



## **André P. Brink as vertaler**

deur  
Lelanie de Roubaix

*Tesis ingelewer ter voldoening aan die vereistes vir die graad doktor in  
die wysbegeerte in Vertaling in die Fakulteit Lettere en Sosiale  
Wetenskappe aan die Universiteit van Stellenbosch*

Studieleier: Prof. A.E. Feinauer

Desember 2023

































































































(vergelyk ook 3.1) en as 'n voorsetting van baie van die uitgangspunte van die beskrywende vertaalkunde beskou kan word.

Wolf (2007:3) beklemtoon dat daar veral sedert die kulturele wending in die vertaalteorie nuwe lig gewerp is op die konsep vertaling sowel as op die objek van navorsing binne vertaling as studieveld, wat tot 'n nuwe perspektief op vertaling in den breë gelei het. Vir Wolf (2007:4) vereis hierdie nuwe perspektief 'n interaksie met en betrokkenheid by die potensiaal van wat sy 'n "metafories gekonseptualiseerde idee van vertaling" noem. Binne sodanige idee is dit belangrik om die beskouing van konsepte soos kultuur te verruim, en verder ook om omgewings te skep waarbinne vertaling – as proses en produk – op nuwe maniere ondersoek kan word. Daar word, aldus Wolf (2007:4) nie slegs 'n omgewing geskep waarbinne oorvleuelende ruimtes in die vertaalproses oorweeg en ondersoek kan word nie, daar word ook 'n stem gegee aan vertalers en ander agente in die proses as onderwerpe wat spruit uit spesifieke kulturele dinamika (Wolf 2007:4.).<sup>9</sup> Daarom is dit moontlik om vanuit hierdie perspektief op vertaling die stem van vertalers as agente te ondersoek – op tekstuele sowel as sosiale vlak.

### 2.3 Die teenwoordigheid van die vertaler

Die bestudering van 'n vertaler se teenwoordigheid in 'n teks word lank reeds in die vertaalteorie bespreek. Afhangend van die bepaalde teoretiese invalshoek, word teenwoordigheid soms as (*on*)sigbaarheid ondersoek (vergelyk Venuti 1995), soms in terme van die *stem* van die vertaler, of ook as die vertaler se *styl*. Hoewel daar oorvleueling tussen hierdie konsepte voorkom, kan daar tog 'n onderskeid getref word, soos daar in die onderafdelings wat volg aangetoon sal word. Wat wel sentraal staan binne al drie hierdie aanduiders van die vertaler se teenwoordigheid, is die kwessie van *mag*.

Soos in die vorige onderafdeling aangetoon is, het daar 'n verskuiwing in die vertaalteorie ontstaan wat na die vroeë bydraes van die beskrywende vertaalkunde teruggespeur kan word.

---

<sup>9</sup> Vergelyk ook Heilbron en Sapiro (2007:104) se standpunt dat om vertaling as 'n sosiale praktyk te kan verstaan, daar nie slegs op suiwer tekstuele benaderings gefokus kan word nie. Al die agente wat by die vertaalhandeling betrokke is, individue sowel as instellings, behoort volgens hulle eerder by analises en studies van vertalings ingesluit te word.

Die hooffokus val naamlik nie noodwendig op tekstuele vertaalprodukte nie, maar eerder op 'n beskouing van vertaling en tolking as sosiale, kulturele en politieke handeling wat gekoppel is aan plaaslike en globale magsverhoudings (vergelyk ook onder andere Cronin 2003; Tymoczko en Gentzler 2002). Tymoczko en Gentzler (2002:i) meen byvoorbeeld dat vertaling doelbewuste handeling soos seleksie, konstruksie en weglating behels en vervleg is met kwessies soos kulturele dominansie, weerstand, oorreding – oftewel, mag. Soos daar in onderafdeling 2.3.1 hier onder genoem word, bestudeer Venuti (1995) vertaalpraktyke in gevalle waar hegemoniese of dominante kulture sowel as ontwikkelende kulture ter sprake is. Hy voer aan dat magskwessies daartoe aanleiding gee dat daar byvoorbeeld in die Anglo-Amerikaanse vertaalkonteks 'n voorkeur blyk te wees vir vertalings waar die vertaler onsigbaar is. Die mag van bepaalde instansies of sisteme en die impak daarvan op vertaling word ook dikwels ondersoek in studies wat op magskwessies fokus (vergelyk byvoorbeeld Puurtinen 1998, Tahir-Gürçağlar 2003).

Die profiel van die vertaler self het ook 'n invloed op sy/haar teenwoordigheid in 'n teks en Hatim en Munday (2004:96) meen dat wanneer 'n vertaler voel dat hy/sy meer mag in 'n spesifieke vertaalsituasie het, die stem van die vertaler heelwat harder sal wees. Dit geld veral in gevalle waar vertalers ook skrywers is, of vir selfvertaling, soos in afdeling 2.5 aangevoer word.<sup>10</sup> Nabokov (2000:83) is in hierdie opsig 'n sprekende voorbeeld, veral met verwysing na sy vertaling van Pushkin se *Onegin*:

I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity. I want such footnotes and the absolutely **literal** sense, with no emasculation and no padding.

Hierdie opmerking is besonder interessant in die konteks van Brink se habitus, wat in afdeling 3.3 bespreek word. Soos ontledings van die korpustekste in hoofstuk 4 en 5 sal aantoon, gebruik Brink 'n vertalersnota en voetnote in sy vertaling van Mark Twain se *The adventures of Huckleberry Finn*. Die vertaling word in 1964 gepubliseer, nog betreklik vroeg in Brink se

---

<sup>10</sup> Met verwysing na selfvertaling is die aanname dat die vertaler as skrywer hom-/haarself nie gebonde hoef te voel aan 'n oorspronklike teks of beperk hoef te word deur lojaliteit aan 'n bronteksskrywer nie (vergelyk Boyden en De Bleeker 2013; De Roubaix 2012; De Roubaix 2014).

oeuvre en voordat hy internasionale bekendheid verwerf het. Daar kan dus geargumenteer word dat sy mag as vertaler op hierdie stadium nog betreklik min was, en dit is dus opvallend dat hy in hierdie vertaling 'n vertalersnota en voetnote gebruik. Die ontleding in afdeling 5.2.1.3 dui egter aan dat daar waarskynlik ander oorwegings vir sy sigbaarheid is, wat nie noodwendig slegs aan mag toegeskryf kan word nie.

### 2.3.1 Die sigbaarheid van die vertaler

Die kwessie van die sigbaarheid, of eerder onsigbaarheid, van die vertaler het 'n veelbesproke kwessie in die vertaalkunde geword veral sedert Venuti se *The translator's invisibility* (1995) waarin hy kritiek uitspreek teen die Anglo-Amerikaanse neiging – binne diskoers oor vertalings asook in die praktyk deur onder andere uitgewers, resensente en lesers – om vertalings op grond van hulle vloeiendheid te beoordeel (Venuti 1995). Arrojo (1997:21) som die tradisionele beskouing van vertaling en vertalers soos volg op:

In its long history of marginality and invisibility, particularly in a culture that often equates authorship with property and writing with the conscious interference of a producer, the translator's activity has been related to evil and blasphemy, to indecency and transgression.

In reaksie op hierdie beskouing van vertaling en die tradisionele voorkeur vir vloeiendheid, moedig Venuti (1995) 'n benadering tot vertaling aan waar die vertaler sigbaar is. Deur voort te bou op werk van Schleiermacher (1977:74) skets Venuti verskillende benaderings wat 'n vertaler kan volg: “either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him, or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him”. Hy argumenteer (Venuti 1991:127, my vertaling) dat Anglo-Amerikaanse vertalings te dikwels laasgenoemde benadering volg, waar die skrywer se werk in vertaling vir die leser aangepas word, en “die kulturele ander gedomestikeer word, verstaanbaar gemaak word” (vergelyk ook Paloposki 2011:40). Venuti noem hierdie benadering domestikering (“domestication”), en meen dat 'n domestikerende vertaalstrategie 'n vloeiende vertaling tot gevolg het, wat 'n invloed het op hoe sigbaar die vertaler is. 'n Vloeiender vertaling lei tot 'n meer onsigbare vertaler. Hy redeneer dat vertalers tot 'n groter mate sigbaar behoort te wees in vertalings, deur die gebruik van taal wat nie vloeiend en standaard is nie en deur vertalings te skep wat vervreemdend eerder as domestikerend is (Venuti 1995; vergelyk

ook byvoorbeeld O’Sullivan 2003). Vervreemding, Venuti se voorkeurbenadering vanuit ’n etiese perspektief (vergelyk die bespreking en verwysing na Kruger 2016 hier onder), behels die behoud van die oorspronklike konteks in die vertaling sodat, in Schleiermacher se terme, die leser nader aan die skrywer gebring word. Hy dring verder daarop aan dat vertalers as werklike mense in geopolitieke omgewings beskou word en dat die politiek en etiese implikasies rondom vertaling groter aandag geniet (Venuti 1995:1).

O’Sullivan (2003:198) is egter van mening dat vertalers ook sigbaar kan wees, dat hulle teenwoordigheid in ’n teks ook geïdentifiseer kan word, in tekste wat wél vloeiend is, van standaardtaal gebruik maak en nie noodwendig vervreemdend vertaal is nie. Hierdie sigbaarheid, meen sy (O’Sullivan 2003:198), kan op teoretiese vlak nagespeur word in ’n model van narratiewe kommunikasie en op die vlak van teksanalise wat fokus op hoe en waar die vertaler se teenwoordigheid sigbaar is in die strategieë wat hy/sy kies en in die manier waarop hy/sy hom/haar in verhouding tot die vertaalde narratief posisioneer.

Kruger (2016:11) bied ’n belangrike uiteensetting van die ontologiese vlak waarop Venuti se konsepte domestikering en vervreemding (in kontras met sy konsepte “vloeiendheid”/ “weerstandigheid”, oftewel “fluency” en “resistancy”) werk. Sy beklemtoon dat domestikering en vervreemding op die makrovlak van toepassing is, waar dit handel oor ’n vertaler se keuse van ’n teks om te vertaal, sowel as die strategie waarmee hulle te werk gaan. Venuti se konsepte vloeiendheid en weerstandigheid funksioneer op ’n mikrovlak van tekstuele kenmerke – diskursiewe eienskappe van vertaalstrategieë. Die begrip “vertaalstrategie” kom voor in die definisies van albei hierdie pare konsepte: domestikering/vervreemding, sowel as vloeiendheid/weerstandigheid. Kruger (2016:11, my vertaling) verduidelik die verband soos volg: “Op die hoër vlak van die etiek van interkulturele uitruiling word vertaalstrategieë beïnvloed deur etiese houdings en hulle lei tot etiese effekte. Op die laer tekstuele vlak produseer vertaalstrategieë diskursiewe eienskappe wat deur lesers verwerk word.” Hierdie onderskeid word myns insiens dikwels in praktiese toepassings van veral Venuti se konsepte domestikering en vervreemding buite rekening gelaat (vergelyk ook Laaksonen en Koskinen 2020:131), en in die inleiding tot die 2017-heruitgawe van *The translator’s invisibility* herbeklemtoon Venuti self ook hierdie punt.

Venuti se konsepte word deur verskeie vertaalteoretici gekritiseer (vergelyk byvoorbeeld Pym 1996 en Tymoczko 2000), maar sy konsep onsigbaarheid en die debat wat sy werk in die vertaalteorie veroorsaak het, het waardevolle aannames en vraagstukke onder die soeklig gebring. In 'n publikasie getiteld *The translator's visibility: Scenes from contemporary Latin American fiction*, beklemtoon Cleary (2020) die impak van Venuti se werk op die vertaalteorie. Na aanleiding van Venuti meen sy dat die onsigbaarheid van die vertaler die naturalisering van dominante ideologieë fasiliteer, en die voorveronderstellings en voorkeure van die (dikwels dominante) doelkultuur bevorder (Cleary 2020:20). Die prominensie van vertaling in die eietydse Latyns-Amerikaanse fiksie waaruit haar korpus bestaan, meen sy, vestig die aandag op die hiërargieë en belange wat hierdie onsigbaarheid onderhou en bevraagteken hulle, om sodoende ruimte te skep vir 'n alternatiewe interkulturele dinamika (Cleary 2020:20). Bassnett (2016:303) verwys ook na die bydrae wat Venuti se konsepte tot die vertaalteorie gelewer het:

What our future students may well see, though, is something I think is discernible now, and that is the greater visibility of the translator him/herself, the translator as one of the key agents in the process of intertextual transmission. We have Lawrence Venuti to thank for highlighting the complex ideological implications of the translator's invisibility, and though we would probably all agree that translators are only just starting to become visible.

### **2.3.2 Die stem van die vertaler**

Die konsep “stem” in vertaling word op verskillende maniere geïnterpreteer en toegepas – dikwels na gelang van 'n spesifieke subveld of navorsingsrigting. Stem word soms metafories gebruik om te verwys na die stem van 'n skrywer, vertaler, tolk, verteller of karakter (Alvstad 2013:207). Die term kan ook verwys na die fisiese stem van tolke, akteurs in 'n oorklankproses, en sangers wat vertaalde liederes opvoer (Alvstad 2013:207). In die konteks van literêre vertaling hou die idee van stem nou verband met die ooreenstemmende konsep in die narratologie. Verwante terme soos styl, sigbaarheid en agentskap toon dikwels ook oorvleueling met die konsep stem, soos daar in afdeling 2.3 aangedui is.

Die idee dat 'n vertaler 'n eie stem het wat in vertaalde tekste nie slegs teenwoordig is nie, maar ook sigbaar is, is sedert die vroeë jare negentig begin ondersoek. In die vertaalteorie het Hermans in hierdie opsig baanbrekerswerk verrig. Die komplementêre artikels in *Target* van hom en Giuliana Schiavi (vergelyk Hermans 1996 en Schiavi 1996), was van die eerste pogings



om 'n teoretiese raamwerk en metodologiese hulpmiddels vir die bestudering van die stem van die vertaler in vertaalde tekste daar te stel, deur veral op die narratologie te steun. Sedertdien het verskeie ander teoretici,<sup>11</sup> waaronder O'Sullivan (2003), Bosseux (2004), Boyden (2014) hulle op hierdie onderwerp toegespits en is die gebruik van die narratiewe teorie, en spesifiek die narratologie, as raamwerk vir die bestudering van die diskursiewe teenwoordigheid van die vertaler dikwels beklemtoon.<sup>12</sup> In 'n publikasie oor vertaling en narratief skryf Hermans (2014:299) dat die bestudering van die vertaler se teenwoordigheid in 'n teks steeds belangrik is – vandag selfs meer belangrik as ten tyde van die eerste ondersoeke – as gevolg daarvan dat daar nou toenemend aandag geskenk word aan die vertaler se sosiale en etiese rol in die samelewing. Meer onlangse publikasies soos Alvstad et al (2017) se *Textual and contextual voices of translation*, die spesiale uitgawe “Voice, ethics and translation” van *Perspectives* (Greenall et al. 2019) en Kenny en Winters (2020) se “Machine translation, ethics, and the literary translator’s voice”, illustreer dat die idee van die vertaler se stem en die raakpunte met etiek steeds 'n belangrike en prominente ondersoekveld verteenwoordig.

Volgens Hermans (2007:27) sal enige vertaling, vir solank as dit 'n vertaling bly,<sup>13</sup> 'n aanduiding van die teenwoordigheid van 'n vertaler (“the translator’s presence”) hê. 'n Vertaler se subjektiewe posisie sal dus altyd in 'n vertaling te vinde wees – ongeag hoe subtiel of goed weggesteek dit is. Soos hier bo genoem, is een van die maniere waarop hierdie posisie of teenwoordigheid van 'n vertaler binne 'n teks aangewys of ondersoek kan word, aldus Hermans (2007:27), aan die hand van die narratologie. Binne die narratologie verwys die konsep “stem” gewoonlik na die narratiewe stem, in die sin van “wie praat” (vergelyk Genette 1980). Dit hou dus verband met die skrywer se stem(me) of teenwoordigheid soos wat dit in die vertelhandeling waargeneem word (vergelyk Booth 1961:18). Hierdie teenwoordigheid kan sigself op verskeie maniere in die teks manifesteer, byvoorbeeld wanneer die skrywer lesers direk aanspreek, deur kommentaar van vertellers, 'n verandering in fokalisasie binne die

---

<sup>11</sup> Hermans het self ook hierdie onderwerp bly bestudeer. Vergelyk Hermans (2002; 2007; 2010; 2014).

<sup>12</sup> Hoewel 'n diepgaande narratiewe ondersoek na stem in vertaling buite die bestek van hierdie studie val, is dit belangrik om hier te verwys na die werk van vertaalteoretici soos O'Sullivan (2003) en Bosseux (2007) wat die narratiewe teorie op literêre vertaling toepas en voortbou op die werk van Schiavi (1996) en Hermans. Teoretici soos Baker (2006) en Harding (2012) stel terselfdertyd 'n sosio-narratiewe teorie voor waarbinne vertalings, insluitend nie-literêre vertalings, aan die hand van benaderings uit sowel die narratologie en die sosiologie ondersoek kan word.

<sup>13</sup> Hermans se klem hier op die teenwoordigheid van 'n vertaling in 'n teks *solank dit 'n vertaling bly* hou besonder interessante implikasies in wanneer Brink se tweetalige tekste as voorbeeldmateriaal gebruik word. Hierdie tekste word nie deur Brink as vertalings beskou of deur uitgewers as vertalers bemark nie. Vergelyk ook die bespreking in afdeling 3.4.

narratief, ensovoorts. Die skrywer se oordeel, of dan stem, is dus altyd daar, en volgens Booth (1961:20) kan dit maklik nagespeur word deur almal wat weet hoe om daarna te soek.

Munday (2008b:14) meen dat indien die skrywer se stem altyd in die narratief teenwoordig is, die vertaler se stem in 'n vertaalde teks ook altyd teenwoordig is. Wat die vertaling met ander woorde anders maak as 'n oorspronklike teks, soos Schiavi (1996:3) argumenteer, is die teenwoordigheid van 'n tweede stem, naamlik die stem van die vertaler. Hierdie stem staan deels vir die skrywer s'n in en is deels outonoom, en dit lei tot 'n besondere verhouding met die lesers van 'n vertaling, aldus Schiavi (1996:3) aangesien die stem van die vertaler ook 'n mediasierol in die kommunikasieproses speel. Hierdie "mediasierol" kan aan Hermans (1996:27) se idee van 'n vertaler se "ingryping" in 'n teks gelyk gestel word. Hy meen naamlik dat die vertaler se stem as 'n indeks van hulle diskursiewe teenwoordigheid ("discursive presence") nagespeur kan word in situasies waar die vertaler uit die skadu's kom en direk ingryp in 'n teks waar die leser glo daar net met een stem gepraat word. Hermans (1996:27) dui die volgende voorbeelde aan waar die vertaler se stem sigself die duidelikste sal manifesteer:

- (1) Waar verplasing ("displacement") ter sprake is wat deur die spesifieke historiese of kulturele konteks ("cultural embedding") van die oorspronklike teks veroorsaak word. Wanneer 'n teks vir 'n nuwe leserspubliek vertaal word, moet kulturele verwysings aangepas of selfs toegevoeg word.
- (2) In gevalle waar self-refleksiwiteit ("self-referentiality") gebruik word, byvoorbeeld waar die taal van die bronteks beklemtoon word deur woordspel of spesifieke kommentaar.
- (3) In gevalle van kontekstuele oorbepaling, waar die konteks en vorm van die bronteks nie ruimte laat vir vertaling nie.

Bogenoemde voorbeelde dui op gevalle waar die vertaler se stem die duidelikste waargeneem sal kan word,<sup>14</sup> en waar die vertaler die meeste sigbaar sal wees (vergeelyk Venuti 1995) selfs

---

<sup>14</sup> Volgens O'Sullivan (2003:202) dui hierdie voorbeelde van waar Hermans meen die vertaler se stem die duidelikste gehoor kan word daarop dat die stem van die vertaler 'n metalinguistiese een is, wat volkome in die stem van die verteller geassimileer word. Vir O'Sullivan (2003:202) is daar egter 'n verdere diskursiewe vlak waar die vertaler se stem hoorbaar kan wees, naamlik die stem van die verteller van die vertaalde teks. Volgens haar is hierdie kategorie spesifiek in kinderliteratuur opmerklik weens die asimmetriese kommunikasiestruktuur wat ter sprake is wanneer tekste vir kinders deur volwassenes geskryf word (O'Sullivan 2003:205).

sonder 'n vergelyking van die doeltteks met die bronteks. Verdere voorbeelde sluit in paratekste (vergelyk Genette 1980) soos 'n kritiese inleiding, voetnote, die boekomslag en vertalersnotas, asook weglatings, herskrywings en opsommings, aldus Munday (2008b:15).

Munday (2008b:16) maak die belangrike punt dat die konsep van “stem” op sigself ideologies is, aangesien die moontlikheid van 'n konsekwente stem 'n enkele, verenigde self voorveronderstel – 'n idee wat deur die postmodernisme, veral deur Bakhtin (1981) bevraagteken word. Bakhtin beskou narratiewe naamlik as veelstemmig (“polyphonic”) en dialogies in die sin dat hulle boodskap-georiënteerd is en karakters en style vermeng, en vanuit hierdie perspektief word die absolute grense tussen bron en doel, sowel as tussen intra- en ekstralinguistiese kenmerke van die teks, uitgewis. Hierdie perspektief is besonder relevant wanneer daar na Brink-tekste gekyk word. Veral die idee van veelstemmigheid en die interaksie van die skrywer met die stemme en vertellers in 'n teks verkry nuwe betekenis in gevalle waar Brink as skrywer stemme aan verskeie karakters en vertellers verleen, as selfvertaler die rol van vertaler sowel as (her-)skrywer inneem, en in die geval van sy tweetalige skryfproses dit alles tegelyk in Afrikaans en Engels onderneem (vergelyk ook afdeling 2.4.4 hier onder).

### **2.3.3 Die styl van die vertaler**

Saldanha (2011:25) beklemtoon dat daar, ondanks 'n toenemende belangstelling in die bestudering van styl in vertaling, steeds 'n tekort is aan koherente definisies en metodologiese raamwerke vir die bestudering van styl. Verskeie teoretici is dit eens dat die konsep styl op sigself besonder moeilik is om te definieer en verkies om eerder ander terme soos “register”, “sosirolek” en “idiolek” te gebruik (Saldanha 2011:26). Soos Saldanha (2011:26) egter beklemtoon: “register” dra nie die aard van die individualisme en subjektiwiteit oor wat aan “styl” gekoppel word wanneer 'n spesifieke teks of persoon ter sprake is nie, en “idiolek” vang nie die kreatiwiteit en motivering inherent aan 'n begrip van “literêre styl” vas nie. “Styl” is dus die term wat steeds gebruik word, al is die konseptualisering, definisie en omvang daarvan vaag en wisselend. In studies waar styl in die vertaalteorie ondersoek word, bestaan daar ook nie duidelike uiteensettings van wat styl behels nie, en besprekings van die rol van styl in vertaling is dikwels hoofsaaklik beperk tot 'n beklemtoning van die idee dat vertalers die “waardigheid”, “rykheid”, “stemming” of “gevoel” van sowel die brontaal as doeltaal behoort

te behou (vergelyk onder andere Boase-Beier 2006:10-12; Baker 2000:241).<sup>15</sup> Volgens Baker (2000) was teoretici wat die konsep styl in vertaalkunde begin toepas het, byvoorbeeld House (1981, 1997), Trosborg (1997) en Park (1998), meestal ook gebind aan die idee van 'n getroue reproduksie van die oorspronklike, terwyl die individuele styl van die vertaler selde enige aandag geniet het. Die idee dat vertalers ook hulle eie styl het en dat dit onmoontlik is vir 'n vertaler om 'n teks op onpersoonlike wyse te vertaal, is meer onlangs begin erken en ondersoek (vergelyk Baker 2000:244).

Munday (2008b:19) verwoord die verskil tussen “stem” en “styl” soos volg: “stem” verwys na die abstrakte konsep van die teenwoordigheid van die skrywer, verteller of vertaler, terwyl “styl” na die linguistiese manifestering van daardie teenwoordigheid in die teks verwys. Aangesien die teks die enigste deel van die narratief is wat onmiddellik sigbaar is, kan die styl van die skrywer of vertaler in werklikheid slegs geïdentifiseer word deur die taal van die teks te bestudeer, en sodoende kan die stem(me) wat in die diskoers teenwoordig is, bepaal word.

In die inleiding tot sy werk *Style and ideology in translation* (2008b:1) verwys Munday ook na Hickey (1989) se definisie van styl: “Styl is die gevolg van keuse – bewus of nie” (my vertaling). Hierdie beskouing van styl staan steeds sentraal in die meeste definisies van die konsep, ook binne die vertaalteorie, hetsy daar eksplisiet na die idee van keuse verwys word, al dan nie. Baker (2000:245) omskryf styl as 'n tipe vingerafdruk<sup>16</sup> wat deur middel van 'n reeks linguistiese sowel as nie-linguistiese kenmerke uitgedruk word. Met verwysing na vertaling, sluit styl die literêre vertaler se keuse van die tipe teks wat vertaal moet word in, waar sodanige keuse wel ter sprake is, sowel as die konsekwente gebruik van spesifieke vertaalstrategieë, die insluiting van byvoorbeeld vertalersnotas, voorwoorde, naskrifte, glossaria, ensovoorts. 'n Ondersoek na die styl van 'n vertaler moet, aldus Baker (2000:245) fokus op die uitdrukkingswyse (“manner of expression”) wat tipies van 'n vertaler is, eerder as op gevalle van opvallende ingryping deur die vertaler. Hoewel daar waarde is in hierdie mening

---

<sup>15</sup> Malmkjær (2003:39) gebruik die term vertaalstilistiek (“translational stylistics”), wat daarop fokus om te verduidelik waarom, gegewe 'n spesifieke bronteks, 'n vertaling op sodanige manier gevorm is dat dit uiteindelik beteken wat dit beteken.

<sup>16</sup> Leech en Short (1981) het ook die vingerafdruk-analogie gebruik, spesifiek om te verwys na skrywers se linguistiese gewoontes wat deur 'n spesifieke kenmerk in hulle skryfwerk weerspieël word en wat ook gebruik kan word om die skrywer se identiteit te bepaal. Vergelyk ook Ng (2009:14).

van Baker, veral in korpusstudies waar die fokus val op die identifisering van ’n vertaler se unieke styl, is daar myns insiens in terme van die verband tussen die sosiale omgewing waarbinne vertalers werksaam is, die vertaler se habitus en die uiteindelijke tekstuele keuses wat ’n vertaler maak, wel meriete in ondersoek na “opvallende ingryping” soos Baker dit stel. Spesifiek ook met verwysing na Brink as selfvertaler en tweetalige skrywer, en die idee dat selfvertalers en tweetalige skrywers die mag het om meer opvallend in te gryp in hulle vertalings,<sup>17</sup> kan daar uit ’n analise van sodanige ingrypings insiggewende afleidings gemaak word oor onder andere die vertaler se habitus, die konteks van die vertaler en die konteks(te) waarbinne sowel die bron- as die doeltteks gesitueer is.

Munday (2008b:7) gebruik die term “styl” eweneens binne die konteks van ’n linguistiese vingerafdruk van ’n individuele vertaler, of van vertalings – dit wil sê daardie linguistiese elemente wat ’n vertaalde teks of reeks tekste kenmerk as die werk van ’n spesifieke individu. Hy beklemtoon dat hierdie linguistiese elemente, wat bewus of onbewus deur die vertaler gebruik word en ooglopend of versteek kan wees, die gevolg is van die vertaler se “idiolek” – in die sosiolinguistiese sin van die spraakgewoontes van ’n individu binne ’n spraakgemeenskap soortgelyk aan ’n vingerafdruk, sowel as in die sin van ’n stel individuele stilistiese kenmerke soortgelyk aan waarna Hoey (2005) as “lexical priming” verwys. Dit is interessant om op te merk dat die metafoer van ’n vingerafdruk dui op ’n spoor wat noodwendig en onwillekeurig nagelaat word (vergelyk Boyden 2014). Die implikasie van die beskouing van die vertaler se styl as ’n vingerafdruk wat in die teks gelaat word, is dus dat ’n vertaler se styl altyd in ’n teks teenwoordig sal wees, en die idee van keuse waarna die meeste definisies van styl verwys dui met ander woorde nie op die keuse van ’n vertaler om wel sy/haar styl in ’n teks agter te laat nie, maar eerder op die tekstuele keuses wat uiteindelik daardie styl verteenwoordig. Hermans (2007:33) merk wel op dat vertalers kan kies om hulle styl ten toon te stel (hy beskryf dit as “flaunt their individual style”), of om eerder minder opsigtelik te werk te gaan. Selfs al is die vertaler se teenwoordigheid in byvoorbeeld paratekste onopvallend, meen Hermans (2007:33), word hulle teenwoordigheid altyd aangedui deur die taalkundige keuses wat hulle maak.

---

<sup>17</sup> Vergelyk afdeling 2.5, asook 2.2.2.

Munday (2008a) maak die belangrike punt dat, hoewel die vertaler voortdurend besig is om keuses te maak of besluite te neem, sommige van hierdie keuses bewustelik gemaak word terwyl ander meer outomaties sal wees. Hierdie aanname hou vir Munday (2008a) verband met 'n beskouing van ideologie wat sowel bewus as onbewus kan wees, en hoewel sommige (veral leksikogrammatiese) keuses dus outomaties tydens die vertaalproses gemaak word, meen Munday dat dit tog altyd ideologies is in die sin dat die “lexical priming” van 'n individu beïnvloed word deur die oortuigings wat die basis vorm van 'n bepaalde ideologie, sowel as deur die sosiale en opvoedkundige agtergrond van die individu (Munday 2008a). In hierdie opsig is daar 'n interessante verband te trek tussen “lexical priming” en die habitus (vergelyk 3.2.2). Hoewel nadere ondersoek na sodanige verband buite die bestek van hierdie studie val, kan daar geargumenteer word dat die habitus van 'n vertaler hulle “lexical priming” beïnvloed, en dat die “lexical priming” ook die habitus weerspieël.

Baker (2000:246) beklemtoon dat die uitwys van linguistiese gewoontes of neigings nie op sigself 'n doel behoort te wees in 'n ondersoek na 'n vertaler se styl nie, maar dat dit wel lig behoort te werp op die faktore wat 'n vormende rol in vertaalgedrag speel. Hoofsaaklik as gevolg daarvan dat daar nie 'n model bestaan vir die isolering van taalkundige kenmerke wat slegs aan die vertaler toegeskryf kan word nie en wat nie bloot deur die bronteksskrywer se styl of voorkeure beïnvloed of teweeggebring is nie, meen Baker (2000:246) moet 'n ondersoek na 'n vertaler se styl ook buitetekstuele faktore in ag neem. So byvoorbeeld vul Baker (2001) haar identifisering van stilistiese patrone aan met onderhoude met vertalers om meer te wete te kom oor hulle spesifieke posisie in die vertaalproses. Ng (2009:17) stel voor dat sodanige buitetekstuele inligting op meer omvattende wyse deur historiese en sosiokulturele navorsing ingesamel behoort te word. Die belangrikheid van 'n raamwerk vir die analise van 'n vertaler se styl, maar ook vir ondersoeke na die vertaler se diskursiewe teenwoordigheid wat ook deur die vertaler se stem aangedui word, is dit dus besonder belangrik om die breër konteks waarbinne die teks sowel as die vertaler gesitueer is, in ag te neem. Aan die hand van sodanige raamwerk kan 'n aantal vrae oor verskillende eienskappe van die vertaler, die bronteks en die doelteks sowel as die breër omgewings rondom hulle beantwoord word. Hierdie vrae fokus nie net op die basiese begrip, die omvang en implikasies van styl in vertaling nie, maar kan ook gebruik word om 'n ondersoek na die vertaler se diskursiewe teenwoordigheid te struktureer.

Daar kan dus geargumenteer word dat die sigbaarheid van die vertaler op verskeie vlakke benader kan word. Met verwysing na buite- en paratekstuele vlakke is vertalers sigbaar wanneer hulle name op die voorblad of titelblad verskyn, wanneer hulle vertalersnotas, voor- of nawoorde, voetnote, of ander opmerkings in hulle tekste insluit. Op tekstuele makrovlak is hulle, na aanleiding van Venuti (1995), meer sigbaar wanneer hulle vervreemdende vertaalstrategieë gebruik en nie vloeiende vertalings in standaardtaal produseer nie. Op die mikrovlak, soos O’Sullivan (2003) argumenteer, kan ’n vertaler ook sigbaar wees op daardie plekke waar die vertaler se stem in die narratief hoorbaar word en waar die vertaler se unieke styl geïdentifiseer kan word. Die vertaler is dus sigbaar op daardie plekke in die teks waar hy/sy, soos Hermans (1996) dit stel, uit die skadu’s kom en ingryp in die teks – al is dit op ’n baie subtiele wyse.

## 2.4 Vertalerkunde

Chesterman (2009:13) merk op dat daar in onlangse navorsing dikwels op een of ander wyse op die *vertaler* gefokus word, eerder as op vertaalde tekste. Hy voer aan dat, na aanleiding van Holmes (1972, vergelyk 2.1) se kartering van die veld vertaalkunde, daar tans genoegsaam motivering blyk te bestaan om navorsing oor vertalers saam te groepeer in ’n subveld van die vertaalkunde. Chesterman beveel in 2009 *vertalerkunde* as die naam van hierdie subveld aan. In 2021 verskyn die inskrywing “translator studies” in volume 5 van die ensiklopediese *Handbook of translation studies* (Chesterman 2021).

In sy aanbeveling vir die toepassing van Holmes se uiteensetting van die vertaalkunde op *vertalerkunde*, beklemtoon Chesterman (2009:15) ’n belangrike onderskeid. Holmes onderverdeel beskrywende vertaalkunde in drie soorte: produkgeoriënteerde, prosesgeoriënteerde en doelgeoriënteerde navorsing (vergeelyk 2.2.1). Chesterman (2009:15) argumenteer dat aangesien vertaalprodukte tekste is, hierdie vertakking van die veld nie op vertalerkunde van toepassing is nie. In vertalerkunde, meen Chesterman (2009:15), is tekste sekondêr; die vertaler is die primêre fokusarea. Hy merk egter op dat produkgeoriënteerde navorsing wel interessante insigte oor die “mense agter die tekste” kan bied (Chesterman 2009:16). Soos daar in die eerste hoofstuk aangedui is, het hierdie studie dit ten doel om juis

die teks én die “mens agter die teks”, oftewel Brink se vertaalprodukte sowel as Brink as vertaler, te ondersoek.

Hoewel Chesterman in sy motivering vir die skep van die navorsingsveld vertalerkunde daarop wys dat studies oor vertalers vir ’n geruime tyd reeds in die vertaalteorie onderneem word, argumenteer Kaindl et al. (2021:6) dat sodanige studies dikwels minder op vertalers fokus as wat hulle titels te kenne gee. Kaindl et al (2021:6) verwys na ’n aantal publikasies uit die negentigerjare wat die woord “translator” in die titel het.<sup>18</sup> By nadere ondersoek val die klem in hierdie werke egter selde werklik op die vertaler. Pym (1998:8) maak ’n verwante punt in sy publikasie oor vertaalgeskiedenis, naamlik dat navorsing oor vertaalgeskiedenis die menslike vertaler as primêre navorsingsobjek behoort te hê, in plaas van die vertaalde teks, die taalkundige eienskappe van die teks, of die kontekstuele stelsel. Vassallo (2023:v) neem hierdie neiging steeds waar: in haar publikasie oor feministiese vertaalkunde merk sy op dat, hoewel daar al heelwat navorsing oor gender en feminisme in vertaling onderneem is, daar steeds ’n gaping tussen die teorie en die praktyk is. Sy argumenteer dat baie studies binne hierdie navorsingsrigtings steeds berus op teksanalise, op die semantiese en linguistiese kwessies rakende gender in vertaling.) Haar navorsing stel dit ten doel om die agente betrokke by die vertaal- en publikasieprosesse te ondersoek, en sodoende die “sleutelkonsepte van die opkomende veld vertaalkunde uit te brei om te fokus op alle agente wat by die publikasie van vertaalde literatuur betrokke is” (Vassallo 2023:v, my vertaling).

Daar kan geargumenteer word dat hierdie gebrekkige fokus op vertalers in vertaalnavorsing daartoe lei dat vertalers selfs binne die vertaalkunde as navorsingsveld onsigbaar is. In ’n oproep vir navorsingsvoorstelle vir ’n kongres getiteld “Who’s afraid of translator studies? The human translator in focus”, meen die organiseerders: “translators often remain behind that notorious shadow line, which delimits their visibility and heightens their risk of being misperceived as disembodied or anonymous entities” (Anoniem 2021). Myns insiens het die vestiging van die veld vertalerkunde die potensiaal om hierdie neiging teë te werk – veral binne die vertaalteorie. Publikasies soos dié van Kaindl et al (2021), wat spesifiek op vertaler-gesentreerde benaderings

---

<sup>18</sup> Voorbeelde (Vergelyk Kaindl et al 2021) sluit in: *The translator’s turn* (Robinson 1991), *Discourse and the translator* (Hatim en Mason 1991), *The translator’s (in)visibility* (Venuti 1995), *Translators through history* (Delisle en Woodsworth 1995), en *The translator as communicator* (Hatim en Mason 1997).



fokus en byvoorbeeld *littêre vertalerkunde* (“literary translator studies”) voorstel as ’n onderafdeling van vertalerkunde, dui op die toenemende belangstelling in hierdie veld vanuit ’n wye verskeidenheid metodologiese invalshoeke.

## 2.5 Selfvertaling en tweetalige skryf

In hulle boek *The bilingual text: History and theory of literary self-translation* (2007), bied Hokenson en Munson waardevolle insigte in die geskiedenis en ontwikkeling van selfvertaling. Hoewel studies met selfvertaling as hoofokus wel vroeër onderneem is (vergelyk byvoorbeeld Dadazhanova 1984, Fitch 1988, Beaujour 1995 en Federman 1996), het navorsing oor selfvertaling veral in die tydperk rondom en ná die publikasie van Hokenson en Munson se werk toegeneem. Die selfvertalingsbibliografie saamgestel deur Eva Gentes (2023), wat ’n besonder nuttige opname van gepubliseerde navorsing oor selfvertaling in verskeie tale bied, toon die toename in publikasies oor selfvertaling sedert die vroeë jare 2000. Grutman (2018:2) beklemtoon ook dat navorsing oor selfvertaling oor die afgelope twee dekades op institusionele vlak aandag begin verdien het: meer monograwe deur individuele navorsers is gepubliseer, kongresse is saamgestel, navorsingsgroepe is gestig, en spesiale uitgawes van joernale is aan ondersoeke oor selfvertaling gewy. Soos daar in vorige onderafdelings opgemerk is (vergelyk 2.1), kan selfvertaling as ’n vroeë voorbeeld beskou word van ’n navorsingsrigting waar die klem op *vertalers* sowel as op *vertalings* geval het.

Hokenson en Munson (2007:1) argumenteer dat selfvertaling vir betreklik lank ’n onderontginde studierigting binne die vertaalkunde was. Volgens hulle was die persepsie van selfvertaling ’n belangrike rede hiervoor. Selfvertaling is naamlik dikwels beskou as ’n handeling van skrywers wat as “idiosyncratic anomalies, mostly preening polyglots or maladaptive immigrants” gesien is (Hokenson en Munson 2007:1). ’n Verdere rede wat Hokenson en Munson (2007:2) vir die ontoereikende hantering van selfvertaling en tweetalige tekste in die vertaalkunde voorstel, spruit uit konseptuele probleme: aangesien ’n tweetalige teks gelyktydig in twee tale bestaan, problematiseer dit die monolinguistiese kategorieë *skrywer* en *oorspronklike*. Hierdie twee faktore, naamlik die persepsie van selfvertaling en selfvertalers, sowel as die mate waartoe selfvertaling bestaande definisies, grense en kategorieë uitdaag, word dikwels steeds as sentrale punte in navorsing oor selfvertaling uitgesonder. In

hierdie studie, met verwysing na Brink se werk en sy beskouing van vertaling, is albei hierdie faktore eweneens belangrik.

### 2.5.1 Terminologiese onduidelikheid<sup>19</sup>

In die vertaalkunde was debatvoering oor terminologie en definisies vir lank besonder algemeen. Pokorn (2009:135) verwys byvoorbeeld na die “terminological fuzziness” wat die veld gekenmerk het (vergelyk ook De Roubaix 2012). Wat selfvertaling as studieveld betref, bied die terme “selfvertaling” en “tweetalige skryf” hulle eie terminologiese uitdagings. Grutman (2009:257) meen dat definisies van selfvertaling gewoonlik verwys na die proses en produk van die vertaling van ’n skrywer se werk in ’n ander taal. Indien daar aangeneem word dat hierdie definisie vertaling as “translation proper” aldus Jakobson (2000) beskou, is dit met eerste oogopslag betreklik duidelik. Sodra daar egter ook na die konsep tweetalige skryf verwys word, word dit meer kompleks. Hokenson en Munson (2007:12, my vertaling) definieer ’n selfvertaler as “’n tweetalige skrywer wat tekste in een taal skryf en hulle dan in die ander taal vertaal”. Hulle noem verder dat dit nie altyd duidelik is wat die taal van “oorspronklike of eerste komposisie” was nie, maar dat die tekste in alle gevalle die skeppings van dieselfde skrywer is. Hokenson en Munson (2007:14) se definisie van tweetalige skrywers is “skrywers wat tekste in ten minste twee verskillende tale skep”. Hulle kenmerk hulle onderskeid tussen tweetalige tekste en vertalings soos volg (Hokenson en Munson 2007:14, my vertaling; klem in oorspronklike):

[...] selfvertalers is idiomatiese tweetalige skrywers wat twee literêre tale het: hulle skep tekste in albei tale *en* hulle vertaal hulle tekste tussen daardie tale. Dus verwys die tweetalige teks na die selfvertaalde teks, wat in twee tale en gewoonlik in twee fisiese weergawes bestaan, met oorvleuelende inhoud.

Hierdie definisie suggereer dat selfvertalers ook “tekste in albei tale” skep, net soos tweetalige skrywers, wat “tekste in ten minste twee verskillende tale skep” (Hokenson en Munson 2007:14, my vertaling), soos hier bo genoem. Hierdie definisies maak dit moeilik om te onderskei – indien daar wel ’n onderskeid bestaan – tussen selfvertalers en tweetalige skrywers. Definisies in meer onlangse navorsing blyk onder soortgelyke uitdagings gebuk te gaan.

---

<sup>19</sup> Vorige weergawes van gedeeltes van hierdie onderafdeling is in De Roubaix (2012) gepubliseer.

Tassiopoulos (2011:45, my vertaling), wat op Hokenson en Munson se navorsing voortbou, meen dat “selfvertaling voorkom wanneer ’n skrywer ’n werk in meer as een taal skryf”. Vir haar beskrywing van die tweetalige skrywer haal sy Hokenson en Munson (2007:i) aan, en sê die tweetalige skrywer beweeg “tussen verskillende simboolstelsels en gehore om ’n teks in twee tale te skep.” Hierdie poging tot onderskeid skep verdere verwarring: ’n selfvertaler skryf ’n werk in meer as een taal, terwyl ’n tweetalige skrywer “’n teks in twee tale skep”. Grutman (2009:259) onderskei verder tussen gelyktydige selfvertalings (“simultaneous self-translations”), wat geskep word selfs terwyl die eerste weergawe nog aan die gang is, en opeenvolgende selfvertalings (“consecutive self-translations”), wat eers geskep word ná die afhandeling of selfs publikasie van die oorspronklike.

In latere werk onderskei Grutman (2018:6) ook tussen migrerende selfvertalers (“migratory self-translators”) en geïmigreerde selfvertalers (“sedentary self-translators”). Eersgenoemde groep werk tussen tale wat deur ruimte geskei word – ’n afstand wat hy meen die skep van dubbele tekste fasiliteer. Die tale in hierdie geval is dikwels van gelyke of vergelykbare kulturele stand. Geïmigreerde selfvertalers, daarteenoor, se werk kombineer tale in dieselfde geografiese ruimte (maar nie noodwendig dieselfde sosiale ruimte nie). Hierdie selfvertalers word meestal in tweetalige of diglossiese gemeenskappe groot, en moet dikwels die politieke implikasies van tweetalige samelewings en magsverhoudinge in die gesig staar.

Benewens die uitdaging rondom die definiëring van selfvertaling en tweetalige skryf, bevraagteken hierdie konsepte ook die meeste van die algemeen aanvaarde grense en terme in vertaling: In die geval van selfvertaling en tweetalige skryf is die *vertaler* ook die *skrywer*, die *vertaling* is ’n *oorspronklike*, die *vervreemdende* is ook die *domestikerende*, aldus Hokenson en Munson (2007:161). Die konsepte stel vrae wat die gebruikelike klassifikasie van tekste bevraagteken: “Is die twee tekste albei oorspronklike skeppings? Is enige van die twee tekste volledig? Is selfvertaling ’n afsonderlike genre? Kan een van die weergawes tot ’n enkele taal of literêre tradisie behoort? Hoe kan twee linguïstiese weergawes van ’n teks vergelykbaar wees?” (Hokenson en Munson 2007:2). In hierdie studie, soos daar in die volgende hoofstukke aangetoon word, is al hierdie vrae van toepassing op Brink se tekste. In sy geval word die vrae selfs meer kompleks, aangesien selfvertaling sowel as tweetalige skryf ter sprake is en daar, volgens Brink (vergelyk 2.5.2 hier onder) ’n verskil tussen hierdie prosesse en hulle gevolglike produkte is.

## 2.5.2 Persepsies van vertaling en selfvertaling

Soos voorheen bespreek (vergelyk 2.5), word die persepsie van selfvertaling as 'n verdere rede (naas terminologiese uitdagings) beskou waarom hierdie veld tot betreklik onlangs min aandag verdien het. Selfvertaling is, ongeag die spesifieke definisie wat gebruik word, 'n vorm van vertaling en dus het enige negatiewe persepsies van vertaling ook 'n impak op hoe selfvertaling benader word. Die tradisionele beskouing van vertaling wat, soos Delabastita (2008:243) dit stel, “'n binêre verhouding van eenrigting-afhanklikheid en veronderstelde ekwivalensie tussen bronteks en doelteks” veronderstel, is steeds baie algemeen, veral buite die vertaalkunde. Vanuit hierdie perspektief word vertaling dikwels as 'n meganiese proses beskou wat hoofsaaklik die opspoor van gepaste linguïstiese ekwivalente behels.

Selfvertaling het, soos voorheen aangedui (vergelyk 2.5), oor die afgelope twee dekades 'n besonder gewilde studieveld in die vertaalkunde geword (vergelyk ook Anselmi 2018:1). Vertaalteoretici beskou selfvertaling as 'n onderafdeling van “vertaling proper”, met ander woorde selfvertaling word as 'n tipe vertaling beskou. Buite die vertaalkunde word selfvertaling egter dikwels as 'n proses nader aan skryf as aan vertaling beskou – veral deur selfvertalers. Die meeste literêre selfvertalers verkies om weergawes van hulle werk in ander tale nie *vertalings* te noem nie, en gebruik eerder woorde soos *herskrywing* of *herskepping*. Soos Anselmi (2018:1) dit stel: “recomposition, recreation, rediscovering, rendition, revision, rewriting, transactions, transcreation, writing in two languages”. Die skrywer Raymond Federman (aangehaal in Anselmi 2018:1) sê byvoorbeeld wanneer hy 'n roman klaar geskryf het, is hy dadelik in die versoeking om dit in die ander taal te “write (rewrite, adapt, transform, transact, transcreate – I am not sure what term I should use here, but certainly not translate”. Soos daar in die volgende hoofstuk aangedui sal word (vergelyk 3.4), geld dieselfde (amper woordeliks) in Brink se geval.

'n Moontlike verklaring vir hierdie neiging om hulle werk nie as *vertalings* te wil eien nie, is dat hierdie skrywers vertaling as 'n mindere proses beskou. Federman se aanhaling hier bo dui aan dat hy dit wat hy doen wanneer hy sy teks in 'n ander taal “herskryf”, vir hom iets anders is as “vertaling”. Waar skryf as 'n skeppende kunsvorm beskou word, word vertaling algemeen as 'n vorm van kopiëring beskou. Daar word dikwels na 'n bronteks as 'n “oorspronklike” verwys, terwyl die doelteks die “vertaling” genoem word – met die implikasie dat die vertaling nie (die) oorspronklik(e) is nie. Hierdie onderskeid en gevolglike negatiewe persepsie van

vertaling is algemeen – ook onder vertalers en kundiges. In ’n navorsingsartikel wat handel oor sy ervaring tydens die vertaling van Marlene van Niekerk se roman *Triomf*, erken die Suid-Afrikaanse skrywer, akademikus en vertaler Leon de Kock – wat ook later Brink se biografie gepubliseer het – dat hy aanvanklik ’n negatiewe beskouing van vertaling gehad het (De Kock 2003:346):

Previously, I had tended towards the feeling that translation was a secondary form of writing, a derivative act in service of a higher order of originality. There does, in fact, exist a widespread notion that translation is little more than copying from one language to another. As Douglas R. Hofstadter, in his magnum opus on translation, *Le ton beau de Marot: In Praise of the Music of Language* (1997), has argued, translators themselves have played no small part in fostering this impression by their often excessive displays of humility. (Displays, I would argue, that are frequently rhetorically deceptive, calling attention to the translation by pretending to call attention away from it.)

In ’n hoofstuk getiteld “Paradoxes and aporias in translation and translation studies” verwys Hermans (2002:11) na verskeie voorbeelde om te illustreer hoe dikwels vertalers en hulle rol in die vertaalproses misken word. Een voorbeeld wat hy uitlig is ’n uitspraak soos “President Yeltsin was speaking through an interpreter” (Hermans 2002:11, sien ook Hermans 1996), wat daarop sinspeel dat die tolk gewoon ’n spreekbuis is en dat die stem van die tolk, “prakties en pragmaties, met Yeltsin se stem ooreenstem” (Hermans 2002:11, my vertaling). Sodanige voorbeelde, versterk deur metafore van vertaling as “replika, duplikaat, kopie, [...] weerspieëling, reproduksie, nabootsing, [...] spieëlbeeld of deursigtige glaspaneel” (Hermans 2002:11, my vertaling), is algemeen. Daar word aanvaar dat vertalers en tolke “eerbaar” is. Hulle praat nie in hulle eie stem nie, maar in iemand anders s’n, en daar word – weens onder andere etiese en wetlike oorwegings – staatgemaak op die hulle diskresie en vertrou dat hulle nie “inmeng” in die oordrag van ’n boodskap nie (vergelyk Hermans 2002:11). Hierdie beskouings dra by tot die persepsie van vertaling as ’n sekondêre handeling en is waarskynlik een van die vernaamste redes waarom selfvertalers verkies om hulle werk nie as *vertaling* te beskryf nie.

### 2.5.3 Kruisbestuiwing en hibriditeit

Met verwysing na die beskouing van selfvertaling en tweetalige skryf blyk dit dat daar nie eenvoudige antwoorde en klinkklare grense bestaan nie. Kritiese en teoretiese benaderings wat

daarop gemik is om lig te werp op die werksaamhede van selfvertalers eindig dikwels in gebrekkige verwysings na die “unpleasant middle space of languages and literatures” (Hokenson en Munson 2007:165). Daar is myns insiens egter waarde in ’n verkenning van hierdie tussenruimte in die konteks van selfvertaling en tweetalige skryf spesifiek. Grutman (2009:257) verwys na ’n “kruisbestuiwing” wat plaasvind wanneer een weergawe van ’n selfvertaler se teks die ander beïnvloed. Daar word algemeen aanvaar dat selfvertalers en tweetalige skrywers meer vryhede met hulle eie tekste neem wanneer hulle selfvertaal as wat vertalers tipies doen wanneer hulle literêre werke vertaal (vergelyk Boyden en De Bleeker 2013:180). In selfvertaling val die bronteks en bronteksskrywer as ’t ware weg, en die selfvertaler hoef nie ’n getroue weergawe van ’n skrywer se werk na te streef nie. Brink sê byvoorbeeld in ’n onderhoud (Roe 2000) dat wanneer hy ander skrywers se werk vertaal, hy getrou bly aan die bronteks, “but when it’s my book I don’t give a damn about the original author.” Kruisbestuiwing kan dus moontlikhede vir die selfvertaler ontsluit om die twee weergawes van ’n teks as twee dele van ’n groter geheel te beskou (vergelyk De Roubaix 2014). In die geval van Brink, wat selfvertaler, tweetalige skrywer en ook vertaler van ander skrywers se werk was, kry die konsep kruisbestuiwing ’n verdere interpretasiemoontlikheid. Met ’n oeuvre wat oor dekades strek en dosyne tekste insluit, ontstaan die vraag tot watter mate kruisbestuiwing tussen verskillende tekste voorkom – ook met verwysing na Brink se vertaling van ander skrywers se tekste.

Een van die vernaamste redes waarom die bestudering van vertalings so kompleks is, is omdat hulle ’n hibriede aard het en altyd “twee dinge” is (Koster 2002:25, my vertaling). Aan die een kant het ’n vertaling die status van ’n onafhanklike teks aangesien ’n vertaling, sodra dit gepubliseer is, in sy eie kulturele omgewing funksioneer, net soos enige ander teks in daardie omgewing. Aan die ander kant het ’n vertaling ook die status van ’n afgeleide (“derivative”) teks, aangesien ’n vertaling ’n voorstelling, rekonstruksie of reproduksie van ’n ander teks is (Koster 2002:25). Vanweë die hibriede aard van vertaling ontvang die leser van ’n vertaling, volgens Schiavi (1996:14) ’n tipe gesplete boodskap wat van twee senders kom – albei oorspronklik, hoewel in twee verskillende opsigte: een wat van die skrywer kom en wat deur die vertaler weergegee en bemiddel word, en een (die taal van die vertaling self) wat direk van die vertaler kom. Volgens Munday (2008b:13) is hierdie beskouing van die narratiewe proses kernbelangrik vir die linguistiese analise van die vertaler se teenwoordigheid, sowel as vir enige sprake van manipulasie in vertaling. Hy sê naamlik dat die vertaalde teks ’n kombinasie

van bronteks en doeltteks is, 'n samesmelting van die skrywer en vertaler: “a ST mosaic overlaid with TT tesserae that is the result of the translator’s conscious and unconscious decision-making” (2008b:113). Hierdie dubbele, hibriede status kompliseer die analise van vertalings en vereis spesifieke metodologiese en konseptuele raamwerke om daarmee rekening te hou. Raamwerke en modelle wat gebruik word vir die analise van byvoorbeeld die stem of styl van 'n bepaalde skrywer in oorspronklike literêre tekste, kan nie sonder meer op vertaalde tekste toegepas word nie, aangesien die hibriede aard van vertalings tradisionele kategorieë soos skrywer en leser uitdaag.

Wanneer selfvertaling en tweetalige tekste ter sprake kom, word die kwessie selfs meer uitdagend. 'n Skrywer-vertaler soos Brink wat ook in die literêre teorie onderlê is, bring 'n verdere dimensie na vore wat voortdurend in 'n ondersoek na Brink as vertaler, of skrywer, se stem en styl in gedagte gehou moet word, naamlik die bewuste “manipulasie” van bepaalde elemente in sy tekste. Hy noem byvoorbeeld (1987:136-137) dat hy “narratiewe tekens” in sy tekste plant:

Dit het my bv. meermale verbaas dat die verskillende “verklarings” deur karakters in *Houd-den-bek* so geredelik gelees word as monoloë, terwyl daar talle narratiewe tekens in die teks geplant is waarvolgens al dié gedeeltes eintlik van *buite* die storie aan die karakters “toegeskryf” is; nog opvallender dalk in *'n Oomblik in die wind* waarin daar nie twee “vertellers” (Elisabeth en Adam) optree nie, maar waarin hulle ervaringswêrelde deur 'n verteller met 'n duidelike 20ste-eeuse perspektief as deel van 'n poging tot begrip gerekonstrueer word.

Hierdie kennis van narratiewe strukture en hulle invloed op die teks as geheel, wat as deel van Brink se habitus beskou kan word (vergeelyk 3.3.2.2) is in 'n sekere sin voordelig in analises van sy stem en styl as vertaler, aangesien opmerkings soos die een hier bo gronde bied daarvoor dat die meeste keuses wat Brink as vertaler maak gemotiveerd is, en nie bloot as toevallig beskou kan word nie. Soos Lefevere (1992:14) dit verwoord: Vertalers funksioneer in 'n gegewe kultuur en op 'n gegewe tydskop, en die manier waarop hulle vertaal, word beïnvloed deur hoe hulle hulleself en hulle kultuur verstaan. Dit impliseer dus dat die keuses wat vertalers maak deur hulle eie verwysingsraamwerk, maar ook deur bepaalde eksterne faktore beïnvloed word.

## 2.6 Samevatting

Sedert die ontwikkeling van die beskrywende vertaalkunde is daar in vertaalnavorsing geleidelik groter klem op vertalers begin plaas. Soos daar in hierdie hoofstuk geargumenteer is, het vroeë vertaalteoretiese benaderings hoofsaaklik op vertalings, oftewel vertaalprodukte, gefokus. Namate die beskouing van vertaling egter verbreed is, byvoorbeeld deur teoretiese bydraes uit die sosiologie, is toenemend groter ruimte geskep vir navorsing wat vertalers as hooffokus het. Vandag word *vertalerkunde* as 'n opkomende dog volwaardige subdissipline in die vertaalteorie beskou.

Met verwysing na selfvertaling en tweetalige skryf is die fokus op vertalers vir langer reeds 'n beduidende aspek van vertaalnavorsing. Bydraes uit die sosiologie het egter, soos daar in die volgende hoofstuk in meer besonderhede aangedui word, 'n groot rol gespeel in die skep van 'n metodologiese raamwerk waarbinne selfvertalers, en nie net selfvertaling nie, ondersoek kan word.



## **Hoofstuk 3: Van habitus tot vertaalopvatting: ’n sosiologiese perspektief op Brink se lewe en oeuvre**

### **3.1 Inleiding**

Die doel van hierdie hoofstuk is om ’n geheelbeeld van André P. Brink te skets. Hoewel die hoofstuk bloot op oorsigtelike wyse met Brink se uitgebreide oeuvre omgaan, het dit ten doel om hom binne ’n breë konteks (byvoorbeeld met verwysing na Suid-Afrika en die Afrikaanse letterkunde) te plaas ten einde uiteindelik ’n volwaardige beeld van Brink as literêre figuur, maar meer spesifiek as vertaler, te kan vorm. Binne ’n sosiologiese raamwerk word die sosioloog Pierre Bourdieu se konsepte habitus, veld, kapitaal en illusio ondersoek en toegepas op Brink se biografiese konteks, sy ontwikkeling as vertaler, die politieke konteks waarin hy gewerk en vertaal het en die bekendheid wat hy as skrywer verwerf het. Daar word na buitetekstuele bronne (soos uiteengesit in addendum C) verwys om verdere konteks te verleen aan sy vertaalhabitus, maar veral om Brink se vertaalopvatting af te lei. Sy vertaalopvatting word in die slothoofstuk vergelyk met die vertaalstrategieë wat uit sy vertaalprodukte afgelei kan word ten einde die navorsingsvrae te beantwoord.

### **3.2 Bourdieu en die sosiologiese wending in die vertaalteorie**

#### **3.2.1 Agtergrond**

Volgens Inghilleri (2005:125) is die gewildheid van Bourdieu se werk in die vertaalteorie sedert die middel-negentigerjare ’n vergestaltung van ’n klemverskuiwing in die vertaalteorie: van ’n fokus op tekstuele vertaalprodukte na ’n beskouing van vertaling en tolking as sosiale, kulturele en politiese handeling in die konteks van plaaslike en globale magsverhoudinge (vergelyk 2.2.2). Die paradigmaskuif in die veld het gelei tot groter klem op benaderings wat op sosiologiese en antropologiese perspektiewe op vertaling geskoei is. Teoretiese en metodologiese raamwerke uit veral die sosiologie het ’n blywende impak op die vertaalteorie gemaak en tot ’n groot mate die teoretiese gereedskapskis van die veld verruim. Die werk van teoretici soos Luhmann, Latour en Bourdieu vorm vandag ’n integrale deel van die vertaalteorie. Veral Bourdieu se habitusteorie het groter dinamika aan die beskrywende vertaalkunde en polisisteamteorie verleen en ’n waardevolle bydrae gelewer tot ’n metodologie

en raamwerk vir die bestudering van vertalers as sosiale en kulturele agente (vergelyk byvoorbeeld Inghilleri 2005:126 en Meylaerts 2010:2).

Daniel Simeoni het 'n belangrike rol gespeel in die aanpas van Bourdieu se konsepte vir die vertaalteorie. In 'n artikel in die vaktydskrif *Target* (1998:1) stel hy 'n konseptuele raamwerk daar met 'n drieledige doelstelling: Eerstens om die keuses wat vertalers tydens die vertaalproses maak te verstaan, tweedens om te verstaan waarom alle vertalers se style van mekaar verskil en ook verskil van die skrywers wie se werk hulle vertaal, en derdens om die dinamika tussen die interne en eksterne kragte te verstaan wat tydens 'n vertaler se vormingstydperk 'n rol speel in die vorming van hulle styl en vaardighede. Simeoni (1998:2) argumenteer dat, om 'n vertaler te bestudeer met die oog op 'n beter begrip van hierdie doelstellings, dit belangrik is om te kyk na die kontekste waarbinne die vertaalhandeling afspeel. Hy kritiseer benaderings waar die verhaalhandeling vanuit 'n streng kognitiewe hoek bestudeer word, sonder om voorsiening te maak vir die sosiale en ander faktore wat teenwoordig is in die vertaalproses en dit beïnvloed. Vir hom is daar waarde in 'n benadering waar psigososiale ondersoek en hermeneutiese ondersoek nader aan mekaar gebring word, en dit is in hierdie opsig dat die sosiologie, en spesifiek die werk van Bourdieu, waardevolle teoretiese steun aan vertaalteoretiese ondersoek kan bied. Hierdie doelstellings van Simeoni is besonder relevant in die konteks van hierdie studie, waar soortgelyke vrae met betrekking tot Brink se werk as vertaler ondersoek word en die bydraes van Bourdieu se sentrale konsepte dieselfde waarde toevoeg.

### **3.2.2 Van habitus tot vertaalhabitus: 'n teoretiese oorsig**

Sentraal binne Bourdieu se werk is die aanname dat individue op gebruikelike, konvensionele maniere optree weens sosialisering en nie omdat hulle oor besondere kennis beskik en uit 'n oneindige reeks moontlike betekenis kan kies nie. Hy beskou sosiale agente nie as bewuste, berekenende, rasonale wesens nie, maar meen eerder dat die sosiale altyd die individu voorafgaan en dat die individu altyd beskou word in die konteks van die kollektiewe geskiedenis waarvan hulle deel is of waaraan hulle behoort (vergelyk Bourdieu 2005:188), Inghilleri 2005:128 en Atkinson 2021:198). Hierdie aanname vorm die kern van die konsep habitus.

Die idee van habitus kan teruggespoor word na Aristoteles, wat daarna verwys het as “hexis”, ’n wesen-eienskap of disposisie gekenmerk deur stabiliteit en permanensie. Hexis staan in teenstelling met die konsepte “diathesis” (veranderende disposisie) en “pathos” (gewone ongeluk). Aristoteles verwys spesifiek na twee eienskappe van hexis: die wetenskap en goedheid. Laasgenoemde word gedefinieer as “hexis proarètikè”, oftewel habitus afhanklik van en skepper van keuses. As ’n menslike eienskap hou hexis verband met ouderdom, karakter, sosiale stand, onderskeiding en geboorte (*Rhetorica* II, 8, 1386a, 26). Aristoteles trek ’n verband tussen hexis as die disposisies wat die karakter van iemand se lewe bepaal en stilistiese variasie: iemand se hexis sal in hulle praatstyl (“style of speaking”) gereproduseer word (vergelyk Simeoni 1998:15).

Vir Bourdieu is habitus die sisteem van blywende en oordraagbare disposisies waar ’n individu volgens hulle lewenstoestand en sosiale trajek dink en handel (sien Meylaerts 2010:1). Die disposies is die vorm wat die individu se geïnternaliseerde stelsel sosiale strukture aanneem. Die sosiale strukture word by die individu ingeskerp deur ’n lewenslange proses van interaksies tussen strukture en agentskap in verskillende individuele en kollektiewe ervarings. Disposisies gee oorsprong aan praktyke, persepsies en houdinge wat reëlmatig is, maar nie noodwendig vas en onveranderlik nie. Onder die invloed van die individu se sosiale posisie en individuele sowel as kollektiewe verlede ontwikkel elke kulturele agent dus ’n sosiale identiteit – ’n bepaalde voorstelling van die wêreld en die individu se posisie daarbinne. (Meylaerts 2010:1-2).

Bourdieu (1977:78) meen dat habitus geskep word deur die strukture waaruit ’n bepaalde tipe omgewing bestaan. Hy definieer habitus as stelsels blywende, oordraagbare disposisies – *struktureerende* strukture wat die vermoë het om as *gestruktureerde* strukture te funksioneer. Hierdie strukture kan handeling en voorstellings vorm wat gereguleerd en reëlmatig kan wees, maar wat nie die gevolg is van ’n navolging van reëls nie. Hulle is ook objektief aangepas tot sekere doelstellings, maar sonder dat daar ’n bewuste strewe na ’n doelstelling is, of selfs ’n bemeestering van die handeling wat nodig is om ’n doelstelling te bereik. Handeling van die habitus word kollektief georkestreer, maar is nie die produk van die orkestrende handeling van ’n kondukteur nie. Bourdieu beklemtoon verder dat die handeling van die habitus slegs op die oog af deur die toekoms bepaal word, selfs wanneer dit voorkom of hulle die

verwesenliking van eksplisiete doelstellings van 'n projek of 'n plan is. Hulle word eerder deur voorafgaande toestande bepaal – deur die werklike gevolge van voormalige handeling. Die habitus is, met ander woorde, die bron van handeling wat as strategieë georganiseer is sonder dat hulle die produk van werklike strategiese bedoeling is. Bourdieu (1977:79) meen dat die habitus die universaliserende bemiddeling is wat veroorsaak dat 'n individuele agent se handeling, sonder eksplisiete rede en sonder bedoeling, steeds verstandig en redelik is.

Volgens Bourdieu (1977:80) is een van die fundamentele effekte van die orkestrasie van die habitus die produksie van 'n gemeenskaplike wêreld waarbinne daar konsensus is oor die betekenis van handeling en van die wêreld. Daar is, met ander woorde, 'n harmonisering van agente se ervarings en die voortdurende bevestiging wat elke agent uit soortgelyke ervarings ontvang – 'n soort gedeelde ervaring. Die homogeniteit van habitus is, aldus Bourdieu (1977:80), wat binne 'n bepaalde groep veroorsaak dat handeling en werke onmiddellik verstaanbaar en voorsienbaar is, en daarom as vanselfsprekend aanvaar kan word. Die habitus fasiliteer dus wedersydse en gedeelde begrip van interpretasies, implikasies en nuanses. Hierdie homogeniteit van groeuhabitus is dan ook wat veroorsaak dat handeling in harmonie is sonder enige bedoelde berekening of doelbewuste verwysing na norme en koördinerende handeling. Bourdieu meen dat as die handeling van die lede van dieselfde groep of klas meer of beter geharmoniseer is as wat die agente weet, of selfs wil hê, is dit omdat selfs al volg elkeen net hulle eie “wette” of “reëls”, hulle nietemin saam met die ander stem. Volgens Bourdieu (1977:80) is habitus presies hierdie inherente wet wat in elke agent deur hulle vroeë opvoeding ingeskerp word. Dit berus op die koördinasie van handeling en ook op koördinerende handeling, aangesien die korreksies en aanpassings wat agente self maak hulle bemeestering van 'n gemeenskaplike kode voorveronderstel.

Die habitus is die produk van die inskerping en appropriasie wat nodig is vir die produkte van die kollektiewe geskiedenis, byvoorbeeld die objektiewe strukture van taal of die ekonomie, om voort te bestaan in die leefwêreld van agente wat aan dieselfde toestande blootgestel is (vergelyk Bourdieu 1977:78). Dit is hierom, meen Bourdieu, dat die sosiologie alle biologiese individue wat die produk van dieselfde toestande is en dieselfde habitus deel as identies beskou. Hy meen egter dat sosiale klas in verhouding tot die “klashabitus” beskou moet word, eerder as in verhouding tot die individu of die klas as 'n bevolking. Hoewel dit onmoontlik is dat alle

lede van dieselfde klas, of selfs twee van hulle, dieselfde ervarings in dieselfde volgorde gehad het, is elke lid van dieselfde klas volgens Bourdieu (1977:79) meer geneig as enige lid van 'n ander klas om gekonfronteer te word met die situasies wat algemeen is vir die lede van daardie klas.

Met verwysing na die verhouding tussen klas, habitus en individualiteit meen Bourdieu dat die geskiedenis van die individu altyd 'n bepaalde spesifikasie van die kollektiewe geskiedenis van hulle groep of klas is. Daarom, meen hy, kan elke individuele stelsel disposisies, oftewel 'n individu se habitus, beskou word as 'n strukturele variant van die groep- of klashabitus. Hy beskou persoonlike styl, die stempel kenmerkend van al die produkte van dieselfde habitus – wat handeling of werke kan wees – as 'n afwyking van die algemene styl van 'n tydperk of 'n klas wat na die algemene styl terugverwys deur konformering daaraan en deur verskil daarvan.

Die beginsel van individuele verskille lê daarin dat, synde die produk van 'n chronologies geordende reeks strukturende bepalinge, die habitus 'n unieke integrasie van die gedeelde ervarings van lede van dieselfde klas teweegbring. Hierdie unieke integrasie van ervarings word deur die individu se heel vroegste ervarings gedomineer. So byvoorbeeld onderlê die habitus wat in die gesin verwerf word die strukturering van skoolervarings, en die habitus wat deur die skoolopvoeding verwerf word, onderlê op sy beurt alle daaropvolgende ervarings, ensovoorts. Hierdie proses van primêre sosialisering lei dus tot die ontwikkeling van 'n inisiële habitus, wat later in meer spesifieke habitus ontwikkel soos die individu aan nuwe sosiale velde blootgestel word (vergelyk Grillo 2018:420). Die inisiële habitus is van primêre belang vir die ontwikkeling van 'n begrip vir wat as aanvaarbare gedrag in 'n bepaalde konteks beskou word (vergelyk Meylaerts 2010:2). Soos daar later in hierdie hoofstuk aangetoon sal word (vergelyk 3.3.1), het Brink se vroeë blootstelling aan tale en boeke 'n vormende invloed op sy lewe en ontwikkeling as skrywer gehad. Daarbenewens was Brink se vroegste ervarings as 'n seun in 'n tradisionele Afrikaanse huis en skolier in die onderwysstelsel tydens die apartheidsjare verantwoordelik vir die primêre sosialisering van hom as jong Afrikaner. Brink sou later in sy lewe (vergelyk byvoorbeeld 3.3.2 en 3.4.2), soos hy aan nuwe mense en kontekste en sosiale velde blootgestel word, begin om die aannames en waardes van hierdie inisiële habitus te bevraagteken.

Die toepassing van Bourdieu se teorie op vertaling, aldus Simeoni (1998:21), maak dit moontlik om te fokus op die vertaler se habitus as 'n lokus van spanning wat interkulturele sowel as globale invloed weerspieël. Hy meen dat 'n teorie soos beskrywende vertaalkunde kan baat by die insluiting van die konsep habitus in die teorie se konseptuele raamwerk, om 'n sogenaamde “socio-vertalingsraamwerk” daar te stel. Binne sodanige socio-vertalingsraamwerk sou daar byvoorbeeld ondersoek kon word tot watter mate die stilistiese besluite wat vertalers in hulle daaglikse roetines neem 'n funksie van hulle persoonlike habitus is. Of eerder, na aanleiding van Bourdieu se teorie, tot watter mate die variasie in stilistiese keuses wat verskillende vertalers van mekaar onderskei, toegeskryf kan word aan 'n funksie van die verskille in hulle gespesialiseerde habitus (vergelyk Simeoni 1998:21).

Simeoni (1998:21) lig die konsep van 'n vertaalhabitus toe met twee sentrale standpunte. Eerstens meen hy dat die habitus *gestruktureerd* is, waarmee hy bedoel dat die nexus van disposisies op enige gegewe stadium 'n struktuur verkry deur die loop van individuele sosiale lewens. Die habitus word verwerf en gevorm, dit is nie aangebore nie en dit is nie 'n arbitrêre, chaotiese konstruksie nie. 'n Vertaler se opleiding en die verwerwing van vaardighede lei daartoe dat die besluite wat deur 'n individuele vertaler gemaak word nie wisselvallig is nie, maar eerder hoogs patroonmatig is. Tweedens meen Simeoni (1998:22) dat die habitus 'n *strukturerende* meganisme is. Hiermee bedoel hy dat die verworwe disposisies bydra tot norme en konvensies en sodoende hulle mag en omvang versterk. 'n Voorbeeld van hierdie standpunt is die opleiding van vertalers: In die vertaalproses maak vertalers keuses op grond van wat hulle geleer is en wat hulle tydens hulle opleiding ten volle geassimileer het. Vertalers se trajekte binne die spesifieke sosiale ruimtes waarin hulle hulle bevind word gelei deur die modelle wat hulle, suksesvol al dan nie, en bewustelik al dan nie, probeer nadoen. In die geval van vertalers wat nie noodwendig spesialisopleiding as vertalers ontvang het nie, maar as vertalers werk, kan dit insiggewend wees om oor die strukturerende aard van die habitus te besin vanuit die konteks waarbinne sodanige vertalers werk. In Brink se geval, byvoorbeeld, is daar 'n reeks faktore, soos byvoorbeeld sy taalvaardighede, wat na alle waarskynlikheid daartoe bygedra het dat hy begin vertaal het. 'n Mens sou ook kon argumenteer dat blootstelling aan vertaling vanuit die perspektief van die vergelykende letterkunde – Brink het in 1959 vir 'n doktorsgraad in vergelykende letterkunde aan die Sorbonne ingeskryf, soos in afdeling 3.3.1 hier onder bespreek word – ook 'n vormende rol in sy vertaalhabitus sou speel. Brink se eie

beskouing van vertaling en sy vertaalopvatting (vergelyk afdeling 3.4 hier onder) is verder insiggewend in hierdie verband.

In die konteks van selfvertaling is die beskouing van 'n vertaalhabitus in die konteks van, of selfs in kontras tot, 'n skrywershabitus ook belangrik. Simeoni (1998:26) verwys na die voorbeeld van Paul Valéry wat, terwyl hy een van Vergilius se werke vertaal het, 'n vlietende maar diepgaande begeerte gehad het om die bronteks aan te pas. Simeoni (1998:27) som dit soos volg op:

It is all there: the translator's historically imposed submissiveness; the feel for emancipation that only a translator *qua* author could experience; the associated gesture of conscious suppression that would have been unthinkable in the seventeenth century, when writers did not have the benefit of a century or so of self-willed innovation.

In die geval van selfvertaling waar grense tussen bron- en doelteks vervaag, en niks die selfvertaler daarvan weerhou om wel die bronteks te verander nie, verdwyn die grense tussen vertaalhabitus en skrywershabitus eweneens (vergelyk ook afdeling 2.5.1).

Verskeie teoretici meen dat die konsep habitus lank 'n betreklik vae konsep was, sonder diepgaande analises. In die vertaalteorie is verskeie kenners skepties oor die deterministiese aard van die konsep, waar struktuur voorkeur geniet bo agentskap (vergelyk byvoorbeeld Meylaerts 2010:2). Meylaerts (2010:2) argumenteer dat slegs 'n dinamiese en meervoudige konsep van habitus kan bydra tot 'n begrip van die werklike produkte van vertaling en van die reëlmatighede en onreëlmatighede van 'n vertaler se individuele trajek binne 'n spesifieke sosiokulturele en geopolitieke konteks. Dit is binne sodanige beskouing van habitus, te wete as 'n konsep wat voorsiening maak vir 'n beskouing van vertalers as professionele individue *en* as holistiese, gesosialiseerde individue, dat die waarde van habitus as analitiese raamwerk in die vertaalteorie duidelik word. Hierdie uitgangspunt word ook in hierdie studie gebruik wanneer 'n beskouing van Brink se habitus aangebied word: daar word naamlik nie net op Brink se loopbaan as vertaler gefokus nie, maar die breë konteks waarbinne sy veelvoudige handeling (as vertaler, skrywer, letterkundige, akademikus, ensovoorts) plaasgevind het, word voortdurend in ag geneem.

### 3.2.3 Habitus en die konsepte veld, *illusio* en kapitaal

Bourdieu (1991:87) beskou velde as histories gekonstitueerde areas van aktiwiteit met spesifieke institusies en hulle eie wette. Die bestaan van gespesialiseerde en betreklik outonome velde korreleer met die bestaan van spesifieke belange. Die veld en sy belange (wat ook deur magsverhoudings gevorm word) produseer beleggings van tyd, geld, werk, ensovoorts in agente met 'n bepaalde habitus. Binne bepaalde velde en deur die habitus vestig en konsolideer sosiale agente hulle magsposisies in sosiale ruimtes (vergelyk ook Inghilleri 2005:135).

'n Veld is die ruimte waarbinne 'n agent se habitus tot spesifieke keuses of besluite aanleiding gee. Aristoteles meen dat 'n mens se *hexis*, of dan habitus, in hulle styl weergegee word. Styl, in hierdie konteks, kan verwys na algemene optrede of gedrag (vergelyk Simeoni 1998:19), maar dit kan ook meer spesifiek na *skryfstyl* verwys. Aristoteles voer aan dat elke geletterde individu sal skryf op 'n manier en in 'n wyse wat met hulle habitus ooreenstem. Simeoni (1998:19) maan egter dat sodanige vereenvoudigde beskouing te deterministies is. Hy beklemtoon dat die ooreenstemming nie soseer tussen die sosiale habitus van die individu en hulle skryfstyl is nie, maar dat dit eerder gaan oor die kartering, *in 'n spesifieke veld* (byvoorbeeld 'n literêre veld), van die keuses wat deur die agent gemaak word en om daardie keuses dan te vergelyk met die verskille tussen agente se kulturele en sosio-ekonomiese statusse in daardie veld. Velde is ook dinamies, met verskillende kragte wat binne die veld voortdurend met mekaar in konflik kom.

In gevalle waar die professionele veld nie gedifferensieerd is nie, sal die geïndividualiseerde geskiedenis die grootste deel van 'n vertaler se habitus uitmaak, aldus Meylaerts (2008:94). Waar vertalers ook skrywers, kritici, prokureurs, onderwysers, diplomate, ensovoorts is (vergelyk ook 3.5 hier onder, en die opmerking oor die “dubbele lewe” van baie skrywers en vertalers na aanleiding van Lahire 2015 en Atkinson 2021), is dit veral belangrik om insig te verkry in hierdie agente se internalisering van breër sosiale, kulturele, politiese en linguïstiese strukture – institusionele strukture sowel as diskursiewe strukture. Sodoende is dit moontlik om die agente se besluite te ondersoek, sowel as hulle moontlike rol in die dinamika van beperkinge op posisies, en die evolusie van hulle vertaalkeuses op mikro- en makrostrukturele vlak (vergelyk Meylaerts 2008:95). Wat vertaling 'n uitdagende studiegebied maak, is die



probleem dat vertaling as 'n veld minder georganiseerd is as byvoorbeeld die literêre veld, en dat die struktuur van vertaling as 'n veld tot 'n groter mate gekoppel is aan eksterne faktore en kragte as byvoorbeeld die literêre veld.

Inghilleri (2005:136) beklemtoon dat die konfrontasie tussen die sosiale agente of instansies in 'n veld altyd gekonstitueer is in verhouding tot die verspreiding van spesifieke vorms van kapitaal – dit behels 'n struweling om simboliese en materiële voordeel te verkry met betrekking tot sosiale posisionering. Volgens Bourdieu (1986:16) kom kapitaal hoofsaaklik in drie vorms voor. *Ekonomiese kapitaal* kan dadelik en direk in geld omgeskakel word en kan, byvoorbeeld in die vorm van eiendomsregte, geïnstitutionaliseer word. *Kulturele kapitaal* kan onder sekere omstandighede in ekonomiese kapitaal omskep word en kan in die vorm van opvoedkundige kwalifikasies geïnstitutionaliseer word. *Sosiale kapitaal* bestaan uit sosiale verbintenisse. Dit kan, onder sekere omstandighede, in ekonomiese kapitaal omskep word en geïnstitutionaliseer word, byvoorbeeld in die vorm van 'n adellike titel. Bourdieu (1986) verwys na sosiale kapitaal as die versameling werklike of potensiële hulpbronne verwant aan die besit van 'n bestendige netwerk institusionele verhoudings van wedersydse bekendheid en erkenning. Dit hou met ander woorde verband met lidmaatskap aan 'n groep, waar lidmaatskap aan elke lid die steun van die groep se kollektiewe kapitaal verleen – 'n sogenaamde “credential” wat beteken dat hulle tot krediet geregtig is. In Brink se geval is die Sestigters 'n goeie voorbeeld hiervan, soos later in hierdie afdeling bespreek word (vergelyk 3.3.3.2). Sy identiteit as Afrikaner het eweneens aan Brink sosiale kapitaal verleen wat hom in sommige gevalle tot voordeel gestrek het, maar wat later vir hom veel meer problematies geword het (vergelyk De Roubaix 2018:302-3).

Bourdieu se die drie tipes kapitaal kan elk ook as *simboliese* kapitaal funksioneer sodra hulle erken of herken word (vergelyk Bourdieu 1986) en daar dus simboliese uitwerkinge of gevolge van kapitaal ter sprake is. Gouanvic (2005:161) meen dat simboliese kapitaal in die geval van 'n skrywer verkry word deur erkenning, en hierdie erkenning moet gereeld opnuut verwerf word deur nuwe werke wat in die literêre veld gepubliseer word. Sodra 'n werk van 'n skrywer egter die status van 'n klassieke werk verwerf, word die simboliese kapitaal van die skrywer stabiel en gevestig. In sodanige geval is die simboliese kapitaal ook nie onderhewig aan bevraagtekening nie. Hy beklemtoon egter dat dit vir vertalers nie dieselfde is nie. Die vertaler

baat by die simboliese kapitaal wat in die bronteks belê is. Deur die vertaalproses tree die vertaler in as 'n agent wat aan die skrywer en aan die werk 'n hoeveelheid kapitaal oordra deur dit aan die literêre veld van die doeltaal bloot te stel. In Brink se geval kan daar geargumenteer word dat simboliese kapitaal op verskillende wyses in sy werk as vertaler ter sprake kom. As wêreldbekende skrywer vertaal Brink in 2002 Dan Sleight se roman *Eilande* in Engels. Brink se naam funksioneer amper as 'n handelsmerk op die voorblad (vergelyk 5.3.2.3), en sy simboliese kapitaal word dadelik aan die werk oorgedra. Aan die begin van sy loopbaan vertaal Brink, op daardie stadium nog nie so bekend nie, klassieke werke van byvoorbeeld Shakespeare, Mark Twain en Lewis Carroll in Afrikaans. As vertaler baat Brink by die simboliese kapitaal van hierdie werke: hulle word dikwels genoem in verwysings na Brink se merkwaardige taalvaardigheid (vergelyk byvoorbeeld Isaacson 2015), en al verwys hy na sommige vertalings as “vingeroefeninge” (vergelyk 3.4), is daar tog gevalle waar hy ook die waarde daarvan erken (vergelyk 3.4).

Bourdieu (1991:115) verwys na die “spel van die lewe” om sy teoretiese konsepte in meer praktiese terme te stel. Vir hom is kompetisie en konflik 'n sentrale deel van die menslike bestaan, oftewel die kern van die spel van die lewe. Spelers neem deel aan hierdie spel en ding mee om magposisies, met eksterne kragte wat ook op die veld inwerk. Bourdieu meen dat daar onder spelers 'n onuitgesproke ooreenkoms is dat dit wat op die spel is belangrik is en die moeite werd is om voor te speel, 'n verskynsel wat hy *illusio* noem. Inghilleri (2005:136) voer aan dat *illusio* ook 'n mate van valse bewussyn behels – 'n tipe selfbedrog wat nodig is vir spelers om aan te hou speel. Spelers, of dan agente, is bewus hiervan, maar gee hulle nietemin oor aan die spel en die reëls daarvan. 'n Vertaler sal hulle byvoorbeeld by 'n uitgewer, redakteur of selfs skrywer se finale redaksiebesluite berus wanneer hulle besef dat hulle nie noodwendig die finale seggenskap oor 'n vertaalprojek het nie. (Vergelyk die voorbeeld van Brink se uitgewer wat hom aangeraai het om die subtitel van *Praying mantis* by die Engelse teks weg te laat, wat in afdeling 4.3.2.2 bespreek word.) In Brink se geval is daar talle tekens van hierdie bewustheid van die reëls van die spel binne die veld vertaling, maar ook die literêre veld. Veral in sy persoonlike korrespondensie met Ingrid Jonker besin hy dikwels oor sodanige reëls en vereistes waarvan hy nie kan wegkom nie. Hy besef byvoorbeeld dat hy as skrywer onderhoude met die media moet toestaan, maar ervaar dikwels dat spesifieke joernaliste hulle eie perspektief op gebeure in die pers weergee:

Die bleddie ou Muis/Rot [Levin] het toe sy ou laai uitgehaal en 'n boel leuens loop uitplas – die ding dat APB Lobola geweier het en dat ek sou gesê het “They want to make an example of me”. Ek het nou finaal besluit: vir dié vent sê ek voortaan net “No comment”. En ek het vir The Sunday Times self 'n sterk protes gestuur. Vir dié liegery is ek nou goed dik. [...] Ek is so sat, meisietjie, so sat vir die idee van “skandaalsukses” wat begin kleef aan alles wat ek doen. (Brink aan Ingrid Jonker, in Galloway 2015:110, 111.)

In hierdie voorbeeld maak Brink dit duidelik dat, al sal hy “voortaan” vir die spesifieke joernalis sê dat hy geen kommentaar wil lewer nie, hy tog bly deelneem aan hierdie spel. Isaacson (2015) noem dat Brink, wat dikwels romans geresenseer het vir 'n literêre boekeblad waarvan sy die redakteur was, altyd respek getoon het, waarderend en vriendelik was en “'n plesier was om mee te werk” (Isaacson 2015, my vertaling). Anthony Akerman (2022), 'n oudstudent van Brink wat later 'n vriend en korrespondent geword het, skryf hoe Brink as dosent tyd gemaak het vir hom as student. Hierdie verwysings verteenwoordig verdere voorbeelde van hoe Brink binne die “reëls van die spel” in verskillende velde bly handel het – in die akademiese veld sowel as die veld van die literêre kritiek.

Volgens Simeoni (1998:21) kan die konsep van 'n vertaalhabitus 'n waardevolle dimensie tot die beskrywende vertaalkunde toevoeg. Die verwerwing van vertaalvaardighede speel 'n sentrale rol in die vertaalhabitus, maar Simeoni (1998:14) meen dat die aanleer van hierdie vaardighede 'n moeisame proses kan wees. Hierdie proses van “naturalisasie”, aldus Toury (1995:250), waarvolgens vertalers die waardevolle vaardighede van die beroep bekom, is inderwaarheid 'n proses van sosialisering waardeur die vertaler bepaalde norme internaliseer. Simeoni (1998:14) meen dat die proses bemoeilik kan word omdat nie alle velde gelyk is nie. In die meeste gevalle vereis die verwerwing van vaardighede 'n mate van simboliese en dikwels sosio-ekonomiese geweld, aldus Simeoni (1998:14). In die geval van vertalers kan bepaalde tipes kulturele kapitaal tot groot voordeel van die vertaler wees, byvoorbeeld spesialisopleiding in 'n spesifieke vakgebied, of byvoorbeeld 'n aanvaarbare etos in die geval van 'n konferensietolk. Juis hierom, meen Simeoni (1998:14) is 'n beeld van die habitus as kompleks, aanpasbaar, en fyn ingestel op die eise van die spesifieke veld waarbinne dit funksioneer, 'n nuttige vertrekpunt. In die geval van Brink is hierdie beskouing van die kulturele kapitaal wat hom as vertaler tot spesifieke voordeel kon wees besonder insiggewend, soos later in die hoofstuk (vergelyk 3.3.3.2) aangevoer word. Dit is wel belangrik om in ag te neem, soos Simeoni (1998:14) argumenteer, dat 'n vertaalhabitus veel verder strek en meer

behels as slegs kennis van bepaalde vakgebiede en tweetaligheid. Alle vertalers is immers nie noodwendig kenners in die vakgebiede waarbinne hulle vertaal nie, en alle twee- of meertalige individue is nie noodwendig vertalers nie. Dit is juis hierdie sentrale vraag na wat 'n vertaalhabitus is en hoe 'n individu dit verwerf wat kan lei tot insigte rondom die habitus van 'n bepaalde vertaler, soos in Brink se geval.

### 3.2.4 Samevatting

Hoewel daar in die vertaalteorie groot waarde geheg word aan die bydrae van Bourdieu se werk tot die teoretiese en metodologiese gereedskapskis van die veld, is daar verskeie kenners wat die tekortkominge van konsepte soos habitus uitwys. Die deterministiese beskouing van menslike gedrag is een van die tekortkominge waarop daar gereeld gefokus word (vergelyk byvoorbeeld Meylaerts 2010 en Sayols 2018). Simeoni verwoord nog een van die fundamentele tekortkominge van Bourdieu se konseptualisering van die habitus, naamlik die konteks van nasie-state (“nation-states”) of “state-societies” wat as gegewe aanvaar word. Sodra sy konsepte toegepas word in omgewings waar agente oor verskillende velde, inderwaarheid oor enige tipe grens, beweeg, word die teoretiese beginsels van die konsepte onmiddellik onduideliker. Soos Simeoni (1998:27) dit stel:

As soon as the relevant practices – not only those of translators, but of editors, publishers, and readers – are shaped significantly by cross-cultural habituses or else by habituses trained not only away from the modal centre of the host culture but even more radically, outside of that culture, what are the consequences?

In die multikulturele, veeltalige konteks waarbinne Brink – 'n agent wat as skrywer, vertaler, kritikus en selfs aktivis ongetwyfeld oor verskeie velde en grense heen bestaan, geskryf en vertaal het, is hierdie argument van besondere belang. Dit is deur die werk van vertaalteoretici soos Simeoni, Inghilleri, Meylaerts en andere dat Bourdieu se konsepte genoegsaam aangepas is om binne die globale, meervoudige, veeltalige kontekste van vertaling 'n bruikbare teoretiese en metodologiese raamwerk te vorm.

### 3.3 André P. Brink: 'n Habitusbeskouing

#### 3.3.1 Biografiese inligting<sup>20</sup>

André Phillipus Brink is op 29 Mei 1935 in Vrede, 'n dorpie in die Vrystaatse platteland, gebore. Sy pa, David, was 'n magistraat en sy ma, Aletta (née Wolmarans) 'n onderwyser. Brink se verhouding met sy pa is een wat hom voortdurend pla. Hy noem sy pa naamlik “die bestendige en voorspelbare, die betroubare steunpilaar met die onbegryplike en onbereikbare binneste” (Brink 2009b:135). In 'n onderhoud met Brink wat in 1993 in die Unesco Courier verskyn, beskryf hy sy pa soos volg: “My father was a magistrate, one of those grey eminences who are the powers behind the throne in South Africa because they implement the official policies. In his case it was done with a real sense of justice; most of the others were bigots” (Elnadi en Rifaat, 1993). In sy memoir skryf Brink verder (2009b:372):

Selfs wanneer ons gesukkel het om te kommunikeer, selfs wanneer daar 'n onoorbrugbare afstand tussen ons was, was ek nog altyd beïndruk deur sy beheersing, sy gewigtigheid, sy stil waardigheid; en die blote feit dat hy vir my onaanraakbaar was, het vir my bevestig hoe besonders hy was, letterlik iemand wat anders was as ander mense.

Brink was die oudste van vier kinders: twee susters, Elbie en Marita, en 'n broer, Johan. Gedurende sy kinderjare het die Brink-gesin op 'n aantal plattelandse dorpieë in die Vrystaat, Noord-Kaap en Transvaal gewoon (Vrede, Jagersfontein, Brits, Douglas, Sabie, Lydenburg, Potchefstroom, Bothaville) en dikwels verhuis – “al om die vier of vyf of ses jaar” (Brink 2009b:198) – aangesien sy pa dikwels verplaas is.

---

<sup>20</sup> In 2009 verskyn André P. Brink se memoir as *'n Vurk in die Pad* in Afrikaans en *A Fork in the Road* in Engels. In hierdie memoir deel die skrywer herinneringe en belangrike gebeurtenisse in sy lewe. In 'n resensie oor Brink se memoir op Litnet skryf Louise Viljoen soos volg oor die memoir as genre: “Volgens definisies van die memoir plaas hierdie vorm die skrywer as deelnemer en waarnemer binne 'n bepaalde sosiale konteks; daarby fokus dit op gebeure en mense wat die skrywer meegemaak het eerder as op homself” (Viljoen 2009). Op hierdie wyse bied Brink dus sy lewe aan as 'n tipe vertelling en daar is nie sprake van 'n chronologiese opeenvolging van gebeure nie. Hy maak ook bepaalde keuses om in diepte te vertel van verhoudings met sekere persone (byvoorbeeld die digter Ingrid Jonker), maar oor ander verhoudings of persone verskaf hy geen name of persoonlike besonderhede nie. Viljoen (2009) som dit soos volg op: “Hierdie keuses wat die skrywer van 'n memoir onvermydelik moet maak, veroorsaak egter wel dat daar sekere gapings in die lewensverhaal is en iets van 'n wanbalans indien 'n mens soek na 'n werklik omvattende beeld van Brink se lewe.” Daarom is dit nie voldoende om bloot op *'n Vurk in die Pad* te fokus as die enigste bron vir 'n biografie van Brink nie, en word die beeld wat Brink van sy lewe skets in hierdie hoofstuk aangevul deur ander bronne. Soos dikwels die geval is met 'n veelbekroonde en gewilde skrywer soos Brink, is daar talle onderhoude, artikels en gesprekke oor Brink se werk, en Brink as persoon. Dit is onmoontlik om na al hierdie bronne te verwys, en die bronne waarna in hierdie hoofstuk verwys word, is enkeles wat bydra tot die vorming van 'n geheelbeeld van André P. Brink.

In 'n onderhoud met die skrywer Abraham H. de Vries noem Brink dat die milieu van sy kinderjare van waarde was vir sy skryfwerk, hoewel hy dit eers later in sy lewe begin besef het:

Maar ek sou sê dat die wêreld waar ek gebore is: die Vrystaat, en waar ek grootgeword het: Griekwaland-Wes – die klein droë plekkies – dat dit 'n baie lang tyd op die agtergrond gelê het in my eie werk. Dat ek eintlik vandat ek Europa ontdek het so ... so ... my uitasem gehardloop het om in te haal by wat om my aan die gang was dat ek eers nou – ek kan amper sê die afgelope jaar – begin het om terug te keer na die plekkies waar ek vandaan gekom het (in De Vries 1972: 10).

Brink voltooi sy skooljare op Lydenburg, waarna hy aan die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys (vandag bekend as Noordwes-Universiteit) begin studeer aan 'n BA-graad met Afrikaans, Engels en Geskiedenis as hoofvakke. Hy neem later ook Frans as 'n ekstra hoofvak (Litnet: 2008). Ná sy BA-graad behaal hy twee meestersgrade cum laude, eers 'n MA in Engels in 1958, en toe 'n MA in Afrikaans in 1959. Brink se tersiêre opleiding in die letterkunde is van sentrale belang in die konteks van sy habitus as sowel skrywer as vertaler. Terselfdertyd is sy akademiese kwalifikasies en prestasies goeie voorbeelde van kapitaal wat hom in staat stel om 'n bepaalde (mags-)posisie in die Suid-Afrikaanse literêre én akademiese veld te beklee.

In Oktober 1959 trou Brink met Estelle Naudé. Skaars twee weke na hulle troue vertrek hulle na Parys waar hy 'n doktoraat in Vergelykende Letterkunde aan die Sorbonne aanpak. Brink se ervaring in Parys was een waarna hy deurgaans terugverwys het (vergelyk ook 4.3.1.2) as 'n keerpunt in sy lewe en dus in terme van sy habitus van besondere belang. In 'n artikel oor Brink skryf Azar-Luxton (2007:22) soos volg oor die invloed van Brink se nuwe milieu op sy lewe:

Dit is hier waar hy vir die eerste keer in aanraking kom met anderskleurige mense op dieselfde sosio-ekonomiese vlak. In Suid-Afrika was sy blootstelling aan anderskleuriges slegs op die vlak van bediendes, tuiniers, ensovoorts.

In 'n onderhoud vir die *Unesco Courier* verwoord Brink die ervaring soos volg (Elnadi en Rifaat: 1993):

And suddenly there I was in Paris surrounded by black students--some of whom in fact knew more about literature than I did after studying it for seven years. It was a cultural

shock, a very pleasant shock, what's more, a discovery that opened up entirely new horizons for me. It was a voyage of discovery into unknown territory.

In 1961 keer Brink terug na Suid-Afrika en aanvaar 'n pos as lektor in die Departement Afrikaans-Nederlands aan die Universiteit van Rhodes in Grahamstad. Kort daarna, in 1962, word Brink en Estelle se eerste seun, Anton, gebore. Brink se roman *Lobola vir die lewe*, wat volgens kritici een van sy beste romans is en 'n “deurbraak na die nuwe” (Kannemeyer 2005:324) verteenwoordig, verskyn ook in 1962. Nadat Brink se huwelik met Estelle vroeër reeds geëindig het, trou hy in 1965 met 'n aktrise, Salomi Louw, maar hulle huwelik word na 'n jaar ontbind (LitNet 2008). Sy tweede seun, Gustav, is uit hierdie huwelik gebore.

Brink het voortdurend 'n begeerte gehad om hom in Parys te vestig, en die politieke situasie in Suid-Afrika het in 'n groot mate daartoe bygedra. Met toenemende beperkinge op publikasie, en die dreigende sensuurwet waarmee die regering en die destydse beskermhere van die kunste<sup>21</sup> skrywers probeer in toom hou het, het dit al moeiliker geraak om 'n Afrikaanse skrywer in Suid-Afrika te wees. Wat Brink wel aangemoedig het om sy terugkeer na Parys uit te stel, was sy vriendskappe met “'n nuwe generasie Afrikaanse skrywers wat as die Sestigters<sup>22</sup> bekend sou raak” (Brink 2009:230). Later in die sestigerjare besluit Brink om Suid-Afrika te verlaat. In hierdie tyd was die politieke situasie in Suid-Afrika ontstuimig, en Brink se kontroversiële politieke oortuigings, tesame met sy besluit om die land te verlaat, het sy verhouding met sy pa bemoeilik (Elnadi en Rifaat: 1993). Sy terugkeer na Parys en sy vervreemding van sy gesin het Brink se bande met sy mede-Sestigters versterk. In Parys het die studente-betogings van 1968 'n ingrypende invloed op Brink gehad. Dit het hom laat herbesin oor sy verantwoordelikheid as skrywer teenoor sy land, en het hom laat besluit om finaal na Suid-Afrika terug te keer:

Ten goede of ten kwade was Suid-Afrika die plek waar ek hoort. Ek sou nie vol wanhoop of moedeloosheid terugsluip nie: as ek teruggaan, moes dit wees om die las, maar bowenal die *verantwoordelikheid*, te aanvaar wat ek helder en ewewigtig op my geneem het. *Om daar te wees. Om daar te wil wees.* Selfs en veral as daarwees sou beteken om na 'n sinkende skip terug te keer. (Brink 2009b:332).

<sup>21</sup> Brink noem in sy memoir hierdie persone, waarvan sommige hulle “hand om die blaas by elke nuwe Eerste Minister probeer inwurm” (Brink 2009b:234) het op die naam, en beskryf die malinge in die Afrikaanse literêre establishment wat in die sestigerjare aan die orde van die dag was in fyn besonderhede.

<sup>22</sup> Die Sestigters se rol in Brink se lewe en skryfwerk word bespreek in 2.3.2.

Terug in Suid-Afrika, en op sy pos aan Rhodes Universiteit, ontmoet Brink vir Alta Miller en trou met haar. Sy was op daardie stadium hoof van SUKOVS se garderobe (vergeelyk Litnet 2008), en hulle het mekaar tydens ’n opvoering van een van Brink se dramas ontmoet. Hulle eerste kind, ’n seun Danie, is in Junie 1970 gebore. Drie jaar daarna is Sonja, Brink se eerste en enigste dogter, gebore. Vir Brink het dit ’n “afronding en vervulling” (2009b:134) in sy lewe verteenwoordig, en hy het “altyd ’n spesiale gevoel gehad oor die verhouding tussen pa en dogter” (Brink 2009:134). Hy beskryf hulle verhouding as gekenmerk deur “’n gehegtheid tussen [hulle] wat altyd onaantasbaar en onvervreembaar sou bly” (2009:134). In 2006 voer Athol Fugard ’n onderhoud met Brink en vra hom onder andere watter herinnering hy op sy sterfbed sou wou herroep – aan die einde van ’n lewe vol prestasies. Hierop antwoord Brink onomwonde dat hy weer die geboorte van sy dogter sou wou herleef, dat haar koms volheid en betekenis aan alles in sy lewe gegee het (Fugard, 2006).

Brink (2009:345) beskryf die jare ná sy tweede terugkeer uit Parys as “’n merkwaardige en woelige tyd”, en sê dat hy op geen ander stadium in sy lewe nog só bedrywig was nie. Op hierdie stadium was hy besig om te skryf aan *Kennis van die aand*. In sy memoir noem Brink dat hy die verhaal van die vroulike hoofkarakter, Jessica, en haar swart minnaar, Josef, min of meer geskoei het op sy eie verhouding met ’n minnares na wie hy bloot as “H” verwys. Hulle verhouding, wat oor baie jare en kontinente gestrek het, is beëindig net voor Brink se terugkeer na Suid-Afrika. Hy beskryf haar as een van die “kosbare herinneringe wat [hy] teruggebring het uit Parys” (Brink 2009b:336). *Kennis van die aand* verskyn in 1973, en word kort daarna die eerste Afrikaanse boek wat onder die sensuurwet verban word. Die publikasie van die Engelse weergawe van dié roman, getiteld *Looking on darkness*, verskyn in die Verenigde Koninkryk, en was grootliks verantwoordelik vir Brink se bekendheid internasionaal. Dit het voorts gelei tot verskeie internasionale geleenthede en verantwoordelikhede:

Een van die gevolge van die verbod op *Kennis* en die boek se daaropvolgende publikasie in soveel lande was dat ek ’n tamaai internasionale werklading bygekry het. Hoewel ek my verpligtinge probeer beperk het tot wat werklik noodsaaklik gelyk het, moes ek nou al meer tyd bestee aan reis – tot agt of nege reise oorsee per jaar, na konferensies en simposiums en literêre feeste en universiteite in Europa, die VSA, Suid-Amerika en Australië. (Brink 2009:392)



In hierdie opsig kan daar na die akademiese veld verwys word en die illusio wat daarmee gepaard gaan – Brink aanvaar die nuwe verwagtinge wat met sy internasionale status gepaard gaan.

In 1975 word Brink aangestel as medeprofessor in Afrikaans-Nederlands aan die Universiteit van Rhodes, nadat hy sy DLitt-graad verwerf het op grond van sy gepubliseerde werke *Aspekte van die nuwe prosa*, *Aspekte van die nuwe drama* en *Die poësie van Breyten Breytenbach*. Dit was die eerste DLitt-graad wat in die geskiedenis van die Rhodes Universiteit toegeken is in Afrikaans-Nederlands (vergelyk Litnet 2008). Brink se akademiese loopbaan beleef hierna 'n bloeitydperk, en hy word aangestel as hoof van die department in 1980 ná die aftrede van sy voorganger, Johan Smuts. Hy beklee hierdie posisie vir tien jaar.

Brink se ervarings van en in die sewentiger- en tagtigerjare kan kwalik geskei word van die romans wat hy in hierdie stadium(s) publiseer. Ná *Kennis van die aand*, verskyn 'n *Oomblik in die wind*, *Gerugte van reën* en 'n *Droë wit seisoen* ook in die sewentigerjare, gevolg deur *Houden-bek* en *Die muur van die pes* en *Die eerste lewe van Adamastor* in die tagtigerjare. Die meeste van hierdie romans gebruik die Suid-Afrikaanse gegewe as uitgangspunt.<sup>23</sup>

In 1987 skei Brink van Alta, en kort daarna trou hy met Marésa de Beer. Sy boek *States of emergency*, wat in 1988 verskyn, word aan haar opgedra. Die huwelik duur egter nie lank nie. Die persoonlike problematiek wat rondom hierdie boek heers, word soos volg deur Leon de Kock (s.a.) beskryf:

*States of Emergency* is further complicated by the juxtaposition of Brink's actual divorce and his liaison with a young woman, and the metafictional “fabrication” of a similar story in the book: a love affair between a professor and a young colleague. As part of a divorce settlement, the novel was embargoed for distribution in South Africa after its publication.

In 1990 verlaat Brink Rhodes Universiteit en die Oos-Kaap, en aanvaar 'n pos aan die Universiteit van Kaapstad se Departement Engels. Hy beklee hierdie posisie tot 2005, waarna hy aangestel word as emeritusprofessor in dieselfde departement. Brink se skryfwerk in die negentigerjare, die onstuimige tydperk vóór en ná die totstandkoming van Suid-Afrika se demokrasie, word ook, soos die vorige dekade, tot 'n groot mate deur die politieke konteks

---

<sup>23</sup> 'n Vollediger bibliografie van Brink se skryfwerk kom in 3.3.2 aan bod.

beïnvloed. Kwessies soos gebrek aan kommunikasie, uitbuiting en korrupsie vind neerslag in Brink se romans uit hierdie era (vergelyk *Die kreef raak gewoon daaraan* (1991) en *Sandkastele* (1995)). Brink se “voortdurende behepthed met die herbedink en hersien van Afrikaans en koloniale geskiedenis om sosiale verandering teweeg te bring” (Prono 2009, my vertaling), word in sy romans, sowel as in sy niefiksionele werke (soos *Writing in a state of siege: essays on politics and literature*, 1983) uitgebeeld. Hy lewer ook talle lesings en referate oor die letterkunde, die politiek, en die Suid-Afrikaanse situasie. In 1994, byvoorbeeld, lewer Brink die inleidende lesing by ’n simposium in Amsterdam<sup>24</sup> waar hy praat “oor hoe die verandering in Suid-Afrika internasionaal en plaaslik voorberei is, in watter mate die verandering ’n laboratorium vir die wêreld word, en wat die toekoms daarvan kan bedreig” (LitNet 2008). Hy gee hierdie lesing die titel “Anatomy of a miracle”.

In 2004 reis Brink na Oostenryk, waar hy as gasspreker by ’n simposium getiteld “South Africa in perspective” optree. Op die lughawe in Wene ontmoet hy Karina Szczurek, een van die organiseerders van die simposium wat hom na Salzburg moet vergesel. Hulle behou kontak ná afloop van die simposium, en in 2006 trou hulle. Dit is op Karina se versoek dat Brink sy memoir begin skryf – iets wat hy tot op daardie stadium nooit wou aanpak nie.<sup>25</sup>

Brink is op 6 Februarie 2015 oorlede. Hy was tot aan die einde van sy lewe ’n gerekende figuur in die Afrikaanse en internasionale literêre wêreld. Sy sin vir geregtigheid en afsku van geweld het hom sy lewe lank ’n uitgesproke kampvegter vir regverdigheid laat bly, en hy het nie gekroom om skerp kritiek te lewer teen belangrike figure (politieke en ander) wat na sy mening nie hulle verantwoordelikheid teenoor Suid-Afrika of hulle medemens nagekom het nie (vergelyk Prono 2009).

### 3.3.2 Brink se loopbaan <sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Hierdie lesing is deur die Stichting Koninklijk Paleis gereël, en is deur koningin Beatrix van Nederland en haar man bygewoon. Die lesing is ’n enkele voorbeeld van talle soortgelyke openbare besinninge deur Brink, waar hy voortdurend poog om rolspelers en belanghebbendes in die Suid-Afrikaanse politiese konteks sover te kry om te besin oor die land se situasie.

<sup>25</sup> Die epiloog van Brink se memoir, getiteld “Epiloog: ’n brief aan Karina”, is letterlik ’n brief aan haar waarin Brink sy pas-geskrewe lewensverhaal kontekstualiseer en opdra aan haar.

<sup>26</sup> Dit is nie die doel van hierdie afdeling om al Brink se publikasies volledig te bespreek nie – die besonderhede van publikasies wat wel hier aangebied word, het dit ten doel om ’n geheelbeeld van Brink se oeuvre te skets.

### 3.3.2.1 Brink as skrywer

#### a) Prosa

In sy memoir beskryf Brink sy liefde vir, en in 'n sekere mate, behepthed met, taal. Hy sê naamlik (Brink 2009b:40): “As mense dus vandag reken dat dit, sê maar, iets soos apartheid was wat my tot skryf gebring het, dan slaan hulle die bal ver mis. Dit het by die taal begin; die taal waarsonder 'n woord soos *apartheid* nie eens sou bestaan het nie.” Sy liefde vir taal is verder aangevuur deur sy kennismaking met Engels en ook Sotho in sy kinderjare, en die unieke klanke van verskillende tale het hom bly fassineer. Dit is dan ook hierdie gewaarwording van klanke en woorde wat nie noodwendig betekenis dra nie wat Brink se aanvanklike skryfpogings geïnisieer het. Hy beskryf dit soos volg (Brink 2009b:40-41):

Amper onvermydelik was my eerste skryfpogings dan ook in poësie (as mens so 'n gerymel “poësie” sou kon noem!), dit wil sê in taal waar “betekenis” nie enkellynig voorop staan nie. Goddank het ek my gou daarvan bekeer; en net by 'n paar geleenthede in my lewe, wanneer die emosie te heftig begin raak het om in prosa vasgekeer te word – soos wanneer ek te verskriklik verlief was om logies te dink – het die vers weer deurgeslaan. Toe ek nege jaar oud was en een van my eerste rympies deur *Die Jongspan* aanvaar is vir publikasie en ek boonop die verbysterende bedrag van 'n halfkroon daarvoor betaal is, was die koeël deur die kerk. As dit by die keuse van 'n beroep kom, het ek oorwoë besluit, sou ek nog wel kon dink aan treindrywer of huisverwer of groenteboer; maar êrens op die koop toe sou ek ook skrywer word.

As jong kind is Brink aangemoedig om te lees, en aangesien albei sy ouers ywerige lesers was en hulle huis voortdurend met boeke gevul was, het hierdie liefde vir lees by Brink ook ontwikkel. Deur die lees van veral prosa het hy hierdie genre begin verken, en hom “op die terrein van die fiksie begewe” (Brink 2009:41):

Weldra, op die spoor van Molière se Monsieur Jourdan, het ek ook prosa ontdek en my op die terrein van die fiksie begewe. Ek was twaalf toe ek my eerste “roman” gepleeg het, 'n volle 77 bladsye lank, getitel *Vakansie in die noorde*: die bloeddorstige avonture van vier kinders tussen kannibale en wilde diere in Nigerië. [...] Die volgende roman het nie minder nie as 315 bladsye beloop [...] Onder die titel *Die stad van verlore Atlantis* was dit 'n relaas oor 'n ontdekkingsreis na die oorblyfsels van die legendariese ou stad iewers in die oerwoude van die Kongo, met 'n stam van Kro-Magnons ook nog in die bredie. Die manuskrip is pligsgetrou terugbesorg deur die arme uitgewer aan wie ek dit gestuur het. onder die verskeie redes wat vir die besluit aangevoer is, was dat dit “te eroties” was [...] 'n Hele paar jaar lank het ek naartig aangehou met skryf, dog sonder veel sukses.

In 1958 word Brink se skrywersdroom verwesenlik met die publikasie van die roman *Die meul teen die hang*, wat Brink vandag as sy eerste publikasie beskou. Die roman maak nie groot opspraak in literêre kringe nie, maar tesame met *Die gebondenenes* (1959) en *Die eindelose weë* (1960) het dit aan Brink 'n reputasie as produktiewe Afrikaanse skrywer besorg. Met die publikasie van *Lobola vir die lewe* in 1962 bevestig hy sy posisie as gerekende Afrikaanse skrywer<sup>27</sup> en ook as een van die voorste publiserende prosaïste onder die Sestigters. Kannemeyer (2005:324) omskryf die aanvanklike ontwikkeling van Brink as prosaïs soos volg:

Ná 'n aarselende begin met 'n viertal werke in die lokaal-realistiese en die romanties-historiese tradisie kom die deurbraak na die nuwe in [Brink] se oeuvre met die publikasie van *Lobola vir die lewe* (1962), 'n werk waarmee hy aansluit by Wes-Europese romantradisies wat tot in daardie stadium haas geen neerslag in die Afrikaanse prosa gevind het nie.

Met *Die ambassadeur*, wat in 1963 verskyn, en wat deur sommige resensente as Brink se sterkste roman beskou word<sup>28</sup>, toon hy sy intellektuele aanslag – veral met die intertekstuele verwysings na Dante se *Divina Commedia*. Die misterieuse, nimfagtige vroulike hoofkarakter van *Die ambassadeur* is ook in Brink se volgende roman, *Orgie* (1965), aanwesig. Grové (1980:334) skryf soos volg oor *Orgie*:

*Orgie* (1965) is 'n gedurfde eksperiment wat die vorm betref: 'n poging om grootskaals in die tipografie, in die konvensionele gestalte van die gedrukte letterbeeld in te gryp en dit te dwing tot die afstaan van ekstra betekenis – ontginning dus van die betekenismoontlikhede van die visuele komponente van die taalaanbod.<sup>29</sup>

Met hierdie roman bevestig Brink “sy reputasie as die voorste eksperimenteerder van Sestig” (Botha 1980:334). Die eksperimentele fase in Brink se prosa kom egter tot 'n einde in die sestigerjare (ná die roman *Miskien nooit*<sup>30</sup>, wat in 1967 gepubliseer is). Die romans wat vanaf

<sup>27</sup> Soos wat dikwels die geval is met literêre kritici, is aansienlike variasie in die ontvangs van Brink se werk. So byvoorbeeld word *Lobola vir die lewe* deur sommige kenners as Brink se sterkste roman beskou, terwyl ander dit geensins hoog aanskryf nie. Dieselfde teenstrydige menings is ook oor sy baie van sy ander romans uitgespreek.

<sup>28</sup> Vergelyk byvoorbeeld Lindenberg et al (1965).

<sup>29</sup> *Orgie* is 'n “rudimentêre liefdesverhaal van ‘hy’ en ‘sy’, deur misverstand vervreem [...] Die boek moet dwars gedraai word om gelees te word; die aanbod van ‘hy’ en ‘sy’ verloop in twee kolomme, naasmekaar; soms word die lesende oog gedwing om gelyktydig te probeer waarneem wat ‘hy’ en ‘sy’ binne 'n [...] moment dink en ervaar” (Botha 1980:334).

<sup>30</sup> *Miskien nooit* (1967) word ook as 'n eksperimentele roman beskou (vergelyk Botha 1980), maar in hierdie geval weens die jukstaponering van werklikheid en fiksie. Die hoofkarakter vertel 'n verhaal van sy ervaring van 'n somerromanse in Parys. Hy beoog om 'n film van die verhaal te maak, en die roman vertel dan afwisselend die

die sewentigerjare uit Brink se pen verskyn, is 'n terugkeer na die realistiese, en spreek van 'n *littérature engagée* (of “betrokke letterkunde”; vergelyk Grové 1980:23), wat dan ook spesifiek die “teoretiese wegbereiding vir sy roman *Kennis van die aand* (1973)” vorm. Die akademikus A.P. Grové lewer skerp kritiek op Brink se pogings om “sy eie werk teoreties te rugsteun” (Grové 1980:23), en in literêre opstelle<sup>31</sup> voorbrand te maak vir 'n spesifieke teorie waarby sy huidige roman aansluit, net om dan ná ruk 'n ander teorie te “propageer”.

In die sewentigerjare verwerf Brink internasionale bekendheid as skrywer, hoofsaaklik vanweë die publikasie van die Engelse weergawe van *Kennis van die aand*, getiteld *Looking on darkness*<sup>32</sup>. Nadat *Kennis van die aand* onder die sensuurwet verban is, het Brink die boek in Engels vertaal en die Londense uitgewer W.H. Allen het dit in 1974 gepubliseer. Sodoende het *Kennis van die aand* een van die eerste Afrikaanse boeke geword wat internasionale bekendheid verwerf het. Ná die sukses van *Looking on darkness* in die buiteland, en met die sensuurwet wat steeds die publikasie van nuwe boeke (veral van die Sestigters) bemoeilik het, het Brink al sy volgende romans ook in Engels vertaal en uitgegee<sup>33</sup>. Brink sit sy politieke boodskap voort met sy kontroversiële uitbeeldings van Afrikaners en seksuele verhoudings oor kleurgrense heen (wat op daardie stadium onwettig was) in romans soos *'n Oomblik in die wind* (1975)<sup>34</sup>, *Gerugte van reën* (1978) en *'n Droë wit seisoen* (1979). Hierdie aanwesigheid van die politiese vind dwarsdeur die sewentiger- en tagtigerjare neerslag in sy romans: “Throughout the 1970s and 1980s, Brink continued to challenge the institution of apartheid and to conceive his writings, firmly based within the South African political context, as tools for social change and consciousness raising”, aldus Prono (2009).

Brink se literêre opstand en bewusmaking het egter nie saam met die apartheidsregering tot 'n einde gekom nie. In sy romans wat ná 1994 verskyn het, is dit steeds duidelik dat hy die politieke konteks in (veral) Suid-Afrika bevraagteken. In van sy latere romans speel stilte byvoorbeeld 'n belangrike rol, veral die problematiek rondom twee spesifieke stiltes, “dié wat deur die marginalisering van vroue veroorsaak is, en dié wat deur 'n meesternarratief van

---

man se verhaal en hoe hy dit op film sou vasvang. Met hierdie roman voorspel Brink ook in 'n sekere sin die “swaai na die realisme” (Botha 1980:334) wat in die daaropvolgende jare binne die prosa sou plaasvind.

<sup>31</sup> Brink se werk as akademikus kom in 2.2.3 aan bod.

<sup>32</sup> Agtergrond oor *Kennis van die aand* en *Looking on darkness* word in hoofstuk drie verskaf.

<sup>33</sup> Brink as vertaler word in 2.2.4 in meer besonderhede bespreek.

<sup>34</sup> Die uitgewers Human & Rousseau het die manuskrip van *'n Oomblik in die wind* aanvanklik afgekeur uit vrees vir die sensuurwet en moontlike gevolge van die publikasie van die roman. Die boek is daarom op 'n niekommersiële basis uitgegee en slegs aan intekenare versprei. In 1976 besleg die sensuurraad dat die boek nie ongewens is nie (vergeelyk Litnet 2008).

geskiedenis bewerkstellig is” (Prono 2009, my vertaling). Brink se romans *Sandkastele* (1995), *Donkermaan* (2000), *Anderkant die stilte* (2002) en *Voor ek vergeet* (2004) beklemtoon almal die belangrikheid daarvan om die rol van vroue in Suid-Afrika se geskiedenis te herskryf (Prono 2009). “Deur sy uitbeelding van uitbuiting in gender-verhoudings, problematiseer Brink die werklike sosiale vordering in Suid-Afrika ná apartheid” (Prono 2009, my vertaling).

Benewens die tema van stilte in die geskiedenis, is daar in Brink se romans wat sedert die negentigerjare gepubliseer is, ook invloede van die postmodernisme te bespeur – veral in sy benutting van die geskiedenis as ’n tipe verhaalkuns (vergelyk Prono 2009). Só word historiese gebeurtenisse deur persoonlike herinneringe, legendes en mites gefiltreer (vergelyk Prono 2009). In die romans *Inteendeel* (1993) en *Bidsprinkaan* (2005) is hierdie tendens veral opmerklik: Brink maak gebruik van historiese figure en vertel dan hulle lewensverhale deur legendes, mites en verwysings na ander fiktiewe verhale of figure in te voeg.

Brink se fiktiewe werk, *Ander lewens* (2008), bestaan uit drie novelles *Die blou deur*<sup>35</sup>, *Spieël* en *Appassionata*, en is uitgegee met die subtitel “’n roman in drie dele”. Elk van die drie verhale volg die lewe van ’n ander kunstenaar – ’n skilder, ’n argitek en ’n pianis – wie se lewe ’n vreemde wending neem en uiteindelik al drie aansluit by die ander. Die roman speel met die grense tussen die werklikheid in fiksie en word uiteindelik ’n spel wat die leser ook betrek: “Die vervaging van grense tussen werklikheid en droom, groeperinge in die samelewing, ruimtes en gebeure lei tot ’n kringloop van onvoltooidheid, die een deur wat na die ander lei, ’n doolhof-ervaring by die fokalisators en soms ook die leser” (Anker 2009:235). Hierdie roman, hoewel minder polities as sommige van sy vroeëre werke, laat blyk Brink se teleurstelling met die ANC-regering – ’n onderwerp wat ook in sy memoir, *’n Vurk in die pad*, aandag geniet (vergelyk Prono 2009). Prono (2009) stel dit soos volg:

*The Blue Door* and, more explicitly, Brink’s memoir, *A Fork in the Road* (2009), resonate with the author’s disappointment with the ANC government and its inability to foster effective change. The memoir unambiguously states Brink’s ‘disillusionment, resentment, and rage tinged with despair’ and his conviction that ‘rotteness’ is a defining feature of the present regime. At over seventy years of age, Brink continues to feel his responsibility as a writer to report and scrutinize the harshest aspects of South African society.

---

<sup>35</sup> *Die blou deur*, sowel sowel as die Engelse weergawe daarvan, *The blue door*, is in 2006 as novelle uitgegee voordat dit in 2008 saam met die ander twee novelles as *Ander lewens* uitgegee is.

Brink se laaste roman, *Philida*, verskyn in 2012. Die roman is, soos verskeie van sy ander werk, waaronder *Bidsprinkaan*, 'n voorbeeld van historiese fiksie. Brink delf in die geskiedenis van Suid-Afrika in en maak, soos ook die geval was in *Bidsprinkaan*, van ware figure uit die tydperk van die VOC se kolonie aan die Kaap gebruik. *Philida* is vir die Man Booker-prys benoem.

## b) Drama

Benewens sy aansienlike bydrae tot prosa, verken Brink ook 'n breër kreatiewe veld en waag sy hand aan die drama, 'n kunsvorm wat hom na aan die hart lê (vergelyk Brink 2009b:55). Sy eerste drama, *Die band om ons harte* (1959), handel oor die Britse Setlaars; die daaropvolgende een, die versdrama *Caesar* (1961), oor Julius Caesar se laaste maande. Hierdie twee dramas word as minder belangrik binne die Afrikaanse letterkunde beskou, asook binne Brink se eie oeuvre. Volgens Smuts (1980:25) verloop Brink se “ontwikkelingsgang as dramaturg” volgens dieselfde patroon as sy ontwikkeling as prosaïst: “tot voor 1962 skryf hy konvensionele werk van geringe betekenis in die Afrikaanse letterkunde en ook van onbeduidende belang binne sy eie oeuvre”. In 1962 verander hierdie patroon met die publikasie van *Lobola vir die lewe*, en ook die drama *Die koffer*, en Brink lewer 'n belangrike bydrae tot die vernuwing in die Afrikaanse letterkunde, wat veral in die vroeë tot middel sestigerjare 'n bloeitydperk beleef. Brink se drama *Die koffer*, wat in 1965 aangevul en onder die titel *Bagasie* uitgegee is, word beskou as een van die belangrikste werke wat die Sestigse se vernuwende wending in die Afrikaanse letterkunde bevestig het (vergelyk Smuts 1980:28). Met die baanbrekende *Bagasie* word Brink die eerste toepasser van die Teater van die Absurde in Afrikaans (vergelyk Smuts 1980:58) – en só word sy reputasie as vernuwende (en gerekende) literêre figuur gevestig.

Met sy volgende dramas, *Elders mooiweer en warm* (wat oorspronklik in 1965 verskyn het, maar weer hersien en in 1974 uitgegee is), *Die verhoor* (1970), *Die rebelle* (1970) en *Pavane* (1974) vestig Brink hom ook as bekwame dramaturg tussen sy tydgenote. Daar is tematiese oorvleueling in hierdie dramas te bespeur, met veral “politieke of aktuele toespelings” (Kannemeyer 2005:327) sowel as opmerklike (internasionale) invloede<sup>36</sup>. Benewens hierdie vier ernstige dramas, het Brink ook met 'n ligter opset geëksperimenteer en sodoende bygedra

---

<sup>36</sup> Veral in die drama *Elders mooiweer en warm*, is invloede van Albee, Sartre en Camus opmerklik – vergelyk in hierdie verband Smuts (1980:62). Smuts bespreek ook elk van Brink se dramas in meer besonderhede.

tot die “herlewing van die geestige toneel” (Kannemeyer 2005:327). Twee stukke in Kaapse Afrikaans, naamlik *Kinkels innie kabel* (1971) en *Bobaas van die boendoe* (1973) is gebaseer op bekende dramas<sup>37</sup> en “getransponeer na ’n spesifiek Suid-Afrikaanse vlak” (Smuts 1980:67-68). Daarnaas verskyn ook die hekelstuk *Afrikaners is plesierig* in 1973, ’n “feestelike deurmekaarspel” (vergelyk Kannemeyer 2005:327).

Brink gebruik ook werke van Afrikaanse skrywers as inspirasie vir verdere dramatiese verwerkings. So byvoorbeeld herskryf hy Mikro se *Toiings*-trilogie “met allerlei tegnieke van Sestig” (Kannemeyer 2005:327), wat in 1979 as *Toiings op die langpad* uitgegee word; ook Leipoldt se bekende *Die heks* word uitgebrei deur die byvoeging van drie tonele “waarmee Brink die gesuggereerde moontlikhede van die Leipoldt-teks opvolg” (Kannemeyer 2005:327). Laasgenoemde verwerking verskyn in 1976 as *Die hamer van die hekse*. Soos in sy prosawerke die geval is, vind die politieke situasie in Suid-Afrika ook neerslag in Brink se toneelstukke. *Die jogger* (1997) speel af in Suid-Afrika ná apartheid, in die tyd van die WVK-verhore. Volgens Kannemeyer (2005:335) bewys hierdie drama Brink se vernuf (“’n [m]ens het waardering vir Brink se fyn aanvoeling van die toneel”), hoewel hy tóg meen dat die simboliek “te opsigtelik” is en dat sommige karakters cliché-agtig voorgestel word.

### c) Reisverhale

Soos reeds genoem, het reis ’n belangrike deel van Brink se lewe gevorm. Dit is gedurende sy eerste verblyf in Parys dat Brink hom ernstig tot sy skryfwerk gewend het<sup>38</sup>, en sedertdien het sy reise in baie van sy werke neerslag gevind: “heelwat [van sy reissketse] het mettertyd ingesluip in romans; ander bly staan as kameetjies wat nooit ’n groter naam gekry het nie” (Brink 1990:4.). Veral sy reise na die Latynse lande in Europa het ’n groot indruk op hom gelaat, en dit is veral sy reise na hierdie lande wat Brink in reissketse vasvang. Sy eerste bundel reissketse, getitel *Pot-pourri: sketse uit Parys* (1962) dateer uit sy eerste verblyf in Parys. Reise in Frankryk is ook die tema van die reisbundels *Midi* en *Parys-Parys-retoer*, wat albei in 1969 gepubliseer is. Die bundel *Olé* (1965), wat in 1965 bekroon is met die Afrikaanse CNA-prys,

<sup>37</sup> *Kinkels innie kabel* is gebaseer op Shakespeare se *Comedy of errors*, terwyl *Bobaas van die boendoe* ’n verwerking van Synge se *The playboy of the western world* is (vergelyk Smuts 1980:68).

<sup>38</sup> In ’n onderhoud met De Vries (1972:3) noem Brink dat Parys sy “skryfgeboorte” was, “want die goed wat [hy] voor die tyd geskryf het, was vingeroefening”.



het reise in Spanje as inspirasie; *Sempre diritto* (1963) is 'n versameling reissketse van Brink se besoeke aan Italië; en Portugal is die land agter die reisbundel *Fado* (1970).

Soos blyk uit die bibliografie van Brink se reissketse, is die meeste daarvan in die sestigerjare gepubliseer, ná die publikasie van Brink se eksperimentele roman *Lobola vir die lewe* (1962), wat aan hom die reputasie van gerekende Afrikaanse prosaïs besorg het. In die lig van die Sestigters se voortdurende strewe na eksperimentering en vernuwing, is daar ook in Brink se reissketse 'n wisseling in toon en aanslag te bespeur. Hy stel dit soos volg: “[d]ie luim in die [reis-] tekste wissel van erns tot ligtheid, oorpeinsing tot humor, speelse stemming tot besinning, van sketswerk tot portrette of landskapskildering” (Brink 1990:i.). Hierdie verskeidenheid is sprekend van Brink se oeuvre wat oor verskeie genres strek.

Reis, en veral periodes in Europa, vorm nie net 'n belangrike tema in Brink se lewe en werk nie, maar verteenwoordig ook dié ervarings wat aan die Sestigters 'n gevoel van onderlinge gemeenskap verleen het. In *Latynse Reise* (1990) skryf Brink naamlik soos volg in die voorwoord: “Die innerlike ontdekkingsreise van Sestig is indertyd aangevul deur ywerige geografiese reise; en die blootstelling aan vreemde lande en landskappe, samelewings, lewenswyses, sedes, literature en dies meer was vir die meeste Sestigters 'n geleentheid om te verfyn aan waarneming en stilering” (Brink 1990:2). Hierdie blootstelling aan die nuwe en die vreemde speel 'n belangrike rol in Brink se lewe en sy werk en vind in die besonder neerslag in sy prosa, waar Brink soos reeds genoem, dikwels 'n stem verleen aan die “ander” en nie skroom om die vreemde (en dikwels absurde) te ontgin nie. By die publikasie van *Latynse Reise* (1990), 'n versameling van sy reisverhale, herbeklemtoon Brink die rol van sy reise in sy lewe:

Hopelik sal [die reissketse] tog nog, by die terugblik op wat nou al ontstellend ver verby is, iets bly oproep van daardie eerste vroeë opgetoënheid oor 'n wêreld wat nog gelê en wag het om in Afrikaans ontdek te word. Bliss was it in that dawn to be alive. (Brink 1990:1)

#### d) Nie-fiksie

Brink het sy oeuvre verder uitgebrei deur die skryf van nie-fiksie. In 1973 publiseer hy *Brandewyn in Suid-Afrika*, 'n boek oor die brandwynbedryf in Suid-Afrika. Die Suid-Afrikaanse Brandwyngilde vereer Brink in 2006 vir die “ongelooflike bydrae” wat hierdie publikasie tot die brandewynbedryf in Suid-Afrika gelewer het (LitNet 2008). Die Engelse

weergawe van hierdie werk, *Brandy in South Africa*, verskyn ook in 1973. Die plaaslike wynbedryf bly die fokus van Brink se volgende nie-fiksie-projek, *Dessertwyn in Suid-Afrika* (1974), wat ook as *Dessert wine in South Africa* (1974) in Engels uitgegee word. In 1992 publiseer Brink *The essence of the grape: a South African brandy book*, wat verder fokus op die Suid-Afrikaanse brandewynbedryf.

Ander nie-fiksiewerke van Brink sluit in *Portret van die vrou as 'n jong meisie = A portrait of young woman as a girl* (1973), en *In camera: portraits of South African artists* (1979).

#### e) Humoristiese sketse

Brink se voorliefde vir humor, wat in sommige van sy dramas sterk beklemtoon word en waarvan daar ook tekens in van sy reissketse te bespeur is, is veral opmerklik in sy publikasies van verskeie humoristiese sketse. In 1973 verskyn *Die geskiedenis van oom Kootjie Emmer van Witgatworteldraai*, die eerste Brink-publikasie in hierdie genre. 'n Opvolgverhaal verskyn in 1983 as *Oom Kootjie Emmer en die nuwe bedeling*. Hierdie geliefde karakter toon Brink se aanvoeling vir humor. Pakendorf (1988:6) verwys naamlik na “die Brink van Kootjie Emmerfaam wat die lighartige register met groot virtuositeit hanteer”.

Ander humoristiese publikasies sluit in *Die klap van die meul* (1974) en *Die wyn van bowe* (1974). 'n Aantal “dopstories” (Kannemeyer 2005:327) word in *'n Emmertjie wyn* (1981), *Heildronk* (1981) en *Loopdoppies* (1984) aangetref. In 1982 stel die skrywer Abraham H. de Vries 'n “keur uit die humor” van Brink saam in die publikasie *Die fees van die malles*, terwyl die meeste van Brink se bekende humoristiese sketse “saam met 'n aantal nuwes” in *Mal en ander stories* (1986) herdruk word (Kannemeyer 2005:327).

#### f) Ontvangs van Brink-publikasies<sup>39</sup>

Vir 'n skrywer met 'n oeuvre soos dié van Brink is dit vanselfsprekend dat kritiek, kommentaar en menings oor sy publikasies nie agterweë sou bly nie. Hierdie opinies wissel van positiewe lofsange tot skerp negatiewe uitsprake en word vanuit verskeie oorde en hoedanighede gelug

---

<sup>39</sup> Vergelyk ook Van Coller 2002 (veral 50-57) vir 'n oorsig oor die ontvangs van Brink se werk in (veral) Afrikaanse literêre kringe.

– literêre kritiek, persoonlike menings, akademiese debatte, en dies meer. Daar is dikwels ook ’n vermenging van hierdie hoedanighede in resensies en kritiek te bespeur. By die lees van Kannemeyer (2005) se oorsig oor Brink se oeuvre word dit duidelik dat akademiese opnames nie noodwendig persoonlike menings uitsluit nie. Kannemeyer (2005:328) sê naamlik tereg “met die ‘betrokke’ romans wat hy vanaf die sewentigerjare publiseer, bereik Brink die grootste internasionale bekendheid wat ’n Afrikaanse skrywer nog te beurt geval het”, maar gaan later voort deur te sê “Brink is soos ’n skilder wat met ’n kwistige kwas begin mors en nooit geleer het om met ’n enkele haal die kuns van suggestie te bemeester nie” (Kannemeyer 2005:339).

Negatiewe opmerkings oor die Engelse weergawes van Brink se romans is ook te vinde. In ’n resensie in *The Star* skryf Smit (1993:10) byvoorbeeld dat hy *A dry white season* “bland and flat [...] and ultimately dead boring” gevind het, maar dat Brink se werk “has moved along with the transitional times we find ourselves in”. Smit (1993:10) meen *On the contrary* is “ambitious, challenging and colourful”, hoewel hy sommige hoofstukke as “somewhat pretentious” beskou. De Waal (1993:6) beweer dat Brink by tye nie “the urge to manipulate his characters to prove a political point” kon beheer nie, “which in the past tended to annoy readers in much the same way as did finger-wagging politicians who thought they could manipulate the truth to suit their own ends”. De Waal is egter van mening dat Brink in *On the contrary* dit wel reggekry het om hierdie neiging te oorkom, en dat sy die roman “close to perfect” vind (De Waal 1993:6).

In die Afrikaanse media illustreer resensies ook wisselende mates van (vermeende) sukses in Brink se oeuvre. Hambidge (1988:8) is byvoorbeeld van mening dat *Die eerste lewe van Adamastor* “die verskillende transformasies van verteller én karakter [...] met sóveel oorspronklikheid ontgin dat ’n mens beslis die woord *virtuoos* vir dié teks mag opeis”, en dat die novelle “bewondering [afdwing]”. Volgens Painter (2005a:8) is Brink “nie bo kritiek verhewe nie. Sy kwota swakke boeke het hy sekerlik geskryf, en daar is allerlei hebbelikhede wat selfs die beteres plek-plek ontsier.”

Hoewel resensies, akademiese opstelle en ander meningspeilings uiteenlopende opinies van Brink se skryfwerk illustreer, is die groot aantal toekennings en pryse waarmee Brink vereer is, ongetwyfeld ’n teken van sy belangrike rol as skrywer – plaaslik sowel as internasionaal<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Vergelyk ook 2.3.2 en 2.3.3.

– en ’n voorbeeld van ekonomiese en simboliese kapitaal (vergelyk 3.2.3). Pryse wat vir sy Afrikaanse publikasies aan Brink toegeken is, sluit in die Reina Prinsen-Geerlig-prys vir *Lobola vir die lewe* in 1963; die Eugène Marais-prys vir *Caesar: ’n drama* in 1963; die CNA- (Central News Agency) literêre toekenning vir *Olé* in 1964; die WA Hofmeyr-prys vir *Duiwelskloof* in 1999; die Hertzogprys vir drama vir *Die jogger* in 2000, asook vir prosa in 2001 vir *Donkermaan*; die Universiteit van Johannesburg-prys vir Kreatiewe Skryfkunde, sowel as die M-Net-prys vir *Bidsprinkaan* in 2006. Internasionaal is die lys toekennings en pryse selfs indrukwekkender, soos daar in afdeling 3.3.3.3 aangetoon word.

### 3.3.2.2 Brink as akademikus

Gedurende die sestigerjare het Brink hom nie net gevestig as een van die voorste Afrikaanse skrywers nie, maar ook as akademikus. Na afloop van sy studie aan die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys (nou die Potchefstroom-kampus van die Noordwes-Universiteit) en die voltooiing van twee meestersgrade aan die einde van die vyftigerjare, het Brink waardevolle blootstelling aan die akademie gekry terwyl hy aan die Sorbonne studeer het. Sy studie in die buiteland het hom in staat gestel om Afrikaanse letterkunde binne ’n internasionale konteks te ondersoek, en het aan hom die nodige afstand gebied om uit ’n (meer) objektiewe buitestaandersposisie na die Afrikaanse literêre establishment te kyk. Die moontlikheid om met persone van regoor die wêreld en uit verskeie sosio-kulturele agtergronde op ’n gelyke vlak as akademici te kan beweeg, het ook ’n besondere invloed op Brink as skrywer en akademikus gehad<sup>41</sup>.

Brink se publikasies oor Afrikaanse letterkunde lewer ’n belangrike bydrae tot die veld en vestig sy status as ’n veelsydige rolspeler in die Afrikaanse literêre wêreld. Kannemeyer (2005:274) formuleer Brink se rol in die letterkunde soos volg:

Die Sestiger wat die ideale van sy geslag die duidelikste formuleer en as polemikus belangrike werk lewer, is André P. Brink, wat sy en sy tydgenote se werk teen aanvalle verdedig en die vryheid van die kunstenaar bepleit. Naas studies oor die prosa en drama – *Aspekte van die nuwe prosa* (1967) en *Aspekte van die nuwe drama* (1974) – is hy fenomonaal bedrywig as resensent vir *Rapport*, met resensies waarin die raak formulerings,

---

<sup>41</sup> Vergelyk in hierdie verband die aanhalings oor Brink se ervaring van sy studie aan die Sorbonne soos genoem in 2.2.1.

verrassende verbandleggings en meestal trefseker oordeel opval, al is hy soms te toegeeflik teenoor betrokke of eksperimentele werk.

Volgens Botha (1980:339) slaag Brink daarin om die Afrikaanse prosa “vanuit ’n kennis van sake buite die Afrikaanse situasie” te benader – waarskynlik as gevolg van sy blootstelling aan internasionale letterkunde in die buiteland. Sy beskou *Aspekte van die nuwe prosa* as ’n bron wat ’n “bemerkenwaardige rol” speel in ’n “periode van ryping en konsolidering” in die Afrikaanse letterkunde (Botha 1980:338). Die bydrae wat Brink as akademikus tot die studie van Afrikaanse letterkunde lewer, word deur Hambidge (2010) soos volg opgesom: “Sy werk oor veral die romankuns is lofwaardig en hy het ons inderdaad, soos vele bydraers getuig, van ’n bedompige Calvinistiese denkwysse verlos”. Sodanige erkennings kan beskou word as ’n voorbeeld van simboliese kapitaal wat Brink se status as akademikus en sy posisie in die literêre veld (vergelyk afdeling 3.3.3.2 hier onder) beïnvloed. Alle kritici is egter nie ewe positief oor Brink se bydrae as literêre kritikus nie. Grové (1980:23) is naamlik van mening dat Brink “die ‘nuwe’ (soos hy dit sien) wil definieer en propageer met die oog daarop om sy eie werk teoreties te rugsteun en die Sestigters as groep te omgrens”. Vir Grové (1980:23) word dit dan problematies wanneer ’n skrywer “met so ’n instelling ook kritikus word”, aangesien vooroordeel dikwels “tot op die persoonlike vlak deurgevoer word, soos meermale gebeur in Brink se koerantresensies”.

In die versamelbundels *Waarom literatuur?* en *Literatuur in die strydperk* (albei 1985) word van Brink se openbare lesings oor letterkunde en die rol daarvan in die samelewing byeengebring – temas wat ook in sy Engelse publikasies *Mapmakers* (1983) en *Reinventing a continent 1982-1995* (1995) aanwesig is. Hierdie werke toon Brink se insig in die veld en dat hy as akademikus “goed op hoogte [is] met al die filosofiese denkrigtings en teoretiese ontwikkelinge wat literatuur beïnvloed vanaf die eksistensialisme tot by die postkolonialisme” (Viljoen 2005:165). Brink beskryf, bevraagteken en kritiseer in baie van hierdie publikasies (vergelyk byvoorbeeld *Mapmakers* 1983) die Suid-Afrikaanse konteks en veral die apartheidsideologie. Hy verwoord die reikwydte van die bestel, beklemtoon die rol van die kerk en die voortgesette regverdiging van apartheid, en beskryf die impak op Afrikaans (Brink 1983:18):

For apartheid to be sanctioned as the definitive characteristic of the Afrikaner Establishment, it had to reach far beyond the domain of politics: it was not simply a political

policy ‘adopted’ as a response to the racial situation in the country but had to be accepted as an extension of an entire value system, embracing all the territories of social experience, economics, philosophy, morality and above all religion. The Church itself had to provide the ultimate justification for the ideology. Even that was not enough: the ideology also attempted to annex the language . . . to turn Afrikaans into the language of apartheid.

In sy akademiese opstelle blyk Brink se voortdurende bevraagtekening van die verantwoordelikheid van die skrywer duidelik. Veral in die sewentigerjare keer sy opstelle telkens terug na hierdie vraagstukke – en spesifiek met verwysing na die Afrikaanse skrywer binne ’n onderdrukkende samelewing (vergelyk Lehmann 2005:31). In *Concept* verwoord Brink (aangehaal in Grové 1980:4) sy siening van die skrywer as: “He is the anarchist who accepts no authority outside the work itself; he is the terrorist who regards nothing as sacred, and attacks in the name of freedom ... the writer is the rebel who fights in the name of the essentially human values”.

Lehmann (2005:31) beskryf Brink se beskouing van die sosiale verantwoordelikheid van die skrywer soos volg:

Adopting one of the Russian Formalists’ central tenets that literary language through the foregrounding of characteristic devices makes its objects appear strange, Brink (1983:118) pointedly states in “Literature and Offence” (1976): “the writer’s use of language differs from that of society. (...) [W]hereas society tends to enslave language the writer strives to liberate it. (...) [L]anguage in society tends to conceal, even to lie, whereas the writer uses it as an instrument in search of truth.”

Dit is hierdie konstante ontginning van die moontlikhede van taal (en daarmee saam die verantwoordelikhede van die taalgebruiker) wat nie net in sy romans en akademiese werke neerslag vind nie, maar ook duidelik te bespeur is in Brink se werk as vertaler. Daar kan geargumenteer word dat dit ’n sentrale aspek van Brink se habitus verteenwoordig.

### 3.3.2.3 *Brink as vertaler*<sup>42</sup>

Die aanvoeling vir tale wat in Brink se kinderjare by hom gekweek is, wat besonder relevant is in terme van sy inisiële habitus (vergelyk 3.2.2), het hom handig te pas gekom in sy

---

<sup>42</sup> Die bespreking van Brink as vertaler in hierdie onderafdeling dien as inleidende oorsig. Sy vertaalopvatting, wat sy persepsie van vertaling insluit, word in afdeling 3.4 bespreek.

vertaalwerk. Reeds sedert die sestigerjare vertaal Brink verskeie werke – meer as sestig in totaal – in en uit Afrikaans (vergelyk addendum B vir ’n opsomming van Brink se vertalings).

Benewens Shakespeare, vertaal Brink ook werke van ander groot literêre figure, waaronder Lewis Carroll, Graham Greene, Henry James en Oscar Wilde uit Engels in Afrikaans. Sy vertaling van Lewis Carroll se *Through the looking-glass* besorg aan Brink die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns se prys vir vertaalde werk in 1971. Ander klassieke kinderverhale wat Brink vertaal, sluit in *The wind in the willows*, *Mary Poppins*, *Alice in wonderland*, *Huckleberry Finn* en *The magician’s nephew*. In die voorwoord tot sy vertaling van *Alice in wonderland* besin Brink (1965:7) oor die vertaling van boeke uit Engels in Afrikaans<sup>43</sup>:

[...] daar is m.i. min te sê vir die vertaal van ’n Engelse boek in Afrikaans. Maar wanneer mens te doen het met ’n klassieke werk wat òf vanweë dialek (*Huckleberry Finn*) òf vanweë die taalspel (*Alice*) soveel probleme vir die gemiddelde jong Afrikanertjie kan oplewer dat die genot van die werke vir hom verlore raak, dan is daar ’n mate van regverdiging voor. Maar dan ook enkel en alleen op voorwaarde dat die vertaling hom prikkel om so gou as wat hy maar kán die werke in hul oorspronklike, stralende vorm te gaan lees.

Brink se grootste bydrae as vertaler van klassieke kinderboeke lê dan ook waarskynlik daarin dat hy soveel van die ikoniese verhale vir jong Afrikaanse lesers toeganklik kon maak. Ook wat bekende werke in Spaans en Frans betref, is Brink se vertalings van besondere belang om internasionale publikasies in Afrikaans aan lesers bekend te stel (vergelyk Lategan 2005).

Totdat die sensuurwet in Suid-Afrika Brink in 1973 genoop het om sy eie werke in Engels te begin vertaal, het hy hoofsaaklik werke van ander internasionaal bekende skrywers in Afrikaans vertaal (vergelyk addendum B). Later in sy loopbaan begin hy ook Afrikaanse werke van ander skrywers in Engels vertaal, soos byvoorbeeld Jeanne Goosen se *Ons is nie almal so nie* en Dan Sleight se *Eilande* wat in afdeling 5.3 bespreek word. Brink se eie skryfproses het begin verander ná die verbod op *Kennis van die aand*. Aangesien die sensuurwet verhoed het dat die boek in Suid-Afrika uitgegee word, het Brink besluit om dit in Engels te vertaal om ’n internasionale mark te bereik, “want as jy in ’n wêreldtaal soos Engels skryf, mag ’n verbod op ’n boek jou steeds soos ’n skop in die maag tref, maar dit hoef nie die einde van jou

---

<sup>43</sup> Vergelyk ook die bespreking van Brink se vertalersnota by sy vertaling van *The adventures of Huckleberry Finn*, wat in afdeling 5.2.1.3 bespreek word.

skrywersloopbaan te beteken nie. In 'n klein en geïsoleerde taal soos Afrikaans kón dit” (Brink 2004). Hoewel Brink vóór *Kennis van die aand* reeds sy roman *Die ambassadeur* in Engels vertaal het (vergelyk die ontleding van hierdie twee romans en hulle selfvertalings in afdeling 4.2), as 'n eksperiment, 'n “toontoets in die water” (Brink 2004), was die Engelse vertaling van *Kennis van die aand*, gebore uit nood (vergelyk Brink 2004), 'n baken in Brink se skryfproses. Ná die publikasie van die Engelse vertaling van *Kennis van die aand*, getiteld *Looking on darkness* (1974), begin Brink ál sy romans ook in Engels publiseer.

Aanvanklik sou hy die eerste raamwerk van 'n roman in Afrikaans skryf, en dit daarna heeltemal herwerk in Engels: “not just translating it but really refeeeling it in terms of the new language” (Brink in Wheatcroft 1982; vergelyk ook die bespreking van die persepsie van vertaling en selfvertaling in 2.5.2). Hierdie gelyktydige skryf in twee tale is 'n ongewone proses met onteenseglike voordele: nie net gun dit Brink die geleentheid om sy romans internasionaal te publiseer nie, dit verteenwoordig 'n tipe gesprek met homself en 'n soort persoonlike redigeerproses. Brink verduidelik: “It is a strange kind of dialogue I have with myself [...]. The moment you translate your clichés they stand out. And sometimes there are things that work in one language and not in another; whole scenes, even” (in Eder 1980). Te midde van die stryd om publikasie in Afrikaans en Suid-Afrika in die sewentigerjare het daar in Brink se romans ook 'n simboliese waarde bygekóm wat verder strek as sy persoonlike ervarings met die literêre (en politieke) establishment. Sy tweetalige publikasies het ook deel geword van sy politieke boodskap, aldus Luca Prono (2009), wat meen dat Brink se proses hom toelaat om Suid-Afrika se geskiedenis te herkonseptualiseer.

### **3.3.3 Brink en die literêre veld: die rol van habitus en kapitaal**

#### *3.3.3.1 Inleiding*

Geen skrywer skryf in 'n vakuum nie, soos Bassnett en Lefevere (1998) in hulle boek *Constructing cultures: essays on literary translation* beklemtoon (vergelyk ook afdeling 2.2.2). Hulle argumenteer naamlik (1998:136): “[a writer] is the product of a particular culture, of a particular moment in time, and the writing reflects those factors such as race, gender, age, class and birthplace as well as the stylistic, idiosyncratic features of the individual.” Om hierdie rede kan 'n ondersoek oor André P. Brink nie onderneem word sonder om te verwys na die Suid-



Afrikaanse konteks nie. Dit is egter nie die doel van hierdie hoofstuk om 'n geskiedkundige oorsig oor Suid-Afrika óf oor Afrikaans te bied nie, maar eerder om die geheelbeeld van Brink wat hierdie hoofstuk ten doel het, af te rond. Brink se skryfwerk het 'n hegte band met die Suid-Afrikaanse konteks; trouens, die land se (dikwels stormagtige) politieke geskiedenis is een van die hoofredes waarom Brink as 'n gerekende internasionale skrywer bekendheid verwerf het. Met verwysing na Brink se habitus (vergelyk ook 3.2.4) is dit dus belangrik om te verwys na die kontekstuele faktore – sosiaal, polities, literêr, geografies – wat 'n vormende rol in sy habitus gespeel het, en terselfdertyd kan daar verwys word na die impak wat Brink op (veral die Suid-Afrikaanse) literêre veld gemaak het.

Met verwysing na individue se deelname aan 'n veld argumenteer Atkinson (2021:200) dat baie min skrywers ten volle meedoen aan wat Bourdieu die literêre veld genoem het. Daar is min skrywers wat vandag 'n bestaan kan voer deur uitsluitlik te skryf, en daarom het baie skrywers ander werke of ander bronne van inkomste wat hulle help oorleef. Dit bring mee dat min skrywers volkome as “agente” in Bourdieu se sin van die woord beskou kan word, aangesien baie van hulle spelers is wat die literêre veld betree en verlaat soos tyd en geld dit toelaat (vergelyk Atkinson 2021:200). Die gevolg is 'n tipe dubbele lewe wat die meeste skrywers lei: hulle voel hulle in twee geskeur tussen twee wêrelde, met verskillende eise en verpligtinge, verskillende disposisies of ingesteldhede en verskillende genoegdoeninge (vergelyk Lahire 2015:78). Atkinson (2021:200) meen dat sodanige uitdagings en probleme oor die bestek van 'n individu se lewe ontwikkel en in hulle angste en vrese manifesteer. Hy maak die belangrike punt dat hierdie uitdagings lei tot verhoudings en spanning nie net *binne* spesifieke kontekste en velde nie, maar ook *tussen* verskillende kontekste en velde.

Na aanleiding van die konteks wat in hierdie hoofstuk aangebied word, kan daar geargumenteer word dat Brink as skrywer en vertaler voortdurend die uitdagings van die “dubbele lewe” (aldus Lahire 2015:78) moes konfronteer.<sup>44</sup> Vir die grootste gedeelte van sy loopbaan as skrywer was hy onder meer ook akademikus, vertaler, kritikus. In die sestigerjare was hy deel van 'n groep skrywers wat die Afrikaanse letterkunde wou vernuwe, en in dieselfde tydperk het sy verhouding tot die politieke konteks in Suid-Afrika hom genoop om in sy werk die

---

<sup>44</sup> In sy ondersoek na Kafka se lewe ondersoek Lahire (2015) die skrywer se familiegeskiedenis, seksualiteit, werksdruk en die plaaslike literêre konteks vanuit 'n sosiologiese perspektief. Hy toon uiteindelik aan hoe hierdie faktore uiteindelik die skrywer se werk beïnvloed het.

apartheidsideologie te bevraagteken. Hierdie neiging het daartoe gelei dat *Kennis van die aand* die eerste Afrikaanse roman is wat onder die sensuurwet verban is – ’n gebeurtenis wat Brink se status en kapitaal in Suid-Afrika en internasionaal onherroeplik beïnvloed het en wat ’n nuwe fase van selfvertaling en tweetalige skryf in sy loopbaan ingelei het, soos daar in afdeling 3.3.2.3 aangedui is.

### 3.3.3.2 *Brink se posisie in die Suid-Afrikaanse literêre veld*

Gedurende die vyftigerjare het daar toenemende tekens van ’n “klimaatsverandering” in die Afrikaanse letterkunde begin ontstaan (vergelyk Grové 1980:1)<sup>45</sup>. Veral die skrywer Jan Rabie se werk *Een-en-twintig* (1956) word beskou as een van die voorlopers van vernuwende rigting wat Afrikaanse letterkunde begin inslaan het (vergelyk Lindenberg 1965:105). Die vernuwing het egter eers in die jare sestig ’n hoogtepunt bereik met die publikasie van ’n aantal nuwe werke van prominente skrywers. Hierdie groep skrywers sou later bekend word as die Sestigters.

Die definisie van “Sestig” en die “Sestigters” blyk ietwat problematies te wees. Sommige akademiërs definieer Sestig as ’n literêre beweging, ’n term wat Grové (1980:12) soos volg definieer:

’n Literêre beweging kom tot stand wanneer daar bewus en selfs strydvaardig gebreek word met die bestaande op soek na iets nuuts; wanneer daar by ’n aantal gelykgestemde figure ’n saamhorigheidsgevoel en eenheidstrewte ontstaan gepaardgaande met ’n eendragtige optrede; en wanneer daar in die proses skeppende werk met markante gemeenskaplike trekke voortgebring word.

Brink (1967:15) skop egter teen die karakterisering van Sestig as ’n “skool” of “beweging” teë. Volgens hom (Brink 1967:15) dui die begrip “Sestiger” op:

skrywers wat verbonde was aan die kwartaalblad van die literêre avant-garde *Sestiger* – d.w.s., in alfabetiese volgorde: Hennie Aucamp, Chris Barnard, André P. Brink, Abraham H. de Vries, Etienne Leroux, Jan Rabie en Dolf van Niekerk. Hierby sou gevoeg moet word die belangrike figuur Breyten Breytenbach; en ander wat meer op die periferie beweeg: Piet Venter, Coenie Rudolph, Anton Prinsloo. Ook moet daarop gewys word dat nie ál die

<sup>45</sup> Vir ’n oorsig oor die ontwikkeling van die Afrikaanse letterkunde vóór die vyftigerjare, sien Kannemeyer (2005).

werk van die genoemde groeple tuishoort in die kategorie wat met “Sestig” aangedui word nie.

Hierdie groep skrywers, wat almal in “’n nuwe soort literatuur belang gestel het”, is deur die tydskrif *Sestiger* bymekaargebring, maar hulle werk toon aansienlike verskille in gehalte, aard en soort (vergelyk Brink 1967:16). Volgens Brink was die Sestigers nie bewustelik ’n *skool* nie – hulle was ’n groep skrywers wat almal betekenisvolle tydperke in Europa deurgebring het, en hulle almal het bewustelik besluit dat hulle Suid-Afrikaanse skrywers is (Brink, in Wheatcroft 1982). Verder het daar ’n samehorigheidsgevoel onder die Sestigers geheers as gevolg van die instelling van die publikasieraad in 1963, asook as gevolg van ’n “drif vir die literatuur en die behoefte om van tyd tot tyd met mekaar gedagtes te wissel” (Kannemeyer 2005:271). Hierdie groep skrywers is gekenmerk deur “hul onderlinge verskeidenheid, uiteenlopendheid en verskille met betrekking tot styl, struktuur en die aard van die eksperiment” (Kannemeyer 2005:271). Brink (in Wheatcroft 1982) verwoord dit soos volg:

There was this exhilarating feeling of everyone doing his thing and all fitting into a sort of historical moment. It became infinitely more than a literary movement. It involved all sorts of cultural, and eventually political, choices. Everyone wanted to attack it or identify with it. There was an incredible surge of enthusiasm among students - it was a generation gap thing - for being at last able to read something modern in Afrikaans. And there was an equally strong repressive attitude from the older generation.

Volgens Lindenberg (1965:105) het die Sestigers veral vernuwing in die Afrikaanse prosa bewerkstellig deurdat hulle nie, soos wat die geval was in vroeëre prosawerke, die tradisionele Europese letterkunde tendense slaafs nagevolg het nie:

[D]ie ontginning van ’n internasionale – of minstens ’n a-nasionale – situasie [is] kenmerkend van Sestig: en dan nie net “onder invloed” van buitelandse literatuur (Joyce en Kafka, Henry Miller, Vladimir Nabokov, Evelyn Waugh, Camus en Sartre, Lawrence Durrell, Graham Greene, Alain Robbe-Grillet ens.) nie, maar – in die beste werk – as ’n spontane *aansluiting* by ’n internasionale klimaat wat deur verskeie van die jonger skrywers tydens Europese verblywe van korter en langer duur beleef is.

Die Sestigers was ook bekend daarvoor dat hulle uitsprake oor hulle werk sou maak en standpunt sou inneem teen die regering en die literêre establishment. Hulle neem hulle taak as “woordkunstenaars” ernstig op, “al is hulle aktiwiteite op dié gebied hoofsaaklik polemies deur die verdediging van hulle werk teen onregverdigde aanvalle uit ’n moreel-godsdienstige of

politieke hoek en die veroordeling van ’n beheer- en sensuurstelsel wat die ontwikkeling van die letterkunde strem”, aldus Kannemeyer (2005:273).

Brink word beskou as “een van die prominentste figure van Sestig en daarna” (Grové 1980:58). Sy bydrae strek verder as sy skeppende skryfwerk en akademiese opstelle en vertalings; hy tree dikwels ook op as “woordvoerder van die jonger skrywers” (Grové 1980:58). Sy veelsydigheid maak hom van hom ’n belangrike rolspeler in die ontwikkeling van die Afrikaanse letterkunde sedert die sestigerjare: as romanskrywer word hy bekend as die “voorste eksperimenteerder van Sestig” (Grové 1980:383) en hy slaag verder daarin om “’n nuwe allure aan die reisverhaal” te gee (Grové 1980:383). Brink se verbintenis met die Sestigters kan dus as ’n vorm van sosiale kapitaal beskou word (vergelyk Bourdieu 1986:16 en die bespreking in afdeling 3.2.3).

Volgens Lindenberg (1965:112) sou “die bereiking van Sestig” aansienlik skraler wees sonder die bydrae van Brink:

Sy agtereenvolgende werke sou mens ook kan lees as ’n program vir die nietigverklaring van die oue – in só ’n mate is dit verwerping en antipode van dit wat in Afrikaans alte gebruiklik geword het. [...] [Sedert die publikasie van *Lobola vir die lewe* (in 1962)] stel hy hom met die onvermoeide ontginningssywer in op die ontmaskering van die oue en die aandurf van die nuwe en gewaagde. As enkele skrywer het hy ongetwyfeld die grootste en indrukwekkendste bydrae gelewer tot die soektogte en eksperimente van Sestig. Dit is dan ook juis in die delikate en dikwels moeilik bepaalbare balans tussen oud en nuut waar ’n groot gedeelte van sy oeuvre bly sweef. Soms is die besondere betekenis van sy bydrae die korrektief en aanvulling wat dit bring ten opsigte van ons Ouer Prosa. Die omvang van sy oeuvre is indrukwekkend en literêr-histories miskien ewe waardevol as die besondere gehalte van enkele werke. Hy is belangrik as enkeling én as aktiewe lid van die eksperimentele pressiegroep.

Dit blyk dus duidelik dat die Sestigters ’n onmisbare rol in die ontwikkeling van die Afrikaanse letterkunde gespeel het, en dat Brink een van die belangrikste bydraende figure van Sestig was. Viljoen (2005:166) meen dat Brink “vanaf die sestigerjare Afrikaanse lesers bekend gestel het aan ’n repertorium van tegniese middele” en sodoende ’n formidabele bydrae tot die Afrikaanse letterkunde gelewer het. Volgens Kannemeyer (2005:268) strek die invloed van Sestig egter heelwat verder as net die Afrikaanse letterkunde: dit “laat sy invloed op die hele maatskaplike bestel in Suid-Afrika geld, breek baie van die taboes en vooroordele van die samelewing af en wysig die literêre, morele, godsdienstige en politieke konvensies van die Afrikaner.”

Brink se literêre invloed strek egter verder as die Sestig. In die romans wat hy vanaf die negentigerjare publiseer, wat as minder polities beskou word as dié van die voorafgaande twee dekades, fokus hy veral daarop om 'n stem te gee aan groepe wat voorheen nie 'n stem gehad het nie (vergelyk ook 3.3.2.1). Daar is verder sprake van voortdurende intertekstuele gesprekvoering – nie net met sy eie en ander romans nie, maar ook met ander kunsvorme (vergelyk Bothma en Roos 2006:145). Die politieke boodskappe onderliggend aan sy werk is steeds teenwoordig, hoewel meer subtiel as voorheen. Kossew (2005:145) verwoord hierdie ontwikkeling in Brink se romans soos volg: “These less declamatory and more ambivalent texts engage the reader in a more challenging and multi-dimensional way with what Brink himself has called the “new possibilities” opening up to South African writers in a post-apartheid South Africa of expressing both “its voices and its silences” (Brink, 1998b:14). Volgens Willemsse (2004:133) het Brink sy voortdurende pogings tot vernuwing in die een-en-twintigste eeu voortgesit en nuwe terreine betree “waarmee hy die veranderde Suider-Afrikaanse omgewing en die gevolge van individuele reaksies op daardie verandering karteer.” Voorbeelde van hierdie vernuwings in Brink se werk kom in die bespreking van *Duiwelskloof / Devil's valley* en *Bidsprinkaan / Praying mantis* in hoofstuk 4 aan bod.

### 3.3.3.3 Brink as internasionale literêre figuur

Sedert die eerste verskyning van Brink se romans in Engels, en veral ná die publikasie van die opspraakwekkende *Looking on darkness* in 1974, het hy ook 'n internasionale leserspubliek opgebou en literêre kritici se aandag getrek. Hy het verskeie literêre pryse en toekennings ontvang en is beskou as 'n literêre figuur wat nie skroom om kontroversiële kwessies aan te spreek nie. Brink is drie keer vir die Booker-prys benoem (vir *An instant in the wind*, *Rumours of rain*, en *Philida*, in 1976, 1978 en 2012 onderskeidelik). In 1980 ontvang hy die Martin Luther King Memorial Prize, die Prix Médicis Étranger vir buitelandse werke in Frankryk en hy word ook benoem as Chevalier in die Franse Legioen van Orde – die hoogste toekenning vir 'n burger in Frankryk – vir sy bydrae tot die Franse letterkunde. In 1982 word Brink benoem vir die Nobelprys in Letterkunde. In 1992 word hy in Swede vir sy bydrae tot menseregte vereer met die Monismanien-toekenning vir menseregte. Dieselfde jaar word hy in Frankryk benoem as Commandeur de l'Ordre des Arts et de Lettres. Hy word in 2003 met die Statebondsprys vir Skrywers (“Commonwealth Writers Prize”) bekroon vir sy roman *The other side of silence*,

en in 2006 word *Praying mantis* vir dieselfde prys benoem. Kort voor sy dood in 2015 ontvang Brink 'n eredoktorsgraad van die Katolieke Universiteit Leuven in België.

In terme van kulturele kapitaal (vergelyk 3.2.3) het hierdie pryse, toekennings en nominasies tot 'n groot mate bygedra tot Brink se profiel in die internasionale literêre veld. In sy biografie wat byvoorbeeld gebruik is by literêre feeste waar Brink as spreker opgetree het, byvoorbeeld in Hong Kong in 2010, word sy toekennings gelys saam met feite soos dat Nelson Mandela die voorwoord tot *Reinventing a continent* geskryf het (vergelyk Man Distinguished Lecture 2010). Uitnodigings na sodanige feeste en ander internasionale verskynings dra verder by tot Brink se kulturele kapitaal in hierdie veld.

Veral gedurende die apartheidsregime in die tyd toe Brink weens sensuur en die regering se streng regulering van publikasies genoep is om hom tot die internasionale letterkundige mark te wend, het hy bekend gestaan as 'n radikale teenstander van apartheid. Lehmann, 'n professor in Engels aan 'n universiteit in Duitsland, stel dit soos volg: “At the end of the 1970s Brink was a well-known author with an already substantial record as a radical critic of the South African regime and its apartheid policy” (Lehmann 2005:31). Teen die einde van die sewentigerjare is een van Brink se romans in Suid-Afrika verban, terwyl twee ander die kortlys van die prestigeryke Booker-prys in Brittanje gehaal het<sup>46</sup> (vergelyk Lehmann 2005:31). Die teenstrydige ontvangs van sy werke plaaslik en internasionaal het bygedra tot Brink se reputasie as profeet wat nie in sy eie land geëer word nie (of eers baie laat begin erkenning kry het, vergelyk onder andere Le Roux 1993, Viljoen 2005, Azar-Luxton 2007). In 1982, met die apartheidsregering nog aan bewind en Brink steeds besig om opspraakwekkende romans te publiseer wat nie skroom om die tekortkominge van die regering in sy romans aan te spreek nie, som Wheatcroft (1982) Brink se status as skrywer op: “Outside South Africa, André Brink is the best known Afrikaans writer of his generation. Inside South Africa, whose ideology he has rejected, his position is precarious.”

Brink se internasionale status berus egter nie slegs op die skryf van kontroversiële fiksie nie. Sy werk as akademikus en literêre kritikus het hom eweneens as 'n gerekende internasionale letterkundige gevestig. Veral sy beklemtoning van die verantwoordelikheid van die skrywer<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> *An instant in the wind* (1976), en *Rumours of rain* (1978).

<sup>47</sup> Vergelyk Lehmann (2005); Viljoen (2005).

het gedurende die sewentiger- en tagtigerjare die aandag van die internasionale letterkundige wêreld getrek. Isidore Diala (2005:5), 'n dosent in Engels in Nigerië wat in 1998 'n PhD oor Brink se fiksie voltooi het, verwoord Brink se posisie in die internasionale literêre wêreld:

As a commentator on the enormities of the apartheid state, André Brink rose to international prominence during the struggle against apartheid in the 1970s and 1980s. In interview, speeches and non-fictional writing, Brink's enduring meditation on the writer's responsibility to a society in a state of moral and political siege is exemplary in its revelation and passionate interrogation of the subtle discursive strategies of apartheid. [...] André Brink's international reputation as a major dissident Afrikaner artist whose fiction was crucial in the cultural struggle against apartheid and in the eventual democratisation process in South Africa is virtually unassailable.

Brink het bekend geword as 'n skrywer wat bestaande grense (literêr sowel as sosiaal) met gemak in sy werk oorsteek. Volgens Kossew (2005:134), 'n Australiese letterkundige vertrouwd met Brink se werk, was hierdie eienskap 'n kenmerk van Brink se werk, veral gedurende die sewentigerjare:

André Brink has always been a transgressive writer. From his very early novels to his most recent ones, his work has been concerned with articulating silences and voicing violations. The two “thou shalt nots” that were excised from the Afrikaans literature of the 1960s and 1970s by government censorship – that is, sex and politics – pervade Brink's work. Transgressing the strict social, religious and political taboos of a Calvinist, apartheid South Africa by shocking and outraging his readers (and the Nationalist Government) with sexual explicitness, scenes of colonial violence, anti-apartheid rhetoric and even sex between “black” and “white”, Brink's work was at odds with the strict parameters for literature available in apartheid South Africa. He was personally subjected to censorship and surveillance, and regarded by some as a traitor to Afrikanerdom. It is not surprising, then, that the notions of speaking the unsayable and exposing violations of personal and national freedoms have become cornerstones of Brink's body of work.

Sy voortdurende pogings om grense uit te daag en oop te skryf, die bogenoemde “speaking the unsayable” (Kossew 2005:134), staan in verband met Brink se volgehoue bevraagtekening van die verantwoordelikheid van die skrywer. Hy was vasberade om die wêreld deur sy werk bewus te maak van wat in Suid-Afrika onder die apartheidsregime aan die gang was. Een van sy bekendste romans, *'n Droë wit seisoen*, is verfilm en in 1989 in Amerika bekendgestel, met bekende akteurs soos Donald Sutherland, Janet Suzman, Susan Sarandon en Marlon Brando in die hoofrolle. Die rolprent is aanvanklik in Suid-Afrika verban, aangesien die sensuurraad dit

as “hoogs emosionele bedreiging tot die openbare orde” beskou het (Kraft 1989, my vertaling). Ná appèl het die raad ingestem tot vier vertonings van die film in Suid-Afrika – twee in Johannesburg en twee in Kaapstad. Die film word beskou as een van die belangrikste anti-apartheidsrolprente wat tydens die bewind van die apartheidsregering verskyn het (vergelyk Kraft 1989). Brando is in 1989 vir ’n Oscar-toekenning vir sy rol in *A dry white season* benoem, wat verder bygedra het tot die bekendheid van die rolprent – en ook tot die internasionale bewustheid van die toestand in Suid-Afrika. Een resesent skryf oor die film: “A Dry White Season is unflinching in its depiction of violence and its chronicling of injustice, making for a galvanizing tribute to those willing to sacrifice everything to fight oppression” (Criterion, s.a.).

In sy eie akademiese opstelle en in baie onderhoude kom Brink se konstante bevraagtekening van en nadenke oor die verantwoordelikheid van die skrywer dikwels na vore. Veral in die sewentigerjare het Brink in sy opstelle dikwels na hierdie kwessie teruggekeer – dikwels met verwysing na die Afrikaanse skrywer te midde van ’n onderdrukkende samelewing (vergelyk Lehmann 2005:31). In *Concept* (soos aangehaal in Grové 1980:4), stel Brink sy siening oor die skrywer soos volg: “He is the anarchist who accepts no authority outside the work itself; he is the terrorist who regards nothing as sacred, and attacks in the name of freedom ... the writer is the rebel who fights in the name of the essentially human values”. Die gebruik van politieke gelaaiete woorde soos “anargis”, “terroris”, “rebel” en “vryheid” in hierdie stelling – wat spruit uit politieke onlus – beklemtoon Brink se siening van die sosiale verantwoordelikheid van die skrywer.

Volgens Diala (2006:92) is Brink se veroordeling van apartheid hoofsaaklik gegrond op ’n oortuiging dat apartheid die menslikheid van die Afrikaner verarm, en dat dit die beste eienskappe in die Afrikaner self misken. Brink (1983:19) skryf self dat apartheid slegs daardie kant van die Afrikaner uitbeeld wat deur vrees, suspisie en hardkoppigheid gekenmerk word, en dat dit die Afrikaner se ontsag vir die lewe, sy romantiek, sy sin vir die mistieke, sy band met die aarde, sy vrygewigheid en sy empatie heeltemal misken. Brink se beskouing van die plig van die andersdenkende skrywer (“dissident writer”) – wat beskou kan word ’n voorbeeld van iemand wat die tradisionele narratiewe wat ’n bepaalde regime onderhou uitdaag – gedurende apartheid was nie net die bevryding van swart mense nie, maar veral ook die bevryding van die Afrikaner van die ideologie van apartheid (vergelyk Diala 2006:92). Dit was die taak van die hierdie andersdenkende skrywer tydens apartheid om, met empatie en begrip



van die Afrikaner se eie situasie, die Afrikaner van sy potensiaal bewus te maak (Brink, 1983:20):

[His] struggle is not just against what is evil in the Afrikaner, but for what he perceives to be his potential for good. In other words, it is not just a struggle aimed at the liberation of blacks from oppression by whites, but also a struggle for the liberation of the Afrikaner from the ideology in which he has come to negate his better self. The dissident struggles in the name of what the Afrikaner could and should have become in the light of his own history, had he not allowed adversity (both real and imaginary) to narrow down his horizon to the small hard facts of mere physical survival.

Hierdie siening, naamlik dat dit die taak van die andersdenkende skrywer is om deur middel van alternatiewe narratiewe groter begrip van 'n situasie, 'n groep of selfs 'n ideologie te bewerkstellig, geld in Brink se geval nie net vir hom as romanskrywer nie, maar ook vir hom as politieke figuur en anti-apartheidskrywer.

Die vernuwende invloed wat Brink op die Afrikaanse literêre toneel gehad het blyk duidelik uit resensies en studies oor sy indrukwekkende oeuvre. As omstrede figuur het Brink plaaslik en internasionaal bekendheid verwerf nie net as romanskrywer nie, maar ook onder andere as akademikus, kritikus, vertaler, dramaturg. Ná Brink se dood in 2015 stroom huldeblyke uit die internasionale literêre gemeenskap in. Die *New York Times* verwys na hom as Suid-Afrika se “literêre leeu” (Cowell 2015, my vertaling), terwyl die BBC Brink beskryf as “brave and hugely influential” (BBC 2015). Die Nederlandse skrywer Andriaan van Dis (2015) verwys na die “grote erfenis” wat Brink nagelaat het. Tydens sy leeftyd het die ontvangs van Brink se werk gewissel van lofredes tot skerp (en dikwels persoonlike) aanvalle. Painter (2005a:3) verwoord dit soos volg: “Dit het lank geduur vir Brink om na waarde geskat te word in die Afrikaanse letterkunde, en vandag is die lofredes en mediabelangstelling weer miskien ietwat oordrewe”. Die wye mediablootstelling<sup>48</sup> en internasionale erkenning het egter van Brink meer as 'n skrywer en literêre figuur gemaak – hy was 'n publieke persona met aanhangers wêreldwyd wat noodgedwonge moes deelneem aan die “literatuur as spektakel of soort sirkus” (Viljoen

---

<sup>48</sup> In 'n onderhoud erken Brink dat publikasie en mediaveldtogte 'n sentrale deel van publikasie geword het en dat hy as skrywer, hoewel hy dit glad nie geniet nie, tog daaraan deel moet hê ter wille van uitgewers en ander rolspelers. Hy erken terselfdertyd dat daar tog 'n “aantrekkingskrag” aan die “spektakel” is, aangesien dit aan skrywers die geleentheid bied om in kontak met hulle leserspubliek te bly (vergelyk Viljoen 2005:163-164). Hier is Bourdieu se konsep illusio tersaaklik, waar Brink hom duidelik oorgee aan die “reëls van die spel”, soos in afdeling 3.2.3 bespreek word.

2005:163). Brink was, aldus Painter (2005a), “’n skrywer wat nie net die Afrikaanse prosakuns tot wasdom help bring het [...] nie, maar wat ook die politieke verbeelding en sensitiwiteit (of gebrek daaraan) van veral wit Afrikaanse lesers konsekwent uitgedaag het.”

Te midde van hierdie publieke skouspel was daar by Brink voortdurend ’n terugkeer na taal en die tekortkominge van taal te bespeur – in sy prosa sowel as in baie van sy akademiese publikasies. Volgens hom was “[d]ie idee dat jy nooit te veel vertrou moet hê in wat die woord kan oordra nie [...] een van die vrugbaarste invloede” (Viljoen 2005:165) op sy skryfwerk. Hierdie konstante besinning oor taal en die vele fasette daarvan word ook duidelik wanneer daar spesifiek na Brink as vertaler ondersoek ingestel word, soos dit in volgende hoofstukke sal blyk.

### **3.4 Brink se vertaalopvatting**

Vir die doeleindes van hierdie studie word die konsep *vertaalopvatting* gedefinieer as ’n individu se spesifieke definisie, beskouing en persepsie van vertaling. Die term verwys dus na ’n algemene begrip van en ingesteldheid teenoor vertaling in den breë. In hierdie onder afdeling word Brink se vertaalopvatting beskryf aan die hand van ’n verskeidenheid buitetekstuele bronne waarin hy na vertaling verwys. Sodoende kan die kernaspekte van Brink se vertaalopvatting afgelei word ten einde in die volgende hoofstukke te ondersoek tot watter mate hierdie vertaalopvatting in sy vertaalprodukte vergestalt word.

In ’n gesprek met De Vries (1972:21) noem Brink dat die meeste van die vertalings wat hy oor die jare gedoen het, en veral die jeugboeke, gewoon projekte was “om die pot aan die kook te hou”. Ander vertalings sien hy as “vingeroefeninge”. Brink beskryf sy siening van hierdie vertalings soos volg:

Die meeste van die vertalings wat ek doen ... veral jeugboeke ... is eenvoudig om die pot aan die kook te hou. Maar die ander is inderdaad ’n soort oefening, soos toonlere.

Biografiese bronne soos Brink se biografie (De Kock 2019) en sy briewe aan Ingrid Jonker (Galloway 2015) beklemtoon Brink se beskouing van vertaling as inkomstebron. De Kock (2019:150, vetdruk toegevoeg) merk byvoorbeeld op dat “in 1967 is [Brink] van plan om die volgende jaar wéér Europa toe te reis en dus moet hy, ten spyte van sy “*misère*”, **voortswaeg met vertalings om kostes te dek**”. Dit wil voorkom of Brink se reise na Europa, of minstens die kostes verbonde aan sodanige reise, ’n belangrike rede was vir die groot aantal vertalings wat hy in die sestigerjare gepubliseer het. De Kock (2019:153) verwys na ’n dagboekinskrywing waar Brink ’n som maak van die aantal vertalings wat hy moet doen:

Brink se rusteloosheid jaag hom terug Parys toe, waar hy ’n onstuimige jaar deurbring in sy ewige soeke na liefde. Om die kostes te help dek moet hy, “soos die Israeliete vanslewe, nog elke dag my gewone aantal bakstene lewer. In my geval beteken dat [sic] ek 4 boeke per maand moet vertaal.” Om vier boeke per maand te vertaal sou ’n hoogs uitsonderlike prestasie wees – veral vir iemand wat met een vinger tik. Mens kry amper die indruk dat Brink hier sy gebruikelike voorliefde vir oordrywing inspan, hoewel die spoed waarteen hy geskryf en vertaal het inderdaad haas ongelooflik was.

Die lys van Brink se vertalings wat in addendum B aangebied word, suggereer egter dat Brink inderdaad nie oordryf het nie. Veral in die sestigerjare lewer hy tientalle vertalings – dikwels jeugboeke, en gereeld uit Frans. Vir Brink is baie van hierdie vertalings egter nie ’n taak waarna hy uitsien nie. In die meeste van sy briewe aan Ingrid Jonker waarin hy na vertaling verwys, is dit in negatiewe terme. So byvoorbeeld verwys hy in een brief na vertaling as ’n “siellose soort werk” (Galloway 2015:56, vetdruk toegevoeg):

Ek is moeg vanaand. Heeldag gesit en peuter aan die Stellenbosch-lesings – wat nog ver van klaar af is – en toe weer vanaand ’n skof vertaalwerk gedoen. **Dis so ’n siellose soort werk. En al is dié boek Engels**, het hy nou juis dié soort styl wat so *swaar* vertaal. **Ek verkies enige tyd Frans**. Maar as mens nie anders kan nie, help dit ook nie om te kla nie. **Die kontant is eenvoudig nodig**. (Brink aan Ingrid Jonker. Galloway 2015:56)

Dit is nie heeltemal duidelik na watter boek Brink hier verwys nie, maar dit is interessant dat hy opmerk dat hy eerder verkies om uit Frans as uit Engels te werk, al sou laasgenoemde waarskynlik makliker en vinniger wees – soos die frase “al is dié boek in Engels” aandui. Brink verwys in hierdie brief weer na die finansiële aspek van die vertaalwerk – dat die “kontant” wat hy daarvoor sou verdien “eenvoudig nodig” is. In talle van Brink se briewe aan Jonker kom

soortgelyke verwysings na sy vertaalwerk voor. Hy dui dikwels op die geld wat hy sou verdien, op hoe vinnig hy 'n bepaalde vertaling kan afhandel, en op hoeveel vertalings daar nog vir hom voorlê. In die onderstaande tabel word 'n opsomming van Brink se verwysings na vertaling in sy briewe aan Jonker verskaf (Galloway 2015):

Datum	Verwysing na vertaling	Bl.
26/06/1963	“Die vertalings lê nog beskuldigend en wag.”	101
3/09/1963	“Tussendeur moet ek vertaal: nog vyf boeke.”	173
4/09/1963	“Ek werk nog, vertaal nog. Vrydag, Deo volente, maak ek die Egipte-boek se opvolger (Mesopotamië) klaar; John Malherbe betaal altyd <i>dadelik</i> .”	176
9/09/1963	“Ek het vandag aan een van Bartho se vertalings begin, 'n Simenon (Maigret) wat héérlik maklik vertaal sodat ek dalk volgende week al kan klaarmaak.”	187
12/09/1963	“Tussenin vertaalvertaalvertaal ek – gelukkig is Simenon spannend en vinnig – én werk aan die novelle.”	191
23/09/1963	“Intussen <i>werk</i> ek. Het gister Bartho se eerste vertaling klaargemaak (20 000 woorde die laaste twee dae gedoen)”	205
23/10/1963	“En die ou Simenon-vertaling is nog daar – werk van Maandag af teen 10 000 woorde per dag, want ek wil môre klaarmaak sodat ek voortaan ongehinderd aan <i>Orgie</i> kan werk.”	236
2/11/1963	“Origens vertaal ek my vrek. Vandag kom John Malherbe se boek klaar, ek vra hom om die tjek na jou adres toe te stuur sodat ons kan geld hê [...]. Ek het hom in <i>drie dae</i> vertaal!”	251
26/11/1963	“Hier sit alles verstrak in gewoonte – 'n mimiek sonder sin, 'n volslae gebrek aan enige kommunikasie. En ek voel uitgeskryf en sat – nie eens dié hawetjie om heen te vlug nie. Vertaal dan maar, meganies, dag na dag? Skort “lewe” op en leer bestaan soos 'n [Ivan] Pavlov-hond?”	266
28/11/1963	“Ek het gisteraand 'n proefvertaling van <i>Die ambassadeur</i> gemaak – die begin van die derde deel (“Hoe kan ek chronologies van haar praat ...”) en die paar mense aan wie ek dit gewys het, sê dis mooier as die Afrikaans. Ek hoop die res vlot ook. Dis hels moeilike werk, maar 'n uitdaging, én 'n baie goeie oefening. Maar eers móét ek Bartho se Colette doen – 250 bladsye fyngedruk – en dié vertaal so <i>swaar</i> !”	276
7/12/1963	“Ek werk nie meer lekker aan <i>Die ambassadeur</i> se vertaling nie. Moet eers weer iets anders soek om lus op te wek.”	283

Tabel 4: Brink se verwysings na vertaling in briewe aan Ingrid Jonker.<sup>49</sup>

In die laaste twee verwysings in die tabel maak Brink melding van sy vertaling van *Die ambassadeur*. In November 1963 is hy opgewonde oor die proefvertaling van die roman, waarvan hy sê dat “hels moeilike werk” (Galloway 2015:276) is. Hy noem dat mense wat

<sup>49</sup> In die tabel word die datum van die brief in die eerste kolom aangedui, Brink se woorde word direk in die middelste kolom weergegee, en die derde kolom bevat die bladsynommer van die bronverwysing, naamlik Galloway (2015).

hierdie proefvertaling gelees het, dit beskryf as “mooier as die Afrikaans”. Hierdie opmerking is besonder interessant gegewe hoe Brink later sy eerste selfvertaling van *Die ambassadeur* sou beskryf, naamlik as ’n “embarrassingly deficient” vertaling (vergelyk Brink 1985:9, en die bespreking in afdeling 4.2.1.3).

In een van die betreklik min positiewe uitsprake wat Brink oor maak, merk hy as volg teenoor De Vries (1972:22) op:

BRINK: Ek dink om werklik in die tekstuur van ’n skrywer in ’n ander taal se werk ... ’n gróót skrywer s’n ... in te kom en te probeer agterkom waaróm werk hierdie boek? of wat laat hierdie passasie werk? – dit bring ’n eienaardige soort broederskap amper. Die meeste wat ek dit gevoel het, was in my vertaling van *Richard III* van Shakespeare.

DE VRIES: Waaraan sou jy dit toeskryf?

BRINK: Miskien was dit omdat Shakespeare ... hy woon so op die bergtoppe, en hoe goed ek ook al sy stukke mag geken het, toe ek gaan sit en vertaal het, het ek aan die ander kant van die lessenaar kom sit. Ek het hom natuurlik geken as toeskouer, as student, as leser. Maar toe het ek vir die eerste keer gesit waar Shakespeare by wyse van spreke gesit het. Ek kon amper voel hoe hy hiér tong in die kies gehad het, hoe hy hiér gedink het: goed, kom ons gee hulle die ‘works’; hier: kom ons trek al die ‘stops’ uit. En dit bring ’n soort broederskap ... en ’n ontdekking van hoe ander mense werk. Die ontdekking berus net op intuïsie, natuurlik, maar ... dis ’n gevoel van, nou verstaan ek ’n bietjie meer van jou as mens hier agter die boek. En ons skrywers teer tóg maar op *mense!*”

Brink sê (in De Vries 1972:22) dat hy hierdie “broederskap” veral met sy vertaling van Shakespeare se *Richard III* ervaar het. Vir hom was dit omdat, toe hy as vertaler aan die teks begin werk het, hy as ’t ware “aan die ander kant van die lessenaar” gaan sit het “waar Shakespeare by wyse van spreke gesit het”: “Ek kon amper voel hoe hy hiér tong in die kies gehad het, hoe hy hiér gedink het: goed, kom ons gee hulle die ‘works’ hier: kom ons trek al die ‘stops’ uit.” Vir Brink bring dít die gevoel van “broederskap” teweeg – ’n ontdekking van hoe ander mense werk” (De Vries 1972:22). Hierdie ontdekking, meen hy, “berus net op intuïsie”, maar dit lei daartoe dat hy die ander skrywer “as mens [...] agter die boek” beter verstaan. “En ons as skrywers,” meen Brink, “teer tóg maar op *mense!*”. Met hierdie stelling bring Brink dus die aard van die vertaalhandeling tot ’n mate met dié van die skryfhandeling in verband.

Wanneer hy in dieselfde onderhoud oor sy werksproses as sodanig praat, is dit egter nie duidelik of hy sy skryfwerk anders benader as vertaling nie. Hy sê naamlik dat hy nie op enige plek kan werk nie – hy moet sy “vertroude omgewing” hê, en as hy op ’n nuwe plek kom, “kan [hy] ook ’n ruk lank nie skryf nie tot [hy hom] ingeleef het daar”, anders “bly iets tussen [hom] en die onderbewuste heeltemal tóé” (Brink in De Vries 1972:22). Wanneer hy egter “sit en werk”, sê Brink, kan hy “geweldig intensief” werk: “Maar wanneer ek dan regtig werk, dan werk en nét aan daardie ding en dan kan ek in ’n uur geweldig baie doen. As ek vertaal, vertaal ek byvoorbeeld ’n drama in twee of drie dae omdat ek niks anders tussenbeide toelaat nie” (Brink in De Vries 1972:23). Dit is hier nie duidelik of Brink wanneer hy self skryf wel iets anders “tussenbeide” sou toelaat nie, en of hy op ’n nuwe plek wel sou kon vertaal al sou hy dan nie kon skryf nie. Of hy ook ’n behoefte aan toegang tot die “onderbewuste” het wanneer hy vertaal, soos wanneer hy skryf, is ook nie duidelik af te lei nie.

Wanneer Brink egter na die skep van sy eie romans in Engels verwys, maak hy dit duidelik dat hy hierdie proses nie as *vertaling* beskou nie (Brink 2009a:13):

Nee, ek “vertaal” nie my werk nie! Ek skryf elke boek in twee tale: daarom verskil die twee weergawes ook gewoonlik van mekaar. Soms subtiel, soms blatant. Omdat elke taal iets het wat in geen ander taal gesê kan word nie, stuur elk van die twee tale waarin ek skryf in ’n effens ander rigting.

Hy maak ’n soortgelyke stelling hier onder, maar hier beklemtoon hy die onderskeid tussen sy kreatiewe proses aan die een kant, en wat hy as “a mechanical process of translating” beskou aan die ander kant (Peñalver 2015):

It is never a mechanical process of translating, it is writing a book and then going back to it and redoing it in the other language. I rewrite it from scratch. Therefore, the two versions are always different.

Wanneer Brink verwys na hoe hy te werk gaan wanneer hy ander skrywers se werk vertaal, in vergelyking met sy benadering tot sy eie romans, merk Brink (in Roe 2000) soos volg op:

As an award-winning translator of Spanish, German, English and French works into Afrikaans, Brink says that, when translating someone else’s work, he is completely faithful to the original. “But when it’s my book I don’t give a damn about the original author.”

Dit blyk dus dat, wanneer dit oor die vertaling, en later die gelyktydige skryf in twee tale, van sy eie romans gaan, Brink 'n ander perspektief het. Hy vind die selfvertalingsproses van *Die ambassadeur* positief en beskou dit as 'n “baie goeie oefening”, al is dit “hels moeilike werk” (Galloway 2015:276). Sy proses van gelyktydig skryf word vir hom 'n kreatiewe proses waardeur hy die moontlikhede van taal ontgin. Dit het vir hom mettertyd meer as 'n noodgedwonge praktyk of politieke boodskap geword, en in 'n onderhoud met Viljoen (2005:161) noem Brink dat hy hierdie proses so waardevol vind dat hy later nie meer daarsonder kon of wou skryf nie:

Dit is natuurlik nie meer nodig nie, maar nou kan ek eintlik nie anders nie, want elke taal is amper soos 'n venster met 'n ander kleur glas waardeur jy na 'n bepaalde toneel kyk. Dit is die fassinering met die anders-maak en anders-lyk van die wêreld as gevolg van die feit dat jy 'n ander taal gebruik, wat maak dat ek heeltemal versot geraak het daarop en eintlik nie meer anders kan of wil nie. Daarom voel ek het ek nie eintlik veel van 'n keuse nie; ek wil en ek moet so aangaan.

Soos Brink se uitsprake oor vertaling in hierdie afdeling aandui, is dit duidelik dat hy vertaling van ander skrywers se werk as 'n meganiese, siellose proses beskou het. Vir hom was sodanige vertalings 'n manier om inkomste te verdien. Hy verwys dikwels na hoe vinnig hy 'n vertaling kon afhandel, en hoe spoedig 'n uitgewer vir 'n vertaling sou betaal. Brink gee ook te kenne dat sy vertalings van ander outeurs gewoonlik “heeltemal getrou is aan die oorspronklike” (Roe 2000, my vertaling). Hy meld hierdie benadering byvoorbeeld ook in die vertalersnota van *Huckleberry Finn*, soos in 5.2.1.3 aangedui word. Wat die ontleding van Brink se vertalings van ander skrywers se werk in hoofstuk 5 behels, word daar met sy vertaalopvatting die verwagting geskep dat hy die brontekste nou sal navolg.

Met verwysing na sy eie romans, beklemtoon Brink telkens dat hy sy latere werk (met die uitsondering van *Die ambassadeur* en *Kennis van die aand*) nie vertaal nie, en dat die twee weergawes van 'n teks altyd van mekaar verskil. Die verwagting wat hierdie tekste betref is dus dat die ontledings in hoofstuk 4, en veral in afdeling 4.3, waar voorbeelde van Brink se tweetalige tekste ondersoek word, sodanige verskille sal aantoon.

### **3.5 Samevatting**

Koster (2000:50-51) raak 'n belangrike en problematiese kwessie aan met verwysing na die verbande wat daar getrek kan word tussen bepaalde standpunte wat 'n vertaler oor 'n vertaling maak en afleidings wat oor die vertaling gemaak kan word uit 'n vergelyking van die bron- en doeltteks:

If one takes the case of an individual translator and establishes, on the grounds of a comparison of (a corpus of) source and target texts, a certain view on the texts or on the way they should be rendered, in short a translator's implicit poetics, and if one studies the normative pronouncements made by that same translator, uttered perhaps in forewords, footnotes, reviews, essays and the like and establishes the translator's explicit poetics and if one found those two would not be in agreement with each other (which, as history tells us, happens all the time), how would the difference between the two have to be assessed? As a signal that you can't take the translator at her word? As a sign that the comparative procedure is not adequate? Or as a strong argument in favour of the case that the attempt to relate them at all is futile? These questions can hardly be answered. I do believe it is an important problem [...]

Hierdie probleem is inderdaad besonder relevant, maar myns insiens lê die waarde van sosiologiese perspektiewe op vertaling, soos in die hierdie hoofstuk aangetoon is, daarin dat hulle juis 'n raamwerk skep waarbinne die vertaler se habitus, en die sosiale konteks waarin vertalings gesitueer is, as moontlike motiverings vir bepaalde verskynsels op teksvlak beskou kan word. Wolf (2007:27) dui op 'n moontlike tekortkoming van die sosiologiese teorieë in vertaling. Sy argumenteer naamlik dat daar binne sodanige raamwerke, wat tot 'n mate verby die teksgebonde paradigmas beweeg waarbinne vertaling tot voor die kulturele wending bestudeer is, die gevaar bestaan van 'n sosiologie van vertaling sonder die vertaling. Daar word dikwels binne hierdie teorieë soveel aandag geskenk aan al die faktore rondom vertalings, en spesifiek die kenmerke en samestellings van die omgewings waarin vertalings funksioneer, dat daar kwalik aandag geskenk word aan vertaling as sodanig. Die huidige studie poog om 'n bydrae te lewer tot hierdie uitdaging deur 'n analise van vertalings binne die konteks van 'n spesifieke sosiologiese perspektief te onderneem (vergelyk ook 1.5.6).



## Hoofstuk 4: Brink as selfvertaler en tweetalige skrywer

### 4.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk val die fokus op Brink as selfvertaler en tweetalige skrywer. Korpustekste wat die produk van onderskeidelik selfvertaling en tweetalige skryf is, word ondersoek. Soos reeds genoem (vergelyk 1.6) is die doel van die ontleding van voorbeeldmateriaal om die vertaalbenadering wat Brink volg aan die hand van uittreksels uit die tekste na te speur. Waarop daar dus in hierdie en in die volgende hoofstuk gefokus word, is besprekings van relevante gedeeltes uit die betrokke korpustekste wat die verband illustreer tussen elke bron- en doelteks (oftewel tussen Afrikaanse en Engelse weergawes van Brink-tekste in gevalle waar daar nie van bron- en doeltekste sprake is nie, vergelyk 2.4.4).

Soos in afdeling 1.6 uiteengesit word en in die tabel hier onder weergegee word, is vier kategorieë geïdentifiseer wat as model gebruik is om relevante teksgedeeltes in hierdie hoofstuk te selekteer

Tekspaar	Kategorie			
	A	B	C	D
Die ambassadeur / The ambassador	Vertelstyl: Vertellers; godsdiens	Seksuele elemente	Milieu	Kenmerkende taalgebruik
Kennis van die aand / Looking on darkness	Vertelstyl: Tematiek; godsdiens	Seksuele elemente	Milieu	Kenmerkende taalgebruik
Duiwelskloof / Devil's valley	Vertelstyl: Magiese realisme	Seksuele elemente	Milieu	Kenmerkende taalgebruik
Bidsprinkaan / Praying mantis	Vertelstyl: Magiese realisme	Seksuele elemente	Milieu	Kenmerkende taalgebruik

Tabel 5: Kategorieë gebruik vir die ontleding van voorbeeldmateriaal in hoofstuk 4

Daar word spesifiek klem gelê op teksgedeeltes wat besonder relevant is nie net in terme van verskille en/of ooreenkomste tussen die Afrikaanse en Engelse weergawes van die teks nie, maar wat ook spesifiek relevant is binne die konteks van die werk self (vergelyk afdeling 1.6).

So word daar byvoorbeeld in die analise van *Die ambassadeur / The ambassador* onder andere klem gelê op die verskil in die mate van eksplisiteit waarmee die seksuele in die Afrikaanse en Engelse tekste hanteer word. In die loop van die besprekings sal dit ook telkens duidelik word dat daar dikwels moontlike redes of oorwegings vir bepaalde verskille of ooreenkomste voorgestel kan word, en dus sal daar, waar van toepassing, ook na die breër konteks waarbinne die tekste geskep en gepubliseer is verwys word. (vergelyk afdeling 4.2.1.5).

In die eerste onderafdeling wat volg (4.2), word daar gefokus op Brink as selfvertaler. Twee Brink-romans en hulle onderskeie vertalings word as selfvertalings beskou (vergelyk die bespreking in 4.2 hier onder), te wete *Die ambassadeur / The ambassador* en *Kennis van die aand / Looking on darkness*.<sup>50</sup> Die bespreking van *Die ambassadeur / The ambassador* kom eers aanbod, waarna die fokus verskuif na *Kennis van die aand / Looking on darkness*. Die tweede onderafdeling (4.3) wat aan bod kom, fokus op die romans *Duiwelskloof / Devil's valley* en *Bidsprinkaan / Praying mantis* onderskeidelik as voorbeelde van Brink se tweetalige skryfproses. In hierdie onderafdeling word die bespreking van die onderskeie tekste ook telkens gekontekstualiseer deur te verwys na byvoorbeeld die breër konteks waarbinne die tekste geskep en ontvang is. Die hoofstuk eindig met 'n opsommende beskouing van selfvertaling en tweetalige skryf met verwysing na Brink se oeuvre na aanleiding van die ontleding van die tekste in die voorafgaande afdelings (vergelyk 4.4).

---

<sup>50</sup> Wanneer daar na sowel die Engelse en die Afrikaanse weergawe van 'n spesifieke teks verwys word, word hierdie skryfwyse (byvoorbeeld *Die ambassadeur / The ambassador*) om praktiese oorwegings gebruik.

## 4.2 Brink as selfvertaler

In hierdie onderafdeling, met die fokus op Brink as selfvertaler, word daar spesifiek verwys na die *Die ambassadeur* (1963) en Brink se twee Engelse vertalings van die roman, albei getiteld *The ambassador* (1964 en 1985 onderskeidelik), en na *Kennis van die aand* (1973) en die Engelse vertaling *Looking on darkness* (1974). Hierdie romans is belangrik in Brink se oeuvre en in die konteks van hierdie studie omdat hulle spesifieke bakens in sy vertaal- en skryfproses verteenwoordig. In 1964 onderneem Brink 'n selfvertaling van *Die ambassadeur* – die eerste keer dat hy een van sy eie romans vertaal – as 'n “toontoets in die water” (Brink 2004). Soos in die bespreking hier onder gesien sal word, beskou Brink (2004) hierdie poging egter as een wat “erbarmlik misluk” het omdat, meen hy, sy Engels te “onsekuur” was. In 1973 word Brink se roman *Kennis van die aand* in Suid-Afrika verban. Hy besluit dat hy nie deur sensuur stilgemaak wil word nie, en begin dadelik om die roman in Engels te vertaal – “met die hulp van vriende” (Brink 2004). *Looking on darkness*, Brink se tweede selfvertaling, verskyn in 1974 in Brittanje – 10 jaar nadat sy eerste selfvertaling, *The ambassador*, gepubliseer is. Ná die publikasie van *Looking on darkness* skep Brink 'n Afrikaanse sowel as 'n Engelse weergawe van al sy romans. Hy sê dat sy vertaal- en skryfproses mettertyd begin versmelt het in 'n tweetalige skryfproses (vergelyk afdeling 3.4). Gevolglik beskou en publiseer Brink ál sy romans wat ná *Looking on darkness* in Engels en in Afrikaans verskyn nie as vertalings nie, maar as twee afsonderlike werke in Afrikaans en Engels. In 1985 onderneem Brink 'n hervertaling<sup>51</sup> van *Die ambassadeur*, an “entirely new translation” (Brink 1985:10), wat daarom die mees onlangse Brink-tekst is wat hy self as 'n *vertaling* beskou. Hy sê dat hy wel in die versoeking was “to undertake a complete rewriting” (Brink 1985:10), maar dat hy besluit het om tog die kern van die roman in sy oorspronklike konteks behoue te laat bly.

In die res van hierdie onderafdeling word daar gefokus op Brink se selfvertalings. *Die ambassadeur* / *The ambassador* word ondersoek, waarna 'n bespreking van *Kennis van die aand* / *Looking on darkness* aan bod kom. Daar word telkens eers 'n bondige bespreking en 'n kontekstualisering van die teks aangebied, waarna 'n analise van relevante teksgedeeltes volg. Die onderafdeling word afgesluit met 'n samevatting van Brink as selfvertaler.

---

<sup>51</sup> In hierdie verhandeling word hervertaling beskou as die proses waartydens 'n werk vertaal word wat reeds in dieselfde taal vertaal is, of as die produk wat voortspruit uit hierdie proses (vergelyk Tahir Gürçağlar 2009:233).

## 4.2.1 Die ambassadeur / The ambassador

### 4.2.1.1 Storielyn

In *Die ambassadeur* vertel Brink die verhaal van Stephen Keyter, ’n jong Suid-Afrikaanse diplomaat in Parys, wat by ’n meisie, Nicolette Alford betrokke raak. Hulle verhouding is stormagtig en van korte duur, en Keyter verkeer onder die indruk dat sy hom met sy bestuurder, die ambassadeur Paul van Heerden, verkeer. Keyter<sup>52</sup> skryf ’n verslag waarin hy die ambassadeur verklaar en die besonderhede van die verhouding onder die aandag van die owerhede in Pretoria bring. Uit die wisselende vertelperspektiewe waarmee die verhaal aangebied word, leer die leser egter dat Keyter onder ’n wanindruk verkeer het, en dat die ambassadeur en Nicolette se verhouding eers ’n aanvang geneem het nadat sy en Keyter reeds uitmekaar is. Deur die loop van die roman – soos uitgebeeld in sy verhouding met Nicolette, sy vrou en sy dogter en in terugflitse na sy verlede – ondergaan die ambassadeur ’n ontwikkelingsproses en hy maak uiteindelik vrede met homself. Keyter se verslag word uiteindelik nie aanvaar nie, en hy neem sy eie lewe.

Die roman word in vyf verskillende afdelings aangebied, waarin daar telkens ’n ander verteller aan die woord is. In die eerste afdeling, “Derde Sekretaris”, is die karakter Stephen Keyter die verteller en die verhouding tussen Keyter en Nicolette word vanuit Keyter se perspektief beskryf. Die leser word met sy waarnemings, gedagtes en vermoedens gekonfronteer – oor sy kinderjare, sy belewenis van sy werk as diplomaat en veral oor Nicolette en die ambassadeur. In die tweede afdeling, “Kroniek”, is ’n anonieme waarnemer die verteller wat die “chronologiese gang van Keyter se relaas” voortsit (Kannemeyer 2005:394). Hierdie afdeling stem chronologies gedeeltelik ooreen met die vorige en volgens Kannemeyer (2005:394) bring “die ongenoemde waarnemer [...] ’n korrekatief op Keyter se foutiewe interpretasies in verband met die verhouding tussen die Ambassadeur en Nicolette”, terwyl “Keyter se sogenaamde ‘bewyse’” omver gewerp en “bepaalde gebeurtenisse in ’n ander perspektief” gestel word. Die

---

<sup>52</sup> In die bespreking en ontleding van tekste wat volg, word die name van karakters gebruik soos hulle telkens in elke roman bekend word. So byvoorbeeld word daar na Stephen Keyter as “Keyter” verwys, na Nicolette as “Nicolette” en na Paul van Heerden as “die ambassadeur”. So ook word daar in latere ontledings na Josef Malan as “Josef” verwys, na Flip Lochner as “Flip”, Kupido Kakkerlak as “Kupido”, Huckleberry Finn as “Huck”, Pinkie Brown as “Pinkie”, Gertie van Greunen as “Gertie”, ensovoorts. Hierdie besluit is geneem ten einde die lees te vergemaklik, veral waar teksgedeeltes in die ontledings direk aangehaal en bespreek word.

derde afdeling, “Ambassadeur”, waarin die ambassadeur Paul van Heerden as verteller optree, bevat “los indrukke van sy ervarings met Nicolette, terugflitse in sy persoonlike verlede, [...] briewe van Erika [sy vrou] uit Italië en flitse uit die hede (veral uit die Ambassade-lewe)” (Kannemeyer 2005:394). In die volgende afdeling, “Nicolette”, maak Brink van ’n bewussynstroomtegniek gebruik waarin Nicolette as verteller haar interpretasie van veral haar verhoudings met Keyter en die ambassadeur aanbied. “Patroon”<sup>53</sup>, die laaste afdeling, het sowel die ongenoemde waarnemer as die ambassadeur afwisselend as vertellers wat die uiteinde van die verhoudings tussen Nicolette en Keyter en Nicolette en die ambassadeur, asook die gebeure rondom Keyter se dood en die uiteindelijke ontknoping aanbied.

Kannemeyer (2005:395) wys daarop dat daar in *Die ambassadeur* van ’n aantal belangrike intertekste gebruik gemaak word, en die ontwikkelingstog van die ambassadeur word gegrond op veral Dante se *Divina commedia*. In die verloop van die roman, naamlik, “begin die Ambassadeur twyfel aan die ‘orde’ wat hy verteenwoordig, probeer hy loskom van die ‘stelsel’ waarin hy vasgevang is en onderneem hy ’n reis om die ‘skyn’ te vernietig en die ‘warmte’ te vind” (Kannemeyer 2005:395). Op hierdie tog is Nicolette sy gids – letterlik soos sy hom deur Parys begelei, maar ook metafories as ’n gids wat hom “die keuse tussen hemel en hel, goed en kwaad laat” (Kannemeyer 2005:395). Wanneer die ambassadeur uiteindelik alles verloor, “afgestroop van alle oortollighede”, “vind [hy] die lewe in sy omvattendste sin” en het hy nie meer ’n gids nodig nie (Kannemeyer 2005:396-397).

#### 4.2.1.2 Bespreking van die teks<sup>54</sup>

Kannemeyer (2005:229) merk op dat daar in Suid-Afrika in die sestiger- en sewentigerjare ’n “polarisasie [...] tussen die skrywers aan die een kant en die owerheid, die Kerk en die literêre

<sup>53</sup> Die afdeling “Patroon” word “Pattern” in die eerste Engelse vertaling genoem, maar “Mosaic” in die hervertaling. Daar word in die volgende onderafdeling na die metaforiese implikasies van die mosaïekbeeld verwys.

<sup>54</sup> Die bespreking van die teks (hier, sowel as in onderafdelings wat volg) het dit nie ten doel om ’n omvattende resepsiestudie of verslag van die ontvangs van die teks te verskaf nie. Die klem val eerder daarop om die belangrikste faktore rondom die publikasie en ontvangs van elke bronteks (of tekspaar, in die geval van Brink se tweetalige tekste) aan te dui wat spesifiek relevant is vir die analyses, en wat moontlik insae kan verskaf oor moontlike redes of motiverings vir bepaalde vertaal- of skryfkeuses.

‘establishment’ aan die ander kant” bespeur kon word, wat daartoe gelei het dat die invloed van Sestig verder gestrek het as net die letterkunde. Hy meen dat die “die hele maatskaplike bestel in Suid-Afrika” deur Sestig geraak is en dat “baie van die taboes en vooroordele van die samelewing” deur Sestig afgebreek en “die literêre, morele, godsdienstige en politieke konvensies van die Afrikaner” daardeur gewysig is (Kannemeyer 2005:229). As een van Brink se eerste romans (ná *Lobola vir die lewe* wat in 1962 verskyn het) wat as tekenend van die vernuwende Afrikaanse prosa beskou word (vergelyk Botha 1980:321 en Malan 1980:6), is hierdie verbreking van “taboes en vooroordele” en die bevraagtekening van die “konvensies van die Afrikaner” belangrike tematiese gegewens in die roman. Antonissen (1966:92) beklemtoon die “weselik godsdienstige problematiek” in die roman, asook die uitbeelding van “n wêreld waaraan ’n verliederlikte seksualiteit deur alle kronkels en lae van die mens [...] en van die stad heen homself uitwoed”. Malan (1980:33) som die roman se kontroversiële aard soos volg op:

*Die ambassadeur* is dié soort roman wat uiteenlopende reaksies tot gevolg het, aangesien dit tradisionele waardesisteme indringend bevraagteken. [...] Die sentrale rol van erotiek as ’n bestaansdimensie of die eensydigheid t.o.v. die Roomse misterie en die “reglynige Calvinisme” mag lesers bv. dwars in die krop steek [...]

In spesifiek Engelse ensiklopedieë en naslaanwerke oor Suid-Afrikaanse fiksie waar Brink se latere romans veral aandag verdien, word daar dikwels slegs terloops van *Die ambassadeur* of *The ambassador* melding gemaak as deel van Brink se oeuvre (vergelyk onder andere Heywood 2004; Wade 1986; Wentzel 2011). Wade (1986:247) verwys na die roman as “an earnest and somewhat gauche description of the identity crises suffered by South Africans brought into intimate contact with European culture.” Hy som die verhaal in een sin op: “a young South African diplomat in Paris, haunted by his ambassador’s sexual success with an enigmatic South African émigrée cocotte, first spies on his rival, sleeps with his wife, reports him to superiors, then gasses himself” (1986:247). Wentzel (2011:990) se samevatting toon raakpunte met bogenoemde beskrywing van die roman, en sy dui ook op die temas van reis, selfontdekking en selfaktualisering in haar opsomming van *The ambassador*: “the protagonist begins a journey of discovery and self-realization through erotic experience, a pattern that recurs in many later novels”.

Die verwysing na die seksuele in bogenoemde aanhalings dui op een van die opvallendste verskille wat daar tussen die Afrikaanse teks en die Engelse vertalings nagespeur kan word, en waarna daar in die analises in die volgende onderafdeling weer verwys sal word, naamlik die verskil in die mate van eksplisiteit waarmee daar na die seksuele verwys word. Hoewel *Die ambassadeur*, soos reeds genoem, in die sestigerjare as 'n werk beskou is wat grense in die Afrikaanse letterkunde uitgedaag het – spesifiek met verwysing na seksuele en religieuse elemente – is veral die verwysings na en uitbeelding van die seksuele aansienlik minder eksplisiet in die Afrikaanse teks as in die Engelse hervertaling. Dit is dan ook interessant dat Kannemeyer se bespreking van *Die ambassadeur* waarna vroeër verwys is, in teenstelling met byvoorbeeld Antonissen (1966) se bespreking, basies glad nie melding maak van die rol van die seksuele in die roman nie.

Zimble (2014) se interpretasie van *The ambassador*, in 'n werk getiteld *J.M. Coetzee and the politics of style*, fokus op van die belangrikste strukturele elemente van die roman. Veral die gebruik van verskillende vertellers en perspektiewe word bespreek in sy beklemtoning van die eksperimentele vernuwing wat Brink as een van die Sestigters in die Afrikaanse prosa teweeggebring het. Die verskillende oorvleuelende en teenstrydige weergawes van die verhouding tussen die ambassadeur en Nicolette – aangebied deur die verskillende vertellers beklemtoon volgens Zimble (2014:64) 'n sentrale tema, naamlik die “unattainability of perfect understanding”. Reeds in die eerste hoofstuk spreek Keyter die wens uit “to discover the whole truth” en sy vertrou in sy vermoë om 'n objektiewe verslag van gebeure te verskaf word deur die loop van die roman ondermyn deur wat die leser mettertyd kan erken as 'n wanvoorstelling van gebeure (vergelyk Zimble 2014:64). Die roman beklemtoon dus die beperkinge van perspektief en begrip deur die gebruik van verskillende vertelperspektiewe, en Zimble (2014:64) meen dat die verskillende modusse van vertelling ook die beperkinge van gedagtes en gevoelens beklemtoon. “Ways of speaking,” meen Zimble (2014:64), “produce and are produced by ways of being in the world.” Hierdie tema sal verder in die analise van die tekste hier onder ondersoek word – hoe die uitbeelding van karakters en vertellers beïnvloed word deur hulle posisies, hulle “ways of being in the world”, en terselfdertyd hoe hulle aard ook hulle “ways of being in the world” beïnvloed. Daar sal spesifiek verwys word na die “ways of speaking” van die karakters en hoe dit in die Afrikaanse en Engelse tekste onderskeidelik gerealiseer word.

Soos reeds genoem word die roman vanuit verskillende perspektiewe vertel – vyf vertellers bied hulle eie weergawe van die verhaal vir lesers aan en vorm ’n “mosaïek”, wat ook die titel van een van die dele in die hervertaling is. Die ooreenstemmende deel word in die Afrikaanse teks “Patroon” en in die eerste Engelse vertaling “Pattern” genoem. Volgens Sutherland (1986) is hierdie beeld belangrik: mosaïeke word gevorm uit afsonderlike fragmente. Ambassades is soewereine fragmente van state wat in die buiteland ingeplant word, en, meen Sutherland (1986), *The ambassador* “deals with the inevitable South African theme of apartheid. That is to say, separateness.” Volgens hom beklemtoon die roman die onmoontlikheid van afsonderlike ontwikkeling, die ideologie waarop “South Africa has pinned its hopes of salvation”. In die roman word die ambassadeur en die derde sekretaris ingetrek in ’n Paryse bestaan en daardeur verander – ten spyte van “the iron disciplines of diplomatic protocol and Dutch Calvinism” (Sutherland 1986). Sutherland meen dat, terwyl hulle in die amptelike Suid-Afrikaanse oog verraaiers is en immoreel optree, word hulle in werklikheid gelei na ’n bewuswording van hulle gemeenskaplike menslikheid. Hoewel Sutherland byna tersluiks verwys na die “amptelike Suid-Afrikaanse oog” wat die karakters en hulle handeling sou veroordeel, beklemtoon hierdie frase ’n belangrike faktor wat myns insiens ook na die breër konteks van Brink se roman – en waarskynlik die meeste van sy romans – verwys. Die “amptelike Suid-Afrikaanse oog” kan myns insiens, benewens na die hoofkantoor en amptenare in bevel in die roman, ook verwys na die werklike lesers van die roman – die breë Afrikaanse leserspubliek, sowel as lesers in meer amptelike en professionele hoedanighede – wat hulle afkeur van Brink se hantering van die godsdienstige en seksuele tematiek duidelik gemaak het (vergelyk die voorwoord van die hervertaling van *The ambassador*, waarna daar hier onder verwys word).

#### 4.2.1.3 *The ambassador: vertaling en hervertaling*

In die voorwoord tot die 1985-hervertaling van *The ambassador* skryf Brink (1985:9) dat die roman die gevolg is van sy tydperk as student in Parys van 1959 tot 1961. Hy noem dat die roman deel vorm van die Sestigters se “first wave of fiction”, wat volgens hom die poging van jong skrywers verteenwoordig om Afrikaanse fiksie van sy “colonial constraints” te verlos (1985:9). Deur moderne literêre neigings en tegnieke wat op daardie stadium in Europa gebruiklik was in hulle eie werk toe te pas, wou die Sestigters taboes op verskeie gebiede, onder andere godsdienst, etiek, seks en selfs narratiewe tegniek, verbreek en sodoende grense in die



Afrikaanse literatuur verskuif (1985:9). Hierdie “first wave of fiction” van die Sestigters het volgens Brink (1985:9) die weg gebaan vir ’n toenemende betrokkenheid by die sosio-politiese konteks in Suid-Afrika en die aanraak van meer eksplisiete temas in hulle latere werke. Brink (1985:9) meen verder dat die skryf van *The ambassador* (hoewel hy moontlik eweneens verwys na die skryf van *Die ambassadeur*) vir hom die uitdrukking was van ’n herevaluering van die toestand in Suid-Afrika op daardie stadium: “Everything I had taken for granted had to be re-examined: tribal customs and taboos, religion, relationships with groups and individuals and with the country itself, ideas, a view of history, plans for the future.” (1985:9; vergelyk ook Stade 1986).

Brink (1985:9) sê verder in die voorwoord dat ’n eerste “embarrassingly deficient” Engelse vertaling van *Die ambassadeur* in 1964 in Suid-Afrika verskyn het en in 1967 in Brittanje, met die titel *File on a diplomat*. Met hierdie uitspraak sluit Brink se beskouing van sy eerste vertaling van *Die ambassadeur* by die menings van teoretici soos Antoine Berman oor hervertaling aan, wat sê dat elke aanvanklike vertaling lomp is, en dat “[i]t is in the wake of this blind and faltering initial translation that the possibility of an accomplished translation arises” (Berman 1990, vertaal deur en aangehaal in Deane-Cox 2014:3).

In ’n essay op LitNet by die heruitgawe van *Kennis van die aand* sê Brink (2004) weer dat die eerste Engelse vertaling van *Die ambassadeur* “erbarmlik misluk het”, en hy skryf dit “minstens ten dele” daaraan toe dat “die Engels so onsekuur was, met die gevolg dat [hy] dit later moes hêvertaal”. Hierdie hervertaling was egter volgens hom ook ’n “extensive revision of the text itself”:

The present edition is an entirely new translation which is also the result of extensive revision of the text itself. The original version had been preceded by several early drafts; and in preparing this new edition I have in several cases restored earlier passages and scenes where these now appeared to me more satisfactory than their subsequent published versions. In the process I was tempted to undertake a complete rewriting, but I decided deliberately to preserve the essence of the novel in its original context. (Brink 1985:10)

Volgens hom het hy verskeie voorafweergawes geskep voordat die oorspronklike weergawe van die roman verskyn het, en hy noem dat hy met die skep van die 1985-hervertaling dikwels passasies en tonele in die boek teruggeplaas het wat wel in die voorafweergawes verskyn het,

maar nie in die oorspronklike weergawe nie (Brink 1985:10). Brink (1985:10) sê dat hy tydens hierdie proses in die versoeking was om 'n volledige herskrywing te onderneem, maar hy het doelbewus besluit om die “essensie van die roman in sy oorspronklike konteks” te behou (my vertaling). Hy beklemtoon dat die “punt” van die hervertaling, of “heruitgawe” soos hy dit stel, is dat dit *nie* 'n nuwe boek is nie, maar dat dit 'n vertrekpunt is – daarsonder sou hy nie sy volgende romans kon skryf nie. Brink skryf verder in die voorwoord tot die 1985-hervertaling dat dit 'n “ander soort skrywer was” wat *Die ambassadeur* geproduseer het, en dat hy lojaal moes bly aan daardie “jong man” se romantiese blik op die wêreld (1985:10; my vertaling).

Op die titelblad van die 1964-uitgawe van *The ambassador* (Brink 1964a), gepubliseer deur Centaur in Kaapstad, word daar aangedui dat die roman deur Brink vertaal is. Die voorblad van hierdie uitgawe maak egter nie melding daarvan dat dit 'n vertaalde werk is nie. Dit is opvallend dat die 1985-heruitgawe van *The ambassador* (Brink 1985), in Londen deur Faber en Faber uitgegee, nie op die titelblad of op die voorblad aandui dat die roman 'n vertaling is nie. Dieselfde geld die Amerikaanse uitgawe deur Summit Books (Brink 1986). Die uitgewers van die Engelse vertaling wat op die Suid-Afrikaanse mark gefokus is, dui dus op die titelblad aan dat die teks deur Brink vertaal is, terwyl die internasionale uitgewers dit nie doen nie. Daar sou dus geargumenteer kon word dat Brink as vertaler minder sigbaar is in die internasionale uitgawes van *The ambassador*, maar die toevoeg van Brink se voorwoord by die hervertaling, waar hy na sy vertaling verwys, plaas wel die klem op Brink as vertaler. Verder behoort daar in ag geneem te word dat Brink in 1964 nog aan die begin van sy loopbaan as Afrikaanse skrywer was. Die mark in Suid-Afrika vir 'n Engelse roman deur Brink sou op daardie stadium waarskynlik kon baat by 'n aanduiding dat die teks deur Brink self vertaal is. (Vergelyk ook 4.2.1.5 hier onder vir 'n verdere bespreking van die konteks waarbinne die tekste in Suid-Afrika sowel as in die buiteland ontvang is.)

#### 4.2.1.4 Konteks: Suid-Afrika in die sestigerjare en die internasionale leserspubliek in die tagtigerjare

Brink se behoefte daaraan om deur middel van sy skryfwerk uiting te gee aan die herevaluering wat hy hom genoep gevoel het om te doen van sy wêreld, herinner aan Chatman (1978:120) se beskouing van die verband tussen narratief en die wêreld, naamlik: “Narrative evokes a world,

and since it is no more than an evocation, we are left free to enrich it with whatever real or fictive experience we acquire.” Thatcher (2008:33) kontekstualiseer hierdie standpunt:

Chatman forcefully demonstrated the value of reading narratives synchronically, as coherent acts of communication and not just as products of the historical circumstances that produced them, but Chatman’s ingenious treatment also revealed that narratives cannot be hermetically sealed off from the social situations in which audiences encounter them. The affective meaning of any text – “affective” in the sense that it actually impacts the thoughts and lives of a specific audience at a specific moment in time – is originally related to the immediate context of its reception, to the life situations in which books are read and films are viewed.

Met verwysing na die breër kontekste waarbinne tekste geskep en ontvang word (vergelyk afdeling 2.2.2) maak Brink (1967:53) die volgende tersaaklike opmerking:

Dit sou oordrewe eenvoudig wees om die kuns van enige periode volledig en meganies te “verklaar” uit die omstandighede van daardie tyd – selfs as mens by iets so vaag en onhanteerbaar soos ’n “tydgees” sou kon uitkom. [...] Tog is dit nie heeltemal vrugtelos om die kuns in die kader van sy tyd te beskou nie.

In terme van die tyd en konteks waarbinne *Die ambassadeur* aanvanklik geskryf en ontvang is, is dit belangrik om die gegewens in Suid-Afrika in die sestigerjare in gedagte te hou. Die roman begin met ’n nota deur die skrywer, waarin hy dit duidelik maak dat sowel die karakters as die gebeure in die roman fiktief is, en dat die werk “in geen opsig beskou [kan] word as ’n kommentaar op die gedrag van Suid-Afrikaanse diplomate in die buiteland, of selfs diplomate in die algemeen nie” (Brink 1963:x)<sup>55</sup>. Hy beklemtoon (1963:x) dat dit “immers nie [gaan] om die *sigwaarde* van die elemente in ’n roman nie, maar om *wat daarmee geïmpliseer word*.” Ironies genoeg het ’n beduidende groep lesers hulle egter nie aan Brink se nota gesteur nie, en die roman het ’n “outrage” (Brink 1985:10) veroorsaak as gevolg van die “verkenning van die skakel tussen seks en religie” (Brink 1985:10, my vertaling). ’n Amptelike ondersoek is ook in die Departement van Buitelandse Sake ingestel – die fiktiewe gegewe van wapenonderhandelings tussen Frankryk en Suid-Afrika in die roman het klaarblyklik in die werklikheid ook plaasgevind, en ’n Suid-Afrikaanse ambassadeur in Europa was ook werklik in dieselfde tipe verhouding betrokke as die ambassadeur in die roman (Brink 1985:10).

---

<sup>55</sup> Die nota is aansienlik verkort in Human & Rousseau se heruitgawe van die boek as deel van hulle Klassiek-reeks in 2006. Ook in die eerste Engelse vertaling van 1964 word ’n soortgelyke verkorte nota ingesluit.

In dieselfde jaar wat *Die ambassadeur* gepubliseer is, naamlik 1963, is die eerste sensuurwet in Suid-Afrika ingestel, naamlik die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede (Wet 26 van 1963).<sup>56</sup> Kragtens hierdie wet sou 'n publikasie verban kon word indien dit as skadelik vir die moraliteit van die gemeenskap beskou is (vergelyk byvoorbeeld De Lange 1997:20). Die kwessie van moraliteit het onder andere verwysings na naaktheid, seksuele omgang, vloekwoorde, ensovoorts ingesluit. Om twee tersaaklike voorbeelde uit te lig: Met verwysing na seks meen Van Rooyen (in De Lange 1997:20) byvoorbeeld dat:

The South African community considers someone's sex life to be a very private matter which is based on respect for the body of the individual and on the relationship with the spouse. Extra-marital intercourse is disapproved of by the South African community with its pursuit of maintaining a Christian way of life.

Oor spesifiek die vloekwoord “fuck” is Van Rooyen (in De Lange 1997:20) se uitspraak soos volg:

It is well-known that this word occurs frequently in spoken language; especially among soldiers, sailors and primarily male company. The question is not, however, whether this word is in daily use, but if the community, which is idealistic in its approach to publications control, will tolerate the use of such a word in a film or a book.

Dit blyk dus duidelik dat die Suid-Afrikaanse konteks – spesifiek in die sestigerjare in hierdie geval – bepaalde beperkinge gestel het op wat in 'n roman aanvaarbaar sou wees. Met hierdie agtergrond in gedagte, sal daar in die analises van spesifieke voorbeeldmateriaal uit *Die ambassadeur* en die twee Engelse vertalings na spesifieke voorbeelde verwys word waarin bogenoemde tipe beperkinge in Suid-Afrikaanse konteks heel waarskynlik die belangrikste rede is vir bepaalde verskille tussen die twee weergawes van die teks wat in die sestigerjare in Suid-Afrika gepubliseer is en die weergawe wat in die tagtigerjare in die buiteland gepubliseer is. Veral met betrekking tot verwysings na die seksuele en die gebruik van kragwoorde, soos geïllustreer sal word, is hierdie verskille opvallend.

---

<sup>56</sup> Vóór 1963 is publikasies soms kragtens ander wette soos die Wet op die Onderdrukking van Kommunisme verban (vergelyk De Lange 1997:7).

Ook in terme van die hervertaling van die roman in 1985, is die konteks belangrik – in hierdie geval die leserspubliek in Noord-Amerika en die Verenigde Koninkryk. In 1986, kort ná die hervertaling van *The ambassador*, skryf John Shingler (1986:8) in die *Montreal Gazette* dat Brink met die nuwe Engelse uitgawe die boek aan sy “growing audience in the North Atlantic world” beskikbaar stel. Volgens Shingler (1986:8) was die boek voorheen moeilik verkrygbaar: daar was geen kopieë van die vorige uitgawe in enige biblioteek in die Montreal-omgewing beskikbaar nie, en waarskynlik ook nie, meen Shingler, in die res van Kanada nie. Hy maak melding van die aanvanklike ontvangs van die boek, en hierdeur, sowel as deur sy verwysing na spesifiek die karakter van die ambassadeur, skets Shingler (1986:8) ’n blik op die Suid-Afrikaanse konteks wat waarskynlik deur ’n groot deel van die internasionale leserspubliek gedeel is:

It is sobering to reflect on the fact that when [the novel] first appeared in 1963 in South Africa, in Afrikaans, it caused an uproar in the literary, religious and political circles of the Afrikaner establishment. For the blasé Montrealer reading this work in 1986, such a reaction must surely be utterly incomprehensible. Yet the very fact of this storm tells us much about the novel’s Afrikaans readers. [...] Van Heerden is the archetypal Afrikaner professional for whom love was, throughout his career, subordinated to the claims of the *volk*, the hopes of his parents and, above all, his own expectations of himself. In his life, and in the events of the novel, he redeems himself in work. Here Brink puts his finger on a Calvinist source of the South African malaise – the ceaseless, relentless *activism* of the Afrikaner, always in search of order and solutions, never content to leave things alone. In exposing the psyche of the Afrikaner in his encounter with modernity, *The Ambassador* examines themes new to the *volk*: instead of the old concerns – life on the farm, the movement of Afrikaners to the towns, their defeat by the British – one has here for the first time the treatment of angst and alienation, an awareness of the ephemeral and transient nature of human life, the sense of defeat, of isolation, of absurdity that infects so many modern societies.

Shingler bevestig dus die stereotipe narratiewe oor Afrikaners wat op daardie stadium in die internasionale media heersend was, maar lê terselfdertyd klem op die belangrikheid van skrywers soos Brink wat juis hierdie tipes aannames in hulle werk uitdaag. Die waarde nie net van vertaling nie, maar in hierdie geval ook van hervertaling word dus opnuut beklemtoon – veral met verwysing na Shingler se opmerking dat die vroeëre Engelse vertalings nie in Kanada beskikbaar was nie.

Ook in 'n resensie in die *New York Times* in 1986 word Brink se stryd om publikasie in Suid-Afrika sowel as sy menings oor die Suid-Afrikaanse politieke konteks beklemtoon (Stade 1986):

His subsequent rejections [of the apartheid establishment], expressed publicly through a half-dozen novels set in South Africa and Paris, got a number of his books banned at home, got him denounced as a traitor and pornographer, got him detained by the security police, his house searched, his typewriters confiscated. Mr. Brink is not, of course, a traitor or a pornographer. On the contrary, he has argued, it is the current South African establishment and its ideology of apartheid that have betrayed all that is best in the Afrikaner experience.

Die resensie wat, ook in 1986, in die *Los Angeles Times* oor *The ambassador* skryf, fokus spesifiek op die belangrikheid van skrywers in 'n onstabiele politieke bestel om 'n akkurate beeld van die werklikheid aan die wêreld te openbaar (Sutherland 1986):

The Victorians liked to think of Charles Dickens as their “special correspondent to posterity.” For the outside world and for posterity, South Africa’s novelists currently serve the same function. Our durable impressions of the Republic are formed less by what “news” state censorship allows to escape, than by the fictions of Dan Jacobson, J. M. Coetzee, Alan Paton, Nadine Gordimer, Tom Sharpe and Andre Brink.

Sutherland (1986) verskuif later in die resensie sy fokus na vertaling en Brink se reikwydte in Engels:

Not only has Brink physically stayed put, he has increasingly drawn his literary energies from deep within his country’s peculiarly divided traditions. Brink writes primarily in Afrikaans and has the distinction of being the first novelist in that language to suffer censorship for dealing with miscegenation, or as South African law oddly calls it, “morality.” But Brink also translates his novels into English, in which they have their mass readership. I can’t think of any other writer (with the possible exception of Isaac Bashevis Singer) who so heroically straddles the diversities of literary cultures. A cost is paid in the quality of Brink’s English prose which often has the rather sapless feel of translation. But the price is small in proportion to the gulf which his novels bridge between the Boer and the Anglo Saxon mind.

Wat opmerklik is in die resensies van *The ambassador*, is die klem wat daar gelê word op die belangrikheid van skrywers, soos Brink, wat die heersende politieke sisteem uitdaag deur middel van hulle skryfwerk. Hierdie skrywers kon op daardie stadium aan 'n internasionale

leserspubliek 'n blik op die Suid-Afrikaanse konteks bied wat andersins nie beskikbaar sou wees nie. Dit is wel belangrik om op te merk dat die meeste resensies van *The ambassador* – en so ook die resensies waarna daar spesifiek hier bo verwys is – verskyn het ná die publikasie van die hervertaling in 1985. Op daardie stadium het Brink alreeds internasionale bekendheid verwerf, wat veral ná die verbod op *Kennis van die aand* in 1973 en die daaropvolgende publikasie van *Looking on darkness* in 1974 begin gebeur het. Met die verskyning van die hervertaling van *The ambassador* in 1985 het Brink ook reeds belangrike niefiksiewerke soos *Mapmakers: Writing in a state of siege* (1983) gepubliseer, en verskeie resensies van sy ander werk en onderhoude met hom in die internasionale pers (vergelyk byvoorbeeld Wheatcroft 1982; Eder 1980), het al op daardie stadium verskyn. Brink het ten tyde van die publikasie van die hervertaling van *The ambassador* dus reeds 'n internasionale profiel as anti-apartheidskrywer gehad (vergelyk ook 4.2.1.3 hier bo), en daar kan uit die resensies van die teks afgelei word dat die internasionale leserspubliek vertrou was met die Suid-Afrikaanse konteks en sensuur. Dit is dus binne hierdie konteks dat die hervertaling van *The ambassador* nie net ontvang is nie, maar ook geskep is. In die analises wat volg, sal daar, waar van toepassing, dan ook melding gemaak word van die rol wat Brink se internasionale profiel en sy beskouing van 'n internasionale leserspubliek moontlik in bepaalde vertaalkeuses sou kon speel.

#### 4.2.1.5 Bespreking van voorbeeldmateriaal

Soos reeds genoem kom daar in hierdie onderafdeling 'n analise van uittreksels uit *Die ambassadeur* en *The ambassador* aan bod. Ten einde die verband tussen die Afrikaanse bronteks, die eerste Engelse vertaling en die hervertaling te illustreer met verwysing na die vertaalproses, vertaalkeuses en die breër kontekste waarbinne die drie weergawes verskyn het, sal voorbeelde uit al drie weergawes telkens met mekaar vergelyk word.<sup>57</sup>

Die voorbeeldmateriaal wat bespreek word, word in vier kategorieë verdeel, soos uiteengesit in afdeling 1.6.3. Met verwysing na die ontleding van die bronteks en doeltekste van *Die*

---

<sup>57</sup> Die bladsynommers in die voorbeelde wat bespreek word, verwys na die volgende spesifieke uitgawes: die 2006-uitgawe in die Klassiek-reeks van Human & Rousseau van die Afrikaanse bronteks; die 1964-uitgawe van die eerste vertaling, gepubliseer deur Centaur in Kaapstad; en die 1985-uitgawe van die hervertaling, gepubliseer deur Faber en Faber in Londen.

*ambassadeur*, is die kategorieë wat gebruik word: vertelstyl (met die klem op verskillende vertellers en religieuse elemente in die teks), seksuele elemente, milieu en kenmerkende taalgebruik.

a) Vertelstyl: verskillende vertellers en die gebruik van godsdienstige elemente

In 'n artikel in *Standpunte* in 1964, getiteld “Oor seks en religie”, skryf Brink (1964b:35):

[D]ie geslagsdaad is die seksuele ekwivalent van gebed [...] die belydenis van sonde, en die afstroop van die klerie is, repektiewelik, die onontbeerlike vanselfsprekende voorwaarde vir die religieuse en die seksuele moment: elk is 'n daad van blootstelling vir en voor die Ander, 'n daad van weerloos-maak in volstreekte eerlikheid [...]

Die verwysings na godsdiens en geloof – en spesifiek die verband tussen seks en godsdiens (vergelyk Brink 1985:10) – is 'n belangrike wyse waarop Brink met *Die ambassadeur* grense in die Afrikaanse letterkunde uitgedaag het. Godsdienstige elemente speel 'n groot rol in die roman, en die karakters se komplekse verhoudings met godsdiens dra by tot 'n kritiese beskouing daarvan: die “tradisionele Christelike godsdiens word bevraagteken of rituele daarvan van sinvolheid gestroop”, aldus Van Coller (2005a:10). Godsdiens staan veral sentraal in die karakterisering van Nicolette, wat, soos Kannemeyer (2005:326) dit stel, “met haar aanvoeling vir die mistieke en behoefte aan godsdiens telkens 'n amper hemelse figuur voorstel”. Die ambassadeur dink byvoorbeeld op 'n stadium in die roman by homself dat godsdiens “die enigste passie [is], behalwe dié van die bed, wat sy ken” (Brink 2006:215). Teenoor Nicolette se bykans obsessiewe behepthed met godsdiens, en spesifiek die Katolisisme, staan Keyter se negatiewe en soms uitdagende houding teenoor godsdiens.

Wanneer iemand aan Keyter vra hoe hy sonder godsdiens kan bestaan, antwoord hy soos volg:

“Ek het eenvoudig besluit dat ek hier en nou gaan lewe en **nie gaan staatmaak op 'n illusie van 'eendag' nie.**” (2006:28)<sup>58</sup>

<sup>58</sup> In al die uittreksels uit die korpusstukke wat aangebied word, is vetdruk deurgaans toegevoeg om die teksgedeeltes (byvoorbeeld spesifieke woorde of frases) waarna daar in die besprekings verwys word uit te lig. Aanhalinge van spesifieke woorde of frases in die besprekings van elke uittreksel word tussen aanhalingstekens geplaas. Ter wille van die leeservaring word die bladsynommers telkens naas elke uittreksel ingevoeg en dit word nie voortdurend in die besprekings weer herhaal nie.



“I decided, once and for all, that I was going to have my life here and now and that **I would never rely on the illusion of a ‘hereafter’.**” (1964:31)

“I decided, once and for all, that I was going to have my life here and now and that **I’d never rely on the illusion of heaven or hell.**” (1985:45)

Waar Keyter se verwysing na “’n illusie van ‘eendag’” in die bronteks vaag is, in die sin dat “eendag” nie noodwendig na die hiernamaals verwys nie en dus nie ’n sterk verband tussen “eendag” en godsdiens trek nie, word hierdie verband wel in albei doelt tekste beklemtoon. In die 1964-vertaling het die gebruik van die woord “hereafter” wel ’n godsdienstige ondertoon, indien “hereafter” as ’n sinoniem vir “afterlife” gelees word. Die woord “hereafter” kan egter eweneens na die toekoms verwys, dus is die godsdienstige ondertoon in hierdie geval steeds subtiel. In die hervertaling word die verwysing na die godsdienstige egter eksplisiet gemaak met die frase “illusion of heaven or hell”. Keyter se uitspraak kom dus minder uitdagend voor, minder skokkend in terme van die Christelike geloof, in die Afrikaanse bronteks as in die doelt tekste.

Die gebruik van die onbepaalde lidwoord “’n” in die frase “’n illusie” in die bronteks, in teenstelling met die gebruik van die bepaalde lidwoord “the” in albei doelt tekste is verder insiggewend. Die gebruik van die onbepaalde lidwoord saam met die verwysing na “eendag” in die bronteks lei daartoe dat die godsdienstige ondertoon vaag is en dat die frase as minder krities teenoor die godsdiens geïnterpreteer kan word. Met die gebruik van die bepaalde lidwoord in die doelt tekste, “the illusion of a ‘hereafter’” en “the illusion of heaven or hell” dat die hiernamaals, of die hemel en die hel illusies is. Sy kritiek op godsdienstige idees word dus sterker beklemtoon in die doelt tekste. Sy oortuigings kom verder sterker oor in die doelt tekste as in die bronteks deur die gebruik van die frase “I would never rely on” / “I’d never rely on” in die doelt tekste, teenoor “nie gaan staatmaak” in die bronteks. Die toevoeging van “never” verleen ’n element van absoluutheid aan Keyter se stellings wat nie in die bronteks aanwesig is nie.

’n Teenoorgestelde situasie, waar die godsdienstige meer deur ’n karakter gekritiseer word in die bronteks as in die vertalings, word in die toneel hier onder aangetref. Nicolette vertel van Keyter se reaksie toe sy hom vra om saam met haar die Mis op Goeie Vrydag by te woon:

Ek wil nie alleen na Goeie Vrydag se Mis toe gaan as alles swart is en die altaar kaal nie. [...] Stephen wou nooit saamkom nie. Hy het my net uitgelag en gesê **ek probeer nonnetjie speel**. Hy dink ek is skynheilig. Hy wou nooit eens inkom net om te sien hoe dit binne lyk nie. Hy glo nie, aan niks nie. Maar ek glo nie hy bedoel dit nie. Ek dink hy is bang. Hy het kwaad geword toe ek dit vir hom sê. **Hy het die hemel gevloek en ek moes my vingers kruis sodat Niemand dit moes hoor nie.** (DA:316-317)

I do not want to go to High Mass alone on Good Friday when all is black and the altar bare. [...] Stephen never wanted to. He scoffed at me and said **I was pretending to be a little nun**. He thinks I'm a hypocrite. He never even wanted to come inside to look around. He doesn't believe in anything. But I don't think he really means it. I think he is afraid. He got angry when I said so. **He cursed, and I had to cross my fingers.** (TA1:222)

I don't want to go to High Mass alone on Good Friday when all is black and the altar bare. [...] Stephen never wanted to. He jeered at me and said **I was pretending to be a fucking nun**. He thinks I'm a hypocrite. He never even wanted to go inside to look around. He doesn't believe in anything. But I don't think he really means it. I think he's afraid. He got so mad when I said so! **Yelled at me like anything, I had to cross my fingers.** (TA2:251)

In die Afrikaanse uittreksel hier bo noem Nicolette dat Keyter “die hemel gevloek” het uit woede nadat sy gesê het dat hy bang is om te glo. Om seker te maak dat “Niemand dit [...] hoor nie”, kruis sy in ’n kinderlike gebaar uit bygeloof haar vingers sodat “Niemand dit moes hoor nie”. Die gebruik van die hoofletter maak die verwysing na ’n goddelike wese duidelik in die bronteks – ’n element wat in albei doelt tekste ontbreek. Hoewel sy in al drie weergawes haar vingers kruis, wil dit voorkom of Keyter se reaksie in die doelt tekste op Nicolette gefokus is – hy “cursed” in die eerste Engelse vertaling en “yelled at” Nicolette in die hervertaling, maar dit is slegs in die bronteks dat dit pertinent gestel word dat hy “die hemel [v]loek”. In die hervertaling gebruik Keyter wel ’n vloekwoord wanneer hy sê Nicolette “was pretending to be a fucking nun” en hoewel hierdie vloekwoord tog aan ’n simbool van die (Katolieke) kerk gekoppel word, word die idee geskep dat Nicolette dit nie as so erg beskou soos sy reaksie in die bronteks wat haar noop om haar vingers te kruis nie. Hierdie verskil sou moontlik gemotiveer kon word deur Nicolette se eie geloofsopvatting, wat in haar hewige reaksie – spesifiek in die Engelse hervertaling – toe die ambassadeur haar vra of sy Katoliek is uitgebeeld word, soos geïllustreer word in die volgende voorbeeld:

Sy sit nadenkend voor haar en uitkyk. En vra dan weer: “Het u geweet hulle gebruik nie rooiwyn by die Mis nie, maar wit? Ek wonder hoekom.”

“Waarom sou dit jou pla?” **vra hy amper vaderlik.**

“Ek dink dis belangrik dat dit rooi moet wees. Dit word tog bloed. *Word dit?*” en **sy begin monotoon by haarself resiteer:** “*Da nobis per huius aquae et vini mysterium* – Die res ken ek nie. Maar dis mooi. Dink u nie ook so nie? *Per huius aquae et vini mysterium* –”

“Is jy Katoliek?” vra hy, enigszins verbaas.

“**Nee!**” **Sy sê dit vinnig.**

(2006:105)

She was staring out in front of her, pensive. Then she asked: “Did you know they always use white wine for Mass, and not red? I wonder why?”

“Why would that bother you?”

“I think it’s very important that it should be red. After all, it is changed into blood. Is it really?” **She began to recite monotonously to herself:** “*Dan obis per huius aquae et vini mysterium* – I don’t know the rest. But it sounds beautiful. Don’t you think so too? *Per huius aquae et vini mysterium* –”

Are you a Catholic?” he asked, surprised.

“**No!**” **she answered quickly.**

(1964:71)

She sat staring out in front of her, pensive. After a while she asked: ‘Did you know they always use white wine for Mass, not red? I wonder why?’

‘Why would that bother you?’

‘I think it should be red. After all, it’s supposed to change into blood. You think it *really* does?’ **In a strangely sensual, sing-song voice she began to recite to herself:** ‘*Da nobis per huius aquae et vini mysterium* – I don’t know the rest. But it sounds beautiful. Don’t you think so? *Per huius aquae et vini msyterium* –’

‘Are you a Catholic?’ he asked, surprised.

‘**Jesus, no!**’ **she answered quickly.**

(1985:89-90)

Soos reeds genoem, reageer Nicolette besonder heftig in die hervertaling op die ambassadeur se vraag of sy Katoliek is. Haar gebruik van die uitroep “Jesus” as ’n kragwoord is in hierdie konteks veelseggend, en staan in kontras met die ontkenning slegs deur “nee” en “no” te gebruik in die bronteks en die eerste vertaling. Die ambassadeur se verwysings na die religieuse staan in kontras met Keyter en Nicolette s’n. Waar Keyter duidelik, soos die voorbeelde hier bo aantoon, nie godsdienstig is en enige vorm van geloof aanhang nie, is Nicolette se

behepthheid met die Katolieke geloof amper obsessief. Die ambassadeur, daarteenoor, het 'n minder heftige benadering tot die idees van die christelike geloof en dit wil voorkom of hy dieper oor bepaalde opvattinge en die sin van die religieuse vir homself nadink, soos die voorbeeld hier onder sal illustreer. Die verwysing na die wyse waarop Nicolette die Latynse frases aanhaal in die hervertaling in bogenoemde voorbeeld, naamlik in 'n “strangely sensual sing-song voice”, beklemtoon die verband tussen die religieuse en die seksuele, wat nie so opvallend in die bronteks en die eerste vertaling is nie. Interessant genoeg is daar ander voorbeelde waar hierdie verband in die hervertaling weer minder direk uitgebeeld word as in die vroeëre weergawes van die teks, soos gesien kan word in die voorbeeld hier onder.

**Die Vrug het hulle dus geëet.** Wat hulle daardeur bekom het, was wesenlik: 'n weet van wat hulle nié weet nie, en van wat hulle nié is nie, 'n onversaagde agonie. En van die Boom van die Lewe is hulle weggedryf voordat hulle dáárvan kon pluk.

**Nou weet ons wel van lewe;** maar lewe nie. Of: lewe slegs in 'n vermoede-van-lewe. Dít is die verskrikking wat ek altyd, sonder om dit te besef, van my weggehou het. **Maar Nicolette het my die tuin laat sien; die mitologiese “klein tuintjie van Eros”, laas nag;** en nou moet ek die pad terug gaan soek. (2006:207)

**So they had eaten of the Fruit.** What they had thus acquired was, essentially, the knowledge of their own ignorance and of their own futility: undaunted, never-ending agony. And from the Tree of Life they had been driven before they could pick of its fruit.

**So now we were aware of life,** but of ourselves we had no life. And this was the terror I had always, without realising it, evaded. **But now Nicolette had shown me the garden, the mythological “little garden of Eros”, last night;** and I could do nothing but look for the way back. (1964:147)

And so they'd **eaten of the Fruit.** Which gave them knowledge of themselves, of the simple fact that they were *there*. (1985:171)

Wat bykans dadelik opval wanneer die teksgedeelte hier bo oor die drie weergawes heen vergelyk word, is die verskil in lengte tussen die hervertaling en die ander twee tekste. In die hervertaling is die tweede paragraaf geheel en al uitgelaat en die gedeelte is herskryf. Van die religieuse verwysings soos die “Boom van die Lewe” en die verwysing na die “klein tuintjie van Eros”, wat verbande met die tuin van Eden oproep, ontbreek in die hervertaling. Met die verwysing “eaten of the Fruit” wat in die hervertaling behou is, is die religieuse aspek egter wel steeds duidelik, hoewel dit minder eksplisiet gemaak is. Die opvallende verbande wat daar

in die bronteks en in die eerste vertaling tussen die religieuse en die seksuele geskep word, spesifiek met die frase “[...] Nicolette het my die tuin laat sien; die mitologiese “klein tuintjie van Eros”, laas nag [...]” ontbreek ook in die hervertaling en maak dus hierdie verband minder direk as wat dit in die ander weergawes is. Die progressie wat daar in die bronteks en die eerste vertaling voorkom van “hulle” tot “ons”, en wat in die eerste vertaling versterk word met die herhaling van “so”, soos in “So now they had eaten of the Fruit” en “So now we were aware of life” word nie in die hervertaling aangetref nie. Daar word dus weer die indruk geskep dat daar ’n groter afstand tussen die belewenis van die elemente van die religie en die karakter self – die ambassadeur in hierdie geval – is. Soos reeds genoem, wil dit voorkom of die ambassadeur se gevoel oor die religieuse as minder heftig en minder persoonlik uitgebeeld word as Nicolette en Stephen Keyter s’n. Dit blyk dus dat daar ’n meer filosofiese benadering tot bepaalde geloofsopvattinge by die ambassadeur bestaan, soos hier bo gesien kan word in die vergelyking tussen die bondige twee sinne in die hervertaling met die ooreenstemmende twee paragrawe in die vroeëre weergawes van die teks.

Die voorbeeld hier bo skakel op ’n interessante wyse met die volgende opmerking van die ambassadeur:

Ek dink dit was op daardie oomblik dat ek vir die eerste keer begin besef het **wat in die Christendom met die begrippe “sonde” en “skuld” bedoel word**. (2006:228)

I think it was at that moment that I first began to understand the **Christian concepts of “sin” and “guilt”**. (1964:162)

I think it was at that moment that I first began to understand **the truth behind** such **clichés as ‘sin’ and ‘guilt’**. (1985:187)

In die bronteks en die eerste vertaling sê die ambassadeur dat hy begin besef het wat die begrippe “sonde” en “skuld” in die Christelike konteks beteken. In die hervertaling ontbreek die verwysing na die Christelike konteks, en hy verwys na die twee begrippe as “clichés”. Hy sê in die hervertaling ook dat hy “the truth behind” hierdie “clichés” begin verstaan het – en nie, soos in die eerste vertaling die konsepte self of in die bronteks wat met hierdie konsepte *bedoel* word nie. Die gebrek aan die verwysing na die geloofswaarde van die konsepte “sonde” en “skuld” in die hervertaling beklemtoon die afleiding wat daar by die vorige voorbeeld

gemaak is, naamlik dat die ambassadeur 'n meer indirekte verhouding tot godsdiens blyk te hê – spesifiek in die hervertaling.

Dit is verder opvallend dat 'n paragraaf wat direk op die voorbeeld hier bo volg, en verder uitbrei oor die idees van sonde en skuld, uitgelaat is in die hervertaling:

As mens dié idee van sonde net sou kon afsterf, en vry lewe (maar *meum peccatum contra me est semper*)! Dus: absoluút lewe, nie met die betreklikheid van die stelsel waarin ons verskans sit nie. Sodra jy jou immers bewustelik dáárvan losmaak, lê die sonde nie meer in die oortree van Jehova-gebooie, wat die hart van die stelsel is, nie. Die stelsel skep sy skadubeeld, sy struktuur van taboes, en dus sy etiek. Alleen daarbuite kan die volle syn van elke ding dus klaar word, onbesoedel deur goed of kwaad, vry van sonde. Net twee maniere van lewe kan dus – teoreties, logies – vry wees daarvan: die absolute negasie van Gillian; of die absolute afirmasie van Nicolette. Maar nou is die paradoksale dat dit juis dáár skynbaar nog dringender (absoluter?) as elders bestaan. Hoe anders kan ek Oujaarsaand verklaar? (En dit móét ek, omdat dit onontbeerlik is vir my reis deur die land van Nod.) (2006:229)

If only one could get rid of this concept of sin and live freely, live absolutely, without the relativity of the system in which we are entrenched (but *meum peccatum contra me est semper*!). For the moment one frees oneself from this existence, sin lies no longer in the contravention of Jehovah commandments which form the core of the system: after all, if one possesses the freedom to conquer both good and evil by an act of willing, thus transforming it into something *acquired*, something which *is*, - irrespective of moral values -, sin could no longer have an existence of its own. Now, theoretically, logically, there could be only two such ways of living which would be entirely free of sin: the absolute negation of Gillian; or the absolute affirmation of Nicolette. But, paradoxically, these ways of life appear to be the very one in which the concept of sin assumes its most acute (absolute?) form. How else could I explain New Year's Eve? (And it is imperative that I find an explanation, because I desperately need it for my journey through the land of Nod.) (1964:162)

Dit wil dus voorkom of die bevraagtekening van bepaalde sentrale aannames in die christelike geloof in die vroeëre weergawes van die teks moontlik vir Brink belangriker was as in die hervertaling. 'n Moontlike rede hiervoor sou tot die konteks waarbinne die tekste aanvanklik verskyn en ontvang is teruggespeur kon word, naamlik die behoefte by die Sestigters om bepaalde grense en aannames in die samelewing uit te daag. In die spesifieke konteks van Suid-Afrika in die sestigerjare, het die oortuigings van die christelike geloof sentraal gestaan, en om

grense oor te steek en lesers uit te daag, sou noodwendig ook inhoud dat bepaalde godsdienstige aannames bevraagteken word. Op dieselfde wyse sou die weglating van hierdie uitbreiding op die tema van sonde en skuld in die hervertaling moontlik ook kon dui op die konteks van die publikasie van daardie teks – in die konteks van ’n internasionale Engelssprekende gehoor in hoofsaaklik Brittanje en Noord-Amerika in die tagtigerjare, sou die bevraagtekening van spesifiek die waardes van die christelike geloof nie dieselfde trefkrag hê as wat die geval was met die eerste twee weergawes van die teks in Suid-Afrika nie. Die hewige reaksie wat spesifiek die verwysings na die religieuse in die bronteks by die publiek ontlok het, wat onder andere ingesluit het dat daar van kansels af teen die boek gewaarsku is (vergelyk Brink 1985:10), kan beswaarlik in die konteks van die wêreldletterkunde in die tagtigerjare ingedink word. ’n Meer ekonomiese benadering, in die sin dat baie van die verwante gedeeltes in die hervertaling uitgelaat is, lei ook tot ’n meer gestroopte en amper meer filosofiese benadering tot die religieuse – veral met verwysing na die karakter van die ambassadeur.

#### b) Seksuele elemente

Soos reeds genoem is die verwysings na die seksuele ’n betekenisvolle kenmerk van *Die ambassadeur*. Veral Brink se uitdaging van bepaalde grense in die Afrikaanse letterkunde, wat spesifiek die seksuele en die religieuse asook die verband tussen hierdie twee elemente betref, is belangrik. Vroeg reeds in die eerste afdeling van die roman, wanneer die leser met Stephen Keyter kennis maak, word hierdie karakter se belewenis van die seksuele in sy eie vertelling beklemtoon. Spesifieke verwysings na sy ouers se seksuele verhouding, sy eie seksuele ervarings en mislukkings, asook sy metaforiese beskouing van homself as ’n impotente wese, vorm belangrike karakteriserende elemente in die eerste afdeling en bied aan die leser insig in Keyter as sowel karakter as verteller. Verder word die seksuele in hierdie eerste afdeling van die roman as deurlopende tema ingelei en versterk, en daar word ’n aanduiding daarvan gegee dat seks in die roman “in metafisiese terme verwoord [word] as dié kulminasie van menslike kommunikasie”, soos Van Coller (2005a:10) dit stel. Soos reeds genoem, is daar ook opmerkbare verskille tussen die hantering van en verwysings na die seksuele in die Afrikaanse bronteks en veral die Engelse hervertaling, waarvan enkele voorbeelde vervolgens ter illustrasie bespreek sal word.

In die eerste afdeling van die roman, wat deur die karakter Stephen Keyter vertel word, verwys hy onder andere na sy kinderjare en sy besoeke aan ’n sielkundige. ’n Spesifieke insident uit Keyter se kinderjare wat die sielkundige as belangrik beskou het, word soos volg aan die leser oorgedra, met verwysing na die sielkundige se verslag wat Keyter “toevallig” ontdek het:

[...] die vrees van my vroegste kinderjare om alleen te slaap; hoe ek dikwels snags by my moeder gaan inkruip het; hoe my vader my op die duur nukkerig laat begaan het – behalwe Sondagaande; hoe ek dit nooit kon verstaan nie, tot ek een Sondagaand gaan *kyk* het. (*Traumatiese ervaring.*) **Q.E.D. Alles so selftevrede, so netjies geformuleer, so afdoende – en, God, so relatief.** (2006:21; vetdruk toegevoeg<sup>59</sup>)

In die eerste vertaling lui hierdie gedeelte soos volg:

[...] how, as a small boy, I had been terrified to sleep alone; how I had often gone to lie with my mother at night; how my father had gradually come to accept this – except on Sunday nights; how I could never understand this, until one Sunday night I had gone to spy on them. (*“Traumatic experience”.*) **Q.E.D. It was all so smug, so neatly formulated, so adequate – and, God, so relative.** (1964:3)

Die hervertaling beeld dieselfde gedeelte soos volg uit:

[...] how, as a small boy, I’d been terrified to sleep alone; how I’d often crept into my mother’s bed at night; how my father had reluctantly come to accept this – except on Sunday nights, which I could never understand, until one Sunday night I’d slipped to their room to find out for myself. (*Primal Scene.*) **QED.** (1985:15)

Die “traumatiese” ervaring van die bronteks en die eerste Engelse vertaling word ’n “*Primal Scene*” in die hervertaling – ’n herinterpretasie van die gebeurtenis in terme van sowel die uitbeelding van die sielkundige as van die geïmpliseerde invloed van die gebeurtenis op Keyter se lewe. Die “traumatiese ervaring” in die bronteks en die eerste vertaling verwys spesifiek na Keyter self – die ervaring was vir hom as jong kind traumaties en het, soos afgelei kan word uit die aantal kere wat daar in die roman weer na die voorval verwys word, een of ander beduidende impak op hom gemaak. Daarteenoor is die “*Primal Scene*” in die hervertaling eerder ’n beskrywing van die gebeurtenis self wat nie noodwendig na Keyter óf die impak van die situasie op hom verwys nie. Hier word daar dus in die hervertaling groter afstand tussen

---

<sup>59</sup> In al die voorbeeldmateriaal wat in hierdie en die volgende hoofstuk bespreek word, is vetdruk toegevoeg om vergelykings tussen die verskillende tekste te vergemaklik, tensy anders vermeld.



die sielkundige se verslag en Keyter se lewe geskep en die verband tussen die verslag en Keyter se lewe— die mate waartoe die sielkundige se verslag moontlik as ’n soort voorspelling van of selfs kommentaar op Keyter se lewe en sy eie seksuele ervaring en ontwikkeling beskou kan word – word minder beklemtoon as in die bronteks en die eerste vertaling. Die afwesigheid in die hervertaling van die laaste gedeelte van die aanhaling waar Keyter se indruk van die sielkundige se hantering en beskrywing van die insident aan die leser oorgedra word (“Alles so selftevrede, so netjies geformuleer, so afdoende – en, God, so relatief.”) beklemtoon hierdie groter afstand wat geskep word tussen die sielkundige se verslag en Keyter se lewe – die verband is minder direk in die hervertaling. Dit wil dus voorkom of Keyter in die hervertaling minder negatief teenoor die sielkundige staan en waarskynlik minder bewus is van die moontlike verbande tussen die sielkundige se opsomming van die situasie en sy eie persoonlikheid en ervarings.

Later in Keyter se vertelling verwys hy in die bronteks terug na die trauma van Sondagaande:

Ek besef nou dat ek die hele tyd (wat in werklikheid seker skaars vyftien minute was) in ’n amper onhoudbare staat van angs en haat gesit het, asof ek elke oomblik ’n deur na rye Sondagaande voor my sien dreig het. (2006:41)

Hierdie verwysing na spesifiek Sondagaande ontbreek egter in die eerste Engelse vertaling sowel as in die hervertaling:

I know now that all the time (which actually could not have been more than fifteen minutes) **I sat there transfixed in an unbearable state of hate and fear.** (1984:18)

I know now that all the time (which actually could not have been more than fifteen minutes or so) **I sat there petrified in an unbearable state of jealousy.** (1985:32)

Dit is interessant om op te merk dat Keyter se emosies in die uittreksels hier bo verskillend beskryf word in die bronteks en die eerste vertaling as in die hervertaling. Waar Keyter in die eerste twee tekste in ’n “onhoudbare staat van angs en haat” verkeer, is hy in die hervertaling in ’n “unbearable state of jealousy”. Die jaloesie waarna hy hier verwys vorm in die hervertaling ’n skakel met Keyter se stormagtige verhouding met Nicolette. Keyter se emosies blyk sterker te wees in die eerste twee weergawes, en in die bronteks word “angst en haat” direk in verband gebring met traumatiese ervaring van Sondagaande. Dit wil dus voorkom asof die

rol van hierdie traumatiese ervaring in Keyter se lewe sterker in die bronteks beklemtoon word aangesien daar meer fokus daarop val. Later in die teks, in die derde afdeling, “Ambassadeur”, wat deur Paul van Heerden, die Suid-Afrikaanse ambassadeur in Parys, vertel word, is daar weer ’n verwysing na Keyter se belewenis van Sondagaande en die trauma daarvan, hoewel die Afrikaanse en Engelse weergawes hier baie nou ooreenstem:

En onverwags begin hy in ’n lang, deurmekaar relaas uitpak: oor Sondagaande tuis, met vroom gebede gevolg deur **’n walglike gedoente in die slaapkamer**. (2006:270)

And suddenly he plunged into a long, confused narrative about Sunday nights at home, with pious prayers followed by **a nauseating scene in his parents’ bedroom**. (1964:191)

And suddenly he plunged into a long, confused narrative about Sunday nights at home, pious prayers followed by **a nauseating scene in his parents’ bedroom**. (1985:217)

In bogenoemde uittreksel uit die afdeling “Ambassadeur”, is Paul van Heerden (die ambassadeur) die verteller. Die indruk word geskep dat hy Keyter bejammer, maar ook verbaas is oor sy ontboeseming. In die bronteks ontbreek die direkte verwysing na Keyter se ouers, wat in albei Engelse doeltekste voorkom met die gebruik van die frase “in his parents’ bedroom”. In die bronteks kom hierdie verwysing meer onheilspellend voor en die indruk word geskep dat die “walglike gedoente in die slaapkamer” Keyter meer direk betrek as wat die geval is in die doeltekste. Hierdie voorbeeld beklemtoon weer eens die impak van Keyter se ervaring as kind van hierdie Sondagaandtonele op sy eie seksualiteit en selfs sy selfbeeld.

Die verband tussen Keyter se selfbeeld en sy seksuele ervaring word ook beklemtoon in die volgende voorbeeld, waar hy deur introspeksie as ’t ware ’n beeld van sy siel sien en beskryf.

Die futiliteit van die hele affêre, van álles, het my oorval. Dit was of ek ’n oomblik genadeloos objektief na myself kon kyk. Wat ek ontdek het, was ’n soort nagmerrie: ’n klein wit wesentjie in ’n klein donker kamertjie met net ’n toe deur en ’n sleutelgat; en ’n hele lewe wat daaraan gewy word om deur dié sleutelgat na buite te loer, hoofsaaklik omdat daar in die klein kamertjie self niks te siene was nie. Maar dit is ook geen uitloer na ’n buitelandskap nie. Anderkant die sleutelgat is daar net ’n slaapkamer: ’n bed. En al wat die wesentjie doen, is om met ’n **gloeiende rooi oog** te **staar** na ’n nimmereindigende reeks intieme, **perverse taferele op die bed**, almal **variasies van dieselfde oorspronklike**

**toneel.** Die wesentjie verfoei dit en skreeu allerhande obsene belediginge aan die swyende, hygende figurante op die bed, maar hulle hoor hom nie omdat geen klank deur die sleutelgat kan dring nie. Hy durf ook nie die sleutelgat toestop nie, omdat hy dan sal verstik in sy eie kamertjie. **Hy sal graag die deur wil oopbreek**, maar hy weet dat dit nag is buitekant die kamer-met-die-bed, en hy is bang vir die donker. (2006:86-87)

Die eerste vertaling stem nou met die bronteks ooreen:

I was overwhelmed by the futility of the whole affair, of everything. It was as if, for one moment, I could look at myself with merciless objectivity. And what I discovered was a nightmare: a small white creature in a small dark room with nothing but a locked door and a keyhole; and a whole life devoted to staring through that keyhole because in the room itself there is nothing to be seen. But outside only a bedroom is visible, a bed. And the only thing this little creature does, the only thing it could possibly do, is to put a **feverish red eye** against the keyhole and stare at an endless series of intimate, **perverse scenes** on the bed, all of them variations of the same original one. The little creature loathes it and is continually shouting all sorts of obscenities at the silent, panting couples on the bed, but they cannot hear it because no sound comes through the keyhole. And it is impossible to plug the keyhole, for then the little creature would suffocate in its own room. It would like to break open the door, but outside the bedroom it is eternally dark and the little creature is afraid of darkness. (1964:55)

Die hervertaling verskil egter beduidend van die vorige weergawes:

It was like a blow in the guts: the futility of it all. It was as if, for one awful moment, looking into the most secret corner of myself, I saw a nightmare, the most shattering vision of my life: what I saw was a stuffy little cubbyhole of a room, windowless, and with no light, and the door locked; and inside it a small, grotesque, completely colourless creature whose body is almost totally wasted away, except for his long bony hands and **a penis of disproportionate size, eternally erect, standing up like a medieval warrior's club;** while **in the middle of his oversized head flames a single large red eye.** His whole life is spent keeping that feverish eye pressed to the keyhole in the door: but all he can see on the other side is a bedroom, a bed. All he ever does, all he can hope to do, **as he masturbates away in unabated frenzy,** is to stare at a neverending series of intimate, perverse encounters on the bed beyond his reach, all of them variations of the same **basic act of copulation.** The little voyeur keeps on shouting abuse at the anonymous couples on the bed, but they pay no attention at all as if, somehow, no sound gets through to them. The only alternative would be to plug the hole and banish all sight, but then the creature would have no air to breathe and besides, **he is scared of the dark.** (1985:72)

Soos die frases hier bo in vetdruk aantoon, is die verwysings na die seksuele in die hervertaling veel meer eksplisiet as in die bronteks en die eerste Engelse doelteks. In die bronteks word daar verwys na “intieme, perverse taferele op die bed”, wat almal “variasies van dieselfde

oorspronklike toneel” is, terwyl die hervertaling hierdie “oorspronklike toneel” beskryf as die “basic act of copulation”. Die fisiese eienskappe van die figuurtjie in die donker kamer wat in die hervertaling tot die beskrywing toegevoeg is, beklemtoon ook sy seksualiteit, soos gesien kan word in die verwysing na die “penis of disproportionate size, eternally erect, standing up like a medieval warrior’s club”. In die hervertaling is daar by die figuurtjie ’n poging om ook deel te neem, hoewel afgesonderd, aan die seksuele handeling in die aangrensende kamer – hy “masturbates away in unabated frenzy” – terwyl hy in die bronteks en die eerste Engelse doeltteks bloot passief ’n toeskouer bly wat op die oog af nie seksueel geaffekteer word deur dit waarna hy kyk nie. Die verband tussen hierdie voorbeeld, waar ’n eensame buitestanderfiguur met “perverse scenes” gekonfronteer word, en die voorbeeld wat vroeër bespreek is, waar Keyter as jong kind op ’n Sondagand sy ouers in ’n “primal scene” betrap, is besonder insiggewend in terme van Keyter se karakter.

Wanneer die bronteks met die doeltekste vergelyk word in die bogenoemde voorbeeld, word dit duidelik dat daar in die bronteks en in die eerste doelteks by die figuurtjie die moontlikheid opkom om uit die kamertjie te ontsnap: “Hy sal graag die deur wil oopbreek”, maar omdat hy te bang is vir die donker buite, doen hy dit nie. In die hervertaling is daar geen verwysing na die moontlikheid om uit die kamer te kom nie, byna asof daar vir hom buite die kamer niks anders bestaan nie. Die enigste opsie wat hier vir die figuurtjie bestaan om aan die tonele in die kamer langsaan te ontsnap, is “to plug the hole and banish all sight, but then the creature would have no air to breathe and besides, he is scared of the dark”. Die idee van sig en visie word in hierdie uittreksel ook beklemtoon deur die verwysing na die figuurtjie se “gloeiende rooi oog” waarmee hy “staar” in die bronteks, of sy “feverish red eye” in die eerste Engelse doelteks. In die hervertaling verkry hierdie oog ’n meer magiese kwaliteit. Die oog word beskryf op ’n wyse wat die idee van ’n derde oog, ’n alsiende oog, oproep (“in the middle of his oversized head flames a single large red eye”), hoewel dit in hierdie geval die figuurtjie se enigste oog is en verder sy onmenslikheid, byna monsteragtigheid, beklemtoon (vergelyk ook weer die verwysing na die figuurtjie se “penis of disproportionate size” waarna daar in die hervertaling verwys word).

’n Verdere voorbeeld wat die verskil in die mate van eksplisiteit tussen die bronteks en die hervertaling uitbeeld, en ook direk na Keyter se seksualiteit verwys, is sy beskrywing van sy

eerste ervaring met 'n prostituut. In die bronteks verwys Keyter na “nagmotte”, terwyl hy in die eerste Engelse vertaling en die hervertaling na “prostitutes” verwys. In die toneel ter sprake neem 'n kollega, Koos Joubert, vir Keyter, wat in die Engelse hervertaling noem dat hy op daardie stadium “still a virgin” was, na 'n prostituut om hom bloot te stel aan 'n nuwe ervaring. Hierdie ervaring word in die bronteks beskryf as “vrek duur”, maar een wat Keyter se “oë sal [laat] uitpeul”, terwyl dit in die eerste vertaling “bloody expensive” is, maar dieselfde effek, “your eyes will pop out”, sal teweegbring. In die hervertaling is dit 'n “fucking expensive” ervaring, “guaranteed to break the zip of your fly”. Die interaksie met die vrou word in albei doelt tekste in meer besonderhede bespreek as in die bronteks. So byvoorbeeld het sy in die bronteks “flikflooiërig [...] voor [Keyter] kom staan en eers haar geld geëis”. In die eerste vertaling het sy “with banal invitation” na hom gegaan, “demanded her fee, carefully counted the notes, slipped them under her suspenders (which she never took off)”. In die hervertaling kom sy “with a great show of passion” nader, “rubbed her tits” teen hom; “then casually stepped back and demanded her fee”.

Uit die bogenoemde voorbeelde blyk dit dat Brink verwysings na die seksuele aansienlik meer eksplisiet aanbied in die Engelse hervertaling as in die bronteks en in die eerste Engelse doelt tekste. 'n Moontlike oorweging hiervoor hou verband met die konteks, die spesifieke tyd en plek, waarin die bronteks en die eerste vertaling verskyn het. Soos reeds genoem was sensuur 'n werklikheid in Suid-Afrika in die sestigerjare en alle publikasies was onderhewig aan goedkeuring deur 'n publikasieraad. Enige tekste wat nie aan die standaard van hierdie raad voldoen het nie, of bepaalde grense oorgesteek het, is verban. So byvoorbeeld sou die mate van eksplisiteit waarmee daar in die Engelse hervertaling – wat in die Verenigde Koninkryk en Noord-Amerika gepubliseer is – na die seksuele verwys word waarskynlik nie in Suid-Afrika as aanvaarbaar in 'n publikasie beskou word nie (vergelyk afdeling 4.2.1.4 hier bo).<sup>60</sup> Soos

---

<sup>60</sup> In die Verenigde Koninkryk het 'n hofuitspraak in November 1960 ten gunste van Penguin Books se publikasie van 'n oorspronklike, “ongesuiwerde” uitgawe van D.H. Lawrence se *Lady Chatterly's lover* die literêre wêreld – veral met verwysing na werke met eksplisiete seksuele inhoud – dramaties verander (vergelyk Hilliard 2013). Hilliard (2013:653) verwys na hierdie uitspraak as 'n “a decision that quickly became part of a larger narrative of liberalization”. Die vermoë van die letterkunde om bestaande en heersende narratiewe in 'n samelewing uit te daag en te verander, word hier dus opnuut duidelik gemaak. In hierdie verband kan die Sestigters se pogings om literêre grense te verskuif en die samelewing se morele en godsdienstige oortuigings uit te daag eweneens beskou word as 'n “narrative of liberalization” op verskillende vlakke. Brink (1983:20) self verwys na 'n soortgelyke idee wanneer hy besin oor die plig van die skrywer: “[The dissident writer's] struggle is not just *against* what is evil in the Afrikaner, but for what he perceives to be his potential for good. In other words, it is not just a struggle aimed at the liberation of blacks from oppression by whites but also a struggle for the liberation of the Afrikaner from the ideology in which he has come to negate his better self.”

reeds genoem, verwys Brink (1985:10) na die groot omstredenheid wat die bronteks wel in Suid-Afrika veroorsaak het, spesifiek met betrekking tot die uitbeelding van die seksuele, wat die moontlikheid versterk dat meer direkte of eksplisiete verwysings heel waarskynlik tot 'n verbod op die boek sou lei – Brink verwys na daadwerklike pogings om die boek te verban (1985:10).

Wat die taal self betref, is dit interessant om op te merk dat Brink (2003:211) dit as 'n uitdaging vir die Sestigters beskou het om in Afrikaans te skryf, as gevolg van die taal se tekortkominge:

The important thing was that they [die Sestigters] all wanted to write in Afrikaans. Which was not as easy as it might sound, for by then their spiritual environment had changed so radically as to become almost 'uncontainable' in Afrikaans. On the most basic level, Afrikaans simply lacked an adequate vocabulary to express the essential existential experiences; to say nothing of a vocabulary for the expression of (sexual) love. It had to be invented, remade, adapted. [...]

Hierdie mening word ook in *Die ambassadeur* gelug, soos die volgende gesprek tussen Nicolette en die ambassadeur illustreer:

**“Hoe sê mens in Afrikaans: faire l’amour – to make love?”**

“Mense sê dit nie. Daar’s wel twee soort woorde: maar die een klink soos ’n mediese teksboek en die ander soos ’n inskripsie op ’n latrinemuur.” (2006: 243)

**“How does one say in Afrikaans: faire l’amour – to make love?”**

“One doesn’t. There are two sorts of words, but one sounds like a medical text book, and the other like an inscription on a lavatory wall.” (1964:172)

**‘How does one say in Afrikaans: faire l’amour – to make love?’**

‘One doesn’t. There are two sets of words, but one sounds like a medical textbook, and the other like graffiti on a toilet wall.’ (1985: 198)

Die moontlikheid bestaan dus dat die verskil tussen die mate van eksplisiteit waarmee daar in die Afrikaanse en die Engelse weergawes van *Die ambassadeur* na spesifiek die seksuele verwys word, waarskynlik hoofsaaklik aan sensuur toegeskryf kan word, maar moontlik ook aan die tale self en die groter moontlikhede wat Engels aan die skrywer bied in terme van die beskrywings van en verwysings na die seksuele. Vir Brink (2003:208) was die opsie om ook in

Engels te skryf ’n manier om die tekortkominge van Afrikaans te oorbrug en die moontlikhede van die taal in terme van Engels te ondersoek:

It seems to me that two sets of factors operate in the present situation. One of them, censorship [...], is negative: using English as a form of survival. But the other is positive: turning to English to complement the experience lived in Afrikaans, and vice versa. It becomes a dual exploration, a bifocal vision, of a single experience – that of living in (South) Africa. [...] If Afrikaans writers turn to English, in addition to their own language, it would not imply escape but a positive and creative act of exploration. [...]

Daar kan dus afgelei word dat Brink in sy eerste pogings om sy eie werk in Engels te vertaal, en ook in sy latere hervertaling van *Die ambassadeur*, nie net ’n nuwe taal se moontlikhede vir hom as skrywer ondersoek het nie, maar terselfdertyd ook die beperkinge van Afrikaans uitgedaag het en nuwe moontlikhede in Afrikaans ondersoek het.

And certainly this experience of the youth and virility, the malleability of this young language has been one of the most exhilarating aspects about writing in Afrikaans. Every sentence, to us, became a journey of exploration. Every page we wrote was also a mapping of wild and new territories: not only in terms of the experience we expressed, but primarily in terms of *language*. (Brink 2003:211)

### c) Milieu

Met verwysing na die breër Suid-Afrikaanse konteks en die verskillende lesersgehoore op wie die tekste gemik is (vergelyk ook 4.2.1.4), is spesifieke verwysings na die situasie in Suid-Afrika in die roman besonder relevant. Hoewel die roman uiteraard fiktief is, soos Brink dit in die notas vooraf in elk van die drie weergawes duidelik stel, en die situasie in Suid-Afrika soos wat dit in die roman uitgebeeld word dus ook as fiksie aangebied word, is daar tog duidelike ooreenkomste met die werklike Suid-Afrika van die sestigerjare. In een toneel wat hier onder aangehaal word, word daar byvoorbeeld na stakings verwys, en die gebruik van kenmerkend Suid-Afrikaanse gegewens en verwysings eie aan die era en die konteks, soos byvoorbeeld “lokasie”, “nie-blanke gebiede” en “pasoortreding”, versterk die werklikheidsgevoel wat geskep word.

Want vir Suid-Afrika was dit ’n beklemmende tyd, ná die onverwagte wending wat die staking **in die omgewing van die Kaap** die vorige dag geneem het. Die staking self het

lankal gedreig en het **soos gewoonlik sy ontstaan in onbenulligheid gehad**. Die verskil was dat dit **dié keer** nie by oor-en-weer-dreigemente gebly het nie en dat daar vinnig 'n gevaarlike spanning begin oplaai het tussen die stakers in hulle lokasie en die polisieordon rondom. [...] En te midde van dié dreigende toestand het 'n paar leiers van die versetbeweging daarin geslaag om kabelgramme aan verteenwoordigers van Afro-Asiatiese lande by die VVO te stuur en **ingryping te eis**. Dit het die hele saak oombliklik **'n dreigende internasionale kleur gegee**. (2006:72)

Because it was an ominous moment for South Africa after the unexpected turn the strike **near Cape Town** had taken the previous day. The strike itself had been threatening for a long time, **originating, as usual, in a triviality blown up out of all proportions**. But **it was different from similar incidents in the past in that, this time**, it was not confined to threats and counter-threats; very soon dangerous tension was building up between the strikers in their township and the police cordon drawn around it. [...] And when the threatening situation had nearly reached its climax some of the leaders of the resistance movement had dispatched telegrams to the representatives of various Afro-Asian countries at U.N.O. **demanding immediate aid**. The whole affair had suddenly **become a dangerous international dispute**. (1964:43-44)

Because it was a bad time for South Africa after the unexpected turn the strike **in Johannesburg** had taken the previous day. The strike itself had been threatening for a long time, **starting, as usual, with something quite trivial that got blown up out of all proportion**. But **it was different from similar incidents in the past in that, this time**, it was not confined to threats and counter-threats; very soon dangerous tensions were building up between the strikers in their township and the police cordon drawn around it. [...] And when the threatening situation had nearly reached its climax some of the leaders of the resistance movement had dispatched telegrams to the representatives of various Afro-Asian countries at the UN **asking for their intervention**. The whole affair had suddenly **become a dangerous international dispute**. (1985:60)

In die bogenoemde voorbeeld is die verandering van die milieugegewe van Kaapstad in die bronteks en die eerste vertaling na Johannesburg in die hervertaling opvallend. Oor moontlike redes vir hierdie verandering kan daar uiteraard slegs voorstelle gemaak word, maar die verplasing van die staking na Johannesburg in die 1985-hervertaling beklemtoon moontlik die vergelyking wat daar tussen die denkbeeldige situasie in die teks en die werklike Sharpeville-opstand naby Johannesburg in 1960 getref kan word. Die Sharpeville-opstand en -slagting het internasionaal opspraak gemaak<sup>61</sup> en indien daar veronderstel word dat Brink se toenemende politieke betrokkenheid in die sewentiger- en tagtigerjare 'n faktor was wat sy vertaalbesluite

---

<sup>61</sup> Vergelyk byvoorbeeld *New York Times* (1960:1) en *Time* (1960).



sou beïnvloed (vergelyk die bespreking van se posisie in die Suid-Afrikaanse literêre veld in afdeling 3.3.3.2), kan die beklemtoning van ’n vergelyking met Sharpeville in die hervertaling van die roman in 1985 as ’n polities-gedrewe verandering beskou word.<sup>62</sup>

’n Ander opvallende verskil tussen die drie uittreksels hier bo is die opmerking in die bronteks dat die staking sy “ontstaan in onbenulligheid” gehad het (2006:72), wat ook in die doeltekste genoem word, maar wat in die doeltekste verder gekwalifiseer word as ’n “a triviality blown up out of all proportions” (1964:43). Op ’n soortgelyke wyse word daar aan die atmosfeer van die insident in die doeltekste ’n meer dramatiese effek verleen met die opmerking dat die situasie “a dangerous international dispute” geword het – in teenstelling met hoe daar in die bronteks na “die insident” verwys word as een met ’n “dreigende internasionale kleur”. Hierdie toedrag van sake word in die bronteks daaraan toegeskryf dat “leiers van die versetbeweging” ingryping deur die VVO geëis het, “demanding immediate aid” (1985:44) soos dit in die eerste vertaling gestel word. In die hervertaling het hierdie leiers klaarblyklik ’n minder “demanding” houding, soos afgelei kan word uit hulle “asking for intervention” (1985:60).

In ’n ander toneel verwys die ambassadeur na Suid-Afrikaanse koerante in die ambassade in Parys waardeur hy soms blaai, en hy haal aan uit opskrifte en uittreksels uit die koerante wat die Suid-Afrikaanse situasie opsom. Die toneel word soos volg in die drie weergawes van die teks uitgebeeld:

Soms loop ek af na die leeskamer en blaai deur die koerante. [...] Verkragtings. Moord. Oortreding van die Ontugwet. Sabotasie en pogings tot sabotasie. Ministeriële verklarings. Politieke betoë en betogings. Mevrou B. vir ’n paar dae op besoek in Kaapstad. Mnr. C. slaan die rekord vir wakker bly. Suidoos **in die Kaap**. Droogte in die Vrystaat. *Menings van ons lesers*: “Hou **Suid-Afrika blank**.” “Gee hoër subsidies aan boere.” “**Die toekoms berus by die jeug**.” “Verbied Sondagsport.” “**Gee ons meer boeremusiek**.” “Maak owerspel strafbaar.” Foto’s van hoogwaardigheidsbeksleërs; druiwekoninginne; Springbokke; ministersvroue by ’n tuinparty –

<sup>62</sup> Dienooreenkomstig word daar in tonele later in die roman, wanneer daar weer na die stakings verwys word, in die Afrikaanse teks na die “Kaapse staking” (2006:95) en in die eerste vertaling na die “Cape Town strike” (1964:63) verwys, terwyl die hervertaling van die “Johannesburg strike” (1985:81) melding maak. Vergelyk ook die verwysing na “die Kaapse moeilikhede” (2006:122) oftewel “the Cape Town troubles” (1964:84) en die ooreenstemmende “the Johannesburg troubles” (1985:103) in die hervertaling in die laaste verwysing na hierdie insident.

Dit is dan Suid-Afrika. (2006:221)

Sometimes I go down to the reading-room to page through old newspapers. [...] Rape. Murder. Contravention of the Immorality Act. Sabotage and attempted sabotage. Ministerial comments. Political declamations and demonstrations. Mrs. A. enjoying a few days' holiday in Cape Town. Mr. B. breaking the record for keeping awake. **The Rev. C. accused of heresy.** Strong southeaster **in the Peninsula.** Drought in the Free State. **Large banana surplus.** Readers' letters: "Keep **South Africa White.**" "Farmers need more subsidies." "**Nothing wrong with modern youth.**" "Ban Sunday sport." "Make adultery punishable by law." Photos of V.I.Ps; Grape Queens; Springboks; Ministers' wives at a garden party –

So this is South Africa. (1964:157)

Sometimes I go down to the reading room to page through old newspapers. [...] Rape. Murder. Contraventions of the Immorality Act. Sabotage and attempted sabotage. Ministerial comments. Political statements. Demonstrations. Mrs A. enjoying a few days' holiday in Cape Town. Mr B. breaking the record for keeping awake. **The Rev. C. accused of heresy.** Strong southeaster **in the Peninsula.** Drought in the Free State. **Large banana surplus.** Readers' letters: 'Keep **Our Cities White.**' 'Farmers need more subsidies.' '**Nothing wrong with modern youth.**' 'Ban Sunday sport.' 'Make adultery punishable by law.' Photos of VIPs; Grape Queens; Springboks; Ministers' wives at a garden party –

So this is South Africa. (1985:182)

Die effek van koerantopskrifte wat gebruik word om 'n aanduiding van nuus en gebeure in Suid-Afrika op 'n gegewe tydstop te gee, word in die bronteks en die doeltekste op soortgelyke wyse hanteer: Verwysings na misdaad en ernstige kwessies in die Suid-Afrikaanse samelewing ("verkragting", "moord", "betoë") word in kontras gestel met opskrifte wat die alledaagse, selfs banale, beklemtoon ("Mnr. C slaan die rekord vir wakker bly", "ministersvroue by 'n tuinparty"). Daar is egter wel verskille tussen spesifieke verwysings in die drie onderskeie tekste te bespeur. In die bronteks sê die ambassadeur dat hy soms deur "die koerante" blaai, wat in albei doeltekste as "old newspapers" vertaal word. Die gebruik van "old" in die doeltekste skep die gevoel dat hierdie situasie in die land lank reeds aan die gang is en voortduur – soos aangetoon deur die laaste sin in die uittreksel ("So this is South Africa").

In albei doeltekste word 'n opskrif "The Rev. C. accused of heresy" aangetref wat in die bronteks ontbreek. Die verwysing na 'n godsdienstige leier wat van dwaalleer aangekla word is insiggewend met verwysing na die Suid-Afrikaanse konteks. In die tydperk waarin die roman

afspeel en waarin die doeltekste gepubliseer is, het daar 'n noue band tussen sekere kerke en die apartheidsregime bestaan, terwyl ander godsdienstige organisasies die regering teëgestaan het (vergelyk byvoorbeeld Lalloo 1998, asook Brink (1983) se uiteensetting van die rol van die kerk in die apartheidsideologie waarna daar in 3.3.2.2 verwys word). Die gebruik van hierdie verwysing in die doeltekste beklemtoon die verband tussen die kerk en die regering – wat ook tot 'n mate geëggo word in die opskrif “Make adultery punishable by law”. Nog 'n opskrif wat in die doeltekste voorkom maar in die bronteks ontbreek is “Large banana surplus”. Verwysings na weersomstandighede (“Suidoos in die Kaap”, “Droogte in die Vrystaat”) sowel as na landbou (“Gee hoër subsidies aan boere”) kom in al die tekste voor, maar die toevoeging van die verwysing na 'n piesangoorskot in die doeltekste lei tot 'n groter klem op landboubedrywighede in die doeltekste. Dit is ook opvallend dat die verwysing na “boeremusiek” slegs in die bronteks voorkom en nie in die doeltekste gebruik word nie. Die vraag ontstaan of dit 'n doelbewuste besluit was ter wille daarvan om doeltekslesers te akkommodeer (vergelyk die bespreking van sigbaarheid, domestikering en vervreemding in 2.3.1), aangesien “boeremusiek” 'n spesifieke kulturele konnotasie inhou wat waarskynlik moeilik in die formaat van 'n koerantopskrif in die doeltekste oorgedra kon word.

In die roman voel *Die ambassadeur* hom ver verwyderd van Suid-Afrika waar hy in die leeskamer in die ambassade in Parys deur die koerante blaai en hierdie opskrifte lees (Brink 2006:221). Hy bevraagteken die oppervlakkige nuusbrokkies wat dikwels in geselskap bespreek word, en sukkel om “die volk se dom beweegredes” (Brink 2006:222) te verstaan.

#### d) Kenmerkende taalgebruik<sup>63</sup>

Wanneer daar van die tematiek in *Die ambassadeur* en die verbande tussen die drie tekste wegbeweeg word om spesifiek op die taal te fokus, is een van die opvallende verskille tussen die drie weergawes van die teks die verskil in die formaliteitsvlak. Vroeg reeds in die eerste gedeelte van die roman, waar Keyter na sy angs tydens sy kinderjare verwys, is die formaliteit

---

<sup>63</sup> In hierdie studie word dit nie ten doel gestel om 'n diepgaande taalkundige ondersoek na die taalgebruik in die korpustekste te onderneem nie. Daar word deurgaans klem gelê op hoe kenmerkende taalgebruik en -verskynsels in die bron- en doelteks (of die twee weergawes van 'n teks) onderskeidelik hanteer word, ten einde afleidings oor Brink se vertaalstrategieë te kan maak. In enkele gevalle, waar dit in die spesifieke konteks belangrik is, word daar na taalkundige verskynsels verwys (vergelyk byvoorbeeld Brink se hantering van Kaapse Afrikaans in *Kennis van die aand* wat in 4.2.2.4 (d) bespreek word, en sy hantering van Jim se dialek in *Die avonture van Huckleberry Finn* wat in 5.2.1.5 (d) aan bod kom.

waarmee hy persoonlike ervarings weergawe, spesifiek in die bronteks, opvallend. Veral wanneer die eerste frase in die heel eerste voorbeeld wat in hierdie afdeling bespreek is, oor die drie weergawes van die teks heen vergelyk word, is die formeler styl in die bronteks opvallend: “die vrees van my vroegste kinderjare om alleen te slaap” (21), teenoor “how, as a small boy, I’d been terrified to sleep alone” (1985:15) in die hervertaling. (Hierdie frase is dieselfde in die eerste doelteks, behalwe vir die gebruik van “I had been” in plaas van die kontrakisie “I’d been”, wat die verskil in formaliteit tussen die bronteks en die hervertaling verder beklemtoon.)

Keyter self verwys na sy formele styl wanneer hy noem dat dit moeilik is om sy eerste indrukke van Nicolette te verwoord:

Dis moeilik omskryfbaar, **des te meer omdat ek gewoon is aan hardlywige ampstaal**. Woorde is te formeel, **bowenal te self-ingenome, te gepoleer** vir primêre indrukke. (2006:29)

It is difficult to describe this impression, **even more so because I am steeped in constipated officialese**. Words are too formal, **and certainly too smug, too polished** for recording primary impressions. (1964:9)

How can I adequately convey the impression she made? **I’m** so stuck in officialese. Words are too formal, **too smug**, to record primary impressions. (1985:21)

In hierdie geval is Zimble (2014:64) se opmerking dat “ways of speaking produce and are produced by ways of being in the world” besonder relevant. Keyter se formaliteit word gekoppel aan sy loopbaan – die amptelikheid wat in sy werk en in die verslag wat hy besig is om te skryf genoodsaak word, vorm ’n deel van sy persoonlikheid. Selfs in die ander afdelings van die roman, waar Keyter nie self as verteller optree nie en sy persoonlikheid deur sy interaksies met ander karakters ingevul word, is hierdie formaliteit – wat by tye deur karakters soos Nicolette en die ambassadeur ook amper as ’n soort afgetrokkenheid ervaar word – opmerklik, soos geïllustreer word in die volgende uittreksels, waar veral die bronteks die formaliteit en afstandigheid in Keyter se houding beklemtoon:

**Net toe hy** onder in die leeskamer aankom op pad na die onderste kantore, maak Keyter die voordeur oop, steek skuldig vas, **groet dan vlugtig**, en vra om verskoning – **maar dit bly by formele woorde, sonder enige** spyt in die donker oë wat brand in die jong man se skraal gesig. (2006:114)

**At the very moment when** he reached the reading-room on his way to the basement offices, Keyter opened the front door, hesitated, **mumbled a quick good-morning** and an apology – but from the expression in the dark eyes burning in his thin face **it was evident that he did not mean a word of what he said.** (1964:78)

**Just as he** reached the reading room on his way to the basement offices, Keyter opened the front door, hesitated, **mumbled a quick ‘Good morning’** and an apology – but from the expression in the dark eyes burning in his pale face **it was evident that he didn’t mean a word he said.** (1985:97)

In die voorbeeld hier bo beklemtoon die verteller in die bronteks die idee van formaliteit met verwysing na Keyter, terwyl daar in albei doelt tekste gefokus word op die valsheid van sy woorde. Ook die styl van die verteller is formeler in die bronteks as in die doelt tekste. Waar daar in die bronteks genoem word dat Keyter “vlugtig” groet, beskryf word daar in albei doelt tekste genoem dat hy “mumbled a quick good-morning”. In die bronteks word Keyter as meer afsydig en amper emosieloos uitgebeeld (vergelyk “sonder enige spyt in die donker oë”), terwyl die doelt tekste eerder die idee van onpeilbaarheid oproep (vergelyk “from the expression in the dark eyes”). ’n Interessante verskil tussen die eerste twee tekste en die hervertaling, is dat Keyter se gesig verskillend beskryf word, naamlik as “skraal”/“thin” en “pale” onderskeidelik.

Met verwysing na styl is daar in hierdie voorbeeld ’n illustrasie van die wisselende mate van formaliteit in die teks as geheel oor die drie weergawes heen: die eerste Engelse doelt eks is minder formeel as die bronteks, maar formeler as die hervertaling. Die verskil tussen die twee Engelse doelt eks te is deurgaans in die roman veral met verwysing na die voorkoms van kontraksies in negativering in die hervertaling opvallend (vergelyk “did not” teenoor “didn’t” hier bo).

Keyter vra op 'n stadium vir Nicolette of sy aan sterrevoorspellings glo. Die spesifieke woorde wat Keyter gebruik (sien aanhaling hier onder) is tekenend van die verskille tussen die beeld wat in die bronteks en spesifiek die hervertaling van hierdie karakter geskets word.

“**En** glo jy **dit alles**?”

“Dis wat die sterre sê.” **Asof dit in sigself voldoende is.**

“**And** do you really believe **it all**?”

“That’s what the stars say.” **As if that is sufficient in itself.**

“You really believe **all that shit**?”

“That’s what the stars say.”

In die bronteks word daar met behulp van die gebruik van die konjunksie “en” aan die begin van die sin, en die woordvolgorde wat spesifiek in vraagsinvolgorde gerangskik is, die idee geskep dat Keyter werklik belang stel in Nicolette en haar oortuigings, hoewel sy skeptisisme oorgedra word deur die gebruik van “alles”. Die gebruik van 'n konjunksie aan die begin van die sin skep ook 'n indruk van informaliteit, en verleen 'n styl van geselstrant aan Keyter se vraag.

In die Engelse hervertaling, daarteenoor, word 'n stelsinvolgorde gebruik met 'n vraagteken, wat 'n aanduiding kan wees dat Keyter 'n stelling maak, en daarom eintlik vooraf reeds besluit het dat sy die voorspelling wel glo. Keyter se gebruik van die frase “all that shit” in die hervertaling is verder tekenend van sy eie weersin in hierdie tipe voorspellings, sowel as in haar geloof daarin. Hierdeur word die verskille tussen die persoonlikhede van Keyter en Nicolette dus sterker gestel. Waar die bronteks dit dus laat voorkom of Keyter gewoon belang stel in Nicolette se aard – of sy in sterrevoorspellings glo, kom hy meer veroordelend, amper neerhalend, voor in die hervertaling. Keyter se opmerking “Asof dit in sigself voldoende is”, wat vir die leser as 'n gedagte aangebied word, dien as kommentaar, moontlik selfs kritiek, op Nicolette se aard en vorm hier 'n belangrike karakteriseringsmoment wat in die hervertaling afwesig is. Die evaluering van Nicolette se antwoord deur Keyter verskaf aan die leser insae in sy gedagtes en beklemtoon ook die verskil tussen Keyter se skeptiese aard en Nicolette se naïwiteit.

Keyter bied, soos reeds genoem, die eerste afdeling aan as 'n "chronologiese verslag" (Kannemeyer 2005:325) van gebeure soos hy hulle ervaar het, en sy vertelling word gekenmerk deur "voortdurende selfregverdiging en verdoeseling van sy werklike motiewe" (Kannemeyer 2005:325). Stade (1986) se opsomming van Keyter is soortgelyk – hy sê naamlik dat "the personality we make out between the lines of his own words is not attractive: ambitious, driven, resentful, self-pitying, a sex-starved pipsqueak, a petty Nietzschean. He is the kind of person whose unconscious motives always defeat his conscious purposes." Kannemeyer (2005:325) meen verder dat daar ooreenkomste na te speur is tussen Keyter se narratief en "die omslagtige aanbod, opsetlike misleiding en gespletenheid van die hoofkarakter in 'n dramatiese alleenspraak." Hierdie omslagtigheid word veral in die bronteks, soos die analyses sal aandui, ook deur 'n formaliteit in Keyter se spraak en interaksies met ander karakters versterk wat minder opvallend blyk te wees in die eerste doelteks. Verder is die idee van die "gespletenheid" van die hoofkarakter ook 'n aspek van Keyter se karakter waarop Brink die fokus laat val – veral ook in interaksies met ander karakters.

Deur die interaksies van karakters met mekaar word daar met ander woorde aan die leser insig in die aard van al die betrokke karakters verskaf. Spesifiek deur middel van spraak – of dialoog – word daar baie oor 'n karakter openbaar gemaak. Smuts (1998:73) dui aan dat dit wat gesê word, sowel as die wyse waarop dit gesê word "altyd karakteriserend [is] omdat geen mondelinge uiting neutraal is in die sin dat dit niks omtrent die spreker openbaar nie." Dit gaan dus hier nie slegs om die inhoud van die dialoog nie, maar ook om die vorm – die spesifieke taal wat gebruik word. In die geval van *The ambassador* is dit interessant dat Stade (1986) opmerk dat dit juis in die taal – wat nie net dialoog behels nie, maar op al die aspekte van die karakters se taalgebruik slaan – van die verskillende karakters waar die roman te kort skiet: "The prose, although without cliché, is merely transparent. The idioms of the three narrators need to be more distinct, more shaped by the kinks in their personalities."

Die voorbeelde hier bo toon dus dat die Engelse hervertaling meestal aansienlik minder formeel aandoen as die eerste doelteks. Brink bewerkstellig dit op verskillende wyses, soos reeds bespreek, maar die gebruik van kontraksies in die hervertaling is instrumenteel in hierdie verband. Die hervertaling klink daarom natuurliker as die eerste vertaling, veral wat die dialoog

betref, en kan in hierdie opsig as ’n verbetering op die eerste doeltteks, Brink (2004) se “toontoets in die water” van selfvertaling, beskou word.

Die taalgebruik in *Die ambassadeur* het ’n element van formaliteit en amptelikheid wat die milieu van die roman weerspieël. Daar word van bykans geen streekstaal gebruik gemaak nie, en geen van die karakters se taalgebruik kan as buitengewoon of besonder kenmerkend beskou word nie. In terme van die taalgebruik as sodanig, verteenwoordig *Die ambassadeur* daarom waarskynlik minder van ’n uitdaging wat vertaling betref as die ander korpustekste in hierdie studie. In die meeste van die ander romans wat aan bod kom, kom daar streekstaal voor, of kenmerkende taalgebruik eie aan ’n spesifieke karakter. Soos aangetoon sal word, het Brink se hantering van die taalgebruik in die doeltteks (of in die twee weergawes van sy tweetalige tekste onderskeidelik) in sommige gevalle ’n beduidende impak op die uitbeelding van ’n spesifieke karakter of gebeurtenis.

#### 4.2.1.6 Bespreking: Die vertaling van *Die ambassadeur*

Uit die vergelyking van die bronteks *Die ambassadeur* met die twee selfvertalings daarvan, wat Brink in onderskeidelik 1964 en 1985 onderneem het, kan daar interessante afleidings gemaak word, nie net oor die romans self nie, maar ook oor Brink se vertaalproses. Die eerste doeltteks, soos bykans al die voorbeelde wat hier bo bespreek is aantoon, volg die bronteks amper woord-vir-woord. Dit is moontlik een van die redes waarom Brink hierdie vertaling, soos reeds genoem, as ’n mislukking beskou het. Die Engels in hierdie eerste doeltteks is formeel en meganies. Met die hervertaling wat meer as twintig jaar ná die eerste vertaling verskyn, skeep Brink (1985:10) wat hy noem ’n “entirely new translation”, wat die bronteks minder slaafs navolg. In die hervertaling word sommige teksgedeeltes wat in die bronteks voorkom weggelaat, op ander plekke word daar verwysings toegevoeg wat nie in die bronteks voorkom nie. Die styl van die hervertaling is ook aansienlik minder formeel as dié van die eerste doeltteks – en ’n redaksionele wysiging, naamlik die gebruik van kontraksies soos “I don’t” in plaas van “I do not”, maak ’n groot verskil in hierdie verband. Brink hanteer verwysings na die seksuele minder omsigtig in die hervertaling as in die bronteks en die eerste vertaling en, soos reeds genoem, kon hy in die hervertaling wat in 1985 in die buiteland



uitgegee is aansienlik verder gaan en meer eksplisiet wees as wat die Suid-Afrikaanse konteks hom in die bronteks en die eerste vertaling sou toelaat.

Dit is egter belangrik om op te merk dat die hervertaling in 1985 verskyn, in 'n tydperk toe Brink reeds met die skryf van sy ander romans 'n proses van tweetalige skryf gevolg het, wat hy in kontras stel met “just translating” (Brink in Wheatcroft 1982). Waar hy dus, volgens sy eie beskouing (Brink 2009:13), reeds in die gewoonte was om tweetalige tekste skep waarvan die twee weergawes soms drasties van mekaar verskil, het hy hom met die hervertaling van *Die ambassadeur* egter daarvan weerhou om 'n herskrywing van die teks te onderneem sodat hy eerder aan die kern van die oorspronklike getrou gebly het. Hy verwys ook na die 1985-weergawe van die teks as 'n *hervertaling*, en nie 'n *hershrywing* nie. Binne die konteks van Brink se vertaalopvatting (vergelyk 3.4), kan dit aan die een kant as verbasend beskou word dat Brink wel die konsep *vertaling* (of dan “hervertaling”) gebruik, gegewe sy negatiewe persepsie en sy aandrang sedert die tagtigerjare dat hy nie sy eie werk vertaal nie. Sy gebruik van die terme *vertaling* en *hervertaling* met verwysing na *The ambassador* beklemtoon hierom moontlik dat Brink se onderskeid tussen vertaling en tweetalige skryf ten nouste met die tydstep waarop die handeling plaasvind te doen het: tweetalige skryf is vir hom 'n gelyktydige skep van twee tekste in twee tale, terwyl 'n vertaling geskep word na afloop van die skep of publikasie van 'n bronteks. (Vergelyk ook die antwoord op Navorsingsvraag 2 in afdeling 6.3.2.)

## **4.2.2 Kennis van die aand / Looking on darkness**

### *4.2.2.1 Storielyn*

*Kennis van die aand* het in 1973 verskyn en vertel die lewensverhaal van Josef Malan, 'n bruin man, wat tereg staan vir die moord op Jessica Thomson, 'n wit vrou met wie hy in 'n verhouding betrokke was. Die verhaal begin 'n paar weke voor Josef se teregstelling en word as sy “gevangenis-mémoires” (Kannemeyer 2005:407) uit die dodesel aangebied. Ná tonele uit Josef se verhoor en gesprekke met prokureurs aan die begin van die roman, kom 'n gedetailleerde vertelling van sy herkoms en sy lewensgeskiedenis aan bod. Die leser leer Josef se voorgeslagte ken, van Adam af – Josef merk op dat die “verhaal van [sy] herkoms” en

“stories uit die Bybel” “meermale saamgeloop het” (Brink 1973:45) – tot by Josef se pa, Jakob. Josef vertel ook van sy kinderjare op die plaas waar hy en sy ma woon, sy skoolopleiding nadat die “Baas” van die plaas hom wil “kans gee om te leer” (Brink 1973:117), sy universiteitsloopbaan aan “die Kaapse Universiteit” waar hy drama studeer (Brink 1973:142), sy verblyf in Engeland en sy werk by die Royal Shakespeare Company, sy terugkeer na Suid-Afrika en sy ervarings saam met die lede van die toneelgeselskap wat hy kort na sy aankoms in die Kaap stig. Ná sy terugkeer uit Londen ontmoet Josef vir Jessica Thomson, ’n Engelse vrou, en hulle raak in ’n verhouding betrokke wat “weens die sosiale bestel en apartheidswetgewing in Suid-Afrika tot ondergang gedoem is” (Kannemeyer 2005:407). Deurgaans in hulle verhouding moet hulle in die geheim ontmoet, en die donker word vir Josef en Jessica ’n ruimte waarbinne hulle hulle veilig voel. Uiteindelik word die situasie vir hulle te veel. Hulle begin praat van “doodgaan” (Brink 1973:449) en Josef maak die voorstel dat hulle dit kan doen met “[g]as, of so iets. In ’n motor” (Brink 1973:450). Jessica se dood word net geïmpliseer – Josef vertel hoe hy, wat afgelei kan word as ná haar dood in die motortjie wat hy in die Bainskloof parkeer het, die “motortjie toegemaak”, die “stuk tuinslang [...] saamgeneem het” en “begin aanstap” het (Brink 1973:455). Josef loop deur die nag oor die berg, en die volgende middag kom hy by ’n plaaswerf aan waar hy vir die vrou sê: “Mevrou, ek is Josef Malan. Die polisie soek my. Ek sal bly wees as u hulle skakel.” (Brink 1973:458).

Josef word in hegtenis geneem en deur die Veiligheidspolisie gemartel in ’n poging om hom te forseer om inligting oor Jessica bekend te maak. Die polisie was oortuig dat sy by ’n komplot betrokke was, en dat Josef haar daarmee gehelp het. Uiteindelik word Josef ter dood veroordeel en in die laaste hoofstuk, die aand voor sy teregstelling, dink hy terug aan al die mense wat in sy lewe ’n rol gespeel het en hy ervaar “vrede” omdat hy, deurdat hy hom aan die polisie oorgegee het en dus op ’n manier sy dood “gekies” het, “nie die slagoffer van [sy] geskiedenis [is] nie” (Brink 1973:465).

#### 4.2.2.2 *Bespreking van die teks*

Teen die einde van die sestigerjare lug Brink, Breyten Breytenbach en ander Sestigters hulle menings oor die stand van die Afrikaanse letterkunde in die tydskrif *Kol*, waarvan die eerste uitgawe in 1968 verskyn (vergelyk onder andere Peters 1996:18). In hierdie eerste uitgawe wy

Brink (1968:2) sy bydrae aan kritiek op die “estetiese stryd” wat daar in die Afrikaanse letterkunde gevoer word en hy argumenteer dat die Afrikaanse letterkunde sigself nie verder van die samelewing kan afsonder nie. Hy skryf naamlik: “Laat ons ’n slag waaragtig *ons land* óópskryf onder die son” (Brink 1968:5).

In ’n essay getiteld “’n Persoonlike blik op die roman”, waarin hy terugkyk op Sestig en die ontwikkeling in die Afrikaanse letterkunde, skryf Brink (1973b:118) dat die roman deur die loop van die sestigerjare besig was om “terug te breek tot ’n soort sosiale dimensie”. Hy skryf hierdie groeiproses toe aan wêreldgebeure – spesifiek die “groeierende verwarring” wat daar wêreldwyd na die Tweede Wêreldoorlog geheers het, maar meer nog die oorlog in Viëtnam wat volgens hom “oor die hele wêreld ’n nuwe sin vir kollektiewe verantwoordelikheid laat wakker word” het en wat “in die roman móés deurwerk” (Brink 1973b:118). Die kollektiewe verantwoordelikeheidsin het egter nie oorsprong uitsluitlik in buitelandse konfliktsituasies ’n oorsprong gehad nie – Brink meen dat rasseverhoudinge op daardie stadium “vir die wêreld belangrik geword” het omdat dit “die voortbestaan van die mens self raak”. Binne hierdie konteks was die situasie in Suid-Afrika noodwendig ’n sentrale voorbeeld en knelpunt, en Brink (1973b:118) noem dat hy aan die einde van die sestigerjare doelbewus na Suid-Afrika teruggekeer het “om [sy] verantwoordelikheid in die situasie te aanvaar”. In ’n poging om hierdie gewaarwording te realiseer, meen Brink (1973b:118) dat die Afrikaanse roman ná Sestig noodwendig met die konteks van die land gemoeid sal wees, maar sonder om “maklike *romans engagés*” te wees. Dit gaan eerder daaroor, meen Brink (1973b:118) “om die massa eietydse ervaringe tot op die been deur te kyk”, wat hy meen “een van die moeilikste opgawes in die literatuur” is.

Met verwysing na die besef van ’n kollektiewe verantwoordelikheid wat spruit uit wat beskou kan word as ’n groeiende sosiale bewustheid en begrip, is dit interessant om die pligsbesef, of die oortuiging dat die skrywer tot aksie behoort oor te gaan, van skrywers soos Brink in die sewentigerjare te vergelyk met hoe George Steiner, in dieselfde era, oor vertaling dink. Steiner (2004:189) meen naamlik:

Being methodical, penetrative, analytic, enumerative, the process of translation, like all modes of focused understanding, will detail, illumine, and generally body forth its object.

The over-determination of the interpretative act is inherently inflationary: it proclaims that “there is more here than meets the eye” [...].

Die betrokke skrywer se interpretasie van sy politieke en/of sosiale konteks in romanvorm, sy oopskryf van die werklikheid, kan dus gelyk gestel word aan vertaling, wat eweneens ’n handeling is wat op interpretasie berus. Soos Steiner dit stel: ’n proses wat spruit uit ’n gefokusde begrip – soos vertaling of skryf – is metodies, deurdringend en analities en daarom sal die proses sy objek – hetsy ’n bronteks of ’n gegewe situasie of konteks – belig, skakeer en voortdu. Op dieselfde wyse dat die vertaler deur middel van die vertaalproses nuwe klem op die bronteks laat val en by wyse van vertaling te kenne gee dat die bronteks tot so ’n mate van waarde is dat dit die moeite werd is om in ’n nuwe taal en ’n nuwe konteks beskikbaar gestel behoort te word, beklemtoon betrokke skrywers die situasie wat hulle tot skryf gedryf het. Hulle vestig sodoende die aandag van lesers nie net op die teks nie, maar ook op wat die teks simboliseer of interpreteer.

Met *Kennis van die aand* blyk dit dat Brink sy onvergenoegdheid met die Afrikaanse letterkunde se onvermoë om by die Suid-Afrikaanse samelewing en veral die politiek betrokke te raak en dit, soos hy dit stel, oop te skryf, tot so ’n mate internaliseer dat hierdie betrokkenheid waarskynlik die belangrikste aspek van die roman word. Met die skryf daarvan – waaraan hy vir agt jaar met onderbrekings gewerk het voordat dit in 1973 gepubliseer is (vergelyk Kannemeyer 2005:406) bied Brink aan sy lesers wat een resensent beskou as sy “aggressiefste roman” en een waarin hy bykans elke aspek van die Suid-Afrikaanse politieke bestel aanraak: “rasse-ongelykheid en ongeregtigheid, klein apartheid, die Ontugwet, revolusionêre geweld, die veiligheidswetgewing, moord, marteling en swart bewussyn” (Waldner 1981:5).

In *Kennis van die aand* dra die storielyn, maar veral ook die karakters egter swaar aan die opdrag om die politieke en sosiale spanninge in Suid-Afrika as fiktiewe vergestaltings van werklike Suid-Afrikaners uit te beeld en te ervaar. In (Suid-)Afrikaanse literêre kringe ontlok *Kennis van die aand* gemengde reaksie. Verskeie resensente maak melding van die waarde wat die roman, tekenend van die betrokke literatuur, tot die Afrikaanse letterkunde toevoeg (vergelyk onder andere Coetzee 1973:18 en Cope 1973:9). Dieselfde resensente kritiseer egter onder andere Brink se hantering van die seks in die roman (vergelyk Coetzee 1973:18, Cope

1973:9 asook onder andere Lindenberg 1973:11).<sup>64</sup> Kannemeyer (2005:329) merk byvoorbeeld op dat die karakters “prototipes word van die liberale denke, uitgewekenes, Swart Mag en Afrikaner-sakeman” en hy meen dat hulle hierdeur “verteenwoordigers van magte” word eerder as “volwaardige karakters”. Hoewel romans, soos Lourens (2009:10) beklemtoon, weens hulle heterogene aard ’n besonder geskikte medium is waarbinne die “gaps, silences and dislocations experienced by restrained subjects of an oppressive government” ondersoek en ook oopgeskryf kan word – om ook terug te verwys na Brink (1968:5) se beskouing van die taak van die Afrikaanse letterkunde – is daar dus soms in terme van die letterkundige waarde van die roman self, ’n prys voor te betaal. Kannemeyer (2005:407) is byvoorbeeld van mening dat Brink dit nie regkry om die politieke boodskap van die roman literêr te laat slaag nie:

Die feit dat hy ’n bruin-man is, bly in laaste instansie ’n toevalligheid en wesentlik is hy met sy literêre erudisie en seksuele bedrywighede ’n regstreekse voortsetting van [...] ander tipiese Brink-karakters uit die sestigerjare. Daarby kom daar ’n tweespalt in die roman: enersyds is *Kennis van die aand* gekonsipieer as die verhaal van Josef se onhoudbare posisie as mens binne ’n onaanvaarbare politieke bestel, andersyds swaai die verhaal telkens weg hiervan in die rigting van Josef se seksuele wedervaringe, wat ten spyte van die sakramentele stramien ten grondslag daarvan betreklik goedkoop aandoen.

Brink (1983:387) beklemtoon dat daar vir hom tog ’n belangrike onderskeid tussen die letterkunde en die politiek is wat hy nie sal oorsteek nie:

However close my work is to the realities of South Africa today, the political situation remains a starting point only for my attempts to explore the efforts to reach out and touch someone else. My stated conviction is that literature should never descend to the level of politics; it is rather a matter of elevating and refining politics so as to be worthy of literature.

#### 4.2.2.3 Konteks: sensuur, vertaling en internasionale erkenning

---

64 Vir ’n oorsig oor die literêre kritiek op *Kennis van die aand* wat kort ná die publikasie van die roman verskyn het, sien byvoorbeeld Peters (1996:30-34). Coetzee (2002:84) verwys ook na wat Dominee Jacobus Daniël Vorster oor die roman gesê het, naamlik dat Brink seksbehep is en dat ’n verantwoordelike land en volk nie kan toelaat dat so ’n boek vryelik versprei word nie: “[D]ominee Vorster [...] vat dit bondig saam wanneer hy skryf dat die inhoud van *Kennis van die aand* volkome immoreel is en ’n onsmaklike weergawe van die vuilste sekslewe gee.”

Met die publikasie van *Kennis van die aand* in 1973, die eerste van Brink se betrokke romans, verwerf hy, soos Kannemeyer (2005:328) dit stel, “die grootste internasionale bekendheid wat ’n Afrikaanse skrywer nog te beurt geval het”. Die rede hiervoor is tot ’n groot mate toe te skryf aan die reaksie wat die roman in Suid-Afrika ontlok het en die daaropvolgende vertaling en publikasie van Brink se Engelse vertaling van die roman, *Looking on darkness*, in die buiteland.

Soos reeds genoem (vergelyk 3.3.2.3) is die sensuurwet in Suid-Afrika in 1963 ingestel. Hierdie wet het bepaal dat ’n publikasieraad van minstens nege lede, wat deur die minister van binnelandse sake benoem is, beheer sou uitoefen oor publikasies wat aan hulle voorgelê word op die gronde dat die werke in terme van die sensuurwet ongewens is. Enige lid van die publiek kon ’n publikasie aan die raad voorlê en ’n werk sou as ongewens verklaar kon word indien dit – as geheel of slegs ten dele – onder andere:

onbetaamlik of onweloweglik is of vir die openbare sedes aanstootlik of skadelik is; godslasterlik is of vir die godsdienstige oortuigings of gevoelens van enige bevolkingsdeel van die Republiek aanstootlik is; enige bevolkingsdeel van die Republiek belaglik of veragtelik maak; en vir die betrekkinge tussen enige bevolkingsdele van die Republiek skadelik is (Kannemeyer 2005:269)

In literêre kringe was daar groot kommer dat werke, luidens die bepaling dat slegs ’n deel daarvan as ongewens verklaar kan word, op grond van ’n enkele paragraaf of enkele woord verbied kon word sonder dat die aard van die werk as geheel in ag geneem word (vergelyk Kannemeyer 2005:270). Verder was daar ook besware teen die samestelling van die publikasieraad – literatore was bekommerd oor die potensieel groter gevaar wat dit sou kon inhou indien die raad nie uit letterkundige kenners saamgestel is nie. Onder die Sestigters was dit veral Brink en Jan Rabie wat voortdurend kritiek op die wetgewing gelewer het (vergelyk Kannemeyer 2005:270) – Brink het byvoorbeeld die heel eerste versetbrief teen die sensuurwet geskryf (vergelyk De Vries 1972:10) en ook sy menings oor sensuur en die gevare daarvan op verskillende platforms bekend gemaak (vergelyk byvoorbeeld Brink 1971).

In 1972 word daar ’n kommissie aangewys om ondersoek in te stel na die toepassing van die sensuurwet nadat die publikasieraad verskeie sake in die hooggeregshof verloor het, maar

voordat die kommissie enige wysigings kon voorlê, word die verbod op *Kennis van die aand* deur die Kaapstadse hooggeregshof bekragtig (vergelyk Kannemeyer 2005:270). Hiermee word die roman die eerste Afrikaanse literêre werk wat verbied word. Die verbod op *Kennis van die aand* is in die *Government Gazette* van 20 Augustus 1982 opgehef, op voorwaarde dat die boek slegs in hardebandformaat verkoop of deur biblioteke vir uitleendoeleindes aan lede verskaf mag word en ook slegs aan persone ouer as 18 jaar (vergelyk byvoorbeeld Davis 1999:184).

Volgens Brink (2004) het die verbod op *Kennis van die aand* ’n verreikende impak op verskeie aspekte van sy lewe gehad,<sup>65</sup> maar veral op sy skryfwerk. Te midde van wat Brink (2004) beskryf as die “opwinding” rondom die verbod op die roman en die daaropvolgende appèl, het hy as skrywer ook ’n “verskriklike eensaamheid” beleef. Hy verwoord dit soos volg:

Want as jy in ’n wêreldtaal soos Engels skryf, mag ’n verbod op ’n boek jou steeds soos ’n skop in die maag tref, maar dit hoef nie die einde van jou skrywersloopbaan te beteken nie. In ’n klein en geïsoleerde taal soos Afrikaans kón dit. (Brink 2004)

Vir Brink was hierdie gewaarwording die impetus om juis Engels te ontgin in ’n poging om nie deur sensuur stilgemaak te word nie. Brink skryf by die heruitgawe van *Kennis van die aand* in 2004 dat hy dadelik begin het om, met die hulp van vriende, die roman in Engels te vertaal. Hy vergelyk die vertaling van *Kennis van die aand* met sy vroeëre vertaling van *Die ambassadeur*, maar volgens hom was eersgenoemde geval anders (Brink 2004): Met *Die ambassadeur* was die vertaling vir hom “’n keuse, ’n toontoets in die water”, maar met *Kennis van die aand* was dit ’n noodsaaklikheid – “kan-nie-anders-nie” (Brink 2004). Brink (2004) herinner hom dat die vertaling afgehandel was voordat die appèlsaak nog “behoorlik op dreef kon kom”, en dat die publisiteit rondom die roman op daardie stadium so groot was dat dit ook in die buiteland – in publikasies soos *Time* en *Newsweek* aandag geniet het. Ná die publikasie van die boek in Engels het dit wêreldwyd bekend geword, en volgens Brink (2004) is “dit direk dááran toe te skryf dat *Kennis* se opvolgers dan sedertdien drie en dertig tale geleer praat het. Alles net omdat die sensors probeer het om dit stil te maak.” Dit blyk dus dat die verbod op

---

<sup>65</sup> Die gevolge van die verbod op *Kennis van die aand* en spesifiek die invloed wat dit op sy persoonlike lewe gehad het, word in meer besonderhede in onder andere Brink se memoir *’n Vurk in die pad* (2009a) bespreek, asook in onderhoude en koerantberigte (vergelyk byvoorbeeld Wheatcroft 1982 en Elnadi en Rifaat 1993).

*Kennis van die aand* 'n belangrike moment verteenwoordig in die Afrikaanse letterkunde, aangesien die roman die eerste Afrikaanse literêre werk was wat verbied is, maar ook in Brink se oeuvre, aangesien hy ná die vertaling van die roman 'n Engelse sowel as 'n Afrikaanse weergawe van al sy daaropvolgende romans gepubliseer het. *Kennis van die aand* verteenwoordig verder ook op 'n manier die skeiding tussen Brink se selfvertalings – waaronder slegs *The ambassador* en *Looking on darkness* ressorteer – en die romans wat hy beskou as produkte van 'n tweetalige skryfproses. Die gebeure rondom die publikasie van *Kennis van die aand* en *Looking on darkness* het dus 'n blywende invloed op Brink gehad en 'n vormende rol in sy habitus asook sy vertaalhandelinge gespeel (vergeelyk 3.2.4 en 3.5).

Brink se aanvanklike besluit om ook in Engels te skryf het egter verder gestrek as bloot die behoefte om te bly skryf en in Suid-Afrika te publiseer:

I was furious with the authorities for annexing Afrikaner art, culture and history to the ideology of apartheid. I wanted to show that Afrikaner culture was bigger than that, that it had to break free from apartheid, that when apartheid finally disappeared Afrikaner language and culture would continue. From that time on I wrote separate Afrikaans and English versions of my novels [...]. (Brink in Elnadi en Rifaat 1993)

Ander kritici is dit eens dat Brink in *Kennis van die aand* die aandag vestig op gebeure en toestande in Suid-Afrika wat bevraagteken behoort te word. Chris van der Merwe (in Peters 1996:60) sê byvoorbeeld:

Brink raak in sy roman 'n aantal van die mees kwellende probleme van die Suid-Afrikaanse politieke situasie aan: Die feit dat mense tronk toe kan gaan omdat hulle mekaar oor die kleurgrens heen liefhet. Die aanhouding van gevangenes sonder verhoor. Die optrede van die Veiligheidspolisie, en die vraag of gevangenes, in die besonder politieke gevangenes, behoorlik behandel word.

Davis (1999:184) meen dat Brink in *Kennis van die aand*, met spesifiek die vertelling van Josef se ervarings saam met sy teatergroep, 'n betreklik realistiese beeld bied van die uitdagings wat teatergroepe werklik in Suid-Afrika tydens die apartheidjare in die gesig gestaar het. Brink se fiktiewe weergawe van verskillende aspekte van en rolspelers in die sensuurproses – byvoorbeeld die rol van die Veiligheidspolisie, klagtes deur lede van die publiek, appèlaansoeke en -prosesse – het met die verbod op *Kennis van die aand* 'n werklikheid



geword. Met die publikasie van die roman en die verbod daarop het Brink dus die gevolge van die sensuurwet op skrywers sowel as dramaturge, toneelgroepe en ander betrokkenes onder die aandag van sy lesers gebring – en ná die publikasie van *Looking on darkness*, ook die aandag van ’n internasionale gehoor.

Brink skryf in die *Sunday Times* van 25 April 1971 – dus nog vóór die verbod op *Kennis van die aand*, soos volg oor sensuur en die politieke bestel waardeur dit toegepas word:

The premise of censorship is that a small group of people have the right to decide what an entire community may read, and see, and eventually think. It is the right hand of any absolutist regime and the refuge of small and desperate minds. [...] Our censors have been in a position where their application of the law could create precedents. They have chosen the Victorian way. They have failed lamentably in their basic task and have made an invaluable contribution towards the South African image as the laughing stock of the world.” (Brink 1971)

Brink stel dus sy standpunte in die openbaar – iets wat hy dikwels gedoen het. As ’n publieke literêre figuur wend hy hom tot sy eie werk – fiksie en nie-fiksie – om heersende narratiewe uit te daag en aan te val. Hy gebruik egter ook die media, soos Afrikaanse en Engelse koerante, om sy standpunte aan so wyd ’n gehoor moontlik oor te dra. Hierdie behoefte, veral vanaf die laat jare sestig tot die vroeë jare negentig, om sy stem te verleen aan die verzet en om deur verhale die situasie in Suid-Afrika onder die aandag van die wêreld te bring, kan as ’n vormende aspek van Brink se habitus beskou word, een wat tot ’n reeks spesifieke ervarings en gewaarwordinge in sy vroeë jare teruggespeur kan word (vergelyk afdeling 3.3).

Brink (2009a:13) merk wel in ’n onderhoud op dat hy versigtig was om nie toe te laat dat sensuur sy skryfproses uitermate beïnvloed nie:

Dit was vir my een van my heel belangrikste uitdagings om nie as gevolg van sensuur ooit enigiets te verswyg of “sagter” te stel uit vrees dat dit genuilband kon word nie, maar – ewe belangrik – om niks krasser of uitdagender te formuleer as wat ek sou gedoen het as daar nie sensuur was nie. Met ander woorde, om in elke geskrif te probeer skryf soos ek sou geskryf het as daar nie sensuur was nie. Hierin het ek seker, onvermydelik, nie altyd geslaag nie. Maar dit was my mikpunt én my uitgangspunt. En omdat ek ná *Kennis van die aand* altyd die versekering gehad het dat wat ek skryf, wel gepubliseer sou word – in watter taal dan ook al – was dit makliker om die spook van sensuur buite rekening te probeer laat.

#### 4.2.2.4 Bespreking van voorbeeldmateriaal

Die voorbeelde uit *Kennis van die aand* en *Looking on darkness* wat hier onder bespreek word, fokus onder andere op Brink se uitbeelding van die politieke situasie in Suid-Afrika en, soos die voorbeelde ook illustreer, kan die politieke in hierdie romans kwalik van die kulturele, die religieuse en selfs die seksuele onderskei word. Hoewel die voorbeelde volgens die kategorieë soos uiteengesit in afdeling 1.6.3 bespreek word, bevat sommige uittreksels voorbeelde wat onder meer as een kategorie bespreek sou kon word. Ten einde die besprekings te laat vloei en die fokus op die analyses, eerder as die kategorisering te laat val, kom verwysings na ander besprekingskategorieë dus op plekke voor.

##### a) Vertelstyl en die tematiek van lig en donker

In *Kennis van die aand* / *Looking on darkness* maak Brink van 'n "agternaperspektief en 'n spel met die chronologie" (Kannemeyer 2005:328) in die vertelling gebruik. Die verhaal word aangebied as Josef Malan se memoir wat hy in die gevangenis skryf in die weke voor sy teregstelling. Terugflitse uit die hofverrigtinge word in die eerste deel van die roman aangebied, waarna Josef sy lewensverhaal in die volgende dele vertel. Uiteindelik vernietig hy sy geskrewe memoir en al wat oorbly van wat Josef in die tronk geskryf het, is 'n reeks sonnette van Shakespeare wat hy op sy 'n wyse saamvoeg en verander dat hulle uiteindelik sy lewensverhaal uitbeeld (vergelyk Kannemeyer 2005:328).

Die terugflitse na Josef se verhoor wat Brink in die vertelling gebruik, word as direkte aanhalings weergegee. In die voorbeeld hier onder bied die staatsaanklaer 'n opsomming van die aand van Jessica se dood.

**"U Edele, ons sal persone roep om te getuig dat die beskuldigde op die aand van 13 April** vanjaar opgemerk is in die woonstelgebou in Kloofnek waar Jessica Mary Thomson, die oorledene, gewoon het. Kort na sy aankoms, teen omstreeks 10 namiddag, is hy en oorledene saam in 'n kafee naby die gebou gesien. Daarna, sal ons aanvoer, **is hulle saam in die reën terug na haar woonstel.** Dit was die laaste keer dat die oorledene lewend

gesien is. Die volgende dag het ’n vriend, mnr. Richard Cole, teen 11 vm. by haar woonstel opgedaag.” (1973:20)

‘Your lordship, **we shall lead evidence** to the effect that **on the night of 13<sup>th</sup> April** the accused was noticed in the building in Kloof Nek where the deceased, Jessica Mary Thomson, had her flat. Shortly after his arrival, at about 10 p.m., he was seen in a café near the building in the company of the deceased. From there, we hope to prove, **they returned to her flat**. That was the last occasion on which the deceased was seen alive. The next morning at about 11 a.m., a friend, Mr Richard Cole, arrived at her flat.’ (1974:15)

In die uittreksels hier bo stem die bronteks en die doelteks baie nou met mekaar ooreen, met enkele nuanseverskille wat voorkom. In die bronteks word daar vermeld die staat “sal persone roep om te getuig”, wat verwys na die getuies wat in die hof sal verskyn. In die doelteks sê hy “we shall lead evidence to the effect”, wat groter klem lê op bewyse as op die getuies. In albei weergawes word die “aand” of “night” kortliks opgesom. In die bronteks word daar genoem dat Josef en Jessica van die kafee af “in die reën” na haar woonstel teruggekeer het. Hierdie verwysing kom nie in die doelteks voor nie. Hierdie voorbeeld illustreer dat die nuanseverskille tussen die bron- en doelteks betreklik klein is waar die terugflitse na die hofverrigtinge aangebied word. In die dele van die roman waar Josef se lewensverhaal en ervarings weergegee word, kom daar – in vergelyking – groter verskille voor.

Een van die belangrikste tematiese elemente wat in *Kennis van die aand / Looking on darkness* gebruik word, word reeds deur die titels van die romans aangedui. Die kontras wat Brink deur die roman skep tussen lig en donker versinnebeeld universele teenstellings tussen byvoorbeeld dag en nag, goed en kwaad en selfs man en vrou, maar spesifiek in die konteks van Suid-Afrika onder die apartheidsregering, word die kontras tussen wit en swart geskets. In die sentrale verhouding tussen Josef Malan en Jessica Thomson word hierdie kontras konstant uitgebeeld, maar in ’n mate ook oorkom in hulle voorliefde vir die donker wat kleur en gevaar verskans.

Volgens Terblanche (2008) het die titel van die Afrikaanse teks, *Kennis van die aand*, volgens Brink sy oorsprong in die geskrifte van St. Jan van die Kruis, na wie se werk Josef en Jessica dikwels in die teks verwys. Brink verduidelik die verwysing aan Terblanche (2008) soos volg:

Hy verwys na ‘dagkennis’ en ‘aandkennis’. Omdat ons God nie direk ken nie, is ons kennis van Hom ‘aandkennis’. Dit is nie helder nie, maar donker, bykans onvolledig – soos die

kennis wat 'n minnaar van sy beminde het. Daarby kom my eie interpretasie dat die 'witmens' 'n dagmens is en die man met die donker huid 'n aandmens.

Die Engelse titel is ontleen aan een van die motto's voorin die roman, 'n frase uit een van Shakespeare se sonnette: "Looking on darkness which the blind do see". Die verwysing na Shakespeare skep 'n verband met die sonnette wat Josef uiteindelik agterlaat as voorstelling van sy lewe.

Die verskil wat daar tussen die Afrikaanse titel se verwysing na "aand" en die Engelse titel se verwysing na "darkness" geskep word, word in die tekste ook beklemtoon deur soortgelyke verwysings. In die voorbeeld hier onder spreek Josef se ma haar bekommernis oor sy toekoms en sy liefde vir die teater uit deur te verwys na sy herkoms en die "plek" waar sy meen hulle "mense" hoort.

"Jy soek om in die lig te kom, is wat jy soek. En óns mense **moet yt die lig ytbly**, dis nie ons plek nie. Die Here het ons gemaak vir **die skarewee**, ons is sy **aandmense**." (1973:116)<sup>66</sup>

"You trying to get into the light, that's what. En' we people **mus' stay out**, it's not our place. The Lawd made us fo' **his shadows**, we his **night people**." (1974:109)

Met die verwysing na "aandmense" in die Afrikaanse bronteks word die titel, *Kennis van die aand*, opgeroep, terwyl dit voorkom of die doelteks die donkerte, wat in die titel *Looking on darkness* reeds vooropgestel word, sterker beklemtoon met die verwysing na "night people". Die herhaling van die klem op die "lig" wat in die uittreksel hier bo in die bronteks voorkom, soos gesien kan word in die frase "óns mense moet yt die lig ytbly", beklemtoon die kontras tussen die lig en donker wat geskets word. Die doelteks is in hierdie opsig, by die gebrek aan 'n direkte verwysing na dit waarteen Josef se ma hom waarsku, vaer. Sy sê naamlik slegs "we people mus' stay out", en is dit asof sy hiermee die sfeer van dit waar hy behoort uit te bly vergroot. Dat Josef later drama studeer, en op die verhoog dikwels letterlik in die kollig is, is dus 'n amper direkte verontagsaming van hierdie vermaning van sy ma. (Vergelyk ook die bespreking van kenmerkende taalgebruik in afdeling (d) hier onder.)

<sup>66</sup> Die bladsynommers wat deurgaans gebruik word vir uittreksels uit *Kennis van die aand* verwys na Brink (1973a). Die bladsynommers wat aangedui word by uittreksels uit *Looking on darkness* verwys na Brink (1974).

Aan die einde van sy lewe, terwyl Josef in aanhouding in die dodesel is, het hy egter 'n behoefte aan die donker:

My enigste werklike behoefte, **en dié is baie intens**, is heeltemal illogies. Ek is self daarvoor verwonderd. **Dit is my honger na die donker. Miskien is dit omdat die gloeilamp nou naguit brand.** Ek **hunker** daarna **soos vroeër na 'n vrou**, 'n **leniging**, 'n sensuele welbehag. En dikwels [...] staan ek op en klim op my bedjie na die tralievenster bo, net om die nag te probeer snuif wat buite lê – nou al lank nie meer 'n Kaapse nag waarin mens jou die see kan verbeel nie, maar 'n Transvaalse. (1973:37)

My only real need, **and that is very intense indeed**, is **quite illogical. In fact**, I'm surprised by it myself. **It is my deep need for the dark. Perhaps it is caused by the bulb burning throughout the night so that I never see the dark anymore.** And I'm **lusting after it like – in earlier days – after a woman**: a consummation, a sensual ecstasy. Often [...] I stop to get on my bunk and touch, with my fingertips, the high barred window, trying to sniff the night outside – no longer a Cape night with an imaginable sea, **but the Transvaal darkness where I'm now awaiting the dawn of the last day.** (1974:30)

Josef beskryf in hierdie uittreksel sy behoefte aan die donker. In die bronteks sê hy “dié is baie intens”, terwyl dit in die doelteks as “very intense indeed” beskryf word. Die gebruik van “dié” in die bronteks verleen 'n informeler gevoel aan die sin, terwyl die woord “indeed” in die doelteks tot 'n formeler toon bydra. Die formeler toon in die doelteks word deurgaans in die paragraaf geskep deur die gebruik van frases soos “quite illogical”, “in fact”, “perhaps it is caused by” en “now awaiting”. In die bronteks verwoord Josef sy behoefte as 'n “honger na die donker”, en meen “miskien is dit omdat die goeilamp nou naguit brand”. In die doelteks word die implisiete verband tussen die gloeilamp en sy hunkering na die donker uitgespel: “It is my deep need for the dark. Perhaps it is caused by the bulb burning throughout the night so that I never see the dark anymore.” Die toevoeging van die frase “so that I never see the dark anymore” in die doelteks versterk die fokus op die donker in hierdie uittreksel, en kan beskou word as 'n voorbeeld van eksplisiering – waar die betekenis wat in die bronteks implisiet is duidelik gemaak word in die doelteks. Josef “hunker” na die donker soos “vroeër na 'n vrou” in die bronteks, terwyl die seksuele ondertoon in die doelteks sterker beklemtoon word met die gebruik van “lusting after it”. Die effek word versterk in die volgende frase, waar hy dit beskryf as 'n “consummation”, teenoor “leniging”. In die doelteks verwys hy na “in earlier

days”, teenoor “vroeër” in die bronteks, wat die kontras tussen lig en donker of dag en nag beklemtoon.

Josef noem dat hy soms naby die venster probeer kom om die nag te ruik en verwys na die ligging van die tronk. Hy sê naamlik dat dit nie ’n Kaapse nag buite is nie, “maar ’n Transvaalse”. In die doelteks word ’n frase toegevoeg: “the Transvaal darkness where I’m now awaiting the dawn of the last day”. In die doelteks beklemtoon hierdie addisionele frase weer eens die kontras tussen lig en donker met die gebruik van die woorde “darkness”, “dawn” en “day”. Die verwysing daarna dat Josef op sy laaste dag wag veroorsaak dat die doelteks ’n groter gevoel van die dramatiese het en is nog ’n voorbeeld van waar ’n implisiete gegewe in die bronteks duidelik gemaak word in die doelteks.

#### b) Seksuele elemente

In sommige gevalle, wanneer *Kennis van die aand* met *Looking on darkness* vergelyk word, wil dit voorkom of Brink in die Afrikaanse bronteks verwysings na die seksuele aansienlik subtieler hanteer as in die doelteks. In voorbeelde soos die eerste een hier onder, word daar in die bronteks heelwat meer aan die verbeelding oorgelaat as in die vertaling.

“Wil jy vir my sê  **jy’t nog nooit . . .?**” (1973:156)

‘D’you want to tell me  **you’ve never fucked a woman?**’ (1974:129)

Die karakter Dilpert (Dulpert in die doelteks), Josef se Indiese vriend en buurman tydens sy studiejare in Kaapstad, stel die vraag hier bo aan ’n kollega wat een aand by hom en Josef gekuier het. Die kollega wou by Dilpert ’n kopie van die *Kama Sutra* leen ter voorbereiding vir sy troue. In die bronteks maak Brink van die ellips gebruik om Dilpert se vraag aan die kollega, wat as ’n “bedeesde kêrel” beskryf word, subtiel te stel. In die doelteks is Dilpert egter pynlik reguit – met die gebruik van frase “fucked a woman” is hy nie net spesifiek nie, maar ook kru.

In 'n gesprek tussen Dilpert en Josef 'n paar dae later, waarin hulle na die insident terugverwys, is daar egter groter ooreenstemming tussen die twee tekste. Dilpert is verontwaardig dat die kollega, en wit mans soos hy, die “heersras” is, soos Dilpert hulle beskryf, terwyl hulle “hulleself nie kans gee om *mens* te wees nie” vanweë die inhibisies en oortuigings waaraan hulle gebonde is. Dilpert beeld die naïwiteit en onbeholpenheid van hierdie groep uit deur 'n denkbeeldige toneel vir Josef te skets waarin die kollega hom gereed maak om stapsgewys volgens 'n konserwatiewe handleiding met sy vrou seks te hê – die kollega “met Mum onder sy arms en sweetpoeier tussen sy tone en 'n FL aan **sy slap wit voëltjie** – en waarskynlik 'n frokkie aan om te verhoed dat hy longontsteking kry” (vetdruk toegevoeg). Die doelteks stem bykans woordeliks met die bronteks ooreen – die kollega het daar eweneens “Mum under the arms and zinc oxide between his oes and an FL on **his limp little prick**” (vetdruk toegevoeg). In die bronteks beklemtoon die verwysing na die kollega se ras (“wit voëltjie”), wat nie in die doelteks voorkom nie, Dilpert se beskouing van die onbeholpenheid van die “heersersras”. Die gebruik van die eufemisme “voëltjie” dra verder hiertoe by en verleen 'n kinderlikheid – en daarmee saam moontlik ook kenmerke soos onvolwassenheid, 'n gebrek aan insig en ervaring, ensovoorts – aan die “heersersras”, wat weer eens nie in die doelteks aanwesig is nie. Hoewel die tekste dus in hierdie opsig wel nader aan mekaar is, kom die Afrikaans steeds, met verwysing na die seksuele, meer eufemisties voor as die vertaling. Die voorbeeld hier onder illustreer ook hierdie neiging.

Die Engelse klimaat kon hy eenvoudig nie verduur nie; vir die Engelse self, veral vir die mans, het hy 'n heilige minagting gekoester. (“Die goed is soos slakke, man – g'n been in hulle nie en kruip alewig onder die blare weg. Hulle ken mos nie son nie, en van vroumense weet hulle ook niks. G'n wonder hulle vrouens is so beneuk en jags nie.”) (1973:205)

He simply couldn't stand the climate; and for the English, especially the men, he had a profound contempt. (They're like bloody snails – got no bones in them and always hiding under the leaves. They don't know the sun, man, and they don't know a thing of women either. No wonder their women are so bitchy and randy.' **Adding with a flicker in his eyes: 'When I fuck a woman, she stays fucked.'**) (1974:170-171)

Die uittreksel hier bo beeld die siening van Simon Hlabeni uit, 'n digter wat “glad nie om politieke redes uit Suid-Afrika weg [is] nie, maar eenvoudig omdat hy 'n honger na die vreemde wou stil”. Sy beskouing van die mans in Engeland is nie baie gunstig nie – veral met verwysing na hulle seksuele bedrewenheid. In die doelteks vergelyk Simon sy eie vermoë in hierdie verband met dié van die Engelse mans, 'n toevoeging wat nie in die bronteks voorkom nie.

Hierdeur, en spesifiek met die kursivering van die “I”, beklemtoon Brink in die doelteks die kontras tussen wit mans – wat hier geïmpliseer word met die verwysing na die Engelse – en swart mans, van wie Simon die verteenwoordiger is. Hierdie kontras sluit aan by die kontras en verhouding tussen lig en donker, wat, soos reeds genoem, een van die sentrale temas in die roman is.

Die doelteks is hier dus ook, soos die geval was in die vorige voorbeeld wat bespreek is, meer direk met verwysing na die seksuele waar die bronteks ’n subtieler suggestie daarvan bevat. In die bronteks is die Engelse mans se vrouens “beneuk en jags” omdat die mans niks weet “van vroumense” nie. Die seksuele tekortkominge van die mans word hier, en in die ooreenstemmende gedeelte in die vertaling dus geïmpliseer, terwyl die direkte verwysing na “fuck a woman” die vertaling meer eksplisiet maak. Die voorbeeld hier onder verteenwoordig nog ’n geval waar die verwysings na die seksuele aansienlik meer eksplisiet in die doelteks is as in die bronteks.

My liggaam het instinkmatig na hare gesoek, maar sy het gefluister:

“Dié keer wil ek vir jǎou . . .”

En toe gekniel by my knieë en my lank, deur die laaste lae van die slaap, opgevoer tot die uiteindelikste grens van verduurbare ekstase.

“Nou weet jy,” **het sy saggies gesê toe sy terug in my arm kom lê.** (1973:346)

Instinctively my body searched for hers again, but she whispered:

‘This time I want to ...’

And kneeling between my knees she slowly raised me through the last layers of sleep **to joy and passion** and the farthest limits of bearable ecstasy.

‘Now you know,’ **she said, swallowing my seed, my life, and sinking back into my arms.** (1974:291)

In hierdie voorbeeld, een van verskeie sekstonele tussen Josef en Jessica wat beskryf word – en wat, soos reeds genoem, een van die hoofredes vir die verbod op die boek was – is die doelteks spesifiek in die verwysing na die seksuele, terwyl die bronteks subtieler daarmee omgaan. In die bronteks kniel Jessica naamlik slegs by Josef se knieë, vervoer hom “tot die uiteindelikste grens van verduurbare ekstase” en gaan lê daarna weer in sy arm. In die doelteks



is Brink egter meer beskrywend en word besonderhede van Jessica se handelinge verskaf wat in die bronteks ontbreek. In hierdie opsig is dit veelseggend om op te merk dat die bronteks in Suid-Afrika as pornografies beskou is (vergelyk Brink 2004), terwyl die meer eksplisiete doelteks, wat slegs ’n jaar later gepubliseer is, nie dieselfde reaksie by internasionale lesers ontlok het nie. Soos reeds genoem met verwysing na die vertaling van *Die ambassadeur*, (vergelyk 4.2.1.4) het die standaard van wat vir ’n internasionale mark aanvaarbaar was – klaarblyklik reeds in die sewentigerjare – aansienlik verskil van die standaard wat deur die Suid-Afrikaanse sensuurwet daargestel is.

Daar is egter ook ’n aantal gevalle waar die verwysings na die seksuele in die bronteks meer direk is as in die doelteks:

“My God, man! **As jou voël jou rondja**, keer ek jou nie. Vat enigiets. Maar waarom nou juis sy? Wat het sy tussen haar bene wat **ander snysterte** nie het nie?” (1973:390)

‘My God, man! I won’t try to stop you **if you’re feeling itchy**. Take anything. But why her? What’s she got between her legs that **others** haven’t? (1974:328)

In hierdie voorbeeld is Jerry besig om Josef te waarsku oor laasgenoemde se verhouding met Jessica. Jerry se taalgebruik is kenmerkend (vergelyk ook die bespreking in kategorie (d) hier onder) – veral sy gebruik van onder andere kru taal en sleng. In hierdie toneel, waar hy die gevare wat Josef en Jessica se verhouding vir hulle albei, maar ook vir die mense om hulle inhou, aan Josef uitlê, maak Jerry dit duidelik dat die probleem vir hom slegs daarin lê dat Jessica wit is, en dat die verhouding tussen haar en Josef daarom verbode is en ernstige gevolge kan hê. Hy moedig Josef aan om eerder ander weivelde te soek “as [sy] voël [hom] pla”. In die doelteks is Jerry subtieler en sal hy Josef nie keer as hy “itchy” voel nie. Jerry is ook subtieler in die doelteks waar hy Jessica met “others” vergelyk, terwyl hy haar die bronteks met “ander snysterte” vergelyk. Die gebruik van die slengwoord “snysterte” versterk, saam met die verwysing na “voël”, die seksuele aard van Jerry se boodskap. Die woord is ’n tekenende voorbeeld van Jerry se kenmerkende taalgebruik, terwyl hy in die vertaling meer neutraal melding maak van wat “she got between her legs”. Die seksuele ontbreek dus nie heeltemal in die doelteks nie, maar dit is veel subtieler as in die bronteks – anders as die ander voorbeelde wat reeds bespreek is.

Hierdie voorbeeld bewys dus dat, hoewel Brink die verwysings na die seksuele in die doeltteks – soos wat die geval was met die hervertaling van *Die ambassadeur* – in baie gevalle meer eksplisiet hanteer as in die bronteks, dit nie oral die geval is nie. Die verskil in die mate van eksplisiteit waarmee die seksuele hanteer word, blyk ook verband te hou met die taalgebruik in die twee tekste. Die Afrikaanse teks is informeler, soos dit veral blyk uit sommige karakters se gebruik van slengwoorde en eufemismes vir seksuele verwysings (soos die voorbeelde met “snysterte” en “voëltjie” wat reeds bespreek is aantoon). Die voorbeelde wat hier bespreek is, beklemtoon dus Kruger (2001:137-138) se mening dat die verwysings na seks en die vulgêre taal wat deur sommige karakters in *Kennis van die aand* gebruik word en wat bedoel is om skokwaarde aan die roman te verleen nie dieselfde trefwaarde in die doeltteks het nie.

### c) Milieu

Soos reeds genoem is *Kennis van die aand* ’n voorbeeld van ’n betrokke roman, waarin Brink die situasie in Suid-Afrika wou “oopskryf” en deur sy vertaling ook ’n internasionale gehoor bereik (vergelyk ook Kannemeyer 2005:328). Dit spreek dus vanself dat die roman talle verwysings na die Suid-Afrikaanse situasie, spesifiek die politieke bestel, bevat. Die tonele wat Brink in die roman skets is bedoel om – hoewel fiktief – die werklikheid voor te stel, en daar is verskeie ooreenkomste tussen gebeure in die roman en werklike gebeure. Met die verbod op *Kennis van die aand* in Suid-Afrika en Brink se gevolglike besluit om self die roman in Engels te vertaal, is ’n vergelykende bespreking van die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse politieke situasie in die bron- en doeltteks onderskeidelik besonder interessant. Soos in hoofstuk 2 (afdeling 2.5) genoem, beskik selfvertalers oor ’n groot mate van vryheid wanneer hulle vertaal en hoef hulle hulle nie, in teenstelling met ander vertalers, aan die bronteks gebonde te voel nie. In die geval van *Kennis van die aand*, waar Brink met die bronteks ’n spesifieke boodskap wou oordra deur die fiksionalisering van die werklikheid in Suid-Afrika, kan daar geargumenteer word dat die drang om hierdie boodskap deur die vertaling oor te dra ná die verbod op die bronteks waarskynlik selfs sterker sou wees. In die lig hiervan ontstaan daar bykans ’n verwagting dat Brink in die vertaling bepaalde wysigings sou aanbring om klem te lê op gegewens of gebeure wat spesifiek tekenend was van die toestand in Suid-Afrika op daardie stadium. Die vergelyking van voorbeelde van Brink se uitbeelding van sodanige gegewens in die bron- en die doeltteks is in baie gevalle egter verrassend, aangesien die verskille wat daar wel voorkom betreklik subtiel is, soos die voorbeelde hier onder aandui.

Een van die voorbeelde van die fiksionalisering van werklike gebeure in die roman, is die uitbeelding van Josef se marteling deur lede van die Veiligheidspolisie wanneer hulle hom oor sy verhouding met Jessica ondervra.

Ek lê en wag. Hulle knip 'n vierkantige swart tassie oop en maak 'n koperdraadjie aan elke kleintoontjie vas. Dit is moeilik om my kop te roer, maar dit lyk of iemand 'n slinger langs die tassie draai. **Die pynpunte** skiet in my bene op **en ek voel my liggaam ruk**. (1973:312)

I lie waiting. They open the lid of a small black box and attach a copper wire to each little toe. It's difficult to move my head, but it seems as if someone is cranking a handle. **Like an old-fashioned gramophone, His Master's Voice. Sudden stalagmites of pain** pierce upwards through my legs **and my body jerks uncontrollably**. (1974:262)

Die uitbeelding van die marteling self stem nou ooreen tussen die twee tekste. In die doeltteks is die verwysing na 'n grammofoon egter toegevoeg. Die frase "His Master's Voice" kan as metafories beskou word – dit was die naam, in die volksmond, van 'n Britse platemaatskappy wat grammofoonplate vervaardig het, maar die frase roep ook die slaaf-en-meester-verhouding op – 'n belangrike tema in die konteks van apartheid. Die aanspreekvorm "master" word byvoorbeeld verskeie kere in *Looking on darkness* as aanspreekvorm deur swart en bruin karakters gebruik wanneer hulle met hulle wit werkgewers praat. Die toevoeging van hierdie verwysing in die doeltteks – of moontlik die afwesigheid daarvan in die bronteks – het waarskynlik ook 'n pragmatiese motivering: die moontlikheid bestaan dat Britse lesers meer vertrouwd sou wees met die handelsnaam "His Master's Voice" en die verwysing beter sou verstaan as Afrikaanse lesers van *Kennis van die aand*.

In die doeltteks verwys Josef na "sudden stalagmites of pain" wat hy ervaar, terwyl hy in die bronteks net van "pynpunte" melding maak. In die doeltteks sê hy ook "my body jerks uncontrollably", terwyl sy "liggaam ruk" in die doeltteks. Hierdie wysigings in die doeltteks lei daartoe dat die doeltteks groter klem lê op Josef se ervaring van die pyn as wat in die bronteks die geval is, hoewel die gebeure en die toneel as sodanig in die twee tekste ooreenstem. Die verskille waarna daar in hierdie bespreking verwys word en wat in vetdruk aangedui is, bring verder mee dat die doeltteks tot 'n groter mate die indruk skep van 'n verhaal wat vertel word, of herinneringe wat weergegee word – eerder as bloot 'n uitbeelding van gebeure. Die metaforiese verwysing na "stalagmites" en die gebruik van "His Master's Voice" as metafoer beklemtoon tot 'n groter mate Josef se teenwoordigheid as verteller – en dat hierdie vertelling

in sy memoir weergegee word. Hoewel die bronteks uiteraard ook Josef se weergawe van gebeure in sy memoir verteenwoordig, is daar nie dieselfde klem op die verteller as wat Brink in die doelteks gebruik nie.

In die voorbeeld hier onder beskryf Josef hoe sy voorliefde vir die teater tydens sy hoërskooljare ontstaan het toe 'n onderwyser 'n produksie van *The tempest* op die blanke gebring het.

“Dit het beteken dat ons smiddae na skool moes aanbly en dat ek daarna die **vier myl** moes huis toe stap. Ek het dit goed getref – my ma het vir my soggens 'n stuk brood saamgegee vir middagete – maar heelparty van die ander (en ons was baie, seker dertig stuks saam met die nimfe en koringsnyers en geeste) **moes deurgaans sonder kos**, en daar was van hulle wat die oggend al sonder ontbyt van die huis weg is.” (1973:111)

“It meant we had to stay in after school and that afterwards I had to walk the **six miles** back home. I was still fortunate – in the mornings my mother gave me a piece of bread for lunch – but several of the others (and there were many of us, at least thirty, including the nymphs and reapers and spirits) **had to go without food all day**, and there were some who'd even started without breakfast in the morning.” (1974:105)

Josef vertel dat hy smiddae ná die repetisie terug huis toe moes stap. In die bronteks word hierdie afstand as “vier myl” aangedui, terwyl dit in die doelteks “six miles” word. Hy noem verder dat hoewel hy brood vir middagete gehad het, baie van die ander kinders nie so gelukkig was nie, en dat hulle “moes deurgaans sonder kos”. In die doelteks word daar genoem dat hulle “had to go without food all day”. In hierdie uittreksel wil dit voorkom of Josef en die ander kinders se omstandighede in die doelteks as moeiliker uitgebeeld word vergeleke met die bronteks. Waar hy “vier myl” in die bronteks moes aflê, word dit “six miles” in die doelteks; waar die kinders in die bronteks “moes deurgaans sonder kos”, moes hulle in die doelteks “go without food all day”. In die laasgenoemde voorbeeld is die betekenisimplikasie dieselfde in albei tekste, maar die gebruik van die frase “all day” versterk die beeld van swaarkry in die doelteks.

In ander 'n toneel uit Josef se kinderjare verduidelik Hermien, die dogter van die baas van die plaas waarop Josef en sy ma woon, aan haar broers en aan Josef waarom “dit is soos dit is”

(1973:96). Sy verwys naamlik na die apartheidsideologie, en waarom sy en haar broers anders lewe en behandel word:

**Met groot plegtigheid**, een Sondag op die agterstoep, ’n middag met die geluid van hoenders wat met oop geel bekke en hangende rooi lelle in skropgate onder die bome uitgevlek lê, het sy **uit die swart Bybel voorgelees** van Noag en sy seuns en vervloek is Kanaän die seun van Gam ’n kneg van knegte moet hy wees vir sy broers. Toe het sy die Bybel toegemaak en op haar skoot neergesit, en haar kop gestut op haar bakhande, elmoë presies op die knieë, **op ’n plukkis in ’n plas son**, en gesê: “Julle sien, dit is waar dit vandaan kom. Ons witmense is die kinders van Sem en Jafet en julle is die kinders van Gam en sy seun Kanaän. Dit is waarom dit is soos dit is.” **En ons het lydsaam geluister en dit uit haar mond aanvaar. As Hermien se Boek so sê – kyk die lig op haar hare, kyk!– dan is dit die waarheid van die waarheid, cross your heart, ’n waarheid wat van rank ver kom.** (1973:96)

On the back stoep one Sunday, an afternoon with the sound of fowls clucking as they lay in the shallow hollows they’d dug in the dust, with red combs and yellow beaks and spread wings, she read to us, **with great conviction**, the story of Noah and his sons and cursed be Canaan a servant of servants shall he be unto his brethren. Then she shut the Bible on her lap and with her chin propped up on her cupped hands, her elbows on her knees, sitting on a box in a pool of sunshine, she said: ‘You see, that’s where it comes from. We Whites are the children of Shem and Japheth and you are the children of Ham and his son Canaan. That’s why it is like that.’ **And we listened meekly and took her word for it. If that was what Hermien’s Book said – look at the light shining on her hair, look! – then there could be no doubt, it was the truth of truths, cross your heart.** (1974:77)

Hermien verwys na die vloek op Kanaän wat veroorsaak dat hy “’n kneg van knegte” moet wees. Omdat die bruin mense, volgens haar interpretasie, die “kinders van Gam en sy seun Kanaän” is, moet hulle knegte wees vir die “witmense [wat] die kinders van Sem en Jafet” is. Josef aanvaar Hermien se verduideliking as “die waarheid van die waarheid” omdat “Hermien se Boek so sê” en sy vir hom op ’n manier ’n engel verteenwoordig. In die doelteks beklemtoon hy “there could be no doubt”, ’n toevoeging wat nie in die bronteks voorkom nie. Die bronteks lê sterker klem op die idee van waarheid met die gebruik van die frase “’n waarheid wat van rank ver kom”. In albei tekste gebruik Josef as verteller die uitdrukking “cross your heart” wat ’n kinderlike gevoel aan die toneel verskaf en die onskuld van die kinders beklemtoon. In die bronteks word daar beklemtoon dat Hermien “met groot plegtigheid” voorgelees het “uit die swart Bybel”, ’n frase wat in die doelteks ontbreek. Die plegtige voorlees uit die swart Bybel word in kontras gestel met die informele milieu waarin hierdie toneel geskied: “op die agterstoep”, met Hermien wat sit “op ’n plukkis in ’n plas son”. Hierdie kontras word sterker in

die bronteks skep as in die doeltteks, waar die verwysing na die swart Bybel ontbreek en Hermien “with conviction” lees, eerder as “met plegtigheid”.

#### d) Kenmerkende taalgebruik

In *Kennis van die aand* gebruik Brink verskillende taalvariëteite om die agtergronde van verskillende karakters uit te beeld. Vir Afrikaanse karakters wat met ’n spesifieke aksent praat, byvoorbeeld Josef se ma, gebruik Brink alternatiewe spelvorms om hulle unieke uitspraak in hulle dialoog aan te dui. Die karakter Jerry se taalgebruik word deur kodewisseling tussen Afrikaans en Engels gekenmerk, asook sy gebruik van kru taal. Ouma Grace praat Kaapse Afrikaans en Josef gebruik deurgaans Standaardafrikaans. Hierdie variasie in taalgebruik verleen aan die roman wat Kruger (Kruger 2001:137) noem ’n “multi-perspectivity”, wat sy meen kenmerkend van Brink se skryfstyl is. Sy verwys spesifiek na die gebruik van Kaaps deur baie van die bruin karakters, en meen dat Brink in die doeltteks probeer het om ’n ekwivalent vir hierdie taalvariëteit te skep, maar dat hy slegs daarin kon slaag om ’n “contrived ‘Capey English’” te skep, “which is functionally adequate but falls far short of the original” (Kruger 2001:137). Soos bespreek word in afdeling 5.2.1.3 bied dialek en streekstaal ’n besondere uitdaging aan vertalers. Die voorbeelde hier onder illustreer hoe Brink hierdie uitdaging in die vertaling van *Kennis van die aand* hanteer.

Die karakter ouma Grace woon in Kaapstad. Haar taalgebruik sou as Kaapse Afrikaans beskryf kon word en word gekenmerk deur die gebruik van woorde soos “kooi”, klankweglating (byvoorbeeld “sta” vir “staan”), assimilasië (byvoorbeeld “oppie” vir “op die”) en verskeie uitspraakmerkers:<sup>67</sup>

“Daar **staat** die **kooi**, hy’s my getuie, God slaap nie” (1973:143)

‘There’s the **bed**, he’s my witness, **God don’t sleep**’ (1974:117)

“Ek het hulle só **gesta’ kyk**,” het sy altyd vertel, “en net daar **oppie plek** het ek grys geword” – en daarna het sy die godverdomde paar summier by die huis uitgesmyt, “**net soe met hulle kale gatte saam.**” (1973:143)

<sup>67</sup> Vergelyk byvoorbeeld Hendricks (2016) vir ’n oorsig oor kenmerke van Kaapse Afrikaans.

**‘I stood there** watching them, she said, **‘en’ jus’ there** I got grey all over’ – after which, without further ado, she’d thrown the goddamned couple out of her house, **‘jus’ like thet, with their bare bums en’ all.**’ (1974:117)

In die eerste uittreksel hier bo sê ouma Grace in die bronteks “daar staat die kooi”. In die doeltteks sê sy “there’s the bed”. Haar taalgebruik in hierdie frase word in die doeltteks gestandaardiseer, terwyl haar gebruik van streekstaal in die bronteks duidelik is – die gebruik van ouer woorde soos “staat” en “kooi” in hierdie geval. In die bronteks sê sy “God slaap nie”, wat in die doeltteks “God don’t sleep” word. In hierdie geval gebruik Brink in die bronteks standaardtaal, terwyl die doeltteks met die ongrammatikale “God don’t” van die standaardtaal afwyk.

In die tweede uittreksel hier bo uit dieselfde toneel in die roman, sê ouma Grace sy het “gesta’ kyk” na die paartjie wat sy betrap het. Dit is interessant dat Brink in die eerste uittreksel “staat” vir “staan” gebruik, terwyl “sta” hier gebruik word. In albei gevalle word die ooreenstemmende frases in die doeltteks in standaardtaal weergegee (“there’s” en “stood watching”). Ouma Grace merk op dat sy “net daar oppie plek [...] grys geword” het. In die doeltteks sê sy “en’ jus’ there I got grey all over”. In die doeltteks word haar taalgebruik in hierdie sin gekenmerk aan spesifieke uitspraakverskynsels, naamlik klankaanpassing, waar “e” vir “a” gebruik word wanneer sy “en” in plaas van “and” sê, en klankweglating, waar sy die laaste klank in “and” en “just” nie uitspreek nie en eerder “en” en “jus” sê. In die laaste frase in die uittreksel kom dieselfde verskynsels weer voor – sy gebruik weer “jus” vir “just” en “en” vir “and”, sowel as “thet” vir “that” wat op dieselfde klankverandering van “a” in “e” dui.

In die bronteks kan haar taalgebruik as Kaapse Afrikaans beskou word. Sy gebruik byvoorbeeld kenmerkende verskynsels soos assimilasië (byvoorbeeld “oppie” vir “op die”) en vokaalverhoging (byvoorbeeld “soe” vir “so”) (vergelyk Hendricks 2016). Sy gebruik ook die verboë vorm van ’n byvoeglike naamwoord (byvoorbeeld “kale” vir “kaal”), en die woord “gatte” wat kenmerkend van die spreektaal is en in kontras staan met die meer eufemistiese woord “bums” wat in die doeltteks gebruik word.

Die karakter Jerry se taalgebruik word gekenmerk deur 'n kodewisseling van Afrikaans en Engels wat tipies van Kaapse Afrikaans is (vergelyk Hendricks 2016:9), asook deur die kru taal wat hy dikwels met verwysing na die seksuele gebruik, soos in die voorbeelde in afdeling (b) hier bo bespreek is.

“Maar jou pa?”

“My pa se naam het ons nooit gehoor nie. Hy was 'n wit **poeliesman** wat my ma vir 'n ride gevat het, Capey.” Hy kon Afrikaans so perfek praat soos Engels – hy het 'n **honneursgraad van Wits gehad** – maar soms het hy opsetlik 'n **Kaapse wending in sy taal gegooi**. En dit was met doelbewuste ironie dat hy my “Capey” genoem het, want Jerry was net so Kaaps soos ek, net baie donkerder: “Dis my pa se kleur wat ek opgetel het, Capey. Jy sien, my ma was 'n bruinvrou, maar sy was amper wit; en my pa 'n witman maar amper swart. Na regte moet ek koekoek gewees het.” (1973:269)

‘And your father?’

‘Never heard his name. White policeman who’d taken **my ma** for a ride. **You know mos the old story, hey, Capey?**’ His Afrikaans was as perfect as his English – he had an **Honours degree from Cambridge** – but often he would deliberately **lapse into Cape slang**. And it was with conscious irony that he called me ‘Capey’, for he was as much a Capetonian as myself, and much darker too: ‘It’s my father’s colour **I inherited**,’ he explained. ‘You see, my mother was Coloured, but her skin was nearly white; and my father a White, but nearly black in looks. By rights I should have been speckled.’ (1974:225-226)

In die bronteks gebruik Jerry “poeliesman”, 'n verafrikaansing van die woord “policeman” wat in die doeltteks gebruik word. Brink standaardiseer dus hierdie voorbeeld in die doeltteks. Elders ruil hy egter die tegniek om: In die doeltteks verwys Jerry byvoorbeeld na sy “ma”, wat as 'n niestandaardvorm van Engels beskou kan word. In die doeltteks voeg Brink ook 'n sin toe wat in die bronteks ontbreek, naamlik waar Jerry sê “You know mos the old story, hey, Capey?”. Die gebruik van die Afrikaanse woord “mos” in die Engelse doeltteks beklemtoon die karakter se gebruik van niestandaardtaal, en Brink se toevoeg hiervan dui daarop dat hy waarskynlik in die doeltteks probeer kompenseer vir 'n effek wat verlore gaan wanneer hy op ander plekke standaardiseer. Dieselfde sou gesê kon word van die gebruik van die woord “hey” in die doeltteks, wat tekenend van spreektaal is.

Brink verkies om Jerry se verwysing na “koekoek”, die swart-en-wit hoender waarna Jerry skertsend verwys, te standaardiseer en in die doeltteks te noem dat hy “speckled” sou moes gewees het. In hierdie geval bly die betekenisimplikasie dieselfde, maar die humoristiese



metafoor van die gespikkelde hoender gaan verlore. Ook wanneer Jerry noem dat hy sy pa se kleur “opgetel het” in die bronteks, word dit in die doelteks vertaal met “inherited”. In Jerry se geval het hierdie standaardisering van spesifieke uitdrukkings in die doelteks waarskynlik ’n kleiner impak op die uitbeelding van hom as karakter as in die geval van ander karakters, aangesien daar in die teks genoem word dat hy ewe gemaklik in Afrikaans as Engels is en dikwels “opsetlik” ’n “Kaapse wending in sy taal gooi”. Dit is wel interessant dat die verteller in hierdie geval in die doelteks die frase “lapse into Cape slang” gebruik, waar die woord “lapse” ’n negatiewe konnotasie inhou wat nie in die bronteks aanwesig is nie. ’n Opvallende verskil tussen die bron- en doelteks in die uittreksel hier bo is die verwysing na Jerry se tersiêre opleiding. In die bronteks word daar genoem dat hy ’n “honneursgraad van Wits” het. In die doelteks word ’n domestikerende strategie gebruik, en die verwysing word ’n “Honours degree from Cambridge”, waarskynlik om doeltekslesers te akkommodeer (vergelyk die beskrywing van sigbaarheid, domestikering en vervreemding in afdeling 2.3.1).

In die voorbeeld waar Josef se ma hom aanmaan om uit die lig te bly wat reeds bespreek is (vergelyk afdeling a hier bo), word haar direkte woorde aangehaal en haar gebruik van streekstaal is duidelik:

“Jy soek om in die lig te kom, is wat jy soek. En óns mense moet yt die lig ytbly, dis nie ons plek nie. Die Here het ons gemaak vir die skarewee, ons is sy aandmense.” (1973:116)

“**You trying to** get into the light, thet’s what. En’ **we people** mus’ stay out, it’s not our place. The Lawd made us fo his shadows, **we his** night people.” (1974:109)

In die doelteks gebruik Josef se ma frases soos “you trying to”, “we people mus” en “we his night people”, wat op sintaktiese vlak afwyk van die standaardtaal en ongrammatikaal is. In teenstelling hiermee word haar streekstaal in die bronteks hoofsaaklik gekenmerk deur ’n afwyking van Standaardafrikaans op fonetiese vlak; die sinne bly meestal steeds grammatikaal. Dieselfde geld onderstaande voorbeeld, waar Josef ’n meisie, Ursula, ontmoet wat ook by ouma Grace loseer het:

“Wat staan jy so en **mys gooi**? Het jy nog nooit ’n meisiekind gesien nie?”  
 “Nee, ek wou ... eintlik oor die draadloos ... ek het nie bedoel ...” (1973:145)

**‘Why you looking** so blerry silly? **You never seen** a girl before?’  
 ‘I only wanted to ... about the noise ... I’m sorry, I didn’t mean to ...’ (1974:118-119)

In hierdie voorbeeld gebruik Ursula in die bronteks die frase “mys gooi” wanneer sy vra waarna Josef kyk. Behalwe vir die gebruik van hierdie kleurvolle uitdrukking is haar taalgebruik standaard en, soos in die vorige voorbeeld ook genoem is, grammatikaal. In die doeltteks gebruik Ursula frases soos “why you looking” en “you never seen”, wat ongrammatikaal in Engels is. Die enigste ander aanduiding van ’n afwyking van die standaardtaal is die gebruik van “blerry”, wat ’n ander uitspraak van die Engelse woord “bloody” verteenwoordig. Uit hierdie voorbeelde ontstaan die vraag dus of Brink doelbewus van ongrammatikale taal in die doeltteks gebruik maak as ’n tegniek om streekstaal te vertaal.

#### 4.2.2.5 *Bespreking: Die vertaling van Kennis van die aand*

Uit die ontleding van die tekste in hierdie onderafdeling is daar aangetoon dat Brink dikwels streekstaal of spreektaal in die bronteks met ongrammatikale taalgebruik in die doeltteks vertaal. Op ander plekke gebruik hy standaardisering om spreektaal of kenmerkende taalgebruik van spesifieke karakters te hanteer.

Hy maak van verskeie domestikerende vertaalstrategieë gebruik om die teks vir doelttekslesers aan te pas, en soms word toevoegings of verduidelikings in die doeltteks om dieselfde rede gebruik. Wat die seksuele betref, is daar voorbeelde waar Brink die verwysings in die doeltteks meer eksplisiet aanbied as in die bronteks, maar daar is ook voorbeelde waar die teenoorgestelde plaasvind.

#### 4.2.3 **Samevatting: Brink as selfvertaler**

Volgens Lourens (2009:6) het die narratief wat deur die heersende minderheid in Suid-Afrika as die amptelike geskiedenis van die “nasie” beskou en bevorder is, noodwendig die ervarings en geskiedenis van ’n groot deel van die bevolking uitgesluit. Vir Brink was dit belangrik om deur sy romans – veral in *Kennis van die aand / Looking on darkness*, maar ook in *Duiwelskloof / Devil’s valley* en *Bidsprinkaan / Praying mantis*, soos wat die volgende afdeling sal aantoon – die geskiedenis “oop te skryf” deur die insluit van alternatiewe geskiednisse en stories van

mense by die “amptelike” geskiedenis. Hierdeur kan daar gesê word dat Brink ’n “resistive approach” tot die geskiedenis het op dieselfde wyse waarop vertalers wat vervreemdende elemente in doeltekste inkorporeer, ’n “resistive approach to translation” volg (vergelyk Wallmach 2000). Brink doen laasgenoemde self deur die gebruik van Afrikaanse woorde in sy vertalings. Sodoende ontgin hy nie net die roman as genre waarbinne die alternatiewe narratiewe geskep kan word nie, maar ook taal as medium waardeur dit gedoen kan word. Brink (1983:115) sê naamlik:

The English I use must bear the weight of my Afrikaans, my Afrikaansness, because only in that way can I be true to my experience of the world as it takes shape, and assumes or produces meaning, in the act of verbalization.

Die voorbeelde uit Brink se selfvertalings wat in hierdie afdeling bespreek is, toon aan dat hy wel in sy Engelse vertalings Afrikaanse woorde en frases byvoeg om op hierdie wyse uiting te gee aan sy “Afrikaansness”. Dit blyk om in *Kennis van die aand / Looking on darkness* méér die geval te wees as in *Die ambassadeur / The ambassador*; die Suid-Afrikaanse milieu waarin eersgenoemde teks afspeel, in kontras met die Paryse gegewe van laasgenoemde, is moontlik ’n rede hiervoor. Die voorbeelde dui ook aan dat Brink in sy selfvertalings besonder getrou is aan die brontekste. Waar daar beduidende verskille tussen ’n bron- en doelteks voorkom, kan daar dikwels redes vir hierdie verskille voorgestel word wanneer die breër konteks waarbinne die teks geskep en ontvang is in ag geneem word.

In die afdeling wat volg word Brink se tweetalige skryfproses ondersoek om vas te stel of daar beduidende verskille tussen die twee weergawes van ’n roman blyk te wees soos wat Brink (2009a:13, vergelyk ook afdeling 3.4) aandui soms wel die geval is. Die mate van ooreenstemming tussen die bron- en doeltekste van sy selfvertalings kan dan vergelyk word met die mate van ooreenstemming tussen die Afrikaanse en Engelse weergawe van tekste wat die produkte van ’n proses van tweetalige skryf is, soos in navorsingsvraag 2 (a) aangedui word (vergelyk afdeling 1.3 asook die gevolgtrekking tot hierdie vraag wat in afdeling 6.3.2 aan bod kom).

### 4.3 Tweetalige skryf

Soos reeds genoem het Brink se proses van selfvertaling ná die publikasie van *Looking on darkness* begin verander. In terme van sy habitus verteenwoordig die tydperk 'n keerpunt in sy loopbaan. Hy het naamlik nie meer “net vertaal” nie, maar het sy tekste gelyktydig in Afrikaans en Engels begin skryf. Die romans wat as produkte van hierdie skryfproses gepubliseer word, word nooit, byvoorbeeld in paratekste, vertalings genoem nie. Daar word dus geen verwagting van 'n verband tussen die Afrikaanse en Engelse weergawes van hierdie romans geskep nie. Die twee weergawes van 'n roman vertel egter telkens dieselfde verhaal en het meestal 'n ooreenstemmende titel – in Afrikaanse en Engelse vorm.

In hierdie afdeling kom 'n bespreking van onderskeidelik *Duiwelskloof / Devil's valley* en *Bidsprinkaan / Praying mantis* aan bod. Hierdie tekste is produkte van Brink se tweetalige skryfproses en is verteenwoordigend van die belangrikste temas in Brink se oeuvre. In albei hierdie verhale ontgin Brink die moontlikhede wat narratiewe bied om oortuigings, aanvaardings en ideologieë uit te daag en alternatiewe voor te stel. In sowel *Duiwelskloof / Devil's valley* as *Bidsprinkaan / Praying mantis* word die uitdaging van die amptelike geskiedenis en die skryf van 'n alternatiewe geskiedenis byvoorbeeld vooropgestel.

*Duiwelskloof / Devil's valley* word in die eerste onderafdeling hier onder bespreek, met die fokus op sowel die verhaal self, die kontekstualisering daarvan as die analise van relevante voorbeeldmateriaal. Daarna word *Duiwelskloof / Devil's valley* op dieselfde wyse ondersoek. Hierdie afdeling word met 'n samevatting afgesluit waarin die belangrikste gevolgtrekkings uit die besprekings van die tekste aangebied word.

### 4.3.1 Duiwelskloof / Devil's valley

#### 4.3.1.1 Storielyn

*Duiwelskloof / Devil's valley* speel in 'n fiktiewe vallei af waar 'n wit Afrikanergemeenskap leef, volkome afgeslote van die buitewêreld, sedert hulle voorvaders, onder leiding van die patriarg Lukas Lermiet, hulle van die Voortrekkers afgeskei het. Die verhaal volg die hoofkarakter Flip Lochner, 'n misdaadverslaggewer, se besoek aan hierdie gemeenskap in die kloof in 'n poging om hulle geskiedenis op te teken. Lochner beskryf homself as 'n "sorry sight": nege-en-vyftig jaar oud, "'n vrou weggehoop met iemand anders, twee kinders wat [hom] onder die gat geskop het, ['n] sielododende job by die koerant" (Brink 1998a:17). As student het hy ideale van 'n akademiese loopbaan as geskiedenisdosent gekoester, maar hy kon nie 'n pos kry nie en het eers gaan skoolhou en daarna by die koerant begin werk. Lochner ontmoet Klein-Lukas Lermiet, "'n boorling van Duiwelskloof wat 'ontsnap' en verder gaan studeer het" by 'n seminar in Stellenbosch, en Klein-Lukas vertel hom van die "sonderlinge gebeurtenisse in die vallei" (Kannemeyer 2005:335). Kort na hulle gesprek sterf Klein-Lukas in 'n tref-en-trapongeluk en Lochner besluit om sy as na die Duiwelskloof te neem en terselfdertyd die stories wat Klein-Lukas hom vertel het en die geskiedenis van die gemeenskap te gaan opteken.

Die roman begin met die woorde "Ek had hier gesit wag vir jou" (Brink 1998a:11), wat Lukas Lermiet aan Lochner rig met sy aankoms bo teen die helling waarteen hy sou afstap om die Duiwelskloof te bereik. In sy verblyf in die vallei, wat Kannemeyer (2005:335) beskou as 'n "Danteske hellevaart", ontmoet Lochner die inwoners en maak hy kennis met hulle eiesoortige opvatting van die wêreld, die geskiedenis en Christelike waardes en tradisies. Hy word gekonfronteer met vreemde figure, "bose magte wat daar heers en beleef allerlei fantasmagoriese en grillige ervarings" (Kannemeyer 2005:335):

'n Man wat sy hele lewe daaraan gespandeer het om te leer vlieg. 'n Vrou wat haar man se kop met 'n ysterpen in die grond vasgekap het. 'n Woeste bliksem wat 'n vrou op haar man se graf gevat het en sewentien kinders uit haar losgesteek het. 'n Heks wat met volmaan in 'n wit bok verander. 'n Meisie wat haar pa se lewe met haar lyf losgekoop het. Dooies en lewendes wat saam Nuwejaarsfees hou. (Brink 1998a:16-17).

Die gebeure is vir Lochner by tye so ongelooflik dat hy “geen sekerheid het oor wat [hy] weet nie” en waar die grense te trek is tussen “getuienisse, verklarings, of uiteindelik net ’n donnerse hand vol versinsels” (Brink 1998a:16) nie.

Lochner ontmoet ook die misterieuse Emma, wat ook soos Klein-Lukas uit die Duiwelskloof wil ontsnap. Sy hospita, tant Poppie, waarsku Lochner teen Emma en sê dat dit vir hom beter sal wees om van haar te vergeet, “want Emma het die merk van die Duiwel op haar lyf” (Brink 1998:104). Hy raak nietemin verlief op haar en hulle maak planne sodat sy saam met hom die Duiwelskloof kan verlaat. Ná ’n verwoestende brand in die nedersetting die nag voordat hulle sou vertrek, gaan Lochner vooruit en wag vir Emma by die klipgat waar hy haar die eerste keer gesien het. Sy word egter deur Lukas Dood, Klein-Lukas Lermiet se pa, agtervolg en hy skiet haar dood. Lukas Dood se vrou skiet hom voordat hy vir Lochner ook kan skiet, en sy onthul aan Lochner dat Emma Lukas Dood se dogter en dus Klein-Lukas se suster was. Die roman eindig waar Flip op pad uit die vallei uit, “teen die heel boonste rand van die hoogte” (Brink 1998:363) weer vir Lukas Lermiet teëkom wat, soos wat hy ook met Lochner se aankoms tien dae tevore gesê het, vir hom sê: “Ek had hier gesit wag vir jou” (Brink1998a:363).

#### 4.3.1.2 *Bespreking van die teks*

*Duiwelskloof* en *Devil's valley* verskyn in 1998, vier jaar ná die aanbreek van demokrasie in Suid-Afrika en die amptelike einde van die apartheidsera. Die tekste, saam met van Brink se ander romans wat in die negentigerjare verskyn (te wete *Die kreef raak gewoond daaraan* (1991), *Inteendeel* (1993) en *Sandkastele* (1995)) verteenwoordig ’n belangrike fase in sy oeuure. Hy vermeng elemente van fantasie en werklikheid, bevraagteken die geskiedenis en die beklemtoon stemme van die Ander. Hierdie tegnieke, en veral die gebruik van elemente van die magiese realisme word ook deur ander Suid-Afrikaanse skrywers in dieselfde era (Zakes Mda, Mike Nicol en Ivan Vladislavić) ontgin – tot sodanige mate dat die magiese realisme ’n kenmerk geword het van die Suid-Afrikaanse letterkunde in die era net ná apartheid (vergelyk byvoorbeeld (Grzęda 2018:43).

In Brink se geval, meen Ezeliora (2008:83) het hy die fantasie as narratiewe vorm begin ontgin te midde van sy voortdurende verbintenis tot die herontdekking en herskrywing – Ezeliora

gebruik die term “re-imagine” en eggo daarmee Brink (1996:156-164) se eie perspektief op “reimagining the real” – van historiese gegewens. Die herskrywing van die geskiedenis word dikwels met Brink se werk in verband gebring (vergelyk byvoorbeeld Viljoen (1995) se artikel “Re-writing history: André Brink’s *An act of terror* and *On the contrary*”) en uit die bespreking van Brink se vroeëre werk in die vorige afdeling, blyk dit dat die ontginning van die potensiaal van die roman as medium om die werklikheid te fiksionaliseer en dus te “re-imagine” (Ezeliora 2008:83) nie tot sy post-apartheidsromans beperk is nie. Met verwysing na Brink se habitus (vergelyk 3.3.2 en 3.4) is sy begeerte om die geskiedenis en heersende ideologieë te bevraagteken en alternatiewe narratiewe daar te stel van vroeg in sy lewe af ’n drywende faktor in sy loopbaan. Sage (1999) is van mening dat die “Afrikanerparadys” wat Brink in die vroeë sestigerjare verloor het toe hy as student Parys besoek en vir die eerste keer ’n buitestaandersperspektief op sy geboorteland verkry het, voortdurend by hom spook. Volgens haar kon Brink in hierdie gewaarwordingsproses “the virgin land of the colonizing imagination (and the fundamentalist taboos designed to keep it pure)” begin sien as “man-made myths, a recipe for human hell” (Sage 1999). Hierdie mitiese denkpatrone het Brink bygebly en spesifiek uiting begin kry in van sy romans ná apartheid, veral *Duiwelskloof* / *Devil’s valley*.

Waar hy in sy vroeëre romans die verband tussen die werklikheid en fiksie sowel as die betroubaarheid van die geskiedenis problematiseer, begin Brink veral in sy post-apartheidsromans ook die grense oorsteek van wat die werklikheid, die realiteit, konstitueer. Die gebruik van fantasie-elemente en die magiese realisme as subgenre verskaf nuwe moontlikhede vir die vervaging van grense tussen die werklikheid en fiksie, maar dit daag ook ’n Westerse beskouing van werklikheid en dit wat realisties moontlik en geloofwaardig is uit. Ezeliora (2008:83) meen dat Brink en ander Suid-Afrikaanse skrywers fantasie-elemente in hulle romans begin inbring het weens die aard van die magiese realisme as ’n vorm van weerstand wat dit moontlik maak om die nuwe idioom van ’n vrygemaakte Suid-Afrika uit te beeld. Die beskouing van die magiese realisme as ’n vorm van postkoloniale diskoers (vergelyk byvoorbeeld Slemon 1995 en Warnes 2009) versterk hierdie uitgangspunt. Warnes (2009:12) meen dat die magiese realisme wat geloof as ’n basis het – soos die geval is in *Duiwelskloof* en *Bidsprinkaan* – die leser vereis om alle rasioneel-empiriese aannames oor hoe dinge is te laat vaar ten gunste van ’n “expanded order of reality”. Warnes (2009:12) meen verder dat daar, in die geval van romans deur skrywers soos Asturias, Carpentier en Okri, en hier kan Brink myns insiens bygevoeg word, ook ’n verdere tipe geloof ter sprake is, naamlik die geloof in die

kapasiteit van die letterkunde – spesifiek die roman – om hierdie uitgebreide sin van werklikheid oor te dra. Brink (in Maree 1999:42) verwoord sy mening in hierdie verband soos volg:

I think memory is the starting point of literature; literature is the repository of memory. Which is why I think that however necessary Truth Commissions have been in the countries where they have been established, it is only when that kind of experience enters into literature that it becomes understandable and accessible to the public as a whole. In order to grapple with the world we transform it into stories ... we can only manage the world once it has been storified.

In *Devil's valley* (2000:287) besin die hoofkarakter Flip Lochner ook oor die moontlikhede wat stories bied:

With the lies of stories — all the lies, all the stories — we shape ourselves the way the first person was shaped from the dust of the Earth. That is our first and ultimate dust. Who knows, if we understood what was happening to us, we might not have needed stories in the first place. We fabricate yesterdays for ourselves which we can live with, which make the future possible.

Met die verwysing na die skeppingsverhaal beeld Lochner die Christelike beskouing van die geskiedenis van die mens as 'n storie uit, en met die verband wat hy tussen stories en leuens skep, word geloof as 'n gefabriseerde storie, selfs leuen, voorgestel. Met hierdie kenmerkende uitdaging van Westerse, en veral Christelike, beskouings van die wêreld bevraagteken Brink dus die geloofwaardigheid van geloof en hy beklemtoon die mens se rol in die skep van sy eie geskiedenis – die “maak” van sy eie “gisters” (1998:297).

#### 4.3.1.3 Konteks: die negentigerjare en post-apartheid Suid-Afrika

Burger (2001:87) meen dat *Duiwelskloof / Devil's valley* as 'n allegorie van die Suid-Afrikaanse, en veral die Afrikanergeskiedenis geïnterpreteer kan word. Van Zyl (2002:127) sluit hierby aan, en argumenteer dat Brink met romans soos *Duiwelskloof / Devil's valley* die beperkinge van die “ou, wit, Calvinistiese en paternalistiese Afrikanerparadigma” aandui, en dat hy lesers aanmoedig om te vernuwe “deur die insluiting van ander mites en diskoerse binne 'n breër visie”. Dit is moontlik, aldus (Van Zyl 2002:127) wanneer daar groter klem geplaas word op “die gemarginaliseerde ander” en “alternatiewe geskiedskrywings” soos Brink in



romans soos *Duiwelskloof / Devil's valley* aantoon. Die gebruik van die magiese realisme speel 'n belangrike rol in hierdie verband. Volgens Potgieter (2001:145) het dit, vanweë die kombinasie van die magiese en die realistiese of werklike, 'n “vervreemdende uitwerking” op die leser. Terselfdertyd wil dit ook “juis kommentaar lewer op 'n politieke realiteit – in dié geval, die konstruksie van die Afrikaner se uitverkorenheid en die apartheidsideologie – wat ook dikwels nie logies en verklaarbaar is as dit van naderby beskou word nie” (Potgieter 2001:145).

Die “vervreemdende” aspek van *Duiwelskloof / Devil's valley* strek egter verder as die magiese realisme as sodanig. Kannemeyer (2005:336) meen dat die “oormaat aan bizarre gebeurtenisse en figure” aanleiding gee tot 'n “disparate veelvoud”. Van Vuuren (1999:14) is dit eens – sy meen dat die “veelheid van motiewe en karakters” daartoe lei dat “al die drade” in die verhaal nie “heeltemal onder beheer” is nie. Nietemin word die roman goed ontvang in Suid-Afrika. Van Vuuren (1999:14) beskryf *Duiwelskloof* as 'n “formidabele roman”, Kannemeyer (2005:336) noem dit 'n “boeiende en meesleurende verhaal” en Hambidge (1998:18) beskou dit as 'n “bedrewe roman” deur 'n “briljante, meesleurende storieverteller”. Die gebruik van kru taal in die tekste kry wel aandag in die media (vergelyk Venter 1998:18), maar dit is beperk. Verwysings na die sekstonele in die tekste word eweneens nie in die besonder uitgelig of gekritiseer nie – in skerp kontras met Brink se romans wat in die sestiger- en sewentigerjare gepubliseer is. Op daardie stadium was dit nie moontlik om sekere dinge te verwoord nie, soos Brink (1998c:15) argumenteer: “Just as surely as certain sexual relationships were proscribed by apartheid, certain experiences or areas of knowledge were out of bounds to probing in words.” Ten tyde van die publikasie van *Duiwelskloof / Devil's valley*, is dit nie meer die geval nie, en die beperking op waaroor geskryf en wat verwoord kon word, val weg. Dit het 'n beduidende impak op skrywers, maar ook op lesers: daar kan geargumenteer word dat, sonder die impak van die sensuurwet en die klem op moraliteit en kuisheid in die apartheidsera (vergelyk byvoorbeeld Carolin 2017), die Suid-Afrikaanse leser (en veral Afrikaanse leser) in die negentigerjare vry is om sodanige elemente as kenmerke van 'n storie te beskou – en nie in die eerste plek as opsetlike uitdagings van 'n bepaalde morele kode nie.

Hambidge (1998:18) meen dat *Duiwelskloof* van baie van Brink se ander romans verskil in die sin dat dit in die eerste plek vir die Suid-Afrikaanse leser geskryf is. Sy verwys na intertekste

met Langenhoven en Leipoldt (Hambidge 1998:18) en argumenteer dat plaaslike lesers hierdie verwysings sal herken:

Miskien het Brink in die tagtigerjare meer vir die buitelandse leser geskryf, terwyl Duiwelskloof juis praat met die leser wat al die primordiale verwysings en toespelings sal snap. Die politieke gegewe word dan ook meer indirek aangebied.

Die punt dat die politieke gegewe in *Duiwelskloof / Devil's valley* minder direk aangebied word, is 'n verdere belangrike verskil tussen hierdie tekste en baie van Brink se ander werk. Baie van Brink se werk (romans sowel as ander publikasies) wat tydens die apartheidsjare gepubliseer is, is op 'n internasionale lesersgehoor gerig en het dit ten doel gestel om bewustheid te skep rondom wat in Suid-Afrika aan die gang was. Met *Duiwelskloof / Devil's valley* is Brink se benadering anders: die politieke boodskap is minder opvallend, en die teks word gerig op (Suid-)Afrikaanse lesers. Petzold (2016:94) beklemtoon egter dat dit nie beteken dat die roman nie 'n beroep op lesers doen om op te tree nie. Brink (1998b:19) argumenteer dat: "Through perceiving the world as a story to be told and endlessly reshaped, I would argue, the reader is actually encouraged to act upon the world." Soos die geskiedenis en storie van die Duiwelskloof deur verskeie karakters aan Flip Lochner vertel en hervertel word, tot so 'n mate dat hy uiteindelik net "n onmoontlike warboel van stories" het (Brink 1998a:361), daag Brink lesers uit om die geskiedenis as 'n "warboel van stories" te beskou en te bevraagteken. Saam met die gebruik van mites en elemente van die magiese realisme verteenwoordig hierdie meer subtiele benadering van Brink 'n voorbeeld van die vernuwing in die Suid-Afrikaanse literatuur waartoe Brink 'n groot bydrae gelewer het en wat as 'n belangrike aspek van sy ontwikkeling as skrywer, en dus sy habitus, beskou kan word (vergelyk die bespreking van Brink se loopbaan in 3.3.2 en veral die bespreking van sy bydrae tot die Suid-Afrikaanse literêre veld in 3.3.3).

In terme van Brink se habitus, en veral met verwysing na kapitaal, is dit belangrik om op te merk dat Brink in 1998, met die verskyning van *Duiwelskloof / Devil's valley*, reeds 'n bekende internasionale literêre figuur was. Soos daar in afdeling 3.3.3 aangetoon is, het Brink op hierdie stadium reeds verskeie plaaslike en internasionale literêre toekennings vir sy werk ontvang, en hy was internasionaal 'n gerespekteerde skrywer en spreker. Sy romans is gereeld in publikasies soos die *New York Times*, die *Washington Post* en *The Guardian* geresenseer. Sy niefiksiewerk,

en veral sy opstelle en opiniestukke oor Suid-Afrika en die rol van die skrywer is wyd aangehaal. Teen 1998 was die druk van sensuur iets van die verlede, en 'n tydperk van optimisme en ontdekking in die nuwe Suid-Afrika het skrywers aangemoedig om te eksperimenteer en met nuwe narratiewe tegnieke, nuwe onderwerpe en selfs nuwe lesersgehoore. Brink ontgin dit alles in *Duiwelskloof / Devil's valley* met sukses. Die roman word dikwels as een van sy beste romans beskou (vergelyk byvoorbeeld Hambidge 1998) en *Duiwelskloof* is in 1999 met die W.A. Hofmeyrprys bekroon.

#### 4.3.1.4 Bespreking van voorbeeldmateriaal

##### a) Vertelstyl: die magiese realisme

In *Duiwelskloof / Devil's valley* word die magiese op verskeie maniere in die teks ingebou, onder andere deur die manier waarop die lewendes en die dooies in die gemeenskap saam leef, soos gesien in die voorbeeld hier onder, waar almal bymekaar kom vir 'n spesiale biduurgeleentheid vir reën.

Daar was **nie vir die spreekwoordelike muis plek** in die banke nie. **Nie net die lewendes was daar nie, maar al die gestorwenes van die gemeenskap het na bewering uit die dode opgestaan om gewig aan die byeenkoms te verleen.** Opvallend onder laasgenoemdes was die patriarg en stigter van die nedersetting, mnr Lukas (Siener) Lermiet, alom bekend as **Grootvaar**. Gevra of hy 'n spesiale boodskap vir die geleentheid het, het mnr Lermiet gesê: “Wat ek te sê het, sal ek man tot man met die Here bespreek. Van die *Commercial Advertiser* se tyd af kan mens **julle koerantmanne** nie vertrou nie. Dis alles deel van die Engelse se plan om ons oor te neem.” (1998a:186)<sup>68</sup>

**The pews were crammed to capacity, not only by the living but, as far as we could establish, by all the dead of the community as well.** Conspicuous among these was the patriarch and founder of the settlement, Mr Lukas (Seer) Lermiet, generally known as **Grandpa**. Asked whether he had a special message for the occasion, Mr Lermiet said, ‘What I have to say I shall discuss man-to-man with God, **not with the newspapers**. Ever since the *Commercial Advertiser* **in the time of the Great Trek** we have lost faith **in the press**. It is all a plot of the English to take us over.’ (2000:178)

<sup>68</sup> Die bladsynommers verwys in die geval van die Afrikaanse teks na die 1998-uitgawe van *Duiwelskloof* deur Human & Rousseau (Brink 1998a) en in die geval van die Engelse teks na die 2000-uitgawe deur Vintage (Brink 2000).

Die uittreksels hier bo bevat voorbeelde van verskeie elemente wat kenmerkend is aan die vertelstyl in *Duiwelskloof / Devil's valley*. Die opmerking dat “al die gestorwenes van die gemeenskap” die biduur saam met “die lewendes” bygewoon het, is ’n voorbeeld van die magiese elemente wat regdeur die romans gebruik word. Dit is opvallend dat die Afrikaanse teks<sup>69</sup> noem dat die gestorwenes “uit die dode opgestaan het om gewig aan die byeenkoms te verleen”. Hierdie frase ontbreek in die Engelse teks, maar in die Afrikaanse teks beklemtoon dit die rol van die dooies in die Duiwelskloof-gemeenskap en versterk die magiese element. Dit impliseer dat ’n byeenkoms meer ernstig opgeneem word, meer gewig dra, wanneer die dooies ook deelneem. Daar kan geargumenteer word dat die Afrikaanse teks hierdeur verwys na tradisionele praktyke en geleenthede waar voorouers betrek word – ’n tema wat Brink in *Sandkastele* (1995) ontgin (vergelyk by Vermeulen 2003). Die bynaam van Lukas Siener in die Afrikaanse teks, te wete Grootvaar, afgelei van die woord “grootvader”, beklemtoon verder die verband met voorouers. In die Engelse teks is sy bynaam “Grandpa”, en hoewel die aspek van familiegeskiedenis wel met hierdie woord vasgevang word, is die konnotasie met voorouers en die dooies waarskynlik minder opvallend as in die Afrikaanse teks. Grootvaar is een van die dooies by die biduur, en wanneer die Flip, wat ’n joernalis is, hom vra of hy kommentaar wil lewer, sê hy in die Engelse teks dat hy dit wat hy te sê het nie “with the newspapers” sal bespreek nie. In die Afrikaanse teks ontbreek hierdie verwysing. In die Afrikaanse teks maak hy dit duidelik dat hy Flip, een van “julle koerantmanne” nie kan vertrou nie, terwyl hy in die Engelse teks formeler opmerk dat “we have lost faith in the press”. Hy beklemtoon in die Afrikaanse teks dat dit sedert die tyd van die *Commercial Advertiser* is dat hy die vertroue in die media verloor het. In die Afrikaanse teks word hierdie verwysing nie gekontekstualiseer nie, maar vir Engelse lesers word die frase “in the time of the Great Trek” toegevoeg – ’n tegniek wat as eksplisiering beskou kan word.

’n Verdere element kenmerkend aan die vertelstyl in *Duiwelskloof / Devil's valley* is die gebruik van aspekte van verslagdoening. Flip is ’n joernalis wat die geskiedenis van die Duiwelskloof wil opskryf. Die beskrywing van die biduur hier bo word aangebied asof dit ’n koerantberig is – met verwysings na die vrae wat die verslaggewer aan rolspelers stel sowel as beskrywings

---

<sup>69</sup> *Duiwelskloof* en *Devil's valley* is produkte van Brink se prosas van tweetalige skryf. Aangesien die twee romans gelyktydig gepubliseer is en daar nie aanduidings is dat die een teks die bronteks en die ander die doelteks is nie, word daar deurgaans na die “Afrikaanse teks” en die “Engelse teks” verwys, in plaas van na “bronteks” en “doelteks”. Dieselfde geld *Bidsprinkaan / Praying mantis*, wat in die volgende onderafdeling aan bod kom.

van die omgewing en gebeurde. In die eerste sin word daar byvoorbeeld opgemerk dat die kerk stampvol was. In die Afrikaanse teks word die uitdrukking “daar was nie vir ’n [...] muis plek” gebruik, terwyl daar in die Engelse teks opgemerk word dat “the pews were crammed to capacity”. Die gebruik van uitdrukkings en idiomatiese taal in die Afrikaanse teks teenoor meer standaard uitdrukkings in die Engelse teks kom dikwels in *Duiwelskloof / Devil’s valley* voor, sowel as in ander Brink-tekste en vertalings, soos daar ook in die volgende onderafdelings aangedui word (vergelyk ook die bespreking van navorsingsvraag 3 in 6.3.3).

In die voorbeeld hier onder is die dood weer ter sprake, maar hierdie keer as iets waarop die karakter Ouma Liesbet wag. In die toneel word elemente van die magiese realisme vermeng met ’n ruimte wat, hoewel fisies moontlik en realisties, onwaarskynlik is en grens aan die absurde. Dit word alles as heeltemal alledaags en bykans terloops in die toneel uitgebeeld:

“Hoe kom dit dat Ouma dan nou so alleen hier sit?”

“Ek **wag mos** vir die Here. Die dag en die uur weet niemand. [...] **Ons weet net daar kom ’n end, dis al waarvan ons seker is.** Iedere dag kan die laaste wees. Dis dié dat ek **maar hier op die dak my wag sit en wag.** Dis net **lastig snags**, want die sterre raas so.”

“Iemand moet darem ’n slag reël dat Ouma beter opgepas word.”

“**Ek het mos my kleinneef.** Ben Uil. Hy slaap bedags, want sy oë is te swak vir die lig. Maar in die donker is daar niks wat hy nie sien nie. **Hy sorg helemaal goed vir my, hy bring elke nag vir my droog en nat. Dan sit hy ’n rukkie by my.** Maar dis partykeer moeilik, want die stemme in sy kop praat so hard, hulle trek my aandag af.” (1998:109)

‘How come that you’re spending your days all alone up here?’

‘I’m waiting for the Lord, **didn’t you know?** No one can tell the day or the hour. [...] All we know is that sooner or later it is going to end. One day will be the last. That’s why I’m **waiting up here.** Only at night **it’s not so easy,** the stars make such a racket.’

‘You need someone to look after you.’

‘**There’s my distant nephew, he’s three or four times removed,** Ben Owl. He sleeps in the daytime because his eyes are too weak for the light. But in the dark he misses nothing. **He looks after me as well as anyone could, every night he brings me food and drink and spends some time with me.** Even if it’s a bit of a nuisance, what with all those voices in his head talking so loudly, **and all at the same time,** I can hardly hear myself.’ (2000:103)

Ouma Liesbet verduidelik aan Flip dat sy op haar huis se dak sit omdat sy vir die Here sit en wag. In die Afrikaanse teks gebruik sy die woord “mos”, wat dikwels in die spreektaal gebruik word en impliseer dat die hoorder reeds weet waarna die spreker verwys. In die Engelse teks gebruik Brink die frase “didn’t you know” om ’n soortgelyke uitwerking te probeer skep. Sy gebruik die woord “mos” weer in antwoord op Flip se opmerking dat iemand beter na haar behoort om te sien – sy sê naamlik sy “het mos [haar] kleinneef”. Hierdie keer gebruik Brink nie ’n ooreenstemmende frase in die Engelse teks nie. Die familieverhouding tussen ouma Liesbet en Ben Uil word in die Engelse teks verduidelik wanneer ouma Liesbet na hom verwys as haar “distant nephew [...] three or four times removed”. Die Afrikaanse teks bevat slegs die verwysing na “kleinneef”, en daar word dus nie in die uittreksel dieselfde klem op die onderlinge familieverbintnisse in die Duiwelskloof gelê as wat in die Engelse voorbeeld die geval is nie.

In die frases wat ouma Liesbet gebruik wanneer sy verduidelik waarom sy op die dak op die Here wag, is daar op plekke verskillende nuanses tussen die twee tekste te bespeur, hoewel die tekste oor die algemeen nou ooreenstem. In die Afrikaanse teks verduidelik sy “ons weet net daar kom ’n end, dis al waarvan ons seker is”. Die beklemtoning van “weet net” en “al waarvan ons seker is”, is opvallend hier en kom nie in die Engelse teks voor nie. Hier sê sy “all we know is that sooner or later it is going to end”. In die Afrikaanse teks wil dit voorkom asof daar meer klem gelê word op wat ons nie weet nie, op dit wat onseker is. Die volgende sin versterk dit wanneer sy sê “iedere dag kan die laaste wees”, met die implikasie dat ons nie weet watter dag dit sal wees nie. In die Engelse teks sê sy “one day will be the last” – ’n stelling wat, met die gebruik van “one day” (teenoor “iedere dag” in die Afrikaanse teks) en “wil” (teenoor “kan”), meer fokus op dit wat sy wel weet as wat in die Afrikaanse teks die geval is.

In die Afrikaanse teks is die gebruik van die frase “my wag sit en wag” tipies van die spreektaal wat regdeur die roman gebruik word. Brink gebruik standaardtaal in die Engelse teks, waar ouma Liesbet gewoon sê “that’s why I’m waiting up here.” Dit is verder opmerklik dat ouma Liesbet se sinne in hierdie uittreksel korter is in die Afrikaanse teks, wat haar dialoog waarskynlik meer geloofwaardig laat oorkom as in die Engelse teks. Die Engelse teks bevat ook addisionele besonderhede wat nie in die Afrikaanse teks voorkom nie – soos die verwysing na die familieverband tussen ouma Liesbet en Ben Uil – wat haar sinne langer maak. ’n Verdere

voorbeeld hiervan is die sin waar ouma Liesbet vertel hoe Ben Uil na haar omsien. In die Afrikaanse teks sê sy: “Hy sorg helemal goed vir my, hy bring elke nag vir my droog en nat. Dan sit hy ’n rukkie by my.” In die Engelse teks word hierdie uiting as een langer sin aangebied: “He looks after me as well as anyone could, every night he brings me food and drink and spends some time with me.” Die laaste sin in die uittreksel is weer eens korter in die Afrikaanse teks, terwyl die Engelse teks addisionele besonderhede bevat, naamlik dat die stemme in Ben Uil se kop nie net hard praat nie, maar ook “all at the same time”.

Die magiese elemente word in *Duiwelskloof / Devil’s valley* dus dikwels met humor aangebied, en die ironie wat daar met Lochner, die skeptiese, hardgebakte misdaadverslaggewer se aanvaarding van die magiese in die Duiwelskloof geskep word, kom regdeur die roman voor.

Ook met verwysing na die seksuele is die magiese prominent, soos die voorbeelde hier onder illustreer.

#### b) Seksuele elemente

In die voorbeeld hier onder beskryf Lochner een van sy eerste seksuele ervarings in die Duiwelskloof.

In my slaap het ’n vrou na my toe gekom. Sy het eenvoudig die karos van my afgetrek en begin doenig raak **met die soort oervaardigheid** en die skoon, totale wellus waarvan ’n man net kan droom. [...] Sy was **kaalgat, en sy was oral**, teen my, om my, op my, onder my, oor my. Dit was asof ek in ’n fokken storm beland het [...] Onbeleddieskryflik. [...] **En dit alles sonder om ’n woord te praat**. Daar was net ons swaar asemhaling en diep steungeluide en uiteindelik die hoë skreeu van haar orgasme. (1998:91)

In my sleep a woman came to me. She drew the **kaross** from me and set to work with the kind of clean, absolute lust a man only dreams about. [...] She was as **naked as a prick**. **And she was bloody well everywhere**, against me, on me, below me, beside me, all over me. It felt as if I’d got caught in a fucking storm [...] Inbloody-describable. [...] **Right through it all, not a single goddamn word was spoken**. There were only **the sounds of our struggle**, heavy breathing and deep moanings, and in the end the long high scream of her orgasm. **Only then did her prehensile cunt let go of me**. (2000:83-84)

Die uittreksels toon dat die twee weergawes van die teks origens met mekaar ooreenstem, hoewel daar 'n sin en enkele frases is wat net in een van die twee weergawes voorkom. So byvoorbeeld is daar in die Engelse teks 'n sin wat in die Afrikaanse teks afwesig is: “only then did her prehensile cunt let go of me”. Die gebruik van hierdie sin lei daartoe dat die Engelse weergawe veel meer kru en eksplisiet is as die Afrikaans. Wanneer Flip opmerk dat die hele toneel afgespeel het sonder dat daar gepraat is, sê hy in die Engelse teks dat daar “only the sounds of our struggle, heavy breathing and deep moanings” was. In die Afrikaanse teks ontbreek die verwysing na “the sounds of our struggle”, en daar word slegs verwys na hulle “swaar asemhaling en diep steungeluide”. In die tweede sin sê Flip dat die vrou met 'n “soort oervaardigheid” te werk gegaan het, 'n frase wat nie in die Engelse weergawe van die teks voorkom nie. Die verwysing na “oervaardigheid” beklemtoon die beeld wat die uittreksels skep van die dierlike. Daar word op bykans instinktiewe wyse opgetree: “hygend”, met “steungeluide”, maar “sonder om 'n woord te praat”.

Kleiner nuanseverskille tussen die uittreksels kom ook voor. So byvoorbeeld spesifiseer die Afrikaanse teks dat die vrou “eenvoudig” die karos van Flip afgetrek het, terwyl daar nie 'n ooreenstemmende verwysing in die Engelse teks voorkom nie. Die gebruik van hierdie woord in die Afrikaanse teks versterk die beeld van die instinktiewe, dierlike, “oervaardigheid” waarna hier bo verwys is. In die Afrikaanse teks word gesê dat die vrou “kaalgat” is, terwyl sy in die Engels as “naked as a prick” aangedui word. Die Engelse teks is meer kru in hierdie geval. Net daarna word daar in 'n volgende sin gesê “and she was bloody well everywhere”, waar daar in die Afrikaanse teks slegs gesê word “sy was kaalgat en sy was oral”. Waar Flip in die Afrikaanse teks noem dat “dit alles sonder om 'n woord te praat”, sê hy in die Engelse teks “right through it all, not a single goddamn word was spoken”. Die kragwoord word net in die Engelse teks gebruik.

In die res van die uittreksels is daar 'n groot mate van ooreenstemming tussen die twee tekste – selfs wat die gebruik van die Afrikaanse woord “karos” betref, wat ook in die Engelse teks (met die spelvorm “kaross”) voorkom. Ook die nuutskepping “onbebleddieskryflik” word in die Engelse teks as “inbloody-describable” weergegee.



'n Ander seksuele ervaring met 'n onbekende nagbesoeker word as volg weergegee:

Selfs as ek haar nie gesien het nie, sou ek haar geruik het. **En net daar, oombleddieblilik, het my voël styfgeskop.** [...] **Haar hele lyf was toe onder 'n baie sagte pels.** Haar rug en boude, haar maag, haar bene en arms, selfs haar twee **tieties**: nie 'n klapperhaarmat soos myne nie, maar 'n fyn dons. Wat my **soos 'n donnerse piksteel** laat staan het. (1998:161)

Even if I hadn't seen her I would have smelled her. **And some atavistic signal beyond my control immediately caused my prick to jump to attention.** [...] **What set her apart was the soft fleece that covered her whole body.** Her back and buttocks, her stomach, her arms and legs, even her two **breasts**: not a thick coir mat like mine, but a fine down. Which made me stand **like a fucking pick-handle.** (2000:154)

In die tweede sin hier bo gebruik Flip in die Afrikaanse teks 'n soortgelyke nuutskepping as “onbebleddieskryflik” waarna daar hier bo verwys is. Hy sê naamlik “net daar, oombleddieblilik, het [sy] voël styfgeskop”. In die Engelse teks word daar hierdie keer nie 'n ooreenstemmende nuutskepping gebruik nie, en 'n ander perspektief word geskep wanneer Flip sê: “some atavistic signal beyond my control immediately caused my prick to jump to attention”. Die kru verwysings kom dus in albei tekste voor, maar die gebruik van die frases “atavistic signal” en “jump to attention” verleen 'n formeler toon aan die Engelse teks, veral in vergelyking met die effek van die woorde “oombleddieblilik” en “styfgeskop” in die Afrikaanse teks. In die Afrikaanse teks sê Flip die vrou se “hele lyf was toe onder 'n baie sagte pels”. In die Engelse teks word 'n frase bygevoeg, naamlik dat hierdie kenmerk “set her apart” – wat haar van die ander nagbesoekers onderskei. Die woord “tieties” in die Afrikaanse teks is gemeensamer en meer aanduidend van die spreektaal as “breasts” wat in die Engelse teks gebruik word. Die laaste sin in die uittreksel verwys terug na die eerste sin; die twee weergawes stem nou met mekaar ooreen en in albei gevalle word 'n kragwoord gebruik, hoewel “fucking” in die Engels sterker is as “donnerse” in die Afrikaanse teks. Die spelwyse van “donnerse” beklemtoon nogmaals Flip se gebruik van spreektaal in die Afrikaanse teks.

Die voorbeeld wat volg illustreer ook dat die Engelse weergawe van die teks meer kru en eksplisiet is as die Afrikaanse weergawe:

“Jy wil seker **by my slaap** voor jy gaan?” sê sy. Haar stem is vlak en amper skel. (1998:199)

‘I suppose you want **to fuck me** before you go,’ she said **with brutal directness**, her voice shallow, almost harsh. (2000:190)

In hierdie uittreksels is Emma, die meisie op wie Flip verlief raak, aan die woord. Hulle verhouding in die roman is, aldus Kannemeyer (2005:336) “betreklik sober en stil”. Wanneer dit duidelik word dat Flip planne maak om die Duiwelskloof te verlaat om terug huis toe te gaan, sê-vra Emma dat hy “seker by [haar wil] slaap” voor hy weggaan. In die Engelse teks is haar woorde kru, met ’n “brutal directness”, soos die verteller opmerk. Hierdie opmerking ontbreek in die Afrikaanse teks.

Die voorbeelde hier bo illustreer dat Brink in die Afrikaanse sowel as die Engelse teks voortdurend van kru taal en eksplisiete verwysings gebruik maak waar die seksuele ter sprake is. Soos daar aangedui is, wil wel voorkom of die Engelse teks dit deurgaans verder voer as die Afrikaanse teks.

### c) Milieu

Soos reeds genoem, is verskeie kritici dit eens dat *Duiwelskloof* ’n allegorie van die Afrikaner tydens die apartheidsjare is (vergelyk byvoorbeeld Kannemeyer 2005, Ezeliara 2008 en Olsen en Van Vuuren 2009). Die geloofsoortuigings waarvolgens die inwoners van die Duiwelskloof hulle bestaan voer en wat hulle handeling rig, is gegrond op ’n eng en selektiewe interpretasie van die Bybel. Hulle “bly by die letter van 50 houe en van die steniging van babas met die erfsonde, maar het hulle eie interpretasies van die Nagmaal en van huwelikstrou”, soos Viljoen (2002:76) dit stel. Die gemeenskap glo verder dat hulle ’n uitverkore volk is, ’n “suiwer” wit ras wat deur die Here afgesonder is en wat nie invloede van buite behoort toe te laat nie. Hierdeur spesifiek word die allegoriese verwysing na Suid-Afrika onder die apartheidregering beklemtoon – “Bybelse legitimering en al”, aldus Viljoen (2002:76).

In die eerste voorbeeld wat hier onder bespreek word, verduidelik Lukas Dood die inwoners van die Duiwelskloof se beskouing van owerspel aan Flip Lochner. Lukas Dood maak eers die erns waarmee hulle die Bybelse gebooie navolg aan Lochner duidelik, en by ’n vraag van Lochner na die gemeenskap se mening oor owerspel spesifiek, wat spruit uit stories wat hy van inwoners gehoor het, dui Lukas Dood aan dat hulle ’n baie spesifieke definisie van owerspel het en enige voorkoms daarvan baie streng hanteer.

“Ons hou streng by die Gebooie,” sê hy **begeester**.

“Wat van owerspel?”

“Daar is ons besonderlik streng op,” sê hy tevrede. “As jy owerspel reg verstaan.”

“Ek is oop vir oortuiging.”

“Ons het baie **ernstige manne** hier gehad **wat deur die geslagte geleer het** om die Woord uit te lê,” vertel hy, so na aan geesdriftig **as wat mens seker van hom kan verwag**. “Owerspel beteken wanneer ’n vrou uit die Duiwelskloof verkering het met ’n man van buite **voordat hy deur die gemeente goedgekeur is**.” (1998:174)

‘We keep the commandments,’ he said. **There was a faint glow in his voice**.

‘What about adultery?’ I asked.

‘Oh, we’re very strict on that,’ he said emphatically. ‘That is, if you understand adultery correctly.’

‘I’m open to conviction.’

‘**We’ve been fortunate** in having some **wise men** with us **who taught us over several generations** how to interpret the Scriptures,’ he explained, as close to enthusiasm **as I suppose he would ever get**. ‘Adultery happens when a woman from inside the Devil’s Valley consorts with a man from outside **without the approval of her people**.’

(2000:166)

Lukas Dood se verduideliking van wat owerspel in die Duiwelskloof behels maak dit duidelik dat dit slegs vroue is wat aan owerspel skuldig kan wees. Die twee weergawes van die roman verskil egter met verwysing na die rol van die gemeenskap in hierdie verband. In die Afrikaanse teks sê Lukas Dood dat ’n vrou haar aan owerspel skuldig maak wanneer sy “verkering” het met ’n man van buite “voordat hy deur die gemeente goedgekeur is”. Die gebruik van die woord “voordat” impliseer dat mans van buite wel “deur die gemeente goedgekeur” sou kon word – en laat dit klink byna klink asof die goedkeuring slegs ’n formaliteit is. Uit die wantroue wat die inwoners van die Duiwelskloof egter aan buitelanders openbaar, is dit duidelik nie die geval nie. Die Engelse teks verskil, en hier word owerspel gesien as wanneer ’n vrou “consorts with a man from outside without the approval of her people”. Die goedkeuring hier blyk dus moeiliker bekombaar te wees. Daar is ’n verdere nuanseverskil wat met die spesifieke frasering in die twee tekste verband hou: in die Afrikaanse teks word daar gespesifiseer dat dit die man is wat deur die gemeenskap goedgekeur moet word (“voordat hy deur die gemeente goedgekeur word”), terwyl die Engelse teks impliseer dat die verhouding goedgekeur moet word. Dit is verder interessant om op te merk dat in die Afrikaanse teks “die gemeente” die goedkeuring aan die man van buite moet verleen, terwyl hierdie verantwoordelikheid in die Engelse teks op die vrou se mense rus. In die Afrikaanse teks word die hele gemeente – wat in die Duiwelskloof min of meer die hele gemeenskap impliseer – dus by ’n saak van owerspel betrek, terwyl die

Engelse teks met die gebruik van “her people” vaer blyk te wees indien “her people” as die vrou se gesin geïnterpreteer kan word. Die gebruik van die woord “gemeente” spesifiek in die Afrikaanse teks beklemtoon verder die rol van die kerk, waarmee die woord “gemeente” gewoonlik vereenselwig word, nie net in die formulering van gebooe vir geloofsdoeleindes nie, maar ook in die toepassing van die gebooe as wette. Lukas Dood bevestig naamlik later in sy gesprek met Lochner dat vroue wat aan owerspel skuldig is, gestenig word.

Nog ’n voorbeeld van die Duiwelskloof-gemeenskap se interpretasie van die Bybel, in hierdie geval spesifiek om hulle suiwerheid as uitverkorenes te bevestig en te regverdig, kom voor in ’n toneel waar tant Poppie Lochner meer vertel oor die geskiedenis van die Duiwelskloof en sy inwoners. Lochner wil weet waarom daar slegs wit inwoners in die Duiwelskloof is, waarop tant Poppie antwoord dat die Here “dit so beskik” het.

“En ek weet destyds met die Groot Trek, waarvan Lukas Siener tog ook deel was, toe’t elke familie hulle bediendes saamgevat. Vryslawe en ingeboekte mense en so. Daar was net soveel van hulle as Trekkers. **Het hulle dan nie hiernatoe ook saamgekom nie?**”

“Die Here het dit so beskik dat net Boere hier ingekom het,” sê sy gewigtig. “Kaffers en Ingelse is vyande. **Vir hulle moet ons die kop vermorsel en hulle sal ons in die hakskeen byt. Nee, daardie soorte wou hy hier uithou** en ons bly by sy gebod.” (1998:100)

‘At the time of the Great Trek, of which the Seer was part, each family took their own servants with them. Free slaves and indentured labourers and such like. There were as many of them as Trekkers. **Are you telling me there never were any black servants with the Lermiet party?**’

‘It was God’s will that only Boers came in here,’ she said with solemn emphasis. ‘Kaffirs and Englishmen are enemies. **The Bible says they shall bruise our heel and we shall bruise their head.** We’re very strict on keeping God’s law and ordinances.’ (2000:94)

Lochner stel sy vraag oor die aanwesigheid van slegs wit mense in die Duiwelskloof aan tant Poppie baie diplomaties in die Afrikaanse teks. Hy vra naamlik slegs of die “bediendes”, “vryslawe” en “ingeboekte mense” wat saam met die Voortrekkers op reis was nie “ook saamgekom” het na die Duiwelskloof nie. In die Engelse teks is hy egter meer direk en sy toon kom ook meer aanvallend – amper beskuldigend – voor. Hy verwys spesifiek na “black servants” en ook na “the Lermiet party” en dit klink asof hy die “Lermiet party” blameer vir die afwesigheid van swart mense in die Duiwelskloof, en dalk selfs verdink van vuilspel in hierdie verband. In die lig van wat Lochner op daardie stadium reeds weet van die praktyke

van die Duiwelskloof-gemeenskap, sou sodanige vermoedens nie ongegrond wees nie. Tant Poppie maak – in albei tekste – die heersende beskouing van swart mense en Engelse in die vallei baie duidelik, maar stel dit in die Afrikaanse teks onomwonde dat die Here “daardie soorte” uit die Duiwelskloof wou “uithou”. In die Engelse teks lei sy haar regverdiging van die beskouing van swart mense en Engelse as “enemies” in met ’n direkte verwysing na wat “the Bible says”.

Die twee tekste bied ook die spesifieke Bybelse verwysing op wyses aan wat op die oppervlak subtiel van mekaar verskil. In die Engelse teks sê tant Poppie die Bybel sê “they shall bruise our heel and we shall bruise their head”. In Afrikaanse teks word die volgorde omgekeer: “Vir hulle moet ons die kop vermorsel en hulle sal ons in die hakskeen byt”. Dit wil dus voorkom of die kousale verband tussen die metaforiese handeling – die byt aan die hakskeen en die vermorsel van die kop – in die twee weergawes van die teks verskil.<sup>70</sup> In die Engelse teks sal die vyand naamlik éérs oortree, waarop daar dan gereageer word. In die Afrikaanse teks handel die uitverkorenes eerste, en daarna word hulle deur die vyand in die hakskeen gebyt. Die oorspronklike Bybelsers waarna verwys word, Genesis 3:15, lui in die *English Standard Version* soos volg: “he shall bruise your head, and you shall bruise his heel”. In die 1983-vertaling van die Afrikaanse Bybel is die volgorde dieselfde: “Haar nageslag sal jou kop vermorsel en jy sal hom in die hakskeen byt”. Brink speel dus hier nie net met die intertekstuele verwysing nie, maar hy beklemtoon weer eens die verskillende maniere waarop die Duiwelskloof-gemeenskap die Bybel interpreteer. Hierdie spel met verskillende weergawes en verskillende interpretasies van ’n teks is ook op die metavlak betekenisvol – die moontlikheid bestaan dat Brink ook doelbewus met verskillende weergawes en interpretasies van handeling en gebeure in die twee weergawes van die roman speel, iets wat hy self in onderhoude sê hy in sy tweetalige tekste doen (vergelyk byvoorbeeld Brink in Wheatcroft 1982) en wat hy, as skrywer van albei tekste, by magte is om wel te doen (vergelyk afdeling 3.4).

Die inwoners van die Duiwelskloof se behepthed met hulle “suiwerheid” as wit mense is ook in die volgende voorbeeld duidelik. Gert Kwas, die vallei se kunstenaar, skilder portrette van

---

<sup>70</sup> Dit is interessant om hier op te merk dat ’n “omverwerping van kousaliteit” (Potgieter 2001:144) beskou word as ’n belangrike kenmerk van die magiese realisme. Brink doen dit op verskeie plekke in die roman, soos Potgieter (2001:144) aandui, byvoorbeeld waar die stamvader, wyle Lukas Lermiet, aan die begin van die roman sê dat hy vir Lochner sit en wag het – hy het Lochner dus verwag sonder dat hy kon weet dat Lochner op pad is.

inwoners, lewend en dood, op dieselfde doeke, maar die gesigte van die dooies slaan telkens deur en verdring die gesigte van die lewendes. Wanneer Lochner na Gert Kwas se skilderye kyk, val die vreemde pienk gelaatskleur van die gesigte hom op. Gert Kwas is raadop met die kleur, en Lochner stel ’n oplossing voor wat skokkend blyk te wees.

“Ek het alles probeer, ek was selfs eenkeer **saam met Isak Smous weg** om te kyk of ek beter kleure **daarbuite** kan kry, maar **mens kry mos nie velkleur in verf nie.**” Hy’t sy hand teen die doek neergesit, langs Lukas Dood se gesig. “Jy sien? Dis net nie dieselfde nie.”

[...] “Dis nou nie my lyn nie, Gert,” het ek gesê, “maar met rooi en wit gaan jy dit vir seker nie regkry nie. As jy my vra, moet daar dalk iets donkerder bykom. Wat van bruin?”

“Bruin?” het hy geskok gevra. “Ek skilder tog *witmense*, **man.**”

“Wil jy nie net probeer nie?”

“**Hulle sal my afslag.**”

**Hy het sy gat so opgeruk** dat ek my maar nie verder met sy estetika ingemeng het nie. (1998:144)

‘I tried everything, man, once I even went **to the Little Karoo** with Isak Smous to see if I could find better colours **there**, but **they don’t seem to make skin-colour.**’ He placed his hand on the canvas next to Lukas Death’s face. ‘See? It’s just not the same.’

[...] ‘This is not really my line, Gert,’ I said, ‘but I’m sure with only white and red you’re never going to get it right. Shouldn’t you mix in something darker? Brown, perhaps?’

‘Brown?’ he asked, shocked. ‘**But** I’m painting *white* people, **Neef Flip.**’

‘Why don’t you give it a try?’

‘**They’ll skin me alive, man.**’

**He was so upset** that I decided not to meddle with his aesthetics any further. (2000:137)

Gert Kwas sê in die Afrikaanse teks dat hy selfs al buite die Duiwelskloof gesoek het vir verf in “velkleur”, maar dat hy dit nie kon opspoor nie. In die Engelse teks was sy soektog na beter kleure tot die Klein Karoo beperk, maar daar maak hulle skynbaar nie “skin-colour” nie. In sy skoktoestand as gevolg van Lochner se voorstel dat hy bruin bymeng om ’n beter “velkleur” te verkry, wil dit voorkom of Gert in die Afrikaanse teks vir Lochner kwaad is, terwyl hy in die Engelse teks meer ontsteld en amper temerig voorkom. In die Afrikaanse teks verleen die gebruik van die uitdrukking “man” aan die einde van Gert se sin “Ek skilder tog *witmense*, man” ’n kortaf-kwaliteit aan sy houding, wat versterk word deur Lochner se opmerking dat Gert “sy gat [...] opgeruk” het. In die Engels word Gert anders uitgebeeld. Die gebruik van

“but” aan die begin van die sin “But I’m painting *white* people, Neef Flip” laat dit amper na ’n pleidooi klink en laat Gert, saam met die gebruik van Flip se naam en die aanspreekvorm Neef, amper kinderlik voorkom. Waar hy in die Afrikaanse teks glo dat die gemeenskap hom sal “afslag”, en in die Engels ook dat “they’ll skin me alive” as hy dit durf waag om bruin verf te gebruik om wit mense te skilder, maak die toevoeging van “man” die Engelse teks weer eens minder kortaf. In die Engelse teks is hy ook “upset” oor Lochner se voorstel, en dit wil dus voorkom of “upset” hier meer die betekenis van ongelukkig en bekommerd het as kwaad.

Gert Kwas se reaksie is te verstane wanneer die wyse waarop swart kinders – en vroue wat swart kinders in die wêreld bring – in die Duiwelskloof hanteer word. In die voorbeeld hier onder is dit die karakter Annie-van-Alwyn wat die vallei se geskiedenis aan Lochner oordra.

“Hét sy kinders gehad?” vra ek.

“**Ja, sy het meer geword.** Die eerste keer was dit die kneg se kind.”

“Hoe het hulle geweet dis syne?”

“**Die kind was mos swart.**”

Ek gaap haar aan.

“Die kneg was die enigste van sy soort wat ooit hier **gekóm-en-gaan** het,” sê Annie stil.

“Die mense was baie teë daarop, maar die smous het hom nodig gehad, en hulle het die smous nodig gehad, en so het hulle dit ’n ruk lank verdra.”

“En die kind?”

“Die kind het hulle gestenig,” sê sy. “**Want in die Duiwelskloof was swart nog altyd die ergste wat daar kon wees.**”

[...]

“En wat het van hom geword?”

“Hy het **dadelik laat vat toe hy agterkom sy maak uier**, hy’t nie eens gewag dat die kind kom nie. [...]

“En Katarina? Is sy toe ook gestenig?”

Sy trek haar rug en vee tam oor haar gesig. “Nee, hulle het haar nie gestenig nie. Vir haar het hulle iets ergers bedink.”

“Kan daar iets ergers wees?” **vra ek verslae.**

“Ja, van toe af het hulle haar uitgehuur. **Die broers het vruggebruik gehad**, maar die ander moes betaal. **Partykeer met groente of drank of so.** Maar gewoonlik met bokooie.” (DK:1998:276)

‘*Did she have children?*’ I asked.

‘*Yes, she did. The first time it was the servant’s child.*’

‘*How did they find out?*’

‘**Because the child was black.**’

I gaped at her.

‘The servant was the only one of his kind ever **to come here**,’ said Annie. ‘The people were dead against it, but the Smous needed him, and they needed the Smous, and so they put up with him for a time.’

‘And the child?’

‘They stoned the child,’ she said. **‘Because to be black in the Devil’s Valley has always been the worst sin of all.’**

[...]

‘And what became of him?’

‘He **ran off when he saw she was with child**, never even waited for it to be born. [...]

‘And Katarina?’ I asked. ‘Did they stone her too?’

‘She stretched her back and moved a tired hand across her face. ‘No, they didn’t stone her. They thought up something worse for her.’

‘Can there be anything worse?’

‘Yes, they began to hire her out. **The brothers had her for free**, but others bad [sic] to pay. Usually with nanny goats.’ (2000:265)

Annie vertel hoe ’n swart kind wat in die vallei gebore is gestenig is, “want in die Duiwelskloof was swart nog altyd die ergste wat daar kon wees”. Die inwoners sal dus enigiets doen om hulle suiwerheid van ras, minstens sover dit sigbaar is, te behou, al is die lewe van ’n onskuldige kind ter sprake. In die Engelse teks stel Annie dit anders – waar “swart” in die Afrikaanse teks “die ergste” was “wat daar kon wees” is dit spesifiek “to be black” waarna sy in die Engelse teks verwys. En dan is “to be black” ook nie net “die ergste” nie, maar wel “the worst sin of all”. Die Engelse teks beklemtoon dus die idee van sonde, en roep daarmee weer die rol van geloof en die kerk in die daaglikse lewe, en dood, in die Duiwelskloof op. In hierdie geval was daar nie sprake van sonde wat die kind self gedoen het nie, maar eerder ’n erfsonde waarvoor die dood die straf was.

Wanneer Flip vir Annie vra of die vrou kinders gehad het, antwoord sy in die Afrikaanse teks “ja, sy het meer geword”. Die gebruik van hierdie spreekwoordelike frase verleen ’n bykans Bybelse gevoel aan Annie se woorde wat nie in die Engelse teks voorkom nie. In hierdie geval sê sy bloot “yes, she did”. Wanneer Annie noem hoe hulle geweet het dat die kneg die kind se pa was, gebruik sy die woord “mos” in die Afrikaanse teks en sê naamlik “die kind was mos swart”. Die Afrikaanse woord “mos” is algemeen in die spreektaal en impliseer voorafkennis van die toehoorder. In die Engelse teks het Annie se ooreenstemmende antwoord “Because the child was black” nie sodanige aanduiding van die spreektaal nie. Dieselfde hantering van ’n segswyse wat in die Afrikaanse teks ’n element van die spreektaal het wat in die Engelse teks



gestandaardiseer word, is wanneer Annie opmerk dat die kneg die enigste swart persoon was “wat ooit hier gekom-en-gaan het”. In die Engelse teks word dit as “to come here” weergegee. Wanneer Flip vra wat van die kneg geword het, sê Annie dat hy “laat vat” het toe hy agterkom “sy maak uier”. In die Engelse teks word daar genoem dat hy “ran off when he saw she was with child”. Die gebruik van die frase “with child” verleen ’n formeler, selfs ouwêreldse gevoel aan Annie se woorde, maar die effek van die metaforiese gebruik van “maak uier”, wat die landelike en plaasmilieu in die Afrikaanse teks beklemtoon, kom nie in die Engelse teks voor nie. Die frase “laat vat” in die Afrikaanse teks word “ran off” in die Engelse teks – ’n verdere voorbeeld van ’n idiomatiese uitdrukking wat in die Engelse teks gestandaardiseer word.

In die laaste sinne in die uittreksels beskryf Annie die straf wat die inwoners vir die vrou uitgedink het en sy dat hulle haar “uitgehuur” het. Sy noem dat die broers wat aanvanklik die vrou gekoop het “vruggebruik” gehad het. In die Engelse teks word die frase “had her for free” gebruik. In die Afrikaanse teks beklemtoon die woord “vruggebruik” dat die vrou as eiendom beskou is. Die gebruik van die woord dra ook by tot die klem wat in die Afrikaanse teks op die plaasmilieu geplaas word, met “vruggebruik” wat verwys na die reg om iemand anders se eiendom en die vrugte daarvan te gebruik. Ook die betaling waarna daar in die Afrikaanse teks verwys word, “groente of drank of so”, en wat in die Engelse teks ontbreek, beklemtoon die plaasmilieu.

#### d) Kenmerkende taalgebruik

In *Duiwelskloof / Devil’s valley* word Flip as ’n “siniese, ontgogelde, wêreldmoeë Afrikaanse joernalis” uitgebeeld (John 2005:149). Sy taalgebruik word gekenmerk aan kragwoorde en ’n formaliteit aan sommige frases wat in kontras staan met die kleurvolle spreektaal wat deur die karakters in die *Duiwelskloof* gepraat word. Flip tree as verteller in die roman op; sy taalgebruik word dus nie net in dialoog en die direkte rede weergegee nie, maar ook in beskrywings en opmerkings deur hom as vertelinstansie. Flip se taalgebruik het daarom ’n groot impak op hoe die roman ervaar word.

Die uittreksels hier onder illustreer Flip se taalgebruik as verteller en is ’n voorbeeld van hoe sy ondersoekende joernalistieke karakter uitgebeeld word.

Op die plek **was ek die moer in**. Dan was dít hoekom **Isak Smous** so **ontwykend** begin raak het die oomblik **toe ek oor haar begin uitvra het**. Maar **hoekom wou hy dit vir homself hou?** (1998:138)

My **first reaction was rage**. So this was why **that cocksucking, mother-fucking bastard Isak Smous** had become so **cagey** the moment **I mentioned her name**. But **what was he covering up for?** (2000:131)

In die Afrikaanse teks noem Flip dat hy “op die plek” “die moer in” was. In die Afrikaanse teks is dit die enigste kragwoord wat in hierdie uittreksel gebruik word; dit dui op Flip se oombliklike reaksie en impliseer dat hy as joernalis nie objektief staan teenoor die mense en gebeure wat hy wil dokumenteer nie. Waar hierdie sin in die Afrikaanse teks ’n kragwoord bevat en sy emosie beskryf, is die Engelse teks formeler wanneer hy sê sy “first reaction was rage”. Deur op metavlak op te merk dat sy “rage” ’n reaksie was, plaas die Engelse teks ook groter klem op Flip as verteller. Dit word duidelik dat Flip se reaksie met die karakter Isak Smous verband hou. In die Engelse teks word sy houding teenoor hierdie karakter besonder sterk uitgebeeld deur die gebruik van kru taal, en dit staan skerp in kontras met Flip se verwysing na hom bloot as “Isak Smous” in die Afrikaanse teks. Waar Flip verwys na ’n vroeëre optrede van Isak Smous, wonder hy waarom die man so “ontwykend” was. In die Engelse teks word die woord “cagey” gebruik, ’n voorbeeld van waar die Engelse teks informeler as die Afrikaanse teks is. Die Afrikaanse teks beklemtoon Flip se rol as joernalis en geskiedskrywer wat inligting probeer inwin wanneer hy noem hoe Isak Smous reageer het toe hy hom “begin uitvra” het. In die Engelse teks word die ondervragingselement nie so sterk beklemtoon nie – hier word genoem dat Flip “mentioned her name”. In die laaste sin wil dit voorkom of Flip in die Engelse teks meer agterdogtig is oor Isak Smous wanneer hy vra “what was he covering up for”. Sy aanname is dat Isak Smous iets probeer toesmeer of iets wegsteek. In die Afrikaanse teks wil Isak dit “vir homself hou”, wat nie dieselfde mate van agterdog impliseer as wat in die Afrikaanse teks voorkom nie. Dit blyk dus uit hierdie uittreksels dat Flip se houding teenoor Isak Smous aansienlik meer negatief is in die Engelse teks. Dit is ook ’n sprekende voorbeeld van Brink se gebruik van meer kru taal in die Engelse teks as wat in die Afrikaanse teks voorkom.

Die voorbeeld hier onder kom vroeg in die roman voor, nog voor Flip na die Duiwelskloof vertrek. Hy is vies omdat sy werkgewer hom op ’n Saterdag na ’n simposium stuur.

En dan het hulle die **bleddie cheek** om jou op 'n Saterdag, as jy aan jou Cortina kon gewerk het, en **rugby kon geluister het, af te vaardig** na 'n **fokken simposium** oor Investigative Journalism. Kyk, as dit dan moet, vra my oor misdaadstatistiek, **dis my kos**. Verlede jaar: **on average** drie moorde elke uur, elke twaalf minute 'n rape [...] 22

And then they have the bloody cheek, on a Saturday you planned to spend working on your Cortina and **watching rugby on TV**, to **pack you off** to a **fucking symposium** on Investigative Journalism. Look, if you have to, ask me about crime statistics, **and I'll be happy to oblige**. Last year: **an average of** three murders an hour, a rape every twelve minutes [...]

Die uittreksels bied weer eens 'n blik op Flip as karakter en op sy taalgebruik. In die Afrikaanse teks is dit duidelik dat hy dikwels van Engelse woorde gebruik maak. Dit verleen 'n egtheid aan die karakter, en 'n informaliteit aan sy spreektaal, wat deur die gebruik van kragwoorde en uitdrukkings versterk word, soos die vorige voorbeeld ook aangedui het. Hy verwys byvoorbeeld na sy werkgewer se “bleddie cheek” om hom op 'n Saterdag na die “fokken simposium” te stuur, noem dat misdaadstatistiek “[sy] kos is” en noem dat daar “on average” die vorige jaar drie moorde per uur gepleeg is. In die Engelse teks is daar beduidend minder van 'n aanduiding van die informaliteit en die unieke kleur van Flip se taalgebruik, hoewel dieselfde kragwoorde ook gebruik word. Hy verwys naamlik in die Engelse teks ook na die “bloody cheek” van sy werkgewer om hom na die “fucking symposium” te stuur. Hy noem egter in die Engelse teks dat, sou iemand hom oor misdaadstatistiek uitvra, “I'll be happy to oblige”, wat 'n aansienlik formeler frase is as wat in die Afrikaanse teks gebruik word. Hy verwys laastens ook na “an average of” drie moorde per uur, wat in die Engelse teks standaard is.

Soos in die besprekings van taalgebruik in verskeie van die ander tekspare ook aangetoon word, is dit moeilik om die effek van die gebruik van Engelse woorde in Afrikaans in vertaling oor te dra (vergelyk byvoorbeeld die besprekings van kenmerkende taalgebruik in *Kennis van die aand / Looking on darkness* in afdeling 4.2.2.4 en in *Ons is nie almal so nie / We're not all like that* in 5.3.1.5). Brink se hantering van hierdie verskynsel lei daartoe dat karakters dikwels in Engelse weergawes van die tekste formeler voorkom as wat in die Afrikaans die geval is (vergelyk ook die bespreking van navorsingsvraag 3 in 6.3.3).

Dieselfde afleiding, naamlik dat karakters in die Engelse weergawe formeler voorkom, kan gemaak word met verwysing na Brink se hantering van die kleurvolle, idiomatiese segswyses wat die Afrikaanse teks kenmerk. Die voorbeeld hier onder, uit 'n gesprek tussen Flip en Jurg Water, illustreer dit:

Maar my aandag word afgetrek deur Jurg Water wat **agter sy stok aan** om die hoek kom en vassteek toe hy my sien.

**Ek groet hom so hartlik as wat ek kan.** “Dag, Jurg, **en hoe gaan dit vanmôre** met die jagter?”

**“Dit gaan soos dit gaan.”** Hy frons asof ek iets is **wat een van Lang-Fransina se katte ingedra het.**

“Ek is goed lyfseer,” sê ek. **“Ek is nie so gewoonnd aan jag soos julle manne nie.”**

**“Watse kak praat jy nou?”** vra hy.

**“Laasnag se ystervark, man.”**

**“Man, ek het nie tyd vir stront nie.”** En hy loop verby.

'n Snaakse gevoel stoot in my op, maar ek probeer dit vasvat. Jurg **is van nature so skuins teen die grond bedonnerd**, ek kan nie toelaat **dat sy befoktheid my in die gal werk nie. Maar in my derms voel ek nie lekker nie.** (1998:107)

But I was distracted by Jurg Water coming round the corner, **rod in hand. He stopped when he saw me.**

**I greeted him with a show of camaraderie.** ‘Hello, Jurg. **How’s the great hunter** this morning?’

**‘What’s it to you?’** He glared at me as if **I was something caught by one of Tall-Fransina’s cats.**

‘I’m all aches and pains myself,’ I confessed. **‘Suppose I’m not yet used to your kind of nightly jaunts.’**

**‘What’s this shit you’re talking, man?’**

**‘We gave that porcupine hell, didn’t we?’**

**‘Look, I haven’t got time for crap.’** And off he went.

A funny feeling settled in my gut, but I tried to keep it down. Jurg was **a screwed-up bastard**, there was **no point in letting him upset me. But to tell the truth, I wasn’t feeling all that sure of myself any more.** (2000:101)

In die Afrikaanse teks merk Flip op dat Jurg Water “agter sy stok aan om die hoek kom”. Jurg is 'n waterwyser en gebruik 'n waterstok wat vir hom aandui waar ondergrondse water voorkom. Die gebruik vereis gewoonlik dat 'n mikstok reguit voor die waterwyser gehou word terwyl hulle stadig stap. Wanneer ondergrondse water naby is, sal die stok se voerpunt na onder trek. Wanneer Jurg in die Afrikaanse teks “agter sy stok aan” stap, impliseer dit dat hy besig is om water te wys. In die Engelse teks word daar aangedui dat hy “rod in hand” aangekom het, wat

nie die beeld van die waterwys so duidelik weergee nie. In die Engelse teks word daar twee sinne gebruik; die sin “He stopped when he saw me” verleen ’n formeler gevoel aan die toneel in die Engelse teks in vergelyking met die Afrikaanse teks waar een sin gebruik word en meer die gevoel van spreektaal skep. In die Afrikaanse teks groet Flip hom “so hartlik as wat [hy] kan”, terwyl hy hom in die Engelse teks “with a show of camaraderie” groet. Met die gebruik van die woord “camaraderie” word daar meer direk terugverwys na die gemeenskap wat ’n jagtog die vorige aand tussen Flip en van die mans in die Duiwelskloof teweeggebring het. Flip groet dan vir Jurg en vra in die Afrikaanse teks “en hoe gaan dit vanmôre met die jagter”. In die Engelse teks word ’n soortgelyke frase gebruik – Flip vra naamlik “how’s the great hunter this morning?”. Die Afrikaanse teks bewerkstellig met die gebruik van “en” ’n gevoel van intimiteit – asof voorafgaande gebeure geïmpliseer word – wat nie in die Engelse teks tot dieselfde mate voorkom nie.

Jurg is deurgaans in die uittreksels nors. In die Afrikaanse teks antwoord hy dat dit “gaan soos dit gaan”, ’n stelling wat dit laat klink asof hy nie werklik wil antwoord nie en nie belangstel in ’n gesprek nie. In die Engelse teks sê hy “what’s it to you?”, wat amper aanvallend klink en direk na Flip verwys. Die gevoel word versterk met die frase “he glared at me” wat in die Engelse teks daarop volg. In die Afrikaanse teks “frons” hy asof Flip “iets is wat een van Lang-Fransina se katte ingedra het”. Hier word daar verwys na die Engelse idioom “look what the cat dragged in”, wat dikwels ook in Afrikaans gebruik word. Dit is opvallend dat Brink in die Engelse teks nie die uitdrukking gebruik nie, en sê dat Jurg na Flip gestaar het “as if I was something caught by one of Tall-Fransina’s cats”. Wanneer Jurg nie antwoord nie, sê Flip dat sy lyf seer is omdat hy nie “so gewoon aan jag soos julle manne” is nie. Dit versterk die gevoel van kameraadskap wat Flip probeer bewerkstellig, veral met die gebruik van die frase “julle manne”. In die Engelse teks verwys hy na die “nightly jaunts”, en die verwysing na die jag word nie eksplisiet gestel nie. In albei tekste gebruik Jurg ’n kragwoord wanneer hy vra waarvan Flip praat. Dit is interessant om op te merk dat Brink afwisselend in die twee tekste die woord “man” gebruik. In die Engelse teks vra Jurg “what’s this shit you’re talking, man”, en in die Afrikaanse teks antwoord Flip dat hy verwys na “laasnag se ystervark, man”. In die Afrikaanse teks sê Jurg daarop “Man, ek het nie tyd vir stront nie”. In hierdie gedeelte word daar in sowel die Engelse as die Afrikaanse teks ooreenstemmende kragwoorde gebruik, en die gebruik van “man” in albei tekste beklemtoon die spreektaal van die karakters.

In die laaste paragraaf in die uittreksel merk Flip op dat die gesprek 'n "snaakse gevoel" nalaat. Daar word geïmpliseer dat Jurg nie die gebeure van die vorige aand onthou nie. In die Afrikaanse teks troos Flip homself met die gedagte dat Jurg "van nature so skuins teen die grond bedonnerd" is dat hy nie sal toelaat dat sy "befoktheid [hom] in die gal werk nie". In die Engelse teks word daar nie van kragwoorde gebruik gemaak nie en die sin kom formeler voor – hy sê naamlik dat Jurg 'n "screwed-up bastard" is en daar is "no point in letting him upset me". Die kleurvolle uitdrukkings wat Flip in die Afrikaanse teks word dus nie in die Engelse teks aangetref nie, en lei tot 'n meer gestandaardiseerde en formeler weergawe van die gesprek.

#### 4.3.1.6 Bespreking: die tweetalige teks *Duiwelskloof / Devil's valley*

Die analise van *Duiwelskloof / Devil's valley* hier bo toon dat van baie van die temas wat Brink in *Die ambassadeur / The ambassador* en *Kennis van die aand / Looking on darkness* gebruik, in hierdie teks ook voorkom. So byvoorbeeld is die bevraagtekening van die oortuigings van die Christelike geloof in al hierdie tekste sigbaar, en ook in *Bidsprinkaan / Praying mantis*, wat hier onder bespreek word. Verder speel seksuele ervarings op verskillende maniere 'n belangrike rol in elk van die drie tekspare wat reeds ondersoek is. In *Duiwelskloof / Devil's valley* gebruik Brink elemente van die magiese realisme om die grense tussen die werklikheid en fiksie, tussen die geskiedenis en stories uit te daag, en om herskrywings van die geskiedenis en van die wêreld aan te moedig – 'n tema wat kenmerkend is in sy oeuvre en 'n belangrike aspek van sy habitus verteenwoordig (vergelyk 3.5).

Wat die verband tussen die twee weergawes van die teks betref, dui die bespreking van voorbeeldmateriaal uit *Duiwelskloof / Devil's valley* daarop dat die twee weergawes oor die algemeen nou met mekaar ooreenstem, en met verwysing na die onderskeid wat Brink tref tussen sy selfvertalingsproses en sy tweetalige skryfproses, is hierdie gevolgtrekking onverwags. Hoewel daar wel verskille tussen die Afrikaanse en Engelse weergawes van die roman voorkom, is hierdie verskille nie meer ingrypend as die verskille tussen die bron- en doeltekste wat in die vorige afdeling bespreek is nie. Die uittreksels uit die tekste wat bespreek is, toon byvoorbeeld dat die kleurvolle taalgebruik en streekstaal in die Afrikaanse teks nie tot dieselfde effek in die Engelse teks voorkom nie, en dat Brink in die Engelse teks tot 'n groter mate van standaardtaal gebruik maak. Daar is ook aangetoon dat die Engelse teks meer

eksplisiet is wat sowel die hantering van die seksuele as kragwoorde betref – ’n soortgelyke bevinding as in die voorafgaande ontledings van Brink se selfvertalings. In die volgende onderafdeling word daar bepaal of dieselfde ook *Bidsprinkaan / Praying mantis* geld.

### 4.3.2 Bidsprinkaan / Praying mantis<sup>71</sup>

#### 4.3.2.1 Storielyn

*Bidsprinkaan / Praying mantis* vertel die verhaal van die kleurvolle historiese karakter Kupido Kakkerlak (Cupido Cockroach in Engels), ’n lid van die Khoi-gemeenskap. Die romans vertel sy lewensverhaal, van sy magiese geboorte – hy is “nie op die gewone manier” gebore nie, maar het “uitgeborei uit [...] stories” (Brink 2005a:9) – en kinderjare tot sy eerste kennismaking met die Christendom, sy stryd met die botsings tussen sy kultuur en die Christelike gebruike wat hy mettertyd aanneem, en sy ervarings as die eerste Hottentot wat ’n sendeling word.

Kupido is in omstreeks 1760 gebore, soos dit blyk uit die tydsaanduiding “1760? – 1801” wat voor die eerste deel van die teks verskaf word. In hierdie deel, getiteld “Koup tot Kamdebo”, vertel ’n anonieme derdepersoonsverteller Kupido se lewensverhaal. Die vertelling begin met Kupido se geboorte en volg ’n chronologiese gang. Hy bring sy kinderjare saam met sy ma op ’n plaas deur en sy maak hom groot in die tradisie van die Khoi-kultuur, waar die bonatuurlike en magiese ’n belangrike rol in sy lewe speel. Hy pluk byvoorbeeld toe hy ses of agt jaar oud was ’n ster, waarvoor sy ma hom berispe en vir hom sê: “Ster behoort jy glad nooit te pluk nie. Veral nie as hy nog groen is nie. Jy wag tot hy ryp word en vanself afval” (Brink 2005a:17). ’n Paar jaar later neem Kupido vir die boer op die plaas waar hulle woon ’n leeu wat een van sy bokke wou vang. Toe die boer hom vra hoe hy die leeu doodgemaak het, verduidelik hy dat hy vir die leeu “Whaa!” gesê het, “toe dood hy” (Brink 2005a:32).

’n Hele paar jaar later het daar “op ’n dag” ’n man met twee waens op die plaas aangekom. Dit was Servaas Ziervogel, ’n “negosieman” (Brink 2005a:40) wat die binneland deurkruis met sy vrag wat “so besonder waardevol” is (Brink 2005a:40). Hy bly vir ’n hele ruk op die plaas, en

---

<sup>71</sup> ’n Weergawe van hierdie afdeling is gepubliseer in De Roubaix (2014).

met sy vertrek besluit Kupido om saam met hom te gaan, op 'n reis “wat hom ver sou neem” (Brink 2005a:55). Ziervogel het gereeld vir Kupido gesê dat hy 'n “prediker” moet word, want sy stem “is gemaak om gehoor te word” (Brink 2005a:57). Daarop het hy net geantwoord: “Ek is 'n Hottentot, Baas.” (Brink 2005a:57). Kupido het op 'n stadium alleen op Graaff-Reinet agtergebly, en daar het hy vir Anna Vigilant, “die vrou wat die vonke laat spat” (Brink 2005a:61) en sy eerste vrou, ontmoet. Kupido en Anna Vigilant en hulle kinders woon aanvanklik ook op 'n plaas waar hy vir 'n boer werk, maar hulle besluit om weg te trek van die plaas af en vir hulleself te sorg in Graaff-Reinet, waar hulle gaan woon. Kupido kry mettertyd te doen met die kerk en die sendelinge op Graaff-Reinet, eerwaardes Van der Kemp, Van der Lingen en Read. Aanvanklik is hy net “byderhand” wanneer “iemand nodig is om 'n stoel of 'n tafel aan te dra” (BS:89), maar hy en sy gesin sluit later by die katkisasieklasse aan en Kupido word aan die einde van die eerste gedeelte van die roman gedoop.

In die tweede afdeling van die roman, wat oor die tydperk tussen 1802 en 1815 handel, is eerwaarde James Read die verteller. Hy beskryf sy verhouding met Kupido – van hulle eerste ontmoeting tydens Kupido se doop in die Sondagsrivier tot wanneer hy later vir Kupido in 'n afgeleë streek by Dithakong moes agterlaat. In hierdie tyd het Kupido toenemend by die kerk betrokke geraak en in sy geloof gegroei – hy het die Bybel letterlik “verorber” (Brink 2005a:169), briewe aan God geskryf en later is hy “formeel aangestel as volwaardige sendelin[g]” (BS:188). Anna Vigilant is in hierdie tyd ook oorlede en Kupido is as sendeling beroep na Klarwater, waar hy onder die “Kora- en Griekwamense” (Brink 2005a:194) met die hulp van tolke gepreek het. Hy het hier met 'n Katryn, Hottentotvrou uit die gemeente, getrou, maar weens spanning tussen hom en eerwaarde Anderson – wat Kupido beskryf as 'n “bobjaan” (Brink 2005a:196) – is daar besluit dat Kupido Klarwater moes verlaat en na Dithakong gaan, waar hy “sy gang kon gaan sonder enige ingryping van buite” (Brink 2005a:194). Eerwaarde Read se vertelling word afgesluit met een van Kupido se briewe aan God waarin hy sê dat hy en Katryn in hulle nuwe omgewing “die wildernis in die blom [sal] laat staan” (Brink 2005a:197).

Die laaste afdeling van die boek vertel van Kupido se verblyf in Dithakong, en strek vanaf 1815. 'n Derdepersoonsverteller is weer aan die woord en lewer “verslag van Kupido se ontberings as 'n sendeling in die afgeleë Dithakong” (Visagie 2005). Kupido se ontberings is



veelvoudig, soos Painter (2005b) beskryf: hy moet “preek vir mense wat nie sy taal verstaan nie”, hy word “letterlik deur die Londense Sendinggenootskap vergeet en aan die droogte, dors en honger oorgelaat”. Die mense onder wie hy moet preek verdwyn stuk-stuk, en uiteindelik besluit Katryn om terug te gaan Klarwater toe. Cupido bly alleen agter in die “stilte sonder lewe” (Brink 2005a:230) wat by Dithakong oorbly, en preek “vir die Klippers vir die Doornbome vir die kogelmaner op sy klip vir die Slang en die Skulpad” (Brink 2005a:242-243). Teen die einde van die roman kom Cupido weer van die magiese elemente van sy kinderjare teë – onder andere die ster wat hy vir sy ma gepluk het. Uiteindelik kom die slaaf Arend by Cupido aan, en Cupido klim op sy wa en hulle ry saam na wat Brink bloot beskryf as “soontoe” (Brink 2005a:246).

#### 4.3.2.2 *Bespreking van die teks*

Die titels van die twee romans – *Bidsprinkaan* en *Praying mantis* – is simbolies besonder betekenisvol in die konteks die verhaal en beklemtoon, selfs voordat die boeke oopgemaak word, die tema van die religie sowel as die interaksie tussen die werklikheid en fantasie. Die verwysing na “bid” en “praying” in die naam van die insek is figuurlik – ’n menslike kwaliteit word aan die insek toegeken op grond van sy voorkoms. Brink draai hierdie gegewe met verwysing na Cupido Kakkerlak om – aan hom word insekagtige kwaliteite toegeken deur sy naam en op grond van sy uiterlike – vergelyk onder andere die voorbeeld hier onder waar eerwaarde James Read sê Cupido “lyk soos ’n stökkiesinsek, ’n sprinkaan, ’n koringkriek of iets, dalk ’n hotnotsgot” (Brink 2005a:143).

Die Afrikaanse roman het ook ’n subtitel, *’n Ware storie*, wat nie in die Engelse weergawe voorkom nie. Brink wou klaarblyklik die subtitel *A true story* ook in die Engelse titel insluit, maar sy uitgewers het hom aangeraai om dit nie te doen nie, omdat hulle bekommerd was dat die keuringskomitee van die Booker-prys die roman nie as fiksie sou aanvaar indien die subtitel *A true story* wel ingesluit is nie (vergelyk Brand 2005). Dit is ’n sprekende voorbeeld van hoe Bourdieu se konsep *illusio* (vergelyk die bespreking in 3.2.3) in die literêre veld uitspeel. In hierdie geval gee die agente – Brink as skrywer en vertaler, sowel as die uitgewer, hulle oor aan die reëls van die spel. Uiteindelik is die frase “a novel” in die Engelse teks as ’n tipe metatekstuele subtitel gebruik. Dit beklemtoon, in kontras met die Afrikaanse subtitel, die fiktiewe aard van die verhaal. Die subtitel van die Afrikaanse weergawe, ten spyte van die

paradoks wat Brink skep met die jukstaposisie van “ware” en “storie” raam hierdie teks as historiese fiksie en verleen ’n sin van werklikheid aan die verhaal wat nie in die Engelse teks aanwesig is nie.

Die sin van werklikheid en historiese feitelikheid wat die Afrikaanse subtitel skep, word versterk deur die inhoud van die flapteks van die Afrikaanse hardebanduitgawe. Die eerste sin van die flapteks lui naamlik soos volg: “Dokumente vermeld dat Cupido Kakkerlak omstreeks 1760 tot 1825 geleef het”. Hierteenoor bied die beskrywing agterop die Engelse weergawe van die roman ’n betreklik dramatiese opsomming van Cupido se lewe aan, maar maak geen melding van die historiese dokumente waarna daar in die Afrikaanse teks verwys word nie. In die laaste paragraaf op die agterblad word die leser van die Engelse teks egter wel bewus gemaak van die historiese grondslag van die roman met die volgende sin: “In a heady mixture of comedy and tragedy, the real and the mystical, *Praying Mantis* explores through the historical figure of Cupido Cockroach the origins of racial tension in the shadowlands between myth and history”. Hiermee word die leser aan die magiese realistiese styl van die roman bekendgestel, waar die “shadowlands”, die grense tussen mite en geskiedenis, feit en fiksie, ensovoorts, die ruimte word waarbinne alles plaasvind.

Brink gebruik die magiese realisme en by tye selfs ’n surrealistiese styl (vergelyk Painter 2005b) om verskeie polariteite tussen byvoorbeeld feit en fiksie, werklikheid en verbeelding, wetenskaplike geskiedskrywing en orale tradisie (vergelyk Brand 2005:15) en geskiedenis en herinnering te beklemtoon. In die roman vorm die konstante spanning tussen inheemse spiritualiteit en die Christelike geloof, die orale tradisie en die geskrewe woord, tussen die inheemse en die koloniale, die sentrale temas wat die karakters sowel as die lesers uitdaag.

Brink gebruik in sy romans dikwels narratiewe perspektiewe en verskillende stemme om verskillende weergawes van dieselfde storie te vertel – soos ook gesien is in die bespreking van *Duiwelskloof* hier bo – veral wanneer hy deur middel van fiksie die geskiedenis bevraagteken of herskryf. Die tipies postmodernistiese verskynsel van die vervaging van grense tussen die geskiedenis en storievertelling (vergelyk Kauer 2007:57) word ook beskou as een van die sleutelkenmerke van Brink se post-apartheidromans. In die openingsin van *Praying mantis* word die leser ingelig dat Cupido Cockroach nie gebore is nie maar “hatched from the stories” wat sy ma oor hom vertel het. Daar word dan verskillende weergawes van sy geboorte

oorgedra, en reeds in die eerste sin van die roman word die leser dus gedwing om verskillende interpretasies van ’n gebeurtenis te oorweeg.

#### 4.3.2.3 Konteks: Die politieke en kulturele situasie in Suid-Afrika na 2000

*Bidsprinkaan / Praying mantis* verskyn in 2005, ongeveer tien jaar ná die geboorte van die demokrasie in Suid-Afrika. Die verskyning van die teks val saam met Brink se sewentigste verjaardag (vergelyk Visagie 2005). In die konteks van Brink se oeuvre is dit belangrik om op te merk dat Brink in die tydperk vanaf 2000 tot sy dood ses pare romans in Afrikaans en Engels publiseer. Ná *Bidsprinkaan / Praying mantis* publiseer hy nog *Ander lewens / Other lives* (2008) en *Philida* (2012). In dieselfde tydperk tussen 2000 en 2015 publiseer hy twee vertalings, waarvan *Islands* (vergelyk die bespreking in 5.3.2 hier onder) een is en ’n bundel vertaalde gedigte, *Black butterflies* (2007), wat hy saam met Antjie Krog uitgee, die ander.

*Bidsprinkaan / Praying mantis* verskyn dus laat in Brink se lewe en oeuvre. Die tydperk ná 2000 is vir hom, in terme van die politieke situasie en veral met verwysing na die regering in Suid-Afrika, gekenmerk aan ’n “gebrek aan begrip”, “ontsporing” en “wanbestuur” (Brink 2009b:462-464). Dit gee aanleiding tot ’n “neerdrukkende situasie rondom die morele en geestesgesondheid” in die land, en vul Brink (2009b:462-465) met “verontwaardiging”, soos hy in sy memoir skryf. Hy noem dat hy in die jare ná apartheid hom die “luukse” gegun het om weg te beweeg van “aktiewe verset” (Brink 2009b:465):

Ná soveel jare van apartheid, toe ek probeer het om betrokke te bly by die nodigheid van aktiewe verset, was dit byna ’n luukse om my tot “ander kwessies” te wend, en my te bemoei met al die stories wat in daardie tyd van donkerte ongeskryf moes bly omdat daar meer dringende stories was wat eers vertel moet word.

Teen 2006, skryf Brink (2009b:465), het hy egter ’n “grens” bereik en sy “tyd van stilte” was verby. Waar hy hom in die jare tussen 1994 en 2006 tot “stille diplomatie” beperk het, het hy hom in 2006, ná ’n reeks gewelddadige voorvalle wat nabye familieledede geraak het, “tot die media gewend, tot koerantberigte en televisieprogramme in talle lande” (2009b:469) om bewustheid te skep van die toestand in Suid-Afrika – veral wat misdad en korrupsie betref. Daar behoort op hierdie punt opgemerk te word dat Brink *Bidsprinkaan / Praying mantis* en

*Duiwelskloof / Devil's valley*, sowel as die ander publikasies wat hy tussen 1994 en 2006 gepubliseer het, in sy “tyd van stilte” geskryf en gepubliseer het. Daar kan dus gargumenteer word dat hierdie romans voorbeelde is van die “ander kwessies”, oftewel die ander “stories”, soos die aanhaling hier bo aandui, wat Brink moes deprioritiseer tydens die apartheidsjare, en wat vir hom ’n “luukse” verteenwoordig het waarna hy kon terugkeer in sy “tyd van stilte” (Brink VURK 2009b:469).

#### 4.3.2.4 Bespreking van voorbeeldmateriaal

##### a) Die magiese realisme

Volgens Bowers (2004:57) het baie Suid-Afrikaanse skrywers gemotiveerd gevoel om tegnieke van die magiese realisme te ontgin weens ’n behoefte daaraan om Suid-Afrika se geskiedenis en mites in die lig van die land se politieke konteks ná apartheid te heroorweeg. Sy meen dat Brink ’n belangrike rol gespeel het in die ontginning van die magiese realisme in sowel die Afrikaanse as die Engelse letterkunde in Suid-Afrika. Veral *Sandkastele / Imaginings of sand* en *Duiwelskloof / Devil's valley*, romans wat Brink in die negentigerjare geskryf het, verteenwoordig vir haar pogings om die posisie van Afrikaners in die nuwe Suid-Afrika te herbedink, spesifiek met verwysing na die ontkenning van die invloed van inheemse Afrika-mites in ’n streng Protestantse konteks. In *Bidsprinkaan / Praying mantis* ontgin Brink verskillende inheemse mites en stories. Die verhouding tussen Christelike sendelinge en inheemse bevolkings vorm nie net die basis van die storielyn nie, maar in die narratiewe styl van die magiese realisme word dit die storie wat Brink gebruik om komplekse wisselwerkings tussen geloof en tradisie, geskiedenis en mite, werklikheid en fiksie te verken. Raakpunte met *Duiwelskloof / Devil's valley* is hier duidelik te bespeur (vergelyk afdeling 4.3.1.2 en 4.3.1.3 hier bo), en soos daar reeds aangedui is, is die bevraagtekening van hierdie grense ’n belangrike faset van Brink se habitus.

In *Bidsprinkaan / Praying mantis* is Kupidu Kakkerlak ’n lid van die Khoi-stam. Die gebruike, oortuigings en tradisies van die Khoi speel ’n belangrike rol in die roman. Een van die sentrale spanninge waarop die narratief berus, is die kontras tussen die Khoi-kultuur en -tradisies en die Christelike geloof. Kupidu stoei met die verwerping van sy tradisionele kulturele gebruike en

geloof ten gunste van die Christelike geloof en met die implikasies wat sy bekering tot die Christendom nie net vir homself nie, maar ook vir sy familie inhou. Brink se gebruik van die magiese realisme beklemtoon die mitiese en mistieke aard van die Khoi-kultuur en daag die leser voortdurend uit om alternatiewe perspektiewe – verskillende maniere om geloof, geskiedenis, ensovoorts te beskou – te oorweeg.<sup>72</sup>

Die roman begin, soos reeds genoem, met die storie van hoe Cupido Kakkerlak gebore is – ’n storie met verskeie weergawes. Volgens een weergawe was Cupido een van ’n tweeling, die swakker een, en is as gevolg daarvan en in ooreenstemming met ’n Khoi-tradisie, na sy geboorte in die veld gelaat sodat wilde diere van hom ontslae kon raak. ’n Arend het hom daar in die veld in sy kloue opgetel en met hom weggevlieg tot hy hom later laat val het – in die skoot van die vrou wat sy ma sou word.

Party van haar toehoorders het verkies om haar te glo as sy vertel dat Cupido een van ’n tweeling was. Synde die swakste van die twee, is hy **volgens ou Khoikhoigewoonte** op die veld uitgelê **waar die wilde diere van hom ontslae kon raak**. Op die een of ander tydstop, so loop die storie, het ’n arend, ’n pragtige bergarend uit die verste verte, die bloedjie uit sy kloue opgeraap en met hom weggevlieg asof hy ’n skilpad was en hom baie ver daarvan laat val, bokant die godverlate haaivlak van die Koup in die dorte van die Karoo, waar afstand nie meer sin maak nie en daar nog net pure ruimte oor is. Die baba het op die skoot van ’n vrou beland wat daar op die vlak gesit-slaap het, en toe sy wakker word, toe was die kind daar, en hare. **Al wat sy geweet het – hoe, sou niemand kon sê nie – was dat die arend weer eendag, eendag, sou terugkom om die skepseltjie saam met hom terug te neem na waar hy ook al vandaan gekom het.** (2005a:9-10)

Many of her listeners favoured the version that Cupido had been one of twins and, being very obviously the weaker of the two, had been laid out in the veld **according to the immemorial custom of the Khoikhoi (or, as they were commonly known late in the eighteenth century where it happened, the Hottentots)**. At some stage, the story goes, an eagle came diving down from the heavens, a magnificent bateleur from the distant mountains, scooped up the barely wriggling infant in its talons and then, in the way these birds would kill a tortoise, lost – or dropped – it very far from there, in the godforsaken upper reaches of the Great Karoo known as the Koup, where distance loses all meaning and pure space takes over. The baby landed in the lap of the woman who was sleeping in the veld, and when she woke up, the child was there, and hers. (2005b:3-4)

---

<sup>72</sup> Vergelyk byvoorbeeld Anker (2008) vir ’n diepgaande bespreking van die verbande tussen die magiese realisme en die religieuse in *Bidsprinkaan*.

Die Afrikaanse teks noem dat die Khoi-gebruik waarvolgens Cupido in die veld gelaat moes word omdat die swakker een van die tweeling was behels het dat wilde diere bedoel is om van hom ontslae te raak – ’n beskrywing wat nie in die Engelse teks voorkom nie. Die toevoeging van die besonderhede van die gebruik, die wyse waarop ’n pasgebore baba in die veld gelaat en aan wilde diere uitgelewer is om hom dood te maak en waarskynlik te eet, verskaf aan die leser meer agtergrond oor die Khoi-gemeenskap. Die amper terloopse styl waarin hierdie gebruik deur die verteller weergegee word, verleen daaraan ’n feitlike kwaliteit wat na die subtitel van die Afrikaanse teks – ’n *Ware storie* – terugverwys. Die leser word vroeg in die Afrikaanse teks dus op ’n amper skokkende wyse bewus gemaak van die spel met vertelling en feite, wat regdeur die roman voorkom.

In die Engelse weergawe word die Khoi-gebruik beskryf deur te sê die pasgebore baba is “laid out in the veld according to the immemorial custom of the Khoikhoin”. Die subtieler en ritualistiese aard van hierdie uitbeelding van die verskaf ’n gevoel van waardigheid nie net aan die gebruik self nie, maar ook aan hoe die Khoi-kultuur in die Engelse teks uitgebeeld word. Hierdie waardigheid word beklemtoon met die beskrywing van die gebruik as “immemorial” in die Engelse teks teenoor die vaer “ou” wat in die Afrikaans gebruik word. Die verteller se uitbeelding van die Khoi-kultuur verskil dus tussen die twee weergawes van die roman, en verteenwoordig net een voorbeeld van hoe Brink die spel met verskillende weergawes van ’n storie in *Bidsprinkaan / Praying mantis* nie net in elk van die twee romans afsonderlik hanteer nie, maar ook oor die twee weergawes heen.

Die voorbeeld hier bo illustreer ook hoe daar in die Engelse weergawe van die teks soms aanvullende inligting bygevoeg word. Die inligting oor die naam van die Khoi-stam word in die Engelse teks toegevoeg moontlik ter verduideliking van lesers buite Suid-Afrika wat nie met die land se geskiedenis en die verskillende kultuurgroepe vertrou is nie. ’n Aanduiding van die datum in die Engelse teks – “late eighteenth century” – word ook vir verdere kontekstualisering verskaf.

Die Afrikaanse voorbeeld hier bo sluit die verhaal van Cupido se geboorte af met ’n profesie wat sy ma gehad het oor ’n arend wat hom uiteindelik sou wegneem. Hierdie profesie verwys

na die einde van die roman, wanneer Kupido weggaan saam met 'n karakter wat Arend genoem word. Hierdie sin van die onbekende, in kombinasie met die bonatuurlike – Kupido se ma het by sy geboorte reeds geweet dat hy deur 'n arend (of dan Arend) weggeneem sou word maar sy het nie geweet hóé sy dit weet nie – beklemtoon die magiese aard van die roman. Op dieselfde wyse dat die stories oor Kupido se geboorte 'n element van onsekerheid en die magiese bevat, is hierdie profesie oor sy uiteindelijke vertrek met 'n arend vaag en blyk dit die gevolg van 'n bonatuurlike of magiese visioen te wees. Sy ma weet op een of ander manier dat 'n arend Kupido sal wegneem na waar hy ook al vandaan gekom het. Waar hy vandaan gekom het is dus onseker, en so ook waar hy uiteindelik heen sal gaan. Al wat seker is, is dat 'n arend 'n rol speel in wat as Kupido se begin en sy einde beskou kan word. Die toevoeging van die profesie oor die arend in die Afrikaanse teks dui dus op die voltooide sirkel van Kupido se lewe – 'n arend het hom gebring en 'n arend sal hom wegvoer – en hierdeur word Kupido se hele lewe binne 'n magiese sfeer geplaas met onsekerheid wat van die begin tot die einde van sy lewe heers.

Hierdie profesie ontbreek in die Engelse weergawe, en die storie van Kupido se geboorte eindig met die arend wat hom in die skoot van 'n vrou laat val wat hom as haar seun aanneem. Hier is dus geen vooruitwysing van die rol van 'n arend in Kupido se uiteindelijke vertrek nie, en as sodanig is die simboliek van die arend as 'n figuur wat instrumenteel is in sowel Kupido se geboorte en sy dood – amper soos 'n tipe gids – nie so sterk soos in die Afrikaanse teks nie. Die Engelse teks bied aan die leser die misterieuse stories oor Kupido se geboorte aan, maar laat dit dan aan die leser self oor om die res van sy verhaal te ontdek. Waar die Afrikaanse teks dus 'n verwagting skep dat die roman ook na Kupido se dood of uiteindelijke vertrek sal verwys, en sodoende die idee van 'n sikliese lewensverloop aanbied, fokus die Engelse teks op die magiese aard van sy aankoms of geboorte sonder die verwysing na sy vertrek of einde. Daar kan met ander woorde geargumenteer word dat die onbekende en die misterieuse dus in die Engelse teks sterker is – die leser het geen leidrade oor Kupido se dood nie en ontdek dus self die simboliek van die arend saam met wie hy aan die einde van die roman weggaan.

Nog 'n Khoi-gebruik wat in die romans beskryf word, en waar 'n magiese verwysing na die dood aangetref word, is die wyse waarop die Khoi eer betoon aan die god Heitsi-Eibib deur 'n klip op 'n klipstapel te pak. As gevolg van hierdie gebruik was klipstapels ter ere van Heitsi-

Eibib regdeur die landskap sigbaar as monumente vir die god. Ná sy bekering tot die Christelike geloof het Kupido elke keer wanneer hy 'n klipstapel teëgekomp het wat vir Heitsi-Eibib opgerig is, dit afgebreek. In die voorbeeld hier onder neem Kupido se ma hom kort na sy geboorte saam na een van hierdie klipstapels en voeg 'n klip by.

Ná die kind se geboorte [...] het die vrou die kind [...] die veld in geabba [...] tot waar daar 'n klipstapel van haar mense was, 'n heitsi-eibib, **een wat ver in die tyd teruggegaan het** [...]. Want dit was in die vroeë tyd toe **die jagter-god Heitsi-Eibib, die maan-god Heitsi-Eibib, die boodskapper-god Heitsi-Eibib**, nog los onder die mense geloop het, **en orals doodgegaan het en orals weer opgestaan het**. En soos jy by so 'n stapel verbykom, **tot vandag toe, sit jy nog 'n klip op die stapel, sodat jy saam met al die mense wat al was en wat nou nog is en wat later sal wees, deel kan hê aan die dood en die lewe van Heitsi-Eibib**. (2005a:16)

After the birth [...] the woman [...] took him [...] into the veld [...] where there was a pile of stones erected by her people, a *heitsi-eibib*, **one going back to the beginning of time** [...]. Because those were the days when **the hunter-god Heitsi-Eibib** was still going about freely among the people, **dying many times and in many ways, and getting reborn all over the place**. And whoever passed such a mound **was required to add a stone to it, so that one could form part of the people who had lived before, and those still living, and those yet to come, united in the death and life of Heitsi-Eibib**. (2005b:10)

Die Engelse teks beskryf Heitsi-Eibib as 'n “hunter-god” wat “freely among the people” geleef het. Hy het “many times and in many ways” gesterf en is telkens weer “reborn all over the place”. Die Afrikaanse teks beskryf hom as 'n “jagter-god”, “maan-god” en “boodskapper-god”, wat “orals doodgegaan het en orals weer opgestaan het”. Die Afrikaanse teks verwys na die verskillende vergestaltungen van Heitsi-Eibib en beklemtoon dus die magiese en simboliese waarde van elemente soos die jagter, die boodskapper en die maan in die Khoi-kultuur. (Die voorbeeld hier onder bevat in die Afrikaanse teks 'n verwysing na Khoi-kultuur se beskouing van die mag van die maan.) In die Afrikaanse teks het Heitsi-Eibi ook “orals doodgegaan” en “orals weer opgestaan”, wat interessante verbande met die opstanding van Jesus in die Christelike konteks toon, terwyl hy in die Engelse teks telkens “reborn” word, wat eweneens verbande met die Christelike konsep van die wedergeboorte toon, maar wat ook met 'n oosterse idee van die hergeboorte of reïnkarnasie in verband gebring kan word. Die Afrikaanse teks dui verder aan dat die gebruik om 'n klip op 'n klipstapel vir Heitsi-Eibib te sit, “tot vandag toe” algemeen is, wat die verband tussen hede en verlede versterk. Die fokus op die geskiedenis van hierdie gebruik word ook op verskillende wyses in die twee tekste aangebied – waar die



spesifieke heitsi-eibib waarby Cupido se ma 'n klip gevoeg het in die Afrikaanse teks “ver in die tyd teruggegaan het”, blyk hy steeds ouer te wees in die Engels – “going back to the beginning of time”. Die Engelse teks beklemtoon met hierdie sprokiesagtige frase hoe verskillende kulture tyd as 'n konsep verskillend interpreteer – in hierdie geval word tyd beskou as iets wat 'n oorsprong, 'n begin het, en daarom dus word daar geïmpliseer dat, indien tyd “begin” het, daar iets voor tyd bestaan het. Die fokus op die bevraagtekening van westerse beskouings van die wêreld, en spesifiek van konsepte soos tyd, word hier dus in die Engelse teks versterk.

Met die gebruik van die magiese realisme in die tekste sorg Brink dat daar konstant 'n wisselwerking tussen die sogenaamde regte wêreld en die bonatuurlike wêreld is, en tussen dit wat werklik is en wat fantasie is. Hierdeur blyk 'n skaduwee van die bonatuurlike wêreld dikwels teenwoordig te wees in verwysings na die regte wêreld – uitbeeldings van die regte wêreld het gereeld 'n skyn van die bonatuurlike – en die bonatuurlike word op so 'n nugtere en realistiese wyse aangebied dat die grense tussen wat werklik is, en wat in werklikheid moontlik is, voortdurend in die romans vervaag, soos ook gesien is in die voorbeelde wat hier bo bespreek is. Nog 'n voorbeeld uit *Bidsprinkaan / Praying mantis* waar die aanwesigheid van die bonatuurlike in die werklikheid aangetref word is waar eerwaarde James Read, na afloop van 'n gesprek oor geloof met Cupido Kakkerlak, beskryf hoe Cupido van hom wegstap.

Hy loop weg, in die son in. Dit skyn reg in my oë, daarom is dit net sy hoekige silhoeët wat ek kan sien soos hy kleiner word in die verte – dit lyk soos 'n stokkiesinsek, 'n sprinkaan, 'n koringkriek of iets, dalk 'n hotnotsgot — met 'n stofwolkie soos 'n stralekrans om sy kop. 'n Vreemde gewaarwording: asof hy nie regtig na die son toe loop nie, maar **dwarsdeur**. Totdat hy wegraak in die verblindende gloed. (2005a:143)

He walked away, into the sun. It was shining directly in my eyes, so I could only see his slight, angular silhouette – resembling some stick insect, a grasshopper or a harvester cricket or a mantis perhaps – as it dwindled into the distance, a small cloud of dust surrounding his head like a halo. A most curious impression, as if he did not so much move towards the sun as **right into it**. Until he disappeared in the blinding blaze. (2005b:157)

Die voorbeeld hier bo stem baie nou ooreen in die twee weergawes, en Read se verduideliking vir sy “vreemde gewaarwording” oor Cupido, naamlik dat die son “reg in [sy] oë” geskyn het, anker die magiese kwaliteit in hierdie voorbeeld in die werklikheid. Vir Cupido sou dit, na aanleiding van hoe hy in die teks uitgebeeld word – hy pluk byvoorbeeld as 'n kind 'n ster wat

hy kan bykom omdat sterre “in die somertyd” so laag hang dat “jy moet koes om verby te kom” (BS:17) – waarskynlik wel moontlik wees om “dwarsdeur” die son, of “right into it”, soos die Engelse weergawe dit stel, te stap. Read verduidelik egter waarom Cupido vir hom lyk na ’n insekagtige kreatuur met “’n stralekrans om sy kop” en rasionaliseer dus die bonatuurlike hier.

Een van die belangrikste kenmerke van die magiese realisme, die “matter-of-fact, realist tone of its narrative when presenting magical happenings” (Bowers 2004:3) is ’n narratiewe strategie wat dikwels in *Bidsprinkaan* en *Praying mantis* gebruik word. Deur tekste te skep wat die “bonatuurlike naturaliseer” en “fantastiese of mitiese kenmerke glad in die andersins realistiese momentum van die narratief integreer” (Warnes 2009:151, my vertaling), vervaag Brink die grense tussen wat werklik is en wat verbeelding is, wat storie is en wat geskiedenis is. Volgens Burger (2007:85) lei sodanige magies realistiese narratiewe styl waarin die ongelooflike geloofwaardig word en in ’n realistiese toon vertel word, tot ’n beklemtoning van die moontlikhede van vertelling. Die magiese realisme in die teks ondermyn ook die aanname dat die rasonele die enigste manier is waarop die wêreld ondersoek en verstaan kan word (Burger 2007:85).

#### b) Seksuele elemente

Soos ook die geval was in *Duiwelskloof / Devil’s valley*, is die verband tussen die magiese en die seksuele in *Bidsprinkaan / Praying mantis* opvallend, soos die voorbeeld hier onder illustreer.

Bo by die berg se plat kop, waar hy raak-raak aan die naaste sterre, koes die twee by die **takskerm** in. [...] Net binnekant die deur van die skerm skud die twee hulle **karosse** af. Hulle moet albei ingesmeer wees, seker met vet en boegoe, want in die kort oomblik voordat hulle die velle **oor die inkomplek laat val**, is daar **’n glimp van blink lywe in die maanlig**. Sssssssss, maak die sterre, asof daar water op hulle gegooi word. [...] Die vrou begin musiek maak in haar keel. Cupido grom soos ’n luiperd. [...] Dit moet al halfpad môre toe gewees het, toe daar iets groots gebeur. Hulle moet weer **verby die karos gerol het** wat Cupido laat val het, en **op die een of ander manier waarvan niemand weet nie**, sou hy toe **’n paar van sy vuurvliegies** vasgevat het. **En seker sy hand gehou het waar die twee lywe bymekaarkom. En daar toe ’n vliegje laat los het. ’n Blinkigheid wat spaander, niks meer nie. Die vrou se stem sing uit haar keel** soos ’n nagvoël wat in die hemel opvlieg. Daar is nog vonke! Nie een van hulle kan nou meer veel **gô oorhê** nie, maar hulle hou aan. **Totdat dit by die draaipunt kom**. Nou. Nou. Nou! (2005a:65-66)

Up on the mountain top, where it grazes the lower stars, **the two contestants** duck into the **shelter**. [...] Just inside the entrance they shake off their **karosses**. Both of their bodies must have been greased with lard and buchu, for in the brief moment before the cowhides **are dropped over the dark entrance** there is a **glimmering of bare limbs in the moonlight**. Sssssssss, say the stars, as if water has been poured on their embers. [...] The woman begins to make music deep in her throat. Cupido growls like a leopard. [...] It must be halfway to the morning when something extraordinary happens. As they **come careening once again past the kaross** Cupido has thrown off, in some obscure way, **he grabs a clutch of fireflies, lowers his hand to where their bodies are joined, and releases a fly. It gives off a small, bright foaming streak of light. There's a spark! Sssssssss. A panting, thrusting, tumbling interval.** Then: Another spark! [...] Sssssssss. From the depths of her throat **the woman warbles** like a night-bird winging up into the sky. More sparks! Neither of them can have much **life left in them** by now, but still they go on. Now. Now. Now! (2005b:68-69)

In hierdie uittreksels word Kupido en Anna se eerste nag saam uitgebeeld. Daar word in die Afrikaanse teks genoem dat hulle by die “takskerm” ingaan, wat die milieu en tradisionele lewenswyse van die karakters beklemtoon. In die Engelse teks word daar na “shelter” verwys, en hoewel daar minder klem op die aard van die skuiling is, word die spesifieke milieu wel in die volgende sin beklemtoon met die gebruik van die woord “karosses”. Soos ook in Duiwelskloof die geval is (vergeelyk die bespreking in 4.3.1.4 (b) hier bo, gebruik Brink hierdie woord in die Engelse teks en sodoende word die plaaslike milieu beklemtoon. In die Engelse teks word daar na Kupido en Anna as die “two contestants” verwys, wat impliseer dat hulle in ’n kompetisie met mekaar staan. Hierdie verwysing kom nie in die Afrikaanse teks voor nie. Die Afrikaanse teks verwys daarna dat hulle ingesmeer is en dat daar “’n glimp van blink lywe in die maanlig” is. In die Engelse teks word daar pertinent na hulle naaktheid verwys: hulle “bare limbs in the moonlight”. In albei tekste word na verskeie geluide verwys, en spesifiek die uitbeelding van die geluid wat die sterre maak beklemtoon die magiese element van die gebeure.

Die seksuele aspek word in nie een van die twee tekste besonder eksplisiet hanteer nie, maar dit kom nietemin voor of die Engelse teks tot ’n groter mate daarna verwys. So byvoorbeeld, nadat Kupido die vuurvliegie laat los het “waar die twee se lywe bymekaarkom”, word daar in die Afrikaanse teks genoem dat daar “’n blinkigheid wat spaander” is, en “niks meer nie”. In die Engelse teks volg ’n sin hierop wat nie in die Afrikaans voorkom nie, naamlik ’n “panting, thrusting, tumbling interval”, gevolg deur “another spark”. Hier is dus in die Engelse teks ’n

groter suggestie van die seksuele as wat in die Afrikaanse teks voorkom. In die laaste sinne in die uittreksel word 'n soortgelyke verskynsel aangetref. Die Engelse teks noem dat nie een van die twee “can have much life left in them by now, but still they go on”, en eindig dan met 'n herhaling van “now”. In die Afrikaanse teks word daar 'n uitdrukking gebruik wanneer daar genoem word dat nie een van die twee “meer veel gô [kan] oorhê nie, maar hulle hou aan”. Dan word daar in die Afrikaanse teks 'n sin toegevoeg, naamlik “totdat dit by die draaipunt kom”, wat in hierdie geval weer die seksuele ondertoon sterker beklemtoon as in die Engelse teks. Die herhalende “nou” word ook as afsluiting in die Afrikaanse teks gebruik.

In die Afrikaanse teks wil dit voorkom of Brink die verteller in hierdie uittreksel tot 'n groter mate na vore laat kom as in die Engelse teks. So byvoorbeeld word daar te kenne gegee dat die verteller seker aannames maak, veral met frases soos “hulle moet albei ingesmeer wees, seker met vet”, “dit moet al halfpad môre toe gewees het”, “hulle moet weer verby die karos gerol het”, “op een of ander manier [...] sou hy toe [...] vuurvliegies vasgevat het”, “en seker sy hand gehou het”. In die Engelse teks word hierdie gedeeltes as handelingte weergegee en die vertelinstansie word nie deurgaans beklemtoon nie. Daar word byvoorbeeld gesê “as they come careening [...] past the kaross”, “he grabs a clutch of fireflies”, “lowers his hand”. Die effek is dus dat dit in die Afrikaanse teks tot 'n groter mate voorkom asof hierdie gebeure van 'n afstand af beskou en oorvertel word, en die idee van 'n storie wat vertel word – 'n “ware storie” soos die subtitel van die Afrikaanse teks lui – word sterker beklemtoon as in die Engelse teks.

In hierdie uittreksels skep die verwysings na natuurelemente soos die sterre en vuurvliegies 'n element van die magiese.

'n Belangrike verskil tussen die twee weergawes van die roman wat die uitbeelding van 'n karakter beïnvloed is die verteller se uitbeelding van Cupido se seksuele handelingte.

Oor verdere ontugtige besonderhede is dit beter om nie uit te wei nie, behalwe om te vermeld dat Cupido in die loop van die volgende jare toegang gevind het tot **al wat vroukjieskind** op die Baas se werf was. (2005a:61)

There is no need to enter into more embarrassing detail, except to mention that in the course of the following years Cupido also availed himself of every **willing** girl-child on the farm.

**As well as of a selection of ewes from the goat and sheep flocks, the three turkeys, and whatever else it pleased the heavens to place within his reach. (2005b:63)**

Kupido word hier uitgebeeld as 'n viriele man wat “toegang gevind het” tot baie vroue, maar nie net vroue nie – ook bok- en skaapooie, kalkoene en “al wat vroutjieskind op die Baas se werf was”. Sy seksuele omgang met die plaasdiere word meer spesifiek in die Engelse teks uitgebeeld, en die Afrikaanse teks impliseer slegs dat hy hom nie net tot vroue beperk het nie. In hierdie verband word die beskrywing van Kupido wat op die agterblad van die Secker en Warburg-uitgawe van die Engelse teks gebruik word, en wat later bespreek word, opgeroep, naamlik dat hy “the greatest drinker, liar, fornicator and fighter of his region” was (2005b:62). Die Afrikaanse teks blyk dus hierdie aspek van Kupido se karakter met meer beskeidenheid te hanteer as die Engelse teks.

Die voorbeeld hier onder illustreer 'n soortgelyke verskil tussen die Engelse en die Afrikaanse teks met verwysing na Kupido se seksuele drif.

**Hy het al hoe meer rondgeeloop. 'n Ander vrou kon hy nie uitlos nie.** [...] Elke keer as Anna net skuins na hom gekyk het, is hy uit en weg. Dan kon sy maar seker wees hy kom weer 'n ander vrou by [...] Dan kon Kupido tog so jammer raak vir homself. Party keer dae lank in die kooi bly lê en dak toe kyk, en begin huil as jy hom aanpraat. **Maar staan hy daar op, dan kies hy kortpad na die naaste drinkplek toe. Of die naaste vrou.**

“Jy kan nie só maak nie, Kupido,” sou Anna hom bydam. “Ek skaam my voor ons kinders. Nee man, siesa.”

“Ek kan nie help nie, Anna. Ek is só gemaak.”

“Dan is dit tyd dat jy jou anders maak. Nee, magtig, man. **Waar is jou ordentlikheid?** As jou ma moet geweet het ...” [...]

**“Los my, los my.** Jy weet nie wat in my kop aangaan nie.”

“Ek weet wat in daardie ding van jou aangaan, en dit is erg genoeg.” (2005a:79-80)

**He was driven more and more to seek satisfaction with other women.** [...] Every time Anna so much as dared to look at him in disapproval, he would decamp in search of someone else. [...] Then Cupido would become terribly sorry for himself. Sometimes he would stay in bed for days, bursting into tears if anyone tried to remonstrate. **But sooner or later he would get up again and go off to the nearest drinking place. Or the nearest female flesh. Worst of all was when he could not find what he was looking for. Then nothing would be too disgraceful to contemplate. He might even go to the drostdy's livestock kraals and pick a nanny goat, as in the old days when he took whatever crossed his way.**

You can't go on like this, Cupido, Anna would berate him. It's a shame to me and our children.

I can't help it, Anna. I was made like this.

Then it's time for a makeover. **Nanny goat! For goodness' sake, man. Where's your decency. [...]**

If your mother knew. **You can't keep your hands off any live thing that comes your way. Only a hare perhaps, but that's just because it is too fast.**

**Leave me alone, let me be.** You don't know what is going on in my head.

I know what is going on in that thing of yours and that is bad enough. (2005b:83-85)

Hierdie uittreksel is nog 'n voorbeeld waar daar in die Engelse teks van Kupido se omgang met diere melding gemaak word, maar nie in die Afrikaanse teks nie. In die Afrikaanse teks berispe sy vrou Kupido omdat hy ander vroue “nie [kon] uitlos nie” – sy sê dat sy haar skaam oor sy optrede en wil by hom weet wat van sy “ordentlikheid” geword het. Wanneer Kupido vir haar sê dat sy nie verstaan “wat in [sy] kop aangaan nie”, sê sy dat sy wel verstaan “wat in daardie ding van [hom] aangaan” en dit “erg genoeg” is. In die Engelse teks is Anna nie net verontwaardig oor Kupido se behoefte daaraan “to seek satisfaction with other women” nie, maar ook omdat hy nie sy hande van “any live thing” kan afhou nie – insluitend 'n “nanny goat”. Die Engelse teks stel Kupido se seksuele omgang met diere ook nie pertinent nie, maar die verwysings daarna is duidelik genoeg dat dit nie anders geïnterpreteer kan word nie. Die Engelse teks verwys ook na die haas, wat Anna meen die enigste lewende ding is waarvan Kupido moontlik sy hande sal kan afhou, maar slegs “because it is too fast”.

Kupido se skynbare onvermoë om sy seksuele drang te beteuel, blyk, soos die voorbeeld hier onder illustreer, deel van sy karakter te wees en die verteller in die eerste gedeelte van die teks verduidelik dat hy al van jongs af – “jare voor die reis saam met Servaas Ziervogel” met sy “talent” in hierdie verband “gewoeker” het.

Wanneer dit die eerste keer gebeur het, is nooit opgeteken nie en ook maar goed. Dit moet al jare voor die reis saam met Servaas Ziervogel gewees het toe hy agter die bokke in die veld met groot sorg op 'n sandkolletjie 'n vingerdiep gaatjie gemaak het, dit met spoeg deurweek en **hom daarin verlustig** het. Op sigself niks merkwaardigs nie. Maar toe hy 'n week later daar verbykom agter sy bokke aan, toe staan daar 'n plantjie. Ook nie sommer enige ou **gannabossie** nie, maar iets wat lyk of dit mik na 'n boom. **Met 'n groot, regop stam en digte lower en voëls in die takke**, 'n boom van 'n soort wat in dié geweste nog nie vantevore gesien is nie. Ook nie net 'n enkele boom nie, maar mettertyd 'n hele bos, 'n aanduiding dat Kupido gewoeker het **met sy talente**. (2005a:61)

The first time it happened was not recorded, and just as well. It must have been in the years before Servaas Ziervogel when, tending the goats in the veld, the youngster would make a finger-deep hole in a patch of sand, moisten it with spit, and **thrust his little member into it**. Nothing special about that. But when he came past the spot a week later, once again following his flock of goats, there would be a plant growing from the hole. And not just any common little *ganna bush* either, but something that looked as if it might turn into a tree. **And before the end of the year it was indeed a tree**. With a tall straight trunk and dense foliage and birds in the high branches, a tree of a kind not seen in those parts before. And soon it was no longer a single tree, but a whole copse of them, a sure indication that Cupido had been making the most of his talents. (2005b:62)

Die skakel tussen die magiese en die seksuele word in die voorbeeld hier bo weer eens beklemtoon, en dit word duidelik dat Kupido op die seksuele gebied besondere “talente” het. Elke keer wanneer hy ’n gaatjie in die grond maak en hom met sy “little member” daarin “verlustig”, verskyn ’n boom “met ’n groot, regop stam en digte lower en voëls in die takke”. Die Afrikaanse teks is in hierdie voorbeeld weer subtieler as die Engelse teks – die seksuele verwysing is vaag en word slegs geïmpliseer deur die gebruik van die woord “verlustig”. Die Engelse teks is meer spesifiek en beskryf hoe Kupido verantwoordelik was vir die “bos” wat mettertyd as gevolg van sy “gewoeker met sy talente” ontstaan het.

Die bespreking van die voorbeelde hier bo dui daarop dat die mate van eksplisiteit waarmee daar na die seksuele verwys word verskil tussen die twee weergawes van tekste. Dit is die geval in *Bidsprinkaan / Praying mantis*, maar blyk in al die tekste wat in hierdie hoofstuk bespreek is ook die geval te wees. Seksuele verwysings is dikwels minder eksplisiet in die Afrikaanse weergawes van tekste as in die Engelse weergawes. Dit is veral in die ouer tekste – *Die ambassadeur / The ambassador* en *Kennis van die aand / Looking on darkness* opvallend, maar die neiging word ook in die meer onlangse tekste gesien. Die motivering vir hierdie verskil lê in die sosiale omgewings waarbinne die onderskeie romans gepubliseer is. Die tekste wat vir ’n Suid-Afrikaanse leserspubliek bedoel is en in Suid-Afrika gepubliseer is terwyl die sensuurwet in werking was, sou noodwendig die beperkinge wat hierdie wetgewing op verwysings na en die uitbeelding van seks gestel het (vergelyk die bespreking **hier bo**) in ag moes neem. Tekste wat in die buiteland gepubliseer is, was nie aan dieselfde beperkinge onderhewig nie. Die profiel van die lesers self en wat hulle as aanvaarbaar beskou, byvoorbeeld met verwysing na die seksuele in Brink se romans, is ook ’n faktor wat in ag geneem word. Afrikaanse lesers is waarskynlik konserwatiewer as internasionale lesers en minder

verdraagsaam oor kwessies soos die uitbeelding van seks, die gebruik van vloekwoorde, ensovoorts (vergelyk byvoorbeeld Coetzee 2002). Die verskille tussen hoe daar in *Bidsprinkaan* en *Praying mantis* onderskeidelik na Cupido Kakkerlak se seksuele praktyke verwys word, is een voorbeeld van waar die verskille tussen die twee lesersgehoore waarskynlik in ag geneem is.

### c) Milieu

Volgens Harrison (2005) handel *Praying mantis* net soveel oor apartheid en die gevolge daarvan as oor die gebeure in die Kaap in die agtiende en negentiende eeu. Soos reeds genoem speel die romans in 'n bepaalde tydstip in die geskiedenis van Suid-Afrika af. In die voorbeeld hier onder verwys die tekste na gevegte tussen boeregemeenskappe en Xhosa-stamme wat in die land voorgekom het.

Terwyl dit by die dag moeiliker was om die Xhosas se invalle oor die Visrivier te keer, was daar stories van Sanstrooptogte uit die noorde en selfs 'n slaweopstand by Stellenbosch. [...] **Hele boerefamilies is uitgemoor. Tallose Khoi en Xhosas is doodgeskiet.** (2005a:78)

As the Xhosa incursions from across the Great Fish River became more and more unstoppable, **the general feelings of apprehension and open distress were aggravated** by stories of San raids in the north and even a slave rebellion at Stellenbosch. [...]

**Entire farmer families were massacred, all their names duly recorded in official registers. Numerous Khoi and Xhosa were shot, unrecorded.** (2005b:82)

Volgens die Engelse teks het verslae van die Sanstrooptogte en slaweopstande bygedra tot “the general feelings of apprehension and open distress” in daardie tyd. Die Afrikaanse teks verwys ook na die verslae van die Sanstrooptogte en die slawerebellie, maar lewer nie kommentaar oor die emosionele impak van hierdie verslae nie. Die Xhosa-invalle het talle lewens geëis uit boere-, Khoi-, en Xhosa-gemeenskappe. Volgens die Engelse teks is die name van die lede van die boeregemeenskap wat hulle lewens verloor het in historiese rekords aangeteken, maar nie die name van oorledenes uit Khoi- en Xhosagemeenskappe nie. Hierdie verwysing na die twyfelagtige akkuraatheid en betroubaarheid van die geskiedenis en die subjektiwiteit van geskiedskrywing skakel met een van die sentrale temas in die roman en is ook 'n sentrale tema in baie van Brink se ander werk. Hierdie verwysing in die Engelse teks na die optekens van die



name van almal wat in die gevegte omgekom het, is meer emosioneel, veral met die fokus op die onregverdigde rekordhouding, en staan in kontras met die Afrikaanse teks, wat glad nie na die rekordhouding verwys nie.

Die twee tekste stem egter ooreen in die kontras wat daar geskep word tussen die sterfgevalle uit die boerefamilies en dié uit Khoi- en Xhosa-gemeenskappe. Daar word naamlik genoem dat “hele boerefamilies [...] uitgemoor is” – “massacred” in die Engels – terwyl “tallose Khoi en Xhosas [...] doodgeskiet” is. Die gebruik van die woorde “uitgemoor” en “massacred” met verwysing na die “boerefamilies” is emosioneel gelaai en staan in kontras met die verwysing na “tallose “Khoi en Xhosa” wat nie as families uitgebeeld word nie, maar as individue wat “doodgeskiet” is. Hiermee word die subjektiwiteit van vertelling ook beklemtoon, en ook die aard van geskiedenis as ’n subjektiewe vertelling.

Die roman beklemtoon deurgaans die onderlinge spanning tussen verskillende bevolkingsgroepe, asook die verskillende tradisies, gebruike en godsdienste praktyke van die verskillende volksgroepe. Hierdie aspekte vorm daarom ’n belangrike deel van die milieu. Soos reeds gesien, speel veral die Khoi-kultuur ’n belangrike rol in die roman. Die tradisies en gebruike van hierdie groep verteenwoordig vir Kupido aan die een kant sy herkoms en erfenis, maar later in die roman, ná sy bekering, moet hy worstel met die aanneem van Christelike gebruike en waardes in die plek daarvan. ’n Aspek van die Khoi-kultuur wat op verskeie plekke in *Bidsprinkaan / Praying mantis* uitgelig word, is die waarde wat daar aan natuurverskynsels soos die maan geheg word (soos ook in ’n vorige voorbeeld aangetoon is). Die natuur op sigself speel ook ’n groot rol in tradisioneel belangrike handeling soos die jag. In die voorbeeld hier onder leer die god Heitsi-Eibib vir Kupido om te jag. Hy leer egter nie net die tegniek van jag nie, maar leer ken ook die kulturele beskouing van spesifieke diere soos die haas.

Dit is veral wanneer dit by jag kom dat Heitsi-Eibib hom onder hande neem. Eers is dit net klein bakkies – oorbietjie, soenie, steenbok, grysbok (**nooit hase nie, want dié ding met sy lip wat deur die Maan self gesplyt is, bring die tyding van die dood**). Dié vang hy meestal in vernuftige strikke. **Dan groteres: springbok, blesbok, hartebees. Dié dra Heitsi-Eibib vir hom aan huis toe wanneer hy uit die veld terugkom sodat hy en sy mense kan eet.** (2005a:30)

But it is when it comes to hunting that Heitsi-Eibib really takes him in charge. It begins with small buck – oribi, grysbok, suni, steenbok (**never a hare, as this repulsive creature with its split lip is the messenger of death**). These he catches in ingenious traps. **Then**

**follow larger antelopes:** springbok, **blesbok**, hartebeest. **Heitsi-Eibib helps him carry those** home, so that **there will be food for him and his people.** (2005b:25)

Die oortuiging dat hase die tyding van die dood bring, weerhou Cupido daarvan om hulle te jag. Die haas word in die Engelse teks as 'n "repulsive creature" beskryf, en die Afrikaanse teks voeg by dat sy lip "deur die Maan self gesplyt is". Hierdie gegewe dra by tot die mite en misterie van die haas en is 'n voorbeeld van die vermenging van die magiese en mitiese wat Brink dikwels in die roman gebruik. Die rol wat die haas speel in die bring van die boodskap van die dood word op subtiele wyse verskillend aangebied in die twee weergawes van die teks. In die Engelse teks word daar genoem dat die haas die "messenger of death" is, terwyl die haas in die Afrikaanse teks die "tyding van die dood" bring. Albei frases kan op twee wyses geïnterpreteer word, naamlik dat die haas die boodskap oordra dat die dood waarskynlik naby is, of dat die haas die dood se boodskapper is en dus namens die dood die tyding oordra. Met die gebruik van die frase "messenger of death" in die Engels wil dit voorkom of die tweede interpretasie moontlik bedoel word, terwyl die eerste interpretasie in die Afrikaans met die frase "bring die tyding van die dood" waarskynliker voorkom. Die dubbelsinnigheid in albei weergawes dra egter weer eens by tot die magiese kwaliteit van die haas. Die spel tussen die natuurlike en die bonatuurlike – in hierdie geval doodgewone verskynsels soos die maan en die haas met buitengewone magte – word dus ook in hierdie voorbeeld beklemtoon.

In die voorbeeld word daar ook verwys na die bokke wat Cupido jag. Hy begin naamlik eerstens met "klein bokkies", oftewel "small buck", en beweeg later aan na "groteres". In die Engelse teks word die betekenis duideliker gemaak en daar word gespesifiseer dat hy later "larger antelopes" jag. In albei tekste word die boksoorte gespesifiseer, wat die natuurlike omgewing beklemtoon. Die Afrikaanse name van die meeste van die boksoorte wat genoem word, word algemeen ook in Engels gebruik. In sommige gevalle, byvoorbeeld met verwysing na "blesbok", bestaan daar ook 'n Engelse weergawe van die naam van die boksoort – "blesbuck" in hierdie geval. Brink besluit om die Afrikaanse naam in die Engelse teks te behou. Die gebruik van hierdie diernaam in die Engelse teks is dus nie op sigself noodwendig 'n aanduiding van 'n doelbewuste tegniek wat Brink gebruik nie. Tog anker hulle die Engelse teks in die milieu, en die gebruik van hierdie name het moontlik wel tot 'n mate 'n vervreemdende effek, veral vir die buitelandse leser van die Engelse teks. Interessante nuanseverskille kom tussen die Afrikaanse en Engelse weergawes van die teks voor in die laaste sin in die voorbeeld. In die Afrikaanse teks "dra Heitsi-Eibib" die bokke vir Cupido huis toe, terwyl hy in die

Engelse teks “helps him carry”. Die frase “wanneer hy uit die veld terugkom” in die Afrikaanse teks kom nie in die Engelse teks voor nie. Die Afrikaanse teks noem dat die bokke sorg dat Kupido “en sy mense kan eet”, terwyl daar in die Engelse teks beklemtoon word dat “there will be food for him and his people”. Die Afrikaanse teks beklemtoon dus die handeling van eet, terwyl die Engelse teks meer klem op die voorsiening van kos plaas.

In die voorbeeld hier onder word die tydperk beskryf toe Kupido en Anna, kort ná hulle nag saam waarna reeds in 'n vorige voorbeeld verwys is, begin saamwoon. Daar word melding gemaak daarvan dat Anna 'n slaaf was, en dat onderhandelinge met haar eienaar daarom nodig was sodat sy by Kupido kon gaan woon. Die verwysing na slawerny beklemtoon die milieu van die roman.

Nadat Kupido Kakkerlak en Anna Vigilant mekaar **as man en vrou geëien het**, begin hulle **saamwoon** op die plaas teen die Tandjiesberg.

**Eers moes daar onderhandel word** tussen die man vir wie Kupido gewerk het en die boer by wie Anna ingeboek was nadat hy haar as kind in die Boesmanland **gaan vang** het. Gegewe haar verdienste as seepkoker was hy glad nie geneë om haar te laat loop nie. Maar Kupido se baas het 'n saer nog nodiger gehad en nadat hy 'n streep slim berekeninge oor Anna se waarde gemaak het, en ná 'n klompie **maande van oor en weer praat en 'n paar lelike dreigemente** is daar tot 'n vergelyk gekom en het 'n **aardige klomp riksdalders, vee** en graan van eienaar verwissel. (2005a:68)

Once Cupido Cockroach and Anna Vigilant **have come together as man and wife**, they **begin their connubial life** on the farm against the Tandjiesberg. **There have to be negotiations** between the farmer who hired Cupido and the man with whom Anna had been indentured **since he first caught her** in the Boesmanland as a child. In view of her earnings as a soap boiler he is reluctant to let her go. But Cupido's Baas desperately needs his sawyer, and after making some shrewd calculations about Anna's worth, and several **months of bargaining during which a number of foul threats are traded**, a deal is struck and a **fair amount of rix-dollars, draught oxen** and wheat change hands. (2005b:71)

In die Afrikaanse teks word daar genoem dat Kupido en Anna “mekaar as man en vrou geëien het”. Die Engelse teks sê hulle “have come together as man and wife”. Die Engelse teks het 'n formeler toon, wat ook beklemtoon word in die frase “begin their connubial life”, teenoor “begin [...] saamwoon” in die Afrikaanse teks. Die gebruik van die woorde “wife” en “connubial” hou konnotasies met die huwelik in wat nie tot dieselfde mate in die Afrikaanse teks voorkom nie. Die tekste noem dat onderhandelings moes plaasvind sodat Anna en Kupido

saam kon woon. Met die gebruik van die woord “eers” in die Afrikaanse teks, word die onderhandelings as voorwaarde uitgebeeld – as ’n handeling wat moes geskied vóór die paartjie kon saamwoon. In die Engelse teks word daar genoem “there have to be negotiations”. Die frase op sigself klink lomp en die Engelse sin is weer eens formeler as die ooreenstemmende sin in die Afrikaanse teks. Met die gebruik van die naamwoord “negotiations” val die fokus die beskrywing van die gebeure, terwyl die Afrikaanse teks ’n werkwoordelike frase gebruik en groter klem op die handeling plaas: “eers moes daar onderhandel word”. Die gebruik van die frase “gaan vang” in die Afrikaanse teks is meer beskrywend en beklemtoon die aspek van slawerny sterker as in die Engelse teks, waar daar genoem word dat die man “first caught [Anna]”. Deur die gebruik van die frase “gaan vang” in die Afrikaanse teks, in plaas van “gevang”, word daar geïmpliseer dat die man spesifiek na die Boesmanland gegaan het om vir hom ’n slaaf te vang. In die Engelse teks het die gebruik van “first caught her” in plaas van ’n frase soos “first went to catch her” nie dieselfde implikasie nie. In die Afrikaanse teks word daar genoem dat “’n klompie maande van oor en weer praat” verloop het en “’n paar lelike dreigemente” uitgeruil is. In die Engelse teks word daar verwys na “several months of bargaining during which a number of foul threats are traded”. In hierdie geval is die Engelse teks weer formeler en selfs omslagtiger as wat in die Afrikaanse teks die geval is. Uiteindelik word ’n ooreenkoms bereik, ná “’n aardige klomp riksdalders, vee en graan van eienaar verwissel”. In die Engelse teks word die tipe vee gespesifiseer, naamlik “draught oxen”. In albei tekste staan hierdie verkooptransaksie – die uitruil van goedere in ruil daarvoor dat Anna by haar man kan gaan woon – in kontras met hoe haar eienaar haar as kind bekom, of “gaan vang” het.

#### d) Kenmerkende taalgebruik

In *Bidsprinkaan / Praying mantis* maak die karakters nie van ’n spesifieke streekstaal gebruik nie, maar veral in die dialoog is die woorde en uitdrukkings wat gebruik word dikwels tipies van die spreektaal. Sodoende word daar ook onderskeid getref tussen die taalgebruik van karakters soos Kupido, sy eerste vrou Anna, en sy tweede vrou Katryn aan die een kant, en die sendeling James Read aan die ander kant. Read, wat in die tweede deel van die roman as verteller optree, se taalgebruik is formeel, soos die voorbeeld hier onder toon.

Die enigste **trooswoorde** waartoe ek my in daardie tyd van **duisternis** en onbegrip kon wend, was in die tweede boek van Samuel: *Weet gij niet, dat te dezen dage een vorst, ja, een groote in Israël gevallen is?* Maar woorde – selfs die **Woord van God**, moet ek **tot my skande bely** – was in daardie **donker dae** van weinig **troos**. (2005a:161-162).

The only **words of comfort** I could turn to in that time of **obscurity** and incomprehension were in the second Book of Samuel: *Know ye not that there is a prince and a great man fallen this day in Israel?* But words – even, I confess, **the words of Holy Writ** – were of little **comfort** to me in those **dark days**. (2005b:177)

Die “tyd van duisternis en onbegrip” waarna Read hier verwys, dui op die tydperk kort ná die dood van eerwaarde Van der Kemp, wat vir Read ’n mentor en vaderfiguur was. In die Engelse teks noem hy dit ’n tydperk van “obscurity and incomprehension”. Hoewel die woorde “duisternis” en “obscurity” wel in sekere betekenissinne oorvleuel, word daar in die Afrikaanse teks groter klem gelê op die idee van “donker” – wat versterk word met die verwysing na “donker dae” in die laaste sin van die uittreksel. Dit wil voorkom of Read se depressiewe gemoedstoestand meer in die Afrikaanse teks benadruk word. In die Engelse teks val die fokus tot ’n groter mate op die idee van “incomprehension” – met “obscurity” wat ook kan verwys na iets wat moeilik is om te verstaan of te sien.

Read noem dat die enigste troos wat hy in hierdie “donker dae” kon vind in die Bybel was. Die verwysing na “troos” en “comfort” word in albei tekste twee keer in die uittreksel herhaal, en beklemtoon in albei gevalle Read se troosteloosheid. In die romans word daar dikwels uit die Bybel aangehaal. In die Afrikaanse teks, soos die voorbeeld hier bo aantoon, word daar telkens uit ’n Nederlandse vertaling van die Bybel aangehaal – ooreenstemmend met die tyd waarin die roman afspeel, naamlik vóór die verskyning van die eerste Bybelvertaling in Afrikaans in 1933. Die Engelse teks haal uit die King James-weergawe aan. In die Afrikaanse teks verwys Read na die “Woord van God”, ’n frase wat in die Engelse teks as “the words of Holy Writ” weergegee word. Hy erken dat selfs die “Woord van God” hom nie kon troos in sy hartseer nie. In die Afrikaanse teks word daar aangedui dat Read hierdie erkenning “tot [sy] skande bely”, ’n frase wat nie in die Engelse teks voorkom nie. In hierdie uittreksel verteenwoordig hierdie weglating in die Engelse teks die grootste verskil tussen die twee weergawes onderling.

In die konteks van *Bidsprinkaan / Praying mantis* is dit nie net die Woord van God wat in die roman van belang is nie, maar ook die woord *aan* God. In die geval van *Kupido* begin hy ná

sy bekering gereeld aan God briewe skryf. Die voorbeeld hier onder is 'n uittreksel uit wat in die roman beskryf word as sy “laaste brief aan God”:

**Waarde Geliefde Eerwaarde God**

Jy wat die mense en die **klippers** gemaak het en **hulle gemaak aanteel het** en hulle met mekaar geleer praat het

Jy wat in die **Rooi Hemel** van die dagbreek woon **en wat partykeers leeu is en partykeers boom en partykeers mens**

Jy wat water in wyn verander en siekes gesond maak en dooies laat loop

Jy wat vir Gaunab op die heup geslaan het dat hy **kruppel raak en afdood** en nou lekker brand in die hel van vuur en swael:

**Kyk, dit is nie dat ek klae nie** maar jy het nie **Reg** met my gemaak nie en vandag moet Jy my uithoor want dis my heel laaste stuk **Papier** die. (2005a:242)

**Dearest Beloved Revrend God**

You who made people and **stones** and caused them to multiply and taught them to talk **among themselves**

You who live in the **Red Sky** of dawn and **sometimes come to us in the shape of a Lion** and **sometimes as a Tree and sometimes as a Man**

You who can turn water into wine and heal the sick and wake up the dead

You who struck Gaunab on the hip to cripple him and **cause him to die** and have a good burn in the hell of fire and brimstone:

**It is not that I want to complain** but God you were **Not fare** to me and today You must **Lissen** to me **Because** this is my last sheet of **Paper**. (2005b:270)

Kupido begin baie van sy briewe in die roman met 'n formele aanhef soortgelyk aan die “Waarde Geliefde Eerwaarde God” wat in hierdie voorbeeld gebruik word. In die Afrikaanse teks verleen die gebruik van “waarde” 'n besonder formele toon aan die brief. In die Engelse teks begin hy met die meer gebruiklike “dearest”. Hy verwys in die Afrikaanse teks na “Eerwaarde God” en in die Engelse teks na “Revrend God”. Dit is opvallend dat Kupido se brief in die Engelse teks op 'n aantal plekke in die voorbeeld spelfoute bevat, iets wat nie in die Afrikaanse teks voorkom nie. Behalwe “revrend” skryf hy ook “fare” in plaas van “fair”, en “lissen” in plaas van “listen”. In die Afrikaanse teks gebruik hy in sy brief woordvorme wat kenmerkend is van die spreektaal, byvoorbeeld “klippers” en “partykeers” of verouderde woordvorme soos “klae”, maar daar kom nie spelfoute voor nie. Verder is dit interessant om op te merk dat Kupido se gebruik van hoofletters in die Engelse teks op plekke meer lukraak

voorkom as wat in die Afrikaanse teks die geval is: Hy gebruik byvoorbeeld hoofletters vir “lissen” en vir “because”.

Hierdie uittreksels toon ook, soos daar in vorige voorbeelde hier bo aangedui is, dat die Engelse teks oor die algemeen ’n formeler toon as die Afrikaanse teks het. So byvoorbeeld verwys Kupido in sy lofrede daarna dat God “die mense en die klippers gemaak het en hulle gemaak aanteel het”. In die Afrikaanse teks verleen die herhalende “gemaak het en gemaak aanteel het” ’n bykans liriese kwaliteit aan die teks, wat nie in die Engelse weergawe voorkom nie. In die Engelse teks word dit: “made people and stones and caused them to multiply”. Die frase “caused them to multiply” is aansienlik formeler as “gemaak aanteel”, waar laasgenoemde frase as plat beskou kan word. Die gebruik van “stones” in die Engelse teks teenoor “klippers” in die Afrikaanse teks is eweneens formeler, en dieselfde geld “cause him to die” teenoor “dat hy [...] afdood”. In die laaste paragraaf spreek hy God direk aan wanneer hy sê “kyk, dit is nie dat ek klae nie”, wat ’n informele en bykans intieme toon het, terwyl hy in die Engelse teks beklemtoon “it is not that I want to complain”. Laastens is die gebruik van die informele aanspreekvorm “jy”, hoewel tog met ’n hoofletter, verder ’n merker van informaliteit in die Afrikaanse teks.

In die bogenoemde voorbeeld is daar aangetoon dat Kupido se brief in die Engelse teks spelfoute bevat, terwyl dit nie in die Afrikaanse teks die geval is nie. In die uittreksel hier onder kom ’n vergelykbare voorbeeld voor waar Katryn se taalgebruik slegs in die Engelse teks grammatikafoute het:

“Jy moet weer ’n boodskap vir daardie nuwe sendeling stuur **wat hulle van praat**. Wat is sy naam? By Kuruman. Moffat, is dit nie?”

“Ja, Moffat. Ek het al vier keer boodskappe gestuur.” Hy trek sy skouers op. “Hy het seker baie om te doen.”

“Hy is te vernaam vir jou, dis wat hy is.”

“Hulle sê hy’s nog baie jonk.”

“Piskannetjie. ’n Snotkop.”

“Jy kan nie só praat oor ’n man van God nie, Katryn.”

“Hy maak nie soos ’n man van God nie. Hy kon jou lankal kom sien het. **Jy’s baie langer** by die Genootskap as hy. Jy was ’n sendeling **toe hy nog pram gesuig** het.” (2005:219)

‘You must send another message to that new missionary **they talking about**. What’s his name? The one at Kuruman. Isn’t it Moffat?’

‘Yes, Moffat. I already sent four messages.’ He shrugs. ‘He must be a very busy man.’

‘He is too important for you, that’s what he is.’

‘They say he is still very young.’

‘Little piss-can. A snothead.’

‘You mustn’t say such things about a man of God, Katryn.’

‘He doesn’t act like a man of God. He could have come to see you long ago. **You been with** the society much longer than he. He was **still sucking his mother’s teat** when you were already a missionary.’ (242)

In hierdie uittreksel verwys Katryn na Moffat as die sendeling “wat hulle van praat” in die Afrikaanse teks. In die doelteks is hy “the new missionary they talking about”. Die frase “wat hulle van praat” sou in Afrikaans as ’n taalafwyking beskou kon word – “waarvan” sou in hierdie geval die standaardvorm wees. Soos Carstens (1994:239) aandui, is taalafwykings egter nie taalfoute nie en die sin bly steeds grammatikaal korrek. In die Engelse teks kan die weglaat van die werkwoord egter wel as ’n taalfout beskou word wat veroorsaak dat Katryn se sin ongrammatikaal is. Dieselfde geld die laaste sin in die uittreksel, waar Katryn vir Cupido sê: “Jy’s baie langer by die Genootskap”. In hierdie geval is die Afrikaanse frase grammatikaal korrek en daar kom geen taalafwykings voor nie. In die Engelse teks is die werkwoordfrase onvolledig. Katryn sê naamlik: “You been with the society much longer”. Die weglaat van “have” veroorsaak dat die frase in die Engelse teks ongrammatikaal is. Dit is opvallend dat Brink Katryn se taalgebruik in die Engelse teks op hierdie manier uitbeeld, terwyl die meer kenmerkende aspek van haar taalgebruik in bogenoemde voorbeeld waarskynlik eerder haar gebruik van plat woorde soos “piskannetjie”, “snotkop” en “pram” is. In die Engelse teks word ooreenstemmende weergawes van hierdie woorde ook gebruik.

Dit is opvallend dat Brink ’n soortgelyke tegniek gebruik in *Kennis van die aand* wanneer hy karakters soos Josef se ma en Ursula se dialoog in Engels vertaal. Soos in afdeling 4.3.2.4 (d) aangetoon word, wil dit voorkom of Brink dikwels ongrammatikale taalgebruik in Engels gebruik om kenmerkende Afrikaanse spreektaal of streekstaal weer te gee.



#### 4.3.2.6 Samevatting

Op 'n stadium in *Praying mantis*, op pad na Algoabaai, sê eerwaarde James Read oor die klipbestrooide landskap waardeur hulle trek dat hulle verkeer het in “an extraordinary, almost exultant, sense of being in a space suspended between heaven and hell, where one’s presence, in some wholly inexplicable way, mattered.” Vir Harrison (2005) skemer Brink se stem deur in die vertelling wanneer hy hierdie soort idees konfronteer. Harrison (2005) meen dat dit Read, die “puzzled Lutheran”, se stem is wat dikwels namens Brink, “puzzled feminist, magic realist and tireless advocate of a new South Africa” praat. Hoewel dit literêr gesproke problematies is om die stem van 'n skrywer met die stem van 'n verteller in 'n narratief te verwar of selfs in verband te bring, raak Harrison in bogenoemde aanhaling wel 'n belangrike punt aan. Brink, die “tireless advocate of a new South Africa” soos Harrison (2005) na hom verwys, konfronteer in sy romans ná apartheid steeds die uitdagings wat die land in die gesig staar. Brink (aan Koval 2006 ) verwoord dit soos volg:

But I think, especially since the political changeover in the country started just over ten years ago, when the urgency of writing about the socio-political scene-about apartheid-was receded to a certain extent, even though one has to recognise that a changeover is never complete and we are still carrying with us so much of the burden of the past that a lot remains to be resolved, also through writing. But there was a new sense of inner freedom, of being able simply to sit down and indulge, perhaps, by writing whatever one felt like writing at a given moment without feeling obliged to oneself or to anyone outside to write specifically this and not about anything else.

In *Bidsprinkaan* en *Praying mantis* spits Brink hom toe op die bevraagtekening van “die werklikheid, waarheid en geskiedenis” (Anker 2008:18) en op die moontlikheid wat die roman bied om ook stemme te gee aan “dié wat deur die amptelike geskiedenis verswyg is” (Anker 2008:18-19). Met sy tweetalige publikasie word hierdie stemme nie slegs in Suid-Afrika gehoor nie, maar ook in die buiteland, en Brink ontgin dus die potensiaal van die narratief om alternatiewe weergawes van die geskiedenis, in hierdie geval, te ontdek.

Burger (2007:91) verwys na Vintges se argument dat daar dikwels, nadat “onderdrukkende universele diskoerse” agtergelaat is, 'n “soort magteloosheid”, 'n “politieke onmag” ontstaan. Volgens hom is een moontlike reaksie hierop om “bloot aan te hou om nog meer en meer alternatiewe verhale te vertel”. Brink ontgin hierdie reaksie in sy postapartheidsromans in wat

beskou kan word as sy poging om die sin van “politieke onmag” in postapartheid-Suid-Afrika te besweer. Deur die skep van alternatiewe – die vertelling en hervertelling van verskillende stories – ontstaan die moontlikheid dat “diegene wat deur ’n vorige vertelling gemarginaliseer of uitgesluit is, ’n geleentheid kry om ingesluit te word”, soos Burger (2007:91) dit stel. Sodoende word ’n “bevryding uit ’n enkele, oorheersende, uitsluitende verhaal” (Burger 2007:91) dus moontlik. Burger (2007:82) beklemtoon dat die ontginning van die moontlikheid dat alles deur vertelling tot bestand gebring kan word ’n belangrike tema is wat in Brink se hele oeuvre teenwoordig is. Binne die konteks van Brink se habitus (vergelyk afdeling 3.3) sou daar geargumenteer kon word dat die ontginning van die moontlikhede van vertelling sentraal was in feitlik elke sfeer van Brink se literêre handeling – as skrywer en vertaler, maar ook as akademikus, letterkundige, politieke kommentator, ensovoorts.

In sowel *Duiwelskloof / Devil's valley* as *Bidsprinkaan / Praying mantis* maak Brink van hierdie tegniek van verskillende, dikwels teenstrydige, vertellings gebruik om uiting te gee aan die behoefte van, soos hy aan Koval (2006) sê, “exploring the world today – and South Africa today – against the much larger historical background”. Die terugreik na die geskiedenis – “to delve into the stories of the past and look at possible beginnings”, meen Brink (in Koval 2006), is fundamenteel vir ’n beter en meer volledige verstaan van die wêreld. Hiermee beklemtoon Brink wat hy vroeër ook gesê het oor die mag van vertelling: “We can only manage the world once it has been storified” (Maree 1999).

#### 4.4 Samevatting

Hoewel die bespreking van die voorbeelde in hierdie hoofstuk dikwels fokus op die verskille tussen die Afrikaanse en Engelse weergawes van Brink se romans, is dit belangrik om op te merk dat die voorbeelde telkens ook die mate van ooreenstemming tussen die twee weergawes van 'n teks toon. Dit geld nie net die selfvertalings wat in die eerste afdeling hier bo bespreek is nie, maar ook die tekste wat produkte van Brink se gelyktydige tweetalige skryfproses verteenwoordig. Die vergelyking tussen die Afrikaanse en Engelse tekste toon, in al die gevalle wat hier bo ondersoek is, dat die twee weergawes van 'n roman telkens besonder nou ooreenstem – hetsy 'n betrokke weergawe as 'n vertaling beskou word al dan nie. In die gevalle waar vertaling wel ter sprake is, te wete *Die ambassadeur / The ambassador* en *Kennis van die aand / Looking on darkness*, is sodanige afleiding waarskynlik nie verbasend nie. Wanneer 'n teks as 'n vertaling bestempel word, word daar dikwels die verwagting geskep dat daardie teks in 'n verhouding tot 'n bronteks staan waarmee dit in 'n mindere of meerdere mate ooreenstemming sal toon. Die tradisionele beskouing van vertaling wat, soos Delabastita (2008:243) dit verwoord, “a binary relationship of unidirectional dependence and alleged equivalence between source text and target text” veronderstel, is algemeen – veral, hoewel nie uitsluitlik nie, buite die vertaalkunde.

Wanneer spesifiek selfvertaling ter sprake kom, word die ooreenstemming tussen die bronteks en die doelteks, sowel as die terme “bronteks” en “doelteks” self egter bevraagteken. Grutman (2009:257) beskou selfvertaling as 'n dubbele skryfproses eerder as 'n stapsgewyse lees- en skryfhandeling soos ander vertalings en daarom word daar minder voorkeur aan die oorspronklike teks gegee. Die onderskeid tussen bronteks en doelteks vervaag dus wanneer selfvertaling ter sprake is, en selfvertalers hoef hulle dus nie streng aan 'n bronteks gebonde te voel nie. Myns insiens is die opmerking wat hier bo gemaak is, naamlik dat vertaling 'n mate van ooreenstemming tussen bron- en doelteks voorveronderstel egter steeds in die geval van selfvertaling van toepassing, veral, soos genoem, buite die vertaalkunde. Die konnotasies wat aan die begrip “vertaling” geheg word skep verwagtinge by lesers en verleen 'n spesifieke status aan 'n teks. Selfs al is die skrywer van die oorspronklike teks ook die vertaler, bly 'n selfvertaling – waar die teks wel 'n selfvertaling genoem word (vergelyk die bespreking van tweetalige skryf hier onder) – 'n *vertaling*.

Die afleidings wat uit die bespreking van Brink se selfvertalings – *The ambassador* en *Looking on darkness* gemaak kan word, toon dat hierdie aanname, minstens spesifiek in Brink se geval, geldig is. In die voorwoord tot die hervertaling van *Die ambassadeur*, waar hy teoreties die kans gehad het om die grense tussen oorspronklike en vertaling selfs verder oor te steek as met die eerste vertaling, sê Brink (1985:10) dat die hervertaling ’n “entirely new translation” is, wat die gevolg is van “extensive revision of the text itself”. Hoewel die bespreking van die tekste toon dat die hervertaling meer van die bronteks verskil en meer daarvan afwyk as die eerste vertaling, is die verskille myns insiens nietemin nie so ingrypend as wat met bogenoemde frases, “entirely new translation” en “extensive revision” geïmpliseer word nie. Brink (1985:10) verskaf ’n rede hiervoor – hy was in die versoeking om ’n volledige herskrywing te onderneem, maar hy het doelbewus besluit om eerder “the essence of the novel in its original context” te behou. Ook met *Looking on darkness*, waar Brink die politieke situasie in Suid-Afrika wat in die roman uitgebeeld word deur middel van die vertaling aan die buitewêreld bekend wou maak, toon die vergelyking tussen die bron- en doelteks dat Brink baie – selfs verbasend baie – getrou aan die Afrikaanse bronteks bly. Hoewel hy die kans gehad het om in die vertaling méér klem te lê op van die onregverdigheide en grusaamhede wat tydens die apartheidsbestel algemeen voorgekom het – hy kon dit deur middel van selfvertaling selfs op sensasionele wyse doen – wyk die vertaling in hierdie verband nie beduidend van die bronteks af nie. Brink behou hier dus ook die “essence of the novel in its original context”, soos wat sy uitgangspunt by die hervertaling van *The ambassador* was. Brink se selfvertalings is in wese dus steeds *vertalings* wat baie nou met hulle brontekste ooreenstem, selfs al het hy as selfvertaler teoreties die vryheid gehad om die grense in hierdie verband te toets (vergelyk ook Boyden en De Bleeker 2013:180).

Die tekste wat Brink ná die publikasie van *Looking on darkness* in sowel Afrikaans as Engels publiseer, verskil van bogenoemde selfvertalings in een belangrike en deurslaggewende opsig. Brink beskou hierdie tekste – waarby *Duiwelskloof / Devil’s valley* en *Bidsprinkaan / Praying mantis* ingesluit is – nie as vertalings nie. Die twee weergawes van elke roman word nêrens vertalings genoem nie, hulle bevat geen verwysings na mekaar nie en word as volledig outonome werke gepubliseer. Die rede hiervoor, volgens Brink (vergelyk byvoorbeeld Brink 2009a:13, en Beale 2009), is omdat sy kreatiewe proses ontwikkel het in ’n gelyktydige tweetalige skryfproses wat vir hom ’n ander proses as vertaling is. Met bogenoemde gegewens in gedagte, asook Brink (2009b:13) se opmerking dat die twee weergawes van sy romans soms

aansienlik van mekaar verskil, word die verwagting geskep dat dit wel so sal wees – dat daar beduidende verskille tussen die Afrikaanse en Engelse weergawes van sy tweetalige romans sal wees. Die bespreking van *Duiwelskloof / Devil's valley* en *Bidsprinkaan / Praying mantis* hier bo dui egter daarop dat dit nie die geval is nie. Daar is wel verskille tussen die twee weergawes van die romans – in sommige gevalle kom (in enkele gevalle) tonele, maar meer dikwels spesifieke verwysings of sinsnedes, in net een weergawe voor. Soms word bepaalde gegewens meer of minder eksplisiet in die een weergawe aangebied. Die verskille is myns insiens egter nie meer beduidend of ingrypend as die verskille tussen die twee weergawes van Brink se selfvertalings nie, desondanks Brink se aandrang dat verskillende prosesse (vertaling teenoor gelyktydige tweetalige skryf) ter sprake was.

Dit is belangrik om te beklemtoon dat hierdie studie slegs op twee produkte van Brink se gelyktydige tweetalige skryfproses fokus, en dat die gevolgtrekkings wat gemaak word dus nie noodwendig vir al sy tweetalige romans geldig is nie. Die doel is hier, soos dit in die inleidende hoofstuk uiteengesit word, om 'n vergelyking te tref tussen tekste wat, volgens Brink se beskouing daarvan, produkte van verskillende kreatiewe prosesse verteenwoordig. Met die aanvang van hierdie studie was die hipotese dat daar groter ooreenstemming sal wees tussen Brink se tekste wat as selfvertalings beskou word – *Die ambassadeur / The ambassador* en *Kennis van die aand / Looking on darkness* – as tussen tekste wat nie as vertalings beskou word nie maar eerder as twee outonome werke. Die analyses van die korpustekste in hierdie hoofstuk het egter aangedui dat dit nie die geval is nie, en dat die moontlike motiverings vir verskille tussen tekste – waar motiverings wel voorgestel kan word – nie teruggespeur kan word tot die vertaal- of skryfproses self nie, maar meestal eerder tot ander faktore, byvoorbeeld sensuur, die verskillende lesers van die tekste, ensovoorts. Hierdie faktore is veelvoudig, en beklemtoon die belangrikheid van die konteks waarbinne tekste geskep en ontvang word.

## Hoofstuk 5: Brink as vertaler van ander skrywers se romans

### 5.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk fokus op Brink as *vertaler* van ander skrywers se romans deur spesifiek na sy vertaling van romans uit Engels in Afrikaans sowel as uit Afrikaans in Engels te verwys.<sup>73</sup> Soos in die eerste hoofstuk aangedui, (vergelyk afdeling 1.6) word uittreksels uit die korpustekste geanaliseer om ondersoek in te stel na Brink se vertaalbenadering wanneer hy die werk van ander skrywers vertaal.

Soos in die vorige hoofstuk (vergelyk afdeling 4.1), word daar hier gefokus op spesifieke uittreksels uit die korpustekste wat die verband tussen die bron- en doelteks, en met spesifieke verwysing na die geïdentifiseerde onderafdelings, illustreer. Die metodologiese benadering met verwysing na die keuse van teksgedeeltes vir analise aan die hand van spesifieke aspekte van die teks en die konteks, stem in hierdie hoofstuk weer eens ooreen met die benadering wat in die vorige hoofstuk gevolg is en wat in die eerste hoofstuk uiteengesit is (vergelyk afdeling 4.1 en 1.6).

Tekspaar	Kategorie			
	A	B	C	D
Huckleberry Finn / Huckleberry Finn	Vertelstyl: Kinderverteller	Religieuse elemente	Milieu	Kenmerkende taalgebruik
Brighton rock / Die eendstert	Vertelstyl: Misdaad	Religieuse elemente	Milieu	Kenmerkende taalgebruik
Ons is nie almal so nie / We're not all like that	Vertelstyl: Kinderverteller	Religieuse elemente	Milieu	Kenmerkende taalgebruik
Eilande / Islands	Vertelstyl: Historiese roman	Religieuse elemente	Milieu	Kenmerkende taalgebruik

Tabel 6: Kategorieë gebruik vir die ontleding van voorbeeldmateriaal in hoofstuk 5

<sup>73</sup> In hierdie hoofstuk word daar spesifiek op Brink as vertaler van ander skrywers se werk gefokus. Ten einde omslagtigheid in die formulering te vermy, is die titels van onderafdelings 5.2 en 5.3 onderskeidelik “Brink as vertaler uit Engels in Afrikaans” en “Brink as vertaler uit Afrikaans in Engels”. Wat die gebruik van die konsep “vertaler” hier betref, is dit belangrik om op te merk dat die titel van hierdie verhandeling “André P. Brink as vertaler” is. Binne die konteks van hierdie studie word die woord *vertaler* in die titel ’n sambreelterm wat selfvertaling en tweetalige skryf insluit.

In die eerste onderafdeling wat volg (afdeling 5.2) kom 'n bondige oorsig oor Brink as vertaler van romans uit Engels in Afrikaans aan bod. Daarna word sy Afrikaanse vertalings van twee Engelstalige romans – een Amerikaanse roman, te wete *The adventures of Huckleberry Finn* (hierna *Huckleberry Finn*) deur Mark Twain en een Britse roman, naamlik *Brighton rock* deur Graham Greene – bespreek. Die bespreking word chronologies volgens oorspronklike publikasiedatum gerangskik, dit wil sê die bespreking van *Huckleberry Finn* kom eerste aan bod, waarna Brink se vertaling van *Brighton rock* ondersoek sal word. Die onderafdeling word met 'n samevatting van voorlopige afleidings oor Brink se vertaalbenadering met vertalings uit Engels in Afrikaans afgesluit.

Die volgende onderafdeling (6.3) het Brink as vertaler van Afrikaanse romans in Engels as hooffokus. Hier word 'n samevatting van Brink se vertalings uit Afrikaans in Engels aangebied, waarna die analise van twee tekste aan bod kom. Daar word eerstens gefokus op Brink se Engelse vertaling van Jeanne Goosen se roman *Ons is nie almal so nie*, en daarna op sy vertaling van Dan Sleight se *Eilande*. 'n Samevatting van Brink as vertaler van Afrikaanse romans in Engels sluit die onderafdeling af.

'n Gevolgtrekking waarin daar oor Brink as vertaler van ander skrywers se romans besin word, met spesifieke fokus op sy vertaalbenadering(s) en vertaalstrategieë, dien as afsluiting vir hierdie hoofstuk. 'n Samevatting en vergelyking van die gevolgtrekkings oor Brink as vertaler en selfvertaler uit hierdie en die vorige hoofstuk kom in die slothoofstuk aan bod.

## 5.2 Brink as vertaler uit Engels in Afrikaans

Soos daar in afdeling 3.3.2.3 sowel as in addendum B aangedui word, het Brink verskeie tekste uit Engels in Afrikaans vertaal. Hieronder tel klassieke werke van Shakespeare, Lewis Carroll en C.S. Lewis en 'n aantal kinderverhale. Met verwysing na die aard van die korpus waarop daar in hierdie studie gefokus word, naamlik romans, is daar egter net twee vollengte-tekste wat vir insluiting in die korpus oorweeg kon word, naamlik Brink se vertalings van Mark Twain se *The adventures of Huckleberry Finn* en Graham Greene se *Brighton rock*.

Brink se vertaling van *Huckleberry Finn* verskyn in 1963, en *Die eendstert*, sy vertaling van *Brighton rock* in 1967. Die sestigerjare was een van Brink se produktiefste tydperke wat vertaling betref, soos addendum B aandui. In sy briewe aan Ingrid Jonker in veral 1963 verwys hy dikwels na van hierdie vertalings (vergelyk afdeling 3.4), en dikwels met 'n negatiewe ingesteldheid oor die werk, of 'n klem op die finansiële vergoeding wat hy vir 'n vertaling sou kon verdien. Ook in die vertalersnota wat hy by sy vertaling van Lewis Carroll se *Alice's adventures in Wonderland* insluit, meen hy dat daar min te sê is vir die vertaling van 'n Engelse teks in Afrikaans (vergelyk Brink 1965:7, asook afdeling 3.3.2.3).

In die onderafdeling wat volg, word daar ondersoek ingestel tot watter mate Brink wel die vertaalbenaderings volg waarna hy in voetnote en buitetekstuele bronne verwys (vergelyk afdeling 3.4) met verwysing na sy vertalings uit Engels in Afrikaans. In die daaropvolgende onderafdeling (vergelyk 5.3), waar sy vertalings uit Afrikaans in Engels aan bod kom, sal dieselfde gedoen word om uiteindelik die navorsingsvrae te beantwoord wat in afdeling 1.6 uiteengesit is.

### 5.2.1 The adventures of Huckleberry Finn / Die avonture van Huckleberry Finn

#### 5.2.1.1 Storielyn

*The adventures of Huckleberry Finn* speel in die VSA af, met die Mississippiriver wat 'n belangrike deel van die milieu vorm. Die hoofkarakter Huckleberry (Huck) Finn is die verteller in die roman, en sy kenmerkende taalgebruik is een van verskeie dialektiese vorme wat Twain



gebruik. Reeds in die eerste sin maak Huck melding van *The adventures of Tom Sawyer* (1876), 'n roman waarin hy reeds verskyn het. Huck spreek lesers direk aan en sê dat, indien hulle nog nie *The adventures of Tom Sawyer* gelees het nie, hulle nie van sy – Huck se – bestaan bewus sal wees nie. Hierdeur word die verband tussen die twee romans vir die leser duidelik gemaak, en die verhaal van Huck Finn word op 'n manier 'n voortsetting van Tom se verhaal, maar hier met Huck as fokuspunt (vergelyk ook Cox 1959:68). In *The adventures of Tom Sawyer* het Tom Sawyer en Huck 'n skat ontdek, en Huck het \$6 000 daarvoor ontvang. In *The adventures of Huckleberry Finn* is hierdie gegewe deurslaggewend. Huck se pa, Pap, ontvoer hom om Huck se geld in die hande te kry. Huck ontsnap deur te maak of hy dood is en besluit om weg te loop eerder as om terug te gaan na die weduwee Douglas by wie hy gewoon het toe Pap hom ontvoer het. Hy kom op 'n kano af en vaar met die Mississippirivier langs. Op sy vaart ontmoet hy vir Jim, 'n slaaf wat weggeloop het, en hulle twee word reisgenote wat op hulle vlot al met die rivier af vaar. Huck en Jim het 'n gedeelde behoefte aan vryheid; Huck wil ten alle koste ontsnap van sy pa en almal wat hom wou inperk en probeer opvoed, maar tydens hulle reis word Huck bewus van Jim se posisie en die onregverdigheid van die samelewing. Jim se plan is om genoeg geld te spaar om sy vrou te kan loskoop, sodat hulle saam kan werk en genoeg geld kan spaar om ook hulle twee kinders los te koop.

Huck en Jim beleef verskeie avonture op hulle reis – hulle kom op 'n huis met 'n dooie man af, hulle klim op 'n skeepswrak en word vir moordenaars aangesien, 'n stoomskip bots met hulle vlot en veroorsaak dat hulle mekaar verloor. Huck kry ook te doen met twee gesinne, die Grangerfords en Sheperdsons, wat in 'n vete gewikkel is en vind dan weer vir Jim. Huck en Jim ontmoet twee mans wat hulle onderskeidelik as 'n koning en 'n hertog voordoen en die dorp se mense om die bos lei met verskeie slinkshede. Hoewel Huck en Jim saam met die twee toneelstukke opvoer, begin Huck skuldig voel en hy verklap hulle planne om 'n gesin te beroof. Die koning en hertog kom egter weg en verkoop vir Jim, wat deur Tom Sawyer se oom en tante op hulle plaas gevange gehou word. Huck besluit dat hy Jim moet red en doen hom voor as Tom Sawyer om op die plaas te gaan kuier. Tom Sawyer self kom egter op die plaas aan en besluit om Huck te help om Jim te red. Hulle poging is suksesvol, maar 'n boer wat hulle agternasit skiet vir Tom in die been. Jim weier om die beseerde Tom alleen te laat en waak by hom tot 'n dokter kon help, maar hy word weer gevang en terugbesorg aan Tom se oom en tante. Hulle vind uit dat Jim Tom se lewe gered het, en erken dat Jim inderwaarheid vry is

omdat sy eienaar oorlede is. Aan die einde van die roman vertrek Jim om sy gesin te soek, terwyl Huck besluit dat hy weswaarts sal reis.

In *The adventures of Tom Sawyer* (Twain 1994:45-46) word Huck Finn soos volg beskryf:

Shortly Tom came upon the juvenile pariah of the village, Huckleberry Finn, son of the town drunkard. Huckleberry was cordially hated and dreaded by all the mothers of the town, because he was idle, and lawless, and vulgar and bad – and because all their children admired him so, and delighted in his forbidden society, and wished they dared to be like him. [...] Huckleberry was always dressed in the cast-off clothes of full-grown men [...]. Huckleberry came and went, at his own free will. He slept on door-steps in fine weather and in empty hogsheads in wet; he did not have to go to school or to church, or call any being master or obey anybody; he could go fishing or swimming when and where he chose, and stay as long as it suited him; nobody forbade him to fight; he could sit up as late as he pleased; he was always the first boy that went barefoot in the spring and the last to resume leather in the fall; he never had to wash, nor put on clean clothes; he could swear wonderfully. In a word, everything that goes to make life precious, that boy had. So thought every harassed, hampered, respectable boy in St. Petersburg.

Aangesien Huck as verteller en fokalisator in die roman optree en die alle gegewens en gebeure vanuit sy perspektief meemaak, vorm sy karaktereienskappe, sy kenmerkende taalgebruik en sy agtergrond 'n belangrike raamwerk waarbinne nie net die verhaal vertel word nie, maar ook op grond waarvan die leser sin maak van die gebeure en die konteks waarin hulle afspeel. Soos in die volgende onderafdeling gesien sal word, speel die aard van Huck se karakter 'n deurslaggewende rol in lesers se ervaring van – en tot 'n mate ook die sukses van – die roman.

### 5.2.1.2 Bespreking van die teks

*The adventures of Tom Sawyer* en *The adventures of Huckleberry Finn* is geskryf deur Mark Twain (1835–1910), die skuilnaam van Samuel Langhorne Clemens, 'n Amerikaanse skrywer, joernalis en sosiale kritikus. Hoewel *The adventures of Huckleberry Finn* vandag as 'n klassieke werk in die Amerikaanse letterkunde beskou word, was dit kontroversieel toe dit in 1884 verskyn het. Verskeie biblioteke het die roman geweier en resensies in koerante was meestal skerp krities, met die uitsondering van enkele resensente wat Twain se vernuf en die potensiele bydrae van die roman tot die letterkunde kon raaksien. In 1939 publiseer Vogelback

'n invloedryke studie oor die publikasie en ontvangs van die roman, waarin hy 'n oorsig oor die vroegste resensies van die roman bied. Hy vind dat die meeste kritici die boek ongunstig ontvang het, dat hulle klaarblyklik onbewus was van die uitstekende karakterisering en beskrywings, die lewenskragtige styl, en van hoe toepaslik die pikareske struktuur van die roman vir die onderwerp en materiaal is (vergelyk Vogelback 1939:272). Vandag word *The adventures of Huckleberry Finn* egter as Twain se beste werk beskou en meer onlangste studies oor die ontvangs van die roman deur byvoorbeeld Fischer (1983:2) dui aan dat die vroeë resepsie van die werk minder eensydig krities was en dat daar meer resensies van die roman verskyn het as wat Vogelback in sy 1939-studie kon naspour.

In 'n soort voorwoord tot *The adventures of Huck Finn*, wat 'n "notice" genoem word, word lesers met die volgende woorde direk aangespreek:

Notice: Persons attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted; persons attempting to find a moral in it will be banished; persons attempting to find a plot in it will be shot.

By order of the author,

Per G.G., Chief of Ordnance.

Hierdie kennisgewing word gevolg deur 'n verklaring deur die skrywer self oor die gebruik van dialekte in die roman:

Explanatory

In this book a number of dialects are used, to wit: the Missouri negro dialect; the extremest form of the backwoods Southwestern dialect; the ordinary "Pike County" dialect; and four modified varieties of this last. The shadings have not been done in a haphazard fashion, or by guesswork; but painstakingly, and with the trustworthy guidance and support of personal familiarity with these several forms of speech.

I make this explanation for the reason that without it many readers would suppose that all these characters were trying to talk alike and not succeeding.

The Author

Doyno (1991:258) noem Twain se kennisgewing en verduideliking "two prefatory squibs" wat enersyds op die eenvoudige en onskuldige dui en speelsheid beklemtoon, maar waar daar

andersyds, veral in die verduideliking, tog melding gemaak word van die uitvoerige proses waardeur die verhaal “painstakingly” gefabriseer is:

Twain composed two prefatory squibs which assert, through humor, claims of artless entertainment and craftsmanlike authenticity. This claim is strategic because to deny meaning is to assert play rather than work, the nostalgia for childhood rather than the world of adulthood.

Met die kennisgewing, meen Doyno (1991:259), stel Twain voorwaardes vir en beheer hy toegang tot die wêreld wat in die boek geskep word. Twain gebruik ’n toon wat tegelykertyd amptelik en geestig aandoen, en wat ook in die verduideliking op ’n soortgelyke wyse vermeng word: Waar die eerste paragraaf soos ’n taalkundige ondersoek benader word, het die tweede paragraaf ’n grappige ondertoon van selfspot waar “The Author” weet dat sy lesers enige tekortkominge en onbevoegdheid sal raaksien en moontlik verkeerd kan interpreteer (vergelyk Doyno 1991:260). In hierdie twee afdelings word die lesers dus direk aangespreek en betrek by die teks, en die verantwoordelikheid vir hulle ervaring van die teks word tot ’n mate op die lesers self afgeskuif.

Twain se voorafnota beklemtoon verder ’n belangrike eienskap wat regdeur die roman opgemerk kan word. Hy skep ’n kontras, selfs ’n tweestryd, tussen speelsheid en erns. In die roman is daar voortdurend ’n teenstelling tussen humor en die gewigtige sosiale kwessies waarop die roman kommentaar lewer. So byvoorbeeld word daar ’n kontras geskep tussen Jim se taalgebruik (sien ook die bespreking van voorbeelde van kenmerkende taalgebruik in afdeling 5.2.1.5 hier onder) – wat in terme van uitspraak en grammatika as “ongeskoold” sou kon voorkom – en die insig en wysheid van sy lewensbeskouing. Soos Smith (1984:4) dit stel:

Twain adopts a strategy of subversion in his attack on race. That is, he focuses on a number of commonplaces associated with “the Negro,” and then he systematically dramatizes their inadequacy. He uses the term “nigger,” and he shows Jim engaging in superstitious behavior. Yet he portrays Jim as a compassionate, . shrewd, thoughtful, self-sacrificing and even wise man.

Volgens Mailloux (1985:108-109) hang die sukses van *Huckleberry Finn* – spesifiek as ’n “ideologiese drama” (my vertaling) – ewe veel van Twain se teks as van die leser se deelname af. Literêre tekste, aldus Mailloux, kan by die ideologiese retoriek van ’n bepaalde tydstip

betrokke wees as 'n onderwerp in die gesprek of as 'n deelnemer. As 'n deelnemer kan die literêre teks die retoriek van die oomblik opneem en dit op 'n fiktiewe verhoog plaas. Lesers word dus toeskouers van 'n retoriese uitvoering, maar soms, soos in die geval van *Huckleberry Finn*, word hulle ook akteurs in die drama waarna hulle kyk (Mailloux 1985:108). Die humor in die verskillende narratiewe in die boek – die geskiedenis, drome, stories en komplekse leuens – hang van die leser se persepsie van die fiktiewe spreker se doel af, maar ook van die teenstrydigheid tussen die spreker se verhaal en die “waarheid” soos die leser dit verstaan (Mailloux 1985:108). Ook die humor en die ideologiese punt van baie van die argumente in die roman steun op die leser se vermoë om die patrone van vals argumentering raak te sien, meen Mailloux (1985:109), veral deur die twyfelagtige bronne van gesag te identifiseer waarop die argumente hulle beroep, soos bygeloof, oordrewe romantisisme, geïnstusionaliseerde moraliteit en ook die rassitiese ideologie. Dit blyk dus dat die lesers van *Huckleberry Finn* op so 'n wyse by die verhaal betrek word dat hulle deelneem aan nie net betekenisvorming en interpretasie nie, maar ook aan 'n breër ideologiese gesprek.

### 5.2.1.3 Afrikaanse vertaling: *Die avonture van Huckleberry Finn* (1963)

'n Jaar ná die publikasie van *The adventures of Huckleberry Finn* in 1884 verskyn die eerste vertalings van die roman. Die spesifieke tydsgees en milieu, en veral die taalgebruik in die roman, bied besondere uitdagings aan vertalers en terselfdertyd ryke materiaal aan vertaalnavorsers. Studies oor die vertaling van die roman word steeds dikwels gepubliseer (vergelyk byvoorbeeld Ouyang en Li 2019, Thompson 2019, Fomeshi 2021 en Louis-Dimitrov 2022). In 'n beduidende hoeveelheid van sodanige studies val die fokus op die uitdaging wat Twain se gebruik van verskillende dialekvorme aan die vertaler stel. Ook vir Brink het hierdie kenmerk van die teks een van die grootste uitdagings in die vertaalproses verteenwoordig, soos later in hierdie onderafdeling bespreek word.

Brink se Afrikaanse vertaling van *Huckleberry Finn* verskyn in 1963 by John Malherbe-uitgewers. Op die voorblad verskyn die Afrikaanse titel van die roman en die naam van die skrywer, met 'n illustrasie van 'n seun wat op die grond tussen klippe en plante skuil. Op die titelblad van die 1963-uitgawe kom die frase “[v]ertaal deur André P. Brink” sowel as die besonderhede van die uitgewer voor. In 'n heruitgawe van die vertaling wat in 1981 verskyn, word daar op die voorblad aangedui die teks is “[v]ertaal deur André P. Brink”. Die prominente

posisie van hierdie inligting bring mee dat Brink as vertaler baie sigbaar is (vergelyk die bespreking van die sigbaarheid van vertalers in afdeling 2.3.1). Hoewel Brink in 1963, met die verskyning van die eerste uitgawe van die vertaling, reeds in die Afrikaanse literêre wêreld begin opspraak maak het, hy is naamlik later in 1963 met die Eugène Marais-prys bekroon, was hy teen 1981 'n wêreldbekende literêre figuur. Die gebruik van Brink se naam op die voorblad van 'n teks sou op daardie stadium soos 'n bekende handelsmerk funksioneer – 'n verskynsel wat later deur Dan Sleight oor die Afrikaanse vertaling van *Eilande* bevestig sou word (vergelyk afdeling 5.3.2.3 hier onder). In Bourdieuse terme kan daar dus geargumenteer word dat Brink se simboliese kapitaal (vergelyk afdeling 3.2.3) bydra tot sy sigbaarheid as vertaler en dat, met die toename in simboliese kapitaal namate hy meer bekendheid verwerf en erkenning verkry het, sy sigbaarheid as vertaler dienoooreenkomstig toegeneem het.

Ander paratekstuele elemente wat deel van die Afrikaanse vertaling van die teks vorm, sluit in 'n omslagteks, 'n vertalersnota, sowel as 'n aanhangsel met die oorspronklike “onsterflike monoloog” wat in die bronteks deur die koning opgevoer word. Hierdie monoloog is 'n parodie van verskeie bekende Shakespeare-monoloë, en in sy vertalersnota meen Brink dat dit “net werklik in die oorspronklike vorm gewaardeer [kan] word – as die leser die reëls uit 'n reeks verskillende monoloë herken”. Brink vertaal hierdie monoloog in Afrikaans vir die vertaling self, “ter wille van die vlot lees”, maar ag dit tog “wys” om die brontekswaergawe as aanhangsel beskikbaar te maak.

In die eerste sin van sy vertalersnota beklemtoon Brink een van die grootste uitdagings wat vertalers van *Huckleberry Finn* in die gesig staar en waarna daar vroeër verwys is, naamlik die verskeidenheid dialekvorme – volgens Brink minstens sewe – wat in die roman gebruik word. Brink maak sy benadering tot die vertaling van die dialekvorme van meet af duidelik:

Om dit in Afrikaans te probeer weergee, sou òf op geforseerdheid òf op doodgewone belaglikheid moes uitloop. Daarom het ek Huck geen streektaal in die mond gelê nie, maar net gepoog om hom so vlot en gemoedelik moontlik te laat praat: 'n maklike seunstaal wat nie skroom om anglisismes of verkeerde sinskonstruksie te gebruik nie, maar wat ook nie opsetlik krom probeer wees nie. Selfs met Jim se taal het ek dié weg probeer volg – by hom in enigsins platter vorm, maar sonder om die verspotte mengelmoes te gebruik wat so dikwels in boeke as Bantoe-Afrikaans deurgaen. (Brink 1963:s.p.<sup>74</sup>)

---

<sup>74</sup> Brink se vertalersnota verskyn op 'n enkele bladsy tussen die titelblad en die eerste bladsy van *Die avonture van Huckleberry Finn*. Daar word geen bladsynommer aangedui nie.

Hiermee dui Brink aan dat hy een van die algemeenste benaderings tot die vertaling van dialek volg,<sup>75</sup> aldus Leppihalme (2000), en ook ’n benadering wat baie ander vertalers van *Huckleberry Finn* as die enigste uitweg beskou (vergelyk byvoorbeeld Herrera 2014), naamlik standaardisering. Brink se vertaalbenadering sluit verder ook aan by die sentrale en eeue-oue verdeling tussen ’n vertaling wat die bronteks woord-vir-woord volg, teenoor vertaling wat (“sense for sense”) die gevoel of boodskap van die bronteks probeer weergee (vergelyk ook die bespreking van die sigbaarheid van die vertaler in 2.3.1). Hy blyk ook die doelteksleser, wat vir hom “’n jong publiek” is, voortdurend in gedagte te hou:

Af en toe was ek verplig om eerder die atmosfeer as die letter te volg. Dit geld ook vir enkele woorde en verwysings wat té verwronge of obskuur was om vir die Afrikaanse leser iets te beteken. Om dieselfde rede het ek vir spesifiek Amerikaanse uitdrukings (“hookey”) tipies Afrikaanse ekwivalente gebruik (“stokkiesdraai); in plaas van “whippoorwil” te vertaal met “bokmelker”, wat dalk verwarrend kon wees, het ek daarvan net ’n “nagvoël” gemaak. (Brink 1963)

Brink se hoofbenadering is egter om “so ver as moontlik [...] die oorspronklike sinskonstruksie [te] handhaaf: die herhaling van een-en-dieselfde woord in dieselfde sin; die ritse *enne* en *toe*’s; die superlatiewe; die lang, littige sinne” (Brink 1963). Hy beklemtoon ook dat dit die taal in *Huckleberry Finn* is waarin die roman se “onsterflikheid” lê: “’n taal wat weergebaar is, maar onvertaalbaar”, en daarom, meen hy, kan hy slegs poog om ’n “oorsetting” te skep waardeur die “jong publiek”, die teikenlesers, toegang tot die verhaal kan kry, maar ook “[aangespoor kan word] om die oorspronklike te gaan lees” (Brink 1963).

Die doel van die beskrywing van Brink se Afrikaanse vertaling van *Huckleberry Finn* op die omslagteks is om die boek te bemark – om potensiële lesers aan te moedig om dit te koop en te lees. Die Afrikaanse doelteks word hier soos volg beskryf: “Met hierdie vloeiende, natuurlike vertaling maak [Brink] *Huckleberry Finn* toeganklik en geestesbesit vir duisende Afrikaanssprekende kinders wat dit nie met dieselfde oorgawe in Engels sou lees nie.” Met hierdie sin word die Afrikaanse *Huckleberry Finn* as ’n “vloeiende, natuurlike vertaling”

---

<sup>75</sup> Die vertaling van dialek is ’n subveld in die vertaalteorie waarvoor baie navorsing gedoen word en waarvoor daar dus verskeie bronne bestaan. Juis vanweë die uitdaging wat Twain se gebruik van verskeie dialekte in *Huck Finn* vir vertalers inhou, is hierdie teks ’n gewilde fokuspunt vir studies oor dialekvertaling. Weens ruimtebeperkings sal daar nie hier ’n diepgaande oorsig oor die vertaling van dialek – hetsy in den breë, of met verwysing na *Huck Finn* – verskaf word nie. Vir nadere besonderhede oor eersgenoemde, vergelyk byvoorbeeld Leppihalme (2000), Perteghella (2002) en Federici (2011). Herrera (2014) en Yu (2017), onder andere, fokus spesifiek op die vertaling van dialek in *Huck Finn*.

bestempel, ’n frase wat herinner Venuti (1995) se kritiek op “fluency”, hoewel Venuti meer spesifiek na vertalings in Engels vir Anglo-Amerikaanse lesers verwys (vergelyk ook afdeling 2.3.1). Aannames oor die potensiële doeltekslesers word ook gemaak, naamlik dat die teks op kinders gerig is. Die frase waarin sowel die motivering vir die vertaling as die profiel van die kinderlesers vasgevang word, “wat dit nie met dieselfde oorgawe in Engels sou lees nie”, is treffend. Daar kan geargumenteer word dat die gebruik van die woord “sou” ’n gebrek aan behoefte eerder as vermoë impliseer – dit dui moontlik op ’n aanname dat Afrikaanssprekende lesers die roman eerder in Afrikaans sou *wou* lees as in Engels. Gegewe dat die Afrikaanse vertaling in 1963 verskyn het, in wat as ’n bloeitydperk vir vertalings in Afrikaans beskou word (vergelyk Kleyn 2013:119), kan aanvaar word dat lesers ook gewoon daaraan was om toegang tot Afrikaanse vertalings van klassieke werke te hê.<sup>76</sup>

Vóór bogenoemde verwysing na die vertaling self, word daar op die omslagteks eers betreklik breedvoerig inligting oor Brink gegee, naamlik:

André P. Brink, dosent in Afrikaanse letterkunde aan die Universiteit Rhodes, Grahamstad, het op jeugdige leeftyd (hy is in 1935 gebore) reeds ’n skitterende loopbaan as die skrywer van nege boeke wat in druk verskyn het, w.o. romans, reissketse en dramas. Een van sy jongste werke word deur kritici bestempel as die “deurbraak van die Afrikaanse roman.”

Ná hierdie paragraaf word inligting oor Brink se akademiese loopbaan gegee, daar word genoem dat hy tyd in Frankryk deurgebring en aan die Sorbonne studeer het, en dat die Eugène Marais-prys aan hom toegeken is.

*Die avonture van Huckleberry Finn* is die eerste roman wat Brink uit Engels in Afrikaans vertaal. Vóór die verskyning daarvan in 1963 het hy reeds ’n aantal werke uit Frans in Afrikaans vertaal, en in 1963 verskyn daar ook sy Afrikaanse vertaling van Leonard Cottrell se geskiedkundige werk *The land of the pharaohs* (Cottrell 1960). Op 12 Mei 1963 skryf Brink aan Ingrid Jonker dat hy op daardie dag begin het met ’n vertaling van Cottrell se werk wat

---

<sup>76</sup> Brink se Afrikaanse vertalings van klassieke werke in veral die sestigerjare, van skrywers soos Lewis Carroll, Charles Perrault, C.S. Lewis, Henry James en Oscar Wilde, lewer ’n groot bydrae tot hierdie bloeitydperk. Soos daar in addendum B aangedui word, publiseer Brink 43 vertalings tussen 1962 en 1969.



dieselfde week nog voltooi moet wees “om by John Malherbe ’n tjek te kan kry” (sien Galloway 2015:54). Hy verwys daarna as “’n jeugboek oor argeologiese bedrywighede in Egipte”, en sê dit is “nogal interessant”, hoewel hy sy tyd “veel vrugbaarder sou kon deurbring”. Hierdie aanhalings bevestig weer eens, soos vroeëre hoofstukke aangedui is (vergelyk afdeling 3.4) dat Brink vertaling hoofsaaklik as ’n bron van inkomste beskou. Hoewel hy die werk by tye interessant vind, soos die aanhaling hier bo te kenne gee, skep hy telkens die indruk dat hy, indien dit nie vir hom finansiëel nodig was om vertalings te doen nie, hy dit nie sou doen nie.

#### *5.2.1.4 Konteks: Die Amerikaanse suide in die laat negentiende eeu*

Hoewel *Huckleberry Finn* in 1884 verskyn het, speel die verhaal in die tydperk tussen 1830 en 1840 in Missouri af – voor die Amerikaanse Burgeroorlog (1861–1865) en die afskaffing van slawerny in die land. Die milieu van die sogenaamde “deep south”, waar slawerny nog deel van die sosiale landskap gevorm het, vorm ’n belangrike agtergrond vir die verhaal, veral binne die politieke en sosiale strominge wat op daardie stadium spesifiek in – en met verwysing na – die suide aan die gang was. Budd (1959:222) stel dit soos volg:

The debate over the course of the New South, however, was an important factor in the novel's genesis. The book was begun in 1876, when this debate was already bitter, and was revised and finished between 1880 and 1883, when Twain was an active and sometimes angry commentator on the southerner's way of life and his peculiar institutions.

Twain was ook as joernalis by die politiek betrokke – hy het aan plaaslike en nasionale verkiesingsveldtoge deelgeneem, het dikwels briewe aan redakteurs geskryf waarin hy sy politieke en sosiale kommentaar duidelik gemaak het, en het gereeld na homself as ’n “statesman without salary” verwys (vergelyk Budd 1959:222). Dat Twain dus in sy romans politieke en sosiale kwessies sou aanroer, spreek dus amper vanself.

Volgens Smith (1984:10) is slawerny en rassisme twee van die “sosiale euwels” van die tydperk wat die roman wil dokumenteer, saam met verskeie ander, soos die “insane romantisme” wat die Grangerfords en die Shepherdsons mekaar geslag na geslag laat vermoor. In sy skerp kritiek op die ongelykheid in die samelewing van die tyd wys Twain dat

Jim in vele opsigte, aldus Smith (1984:10) ’n beter man is met meer karakter as die mans wat hom as hulle onderdaan beskou. Die roman illustreer dat daar dikwels nie ’n verband is tussen die behandeling wat iemand verdien, en dit wat hulle kry nie. Hoewel hierdie waarheid vir hedendaagse lesers nie juis kontroversieel aandoen nie, staan dit skerp in teenstelling tot die heersende wêreldbeskouing in die Amerikaanse suide in 1884 (vergelyk Smith 1984:10).

*Huckleberry Finn* was bykans onmiddellik ’n topverkoper in die VSA, hoofsaaklik weens goeie bemerking danksy openbare argumente tussen Twain en die uitgewer wat tot op daardie stadium die meeste van sy werk gepubliseer het (vergelyk Vogelback 1939:267). Hierdie proses het die publikasie vertraag, maar Twain het inspeksiekopieë van die boek aan verskeie uitgewers, agente en biblioteke verskaf en ook kort uittreksels in koerante gepubliseer. Volgens Vogelback (1939:265) was een van die belangrikste reaksies wat die voorafbemerking teweeg gebring het, dat die biblioteekkomitee van Concord, Massachusetts, skerp kritiek teen die boek uitgespreek het en geweier het om dit in die biblioteek te laat opneem. Die boek sou glo ’n gevaarlike morele invloed op die jeug hê. Hierdie reaksie het tot groot belangstelling in die boek gelei, veral nadat koerante en tydskrifte oor die insident verslag gedoen en die biblioteek se besluit ondersteun het, en die boek het amper oornag ’n “*cause célèbre*” geword (Vogelback 1939:264) selfs nog voordat dit gepubliseer is. Toe die boek uiteindelik by die nuutgevonde uitgewery van Twain se nefie verskyn, was daar reeds voorafbestellings van tienduisende eksemplare (vergelyk Vogelback 1939:266). Ondanks die groot belangstelling in die boek, of dalk selfs as gevolg daarvan, het daar met die publikasie slegs een resensie in koerante of tydskrifte, te wete in die *Century*, verskyn. Vogelback (1939:267) skryf dit deels toe aan die kontroversiële aard van die roman:

Assailed by libraries, dismissed as trash by influential New England magazines and newspapers, the book undoubtedly was eyed askance by critics. It was easy to review something like *The prince and the pauper*, which conformed to all conventional standards, but *Huckleberry Finn* was perplexingly different. Its freedom and range set it apart from other literature of the day.

Die koerante en tydskrifte wat wel oor die roman kommentaar gelewer het – hoofsaaklik voor publikasie en in reaksie op die biblioteekraad se uitspraak, het klaarblyklik meer op Twain self – en wat voorkom as hulle indruk van sy morele verval – as op die roman gefokus. Vogelback

(1939:269) verwys byvoorbeeld na berig wat op 4 April 1885 in die *Boston Transcript* verskyn het:

The burlesque of the stage and the burlesque in literature have their common root in that spirit of irreverence, which, as we are often and truly told, is the great fault in American character. In the cultivation of that spirit, Mark Twain has shown talents and industry which, now that his last effort has failed so ignominiously, we trust he will employ in some manner more creditable to himself and more beneficent to his country.

*The Boston Transcript*, 4 April 1885, bl. 7

Kritici wat oor die aard van die boek kommentaar gelewer het en dit as “vulgêr”, “coarse” en “onelegant” bestempel het, meen Vogelback (1939:271), beklemtoon per implikasie eerder die eienskappe van die letterkunde wat hulle as prysenswaardig beskou – “refinement”, “delicacy” en “elegance”. In hierdie soort opmerkings, meen Vogelback: (1939:271) “it is [...] easy to identify the genteel tradition”. Dit blyk dus dat baie van Twain se kritici by die verskyning van *Huckleberry Finn* nie gereed was om die werk as sosiale kommentaar te beskou nie. Vandag word die roman egter as ’n klassieke Amerikaanse werk bestempel, en hoewel daar verskillende perspektiewe op die gehalte van die roman bestaan, en daar dikwels besin word oor of die teks die status as die sogenaamde “great American novel” verdien (vergelyk byvoorbeeld Van O’Connor 1955), toon die groot hoeveelheid navorsing wat oor die teks bestaan, en steeds gedoen word dat dit ’n blywende impak gemaak het bly maak.

\*\*\*

#### 5.2.1.5 Bespreking van voorbeeldmateriaal

- a) Vertelstyl: avontuurroman en eerstepersoonsverteller

Soos daar in afdeling 5.2.1.3 hier bo aangedui is, fokus Brink sy vertaling van *The adventures of Huckleberry Finn* op jong Afrikaanse lesers. Die vraag oor of die bronteks ook as ’n jeugroman beskou word, is minder eenvoudig. Hoewel Huck Finn as eerstepersoonsverteller ’n kinderlike trant aan die vertelstyl verleen, en sy argumente en uitkyk op die lewe tekenend is van ’n jeugdige, is die temas wat deur die roman aangeraak word gewigtig. As sosiale kommentaar op die Amerikaanse samelewing en met temas soos rasverhoudinge en slawerny,

het die roman 'n ernstige boodskap. Die roman is gereeld 'n voorgeskrewe werk vir hoërskoolleerders in Amerika (vergelyk byvoorbeeld Cummings 1961), maar eweneens is dit, soos daar in die vorige afdelings aangetoon is, synde bekend as “the great American novel”, al vir meer as 'n eeu lank die onderwerp van akademiese navorsing.<sup>77</sup> Hetsy die werk as 'n jeugroman beskou word al dan nie, is die vertelstyl, met Huck as eerstepersoonsverteller en die pikareske elemente wat die gevoel van 'n avontuurroman skep, besonders (vergelyk ook die menings van Vogelback 1939:272 wat in afdeling 5.2.1.2 hier bo bespreek is). Die uittreksels uit die bron- en doeltteks wat hier onder as voorbeeldmateriaal aangebied word, is verteenwoordigend van die vertelstyl, elemente van die avontuurlike, en Huck as verteller.

In die eerste hoofstuk van die roman is Huck by die weduwee Douglas se huis. Hy vind haar pogings om hom op te voed, te “civilize” soos Huck (2010:3) dit stel, vermoeiend en vervelend. Een aand is daar egter opwinding toe Huck 'n geluid buite hoor.

I set down again, a-shaking all over, and got out my pipe for a smoke; for **the house was all as still as death now, and so the widow wouldn't know**. Well, after a long time I heard the clock away off in the town go boom – boom – boom – twelve licks; and all still again – stiller than ever. Pretty soon I heard a twig snap down in the dark amongst the trees – **something was a stirring**. I set still and listened. Directly I could just barely hear a “me-yow! me-yow!” down there. That was good! Says I, “me-yow! me-yow!” as soft as I could, **and then I put out the light** and scrambled out of the window **on to the shed**. Then I slipped down to the ground and crawled in among the trees, and, sure enough, there was Tom Sawyer waiting for me. (2010:5-6)

Bewerig het ek maar weer gaan sit en my pyp uitgehaal om te rook, **want die huis was nou so stil soos 'n grafkelder en die weduwee sou nie weet wat ek doen nie**. Ná 'n lang ruk hoor ek die horlosie doer van die dorp af slaan: boem-boem-boem, twaalf keer; en toe's dit weer stil, stiller as ooit tevore. Net daarna hoor ek 'n takkie kraak, daar onder in die donker tussen die bome. **Daar beweeg iemand**. Ek bly doodstil sit en luister. Dadelik hoor ek die amper onhoorbare “miaau-miaau!” daar onder. Gaaf! “Miaau, miaau!” gee ek antwoord, so saggies as ek kan. **En ek blaas die kers dood** en glip by die venster uit **op die skuur se dak**. Daarvandaan gly en grond toe en sluip tussen die bome in, na waar Tom Sawyer vir my wag. (1963:4)

---

<sup>77</sup> Van die eerste akademiese navorsing oor *The adventures of Huckleberry Finn* is in 1918 en 1922 gepubliseer, soos aangedui deur Dolmetsch (1984:88) in sy biografiese studie oor die roman se eerste eeu.

Spanning word in hierdie uittreksel geskep deur die beskrywings van Huck wat bewerig gaan sit, 'n horlosie wat twaalf slae slaan, en die doodse stilte wat heers. In die doelteks beklemtoon Brink die spanningselement meer as wat in die bronteks die geval is deur korter sinne te gebruik, byvoorbeeld, “Daar beweeg iemand. Ek bly doodstil sit en luister,” waar Twain in die bronteks meer van aandagstrepe gebruik maak om pouses tussen sinsnedes aan te dui. Die korter sinne dra by tot 'n versnelde tempo in die vertelling in die doelteks, asook 'n groter sin van afwagting en opwinding. Die gebruik van die historiese presens in die doelteks versterk hierdie elemente selfs verder, in vergelyking met die gebruik van die verledetydsvorm in die bronteks. Dit is moontlik dat Brink met sy vertaling doelbewus hierdie besluite geneem het om die doeltekslesers, die “jong publiek” waarna hy in sy vertalersnota verwys (vergelyk afdeling 5.2.1.3 hier bo) se aandag te behou.

In die doelteks is dit ook opmerklik dat die verwysing na Huck wat sy pyp kan rook terwyl die weduwee slaap en nie daarvan sal weet nie effens duideliker gestel word as wat in die bronteks die geval is. In die bronteks sê Huck dat hy sy pyp uitgehaal het om te rook, want die huis was doodstil so die weduwee sou nie weet nie. Die leser lei self uit die konteks af wat dit is wat die weduwee nie sou weet nie, en die verband met Huck wat rook word slegs deur die gebruik van die oorsaaklike “so” aangedui. In die doelteks maak Brink dit duideliker vir die doelteksleser wanneer hy sê “die weduwee sou nie weet wat ek doen nie”. Ook in die beskrywing van hoe Huck by die venster uitklim om Tom te ontmoet maak Brink in die doelteks die beelde duideliker as wat in die bronteks die geval is. In die bronteks sê Huck hy “put out the light and scrambled out of the window on to the shed”. In die doelteks blaas hy 'n kers dood “en glip by die venster uit op die skuur se dak”. In laasgenoemde geval beklemtoon Brink die milieu van die bronteks vir doeltekslesers deur te verwys na die kers – iets wat verlore sou gaan indien hy byvoorbeeld na 'n lig sou verwys het. Die beskrywing van Huck se pad deur die venster tot op die grond word ook in die doelteks duideliker gemaak deur die toevoeging van die frase “op die skuur se dak” wat nie in die bronteks voorkom nie. Dit wil voorkom of Brink in die doelteks seker wil maak dat lesers die gebeure maklik kan volg – byna asof hy 'n uitbeelding van die toneel wil aanbied, tot 'n groter mate as wat Twain dit in die bronteks doen.

Hierdie uittreksels bevat ook sprekende voorbeelde van hoe Brink in die doelteks Huck se kenmerkende taalgebruik hanteer. Dit word in onderafdeling (d) hier onder in meer besonderhede bespreek.

Nadat Huck by die venster uitgekom het om Tom Sawyer te ontmoet, soos in die uittreksel hier bo bespreek is, het hulle twee en die res van Tom se bende die hele nag rowers gespeel en planne gemaak om gesinne te beroof. Huck het die volgende oggend teen dagbreek weer deur sy vester teruggekrui met sy klere vol modder besmeer. In die uittreksels hier onder vertel hy van die reaksie wat hy gekry het.

Well **I got a good going-over** in the morning from old Miss Watson on account of my clothes; but the widow she didn't scold, but only **cleaned off the grease and clay**, and **looked so sorry that I thought I would behave awhile if I could**. Then Miss Watson she **took me in the closet and prayed, but nothing come of it**. She **told me to pray every day, and whatever I asked for I would get it**. But it warn't so. I tried it. Once I got a fish-line, but no hooks. It warn't any good to me without hooks. I tried for the hooks three or four times, **but somehow I couldn't make it work**. (2010:13)

Nou ja, die volgende môre het ou juffrou Watson **my laat les opsê oor my klere**, maar die weduwee het nie geraas nie. Sy't **net al die gemors van my klere afgewas en so treurig gelyk dat ek by myself besluit het om my nou 'n rukkie te gedra as ek dit kon regkry**. Toe het juffrou Watson my **na haar kamer toe geneem en gebid, maar dit het nie juis gehelp nie**. Sy't **my aangeraai om elke dag te bid en gesê ek sou kry net wat ek vra**. Maar dit was nie so nie, Ek het probeer [sic]. Een keer het ek 'n vislyn gekry, maar g'n hoeke nie en sonder hoeke was dit vir my niks werd. Drie of vier keer het ek toe probeer bid vir hoeke, **maar dit wou nie werk nie**. (1963:12)

Huck vertel dat hy by juffrou Watson raas gekry het, maar dat die weduwee net hartseer gelyk en sy klere skoongemaak het, en dit het hom so skuldig laat voel dat hy hom voorgeneem het om hom te gedra. In die bronteks word een lang sin gebruik om dit alles weer te gee, met kommapunte en kommas om pouses aan te dui – kenmerkend van die teks. Hoewel Brink (1963:s.p.) in sy vertalersnota noem dat hy “so ver as moontlik” die sinskonstruksie in die bronteks, “die lang, littige sinne” probeer handhaaf het, gebruik hy in hierdie geval twee korter sinne in die doelteks. Dit maak die teks makliker leesbaar vir die teikengehoor en kan beskou word as 'n voorbeeld van waarom die doelteks as 'n “natuurlike, vloeiende vertaling” op die omslagteks beskryf word (vergelyk afdeling 5.2.1.3).

In die bronteks het Huck “a good going-over” by juffrou Watson gekry oor sy klere; in die doelteks het sy hom “laat les opsê”. Waar Huck in die bronteks spesifiseer dat die weduwee die “grease and clay” afgewas het, verwys die doelteks na “gemors”. Brink herhaal ook die verwysing na “klere” hier, wat in die doelteks nodig is omdat twee sinne gebruik word. Die weduwee het vir Huck “so sorry” gelyk in die bronteks dat hy “thought I would behave awhile if I could”. In die doelteks het sy “so treurig gelyk” dat hy “by [hom-]self besluit het om [hom] nou vir ’n rukkie te gedra as [hy] dit kon regkry”. Die hantering van hierdie frase is ’n goeie voorbeeld van hoe Brink (1963:s.p.), soos aangedui in sy vertalersnota, “eerder die atmosfeer as die letter” van die bronteks volg. Hoewel “sorry” en “treurig” wel in sekere betekenissinne as vertaalekwivalente beskou kan word, het laasgenoemde sterker konnotasies met hartseer. In die doelteks is Huck se voornamewoord om hom te gedra ook sterker as in die bronteks: hy “besluit” naamlik, teenoor “I thought I would”. In die doelteks is daar ’n element van doelbewuste voorneme, terwyl die bronteks byna die idee skep asof dit ’n gebruikelike gevolg is van die weduwee se teleurstelling. Verder kan daar geargumenteer word dat die bronteks, met die frase “I would behave for awhile if I could”, impliseer dat dit hier oor Huck se inherente vermoë gaan om hom te gedra, terwyl die doelteks met “as ek dit kon regkry” groter klem lê op ’n doelbewuste poging om hom te gedra.

Juffrou Watson probeer dan vir Huck leer om te bid. In die bronteks sê Huck “she took me in the closet and prayed”, terwyl sy hom in die doelteks “na haar kamer toe geneem en gebid” het. Brink gebruik in die doelteks ’n domestikerende benadering (vergelyk die bespreking in afdeling 2.3.1, asook Brink se vertalersnota wat in afdeling 5.2.1.3 hier bo bespreek is) en neem doeltekslesers in ag wanneer hy “closet” met “kamer” vertaal. Afrikaanse lesers sou moontlik minder vertrouwd wees met Amerikaanse instapkaste wat ’n mens kan binnegaan, en daarom pas Brink die vertaling aan om doeltekslesers tegemoet te kom. Hiermee gaan ’n Bybelse interteks wat in die bronteks voorkom egter verlore. In die bergpredikasie leer Jesus die skare onder andere hoe om te bid. Die King James-vertaling van Matteus 6:6 lees naamlik: “But though, when thou prayest, enter into thy closet and when thou hast shut thy door, pray to thy Father which is in secret [...]”. In *The adventures of Huckleberry Finn* neem juffrou Watson hierdie leerstelling letterlik op wanneer sy Huck “in the closet” neem en bid. Met die gebruik van “haar kamer” in die doelteks gaan hierdie interteks verlore; in die Afrikaanse Bybelvertaling van 1953 word daar in dieselfde vers na ’n “binnekamer” verwys as vertaalekwivalent vir “closet”, wat

dus meebring dat daar nie in *Die avonture van Huckleberry Finn* so 'n direkte interteks met die bergpredikasie voorkom nie.

Huck se ervaring van juffrou Watson se instruksie is dat dit nie veel verskil maak nie. In die bronteks sê hy naamlik “nothing come of it”, en in die doelteks “dit het nie juis gehelp nie”. Juffrou Watson het hom laat verstaan dat, indien hy elke dag bid, hy dit waarvoor hy vra sou ontvang. In die bronteks sê hy “she told me to pray every day”, wat 'n sterker indruk van instruksie skep as wat in die doelteks die geval is, waar sy hom “aangeraai” het om elke dag te bid. In die doelteks is daar, deur die herhaling van die frase “en gesê” meer klem daarop dat juffrou Watson aan Huck belowe dat hy sal kry waarvoor hy bid indien hy dit elke dag doen. Hierdie implikasie kom wel ook in die bronteks voor, maar dit is meer implisiet gestel. Huck se frustrasie daarmee dat hy nie ontvang waarvoor hy bid nie, is baie duidelik. In die bronteks wil dit voorkom of Huck homself blameer wanner hy sê “but somehow I couldn't make it work”. In die doelteks het die frase “maar dit wou nie werk nie” die implikasie dat daar moontlik met die belofte of met die ritueel iets skort, en nie noodwendig dat Huck dit nie kon regkry nie.

Hierdie uittreksels bied 'n illustrasie van die vertelstyl in die roman wat bewerkstellig word deur Huck as verteller en fokalisator te gebruik. Sy kinderlike redenasies, frustrasie met reëls en bevraagtekening van sosiale norme is deurgaans in die roman duidelik en skep humor wat kontrasteer met die ernstige temas onderliggend aan die roman. Hierdie vertelstyl, in kombinasie met die spanningselemente en 'n episodiese storielyn is een van die redes, soos in 'n vorige afdeling (vergelyk 5.2.1.2) aangetoon, vir die sukses van die werk. Die uittreksel hier onder illustreer verder hoe Huck as verteller 'n spannende gebeurtenis aanbied, terwyl die barbaarse atmosfeer van 'n skare mense en die tersluikse doodskiet van 'n karakter in skerp kontras staan met die weduwee en juffrou Watson se godsdienstigheid en moraliteit waarna in die vorige voorbeelde verwys is.

Huck verken die dorpie Bricksville in die staat Arkansas, en word getref deur hoe vuil en verslons die dorp is. Die huise en winkels is “bouvallige houtgehuggies” met tuine vol “ou opgekrulde stewels en skoene, en bottelstukke en vodde en voos blikware” (Twain 1963:156). 'n Klomp “leegglêers” wat heeldag sit en “ginnegaap” en twak kou en op 'n “lui, harmansdrup-



manier” praat met taal “goed gekruie met vloekwoorde” (Twain 1963:156) is oral te sien, en varke en honde neem die dorp se strate oor. Die dag toe Huck die dorp verken het die strate gewemel van beweging: gesinne van die omliggende plase het met waens en perde na die dorp gekom vir ’n sirkus. Baie van hulle het “sommer middagete van die plaas af saamgebring en dit daar op die wa gesit en eet”, en hulle het ook “goed weggelê aan die whisky”, en Huck vertel dat hy “drie bakleierye” aanskou het (Twain 1963:158). Die karnavaleske atmosfeer skep reeds spanning in die roman, wat verhoog word met die aankoms van Boggs, ’n “papdronk” man, “ouer as vyftig, met ’n bloedrooi gesig”. Mense langs die strate koggel Boggs uit, waarop hy hulle skel en sê dat hy hulle nog gaan bykom. Boggs is egter vasberade om met “ou kolonel Sherburn”, ’n winkelier wat hom glo te na gekom het, af te reken. Boggs dreig selfs vir Huck toe hy hom sien, en hoewel Huck skrik, verseker die dorpsmense hom dat Boggs skadeloos is en sê “hy sal nie ’n vlieg seermaak nie – of hy nou dronk of nugter is” (Twain 1963:158). Boggs daag vir kolonel Sherburn uit, wat hom waarsku en sê dat hy net tot eenuur die middag gaan uithou met Boggs se dreigemente en lawaai. Die skare het stil geword “en skielik baie bedeesd” na Sherburn se uitlating. Boggs het hom egter nie daaraan gesteur nie.

Somebody sings out:

“Boggs!”

I **looked over there** to see who said it, and it was that Colonel Sherburn. He was standing perfectly still in the street, and had a pistol raised **in his right hand**—not aiming it, but holding it out with the barrel tilted up towards the sky. The same second I see a young girl coming on the run, and two men with her. **Boggs and the men turned round to see who called him, and when they see the pistol the men jumped to one side, and the pistol-barrel come down slow and steady to a level—both barrels cocked.** Boggs throws up both of his hands and says, “**O Lord, don’t shoot!**” Bang! goes the first shot, and he staggers back, **clawing at the air**—bang! goes the second one, and he tumbles backwards on to the ground, heavy and solid, with his arms spread out. That young girl screamed out and comes rushing, and down she throws herself on her father, crying, and saying, “Oh, he’s killed him, he’s killed him!” **The crowd closed up around them, and shouldered and jammed one another, with their necks stretched, trying to see, and people on the inside trying to shove them back and shouting,** “Back, back! give him air, give him air!” Colonel Sherburn he tossed his pistol on to the ground, and turned around on his heels and walked off. [...]

Well, by and by somebody said Sherburn ought to be lynched. In about a minute everybody was saying it; so away they went, mad and yelling, and snatching down every clothes-line they come to, to do the hanging with. (2010:136-167)

Eensklaps roep iemand: “Boggs!”

Ek **kyk in daardie koers** om te sien wie dit is, en gewaar kolonel Sherburn. Hy staan doodstil daar in die straat met ’n rewolwer **in sy opgehewe hand** – hy vat nie korrel nie, maar hou die loop lug se kant toe. Net toe sien ek ’n jong meisie aangehardloop kom, met twee mans by haar. **Boggs en sy helpers het omgeswaai om te sien wie hom geroep het, en toe hulle die rewolwer gewaar, spring die twee mans opsy. Stadig en seker sak die rewolwerloop laer en laer tot dit waterpas lê. Al twee lope is oorgehaal.**

Boggs gooi sy hande in die lug en roep: **“Ag hemeltjie, moet tog nie skiet nie!”**

Boem! Klap die eerste skoot en hy steier agteroor **met sy hande gryp-gryp in die lug**. Boem! Klap die tweede een en met ’n harde, soliede slag val hy agteroor op die grond, met sy arms oopgesprei.

Die jong meisie gil en kom aangehardloop en val huilend op haar pa neer en sê: “Hy’t hom vermoor, hy’t hom vermoor!” **Die mense pak bankvas om hulle saam en druk en beur teen mekaar om met hul langgerekte nekke iets te probeer sien; en die voorstes stamp die agterstes terug en roep aanhoudend:** “Terug! Terug! Laat hy lug kry, laat hy lug kry!”

Kolonel Sherburn smyt sy rewolwer op die grond neer, **draai kortom om** en stap weg. [...]

So ’n ruk later stel iemand skielik voor dat Sherburn opgehang behoort te word. Binne ’n minuut sê almal so. En daar trek hulle, smookwaad en skreeuend; en elke wasgoeddraad waarby hulle verbykom, pluk hulle af om vir die ophangery te gebruik. (1963:158-160).

Hierdie uittreksel illustreer hoe dramatiese en spannende gebeure in die vertelling aangebied word. Soos hier bo genoem, word die dorpie uitgebeeld as ’n vervalde en chaotiese plek, en die voorbeeld sluit hierby aan. In die bronteks word die toneel vanuit Huck se perspektief beskryf en hy haal ook van die karakters se woorde direk aan. In die doelteks gebruik Brink op plekke idiomatiese uitdrukkings en segswyses waar die bronteks meer standaard aandoen. Sy byvoorbeeld sê Huck in die bronteks “I looked over there”, terwyl Brink dit vertaal as “Ek kyk in daardie koers”. In die bronteks word daar genoem dat die mense in die skare teen mekaar stamp en “with their necks stretched” probeer sien wat aangaan. In die doelteks probeer hulle “met hul langgerekte nekke” sien, en die “voorstes stamp die agterstes terug” terwyl in die bronteks die “people on the inside [was] trying to shove them back”. Die gebruik van “langgerekte nekke”, “voorstes” en “agterstes” in die doelteks beklemtoon Huck se kinderlike taalgebruik, waar hierdie spesifieke verwysings in die bronteks meer standaard is. Brink sê ook in die doelteks die mense “pak bankvas om hulle saam”, teenoor “the crowd closed up around them” in die bronteks – ’n verdere voorbeeld van ’n meer idiomatiese uitdrukkingswyse in die doelteks. Dit geld ook die verwysing na die man wat “met sy hande gryp-gryp in die lug” agteroorval in die doelteks, terwyl die bronteks verwys na “clawing at the air”. Hoewel

dieselfde beeld hier in albei gevalle opgeroep word, is die herhalende “gryp-gryp” in die doeltteks informeler en meer aanduidend van spreektaal.

Die uittreksel toon ook aan dat Brink in die doeltteks op plekke korter sinne gebruik as wat in die bronteks voorkom. In hierdie spesifieke toneel dra dit by tot die spanningselement. In die bronteks word die oomblik wanneer Boggs die kolonel en sy pistool sien, soos volg uitgebeeld: “Boggs and the men turned round to see who called him, and when they see the pistol the men jumped to one side, and the pistol-barrel come down slow and steady to a level—both barrels cocked.” In die doeltteks gebruik Brink drie korter sinne: “Boggs en sy helpers het omgeswaai om te sien wie hom geroep het, en toe hulle die rewolwer gewaar, spring die twee mans opsy. Stadig en seker sak die rewolwerloop laer en laer tot dit waterpas lê. Al twee lope is oorgehaal.” In die doeltteks dra die korter sinne en die gebruik van die historiese presens by tot die spanningsatmosfeer in die toneel, terwyl die gebruik van die herhalende “and” en die saamvoeg van opeenvolgende gebeure in een sin waarskynlik meer klem plaas op die vertelwyse van ’n jong verteller.

In die bronteks, wanneer Boggs vir kolonel Sherburn sien, roep hy uit “O Lord, don’t shoot!” Brink vertaal die uitroep in die doeltteks met “Ag hemeltjie, moet tog nie skiet nie!” Die uitroep verkry die ondertoon van ’n pleidooi in die doeltteks met die gebruik van “ag” en “tog”, en is interessant in die konteks van die uitbeelding van Boggs in die roman, as ’n “papdronk” man wat “nie ’n vlieg [sal]” seermaak nie (soos in die paragraaf voor die uittreksel aangedui is).

In die laaste paragraaf word die spanning en drama van die skietvoorval in kontras gestel met ’n amper komiese verwysing na die gebeure wat volg. Die massamentaliteit van die skare neem oor en hulle besluit soos vigilante dat Sherburn vir sy daad moet boet – dat hy “opgehang behoort te word”, of “ought to be lynched”. Hulle vertrek dan “smoorkwaad en skreeuend” en “pluk” elke “wasgoeddraad waarby hulle verbykom” af om “vir die ophangery te gebruik”. Veral die aanduiding dat die wasgoeddrade gebruik sal word “vir die ophangery” in die doeltteks en “to do the hanging with” in die bronteks verleen ’n element van tragikomedie aan die toneel en verwys terug na die element van wanorde in die dorp. In die bronteks word hierdie gebeure in twee sinne aangebied. In die doeltteks kies Brink hier weer om dit in korter sinne in die

bronteks op te breek. Sodoende beklemtoon Brink die pas van die gebeure tot 'n groter mate as wat in die bronteks die geval is.

#### b) Milieu

Soos reeds genoem (vergelyk afdeling 5.2.1.4 hier bo) het *The adventures of Huckleberry Finn* in 'n tydperk in die geskiedenis van Amerika verskyn toe die politieke debat oor rasseverhoudinge en slawerny hoogty gevier het (vergelyk ook byvoorbeeld Mailloux 1985:110). In die roman is die verhoudings en interaksies tussen karakters van verskillende rasse en sosiale klasse dus insiggewend nie net in terme van die storielyn en verhaalgegewe nie, maar ook binne die breër historiese konteks. Wat die vertaling van die teks betref, hou sodanige kwessies 'n spesifieke uitdaging vir die vertaler in. Veral binne die Suid-Afrikaanse konteks, waar rasseverhoudinge en politieke struwelinge ook 'n beduidende rol in die geskiedenis van die land gespeel het, is die hantering van hierdie temas in die Afrikaanse vertaling kompleks. Met die verskyning van Brink se *Die avonture van Huckleberry Finn* in 1963, was die apartheidsregering aan bewind in Suid-Afrika. Baie woordkeuses en implikasies, veral rondom ras, wat aanvaarbaar sou wees in 'n teks wat in 1963 in Suid-Afrika verskyn het, sou egter vandag waarskynlik anders hanteer word. Met die bespreking van voorbeeldmateriaal is dit dus voortdurend belangrik om nie net die Amerikaanse gegewe in gedagte te hou nie, maar ook die Suid-Afrikaanse konteks waarbinne Brink se vertaling geskep en gepubliseer is.

Jim was monstrous proud about it, and he got so he wouldn't hardly notice the other **niggers**. **Niggers** would come miles to hear Jim tell about it, and he was more looked up to than any **nigger** in that country. **Strange niggers** would stand with their mouths open and look him all over, same as if he was a wonder. **Niggers is always talking about witches in the dark by the kitchen fire**; but whenever one was talking and letting on to know all about such things, Jim would happen in and say, "Hm!What you know 'bout witches?" and that **nigger** was corked up and had to take a back seat. (2010:6-7)

Jim was verskriklik trots daarop en het sy neus vir alle ander **negers** begin optrek. **Negers** het myle ver gekom om Jim te hoor vertel en hy was die mees gesogte **neger** in die hele kontrei. **Vreemdelinge** het hom oopmond staan en aangaap, asof hy 'n soort wonderwerk was. **Sien, negers praat mos altyd oor hekse as hulle in die donker by die kombuisvuur sit**; maar nes een begin praat het en gemaak het asof hy alles van sulke dinge weet, sou Jim

daar aankom en sê: “Gmf! Wa’ weet jy miskien van hekse?” En dan sou die **verteller** heeltemal druipstert tussen die agterstes gaan sit. (1963:7)

Soos die voorbeeld hier bo illustreer, kom die woord “nigger(s)” dikwels in die bronteks voor. In die doelteks gebruik Brink hoofsaaklik “neger”, soos in die voorbeeld hier bo gesien kan word, asook “negerbediende” of “neger slaaf” elders in die doelteks as vertaalekwivalente. Die voorbeeld hier bo illustreer ook hoe Brink dikwels in die doelteks die woord “nigger” in die bronteks met ’n ander woord vertaal (vergelyk byvoorbeeld “strange niggers” teenoor “vreemdelinge”, en “nigger” teenoor “verteller”) en dus sodoende die raspejoratief minder in die doelteks gebruik.

Die karakters, soos Huck in bogenoemde voorbeeld, maak gereeld veralgemenings oor ander rasse, en aannames oor wat beskou word as tipiese gedrag van bepaalde rasgroepe is dikwels onderliggend aan baie beskrywings of verwysings na die groepe. In die voorbeeld maak Huck ’n aanname oor hekse as tipiese gespreksonderwerp wanneer hy sê “niggers is always talking about wites in the dark by the kitchen fire” (en in die doelteks versterk die gebruik van “mos” hierdie aanname), terwyl die aanname dat die slawe in die kombuis by die vuur sal gesels terwyl die eenaars waarskynlik in die voorhuis is, ook implisiet is. In die roman is daar ook verskeie verwysings na die plek van bepaalde rasgroepe in die samelewing. Soos die voorbeeld hier onder illustreer, is die aanname dat swart mense meestal slawe is, en dat ’n swart persoon wat ’n professionele beroep beklee, ’n soort anomaliteit is.

“Oh, yes, this is a wonderful **govment**, wonderful. Why, looky here. There was a free nigger there from Ohio—a **mulatter, most as white as a white man**. He had the whitest shirt on you ever see, too, and the shiniest hat; and there ain’t a man in that town that’s got as fine clothes as what he had; and he had a gold watch and chain, and a silver-headed cane—the **awfulest old gray-headed nabob in the State**. And what do you think? They said he was a **p’fessor** in a college, and could **talk all kinds of languages**, and **knowed everything**. **And that ain’t the wust. They said he could vote when he was at home. Well, that let me out. Thinks I, what is the country a-coming to?** It was ’lection day, and I was just about to go and vote myself if I warn’t too drunk to get there; but when they told me there was a **State** in this country where they’d let that nigger vote, I drawed out. I says I’ll never vote **agin**. Them’s the very words I said; they all heard me; and the country may rot for all me— (28-29)

“O ja-nee, dis ’n wonderlike **regering**. Wonderlik. **Hoor** hier: daar was ’n vry neger in die dorp, glo uit Ohio. **’n Baster, amper so wit soos ’n witmens**. Hy’t die witste hemp aangehad wat jy in jou dag des lewens nog gesien het, en die blinkste hoed, en ek wil nog die man sien wat mooier klere dra as hý; en hy’t ’n goue oorlosie aan ’n ketting gehad, en ’n kiere met ’n silwerknop – **die grootste ou gryskop-kapitalis in die hele provinsie**. En wee-jy wat? Hulle weet te vertel hy’s **perfesser** in ’n kollege en hy kan ’n hele spul tale praat en hy weet alles. **Dis nog nie die ergste nie. Hulle sê hy kan stem, daar in sy kontrei. Nou kyk, dis my oor. Wat word van die land, sou ek graag wil weet?** Dit was eleksiedag en ek was op pad om self te loop stem – net jammer ek was toe te dronk om by die bus uit te kom. Maar toe ek hoor daar’s ’n **provinsie** in dié land waar ’n neger stemreg het, toe sit ek my voet neer. Nooit stem ék **weer** nie, sê ek vir hulle. Dis wat ek gesê het, ja, en hulle’t my almal gehoor. Die land kan nou maar na sy peetje loop vir al wat ék omgee.

In bogenoemde voorbeeld is Huck se pa, Pap, aan die woord. Hy het ’n “vry neger” teëgekome wat besonder netjies aangetrek was, veeltalig was, en glo ’n professor was. Volgens hom was dit “nog nie die ergste nie” – hierdie persoon het stemreg ook gehad “in sy kontrei”. Uit die voorbeeld is die historiese konteks duidelik – swart mense en slawe het op daardie stadium baie min regte gehad, en die blote idee dat ’n swart persoon stemreg sou hê was vir Pap ongehoord. Hy bekla die lot van ’n land waar almal gelyke regte sou hê, en toe hy uitvind dat daar wel ’n staat is waar swart persone stemgeregtig is, onttrek hy hom aan die verkiesing.

Pap se taalgebruik in hierdie uittreksel is ’n voorbeeld van Twain se gebruik van dialekvorme en niestandaardvorme vir karakteriseringsdoeleindes (vergelyk ook afdeling (d) hier onder). In die bronteks gee Twain hom ’n aksent wanneer hy byvoorbeeld verwys na “govment”, “p’fessor”, “wust”, “lection day” en “agin”. Ook op die vlak van grammatika gebruik hy ’n niestandaardvorm – vergelyk byvoorbeeld “could talk all kinds of languages”, “knowed everything” en “I drawed out” in die voorbeeld hier bo. Die passasie stel Pap in skerp kontras met die professor waarvan hy praat, en in Pap beskrywing van die professor se beroep, vaardighede en kleredrag beklemtoon Twain op byna absurde wyse die werklikhede van die Amerikaanse samelewing – spesifiek in die suide – op daardie stadium. Die professor, ’n welgestelde en geleerde professionele persoon het geen stemreg nie en kan, indien hy ses maande in Missouri sou bly, as ’n slaaf verkoop word omdat hy nie ’n wit mens is nie<sup>78</sup> –

---

<sup>78</sup> In ’n sin wat kort ná die aangehaalde passasie in die teks voorkom, bevraagteken Pap waarom die professor nie as ’n slaaf verkoop kan word nie, waarop hy die antwoord kry dat “he couldn’t be sold till he’d been in the State six months, and he hadn’t been there that long yet” (BT29).

hoewel Pap hom beskryf as 'n “mulatter, most as white as a white man”. Pap, daarenteen, geniet alle politieke regte sowel as vryheid as 'n wit man, en sy twyfelagtige karakter het geen invloed daarop nie. In die doeltteks kom Pap se taalgebruik meer standaard voor as in die bronteks. Hy verwys byvoorbeeld na die “regering” (teenoor “govment” in die bronteks), en waar hy in die bronteks die lot van die land bekla met die woorde “thinks I, what is the country a-coming to?”, vra hy in die doeltteks in Standaardafrikaans: “Wat word van die land, sou ek graag wil weet?”. Hierdie hantering van Pap se dialek strook met die benadering wat Brink in sy vertalersnota uiteensit (vergelyk afdeling 5.2.1.3 hier bo) naamlik dat hy neig na 'n standaardisering van dialekvorme eerder as om te hard te probeer om die bronteks na te boots.

Wanneer Huck Pap se voorkoms beskryf, word die tema van “wit”, en die aanname dat wit die norm is, weer aangeroer:

There warn't no color in his face, where his face showed; it was white; **not like another man's white**, but a white to make a body sick, a white to make a body's flesh crawl—a treetoad white, a fish-belly white. (2010:20)

Daar was g'n kleur in sy gesig nie – dit wil sê die paar plekkies waar sy gesig uitgesteek het: dit was wit. **Nie 'n gewone mens se wit nie**, maar 'n wit wat jou laat mislik voel het, 'n wit wat jou bloed laat koud word het, die soort wit van 'n boompadda of 'n vispens. (1963:22)

Huck verduidelik hoe bleek Pap was – in die bronteks sê hy dat Pap se gesig wit was – nie wit “like another man's white” nie, maar eerder 'n “reetoad white” of 'n “fish-belly white”. Dit is opvallend dat hy verwys na “another man's white”, en daarmee impliseer dat “another man” se gesig 'n ander tipe wit sou wees. Brink stel hierdie vergelyking meer eksplisiet in die doeltteks waar Huck sê dat sy pa se gesig “nie 'n gewone mens se wit” was nie. Hier is die aanname dat “'n gewone mens” se gesig wit is, baie duidelik. Die voorbeeld beklemtoon dus die aanname dat wit mense in die samelewing die norm is, en dat swart mense 'n soort afwyking van daardie norm verteenwoordig.

Met verwysing na aannames oor spesifieke rasgroepe, waarna daar in bogenoemde voorbeelde ook verwys is, kom uitlatings soos die een hier onder gereeld in die roman voor:

Well, **he was right; he was most always right**; he had **an uncommon level head for a nigger**. (2010:79)

En **dit was natuurlik die waarheid**. Jim was **byna altyd reg**. **Vir 'n neger het hy 'n buitengewone kop op sy skouers gehad**. (1964:88)

Hier is Huck aan die woord, en hy verwys na Jim se karakter. Regdeur die roman word daar 'n kontras geskep tussen Jim se posisie in die samelewing as swart persoon en as slaaf, teenoor sy eerbare karakter, medemenslikheid en intelligensie (vergelyk ook afdeling 5.2.1.4). In die uittreksel hier bo word hierdie tema sterker beklemtoon met die herhaling van “he was right” in die bronteks as wat in die doelteks die geval is. In die doelteks gebruik Brink drie sinne in hierdie uittreksel teenoor die een langer sin in die bronteks. In die eerste sin, waar Huck terugverwys na iets wat Jim vertel, sê hy “dit was natuurlik die waarheid”. Die doelteks fokus dus op wat Jim gesê het, terwyl die bronteks dit sterker beklemtoon dat Jim reg was. In die tweede sin gebruik Brink Jim se naam, wat hier die skakel tussen “Jim” en “reg” meer direk maak. Die toon van die kort sin laat dit soos 'n aanvaarde feit klink dat Jim “byna altyd reg” is, en hier lê Brink dus deur middel van 'n ander sinstruktuur ook klem op Jim se karakter. Die uittreksel verwys na die samelewing se aanvaarding dat swart mense oor die algemeen nie slim is nie, en dat Jim 'n uitsondering is. Huck sê in die bronteks Jim “had an uncommon level head”. Die frase impliseer dus dat Jim kalm, verstandig en pragmaties is, en dat dit “uncommon” is vir swart mense. In die doelteks sê Huck dat Jim “'n buitengewone kop op sy skouers gehad” het. Die woord “buitengewoon” gee die frase in die doelteks 'n meer positiewe konnotasie in vergelyking met die bronteks, en met die frase “buitengewone kop op sy skouers” fokus Huck in die doelteks meer op Jim se intelligensie.<sup>79</sup>

Dit is verder opvallend dat Huck se taalgebruik in hierdie uittreksels in die doelteks formeler oorkom as in die bronteks (vergelyk ook die bespreking van kenmerkende taalgebruik in afdeling (d) hier onder). Waar die bronteks frases gebruik soos “he was most always right” en “an uncommon level head”, word daar in die doelteks deurgaans van standaardtaal gebruik gemaak sonder taalafwykings of frases wat meer van die spreektaal teenwoordig is. Wanneer

---

<sup>79</sup> Vergelyk die inskrywing by die lemma “kop” in die elektroniese weergawe van die Woordeboek van die Afrikaanse taal: “'n Kop op sy lyf (skouers) hê, knap wees; 'n goeie verstand hê — soms met die toevoeging van goeie, slim, helder, verstandige, e.d.” (Woordeboek van die Afrikaanse Taal, s.d.).



Huck in die doeltteks sê dit was “natuurlik die waarheid”, dat Jim “byna altyd reg” was en dat hy ’n “buitengewone kop op sy skouers” het, verleen hierdie frases aan sy taalgebruik ’n formaliteit wat in kontras staan met die “seunstaal” wat Brink (1963:s.d.) in sy vertalersnota aandui hy poog om te gebruik.

Dit is egter nie net die wit karakters in die boek wat aannames oor die posisies van verskillende rasgroepe in die samelewing as vanselfsprekend aanvaar nie. Ook Jim maak dit gereeld duidelik dat wit mense ander behandeling verdien as swart mense, of dat hy anders teenoor wit mense sou optree as teenoor swart mense:

S’pose a man was to come to you and say **Polly-voo-franzy**—what would you think?”

“I wouldn’ think nuff’n; I’d take en bust him over de head—dat is, if he warn’t white. I wouldn’t ’low no nigger to call me dat.”

“Shucks, it ain’t calling you anything. It’s only saying, do you know how to talk French?” (2010:78)

Sê nou ’n man kom na jou toe en hy sê ‘*Polliewoe fransie?*’ Wat sal jy daarvan dink?”

“Ek sal g’n niks dink nie. Ek sal hom oor die kop foeter. Dis nou te sê as hy nie ’n witman is nie. Ek sal g’n neger toelaat om my so uit te skel nie.”

“Gits man, dis nie uitskel nie. Hy vra maar net of jy kan Frans praat.” (1963:91)

In hierdie passasie is Huck en Jim in gesprek. Huck vra hoe Jim sou reageer as iemand hom in Frans sou vra of hy Frans magtig is. In albei tekste word daar van klanknabootsing gebruik te maak om Jim se uitspraak van die Franse frase “parlez-vous français?” weer te gee. In die bronteks word dit “polly-voo-franzy”, terwyl Brink in die vertaling met “polliewoe fransie” kies om klank-en spelvorme te gebruik wat vir Afrikaanse lesers makliker leesbaar sou wees, en wat moontlik ook vanuit Afrikaans meer soos die Franse frase klink as wat die geval sou wees indien “polly-voo-franzy” in Afrikaans uitgespreek word. Jim, wat nie Huck se weergawe van die Franse frase verstaan nie, antwoord dat hy die persoon oor die kop sal slaan – mits dit nie ’n wit persoon is nie. Met sy antwoord impliseer hy dus dat hy ’n wit mens sou toelaat om hom te beledig, wat illustrerend is van die milieu waar ’n swart mens op daardie stadium dit nie sou waag om ’n wit mens teë te gaan nie. Jim neem aan die frase is ’n belediging; in die bronteks aanvaar hy die frase verwys na hom, en in die doeltteks ervaar hy dit as ’n frase

waarmee die Fransman hom uitskel. Huck verduidelik in die bronteks “it ain’t calling you anything”, en in die doeltteks paai hy Jim deur te sê “dis nie uitskel nie”. In die bronteks verwys Huck dus terug na die frase self, met die gebruik van “it” wanneer hy sê “It’s only saying do you know how to talk French?” Huck verwys in die doeltteks egter na die Fransman en verduidelik “Hy vra maar net of jy kan Frans praat”.

In ’n passasie wat net voor bogenoemde uittreksel in die roman voorkom, vertel Huck vir Jim van koning Lodewyk die Sestiende van Frankryk. Hy vertel dat hy onthoof is en verwys na “sy seuntjie, die dolfyn” (Twain 1963:91). Hierdie vertaling stem baie nou met die bronteks ooreen, maar Brink voeg in die doeltteks ’n voetnoot toe by die verwysing na die “dolfyn”. Die voetnoot lees naamlik: “In Frankryk het die oudste prins, die troonopvolger, die *Dauphin* geheet.” Brink verklaar dus hierdie verwysing na die dolfyn vir doelttekslesers, iets wat Twain nie in die bronteks doen nie. Met hierdie voetnoot maak Brink hom as vertaler dus sigbaar in die teks (vergelyk **afdeling 2.3** asook 5.2.1.3 vroeër in hierdie hoofstuk) en hy akkommodeer sodoende doelttekslesers vir wie die verwysing sonder ’n verklaring moontlik nie sin sou maak nie.

Brink gebruik nog een voetnoot in *Die avonture van Huckleberry Finn* om ’n soortgelyke rede, naamlik om konteks aan doelttekslesers te bied. Hierdie voetnoot kom heelwat later in die teks voor, maar die onderwerp is weer eens konings. Huck vertel vir Jim oor verskillende konings uit die geskiedenis en meen dat “alle konings maar skelms” is (Twain 1963:170). Huck vermeng egter verskillende figure, gebeure en tekste, en die geskiedenis wat Jim dus aanhoor, is ’n ongewone sameflansing. Hy vertel dat Hendrik die Agste “elke dag ’n ander vrou getrou” het en dan “die volgende môre haar kop laat afkap” het.

And he made every one of them tell him a tale every night; and he kept that up till he had hogged a thousand and one tales that way, and then he put them all in a book, and called it Domesday Book—which was a good name and stated the case. (2010:146)

En hy laat elkeen van hulle vir hom elke nag ’n storie vertel, en hy hou so aan tot hy ’n duisend-en-een stories bymekaar het, en toe sit hy dit almal in ’n boek met die naam van *Die Boek van die Oordeelsdag*\* – ’n goeie naam, wat mens mooi vertel waaroor dit handel. [...]

\* Die *Doomsday Book* was in werklikheid ’n verslag wat Willem die Veroweraar laat opstel het van die waarde van al die eiendomme in Engeland, met die name van die eienaars, die soort boerdery op elk, ens . . . (1963:171)

Met die voetnoot in die doeltteks verduidelik Brink die verwysing na die *Doomsday book* aan doelttekslesers, terwyl Twain dit nie in die bronteks nodig ag nie. Die voetnoot verwys ook na Huck se verwarring – Brink gebruik die frase “in werklikheid” om aan te dui dat Huck die geskiedenis nie akkuraat weergee nie. Soos reeds opgemerk is voetnote in ’n vertaling ’n aanduiding van die vertaler se teenwoordigheid in die teks, wat hulle meer sigbaar maak. Die voetnote verteenwoordig, soos die vertalersnota, die vertaler se eie stem (**vergelyk ook afdeling 2.3**).

### c) Religieuse elemente

Religieuse ondertone en verwysings is volop in *Huckleberry Finn* en vorm ’n belangrike tematiese element in die roman. Kort ná sy aankoms by die weduwee Douglas konfronteer juffrou Watson vir Huck met wat Cox (1959:68) beskryf as “frontier puritanism” en probeer hom volgens haar geloofsoortuigings opvoed. In die hoofstuk getiteld “Pap starts in on a new life” word die tema van wedergeboorte besonder sterk beklemtoon. Huck se pa word deur ’n regter ingeneem en gehuisves, maar Pap se alkoholistiese gewoontes kry die oorhand en hy ontvoer Huck en sluit hom op in ’n hut hoër op langs die rivier. Nadat Huck as gevolg van sy pa se brutaliteit besluit om dit te laat lyk sy pa of hom vermoor het, ontsnap hy en hy is dus “dood” vir die duur van sy reis op die Mississippi. Hier is Huck “the man without identity who is reborn at almost every river bend” (Cox 1959:68), en sodoende word die tema van wedergeboorte wat met pap se bekering begin het, ’n belangrike drywende element in die opbou tot die klimaks van die roman (vergelyk Cox 1959:68). Huck besin op ’n kritiese punt in die roman oor sy eie lot, en moet finaal besluit of hy hom wil bekeer en die tipe lewe wil lei waarvoor juffrou Watson hom geleer het.

In die uittreksel wat volg, voel Huck skuldig daarvoor dat hy Jim gehelp het, en besluit om aan juffrou Watson ’n brief te skryf en te sê waar Jim hom bevind. Nadat hy die brief geskryf het, dink hy egter terug aan hulle vaart op die vlot, na al die kere wat Jim hóm gehelp het, en aan Jim wat gesê het dat Huck die enigste vriend is wat hy in die wêreld oor het. Huck kom tot ’n

besluit wat 'n sentrale moment in die roman verteenwoordig: hy moet besluit of hy Huck moet uitlewer, wat hy dink die regte ding is om te doen en daarom sal hy hemel toe gaan, of hy moet Huck aanhou help, wat hy dink hom in die hel sal laat beland. Huck besluit “I’ll go to hell” (2010:203) en skeur die brief aan juffrou Watson op.

And I let them stay said; and never thought no more about reforming. I shoved the whole thing out of my head: and **said** I would **take up wickedness** again, which was in my line, being brung up to it, and the other warn’t. And for a starter, I would go to work and **steal Jim out of slavery again**; and if I could think up **anything worse**, I would do that, too; because **as long as I was in**, and in for good, I might as well go the whole hog. (2010:203)

Ek het die saak net so laat bly; ek het nooit weer daarna gedink aan ’n bekeerdery nie. Ek het die hele affêre net so uit my kop uitgeja en besluit ek gaan maar weer **die sonde kies** – dis tog maar my lewe. Ek is so grootgemaak. Die ander soort lewe is nie vir my bedoel nie. En om mee te begin, sou ek aan die werk spring om **Jim uit sy gevangenskap te verlos**; en as ek aan enige **erger sonde** kon dink, dan sou ek dit dóén. Want terwyl ek **nou eenmaal sonde doen**, kon ek dit netsowel maar die moeite werd maak, wat. (1963:232)

Huck besluit dat hy vir eens en altyd klaar is met “reforming”, of “bekeerdery” soos hy dit in die doelteks stel. Hy gaan eerder sonde doen, en die eerste sondige daad wat hy sal doen, is om vir Jim te help ontsnap. Hoewel verskeie godsdienstige verwysings in hierdie uittreksel in sowel die bron- as die doelteks gebruik word, is dit opmerklik dat Brink meer godsdienstige verwysings in die doelteks gebruik as wat in die bronteks die geval is. Waar Huck in die bronteks sê dat hy weer “wickedness” sou opneem, sê hy in die doelteks dat hy “die sonde kies”. Hoewel daar godsdienstige konnotasies aan die woord “wickedness” in Engels is, is die vertaalekwivalent “sonde” in die doelteks hoofsaaklik ’n godsdienstige verwysing. In die doelteks wil Huck vir Jim “uit sy gevangenskap [...] verlos”, teenoor sy voorneme “to work and steal Jim out of slavery again” in die bronteks. Die gebruik van “gevangenskap” saam met “verlos” in die doelteks het konnotasies met “verlossing” en gee dus aan die doelteks ’n Bybelse ondertoon wat nie in die bronteks tot dieselfde mate aanwesig is nie. Huck sê dan in die bronteks as hy aan “anything worse” kon dink, hy dit ook sou doen. In die doelteks is dit spesifiek “erger sonde” waarna hy verwys, en die godsdienstige verwysing word dus weer in die doelteks versterk. Hy sê uiteindelik, “terwyl [hy] nou eenmaal sonde doen”, hy dit maar behoorlik kon doen. Die doelteks verwys hier dus weer na sonde, terwyl dit nie in die bronteks die geval is nie.

Die uittreksel hier bo verwys terug na 'n toneel aan die begin van die roman waar juffrou Watson vir Huck van die Bybel en die Christelike lewenswyse probeer leer.

Then she told me all about **the bad place**, and I said I wished I was there. **She got mad**, then, but I didn't mean no harm. All I wanted was to go somewhere; all I wanted was **a change; I warn't particular**. She said it was wicked to say what I said; said she wouldn't say it for the whole world; *she* was going to live so as to go to **the good place**. Well, I couldn't see no advantage in going where she was going, **so I made up my mind I wouldn't try for it. But I never said so**, because it would only make trouble, and **wouldn't do no good**. (2010:4-5)

En toe begin sy my alles van **die warmplek** vertel, en ek sê ek wens ek was liewer daar. **Dit het haar die joos in gemaak**, maar ek het daar tog niks by bedoel nie. Ek wou maar net iewers heen gaan; ek wou **'n bietjie afwisseling hê** en **dit het my nie juis getraak wáár ek beland nie**. Sy't gesê dat **dit 'n gruwelike ding was wat ek gesê het**; sy sou vir niks op aarde so 'n ding sê nie; sy was van plan om so te lewe dat sy in **die goeieplek** sou kom. Nou ja, ek kon sowaar nie enige nut daarin sien om na die plek te gaan waar sy sou wees nie, en daarom het ek my voorgeneem dat ek maar nie sou probeer nie. **Ek het dit egter nie vir haar gesê nie**, want dit sou tog net weer moeilikheid veroorsaak en **niks goeds meebring nie**. (1963:3)

In die bronteks sê Huck dat juffrou Watson hom “about the bad place” vertel het. In die doeltteks gebruik hy die woord “warmplek”, wat 'n soortgelyke betekenis bewerkstellig. Wanneer Huck sê hy wens hy was daar, “she got mad” in die bronteks. In die doeltteks gebruik Brink hier 'n Afrikaanse uitdrukking, naamlik “die joos in” om iets van Huck se spreektaal weer te gee. Dit sou as 'n domestikerende vertaalstrategie beskou kon word, om Huck 'n tipies Afrikaanse gesegde in die mond te lê. Huck verduidelik dat hy niks slegs bedoel het nie: “all I wanted was a change, I warn't particular”. In die bronteks gebruik Brink hier 'n strategie van standaardisering, en Huck merk op dat hy net “'n bietjie afwisseling [wou] hê, en dat dit hom “nie juis getraak [het] wáár [hy] beland nie”. Waar Huck se spesifieke taalgebruik in die bronteks met “I warn't” aangedui word, gebruik Brink in die doeltteks standaardtaal. Daar sou geargumenteer kon word dat die frase “'n bietjie afwisseling” 'n formeler toon aan die doeltteks gee. Dieselfde effek kom voor wanneer Huck in die bronteks sê dat hy “made up my mind I wouldn't try for it”, met verwysing na die “the good place” waarheen juffrou Watson van plan was om te gaan. In die doeltteks sê hy: “daarom het ek my voorgeneem dat ek maar nie sou probeer nie”. Die gebruik van hierdie frase in die doeltteks is weer formeler as die bronteks, en

dieselfde stylvlak word in die doelteks gehandhaaf deur die gebruik van frases soos “moeilikeid veroorsaak” en “niks goeds meebring”. In kontras hiermee staan veral die frase “wouldn’t do no good” in die bronteks.

In sy vertaling gebruik Brink op verskeie plekke in die roman woorde of frases met godsdienstige konnotasies wat nie in die bronteks voorkom nie. Hy gebruik veral “derduiwel” of “verduiwels” en “hemel” as tussenwerpsels en in uitdrukkings. Toe Huck en Tom Sawyer vir Jim naby aan die einde van die roman help ontsnap, sê Huck in die doelteks hulle was “almal in die sewende hemel van geluk” (Twain 1963:298), terwyl hulle in die bronteks “as glad as [...] could be” was (Twain 2010:261). Net vóór die ontsnapping is Huck egter bekommerd oor die “derduiwelse moles” (Twain 1963:296) waarin hulle hulle bevind, wat hy in die bronteks ’n “thundering hornet’s nest” (Twain 2010:258) noem. Tom is gefrustreerd met die plan vir die ontsnapping wat hulle beraam en sê, “Hemel, daar’s nie eers ’n hond wat mens ’n slaapdrank kan ingee nie” (Twain 1963:258), terwyl hy in die doelteks geen tussenwerpsel gebruik nie en slegs sê “There ain’t even a dog to give a sleeping-mixture to” (Twain 2010:227). Tom sê ’n ruk later aan Huck: “Hemel, Huck Finn, as ek so onnosel was soos jý, sou ek lievers stilgebly het” (Twain 1963:261), terwyl hy in die bronteks sê, “Oh shucks, Huck Finn, if I was as ignorant as you, I’d keep still” (Twain 2010:229). Tom Sawyer se tant Sally verwys na hom as ’n “klein derduiwel” (Twain 1963:313) in die doelteks, en ’n “young scamp” (2010:273) in die bronteks. Huck verwys na iets “verduiwels swaar” (Twain 1963:311) in die doelteks en “rotten heavy” in die bronteks. Verskeie soortgelyke voorbeelde kom regdeur die teks voor. Soos die aanhalings in hierdie paragraaf aandui, word die godsdienstige ondertone in die doelteks versterk nie net waar Huck as verteller aan die woord is nie, maar ook in die dialoog van ander karakters. Dieselfde verskynsel word in Brink se vertaling van *Brighton rock* aangetref, soos daar later in hierdie hoofstuk aangedui sal word (vergelyk 5.2.2.5 (b)).

#### d) Kenmerkende taalgebruik

Soos reeds genoem (vergelyk 5.2.1.2 en 5.2.1.3) is die gebruik van dialek in *Huckleberry Finn* ’n kenmerkende faset van die roman, en dit is dus ’n onderwerp wat gereeld ondersoek word. Vir vertalers hou die verskillende dialekte wat Twain regdeur die teks gebruik besondere uitdagings in. Soos verskeie ondersoeke aantoon (vergelyk byvoorbeeld Minnick 2001), kan

daar geargumenteer word dat Twain se voorstelling van spesifieke dialekte, veral met verwysing na Jim se taalgebruik, as stereotiperend en rassisties beskou kan word. Vertalers word met dieselfde uitdaging gekonfronteer.

Die taalgebruik van ander karakters in die roman, veral Huck en Pap, kan eweneens uitdagings inhou. Brink merk in sy vertalersnota by die vertaling van *Huckleberry Finn* op dat hy eerder na standaardisering wou neig as om die dialekte in Afrikaans “te probeer weergee” (Brink 1963b:s.p.), soos reeds genoem is (vergelyk 5.2.1.3 hier bo). Die bespreking van voorbeelde hier onder bevestig dat dit inderdaad die geval is, en dat die doeltteks tot ’n groter mate van standaardtaal gebruik maak as wat in die bronteks voorkom.

Die eerste voorbeeld hier onder is ’n gesprek tussen Huck en Tom Sawyer, waar hulle saam met ’n groep ander seuns ’n bende stig en besluit dat hulle bende mense moet vang en van hulle gyselaars moet maak. Dit word duidelik dat die seuns nie weet wat die woord beteken nie.

“**Oh, that’s all very fine to say**, Tom Sawyer, but **how in the nation** are these fellows going to be ransomed if we don’t know how to do it to them? [...]

“Well, I don’t know. **But per’aps** if we keep them till they’re ransomed, it means that we keep them till they’re dead.”

“**Now, that’s something like. That’ll answer. Why couldn’t you said that before?** [...]

(2010:9)

“**Dis alles baie maklik gesê**, Tom Sawyer, maar **hoe de joos** gaan mens gyselaars van die spul maak as ons nie weet hóé om dit te doen nie? [...]

“Wel ek weet nie. As ons hulle as gyselaars hou, dan beteken dit **miskien** ons hou hulle tot hulle doodgaan.”

“**Nou sê jy mos iets! Dit klink goed. Hoekom het jy dit nie lankal gesê nie?** [...]

(1963:9)

In die gesprek tussen Huck en Tom hier bo verteenwoordig albei karakters se taalgebruik die verskillende dialekte wat Twain gebruik. Kenmerkende segswyses en uitdrukkings, uitspraakverskynsels en afwykende grammatikaliteit kan in die bronteks opgemerk word. In die eerste sin in die bronteks sê Huck vir Tom dat dit alles “very fine to say” is, maar hy vra “how in the nation” hulle kan slaag in hulle doel om gyselaars te neem as hulle nie weet wat die woord beteken nie. In die doeltteks beklemtoon Huck “dit is alles baie maklik *gesê*”, maar vra “hoe de joos” hulle kan voortgaan. Brink gebruik uitdrukkings wat algemeen in die

Afrikaanse spreektaal voorkom, terwyl Twain met “how in the nation” ’n nuwe uitdrukking skep. In hierdie geval sou daar geargumenteer kon word dat Brink se besluit ’n domestikerende uitwerking het, aangesien hy, veral met “hoe de joos” ’n tipies Afrikaanse uitdrukking gebruik waarmee die doelteksleser vertrouwd sou wees.

Tom antwoord dat hy self nie heeltemal seker is wat “ransom” beteken nie, maar hy sê “per’aps” if we keep them till they’re ransomed, it means that we keep them till they’re dead”. Tom se aksent word in die bronteks aangedui deur die klankweglating in “per’aps”, ’n element wat Brink nie in die doelteks oordra nie. Hierdie voorstel klink vir Huck goed, en hy antwoord met twee bevestigende sinne: “Now that’s something like”, “That’ll answer”. In die doelteks is Brink se weergawe meer standaard, en veral die sin “Dit klink goed” kom baie formeel oor in die konteks van Huck se karakter. Huck merk ook teenoor Tom op “Why couldn’t you said that before?” Hier gebruik hy ’n ongrammatikale sin in die bronteks, wat Brink weer eens standaardiseer in die doelteks met “Hoekom het jy dit nie lankal gesê nie?”

Op ’n stadium in die roman raadpleeg Huck vir Jim oor Pap se doen en late. Jim het ’n haarbal uit ’n os se maag wat magiese kragte het en die toekoms kan voorspel wanneer hy betaal word. Jim verskaf die volgende raad:

**Yo’** ole father **doan’** know, yit, what he’s **a-gwyne** do. Sometimes he spec he’ll go **’way**, en den agin he spec he’ll stay. De bes’ way is to res’ easy en let de ole man take his own way. Dey’s two angels hoverin’ roun’ ’bout him. One uv **’em** is white en shiny, en t’other one is black. De white one gits him to go right, a little while, den de black one sail in en bust it all up. A body can’t tell, yit, which one **gwyne to** fetch him at de las’. But you is all right. You **gwyne to** have considable trouble in yo’ life, en considable joy. Sometimes you **gwyne to** git hurt, en sometimes you **gwyne to** git sick; but every time you’s **gwyne to** git well agin. Dey’s two gals flyin’ ’bout you in yo’ life. One uv ’em’s light en t’other one is dark. One is rich en t’other is po’. You’s **gwyne to** marry de po’ one fust en de rich one by-en-by. You want to keep ‘way fum de water as much as you kin, en don’t run no resk, ’kase it’s down in de bills dat you’s **gwyne to** git hung. (2010:19)

Jou oukêrel weet **noggie** wat hy **ga’** doen nie,” sê hy. “Hy dink nou hy **gaat** weggaan; dán dink hy weer hy **gaat** bly. Dis beste om maar net te wag lat die ouman sy **maaind** opmaak. Daar’s twee **ingeltjies** wat ál om hom **rondvlie**. Die **enetjie** is wit en blinkerig, die **anner enetjie** is swart. Die **wittetjie** lat hom so ’n rukkie goed doen, dan kom dons die **swartetjie** hom weer op. Dis nog te vroe-vroe om nou te seg watter enetjie hom op die ou end **gaan** kry. Maar dis **orraait** vir jóú. Daar wag hope moeilikheit op jou in die lewe, en hope goed



ok. Pertykeers **gaat** jy seerkry, **anner** kere **gaat** jy siek wôre, maar elke slag **gaat** jy weer gesond wôre. Daar's twee **meisiekennertjies** wat al om jou rondvlie in die lewe. Die een is 'n ligtekop, die **anner** een donker. Die een is ryk, die **anner** een is arm. Eers **gaat** jy met die arm ene trou, maar lateraan met die ryke. Jy moet opletloop dat jy wegbly van die water af en nie in die moeilikheit beland nie, want dit staat **hie'** geskrywe lat jy nog eendag opgehang **gaan** wôre." (1963:21)

Die uittreksels illustreer hoe Twain Jim se taalgebruik in die bronteks uitbeeld en hoe Brink dit in die doeltteks hanteer. Een van die kenmerke van Jim se dialek is klankweglating (byvoorbeeld "yo" vir "your", "doan" vir "don't", "way" vir "away", en "em" vir "them"). In die doeltteks gebruik Brink hierdie verskynsel ook (byvoorbeeld "ga" vir "gaan", "rondvlie" vir "rondvlieg" en "hie" vir "hier") om 'n soortgelyke effek te skep. Dit is interessant om op te merk dat Twain in die bronteks die frase "going to" op twee verskillende manier in Jim se dialek weergee: in die eerste sin in die uittreksel sê Jim byvoorbeeld dat Pap nog nie weet "what he's a-gwyne do" nie, en later sê hy dat Huck "gwyne to have" voorspoed en teëspoed in sy lewe. Die vorm "a-gwyne" word net eenmaal gebruik, terwyl "gwyne to" oral anders in die uittreksel voorkom. In die doeltteks gebruik Brink 'n aantal verskillende weergawes van "gaan" om 'n spesifieke uitspraakvorm aan te dui: Pap weet byvoorbeeld nog nie wat hy "ga" doen nie; soms hy dink hy "gaat weggaan"; en Jim noem dat dit nie duidelik is watter engeltjie pap uiteindelik "gaan kry" nie. 'n Ander tegniek wat Brink ook in die doeltteks gebruik om Jim se dialek uit te beeld, is assimilasie (byvoorbeeld "noggie" vir "nog nie", "anner" vir "ander"), 'n uitspraakverskynsel wat algemeen in die Afrikaanse spreektaal voorkom. Brink gebruik ook 'n aantal ander benaderings om Jim se dialek in die doeltteks uit te beeld wat nie in die bronteks voorkom nie. So byvoorbeeld maak Jim in die doeltteks op verskeie plekke van verkleinwoorde gebruik (byvoorbeeld "ingeltjies", "enetjie", "wittetjie" en "meisiekennertjies"). Hy gebruik ook verafrikaanste weergawes van Engelse woorde (byvoorbeeld "maaind" en "orraait").

Daar sou aangevoer kon word dat Brink in die vertaling van Jim se dialek in Afrikaans van baie van die talige kenmerke van Kaapse Afrikaans gebruik maak (vergelyk byvoorbeeld Hendricks 2016, Blignaut 2014 en Le Cordeur 2011), hoewel 'n meer diepgaande ondersoek nodig sou wees om hierdie aanname in nadere besonderhede te ondersoek. Soos hier bo opgemerk, gebruik Brink kenmerke wat tipies is aan Kaapse Afrikaans (byvoorbeeld klankweglating), maar hy gebruik ook taalverskynsels wat nie noodwendig eie is aan Kaapse Afrikaans nie, byvoorbeeld assimilasie en die gebruik van verafrikaanste Engelse woorde. Daar

kan egter wel geargumenteer word dat Brink se hantering van Jim se dialekvorm 'n domestikerende strategie verteenwoordig, aangesien hy taalverskynsels gebruik wat tipies in Suid-Afrikaanse dialekte voorkom. Sodoende het Jim se taalgebruik in die doelteks 'n element van die Afrikaanse spreektaal en dit deel ook kenmerke met Kaapse Afrikaans.

#### 5.2.1.6 Samevatting

Uit die ontleding van Brink se vertaling van *Die avonture van Huckleberry Finn* kan daar afgelei word dat Brink op paratekstuele vlak sigbaar is in die doelteks. Hy gebruik naamlik 'n vertalersnota, daar word op die titelblad aangedui dat die teks 'n vertaling is, en hy gebruik voetnote in die doelteks.

In die vertalersnota vooraf merk Brink op dat hy “eerder die atmosfeer as die letter” van die bronteks gevolg het, en dat hy vir uitdrukkings wat vir die doelteksleser “verwarrend” sou kon wees eerder Afrikaanse ekwivalente te gebruik. Hier gee Brink dus te kenne dat hy 'n domestikerende vertaalbenadering volg. Die ontleding van die tekste bevestig dat daar op tekstuele vlak aanduidings is van die strategieë wat Brink gebruik, veral standaardisering.

In die afdeling wat volg, word Brink se vertaling van *Brighton rock* bespreek, wat vier jaar ná sy vertaling van *Huckleberry Finn* verskyn. Daar sal ondersoek word of Brink dieselfde vertaalbenadering en -strategieë in *Die eendstert* gevolg het as met *Huckleberry Finn*.

## 5.2.2 Brighton rock / Die eendstert

### 5.2.2.1 Storielyn

In die eerste hoofstuk van *Brighton rock* maak die leser kennis met die verslaggewer Charles “Fred” Hale. Hale werk vir *The Daily Messenger* en sy artikel oor bendebedrywighede lei vermoedelik tot die moord op die bendeleier Kite deur ’n ander bende. Uit weerwraak word Hale in Brighton vermoor deur Kite se opvolger, die sewentienjarige Pinkie Brown. Die moordtoneel word nie in die roman beskryf nie, maar die indruk word geskep dat Pinkie ’n suikerstokkie, ’n harde rooi-en-wit suiglekker wat as “Brighton rock” bekend staan en aan borssuiker herinner, in Hale se keel afgedruk het en hom dus daarmee vermoor het. Die suiglekker smelt in Hale se keel en ’n nadoodse ondersoek dui aan dat hy aan natuurlike oorsake dood is. Een van Pinkie se bendelede, Spicer, plant ook bewyse in ’n kroeg om dit te laat lyk of Hale daar middagete geëet het. ’n Kelnerin genaamd Rose sien dit egter en raak agterdogtig.

Op die dag van sy dood ontmoet Hale ’n lewenslustige vakansieganger met die naam Ida Arnold, wat ’n kernrol in die roman speel. Hale vertel haar dat hy in die moeilikheid is, en oomblikke daarna verdwyn hy. Terug in Londen waar sy woon, verneem Ida dat Hale dood is en sy vermoed onraad, aangesien sy nie glo dat hy aan natuurlike oorsake dood is nie. Sy ontvang ’n uitnodiging om in Brighton te gaan kuier en is vasbeslote om die raaisel rondom Hale se dood op te los.

Intussen besef Pinkie dat die kelnerin Rose vir Spicer by die kroeg gesien het waar hy bewyse geplant het om dit te laat lyk of Hale daar was, en hy beskou haar dus as ’n bedreiging. In ’n poging om Rose stil te hou neem Pinkie haar uit en dreig haar. Kort daarna kom Ida Arnold egter weer in Brighton aan en begin Rose ondervra. Pinkie besluit dat die beste plan van aksie sal wees om met Rose te trou, aangesien, sou dinge op ’n hofsaak uitloop, ’n vrou volgens wet nie teen haar man kan getuig nie. Hulle is albei minderjarig en trou in ’n landdroskantoor met twee van Pinkie se bendelede as getuies.

Ida Arnold wen, terwyl sy nog in Brighton is, 'n groot bedrag geld in 'n perdewedren. Sy gebruik die geld om in die beste hotel in Brighton te gaan woon en om lede van Pinkie se bende en ook sy prokureur om te koop. Sy wend ook verdere pogings aan om Rose voor stok te kry. Pinkie vrees dat Rose alles aan Ida gaan bely en besluit om Rose te oortuig om saam met hom selfmoord te pleeg. Dieselfde aand wat Pinkie en Rose na die platteland reis waar hy die selfmoord beplan, oortuig Ida een van Pinkie se regterhande om die polisie van Pinkie se planne in kennis te stel. Die polisie bestorm Pinkie en Rose net voordat sy selfmoord sou pleeg. In sy paniek spring Pinkie by 'n afgrond af. Die roman eindig met Ida wat wonder of sy na haar man in Londen moet teruggaan, terwyl 'n priester vir Rose, wat verbitterd is oor Pinkie se dood, oortuig dat verlossing vir alle mense moontlik is.

#### 5.2.2.2 *Bespreking van die teks*

*Brighton rock* speel af in die dertigerjare in Brighton, Engeland. As 'n kusedorp was Brighton op die oog af die toonbeeld van 'n plesierige vakansiedorp (vergelyk Coetzee 2004:vii). By nadere ondersoek was Brighton in die dertigerjare egter ook 'n dorp met “tracts of shoddily built houses, dreary shopping areas, [...] desolate industrial suburbs [...] and a] nest of criminal activity centring on its racetrack” (Coetzee 2004:vii). Dit is juis op hierdie ander kant van Brighton wat Greene in die roman fokus en wat hy jukstaponeer met die vrolike, sorgelose atmosfeer van die vakansiegangers.

*Brighton rock* het in 1938 verskyn en word deur verskeie kritici as Greene se beste werk beskou (vergelyk byvoorbeeld Priest 2010). Veral sy skryfstyl, wat as besonder poëties bestempel word, word dikwels uitgesonder, maar verskeie studies fokus andersins op die teenstrydighede wat Greene in die roman gebruik, asook op die Katolieke elemente in die teks. Dit is trouens die eerste van Greene se romans wat opvallend met godsdiens, en spesifiek die Katolisisme, as tema omgaan (vergelyk Maher 2011). In 'n onderhoud oor hierdie aspek van die roman merk Newcombe (1992:88) op dat Greene voorheen aangedui het dat hy spyt was dat hy *Brighton rock* geskryf het, omdat hy daarna as 'n Katolieke skrywer bekend geword het, eerder as 'n skrywer wat ook Katoliek is. Greene (in Newcombe 1992:88) bevestig hierdie opmerking:

Greene antwoord hierop: Very much so. After all, as I remarked once, one in ten people in this country is Catholic and to leave Catholicism entirely out of a novel is slightly fictitious, and therefore one is dealing with them not as a deep article of faith but as one imagines Catholicism affects that particular character, not as it affects me.

In die roman ontgin Greene inderdaad die manier waarop die karakters deur hulle geloof beïnvloed word. Veral in Pinkie se geval veroorsaak hierdie aspek van sy karakter 'n belangrike element van spanning in die roman. Keulks (2006:467) beskryf *Brighton rock* as 'n roman waarin Greene se belangstellings in misdaad en die Katolisisme verenig word. Hierdie twee temas, te wete misdaad, wat met die genre en kenmerkende vertelstyl van die speurverhaal in verband gebring word, en die godsdiens, spesifiek die Katolisisme, verteenwoordig twee van die kategorieë wat later gebruik word om die bron- en doeltekste te ontleed (vergeelyk afdeling 5.2.2.5 (a) en (b)).

Verskeie kritici verwys na *Brighton rock* as 'n speurverhaal (vergeelyk byvoorbeeld Diemert 1992, Cloete 1998). Reeds in die eerste reël van die roman skeep Greene (1959:1) spanning: "Hale knew, before he had been in Brighton three hours, that they meant to murder him." Diemert (1992:386) verwys na 'n aanhaling van Greene waar hy sê dat, hoewel hy *Brighton rock* as 'n speurverhaal beplan en begin het, die eerste vyftig bladsye van die roman al is wat van die speurverhaal oorgebly het. Diemert (1992:386) stem egter nie hiermee saam nie, en meen dat die struktuur van die speurverhaal in die roman ingewef is. Die Japanese vertaler van *Brighton rock*, Saiichi Maruya, se samevatting van die roman is besonder treffend.<sup>80</sup> Hy sê naamlik in sy vertalersnota dat die roman alle aspekte insluit wat kenmerkend van Greene is: die storielyn van die speurverhaal, die skryftechniek wat aan Joyce herinner, die Katolisisme, die feminisme, die vervolger en die vervolgte, opwindende en poëtiese stedelike landskappe, kinematografiese invloede en 'n obsessie met die bouse (Maruya, aangehaal in Sato 2014:90). In die bespreking van voorbeeldmateriaal wat in afdeling 5.2.2.5 aan bod kom, word baie van hierdie kenmerke ondersoek, en daar word spesifiek gefokus op hoe Brink hulle in die Afrikaanse vertaling hanteer.

---

<sup>80</sup> Maruya (1925-2012) was 'n Japanese akademikus, skrywer en literêre kritikus wat in die Engelse letterkunde van veral Britse skrywers gespesialiseer het. Terwyl hy aan sy vertalings van Greene se romans gewerk het, waarvan *Brighton rock* die eerste was, gevolg deur vertalings van *Loser takes all* en *This is a battlefield*, het hy drie akademiese navorsingsartikels oor Greene gepubliseer (vergeelyk Sato 2014).

### 5.2.2.3 Afrikaanse vertaling: *Die eendstert*

Die Afrikaanse vertaling van *Brighton rock*, getiteld *Die eendstert*, verskyn in 1967. In dieselfde jaar verskyn daar ook van Brink die vertalings *Die mooiste sprokies van Moeder Gans*, *Mary Poppins in Kersieboomlaan*, *Die eenspaaiër*, die roman *Miskien nooit* en die literêr-teoretiese werk *Aspekte van die nuwe prosa*. Slegs op die kopieregblad van *Die eendstert* word daar melding gemaak daarvan dat dit 'n vertaling is met die sin: “Uit die Engels vertaal deur André P. Brink.” Daar word nie op die voorblad of die titelblad inligting oor die vertaling of die vertaler verskaf nie, en Brink sluit geen vertalersnota by sy vertaling in nie. Anders as wat die geval was met sy vertaling van *The adventures of Huckleberry Finn*, gebruik Brink ook geen voetnote in *Die eendstert* nie. Brink is dus minder sigbaar as vertaler in die paratekstuele elemente van die hierdie vertaling, en in die bespreking van voorbeeldmateriaal later in hierdie hoofstuk, sal daar ook ondersoek word of hy in die teks self ook minder sigbaar is as wat die geval is in *Die avonture van Huckleberry Finn*.

Die titel van *Brighton rock* is 'n spesifieke verwysing na 'n tipe suikerstokkie. Dit word in 'n Penguin-uitgawe van die roman vir die Amerikaanse leser verduidelik (Gallix 2011:73):

Brighton rock is a form of sticky candy as characteristic of English seaside resort as saltwater taffy is of the American. The word “Brighton” appears on the ends of the stick at no matter what point it is broken off.

Die titel bevat dus 'n baie spesifieke verwysing na die milieu van die teks, en verteenwoordig vir baie van die vertalers – *Brighton rock* is in meer as vyftig tale vertaal – 'n uitdaging. Die Afrikaanse vertaling is geen uitsondering nie, en Brink se titel *Die eendstert* is 'n ongewone keuse. Gallix (2011:74) noem dat, by 'n navraag oor sy keuse van die Afrikaanse titel, Brink verduidelik het dat “eendstert” in Engels “ducktail” beteken en dat dit die naaste is wat hy in Afrikaans in die sestigerjare kon kom om die wêreld van die Beatniks op te roep. In wat as 'n siniese reaksie op Brink se antwoord beskou kan word, skryf Gallix (2011:74): “It seems that the characteristic hairstyle of the British Teddy boys in the 1950s (ducktail or duck butt) could evoke the underworld of Pinkie and his gang to Afrikaner readers, at the cost of an anachronism.”

Uit Brink se briewe aan Ingrid Jonker is dit duidelik dat hy 'n aanhanger van Greene se werk is. Hy skryf naamlik op 8 Mei 1963 aan Jonker dat hy die film *The quiet American* gaan kyk het en daarna weer Greene se gelyknamige boek begin lees het (Galloway 2015:41). Vir hom is dit nie so goed soos *The heart of the matter of The power and the glory*, twee van Greene se ander werke nie. In 'n brief van 2 Junie 1963 haal hy 'n motto uit een van Greene se boeke vir Jonker aan, naamlik “Man has places in his heart which do not yet exist, and into them enters suffering in order that they may have existence” (Galloway 2015:75). In September van dieselfde jaar skryf Brink dat hy *A sense of reality* gelees het, vier verhale van Greene wat toe pas verskyn het. Brink vind die eerste en die laaste verhale “manjifiek” (Galloway 2015:176) en noem dat hy 'n kopie van die boek bestel het wat hy aan Jonker sou gee.

Uit hierdie verwysings na Greene kan daar afgelei word dat Brink met sy werk vertrouwd was en bewondering daarvoor gehad het. Die vraag ontstaan of Brink se waardering van Greene se werk enigszins 'n impak op sy benadering tot die vertaling van die teks sou hê. Brink het eers 'n aantal jare later aan die vertaling van *Brighton rock*, wat in 1967 uitgegee is, begin werk, en dit is dus nie een van die vertalings waarna hy spesifiek in sy briewe aan Jonker verwys nie.<sup>81</sup> Hoewel dit nie moontlik is om noodwendig klinkklare afleidings oor die verband tussen Brink se waardering van die skrywer se werk en sy benadering tot die vertaling te maak nie, is hierdie gegewe nietemin interessant wanneer die tekste ontleed word.

#### 5.2.2.4 Konteks: Engeland in die dertigerjare

*Brighton rock* speel in die dertigerjare in Brighton af, in die era van die Groot Depressie tussen die twee wêreldoorloë. Brighton was op daardie stadium 'n gewilde vakansiedorp met 'n groot renbaan waar verskeie bendes aktief was, maar ook met vervalle en armoedige woonbuurte. Pinkie en Rose word albei groot in dieselfde buurt, waar “al die huise [...] lyk asof hulle 'n kwaai bomaanval deurstaan het, met los geute en ruitlose vensters, 'n ysterkateltjie wat in die tuin staan en roes” (Greene 1967:87). Rose se ouerhuis is in die straat Nelson Place, wat 'n werklike straat in Brighton was totdat die buurt later gesloop is (vergelyk Gardiner 2015). In 'n toneel waar Pinkie Rose se ouers ontmoet, beskryf Greene die haglike omstandighede waarin

---

<sup>81</sup> Brink se laaste brief aan Jonker is 17 April 1965 gedateer. Jonker is later dieselfde jaar oorlede.

hulle woon en hulle desperaatheid vir geld. Greene stel die somberheid van armoede en die donker onderwêreld van bendes in kontras met die lighartige vakansiegevoel en sorgelose atmosfeer van die toeriste in Brighton en die luukse hotelle waarin hulle tuisgaan.

Greene se spel met kontras word verder ook weerspieël in die vergelyking tussen die godsdienstige en die sekulêre wat hy in die roman ontgin. Soos in afdeling 5.2.2.2 hier bo genoem is, was die Katolisisme ’n prominente geloof in Engeland in die dertigerjare, en Greene was self ’n lid van die Rooms-Katolieke kerk. In 1970 sê Greene in ’n onderhoud aan Newcombe (1992:88, my vertaling) “een in tien mense in hierdie land is Katoliek en om die Katolisisme heeltemal uit ’n roman weg te laat is effe fiktief”. Die Katolisisme het egter in die dertigerjare ’n krisistydperk beleef met die oplewing van die fascisme en kommunisme in Europa en die totalitêre beleid van figure soos Stalin en Hitler (vergelyk Chappel 2018). ’n Nuwe politieke era was in aanvang, en die Katolieke kerk moes besin oor die rol van die kerk in die toekoms te midde van politieke en ekonomiese onstuimigheid. Volgens Williams (1992:67, my vertaling) vang *Brighton rock* ’n beeld van ’n historiese oomblik vas, naamlik “die val van Britse ekonomiese mag in die dertigerjare met die gevolglike verlamming en armoede wat soos ’n kanker oor die gebruikelike sosiale grense gekruip het.”

Die roman is ook ’n produk van ’n spesifieke era met verwysing na ras, klas, kultuur en vooroordele in die samelewing op daardie tyd. In die oorspronklike uitgawe bevat die roman verskeie antisemitiese verwysings (byvoorbeeld in beskrywings van die bendeleier Colleoni) wat Greene vir latere uitgawes verander het, maar wat deur Brink behou is vir die Afrikaanse vertaling. In die era vóór die Tweede Wêreldoorlog toe die roman verskyn het, was dit moontlik vir Greene en sy uitgewers aanvaarbaar om sodanige verwysings in die teks te gebruik. Ná die oorlog sou daar egter veel meer sensitiwiteit rondom veral die Joodse geloof en kultuur wees, wat Greene genoop het om latere uitgawes van die teks te wysig.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Benewens die antisemitiese verwysings wat uit latere uitgawes van die roman verwyder is, is daar ook enkele ander verskille tussen die eerste en latere uitgawes. So byvoorbeeld is die karakter Mr. Drewitt se naam in latere uitgawes verander na Mr. Prewitt, en redaksionele veranderinge, byvoorbeeld die verwydering van beskrywende frases, is ook op plekke aangebring.



Williams (1992:71) dui ook op 'n element van xenofobie in die roman, in byvoorbeeld die beskrywing van 'n swart man wat op 'n bankie in 'n park sit en kyk na kinders wat speel. In die dertigerjare was die Britse bevolking aansienlik meer homogeen as wat vandag die geval is, en swart mense het 'n baie klein persentasie van die samelewing verteenwoordig. Williams (1992:71) spekuleer dat die roman inspeel op die rassistiese vrees en haat vir die onbekende, vir die buitestander, wat op daardie stadium in die geskiedenis vererger is deur die onstabiliteit en onsekerheid in die groter politieke en ekonomiese klimaat.

Te midde van sodanige onstuimigheid in die samelewing, was die dertigerjare egter ook 'n bloeitydperk vir die Britse filmbedryf (vergelyk Coetzee 2004) waarby Greene as resesent nou betrokke was. Die invloed van die kinematografie op sy werk is duidelik sigbaar, ook in die geval van *Brighton rock*.<sup>83</sup> Coetzee (2004:xi) verwys byvoorbeeld na die tipiese wyse waarop Greene die meeste van die hoofstukke in die roman afsluit, naamlik deur die fokus te verskuif weg van die karakters en hulle handeling na beskrywende tonele van die landskap. Williams (1992:67, my vertaling) meen die roman beeld die gevoel van die dertigerjare in Engeland uit met die “stroefheid van 'n swart-en-wit rolprent”.

In die analise van uittreksels uit *Brighton rock* en *Die eendstert* wat hier volg, word daar onder andere verwys na die elemente van die speurverhaal, die godsdiens, en die gevoel van 'n “film noir” wat Greene in die teks skep. Daar word gefokus op hoe Brink hierdie elemente in die doelteks hanteer, en hoe sy benadering tot die vertaling van *Brighton rock* vergelyk met sy vertaling van *The adventures of Huckleberry Finn* wat in die vorige afdeling bespreek is.

#### 5.2.2.5 Bespreking van voorbeeldmateriaal

##### a) Vertelstyl: speurverhaal

Soos in die afdelings hier bo aangetoon is, bevat *Brighton rock* elemente van 'n speurverhaal. Die moord op Hale, Ida Arnold se vasberadenheid om die raaisel op te los, en die perspektief van die moordenaar Pinkie en sy obsessie met die Katolieke doodsondes en die hel vorm

---

<sup>83</sup> Greene het later saam met die draaiboekskrywer Terence Rattigan aan die draaiboek vir die rolprentweergawe van *Brighton rock* gewerk wat in 1948 vrygestel is.

sentrale elemente van die roman. Reeds met die eerste sin in die roman skep Greene spanning en afwagting by die leser, en die tema van die moord word ingelei.

Hale knew, before he had been in Brighton three hours, that they **meant to** murder him. (1959:1)

Nog voor Hale drie uur in Brighton was, het hy geweet dat hulle hom **wil** vermoor. (1967:3)

Brink pas die volgorde van die frases in die doeltteks aan, waarskynlik om 'n natuurliker sinstruktuur te bewerkstellig, maar wyk andersins nie noemenswaardig van die bronteks af nie. Waar die bronteks aandui dat “they meant to murder him”, gebruik Brink “wil”, wat 'n soortgelyke betekenisimplikasie inhou en die historiese presens in Afrikaans markeer en sodoende bydra tot die spanningselement in die teks.

Wanneer Hale vir Pinkie in 'n kroeg sien, skrik hy. Die beskrywing van die toneel, en veral van Pinkie, is 'n voorbeeld van hoe Greene die gebeure vir lesers uitbeeld. Die toneel skep die gevoel van 'n filmkamera wat van Hale en die kroegtoonbank af beweeg na Pinkie en dan op hom fokus met 'n nabyskoot.

The gin slopped out of Hale's glass on to the bar. A boy of about seventeen watched him from the door – **a shabby smart suit**, the cloth **too thin for much wear**, a face of starved intensity, a kind of hideous and unnatural pride. (1959:4)

Die jenerwer mors uit Hale se glas op die toonbank. 'n Seun van sowat sewentien staan hom van die deur af en betrag. 'n **Verslonste kispak**, die materiaal **al skiwwerig**, 'n gesig met 'n uitgehongerde intensiteit, 'n soort afskuwelike, onnatuurlike trots. (1967:5)

In die bronteks gebruik Greene 'n lang saamgestelde sin met 'n aandagstreep om Pinkie te beskryf. Soos wat die geval was met *Die avonture van Huckleberry Finn* (vergelyk afdeling 5.2.1.5 hier bo), verkies Brink om in die doeltteks die lang sin in twee korter sinne op te breek, moontlik om beter leesbaarheid vir die doeltteksleser te bewerkstellig en 'n natuurliker vloeï in Afrikaans te verseker. Waar Pinkie se pak in die bronteks beskryf word as 'n “shabby smart suit”, vertaal Brink dit met “verslonste kispak”, 'n beskrywende verwysing wat dadelik vir

doelteklesers ’n beeld van die uitrusting skep. In die bronteks is die materiaal van die pak “too thin for much wear”, wat Brink in die doeltteks vertaal as “skiwwerig”. Hierdie voorbeelde dui daarop hoe Brink in die doeltteks deur gepaste woordkeuses ’n effek in die doeltteks skep wat ooreenstemmend is met wat die bronteksskrywer deur frases in die bronteks bewerkstellig.

Die spanning tussen Hale en Pinkie loop uit op ’n toneel waarin die eerste sin van die roman, waar Hale besef dat hy vermoor gaan word, weerklink.

**The boy rose furiously, and giving way to** a little vicious spurt of hatred – **at the song? at the man?** – he dropped his empty glass on to the floor. ‘**The gentleman’ll pay,**’ he said to the barman and swung through the door of the private lounge. It was **then** Hale realised that they meant to murder him. (1959:6)

**Woedend kom die seun orent, swig ’n oomblik** voor ’n venynige opstuwung van haat – **vir die liedjie? Vir die man?** – en laat sy leë glas op die vloer val. “**Die meneer sal betaal,**” sê hy vir die kroegbaas en swaai deur die deur van die binnekroeg. Dit was **op daardie oomblik** dat Hale besef het hulle wil hom doodmaak. (1967:6)

In hierdie uittreksel gebruik Brink weer ’n ander sinstruktuur in die doeltteks as wat Greene in die bronteks gebruik. Die historiese presens wat gebruik word, saam met die korter werkwoordelike frase ná die eerste komma, lei daartoe dat die pas in die doeltteks vinniger voel as wat in die bronteks die geval is. In hierdie voorbeeld behou Brink in die doeltteks ook die sinsnedes wat in die bronteks deur aandagstrepe geskei word en wat dui op die verteller se interpretasie van Pinkie se handeling. Waar daar in die bronteks ’n aanduiding is van Pinkie se aksent of taalgebruik wanneer hy sê “The gentleman’ll pay,” gebruik Brink Standaardafrikaans in die doeltteks sonder ’n aanduiding van aksent of kenmerkende taalgebruik. In die laaste sin in die uittreksel word daar terugverwys na die eerste sin van die roman. In die bronteks word daar gestel dat “it was then Hale realised”, terwyl Brink in die doeltteks moontlik die spanningselement versterk deur te beklemtoon dat dit “op daardie oomblik” was dat Hale besef het dat hy vermoor gaan word.

In ’n toneel waar Hale probeer vlug van Pinkie en enige moontlike agtervolgers probeer hy tussen skares vakansiegangers verdwyn. Die toneel bou voort op die spanning deur die vinnige

pas, die beskrywing van Hale se angstigtheid, en die spesifieke woordkeuses wat gebruik word. Die uittreksel hier onder verteenwoordig weer eens 'n voorbeeld van Greene se skryfstyl met kenmerkende beeldende beskrywings.

Down the front, mixing as quickly as possible with the **current of the crowd, glancing to right and left of him and over each shoulder in turn**. He could see no familiar face anywhere, **but he felt no relief. He thought he could** lose himself safely in a crowd, **but now** the people he was among seemed like a thick forest [...] (1959:9)

Teen die seefront langs, so gou as moontlik weer tussen die skare in, **terwyl hy beurtelings links en regs kyk, dan oor dié skouer, dan oor die ander**. Nêrens sien hy 'n bekende gesig nie, **maar hy voel tog verlig**. In 'n skare kan hy hom maklik versteek, **dink hy, maar nou** raak die mense om hom soos 'n digte woud [...] (1967:8)

Hierdie uittreksel is 'n voorbeeld van die vertaalbenadering wat Brink (1963b:s.p.) ook met sy vertaling van *The adventures of Huckleberry Finn* gevolg het, naamlik om “eerder die atmosfeer as die letter” van die bronteks te volg. Hoewel die doelteks die bronteks steeds betreklik nou navolg, gebruik Brink by tye ander uitdrukkings en ander volgordes van frases. Waar die bronteks die metafoor van 'n stroom gebruik om na die skare te verwys, word dit nie in die doelteks herhaal nie. Daar word naamlik in die bronteks na “the current of the crowd” verwys, terwyl dit slegs “die skare” in die doelteks is. Hale se angstige gedrag word in die bronteks beskryf as “glancing to right and left of him and over each shoulder in turn”, 'n beskrywing wat effens onnatuurlik op die oor val en moontlik die angstigtheid en amper stokkerigheid van Hale se bewegings weerspieël. Brink verkies 'n vloeiender en meer idiomatiese vertaling vir die bronteks: “terwyl hy beurtelings links en regs kyk, dan oor dié skouer, dan oor die ander”.

In 'n spesifieke sin in die uittreksel hier bo, ontstaan daar in 'n beskrywing 'n betekenisverskil tussen die bron- en doelteks. In die sin waar Hale noem dat hy nie 'n bekende gesig in die skare sien nie, het dit tot gevolg dat “he felt no relief” in die bronteks. Die implikasie hier is dat hy nie vir Pinkie of enige van sy bendeledes, wat hy sou herken, in die skare gewaar nie maar dat hy tog nie veilig voel tussen die vreemdelinge nie. Aanvanklik het hy gedink dat die anonimiteit van 'n skare hom sou kon verskans, maar in werklikheid ervaar hy dit meer soos 'n “thick forest in which a native could arrange his poisoned ambush”. In die doelteks sien Hale eweneens geen bekende gesig nie, maar hier is die verskil dat hy “tog verlig” voel, teenoor “no relief” in die

bronteks. In die doeltteks gaan die nuanse tot 'n mate verlore dat Hale eers gedink het dat hy in 'n skare veilig sou voel maar dan in werklikheid uitgelewer voel. Behalwe vir die betekenisverskil tussen Hale wat “no relief” voel teenoor “tog verlig”, is die gebruik van die teenwoordige tyd in die doeltteks 'n verdere verklaring: “In 'n skare kan hy hom maklik versteek, **dink hy, maar nou** raak die mense om hom soos 'n digte woud”, teenoor die verledetydsvorm in “**He thought** he could lose himself safely in a crowd, **but now** the people he was among seemed like a thick forest”. Waar die bronteks dus deur middel van verskillende tydsvorme 'n verloop van tyd in Hale se denkproses aandui, word dieselfde effek nie in die doeltteks geskep nie.

Soos reeds vroeër genoem, is Greene se vertelstyl in *Brighton rock* kenmerkend. Sy beskrywings is treffend en skets die milieu, die karakters en gebeure op 'n beeldende wyse vir lesers tot so 'n mate dat dit amper 'n kinematografiese element aan die teks verleen. Vroeg in die roman, nog voordat Hale vir Pinkie in die kroeg teëkom, stap hy op die promenade en besin oor die vakansiegangers om hom.

He leant against the rail near the Palace Pier and showed his face to the crowd as it uncoiled endlessly past him, like a twisted piece of wire, two by two, each with an air of sober and determined gaiety. **They had stood all the way from Victoria in crowded carriages**, they would have to wait in queues for lunch, at midnight half asleep they would rock back **in trains an hour late to the cramped streets and the closed pubs and the weary walk home**. With immense labour and immense patience **they extricated from the long day the grain of pleasure**: this sun, this music, the rattle of the miniature cars, the ghost train diving between the grinning skeleton under the Aquarium promenade, the sticks of Brighton rock, the paper sailors' caps. (1959:2)

Hy gaan leun teen die reling naby Palace Pier en draai sy gesig na die skare wat nimmereindigend verbyrol, soos 'n kronkelende stuk draad, twee-twee, elk met 'n houding van bedaarde en vasberade opgewektheid. **Die hele pad van Victoria af het hulle in oorvol treinwaens gestaan**, vir middagete sal hulle ure lank in toue moet wag, half aan die slaap sal hulle teen middernag – **in treine wat 'n uur laat is** – terugkeer na die benouende strate en geslote kroëë **om die laaste tam ent pad huis toe te stap**. Met ontsaglike inspanning en ontsaglike geduld is hulle besig om **uit die ganse lang dag die één brokkie vreugde te pers**: hierdie son, hierdie musiek, die gedruis van die miniatuurmotortjies, die spooktrein wat tussen grynsende skedels onder die Akwarium-promenade deurjaag, die taai Brighton-lekkergoed, die seemanspetjies van papier. (1967:4)

In ’n groot gedeelte van hierdie uittreksel volg Brink in die doelteks die bronteks amper woord vir woord na. Soos ook in vorige voorbeelde hier bo die geval was, gebruik hy in die doelteks ander sinstrukture en ’n ietwat ander ordening van frases, moontlik ter wille van ’n natuurliker vloeï in Afrikaans. So byvoorbeeld word daar in die bronteks vertel dat die skare “had stood all the way from Victoria in crowded carriages”, met die werkwoordelike frase voor in die sin en die klem op “stood all the way”. In die doelteks word die werkwoordelike frase nader aan die einde van die sinsnede geskuif soos wat in Afrikaans gebruiklik is: “Die hele pad van Victoria af het hulle in oorvol treinwaens gestaan”. Dit bring ook ’n klemverskuiwing in die doelteks mee – deur die gebruik van die frase “Die hele pad van Victoria af” aan die begin van die sin, word daar groter nadruk geplaas op die afstand wat die vakansiegangers moes aflê in die “oorvol treinwaens”. In die bronteks word daar ruim van beskrywende woorde gebruik gemaak om die skare se terugtog huis toe te beskryf. Hulle sal naamlik “rock back in trains an hour late to the cramped streets and the closed pubs and the weary walk home”. Brink gebruik in die doelteks ’n ander ritme en sinstruktuur, te wete dat hulle “teen middernag – in treine wat ’n uur laat is – [sal] terugkeer na die benouende strate en geslote kroeë om die laaste tam ent pad huis toe te stap”. Dit is opmerklik dat Brink hier die aandagstreep gebruik terwyl dit in die bronteks ontbreek, waar die teenoorgestelde op verskeie ander plekke opgemerk kan word, soos vroeër reeds aangedui in die voorbeeld waar Pinkie se kleredrag beskryf word.

Die laaste sin in die uittreksel hier bo is besonder relevant in die konteks van die roman, aangesien die verwysing na die “Brighton rock”-lekkergoed inspeel op die titel van die roman en verwys na die moordwapen waarmee Hale vermoor is. In die doelteks maak Brink die bedoeling van die sin, en die bykans ironiese toon, meer eksplisiet as wat in die bronteks die geval is. Waar die bronteks meld dat die toeriste “extricated from the long day the grain of pleasure: this sun, this music [...]”, stel Brink dit sterker: “hulle [is] besig om uit die ganse lang dag die één brokkie vreugde te pers: hierdie son, hierdie musiek [...]. Met die toevoeg van “ganse” en die beklemtoning van “één” gee hy in die doelteks aan die verteller ’n meer ironiese perspektief op die vakansiegangers as wat in die bronteks voorkom. Hoewel Brink ook die verwysing na die “Brighton rock”-lekkergoed in die doelteks behou, is die konntasie daaraan minder betekenisvol as wat in die bronteks die geval is, aangesien Brink die titel van die doelteks verander het.

## b) Religieuse elemente

Soos reeds genoem (vergelyk afdeling 5.2.2.2 hier bo) is *Brighton rock* die eerste van Greene se romans wat as 'n Katolieke roman beskou word. Die roman verskyn in 'n tydperk en konteks waar die Katolieke geloof algemeen was en daar kan dus aanvaar word dat teikenlesers van die bronteks met die gebruike en verwysings vertrou sou wees. 'n Vraag wat ontstaan by die vertaling van *Brighton rock* in Afrikaans, is tot watter mate Brink moontlik oorweging sou skenk aan sy teikenlesers se kennis van die gebruike en oortuigings binne die Katolieke geloof. Indien daar aangeneem word dat teikenlesers in Suid-Afrika moontlik minder vertrou sou wees met van die Katolieke gebruike en verwysings, ontstaan die vraag of daar 'n mate van aanpassing, eksplisering, in die vertaling opgemerk kan word.

In baie van Brink se eie romans vorm godsdiens ook 'n belangrike tema (vergelyk 4.2.1.5 (a)), en byvoorbeeld in *Die ambassadeur* is Nicolette se Katolieke agtergrond 'n kenmerkende aspek van haar karakter wat in die roman bepaalde teenstrydighede tussen haar aksies en haar oortuigings blootlê. Tot 'n mate is dit ook waar in *Brighton rock*. In die geval van Pinkie word sy optrede, sy behepthed met doodsondes, sy oordeel oor Ida Arnold en haar sekulêre bestaan gebruik as 'n ekstreme voorbeeld van hoe 'n totale behepthed met of oorgawe aan sekere aspekte van 'n godsdiens 'n karakter kan beïnvloed (vergelyk ook die aanhaling van Greene waarna daar reeds in afdeling 5.2.2.2 verwys is, waar hy noem dat hy in die roman wou wys wat die uitwerking van die Katolisisme op 'n karakter sou kon wees). In die voorbeelde wat vervolgens bespreek word, word hierdie temas in meer besonderhede aangeraak, en daar word ondersoek of daar enigsins in die vertaling sprake is van domestisering ter wille van doeltekslesers se kennis van die Katolisisme.

In 'n toneel waar Pinkie vir Rose uitneem om uit te vind wat sy onthou van die dag toe Hale vermoor is, verwys sy na die buurt waar sy woon en dat die meeste mense daar Katoliek is.

'Well,' he said, 'we can't all 'ave been born in Nelson Place.' [...]

'I thought – maybe you were. You're a **Roman** too. **We were all Romans in Nelson Place. You believe in things.** Like Hell. **But you can see she doesn't believe a thing.'**

She said bitterly, '**You can tell the world's all dandy with her.'**

He defended himself from any connection with **Paradise Piece: 'I don't take any stock**

**in religion.** Hell – it’s just there. You don’t need to think of it – not before you die.’  
(1959:119)

“Nou ja,” sê hy, “ons kan ook nie almal in Nelson Place gebore word nie.” [...] “Ek het gedink – jy is dalk. **Jy’s ook een van ons, ’n Katoliek soos ons. Jy glo aan iets.** Soos aan die hel. **Maar mens kan sien sy glo aan niks.**” Verbitter sê sy: “**Mens kan sien alles gaan vir haar voor die wind.**”  
Hy verdedig hom teen enige verband met **Nelson Place**: “**Ek het g’n erg in godsdiens nie.** Die hel – dié is sommer net daar. Mens hoef nie daaraan te dink voor jy doodgaan nie.” (1967:87)

In die bronteks sê Rose dat sy aangeneem het dat Pinkie ook in Nelson Place gebore is, omdat hy “a Roman too” is en “we were all Romans in Nelson Place”. In die doeltteks verander Brink die nuanse wanneer Rose sê “Jy’s ook een van ons, ’n Katoliek soos ons”. In die doeltteks wil dit voorkom of Rose groter klem plaas daarop dat sy en Pinkie ’n agtergrond gemeen het – sowel die Katolieke geloof as Nelson Place as geboorteplek. Daar word ook sterker klem gelê op Rose se eie geloof, wanneer sy herhaal “jy’s ook een van ons, ’n Katoliek soos ons”. Sy gaan voort en sê in die bronteks vir Pinkie dat hy “believe in things”. In die doeltteks word dit “glo aan iets”, en met hierdie frase word daar ’n sterker godsdiensige ondertoon in die doeltteks bewerkstellig as wat in die bronteks voorkom. Rose verwys dan na Ida Arnold en merk in die bronteks op dat sy “doesn’t believe a thing”. In die doeltteks word hierdie sin op dieselfde wyse as die vorige voorbeeld hanteer – hier word daar gesê Ida “glo aan niks”. Rose gebruik dan ’n uitdrukking wanneer sy oor Ida opmerk dat “you can tell the world’s all dandy with her”. Brink gebruik ’n uitdrukking met ’n soortgelyke betekenis in die doeltteks, naamlik dat “alles gaan vir haar voor die wind”.

Pinkie wil op geen manier met Nelson Place geassosieer word nie. In die bronteks sê die verteller naamlik dat hy “defended himself against any connection with Paradise Piece”. Hier word spesifiek na “Paradise Piece” verwys, wat ’n buurt binne die groter Nelson Place is waarna Rose vroeër in die uittreksel verwys. In die doeltteks verwys Brink in albei gevalle Nelson Place – moontlik om doelttekslesers tegemoet te kom wat nie met die verband tussen die twee buurte vertrouwd sou wees nie. Om Rose te oortuig dat hy anders is as die mense van Nelson Place, sê Pinkie “I don’t take any stock in religion”. In die doeltteks sê Pinkie dat hy “g’n erg in godsdiens” het nie. Brink gebruik dus hier weer ’n soortgelyke uitdrukking in die doeltteks as wat in die bronteks voorkom.



In die volgende uittreksels duur Rose en Pinkie se gesprek oor geloof voort:

‘You know what they say – “Between the stirrup and the ground, he something sought and something found”.’

‘**Mercy.**’

‘That’s right: Mercy.’ [...]

‘I don’t,’ he said, but he **was praying even while he spoke to someone or something** [...](1959:119)

“Ken jy die gesegde: ‘Between the stirrup and the ground is something sought and something found’.”

“**Mercy. Genade.**”

“Dis reg, ja. Genade.” [...]

“Ek bid nie,” antwoord hy, **maar eintlik is hy altyd aan die bid, selfs terwyl hy nou daar besig is om met iets of iemand te praat.** [...] (1967:87)

Pinkie gebruik ’n gesegde waarmee hy sy perspektief op godsdienst – dat ’n mens nie aan die hel te dink voordat jy doodgaan nie – regverdig. In die bronteks haal hy ’n aanhaling aan waarvan hy die woorde nie heeltemal kan onthou nie: “between the stirrup and the ground, he something sought and something found”. Brink behou hierdie aanhaling in Engels in die doelteks – ook die gebruik van “something” in die plek van die woorde wat Pinkie vergeet het. Rose ken die aanhaling en help met die ontbrekende woord, “mercy”. Ook hierdie woord behou Brink in die doelteks wanneer Rose sê “Mercy. Genade”. Hy gebruik dus ’n vervreemdende strategie deur die Engelse aanhaling in die doelteks te gebruik, maar gee dan die Afrikaanse ekwivalent vir “mercy”, naamlik “genade”, wat verder in die gesprek gebruik word.

Wanneer Rose vir Pinkie vra waarom hy bid, merk hy in die bronteks op “I don’t”. Die verteller noem egter “he was praying even while he spoke to someone or something”. In die doelteks is sy antwoord “ek bid nie”, terwyl die verteller byvoeg “maar eintlik is hy altyd aan die bid, selfs terwyl hy nou daar besig is om met iets of iemand te praat”. Met hierdie sin word daar in die doelteks die indruk geskep dat Pinkie “altyd aan die bid” is, en hy word dus as meer godsdienstig in die doelteks uitgebeeld as wat in die ooreenstemmende gedeelte in die bronteks die geval is, waar hy bid “even while he spoke to someone or something”. Verder word die vertelperspektief tot ’n groter mate in die doelteks sigbaar wanneer daar gesê word dat Pinkie bid “selfs terwyl hy nou daar besig is om met iets of iemand te praat”. Hierdie verwysing na

“terwyl hy nou daar besig is” skep die idee dat Pinkie van ’n afstand af waargeneem word, en kom nie in die bronteks voor nie.

Met verwysing na die godsdienstige ondertoon wat in die doelteks sterker beklemtoon word as in die bronteks, is daar ’n aantal verdere voorbeelde hiervan te bespeur. ’n Vliegtuig word byvoorbeeld as volg beskryf:

an aeroplane advertising something for the health in pale vanishing clouds **across the sky**  
(1959:3)

’n vliegtuig wat in yl, vervaende wolkies iets vir die gesondheid **oor die hemele** adverteer  
(1967:3)

Die frase “across the sky” word in die bronteks met die meer gewyde “oor die hemele” vertaal. Daar kom ook verskeie voorbeelde in die doelteks voor waar “hemel” as uitroep gebruik word terwyl ander woorde in die bronteks gebruik word. Wanneer Ida vir Rose gaan sien, sê sy byvoorbeeld in die bronteks: “Gracious, [...] “I only came here for your sake” (1959:217). In die doelteks sê sy: “Hemel, [...] dis om jou ontwil dat ek hiernatoe gekom het” (1967:194). Op ’n stadium verwys Pinkie na die prokureur Prewitt, en gebruik in die bronteks die woord “why” as tussenwerpsel (1959:224), terwyl hy in die doelteks die woord “hemel” (1967:201) op dieselfde wyse gebruik. In hierdie gevalle is die nuanse dus betreklik subtiel, maar oor die algemeen word ’n kumulatiewe effek geskep van ’n sterker godsdienstige ondertoon in die doelteks.

### c) Milieu

In Brighton, waar die roman afspeel, gebruik Twain die milieu om op verskillende wyses kontras, ironie en selfs spanning te skep (vergelyk ook die bespreking in 5.2.2.2). So byvoorbeeld word Hale vermoor op ’n besige dag vol opwinding en vakansiegangers. Die sekulêre wat deur die wedrenne en kroeë verteenwoordig word en wat die karakter Ida personifieer (vergelyk byvoorbeeld Coetzee 2004:vii) staan in kontras met die godsdienstige oortuigings van Rose en Pinkie. In Brighton self word die besige deel van die dorp waarheen toeriste stroom in skerp kontras gestel met die vervalle Nelson Place en Paradise Piece.

Die plesierige Brighton word as volg beskryf:

It was a fine day for the races. People poured into Brighton by the first train. It was like **Bank Holiday** all over again, except that these people didn't spend **their money**; they **harboured** it. They stood packed deep on the tops of the trams **rocking down to the Aquarium, they surged like some natural and irrational migration of insects** up and down the front. (1959:130)

Dis 'n mooi dag vir die wedrenne. Met die heel eerste trein kom die mense al na Brighton aangestroom; dis weer soos 'n **vakansiedag**, behalwe dat dié mense **g'n geld** spandeer nie, maar dit **sorgvuldig bêre**. Hulle staan vasgepak bo-op die trens wat **na die Akwarium toe afgerammel kom**; soos 'n **groot, onnatuurlike insekrek swerm hulle** teen die parade heen en weer. (1967:97)

In die uittreksels hier bo word die geestige atmosfeer van die dag deur die verteller geskets. 'n Vergelyking tussen die bron- en doelteks toon dat Brink die bronteks nou navolg, met enkele nuanseverskille wat op plekke voorkom. In die bronteks word daar verwys na "Bank Holiday", wat Brink in die doelteks met "vakansiedag" vertaal. Hierdie woordkeuse het 'n domestikerende uitwerking, waar "Bank Holiday", 'n term wat in die Verenigde Koninkryk gebruik word, met die algemene woord "vakansiedag" vertaal word en sodoende die kulturele verwysing wat in die bronteks voorkom verwyder. In die bronteks word genoem dat die besoekers "didn't spend their money; they harboured it". In die ooreenstemmende frase in die doelteks word daar genoem dat hulle "g'n geld spandeer nie, maar dit sorgvuldig bêre". Hier is dus 'n nuanseverskil in die sin dat daar in die doelteks sterker beklemtoon dat die besoekers nie geld spandeer nie. Die gebruik van "sorgvuldig bêre" teenoor "harboured" beklemtoon moontlik ook die spaarsamigheid van die besoekers meer as wat in die bronteks die geval het. Die gebruik van "g'n" verleen 'n ietwat informeler toon aan die doelteks.

Daar word in die bronteks beskryf hoe die mense op "trams rocking down to the Aquarium" ry. In die doelteks gebruik Brink die frase "trens wat na die Akwarium toe afgerammel kom", wat 'n soortgelyke beskrywende effek in die doelteks meebring as wat "rocking down" in die bronteks het, hoewel die frase in die bronteks meer op die beweging van die trens fokus en die doelteks eerder die geluid beklemtoon. In die bronteks word daar van beeldspraak gebruik gemaak wanneer Greene beskryf hoe hulle "surged like some natural and irrational migration

of insects”. Brink slaag daarin om weer eens in die doelteks ’n soortgelyke effek te skep wanneer hy in die doelteks beskryf dat hulle “soos ’n groot, onnatuurlike insekrek swerm”. Daar kan geargumenteer word dat die gebruik van “swerm” die beeldspraak sterker in die doelteks beklemtoon as wat in bronteks met “surged” die geval is. In die bronteks word die woorde “natural and irrational migration” gebruik, wat in die doelteks “’n groot, onnatuurlike insekrek” word. In hierdie geval is daar weer sprake van ’n klein nuanseverskil.

Die onderstaande voorbeeld illustreer die tydperk waarin die roman afspeel, naamlik die dertigerjare, en die agterdog waarmee ’n swart man wat op ’n bankie sit bejeën word:

A negro wearing a bright striped tie sat on a bench in the Pavilion garden and smoked a cigar. Some **children played touch wood from seat to seat**, and he called out to them hilariously, holding his cigar at arm’s length with an air of pride and precaution, his **great teeth** gleaming like an advertisement. They stopped playing and stared at him, backing slowly. He called out to them again in **their own tongue**, the words hollow and unformed and childish like theirs, and they eyed him uneasily and **backed farther away**.. (1959:130)

’n Neger met ’n helder gestreepte das aan sit op ’n bank in die Paviljoentuin en rook ’n sigaar. Hier en daar **speel kinders tussen die banke**, en uitgelate roep hy hulle toe, met die sigaar trots en versigtig voor hom uitgehou, terwyl **sy tande** glinster soos ’n advertensie. Hulle hou op met speel en gaap hom aan, begin stadig trustaan. Weer roep hy hulle in **sy eie taal**, die woorde hol en ongevorm en kinderagtig nes hulle s’n, **en hulle bly hom onrustig aanstaar en gee al verder pad**. (1967:97)

In die uittreksel word die woord “negro” in die bronteks gebruik, wat Brink in die doelteks met “neger” vertaal. In die sestigerjare was hierdie woord aanvaarbaar in die Suid-Afrikaanse konteks, en dit word byvoorbeeld ook in Brink se vertaling van *Huckleberry Finn* gebruik, soos daar in afdeling 5.2.1.5 gesien is. In die bronteks word die speletjie wat die kinders speel genoem: “children played touch wood from seat to seat”, terwyl daar in die doelteks slegs opgemerk word dat “kinders tussen die banke” speel. Daar word genoem dat die man na die kinders roep, en in die bronteks word hy beskryf. Die beskrywings in die doelteks stem nou met die bronteks ooreen, met die uitsondering van enkele kleiner verskille. So byvoorbeeld word daar in die bronteks na sy “great teeth” verwys, terwyl die doelteks net van sy “tande” melding maak. Daar word dan genoem dat die kinders ophou speel, na die man staar en dan terugstaar wanneer hy hulle die eerste keer roep. In die bronteks word daar opgemerk dat hy

hulle weer “in their own tongue” roep, en hier kom ’n betekenisverskil in die doeltteks voor wanneer hy hulle “in sy eie taal” roep. Die kinders “eyed him uneasily” in die bronteks, terwyl die doeltteks noem hulle “bly hom onrustig aanstaar”. Die toevoeg van “bly” in hierdie geval laat die kinders ietwat banger voorkom in die doeltteks. Hulle “gee al verder pad” in die doeltteks, ’n uitdrukking wat Brink gebruik om “backed farther away” te vertaal.

### c) Taalgebruik

In *Brighton rock* is Greene se poëtiese skryfstyl (vergelyk Coetzee 2004:v) opvallend, en hy slaag daarin om kontras te skep tussen die beskrywings en kommentaar van die verteller en die spanning wat daar in die gebeure geskep word. Die karakter Pinkie versinnebeeld hierdie kontras: die verteller se beskrywing van sy handeling gee dikwels aan die woorde wat hy gebruik ’n ander gevoel, soos die voorbeeld hier onder illustreer.

He said to Rose, “We’ll be going.” He **came tentatively across** and put a nail against her cheek – **half caress, half threat** – and said, “**You’d love me always, wouldn’t you?**”  
(1959:261)

Vir Rose sê hy: “Ons moet gaan.” **Aarselend kom hy nader** en raak met ’n nael aan haar wang – **effens strelend, effens dreigend** – en sê: “**Sal jy my altyd bly liefhê?**”  
(1967:234)

In hierdie voorbeeld word Pinkie se interaksie met Rose as tegelykertyd “aarselend” en “dreigend” beskryf. In die bronteks word daar gesê dat hy “came tentatively across”, en dus word daar geïmpliseer dat hy na Rose beweeg. In die doeltteks word dit duideliker gemaak; die frase word naamlik vertaal met “aarselend kom hy nader”. Hy raak dan met sy nael aan haar wang. Die bronteks beskryf hierdie aanraking as “half caress, half threat”, terwyl dit in die doeltteks as “effens strelend, effens dreigend” vertaal word. Deur die gebruik van “effens” in die doeltteks kan daar geargumenteer word dat Pinkie wel as minder dreigend uitgebeeld word, en dat “effens” saam met “aarselend” ’n ander nuanse aan sy karakter in die doeltteks verleen as in die bronteks. Hierdie effek word verder in die doeltteks beklemtoon wanneer hy aan Rose vra “Sal jy my altyd bly liefhê?”. In die bronteks word hierdie vraag as ’n stelling aangebied – Pinkie sê naamlik “You’d love me always, wouldn’t you?”

Wanneer Pinkie met die ander lede van sy bende praat, kan 'n verskil in sy taalgebruik opgemerk word:

“I don’t need to marry **a squirt** to make her safe. How do we make you safe, Spicer?” His tongue came out between his teeth, licking the edges of his **dry cracked lips**. “**If carving’d do it ...**”

“It was just a joke,” Cubbit said. “**You don’t need to take it so solemn**. You want a sense of humour, Pinkie.”

“You think that was funny, eh?” the Boy said. “Me – marrying – that **cheap polony**.” (1959:56)

“Ek hoef nie met ’n **stuk** te trou om haar veilig te maak nie. Hoe gaan ons *jou* veilig maak, Spicer?” Sy tong stoot tussen sy tande deur en stryk oor die rande van sy **dor lippe**. “**As ’n messteek sal help** –”

“Dit was net ’n grap,” sê Cubitt. “**Jy hoef dit nie so ernstig op te neem nie**. Jy’t ’n humorsin nodig, Pinkie.”

“Dink jy miskien dit was snaaks?” vra die seun. “Ek – trou met daardie goedkoop **twêr**.” (1967:51)

Pinkie sê dat hy “don’t need to marry a squirt to make her safe”. Die gebruik van die woord “squirt” om na ’n meisie te verwys is een voorbeeld van die sleng wat die bendelede dikwels gebruik. In die doeltteks gebruik Brink die woord “stuk” as vertaalekwivalent, wat eweneens ’n voorbeeld van slengtaal in Afrikaans is. Dit is interessant om op te merk dat Brink in die doeltteks van kursiefdruk gebruik maak om sekere woorde te beklemtoon, waar klem nie in die bronteks aangedui word nie. In die uittreksel hier bo vra Pinkie in die doeltteks byvoorbeeld: “Hoe gaan ons *jou* veilig maak, Spicer?” In die bronteks lek Pinkie ná hierdie woorde sy “dry cracked lips”, en sê “if carving’d do it” – ’n dreigement vir Spicer. In die doeltteks word Pinkie se lippe slegs as “dor” beskryf. Die dreigement, “as ’n messteek sal help”, is meer direk en terselfdertyd formeler, in vergelyking met die uitspraak en woordkeuse wat “carving’d” in die bronteks aandui.

Die karakter Cubbit tree dan tussenbeide en sê Pinkie “don’t need to take it so solemn”. In die doeltteks sê hy Pinkie “hoef dit nie so ernstig op te neem nie”. In hierdie geval word daar weer in die doeltteks van standaardtaal gebruik gemaak waar die bronteks deur die gebruik van ’n taalafwyking (“solemn” in plaas van “solemnly”) ’n informeler gevoel van spreektaal weergee. As antwoord vra Pinkie “you think that was funny, eh?”, en in die bronteks is die gebruik van “eh” weer ’n voorbeeld van spreektaal wat gebruik word. Ook in hierdie geval gebruik Brink

in die doeltteks 'n tegniek van standaardisering wanneer Pinkie vra “Dink jy miskien dit was snaaks?” Hy verwys dan weer na die meisie, hierdie keer met 'n slengwoord. In die bronteks noem hy haar 'n “cheap polony”, wat Brink in die doeltteks as “goedkoop twêr” vertaal.

#### 5.2.2.6 Bespreking

Uit die analise van voorbeeldmateriaal kan daar afgelei word dat Brink in sy vertaling van *Brighton rock* die bronteks baie nou navolg. Hy is minder sigbaar as vertaler as wat in *Huckleberry Finn* die geval is (vergelyk afdeling 5.2.1.6 hier bo) – daar word geen voetnote of vertalersnotas gebruik nie. Ook wat die titel van die doelteks betref, maak Brink van 'n titel gebruik wat geensins met die titel van die bronteks verband hou nie en dus 'n domestikerende effek het.

#### 5.2.3 Samevatting: Brink as vertaler uit Engels in Afrikaans

In hierdie onderafdeling, waar Brink se vertalings uit Engels in Afrikaans ondersoek is, is daar in albei gevalle aangetoon dat Brink die doelteksleser in sy vertalings tegemoet kom. In die geval van *Huckleberry Finn* is Brink meer sigbaar as vertaler as in *Die eendstert* – hy maak in eersgenoemde teks naamlik van 'n vertalersnota sowel as voetnote gebruik, en gebruik domestikerende strategieë om die teks vir die doelteksleser toeganklik te maak. Daar kan geargumenteer word dat die profiel van die doelteksleser – wat Brink as kinders beskou in die geval van *Huckleberry Finn* – 'n groot oorweging was vir Brink se benadering.

In albei gevalle is daar ook gevind dat Brink geneig is om spreektaal in die doelteks te standaardiseer en om idiomatiese Afrikaanse uitdrukkings te gebruik wat met uitdrukkings in die brontekste ooreenstem. In die geval van *Huckleberry Finn* maak Brink dikwels van korter sinne in die doelteks gebruik waar langer sinne in die bronteks voorkom. Hierdie benaderings het ook 'n domestikerende uitwerking op die vertaling. Laastens is daar na voorbeelde uit albei tekspare verwys waar Brink blyk om godsdienstige ondertone in die doelteks sterker te beklemtoon as wat in die bronteks die geval is.

In die volgende onderafdeling, waar Brink se vertalings uit Afrikaans in Engels ondersoek word, sal daar vasgestel word tot watter mate hierdie afleidings ook geld wanneer hy in Engels vertaal.



### 5.3 Brink as vertaler uit Afrikaans in Engels

In hierdie onderafdeling word daar na Brink se vertalings uit Afrikaans in Engels ondersoek ingestel. Sy vertalings van Jeanne Goosen se *Ons is nie almal so nie* en Dan Sleigh se *Eilande* kom aan bod. Dieselfde model wat vir die ontleding van sy vertalings uit Engels in Afrikaans gebruik is, word ook hier toegepas – daar word naamlik spesifiek gefokus op hoe Brink elemente vertaal wat verteenwoordigend is van die vertelstyl, religieuse elemente, die milieu en kenmerkende taalgebruik in elke roman (vergelyk 1.6.3). Soos hier bo in die samevatting oor Brink as vertaler uit Engels in Afrikaans aangedui is (vergelyk 5.2.3), sal daar ook ondersoek word tot watter mate die vertaalstrategieë wat Brink met sy vertalings van daardie tekste gebruik het, ook in sy vertaling van *Ons is nie almal so nie* en *Eilande* voorkom.

In die konteks van Brink se vertaalhabitus is dit belangrik om op te merk dat sy vertalings van hierdie twee romans twee van die laaste vertalings van ander skrywers se werk is wat Brink sou publiseer (vergelyk die lys Brink-vertalings in addendum B). *Not all of us*, die eerste uitgawe van *We're not all like that* verskyn in 1992. *Islands*, Brink se vertaling van Dan Sleigh se *Eilande*, verskyn in 2004. Teen hierdie tyd was Brink reeds 'n wêreldbekende literêre figuur, en dit is opvallend dat sy naam as vertaler op die voorblad van albei doelt tekste in hierdie afdeling verskyn (vergelyk 5.3.1.3 en 5.3.2.3 onderskeidelik). Soos daar in die besprekings van die vertalings aangedui word, is daar dus sprake van Brink se simboliese kapitaal, waar sy naam as vertaler 'n soort “aanbeveling” word vir sowel Goosen en Sleigh se romans (vergelyk 5.3.2.3).

#### 5.3.1 *Ons is nie almal so nie* / *We're not all like that*

##### 5.3.1.1 *Storielyn*

Jeanne Goosen se *Ons is nie almal so nie* (1990) speel af in die vyftigerjare in Suid-Afrika, en die heersende politieke en sosiale omstandighede speel 'n belangrike rol in die roman. Die verteller en fokalisator is 'n voorskoolse meisie, Gertie van Greunen. Sy woon saam met haar ouers in Parow in wat op daardie stadium as die Kaapprovinsie bekend gestaan het. Die roman

bestaan uit Gertie se vertelling van 'n tydperk in haar middelklasgesin se lewe waarin haar ma in 'n buite-egtelike verhouding betrokke raak en haar pa aan 'n hartaanval sterf.

In die eerste deel van die roman beskryf Gertie die daaglikse bestaan van hulle gesin. Haar pa Piet van Greunen werk vir die spoorweg, en moet later in die roman toenemend reis en weg van die huis werk. Haar ma Doris werk saans en een Saterdagmiddag per maand as 'n "usherette" by die Victoria-bioskoop in Parow. Uit Gertie se vertelling blyk dit dat Piet nie Doris se werk goedkeur nie en wil hê dat sy eerder tuis bly – hy sê naamlik vir haar "Jou plek is hier in die huis. Dis waar 'n vrou behoort" (1990:101).<sup>84</sup>

Gertie vertel dat Piet 'n ongeluk op die spoorweë gehad het, wat daartoe gelei het dat hy moes ophou werk en dat hy vir ses maande basies bedlêend was. Daarná het hy gesond geword en is hy weer deur die spoorweë aangestel – eers as 'n vlagman en later as 'n "stock verifieer" (1990:32). Nadat Piet weer begin werk het, het Doris ophou "usher", maar ná 'n ruk het sy weer in Parow by die Victoria-bioskoop begin werk, omdat sy gevoel het "die lewe gaan verby" as sy net by die huis moet sit (1990:33-34). Daar het sy saam met Mavis begin werk, en dit is volgens Gertie waar die Van Greunens se "lewens begin verander het" (1990:34).

Doris het met Mavis en haar kêrel Tank bevriend geraak. Hulle het dikwels oor en weer gekuier, ten spyte daarvan dat die vriendskap nie Piet se goedkeuring weggedra het nie. By Mavis en Tank aan huis het Doris en Gertie ook 'n ander man, Bernie Truter, ontmoet wat van hulle eerste ontmoeting af geen geheim gemaak het van sy bewondering vir Doris nie. Doris en Bernie, wat Piet as 'n "swank" beskryf (1990:56), het mekaar se geselskap toenemend opgesoek en 'n verhouding aangeknoop. Bedags het Doris Gertie gestuur om by "die Jacobse" (1990:102) te gaan speel terwyl Bernie by haar kom kuier het. Een dag het Gertie van die Jacobse se huis weggehardloop nadat die kinders haar wou forseer om te speel dat sy met een van die seuns trou, haar klere uittrek en by hom slaap. Gertie het huis toe gehardloop, en haar ma en Bernie in haar ouers se bed betrap. Gertie beskryf wat sy gesien het en dat sy

---

<sup>84</sup> Die bronverwysing vir aanhalings uit die bronteks wat deurgaans gebruik word, verwys na Goosen (1990).

uitgehardloop het en buite by die hoenderhok gaan huil het waar sy geweet het “niemand [haar sal] hoor nie” (1990:118).

In eerste sin in die paragraaf wat volg op bogenoemde toneel, sê Gertie: “Dit was twee poeliesmanne wat kom sê het my pa is dood.” Daar word geen tydsverloop tussen die gebeure aangedui nie, maar Gertie sê dat “die Bernie-man” (1990:123) nie meer by hulle huis gekom het nie. Twee weke ná Piet se begrafnis is Doris se pa dood, en in die vierde en laaste deel van die roman word dit duidelik dat Doris na hulp soek – waarskynlik om die dood van haar man en haar pa te verwerk. Sy wend haar onder andere eers tot ene Joe Harvey, ’n “experienced clairvoyant back from Europe” (1990:124) en daarna tot ’n man genaamd Burger – ’n “spiritualis”, ’n “medium [...] wat met die dooies praat” (1990:130). Sy vind egter uit dat hulle albei kansvatters is en besluit uiteindelik om die “De Vos-kerk” (1990:134) by te woon. In die laaste bladsye van die roman besoek Gertie saam met Doris die De Vos-kerk in die stadsaal in Kaapstad. Vir Gertie lyk dit asof al die mense in die saal “bly [was] oor iets, maar op ’n ander soort manier” – “eintlik was hulle vol sights en dit het gelyk of hulle almal by mekaar aanlê”, sê sy (1990:134). Na die vierde keer dat hulle die De Vos-kerk bygewoon het, raak Doris van die drank in hulle huis en van haar sigarette ontslae. Vir Gertie het haar ma “snaaks geword vandat [hulle] na daardie dienste begin gaan het” (1990:137). By die laaste diens het die prediker “die teken van die bees”, naamlik die “ses ses ses” op “’n potlood, ’n paar pienk hoëhakskoene en ’n pak tee” (1990:138) aan die gehoor uitgewys. Doris het op die prediker se woorde gereageer – “af en toe het haar lippe geroer, maar daar het nie woorde by haar mond uitgekom nie”, later het trane “by haar oë uitgekom, oor haar wange gestroom en by haar ken afgedrup tot in haar nek” en het sy “haar hand in die lug in opgesteek”. Vir Gertie was sy “so snaaks” dat sy dalk “nooit weer [sou] terugkom nie” (1990:141). Gertie het baie dors geword in die diens en die prediker se verwysing na water wat in bloed verander is, het haar so ontstel dat die glas water wat hulle haar aangebied het, vir haar na bloed gelyk het. Sy het begin skree “en sonder dat [sy] dit kon help, het [sy] na die prediker gehardloop, aan sy arm geruk en sy hand gebyt” (1990:142). Die prediker het gesê “sy is van die duiwel besete” (1990:142). Sy het flou geword, en toe sy “weer reg word, was alles gewoonweg” (1990:143).

Ná Doris “se bekering het sy nie meer haar hare laat sny of laat doen nie” – “sy het haar hare agter in haar nek met ’n stukkie wol vasgebind” (1990:143). Soms het sy “’n hele oggend by

die kombuistafel gesit en met 'n potlood woorde in die Bybel onderstreep" (1990:143), en "niemand van die ou dae" het meer by hulle huis gekom nie. Sy en Gertie het "elke Sondag en partykeer in die week ook kerk toe gegaan in 'n groot tent op die oop stuk veld naby die stasie" (1990:144). In die slotparagraaf sê Gertie dat sy altyd aan die einde van 'n diens na haar ma gekyk het, wat vir haar "al mooier en mooier geword" het. Doris se "gesig het begin skyn" en sy het "die mooi woorde" opgesê waarna die hele gemeente geluister het en waarmee die roman afsluit: "*Halo Christu Ku Marri Sen Bielef Tar Ty Salem Jawé Christu!! Rama Koerr Ja, O, Christu!Christu!!*"

### 5.3.1.2 Bespreking van die teks

Soos vroeër genoem, speel die sosiale en politieke omstandighede in Suid-Afrika in die vyftigerjare 'n belangrike rol in die roman. Gertie word van jongs af "gesosialiseer om haar te vereenselwig met háár mense" (Barnard 2008:95). Piet, haar pa, glo byvoorbeeld die Jacobse, "is nie ons klas nie" (1990:104) en wil nie hê dat Gertie daar moet gaan speel nie. Hy noem hulle "'n spul kwaggas" (1990:103) en sê "hulle is sleg en hulle is basters" (1990:103). Piet sê dat hy daaraan glo "dat 'n mens jouself altyd moet probeer verbeter" en daarom "met 'n portuur [moet] omgaan van wie jy iets kan leer" (1990:30). Vir hom sluit hierdie "portuur" nie die Jacobse in nie, en ook nie Doris se vriende Mavis en Tank nie. Die verdeeldheid in die samelewing wat in die roman uitgebeeld word strek egter verder as sosiale klas en sluit ook ras in – dit word op 'n fisiese en geografiese vlak in die roman uitgebeeld byvoorbeeld met verwysing na die apartheidsregering se segregasiewette wat vereis dat die Van Greunens se bure, die bruin Williams-gesin, na 'n ander area moet verhuis. Die manlike lede van Gertie se familie –haar pa, haar oupa en oom Koos, haar tante Mietjie se kêrel – is voorstanders van die idees van die apartheidsregering. Haar oupa keur dit nie goed dat Gertie met die Williams-seuntjie speel en dat hy "haar sommer op die naam [noem] asof hy haar gelyke is" nie (Goosen 1990:58-59). Hy verwys na die Bybel en sê "bokke en skape hoort nie saam nie" (59). Gertie se pa meen ook swart en bruin mense "moet hulle op hul plek hou" (50) en is oortuig dat Malan hulle sal "vasvat" (50). Ook van die vrouekarakters, veral die buurvrou Mrs Kok, by wie Gertie oorslaap wanneer haar ma saans werk en haar pa nie tuis is nie, deel hierdie siening as sy vir Gertie sê dat die wit mense, die Voortrekkers, "óns mense" is. Hierdie karakters maak ook voortdurend van raspejoratiewe gebruik, en woorde soos "kaffers" en "hotnots" (50) word dikwels deur Gertie se pa, oom Koos, mrs Kok en baie van die ander wit karakters geuiter.

Volgens Flockermann (2005:123) artikuleer Doris ook die stereotipe en blatant rassistiese waardes van haar sosiale klas en gemeenskap, maar daar is aanduidings daarvan in die roman dat sy hierdie waardes ook uitdaag. Flockermann meen dat (2005:123) Doris en Gertie albei 'n sin van empatie teenoor ander toon wat hulle in staat stel om ander se behoeftes raak te sien selfs in oomblikke wanneer hulle besig is om hulle eie behoeftes te bevredig. Doris se sin vir empatie strek oor kleurgrense heen, en sy verwys in een toneel na die polisie se hantering van swart mense op 'n trein wat nie na 'n ander kompartement wil skuif nie as 'n “disgrace”. In reaksie op Piet se stelling dat die swart mense “hulle [...] op hulle plek [moet] hou” (1990:50), sê Doris “dit is darem nog mense” (1990:51). Wanneer Gertie haar vra wat 'n kommunist is, antwoord sy dat dit iemand is “wat glo al die mense – wit en bruin en swart – is gelyk in die oë van die Here” (1990:43), en sy sê ná 'n rukkie “die kommuniste het 'n punt beet daar” (1990:43).

Kannemeyer (2005:440) meen dat daar deur die gebruik van 'n kinderverteller in *Ons is nie almal so nie* voortdurend spanning geskep word tussen dit wat Gertie vertel en dit wat werklik gebeur. Hierdeur skep Goosen die ruimte vir “'n volgehoue ironiese kyk op die gebeure” (Kannemeyer 2005:440). Gertie se beskrywing van haar omgewing, mense, gebeure en insidente laat die leser toe om self afleidings te maak en hulle eie beeld van die Van Greunens se bestaan te skep. Dat Doris en Piet ongelukkig getroud is, lei die leser byvoorbeeld af uit Gertie se beskrywing van hulle interaksies – dikwels meningsverskille wat soms op argumente uitloop. Haar ma se soeke na iets meer as haar middelklasbestaan word duidelik uit Gertie se verwysings na en beskrywings van Doris se gewoontes, byvoorbeeld rook en drink, haar voorliefde vir die bioskoop, haar verhouding met Barnie, haar besoeke aan 'n “clairvoyant”, “spritualis” en “palm reader” en uiteindelik haar “bekering” en toewyding aan 'n spesifieke kerk.

Die gebruik van 'n kinderverteller is, volgens Flockermann (2005:120) besonder geskik vir sogenaamde praattekste wat die tradisioneel individualistiese aard van die ontwikkelingsroman uitdaag om eerder 'n sin van gemeenskaplikheid te beklemtoon. Die kinderverteller kan op 'n direkte, ongedimeerde wyse uiting gee aan die stemme, registers, segswyses en waardes wat deur grootmense geartikuleer word. Wanneer Gertie egter haar ma se uitroep “Ons is nie almal so nie” herhaal, meen Flockermann (2005:120) dat sy egter weerstand bied teen 'n

weerspieëling van, of ’n konformisme tot, dominante verwagtinge. Hoewel Gertie haar ma gedurig naboots – sy “rook” byvoorbeeld sigaretlekkers wanneer haar ma sigarette rook, en teug stadig aan haar koeldrank soos haar ma (Goosen 1990:55), word dit ook in die roman duidelik dat Gertie nie oral met haar ma saamstem nie. Sy hou byvoorbeeld nie van Barnie nie (1990:53) en is skepties oor haar ma se optrede ná haar bekering (1990:144).

Hoewel Gertie die verteller en fokalisator in die roman is, neem Doris ’n sentrale plek in die verhaal in. Sy is die hooffiguur in Gertie se lewe en in haar vertelling, en deur middel van haar verhouding met en nabootsing van haar ma, is Gertie besig met ’n proses van identiteitsvorming wat nie van Doris se ontwikkeling in die roman losgemaak kan word nie. Swanepoel en Cochrane (2015:794) is van mening dat Goosen se “ongewone hantering van fokalisering” kenmerkend is van haar werk. Deur haar gebruik van randfigure – dikwels vroue en kinders – as vertellers en fokalisators, slaag sy daarin om “’n patriargale wêreld vanuit die periferie beskou en [...] dikwels skerp ironiese kommentaar op daardie wêreld [te] lewer en dit sodoende [te] ondermyn” (Swanepoel en Cochrane 2015:794).

Roos (2015:221) beskou *Ons is nie almal so nie* as ’n voorbeeld van die sogenaamde voorstadroman in Afrikaans, wat ’n “nuwe subgenre [...] as opvolger van die plaasroman en grensroman” verteenwoordig. Volgens Van Coller (2005b:53) word die probleme van die laer middelklas dikwels in die milieu van die voorstadroman uitgebeeld, en kwessies soos misdaad en rassisme – as “negatiewe aspekte van die hedendaagse Suid-Afrika” – is dikwels sentraal binne hierdie subgenre. Swanepoel en Cochrane (2015:794) beklemtoon ook hierdie vertrekpunt en noem dat Goosen met die skryf van *Ons is nie almal so nie* terugbeweeg na die “lokaal-realisme wat so kenmerkend van die ouer Afrikaanse prosa is”. Sy verleen egter haar eie stem aan hierdie genre, en deur haar narratiewe tegniek en styl bied sy ’n feministiese blik op die middelklasbestaan van ’n Afrikanergesin in die vyftigerjare.

Goosen se roman is met verskeie literêre toekennings bekroon, waaronder die M-Net-boekprys, die CNA-prys en die Rapport-prys (vergelyk Swanepoel en Cochrane 2015:798).

### 5.3.1.3 Engelse vertaling: *We're not all like that*

Brink se vertaling van *Ons is nie almal so nie* is aanvanklik in 1992 deur Quellerie uitgegee onder die titel *Not all of us*. 'n Heruitgawe van die vertaling met 'n ander titel, naamlik *We're not all like that*, verskyn in 2007. Die titel van die doeltteks, soos die titel van die bronteks ook, verwys na 'n spesifieke toneel uit die roman, waar Doris met 'n koek in die hand agter 'n bruin gesin aanhardloop wat hulle buurt moet verlaat:

My ma hardloop agterna met die koek en skree: “Ons is nie almal so nie!” maar die vrou draai die venster in haar gesig toe. (1990:112)

My mom runs after them, still holding the cake, and shouting: ‘We’re not all like that!’ But the woman winds up the window in her face. (2007:113)

Daar is betreklik min resensies van of ondersoeke na *We're not all like that* wat enigsins van die vertaling melding maak. Hoewel die doeltteks wel in enkele akademiese opstelle bespreek word, word daar geensins daarvan melding gemaak dat die teks 'n vertaling is nie, en die vertaler word nie genoem nie (vergelyk byvoorbeeld Flockermann 2005). Op die 2007-uitgawe van die doeltteks word daar egter op die voorblad aangedui “translated by André Brink”. Daar kom ook op die titelblad die woorde “translated from the Afrikaans by André Brink” voor. Brink self voeg egter geen vertalersnota of voetnote in die doeltteks toe nie. Hoewel hy dus met verwysing na die voorblad en titelblad sigbaar is as vertaling, is daar geen tekstuele aanduiding van die vertaler se teenwoordigheid nie.

In die bespreking van die voorbeeldmateriaal wat in afdeling 5.3.1.5 aan bod kom, sal daar ondersoek word tot watter mate Brink as vertaler sigbaar is in die vertaalstrategieë wat hy gebruik. Soos die bespreking van die teks in die vorige afdeling aandui, kan daar aanvaar word dat die hantering van die kenmerkende Afrikaans deurspek met Engelse woorde 'n uitdaging vir die vertaler sal inhou (vergelyk veral die bespreking in afdeling 5.3.1.5 (d)).

### 5.3.1.4 Konteks

Soos reeds genoem speel *Ons is nie almal so nie* in die vyftigerjare in die noordelike voorstede van Kaapstad af. Met onder andere spesifieke verwysings na gebruike en produkte skets

Goosen die milieu deur Gertie se oë, en sodoende betree die leser die ervaringswêreld van 'n wit middelklasgesin – Kannemeyer (2005:440) verwys na 'n “sleurbestaan” in 'n tydperk toe die apartheidsregering nuwe wette en regulasies begin instel het.

In die roman verteenwoordig volwassenes soos Gertie se oupa, haar pa en oom Koos die voorstanders van die regering, en Gertie word van jongs af gekonfronteer met die oortuigings en waardes waarop apartheid berus. Haar oupa, wat deur Gertie se tante Mietjie beskryf word as 'n besonder “strik” man vir wie “alles 'n sonde [was]”, maak spesifiek die skakels tussen apartheid en die Christelike geloof duidelik en probeer dit ook aan Gertie oordra en uitlê. Hy glo dat enige ander geloof duiwels is, en waarsku Doris en Gertie veral teen die “Roomse”, wat hy as satan se dissipels beskryf (2006:41). Wanneer hy Gertie met Gregory Williams sien gesels, sê hy dat Doris moet toesien dat dit nie weer gebeur nie, aangesien die Bybel volgens hom dit so stipuleer:

Dis wat die Skrif sê. Bokke en skape hoort nie saam nie. En jy weet wat het met Noag se nageslag gebeur. Ons kan die liewe Here vandag dank vir Malan. Sy kop is reg aangeskroef. 'n Opregter Christen en Afrikaner sal jy nie sommer kry nie. Hy sal die volk weer bymekaarbring. [2006:59]

Gertie se oupa verwys na “die Russe” as “kommuniste” wat “almal dwarsdeur die bank goedloënaars” is met die “hellevuur [as] hulle voorland” (Goosen 2006:59). Hy deel die beskouing van 'n kommunist, soos Doris die woord ook aan Gertie verduidelik, as iemand wat glo “al die mense – wit en bruin en swart – is gelyk in die oë van die Here” (Goosen 2006:42-43).

Die politieke en sosiale omstandighede van die tyd het dus 'n groot invloed nie net op van die belangrikste gebeure nie, maar ook op die karakters en hulle identiteit. Sommige kritici is van mening dat die roman gelees kan word as die verhaal van Gertie se grootword binne en aanvaarding van die apartheidsbestel (vergelyk byvoorbeeld Barnard 2008:98). Vir Goosen se lesers van die roman in 1990, teen die einde van die apartheidsera, verteenwoordig Gertie se vertelperspektief 'n spieël waarin die “leuens en valse waardes” van die samelewing ontmasker word (vergelyk Kannemeyer 2005:440). Volgens Swanepoel en Cochrane (2015:798) laat die agternakennis waarvoor lesers in die negentigerjare beskik hulle toe om die “oop plekke” in die uitbeelding van gebeure en gegewens van die laat veertiger- en vyftigerjare in *Ons is nie almal*



*so nie* op so 'n wyse te vul dat die “feitelike en fiksionele mekaar aanvul”. Die leser word dan hoofsaaklik gelaat met 'n “ironiese visie” op die tydperk waarin die roman afspeel – die periode kort nadat die Nasionale Party in Suid-Afrika aan bewind gekom het (Swanepoel en Cochrane 2015:798).

### 5.3.1.5 Bespreking van voorbeeldmateriaal

#### a) Vertelstyl: kinderverteller

In *Ons is nie almal so nie* word die vertelling deur die hoofkarakter Gertie aangebied. Die roman verteenwoordig 'n blik op die Afrikaanse voorstedelike bestaan op 'n gegewe tydstop, soos vroeër reeds genoem (vergelyk afdeling 5.3.1.2). Die spesifieke milieu word deur die leser uit Gertie se perspektief geskets, en haar ervaring van vormende gebeurtenisse in haar lewe word eerstehands oorgedra. Soos reeds genoem, speel Doris, Gertie se ma, 'n kernrol in Gertie se lewe en sy is ook een van die belangrikste karakters in die roman. Gertie boots haar gereeld na, soos die voorbeeld hier onder aandui:

My pa hou nie van uncle Tank en ant Mavis nie. Ek het hom vir my ma hoor sê hulle woon saam soos man en vrou. Mavis is al erg genoeg, sê my pa, maar daardie Tánk, hy is 'n **opperste kommunist**.

My ma sê dis die oorlog wat uncle Tank gemaak het soos hy is, maar as jy hom eers leer ken, **is hy nie 'n bad old stick nie**, sy het niks teen hom nie. Om die waarheid te sê, **sy like hom nogal**.

Ek moet sê, ek hou ook van uncle Tank, en **dit is waar**, my pa **ken hom net nie**. Wanneer hy **hier by ons huis kom**, knyp hy my neus en sê: “**Hello, Aapsticks!** Give us a smile.” Partykeer gee hy vir my geld **waarmee ek sigaretlekkers koop**. Ek sit dan op die kombuisvloer en elke keer as my ma-hulle Cavallas aansteek, sit ek 'n sigaretlekker in my mond en suig daaraan. **Ek hou dan my een elmboog vas met my ander hand**. (1992:15)

My dad doesn't like Uncle Tank and Aunt Mavis. I heard him telling my mom that they're living together like man and wife. Mavis is bad enough, says my dad, but that Tank, he's a **bladdie communist**.

My mom says it's the war that made Uncle Tank the way he is, but once you get to know him, **he isn't such a bad old stick**, she's got nothing against him. Actually **she rather likes him**.

I must say, I'm also fond of Uncle Tank and **it's quite true**, my dad **doesn't know him properly**. When he **comes to visit** he always pinches my nose and says, ‘**Hello**,

**Monkeyface!** Give us a smile.’ Sometimes he gives me money **to buy cigarette sweets**. Then I sit on the kitchen floor and every time my mom and them light their Cavallas I put a cigarette sweet in my mouth and start sucking, holding my elbow in my other hand. (2007:13)

Hierdie uittreksel is tekenend van die kinderverteller wat aan die woord is. Gertie beskryf bepaalde karakters, gee haar ouers se gesprekke en hulle menings oor ander karakters weer, en sy vertel ook van spesifieke situasies en haar eie gewoontes. In haar vertelling skemer die milieu ook deur. Haar pa verwys naamlik na Tank as ’n “opperste kommunist”, ’n verwysing wat Brink in die doeltteks verander na “bladdie communist”. Hy probeer hiermee moontlik iets weergee van sowel die Afrikaanse konteks as die kinderverteller, waar die uitspraak van “bladdie” deur die gebruik van ’n afwykende spelvorm gewysig word. Die verwysing na Tank as ’n kommunist is tekenend van die tydperk. Gertie se pa is tradisioneel, konserwatief en ’n toonbeeld van die Afrikanernasionalisme wat aan die orde van die dag was in die tydperk wat die roman afspeel. Hy beskou Tank, iemand wat ’n ander lewensuitkyk het, as ’n vyand, ’n “kommunist” (vergelyk ook die bespreking van die konsep “kommunist” in die roman in afdeling (c) hier onder.

Gertie se ma voel anders oor Tank, en in haar gebruiklike Afrikaans deurspek met Engelse woorde, in hierdie geval deur Gertie gerapporteer, sê sy in die bronteks “sy like hom nogal”. Brink standaardiseer hierdie kodewisseling in die doeltteks, en die frase word gewoon “she rather likes him”. Dit is opmerklik dat die ma in die bronteks in Engels sê “hy is nie ’n bad old stick nie”, en dat Brink die frase in die doeltteks behou, maar die woord “such” toevoeg: “he isn’t such a bad old stick”.

Gertie meen dat haar pa se dunk van Tank beïnvloed word daardeur dat hy Tank nie goed ken nie. Sy beklemtoon in die bronteks “dit is waar” dat haar pa hom nie ken nie. In die doeltteks gebruik Brink die frase “it’s quite true”. Die toevoeging van “quite” in hierdie geval kan die vraag laat ontstaan of die stem van die kinderverteller moontlik plek-plek in die doeltteks verlore gaan – veral in kombinasie met die frase “she rather likes him” in die doeltteks as vertaalekwivalent vir “sy like hom nogal”. In die bronteks sê Gertie ook haar pa “ken hom net nie”, wat in die doeltteks “he doesn’t know him properly” word. Daar kan geargumenteer word

dat die gebruik van “properly” eweneens met ’n meer volwasse taalgebruik geassosieer word as wat byvoorbeeld ’n frase soos “he just doesn’t know him” sou.

Een van die redes waarom Gertie van Tank hou is omdat hy haar “Aapsticks” noem, ’n troetelnaam wat in die doelteks “Monkeyface” word. Hy gee ook vir Gertie geld wat sy gebruik om “sigaretlekkers” te koop. In die doelteks skep die sinstruktuur wat gebruik word die indruk dat Tank spesifiek die geld vir Gertie gee om sigaretlekkers te koop: “Sometimes he gives me money to buy sigaret sweets”. Hierdie nuanse bestaan nie in die bronteks waar sy sê, “Partykeer gee hy vir my geld waarmee ek sigaretlekkers koop” nie. In die laaste sin in hierdie uittreksel beskryf Gertie hoe sy dan die sigaretlekkers geniet. Sy sê naamlik dat, wanneer haar ma-hulle hulle sigarette rook, sy op die kombuisvloer sit en aan haar sigaretlekkers suig. Sy spesifiseer ook dat sy haar een elmboog op haar ander hand stut – heel moontlik ’n gebaar van haar ma of een van die ander grootmense wat sy naboots. In die doelteks gebruik Brink een lang sin vir hierdie beskrywing, wat hy afsluit met die frase “holding my elbow in my other hand”. In die bronteks word die beskrywing in twee sinne aangebied met ’n eenvoudiger sinskonstruksie – waarskynlik meer sprekend van ’n kinderverteller as wat in die doelteks die geval is.

’n Toneel in die roman wat ’n belangrike insident voorafgaan, speel Gertie by die buurkinders. Hulle speel eers “huisie-huisie”, maar kort daarna stel die buurseun, Dolf, voor dat hulle eerder “trou-trou” moet speel en dat Gertie met hom moet trou. Die toneel het duidelike seksuele verwysings, wat die jong Gertie nie verstaan nie.

**Later toe ons moeg word vir huisie-huisie speel, het Dolfie gesê ons moet nou trou-trou speel.** Hy sal die man wees en dan is ek sy vrou. [...] Ná die troue [...] sê Dolfie ek en hy **moet nou gaan slaap**, want as ’n mens klaar getroud is, **gaan slaap jy**. Ons moet van nou af in een bed slaap, want ek is nou sy vrou. As jy getroud is, slaap die man en die vrou in een bed. Miena het begin lag. “**Julle moet kaal slaap ook**, anders is dit nie regtig trou nie.”

“Nee,” het ek gesê, **want ek wou nie** saam met Dolfie in die bed gaan lê nie.

“Jy moet,” het Dolfie gesê en aan my arm getrek.

“As ’n man en vrou nié getroud is nie en hulle lê saam in ’n bed, is dit ’n **vreeslike sonde**,” het Miena gesê en weer gelag.” (1992:116)

**When we get tired of playing housey, Dolfie wants us to play weddings.** He'll be the husband and me his wife. [...] After the wedding [...] Dolfie says he and I **must go to bed now**, because as soon's one is married **you go to bed**. From now on we'll be sleeping in the same bed, because I'm his wife now. When you're married, husband and wife sleep in the same bed.

Miena starts to laugh. 'You got to take off your clothes too, otherwise you're not really married.'

'No,' I say, because I don't feel like getting into bed with Dolfie **at all**.

'You got to,' says Dolfie, taking me by the arm.

'If a man and a woman go to bed together without being married it's **a helluva sin**,' says Miena, laughing again. (2007:116)

In hierdie voorbeeld vertel Gertie hoe die buurkinders wou hê dat hulle “trou-trou” speel. Die herhalende “huisie-huisie” en “trou-trou” is kenmerkend van Afrikaanse kindertaal en is moeilik om in Engels weer te gee. In die doeltteks verwys Brink na “playing housey” en “play weddings” onderskeidelik – uitdrukkings wat meer natuurlik in Engels klink as wat 'n direkte vertaling van die Afrikaans sou. Die sinstruktuur wat in albei tekste gebruik word om die verloop van gebeure volgens Dolfie aan te dui, is tipies van kindertaal. In die bronteks sê Gertie “hy sal die man wees en dan is ek sy vrou”, wat Brink in die doeltteks vertaal met “he'll be the husband and me his wife”. Veral die frase “me his wife” dra die gevoel van die kinderverteller effektief oor in die doeltteks.

Dolfie beklemtoon dat hy en Gertie ná die troue moet gaan slaap, en verduidelik dat dit is hoe dinge werk. In die bronteks word die frase “gaan slaap” herhaaldelik gebruik, terwyl Brink in die doeltteks “go to bed” gebruik. Hoewel laasgenoemde ook die betekenisimplikasie van gaan slaap het, skep dit 'n meer dubbelsinnige en suggestiewe ondertoon in die doeltteks as wat in die bronteks die geval is. Dolfie se sussie Miena dring aan dat Dolfie en Gertie hulle klere ook moet uittrek, anders is hulle nie regtig getroud nie. In die bronteks sê sy spesifiek “[j]ulle moet kaal slaap ook”, terwyl sy in die doeltteks sê “[y]ou got to take your clothes off too”. Die ongrammatikale frase “you got to” in die doeltteks beklemtoon dat dit die woorde van 'n kind is wat weergegee word, en die verwysing na die handeling van “take your clothes off” skakel ook met die kinders se poging om Gertie se romp uit te trek, soos hier onder beskryf sal word. Die herhaling van “slaap” in die bronteks beklemtoon die seksuele ondertoon in die teks. Gertie maak dit duidelik dat sy nie verder met die speletjie wil voortgaan nie. In die bronteks sê Gertie sy “wou nie saam met Dolfie in die bed gaan lê nie”. In die doeltteks bring Brink 'n toevoeging

aan en Gertie beklemtoon dit is “because I don’t feel like getting into bed with Dolfie **at all**”. Met die byvoeg van “at all” kan daar gargumenteer word dat die frase in die doelteks die implikasie skep dat Gertie hoegenaamd glad nie, met klere aan al dan nie, met Dolfie in die in die bed wou klim nie. Haar weersin word dus heelwat sterker gestel in die doelteks as in die bronteks.

Miena sê dat ’n man en vrou eers getroud moet wees voordat hulle saam in ’n bed kan slaap, anders is dit ’n sonde. Hierdie toneel kan beskou word as ’n vooruitwysing na ’n gebeurtenis wat kort daarná in die roman plaasvind, waar Gertie haar ma en Barnie in die bed betrap (vergelyk die bespreking wat later in hierdie afdeling volg). Miena beklemtoon in die bronteks dat dit ’n “vreeslike sonde” sal wees, wat in die doelteks met “helluva sin” vertaal word. Die toevoeging van ’n kragwoord in die doelteks gee aan Miena ’n rebelse eienskap en laat haar moontlik ouer voorkom in die doelteks. Dit stel haar ook in sterker kontras met Gertie wat as jonk en onskuldig uitgebeeld word. Die verwysing na “hell” in die doelteks speel ook in op die godsdienstige tema en verwysings in die roman, wat later in hierdie hoofstuk (vergelyk afdeling (b) hier onder) bespreek word.

Die kinders se trousseletjie gaan voort met Dolfie wat verduidelik dat die man en vrou ná hulle troue al hulle klere uittrek, na mekaar kyk en aan mekaar vat. Dolfie en Miena begin trek aan Gertie se klere, waarna sy bang word en weghardloop.

“Jy moet nou jou klere uittrek, Gertie,” sê Miena en trek die kantgordyn van my kop af.

“Jy moet jou **broek** ook uittrek,” sê Dolfie.

Ek het bang geword en begin huil.

“Crybaby!” het hulle geskree **en aan die lang skirt gepluk**. Dit het oor my voete geval **en** ek het dit uitgeskop **en** nog harder gehuil.

“Ek gaan my ma sê.”

“**Hardloop voor die pad vol dubbeltjies is,**” het Miena ge skree.

**Ek het my pop net so daar in die stof laat lê**, by die hekkie uitgehardloop, om die hoek na ons huis toe. (1992:116-117)

‘Now you must take off your clothes, Gertie,’ says Miena and she pulls the lace curtain from my head. ‘You must take your **panties** off too,’ says Dolfie.

I get scared and begin to cry

‘Crybaby!’ they yell, **pulling at my long skirt**. It falls over my feet **and** I kick it off **and** cry worse than before.

‘I’m going to tell my mom.’

‘**Well, bugger off then!**’ shouts Miena.

**Leaving my doll behind** in the dust I run out of the gate, round the corner, back to our house. (2007:116-117)

In die bronteks sê Dolfie vir Gertie dat sy haar “broek” ook moet uittrek, wat Brink in die doelteks met “panties” vertaal om moontlik dubbelsinnigheid te vermy. Toe Gertie begin huil, noem die kinders haar ’n “crybaby” en begin pluk aan die lang romp wat sy vir die trousseletjie bo-oor haar klere aangehad het. In die bronteks word daar in die verwysing na “die lang skirt” van ’n lidwoord gebruik gemaak, terwyl die doelteks die besitlike voornaamwoord gebruik en na “my long skirt” verwys en sodoende die ervaring moontlik effens meer persoonlik laat voorkom as wat in die bronteks die geval is. Gertie sê dan dat die romp oor haar voete geval het, waarna sy dit van haar afgeskop het en “nog harder gehuil” het. In die doelteks behou Brink die sinstruktuur met die herhaling van “en” deur “and” in die doelteks te herhaal, wat weer eens op die gebruik van kindertaal in die teks dui. Nadat Gertie sê dat sy haar ma gaan vertel, skree Miena in die bronteks dat sy moet “hardloop voor die pad vol dubbeltjies is”, ’n tipiese Afrikaanse uitdrukking wat dikwels deur kinders gebruik word. Brink hanteer hierdie uitdrukking anders in die doelteks. Miena skree naamlik “Well, bugger off then!”, ’n uitdrukking wat haar weer, soos wat die geval was met “helluva”, ’n kragwoord in die doelteks laat gebruik waar dit nie in die bronteks voorkom nie. Dit strook met die indruk wat van Miena in die doelteks geskep word, as meer rebels en in skerper kontras met Gertie as in die bronteks. In die laaste sin in die uittreksel beskryf Gertie hoe sy haar pop net so laat lê en weghardloop huis toe. Die sinskonstruksie in die doelteks, wat begin met die frase “Leaving my doll behind in the dust” is meer kompleks as die struktuur in die bronteks en dit laat weer eens die vraag ontstaan of Brink daarin slaag om die effek van die kinderverteller oral in die doelteks behoue te laat bly.

Direk ná hierdie traumatiese toneel in die roman, beleef Gertie nog ’n ervaring waar sy met die seksuele gekonfronteer word. Nadat sy van die bure af huis toe hardloop, soek sy haar ma in die huis. Sy kom op Doris en Barnie in die slaapkamer af.

Ek het op my tone voorhuis toe gestap, maar my ma was nie daar nie. Ek het na haar en **my pa** se slaapkamer gegaan. Die deur was toe. **Ek het die knop saggies gedraai.** [...]

Hulle was op die bed en **hulle was kaal**. Barnie het bo-oor haar gelê en haar bene was om sy wit heupe. Hulle het geruk en **dit het gelyk asof** hulle aan mekaar vas is. [...]

**Barnie het half op sy knieë gekom en begin kerm soos iemand wat seerkry. Hy het my ma se naam oor en oor gesê.**

“Doris, Doris . . .”

Die manier waarop hy my ma se naam gesê het, het my **alleen en hartseer** laat voel. Die kamer het soos warm mos geruik. [...]

Barnie het oor my ma begin skuif, half oor haar gaan lê en haar in sy arms geneem. “Darling,” het hy gesê. “Darling . . .”

**My ma het hardop gesnik met haar hande oor haar oë.** “Dis wonderlik!” het sy gehuil. Ek het omgedraai, die deur toegemaak en **met die gang af begin hardloop, deur die kombuis, by die agterdeur uit** tot by die hoenderhok. Ek het geweet niemand sal my hoor nie. (1992:117-118)

I tiptoe to the sitting room, but my mom isn't there. So I go to her and **dad's** bedroom. The door is closed. **Very softly I turn the knob.** [...]

They're on the bed and **they don't have any clothes on**. Barnie is lying on top of her and her legs are drawn up over his white hips. They are jerking and **somehow they seem** to be stuck together. [...]

**Barnie half gets up on his knees and starts moaning like someone in pain. Over and over he says my mom's name.**

‘Doris, Doris . . .’

The way he says my mom's name makes me feel **very lonely and sad**. The room smells like warm moss. [...]

Barnie stretches himself over my mom's body, lies down on her again and takes her in his arms. ‘Darling,’ he says. ‘Darling . . .’

**My mom is sobbing loudly now, covering her eyes with her hands. ‘Oh it's wonderful!’ she cries.**

I turn round, close the door and run down the passage, **through the kitchen, through the back door, all the way** to the chicken run. I know nobody will hear me. (2007:118-119)

In hierdie toneel beskryf Gertie wat sy sien wanneer sy haar ma en Barnie in die slaapkamer aantref. Dit is interessant om op te merk dat 'n jong kind se herinnering aan hulle ouers se sekslewe 'n tema is wat ook in *Die ambassadeur* aangeraak word, waar Stephen Keyter getraumatiseer is deur 'n “walglike gedoente in die slaapkamer” (vergelyk afdeling 4.2.1.5). In die toneel hier bo word die sekstoneel in besonderhede weergegee, en Gertie beskryf alles wat sy waarneem. In die eerste paragraaf in die bronteks word die eerstepersoonsperspektief

beklemtoon deur die herhaling van “ek het” in die meeste van die sinne. Hierdie tegniek skep ook spanning soos die leser Gertie se vertelling volg. In die doelteks word hierdie tegniek nie gebruik nie, maar Brink behou die spanning deur byvoorbeeld die sin te begin met “very softly I turn the knob”, wat die onheilspellende atmosfeer beklemtoon, asook hoe versigtig Gertie beweeg het.

Wanneer sy haar ma en Barnie op die bed beskryf, sê Gertie in die bronteks “hulle was kaal”, terwyl sy in die doelteks sê “they don’t have any clothes on”. Hierdie frases eggo die vorige toneel waar die buurkinders in die bronteks vir Gertie sê sy en Dolfie moet “kaal slaap”, en in die doelteks “you got to take off your clothes”, wat daarop dui dat Brink konsekwent is met sy hantering van “kaal” in die doelteks. Gertie beskryf verder dat dit vir haar lyk of haar ma en Barnie “aan mekaar vas is”. In die doelteks voeg Brink die woord “somehow” in, en Gertie sê “somehow they seem to be stuck together”. Hierdie toevoeging laat haar moontlik meer onseker oorkom as wat in die bronteks die geval is. Gertie beskryf haar eie emosies en sê dat sy “alleen en hartseer” gevoel het oor die manier waarop Barnie haar ma se naam herhaal het. In die doelteks word dit sterker gestel, en Gertie voel “very lonely and sad”.

Sy sê dan dat Barnie begin “kerm soos iemand wat seerkry”, wat in die doelteks vertaal word met “moaning like someone in pain”. Hier is die bronteksfrase waarskynlik meer verteenwoordigend van ’n kinderverteller as die frase “someone in pain” in die doelteks. In die bronteks kan daar in hierdie uittreksel ook ’n spesifieke ritme in die vertelling opgemerk word. Die meeste sinne begin met ’n verwysing na die persoon wat die onderwerp in die sin vorm, en die herhalende patroon versterk die gevoel van ’n kinderverteller wat fokus op die persone wat handeling uitvoer. Hoewel Brink hierdie ritme tot ’n groot mate navolg, wyk hy wel soms in die doelteks daarvan af en hy begin sinne met byvoorbeeld bywoordelike frases, soos “Very softly I turn the knob” teenoor “Ek het die knop saggies gedraai”, en “Over and over he says my mom’s name” teenoor “Hy het my ma se naam oor en oor gesê. Daar kan geargumenteer word dat hierdie afwyking van die bronteks moontlik die egtheid van die stem van die kinderverteller in die doelteks affekteer, maar Brink bewerkstellig wel elders in die doelteks ’n soortgelyke effek, byvoorbeeld met die herhaling van “through” in die laaste paragraaf. Gertie het ongesiens omgedraai en “met die gang af begin hardloop, deur die kombuis, by die agterdeur uit tot by die hoenderhok”. In die doelteks gebruik Brink herhaling om ‘n kinderlike



ritme aan die vertelling te verleen wanneer Gertie sê dat sy “run down the passage, through the kitchen, through the back door, all the way to the chicken run”. Hy voeg die frase “all the way” in die doelteks toe wat nie in die bronteks voorkom nie, en wat die afstand beklemtoon wat Gertie tussen haar en die toneel in die slaapkamer wil skep.

Soos die geval ook is in *Die ambassadeur* en *Brighton rock*, word daar interessante verbande tussen die seksuele en die godsdienstige in *Ons is nie almal so nie* getrek. Miena se woorde dat dit ’n “vreeslike sonde” is as ’n man en vrou saam in die bed lê wanneer hulle nie getroud is nie, hang oor die toneel tussen Doris se ma en Barnie. Die klem op reg en verkeerd en ’n letterlike interpretasie van die Bybel word ook dikwels in die roman vooropgestel, soos daar in die volgende onderafdeling aangetoon word.

#### b) Religieuse elemente

In *Ons is nie almal so nie* verteenwoordig Gertie se oupa die ouer generasie Afrikaners. Hy is konserwatief en godsdienstig, en word beskryf as ’n “wyksouderling” (1992:39). Hy is besonder krities oor die Katolieke kerk en wil nie hê dat Gertie met die “Roomse kinders” speel nie.

My oupa sê vir my ma Dorothea en vir my Gertruida. “Dorothea,” sê hy, “ek sien hulle bou nou aan hier bo by die **Roomse kerk**. Ja, Satan sorg goed vir **sy dissipels**. Jy moet tog nie laat die kind **daar** gaan speel nie. Jy weet **die Roomse** . . .” (1992:41)

My grandpa calls my mother Dorothea and me Gertruida. ‘Dorothea,’ he says, ‘I see they’re adding on to the **Catholic church** up there. Satan looks after **his own** all right. You must watch out that the child doesn’t play **in that neighbourhood**. You know **those Catholics** . . .’ (2007:39-40)

In die bronteks word daar na die “Roomse Kerk”, die “Roomse” en later die “Roomse kinders” (vergelyk die bespreking van die volgende uittreksel hier onder) verwys. Brink gebruik konsekwent in die doelteks “Catholic” en “Catholics” as vertaalekwivalent, en sodoende word die neerhalende toon wat in die bronteks voorkom in die doelteks versag. In die bronteks verwys die oupa na aanbouwerk by ’n Katolieke kerk en sê dat Satan goed vir “sy dissipels” sorg. Hierdie Bybelse verwysing na Satan se dissipels is ’n teenstrydigheid wat in die doelteks

verlore gaan wanneer die oupa sê dat Satan “looks after his own”. Die oupa waarsku dan dat Doris nie moet toelaat dat Gertie “daar” gaan speel nie, wat Brink in die doeltteks meer eksplisiet beskryf as “in that neighbourhood”. Die oupa waarsku egter self ook vir Gertie wanneer sy saam met hom na die busstasie toe stap.

Drie-uur in die middag moet my oupa weer ’n bus haal stasie toe en dan moet ek saam met hom busstop toe stap en daar wag totdat die bus weg is. Op pad busstop toe sê hy vir my: “Gertruida, **jy moet tog nie met Roomse kinders speel nie**. Doen jy dit, **is jou pad gebaan na die hel**.” (1992:41-42)

At three o’clock in the afternoon my grandpa has to catch his bus back to the station, and then I must go to the bus stop with him and wait until the bus has gone. On the way to the bus stop he says, ‘Gertruida, **you must promise me you’ll never play with Catholic children**. If you do that **you’ll go straight to hell**.’ (2007:40)

In die bronteks maan die oupa vir Gertie om nie met “Roomse kinders” te speel nie, maar in die doeltteks sê hy “you must promise me you’ll never play with Catholic children”. Die toevoeg van “you must promise me” is veel sterker in die doeltteks, asook die gebruik van “never”, in teenstelling met “tog nie” in die bronteks. Die dreigement van die hel word ook meer direk en sterker in die doeltteks gestel, waar die oupa sê as sy met Katolieke kinders speel, “you’ll go straight to hel”. In die bronteks gebruik hy ’n formeler uitdrukking, te wete “is jou pad gebaan na die hel”. Die idee dat Gertie hel toe sal gaan as sy met Katolieke kinders speel is ’n ironiese beklemtoning van een van vele teenstrydighede wat in die roman voorkom – veral wat die godsdiens betref.

Die oupa se gebruik van die Bybel om sy siening van die skeiding tussen mense van verskillende rasgroepe te gebruik, is tekenend van die apartheidsera. Wanneer hy opmerk dat Gertie met die bure se kinders langs die draad speel, betig hy haar ma en hy verwys na die Bybel om sy argument te staaf.

“Nee, ek sê maar net, Dorothea. **Dis wat die Skrif sê. Bokke en skape hoort nie saam nie**. En jy weet wat het met Noag se nageslag gebeur. Ons kan **die liewe Here** vandag dank **vir Malan**. Sy kop is reg aangeskroef. **’n Opregter Christen en Afrikaner sal jy nie sommer kry nie**. Hy sal **die volk** weer bymekaarbring.” (1992:59)

‘I’m just saying, Dorothea. **It’s in the Bible, you know. Sheep and goats shouldn’t mix**. And you know what happened to Noah’s offspring. We can thank **the Lord for what**

**Malan and his government have done.** That man's head is in the right place. **You won't find a more devout Christian and Afrikaner anywhere.** He'll bring **our people** together again. (2007:57)

In die bronteks sê die oupa “dis wat die Skrif sê”, met verwysing daarna dat hy nie wil hê dat Gertie met die bruin seuntjie wat langs hulle woon speel nie. In die doeltteks gebruik Brink die frase “It's in the Bible, you know”, en hier het die oupa se woorde nie dieselfde element van finaliteit as in die bronteks nie. Dit is interessant dat Brink die frase “bokke en skape” in die bronteks vertaal met “sheep and goats” en dus die volgorde van die verwysings na die diere omruil. In die Bybelteks waarna hier verwys word, word daar ook in die Engelse vertalings verwys na “sheep” en “goats” in dieselfde volgorde,<sup>85</sup> wat Brink moontlik in hierdie uittreksel eggo. In die Afrikaanse vertaling van die Bybel is die volgorde egter dieselfde, en die bronteks wyk dus hiervan af met die verwysing na “bokke en skape” in plaas van “skape en bokke”. Die oupa sê verder dat hulle “die lieve Here” kan dank “vir Malan”. In die doeltteks word daar slegs gesê “thank the Lord”, en die gebruik van “lieve” word dus nie in die vertaling oorgedra nie. Die doeltteks voeg 'n frase toe om die verwysing na Malan moontlik duideliker te maak, naamlik “thank the Lord for what Malan and his government have done”. Hierdie eksplisering is moontlik ter wille van doelttekslesers, hoewel vertaling ook in Suid-Afrika verskyn het en die teikenlesers hoofsaaklik Engelssprekende Suid-Afrikaners sou wees (vergelyk ook afdeling 5.3.1.3 hier bo). Die oupa meen dat 'n mens nie 'n opregter Christen en Afrikaner” as Malan sal teëkom nie. In die doeltteks gebruik Brink die frase “more devout” as vertaalekwivalent vir “opregter”, waarmee hy die godsdienstige konnotasie versterk. Die verwysing na “die volk” in die bronteks hou sterk verband met die Afrikanernasionalisme en die idee van “volk en vaderland”. In die doeltteks word die frase met die meer generiese “our people” vertaal, wat dus die apartheidsideologie minder beklemtoon as wat in die bronteks die geval is.

Regdeur die roman probeer Doris in die roman sin maak van haar bestaan, en haar soeke na vervulling bereik 'n klimaks nadat Piet en haar pa kort na mekaar sterf. Doris se suster verwys na haar as “'n soeker” (1992:132) wanneer sy Gertie probeer gerusstel oor haar ma se vreemde gedrag. Naby aan die einde van die roman neem Doris vir Gertie saam met haar na 'n nuwe kerk toe, een wat van die NG Kerk “afgestig” het en waarteen laasgenoemde “baie gekant” is

---

<sup>85</sup> In die King James-vertaling van die Bybel word daar in Matteus 25:32 gesê “and he shall separate them one from another, as a shepherd divideth his sheep from the goats.”

(1992:134). By die eerste diens wat Doris en Gertie in die nuwe kerk bywoon, beskryf Gertie die prediker se begeesterde aanslag en haar ma se reaksie daarop.

Hy haal 'n sakdoek uit, droog sy oë af en sê met 'n snaakse stem half deur sy neus: “U weet, dis nie so moeilik om die sonde af te sweer nie, om vir Satan nee te sê nie. Gee u hart vanaand aan Hom en vra Hom om u te lei na **die waters van rus** waarna u siel so bitterlik smag, die vrede en geluk, die Ewige Lewe en Hy sal u koester.

“Maar as u Hom vanaand wegwys, Broeders, Susters, **wag die verdoemenis, die verterende verdoemenis, die ellende, die smart, al u dae lank.**”

Ek het na my ma langs my gekyk. Haar oë was groot en dit het gelyk **asof sy vir iets geskrik het.** (1992:136-137)

He took out a handkerchief, dried his eyes and said with a funny voice, half through his nose, ‘You know, it is not so hard to give up sin, to say no to Satan. Give your heart to Him tonight and ask Him to lead you to the **still waters** your soul is yearning for so desperately, to peace and happiness, to Life Eternal, and He shall comfort you.

‘But if you turn Him away from you tonight, Brothers, Sisters, **then death and damnation await you, hell itself with its fire and brimstone, its suffering and anguish, world without end.**’

I looked at my mom beside me. Her eyes were wide open and it seemed **as if she’d had a hell of a fright.** (2007:139)

In die uittreksel maak die prediker van Bybelse frases, byvoorbeeld die “waters van rus” in die bronteks en “still waters” in die doelteks gebruik. Die doelteks volg in die eerste paragraaf van die uittreksel die bronteks baie nou na, maar Brink wysig die aanslag in die tweede paragraaf waar die prediker die gehoor oor die verdoemenis waarsku wat op hulle sou wag indien hulle nie tot bekering kom nie. In die bronteks sê die prediker dat die “verdoemenis, die verterende verdoemenis, die ellende, die smart” voorlê vir dié wat “Hom vanaand wegwys”. In die doelteks sê die prediker “death and damnation await you, hell itself with its fire and brimstone, its suffering and anguish, world without end”. In die doelteks maak Brink ook van frases met 'n Bybelse aanslag gebruik, byvoorbeeld “death and damnation”, “fire and brimstone”, en “world without end”, maar hy volg die bronteks nie woordeliks na nie. Hierdie voorbeeld is weer eens (vergelyk ook Brink se vertalersnota by die vertaling van *The adventures of Huckleberry Finn* wat in afdeling 5.2.1.3 bespreek is, asook die opmerking in afdeling 5.2.2.5 (a) in die bespreking van *Brighton rock* hier bo) sprekend van 'n vertaalbenadering waar Brink

klaarblyklik verkies om die gevoel van die bronteks in die doeltteks oor te dra, eerder as om noodwendig 'n letterlike vertaling van die bronteks te produseer.

### c) Gegewe/konteks

In *Ons is nie almal so nie* stel Goosen, aldus Kannemeyer (2005:439), die lewens van 'n "voorstedelike [gesin] aan die verkeerde kant van die spoor" voor. Hulle voer middelklasbestaan in 'n voorstad van Kaapstad in die vyftigerjare, 'n tydperk gekenmerk aan onder andere die "gedwonge verskuiwings as gevolg van die rigiede toepassing van die apartheidsbeleid" (Kannemeyer 2005:440). Die roman bied 'n blik op hierdie era deur Gertie se oë, en haar vertelling beeld die rassitiese lewensuitkyk van figure soos haar pa en oupa uit, wat in kontras gestel word met hulle geloofsoortuigings. Wanneer Gertie van haar pa se werk praat en sy uitbarsting teenoor sy inspekteur weergee, word sy rassisme duidelik uitgebeeld.

My pa het al amper 'n jaar lank **die vlag gewaai** by Tiervlei-crossing **toe hy die aand** huis toe kom en vir my ma sê **hy het nou net mooi genoeg gehad**. Hy begin sy selfrespek verloor, want hulle behandel hom **soos 'n skiewie**. "**Mens sal sweer ek is 'n hotnot, soos die inspektor vandag met my gepraat het,**" vertel my pa.

"Moenie so voor die kind praat nie," sê my ma. "**En moet ook nie** kaffer sê nie. Dis naturel. Kaffer en hotnot is woorde **so vol háát**. Praat tog van naturel en kleurling." [30]

My dad's been **waving his flag** for almost a year at the Tiervlei crossing **when one night** he comes home and tells my mom **he's now had enough of it all**. He's beginning to lose his self-respect because everybody **treats him like dirt**. '**You'd swear I was a hotnot, the way the inspektor spoke to me today,**' says my dad.

'Don't talk like that in front of the child,' says my mom. '**And I don't want you to** say kaffir either. It's "native". Kaffir and hotnot are words **full of hate**. Rather say "native" and "coloured".' [29]

In die bronteks vertel Gertie dat Piet, haar pa, al vir amper 'n jaar "die vlag gewaai" het by 'n spesifieke treinstasie. In die doeltteks gebruik sy 'n besitlike voornaamwoord en sy "my dad's been waving his flag for almost a year". Hierdie verskil verleen aan die vertelling in die doeltteks 'n meer kinderlike atmosfeer, en dit skep die indruk dat Gertie nie presies verstaan wat haar pa se werk behels nie tot 'n groter mate as wat in die bronteks die geval is. Sy sê dan dat Piet een aand by die huis gekom het en gesê het "hy het nou net mooi genoeg gehad". In

die bronteks is dit nie onmiddellik duidelik waarna die pa verwys nie, maar in die doelteks voeg Brink die frase “of it all” toe: “he’s now had enough of it all”. Hierdie frase verwys terug na sy werk as vlagman, maar dit hou ook die konnotasie in dat hy moontlik vir alles moeg is en dit skep ’n element van wanhopigheid wat nie in die bronteks voorkom nie. Die pa beklemtoon dat hy by die werk “soos ’n skiewie” behandel word, wat in die doelteks vertaal word met die frase “everybody treats him like dirt”. Die woord “skiewie” in die bronteks is ’n verafrikaanste weergawe van die Engelse woord “skivvy”, ’n verouderde uitdrukking om na iemand, gewoonlik ’n vrou, te verwys wat huiswerk en geringe takies om die huis doen. Dit is opvallend dat Brink in die doelteks verkies om nie hierdie verwysing te behou nie, maar eerder die algemene uitdrukking “to treat someone like dirt” gebruik. Die pa gebruik dan in die volgende sin ’n raspejoratief in die bronteks met die implikasie dat dit aanvaarbaar sou wees vir die inspekteur om met mense van ander ’n ander ras op ’n neerhalende manier te praat, maar dat hy as wit persoon beter behandel behoort te word. Brink behou die Afrikaanse raspejoratief en ook in die doelteks, en dieselfde betekenisimplikasie as in die bronteks word oorgedra.

Doris berispe vir Piet oor die raspejoratiewe wat hy gebruik en maan hom om nie so voor Gertie te praat nie. In die bronteks sê sy hy “moet ook nie” hierdie woorde gebruik nie, omdat hulle woorde “vol haat” is. In die doelteks is dit interessant dat Brink Doris se versoek meer persoonlik stel. Sy sê naamlik “and **I don’t want you to**” met verwysing na die woorde wat sy vra hy nie moet gebruik nie. In die doelteks word dit dus sterker beklemtoon dat Doris aandrang daarop dat Piet meer respek toon teenoor ander rasgroepe, waar die vermaning in die bronteks ietwat algemener voorkom.

Soos reeds genoem, soek Doris aan die einde van die roman na vervulling en vertroosting nadat haar man en haar pa oorlede is. Sy besoek onder andere ’n “experienced clairvoyant, back from Europe” (1992:124), asook ’n “spiritualis”, ene Burger, wat “met die dooies praat” (1992:130). Laasgenoemde gee eers vir Doris ’n boodskap van haar oorlede pa, en daarna begin hy praat oor “die Jode” (1992:131).

My ma sê **die Burger** begin toe praat oor die Jode. Hy sê hulle wil die Christene uitroei en die wêreld oorneem. Hulle glo nie aan **Christus** nie en is almal kommuniste. Hulle **maak**

**jou ook nie heeltemal dood nie**, maar sny net 'n aar in jou keel af, hang jou onderstebo aan 'n haak en laat jou doodbloei **terwyl jy in die verskriklikste vrees is**. (1992:131)

My mom said **this Mr Burger** then started talking about the Jews. He said they wanted to **kill off** all the Christians and take over the world. They don't believe in **Jesus** and they're all communists. And they **don't kill you outright**, they cut off a vein in your neck and then they hang you upside down from a hook and let you bleed to death **while you're scared out of your wits**. (2007:134)

Daar word in hierdie uittreksel interessante verbande geskets tussen die opvattinge van die spiritualis Burger, wat Doris ontdek 'n kansvatter is, Gertie se pa, en 'n prediker wat Doris later ontmoet (vergelyk die bespreking van die prediker in afdeling (b) hier bo). Burger beskou alle Jode as kommuniste met absurde en wrede gewoontes, terwyl Gertie se pa vroeër in die roman na Tank as 'n kommunist verwys. Die prediker van die nuwe kerk meen weer dat die kommunisme “die aarde wil oorheers” (1992:139). Die kommunisme verteenwoordig vir hierdie drie karakters, hoewel hulle almal verskillende lewensuitkyke het, die onbekende wat vermy en selfs gehaat behoort te word. Die verwysings na die kommunisme herroep ook Doris se beskrywing van 'n kommunist aan Gertie vroeër in die roman as iemand wat glo “al die mense – wit en bruin en swart – is gelyk in die oë van die Here” (1992:43; vergelyk ook die bespreking later in hierdie afdeling).

In bogenoemde uittreksel word daar in die bronteks na die Burger-karakter slegs as “Burger” verwys, terwyl hy die formeler “Mr Burger” in die doelteks is. Die verwysing na “Christus” in die bronteks word vertaal met “Jesus” in die doelteks, wat moontlik die toon van die kinderverteller beklemtoon, hoewel Gertie in hierdie gedeelte Doris se vertelling weergee. Burger sê aan Doris dat die Jode 'n mens “ook nie heeltemal dood” maak nie, wat Brink in die doelteks as “they don't kill you outright” vertaal. Hier is moontlik 'n nuanseverskil – die teenstrydigheid wat daar in die bronteks met die frase “heeltemal dood” bewerkstellig word, gaan in die doelteks verlore. Burger sê voorts dat die Jode se slagoffers “in die verskriklikste vrees” is wanneer hulle opgehang word. In die doelteks word die frase “scared out of your wits” as vertaalekwivalent gebruik, wat minder formeel is as wat in die bronteks die geval is.

Daar word voortdurend in die roman gewys op die Afrikaners se weersin in, en moontlik ook vrees vir, almal wat anders as hulle is – wat ras sowel as godsdiens betref. Verskeie voorbeelde

hiervan is reeds bespreek, te wete die oupa wat na die “Roomse” as Satan se dissipels verwys (1992:41), Gertie se pa met sy rassistiese uitkyk, en ook Mr Burger se beskouing van “die Jode” (1992:131). Gertie se pa beskou Tank as ’n kommunist (vergelyk ook die bespreking in afdeling (a) hier bo), en Gertie verstaan nie die verwysing nie.

“Maar wat is ’n kommunist?”

“Soos uncle Tank.” My ma vat die lap en vee die sink droog. “Hy glo al die mense – wit en bruin en swart – is gelyk in die oë van die Here.”

My ma gaan sit by die kombuistafel en steek ’n Cavalla aan. “Come to think of it,” sê sy, **“die kommuniste het ’n punt beet daar . . .”** (1992:42-43)

‘But what’s a communist?’

‘It’s someone like Uncle Tank.’ My mom takes a cloth and wipes up the sink. ‘He believes all the white and brown and black people are the same in the eyes of the Lord.’

My mom sits down at the kitchen table, lighting a Cavalla. ‘Come to think of it,’ she says, **‘the communists may have a point there . . .’** (2007:41)

In hierdie uittreksel is Doris se definisie van ’n kommunist iemand wat glo alle mense “is gelyk in die oë van die Here”. Hierdie beskrywing is tekenend van die tydperk en die milieu, en beklemtoon hoe belangrik godsdiens in die Afrikanerkonteks was. Doris verduidelik naamlik nie net dat kommuniste glo dat almal gelyk is nie, maar deur die toevoeging van die frase “in die oë van die Here” word daar ook ’n religieuse element bygebring. Sentraal tot hierdie definisie is die implikasie dat die sogenaamde kommuniste anders is as Gertie se gesin, wat nie glo dat alle mense gelyk is nie. Dit is opvallend dat “gelyk” in die doeltteks met “the same” vertaal word, wat nie heeltemal dieselfde betekenisimplikasie inhou nie, en dit is nie duidelik waarom Brink hierdie keuse maak nie. Soos hier bo reeds bespreek is, word “kommunist” in die roman as ’n term gebruik vir verskeie groepe wat anders dink en glo as wat die norm in daardie tydperk was. Doris, wat regdeur die roman egter meer simpatiek teenoor ander groepe staan, meen egter dat “die kommuniste” tog “’n punt beet” het in hulle beskouing van alle mense as gelyk. In die doeltteks word haar oortuiging effens subtieler gestel met die toevoeging van die woord “may”, wanneer sy sê “the communists may have a point there”.

d) Kenmerkende taalgebruik



Die taalgebruik in *Ons is nie almal so nie* is volgens verskeie kritici een van die belangrikste kenmerke van die roman. Kannemeyer (2005:440) meen byvoorbeeld dat Goosen se taal “getoets [is] aan die spraakwerklikheid van die mense oor wie sy skryf”. Die karakters gebruik naamlik ’n “natuurlike, ongekunstelde Afrikaans, deurspek met Engelse woorde” (Kannemeyer 2005:440) wat bydra tot hulle egtheid as karakters sowel as tot die geestige atmosfeer van die roman. Die karakters se Afrikaans, aldus Kannemeyer (2005:440) is “’n Afrikaans wat juis deur sy afwykings van ’n vitale krag getuig” – ’n alledaagse Afrikaans wat die tydperk en die milieu vasvang. Met verwysing na die karakters – veral Doris, Mavis en Gertie – se gebruik van Engelse woorde, ontstaan die vraag hoe hierdie kenmerkende gebruik van Afrikaans vertaal kan word.

’n Ander aspek van die taalgebruik wat die roman uniek maak, is die gebruik van ’n kinderverteller. Soos wat reeds in die eerste onderafdeling hier bo genoem is (vergelyk die besprekings onder kategorie (a) hier bo), is Gertie die eerstepersoonsverteller in die roman. Flockermann (2005:120-121, my vertaling) meen dat die komiese element in die roman tot ’n groot mate toegeskryf kan word aan die “onbewuste ironieë” van die gesprekke wat Gertie weergee (vergelyk ook die besprekings onder kategorie (a) hier bo). Haar taalgebruik, aldus Flockermann (2005:121, my vertaling) dra ’n suggestie van die “vloeibaarheid van die sosiale diskoers van die stedelike” bestaan. Die gebruik van ’n jong karakter as verteller, soos wat ook die geval is met *The adventures of Huckleberry Finn* wat vroeër bespreek is, skep verder ook die verwagting dat daar moontlik korter en eenvoudiger sinne gebruik sal word, met ’n beperkte woordeskate en moontlik afwykende sintaksis. In kategorie (a) hier bo is daar reeds voorbeelde ontleed waar die taalgebruik van karakters in bepaalde situasies kenmerkend is, en soos reeds aangedui is daar by tye sprake daarvan dat die stem van die kinderverteller in die doelteks tot ’n mate verlore gaan. In die bespreking van voorbeelde wat hier onder volg, sal daar ondersoek word hoe Brink die kenmerkende kodewisseling in die roman en die taalgebruik eie aan spesifieke karakters in *We’re not all like that* hanteer het.

Vroeg in die roman beskryf Gertie vir Tank en Mavis, haar ma se vriende.

**Uncle Tank** is **ant Mavis** se kêrel. Ek dink hy is jonger as sy, of ek het my ma so hoor sê vir my pa. Hy het 'n groot maag, 'n snor en kam sy hare met 'n middelpaadjie. **Hy en ant Mavis praat Engels en Afrikaans deurmekaar.** (1992:13)

**Uncle Tank** is **Aunt Mavis's** boyfriend. I think he's younger than her, at least that's what I heard my mom tell my dad. He has a big belly, and a moustache, and he parts his hair in the middle. **He and Aunt Mavis always mix their English and Afrikaans.** (2007:11)

Gertie se verwysing na Tank en Mavis se taalgebruik, naamlik dat hulle Engels en Afrikaans “deurmekaar” praat, kan as ironies gelees word. Wanneer sy hulle taalgebruik beskryf, is dit vir haar kenmerkend van hulle onderskeie karakters, en daarmee gee sy te kenne dat die “deurmekaar” gebruik van Engels en Afrikaans 'n opmerklieke, selfs ongewone, verskynsel is. Die ironie lê daarin dat Gertie en veral haar ma ook Afrikaans en Engels meng, en selfs in Gertie se verwysing na die karakters, “Uncle Tank” en “Ant Mavis”, is Engels prominent. In die doelteks is hierdie aspek minder prominent – “Uncle Tank” bly “Uncle Tank” in Engels, en “Ant Mavis” word gestandaardiseer tot “Aunt Mavis”. Brink gebruik egter wel Afrikaanse woorde en uitdrukkings om tog 'n element van hierdie kenmerkende taalgebruik in die doelteks te probeer vasvang.

In die uittreksel hier onder vertel Doris vir Mavis hoe Piet voorheen was, toe hulle nog verloof was.

“Piet was so 'n **romantic, ou Mavis**. Jy sal nie sê dis dieselfde man soos jy hom vandag daar sien nie.” Sy vee die tranes uit haar oë en blaas haar neus.

“**Ag, shame, ou Doris,**” sê ant Mavis. “**Wie weet**, as hy eers oor al die dinge is, kom dit weer terug. **You never know.**”

“As hy kom kuier het, was dit nooit sonder iets nie. Altyd 'n **surprise**. Of **chocolates**, Black Magic, of partykeer blomme en een keer tot 'n glasbak met goudvissies.” My ma staan op, **kry twee glase** en sê vir ant Mavis: “Kom ons vat maar 'n **drienk**, wat.” (1992:13)

‘Piet was such a romantic, **you know, Mavis**. You'd never think it was the same man you see there today.’ She wipes the tears from her eyes and blows her nose.

**Ag shame, Doris man,**’ says Aunt Mavis. ‘**Who knows**, perhaps it'll all come back once he's over it all. **You never know.**’

‘Whenever he came over he always brought something. Always a **surprise**. Like **chocolates**, Black Magic, or sometimes flowers, once even a bowl with goldfish in it.’ My

mom gets up, **takes two glasses from the shelf** and says to Aunt Mavis, ‘**Ag man**, let’s have a **drink**.’ (2007:11)

In die voorbeeld hier bo verwys Doris en Mavis in die bronteks na mekaar as “ou Mavis” en “ou Doris”, ’n tipies Afrikaanse troetelvorm om empatie of toegeneentheid aan te dui. Mavis gebruik ook die frase “Ag, shame” om haar medelye met Doris te toon. In die doelteks behou Brink hierdie frase, maar waar Mavis vir Doris in die bronteks as “ou Doris” aanspreek, noem sy haar “Doris man” in die doelteks. Hierdie kenmerkende gebruik van “man” as aanspreekvorm is algemeen in informele Afrikaans ook, en Brink se gebruik daarvan hier, saam met die “Ag” wat Mavis ook gebruik, verleen ’n gevoel van Afrikaansheid aan die doelteksdialoog. Die band tussen die twee karakters wat met die wedersydse gebruik van “ou” aangedui word, word egter nie in die doelteks so sterk beklemtoon as in die bronteks nie.

In die bronteks sê Mavis ook vir Doris “You never know” ter bemoediging. Die gebruik van die Engelse sin illustreer Gertie se opmerking, soos bespreek in die vorige voorbeeld, dat Mavis en Tank Engels en Afrikaans “deurmekaar” gebruik – ’n effek wat in nie in die doelteks geskep word nie. Dit val Gertie klaarblyklik nie op dat haar ma net soveel Engelse woorde gebruik nie – in die uittreksel hier bo beskryf Doris vir Piet in die bronteks as ’n “romantic”, ’n verwysing wat net so in die doelteks gebruik word, en sy verwys ook na die “surprise” en “chocolates” wat hy altyd vir haar gebring het.

Deur die woord “know” drie maal in hierdie uittreksel op verskillende maniere te herhaal, kan daar geargumenteer word dat daar in die doelteks tot ’n groter mate gespeel word met die idee van kennis, oftewel “know” as wat in die bronteks die geval is. Doris sê byvoorbeeld Piet was “such a romantic, you know, Mavis”, terwyl Mavis later antwoord “who knows”, dalk kom Piet se romantiese aard weer terug. Sy eindig haar troos met “you never know”, ’n ironiese teenstelling met “who knows” waarvan sy onbewus blyk te wees. In die bronteks sê sy ook eers “wie weet” en eindig met “mens weet nooit”. Dit is onduidelik of Brink die addisionele verwysing na “know” met opset in die doelteks aangebring het, maar dit speel wel op ’n interessante wyse in op die tema van die onwetende verteller, die spanning tussen “wat die kind meedeel en wat werklik gebeur”, aldus Kannemeyer (2005:440), en die idee van Doris wat dinge doen waarvan sowel haar pa as Piet nie weet nie.

Die uittreksel hier bo bevat ook 'n voorbeeld van Brink se gebruik van eksplisering, waar hy iets in die doeltteks eksplisiet stel wat in die bronteks implisiet is – 'n tegniek wat hy dikwels gebruik, soos ook in die bespreking van voorbeeldmateriaal in *Eilande* (vergeelyk 5.3.2.5) aangedui sal word. Waar Gertie naamlik in die bronteks sê haar ma “staan op, kry twee glase” en sê vir Mavis dat hulle 'n drankie moet skink, word dit in die doeltteks pertinent gestel dat Doris twee glase van die rak af haal – “my mom gets up, takes two glasses from the shelf and says to Aunt Mavis [...]”.

Soos daar in die voorbeeld hier bo gesien is, gebruik Brink Afrikaanse woorde in die doeltteks wat tot 'n mate die kodewisseling en spesifieke taalgebruik in die bronteks nadoen. In die voorbeeld wat hier onder volg, gebruik hy die Afrikaanse woord “sommer” in die doeltteks wanneer Gertie sê dat haar ma altyd haar beloftes nakom.

My ma **kan so mooi praat** en ek weet sy sal met my pa praat oor die naweke as hy terug is. My ma **sê nie sommer net 'n ding nie. Sy is nie so nie.** [115]

My mom **has such a nice way of talking** and I know she'll talk to my dad about the weekends when he's back. She **never sommer says something, she keeps her word. She's not like that.** [116]

In die gedeelte wat hierdie aanhaling voorafgaan, belowe Doris vir Gertie dat sy met Piet sal praat sodat hulle meer uitgaan en dinge doen oor die naweke. In ruil daarvoor vra Doris dat Gertie 'n paar oggende in die week by die buurkinders gaan speel sodat Doris ook “haar eie dinge” (1992:114) kan doen. In die uittreksel hier bo sê Gertie in die bronteks haar ma “kan so mooi praat”, en dit stel haar gerus dat Doris wel vir Piet sal vra oor die beloofde naweekuitstappies. In die doeltteks sê Gertie Doris het “such a nice way of talking”. Hier is dit hoofsaaklik die letterlike betekens van die frase in die bronteks wat in die doeltteks weergegee word. Die ander konnotasies aan “mooipraat”, te wete om iemand te probeer paai or oorreed, sowel as “mooipraatjies” as leë beloftes of vriendelikheid slegs om iemand se guns te wen, gaan in die doeltteks verlore. Gertie bevestig daarna dat haar ma nie “sommer net 'n ding” sê nie. In die doeltteks behou Brink die woord “sommer” ook in Engels, en Gertie beklemtoon dat Doris “never sommer says something, she keeps her word”. Gertie se klem op haar ma se opregtheid word in die doeltteks sterker gemaak deur die gebruik van “never”, asook deur die

toevoeging van die frase “she keeps her word” wat nie in die bronteks voorkom nie. In die doelteks word die effek geskep dat Gertie die leser, en moontlik ook haarself, probeer oortuig. Die uittreksel sluit af met die sin “sy is nie so nie” in die bronteks en “she’s not like that” in die doelteks, wat in albei gevalle die titel van die roman herroep. Die sin is ook ’n aanduiding van Gertie se heldeverering van haar ma, en dit skep ’n ironiese effek in die roman aangesien Gertie kort hierna vir Doris en Barnie in die slaapkamer betrap.

### 5.3.1.6 Samevatting

Uit die ontleding van Brink se vertaling van *Ons is nie almal so nie*, kan daar geargumenteer word dat die kinderverteller se toon op plekke in die doelteks verlore gaan. Daar is ook voorbeelde waar spesifieke karakters, veral Miena, ietwat anders in die doelteks uitgebeeld word as in die bronteks. Verder is daar in die doelteks iets van die ironiese toon en teenstrydighede in die bronteks wat verlore gaan – Goosen se geestige, humoristiese, ironiese blik op die samelewing.

## 5.3.2 Eilande / Islands

### 5.3.2.1 Storielyn

*Eilande* is ’n historiese roman wat fokus op die jare rondom die Verenigde Oostindische Compagnie (V.O.C.) se vestiging van ’n verversingspos aan die Kaap. Sleigh vertel die verhaal vanuit die perspektiewe van sewe karakters oor die bestek van agt afdelings. Die eerste is ’n proloog waarin ’n klerk van die V.O.C. genaamd Johannes de Grevenbroek die eerstepersoonsverteller is. Hy lei die verhaal in met die openingsin: “Sewe van ons, of minstens sewe, het van voor haar geboorte tot ná haar dood dieselfde vrou in die hart gedra” (Sleigh 2002:1). In die sewe dele van die roman wat volg, is elk van hierdie sewe persone waarna De Grevenbroek verwys die hoofkarakter of die fokalisator: Chief Harry (oftewel Autshumao), Peter Havgard (oftewel Pieter van Meerhof), ’n visserman genaamd Bart Borms, die soldaat Hans Michiel Callenbach, advokaat Pieter Deneyn, ’n kuiper genaamd Daniel Zaaijman en laastens De Grevenbroek self.

Die vrou na wie daar in die openingsin verwys word is Pieternel van Meerhof, 'n historiese figuur wat ook in onder andere Dalene Matthee se roman *Pieterrella van die Kaap* verskyn (vergelyk Kannemeyer 2005:417). Sy is die dogter van die Khoi-vrou Eva-Krotoa, 'n niggie van Autshumao/Chief Harry wat as jong meisie by Jan van Riebeeck en sy gesin ingewoon het en later met Pieter van Meerhof, Pieternel se pa, getrou het. Die lewens van hierdie twee vroue staan sentraal in die roman. In die proloog sê De Grevenboek dat hy Pieternel nie self geken het nie, maar dat sy vir hom 'n soort “sentiment, 'n droom” verteenwoordig. Hy kom telkens verskillende stories en beelde van haar teë, en in die hoofstukke wat volg, word die stories van enkele mans “wat haar gedra het in die hart” (2002:2) aangebied.

Ná die proloog is die eerste storie wat aangebied word dié van Chief Harry, oftewel Autshumao, die “leier van die Goringhaicona” (2002:3). Hulle het “tussen die duine en die see” (2002:4) gewoon, en soms het Autshumao aan boord van 'n skip gegaan of met matrose gesels. Een keer het hy op 'n skip aan die slaap geraak nie agtergekom dat die skip op pad was na die Ooste nie. Hy was vir maande lank op die skip, het die matrose se “taal geleer en Chief Harry geword” (2002:5). Toe hy uiteindelik weer terug in die Kaap kom, het hy gevind dat van die mense in sy groep Goringhaicona by ander stamme aangesluit het, en niemand wou die stories van sy reise, en dat hy Chief Harry geword het, glo nie. Die lot van die Goringhaicona het verander toe 'n Nederlandse skip strand in die baai naby waar Autshumao en sy mense woon en hulle brandhout en skape aan die Nederlanders kon verskaf. Klein Krotoa, Autshumao se niggie, het begin om die Nederlandse kok te help kosmaak, en so het sy Nederlands leer praat. Haar bedrewenheid met die taal het daartoe gelei dat Krotoa later Jan en Maria van Riebeeck se kinders opgepas het en saam met hulle in die fort gaan woon het.

Die tweede deel van die roman, getiteld “Peter Havgard”, begin met Jan van Riebeeck wat sê dat hy die taal van die Goringhaicona wou leer, en dat dit is waarom hy Krotoa “in [sy] huis geneem het” (2002:55). Hy kon egter nie die taal baasraak nie, maar sy het Nederlands geleer, Portugees opgetel en selfs ook “Maleise en Engelse woorde” (2002:55) leer sê. Op hierdie stadium is Krotoa, wat Eva genoem word, sewentien of agtien en 'n “mooi kind” (2002:58). Van Riebeeck bekommer hom oor haar, want “elke man [...] loop daaglik en kyk haar agterna” (2002:59). Peter Havgard, 'n jong dokter, het vir Eva by Van Riebeeck se huis ontmoet, en is aan haar voorgestel as “Pieter van Meerhof, van Kopenhagen” (2002:60). Hy het haar by

verskeie verdere geleenthede gesien en haar die hof gemaak. Eva het mettertyd “meer soos ’n bediende en minder soos ’n vriendin” (2002:150) in die Van Riebeecks se huis geword en was eensaam in die fort. Sy “het meer gedrink, en soms gevloek” (2002:151), en is deur die Hollandse vroue vermy “omdat sy die goeie sedes oortree het”. Pieter en Eva se dogter, Pieterella, is gebore en Eva is later in die kerk gedoop. Op daardie stadium is Van Riebeeck weg uit die Kaap, en Pieter en Eva se seun is gebore terwyl hy op ’n ekspedisie weg is. Later is Pieter en Eva getroud, en hulle het op Robbeneiland gaan woon waar Pieter die posmeester geword het en na die gevangenes moes omsien. Hulle was albei baie ongelukkig daar, maar toe Pieter na ’n aantal jare op die eiland die opdrag kry om op ’n ekspedisie na Mauritius te gaan, het Eva geweier om saam te gaan. Sy het op die eiland agtergebly. Hierdie deel van die roman eindig waar Pieter op Mauritius aanland en doodgemaak word.

Die verhaal word in hoofstuk drie, getiteld “Die visser”, uit die perspektief van Bart Borms vertel, en hierdie deel volg nie chronologies op die vorige nie. In die vorige hoofstuk word daar genoem dat Bart en sy vrou Theuntje vir Pieter en Eva op Robbeneiland leer ken het en gevra het om hulle kinders, Pieter en Jakobus, se peetouers te word. Die eerste deel van Bart se hoofstuk vertel hoe hy deur ’n skip uit die see gered word en saam met die skip na Mauritius vaar, waar hy vir ’n ruk lank agtergebly het voordat hy na die Kaap teruggekeer het. Hy het op ’n plaas gewerk, waar hy vir Theuntje ontmoet het met wie hy later getroud is. Een dag het Eva met haar dogtertjie ook by dieselfde plaas opgedaag op soek na die boer, en dit was daar dus dat Bart hulle die eerste keer ontmoet het. Bart se vrou Theuntje is skuldig bevind aan laster en moes haar straf op Robbeneiland vir ’n paar weke uitdien. Sy het by Pieter en Eva gewoon en hulle kinders leer ken. Bart het elke naweek vir haar kom kuier en hulle het baie geheg geraak aan die kinders. Ná Theuntje haar straf uitgedien het, is sy en Bart op ’n skip na Mauritius toe. Die hoofstuk eindig waar Bart en Theuntje op Mauritius aankom en begin werk.

Die volgende hoofstuk, “Die poshouer”, sit die verhaal voort vanuit die perspektief van die Duitser Hans Michiel Callenbach, wat as Hans Michiel bekend staan. Hy is in Pieter van Meerhof se plek as poshouer op Robbeneiland aangestel toe Pieter weg is na Mauritius. Die hoofstuk begin met ’n oorsig oor Hans Michiel se kinderjare in Duitsland en sy besluit om ’n soldaat te word. Hy het na die Kaap gekom en is in die garnisoen as soldaat opgeneem. Later is hy na Robbeneiland verplaas, waar hy poshouer sou word in die plek van Pieter van Meerhof.

Eva en die kinders was steeds daar, en Hans Michiel het 'n hegte band met die kinders, veral Pieterella, gesmee. Toe hy ná 'n tydperk in Europa weer na die Kaap terugkeer en na Eva en haar kinders verneem, het hy gehoor dat Eva oorlede is en dat die kinders “land-uit” (2002:377) gestuur is. Die hoofstuk eindig wanneer Hans weer na Robbeneiland teruggestuur word as poshouer, sonder dat hy enige nuus van Pieterella en haar broers kry.

Die volgende hoofstuk, “Rooidag”, word uit die perspektief van die jong advokaat Deneyn vertel, wat as fisikaal aan die Kaap aangestel is. Een van die sake wat Deneyn aan die Kaap moes ondersoek, was dié van Eva, wat na Robbeneiland verban is, en haar drie kinders wat saam met haar op die eiland is. Deneyn was van mening dat die kinders van Eva weggestuur behoort te word en deur die kerk of toegewese voogde versorg moet word omdat sy nie in staat is om na hulle om te sien nie. Daar is besluit dat Eva op die eiland moes bly maar dat haar kinders in pleegsorg geplaas moet word. 'n Timmerman, bekend as Lang Gert en sy vrou Sofia is gevra en het ingestem om die kinders in te neem. Intussen het Eva 'n vierde kind op Robbeneiland gehad en 'n jaar daarna is sy oorlede aan wat as die “Engelse siekte” (2002:493) bekend was. Deneyn het op Pieterella verlief geraak en toe sy veertien was, het hy gesê dat hy eendag met haar wil trou. 'n Nuwe goewerneur het kort daarna in die Kaap aan bewind gekom en was ontevrede met Deneyn se regstoepassing. Die hoofstuk eindig met die goewerneur wat vir Deneyn na Batavia wegstuur.

In hoofstuk ses, getiteld “Sapitahu”, kom 'n kuiper Daniel Zaaijman saam met Bart Borms en sy vrou Theuntje van Mauritius terug na die Kaap. Bart en Theuntje wou Pieterella en haar jongste broer Salomon saam met hulle na Mauritius neem. Ná enkele maande aan die Kaap is hulle versoek toegestaan, en Bart en Daniel het op die skip gewerk terwyl hulle, saam met Theuntje en die kinders, na Mauritius gevaar het. In die tydperk aan die Kaap het Daniel Pieterella leer ken, en 'n vriendin van Bart en Theuntje, wat Pieterella goed geken het, het aan Daniel gesê dat Pieterella 'n goeie vrou vir hom sou wees. Die dag toe hulle by Mauritius aanland, het Daniel Pieterella gevra om met hom te trou, en hulle is 'n paar weke later op die eiland getroud. Hulle het naby Bart, wat later oorlede is, en sy vrou Theuntje gewoon en het vier dogters gehad, wat almal later op die eiland getroud is, en ook vyf seuns. Ná 'n tydperk van orkane en droogte op Mauritius, en nuus van die Nederlandse Kompanjie wat ondergaan, het Daniel besluit hy en Pieterella moet terug Kaap toe gaan. Die hoofstuk eindig waar twee



bote op Kersdag op Mauritius aankom, een vir almal wat na Batavia moes gaan en 'n ander op pad na die Kaap. Teen sonder daardie dag was een van die bergpieke van die eiland “al in die see gesink” (2002:685).

Die laaste hoofstuk, getiteld “Die klerk”, word vertel uit die perspektief van die klerk Johannes Guilielmus de Grevenbroek, wat ook in die voorwoord aan die woord is. Vroeg in die hoofstuk leer die leser dat De Grevenboek aan “'n geskiedenis van die Kaapse nedersetting se eerste vyftig jaar” werk (2002:687). Op 'n veiling koop De Grevenbroek 'n skeepskis en sien die naam Daniel Zaaijman op van die gereedskap binne-in. Hy ontbied die verkoper en ontmoet só vir Daniel en Pieter Zaaijman van Mauritius, Pieterella en Daniel se seuns. Pieter vertel dat hy eers op Mauritius agtergebly het, en dat sy ouers in Stellenbosch gewoon het nadat hulle uit Mauritius weg is. Hulle is later albei aan pokke oorlede. Die hoofstuk eindig met die verteller wat sê “dit word weer die ou storie van voor af” (2002:755), en “so herhaal die geskiedenis hom” (2002:756), met De Grevenbroek wat sy testament maak.

### 5.3.2.2 *Bespreking van die teks*

Dan Sleigh is in 1938 gebore aan die Weskus van Suid-Afrika gebore. Hy is op 29 Julie 2023 oorlede. Nadat hy opleiding aan 'n onderwyskollege voltooi en skoolgehou het, het hy in 1969 'n BA-graad in geskiedenis en Engelse letterkunde aan die Universiteit van Suid-Afrika behaal. Kort daarna voltooi hy ook 'n meestersgraad en later 'n doktorsgraad in geskiedenis, wat hy in 1987 verwerf. Tussen 1978 en 1999 publiseer hy talle geskiedkundige werke oor die vroeë jare aan die Kaap, onder andere *Jan Kompanjie: Die wêreld van die Verenigde Oos-Indiese Kompanjie* in 1978, *Die buiteposte* in 1993 en *The forts of the Liesbeeck frontier* in 1996.

Sleigh se werk as historikus, en sy navorsing oor die V.O.C. en die geskiedenis van die Kaap vestig hom, volgens Burger (2015:622), as “een van die voorste kundiges” op die gebied van die sewentiende- en agtiende-eeuse Kaapse geskiedenis. Hierdie kennis, waarop Sleigh hom beroep vir *Eilande*, lei daartoe dat die roman deur verskeie kenners as 'n werk van hoogstaande gehalte beskou word. Kannemeyer (2005:416) beskryf *Eilande* as 'n “meesterwerk”, 'n “grootse greep op die geskiedenis” wat uittroon bo “al die baie romans met die vroeë Kaap as

agtergrond”. Twidle (2013:127) sluit hierby aan en verwys na die teks as die omvattendste voorbeeld van die geskiedkundige roman oor die vroeë Kaap. *Eilande* is in 2001 as die wenner van die Sanlam/Insig/Kwela Groot Romanwedstryd aangewys, en is ook met die UJ-, W.A. Hofmeyr-, M-Net-, en Helgaard Steyn-pryse bekroon (vergelyk Burger 2015:623).

Vir Kannemeyer (2005:416) is een van die treffendste elemente in die roman die kennis wat Sleigh oor sy onderwerp toon, en wat in die roman aan die leser oorgedra word deur die gebruik van die “talle sewentiende-eeuse skeepsterme en verwante woorde – wyebroek, beskot, kolderstok, slaapsteeg, ongekaarte rede – wat Sleigh uit die Nederlandse bronne opdiep en vir Afrikaans aktiveer”. (Soos in die volgende onderafdeling genoem word (vergelyk 5.3.2.3), was veral die skeepsterme by tye vir Brink ’n uitdaging tydens die vertaalproses.) Ander kritici verwys na die medelye wat Sleigh met die lot van die mense in hierdie tydperk aan die Kaap blyk te toon. In ’n onderhoud met Zintl (2004) sê Sleigh naamlik dat hulle beproewings en pyn ervaar het waarvan die moderne mens geen begrip kan hê nie. In die roman skemer hierdie empatie ook in die vertelling deur (Sleigh 2002:382):

Daar was oorloë oor hulpbronne, Koina wat alles waag en alles verloor, gevangenes op eilande wat nooit gevangenes moes wees nie, slawe uit swart Afrika deur hulle konings verkoop, misdaad op see en land, mense wat hulle werk verloor, kinders wat ouers verloor, mense wat hulle lewens verloor.

Kannemeyer (2005:417) dui daarop dat *De Grevenbroek* in die roman as ’n tipe “kontekstuele dirigent” optree, aangesien deel van sy plig as klerk behels het dat hy die geskiedenis, spesifiek die eerste vyftig jaar van die Kaap as nedersetting, moes opteken en sodoende ook die geskiedenis van hierdie mans geboekstaaf het. “Vandaar”, volgens Kannemeyer (2005:417), “die herhaalde kruisverwysings en vervattings wat by mekaar aansluit en tot die eenheid van die geheel bydra”. Sleigh noem in onderhoude (vergelyk byvoorbeeld Zintl 2004) dat ’n konsepweergawe van *Eilande* vir bykans 20 jaar in ’n kas gelê het voordat dit verskyn het. Hy kon nie ’n manier vind om die verskillende verhale in ’n geheel saam te voeg totdat hy op die figuur van *De Grevenbroek* afgekom het nie. Deur die narratiewe teenwoordigheid van *De Grevenbroek* word die sewe stories ’n boeiende en samehangende hervertelling van die geskiedenis.

### 5.3.2.3 Engelse vertaling: *Islands*

Van Coller (2010b:498) meen dat *Eilande* ’n unieke roman “met ’n groot internasionale uitstraling” is. Veral die Engelse vertaling, wat in 2004 verskyn, het ’n groot bydrae in hierdie verband gelewer. *Islands* is deur die *Seattle Times* as een van tien beste boeke van 2005 aangewys. Die roman is ook aangewys as een van die top tien debuutromans van 2005 deur Booklist, ’n publikasie van die Amerikaanse biblioteek, en is ingesluit in Boxhall se gewilde verwysingsbron *1001 books you must read before you die* (2006).

In ’n onderhoud noem Sleigh dat hy graag self die Engelse vertaling van *Eilande* sou wou behartig, maar dat hy reeds ’n kontrak vir ’n ander projek onderteken het wat hom vir twee jaar besig sou hou (Steinmar 2016). Hy merk op dat die Engelse uitgewer nie vir twee jaar wou wag op ’n vertaling nie, en dus is Brink genader om die vertaling te behartig. Hier kan daar na Bourdieu se konsep *illusio* verwys word (vergelyk afdeling 3.2.3): dit blyk dat die reëls van die literêre speelveld ’n beduidende rol gespeel het in Brink se betrokkenheid by hierdie vertaling – en die gevolg dat Sleigh nie sy roman self kon vertaal nie. Sleigh is nietemin positief oor Brink se vertaling (Steinmar 2016):

Dit was maklik om met ’n vertaler soos André Brink saam te werk, en ek sien dit as ’n leersame ervaring, klasse by ’n egte meester. Sy kennis van taal, sy ondervinding as skrywer, sy begrip van die menslike situasie, en die seëning van sy eie skeppende genie het, glo ek, die Engelse vertaling verryk.

In ’n ander onderhoud merk Sleigh op dat die skeepsterme en militêre terminologie nie Brink se sterkpunt was nie, maar hy verwys na Brink se profiel en hulle saamwerkverhouding (Rautenbach 2015):

André se kennis, ervaring, styl en skeppende genialiteit het my persoonlik verryk. Hy was nie goed met die maritieme en militêre terminologie nie, maar dit is niks nie, ek het dit gedoen.

En ek het maande lank die plesier gehad om naweke die manuskrip met hom te bespreek en sy wonderlike geselskap te geniet. Sy naam voorop die boek is ’n internasionale aanbeveling.

Sleigh se opmerking dat Brink se naam voorop *Islands* as 'n internasionale aanbeveling beskou kan word, dui op Brink se simboliese kapitaal (vergelyk Bourdieu 1986:16 asook die bespreking in afdeling 3.2.3). In 2004, met die verskyning van die vertaling, was Brink reeds 'n veelbekroonde en wêreldbekende skrywer en literêre figuur. Hoewel *Eilande* in Suid-Afrika positief ontvang is en Sleigh, soos voorheen genoem, Afrikaanse literêre toekennings daarvoor ontvang het, was dit sy debuutroman. Veral in die buiteland was Sleigh onbekend en Brink se betrokkenheid as vertaler sou waarskynlik 'n aansienlike bydrae kon lewer tot die ontvangs van die roman. Met sy naam inderdaad “voorop” die doelteks is Brink as vertaler dus sigbaar in *Islands* tot 'n veel groter mate as wat met enige van sy vorige vertalings die geval is. Met verwysing na sy vertaalhabitus kan daar 'n opvallende trajek nagespeur word van sy eerste vertaling van *Die ambassadeur* in 1967 wat, volgens Brink, “erbarmlik misluk” het tot die vertaling van *Eilande* waar die doelteks in die buiteland hoog aangeskryf word en sy naam as vertaler as 'n “internasionale aanbeveling” beskou word (vergelyk ook die bespreking van Navorsingsvraag 4 in afdeling 6.3.4).

#### 5.3.2.4 Konteks

Soos reeds genoem speel *Eilande* af in die tydperk van die eerste Nederlandse setlaars aan die Kaap, toe die VOC 'n verversingspos gestig het. Met Sleigh se gebruik van verskillende vertellers wat elk 'n eie agtergrond het en wie se verhaal ten minste gedeeltelik aangebied word, word daar ook verskillende milieus en kontekste uitgebeeld. So byvoorbeeld word die verhoudings en struwelinge tussen die inheemse bevolkings en die setlaars in die roman uitgebeeld, die uitdagings wat die eerste Europese amptenare in die gesig gestaar het, die binnepolitiek van die VOC. Sleigh baseer sy roman op die amptelike geskiedenis en kleur dit in met die lewensverhale van sy karakters. Vir die leser van die roman in 2005 word daar sodoende 'n hervertelling van 'n tydperk uit die geskiedenis van Suid-Afrika aangebied.

Twidle (2013:127) merk op dat verskeie Suid-Afrikaanse skrywers oor die afgelope dekades die koloniale argiewe van die verlede as materiaal begin opgesoek het – veral sedert die behoefte aan 'n letterkunde wat die huidige gebeure moet vasvang begin verminder het. Hierdie opmerking is van toepassing op Sleigh se *Eilande*, maar is eweneens geldig vir Brink se eie werk, aangesien hy elemente van die koloniale geskiedenis in verskeie van sy romans ontgin (vergelyk ook afdeling 3.3.3).

In die voorbeeldmateriaal wat vervolgens bespreek word, is dit duidelik hoe Sleigh telkens die geskiedenis vir sy moderne leser in romanvorm aanbied: hy steun op gedokumenteerde feite en gegewens, maar skep kleur en belangstelling deur sy verbeelde voorstelling van die karakters, hulle ervarings en verhoudings.

### 5.3.2.5 Bespreking van voorbeeldmateriaal

#### a) Vertelstyl: geskiedskrywing

Soos reeds genoem (vergelyk 5.3.2.1), tree die klerk De Grevenbroek as verteller in die roman op, hoewel die sewe hoofstukke elk 'n ander fokalisator het. De Grevenbroek self word as 'n ernstige en pligsgetroue man uitgebeeld, “getrou soos 'n soldaat aan sy plig”, wat van “soggens agtuur tot saans tienuur in sy kantoor gewerk” het (Sleigh 2002:717). Viljoen (2002:11) meen dat, vanweë De Grevenbroek se “ingetoënheid”, hy “nie die soort verteller [is] wat fokus op bepaalde soorte intimiteite soos die vertellers in André Brink se historiese romans nie”. Meestal moet 'n “lakonieke opmerking” eerder “volstaan om die innigheid van emosie of die hoogtepunt van 'n seksuele verhouding te suggereer” (Viljoen 2002:11). Die gebruik van De Grevenbroek as verteller, in kombinasie met Sleigh se geskiedkundige aanslag wat steun op amptelike dokumente en deeglike navorsing, verleen dus aan *Eilande* 'n unieke vertelstyl. Daar is 'n gestrooptheid, 'n klem op datums en gebeure, en betreklik min aandag word geskenk aan die uitbeelding van die emosies en binnelewe van die karakters.

Aan die begin van die eerste hoofstuk, “Die andersmaak van Chief Harry”, word die verhaal soos volg ingelei:

Tien, twaalf jaar voor **die wyebroek hier kom bou het**, word Autshumao een rooi sonop leier van die Goringhaicona. Hy het oor die **duin** geloop see toe, asof hy nooit die dooies of die oorlewendes agter hom geken het nie. Hy loop bebloed, verneder en beroof met halwe daglig uit die smeulende, kortgebrande gras langs 'n **vlei**, onder die bitter rook van verbrande matjiesgoed en beesvel, **saam met** vyf kinders, vyf vroue en twee ou mans. **Hulle loop met leë hande weg**. Agter in die rokende puin was hulle dooies, voor hulle was die see. Daar is geen mat, pot of graafstok om saam te neem nie, geen bees of skaap nie, nie 'n melksak of 'n gooistok of 'n hond nie. Die ander, die ou mans en die vroue, het die **koue liggame in 'n sloot gesleep** en met takke toegepak. (Sleigh 2002:3)

One red dawn, ten or twelve years before **the Dutchman started building this place**, Autshumao became leader of the Goringhaicona. He walked across the **dunes** to the sea, as if he'd never known the dead or the living behind him. He was covered in blood, robbed, humiliated, as he walked in the half-dawn from the smouldering stubble of burnt grass beside a **vlei**, under the bitter smoke of charred matting and cattle hides, **followed by** five children, five women and two old men. Behind them in the smoking rubble were their dead, ahead of them was the sea. **They were leaving with empty hands**. There was no mat or pot or digging stick to take, no ox or sheep, no milk-bag or throwing stick or dog. The others, the old men and the women, **dragged bodies into a cold ditch** and covered them with branches. (Sleigh 2004:3)

Die konsep “andersmaak” in die hoofstuktitel verwys na die tradisionele seremoniële slagting van ’n dier by noemenswaardige geleenthede soos die aanvang van menstruasie, troues, geboortes, en sterftes (vergelyk Lombard en Parsons 2015:160). Die woord sinspeel in die hoofstuktitel ook op die meer letterlike idee van Chief Harry wat verander, met die implikasie dat hy anders geword het ná sy ontmoeting met die Nederlanders – sy naam het van Autshumao na Chief Harry verander. In die doeltteks word die titel van hierdie hoofstuk vertaal as “The remaking of Chief Harry” (2004:3), en “andersmaak” word deurgaans in die doeltteks vertaal met “remaking”. Die konnotasie met die seremoniële word nie tot dieselfde mate in die doeltteks vasgevang nie.

In die bronteks word genoem dat Autshumao die leier van die Goringhaicona geword het jare “voor die wyebroek hier kom bou het”. Die verwysing na die Nederlandse setlaars aan die Kaap is dus implisiet, met “die wyebroek” wat na hulle kenmerkende kleredrag verwys. In die doeltteks word die frase vertaal met “before the Dutchman started building this place”. Brink gebruik ’n strategie van eksplisering – “wyebroek” word “the Dutchman” in die doeltteks. Die agtergrondkennis van die bronteksleser teenoor die doeltteksleser sou ’n moontlike verklaring vir hierdie verskil kon wees. Die kleredrag van die setlaars is naamlik vanuit die perspektief van Autshumao, wat die fokalisator in hierdie afdeling van die roman is, opvallend en beduidend anders as die tradisionele drag van die Goringhaicona. Daar kan geargumenteer word dat die leser van die Afrikaanse bronteks hierdie verskil, en daarom die verwysing na “wyebroek”, oombliklik sal snap, maar dieselfde is moontlik nie die geval vir die buitelandse leser van die Engelse doeltteks nie. Die strategie van eksplisering in hierdie geval is dus domestikerend (vergelyk 2.3.1). Daar is wel voorbeelde waar Brink die Afrikaanse woord in die doeltteks behou, soos byvoorbeeld “vlei” in die uittreksel hier bo. Daar is dus gedeeltes in

die teks waar sy vertaalstrategieë 'n vervreemdende effek het, soos daar ook in verdere voorbeelde aangetoon sal word.

In die uittreksels hier bo kom daar op plekke nuanseverskille tussen die bronteks en doelteks voor waar moontlike redes hiervoor nie maklik afgelei kan word nie. So byvoorbeeld stap Autshumao in die bronteks oor “'n duin”, terwyl die meervoudsvorm “the dunes” in die doelteks gebruik word. In die bronteks stap die groepie kinders, vroue en mans “saam met” hom, terwyl die doelteks aandui hy word “followed by” die res. Die plasing van die sin “Hulle loop met leë hande weg” verskil tussen die bron- en doelteks. In die laaste sin in die uittreksel sleep hulle die “koue liggame” van die dooies “in 'n sloot” in die bronteks. In die doelteks sleep hulle die “bodies into a cold ditch”. Hoewel hierdie verskille waarskynlik nie tot beduidende betekenisverskille tussen die bron- en doelteks lei nie, is hulle nietemin opmerklik.

Die uittreksel hier onder is 'n voorbeeld van hoe Sleigh 'n karakter se direkte rede in die roman hanteer. Van Riebeeck is hier aan die woord, en hy praat met Peter Halvstad (wat later as Pieter van Meerhof bekend staan) oor Eva.

“Ek **het gemeen om** hulle taal te leer by haar; dit is waarom ek haar in my huis geneem het,” het Van Riebeeck gesê. “En ek het **los woorde** bemeester, maar die klanke is te veel vir my. Sy het self wonderlik gevorder met die Nederlands, en 'n hele klomp Portugees wat sy opgetel het by ons slawe, **en sowaar of ek nie al** Maleise en selfs Engelse woorde uit haar mond gehoor het nie. [...] **Dit klink party dae hier** asof jy in Malakka of in Batavia loop. En as sy oor die binneplein stap **met haar sarong en badjoe**, ruk alles tot stilstand van die kombuis af tot agter in die hospitaal. Ooste, pure Ooste. En baie intelligent, **hoor**. [...]” (Sleigh 2002:55)

‘I **was planning to learn** their language from her; that was why I took her into my house,’ said van Riebeeck. ‘And I mastered **some words**, but the sounds are too much for me. She herself made wonderful progress with Dutch, and a lot of Portuguese she picked up from our slaves, **and can you believe it**, I even heard Malay and English words from her mouth. [...] **Some days it is here as if** one is walking about in Malacca or Batavia. And when she crosses the courtyard **in her sarong and badjoe**, everything jerks to a standstill from the kitchen all the way to the back of the hospital. The East, it’s pure East. And very intelligent, **I tell you**. [...]’ (Sleigh 2004:57)

Hierdie uittreksel, waar die historiese figuur Jan van Riebeeck se woorde in 'n gesprek weergegee word, is 'n sprekende voorbeeld van die vermenging van die geskiedenis met die fiktiewe in die genre geskiedskrywing. Van Riebeeck se verslag van hoe Eva Nederlands geleer het, verteenwoordig ook 'n blik op die breër konteks. In die bronteks sê Van Riebeeck hy het “gemeen om” die taal van die Goringhaicona by Eva te leer, maar dat hy net “los woorde” kon baasraak. In die doeltteks gebruik Brink die formeler uitdrukking “was planning to” om Van Riebeeck se doelstelling weer te gee, en in die doeltteks sê Van Riebeeck dat hy slegs “some words” kon bemeester, wat weer eens formeler voorkom as die ooreenstemmende frase in die bronteks. Van Riebeeck is beïndruk met Eva se vordering en merk in die doeltteks op “sowaar of ek nie al Maleise en selfs Engelse woorde uit haar mond gehoor het nie”. Die segswyse “sowaar of ek nie al” word in die doeltteks met “and can you believe it” vertaal. Laasgenoemde frase verwys in die doeltteks na Van Riebeeck se gespreksgenoot, 'n tegniek wat nie in die bronteks voorkom nie maar wat Brink ook in die laaste sin in die uitdrukking meer pertinent gebruik as wat in die bronteks die geval is. Hy sê naamlik “I tell you”, teenoor “hoor” in die bronteks.

Met verwysing na die woorde uit verskillende tale wat Eva ken, merk Van Riebeeck op dat dit “klink party dae hier asof jy in Malakka of Batavia loop”. Die gebruik van die woord “klink” dui op die woorde en klanke wat gehoor kan word en verwys ook terug na die woorde wat “uit [Eva se] mond gehoor” kan word. In die doeltteks word daar opgemerk dat “some days it is here as if one is walking about in Malacca or Batavia”. Die sinskonstruksie in hierdie geval kom omslagtiger voor as in die bronteks, maar die verskil bring ook 'n verskuiwing in die klempatroon mee: die beklemtoning van die klanke en tale wat gehoor word is nie so sterk as in die bronteks nie. Van Riebeeck sinspeel daarop dat Eva aantreklik is en merk op dat wanneer sy “oor die binneplein stap met haar *sarong* en *badjoe*, ruk alles tot stilstand”. Die woorde “sarong” en “badjoe” is voorbeelde van die leenwoorde uit ander tale wat aan die Kaap gehoor kon word en beklemtoon die verwysing na die Ooste verder in die uittreksel. In die doeltteks behou Brink hierdie woorde en skep sodoende 'n vervreemdende effek wat die milieu van die roman beklemtoon.

In die afdeling van die roman wat oor die visserman Bart Borms handel, word sy terugkeer na die Kaap as volg beskryf:



Bart het in die Kaap gekom in die laatjaar van 1663. **Daar was 'n nuwe man in Van Riebeeck se stoel. Dit was die Duitser wat hulle in Batavia Donnerman genoem het. Goed geleerd, maar kort van humeur.** Bart het nêrens sy goud laat sien nie. Hy het geweet hy moet kos koop, en **op die baarskip waarmee hy gekom het**, het hy voortydig **'n paar stukke in Hollandse munt omgesit.** (2002:244)

Bart arrived at the Cape towards the end of the year 1663. He didn't show his gold. He knew he would have to buy food, and **on the outwardbound ship that brought him to the Cape** he'd **exchanged Indian coins for Dutch currency.** [...] (2004:245-256)

Wanneer die bron- en doeltteks in hierdie uittreksel met mekaar vergelyk word, is dit opvallend dat daar drie sinne in die doeltteks ontbreek. In die bronteks dui hierdie sinne aan dat Van Riebeeck die Kaap verlaat het teen die tyd dat Bart teruggekeer het, en dat daar 'n nuwe goewerneur in sy was. Hierdie man word beskryf as 'n Duitser met die bynaam Donnerman. Die rede vir die weglating van hierdie gedeelte in die doeltteks is nie duidelik nie, en dit laat 'n gaping wanneer Bart later in die verhaal met hierdie karakter te doen kry. Met verwysing na geskiedskrywing is die vermenging van die feitelike, byvoorbeeld dat Bart in 1663 teruggekeer het na die Kaap, dat Van Riebeeck toe reeds weg is, en dat daar 'n Duitse goewerneur in sy plek was, met die verhalende in hierdie uittreksel opvallend. Die sinne in die bronteks wat die Duitse goewerneur beskryf, byvoorbeeld, vermeng waarskynlik feite met die skrywer se eie interpretasie van die geskiedenis.

In die uittreksels word daar na Bart se goud verwys wat hy geheim hou. Omdat hy geweet het dat hy in die Kaap sou moes kos koop, het hy “op die baarskip waarmee hy gekom het” geld verruil. In die doeltteks word die frase “outwardbound ship that brought him to the Cape” gebruik. Die verwysing na die Kaap wat in die bronteks implisiet is, word in die doeltteks gespesifiseer, en “baarskip” word as “outwardbound ship” vertaal, wat as 'n voorbeeld van standaardisering beskou kan word. In die bronteks word daar genoem dat Bart “'n paar stukke in Hollandse munt omgesit” het, met verwysing na sy goudstukke. In die doeltteks word daar genoem dat hy “exchanged Indian coins for Dutch currency”. Daar word vroeër in die roman genoem dat Bart goue Indiese munte gekry het, en die doeltteks maak dus hierdie terugverwysing eksplisiet waar die bronteks slegs na “stukke” verwys.

In die konteks van geskiedskrywing is die verskillende vertellers wat Sleigh in *Eilande* gebruik instrumenteel om verskillende perspektiewe op verhale of gebeure aan te dui. Later in die roman, in die afdeling getiteld “Die poshouer” wat handel oor die soldaat Hans Michiel, is Eva se reputasie die onderwerp van bespreking. Hans vra ’n “sjirurgyn” oor Eva uit. Die sjirurgyn, wie se naam nie genoem word nie, verwys na Eva as ’n “verdomde hoer” in die bronteks, wat in die doelteks ’n “bloody whore” word. Eva het, volgens die sjirurgyn, die sogenaamde “Engelse siekte” deur die garnisoen versprei. Hierdie verwysings na die historiese figuur Eva, oftewel Krotoa, staan dus in skerp kontras met die beeld van haar as jong meisie in Van Riebeeck se huis waarna daar vroeër verwys is.

Sy eerste brief aan **goewerneur Bax** was om meer rys en brood te vra. ’n Sjirurgyn het gekom om hulle gesondheid te ondersoek, maar die rantsoen is nie verbeter nie. Teenoor die sjirurgyn het Hans **oor Eva gevra**: sy was vroeër poshouersvrou hier op die eiland, haar man was ook ’n sjirurgyn, maar hy het **die lewe gelaat** op Madagaskar en sy was ’n weduwee.

“**Ja, die verdomde hoer,**” het die jong man gesê. “Sy het die Engelse siekte dwarsdeur die garnisoen versprei. Daar was nie genoeg **kwiksilwer** om almal te behandel nie. **Gelukkig dood.**” (2002:379)

His first letter to **Governor van Herenthals** was to ask for more rice and bread. A surgeon arrived to examine their health, but the rations were not improved. Hans **questioned the surgeon about Eva**: she had been the postkeeper’s wife here on the island, her husband had also been a surgeon, but he’d **died** on Madagascar and left her a widow.

“**Yes, the bloody whore,**” said the young man. “She spread the English disease throughout the whole garrison. There was not enough **mercury** to treat them all. **Good riddance that she died.**” (2004:381)

In die uittreksel hier bo is dit opvallend dat die bronteks na “goewerneur Bax” verwys, terwyl die doelteks sy van, naamlik van Herenthals, gebruik. Dit skep ’n formeler gevoel in die doelteks, en laat dit ook klink asof die verhouding tussen Hans en die goewerneur formeler is as wat die gebruik van sy voornaam in die bronteks impliseer. In die bronteks word daar gesê dat Hans die sjirurgyn “oor Eva gevra” het, wat in die doelteks vertaal word met “Hans questioned the surgeon about Eva”. Die gebruik van “questioned” verleen aan die interaksie ’n formeler onderton in die doelteks wat dit byna amptelik laat voorkom. Hierdie formeler toon word wel nie in die res van die uittreksel in die doelteks deurgevoer nie – die gebruik van frases

soos “bloody whore” en “good riddance that she died” laat dit meer na ’n gesprek klink as die amptelike interaksie wat met “questioned” geïmpliseer word.

In die bronteks noem Hans aan die sjirurgyn dat Eva se man ook ’n sjirurgyn was, maar dat hy op Madagaskar oorlede is. Hans gebruik die eufemisme “die lewe gelaat”, waar die doelteks gewoon die woord “died” gebruik. Die sjirurgyn beskryf Eva dan as ’n “verdomde hoer” en sê dat sy die sogenaamde “Engelse siekte”, heel waarskynlik sifilis, onder die garnisoen versprei het. Hiermee impliseer hy dat Eva losbandig was, en sê dat daar nie genoeg “kwiksilwer” was om almal vir die siekte te behandel nie. In die doelteks gebruik die sjirurgyn die meer wetenskaplike term “mercury” eerder as “quicksilver”, terwyl die na bronteks “kwiksilwer” eerder as “kwik” verwys, hoewel daar waarskynlik ’n veel kleiner verskil in die gevoelswaarde tussen laasgenoemde twee woorde is as tussen “mercury” en “quicksilver”. In die laaste sin in die uittreksel sê die sjirurgyn in die bronteks bloot “gelukkig dood” met verwysing na Eva se lot. In die doelteks word dit “good riddance that she died”, wat dui op ’n sterker afkeur in Eva en haar handeling.

#### b) Die religieuse

In *Eilande* speel die religieuse ’n belangrike rol. Die Nederlandse setlaars het die reëls en wette van die nuwe kolonie op hulle tradisionele Christelike waardes en lewenswyses geskoei, en daar is talle voorbeelde in die roman van gesagsfigure wat na reëls en wette in geloofsterme verwys. Terselfdertyd was daar vir figure soos Eva – soortgelyk soos met Cupido Kakkerlak in *Bidsprinkaan / Praying mantis* – ’n gedurige worsteling met die tradisionele gebruike en kultuur teenoor die Christelike.

In ’n toneel vroeg in die roman het Eva gaan bid oor die aanhoudende geveg tussen die Nederlanders en haar mense, die Koina.

Peter het by Van Riebeeck se deur gaan klop om hom te vertel dat hy Eva gekry het, nie ver van die plek waar die geveg was nie. Van Riebeeck het reeds gehoor. Eva het gesê sy het gaan bid, en hy was geneig om haar te glo. Daar is een van **hulle klipstapels** daar bo, waar glo ’n heilige man begrawe lê.

“Sy bid maar tot ons god, Pieter, al noem sy hom by ’n ander naam, want daar bestaan net een god. Dit moet jy glo as jy **die gebooie en geloofsartikels aanvaar.**” (2002:92-93) ]

Peter went to knock on van Riebeeck’s door to tell him that he’d found Eva, not far from the place of the fighting. Van Riebeeck had already heard the news. Eva had said that she’d gone to pray, and he was inclined to believe her. There was one of **their Hottentot cairns** up there, apparently where some holy man lay buried.

‘She really prays to our God, Pieter, even though she calls him by another name, because there is only one God. You must believe that if you **accept the commandments and the articles of our faith.**’ [...] (2004:94-95)

Wanneer Eva op ’n stadium vermis word, kry Pieter van Meerhof haar naby die plek waar ’n geveg tussen die Nederlanders en die Koina aan die gang was. Hy gaan lig Van Riebeeck in, wat klaarblyklik reeds van die nuus weet en wat sê dat Eva daar gaan bid het. In die bronteks word genoem dat daar by die plek waar sy gaan bid het “een van hulle klipstapels” is, “waar glo ’n heilige man begrawe lê”. Die doelteks stem baie nou met die bronteks ooreen in hierdie uittreksel. ’n Beduidende verskil kom egter voor met verwysing na die klipstapels, waar daar in die doelteks opgemerk word dat daar “one of their Hottentot cairns” was. Hierdie frase word waarskynlik gebruik om die verwysing na “klipstapels” vir die doelteksleser duideliker te maak en kan as ’n voorbeeld van eksplisering beskou word. In die uittreksel merk Van Riebeeck teenoor Pieter op dat Eva ook tot hulle god bid, “al noem sy hom by ’n ander naam, want daar bestaan net een god”. Hy sê dan dat dit is wat ’n mens glo “as jy die gebooie en geloofsartikels aanvaar”. In die doelteks word ’n frase toegevoeg tot hierdie sin: “you must believe that if you accept the commandments and the articles of our faith”. In die bronteks word daar geïmpliseer dat Van Riebeeck na hulle geloof verwys, maar in die doelteks word dit duidelik gemaak met die frase “of our faith”. Hierdeur word die konteks dus vir die doelteksleser beklemtoon.

Die verband tussen die Christelike geloof en die Kompanjie se reëls en wette word in die onderstaande voorbeeld uitgebeeld, waar ’n Katolieke slaaf, Jakob van Colombo, vrygestel is:

“Jy het hom gesond gebid?”

“**Hy was op sy uiterste**; die sjirurgyn het met **die spieël** voor sy mond gesit. Sy doodskleed was klaar op die **kooi**. Dit is waar ek vir hom gebid het.” [...]”

Hy was ’n Katolieke, en hy het vir hom ’n **bedesnoer van sade aan ’n riempie gemaak** sodat hy **in die veld** kan bid. [...] Toe Tielman siek word, en hulle vir hom sê sy baas lê op sterwe, het hy ingegaan en langs die **kooi** gebid; dit was Sint Thomas wat hy

aangeroep het om vir **die sieke** in te tree. [...] Met daglig was die koors gebreek. [...] Deneyn het vir die klerk gesê: “As die man ’n Katoliek is, is hy in elk geval vry. Die Kompanjie se beleid is: geen Christene in kettings nie. [...]” (2002:497-498)

‘You prayed him back to health?’

‘**He was dying**. The surgeon sat with the little mirror in front of his mouth. His shroud lay ready there on **the bed**. That was where I prayed for him.’ [...]

He was a Catholic, and had made himself **a rosary of seeds on a thong** so that he could pray **in the veld**. [...]

When Tielman fell ill and they came to him to tell him that his master was dying, he went in and prayed beside the **bed**; it was St Thomas he invoked to intervene **for the sick man**. [...]. At daylight the fever broke. [...]

Deneyn told the clerk: ‘If the man is a Catholic, he is free anyway. The Company’s policy is: no Christians in chains. [...]’ (2004:498-499)

In hierdie voorbeeld verduidelik Jakob van Colombo aan advokaat Deneyn dat hy nie ’n slaaf is nie, en dat sy vorige eienaar, Tielman, hom vry verklaar het omdat hy hom “gesond gebid” het. Jakob noem dat Tielman “op sy uiterste” was, ’n frase wat in die doeltteks met “he was dying” vertaal word. Alles was reeds gereed asof hy enige oomblik sou sterf – tot die “doodskleed was klaar op die kooi”. In die doeltteks word genoem dat die “shroud lay ready there on the bed”. In hierdie uittreksel gebruik Jakob die woord “kooi” op verskeie plekke, en telkens vertaal Brink dit in die doeltteks met “bed” – soos ook die geval is in *Kennis van die aand* en *Bidsprinkaan* (vergelyk afdeling 4.2.2.4 (d) en 4.3.2.4 (b) onderskeidelik). Op hierdie stadium het Jakob vir Tielman gebid. Hy vertel dat hy ’n Katoliek is en vir hom ’n “bedesnoer van sade aan ’n riempie gemaak” het; in die doeltteks word die ooreenstemmende frase “rosary of seeds on a thong” gebruik. Met hierdie bedesnoer kon hy “in die veld [...] bid”. In hierdie geval behou Brink die Afrikaanse woord, en Jakob noem dat hy “could pray in the veld”. Die gebruik van die woord “veld” in die doeltteks beklemtoon die Suid-Afrikaanse milieu.

Toe hy hoor dat Tielman sterwend is, het hy vir hom gaan bid. In die bronteks sê hy dat dit “Sint Thomas [...] was wat hy aangeroep het om vir die sieke in te tree”. Die doeltteks volg die bronteks baie nou na, maar verwys na “the sick man”, teenoor “die sieke” wat in die bronteks gebruik word. Daarna het Tielman se koors gebreek. In die bronteks word daar genoem dat “met daglig was die koors gebreek”, terwyl die doeltteks sê “at daylight the fever broke”. Die klein nuanseverskil hier is dat die koors in die bronteks met daglig reeds gebreek was, terwyl die doeltteks die idee skep dat die koors gebreek het toe die dag breek. Nadat hulle Jakob se

verhaal gehoor het, sê Deneyn “as die man ’n Katoliek is, is hy in elk geval vry”. Hy verwys na die Kompanjie se beleid, naamlik “geen Christene in kettings nie”. Hierdie uittreksels illustreer dat Brink in sy vertaling van *Eilande* baie na aan die bronteks bly, en dat die verskille wat opgemerk kan word, betreklik klein is (vergelyk die bespreking van Brink se vertaalopvatting in 3.4 en die bespreking van navorsingsvraag 3 in 6.3.3).

### c) Milieu

Soos vroeër opgemerk is die verhouding tussen die setlaars en amptenare van die Kompanjie aan die Kaap en die inheemse bevolkings ’n belangrike element in die roman. Die karakters Eva (Krotoa) en Harry (Autshumao) bevind hulle gereeld in die roman tussen die twee wêrelde van die Kompanjie en hulle eie mense, en hulle sukkel om hulle volkome in enige tuis te voel. ’n Gesprek tussen Eva se oom, Oedaso, en Pieter, waar dit om Eva gaan, beklemtoon hierdie verskille:

“[...] Jy gebruik my kind vir jou plesier. Jou **bul loop by ons vers**, en **jy** gee haar niks. Op die ou end wil geen ordentlike man haar hê nie. Sê vir haar sy is ’n skande vir haar mense soos sy aangaan. Sy sal arm oud word.”

“Watter skande het sy gemaak?”

“Sy het **haar laat beslaap**.”

“En is dit ’n skande?”

“Is dit nie ’n skande **in jou land** nie? Het jy **dan tussen hoere grootgeword**? Sê vir haar daar lê bitterheid voor as sy probeer wit wees.” (2002:147)

“[...] You are using my child for your pleasure. Your **bull is topping our heifer**, and **she** gets nothing from it. In the end no honourable man will want her. Tell her she is a shame on her people the way she is going on. She will grow old poor.”

“What shame has she caused?”

“She **had herself slept with**.”

“And is that a shame?”

“Is it not a shame **where you come from? Did you grow up among whores then?** Tell her there is bitterness ahead if she tries to be white.” (2004:149)

In hierdie uittreksel is Oedaso ontsteld oor Pieter en Eva se seksuele verhouding, wat hy as ’n “skande” beskou. In die bronteks sê Oedaso “jou bul loop by ons vers”, wat in die doelteks ietwat sterker gestel word met “your bull is topping our heifer”. Die res van die gedeelte illustreer dat die doelteks baie ná aan die bronteks bly. Wanneer Oedaso byvoorbeeld sê dat

Eva haar “laat beslaap” het, word die doelteks “she had herself slept with” – ’n vertaling wat die klem, soos in die bronteks, daarop laat val dat Eva toegestem het, die handeling laat gebeur het, veral deur die verwysing na die skande wat “sy” gemaak het. Wat opvallend is, is dat Pieter in die bronteks vra watter skande Eva “gemaak” het, waar hy in die doelteks die werkwoord “caused” gebruik. Waar die gebruik van “gemaak” in die bronteks die sogenaamde skuld meer direk op Eva laat val, wil dit voorkom of die doelteks dit sagter en minder direk stel deur te impliseer dat sy skande veroorsaak het.

Wanneer Pieter vra of dit dan ’n skande is dat hy by Eva slaap, wil Oedasoa weet of dit “in [sy] land” nie ’n skande is nie. In die doelteks word dit “where you come from”, wat ’n meer vae beeld skep oor Pieter se herkoms. In sowel die bron- en doelteks word Pieter se vaderland vergelyk met “’n plek vol “hoere”, of dan “whores”, en in die laaste sin in die uittreksel laat Oedasoa dit klink asof hy die “skande” wat Eva maak gelykstel aan haar wat probeer “wit wees”. Die doelteks volg die bronteks hier ook amper woord-vir-woord na.

In ’n gesprek tussen Eva en Pieter word die botsing tussen die twee groepe weer eens vooropgestel wanneer die Koina beeste wil steel:

“Die Koina wil ons beeste **vat**. **Hulle** wil nie hê **ons** moet slaag nie. Hulle sê as ons beeste kry, gaan ons sterk word en al die weiding vir onself hou.” Dit was pure Van Riebeeck, en “ons” was die Kompanjie.

“Hier is tog baie, baie weiding.”

“Ja, maar **hulle** gaan te sterk word.” (2002:62)

‘The Koina want to **raid** our cattle. **We** don’t want **them** to succeed. They say if we get cattle, we shall get strong and keep all the pasture for ourselves.’ This was van Riebeeck talking, and ‘we’ was the Company.

‘Yet **there is lots grazing** here.’ [sic]

‘Yes, but **we** are going to get too strong.’ (2004:63-64)

In die uittreksel is Eva eerste aan die woord en merk op dat die Koina “ons beeste” wil afneem. In die bronteks gebruik sy die woord “vat”, terwyl “raid” in die doelteks voorkom. Hierdeur word daar tot ’n groter mate gewelddadigheid in die doelteks geïmpliseer as wat in die bronteks

die geval is. Eva sê daarna dat “hulle” nie wil hê “ons” moet slaag nie. In hierdie voorbeeld beskou sy haar as deel van die “ons”. Die doeltteks verander die perspektief. Hier merk Eva op dat “we don’t want them to succeed”. Daar kan afgelei word dat sy hier bedoel dat die Kompanjie nie wil hê dat die Koina daarin moet slaag om die beeste te steel nie. Hierdie betekenis is dus andersom in die bronteks, waar die implikasie is dat die Koina nie wil hê die Kompanjie moet slaag en suksesvol wees nie. Die verteller in hierdie geval merk oor Eva se woorde op dat dit “pure Van Riebeeck” is, en impliseer dat Eva sy woorde gebruik. In die doeltteks word hierdie implisiete verwysing pertinent gestel, en daar word gesê “this was van Riebeeck talking”. Pieter antwoord dat daar “tog baie, baie weiding” is, wat in die doeltteks “yet there is lots grazing here” word. Dit is nie duidelik of daar ’n tik- of taalfout in die doeltteks voorkom, en of die woorde bedoel is om spesifieke taalgebruik aan te dui nie. Eersgenoemde is waarskynliker, aangesien Pieter deurgaans van standaardtaal gebruik maak. In die laaste sin antwoord Eva weer en sê in die bronteks “ja, maar hulle gaan te sterk word”, terwyl die perspektief weer in die doeltteks omgeruil word: “yes, but we are going to get too strong”. In die bronteks verwys sy dus na die Koina wat te sterk gaan word, terwyl sy in die doeltteks sê dat die Kompanjie te sterk gaan word.

Gegewe die milieu van die roman, asook die titel *Eilande*, wat hoofsaaklik na die Kaapse skiereiland, Robbeneiland en Mauritius verwys, speel die skeepsvaart ’n belangrike rol. Die meeste van die karakters bring op een of ander tyd in hulle verhaal tyd op ’n skip deur, en skeepsterme kom volop in die teks voor. Dit is opvallend dat daar in die bronteks ’n kort paragraaf voorkom waar ’n skip beskryf word wat nie in die doeltteks voorkom nie:

Hulle oë, gewoon aan die donker, kon die silhoeët van die wagskip op die buitereede teen die aandlug uitmaak. Rustig, geduldig op die donker see, sy kop na die wind gedraai, het hy sy krag teen sy ankerkabel getoets, soos ’n groot hond in sy rus sy ketting liggies styftrek. Sy twee lanterns, die een bo die ander onder die besaanra gehys, het teen die sterre beweeg. Hier was Nederland in Afrika, na sonder. Was daar nog iets wat lewe in hierdie donker land? (2004:62)

Dit is nie duidelik of hierdie uittreksel met opset uit die doeltteks weggelaat is en of daar doelbewus, deur Brink of Sleigh of moontlik ’n uitgewer, besluit is om dit weg te laat nie.



In 'n ander voorbeeld uit die teks waar 'n skip ter sprake is, word impak van die weer en die seetoestand op die skip uitgebeeld:

In die donker, nat winteroggende het dit die diensboot 'n driekwartier geneem, kappend in die deining met sy kop teen **die noordwester** en met vlae groen **seewater** oor **die boeg** wat almal deurweek, na die naaste skip. (2002:65)

In the dark, wet winter mornings it took the service boat three-quarters of an hour, beating into the waves with its bows against **the north-westerly weather** and with gusts of green **spray** over **the bow**, soaking everybody, to the nearest **heaving, straining** ship. (2004:64)

Waar die bronteks in hierdie uittreksel na “die noordwester” verwys, word die frase “the north-westerly weather” in die doelteks gebruik. In hierdie geval is die toevoeging van “weather” moontlik ter wille van die doelteksleser en groter duidelikheid in die doelteks. Die toevoeg van beskrywende woorde om na die skip te verwys is verder opvallend in die doelteks. Waar die diensboot in die bronteks “na die naaste skip” vaar, is dit in die doelteks “to the nearest heaving, straining ship” op pad. 'n Moontlike rede vir hierdie toevoeging is moeiliker om te bied, maar die frase verleen groter gevoelswaarde aan die uittreksel in die doelteks. Die beweging van die skip in die “north-westerly weather” en die “waves” word dus in die doelteks sterker beklemtoon.

Vroeg in die roman, wanneer van die setlaars die omgewing gaan verken, word die verskillende groepe wat hulle teëkom as volg beskryf:

Hulle ontmoet inboorlinge van verskillende groepe. Die mense kom op verskillende maniere aan hulle kos. Waarom? **Party is herders, hulle word meestal Hottentotte genoem.** Waarom? Daar is 'n groepie wat langs die see bly en seekosse eet, hulle is Watermans of Strandlopers. Ander, wat leef van jag en roof, is Sonqua. Die boek noem hulle Bosjesmans. (2002:69)

They met natives from various tribes, who gathered their food in different ways. Why? There was one small group who lived by the seaside and ate seafoods, they were Watermen or Beachrangers. Others, who lived from hunting and scavenging, were called Sonqua. The book called them Bosjesmans, **Bushmen. Herrie and Eva provided the commander with these names.** (2004:71)

In die uittreksel is dit opvallend dat die verwysing na die Hottentotte geensins in die doeltteks voorkom nie. Ook hier is daar geen opvallende rede voor nie. Later in die uittreksel word daar in die bronteks na die “Bosjesmans” verwys, en hier gebruik Brink in die doeltteks weer eksplisering om die verwysing vir doelttekslesers duideliker te maak. Die doeltteks spesifiseer naamlik: “Bosjesmans, Bushmen”, en daar word ook aangedui dat “Herrie and Eva provided the commander with these names” – ’n opmerking wat nie in die bronteks voorkom nie.

#### d) Kenmerkende taalgebruik

In *Eilande* word daar dikwels na die taalgebruik in die Kaap verwys (vergelyk ook die voorbeeld waar Van Riebeeck na Eva se bedrewenheid met tale wys). Daar word byvoorbeeld na Nederlandse en Oosterse woorde verwys, en die hantering van sodanige verwysings in die doeltteks is insiggewend.

“Maar nie in alle tale nie, my heer. **Skeurbuik beteken geskeurde buik in julle taal**, en dit is nie hier te sien nie. [...]” (2002:66)

“Not in every language, my dear sir. **In your tongue it is *scheurbuijk*, a torn stomach**, and you see no sign of that here. [...]” (2002:67)

In hierdie geval word daar na die siekte skeurbuik verwys, en die skeepsdokter dui in die bronteks aan die woord “beteken geskeurde buik in julle taal”. In die doeltteks behou Brink die Nederlandse woord, en voeg ’n verduideliking in: “In your tongue it is *scheurbuijk*, a torn stomach”. Hierdeur word daar dus aan die een kant ’n vervreemdende effek in die doeltteks geskep deur die gebruik van die Nederlandse woord, hoewel die toevoeging van die verduideliking steeds die doeltteksleser in ag neem en tegemoetkom.

In die voorbeeld hier onder word die vreemde woorde egter uit die doeltteks weggelaat:

“So, jy is nou roerganger, oupa. Het jy bang geword vir die ra? **Hy slinger gevaarlik baie, nè?” Die baie en die nè was Oosterse woorde wat hy graag gebruik het as hy wil wys hoe ’n orang lama hy is.**

“Nee, bootsman.” Dit was Bart sy [sic] enigste antwoord. (2002:559)

‘So, you’re a helmsman now, grandpa. Did you get scared of the mizzen yard? It’s **swaying rather dangerously**, isn’t it?’

‘No, **bo’s’n**.’ That was Bart’s only answer. (2004:560)

In hierdie gedeelte, waar Bart op ’n skip werk, tart een van die ander matrose hom. Hy merk op dat Bart nou “roerganger” is, en spreek Bart as “oupa” aan. In die doeltteks gebruik Brink die term “helmsman” as vertaalekwivalent, en behou ook die verwysing na “grandpa”. Die man vra of Bart “bang geword [het] vir die ra”, wat in die doeltteks baie nou nagevolg word met “did you get scared of the mizzen yard?”. Daarná sê die man in die bronteks die ra “slinger gevaarlik baie, nè?” Hierop volg ’n verduideliking deur die verteller, naamlik “die *baie* en die *nè* was Oosterse woorde wat die man graag gebruik het as hy wil wys hoe ’n *orang lama* hy is”. Hierdie woorde is vandag tipies in Afrikaans, maar aan die vroeë Kaap was hulle nuwe woorde ontleen aan die Maleise slawe. Die woord “orang lama” word op verskeie plekke in die roman gebruik om te verwys na mans wat as veterane van die Ooste beskou is. Dit is opvallend dat hierdie twee sinne in die doeltteks geheel en al weggelaat word. Die taalgebruik van die matroos word in die doeltteks gestandaardiseer, en hy sê naamlik van die ra “it’s swaying rather dangerously”. Die gebruik van die frase “rather dangerously” verleen ’n formeler gevoel aan die taalgebruik, en dit staan in kontras met die matroos wat Bart opsetlik uitlok. In die bronteks antwoord Bart slegs “Nee, bootsman”, en in die doeltteks laat Brink dit voorkom of hy sy antwoord mompel wanneer hy sê “No, bo’s’n”.

Die laaste uittreksel hier onder verwys na ’n gesprek tussen goewerneur Bax en Bart, waar Bart die opperhoof van Mauritius se onregverdige optrede uitwys toe hy Bart se slaaf laat hang het:

“Waaroor is die man gehang?”

“**Die stomme sonde**, met ’n bok.”

“Daar is voorgeskrewe strawwe, dit weet julle.”

“Maar **my heer, daar loop nog een op die eiland** wat uit Batavia gestuur is oor dieselfde ding – al verskil is, **dit was met ’n hond**. En hy lewe.”

“Dit kan ek nie vir julle uitlê nie. Ek verstaan dat julle ontevrede is.”

“En sy hand te swaar, **edel heer**, te swaar,” het Bart met neergeslane oë gesê.

‘Why was the man hanged?’

‘**The unspeakable sin**, with a goat.’

‘There are prescribed punishments, you know that.’

‘But **Your Honour, there is another man on the island** who was sent from Batavia for the same thing – the only difference is **that he did it with a dog**. And he lives.’

‘That I cannot explain to you. I understand that you are unhappy.’

‘And his hand is too heavy, **Your Honour**, too heavy,’ Bart said with downcast eyes.

Bart noem dat sy slaaf die doodstraf opgedien is omdat hy “die stomme sonde” gepleeg het. In die doeltteks word dit as “the unspeakable sin” vertaal, wat ’n formeler aanslag toon. Die goewerneur beklemtoon dat daar voorgeskrewe strawwe vir bepaalde oortredings is, waarop Bart protesteer dat “daar loop nog een op die eiland wat uit Batavia gestuur is oor dieselfde ding”. In die doeltteks word daar gesê “there is another man on the island who was sent from Batavia for the same thing”. In hierdie geval is die doeltteks weer formeler. Waar “daar loop nog een” in die bronteks die spreektaal weergee, maak die frase “there is another man” die betekenis duideliker, maar die eiesoortige segswyse word nie vasgevang nie. Bart noem verder in die bronteks dat die verskil in hierdie man se geval was dat “dit was met ’n hond”, wat in die doeltteks as “that he did it with a dog” aangedui word. Hier maak die doeltteks weer die betekenis duideliker as in die bronteks. Daar kan ook opgemerk word dat Bart in die bronteks die goewerneur eers as “my heer” aanspreek, en later as “edel heer”. In die doeltteks word “Your Honour” in albei gevalle gebruik.

#### 5.3.2.6 Bespreking

Die ontleding van voorbeeldmateriaal uit *Eilande / Islands* toon aan dat Brink oor die algemeen na aan die bronteks bly in sy vertaling. Die grootste afwykings of verskille blyk voor te kom waar idiomatiese uitdrukkings of streekstaal vertaal word. Brink gebruik dikwels in sy vertaling ’n strategie van standaardisering om hierdie taalgebruik in die doeltteks weer te gee, en hy gebruik eksplisering op plekke waar hy dit nodig ag om aanvullende konteks aan die doeltteksleser te verskaf.

Daar is egter op ’n aantal voorbeelde gewys waar spesifieke teksgedeeltes wat in die bronteks voorkom geheel en al uit die doeltteks weggelaat is. Die rede hiervoor is nie oral duidelik nie.

### 5.4 Opsomming: Brink as vertaler

Die analise van Brink se vertalings van ander skrywers se werk wat in hierdie hoofstuk aangebied is, maak dit moontlik om die verband tussen Brink se uitsprake oor vertaling,

waaronder sy vertaalopvatting soos beskryf in vertalersnotas, onderhoude, ensovoorts, met sy vertaalprodukte te vergelyk. Waar hy byvoorbeeld in 'n vertalersnota (soos in die geval van sy vertaling van *Huckleberry Finn*) aandui dat hy in 'n bepaalde vertaling iets spesifiek probeer doen of regkry is dit slegs deur 'n analise van die vertaling by wyse van 'n vergelyking tussen die bron- en doelteks, dat die mate waartoe die vertaalbenadering in die vertaalde teks vergestalt word, ondersoek kan word.

Die lys Brink-vertalings wat in addendum A aangeheg is, toon ook die verband tussen die publikasiedatum van die vertaling en die tale waarin en waaruit hy vertaal – die direksionaliteit van sy vertalings. Brink vertaal naamlik hoofsaaklik tekste uit Engels in Afrikaans in die sestigerjare – waarvan *Die avonture van Huckleberry Finn* (1963) en *Die eendstert* (1967) voorbeelde is. Die eerste roman wat hy in Engels vertaal, is Jeanne Goosen se *Not all of us* (1992). Wat Brink se gebruik van Afrikaans en Engels vir vertaling betref, is dit insiggewend om die tydsverloop tussen sy vertalings in Afrikaans (reeds sedert 1959) en sy vertalings in Engels (sedert 1992) te vergelyk met sy opmerking oor sy gebruik van Engels in sy selfvertalingsproses, waarna daar in die vorige hoofstuk verwys is. Brink het naamlik aangedui dat hy met die vertaling van *Kennis van die aand* nog nie gemaklik was met Engels nie, en dat hy die hulp van vriende ingeroep het om hom te help (vergeelyk 4.2). Hy verwys ook na sy eerste vertaling van een van sy eie romans in Engels, te wete die eerste vertaling van *Die ambassadeur* in 1964, soos reeds genoem, as 'n “embarrassingly deficient” vertaling (vergeelyk 3.4 en 4.2.1.3).

In die slothoofstuk wat volg, sal hierdie bevindinge in die konteks van die navorsingsvrae in verdere besonderhede bespreek word, ten einde Brink se vertaalopvatting met die bevindinge uit die ontledings van sy vertaalprodukte te vergelyk.

## **Hoofstuk 6: Slot**

### **6.1 Inleiding**

In hierdie studie is 'n ondersoek na André P. Brink as vertaler onderneem. Sy vertaalhabitus, vertaalprosesse sowel as vertaalprodukte is met verwysing na twee oorkoepelende doelwitte bestudeer. Eerstens het die studie dit ten doel gestel om 'n profiel van Brink as vertaler daar te stel. Aan die hand van verskeie buitetekstuele bronne, waaruit Brink se perspektief op vertaling en sy eie beskouing van sy vertaalprosesse afgelei kan word, is Brink se vertaalhabitus en vertaalopvatting bestudeer. Die onderskeie kreatiewe prosesse wat hy gebruik, asook die progressiewe verloop van hierdie prosesse oor sy loopbaan heen, is ook beskryf.

Die tweede doelstelling was om, deur middel van 'n analise van Brink-vertalings, te bepaal tot watter mate die tekste as sodanig tekens van dra van die onderskeie vertaalprosesse waardeur hulle geskep is. Daar is dus ondersoek of Brink se vertaalopvatting en vertaalbenadering (vergelyk 6.3.1 hier onder), soos afgelei uit buitetekstuele bronne, ooreenstem met die vertaalbenadering wat uit 'n analise van vertaalprodukte afgelei kan word.

### **6.2 Oorsig oor hoofstukke**

Ten einde die doelwitte te bereik en die navorsingsvrae, wat in afdeling 6.3 hier onder bespreek word, te beantwoord, is die studie oor die bestek van vyf hoofstukke aangebied. In die eerste hoofstuk is die agtergrond en rasionaal van die studie uiteengesit en die doelstellings geformuleer. Die metodologiese raamwerk, met inbegrip van die navorsingsvrae en navorsingsontwerp, het ook in hierdie hoofstuk aan bod gekom.

In die tweede hoofstuk is die teoretiese raamwerk waarbinne die studie gesitueer is, aangebied. 'n Oorsig oor die beskouing van die vertaler in die vertaalteorie is aangebied, met spesifieke verwysing na die beskrywende vertaalkunde, die teenwoordigheid van die vertaler, en vertalerkunde. Selfvertaling en tweetalige skryf is ook bespreek as 'n spesifieke konteks waarbinne die beskouing van die vertaler baie van die konvensionele aanvaardings en definisies in die vertaalteorie bevraagteken.

Die derde hoofstuk het 'n biografiese oorsig oor Brink se lewe en oeuvre verskaf, ten einde uiteindelik 'n beeld van sy vertaalhabitus en vertaalopvatting te vorm. Die werk van die sosioloog Pierre Bourdieu is bespreek, met spesifieke verwysing na die konsep habitus en die aanpassing van Bourdieu se werk op vertaling. 'n Oorsig oor Brink, insluitend sy vroeë jare, opleiding, loopbaan en sy oeuvre is aangebied, met spesifieke verwysing na sy vertaalprosesse en -handelinge en sy uitsprake oor vertaling. Uiteindelik is daar 'n beeld van sy vertaalhabitus geskets, en sy vertaalopvatting is opgesom.

In die daaropvolgende twee hoofstukke het die fokus op die analise van vertaalprodukte geval. In hoofstuk vier is Brink as selfvertaler en tweetalige skrywer bestudeer aan die hand van 'n ontleding van vier tekspare waarvan hy sowel die bronteks as die doelteks geskep het. In die geval van die eerste twee tekspare het Brink eers die Afrikaanse brontekste geskryf en op latere stadiums die tekste in Engels vertaal. Met die tweede stel tekspare het Brink tegelykertyd aan die Afrikaanse en Engelse weergawes van elke teks gewerk, sodat daar nie sprake van 'n bron- of doelteks is nie. Daar is ondersoek of die twee verskillende prosesse wat gebruik is in die skep van hierdie tekste, te wete selfvertaling en tweetalige skryf, dienooreenkomstig aanleiding gee tot verskillende vertaalbenaderings wat in die tekste sigbaar is. Uiteindelik is daar bevind dat die verskille en ooreenkomste tussen die Afrikaanse en Engelse weergawes van die vier tekspare nie noodwendig groter of kleiner is in die geval van die produkte van selfvertalings in vergelyking met die produkte van tweetalige skryf nie (vergelyk ook 6.3.2 hier onder).

Die vyfde hoofstuk het op Brink as vertaler van ander skrywers se werk gefokus. Ook in hierdie hoofstuk is vier tekspare ontleed – twee wat Brink uit Engels in Afrikaans vertaal het, en twee wat hy uit Afrikaans in Engels vertaal het. Eersgenoemde twee tekste is vroeër in Brink se oeuvre vertaal, terwyl die vertalings uit Afrikaans in Engels heelwat later in sy loopbaan gepubliseer is. Daar is ondersoek of die vertaalrigting, te wete of Brink in Afrikaans of in Engels vertaal, moontlik 'n rol speel in sy vertaalbenadering, asook of daar 'n mate van progressie, of selfs verandering, in sy vertaalopvatting oor sy loopbaan heen nagespeur kan word. Die gevolgtrekking word uiteindelik gemaak dat Brink mettertyd meer gemaklik geword het met Engels, wat opgemerk kan word wanneer van sy vroeë vertalings in Engels met latere vertalings vergelyk word. Daar is ook aangetoon dat Brink se vertaalopvatting nie

noemenswaardig ontwikkel of verander oor sy loopbaan heen nie, en dat sy perspektief op vertaling, in kontras met skryf, konstant bly.

### **6.3 Gevolgtrekking**

Soos in afdeling 6.1 hier bo genoem is, het hierdie studie dit ten doel gestel om Brink as vertaler te bestudeer. Daar is gepoog om Brink se vertaalhabitus en vertaalopvatting te ondersoek, om sy skeppende prosesse, wat vertaling, selfvertaling en tweetalige skryf insluit, te beskryf, en ook om sy vertaalprodukte te ontleed. Drie navorsingsvrae is gebruik om die ondersoek te rig en te struktureer. Die antwoorde op die navorsingsvrae, wat hier onder aangebied word, dra uiteindelik by tot die geheelbeeld wat daar in hierdie studie van Brink as vertaler gevorm is.

#### **6.3.1 Navorsingsvraag 1**

Die eerste navorsingsvraag fokus op Brink se vertaalopvatting, sowel as op sy beskouing van vertaling, selfvertaling en tweetalige skryf. Die vraag is as 'n hoof- en subnavorsingsvraag geformuleer:

1. Wat is Brink se vertaalopvatting?
  - a. Wat is sy beskouing van vertaling, selfvertaling en tweetalige skryf onderskeidelik?

In hoofstuk twee (vergelyk 2.3) is die konsep “vertaalopvatting” vir die doeleindes van hierdie studie gedefinieer as 'n oorkoepelende, abstrakte perspektief op vertaling. In Brink se geval word sy vertaalopvatting duidelik uit algemene uitsprake oor vertaling, veral wanneer hy vertaling in kontras stel met skryf. Die konsep “vertaalbenadering” (vergelyk 2.3) is in hierdie studie gebruik om na die hantering van 'n spesifieke vertaling te verwys, en fokus dus meer op die vertaalproses van 'n spesifieke vertaling. Brink gee byvoorbeeld dikwels in vertalersnotas 'n aanduiding van sy vertaalbenadering tot 'n spesifieke teks.



Uit die ontleding van buitetekstuele bronne in hoofstuk drie is dit duidelik dat vertaling vir Brink hoofsaaklik ’n middel was om geld te verdien. Hy bevestig dit in ’n onderhoud aan die skrywer Abraham de Vries (vergelyk afdeling 3.4), asook in sy briewe aan die digter Ingrid Jonker, waar hy dikwels verwys na hoe vinnig hy ’n vertaling kon afhandel en wanneer ’n uitgewer daarvoor sou betaal (vergelyk afdeling 3.4). Aan De Vries (1972:22) noem Brink wel dat sommige vertalings, veral wanneer dit die werk van ’n “gróót skrywer” is, ’n “soort broederskap” met daardie skrywer nalaat, maar sodanige beskouings kom selde voor. Ook De Kock (2019:150) merk in sy biografie op dat Brink dikwels moes “voortswaeg met vertalings om kostes te dek”. Die frases waarmee Brink na sy vertaalwerk verwys het, het voorts meestal negatiewe konnotasies; hy beskryf vertaling byvoorbeeld as “’n siellose soort werk” (in Galloway 2015:56), ’n manier “om die pot aan die kook te hou” (in De Vries 1972:22), en “vertaal dan maar, meganies, dag na dag” (Galloway 2015:266). Daar kan dus geargumenteer word dat Brink vertaling hoofsaaklik as ’n middel tot ’n doel beskou het, as ’n meganiese proses waardeur hy geld kon verdien (vergelyk afdeling 3.4).

Wat sy eie romans betref, kan daar geargumenteer word dat Brink se negatiewe persepsie van vertaling daartoe lei dat hy nie na sy skeppende proses as *vertaling* wou verwys nie – selfs nie vroeër in sy oeuvre wanneer hy wel sy eie romans vertaal het nie. Hy beklemtoon voortdurend dat sy proses nie “just translating” is nie (vergelyk Brink in Wheatcroft 1982), en dit wil voorkom of hy dit nodig geag het om die konsep “vertaling” te regverdig of te herdefinieer, asof die konsep *vertaling* nie sy proses genoegsaam kon vervat nie. In 1985 beskryf hy sy proses waar hy in Afrikaans sou begin skryf en ná verskeie konsepweergawes sou begin vertaal as “which is more reworking the thing in English” (Brink in Swaim 1985). Dit blyk dus dat Brink op daardie stadium selfs huiwer om sy selfvertalings *vertalings* te noem, bykans asof dit hulle status as kreatiewe werke sou kon beïnvloed.

In later jare word Brink se vertaalopvatting verder duidelik wanneer hy sy skeppende proses, wat volgens hom ontwikkel het tot ’n proses van tweetalige skryf, beskryf en vertaling in kontras stel met skryf. In ’n onderhoud in 2009 stel ’n leser aan hom die vraag: “Jy vertaal jou eie romans. Vind jy dit maklik?”, waarop Brink antwoord: “Nee, ek ‘vertaal’ nie my werk nie! Ek skryf elke boek in twee tale [...]” (Brink 2009a:13). Wanneer Brink na sy proses van tweetalige skryf verwys, gebruik hy dikwels frases soos “re feeling it in terms of the new

language” (Brink in Wheatcroft 1982). Dit is verder belangrik om op te merk dat Brink se eerste Engelse vertaling van *Die ambassadeur* die enigste van sy tweetalige tekste is wat as ’n vertaling bestempel en uitgegee is.

Daar kan dus afgelei word dat Brink vertaling hoofsaaklik as ’n bron van inkomste beskou het. Vertaling van ander skrywers se werk was vir hom ’n tipe noodsaaklikheid, en hy het die vertaalproses dikwels as “meganies” en “sielloos” ervaar – iets wat hy so gou moontlik wou afhandel. Hierdie persepsie van vertaling het waarskynlik ’n groot rol gespeel in Brink se huiwering om sy eie vertalings as “vertalings” te beskou of te beskryf. Sy proses van tweetalig skryf in Afrikaans en Engels was vir hom, in kontras met vertaling, ’n kreatiewe proses wat later noodsaaklik geword het, soos hy aan Viljoen (2005:160) verduidelik, “want elke taal is amper soos ’n venster met ’n ander kleur glas waardeur jy na ’n bepaalde toneel kyk.”

### 6.3.2 Navorsingsvraag 2

Die tweede navorsingsvraag fokus op Brink se vertaalprodukte, ten einde te bepaal of die prosesse vertaling, selfvertaling en tweetalige skryf oorsprong gee aan tekspare wat mindere of meerdere mates van verskil of ooreenstemming toon.

2. Is daar op tekstuele vlak ’n aanduiding van verskille tussen Brink se vertaalprodukte wat toegeskryf kan word aan die verskillende prosesse – vertaling, selfvertaling, tweetalige skryf – waardeur hulle geskep is?

Die navorsingsvraag is in twee subvrae verdeel ten einde alle aspekte van die vraag sistematies te ondersoek. Die eerste subvraag wat bestudeer is, volg hier onder:

- a. Is daar ’n groter mate van ooreenstemming tussen die Afrikaanse brontekste en Engelse doeltekste in Brink se vroeë vertalings van sy eie romans (as produkte van selfvertaling) as wat daar is tussen die Afrikaanse en Engelse weergawes van sy latere romans (as produkte van ’n proses van tweetalige skryf)?

In hoofstuk vier is vertaalprodukte van Brink se prosesse selfvertaling en tweetalige skryf ondersoek. Twee tekspare wat Brink aanvanklik in Afrikaans geskryf en later in Engels vertaal het, is eers ondersoek. Soos daar in afdeling 4.2.1.3 aangedui is, was Brink se Engels volgens hom “redelik wankelrig op die bene”, en hy het “aanvanklik met die hulp van ’n paar Engelse vriende” (Brink in Viljoen 2005:161) sy eerste vertalings voltooi. *Die ambassadeur* is in 1963 gepubliseer, die eerste Engelse vertaling in 1964, en ’n hervertaling in 1985. Brink (1985:10) verwys na die hervertaling as ’n “extensive revision of the text itself” (vergelyk 4.2.1.3). Die analise van die bronteks *Die ambassadeur* en die twee doeltkste, te wete die 1964-vertaling en die 1985-hervertaling, is in afdeling 4.2.1 aangebied, en toon dat die 1964-vertaling die bronteks bykans woord-vir-woord volg. Die 1985-hervertaling volg die bronteks minder slaafs na – hierdie doeltks bevat weglatings en toevoegings, ’n minder formele styl, en toon verskille in Brink se hantering van verwysings na die seksuele. Die analise van die vertaalprodukte toon dat die 1985-hervertaling wel bewyse daarvan inhou dat die teks ’n “entirely new translation” is, soos Brink in die voorwoord aandui (vergelyk 4.2.1.6).

Daarna is die bronteks *Kennis van die aand* (1974) en doeltks *Looking on darkness* (1974) ondersoek. Hierdie tekspaar verteenwoordig die tweede voorbeeld van Brink se proses van selfvertaling. Nadat die bronteks onder die sensuurwet in Suid-Afrika verban is (vergelyk 4.2.2.3), het Brink besluit om die roman in Engels te vertaal en in die buiteland te publiseer. Soos die analise van die bron- en doeltks aangetoon het, maak Brink in die doeltks van verskeie Afrikaanse woorde gebruik. Hierdie voorbeelde van vervreemding (vergelyk 2.3.3) kan toegeskryf word aan Brink se beskouing van die plig van die Afrikaanse skrywer in die sewentigerjare (vergelyk 4.2.1.4 en 6.3.4), en sy behoefte om te verseker dat “the English I use must bear the weight of my Afrikaans, my Afrikaansness” (Brink 1983:115, vergelyk 4.2.2.5). Hoewel *Looking on darkness* die bronteks geensins so nou navolg as wat die geval was met die eerste vertaling van *Die ambassadeur* nie, blyk dit uit die analise dat Brink hom as selfvertaler geen buitensporige vryhede toeëien nie, en in die teksgedeeltes wat ontleed is, is daar geen sprake van noemenswaardige veranderinge, wysigings of weglatings nie. Ook wat die hantering van die seksuele betref, gebruik Brink nie die afwesigheid van sensuur as ’n geleentheid om die doeltks meer eksplisiet te maak nie (vergelyk 4.2.2.5).

Die tweede onderafdeling van hoofstuk vier fokus op die produkte van Brink se proses van tweetalige skryf. Twee tekspare, te wete *Duiwelskloof* en *Devil’s valley* wat in 1998 verskyn en *Bidsprinkaan* en *Praying mantis* wat in 2005 uitgegee is, is ontleed. Soos in afdeling 6.3.1

hier bo bespreek, beskou Brink sy prosas van tweetalige skryf as 'n skeppende proses wat vir hom ingrypend van vertaling verskil. Hy sê verder dikwels in onderhoude dat die Afrikaanse en Engelse weergawes van tekste wat deur middel van hierdie tweetaligeskryfproses geskep is soms aansienlik van mekaar verskil (vergelyk 3.3.4). Die ontleding van die tekspare in afdeling 4.3 toon egter dat sodanige ingrypende verskille nie in die tekste self vergestalt word nie. In die geval van *Duiwelskloof* en *Devil's valley* maak Brink in die Afrikaanse teks ruim van streekstaal en idiomatiese uitdrukkings gebruik. Hierdie kenmerkende taalgebruik, wat in sommige aspekte vergelyk kan word met die streekstaal wat Mark Twain in *The adventures of Huckleberry Finn* gebruik, verteenwoordig 'n uitdaging in vertaling (vergelyk 5.2.1.3). Brink se Engelse weergawe van *Devil's valley* maak meer van standaardtaal gebruik, en sommige van die kleurvolle beskrywings en kragwoorde wat in die Afrikaanse teks aangetref word, word met meer alledaagse ekwivalente in die Engelse teks vervang (vergelyk 4.3.1.6). In *Bidsprinkaan* en *Praying mantis* is daar voorbeelde waar verwysings na die seksuele meer eksplisiet in die Engelse weergawe van die teks is. In enkele gevalle is daar 'n teksgedeelte of sinsnede wat in een van die twee weergawes van die teks voorkom, maar nie in die ander nie (vergelyk 4.3.2.6).

Op grond van bogenoemde (vergelyk ook 4.4) kan daar dus in antwoord op navorsingsvraag 1(a) geargumenteer word dat die onderlinge verskille en ooreenkomste tussen die produkte van Brink se tweetaligeskryfproses nie meer of minder ingrypend is as die onderlinge verskille en ooreenkomste tussen die produkte van sy selfvertalingsproses nie. Hoewel Brink dikwels in buitetekstuele bronne te kenne dat die twee weergawes van sy tweetalige tekste soms ingrypend van mekaar verskil, toon die analise dat dit nie die geval is in *Duiwelskloof* / *Devil's valley* of *Bidsprinkaan* / *Praying mantis* nie. Hierdie afleiding bevestig dat daar by Brink self, soos ook die geval blyk te wees in die literêre kritiek en die vertaalkunde, 'n geneigdheid is om die "kreatiewe aspek van selfvertalings [te oorskat]" (Grutman en Van Bolderen 2014:330, my vertaling; vergelyk ook 2.4).

Die tweede subnavorsingsvraag wat onder navorsingsvraag 2 ondersoek is, lui soos volg:

- b) Is daar in Brink se vertalings van ander skrywers se romans, as produkte van vertaling, groter ooreenstemming tussen die bronteks en die doelteks as wat daar is tussen die bron- en doeltekeweergawes van sy eie romans, as produkte van selfvertaling sowel as tweetalige skryf?

Sentraal tot hierdie vraag staan ’n aanname uit die teorie oor selfvertaling dat die selfvertaler, as skepper van die bronteks sowel as die doelteks, met ’n groter mate van vryheid (kan) vertaal as wat ander vertalers kan (vergelyk afdeling 2.5). Verder is daar dikwels in selfvertaling, en veral met verwysing na tweetalige skryf, geen sprake van ’n bronteks of doelteks nie (vergelyk 2.5 asook 4.3) – albei tekste beklee ’n gelyke posisie as oorspronklike skeppings deur die skrywer.

In hoofstuk vyf is daar op Brink se vertalings van ander skrywers se romans gefokus. In die eerste onderafdeling is twee tekspare ontleed wat Brink uit Engels in Afrikaans vertaal het. Die eerste hiervan is Mark Twain se *The adventures of Huckleberry Finn*, wat in 1884 in Amerika verskyn, en Brink se Afrikaanse doelteks, wat 1963 uitgegee is. In sy vertalersnota maak Brink dit duidelik dat hy jong lesers as die teiken gehoor van sy vertaling *Die avonture van Huckleberry Finn* beskou, en hy verduidelik ook dat hy in sekere gevalle die “atmosfeer” eerder as “die letter” van die teks gevolg het (vergelyk 5.2.1.3). Die doelteks, soos aangetoon in die analise in afdeling 5.2.1.5, bevat verskeie voorbeelde van domestisering (vergelyk 2.3.3) waar Brink die teks vir doeltekslesers toeganklik maak, maar origens wyk Brink kwalik van die bronteks af. In sy vertaling van *Huckleberry Finn* is Brink op paratekstuele vlak sigbaar (vergelyk 2.3.3) – hy sluit ’n vertalersnota in, gebruik enkele voetnote en daar word op die titelblad aangedui dat die teks deur Brink vertaal is. Die tweede tekspaar wat in die ondersoek na Brink as vertaler uit Engels in Afrikaans ontleed is, is Graham Greene se *Brighton rock* (1938), wat Brink as *Die eendstert* (1967) vertaal. Die titel van die Afrikaanse doelteks blyk een van die opvallendste kenmerke van die vertaling te wees (vergelyk 5.2.2.3). Anders as met *Huckleberry Finn* maak Brink nie van ’n vertalersnota of van voetnote gebruik nie, maar in die teks as sodanig, soos aangedui in afdeling 5.2.2.6, is Brink minder onsigbaar as vertaler as wat die geval is in *Huckleberry Finn*.

Hierdie afleiding blyk ook te geld vir Brink se vertalings uit Afrikaans in Engels, wat in afdeling 5.3 aan bod gekom het. In 1992 verskyn Brink se Engelse vertaling van Jeanne Goosen se *Ons is nie almal so nie* (1990) – die eerste roman van ’n ander skrywer wat Brink uit Afrikaans in Engels vertaal. Dit gebeur bykans twintig jaar ná sy selfvertaling *Looking on darkness* (1974) verskyn, wat volgens Brink die keerpunt in sy loopbaan verteenwoordig het waarna hy al sy romans in sowel Afrikaans en Engels begin skryf het. Daar kan dus afgelei word dat Brink teen 1992 veel gemakliker in Engels sou kon werk as wat aanvanklik die geval was (vergelyk 6.3.1 hier bo asook die bespreking onder 6.3 hier onder). Brink se doelteks *We’re*

*not all like that* volg die bronteks nou na, maar wel nie met die struwe formaliteit wat sy vroeë selfvertalings gekenmerk het nie (vergelyk 4.2.1.6). In Goosen se roman is die kinderverteller se gebruik van Afrikaans deurspek met Engelse woorde 'n belangrike kenmerk van die roman (vergelyk 5.3.1.2). Hierdie element gaan in die vertaling verlore, hoewel Brink met die behoud van enkele Afrikaanse woorde wel probeer om iets daarvan na die doelteks oor te dra. Brink bly in sy doelteks na aan die bronteks, hoewel hy nie heeltemal daarin slaag om sommige van die humoristiese teenstrydighede wat in die bronteks voorkom vas te vang nie (vergelyk 5.3.1.6). Op sintaktiese vlak gebruik Brink in die doelteks dikwels formulerings wat meer kompleks is as in die bronteks. Dit bring mee dat die uitbeelding van die kinderverteller in die doelteks moontlik minder geslaagd is as in die bronteks (vergelyk 5.3.1.5). Ook in Brink se vertaling van *Eilande* bly hy na aan die bronteks, en die grootste afwykings of ingrypings blyk voor te kom waar idiomatiese taalgebruik of streekstaal vertaal word (vergelyk 5.3.2.6).

Wanneer die produkte van Brink se selfvertalings- en tweetaligeskryfproses met produkte van sy vertaalproses (van ander skrywers se werk) vergelyk word, kan daar uit die bogenoemde besprekings afgelei word dat daar nie 'n daadwerklike verskil in sy vertaalbenadering te bespeur is wanneer hy met sy eie tekste werk teenoor wanneer hy ander skrywers se werk vertaal nie. Die verskille tussen die twee weergawes van sy tweetalige tekste onderling is wel groter as die onderlinge verskille wat voorkom tussen die bron- en doeltekste van sy selfvertalings en vertalings. Dit dui daarop dat die proses as sodanig, te wete tweetalige skryf teenoor selfvertaling of vertaling, moontlik in Brink se geval 'n groter rol speel in die mate van verskil tussen die twee weergawes van 'n teks as die identiteit van die skrywer – hetsy Brink self of 'n ander skrywer. Anders gestel wil dit voorkom of Brink wanneer hy *vertaal* (sowel selfvertaal as ander skrywers se werk vertaal) geneig is om na aan die bronteks te bly, sodat die onderlinge verskille tussen bron- en doeltekste betreklik klein is. Produkte van sy tweetaligeskryfproses toon, in vergelyking, betreklik groter verskille tussen die twee weergawes onderling, hoewel daar beklemtoon behoort te word dat hierdie verskille steeds relatief klein is – veral binne die konteks van Brink se uitsprake dat die twee weergawes van sy tweetalige tekste soms ingrypend van mekaar verskil (3.4 asook die bespreking van navorsingsvraag 2 (a) hier bo.)

### 6.3.3 Navorsingsvraag 3

Soos in die eerste hoofstuk aangedui is, is daar in hierdie studie uitsluitlik op Brink se vertalings in en uit Afrikaans en Engels gekonsentreer. Die voorlaaste navorsingsvraag fokus op die rigting van vertaling, dit wil sê die taal waaruit en waarin Brink vertaal, om vas te stel tot watter mate die taal Brink se vertaalbenadering beïnvloed. Die navorsingsvraag is soos volg geformuleer:

3. Speel die rigting van die vertaling 'n rol in die mate van ooreenstemming tussen die bronteks en die doelteks?
  - a. Is daar 'n groter ooreenstemming tussen die bron- en doelteks wanneer Brink in Afrikaans vertaal, in vergelyking met wanneer hy in Engels vertaal?

Ten einde hierdie navorsingsvraag te beantwoord, is die korpustekste waar daar nie van 'n brontaal en doeltaal sprake is nie buite rekening gelaat. Die tekste wat produkte van Brink se tweetaligeskryfproses verteenwoordig, te wete *Duiwelskloof* en *Devil's valley* asook *Bidsprinkaan* en *Praying mantis*, val in hierdie kategorie, aangesien Brink hierdie tekste tegelykertyd in Afrikaans en Engels geskep het en dus nie uit die een taal in die ander gewerk of vertaal het nie.

Brink het sy eie romans *Die ambassadeur* en *Kennis van die aand* asook Jeanne Goosen se *Ons is nie almal so nie* en Dan Sleight se *Eilande* uit Afrikaans in Engels vertaal. Die tydlyn van die publikasie van hierdie vertalings kan soos volg in tabelvorm voorgestel word.

Publikasiedatum	Titel van doelteks
1964	<i>The ambassador</i>
1974	<i>Looking on darkness</i>
1985	<i>The ambassador</i> [hervertaling]
1992	<i>We're not all like that</i>
2004	<i>Islands</i>

Tabel 7: Tydlyn van Brink se vertalings uit Afrikaans in Engels

Brink se gebruik van Engels as taal waarin hy gewerk het – aanvanklik selfvertaling, later tweetalige skryf, en uiteindelik vertaling van ander skrywers se werk – het oor sy loopbaan heen toegeneem. Sy eerste selfvertaling in Engels, naamlik *The ambassador*, het volgens hom

“erbarmlik misluk” (vergelyk 4.2.1.3). Vir sy tweede selfvertaling, tien jaar later, het hy steeds die “hulp van ’n paar Engelse vriende” nodig gehad wat hom “elke duim van die pad moes lei” (Brink in Viljoen 2005:160). Van daar af het sy gemak met Engels egter tot so ’n mate gegroei dat hy minstens sedert die publikasie van *’n Droë wit seisoen* in 1979 (vergelyk Brink in Viljoen 2005:161) tegelyk in Engels en Afrikaans begin skryf het. Dit is egter interessant om op te merk dat Brink eers in die negentigerjare vir die eerste keer ’n ander skrywer se werk uit Afrikaans in Engels vertaal het.

Wanneer Brink se vroeë vertalings uit Afrikaans in Engels met sy latere vertalings in dieselfde rigting vergelyk word, is duidelike verskille nie onmiddellik opmerklik nie. Sy eerste Engelse doelteks, *The ambassador* (1964), is stroef en formeel en volg die bronteks amper woordeliks na (vergelyk 4.2.1.6). Met *Looking on darkness* (1974) bly Brink steeds na aan die bronteks, hoewel met meer sukses. In die bronteks maak hy ruim gebruik van kleurvolle frases en uitdrukkings, wat hy dikwels in die doelteks standaardiseer (vergelyk 4.2.2.5). Dit bring mee dat sommige karakters anders in die doelteks uitgebeeld word as in die bronteks (’n effek wat ook deur domestikerende vertaalkeuses versterk word, soos in 4.2.2.5 geargumenteer is). Met die hervertaling van *Die ambassadeur* (1985) beweeg Brink verder weg van die bronteks deur bepaalde teksgedeeltes in die doelteks weg te laat en ander toe te voeg wat nie in die bronteks voorkom nie. Sy vertalings *We’re not all like that* (1992) sowel as *Islands* (2004) bly weer ná aan die onderskeie brontekste, met weinig verskille of afwykings. Soos in afdeling 5.3.2.6 aangetoon, gebruik Brink in sy vertaling van *Eilande* wel, soos met *Looking on darkness*, dikwels ’n strategie van standaardisering en eksplisering wanneer hy uitdrukkings en streekstaal vertaal (vergelyk 5.3.2.6), wat daartoe lei dat die Engelse doelteks ’n formeler aanslag as die bronteks het. In *We’re not all like that* is ’n formeler aanslag eweneens opmerklik, en Brink se gebruik van Afrikaanse woorde in die teks is nie genoeg om dieselfde informele kwaliteit aan die doelteks te verleen as wat in die bronteks heers nie (vergelyk 5.3.1.6).

Hoewel hierdie studie ’n beskrywende ondersoek na Brink as vertaler is, en nie evaluerend of voorskriftelik te werk gaan nie, kan daar myns insiens uit ’n vergelyking van die analyses van Brink se vertalings uit Afrikaans en Engels geargumenteer word dat Brink se toenemende vertroudheid met Engels ’n groot rol gespeel het in sy meer natuurlike gebruik van die taal in latere vertalings, veral *Ons is nie almal so nie* en *Eilande* (vergelyk 5.4). Daar is egter in al sy vertalings in Engels wat in hierdie studie ondersoek is ’n groter mate van formaliteit te bespeur



as wat in die ooreenkomstige doeltekste die geval is. Hierdie formaliteit word dikwels bewerkstellig deur die gebruik van standaardisering om kleurvolle uitdrukkings, gesegdes en streekstaal te vertaal.

Brink het verder *The adventures of Huckleberry Finn* en *Brighton rock* uit Engels in Afrikaans vertaal, soos die onderstaande tabel aantoon.

Publikasiedatum	Titel van doelteks
1964	<i>Die avonture van Huckleberry Finn</i>
1967	<i>Die eendstert</i>

Tabel 8: Tydslyn van Brink se vertalings uit Engels in Afrikaans

Brink se vertalings van *Huckleberry Finn* en *Brighton rock* verskyn albei in die sestigerjare, 'n tydperk waarin hy meer as veertig vertalings (vergelyk addendum B) en meer as vyftien ander werke (insluitend romans, reisverhale, akademiese werke en jeugverhale) in Afrikaans publiseer (vergelyk addenda A en B). Hoewel Brink op hierdie stadium amper uitsluitlik in Afrikaans werk, bly hy in albei doeltekste wat ontleed is na aan die bronteks – met enkele uitsonderings hoofsaaklik ter wille van leesbaarheid, natuurlike taalgebruik en, in die geval van *Huckleberry Finn*, die begrip van jonger lesers (vergelyk 5.2.1.6 asook 5.2.3).

Op grond van die analises van Brink se vertalings tussen Afrikaans en Engels, van sy eie romans sowel as van ander skrywers se romans, het die rigting van vertaling myns insiens nie 'n daadwerklike impak op die mate van verskil wat daar tussen die bron- en doeltekspare onderling voorkom nie. Brink volg in al sy vertalings – van sy eie romans sowel as van ander skrywers se romans, uit Afrikaans sowel as uit Engels, die bronteks nou na. Afwykings van brontekste kan oor die algemeen aan spesifieke uitdagings in die teks toegeskryf word, en kom nie meer of minder voor wanneer Brink uit Afrikaans in Engels vertaal as wanneer hy uit Engels in Afrikaans vertaal nie.

Dit is belangrik om te herbeklemtoon (vergelyk ook 1.2.3) dat daar in hierdie studie spesifiek ondersoek word of die verskille tussen sy prosesse waarop Brink voortdurend aangedring het, te wete vertaling, selfvertaling en tweetalige skryf, in die produkte van die onderskeie prosesse weerspieël word. Brink se *vertaalopvatting* en sy *vertaalbenaderings* word dus met sy *vertalings* vergelyk. Daar word byvoorbeeld geanaliseer of die Afrikaanse en Engelse

weergawes van Brink se tweetalige tekste wel so ingrypend van mekaar verskil as wat hy in verskeie onderhoude te kenne gee (vergelyk 6.3.1). Die fokus in hierdie gevolgtrekking op die verskille tussen bron- en doelt tekste, en hoe ná Brink as vertaler aan bepaalde brontekste bly, word dus doelbewus gebruik na aanleiding van die navorsingsprobleem. Hierdeur word geensins geïmpliseer dat vergelykende ondersoeke na vertaling slegs behoort te berus op die vraag na hoe na 'n vertaler aan 'n bronteks bly nie – 'n benadering wat wel vir baie lank die meeste navorsing oor of beskrywing van vertaling gekenmerk het (vergelyk Hermans 1985:8).

#### 6.3.4 Navorsingsvraag 4

Die laaste navorsingsvraag wat in die studie ondersoek is, lui soos volg:

4. Hoe het Brink se sosiale trajek en sy professionele veld as skrywer sy vertaalhabitus beïnvloed?
  - a. Hoe het die politieke konteks waarbinne Brink gewerk het sy ontwikkeling as skrywer en vertaler beïnvloed?

In hoofstuk 3 is 'n oorsig oor Brink se biografiese besonderhede verskaf, sy loopbaan as literêre figuur is beskryf, asook sy ontwikkeling as vertaler, selfvertaler en tweetalige skrywer. Aan die hand van Bourdieu se werk oor habitus, sowel as sy konsepte veld, illusio en kapitaal, is Brink se habitus, en uiteindelik sy vertaalhabitus geskets (vergelyk 3.5). Uit verskeie buitetekstuele bronne, waaronder Brink se memoir, sy biografie deur De Kock, onderhoude, opiniestukke, briewe en sy eie skryfwerk, is Brink se vertaalopvatting afgelei. Daar is aangetoon dat Brink, as lid van die prominente literêre beweging wat hom en van sy tydgenote as die “Sestigters” bekend sou laat word (vergelyk 3.4.2), belang gestel het in die vernuwing van die Afrikaanse letterkunde. Die Sestigters wou eksperimenteer, grense uitdaag, en het standpunt teen die literêre establishment asook teen die Suid-Afrikaanse regering ingeneem – veral nadat die publikasieraad in 1963 ingestel is (vergelyk 3.4.2). Brink (1968:5) verwoord die Sestigters se pogings om in hulle skryfwerk op die politieke konteks te reflekteer as 'n oproep, naamlik “[l]aat ons 'n slag waaragtig ons land óópskryf onder die son”, en poog in sy eie werk om “die massa eietydse ervarings tot op die been deur te kyk” (Brink 1973:118; vergelyk 4.2.2.2).

In 1973 verskyn *Kennis van die aand*, 'n roman waarin Brink na amper elke aspek van die Suid-Afrikaanse politieke konteks verwys: “rasse-ongelykheid en ongeregtigheid, klein apartheid, die Ontugwet, rewolusionêre geweld, die veiligheidswetgewing, moord, marteling en swart bewussyn” (Waldner 1981:5; vergelyk 4.2.2.2). Die roman is aan die publikasieraad voorgelê, en met die daaropvolgende verbod het dit die eerste Afrikaanse literêre werk geword wat in Suid-Afrika verbied is (vergeelyk 4.2.2.2). Brink besluit vervolgens om die roman in Engels te vertaal en in die buiteland uit te gee; *Looking on darkness* verskyn die volgende jaar in Engeland. Die verbod op sy roman het Brink (2004) oor sy toekoms as Afrikaanse skrywer laat nadink:

Want as jy in 'n wêreldtaal soos Engels skryf, mag 'n verbod op 'n boek jou steeds soos 'n skop in die maag tref, maar dit hoef nie die einde van jou skrywersloopbaan te beteken nie. In 'n klein en geïsoleerde taal soos Afrikaans kón dit.

Hierdie oomblik verteenwoordig in verskeie opsigte 'n keerpunt in Brink se loopbaan. Ná die publikasie van *Looking on darkness* het hy 'n Afrikaanse sowel as Engelse weergawe van elk van sy romans geskep. Die roman het ook in die buiteland opspraak gemaak en aan hom internasionale bekendheid besorg. Twee van sy volgende romans haal byvoorbeeld die kortlys van die prestigeryke Britse Booker-prys in 1976 en 1978 onderskeidelik (vergeelyk 3.3.3.3).

Te midde van sy internasionale sukses en sy besonder produktiewe loopbaan as romanskrywer publiseer Brink ook talle vertalings oor verskeie dekades heen. Soos daar reeds in die vorige navorsingsvrae aangetoon is, was sy werk aan vertalings hoofsaaklik vir Brink 'n manier om geld te verdien. De Kock (2019:83) verwoord dit soos volg:

Brink het hom inderdaad dwarsdeur sy lewe oor geld bekommer en lang ure aan vryskutwerk bestee, hoofsaaklik boekvertalings in Afrikaans uit verskeie Europese tale, veral Frans. Later het duur egskeidingsooreenkomste en die gevolglike hoë maandelikse uitgawes sy toenemende verdienste as internasionale skrywer uitgeput.

Soos reeds aangetoon (vergeelyk 6.3.1 hier bo), het Brink 'n besonder negatiewe persepsie van vertaling gehad, wat waarskynlik minstens gedeeltelik toegeskryf kan word daaraan dat hy noodgedwonge vertalings moes inneem om 'n genoegsame inkomste te verdien. Die indruk word geskep dat vertaling vir Brink 'n tipe noodsaaklike euwel was waarmee hy eenvoudig moes saamleef. In sy eie werk was vertaling, spesifiek selfvertaling, tot 'n groot mate die

spilpunt waarom sy internasionale loopbaan en sukses – en dus sy simboliese en ekonomiese kapitaal (vergelyk 3.3.3.) gedraai het. Nietemin beskou Brink vertaling wanneer hy met sy eie tekste werk as ’n proses ver verwyderd van wat hy doen wanneer hy ander skrywers se werk vertaal. Daar kan geargumenteer word (vergelyk 6.3.1) dat die negatiewe persepsie wat Brink van vertaling het hom daarvan weerhou het om enigsins na sy eie kreatiewe proses as vertaling te verwys. Hiermee eggo Brink ’n verskynsel wat algemeen onder selfvertalers of tweetalige skrywers voorkom (vergelyk 2.5). Anselmi (2018:1) verwoord dit soos volg:

[...] still widespread is the perception that self-translation is more a form of original writing than translation proper. Significantly, this perception is corroborated by a number of authors-translators themselves, who are resistant to call translations the second versions of their works in another language and have resort instead to other terms, such as recomposition, recreation, rediscovering, rendition, revision, rewriting, transactions, transcreation, writing in two languages, etc.

Brink se skryfproses en sy selfvertalingsproses, hoewel laasgenoemde nie die term is wat Brink sou gebruik nie, begin in die sewentigerjare vir hom tot so ’n mate versmelt dat hy erken dat hy later nie meer anders kon skryf nie (vergelyk Viljoen 2005:161). Hy verduidelik dat hy tegelykertyd aan die Afrikaanse en Engelse weergawes van ’n roman werk en tussen die twee beweeg, ’n proses wat hy tot aan die einde van sy loopbaan sou volg. Hoewel Brink dus ’n negatiewe beskouing van vertaling gehad het, kan daar geargumenteer word dat vertaling ’n beduidende en blywende impak op sy loopbaan, sy lewe asook sy skryfproses gemaak het. Ook sy vertalings van ander skrywers se werk, wat vir hom “vingeroefeninge” was wat hoofsaaklik die “pot aan die kook” moes help hou (De Vries 1972:21), het ’n belangrike rol in sy habitus gespeel. Daar kan teweens geargumenteer word dat hierdie vertaalhandelinge ’n bydrae gelewer het tot Brink se taalvernuf, sy vermoë om in verskillende tale te werk, en heel moontlik ook sy toenemende gemak in Engels, waarna daar in die vorige navorsingsvraag (vergelyk 6.3.3) verwys is.

## **6.4 Beperkinge van die studie**

Hierdie studie het dit ten doel gestel om, aan die hand van ’n ondersoek na ’n korpus van Brink se vertaalprodukte, sowel as ’n beskouing van sy vertaalopvatting, ’n beeld van hom as vertaler te skets. Weens die spesifieke fokus van hierdie studie is dit belangrik om moontlike beperkinge in ag te neem wanneer gevolgtrekkings en afleidings gemaak word.

Soos in die eerste hoofstuk aangedui is, is Brink se vertaalpraktyke in die toepassingshoofstukke ondersoek deur 'n korpus van sy vertaalprodukte te ontleed. Wat die saamstel van die korpus betref, is dit belangrik om op die volgende te let. Die klem het in hierdie studie slegs op romans geval. Brink se vertalings van byvoorbeeld kinderboeke en dramatekste is dus buite die bestek van die ondersoek. Die korpus bestaan uit vier tekspare waarvan Brink sowel die skrywer as die vertaler of tweetalige skrywer is, en vier tekspare waarvan Brink die vertaler is, maar nie die bronteksskrywer nie. Nie al Brink se romans is dus in die korpus ingesluit en ontleed nie. Ten einde Brink se vertalings van ander skrywers se romans met sy selfvertalings en tweetalige weergawes van sy eie romans te vergelyk, is daar in die toepassingshoofstukke slegs op vertalings tussen Afrikaans en Engels gefokus. Brink se vertalings van tekste uit byvoorbeeld Frans of Spaans vorm nie deel van die korpus nie. Vir die ontleding van die korpustekste is 'n model saamgestel wat buitetekstuele inligting gebruik om relevante kategorieë vir die ondersoek te bepaal. Die ontledings self behels 'n beskrywende vergelyking tussen bron- en doelteksgedeeltes. Daar is nie van sagteware of elektroniese hulpbronne gebruik gemaak om byvoorbeeld verskuiwinge of verskille op mikrovlak regdeur die korpus te ondersoek nie.

Al die tekste wat as deel van die korpus in hierdie studie ontleed is, is in gepubliseerde formaat ondersoek. Die moontlikheid bestaan dus dat sekere aspekte in 'n teks, byvoorbeeld 'n bepaalde woordkeuse of die gebruik van sekere lees- of skryftekens, die besluite of beleid van 'n redigeerder, uitgewer of ander redaksionele medewerker of stelsel verteenwoordig, eerder as 'n doelbewuste besluit wat die vertaler tydens die vertaalproses geneem het.

## **6.5 Bydrae gelewer**

Die hoofdoelwit van hierdie studie, naamlik om 'n beskrywende ondersoek na André P. Brink as vertaler te onderneem, en sy vertaalopvatting met die produkte van sy dinamiese vertaal- en ander prosesse te vergelyk, is ten spyte van die beperkinge in 6.5 bereik. Hierdeur lewer die studie 'n bydrae tot die vertaalteoretiese bestudering van selfvertaling en tweetalige skryf. Soos in afdeling 6.3.4 hier bo aangetoon, het die studie bevind dat Brink se persepsie van vertaling, en sy klem op die kreatiewe aard van sy tweetalige skryfproses, met soortgelyke beskouings van verskeie ander selfvertalers strook (vergeelyk ook 2.5). Die studie toon verder aan dat daar

by Brink, soos in die selfvertalingsteorie, ’n oorskatting van die kreatiwiteit van selfvertaling (of tweetalige skryf) te bespeur is (vergelyk 2.5 en 6.3.4).

As ’n studie wat op die habitus en vertaalprodukte van ’n spesifieke vertaler fokus, dra hierdie navorsing verder by tot die bestudering van *vertalers*, binne die subveld van die sogenaamde vertalerstudie (vergelyk Chesterman 2009). Vir lank in die vertaalteorie is die werk van vertalers in vertaling as ’n vanselfsprekende gegewe aanvaar, sonder dat vertalers die primêre fokus van ondersoek was. Navorsing soos die ondersoek wat in hierdie studie onderneem is, dra by tot die groter erkenning van die rol van vertalers in vertaling, in die letterkunde, en in die samelewing.

Laastens verteenwoordig hierdie studie ’n toevoeging tot die akademiese navorsing oor André P. Brink. Soos in die eerste hoofstuk (vergelyk 1.1) aangedui, fokus verreweg die meeste navorsing oor Brink op sy werk as skrywer. Hierdie studie lewer dus ’n bydrae tot ’n groter bewustheid van Brink se vertaalhandelinge, en die rol wat vertaling in sy oeuvre en habitus gespeel het.

## 6.6 Voorstelle vir verdere navorsing

In 2007 beklemtoon Hokenson en Munson (2007:1) in hulle seminale werk *The bilingual text: History and theory of literary self-translation* dat selfvertaling vir lank binne die vertaalkunde afgeskeep (“neglect”) is. Hoewel navorsing oor selfvertaling en tweetalige skryf oor veral die afgelope vyftien jaar aansienlik toegeneem het, word die meeste navorsing op hierdie gebied binne die konteks van Europa en Amerika onderneem. Daar bestaan dus ’n blywende behoefte aan empiriese navorsing oor selfvertaling uit ander wêrelddele, en veral uit Afrika. Die studieveld kan baat by meer navorsing oor die werk van selfvertalers soos S.J. Naudé en Dominique Botha.

Navorsing oor Brink as vertaler sal kan baat by die gebruik van ’n elektroniese korpus, ten einde Brink se vertaalstrategieë in nadere besonderhede te bestudeer. Binne die subveld van

korpusvertaalkunde (“corpus translation studies”) sou sodanige studies byvoorbeeld daarop kon fokus om Brink se styl as vertaler te ondersoek (vergelyk ook 2.3.2).

Laastens verteenwoordig Brink se oeuvre en habitus ’n besonder ryke gevallestudie wat binne die veld van oordragkunde (“transfer studies”) en vertaling as kulturele oordrag onderneem kan word (vergelyk byvoorbeeld De Roubaix 2018).

## 6.7 Slotgedagte

In *Mapmakers: Writing in a state of siege* maak Brink (1983:113) die volgende stelling:

For myself, English has offered, above all, the challenge of a new medium: a challenge to myself, to try and convey to a public remote from Africa something of my African experience; but also a test of and a challenge to the language.

In hierdie ondersoek na Brink as vertaler as daar gepoog om sy “experience”, sy habitus, te ondersoek en om te besin oor die rol wat dit in sy vertaalhandelinge gespeel het. Brink het die uitdaging van Engels as nuwe medium voortdurend ontgin – aanvanklik deur die taal te leer, later deur vertaling, en selfvertaling, politieke en akademiese werk, en uiteindelik deur in Engels en Afrikaans te skryf. Sodoende het hy nie net iets van sy “African experience” aan lesers oorgedra nie, die taal as medium, maar ook die ontginningsproses van vertaling en tweetalige skryf het deel van sy ervaring geword.

## Bronnelys

- Abbott, H.P. 2002. *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Akerman, A. 2022. My friend André Brink, the Afrikaner roots I didn't want, and the secret I wish I'd told him. *The daily maverick*, 21 September. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://www.dailymaverick.co.za/article/2022-09-21-my-friend-andre-brink-the-afrikaner-roots-i-didnt-want-and-the-secret-i-wish-id-told-him/>. [Datum afgelaai: 7 Desember 2022.]
- Álvarez, R. en Vidal, C.A. 1996. Translating: A political act. In: Álvarez, R. en Vidal, C.A. (reds.). *Translation, power, subversion*. Clevedon: Multilingual Matters. 1-9.
- Alvstad, C. 2013. Voices in translation. In: Van Doorslaer, L. en Y. Gambier, Y. (reds.) *Handbook of translation studies*. Volume 4. Amsterdam: John Benjamins. 207-210.
- Alvstad, C., Greenall, A.K., Jansen, H. en Taivalkoski-Shilov, K. (reds.). 2017. *Textual and contextual voices of translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Anker, J. 2008. Magiese realisme en die religieuse in *Bidsprinkaan*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 45(2):5-19.
- Anker, J. 2009. *Ander lewens. 'n Roman in drie dele*, André P. Brink: boekresensie. *Tydskrif vir Letterkunde*, 46(1):234-235.
- Anoniem, 2021. Who's afraid of translator studies? The human translator in focus. Ongepubliseerde oproep vir voorleggings. Dublin: Trinity Sentrum vir Literêre en Kulturele Vertaling. [Intyds.] Beskikbaar by: [https://www.tcd.ie/literary-translation/assets/doc/CfP\\_The\\_Human\\_Translator\\_in\\_Focus\\_Oct2021.pdf](https://www.tcd.ie/literary-translation/assets/doc/CfP_The_Human_Translator_in_Focus_Oct2021.pdf). [Datum afgelaai: 5 Maart 2023.]
- Anselmi, S. 2018. Self-translators' rewriting in freedom: New insights from product-based translation studies. *Testo & Senso*, 19:1-17. [Intyds.] Beskikbaar by: [https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/388/pdf\\_248](https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/388/pdf_248). [Datum afgelaai: 22 November 2019.]
- Anspaugh, K. 1993. The innocent eye? E.W. Kemble's illustrations to *Adventures of Huckleberry Finn*. *American Literary Realism*, 25(2):16-30.
- Antonissen, R. 1966. *Spitsberaad: Kroniek van die Afrikaanse lettere 1961 – 1965*. Kaapstad: Nasou.
- Arac, J. 1992. Nationalism, hypercanonization, and *Huckleberry Finn*. *Boundary 2*, 19(1):14-33.
- Arrojo, R. 1997. The "death" of the author and the limits of the translator's visibility. In: Snell-Hornby, M., Jettmarová, Z. en Kaindl, K. (reds.). *Translation as intercultural communication*. Amsterdam: John Benjamins. 21–33.
- Atkinson, W. 2021. Fields and individuals: From Bourdieu to Lahire and back again. *European Journal of Social Theory*, 24(2):195-210.
- Azar-Luxton, G. 2007. Brink die skrywer. *Bookworld: Incwadi yelizwe*. 22-23.



- Aziz, A.A.A. 2010. Framing translated and adapted children's literature in the Kilani project: A narrative perspective. Ongepubliseerde doktorsale verhandeling. Kaïro: Helwan Universiteit.
- Bailey, J. 2018. How *Die hard* changed the action game. *Vulture*. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://www.vulture.com/2018/07/how-die-hard-changed-the-action-game.html>. [Datum afgelaai: 17 Oktober 2022.]
- Baker, J.F. 1996. André Brink: In tune with his times. *Publisher's Weekly*, 25 November.
- Baker, M. 2000. Towards a methodology for investigating the style of a literary translator. *Target*, 12(2):241-266.
- Baker, M. 2006. *Translation and conflict: A narrative account*. Londen: Routledge.
- Baker, M. 2007. Reframing conflict in translation. *Social Semiotics*, 17(2):151–169.
- Bakhtin, M. 1981. *The dialogic imagination*. Red. M. Holquist; Vert. Emerson, C. en Holquist, M. Austin: University of Texas Press.
- Baldo, M. 2008. Translation as re-narration in Italian-Canadian writing: Codeswitching, focalisation, voice and plot in Nino Ricci's trilogy and its Italian translation. Ongepubliseerde doktorsale verhandeling. Manchester: Universiteit van Manchester.
- Barnard, L. 2008. Kinderidentiteit, ras en seksualiteit in *Ons is nie almal so nie* en *Die reuk van appels*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 45(2):87-100.
- Bassnett, S. 2016. The figure of the translator. *Journal of World Literature*, 1:299-315. [Intyds.] Beskikbaar by: [https://brill.com/view/journals/jwl/1/3/article-p299\\_2.xml?language=en](https://brill.com/view/journals/jwl/1/3/article-p299_2.xml?language=en). [Datum afgelaai: 19 Mei 2022.]
- Bassnett, S. en Lefevere, A. 1990. General editors' preface. In: Lefevere, A. 1992. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Londen: Routledge. vii-viii.
- Bassnett, S. en Lefevere, A. 1998. *Constructing cultures: essays on literary translation*. Philadelphia: Multilingual Matters.
- Bassnett, S. en Pym, A. 2017. On the direction of translation studies. *Cultus*, 10:145-152.
- BBC. 2015. Anti-apartheid writer Andre Brink dies. *BBC News*. 7 Februarie. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://www.bbc.com/news/world-africa-31197217>. [Datum afgelaai: 17 Maart 2023.]
- Beale, N. 2009. Interview with André Brink. [Intyds]. Beskikbaar by: <http://literarytourist.com/2009/05/audio-interview-with-andre-brink-by-nigel-beale/>. [Datum afgelaai: 9 Desember 2011.]
- Beaujour, E.K. 1989. *Alien tongues: Bilingual Russian writers of the "first" emigration*. Ithaca: Cornell University Press.
- Beaujour, E.K. 1995. Translation and self-translation. In: Alexandrov, V.E. (red.). *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Routledge. 714-725.
- Bonanni, I. 1991. Paradox in the novels of Graham Greene. Ongepubliseerde doktorsale verhandeling. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Botha, E. 1980. Prosa. In: Cloete, T.T., Grové, A.P., Smuts, J.P. en Botha, E. (reds.). *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*. Kaapstad: Nasou. 319-572.

- Botha, M. 2020. *Power and ideology in South African translation: A social systems perspective*. Londen: Palgrave Macmillan.
- Bothma, M.C. 2004. Postkoloniale perspektiewe in enkele romans van André P Brink. Ongepubliseerde doktorsale verhandeling. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Bothma, M. en Roos, H. 2006. Intertekstuele skakels. Die terugreik na 'n Westerse wêreld vanuit 'n Afrika-sentiment in enkele romans van André P. Brink. *Stilet*, XVIII (1):145-154.
- Bowers, M.A. 2004. *Magic(al) realism*. Londen: Routledge.
- Boyden, M. en De Bleeker, L. 2013. Introduction. *Orbis Litterarum*, 68(3):177-187.
- Boase-Beier, J. 2006. *Stylistic approaches to translation*. Manchester: St Jerome.
- Booth, W. 1961. *The rhetoric of fiction*. Chicago: Chicago University Press.
- Bosseaux, C. 2004. Translation and narration: A corpus-based study of French translations of two novels by Virginia Woolf. Ongepubliseerde doktorsale verhandeling. Londen: University College Londen.
- Bosseaux, C. 2007. *How does it feel: Point of view in translation. The case of Virginia Woolf into French*. Amsterdam: Rodopi.
- Bourdieu, P. 1977. *Outline of a theory of practice*. Vert. Nice, R. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. 1986. The forms of capital. In: Richardson, J.G. (red.). *Handbook of theory and research for the sociology of education*. New York: Greenwood. 241-258.
- Bourdieu, P. 1991. *Language and symbolic power*. Red. Thompson, J.B.; Vert. Raymond, G. en Adamson, A. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. 2005. Outline of a theory of practice. In: Spiegel, G.M. (red.). *Practising history: New directions in historical writing after the linguistic turn*. New York: Routledge. 179-198.
- Boxhall, P. (red.). 2006. *1001 books you must read before you die*. Londen: Quintet.
- Boyden, M. 2014. Voiceless ends: Melville's *Benito Cereno* and the translator in narrative discourse. *Language and Literature*, 23(3):255-269.
- Boyden, M. en De Bleeker, L. 2013. Introduction. *Orbis Litterarum*, 68(3): 177-187.
- Brand, G. 2005. Van 'vergeet' geen sprake, van 'begeesting' wel. *Cape Librarian*, 49(4): 15-16.
- Briden, E.F. 1988. Kemble's "specialty" and the pictorial countertext of *Huckleberry Finn*. *Mark Twain Journal*, 26(2):2-14.
- Brink, A.P. 1958. *Die meul teen die hang*. Kaapstad: Tafelberg.
- Brink, A.P. 1959. *Die gebondenenes*. Johannesburg: Afrikaanse Pers.
- Brink, A.P. 1960. *Die eindelose weë*. Kaapstad: Tafelberg.
- Brink, A.P. 1962. *Lobola vir die lewe*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1963a. *Die ambassadeur*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Brink, A.P. 1963b. Nota van die vertaler. In: Twain, M. *Die avonture van Huckleberry Finn*. (Vert. A.P. Brink.). Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1964a. *The ambassador*. New York: Faber.
- Brink, A.P. 1964b. Oor seks en religie. *Standpunte*, 18(2). Des.
- Brink, A.P. 1965. Vertaalnota. In: Carroll, L. *Die avonture van Alice*. Vert. Brink, A.P. Kaapstad: Human & Rousseau. I-ii.
- Brink, A.P. 1967a. *Aspekte van die nuwe prosa*. Pretoria: Academica.
- Brink, A.P. 1967b. *File on a diplomat*. London: Longmans.
- Brink, A.P. 1968. Tussen sestig en sewentig. *Kol*, 1(1):2-5.
- Brink, A.P. 1971. André Brink: The refuge of small minds. *Sunday Times*, 25 April.
- Brink, A.P. 1973a. *Kennis van die aand*. Cape Town: Buren.
- Brink, A.P. 1973b. 'n Persoonlike blik op die roman. In: J. Polley (red.). *Die Sestigters*. Kaapstad: Human & Rousseau. 15-31.
- Brink, A.P. 1974. *Looking on darkness*. London: W.H. Allen.
- Brink, A.P. 1982. *A chain of voices*. New York: Morrow.
- Brink, A.P. 1983. *Mapmakers: Writing in a state of siege*. Londen: Faber & Faber.
- Brink, A.P. 1985. *The ambassador*. Londen: Faber & Faber.
- Brink, A.P. 1986. *The ambassador*. New York: Summit Books.
- Brink, A.P. 1987. *Vertelkunde: 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Tweede uitgawe. Pretoria: Academica.
- Brink, A.P. 1990. *Latynse reise*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1995a. *Imaginations of sand*. Londen: Secker & Warburg.
- Brink, A.P. 1995b. *Sandkastele*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1996. *Reinventing a continent: Writing and politics in South Africa 1982 – 1995*. Londen: Secker & Warburg.
- Brink, A.P. 1998a. *Duiwelskloof*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1998b. Interrogating silence: New possibilities faced by South African literature. In: D. Attridge en R. Jolly. (reds.). *Writing South Africa: Literature, apartheid, and democracy, 1970-1995*. Cambridge: Cambridge University Press. 14-28.
- Brink, A.P. 1998c. *The novel: Language and narrative from Cervantes to Calvino*. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad Drukkery.
- Brink, A.P. 2000. (1998). *Devil's valley*. New York: Vintage.
- Brink, A.P. 2003. English and the Afrikaans writer. In: S.G. Kellman (red.). *Switching languages: Translingual writers reflect on their craft*. Lincoln: University of Nebraska Press. 203-220.
- Brink, A.P. 2004. Kennis van sensuur. LitNet. [Intyds]. Beskikbaar by: <http://www.litnet.co.za/kennis-van-sensuur-2004/>. [Datum afgelaai: 24 Januarie 2017.]

- Brink, A.P. 2005a. *Bidsprinkaan*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 2005b. *Praying mantis*. Londen: Secker & Warburg.
- Brink, A.P. 2006. (1963). *Die ambassadeur*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 2009a. André P. Brink praat met sy lesers. *Boeke-Insig*. 7: Herfs. 12-13.
- Brink, A.P. 2009b. *'n Vurk in die pad*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Budd, L.J. 1959. The southward currents under Huck Finn's raft. *The Mississippi Historical Review*, 46(2):222-237.
- Burger, W. 2001. The past is another country: Narrative, identity and the achievement of moral consciousness in Afrikaans historiographical fiction. *Stilet*, 13(2):79-91.
- Burger, W. 2007. Dis sterk doepa daai maar is dit al wat ons het? *Journal of Literary Studies* 23(1): 81-95.
- Burger, W. 2015. Dan Sleigh. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel*. Tweede uitgawe. Pretoria: Van Schaik. 621-623.
- Calzada-Pérez, M. (red.). 2003. *Apropos of ideology*. Manchester: St. Jerome.
- Carolin, A. 2017. Apartheid's Immorality Act and the fiction of heteronormative whiteness. *Tyskrif vir Letterkunde*, 54(1):111-128.
- Carstens, W.A.M. 1994. *Norme vir Afrikaans: Enkele riglyne by die gebruik van Afrikaans*. Pretoria: Van Schaik.
- Castro, O., Mainer, S. en Page, S. (reds.). 2017. *Self-translation and power: Negotiating identities in European multilingual contexts*. Londen: Palgrave.
- Chappel, J. 2018. *Catholic modern: The challenge of totalitarianism and the remaking of the church*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chatman, S. 1978. *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, S. 1990. *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chesterman, A. 2007. Bridge concepts in translation sociology. In: Wolf, M. en Fukari, A. (reds.). *Constructing a sociology of translation*. Amsterdam: John Benjamins. 171-186.
- Chesterman, A. 2009. The name and nature of translator studies. *Hermes Journal of Language and Communication Studies*, 42:13-22.
- Chesterman, A. 2021. Translator studies. In: Gambier, Y. en Van Doorslaer, L. (reds.). *Handbook of translation studies*. Volume 5. Amsterdam: John Benjamins. 241-245.
- Cloete, N. 1998. Religious paradoxes in Graham Greene's novels. *Koers*, 63(4):313-325.
- Collins, B.G. 1975. Huckleberry Finn: A Mississippi Moses. *The Journal of Narrative Technique*, 5(2):86-104.
- Coetzee, A. 1973. Brink bring Afrikaans se eerste groot 'politieke roman'. *Rapport*, 7 Oktober. 18.
- Coetzee, A. 2002. Seksualiteit in die werk van André P. Brink. *Stilet*, 14(2):82-91.

- Coetzee, J.M. 2004. Introduction. In: Greene, G. (1938). *Brighton rock*. Londen: Vintage. vii-xv.
- Cooley, T. 1977. Preface to the second edition. In: Bradley, S., Beatty, R.C., Long, E.H. en Cooley, T. (reds.). *Adventures of Huckleberry Finn*. A Norton Critical Edition. New York: Norton. ix-xi.
- Cope, J. 1973. Apartheid goes over the brink. *Argus*, 10 November. 9.
- Cope, J. 1982. *The adversary within: Dissident writers in Afrikaans*. Kaapstad: David Philip.
- Cornils, A. en Schernus, W. 2003. On the relationship between the theory of the novel, narrative theory, and narratology. In: Kindt, T. en Müller, H. (reds.). *What is narratology? Questions and answers regarding the status of a theory*. Berlyn: De Gruyter. 137-174.
- Cottrell, L. 1960. *Land of the pharaohs*. Leicester: Brockhampton Press.
- Coveney, P. 1966. Appendix. In: Coveney, P. (red.). *Mark Twain: The Adventures of Huckleberry Finn*. Middlesex: Penguin. 371.
- Cowell, A. 2015. André Brink, South African literary lion, dies at 79. *The New York Times*, 8 Februarie. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://www.nytimes.com/2015/02/08/books/andre-brink-south-african-literary-figure-who-ran-afoul-of-censors-dies-at-79.html> [Datum afgelaai: 19 April 2021.]
- Cox, J.M. 1959. Remarks on the sad initiation of Huckleberry Finn. In: Marks, B.A. (red.). *Mark Twain's Huckleberry Finn: Problems in American civilization*. Boston: D.C. Heath. 65-74.
- Criterion, s.a. A dry white season. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://www.criterion.com/films/29148-a-dry-white-season>. [Datum afgelaai: 23 Mei 2023.]
- Cronin, M. 2003. *Translation and globalization*. Londen: Routledge.
- Cummings, S. 1961. What's in *Huckleberry Finn*? *The English Journal*, 50(1):1-8.
- Currie, M. 1998. *Postmodern narrative theory*. Londen: Macmillan.
- Cutheo, L. M. 2006. Fantasy, morality and ideology: A comparative study of C.S. Lewis' *The chronicles of Narnia* and Philip Pullman's *His dark materials*. Ongepubliseerde magistertesis. Birmingham: University of Birmingham.
- Dadazhanova, M. 1984. Both are primary. An author's translation is a creative re-creation. *Soviet Studies in Literature*, 20(4):67-79.
- Dasilva, X.M. en Tanqueiro, H. 2011. (reds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- David, B.R. 1974. The pictorial Huck Finn: Mark Twain and his illustrator, E.W. Kemble. *American Quarterly*, 26(4):331-351.
- Davis, G.V. 1999. Of "undesirability": The control of theatre in South Africa during the age of apartheid. In: Fuchs, A. (red.). *New theatre in Francophone and Anglophone Africa*. Amsterdam: Rodopi. 183-208.

- Deane-Cox, S. 2014. *Retranslation: Translation, literature and reinterpretation*. Londen: Bloomsbury.
- De Kock, L. s.a. André (Philippus) Brink biography. [Intyds]. Beskikbaar by: <http://biography.jrank.org/pages/4180/Brink-Andr-Philippus.html>. [Datum afgelaai: 9 Februarie 2011.]
- De Kock, L. 2003. Translating *Triomf*: The shifting limits of “ownership” in literary translation or: never translate anyone but a dead author. *SA Journal of Literary Studies*, 19(3):345-359.
- De Kock, L. 2015. Andre Brink: A master of words of form. *Mail & Guardian*. [Intyds]. Beskikbaar by: <https://mg.co.za/article/2015-02-13-00-andre-brink-a-master-of-words-of-form/>. [Datum afgelaai: 2 Oktober 2022.]
- De Kock, L. 2019. *André P. Brink en die spel van die liefde: 'n biografie*. Kaapstad: Jonathan Ball.
- Delabastita, D. 2008. Status, origin, features. In: Pym, A. Shlesinger, M. en Simeoni, D. (reds.). *Beyond descriptive translation studies: Investigations in homage to Gideon Toury* Amsterdam: John Benjamins. 233-246.
- De Lange, M. 1997. *The muzzled muse: Literature and censorship in South Africa*. Amsterdam: John Benjamins.
- Deloof, J. 1978. Literaire dissidentie in Zuid-Afrika. *Ons Erfdeel*, 21(1):47-64. [Intyds] Beskikbaar by: [http://www.dbnl.org/tekst/\\_ons003197801\\_01/\\_ons003197801\\_01\\_0005.php](http://www.dbnl.org/tekst/_ons003197801_01/_ons003197801_01_0005.php). [Datum afgelaai: 30 Mei 2016.]
- De Roubaix, L. 2012. Where boundaries blur: André Brink as writer, bilingual writer, translator and self-translator. In: Herrero, I. en Klaiman, T. (reds.). *Versatility in translation studies: Selected papers of the CETRA research seminar in translation studies 2011*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.kuleuven.be/cetra/papers/papers.html>. [Datum afgelaai: 28 Junie 2012.]
- De Roubaix, L. 2014. The multiple possibilities of interpretation in products of bilingual writing: André Brink's *Praying Mantis* and *Bidsprinkaan* as a total text. *Stellenbosch Papers in Linguistics Plus*, 43:43-67.
- De Roubaix, L. 2018. Moving “out of the laager” and “betraying the tribe: André Brink as cultural mediator. In: Roig-Sanz, D. en Meylaerts, R. (reds.). *Literary translation and cultural mediators in 'peripheral' cultures*. Londen: Palgrave Macmillan. 291-317.
- De Vries, A.H. 1972. André P. Brink in gesprek met Abraham de Vries. In: *Gesprekke met skrywers 2*. Kaapstad: Tafelberg. 1-26.
- De Waal, A. 1993. Brink's new novel close to perfect. *The Citizen*, 27 Desember. 6.
- Diala, I. 2005. André Brink: An aesthetics of response. *Tydskrif vir Letterkunde*, 42(1):5-30.
- Diala, I. 2006. André Brink and Malraux. *Contemporary Literature*, XLVII(1):91-113.
- Diemert, B. 1992. Ida Arnold and the detective story: Reading *Brighton rock*. *Twentieth Century Literature*, 38(4):386-403.

- Dolmetsch, C. 1984. *Huck Finn's first century: A biographical survey*. *American Studies International*, 22(2):79-121.
- Doyno, V.A. 1991. *Writing Huck Finn: Mark Twain's creative process*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Eder, R. 1980. An interview with André Brink. *New York Times*, 23 Maart. [Intyds.] Beskikbaar by: [www.nytimes.com/books/99/03/21/specials/brink-interview.html](http://www.nytimes.com/books/99/03/21/specials/brink-interview.html). [Datum afgelaai: 17 Januarie 2011.]
- Elnadi, B. en Rifaat, A. 1993. Andre Brink talks to Bahgat Elnadi and Adel Rifaat. *Unesco Courier*. 4-8.
- Ensor, A. 1968. The contributions of Charles Webster and Albert Bigelow Paine to *Huckleberry Finn*. *American Literature*, 40:222-227.
- Even-Zohar, I. 1990. Polysystem studies. *Poetics Today*, 11(1):1-262.
- Even-Zohar, I. 1997. Factors and dependencies in culture: A revised outline for polysystem culture research. *Canadian Review of Comparative Literature*, 24(1):15-34.
- Ehrlich, S. 2007. The status and production of self-translated texts: Afrikaans-English as a case in point. Ongepubliseerde magistertesis. Ramat Gan: Bar-Ilan Universiteit.
- Ehrlich, S. 2009. Are self-translators like other translators? *Perspectives*, 17(4):243-255.
- Elnadi, B. en A. Rifaat. 1993. André Brink talks to Bahgat Elnadi and Adel Rifaat. *Unesco courier*. 4-8
- Even-Zohar, I. 1990. Polysystem studies. *Poetics Today*, 11(1):1-262.
- Ezeliora, O. 2008. The fantasia and the post-apartheid imagination: History and narration in André Brink's *Devil's Valley*. In: Shands, K.W. (red.). *Neither East nor West: Postcolonial essays on literature, culture and religion*. Stockholm: Södertörns Högskola. 83-103.
- Fairclough, N. 1989. *Language and power*. Londen: Longman.
- Fairclough, N. 2003. *Analyzing discourse: Textual analysis for social research*. Londen: Routledge.
- Fawcett, P. en Munday, J. 2009. Ideology. In: Baker, M. en Saldanha, G. (reds.). *The Routledge encyclopedia of translation studies*. Londen: Routledge. 137-141.
- Federici, F.M. 2011. *Translating dialects and languages of minorities: Challenges and solutions*. New York: Peter Lang.
- Federman, R. 1996. A voice within a voice: Federman translating / translating Federman. [Intyds.] Beskikbaar by: <http://www.federman.com/rfsr2.htm>. [Datum afgelaai: 23 November 2019.]
- Fischer, V. 1983. Huck Finn reviewed: The reception of *Huckleberry Finn* in the United States, 1885-1897. *American Literary Realism*, 16(1):1-57.
- Fitch, B. 1988. *Beckett and Babel: An investigation into the status of the bilingual work*. Toronto: University of Toronto Press.

- Flockemann, M. 2005. Mirros and windows: Re-reading South African girlhoods as strategies of selfhood. *Counterpoints*, 245:117-132.
- Fludernik, M. 2009. *An introduction to narratology*. Vert. Häusler-Greenfield, P. en Fludernik, M. Londen: Routledge.
- Fomeshi, B.M. 2021. Persian Huck: On the reception of *Huckleberry Finn* in Iran. *Journal of Transnational American Studies*, 12(2):27-45.
- Fugard, A. 2006. ABSA Chain: Athol Fugard in conversation with André P Brink. [Intyds.] Beskikbaar by: [http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&news\\_id=2412&cause\\_id=1270](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=2412&cause_id=1270). [Datum afgelaai: 16 Junie 2011.]
- Gallix, F. 2011. Riddles of Graham Greene: *Brighton rock* revisited. In: Gilvary, D. en Middleton, D.J.N. (reds.). *Dangerous edges of Graham Greene: Journeys with saints and sinners*. New York: Continuum. 69-78.
- Galloway, F. 2015. (red.) *Vlam in die sneeu: Die liefdesbriewe van André P. Brink en Ingrid Jonker*. Kaapstad: Umuzi.
- Gambier, Y. en Van Doorslaer, L. 2009. *The Metalanguage of Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Gardiner, J. 2015. Graham Greene's Brighton: An exploration. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://emeraldlamp.blogspot.com/2015/06/graham-greenes-brighton-exploration.html>. [Datum afgelaai: 23 Desember 2022.]
- Geldenhuys, C. 2019. Self-translation by necessity: André P. Brink's case as self-translator. *CLINA*, 5(1):147-162.
- Genette, G. 1980. *Narrative discourse*. Vert. Lewin, J.E. Ithaca: Cornell University Press.
- Gentes, E. 2023. Bibliography: Autotraduzione, autotraducción, self-translation. Uitgawe 41. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://app.box.com/s/52h3hwsqqty5134j99hmxqlamb4814q0>. [Datum afgelaai: 6 Mei 2023.]
- Gentzler, E. 2017. *Translation and rewriting in the age of post-translation studies*. New York: Routledge.
- Gonne, M., en Meylaerts, R. 2020. Introduction. In: Gonne, M., Meylaerts, R. Merrigan, K. en Van Gerwen, H. (reds.) *Transfer thinking: Playing with the black box of cultural transfer*. Leuven: Leuven University Press. 9-32.
- Goosen, J. 1990. *Ons is nie almal so nie*. Kaapstad: Kwela.
- Goosen, J. 1992. *We're not all like that*. Vert. A.P. Brink. Kaapstad: Kwela.
- Gouanvic, J.M. 2005. A Bourdieusian theory of translation, or the coincidence of practical instances. *The Translator*, 11(2):147-166.
- Greenall, A.K., Alvstad, C., Jansen, H. en Taivalkoski-Shilov, K. 2019. Introduction: Voice, ethics and translation. *Perspectives: Studies in translation theory and practice*, 27(5):639-647.
- Greene, G. 1959. (1939.). *Brighton rock*. Uniform-uitgawe. Londen: William Heinemann.



- Greene, G. 1967. *Die eendstert*. Vert. A.P. Brink. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
- Grillo, C.M. 2018. Revisiting Fromm and Bourdieu: Contributions to habitus and realism. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 48(4):416-432.
- Grové, A.P. 1980. Inleiding tot die literatuur van Sestig. In: Cloete, T.T., Grové, A.P., Smuts, J.P. en Botha, E. (reds.). *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*. Goodwood: Nasou. 1-26.
- Grutman, R. 2009. Self-translation. In: Baker, M. en Saldanha, G. (reds.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. Tweede uitgawe. New York: Routledge. 257-260.
- Grutman, R. 2013. A sociological glance at self-translation (and self-translators). In: Cordingley, A. (red.). *Self-translation: Brokering originality in hybrid culture*. Londen: Bloomsbury. 63-80.
- Grutman, R. 2018. Introduction: From Italian insights to self-translation studies. *Testo e Senso*, 19. 1-20. [Intyds]. Beskikbaar by: <https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/issue/view/19> [Datum afgelaai: 3 Desember 2022.]
- Grutman, R. en Van Bolderen, T. 2014. Self-translation. In: Bermann, S. en Porter, C. (reds.). *A companion to translation studies*. Londen: John Wiley & Sons. 323-332.
- Grzęda, P. 2018. “A sense of an absent future.” Pervading post-apartheid South African literature: Re-conceptualisations of temporality in André Brink’s transitional writings. *Werkwinkel*, 14(1-2):37-58.
- Hambidge, J. 1988. Nie net ’n gewone ‘storie’: Brink se teks besonder heg gestruktureer. *Beeld*, 18 Julie. 8.
- Hambidge, J. 1998. Hoe moet ’n mens André P. Brink lees? *Die Burger*, 18 November. 11.
- Hambidge, J. 2010. Lobola vir so ’n lewe. *Rapport*, 3 Julie. [Intyds.] Beskikbaar by: <http://www.rapport.co.za/Boeke/Nuus/Lobola-vir-so-n-lewe-20100703>. [Datum afgelaai: 13 Augustus 2021.]
- Harding, S. 2012. How do I apply narrative theory? Socio-narrative theory in translation studies. *Target*, 24(2):286–309.
- Harrison, M.J. 2005. Suspended between heaven and hell. *The Telegraph*, 4 September. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3646454/Suspended-between-heaven-and-hell.html>. [Datum afgelaai: 22 November 2011.]
- Hatim, B. en Munday, J. 2004. *Translation: An advanced resource book*. Londen: Routledge.
- Hebenstreit, G. 2009. Defining patterns in translation studies: Revisiting two classics of German *Translationswissenschaft*. In: Gambier, Y. en Van Doorslaer, L. (reds.). *The metalanguage of translation*. Amsterdam: John Benjamins. 65-80.
- Heilbron, J. en Sapiro, G. 2007. Outline for a sociology of translation. Current issues and future prospects. In: Wolf, M. en Fukari, A. (reds.). *Constructing a sociology of translation*. Amsterdam: John Benjamins. 93-108.

- Hendricks, F. 2016. Die aard en konteks van Kaaps: 'n Hedendaagse, verledetydse en toekomspektief. In: Hendricks, F. en Dyers, C. (reds.) *Kaaps in fokus*. Stellenbosch: Sun Media. 1-36.
- Herman, D., Manfred, J. en Ryan, M. (reds.). 2008. *Routledge encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge.
- Hermans, T. 1985. Introduction: Translation studies and a new paradigm. In: Hermans, T. (red.). *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. Londen: Croom Helm. 7-15.
- Hermans, T. 1992. *Translation, history, culture*. Londen: Routledge.
- Hermans, T. 1996. The translator's voice in translated narrative. *Target*, 8(1):23-48.
- Hermans, T. 1997. Translation as institution. In: Snell-Hornby, M., Jettmarova, Z. en Kaindl, K.. (reds.). *Translation as intercultural communication. Selected papers from the EST congress Prague 1995*. Amsterdam: John Benjamins. 3-20.
- Hermans, T. 1999. *Translation in systems: Descriptive and system-oriented approaches explained*. Manchester: St. Jerome.
- Hermans, T. 2002. Paradoxes and aporias in translation and translation studies. In: Riccardi, A. (red.). *Translation studies: Perspectives on an emerging discipline*. Cambridge: Cambridge University Press. 10-23.
- Hermans, T. 2007. *The conference of the tongues*. Manchester: St. Jerome.
- Hermans, T. 2010. The translator as evaluator. In: Baker, M., Olohan, M. en Calzada-Pérez, M. (reds.). *Text and context: Essays on translation and interpreting in honour of Ian Mason*. Manchester: St. Jerome. 63-76.
- Hermans, T. 2014. Positioning translators: Voices, views and values in translation. *Language and Literature*, 23(3):285-301.
- Herrera, J.M.R. 2014. The reverse side of Mark Twain's brocade: *The adventures of Huckleberry Finn* and the translation of dialect. *European Journal of English Studies*, 18(3):278-294.
- Heywood, C. 2004. *A history of South African literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hilliard, C. 2013. "Is it a book that you would even wish your wife or your servants to read?" Obscenity law and the politics of reading in modern England. *American Historical Review*, 118(3):653-678.
- Hoey, M. 2005. *Lexical priming: A new theory of words and language*. Londen: Routledge.
- Hokenson, J.W. en Munson, M. 2007. *The bilingual text: History and theory of literary self-translation*. Manchester: St. Jerome.
- Holmes, J.S. 1972. (2000). The name and nature of translation studies. In: Venuti, L. (red.). *The translation studies reader*. New York: Routledge. 172-185.
- Inghilleri, M. 2005. The sociology of Bourdieu and the construction of the 'object' in translation and interpreting studies. *The Translator*, 11(2):125-145.

- Isaacson, M. 2015. You only live twice: The written life of Brink. *Daily Maverick*, 10 Februarie. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://www.dailymaverick.co.za/article/2015-02-10-you-only-live-twice-the-written-life-of-brink/>. [Datum afgelaai: 19 Mei 2021.]
- Jakobson, R. (1959). 2000. On linguistic aspects of translation. In: Venuti, L. (red). *The translation studies reader*. New York: Routledge. 113-118.
- John, P. 2005. Globale paradys of plaaslike hel? 'n Lesing van *Duiwelskloof* (André P. Brink), *Lituma en los Andes* (Mario Vargas Llosa) en *Paradise* (Toni Morrison). *Tydskrif vir Letterkunde*, 42(1):147-159.
- Kaindl, K., Kolb, W. en Schlager, D. (reds.). 2021. *Literary translator studies*. Amsterdam: John Benjamins.
- Kannemeyer, J. C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2005*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kauer, U. 2007. The need to storify: Re-inventing the past in André Brink's novels. In Rønning, A.H. en Johannessen, L. (reds.) *Readings of the particular: The postcolonial in the postnational*. Amsterdam: Rodopi. 57-70.
- Kemble, E.W. 1930. Illustrating *Huckleberry Finn*. *The Colophon: A Book Collectors' Quarterly*, 1(1):44-45.
- Kenny, D. en Winters, M. 2020. Machine translation, ethics and the literary translator's voice. *Translation Spaces*, 9(1):123-149.
- Keulks, G. 2006. Graham Greene. In: Kastan, D.S. (red.). *The Oxford encyclopedia of British literature*. Volume 1. Oxford: Oxford University Press. 466-471.
- Kleyn, A.J.T. 2013. 'n Sisteemteoretiese kartering van die Afrikaanse literatuur vir die tydperk 2000-2009: Kanonisering in die Afrikaanse literatuur. Ongepubliseerde doktorsale verhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Kosew, S. 2005. Giving voice: Narrating silence, history and memory in André Brink's *The other side of silence* and *Before I forget*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 42(1):134-146.
- Koster, C. 2000. *From world to world: An armamentarium for the study of poetic discourse in translation*. Amsterdam: Rodopi.
- Koster, C. 2002. The translator in between texts: On the textual presence of the translator as an issue in the methodology of comparative translation description. In: Riccardi, A. (red.). *Translation studies: Perspectives on an emerging discipline*. Cambridge: Cambridge University Press. 24-37.
- Koval, R. 2006. André Brink. The book show. Opname van radio-onderhoud. [Intyds]. Beskikbaar by: <http://www.abc.net.au/radionational/programs/bookshow/andre-brink-transcript-available/3304936>. [Datum afgelaai: 24 Februarie 2014.]
- Kraft, S. 1989. 'Dry white season' jolts South African audience. *Los Angeles Times*. 29 September. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-09-29-ca-153-story.html>. [Datum afgelaai: 23 Maart 2023.]
- Krause, C. 2007. Eadar Dà Chànan: Self-translation, the bilingual edition and modern Scottish Gaelic poetry. Ongepubliseerde doktorsale verhandeling. Edinburgh: Universiteit van Edinburgh.

- Kruger, A. 2001. Afrikaans. In: France, P. (red.). *The Oxford guide to literature in English translation*. Oxford: Oxford University Press. 136-138.
- Kruger, A. 2008. Translation, self-translation and apartheid-imposed conflict. *Journal of Language and Politics*, 11(2):273-292.
- Kruger, H. 2011. Exploring a new narratological paradigm for the analysis of narrative communication in translated children's literature. *Meta*, 56(4):812-832.
- Kruger, H. 2016. Fluency/resistancy and domestication/foreignisation: A cognitive perspective. *Target*, 28(1):4-41.
- Kwok, V. 2016. Faithfulness in translation of children's literature: *The adventures of Huckleberry Finn* in Chinese. *Babel*, 62(2):278-299.
- Laaksonen, J. en Koskinen, K. 2020. Venuti and the ethics of difference. In: Koskinen, K. en Pokorn, N.K. (reds.). *The Routledge handbook of translation and ethics*. New York: Routledge. 131-146.
- Lahire, B. 2006. *La condition littéraire: la double vie des écrivains*. Parys: Découverte.
- Lahire, B. 2015. The limits of the field. In: Hilgers, M. en Mangez, E. (reds.). *Bourdieu's theory of social fields*. New York: Routledge. 62-101.
- Lai-Henderson, S. 2015. *Mark Twain in China*. Stanford: Stanford University Press.
- Laloo, K. 1998. The church and state in apartheid South Africa. *Contemporary Politics*, 4(1):39-55.
- Lambert, J. en Van Gorp, H. 1985. On describing translations. In: Hermans, T. (red.) *The manipulation of literature*. Londen: Croom Helm. 42-53.
- Lategan, L. 2005. André P. Brink vier verjaardag met roman. *Die Volksblad*, 30 Mei. 6.
- Le Cordeur, M. 2011. Die variëteite van Afrikaans as draers van identiteit: 'n Sosiokulturele perspektief. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 51(4):758-777.
- Lehmann, E. 2005. Brinkmanship: storytellers and the novelist. *Tydskrif vir Letterkunde*, 42(1):31-41.
- Lindenberg, E. 1973. *Kennis van die aand*: Oordrewe patos in Brink-roman. *Die Burger*, 8 November. 11.
- Lourens, S.T. 2009. Writing history: national identity in André Brink's post-apartheid fiction. Ongepubliseerde doktorsale verhandeling. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.
- Lombard, M. en Parsons, I. 2015. The role of milk amongst the Khoe peoples of Southern Africa. *Journal of African Archaeology*, 13(2):149-166.
- Le Roux, A. 1993. André Brink oor die ANC se 'sagte plekkie vir Afrikaans'. *Die Volksblad*, 18 November. 3-5.
- Lindenberg, E. (red.), Pfeiffer, R., Brink, A.P. en Coetzee, A.J. 1965. *Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde*. Pretoria: Academica.
- Litnet. 2008. André P Brink (1935-). [Intyds.] Beskikbaar by: [http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=47097&cat\\_id=667](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=47097&cat_id=667). [Datum afgelaai: 9 Februarie 2019.]

- Leech, G. en Short, M. 1981. *Style in fiction: A linguistic introduction to English fictional prose*. Londen: Longman.
- Lefevere, A. 1985. Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. In: Hermans, T. (red.). *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. New York: St. Martin's. 215-243.
- Lefevere, A. (red.) 1992. *Translation, history, culture: A sourcebook*. Londen: Routledge.
- Leone, L.E. 2011. Displacing the mask: Jorge Luis Borges and the translation of narrative. Ongepubliseerde doktorsale verhandeling. Iowa: Universiteit van Iowa.
- Levenston, E.A. en Sonnenschein, G. 1986. The translation of point-of-view in fictional narrative. In: House, J. en Blum-Kulka, S. (reds.). *Interlingual and intercultural communication: Discourse and cognition in translation and second language acquisition studies*. Tübingen: Narr. 40-59.
- Leppihalme, R. 2000. The two faces of standardization: On the translation of regionalisms in literary dialogue. *The Translator*, 6(2):247-269.
- Louis-Dimitrov, D. 2022. The French reception of *Adventures of Huckleberry Finn*: A belated consecration. *American Literary Realism*, 55(1):1-17.
- Maher, E. 2011. Hell, flames and damnation: Graham Greene's *Brighton rock*. *Spirituality*, 17(96):183-185.
- Malan, C. 1980. *Die ambassadeur behandel deur dr. Charles Malan: Blokboeke*. Pretoria: Academica.
- Malmkjær, K. 2003. What happened to God and the angels: HW Dulcken's translations of Hans Christian Andersen's stories in Victorian Britain OR An exercise in translational stylistics. *Target*, 15 (1): 37-58.
- Malmkjær, K. 2004. Translational stylistics: Dulcken's translations of Hans Christian Andersen. *Language and Literature*, 13(1): 13-24.
- Man Distinguished Lecture. 2010. South African fiction after apartheid by André Brink. Universiteit van Hong Kong. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://english.hku.hk/events/brink/Brink%20poster.pdf>. [Datum afgelaai: 19 Februarie 2023.]
- Marinetti, C. 2011. Cultural approaches. In: Gambier, Y. en Van Doorslaer, L. (reds.). *Handbook of translation studies*. Volume 2. Amsterdam: John Benjamins. 26-30.
- Marais, K. 2018. *A (bio)semiotic theory of translation: The emergence of social-cultural reality*. New York: Routledge.
- Maree, C. 1999. We can only manage the world once it has been storified – interview with André Brink. *UNISA Latin Studies*, 15(1):41-43.
- Mailloux, S. 1985. Reading *Huckleberry Finn*: The rhetoric of performed ideology. In: Budd, L.J. (red.). *New essays on Adventures of Huckleberry Finn*. Cambridge: Cambridge University Press. 107-133.

- McGuire, J. 1992. Forked tongues, marginal bodies: writing as translation in Khatibi. *Research in African Literatures*, 23(1):107-116.
- Meister, J.C. 2013. Narratology. In: Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. en Schönert, J. (reds.). *The living handbook of narratology*. Berlyn: De Gruyter. [Intyds]. Beskikbaar: <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology>. [Datum afgelaai: 17 Desember 2019.]
- Meylaerts, R. 2008. Translators and their norms. In: Pym, A., Shlesinger, M. en Simeoni, D. (reds.). *Beyond descriptive translation studies: investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam: John Benjamins. 91-102.
- Meylaerts, R. 2010. Habitus and self-image of native literary author-translators in diglossic societies. *Translation and Interpreting Studies*, 5(1):1-19.
- Meylaerts, R. 2013. The multiple lives of translators. *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, 26(2):103-128.
- Meylaerts, R. en Gonne, M. 2014. Transferring the city – transgressing borders: Cultural mediators in Antwerp (1850-1930). *Translation Studies*, 7(2):133-151.
- Minnick, L.C. 2001. Jim’s language and the issue of race in *Huckleberry Finn*. *Language and Literature*, 10(2):111-128.
- Mouton, M. 1982. Tyd in samewerking met ander struktuurelemente, geïllustreer aan enkele Afrikaanse prosawerke. Ongepubliseerde magistertesis. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Munday, J. 2007. Translation and ideology: A textual approach. *The Translator*, 13(2): 195-217.
- Munday, J. 2008a. The relations of style and ideology in translation: A case study of Harriet de Onís. In: Pegenaute, L., Decesaris, J., Tricáas, M. en Bernal, E. (reds.). *La traducción del future: Mediación lingüística y cultural en el siglo*. Barcelona: PPU. 57-68.
- Munday, J. 2008b. *Style and ideology in translation: Latin American writing in English*. Londen: Routledge.
- Nabokov, V. 2000. (1955). Problems of translation: “Onegin” in English. In: Venuti, L. (red.). *The translation studies reader*. Londen: Routledge. 71-83.
- Naudé, J.A. 2010. Metatext as mediating tool of religious conflict in the translation of sacred texts. Unesco international mother language day 2010. [Intyds]. Beskikbaar: [www.unesco.org/fileadmin/MULTIMEDIA/.../NAUDE-NUOVO.pdf](http://www.unesco.org/fileadmin/MULTIMEDIA/.../NAUDE-NUOVO.pdf). [Datum afgelaai: 10 Augustus 2022.]
- New York Times*. 1960. 50 Killed in South Africa as police fire on rioters. *The New York Times*, 22 Maart. 1.
- Newcombe, J. 1992. Greene, “the funny writer”, on comedy. In: Donaghy, H.J. (red.). *Conversations with Graham Greene*. Jackson: University Press of Mississippi. 82-84.

- Ng, Y.L.E. 2009. A systemic approach to translating style: A comparative study of four Chinese translations of Hemingway's *The old man and the sea*. Ongepubliseerde doktorsverhandeling. Londen: University College Londen.
- Nida, E. 1964. *Towards a science of translating*. Leiden: Brill.
- Nida, E.A. en Taber, C.R. 1969. *The theory and practice of translation*. Leiden: E.J. Brill.
- Nünning, A. 2003. Narratology or narratologies? In: Kindt, T. en Müller, H. (reds.). *What is narratology? Questions and answers regarding the status of a theory*. Berlyn: De Gruyter. 239-275.
- Olsen, A. en Van Vuuren, H. 2009. *Duiwelskloof*: Geskiedenis, storie en oraliteit. *Litnet Akademies*, 6(1):42-58.
- O'Sullivan, E. 1993. The fate of the dual addressee in the translation children's literature. *New Comparison*, 16:109-119.
- O'Sullivan, E. 2003. Narratology meets translation studies, or, the voice of the translator in children's literature. *Meta*, 48(1-2):197-207.
- Ouyang, H.Q. en Li, C.B. 2019. Translation and reception of *The adventures of Huckleberry Finn* in China and its implications. *Cross-Cultural Communication*, 15(4):72-78.
- Painter, D. 2005a. Dapper én duursaam: Brink-oeuvre. *Die Burger*, 3 September. 8.
- Painter, D. 2005b. Die ander kant van wat nou is: 'n Resensie van André P. Brink se *Bidsprinkaan*. *Die Vrye Afrikaan*, 19 Augustus. BLADSY
- Pakendorf, G. 1988. André Brink hanteer lighartigheid met groot virtuositeit. *Die Burger*, 29 September: 6.
- Paloposki, O. 2011. Domestication and foreignization. In: Van Doorslaer, L. en Gambier, Y. (reds.). *Handbook of translation studies*. Volume 2. Amsterdam: John Benjamins. 40-42.
- Peñalver, M.R. 2015. Encounter with André Brink: Looking on ... self-translation. *Research in African Literatures*, 42(2):146-156.
- Perteghella, M. 2002. Language and politics on stage: Strategies for translating dialect and slang with reference to Shaw's *Pygmalion* and Bond's *Saved*. *Translation Review*, 64:45-53.
- Peters, B. 1996. *Op zoek naar Afrika: Over het verbod op Kennis van die aand van André P. Brink*. SNL-reeks 3. Leiden: Stichting Neerlandistiek.
- Petzold, J. 2016. Chain of voices: Multiperspectivity and historical 'truth' in three novels by André Brink. *English in Africa*, 43(1):87-100.
- Potgieter, M. 2001. Narratiewe strategieë by die ondersoek van die verlede in twee romans, naamlik *Lijken op liefde* (1997) deur Astrid H. Roemer en *Duiwelskloof* (1998) deur André P. Brink. Ongepubliseerde magistertesis. Grahamstad: Universiteit van Rhodes.
- Pokorn, N. K. 2005. *Challenging the traditional axioms: Translation into a non-mother tongue*. Amsterdam: John Benjamins.

- Pokorn, N. K. 2009. In defence of fuzziness. In: Y. Gambier, Y. en Van Doorslaer, L. (reds.). *The metalanguage of translation*, Amsterdam: John Benjamins. 135-144.
- Prono, L. 2009. André Brink. [Intyds]. Beskikbaar by: <https://literature.britishcouncil.org/writer/andre-brink>. [Datum afgelaai: 9 Februarie 2011.]
- Priest, K. 2010. The overlooked oxymoron in Graham Greene's *Brighton rock*. *The Explicator*, 68(2):122-126.
- Puurtinen, T. 1998. Syntax, readability and ideology in children's literature. *Meta*, 43(4):524-533.
- Pym, A. 1996. Venuti's visibility. *Target*, 8(1):165-177.
- Rautenbach, El. 2015. Die laaste seevriend. [Intyds.] Beskikbaar by: <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/Die-laaste-seevriend-20150524>. [Datum afgelaai: 3 Junie 2020.]
- Roe, N. 2000. After the droughts and the locusts. *The Guardian*, 29 Januarie. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://www.theguardian.com/books/2000/jan/29/fiction>. [Datum afgelaai: 14 Januarie 2017.]
- Roos, H. 2015. 'n Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu tot 2010. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel deel een*. Tweede uitgawe. Pretoria: Van Schaik. 92-271.
- Rosa, A.A. 2016. Descriptive translation studies. In: Gambier, Y. en Van Doorslaer, L. (reds.). *Handbook of translation studies*. Hersiene uitgawe. Amsterdam: John Benjamins. 96-104.
- Sage, L. 1999. Escape from paradise. *New York Times*. 21 Maart.
- Sato, M. 2014. *The invisible Japanese gentlemen*: Graham Greene's literary influence in Japan. *The Hiyoshi Review of English Studies*, 65(10):87-106.
- Sayols, J. 2018. Transculturation and Bourdieu's habitus theory: Towards an integrative approach for examining the translational activity of literary translators through history. *Target*, 30(2):260-287.
- Schiavi, G. 1996. There is always a teller in a tale. *Target*, 8(1):1-21.
- Shingler, J. 1986. Once controversial Afrikaans novel is instructive today. *Montreal Gazette Books*, 24 Mei. B8.
- Slemon, S. 1988. Magic realism as post-colonial discourse. *Canadian Literature*, 116:9-24.
- Stade, G. 1986. A pipsqueak's obsession. *The New York Times*, 29 Junie. [Intyds.] Beskikbaar: <https://www.nytimes.com/books/99/03/21/specials/brink-ambassador.html>. [2015, 11 November.]
- Sleigh, D. 2002. *Eilande*. Kaapstad: Tafelberg.
- Sleigh, D. 2004. *Islands*. Vert. A.P. Brink. Londen: Secker & Warburg.
- Swanepoel, E. en Cochrane, N.. 2015. Jeanne Goosen (1940-). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. Deel een*. Tweede uitgawe. 793-813.



- Saldanha, G. 2011. Translator style. *The Translator*, 17(1):25-50.
- Schäffner, C. 2003. Third ways and new centres: Ideological unity or difference? In: Calzada-Pérez, M. (red.). *Apropos of ideology*. Manchester: St. Jerome. 23-42.
- Simeoni, D. 1998. The pivotal status of the translator's habitus. *Target*, 10(1):1-39.
- Simpson, P. 1993. *Language, ideology and point of view*. Londen: Routledge.
- Snell-Hornby, M. 2006. *The turns of translation studies: New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam: John Benjamins.
- Stephens, J. 1992. *Language and ideology in children's fiction*. Londen: Longman.
- Scheiner, C.L. 2000. *Bilingualism and biculturalism in self-translation: Samuel Beckett and Vladimir Nabokov as doubled novelists*. Ongepubliseerde doktorsverhandeling. Chicago: The University of Chicago.
- Simon, S. 2007. A single brushstroke. Writing through translation: Anne Carson. In: St-Pierre, P. en Kar, P.C. *In translation: Reflections refractions transformations*. Amsterdam: John Benjamins. 107-116.
- Snell-Hornby, M. 2009. 'What's in a name?': On metalinguistic confusion in Translation Studies. In: Gambier, Y. en Van Doorslaer, L. (reds.). *The metalanguage of translation*, Amsterdam: John Benjamins. 123-134.
- St-Pierre, P. 1996. Translation as writing across languages: Samuel Beckett and Fakir Mohan Senapati. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 9(1):233-257.
- Swaim, D. 1985. Interview with André Brink. *CBS Radio*, 12 Februarie. [Intyds.] Beskikbaar by: <http://www.wiredforbooks.org/andrebrink/>. [Datum afgelaai: 8 Desember 2021.]
- Simeoni, D. 1998. The pivotal status of the translator's habitus. *Target*, 10(1):1-39.
- Smit, B. 1993. Brink sketches provocative landscape of the soul. *The Star*, 25 Oktober. 10.
- Smith, D.L. 1984. Huck, Jim and American racial discourse. *Mark Twain Journal*, 22(2):4-12.
- Smuts, J.P. 1980. Drama. In: Cloete, T.T., Grové, A.P., Smuts, J.P. en Botha, E. *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*. Goodwood: Nasou. 27-105.
- Smuts, J.P. 1998. *Die roman: 'n Inleidende studie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Steiner, G. 2004. The hermeneutic motion. In: Venuti, L. (red.). *The translation studies reader*. New York: Routledge. 186-191.
- Steinmar, D. 2016. Fok voor die wind: Dan Sleigh trotseer ons paneel. LitNet. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://oulitnet.co.za/paneelklopper/eilande.asp>. [Datum afgelaai: 24 Maart 2018.]
- Sutherland, J. 1986. The Ambassador by Andre Brink. *The Los Angeles Times*, 18 Mei. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-05-18-bk-20692-story.html>. [Datum afgelaai: 20 Augustus 2017.]
- Tassiopoulos, E. 2011. "Literary self-translation, exile and dialogism: the multilingual works of Vassilis Alexakis". In: Pym, A. (red.). *Translation research projects 3*. Tarragona: Intercultural Studies Group. 43-52.

- Tahir-Gürçağlar, Ş. 2003. The translation bureau revisited: Translation as symbol. In: Calzada-Pérez, M. (red.). *Apropos of ideology*. Manchester: St. Jerome. 113-130.
- Tahir Gürçağlar, S. 2009. Retranslation. In: Baker, M. en Saldanha, G. (reds.). *The Routledge encyclopedia of translation studies*. Londen: Routledge. 233-236.
- Terblanche, E. 2008. André P Brink (1935-). LitNet. [Intyds.] Beskikbaar by: [http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=47097&cat\\_id=667](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=47097&cat_id=667). [Datum afgelaai: 9 Februarie 2018.]
- Thatcher, T. 2008. Anatomies of the fourth gospel: Past, present and future probes. In: Thatcher, T. en Moore, S.D. (reds.). *Anatomies of narrative criticism: The past, present and futures of the fourth gospel as literature*. Atlanta: Society of Biblical Literature. 1-35.
- Time*. 1960. South Africa: The Sharpeville massacre. *Time*, 4 April. [Intyds.] Beskikbaar: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,869441-1,00.html>. [25 Mei 2016.]
- Thompson, J.B. 1991. Editor's introduction. In: Bourdieu, P. *Language and symbolic power*. Red. Thompson, J.B.; Vert. Raymond, G. en Adamson, M. Cambridge: Polity Press. 1-31.
- Thompson, J.L. 2019. Censorship and translation of children's literature: *The adventures of Huckleberry Finn* in Franco's Spain (1939-1975). In: Gutiérrez, L.P. en Villanueva, A.C. (reds.). *New approaches to translation, conflict and memory: Narratives of the Spanish Civil War and the dictatorship*. Londen: Palgrave Macmillan. 113-141.
- Toury, G. 1980. *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Toury, G. 2012. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Tobias, S. 2018. Die hard at 30: How it remains the quintessential American action movie. *The Guardian*. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://www.theguardian.com/film/2018/jul/12/die-hard-30th-anniversary-quintessential-action-movie>. [Afgelaai: 17 Oktober 2022.]
- Trilling, L. 1959. The greatness of *Huckleberry Finn*. In: Marks, B.A. (red.). *Mark Twain's Huckleberry Finn: Problems in American civilization*. Boston: D.C. Heath. 44-52.
- Twain, M. 1994. (1876). *The adventures of Tom Sawyer*. Londen: Penguin.
- Twain, M. 2010. (1884). *The adventures of Huckleberry Finn*. Londen: Collins.
- Twain, M. 1963. *Die avonture van Huckleberry Finn*. Vert. A.P. Brink. Kaapstad: Citadel.
- Twidle, H. 2013. Writing the company: From VOC Dagregister to Sleigh's Eilande. *South African Historical Journal*, 65(1):125-152.
- Tymoczko, M. 2000. Translation and political engagement: Activism, social change and the role of translation in geopolitical shifts. *The Translator*, 6(1):23-47.

- Tymoczko, M. 2010. Ideology and the position of the translator: In what sense is a translator ‘in between?’ In: Baker, M. (red.). *Critical readings in translation studies*. New York: Routledge. 213-228.
- Tymoczko, M. en Gentzler, E. 2002. *Translation and power*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Tyulenev, S. 2009. Why (not) Luhmann? On the applicability of social systems theory to translation studies. *Translation Studies*, 2(2):147-162.
- Van Coller, H.P. 2002. Eenders en anders: Die diskursiewe netwerk in *Donkermaan* van André P. Brink. *Stilet*, 14(1):50-71.
- Van Coller, H.P. 2005a. Voorwoord. In: Brink, A.P. 2006. *Die ambassadeur*. Kaapstad: Human & Rousseau. 9-11.
- Van Coller, H.P. 2005b. Die Afrikaanse prosa se peregrinasie van die plaas na die stad. In: Oliphant, A.W. en Roos, H.M. (reds.). *Word, (wo)man, world: Essays on literature*. Pretoria: Unisa. 52-86.
- Van Coller, H.P. 2010. ’n Kritiese blik op enkele van die literêre pryse van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 50(4):484-501.
- Van Dis, A. 2015. Zuid-Afrikaanse schrijver André Brink overleden. *NOS*, 7 Februarie. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://nos.nl/artikel/2017834-zuid-afrikaanse-schrijver-andre-brink-overleden>. [Datum afgelaai: 9 Maart 2021.]
- Van Doorslaer, L. 1995. Quantitative and qualitative aspects of corpus selection in translation studies. *Target*, 7(2):245–260.
- Van Doorslaer, L. 2009. Risking conceptual maps: Mapping as a keywords-related tool underlying the online *Translation Studies Bibliography*. In: Gambier, Y. en Van Doorslaer, L. (reds.). *The metalanguage of translation*. Amsterdam: John Benjamins. 27-44.
- Van Doorslaer, L. 2022. Where translation studies and the social meet: Setting the scene for “Translation in Society”. *Translation in Society*, 1(1):1-14.
- Van O’Connor, W. 1955. Why *Huckleberry Finn* is not the great American novel. *College English*, 17(1):6-10.
- Van Vaerenbergh, L. 2009. Polysemy and synonymy: Their management in translation studies dictionaries and in translator training. A case study. In: Gambier, Y. en Van Doorslaer, L. (reds.). *The metalanguage of translation*. Amsterdam: John Benjamins. 44-64.
- Van Vuuren, H. 1999. Afrikanerkultuur word oopgedelf. *Die Burger*, 24 Februarie. 14.
- Van Zyl, D. 2002. André P. Brink, retorikus par excellence. *Stilet*, 14(2):117-132.
- Vassallo, H. 2023. *Towards a feminist translator studies: Intersectional activism in translation and publishing*. New York: Routledge.
- Venuti, L. 1991. Genealogies of translation theory: Schleiermacher. *TTR*, 4(2):125-150.
- Venuti, L. 1995. *The translator’s invisibility: A history of translation*. New York: Routledge.

- Venuti, L. 1998. *The scandals of translation: Towards an ethics of difference*. New York: Routledge.
- Vermeer, H.J. 2006. *Luhmann's "social systems" theory: Preliminary fragments for a theory of translation*. Berlyn: Frank & Timme.
- Vosloo, F.A. 2007. 'Inhabiting' the translator's *habitus*: Antjie Krog as translator. *Current Writing*, 19(2):72-93.
- Venter, L.S. 1998. Nuwe Brink-roman laat 'n onuitwisbare indruk: Hellevaart Duiwelskloof af tart logika en rede. *Rapport*, 1 November. 18.
- Vermeulen, L. 2003. Aspekte van die prosa van André P. Brink met spesifieke verwysing na *Sandkastele* (1995). Ongepubliseerde magistertesis. Grahamstad: Universiteit van Rhodes.
- Viljoen, H. 2002. Die vloek van Duiwelskloof en ander spekulasies oor identiteit. *Stilet*, 14(2):66-81.
- Viljoen, L. 1995. Re-writing history: André Brink's *An act of terror* and *On the contrary*. *Koers*, 60(4):505-519.
- Viljoen, L. 2002. "Vroeë Kaap meesterlik verbeeld: Leser herken hom in dié 'bloedige geboorte'. *Die Burger*, 20 Mei. 11.
- Viljoen, L. 2005. André P. Brink in gesprek met Louise Viljoen. *Tydskrif vir Letterkunde*, 42(1):160-177.
- Viljoen, L. 2009. Die voë en nate van André P Brink se lewe en werk boeiend tot stand gebring in memoir. [Intyds.] Beskikbaar by: [http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=67071&cat\\_id=202](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=67071&cat_id=202). [Datum afgelaai: 27 Junie 2020.]
- Visagie, A. 2005. *Bidsprinkaan* een van André P Brink se beste romans in jare. [Intyds.] Beskikbaar by: <http://www.oulitnet.co.za/seminaar/bidsprinkaan.asp>. [Datum afgelaai: 10 Oktober 2011.]
- Vogelback, A.L. 1939. The publication and reception of *Huckleberry Finn* in America. *American Literature*, 11(3):260-272.
- Vosloo, F.A. 2010. Om te skryf deur te vertaal en te vertaal deur te skryf: Antjie Krog as skrywer/vertaler. Ongepubliseerde doktorsale verhandeling. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Wade, M. 1986. White South African literature after World War II: English. In: Gérard, A.S. (red.). *European-language writing in Sub-Saharan Africa*. Amsterdam: John Benjamins. 230-250.
- Wall, B. 1991. *The narrator's voice: The dilemma of children's fiction*. Londen: Macmillan.
- Waldner, M. 1981. 2de stryd rondom Kennis het begin. *Die Vaderland*, 16 November. 5.
- Wallmach, K. 2000. "Get them lost just as in the narrow streets of the casbah": metaphors of resistance and subversion in translation. *Hermeneus*, 2:235-258.
- Warnes, C. 2009. *Magical realism and the postcolonial novel: Between faith and irreverence*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

- Wentzel, M. 2011. Brink, André. In: Shaffer, B.W. (red.). *The encyclopedia of twentieth-century fiction*. Londen: Wiley-Blackwell. 989-991.
- Wheatcroft, G. 1982. "A talk with André Brink". *New York Times*, 13 Junie. 14. [Intyds.] Beskikbaar by: <http://www.nytimes.com/1982/06/13/books/a-talk-with-andre-brink.html>. [Datum afgelaai: 17 Januarie 2019.]
- Willemse, H. 2004. André P. Brink: 'n erkenning. *Tydskrif vir Letterkunde*, 41(1):130-133.
- Williams, T.L.1992. History over theology: The case for Pinkie in Greene's *Brighton rock*. *Studies in the Novel*, 24(1):67-77.
- Wilson, R. 2009. The writer's double: Translation, writing and autobiography. *Romance Studies*, 27(3):186-198.
- Woordeboek van die Afrikaanse Taal. S.d. "kop". [Intyds.] Beskikbaar by: <http://www.woordeboek.co.za.ez.sun.ac.za/>. [Datum afgelaai: 23 Mei 2021.]
- Wolf, M. 2007. Introduction. In: Wolf, M.en Fukari, A. (reds.). *Constructing a sociology of translation*. Amsterdam: John Benjamins. 1-36.
- Wolf, M. en Fukari, A. (reds.). 2007. *Constructing a sociology of translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Whyte, C. 2002. Against self-translation. *Translation and Literature*, 11(1):64-71.
- Yu, J. 2017. Translating 'others' as 'us' in *Huckleberry Finn*: dialect, register and the heterogeneity of standard language. *Language and Literature*, 26(1):54-65.
- Zimble, J. 2014. *J.M. Coetzee and the politics of style*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zintl, S. 2004. A search for survivors. *Mail and Guardian*, 4 Junie. [Intyds.] Beskikbaar by: <https://mg.co.za/article/2004-06-04-a-search-for-survivors/>. [Datum afgelaai: 27 Februarie 2021.]

## Addenda

### Addendum A: Brink se romans en novelles

Publikasie-datum	Titel
1958	<i>Die meul teen die hang</i>
1959	<i>Die gebondenes</i>
1960	<i>Eindelose weë</i>
1962	<i>Lobola vir die lewe</i>
1963	<i>Die ambassadeur</i>
1967	<i>The ambassador</i>
1965	<i>Orgie</i>
1967	<i>Miskien nooit</i>
1973	<i>Kennis van die aand</i>
1974	<i>Looking on darkness</i>
1975	<i>'n Oomblik in die wind</i>
1976	<i>An instant in the wind</i>
1978	<i>Gerugte van reën</i>
1978	<i>Rumours of rain</i>
1979	<i>'n Droë wit seisoen</i>
1979	<i>A dry white season</i>
1982	<i>Houd-den-bek</i>
1982	<i>A chain of voices</i>
1984	<i>Die muur van die pes</i>
1985	<i>The wall of the plague</i>
1987	<i>Die eerste lewe van Adamastor</i>
1988	<i>States of emergency</i>
1991	<i>Die kreef raak gewoond daaraan</i>
1991	<i>An act of terror</i>
1993	<i>Inteendeel</i>
1993	<i>The first life of Adamastor</i>
1993	<i>On the contrary</i>
1995	<i>Sandkastele</i>
1996	<i>Imaginings of sand</i>
1998	<i>Duiwelskloof</i>
1998	<i>Devil's valley</i>
2000	<i>Donkermaan</i>
2000	<i>The rights of desire</i>
2002	<i>Anderkant die stilte</i>
2002	<i>The other side of silence</i>
2004	<i>Voor ek vergeet</i>
2004	<i>Before I forget</i>
2005	<i>Bidsprinkaan</i>
2005	<i>Praying mantis</i>
2006	<i>Die blou deur</i>
2006	<i>The blue door</i>
2008	<i>Ander lewens</i>
2008	<i>Other lives</i>
2012	<i>Philida</i>
2012	<i>Philida</i>

**Addendum B: Brink se vertalings**

<b>Datum</b>	<b>Titel van vertaling</b>	<b>Bronteksskrywer</b>	<b>Brontaal</b>	<b>Genre</b>
1962	<i>Reisigers na die groot land</i>	Andre Dhôtel	Frans	Roman
1962	<i>Die wonderhande</i>	Joseph Kessel	Frans	Biografie
1962	<i>Die brug oor die rivier Kwai</i>	Pierre Boulle	Frans	Roman
1962	<i>Nuno, die visserseun</i>	LN Lavolle	Frans	Jeugverhaal
1963	<i>Moderato cantabile</i>	Marguerite Duras	Frans	Roman
1963	<i>Verhale uit Limousin</i>	Léonce Bourliaguet	Frans	Jeugverhaal
1963	<i>Die slapende berg</i>	Léonce Bourliaguet	Frans	Jeugverhaal
1963	<i>Land van die farao 's</i>	Leonard Cottrell	Engels	Geskiedenis
1963	<i>Die bos van Kokelunde</i>	Michel Rouzé	Frans	Jeugverhaal
1963	<i>Die avonture van Huckleberry Finn</i>	Mark Twain	Engels	Roman
1963	<i>Die goue kruis</i>	Paul-Jacques Bonzon	Frans	Engels
1964	<i>Land van die twee riviere</i>	Leonard Cottrell	Engels	Geskiedenis
1964	<i>Volke van Afrika</i>	CM Turnbull	Engels	Geskiedenis
1965	<i>Alice se avonture in Wonderland</i>	Lewis Carroll	Engels	Jeugverhaal
1966	<i>Die mooiste verhale uit die Arabiese Nagte</i>	-	Engels	Jeugverhaal
1966	<i>Die vindingryke ridder Don Quijote de la Mancha</i>	Cervantes	Spaans	Roman
1966	<i>Die swerfling</i>	Colette	Frans	Roman
1966	<i>Ek was Cicero</i>	Elyesa Bazna	Engels	Biografie
1966	<i>Koning Babar</i>	Jean de Brunhoff	Frans	Jeugverhaal
1966	<i>Speurder Maigret</i>	Georges Simenon	Frans	Speurverhaal
1967	<i>Maigret en sy dooie</i>	Georges Simenon	Frans	Speurverhaal
1967	<i>Die eenspaaier</i>	Ester Wier	Engels	Jeugverhaal
1967	<i>Die mooiste sprokies van Moeder Gans</i>	Charles Perrault	Frans	Jeugverhaal
1967	<i>Die eendstert</i>	Graham Greene	Engels	Roman
1967	<i>Mary Poppins in Kersieboomlaan</i>	PL Travers	Engels	Jeugverhaal
1968	<i>Die towenaar se neef</i>	CS Lewis	Engels	Jeugverhaal
1968	<i>Die groot boek oor ons dieremaats (met ander vertalers)</i>	Verskeie	Engels	Jeugverhaal
1968	<i>Koning Arthur en sy ridders van die ronde tafel</i>	Sir Thomas Mallory	Engels	Jeugverhaal
1968	<i>Die kinders van Groenkop</i>	Lucy Boston	Engels	Jeugverhaal
1968	<i>Maigret en die lang derm</i>	Georges Simenon	Frans	Speurverhaal
1968	<i>Bontnek. Die verhaal van 'n duif</i>	Dhan Gopal Mukerji	Engels	Jeugverhaal
1968	<i>Alice deur die spieël</i>	Lewis Carroll	Engels	Jeugverhaal
1968	<i>Die botsende rotse</i>	Ian Serrailier	Engels	Jeugverhaal
1968	<i>Die bul in die doolhof</i>	Ian Serrailier	Engels	Jeugverhaal
1968	<i>Die horing van ivoor</i>	Ian Serrailier	Engels	Jeugverhaal
1968	<i>Die kop van die gorgoon</i>	Ian Serrailier	Engels	Jeugverhaal
1968	<i>Die draai van die skroef</i>	Henry James	Engels	Novella
1969	<i>Die gelukkige prins en ander sprokies</i>	Oscar Wilde	Engels	Sprokie
1969	<i>Maigret en die spook</i>	Georges Simenon	Frans	Speurverhaal
1969	<i>Die gestewelde kat</i>	Charles Perrault	Frans	Jeugverhaal
1969	<i>Die groot golf</i>	Pearl S Buck	Engels	Jeugverhaal
1969	<i>Die nagtegaal</i>	Hans Christiaan Andersen	Engels	Sprokie

1969	<i>Richard III</i>	Shakespeare	Engels	Drama
1970	<i>Die terroriste</i>	Camus	Frans	Drama
1971	<i>Eskoriaal</i>	Michel de Ghelderode	Frans	Drama
1972	<i>Ballerina</i>	Nada Čurčija-Prodanovič	Engels	Jeugverhaal
1973	<i>Jonathan Livingston Seemeeu</i>	Richard Bach	Engels	Novelle
1974	<i>Hedda Gabler</i>	Henrik Ibsen	Engels	Drama
1974	<i>Die wind in die wilgers</i>	Kenneth Grahame	Engels	Jeugverhaal
1975	<i>Die tragedie van Romeo en Juliet</i>	Shakespeare	Engels	Drama
1976	<i>Die seemeeu</i>	Anton Tsjechov	Engels	Drama
1978	<i>Die tierbrigade</i>	Claude Desailly	Frans	Jeugverhaal
1979	<i>Nuwe avonture van die tierbrigade</i>	Claude Desailly	Frans	Jeugverhaal
1980	<i>Die nagtegaal en die roos</i>	Oscar Wilde	Engels	Kortverhaal
1981	<i>Rot op reis</i>	Kenneth Grahame	Engels	Kinderboek
1981	<i>Adam van die pad</i>	Elizabeth Janet Gray	Engels	Jeugverhaal
1983	<i>Klein Duimpie</i>	Charles Perrault	Frans	Jeugverhaal
1987	<i>Die avonture van Alice</i>	Lewis Carroll	Engels	Jeugverhaal
1992	<i>We're not all like that</i>	Jeanne Goosen	Afrikaans	Roman
1993	<i>Die begeleidster</i>	Nina Berberova	Engels	Novelle
1994	<i>Die klein prinsie</i>	Antoine de Saint-Exupéry	Frans	Novelle
2004	<i>Islands</i>	Dan Sleigh	Afrikaans	Roman
2007	<i>Black butterflies: Selected poems</i> (saam met Antjie Krog)	Ingrid Jonker	Afrikaans	Poësie



## Addendum C: Buitetekstuele bronne

Die buitetekstuele bronne wat in hierdie addendum gelys word, verteenwoordig die belangrikste publikasies wat geraadpleeg is ten einde 'n ondersoek na Brink se habitus te onderneem en sy vertaalopvatting te verwoord. In al hierdie bronne is Brink óf die skrywer, óf aan die woord (byvoorbeeld in *onderhoude*), óf sy direkte woorde word in die teks weergegee (soos byvoorbeeld in *André P. Brink en die spel van die liefde*, waar De Kock (2019) uit Brink se dagboeke aanhaal, of in *Vlam in die sneeu* (Galloway 2015), waar Brink se briewe aan Ingrid Jonker weergegee word). Ander navorsing oor Brink se werk wat geraadpleeg is word in die bronnelys ingesluit, asook Brink se ander tekste waarna daar in die loop van die studie verwys is maar wat nie noodwendig sentraal was in die ondersoek na sy habitus en vertaalopvatting nie.

Titel	Bronverwysing
<b>Biografiese en outobiografiese bronne</b>	
<i>'n Vurk in die pad</i>	Brink (2009b)
<i>André P. Brink en die spel van die liefde</i>	De Kock (2019)
<i>Vlam in die sneeu</i>	Galloway (2015)
<b>Onderhoude met Brink</b>	
André P. Brink in gesprek met Abraham de Vries	De Vries (1972)
Encounter with André Brink	Peñalver (2015)
A talk with André Brink	Wheatcroft (1982)
An interview with André Brink	Eder (1980)
André Brink talks to Bahgat Elnadi and Adel Rifaat	Elnadi & Rifaat (1993)
André P. Brink in gesprek met Louise Viljoen	Viljoen (2005)
Interview with André Brink	Swaim (1985)
André P. Brink praat met sy lesers	Brink (2009a)
<b>Vertalersnotas</b>	
Nota van die vertaler (by die vertaling van <i>Huckleberry Finn</i> )	Brink (1963b)
Vertaalnota (by die vertaling van <i>Die avonture van Alice</i> )	Brink (1965)
<b>Brink-publikasies</b>	
Oor seks en religie	Brink (1964b)
<i>Aspekte van die nuwe prosa</i>	Brink (1967a)
<i>Vertelkunde: 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste</i>	Brink (1987)

'n Persoonlike blik op die roman	Brink (1973b)
<i>Mapmakers: Writing in a state of siege</i>	Brink (1983)
<i>Reinventing a continent: Writing and politics in South Africa 1982-1995</i>	Brink (1996)
Interrogating silence: New possibilities faced by South African literature	Brink (1998b)
<i>The novel: Language and narrative from Cervantes to Calvino</i>	Brink (1998c)
English and the Afrikaans writer	Brink (2003)
Kennis van sensuur	Brink (2004)