeke en films wat op literêre tekste gebaseer is, vergelykend te bestudeer. André Lefevere is van mening dat die vertaling van 'n literêre bron die herskryf daarvan is, met die intensie om 'n invloed te hê op die mate waarin die gehoor dit lees (Hermans 2004:127). Hermans (2004:127) noem dat *hershrywing* die volgende insluit: vertaling, om te kritiseer, om te resenseer, opsomming, saamstelling, die verwerking tot 'n strokiesprent of 'n televisiefilm. Laasgenoemde wys op vertaling as meer as blote linguïstiese oordrag, wat die verwerking van 'n literêre teks tot 'n rolprent insluit. As sulks bou Lefevere op die polisisteamteorie, wat die vergelykende bestudering van 'n verwerkte draaiboek of rolprent met sy literêre bronteks moontlik maak.

### 2.1 Omskrywing van 'n filmverwerking

Navorsers stem nie altyd saam oor wat 'n filmverwerking is nie, hoewel daar eenstemmigheid is omtrent die essensie daarvan: 'n verhaal wat van medium verander. Navorsers is dit wel eens dat 'n filmverwerking 'n interpretasie van sy bronteks is. Desmond en Hawkes (2006:1–2) definieer filmverwerking byvoorbeeld as die oordrag van 'n gedrukte teks in 'n literêre genre na film. Al probeer die filmmaker, volgens Desmond en Hawkes (2006:1–2), die oorspronklike teks so getrou as moontlik na die filmmedium oordra, is die film 'n medium met sy eie konvensies, estetiese waardes en tegnieke, wat daartoe lei dat die oorspronklike verhaal in 'n nuwe kunsvorm verwerk word. Hulle (2006:1–2) voer aan dat 'n filmverwerking 'n interpretasie is wat minstens een persoon se begrip van die teks insluit, tesame met die keuse oor watter elemente om oor te dra en die besluit oor hoe om hierdie elemente in die oudiovisuele medium te aktualiseer. Cahir (2006:8) argumenteer dat alle films wat op literêre bronne gebaseer is, interpretasies van die literêre tekste is. MacCabe (in MacCabe e.a. 2011:3) is van mening dat 'n filmverwerking ook 'n interpretasie van sy bronteks is indien slegs

sommige van die materiaal by 'n voorafgaande geskrewe teks verkry is. Hierteenoor ag Hutcheon en O'Flynn (2013:6) 'n filmverwerking as 'n teks wat nooit van sy bronteks kan ontsnap nie en waar die bronteks vir ewig by die filmverwerking "spook". Hulle is van mening dat indien die filmkyker bewus is van die bronteks, dit altyd by die filmkyker teenwoordig sal wees terwyl die verwerkte teks ervaar word en die verhouding met die bronteks weens die begrip *verwerking* altyd opmerklik sal wees (Hutcheon en O'Flynn 2013:6). As kritiek teen Hutcheon en O'Flynn moet gevra word of die filmkyker wat nie van die bronteksverhaal bewus is nie, moontlik minder betekenis van die filmverwerking as eindproduk sal ervaar.

Navorsers verskil dus, soos reeds gemeld, oor wat 'n filmverwerking is, hoewel die verandering van medium sentraal in hierdie proses staan. Die verskil in hoe die filmverwerking as nuwe vertelling van die verhaal ontvang word, is ook opvallend: 'n nuwe teks as interpretasie van die oorspronklike, óf 'n teks wat slegs deur die voorafgaande literêre teks betekenis kry. Dit blyk voorts dat opinies omtrent die aard van oorspronklikheid van 'n filmverwerking verskil.

Die aard van oorspronklikheid wat deur die filmverwerking geïmpliseer word, moet bevraagteken word. Field (2005:258) wys daarop dat die draaiboekskrywer wat besig is met die verwerkingsproses, die filmverhaal as 'n oorspronklike teks móét sien, met die roman bloot as inspirasie. In hierdie sin ag Field (2005:258) die filmverwerking as 'n teks wat onafhanklik van sy bronteks moet kan funksioneer. Die mate waartoe die filmverwerker die bronteksverhaal interpreteer, dra by tot die vestiging van so 'n oorspronklike verhaal.

Ek is dit eens met voorstanders van hierdie idee dat filmverwerkings as 'n interpretasie van die bronteks geag moet word en dat die aanpassing van die verhaal op grond van elemente breër as slegs die verandering van medium die gevolg het dat die filmverhaal as 'n oorspronklike teks aanvaar moet word. Studies wat filmverwerkings as sulks bestudeer, sal onder andere getrouheidskritiek vermy, terwyl dit ook wegdoen met die idee van hiërargiese plasing tussen die romanteks en die filmteks.

## ***2.2 Filmverwerking as interpretasie van die bronteksverhaal***

Tesame met die oorspronklike aard van die filmverwerking moet kennis geneem word van die interpretatiewe doel daarvan, wat daartoe bydra dat die teks onafhanklik van sy bronteks kan funksioneer. Field (2005:259) definieer die filmverwerkingsproses as die vermoë om die verhaal deur middel van verandering, aanpassing en modifikasies vir die filmmedium geskik te maak. Hy voer hierom aan dat die roman geen ander doel dien as slegs om bronmateriaal vir die filmverhaal te wees nie, met die gevolg dat filmverwerking 'n interpretasie van die oorspronklike verhaal is.<sup>3</sup>

Desmond en Hawkes (2006:1–2) wys daarop dat selfs al probeer die filmmaker die bronteksverhaal so getrou as moontlik vir die filmmedium verwerk, die verandering na 'n medium met sy eie konvensies, artistiese waarde en tegnieke beteken dat die bronteksverhaal in 'n ander kunswerk verander word. Om hierdie rede is filmverwerking minstens een persoon se interpretasie van die teks (Cahir 2006:8).

Die interpretasie van die romanverhaal en die verwerking daarvan tot die filmmedium lei, weens die verandering van medium, tot 'n alternatiewe vertelling van die oorspronklike verhaal. Die moontlikhede van die filmmedium moet dus as deel van die interpretasie gereken word. Net soos die filmmedium se moontlikhede bydra tot die interpretasie van die



romanverhaal, het die elemente van die romanteks wat in die filmverhaal agterbly, 'n positiewe uitwerking daarop (Kilpatrick 2005:84).

Ten einde te voldoen aan Leitch (2007:18) se argument dat die gapings tussen die twee tekste ondersoek moet word, moet die aanpassings wat die filmverwerking aan die bronteksverhaal maak, bestudeer word. So ook word vasgestel in watter mate die filmverwerking van die oorspronklike wegbreek in die interpretasie wat dit lewer, asook of die nuwe vertelling as 'n oorspronklike verhaal geag kan word. Dit is ook die kernargument wat ek hier inneem om vas te stel hoe die *Triomf*-filmverwerking sy bronteks interpreteer.

### **2.3 Filmverwerking as 'n onafhanklike en oorspronklike teks**

Talle navorsers voer aan dat die filmverwerking onafhanklik van sy bronteks moet kan staan en as sodanig bestudeer kan word. Die verhouding tussen die twee tekste is hiervolgens verwant, maar nie gelyk aan mekaar nie. Field (2005:258) meen dat die filmmaker die draaiboek tydens die verwerkingsproses as 'n oorspronklike teks moet ag. In hierdie sin dien die romanverhaal slegs as bronmateriaal vir die verwerking daarvan.

William Luhr en Peter Lehman (in Giddings, Selby en Wensley 1990:10) argumenteer dat die filmverwerking uiteindelik oor sy eie integriteit moet beskik. Dit wil sê, die basiese estetiese opdrag waaraan voldoen moet word, is om die filmverwerking deur filmiese eienskappe te benader en nie aan te neem dat die filmverhaal 'n derivaat is omdat dit ooreenkomste met die romanverhaal het nie. Indien die filmverwerking nie sonder toegang tot die romanverhaal sin maak nie, is die filmverhaal nie esteties verwesenlik nie. As dit wel esteties verwesenlik is, is die mate waartoe die bronmateriaal gebruik is, slegs van historiese waarde. Hoewel ek dit eens is met Luhr en Lehman dat die roman as bronmateriaal ná die verwerkingsproses blote historiese waarde aanneem, is die bestudering van die roman belangrik in 'n studie wat poog om vas te stel hoe die filmverwerking sy bronteks interpreteer. Cahir (2006:98) is van mening dat die roman en die filmverwerking onafhanklike entiteite is wat sowel onafhanklik as saam verken en beoordeel behoort te word. Die filmverwerking van Michael Ondaatje se gelyknamige *The English patient* slaag byvoorbeeld, volgens Ondaatje (in Minghella en Ondaatje 1997:ix), in hierdie verband omdat 'n ontologiese outoriteit aan beide weergawes van die verhaal toegeken word:

What we have now are two stories, one with the intimate pace and detail of a three-hundred-page novel, and one that is the length of a vivid subtle film. Each has its own organic structure. There are obvious differences and values but somehow each version deepens the other.

Die bestudering van 'n filmverwerking as 'n interpretasie van sy bronteks bied nie net 'n alternatief vir getrouheidskritiek nie, maar ook die geleentheid om die filmverwerking as 'n oorspronklike teks te ag. Leitch (2007) se argument rakende die bestudering van die gapings tussen die twee tekste dra hiertoe by.

### 3. Bespreking van *Triomf*: 'n vergelykende studie

#### 3.1 Inleiding

##### 3.1.1 Marlene van Niekerk se *Triomf*: 'n oorsig

Marlene van Niekerk se *Triomf* verskyn in 1994. Hoewel die ontvangs daarvan grootliks positief was, is die roman gekritiseer weens sy onderwerp. Een resensent beskryf die roman se ontvangs as “gemeng, oorwegend positief, maar in alle gevalle heftig” (Anoniem 2004:8).

*Triomf* vertel die verhaal van 'n armblankegesin in Triomf, Johannesburg, hul ervaring van die laaste ses maande voor Suid-Afrika se eerste demokratiese verkiesing, en die sosiopolitieke uitkomst wat dit vir hulle inhou. Die angs wat hierdie verandering van politieke mag veroorsaak, dien as katalisator vir gebeure wat die Benades se verhouding met mekaar toets en herinneringe aan 'n tragiese verlede oproep. Die verhaal bied 'n allegoriese blik op die Afrikaner se vrese oor hierdie verandering en terselfdertyd ontmitologiseer Van Niekerk die Afrikaner, die apartheidsregime en die nasionalistiese ideologie van die tyd. Volgens De Kock (2009:16, 22) is die roman moontlik dié anti- en postapartheid roman in Afrikaans. As 'n allegorie van die Afrikaner, die apartheidsregime en die heersende nasionalistiese ideologie van die tyd bring die roman 'n digte simboliese vlak na die verhaal.

Die roman ontvang verskeie pryse, onder andere die CNA-prys vir Letterkunde (1995) en die M-Net-boekprys (1995), en is die eerste Afrikaanse roman wat die Noma-prys vir Publikasies in Afrika (1995) ontvang. In 1999 word die roman deur Leon de Kock vir die plaaslike Engelse mark vertaal, met 'n tweede vertaling vir die internasionale mark.

##### 3.1.2 *Triomf, die film*: 'n oorsig

Michael Raeburn se film *Triomf* verskyn in 2008,<sup>4</sup> gebaseer op De Kock se Engelse vertaling vir die plaaslike mark, met draaiboekverwerking deur Raeburn en Malcolm Kohll. Die film word deur verskeie plaaslike en internasionale maatskappye – Red Pill Productions (Suid-Afrika), Sycomore Films (Frankryk) en Scorpion Productions (Frankryk) – vervaardig en draai veral op internasionale filmfeeste. Suid-Afrikaanse filmverspreiders was aanvanklik van mening dat die film nie kommersieel suksesvol sal wees nie omrede dit nie 'n “gelukkige” verhaal is nie en Suid-Afrikaners hulself nie op daardie manier op die silwerdoek wil sien nie (Smith 2008:8).

Raeburn is volgens Smith (2008:8) aangeraai om Suid-Afrikaners nie soos hulle in Van Niekerk se roman is – “at their incestuous, violent and nasty worst” – visueel uit te beeld nie. Ten spyte hiervan is die film as die beste Suid-Afrikaanse film by die 2008- Durban Internasionale Filmfees bekroon, waarna dit in geselekteerde plaaslike filmteaters gedraai het.

Die filmverhaal volg die basiese verhaal van die Benade-gesin wat in Triomf woon en speel slegs in die hede van 1994 af, met heelwat van die romangebeure wat tot ses dae voor die April-verkiesing ingeperk word. Die verhaal kan weens die gesin se angs ten opsigte van die verkiesing, die verandering wat dit inhou en die impak wat dit op hul gesinsverband het, as 'n tragiese komedie geklassifiseer word.

Worsdale (2007:13) is van mening dat Raeburn die verhaal as 'n fabel aanbied, veral ten opsigte van die filmonderwerp – “about the end of the world and the beginning of a new one all hidden away behind a universal story of a poor white dysfunctional family”. Raeburn stel dit dat die filmverhaal handel oor hoe geheime en leuens 'n gesin ruïneer, terwyl hy die Benades beskryf as “people on the edge of madness, isolated and feeling ‘them versus us’” (Smith 2008:8).

Die *Triomf*-film poog om 'n komplekse narratief, waarin vier karakters sentraal staan, te balanseer. Die film se lineêre aanbieding beteken dat die verhaal dramaties ingekrimp en aangepas is ten einde die moderne speelfilmformaat te pas. Hierdie aanpassings dra by tot die mate waarin die filmverhaal die romanteks interpreteer.

### **3.2 Paratekstuele elemente: die titel**

Besinning oor die verwerking van sekere paratekstuele elemente dra by tot begrip van hoe die filmverwerking die romanteks interpreteer. In die geval van die *Triomf*-filmverwerking is dit van waarde om die gelyknamige titel te ondersoek.

Van Niekerk se romantitel *Triomf* dui nie net op die fisiese ruimte van die Triomf-woonbuurt nie, maar ook op die simboliek betreffende die woonbuurt se geskiedenis, met inbegrip van die triomf, of oorwinning, van die apartheidsregime wat die swart woonbuurt Sophiatown platgestoot het om plek te maak vir 'n woonbuurt bedoel vir 'n wit werkersklas. Tweedens dui *triomf* op 'n allegoriese beskouing van die Afrikaner, Afrikanernasionalisme en die heersende ideologie onder die wit gemeenskap. Die skynbare oorwinning van die Afrikaner oor die simboliese Ander (swart mense) word sodoende ondersoek, wat in wese 'n ontmitologiserende effek het.

Raeburn se filmverwerking behou die brontekstitel omdat die fisiese ruimte die kern is van die begrip van die stereotipering omtrent die armlankestatus van die karakters. Voorts vergesel en versterk dit begrip omtrent hul angste oor die verandering wat die opkomende verkiesing kan inhou. Net soos die romanverhaal, visualiseer die filmverhaal die gesin in 'n ruimte op die rand van die wit gemeenskap. Die Benades is byvoorbeeld bevoorreg omdat hulle in die konteks van apartheid-Suid-Afrika wit is, maar terselfdertyd staan hulle weens hul sosio-ekonomiese status, hul banaliteit en bloedsbande op die rand van die wit bevolking en die Afrikanerkultuur. Op grond hiervan is *Triomf* 'n geloofwaardige ruimte vanweë die woonbuurt se eie gemarginaliseerde status waar “minder gegoede blankes” (Van Niekerk 1994:2) woon. Alhoewel die buurt se historiese konteks vlugtig deur middel van tekskaarte aan die begin van die film aan die kyker gekommunikeer word en die buurt se oorspronklike naam – Sophiatown – weer ná die verkiesing daaraan terugbesorg word, word die simboliek van die aanvanklike naamsverandering nie werklik ontwikkel nie. Die filmverhaal bied steeds 'n allegoriese verhaal soortgelyk aan die roman, maar die pertinente simboliek oor die vals oorwinning van die Afrikaner (soos voorgestel deur die Benades) word nie doeltreffend aan die titel gekoppel nie.

### **3.3 Tydruimtelike aspekte in die Triomf-roman en filmverwerking**

Van Niekerk se roman speel grootliks in *Triomf* af in die hede van die laaste ses maande voor die April 1994-verkiesing. Die narratief word soms onderbreek deur die fokalisator se herinneringe uit hul verlede, waaronder hul kinderjare op hul familieplaas Klipfontein en later in Vrededorp.

Die romanverhaal se tydverloop speel in die hede van September 1993 tot November 1994 af, maar word gekompliseer deur gedurige verwysings na die verlede. Pop is byvoorbeeld 80 jaar oud, met die vertelling wat soms na sy kinderjare verwys. Gevolglik strek die romangebeure oor 'n tydperk van 60 tot 70 jaar.

Om 'n tydlyn van die verhaalgebeure saam te stel, is 'n komplekse taak omdat handeling wat aan herinneringe gekoppel word, moeilik aan spesifieke tye verbind kan word. Daar is byvoorbeeld gebeure wat, soos vanuit die vertelling afgelei word, gereeld in die verlede gebeur het en nie aan 'n spesifieke tyd gekoppel kan word nie, byvoorbeeld Treppie en Lambert se seksuele mishandeling van Mol. As voorbeeld is 'n tydlyn (Tabel 1) van hoofstuk 7 (met Treppie as fokalisator waar hy terugdink aan hoe swaar hulle gekry het toe hulle van Vrededorp moes wegtrek) se noemenswaardigste gebeure saamgestel om die verskillende tydspronge in vertelling aan te dui. Die gebeure is genommer om die tydsposisie waartydens die spesifieke gebeurtenis kronologies in die vertelling daarvan plaasvind, aan te dui. Die vertelling begin byvoorbeeld in die hede van 1993 in Triomf, maar verwys so ver terug as na hul kinderjare op die plaas Klipfontein vóór die 1948-verkieping (met die presiese jaartal wat onbekend is). Die inligting wat uit die karakters se verlede in die narratief plek vind, is belangrik ter wille van karakterontwikkeling asook motivering vir waarom sekere insidente in die karakters se hede plaasvind.

**Tabel 1. Tydsaanduiding in hoofstuk 7 van die *Triomf*-roman**

| Verlede: Verskillende tydperodes                          |  |   |  |  |  |   |  | Hede:<br>Triomf, 1993                                 |
|---|--|---|--|--|--|---|--|---|
| Gebeurtenis: Soos in kronologiese volgorde van vertelling | Spesifieke verlede:<br>Plaas Klipfontein (±<br>1948) | Spesifieke verlede:<br>Vrededorp (jaar<br>onbekend) | Spesifieke verlede:<br>1948-verkieping.<br>Vrededorp | Spesifieke verlede:<br>net voor Lambert se<br>geboorte (40 jaar<br>gelede) | Algehele verlede in<br>Triomf (spesifieke<br>tyd onbekend) | Spesifieke verlede:<br>pas by Triomf<br>ingetrek (± 1960's) | Spesifieke verlede:<br>Sondagoggend,<br>Triomf 1993 (twee<br>dae vóór die<br>vertelling plaasvind) | Maandagoggend:<br>wanneer die<br>vertelling plaasvind |
|   |  |   |  |  |  |   |  | 1   |
|   |  |   |  |  |  |   | 2  |   |
|   |  |   |  |  |  |   | 3  |   |
|   |  |   |  |  |  | 4   |  |   |
|   |  |   |  |  |  |   | 5  |   |
|   |  |   |  | 6  |  |   |  |   |
|   |  |   |  |  |  |   |  | 7   |
|   |  |   |  |  |  |   |  | 8   |
|   |  |   |  | 9  |  |   |  |   |
|   |  |   |  |  |  |   |  | 10  |
|   | 11   |   |  |  |  |   |  |   |
|   | 12   |   |  |  |  |   |  |   |
|   | 13   |   |  |  |  |   |  |   |
|   |  |   |  |  |  |   |  | 14  |
|   |  |   |  |  |  |   | 15   |   |
|   |  | 16  |  |  |  |   |  |   |
|   |  | 17  |  |  |  |   |  |   |
|   |  | 18  |  |  |  |   |  |   |
|   | 19   |   |  |  |  |   |  |   |
|   |  | 20  |  |  |  |   |  |   |
|   | 21   |   |  |  |  |   |  |   |

|  |    |    |  |  |  |  |    |
|--|----|----|--|--|--|--|----|
|  | 22 |    |  |  |  |  |    |
|  | 23 |    |  |  |  |  |    |
|  | 24 |    |  |  |  |  |    |
|  |    | 25 |  |  |  |  |    |
|  |    |    |  |  |  |  | 26 |
|  | 27 |    |  |  |  |  |    |
|  |    |    |  |  |  |  | 28 |

Wat tydruimtelike aspekte in Raeburn se filmverwerking betref, speel die verhaal steeds in die hede van April 1994 in Triomf af, met die sosiopolitieke aspekte van die verkiesing as agtergrond. Terwyl die romanverhaal ses maande voor die 1994-verkiesing begin, begin die filmverhaal ses dae voor die verkiesing. Die grootste verandering wat die filmverwerking aan die tydsaspekte aanbring, is dat die verhaal slegs 'n lineêre vertelling van die gebeure in 1994 bied, sonder werklike verwysings na die karakters se verlede. Omdat die romangebeure oor 'n tydperk van etlike dekades strek, is dit te verwagte dat die verhaaldebeure en die komplekse karakterontwikkeling wat daaruit spruit, ter wille van die filmmedium en die moderne speelfilmformaat in die filmverwerking ingeperk word. Hierdie inperking het die gevolg dat die filmkarakters minder ontwikkel is (sien afdeling 3.6, Karakterisering).

Terwyl die roman digte simboliek verbonde aan die ruimte ontwikkel, word hierdie simboliek binne die film ingeperk. Die roman bied inligting oor die karakters se verlede ten einde konteks tot die handeling wat in die hede plaasvind, te bied om sodoende 'n allegorie van die Afrikaner te lewer. Die verskillende ruimtes wat verken word, staan direk in verhouding hiermee: Die familieplaas was eens die simbool van kinderlike onskuld, maar weens die ekonomiese depressie van die 1930's moes die gesin Vrededorp toe trek, waar hulle 'n huis met 'n ander gesin moes deel. Hierdie verhuising simboliseer die finansiële swaarkry van die gesin tydens die Depressie, asook dié van die wit gemeenskap. Die uiteindelige verhuising na Triomf simboliseer 'n verhuising na ruimte waarin die gesin spreekwoordelik van hul verlede kan ontsnap en moontlik nuwe hoogtes kan bereik, veral gesimboliseer deur Treppie se yskasherstelbesigheid. Dit is opmerklik dat Triomf simbolies geweld en leuens verteenwoordig, onder andere voorgestel deur die platvee van Sophiatown en die vele leuens wat die Benades ter wille van oorlewing aan mekaar vertel. Die inperking van die verhaalinligting (onder andere verhaaldebeure en karakterontwikkeling) lei daartoe dat die filmverhaal nie hierdie simboliek ten volle ontwikkel nie.

Die historiese konteks van die woonbuurt Triomf word soos volg aan die filmkyker gekommunikeer: Tydens die openingstoneel verskyn 'n tekskaart wat 'n breë konteks oor Suid-Afrika as politieke ruimte verskaf.

JOHANNESBURG – April 1994. [S]ix days before the first democratic general election in the history of South Africa. The apartheid system instated by die Afrikaner National Party, which separates the different races in South Africa, is about to end. Apartheid asserted that black Africans, as the children of Cain, are an inferior breed created by God to hew wood and carry water. Within a few days this convenient lie will be banished forever. (Raeburn en Kohll 2008:1)

'n Paar tonele later verskaf 'n tweede tekskaart konteks oor Triomf en sy politieke agtergrond:

A vibrant suburb once stood here called Sophiatown. It was bulldozed by the apartheid government in the 1960s. All its black African inhabitants were forcibly removed. In

its place a new housing estate was built for poor whites. It was named “Triomf”. (Raeburn en Kohll 2008:2)

Terwyl die film nie aan die simboliek van die naamkeuse *Triomf* as oorwinning deur die apartheidsregime aandag gee nie, word die filmkyker deurgaans herinner dat die woonbuurt weens polities gemotiveerde motiewe bo-op die voormalige Sophiatown gebou is. Sonny noem byvoorbeeld aan Treppie dat Sophiatown ná die verkiesing sal terugkeer, waarop Treppie antwoord: “You can’t rewind history” (Raeburn en Kohll 2008:15).

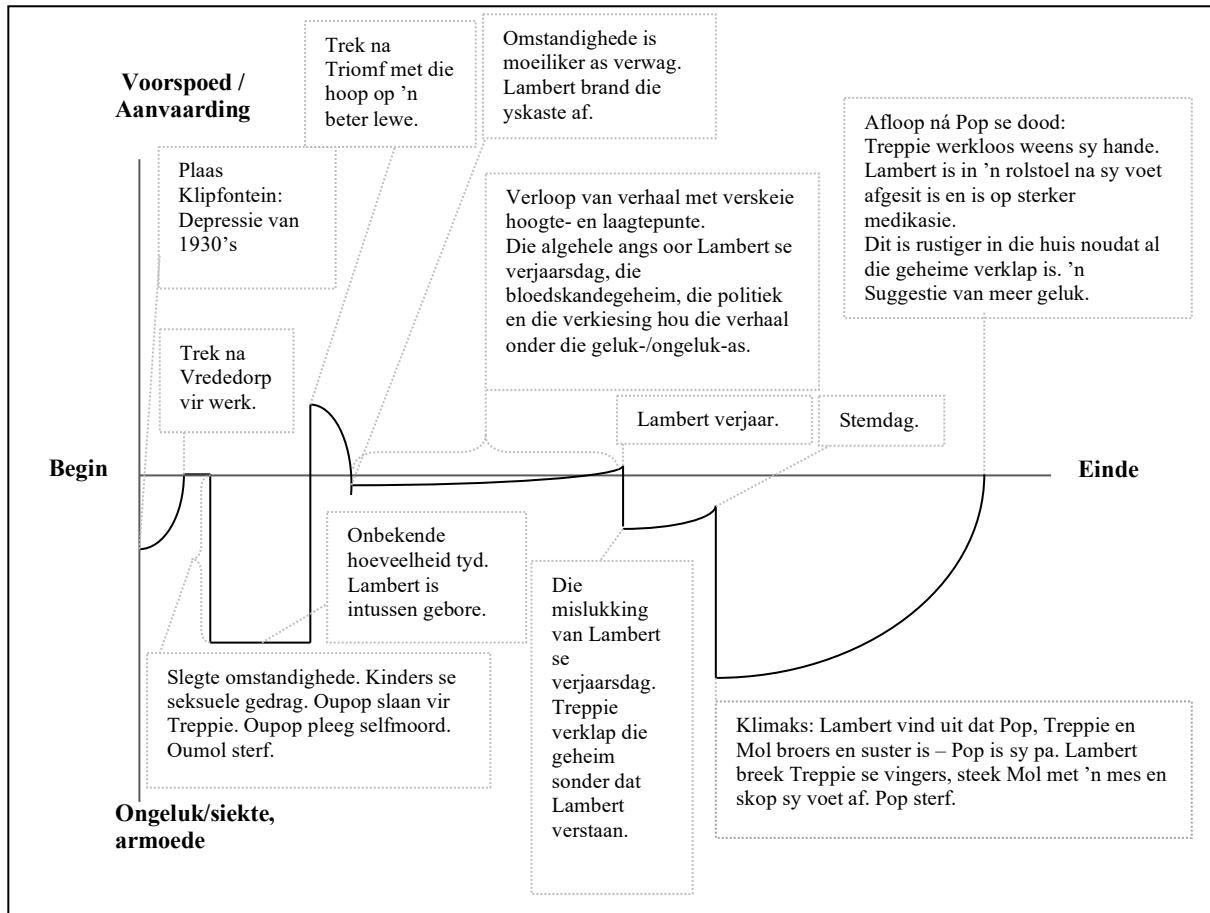
Ek argumenteer dat die filmverwerking onafhanklik van die bronteks moet staan. Op sigself is dit opmerklik dat die *Triomf*-filmverwerking se uitsluitlike gebruik van ’n lineêre vertelling van die karakters se hede veroorsaak dat die simboliese ruimte wat Triomf vir die Benadesin is, nie genoegsaam gekommunikeer word nie.

Bogenoemde dra by tot die interafhanklikheid van tydruimtelike aspekte en die film se struktuur en intrige.

### **3.4 Struktuur en intrige**

Struktureel volg die roman op die oog af ’n kronologiese vertelling van gebeure wat van September 1993 tot November 1994 strek, maar van tyd tot tyd onderbreek word deur verwysings na die verlede. Elkeen van die 21 hoofstukke en die kleiner afdelings waarin dit soms opgedeel is, word afwisselend deur een van die vier protagoniste gefokaliseer, wat in werklikheid beteken dat die verhaal struktureel uit vier verskillende verhale bestaan wat saamgeweef word om ’n gesamentlike verhaallyn en klimaks te vorm. Die akronologiese vertelling van gebeure wat sonder patroon gerangskik is, verg dat die leser die gebeure kronologies moet rangskik. Die konstante verwysings na die verlede dra nie net by tot karakterontwikkeling nie, maar is kardinaal vir die begrip van die handeling wat in die karakters se hede afspeel. Die gevolg is dat die romanleser die karakters se verlede met hul hede in verband moet bring.

Ten einde die struktuur van die roman met dié van die filmverwerking te vergelyk, het ek die Benades se strukturele verhaallyn vereenvoudig om dit grafies soos volg in Figuur 1 uit te beeld.



**Figuur 1. *Triomf*, die roman se strukturele storiekurwe**

Die filmverhaal doen meestal weg met die Benades se herinneringe aan die verlede, met weinig verwysings na hul lewe voor Triomf. Wanneer daar wel na die verlede verwys word, het dit 'n ander doel, byvoorbeeld: Treppie maak die filmkyker vroeg in die film (toneel nommer 10) daarvan bewus dat Lambert gewelddadig is:

Sien jy wat doen jy aan jou ma, hè? Sy's besig om te crack. Dis van daai dag toe jy al my fokken yskaste uitgebrand het en haar in die Electrolux toegesluit het, hè. Al daai fridge-gass [sic] het in haar brein ingelek. (Raeburn en Kohll 2008:5)

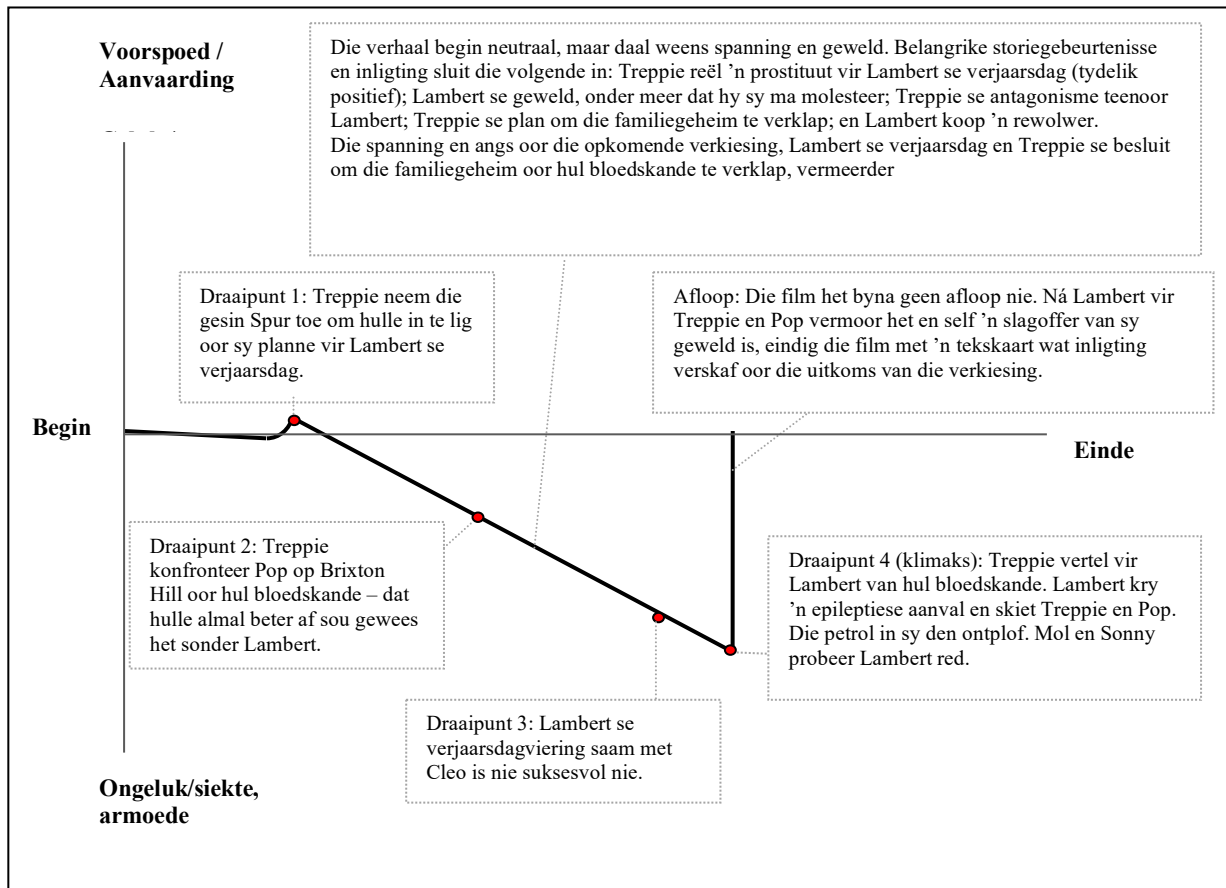
Kennis hiervan so vroeg in die film veroorsaak dramatiese konflik wat die verhaal voortstu. Alhoewel dit effektief gekommunikeer word dat Lambert gewelddadig is, gaan die bykomende inligting daaromtrent verlore, asook die rede waarom Treppie hier antagonisties teenoor Lambert optree. Ek is van mening dat hierdie voorbeeld aandui hoe die film se struktuur, opbou van intrige, toneelseleksie en karakterisering mekaar oor en weer beïnvloed. Die spesifieke insident waarna Treppie hier verwys, bly in hierdie geval 'n leë verwysing wat nooit in konteks gebring word met vrae soos die volgende nie: Waarom het Lambert die yskaste uitgebrand? Waarom het Lambert vir Mol in 'n yskas toegesluit? Binne die konteks van die romanverhaal is dit 'n belangrike insident hierdie, omdat dit die volgende tot gevolg het:

- Treppie moes sy yskasherstelbesigheid prysgee, wat 'n groot impak op die Benades se finansiële welstand het. Treppie se besigheid was deels die rede vir hul besluit om na

Triomf te trek, met die hoop op 'n nuwe begin. Die insident dra by tot Treppie se antagonisme teenoor Lambert en sy behoefte om die familiegeheim aan Lambert te verklap.

- Lambert word emosioneel, onstabiel en gevaarlik.
- Lambert tree gewelddadig teenoor sy familielede op, veral teenoor Mol.

Raeburn se filmintrige volg min of meer die volgorde waarin die romangebeure in die karakters se hede gerangskik is. Gevolglik kan die filmverwerking se strukturele opbou van gebeurtenisse ook vereenvoudig word vir grafiese voorstelling:



**Figuur 2. Triomf, die filmverwerking se strukturele storiëkurwe**

Die filmverhaal het vier draaipunte. Hierdie dramatiese draaipunte dra by tot die mate waartoe die filmverwerking die romanverhaal interpreteer.

Die eerste draaipunt is na een van die min positiewe storiëgebeurtenisse.<sup>5</sup> In dié toneel neem Treppie die gesin Spur toe om sy plan vir Lambert se verjaarsdagviering met hulle te deel. Weens die Benades se sosio-ekonomiese omstandighede is hierdie uitstappie na 'n restaurant 'n luuksheid, wat die gebeurtenis op die oog af as 'n positiewe (hoogte-) punt klassifiseer. Treppie se goeie nuus om vir Lambert 'n metgesel vir sy 21ste verjaarsdag te reël, dien as't ware as die katalisator vir die filmverhaal. Die filmkyker kan Treppie se motivering hiervoor interpreteer as dat hy glo dat 'n ontmoeting tussen Lambert en 'n vroulike metgesel in 'n ramp sal eindig, veral vanweë sy antagonisme teenoor Lambert. Die rede vir Treppie se gekantheid teen Lambert is op dié stadium steeds onbekend, maar die filmkyker kan uiteindelik Treppie



se motivering hiervoor interpreteer as die hoop dat die ontmoeting sal misluk en daartoe sal lei dat hy die bloedskandegeheim aan Lambert kan openbaar.

Met die tweede draaipunt konfronteer Treppie vir Pop waar hy, Pop en Mol op Brixton Hill wag terwyl Lambert by sy verjaarsdagmetgesel (Cleo) is. Dié gebeurtenis verteenwoordig 'n dramatiese draaipunt vir Treppie (en as sodanig die verhaal as geheel) omdat die konfrontasie oor hul verlede handel, wat daartoe lei dat Treppie later die familiegeheim verklap. In dié toneel steek Treppie 'n ou familiefoto van hulle as kinders saam met hul ouers aan die brand. Wanneer Pop protes hierteen aanteken, argumenteer Treppie dat as Pop en Mol nie vir Lambert gehad het nie, hulle “almal beter af [sou] gewees het” (Raeburn en Kohll 2008:71). Hy noem dat hy gewapen gekom het met sy “troefkaart” in sy sak, naamlik sy, Pop en Mol se geboortesertifikate, wat as bewys dien dat hulle bloedfamilie is en dat Lambert die produk van Pop en Mol se bloedskandelike verhouding is. Met die handeling dat Treppie die familiefoto verbrand, is dit duidelik dat Treppie bereid is om die gesin kwaad aan te doen. Uit sy en Pop se konfrontasie kan die filmkyker aflei dat hy as kind gely het, maar die rede vir sy lyding is onbekend. Hierdie toneel veroorsaak spanning en afwagting (dramatiese konflik), wat die film se verloop tot die klimaks versnel en die verhaalkurwe in 'n negatief laat daal.

Die onsuksesvolle verloop van Lambert se verjaarsdagviering saam met Cleo dien as die derde draaipunt en veroorsaak 'n verdere negatiewe daling in die verhaalkurwe. Treppie se besluit om almal se geboortesertifikate byderhand te hou, asook die voorafkennis van Lambert se aggressie, veroorsaak dramatiese spanning wat bydra tot die voorspelbaarheid van die uitkomst: Treppie – asook die filmkyker – verwag dat Lambert aggressief sal optree.

Die filmverhaal se dramatiese klimaks speel kort hierna af. Lambert se keuse om 'n rewolwer byderhand te hê vir wanneer Treppie hom oor Cleo konfronteer, wys dat Treppie Lambert se moontlike reaksie op die dag se mislukking korrek geïnterpreteer het. Treppie se plan om skade aan hul gesin aan te rig met die bekendmaking van die familiegeheim word dan ook volbring. Die gevolg hiervan is dat Lambert Treppie in die skouer skiet en Treppie Lambert dan aanhits om vir Pop dood te skiet. Treppie sterf kort hierna nadat Lambert hom in die petrolput in sy den gooi en 'n brand uitbreek. Die toneel en film eindig met Mol en Sonny wat probeer om vir Lambert uit sy brandende den te red. Ten laaste lig 'n tekskaart tydens dié gewelddadige slottoneel die filmkyker in dat die verkiesing die volgende dag plaasgevind het, dat die ANC 'n oorwinning oor die apartheidsregime behaal het en dat Triomf tot Sophiatown hernoem is.

Die inkrimping van vele verhaalgebeure om die filmverhaal se verloop van ses dae te pas, veroorsaak dat die verhaal 'n vinniger tempo aanneem en sorg ook vir 'n somber toon. Die strukturele keuse om slegs 'n lineêre vertelling van die Benades se verhaal aan te bied het die gevolg dat 'n groot hoeveelheid inligting aangaande karakterisering, simboliek en tematiek wat in hul verlede gevind word, verlore gaan.

Aan die hand van die bogenoemde is dit opmerklik dat die strukturele opbou van die intrige direk in verhouding staan met keuses oor ander verhaalelemente, waaronder karakterisering en tematiek.

### **3.5 Karakterisering**

Die verwerking van karakterisering kan weens die visuele aard van die filmmedium kompleks wees. Volgens Johl (2010) is karakterisering in die prosa die wisselspel tussen enersyds storie, verteltekste en vertelprosesse, en andersyds literêre konvensies, taal en leerprosesse. Hierteenoor

berus die filmmedium grootliks op hoe die karakter gevisualiseer word, die handeling wat uitgevoer word en die karakter se verhouding met ander karakters (Suber 2006:65).

Suber (2006:68) is van mening dat die eerste stap met filmontleding die volgende vraag is: Wie se verhaal is dit? Hiervolgens is die eenvoudigste manier om die protagonis te identifiseer, om te vra (Suber 2006:68): Wie is beide aan die begin en aan die einde van die verhaal teenwoordig? Met die *Triomf*-filmverwerking is dit duidelik dat geen enkele karakter as protagonis uitgesonder kan word nie, maar dat die verhaal om die gesin in sy geheel draai en die karakterensemble as protagonis ontwikkel word.

Karakterstudie in filmverwerking berus op die begrip van wat die protagonis begeer. Hierdie begeerte verteenwoordig die protagonis se doel, en uit die aard van die saak sy dramatiese probleem. Krevolin (2003:20) argumenteer dat die protagonis se innerlike behoefte uiterlik (visueel) uitgebeeld moet word – dit moet dus verfilmbaar wees. As familie-eenheid blyk die Benades in die filmverhaal teenstrydige begeertes te hê. Treppie en Lambert se begeerte om Lambert se verjaarsdag 'n sukses te maak staan wel op die voorgrond, terwyl 'n behoefte om die opkomende verkiesing en die veranderinge wat dit sal bring, te oorleef, ook opmerklik is.

Treppie se begeertes is weens sy ontwikkeling as die filmverhaal se werklike antagonis teenstrydig, omdat dit blyk dat hy tegelyk 'n sukses van Lambert se verjaarsdagviering wil maak, maar ook bereid is om die familiegeheim te verklap en daarmee verwoesting aan die familie-eenheid te bring. Hy word ook eerste aan die kyker bekendgestel, maar is verantwoordelik vir die gesin se tragiese einde, sy eie afsterwe inkluis. Terwyl dit aanvanklik lyk asof Treppie as protagonis ontwikkel word omdat meer tonele aan sy ontwikkeling gewy word, is sy en Lambert se ontwikkeling as antagoniste eerder opmerklik.

Die filmkarakter word verder op grond van interne en eksterne kategorieë ontwikkel. Field (2005:48) voer aan dat die karakter se “interne lewe” vanaf sy of haar geboorte tot die punt wanneer die filmverhaal begin, plaasvind. Dit is 'n tydperk van vorming en dien as agtergrondinligting wat soms belangrik is vir die gehoor se verstaan van die karakter se handeling en sy of haar dramatiese begeerte. Hierteenoor speel die karakter se “eksterne lewe” af vanaf die begin van die filmverhaal tot die einde en word deur visuele uitbeelding van die karakter se handeling verteenwoordig. Die roman het die kapasiteit om genoegsame inligting uit die karakter se verlede te verskaf en daarom kom die romankarakter deur middel van ontwikkeling makliker tot stand. Daarteenoor bied die filmmedium konkrete moontlikhede met die fisiese uitbeelding van die karakter. Die film kan soortgelyk na die karakter se verlede – die “interne lewe” – verwys. Howard (2004:137–8) wys op die drie algemeenste metodes: deur handeling of gebeure in terugflitse te visualiseer; deur middel van dialoog waartydens na die verlede verwys word; en deur middel van sinspeling.

Die mate waarin die filmverwerking na 'n lewe voor *Triomf* terugverwys, dra nie by tot begrip van Treppie se motivering vir sy wraakdade nie. In sy eerste spreekbeurt teenoor Mol word sy antagonisme teenoor Lambert byvoorbeeld bekendgemaak: “Ek't jou vannie begin af gesê – jy moes hom met jou breinaald vrekgesteek het” (Raeburn en Kohll 2008:4). Hierdeur word gesuggerer dat Lambert 'n probleem bied, met die kyker wat later uitvind dat Lambert aggressief teenoor sy gesin is en sy ma seksueel molesteer. Treppie se latere aanbod om 'n prostituut vir Lambert te kry word deur Pop as 'n ge-“stir” (Raeburn en Kohll 2008:40) geïnterpreteer sodat Treppie vir hulle kan bly lag. Treppie se reaksie hierop verskaf daadwerklik die eerste leidraad vir sy motivering om uiteindelik wraak te neem:

TREPPIE turns away in disgust. Years of frustration are rising to the surface. [...] Then he swings on Pop.

TREPPIE:

Die kind is nie die problem nie. Dis jy, jou fokken zombie. Ek wind Lambert op – ja, eh! – en al die kak spat uit. En die bloed. En die derms. En wat doen jy? Huh? Jy draai om en hardloop fokken weg. Waar sou julle sonder my gewees het. Hè? Waar? Dis ek wat julle uit julle doodslaap wakker ruk.

POP:

Ek het nog altyd net die heel beste vir Lambert gedoen. Om hom te beskerm.

TREPPIE:

[...] Jy's net besig om jousef te beskerm. Wat van my, hè? Het jy al ooit daaraan gedink om my te beskerm? Treppie diekant toe, Treppie daaikant toe, vandat ons so groot was. Treppie, haal uit en wys! (Raeburn en Kohll 2008:40)

Treppie se pleidooi om beskerming word later in konteks verstaan as deels rede vir sy handeling; beskerming waarteen, bly egter onbekend. Terwyl die romanverhaal die gesin se verlede in konteks met hul hede plaas, wat begrip vir hul handeling en verhouding met mekaar bied, doen die filmverhaal dit nie. Versuim om genoeg konteks uit die verlede te bied beïnvloed die geloofwaardigheid van en begrip vir Treppie se uiteindelijke vernietigende daade.

Die verwerking van Treppie as 'n meer somber, swartgallige karakter dra by tot die toon van die film en hoe dit die romanverhaal interpreteer. 'n Voorbeeld hiervan is die mate waarin die filmverhaal 'n toneel aanpas om Treppie se uitkyk op die politiek, die verkiesing en rasseverskille te beklemtoon: Treppie, Mol en Pop ry per ongeluk eendag in 'n groep dansende verteenwoordigers van die Mass Democratic Movement vas. Hoewel die betoging vreedsaam is, interpreteer Treppie dit anders en roep uit: “Dis die revolusie! ... Hier kom groot kak!” Mol en Pop word uit die kar gehelp, waar hulle saam met die betogers begin dans, terwyl Treppie homself in die kar toesluit. Hierteenoor bied die romangebeure die teenoorgestelde: Al drie karakters het saam met die groep gedans, wat Treppie sonder spraak gelaat het, “[h]eeltelmal. Of sy tong af was” (Van Niekerk 1994:285).

Uit Treppie se uiteindelijke konfrontasie met Pop op Lambert se verjaarsdag is dit duidelik dat gebeure in die verlede aanleiding tot sy antagonisme gegee het. Treppie se protes teen Pop se pleidooi dat Treppie nie die familiefoto moet verbrand nie, bied konteks:

Treppie seblief! Treppie moenie dit doen nie. Treppie moenie dat doen nie. Mol skud jou fokken kop. As julle nie ... As julle nie – sou ons almal beter af gewees het. [...] Luister jy nou mooi na my [...] As ek gaan brand, die fokken Here hoor my – jy kom dié keer saam. (Tapping his shirt pocket.) Ek is reg vir jou! My troefkaart, net hier! Net hier! Ek's reg vir jou! (Raeburn en Kohll 2008:71)

Treppie verwys hier na Mol en Pop se bloedskandelike verhouding, met Lambert as die produk daarvan, wat op hierdie stadium nog aan die filmkyker onbekend is. Die doelbewuste gebruik van hul geboortesertifikate as 'n troefkaart dui op 'n begeerte na wraak; tog is die motivering daarvoor vaag. Die verwysing na “dié keer” dui aan dat Treppie al vantevore “gebrand” het; tog word geen konteks gebied nie. Daarteenoor bied die romanverhaal wel konteks: Treppie is as kind swaar deur Oupop gestraf vir sy, Mol en Pop se bloedskandelike verhouding. In die roman beskuldig Treppie vir Pop soortgelyk dat hy hom nie toe beskerm het nie, wat in die romanverhaal ook deels as motivering vir Treppie se antagonisme dien. 'n Duidelike oorsaak

en reaksie is hier die gevolg, wat nie in die filmverwerking gevind word nie. Die verbranding van die foto suggereer dat Treppie 'n ongelukkige kinderlewe gehad het en steeds die letsels daarvan dra, maar sonder kennis hiervan is Treppie se motivering vir sy uiteindelijke wraakdade vaag. Raeburn noem dat “the violent Treppie is driven by demons”, asook deur “bitterness, anger, loneliness, self-indulgence, hubris – he’s basically walking scar tissue” (Worsdale 2007:13). Treppie se “demone” waarna Raeburn verwys, word nooit in konteks van die filmverhaal gestel nie, met die gevolg dat Treppie se motivering – en in wese sy dramatiese doel – nie op 'n geloofwaardige oorsaak-gevolg-verhouding berus nie. Die filmkyker kan aflei dat gebeure uit die verlede sy antagonisme stu, maar die motivering daarvoor bly vaag.

In die filmverwerking het Treppie se vyandigheid teenoor sy gesin die verdere doel om die karakter sterker as 'n antagonis te ontwikkel en sodoende van die romanverhaal weg te breek. Die gewelddadige klimaks wat Treppie en Lambert teweegbring, getuig hiervan. In kontras met die romanverhaal, waarin Lambert die familiegeheim per ongeluk ontdek, verklap Treppie dit in die filmverhaal met die hoop om Lambert tot geweld aan te hits. Wanneer Treppie in die romanverhaal die waarheid vir Lambert vertel, het dit die doel om homself te bevry van die leuens en valsheid wat daardeur geïmpliseer word. Die romankarakter is ook tot vergifnis in staat en streef na die beskerming van die familie-eenheid, al is dit deur konstante leuens en valshede. Hierteenoor dui Treppie se handeling in die filmverhaal op 'n doelbewuste wraakdaad ten einde skade aan die familie-eenheid aan te rig. As sodanig neem die filmkarakter en -verhaal 'n “donkerder”, somberder toon en interpretasie aan.

Verdere aanpassings en interpretasies op grond van karakterisering dui ook op 'n donkerder, meer sinistere interpretasie van die brontekstverhaal. Die seksuele mishandeling van Mol word in die roman gesien as 'n opofferingsdaad wat spruit uit haar seksuele onderwerping aan al drie mans ter wille daarvan om die gesin bymekaar te hou: “So het sy hulle almal bymekaar gehou, vir Pop en vir Treppie en vir Lambert en vir haar” (Van Niekerk 1994:39). In vergelyking hiermee lewer die filmverhaal nie 'n soortgelyke argument nie. Mol se seksuele mishandeling word hier ingespan slegs om op die disfunksionele verhouding in die gesin te wys. Hierdeur blyk dit dat geen van die karakters daarop ingestel is om die gesinseenheid te beskerm nie.

Uit bostaande bespreking wil dit voorkom of die filmverwerking deels getrou aan die komplekse Benade-familieverhouding bly, maar weens die onderontwikkeling van die konteks waarin die karakters se verledes hul hede – en dus wat die filmkyker sien – beïnvloed, is die gevolg 'n onderontwikkelde oorsaak-gevolg-verhouding. Dit is veral opmerklik in Treppie, wat grootliks as 'n antagonis ontwikkel word en wie se handeling die karakterensemble se verhaal in sy geheel tot die klimaks dryf. Hoewel Treppie se motivering vir sy doel om die gesin kwaad aan te doen, onderontwikkel is, het sy handeling en die gevolge daarvan 'n beduidende impak op die mate waarin die filmverhaal die romanverhaal interpreteer.

### **3.6 Toneelseleksie**

Tydens die verwerkingsproses moet verhaaldebeure aangepas word om in die formaat van 'n filmtoneel en die speelfilm te pas.<sup>6</sup> Dit is veral gedurende hierdie fase van verwerking dat die filmverwerker wegbeweeg van die romanverhaal ten einde filmies oor die beoogde interpretasie daarvan te besin.

Field (2005:161) voer aan dat 'n goeie film die gevolg van goeie tonele is en dat dit die element is wat die filmkyker onthou: “When you think of a good movie, you remember scenes, not the

entire film.” Hy is verder van mening dat die filmtoneel die belangrikste element is omdat die verhaal daardeur vertel word: “It’s where something happens – where something specific happens. It is a particular unit, or cell, of dramatic action – the place where you tell the story” (Field 2005:162). Dit is voorts belangrik om op die dualistiese doel van die filmtoneel te let: om die verhaal voort te stu en om karakterontwikkeling tot gevolg te hê (Field 2005:162). Die mate waarin die filmverwerker inligting en gebeure uit die roman vir die film aanpas en deur middel van tonele in ’n spesifieke volgorde (die filmstruktuur<sup>7</sup>) plaas, dra grootliks by tot die interpretasie wat die filmverwerking lewer.

Die toneelseleksieproses is nou verwant aan karakterisering, tema-ontwikkeling en die uiteindelijke geloofwaardigheid van die filmverhaal. Hierdie aspek is duidelik te vinde in die mate waarin Raeburn en Kohll die inligting vanuit die roman verwerk het ten einde bepaalde tonele te skep. Die aanpassing van romaninligting in hierdie verband dra by tot die filmverwerking se interpretasie van die verhaal. Drie filmtonele word vervolgens as voorbeeld bespreek ten einde die gapings tussen die tekste onder die loep te neem.

Terwyl die Benades se bure in die romanverhaal wit is en hulle tydens ’n braaigeleentheid die waarskynlikheid bespreek van die verandering van Triomf en dat swart inwoners ná die verkiesing daarheen sal terugkeer, is hulle in die filmverhaal swart. Die rede vir Lambert se besluit om hulle kuier te steur blyk in die roman opsetlik te wees weens sy jaloesie en nuuskierigheid omtrent die geselligheid. Dit kom voor asof sy indringing in hierdie geselligheid nie met ’n intensie tot geweld uitgevoer is nie. Anders as in die romanverhaal klim Lambert in die filmverhaal met ’n tuinslang oor die muur, klaarblyklik met die doel om die bure se partytjie te bederf. Hierdie handeling kan geïnterpreteer word as die gevolg van jaloesie, maar ook as rassisme. Die aanpassing van die inligting weerspieël na my mening die verandering van politieke en sosio-ekonomiese omstandighede. Die aanpassing van gebeure in die toneel bied ’n visuele voorstelling van die Benades se ang om tement die veranderinge wat die verkiesing impliseer.

Aanpassings word ook ter bevordering van intrige gemaak. ’n Groot hoeveelheid inligting rakende Pop se wengeld, wat lei tot hul uitstappie om wegneemetes te koop en daarna nagereg by ’n restaurant te kry, word byvoorbeeld aangepas. Die filmverhaal bied ’n aanpassing hiervan waarin Treppie die gesin Spur toe neem sodat hy sy plan aangaande Lambert se verjaarsdag kan aankondig. Die essensie van die romaninligting word in die toneel behou, met inbegrip van die uitbeelding van die karakters as ’n gemarginaliseerde armblankegesin. Die inligting wat die filmtoneel oordra, verander wel: Die rede agter Treppie se inisiatief om die gesin te bederf dien as katalisator vir die verhaal waarin Treppie en Lambert die gesin uiteindelik op Lambert se verjaarsdag vernietig. As sodanig dien dié toneel as belangrike draaipunt in Treppie se verhaal, waarin hy as antagonis ontwikkel word, asook in die karakterensemble. Die doel van hierdie toneel is eerstens om konflik te veroorsaak wat die verhaal voortstu, asook ter wille van karakterontwikkeling.

Die aanpassing van die afloop en verhaalslot dui ewe sterk op ’n donkerder interpretasie van die romanverhaal. In ’n meer gewelddadige verhaalklimaks vermoor Lambert vir Pop en Treppie en sterf hy waarskynlik self. Die gebeure wat na die romanverhaal se klimaks lei, sluit nie soortgelyke geweld in nie: ná Treppie se konfrontasie, waartydens hy die waarheid omtrent die bloedskaniegeheim bely, stap hy, Pop en Mol sonder insident terug na hul huis. Dit is eers later, wanneer Lambert die waarheid omtrent sy ouers besef, dat hy gewelddadig reageer. Hoewel hierdie reaksie moontlik tot Pop se dood bydra, is dit nie met opset so uitgevoer nie.

Die afloop van die romanverhaal waarin Mol, Treppie en Lambert in vrede saamleef, suggereer dat vrede moontlik is – nie net in die gesinsverband nie, maar ook in Suid-Afrika. Hierteenoor eindig die filmverhaal kort na die klimaks, met ’n baie kort afloop waarin geweld en moord suggereer dat vrede nie moontlik is nie. Die kontras in die afloop en slot van die twee verhale bied insig in die mate waarin die filmverhaal van sy bronteks wegbreek ten einde ’n alternatiewe verhaal te bied. Die vrede waarin die Benades in die romanverhaal uiteindelik saamleef, suggereer hoop en bevryding van ’n verlede van leuens en straf. Hierteenoor suggereer die filmverwerking dat vrede nie moontlik is nie, en by implikasie kan dit so geïnterpreteer word dat hoop op ’n beter toekoms moontlik nie ná die verkiesing gaan realiseer nie.

Aan die hand van bostaande bespreking is dit opmerklik dat die gapings tussen die twee tekste op die filmverwerking as ’n donkerder, somberder interpretasie van die romanverhaal dui.

### 3.7 *Tematiese elemente*

Boggs en Petrie (2008:20) wys daarop dat die letterkundige definisie van *tema* as verwysend na die teks se sentrale idee of boodskap nie breed genoeg vir filmontleding is nie omdat ’n filmtema nie noodwendig ’n film se sentrale idee is nie. In die konteks van filmontleding verwys die tema na die “unifying central concern” van die film – met ander woorde die film se fokus wat die teks tot ’n geheel bind (Boggs en Petrie 2008:20).

Hoewel die filmtema ’n sterk bindende verhaalelement is, is handeling van groter belang om ’n verhaal effektief in die filmmedium te vertel. Die romantema wat verwerk word, moet in die filmverwerking as sodanig die handeling ondersteun omdat die verhaallyn en intrige van groter belang is bloot omdat die filmmedium oor die algemeen handeling makliker en meer effektief uitbeeld, asook omdat die verhaal deur middel van handeling vertel word.

Terwyl ’n roman die kapasiteit het om meer as een tema te ontwikkel en met ’n komplekse definisie van *verhaaltema* en *onderwerp* te werk, verg die filmmedium ’n nouer definisie. Die filmkyker het die behoefte om gouer vas te stel waaroor die verhaal handel en daarom moet die film deur een of meer elemente gebind word. Die filmmaker (die filmverwerker inklusief) moet volgens Boggs en Petrie (2008:20) bewus wees van die vyf tematiese elemente wat in alle films teenwoordig is en as die bindende faktor optree, naamlik ’n fokus op idees, ’n fokus op intrige, ’n fokus op emosionele effek (“mood”), ’n fokus op karakter en ’n fokus op styl of tekstuur. Volgens Boggs en Petrie (2008:20) kan ’n film al vyf bogenoemde tematiese elemente bevat, maar sal dit grootliks op een of twee tematiese elemente moet steun om die verhaal en al die filmiese elemente waaruit dit bestaan, te bind.

Die *Triomf*-roman is ’n sterk politieke teks wat verskeie ideologieë en kwessies wat post-1994 steeds ter sake is, in oënskyn neem. Die volgende is van die temas wat in die roman verken word: apartheid en die minagting van swart mense; Afrikanernasionalisme en die ontmitologisering van die Afrikaner (veral die Afrikanerman); die marginalisering van wit mense; angskor die 1994-verkiesing; vrouemishandeling; taal en die beperktheid daarvan; die oorbrugging van letterlike en figuurlike grense (onder meer politieke en sosio-ekonomiese grense); en etiese verantwoordelikhede teenoor die self en familie.

Die filmverwerking ontwikkel nie al hierdie temas nie, maar het wel raakpunte met enkele. Hierdie raakpunte is veral duidelik met betrekking tot die ontwikkeling van filmtemas soos die

marginalisering van wit mense en die verandering van sosiale en politieke status wat as bindende elemente optree.

Nes in die romanverhaal is die Benades, 'n armbankegesin, die filmverhaal se onderwerp. Raeburn (2009:1) wys daarop dat die uitbeelding van so 'n gesin op die universaliteit van armoede wys en moet dien as analogie vir mense wat deur armoede gemarginaliseer is. Soortgelyk aan die romanteks, ontmitologiseer die filmverhaal sodoende die Afrikaner.

Die filmverhaal lewer kommentaar op die Benades se geografiese marginalisering as gevolg van die doel met die Triomf-woonbuurt. Anders as die woonbuurte Soweto en Alexandra, waar swart mense “buite sig” van die Afrikaner gewoon het en nie gerieflike toegang tot openbare vervoer gehad het nie, was Triomf bedoel vir armbanke-inwoners, naby die stad en binne bereik van openbare vervoer, maar net ver genoeg van die ryker, meer invloedryke wit bevolking dat dit nie 'n verleentheid sou wees nie (Smith 2007:21). Net soos in die romanverhaal word ook in die film gesuggereer (hoewel meer subtiel) dat die Benades op grond van kultuur gemarginaliseer word. In die romanverhaal is dit byvoorbeeld duidelik dat die Benades tydens die Depressiejare 'n huis in Vrededorp met 'n ander gesin gedeel het. Hiertydens noem die Beyleveldts die Benades 'n “[s]wak tipe Afrikaner” (Van Niekerk 1994:142). Treppie raak later hierdie kulturele skeiding aan in sy argument met Nasionale Party-vertegenwoordigers op huisbesoek wanneer hy noem dat daar nie “eenheid” onder die Afrikaners is soos wat die Nasionale Party voorgee nie:

Voor in die wapad brand 'n lig. Nie voor in die wapad lê 'n geweer of 'n brood of 'n fabriek of 'n smouslisensie nie. Nee, altyd 'n fokken lig, 'n vuurkolom, 'n Gees, 'n Hoër Idee, 'n Ideaal van fokken eenheid of iets. En dit alles omdat ons almal sogenaamd dieselfde kultuur het. Watse fokken ding is dit? Vrá ek julle met trane in my ligblou armbanke-oë? (Van Niekerk 1994:133)

Die nasionalistiese ideologie wat in die roman aangeroe word, word in die film as agtergrond vir die karakter se vrese omtrent die opkomende verkiesing gevind en ontwikkel, maar nie as volledige tema nie. Eie aan die filmmedium, wat karakterontwikkeling grotendeels bó temaontwikkeling ag, word die uitbeelding van die marginalisering van die karakter as gevolg van faktore soos Afrikanernasionalisme en verwante ideologieë aan handeling én karakterontwikkeling gekoppel. Met die beklemtoning van karakteruitbeelding word die gemarginaliseerde status van die Benades duidelik gemaak en word die rede vir hul marginalisering minder belangrik. Die gevolg is dat die filmverhaal getrou aan die filmmedium bly en nie poog om die romantemas ter wille van blote simboliek te weerspieël nie.

Die marginalisering van die Benades bring 'n tweede tema tot gevolg: die oorbrugging van politieke grense. Anders as die roman, wat sterk politieke temas ontwikkel, gaan die filmverhaal nie daarop uit om politieke van aard te wees nie; tog word aspekte hiervan aangeroe, veral ten opsigte van hoe die verandering van politieke mag tydens die 1994-verkiesing die Benades raak. Die filmverhaal beeld 'n Treppie uit wat bang is vir wat die verkiesing mag inhou en die veranderinge wat dit tot gevolg sal hê. Die kyker kan sy vrees hieromtrent interpreteer as motivering vir sy antagonisme en uiteindelijke begeerte om die gesin te vernietig sodat hy nie die groter sosiopolitieke veranderinge hoef mee te maak nie. Pop noem byvoorbeeld: “Treppie is besig om te crack. Hy's skytbang vir na die verkiesings, so nou haal hy dit maar op arme Lambert uit. Nou maak hy allerhande stories op – soos die trip Noorde toe. En soos hierdie ... hierdie girl” (Raeburn en Kohll 2008:50).

Treppie se vrees word in die verandering van hul sosiale status gevind: Hoewel die Benades reeds op die rand van die Afrikanervolk funksioneer, word hulle weens die apartheidsregime ideologies as belangriker as swart mense geag. Die onvermydelike verandering van regime beteken dat die land en die Benades se onmiddellike omgewing aan die verander is. Triomf as aanvanklike woonbuurt vir 'n wit werkersklas is reeds 'n voorbeeld hiervan: die Benades se direkte bure en dié oorkant die straat is swart. Die polities-ideologiese agting vir die Benades is weens hierdie verandering teenstrydig, veral omdat hulle reeds op kulturele vlak gemarginaliseer is. Cleo bevestig dit in haar konfrontasie met Lambert: "Who do you think you are? You're not even white. You are a low-class backward piece of shit!" (Raeburn en Kohll 2008:68–9). Die gevolg is dat Treppie vrees dat hulle waarskynlik nie meer slegs op die rand van die Afrikanervolk sal staan nie, maar ná die verkiesing op die rand van die groter Suid-Afrikaanse gemeenskap sal moet funksioneer.

Raeburn (2009:1) is van mening dat die film nie polities georiënteerd is nie en dat die politiek slegs as agtergrond vir die filmverhaal van die "disfunksionele familie [...] met al sy puisies en vieslikhede" dien. Die inligting omtrent Suid-Afrika en Triomf se politieke konteks word deur middel van die twee tekskaarte aan die begin van die film aan die kyker gekommunikeer, wat belangrik is om die karakters se konteks te begryp. Alhoewel dit blyk dat die politiek 'n groter rol in die filmverhaal speel as wat Raeburn voorgee, word die politiek en die verandering van politieke mag nie so ontwikkel dat dit oorhoofs 'n bindende faktor is nie. Om hierdie rede moet die filmverwerking nie as 'n politieke film geïnterpreteer word nie. Die politieke konteks funksioneer eerder ter wille van karakterontwikkeling. Die onstabiliteit wat Treppie weens hierdie verandering ervaar, is kern tot sy karakterontwikkeling en dra by tot sy motivering as antagonis.

Ek is gevolglik van mening dat die *Triomf*-filmverwerking nie die romantemas vir simboliese gewin weerspieël nie, maar dit ter wille van die filmmedium aanpas om karakterontwikkeling en intrige te bevorder, wat as bindende elemente funksioneer.

#### 4. Gevolgtrekking

Aan die hand van die vergelyking tussen die *Triomf*-roman en sy filmverwerking in hierdie artikel, blyk dit dat die filmverwerking doelbewuste aanpassings van verskeie elemente van die romanverhaal maak. Hierdie aanpassings dui op die mate waarin die filmverwerking die romanverhaal interpreteer.

Leitch (2007:18) argumenteer dat om 'n filmverwerking te bestudeer op grond van wat dit getrou herproduseer, nie wegdoen met motiewe van getrouheidskritiek nie. In stede daarvan om aan te neem dat 'n filmverwerking se krag gevind word in die romanelemente wat dit uitdruklik insluit, lê daar meer waarde daarin om die gapings tussen die twee tekste te verken. Om Leitch se argument as die kern van die vergelyking te aanvaar, word terselfdertyd voldoen aan Stam (2005:5) se argument dat filmverwerkings eerder as interpretasies van hul brontekste bestudeer moet word. Doelbewuste aanpassings van die bronteksteverhaal lei verder tot 'n poging om 'n oorspronklike verhaal te bied wat onafhanklik van sy brontekste kan funksioneer.

Aanpassings wat die filmverwerking met betrekking tot tydruimtelike aspekte, struktuur en intrige, karakterisering, keuses rakende toneelseleksie en tematiese elemente gemaak het, dui



daarop dat die *Triomf*-filmverhaal wegbreek van die romanverhaal ten einde 'n alternatiewe vertelling daarvan te bied. Aan die hand van die ontleding van Raeburn se filmverwerking blyk dit dat die filmverhaal nie aspekte soos versoening insluit nie. Verder word die angs omtrent die verkiesing en die veranderinge wat dit moontlik inhou, nie in die filmverhaal opgelos nie, terwyl die karakters in die romanverhaal aanvaarding vind. Die romanverhaal suggereer dat daar, ten spyte van die foute wat in die verlede gemaak is, hoop op versoening en 'n vreedsame toekoms is. Hierteenoor suggereer die gewelddadige afloop en slot van die filmverhaal die teenoorgestelde.

Die uiteindelijke interpretasie wat die filmverhaal lewer, dui op 'n verhaal met duidelike parallele met die bronteks, maar wat in verskeie opsigte daarvan afwyk om 'n verhaal te vertel waarin die Benades se geheime hulle uiteindelik vernietig. Sodoende word gesuggereer dat die gevaar van binne die gesinseenheid sterker is as dié van buite, soos die rassegeweld wat Treppie tydens die verkiesing vermag. Ten spyte van die filminterpretasie waarin die gesinseenheid homself vernietig, bied dit 'n sosiopolitieke interpretasie waarin die grootste gevaar in die simboliese Ek gevind word, en nie in die Ander nie. Die swartgallige en gewelddadige interpretasie wat die filmverhaal desondanks lewer, is parallel aan die roman se suggestie dat die groter gevaar binne die stelsel (die gesinseenheid, asook die politieke stelsel) gevind word.

Ek meen dus dat die *Triomf*-filmverwerking 'n alternatiewe vertelling van Van Niekerk se roman lewer. Raeburn se interpretasie van die roman en die mate waarin dit die romanverhaal aanpas en daarvan afstand doen, lewer 'n nuwe vertelling van die verhaal wat onafhanklik van die romanteks kan funksioneer en daarom as 'n oorspronklike verhaal geag kan word.

Die bestudering van Raeburn se 2008-filmverwerking van Van Niekerk se bekroonde 1994-roman brei, ten slotte, nie net uit op die bestudering van die draaiboek as teks in 'n akademiese sfeer nie, maar bied ook insig in 'n alternatiewe lees van die *Triomf*-verhaal. Dit dra sodoende by tot die onderskeie velde van Suid-Afrikaanse filmstudies en Afrikaanse letterkunde, maar ook tot waar die twee mekaar in die verwerkingsproses van literêre tot mediateks ontmoet. Met die toenemende vervaardiging van filmverwerkings gebaseer op Afrikaanse (en Suid-Afrikaanse) literêre tekste, bied die bostaande maar een bestuderingsmodus van 'n plaaslike filmverwerking, waarop voortgebou kan word.

## Bibliografie

Adendorff, E.M. en A. van Dyk. 2014. Die verwerkingsproses ten opsigte van toneelkeuse met verwysing na die rolprent *Roepman*. *LitNet Akademies*, 11(2):621–57. [https://litnet.co.za/assets/pdf/joernaaluitgawe\\_11\\_2/11\\_2\\_Adendorff\\_VanDyk.pdf](https://litnet.co.za/assets/pdf/joernaaluitgawe_11_2/11_2_Adendorff_VanDyk.pdf) (1 Julie 2019 geraadpleeg).

Anoniem. 2004. *Triomf* triomfeer. VSA-resensente ontdek Van Niekerk se roman. *Die Burger*, 13 Maart, bl. 8.

Bluestone, G. 1957. *Novels into film*. Baltimore: Johns Hopkins Press.

Boggs, J.M. en D.W. Petrie. 2008. *The art of watching films*. New York: McGraw-Hill.

Breed, C.A. 2007. Die herskryf van die roman *Die swye van Mario Salviati* van Etienne van Heerden as 'n draaiboek, met spesifieke fokus op identiteit, hibriditeit en liminaliteit. MA-verhandeling, Noordwes-Universiteit (Potchefstroom).

Cahir, L. 2006. *Literature into film. Theory and practical approaches*. Londen: McFarland & Company.

Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

De Kock, L. 2009. Cracking the code: Translation as transgression in *Triomf*. *Journal of Literary Studies*, 25(3):16–38.

Desmond, N.M. en P. Hawkes. 2006. *Adaptation. Studying film and literature*. Boston: McGraw-Hill.

Field, S. 2005. *Screenplay. Foundations of screenwriting*. New York: Bantam Dell.

Giddings, R., K. Selby en C. Wensley. 1990. *Screening the novel: Theory and practice of literary dramatization*. Londen: Macmillan Press.

Hermans, T. 2004. *Translation in systems: Descriptive and system-oriented approaches explained*. Sjanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

Howard, D. 2004. *How to build a great screenplay. A master class in storytelling for film*. New York: St. Martin's Griffin.

Hutcheon, L. en S. O'Flynn. 2013. *A theory of adaptation*. New York: Routledge.

Johl, J.H. 2010. Karakterisering. *Literêre terme en teorieë*.  
<http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/18-k/81-karakterkarakterisering> (15 Augustus 2015 geraadpleeg).

Kilpatrick, J. 2005. Keeping the carcass in motion: Adaptation and the transmutations of the national in *The last of the Mohicans*. In Stam en Raengo (reds.) 2005.

Krevolin, R. 2003. *How to adapt anything into a screenplay*. New Jersey: Wiley & Sons.

Leitch, T. 2007. *Film adaptation and its discontents: From Gone with the wind to The Passion of the Christ*. Maryland: The Johns Hopkins University Press.

—. 2008. Adaptation at a crossroads. *Adaptation*, 1(1):63–77.

MacCabe, C., K. Murray en R. Warner (reds.). 2011. *True to the spirit. Film adaptation and the question of fidelity*. New York: Oxford University Press.

McFarlane, B. 1996. *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press.

McKee, R. 1998. *Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. York: Methuen Publishing.

Minghella, A. en M. Ondaatje. 1997. *The English patient: A screenplay*. New York: Miramax Books.

Raeburn, M. 2009. *Triomf* “is ’n lekker, scary, funny fliëk”. *Rapport*, 22 Februarie, bl. 1.

Raeburn, M. en M. Kohll. 2008. *Triomf*: Draaiboek. Ongepubliseerde filmdraaiboek, Suid-Afrika.

Sherry, J. 2016. Adaptation studies through screenwriting studies: Transitionality and the adapted screenplay. *Journal of Screenwriting*, 7(1):11–28.

Smith, J. 2007. Strangled by poverty and rejection. *Star*, 25 Oktober, bl. 21.

—. 2008. *Triomf* takes self-reflection beyond the politics. *Pretoria News*, 4 Julie, bl. 8.

Stam, R. 2005. Introduction: The theory and practice of adaptation. In Stam en Raengo (reds.) 2005.

Stam, R. en A. Raengo (reds.). 2005. *Literature and film. A guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden: Blackwell Publishing.

Suber, H. 2006. *The power of film*. Studio City: Michael Wiese Productions.

Van Dyk, A. 2016. Filmverwerking as interpretasie: Die verwerkingsproses van roman na film met verwysing na Marlene van Niekerk se *Triomf* en Michael Raeburn se *Triomf*. MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.

Van Jaarsveld, A. 2012. Van roman na film: Geen *Disgrace* vir J.M. Coetzee. ’n Ondersoek na die proses van filmverwerking. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 52(2):307–21.

Van Niekerk, M. 1994. *Triomf*. Kaapstad: Queillerie.

Viljoen, H. 1992. Sisteem (Literêre). In Cloete (red.) 1992.

Worsdale, A. 2007. *Triomf* of the soul. *Witness*, 10 November, bl. 13.

## Eindnotas

<sup>1</sup> Terwyl *filmverwerking* die verwerkingsproses van roman na film in die praktyk aandui, verwys *adaptasiestudies* na die akademiese veld waarin die filmverwerking as produk van hierdie proses, asook die verhouding waarin dit tot die bronteks staan, bestudeer word. Adaptasiestudies is uit eie reg sedert die 1960’s in Europa en Amerika ’n veld wat onafhanklik van die letterkunde en filmstudies staan. Sien Van Jaarsveld (2012) vir verdere agtergrond.

<sup>2</sup> Hierdeur word die bedoeling van die rolprentskrywer nie aangespreek nie; dit dui op 'n ontleding en interpretasie van die draaiboek as verwerkte teks.

<sup>3</sup> Hierdie artikel fokus slegs op die interpretasie op narratiewe vlak en sluit nie filmtegniese aspekte wat bydra tot die interpretasie van die brontekstverhaal in nie.

<sup>4</sup> Betreffende 2008-filmverwerkings is dit interessant dat Steve Jacobs se filmverwerking van J.M. Coetzee se bekroonde roman *Disgrace* (1999) ook in dieselfde jaar verskyn. Beide Van Niekerk se 1994-roman *Triomf* en Coetzee en se *Disgrace* betrek die Suid-Afrikaanse sosiopolitieke konteks ten einde bestaande idees rondom ras, klas en identiteit uit te daag.

<sup>5</sup> 'n Filmtoneel bestaan uit 'n reeks opeenvolgende *storiegebeurtenisse* ("story events", McKee 1998:33) wat betekenisvolle verandering vir die karakter inhou. Storiegebeurtenisse word in *storiewaardes* gemeet, wat in positiewe of negatiewe waardes aangetoon word. Sien McKee (1998) asook Adendorff en Van Dyk (2004) vir 'n uitgebreide verduideliking en toepassingsvoorbeelde.

<sup>6</sup> Die struktuur van 'n filmtoneel en die bou van die filmstruktuur as gevolg van die effektiewe skryf (of aanpassing) van filmtonele word nie in hierdie artikel bespreek nie. Sien McKee (1998) vir 'n gedetailleerde bespreking daarvoor. Sien ook Adendorff en Van Dyk (2014) wat die verwerkingsproses ten opsigte van toneelseleksie in die film *Roepman* bespreek; asook Van Dyk (2016).

<sup>7</sup> Sien McKee (1998:33) vir meer oor filmstruktuur, wat gedefinieer word as 'n seleksie gebeurtenisse wat strategies gerangskik is om 'n spesifieke emosie by die filmkyker op te wek.