

T.N&A



TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS
28STE JAARGANG NR. 1 2021

IN&A

Redaksioneel Yves T'Sjoen en Alwyn Roux	1
Die huis van die digter. Daniel Hugo en die poëtiese tradisie Gunther Pakendorf	4
Versmelting van kognitiewe domeine en die vertaling van metafore: Vier verkenings Hein Viljoen	28
Van Hugo tot Hugo: die bemiddeling van Nederlandstalige literatuur in Afrikaanse vertaling Marike Snyman	45
Miriam Van hee in het Afrikaans. Transnasionaal ondersoek naars aktoeren en kritiese beeldvorming Alexander Van de Sijpe	75
Resensie: <i>Kameleon</i> deur Charlotte van den Broeck Vertaler: Daniel Hugo Marni Bonthuys	95
Resensie: <i>Die singende wêreld</i> deur Marc Tritsmans Vertaler: Daniel Hugo Tenita Zinsi Kidelo	100
Resensie: <i>Klinkklaar</i> deur Daniel Hugo Alwyn Roux	104
Insettel: God van die ongelowige Daniel Hugo	106

Foto-erkenning: Marlene Malan
Omslag: Ontwerp deur Christa van Zyl

T.N&A

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS

28STE JAARGANG (2021) 1STE UITGAWE

Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans is 'n geakkrediteerde tydskrif en word uitgegee deur die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek. T.N&A wil die studie van die Nederlandse taal-, letterkunde en kultuur bevorder, ook in sy verhouding tot die Afrikaanse taal- en letterkunde. Daarbenewens wil die tydskrif die Afrikaanse taal- en letterkunde in Nederlandstalige gebiede bevorder. Die tydskrif verskyn twee keer per jaar.

Alhoewel die redaksie kopieregkwessies kontroleer, lê die verantwoordelikheid en aanspreeklikheid in hierdie verband by die outeur(s).

Redakteur: Dr. M. Bonthuys

Mede-redakteur: Mnr. M. Swart

Uitleg: Christa van Zyl

Redigering: Annie Kloppe

Gedruk en gebind deur: V&R Drukkery, Pretoria, Tel: +27 (0)12 333 2462

Redaksie-sekretariaat: Departement Afrikaans/Nederlands, Universiteit van Wes-Kaapland, Privaatsak X17, Bellville, 7535. Tel.: 0219592213. E-pos: mbonthuys@uwc.ac.za.

Inskrywings en betalings:

Die ledegeld bedra:

- R150 per jaar vir binnelandse lede; en R200 per jaar vir buitelandse lede
- Betaal u ledegeld **elektronies** in die bank of oor die internet in,
- naamlik op die volgende rekening:
Banknaam: ABSA
Bankrekeningnommer: 1190 154 676
Taknaam: Ben Swartstraat, Wonderboom-Suid
Takkode: 632005 (nie nodig vir elektroniese betalings nie)
Verwysingsnommer: U van en voorletters (baie belangrik)
 - E-pos die bewys van u betaling saam met die vorm van lidmaatskap aan die SAVN se penningmeester, prof. Adri Breed by Adri.Breed@nwu.ac.za of kobie.dekamper@gmail.com.

Redaksieraad:

W.A.M. Carstens (Noordwes-Universiteit)

J. Dewulf (University of California)

M.E. Meijer Drees (Rijksuniversiteit Groningen)

H.J.G. du Plooy (Noordwes-Universiteit)

H. Ester (Radboud Universiteit Nijmegen)

E. Jansen (Universiteit van Johannesburg,
Universiteit van Amsterdam)

R.S. Kirsner (University of California)

J. Koch (Adam Mickiewicz Universiteit)

Y. T'Sjoen (Universiteit Gent)

H.P. van Coller (Universiteit van die Oranje-Vrystaat,
Noordwes-Universiteit)

J. van der Elst (Noordwes-Universiteit)

W. van Zyl (Universiteit van Wes-Kaapland)

R. Gouws (Universiteit Stellenbosch)

T. Coleman (Universiteit Gent)

D. van Olmen (Lancaster University)

Voor zijn vertalingen uit het Nederlands naar het Afrikaans wordt Daniel Hugo in Zuid-Afrika geprezen. Hij is gelauwerd met de prestigieuze prijs voor vertaling van de Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. De academische onderscheiding viel hem tweemaal na elkaar te beurt, naar aanleiding van de vertaling van Tom Lanoyes *Sprakeloos* respectievelijk Stefan Hertmans' *Oorlog en terpentijn*. Daarnaast is er de institutionele rol van Daniel Hugo als literair criticus, met zijn vele rubrieken voor radio en televisie, de talrijke krantenbijdragen, wetenschappelijke artikelen en het proefschrift over “vernufpoësie” in Afrikaans. Hij geniet waardering voor zijn optredens op literaire festivals als gespreksleider, de betrokkenheid bij de beoordeling van manuscripten als lector en redacteur én als beoordelaar voor literaire prijzen, kortom een veelzijdige netwerkfunctie in het Afrikaanse culturele landschap. De kern van het publieke optreden, Daniel Hugo's literaire postuur, is zonder meer de poëzie, met recent de intussen zeventiende afzonderlijk verschenen bundel *Klinkklaar* (2021).

In dit huldigungsnummer worden enkele functies van de literaire actor besproken: de creatieve literatuurproductie, zowel de vertalingen als de dichtkunst, komt ruim aan bod in vier bijdragen. **Gunther Pakendorf** analyseert retorische figuren, de vormtaal en de schatplichtigheid van Daniel Hugo aan literaire tradities in de poëzie. De jonge Gentse onderzoeker **Alexander Van de Sijpe** richt zijn aandacht op de vertaling van het dichtwerk van Miriam Van hee en situeert het onderzoek op het terrein van de “laterale” transnationale relaties tussen Afrikaans en Nederlands. Ook **Hein Viljoen** legt de klemtoon op vertalingen (Komrij, Kopland, Nolens en Tritsmans) en beschouwt de omgang met de metafoor in de vertaalslag met specifieke aandacht voor de Cognitive Translation Hypothesis. Tot slot heeft vertaalwetenschapper **Marieke Snyman** het omvangrijke corpus met vertalingen overschouwd en komt zij tot enkele opmerkelijke vaststellingen. Hierbij wordt de dominante rol van Daniel Hugo als vertaler uit het Nederlands aan de hand van cijfergegevens gedocumenteerd. Tegelijk biedt zij een receptiestudie aan met teksten in het Afrikaans waarin vertaalproblemen en verdiensten worden aangestipt en becommentarieerd. Daarnaast is ook een persoonlijke tekst van de gevierde schrijver opgenomen, alsook recensies van recente publicaties.

Hiermee is niet alles gezegd, integendeel. Gezien Hugo's prominente bemiddelende rol als vertaler en promotor van Nederlandstalige literatuur, met

de vermelde academische onderscheidingen, is het tijd dat ook in de Lage Landen de vele verdiensten van Daniel Hugo worden bekroond.

Niet alleen werk van Hertmans en Lanoye is inmiddels in Afrikaans beschikbaar, van Lanoye zelfs vier vertalingen van de hand van Daniel Hugo (*Slagterseun met 'n brillettjie*, *Kartondose*, *Gelukkige slawe* en *Sprakeloos*). Daarnaast staan op het indrukwekkend palmares fictie (poëzie en proza), non-fictie en kinder- en jeugdliteratuur, in totaal meer dan zestig titels. Dat Daniel Hugo een brugfunctie bekleedt als bemiddelaar tussen taal- en cultuurgebieden, tussen de literaturen van het Nederlands en het Afrikaans, staat zoals gezegd buiten kijf. Hij heeft daarnaast ook uit het Engels vertaald.

Naast bundels van of bloemlezingen uit het werk van Nederlandstalige dichters, met werk van onder vele anderen Herman de Coninck (twee bundels), de door Hugo bewonderde Gerrit Komrij, Rutger Kopland, Alfred Schaffer, Charlotte van den Broeck en Miriam Van hee, heeft Daniel Hugo ook losse gedichten vertaald die verspreid zijn gepubliceerd in tijdschriften en op weblogs. In *Vers & Kapittel*, een keuze uit beschouwende stukken die in een periode van veertig jaar zijn verschenen in opstellenbundels, kranten en tijdschriften, gaat de vertaler nader in op particuliere vertaalstrategieën, zoals syntactische, semantische en compositorische kwesties, die alles met het vertalen van poëzie en literatuur in het algemeen te maken hebben. Momenteel werkt de auteur aan een tweede deel van *Vers & Kapittel*.

Daniel Hugo heeft zijn meesterproef geleverd met de vertaling in 2020 van Hugo Claus' magnum opus *Het verdriet van België*. Wanneer wij spreken over de intermediaire rol van culturele actoren en instituties in het gesprek over literatuur tussen taalgebieden kan voor de afgelopen decennia de rol van Daniel Hugo in de interactie tussen Afrikaans en Nederlands niet worden geringschat. Het spreekt voor zich dat vertalers een particuliere rol vertolken in het transnationale of interculturele vertoog over literatuur. Niet alleen de activiteiten van vertalers in het complexe proces van cultuurtransfers komen in dit nummer uitgebreid aan bod. Ook de postuur van deze creatieve schrijver, met naast vertalingen (die we ook rekenen tot de creatieve productie) een omvangrijk lyrisch oeuvre, krijgt de nodige ruimte in het huldenummer.

Het prestige dat hij geniet in het Afrikaans, draagt er aanzienlijk toe bij dat literaire teksten van Nederlandstalige schrijvers in Zuid-Afrika bekend raken en dat zij het onderwerp zijn van de academische en journalistieke literatuurkritiek in het Afrikaans. De naam van de vertaler, dichter en recensent, in een vorig leven ook letterkundig onderzoeker en landelijk bekende radiostem, vestigt met een ongeziene generositeit en zelfdiscipline de aandacht van lezers en critici in Zuid-Afrika op het werk van Nederlandse en Vlaamse auteurs. Dit is een fundamenteel

aspect van Daniel Hugo's publieke optreden in het literatuurbedrijf, of zoals hij zelf in alle bescheidenheid beweert louter "om den brode". De dichtkunst is het andere fundament van het schrijverschap dat hier de nodige aandacht krijgt. De institutionele rollen die we samenvattend en zonder twijfel reducerend voorstellen – er valt beslist meer over te zeggen – haken in elkaar en kunnen kortom niet onafhankelijk van elkaar worden beschouwd. De gebundelde opstellen werpen een blik op en laten noodgedwongen maar een glimp zien van een prismatische literaire postuur.

Universiteit Gent/Universiteit Stellenbosch en Universiteit van Suid-Afrika

Die huis van die digter. Daniel Hugo en die poëtiese tradisie

Gunther Pakendorf

The house of the poet. Daniel Hugo and the poetic tradition

This tribute to Daniel Hugo proceeds from a discussion of various types of imagery and poetic techniques. Attention is given in particular to the antithetical nature and mood found in rhetorical figures, like the conceit, and in tropes from 17th century poetics to which Hugo's style is clearly related, as well as forms such as the epigram and the sonnet, which he commands with great competence. A playful approach, with its characteristic attitude of wit, in both senses of the word, and a mastery of unusual combinations in his imagery are features of his poetry. His most recent volume is a compilation of his verse selected by himself and treated in this article as representative of many aspects of his extensive oeuvre, with a particular focus on the intertextual dialogue with poets and poetry, past and present, as well as Hugo's metapoetic approach to his craft.

dis 'n werk van louter woorde dié
(Hugo, 2018: 10)

In die huis van my Vader is daar baie wonings.
(Joh. 14: 2)

1. Inleiding

Daniel Hugo het in die veertig jaar van sy literêre lewe tot dusver 'n baie groot verskeidenheid tekste geproduseer, waaronder veertien digbundels, ontelbare vertalings, opstelle, resensies en openbare lesings, asook 'n menigte radioprogramme. Om in 'n waarderende opstel reg te laat geskied aan hierdie uiteenlopende en veelvuldige produksie sou 'n Hercules lank genoeg besig hou, 'n taak wat boonop gedurig gevaar sou loop om in 'n moeras van oppervlakkigheid vas te val. Vir diegene wat in detailsnuffelary belangstel, is daar buitendien reeds verskeie betroubare oorsigtelike verslae van sy werk. Hierdie artikel konsentreer dus vanuit 'n ander invalshoek op hoofsaaklik een digbundel; dit is, tydens die voltooiing van hierdie artikel, sy jongste publikasie en het tewens die voordeel dat dit 'n keur uit eie werk van oor 'n aantal dekades is en dus volgens eie oordeel as redelik verteenwoordigend van sy oeuvre gesien kan word. Die fokus val in wese op twee aspekte van sy verskuns: sy beeldspraak en die gesprek met digters en digkuns wat sy werk voed én deurdring. Sy kundigheid op die gebied van die

literêre tradisie, sy wye belesenheid en sy tegniese vakmanskap het dit voorts – en hopelik ter verheldering van sy poësie – nodig gemaak om van die elemente van beeld en vers apart en in groter besonderhede uiteen te sit. Die titel van die artikel wil ook met die metafoor van die huis die ryk poëtiese tradisie en verwysingsraamwerk aanmerk wat so ’n kenmerkende aspek van Daniel Hugo se verskuns is en waaraan hierdie artikel besondere aandag skenk.

2. Die tweevoudige wese van die taal

Daar is oor die eeue heen baie besin oor die wese en waarde van die metafoor in die literatuur. Dit word as die mees poëtiese van die retoriese of stylfigure beskryf. Die uitgangspunt van die meeste teoretiese betragtings is op die Romeinse denker en retorikus Quintilianus (ca. 35-95 n.C.) se lees geskoei¹ wat vroeg reeds na die wese van die metafoor as ’n verkorte vergelyking verwys. Die *HAT* se bondige definisie (2005: 713; o.w. ‘metafoor’) beskryf dit as ’n “[o]ordragtelike, figuurlike uitdrukking wat op ’n vergelyking, [en] ooreenkoms berus, die beeld in die plek van die eintlike voorstelling plaas, of die ooreenkoms tussen twee vergeleke voorwerpe suggereer; gebruik van ’n woord in ’n ongewone betekenis op grond van ’n vergelyking”. Die gemeenskaplike element van ooreenkoms in die vergelyking tussen die twee dele staan bekend as die ‘tertium comparationis’. Vir die taalwetenskaplike Lewandowski (1976: 448; o.w. ‘Metapher’) is laasgenoemde van grondliggende betekenis vir die metafoor, wat hy definieer as die:

[v]ervanging van een uitdrukking deur ’n ander, wat met laasgenoemde minstens een semantiese eienskap gemeensaam het. Konstitutief vir die metafoor is die *tertium comparationis*, oordrag op grond van ooreenskomsrelasies tussen die primêre en sekondêre betekendes [Duits: ‘Signifikat’; Frans: ‘signifié’], wat hul oorsaak in ooreenskomsrelasies tussen die denotate kan hê.

Hy voeg by dat metaforisering die betekenisomvang van ’n woord kan verbreed en sy ekspressiewe waarde kan verstewig.

In sy bekende opstel oor die tweevoudige wese van die taal gaan die strukturalis Roman Jakobson van Ferdinand de Saussure se voorstelling uit die jaar 1915 van die binêre grondslag van die taal uit en kom tot die apodiktiese uitspraak dat elke teken en samehangende uiting deur taal van twee operasies afhang, wat hy seleksie en kombinasie noem.² Hierdie twee operasies funksioneer op die twee “asse” wat reeds deur Saussure onderskeidelik as die paradigmatische en sintagmatiese vlak geïdentifiseer is, waar daar op die eerste, paradigmatische of ook vertikale, vlak toepaslike elemente uit die beskikbare ‘voorraad’ materiaal

uitgesoek en op laasgenoemde, oftewel sintagmatiese of horisontale vlak, lineêr met ander elemente verbind word. Daardeur ontstaan die sin as die mees basiese, geslote kommunikatiewe uiting. Of, volgens Heilna du Plooy se verduideliking (1992: 368; kyk ook Pereira, 1992: 22-25):

Die seleksie geskied op grond van ekwivalensie, gelykheid en ongelykheid, sinonimie en antinomie, en die kombinasie, die opbou van 'n lineêre reeks, is gebaseer op kontinuïteit. Deur so te selekteer dat die reeks in kombinasie meer word as die draer van die primêre semantiese of grammatikale waardes, deur as't ware die ekwivalensiemoontlikhede uit te buit ter wille van relevering van o.m. die taal self, word 'n taaluiting poëties van aard. [...] Die ekwivalensie word so verhef tot die bepalende prinsipe by die opbou van die lineêre reeks.

Een van die logiese konsekwensies hiervan is dat beide hierdie operasies onderhewig is aan die reëls en konvensies van wat as 'normale' kommunikatiewe spraak aangevoel en aanvaar word. Daardeur word die vryheid van die 'normale' taalgebruiker redelik sterk beperk; waar hierdie perke te ver oorskry word, ontstaan "onsin" of "kinderlike gebrabbel". Interessant genoeg is dit juis 'n kenmerk van wat as poëtiese vryheid bekend staan dat die digter innoverende en verrassende beelde of woordkombinasies mag aanwend wat gevaarlik na aan die grens van aanvaarde konvensies beweeg of dit ook by tye wel oorskry, soos in die Surrealisme byvoorbeeld of in die Dadaïsme, of ook in die skynbaar onsinnige of absurde verse van digters soos Lewis Carroll, Edward Lear of Christian Morgenstern. Aangesien daar op die paradigmatische as 'n keuse uitgevoer word, deurdat die spreker gepaste elemente uit die gegewe paradigma moet kies, of dit nou grammaties of logies van aard is, is daar wel 'n mate van vryheid ter sprake. En dit is juis hierdie vryheid wat die totstandkoming van metafore moontlik maak. Op die vertikale of sintagmatiese as word die gegewe bloot in die 'korrekte' of aanvaarde volgorde volgens sintaktiese reëls aan mekaar geskakel, alhoewel daar ook hier 'n – geringe – mate van vryheid bestaan.

Volgens Jakobson (1996:168) word elke taalhandeling, in gesproke of geskrewe vorm van kommunikasie, deur albei hierdie twee operasies bepaal wat sodoende die term "dubbele" of "tweevoudige wese" van die taal regverdig. Hulle is dus gesamentlik 'n voorvereiste vir 'n behoorlike funksionering van die suksesvolle oordrag van 'n 'boodskap' van watter aard ook al, mits beide die sender én die ontvanger van die boodskap met die kodes van die sisteem vertrou is. Jakobson (1996:168) onderskei tussen metaforiese en metonimiese prosesse, wat egter albei in 'n 'normale' gespreksituasie gedurig geaktiveer word, 'n operasie wat in die geval van moedertaalsprekers natuurlik nie bewustelik gebeur nie. Tog, voeg hy by, sal 'n oplettende waarnemer agterkom dat, na gelang van "die invloed van

kultuur, persoonlikheid en styl”, óf die een óf die ander modus sterker na vore sal tree (Jakobson, 1996: 168). Waar ’n spreker die kodes nie volledig onder beheer het nie en hy/sy hulle dus eensydig of onvolkome aktiveer, praat ’n mens van afwykende spraakvermoë wat as afasie bekend is, wat die woordeboek definieer as “[o]nvermoë om te praat; totale gemis van die woordevermoë” (*HAT*, 2005: 18; o.w. ‘afasie’). Die ‘metaforiese’ modus gee voorkeur aan die “ooreenkomsrelasies” (‘Similaritätsoperationen’), terwyl die ‘metonimiese manier’ “aangrensende relasies” (‘Kontiguitätsoperationen’) verkies. Jakobson se gevolgtrekking is dat ’n mens uit die manier hoe ’n persoon hierdie twee operasies uitvoer en watter een voorkeur geniet, sy individuele, persoonlike styl en taalgebruik kan aflei.

Hierdie insig kan dan ook op literêre segswyses en style toegepas word. Individuele skrywers en digters verkies die een bo die ander, terwyl hele stylrigtings en periodes in die literatuurgeskiedenis óf na die een rigting óf na die ander oorhel. Die meer poëtiese gerigte periodes soos die Romantiek of die Simbolisme van die laat negentiende eeu word hiervolgens deur ’n dominante metaforiese segging gekenmerk, terwyl die Realisme eerder metonimiese prosesse verkies (Jakobson, 1996: 169). Dieselfde geld ook vir sekere genres: poëtiese spraak, die liriese gedig, is sterker metafories van aard, terwyl ’n verhalende teks eerder as metonimies getipeer kan word.

Die metonimiese operasie skakel dus elemente op die lineêre vlak aanmekaar om sodoende ’n sinvolle eenheid en samevoeging (= ‘sintagma’) te bewerkstellig. Jakobson gebruik die voorbeeld van die Russiese skrywer Gleb Iwanowitsj Uspenski wat in sy later jare ’n soort gesplete persoonlikheid ontwikkel het wat tot sy onvermoë gelei het om twee simbole vir dieselfde voorwerp te gebruik, sodat hy byvoorbeeld sy eie voorname Gleb en Iwanowitsj as die name van twee verskillende persone begin beskou het. Hierdie “afatiese steuring” het tot die skrywer se sterk neiging tot metonimie en veral sinekdogee in sy prosastyl aanleiding gegee, met die gevolg dat sy beskrywings dikwels só ’n groot aantal onverbonde dele bevat “dat die leser deur die hoeveelheid besonderhede [...] feitlik verdruk word en nie in staat gestel word om die geheel te begryp nie en die doel van die uitbeelding [in die teks] sodoende gemis word” (Jakobson, 1996: 172). Daarteenoor verbind die metafoor twee dinge met mekaar wat nie normaalweg by mekaar hoort nie om daardeur die derde komponent, die eintlike, nuwe betekenis, voort te bring. Terwyl die metafoor dus op ’n kunsmatige (mentale, of verstandelike) konstruksie neerkom, is die metonimiese operasie volgens Lewandowski (1976:450) die vervanging van een uitdrukking deur ’n ander wat in ’n reële verhouding tot die eersgenoemde staan, met ander woorde met betrekking tot kousaliteit, ruimte of tyd; dis ’n “betekenisoordrag op grond van werklik bestaande verbande tussen betekenisse” (Schippan, aangehaal deur Lewandowski, 1976: 450).

3. “beelde alleen verras”

Dit spreek eintlik vanself dat hierdie twee rigtings van taal selde of nooit eensydig of in isolasie optree nie, om die waarheid te sê, hulle is ingebed in die groter geheel van die simboliese kode of, om die meer konvensionele term te gebruik, die beeldspraak van ’n teks. Pereira (1992: 23) haal dan ook Lorna Sage se uitspraak aan wat beklemtoon “dat die term ‘beeld’, afgesien van die beperkende visuele konnotasie, gebruik kan word vir haas enige troep of poëtiese effek wat die idees, emosies en gesindhede in ’n gedig ‘dra’ of daaraan sintuiglike vorm gee”.

Ook die struktuur van die simbool, wat uiteraard in verskillende kulturele manifestasies aanwesig is, is op ’n tweeledige voorstelling gebaseer, soos die Griekse woord ‘symbalein’, “om bymekaar te bring, of saam te gooi”, reeds suggereer, waaruit die vroeë betekenis van “’n teken van herkenning en dus ooreenkomst tussen vriende of verdragsvennote” ook ontstaan het (vergelyk Von Wilpert, 1969: 753-755; o.w. ‘symbol’). Volgens Von Wilpert (1969: 753) is die simbool in die letterkunde “’n sintuiglik gegewe en tasbare, beeldkrachtige teken wat na iets buite sigself as ’n openbaring verwys, voorstellend en verklarend, na ’n hoër, abstrakte terrein”. Hierdie enigszins swaarwigtige en pseudo-metafisiese definisie is kennelik aan die Idealisme van die agttiende eeu ontleen, tog herken ’n mens ook hier die dubbele aard van simboliese spraak met sy basis in ’n konkrete pragmatiese werklikheid wat deur middel van die beeld getransendeer word.

Gero von Wilpert (1969: 480) se stelling dat die metafoor die mees poëtiese van die retoriese of stylfigure is, vind ’n weerklank in die sterk voorkeur vir beeldspraak in Daniel Hugo se digterlike oeuvre sodat sy uitspraak “beelde alleen verras, klank is geyk” (Hugo, 1991: 24) onmiskenbaar as ’n persoonlike poëtologiese credo in’t kleinleë aandoen. Hugo se gebruik van die metafoor is dan ook, benewens sy vernuftige beheer van die kort, gebonde vers, sy besinning oor die skryfdaad, of sy afhanklikheid van die literêre tradisie³ een van die kenmerke van hierdie digter se poësie wat gereeld in kommentaar op sy werk (vergelyk byvoorbeeld Kannemeyer, 2005: 522-530; Anoniem, 2020; Terblanche, 2020) uitgelig word. Waar Kannemeyer (2005: 523) noem dat “Hugo se verse beïndruk deur die oorspronklikheid wat beeldspraak betref, die vermoë om disparate dinge bymekaar te bring, die netjiese sluiting en deurkomponering van beelde, die intellektuele tug en die fyn woordgebruik” gee hy daarby as’t ware ’n bondige kortlys van dié digter se uitstaande poëtiese tegniek(e). Hierdie karakterisering verdien om samehangend en vanuit ’n ander hoek van naderby bekyk te word.

In menige opsig verteenwoordig Daniel Hugo die ideaal uit die Hellenistiese periode van die antieke letterkunde (tot ongeveer die eerste eeu v.C.), naamlik

dié van die ‘poeta doctus’, oftewel die geleerde digter.⁴ Dit is sekerlik nie toevallig dat hy sy doktrale proefskrif aan hierdie onderwerp wy nie: “Die digter en sy middele: ’n Ondersoek na die vernufpoësie in Afrikaans” (Universiteit van die Oranje-Vrystaat, 1989; kyk Wikipedia 2020). In sy kreatiewe werk sluit hy daarmee aan by aspekte van die sewentiende- en agttiende-eeuse Europese kuns en literatuur en word wellik self die belangrikste verteenwoordiger van die vernufpoësie in die hedendaagse Afrikaanse letterkunde, of, soos H.J. Schutte (1992: 143) dit stel (kursief in die oorspronklike): “Van die jonger Afrikaanse digters wat rondom die tagtigerjare gedebuteer het, is Daniel Hugo sekerlik dié digter wie se oeuvre in die teken van *geestigheid* staan.” Ons het hier te make met die breë beweging in die Europese kultuur tussen die Renaissance en die Romantiek wat onderskeidelik as Barok, Maniërisme, Gongorisme, Eufuïsme en, in die Britse geval, as metafisiese digkuns (van die sogenaamde ‘metaphysical poets’) bekend staan.

Volgens N.W. Visser (1992: 287) is die “sentrale stilistiese kenmerk” van laasgenoemde rigting die sogenaamde ‘conceit’ (ook ‘concepto’ of ‘conchetto’) of vergesogte vergelyking, wat “’n verrassende analogie tussen ongelyksoortige dinge of toestande” wil teweegbring, of, in die bekende definisie van T.S. Eliot (1958: 16) met verwysing na die gedigte van John Donne: “In the verse of Donne the thought is sometimes overingenious and perverse, but the language is always pure and simple. The conceit itself is primarily an eccentricity of imagery, the far-fetched association of the dissimilar, or the overelaboration of one metaphor or simile [...]”. Ons vind dit ook in die ‘conceptismo’ wat volgens Anna-Marie Bisschoff (1992a: 61) in die sewentiende eeuse Spaanse prosa voorkom, met kenmerkende stilistiese eienskappe soos “vernuftige woordspelings, die weglating van dele van sinne, onverwagte, kort teenstellings, vergelykings, vergesogte metafore en toespelings”. Kannemeyer se tipering van die grondslag van Hugo se beeldvorming as “die vermoë om disparate dinge bymekaar te bring” verwys in wese na niks anders as hierdie tegniek nie.

Volgens H.J. Schutte (1992: 141) vorm ’n dubbele siening ook hier die basis van die intellektuele, geestige spel:

Die volgende verklaring wat WATIII van *geestigheid* gee: ‘bedeel met die gawe om ’n onverwagte ooreenkoms raak te sien tussen ideë wat nie gewoonlik verbind word nie en die vermoë om dit in oorspronklike, sprankelende styl kernagtig uit druk’, lig die tweeledige aard van *geestigheid* uit: as siening en segging wat as ’n eenheid saam bestaan. Uiteenlopende sake word naas mekaar geplaas op die grondslag van ’n ooreenkoms [...] wat ontdek kan word, waardeur ’n verband tussen die sake gesien word, en vandaar die treffende segging. [kursief in die oorspronklike]

Die woord ‘geestigheid’ oftewel ‘gevatheid’, is in Engels bekend as ‘wit’, met sy dubbele betekenis van vernuf én humor, ’n kenmerk van die sewentiende-eeuse kuns en ook baie opvallend aanwesig in Daniel Hugo se verse. Interessant genoeg het Hugo ook as literatuurwetenskaplike besondere aandag aan hierdie benadering gegee, onder meer in sy hoedanigheid as redakteur van ’n bundel ‘ligte’ verse (Hugo, 1988), met ’n kundige inleiding. Sy gedenklesing oor Van Wyk Louw handel ook oor hierdie onderwerp: “N.P. van Wyk Louw en die geestige vers in *Tristia*” (2011). Verder is hy verantwoordelik vir die lemma “Speelse poësie” in die vakwoordeboek *Literêre terme en teorieë* (Hugo, 1992: 500), waar hy trouens speelse poësie teenoor geestige verse afbaken, met die onderskeiding dat laasgenoemde nie komies hoef te wees nie, speelse gedigte egter wel. Hy voeg by: “*Speelse poësie* op sy beste is meer as net ’n grappie op rym. Dit is juis die vernuftige hantering van die rym (of ander verstegnieke) wat die komiese effek bewerkstellig.” (Hugo, 1992: 500; kursief in die oorspronklike). In ’n speelse sonnet in sy onlangse bundel *openbare domein* dryf hy dan spot met homself oor sy skynbare dilemma met betrekking tot die terme “vernufdig” en “speels” (“Shoptalk”; Hugo 2018: 50).

’n Voorbeeld van ’n speelse gedig uit die ouer Afrikaanse poësie is die alombekende “Muskietejag” van A.D. Keet, waar dit egter meer is as net die vernuftige hantering van die rym of ander tegnieke waardeur die komiese indruk geskep word, alhoewel die verbinding van “sterwe” met “van der Merwe” of ook “grasie” met “nasie” – veral met verwysing na ’n muskiet – kennelik tot die effek bydra. Keet se gedig werk veral vernufdig met ’n ongewone vermenging van teenstellings, byvoorbeeld in die kontras tussen die verhewe register en die alledaagse taal waarmee die insek soos ’n opponent in ’n stryery aangespreek word (“ek sal jou kry”; “vervloekte gonsery”), die lagwekkende situasie waar die spreker homself beleefd aan ’n muskiet voorstel, en oor die algemeen die antropomorfisme in die verwysing na die muskiet se “kinders” wat kranse na sy begrafnis kan bring. Verder is daar die onvanpaste pseudo-wetenskaplike “malaria” wat dan boonop met die taal van die (Italiaanse) opera (“aria”) geassosieer word. Op hierdie welbekende vers vir jonger lesers antwoord Daniel Hugo (2020: 62-63) in ’n onlangse gedig met ’n speelse en humoristiese variasie soos volg:

Slaaploos op Prins Albert

Vir A.D. Keet

die hond poep, die muskiete zoem
hierdie nag is vir my gedoem –

wyl my vrou raaisels ontsluit
in ’n boek van Deon Meyer

probeer ek met rymelary
die donkerste ure omkry

maar ek mis die talent
van daardie Vrystaat-vent

wat so raak en vaardig
klinkende reëls kon dig:

“verwekker van malaria
sing maar jou laaste aria”

verbete byt ek op my duim
tot woorde om my lippe skuim:

“verwekker van hierdie walm
poep maar jou laaste psalm

zoemer uit die diepste donker
geniet jou finale flonker

in die leeslamp se lig
want hier gaan dit eindig”

radeloos duur die nag
terwyl ek op ryme jag

Hugo se parodie speel ook met gemengde registers en verbluffende, selfs kras teenoorstellings (“poep” en “psalm”). Dit is egter duidelik minder ’n geslaagde spotgedig oor ’n lastige plaag soos by Keet as ’n speels-ironiese kommentaar op die amp en ambag van die digter. Dis ’n intertekstuele gesprek, weliswaar in ligte luim, met ’n gedig – én sy skepper, die “Vrystaat-vent” – maar ook (metonimies dan) implisiet met die ouer Afrikaanse digkuns van bykans ’n eeu gelede. Die ek-persona se vrou lees ’n eietydse Afrikaanse speurverhaal wat sy probeer ontsyfer, hy self is ’n digter; hulle is dus albei by die skryf en lees van tekste betrokke, sý hermeneuties, hý kreatief. Maar al wat hy blykbaar (vanweë sy gebrekkige talent) kan regkry, is blote rymelary, byna soos die muskiet, ’n poeët uit die insektewêreld, wat egter met sy “zoemery” darem ’n “psalm” tot stand kan bring.

Die laaste koeplet voltooi die selfspot met 'n slim verwysing na Keet se titel: net so irriterend en onsuksesvol as die spreker by Keet met sy muskietejag is, is Hugo se poëtiese ek skynbaar 'n blote rymejagter.

Hugo (1992: 501) noem die limeriek “'n rasegte verteenwoordiger van die speelse digkuns” en maak die stelling dat speelse verse die beste slaag wanneer daar “'n spelelement t.o.v. die taal of poëtiese vorm aanwesig is”. Die limeriek speel byvoorbeeld graag met die rymwoord. Hierdie opmerkings getuig nie net van Hugo se kennis en insig in hierdie verssoort nie, maar is tewens 'n bruikbare, beknopte katalogus as't ware van sy voorkeure met betrekking tot styl en tegniek in sy eie poësie.

Ander stylrigtings van hoofsaaklik die sewentiende-eeuse kuns en letterkunde toon verwante kenmerke, byvoorbeeld die Maniërisme met sy betekenis van “indrukwekkend en onderskeidend en met die vermoë om afsonderlike elemente van skoonheid tot 'n geheel saam te voeg” (Bisschoff, 1992c: 282), of die minder bekende Eufuïsme met sy voorkeur vir “gebalanseerde sinskonstruksies, alliterasies, uitgesponne vergelykings, metafore, teenstellings, retoriese vrae en beelde, vernuftige woordspelings [...]” (Bisschoff, 1992b: 109). Samevattend kan 'n mens hier by al die genoemde bewegings en rigtings van 'n streng vormbewussyn en beheer van die tradisionele generiese voorstellings en prosodiese voorskrifte praat, met 'n duidelike voorliefde vir sekere retoriese tegnieke, strukture en beelde. Rocco Montano (1967: 60) gee 'n beknopte maar treffende definisie van die wese van die heersende kunsoopvatting en -beoefening van hierdie tydperk, wat hy “the essence of the Baroque” noem: “The working of the intellect, the ability to discover hidden or unsuspected perspectives of reality and to express them through new, subtle, shocking inventions were the essential trends of the movement.”

In Hugo se poësie kom die leser telkemale presies hierdie benadering teë, soos in die volgende vernuftige gedig (“Ontvlugting”; in Hugo, 2020: 28):

Ontvlugting

ek stap graag – dronk van osoon –
 tot by Driankerbaai
 die strandjie is steeds besaai
 met uitklotsels van die see:
 rioolreste lê hier
 mosselskulpe, robwerwels, wier
 'n gestolde stink inkvis
 en van tyd tot tyd – doodnugter –
 die lyk van 'n digter

Dis 'n fyn gekomponeerde stukkie poësie hierdie: drie aanmekaargerygde tersines met die deurgaande rymskema abb cdd eff, mooi afgerond deur die semantiese spieëleffek: “dronk van osoon” (reël 1) en “doodnugter” (reël 8), waar die teenoorstelling “dronk” versus “doodnugter” begelei word deur die herhaling van die lang o-klank (“osoon”, “doodnugter”). Die intensiteitsvoorsetsel “dood-“ wat soveel beteken as “heeltemal”, verkry hier as gevolg van die konteks 'n ander, wrange newebetekenis: die nugterheid en kilheid van die dood. Die gedig maak haas onopmerklik gebruik van alliterasie (s-klanke in “die strandjie is steeds besaai”; die letter ‘w’ in “robwerwels, wier”; ‘r’ in “rioolreste lê hier”) asook beide die st-klank en die i-rym in “'n gestolde stink inkvis”.

Die gedig bestaan uit 'n skynbaar ononderbroke volsin wat, tesame met die afwesigheid van leestekens en die gebruik van enjambement, 'n kombinasie van 'n vloeiende beweging met kort pouses suggereer. Struktureel volg die gedig ook uiterlik hierdie beweging van die strandwandeling van die ek en vervolgens 'n opnoeming van wat hy sien: van reël 5 tot 7 word vyf dinge genoem, wat almal tot die uitskot, afval of oorblyfsels behoort van wat alles in die see rondgespoel en -gedobber het en nou hier die strand besoedel: rioolreste, mosselskulpe, robwerwels, wier, 'n dooie inkvis. Dis alles dinge met erg pejoratiewe konnotasies wat boonop 'n onordelike indruk laat (“besaai”), terwyl die neologisme “uitklotsels” 'n sinestetiese kombinasie weergee van die gedruis (geklots) van die branding, die beweging van die getye en die uitgeworpenheid van wat ongesien in die see ronddryf. Nadat al hierdie onwelriekende en afstootlike dinge opgenoem word, verskyn die knaleffek in die laaste reël, boonop voorafgegaan deur die noem van die dood. Die “new, subtle, shocking inventions” waarna Rocco Montano hierbo verwys, is hier duidelik aanvoelbaar in die verrassende, onthutsende en inderdaad skokkende, teenoorstelling van die gemors en ontbindende voorwerpe wat in die see ronddryf, met 'n lyk, nie net van enige mens nie, maar dié van 'n digter.

Die siening van die gedig sluit aan by die sogenaamde estetika van die lelike, of dan afstootlike, wat na aanleiding van die studie *Die Ästhetik des Häßlichen* (gepubliseer in 1853) deur Karl Rosenkranz, asook onder die invloed van Nietzsche se nihilisme sterk aanklank gevind het in die Europese Modernisme tussen 1890 en om en by 1930, veral in die literatuur en kuns van die Duitse Ekspressionisme van ongeveer 1910 tot 1925 (vergelyk Sheppard, 1976). Dis in die eerste plek Gottfried Benn (1886-1956) met byvoorbeeld sy digbundel *Morgue* (1912) wat onderwerpe wat gewoonlik walging en afkeer veroorsaak – soos siekte, verval, liggaamlike uitskeidings, kadawers – in esteties-literêre taal aan bod bring (die invloed van die Franse Symboliste, Baudelaire by name, is onmiskenbaar). Hierdie blik op die ‘lewe’ is kennelik ook 'n reaksie op die effek van industrialisering en die grootstad, 'n fundamentele bron van die kuns van die

Modernisme. Richard Sheppard (1976: 383) beskryf die poësie van die Duitse Ekspressionisme byvoorbeeld as “a modern poetry of urban life, of warfare, of visionary and radical politics, depicting [...] the city as a place of madness and disinheritance”.

Of Hugo met die woord “inkvis” skuins na die skryfdaad wil verwys, is ’n sterk moontlikheid, want by nadere betragting is hierdie gedig gebaseer op ’n aantal versweë toespelings van ’n metapoëtiese aard, waardeur sy volle en dieper betekenis eers openbaar word. Die “lyk van ’n digter” wat by Drieankerbaai uitgespoel het, is naamlik ’n onmiskenbare verwysing na die digteres Ingrid Jonker wat op 19 Julie 1965 daar verdrink het. Die titel van Jonker se debuutbundel van 1956 is *Ontvlugting* en verwys na die gedig met dieselfde titel wat tot haar bekendste tekste behoort. Die laaste twee reëls lui: “My lyk lê uitgespoel in wier en gras / op al die plekke waar ons eenmaal was” (in: Opperman, 1986: 451). Die semantiese veld wat hier ter sprake is, kom trouens ook elders by Jonker (in die gedig “Swanger vrou”; Opperman, 1986: 452) voor, vergelyk byvoorbeeld die enerse beeld met egter ’n heel ander strekking – wat weliswaar nie minder skokkend is nie:

Nóg singend vliesrooi ons bloedlied,
 ek en my gister,
 my gister hang onder my hart,
 my kalkoentjie, my wiegende wêreld,
 en my hart wat sing soos ’n besie,
 my besie-hart sing soos ’n besie;
 maar riool o riool,
 my nageslag lê in die water

Die metapoëtiese tema het hier egter nog ’n bykomstige dimensie, deurdat Daniel Hugo die metafoor in die slotreëls van Jonker se “Ontvlugting” oorneem, nie as ’n beeld van vertwyfeling, ontheemding en onstilbare “smart [wat] in jou volmaaktheid vind” soos dit by Jonker – hier in reël 10 van haar gedig – voorkom nie, maar as beeldmateriaal vir sy eie “ontvlugting”. Sodoende word Hugo se vers ’n kommentaar op Jonker se beeldspraak én haar gevangenskap in ’n bepaalde eksistensiële nood, wat tewens des te sterker is omdat haar gedig die sentrale beelde (byvoorbeeld “Valkenburg” of “Gordonsbaai”, “hond” of “seevoël”)⁵ en dus die oorsaak en aard van die ontvlugting nie presiseer nie. Hugo se titel het dus ’n sterk, miskien uitsluitlike, referensiële funksie, deurdat die betekenis van sý “ontvlugting” ook duister bly. Dit bied sodoende ’n ontnugterende (of dalk eerder ontnugterde) blik op die motief van “die lied van ’n meisie in haar liefde

verlaat”, trouens, op beide die geykte voorstelling van romantiese liefde én sy verwerking in die digkuns.

Hierdie wesenlik serebrale beheer oor die digter se materiaal, ’n prominente aspek van Daniel Hugo se digkuns, is ook in die tektoniese bou van sy gedigte en tewens in sy beoefening van die hegte en bondige korter vers aanwesig. ’n Blik op die epigram kan dien om hierdie punt toe te lig. Die epigram het baie vroeg reeds in die antieke Griekse digkuns opgeduik as ’n inskrip op grafte of vase maar het later in ’n aangepaste gedaante ’n gunsteling onder die antieke versvorme geword: “The term [epigram] was extended to cover occasional short poems, embodying a mood or idea of the author, a favourite kind of composition with the Greek poets of the Hellenistic and Roman Ages [...] With these the epigram took many forms, dedicatory (inscriptions on votive offerings or works of art), amatory, satirical, etc.” (Harvey, 1974: 162) Daardeur het hierdie digvorm, soos Grové (1992: 101) dit stel, “in ’n kort, pittige, puntige gedig ontwikkel wat soms wreed-satiries kan wees, ander kere mild is, lofprysing of speels met ’n fyn degenstootjie. Dis ’n vorm wat op verskillende maniere gedefinieer word; maar wat essensieel is, is sy korthed, sy gevatheid, sy trefsekerheid [...]”. Von Wilpert (1969: 215, o.w. ‘Epigramm’) noem verder dat die epigram, met sy neiging tot satire en sy verrassende oplossing van die inhoud in die spitsvondige sloteffek (“Schlusspointe”), groot artistieke vaardighede van die digter verg. Hier is twee van vele voorbeelde in *Tuin van digters* van die epigram deur Daniel Hugo wat albei met die rymskema aaba die oorsprong van dié genre as ’n inskrip op ’n graf weerspieël en die pittige slotsom in die vorm van ’n metafoor bewoord:

D.J. Opperman

in ’n land van klip en weinig troos
 het hy kosmiese kragte onverpoos
 vertolk vir ’n bot en boerse volk:
 ’n den wat stem gee aan die suidoos (Hugo, 2020: 9)

Lucas Malan (1946-2010)

die lewe is steeds ’n enkelreis – oor
 berge van hoop, deur vlaktes moedverloor –
 selfs al kry jy ’n koepee vir twee
 op eensame Darling eindig die spoor (Hugo, 2020: 43)

4. Teenstrydighede, en vryheid deur beperking

Die sewentiende eeu in Europa was by uitstek 'n tyd van groot kontraste, onsekerhede en vrese. Dit was by wyse van spreke 'n dikwels wankele brug tussen twee geskiedkundige tydvakke. Aan die een kant was daar die Middeleeue met sy bestendigheid en skynbare onveranderlikheid met betrekking tot die maatskaplike strukture en instellings van die feodale orde en sy vry algemene aanvaarding van die geestelike en morele heerskappy van die Kerk. Dit word egter aan die ander kant in 'n stadige proses opgevolg deur die aanslag op hierdie bestel veral deur ontwikkelings op wetenskaplike gebied – 'n mens dink hier aan name soos Kopernikus, Galileo of Isaac Newton – en dus die begin van die moderne tydvak. Die ontdekking van onbekende landstreke en vastelande en die ontmoeting met, verowering en onderwerping van vreemde oorsese volke ná 1492 het die selfbeeld van Europeërs fundamenteel beïnvloed, terwyl die besef dat die aarde nie die middelpunt van die heelal is nie, Christene met diep en ongemaklike teologiese en filosofiese uitdagings konfronteer het.

Die Hervorming van die sestiende eeu het die geloofsgemeenskap in twee geskeur en het langdurige militêre konflikte tot gevolg gehad. Hiervan is die Tagtigjarige Oorlog in die Lae Lande (1568-1648, met vreedsame tussenposes) en die Dertigjarige Oorlog (1618-1648) die bloedigste getuienis. Veral die Duitssprekende lande het onder hongersnood, siektes en oorlogsgeweld gely, die ekonomie en landbou is verwoes en die gebied het na raming ongeveer die helfte van sy bevolking verloor. Ten aangesig van die lyding en geweld en die diep besef van die kortstondigheid van die lewe en die skynbare alomteenwoordigheid van die dood ken die kuns en kultuur veral twee reaksies: óf 'n afkeer van aardse goedere en 'n bevestiging van geestelike waardes, soos verwoord in die maning om gedurig gedagtig te wees “dat ons stof is” (*memento mori*) óf deur die vreugdes van die lewe juis ten volle te geniet en die dag dus “aan te gryp” (*carpe diem*).

Die lewenshouding van die hele tydperk word deur teenstrydigheid en 'n antitetiese gevoel gekenmerk wat in die kuns tematies as die teenstelling tussen lewe en dood, die tydelike en die ewige, die menslike en die goddelike, somberheid en vrolikheid, en vele ander soortgelyke kontraste aan bod kom. Dit word verder op strukturele vlak in die tweeledigheid van talle digsoorte, soos onder meer hierbo aangedui, weerspieël; en die gewildheid van sekere genres soos die klassisistiese tragedie of die sonnet is eweneens tekenend van hierdie grondliggende opvatting. Die sestiende en sewentiende eeu beleef teweens 'n ongekennde opbloeï van die gewildheid van poëologiese handboeke en aanwysings wat dwarsdeur Europa voorkom – 'n mens dink hier aan Scaliger, Tasso, Ronsard, Sidney, Heinsius of Opitz, om enkeles te noem – en wat sonder

twyfel 'n aanduiding is van 'n soeke, ook op kunsgebied, na die vastigheid wat die 'auctoritas' (gesag) van 'n normatiewe poëtika, van voorskrifte en die beproefde reëls, meestal gegrond op antieke outoriteite soos Aristoteles of Horatius, in onsekere tye aan die kunsbeoefenaar bied.

Hierdie tydperk beleef 'n oplewing van baie verskillende digsoorte, in die eerste plaas die sonnet, interessant genoeg juis nie 'n digvorm met 'n lang geskiedenis wat tot in die klassieke tye teruggaan nie, maar 'n produk van die ná-Middeleeuse Italiaanse poësie in die volkstaal. In die sestiende en veral in die sewentiende eeu word die sonnet 'n soort modevorm in Europa met groot name en beroemde versamelings, voorafgegaan deur Dante, Petrarca, Shakespeare, Milton, P.C. Hooft, Tasso en Michelangelo. Die reëlmatige of Petrarcaanse sonnet, seker die bekendste van die vorme, bestaan uit 'n kombinasie van gebondenheid en vryheid: die digter is gebonde aan die vaste vorm van veertien reëls en die tweeledige bou van agt (die oktaaf, bestaande uit twee kwatryne) plus ses (die sestet van twee tersette). Die ander bekende variant is die Engelse skema wat veral deur Shakespeare beroemd geword het: drie kwatryne plus 'n rymende koeplet ter afsluiting. Daar is wel 'n (klein) aantal afwykings en variasies, maar in elke geval is 'n vaste rymskema deel van die voorskrif.

A.P. Grové (1992: 498; o.w. 'sonnet') verklaar dat die streng bou van die sonnet nie "bloot 'n uiterlike saak of leë vernufspel" is nie, maar dat in 'n goeie sonnet "die innerlike beweging van spanning en ontspanning, eb en vloed, deur die uiterlike opset gesteun" word:

In die oktaaf met sy streng klankbeelding word 'n bepaalde situasie gestel, waarna ons dan met die aanvang van die sestet die ommekeer kry, die sg. volta. Hierdie wending kan kom in die vorm van 'n toepassing, 'n teenstelling, 'n samevatting, 'n bepeinsing, in elk geval die een of ander verdieping in perspektief. [...] Binne die beperkende raamwerk van die sonnet sal die groot digter steeds sy vryheid kan handhaaf. [kursief in die oorspronklike]

Hierdie gedagte word deur Goethe (1982: 245) in die slotreëls van 'n bekende sonnet van rondom 1800 uitgespreek:

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Wie na grootheid streef, moet homself bedwing;
'n Meester word eers deur beperking openbaar.
En alleen die wet kan vryheid aan ons gee.
(Goethe, 1982 [1981]: 295).

Soos in die meeste digsoorte wat hierbo bespreek is, vind ons dus ook hier 'n tweeledige struktuur wat die bepeinsing oor die teenstrydighede en aporieë van die stormagtige tydsgewrig literêr kan vergestalt. Hierdie struktuur kan vergelyk word met die bekende dialektiese skema van stelling-teenstelling-versoening of, in Hegel se weergawe: tese-antitese-sintese, en dit bevat interessant genoeg 'n ooreenkoms met die sogenaamde vervreemdingseffek wat Bertolt Brecht in die twintigste eeu vir sy teorie en praktyk van die epiese teater ontwikkel, wat poog om die bekende vreemd te maak en sodoende sy eintlike wese sigbaar te maak.

Al hierdie oorwegings, die groot morele of filosofiese kwessies, selfs ernstige eksistensiële vrae, is tot 'n groot mate in Hugo se sonnette afwesig, of hulle word deur sy skynbaar siniese humor gerelativeer. Nietemin het hy 'n hele aantal sonnette geskryf, die meeste in ligte, speelse luim. Waar die “metafisiese digters” en hul tydgenote dus oor die kontras tussen tyd en ewigheid, die goddelike en die menslike peins, en Goethe nog hierdie digvorm vir bespiegelings oor die liefde of die digkuns gebruik (vergelyk Goethe, 1982: 294-303), is daar by Hugo blykbaar net nog skeletale fragmente van die sonnet oor, byvoorbeeld soos volg:

IV voorskrif: Engelse sonnet

Willi

am

Willi

am

Shakes

peare

Shakes

peare

Shake

well

Shake

well

ill

Bill (Hugo, 2020: 18)

Desnieteenstaande, en per slot van sake seker nie verrassend nie, gebruik ook Hugo die tweeledigheid van die sonnet op vernuftige wyse, byvoorbeeld in die

volgende gedig met sy toneel tussen die beroemde digter-vader (reël 1-8) en sy inkennige seun (reël 9-12):

Tantalus

Vir Peter Louw

“trek enige boek uit my rak
kies een hier blindweg agter my rug
slaan dit oop en ek maak vir jou
summier van wat daar staan ’n gedig”

daag sy pa hom op ’n goeie dag –
dié selfversekerde stugge
digter, onverwags vaderlik en
nou op sy toegeneë stukke

maar die skaam seun huiwer voor
die rûe in gelid versamel
die woordemag wat oorweldig
hom reduceer tot ’n gestamel

die pa laat sak sy kop, onverstoord
en gaan groots met sy odes voort (Hugo, 2020: 49)

Die titel verwys na ’n figuur uit die Griekse mitologie wat gestraf word omdat hy, volgens een weergawe, sy seun se vlees by ’n eetmaal aan die gode voorgelê het, volgens ’n ander bron óf die gode se nektar gesteel óf hul geheime verklap het (vergelyk Harvey, 1974: 414) – “sondes” wat in Hugo se gedig onderskeidelik na die pa se onverskilligheid of (soos die seun dit mag aanvoel) booswilligheid, teenoor die seun en dié se jaloerse wraak teen die beroemde pa kan verwys. Volgens *HAT* (2005: 1162; o.w. “Tantalus”) was Tantalus “die seun van Zeus wat vir sy bedrog gestraf is met ewige honger en dors terwyl hy in water staan waarbo rykbelaaide vrugtetakke hang”. Die figuurlike betekenis verwys dan na iemand “wat vlak by iets is wat hy hewig begeer, maar wat hy nie kan kry nie”.

Die teenstelling tussen vader en seun word in die gedig subtiel met paronomastiese vernuf en versteekte ryme en assonansie vertoon: Vir die seun word hý deur die boeke op sy vader se rak, wat die vader metonimies verteenwoordig, soos deur ’n vyandige leërmag bedreig en oorrompel en letterlik verkleineer (ge-“reduceer”). Interessant genoeg kom die enkelvoud van die “rûe”

(reël 10) al in die tweede reël voor, hier egter nóú verbonde met die vader, sowel in die rym (“my rug”, “’n gedig”, reël 4) asook met verwysing na die digter-pa (“my rug”). Wat egter vir die seun oorbly, is ’n hulpelose gehakkel.

Terwyl die binnerym in reël 11 (“woordemag”, “oorweldig”) die vader se magsposisie onderstreep, resoneer die oop o-klank nog verderaan in reël 14 (“groots”, “odes”, “voort”). Die mag van die vader se beheer deur taal, wat reeds op ’n subtile wyse in die titel (“Tan-taal-us”) vooruit geloop word, en pas as’t ware ’n klinkklare oorwinning oor sy seun se onbeholpenheid, dus onmag, behaal het, duur daarna as ’n eggo, of na-trilling, verder tot in die afsluitende koeplet wat die seun se vernedering deur die pa se magtige wapen afsluitend bevestig: van “woordemag” na “onverstoord” tot “voort”.

Weer eens het ons hier, in die slotreël, te make met ’n onregstreekse intertekstuele verwysing: die woorde “groots met odes” besweer naamlik N.P. van Wyk Louw se bekendste en seker beduidendste gedig en stellig een van die grootstes in die Afrikaanse digkuns, “Groot ode” uit *Tristia*, waar dit oor “die mens se uitreik na ‘heiligheid en volledigheid’” gaan, soos Kannemeyer (2005: 161) dit – met ’n aanhaling van die voorlaaste reël van “Groot ode” – stel. En volgens Helize van Vuuren (1989: 115) is “Groot ode” “intellektueel seker die uitdagendste teks in die Afrikaanse poësie. Dit is van só ’n moeilikheidsgraad dat dit maar vir weinig lesers toeganklik is. Bowendien staan dit sterk in die teken van die aristokratiese intellektualisme.”

In hierdie lig is die seun in “Tantalus” se nederlaag verpletterend en die pa se sege onbetwisbaar. Wat dié, op die oog af, beskeie gedig verder fassinerend maak, is dat dit ’n kritiese lig werp, al is dit dan ook net by implikasie, op die grootste Afrikaanse digter en denker se privaatlewe en sy optrede as “selfverseker” en “stug” en hom boonop nie juis as ’n liefdevolle ouer tipeer nie (sy vaderlike toegeneentheid kom “onverwags”). Dit mag ook as ’n kritiese kommentaar op Van Wyk Louw se betoog teen die “‘mens’ agter die boek” van 1956 gelees word. Ten slotte bevat die gedig, hoe onbedoeld ook al, die moontlikheid van ’n kyk op oidipale strukture in die middelklasesin, hier spesifiek dié van Afrikaners, die daaruit voortspruitende rol van die magtige vaderfiguur en sy versmoring van enige rebelsheid of opstand deur die kind.

5. Metapoëtiese “gepeuter”

Interessant genoeg trek Louw (1970: 72-80) in ’n ander verband ook te velde teen wat hy ’n kettery van die literatuurkritiek van sy tyd noem – hy kritiseer by name die Nederlander Vestdijk – naamlik “dié dat die moderne poësie grotendeels ‘poësie óór die poësie’ is, of selfs behóórt te wees” (Louw, 1970: 72). Hy gee toe

dat dit wel af en toe gebeur dat 'n digter – ook hy self – “oor sy eie ambag sal dig”, maar, voeg hy by:

[...] om nou vérder te gaan en met Vestdijk te meen dat dit 'n kenmerk van “moderne” poësie is – ja, miskien die onderskeidende kenmerk – dat dit 'n “kuns-teoretiese laag” het ... dit verlaag die poësie: dit maak dié kuns wat so wyd soos die lewe self kan wees, tot 'n soort gepeuter vir professore en ander skoolmeesters. En óns wat dié triestige vak beoefen, ons moet nie meen dat ons studente, wanneer ons vir hulle wil wysmaak dat 'n liefdesgedig nie met die liefde te doen het nie, maar met nóg meer gedig (meer stof vir voorskryf) ... ons moenie meen dat hulle vir óns glo nie (Louw, 1970: 73).

Inderwaarheid is dit egter 'n opvallende kenmerk van Daniel Hugo se poësie dat hy juis baie dikwels boordensvol stof lewer vir dié “gepeuter” van die skoolmeesters, wat tewens intussen tot die wesentlike kenmerke van die post-strukturalistiese en post-moderne literatuurproduksie en -beskouing behoort: metapoësie en die intertekstuele dialoog van die gedig met ander gedigte en digters. Hiervan getuig Hugo se “bloemlesing uit eie werk”, *Tuin van digters* (2020), wat uitsluitlik verse in hierdie kader bevat. Die agterplatkommentaar van die boek noem dan ook dat dié bundel 'n persoonlike keuse uit “die talle gedigte” is wat hy oor die afgelope veertig jaar geskryf het “oor digters wat hom geïnspireer en geïrriteer het”. Dit kan derhalwe “as 'n klein literatuurgeskiedenis-in-versvorm beskou word”. Dit kán seker wel, maar dit is daarbenewens tog ook méér, dis besinning oor die poësie, die maak en skryf en lees van verse, oor die algemeen, maar ook, om Van Wyk Louw se woorde hier te leen, oor “die eie ambag”, dus per slot (en begin!) van sake oor die digter Daniel Hugo self. Poënologiese besinnings is dan in wese óók en veral outopoëtika. Die volgende bespreking wil hierdie aspek, asook ander eienskappe van Hugo se digkuns, soos hierbo uiteengesit, paradigmatics toelig.

V huisdig

in die openingsreël staan 'n smee-ysterhek
wat toegang verleen tot die tuin van my plek

by die voordeur groei rankrosies oor 'n boog
die tweede koepel lei dus deur die naald se oog

tot in die hemel van my gehuurde huis:
drie slaapkamers, klein sitkamer en kombuis

saam met die badkamer, toilet en gang
 maak agt vertrekke soos wat die oktaaf verlang

om die enjambement te demonstreer, slent-
 er ek deur die huis – die karige ameublement
 laat my voete jambes uit die linoleum wek

net drie reëls en ek kan die saak as sonnet beëindig
 – in die jaart gewaar ek nog hoe die onkruid welig
 wuif voordat ek inderhaas die agterdeur dig trek (Hugo, 2020: 19)

Hierdie gedig is oorspronklik in 1986 gepubliseer; dit is die vyfde en laaste in 'n reeks getiteld “VERS-IKONE”. In sy bespreking van Daniel Hugo se werk, hier spesifiek met verwysing na *Die boek Daniel* waar “huisdig” verskyn het, sonder Kannemeyer (2005: 523) hierdie sonnet saam met 'n paar ander as van sy beste verse uit wat “juis te make [het] met die skeppingsdaad”. Die gedig is egter veral ingebed in 'n netwerk van intertekstuele konnotasies en toespelings rondom die huis-simbool.

In Opperman se bekende gedig “Sproeireën” is sy nooi “*in* 'n nartjie” (Opperman, 1986: 289); literêr gesproke is dié vergelyking metonimies: die nartjie en die nooi word assosiatief op die horisontale vlak op mekaar betrek, maar nie gelykgestel nie. In die geval van Salomo se beminde daarenteen (Hooglied 2: 1) is die verhouding anders, sy *is* “'n narsing van Saron, 'n lelie van die dale”. Die twee dele van die beeld vorm saam 'n metafoor, die ‘tertium comparationis’ is dan “lieflikheid, natuurlike skoonheid” en dies meer. In hierdie laasgenoemde sin *is* die huis by Hugo 'n sonnet, die beeld is 'n metafoor, 'n ongewone, verrassende byeenbring van twee disparate elemente, maar by wyse van 'n analogie wat op ooreenkomste berus. Die gemene deler is dus nie so vanselfsprekend soos byvoorbeeld in die Duitse idioom: “die ete (of iets dergeliks wat 'n mens geniet) is 'n gedig” nie; dis die leser se opdrag om die betekenis te vind. Só kan 'n mens dan Kannemeyer se verwysing na die “skryfdaad” waaroor hierdie gedig sou handel, eerder deur die “leesdaad” vervang, 'n hermeneutiese opdrag, wat ewenwel nie minder metapoëties is nie. Die leser sal wel oplet hoe die suffiks *-dig* van die titel afwaarts beweeg na “beëindig” (reël 12) tot die slot: “*dig* trek”.

Die huis as 'n vaste woonplek is so oud soos die bestaan van die kultuur sedert die vestiging van die mens in stabiele, nie-nomadiese gemeenskappe en die begin van die aanbou van gewasse en die gebruik van huishoudelike diere, en dit het dus sedert oertye 'n fundamentele plek in denkbeelde en voorstellings

van die mens en sy omgewing. Volgens die sielkundige skema van C.G. Jung verteenwoordig die huis om hierdie rede sowel die veelvlakkige bewussyn van die individu én dit is terselfdertyd ook 'n simbool van die kollektiewe onbewuste met universele geldigheid vir alle mense en kulture. In haar uiteensetting van Jung se idees in hierdie verband en sy ontleding van 'n huis-droom wat hy self gehad het, verwys Clare Cooper (1974: 131) na Gaston Bachelard se analogie tussen die huis en die nie-huis. Hiervolgens verteenwoordig dié tweeledigheid die basiese verdeling van geografiese ruimte aan die een kant, terwyl dit aan die ander kant 'n voorstelling van die grondliggende struktuur van die psigiese self as die eie en die nie-eie ("the self and the nonself") moontlik maak. Freud gebruik trouens ook die metafoor van 'n "psigiese huishouding" ('psychischer Haushalt') in sy beskrywing van die bewussyn.

Dit is dan ook nie verbasend nie dat die Bybel,⁶ as een van die oudste en mees grondliggende geskrifte van die Westerse kultuur, menigvuldige voorbeelde bevat van 'n wye veld van simboliese verwysings na die huis, waarvan baie deel geword het van die leksikon en idiomatiek van die meeste tale. Die huis verteenwoordig byvoorbeeld metonimies die huisvader en sy familie: "ek en my huis, ons sal die Here dien" (Jos. 24: 15), dit is simbolies vir die godsvrugtige mens: "Ek wandel in die opregtheid van my hart, binne-in my huis" (Ps. 101: 2) of vir 'n hele gemeenskap: "elke stad of huis wat teen homself verdeeld is, sal nie bly staan nie" (Matt. 12: 25), dit is 'n sinnebeeld van 'n mens wat na Christus se woorde luister en daarvolgens leef, want hy is soos "'n verstandige man wat sy huis op die rots gebou het" (Matt. 7: 24) en dit is voorts 'n teken van die standvastigheid en waarde van die geloof: "As die Here die huis nie bou nie, tevergeefs werk dié wat daaraan bou" (Ps. 127: 1). Dit verteenwoordig verder, weer metonimies, 'n hele geslag of dinastie, soos in "die huis van Dawid".

In die wêreldletterkunde is daar eweneens tallose tekste wat rondom die simboliek van die huis gebou is. 'n Bekende figuur in die Romantiek is die mens sonder tuiste, die kunstenaar as buitestander, die wanaangepaste of verstote enkeling: die prototipe van die ontredde en vereensaamde mens van moderne tye, met sy tipiese situasie van 'transzendente Obdachlosigkeit' ("transendentale ontheemdheid"), volgens Georg Lukács (1965: 35) dié kenmerk van die moderne roman. Die gevoel van die naderende einde van die bekende kultuur en beskawing word in die gees van die 'fin de siècle' tydens die eeuwending deur die troep van die komende winter en die verlies van 'n tuiste en dus geborgenheid vergestalt, byvoorbeeld in Nietzsche se gedig "Vereinsamt" ("vereensaam") van 1887. Die slotreël: *Weh dem, der keine Heimat hat!* ("Wee hom wat nie 'n tuiste het nie!") (Friedrich Nietzsche in: Conrady 1978: 585) weerklink in Rilke se bekende "Herfsdag": *Wer jetzt kein Haus hat,*

baut sich keines mehr./ Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben (“Wie nie ’n huis het, sal nou nie meer een bou nie. / Wie nou alleen is, sal lank alleen moet bly”) (Rainer Maria Rilke, “Herbsttag” in: Conrady, 1978: 639).

Ook in die Afrikaanse poësie is daar enkele gedenkwaardige huisgedigte, van die ou Griekwa-skaapwagter se “onuitspreeklikheid van vreugde in sy siel / oor die dofverligte rietmuur, die grasdak, / die ou bliktrommeltjie in die hoek / en die dun karos waarop hy hom kon strek” (S.J. Pretorius, “By die graf van ’n ou Griekwa-skaapwagter”, in: Opperman, 1986: 344) tot Watermeyer se “Vier mure teen die Suidewind – / my swartoogvrou, my blondhaarkind” (G.A. Watermeyer, “Reën in die voorwinter”, in: Opperman, 1986: 356). Breytenbach het selfs ’n gedig aan sy huis opgedra: “my huis staan op hoë bene / ek woon in die solder / hoe-hoe / en ek is gelukkig hier [...]” (“die gat in die lug”, in: Opperman, 1986: 408-410).

Maar sonder twyfel behoort die lourierkrans in hierdie genre aan Daniel Hugo. ’n Groot aantal van sy verse is rondom die semantiek van huis, deur, tuin gebou, van titels soos *Buitekamerlanke* (1983), *Dooiemansdeur* (1991), *openbare domein* (2018), *tot tuin van digters* (2020). In *Dooiemansdeur* luister en praat die huis byvoorbeeld oor die geheime van die verlede en die hede wat binne sy mure aanwesig is (“Die huis luister”; “Dooiemansdeur IV”), terwyl die slotgedig die moontlikheid van ’n versoening bepeins: “hierdie slot ontsluit / dalk tog ’n deur / op die toe-koms” (“Agterdeur”). In *Panorama in my truspieël* is dit die huisie by die see wat die gewaarwording van “ons pril bestaan” moontlik maak (“Strandhuis”; Hugo 2009: 24). In sy bundel vóór die bloemlesing van 2020 is daar talle huisgedigte, die foto op die omslag wys ’n oop bo-deur met ’n blik op die opkomende son oor ’n tuin; die agterplat lewer kommentaar daarop:

Voordeur

die dag dring die kamer binne
met klank en kleur, met geur en lig
die woordventer kom tot sinne
begin stamel aan ’n gedig

die teks het sy eie drumpel
waaroor woorde versigtig tree:
wat binnerym sag laat rimpel
word in die buitelug geskree

In haar opstel oor die simboliek van die huis noem Clare Cooper (1974: 131) dat die huis ’n weerspieëling is van hoe die mens sigself waarneem, “with both

an intimate interior, or self as viewed from within and revealed only to those intimates who are invited inside, and a public exterior (the *persona* or *mask*, in Jungian terms)” [kursivering in die oorspronklike]. Hierdie onderskeiding kan mutatis mutandis ook – al is dit dan in ’n beperkte mate – op die tweevoudige wese van die digter as (privaat) individu én as die poëet-persona toegepas word. (Hiermee is ons ironies genoeg weer by Van Wyk Louw se polemiese standpunt teen “die mens agter die boek”!) Natuurlik “sê”, of dan: verklap, die poësie dikwels dinge aan die (gewaande) kundige leser oor die intieme binnewerking van die kunstenaar agter die masker. Maar hoe ook al: wat by die lees van Daniel Hugo se verse van oor ’n tydperk van veertig jaar duidelik word, is die waarde wat hy aan die konstante intertekstuele gesprek heg, die diep bron van die tradisie van “ons vaders wat ons verwek het” waaruit hy gedurig put, sy noukeurige meet en pas, sy groot agting vir kanoniese voorgangers en sy respek vir die kanon.

Wat ons as (ongenooide) intieme kennisse uit sy poëtiese binneruimte kan herlei, is dat die, vir hom, so belangrike intertekstualiteit inderwaarheid ’n *intra*-tekstuele keersy het, dat selfrefleksiwiteit dus dikwels in die gedaante (“masker”!) van die metapoësie optree, dat die kanon en die verskillende digsoorte en verstegnieke wat hy so goed beheers, én boonop die onderwerpe in sy verse, ook ’n geslote kring is, of, om die analogie aan te haal wat post-moderne kritici soms gebruik: dis soos die illustrasie op die bakpoeierblik waarop ’n mens net ’n reeks verdere bakpoeierblikkies kan sien wat soos in ’n tunnel al hoe kleiner word, ad infinitum. Maar is dít dan nie weer ’n masker nie, is die bereidwilligheid om die dissipline en reglement van streng voorskrifte te eerbiedig, nie dalk in werklikheid ’n skroom- of angsvalligheid om die masker te laat val en die wese agter die masker te ontbloot nie?

Universiteit van Kaapstad en Universiteit Stellenbosch

Bronnelys

- Anoniem.** 2020. Daniel Hugo. Wikipedia: <https://af.wikipedia.org/wiki/DanielHugo>. (Datum van gebruik: 23 Augustus 2020).
- Bisschoff, Anna-Marie.** 1992a. Conceptismo. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 61.
- Bisschoff, Anna-Marie.** 1992b. Eufuïsme. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 109-110.
- Bisschoff, Anna-Marie.** 1992c. Maniërisme. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 282-283.

- Conrady, Karl Otto** (red.). 1978. *Das große deutsche Gedichtbuch*. Königstein/Ts.: Athenäum.
- Cooper, Clare**. 1974. The House as Symbol of the Self. In: Lang, Jon et al. *Fundamental Processes of Environmental Behavior*. Stroudsburg: Dowden, Hutchinson & Ross. 130-146.
- Du Plooy, Heilna**. 1992. Paradigma en sintagma. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 368-369.
- Eliot, T.S.** 1958 (1931). Donne in Our Time. In: Spencer, Theodore (red.). *A Garland for John Donne 1631-1931*. Gloucester: Harvard University Press.
- Grové, A.P.** 1992a. Epigram. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 101-102.
- Grové, A.P.** 1992b. Sonnet. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 498-499.
- Harvey, Paul** (red.). 1974 [1937]. *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Hugo, Daniel**. 1988. *Speelse verse*. Kaapstad: Tafelberg.
- Hugo, Daniel**. 1991. *Dooiemansdeur*. Kaapstad: Tafelberg.
- Hugo, Daniel**. 1992. Speelse poësie. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 500-501.
- Hugo, Daniel**. 2009. *Die panorama in my truspieël*. Pretoria: Protea.
- Hugo, Daniel**. 2018. *openbare domein*. Tygervallei: Naledi.
- Hugo, Daniel**. 2020. *Tuin van digters. 'n Bloemlesing uit eie werk*. s.l: Christel Foord Selfpublikasies.
- Jakobson, Roman**. 1996. Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymie. In: Haverkamp, Anselm (red.). *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 163-174.
- Kannemeyer, J.C.** 2005. *Die Afrikaanse Literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Lewandowski, Theodor**. 1976. *Linguistisches Wörterbuch 2*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Louw, N.P. van Wyk**. 1958. Die “Mens” agter die Boek. In: *Swaarte- en Ligpunte. Benaderings van die Literatuur*. Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg: Nasionale Boekhandel. 90-137.
- Louw, N.P. van Wyk**. 1963 [1962]. *Tristia en ander verse, voorspele en vlugte 1950-1957*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Louw, N.P. van Wyk**. 1970. *Rondom Eie Werk*. Kaapstad: Tafelberg.
- Lukács, Georg**. 1965 [1916]. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Neuwied und Berlin: Luchterhand.
- Montano, Rocco**. 1967. Metaphorical and verbal *arguzia* and the essence of the

- Baroque. *Colloquia Germanica* 1. [Paginerings nie bekend.]
- Odendal, F.F. en Gouws, R.H.** (reds.). 2005 [1965]. *HAT. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Pinelands: Pearson.
- Opperman, D.J.** 1986 [1951]. *Groot verseboek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Pereira, E.** 1992: Beeldspraak. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 22-25.
- Schutte, H.J.** 1992. Geestigheid. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 141-144.
- Sheppard, Richard.** 1976. German Expressionist Poetry. In: Bradbury, Malcolm en McFarlane, James (reds.). *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin. 383-392.
- Terblanche, Erika.** 2020. Daniel Hugo. ATKV/LitNet-Skrywersalbum. LitNet. <https://www.litnet.co.za/daniel-hugo-1955/>. (Datum van gebruik: 27 Augustus 2020).
- Van Vuuren, Helize.** 1989. *Tristia in perspektief*. Vlaeberg: Vlaeberg Uitgewery.
- Visser, N.W.** 1992. Metafisiese digkuns. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 287-288.
- Von Goethe, Johann Wolfgang.** 1982 [1981]. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. In: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 1. Gedichte und Epen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Von Wilpert, Gero.** 1969 [1955]. *Sachwörterbuch der Literatur*. Vyfde oplaag. Stuttgart: Alfred Kröner.

Note

1. Kyk byvoorbeeld Von Wilpert (1969: 480; o.w. 'Metapher'). Alle vertalings uit Duits is my eie.
2. Die oorspronklike titels van die twee dele is "The twofold character of language" en "The metaphoric and metonymic poles" (1956). Die Duitse vertaling wat ek hier gebruik (Jakobson, 1996: 163-174), verbind die twee dele tot een.
3. Met verwysing na 'n liefdesgedig maak Kannemeyer (2005: 525) byvoorbeeld die enigsins verbasende stelling dat Hugo "nie sonder die tradisionele simbole kan lewe, liefhê en skryf nie".
4. In teenstelling tot die Romeinse voorstelling van die 'poeta vates' wat na die digter verwys as 'n "begenadigde, profetiese sanger van die volk, 'n 'siener'" (Von Wilpert 1969: 819; o.w. 'Vates').
5. Kyk die reëls: "Uit hierdie Valkenburg het ek ontvlug / en dink my nou in Gordonsbaai terug" (reël 1/2); "Ek is die hond wat op die strande draf / en dom-alenig teen die aandwind blaf" (reël 5/6); en "Ek is die seevoël wat verhongerd daal / en dooie nagte opdis as 'n maal" (reël 7/8) (in Opperman, 1986: 451).
6. Alle volgende aanhalings is uit die hersiene uitgawe van die Bybel (1955).

Versmelting van kognitiewe domeine en die vertaling van metafore: Vier verkennings

Hein Viljoen

Blending of cognitive domains and the translation of metaphors: four explorations

This article is an exploration of the cognitive view of metaphor and the translation of metaphor in a number of Daniel Hugo's translations of work by the Dutch poets Gerrit Komrij, Rutger Kopland, Leonard Nolens, and Marc Tritesmans. I first explain the cognitive view of metaphor, using an example from Nolens' work. Secondly, I state and explain the Cognitive Translation Hypothesis. This is followed by a close analysis of the metaphors and their translations in selected poems by the four poets. In general, the examples studied bear out the Cognitive Translation Hypothesis. They also cast light on Hugo's strategies for the translation of metaphors, which are briefly summarised at the end of the article.

1. Inleiding

Leonard Nolens (2015: 76) se reeks “Een dichter in Antwerpen” bevat heelwat metafore van sy innige verbondenheid met dié stad. In nommer 6 van die reeks, skryf hy byvoorbeeld:

Maar nooit ben ek van hier,
Ik heb geen stratenplan op zak van onze verhouding.

In sy vertaling van 'n keuse uit Nolens se werk kon Daniel Hugo dit woordeliks in Afrikaans vertaal as: “Ek het nie 'n straatplan van ons verhouding in my sak nie” (76). As 'n mens dit probeer ontleed, is dit egter 'n taamlik ingewikkelde metafoor. Die “ons” hier is die spreker en die stad Antwerpen. In die metafoor word twee mentale ruimtes oormekaar geskuif en met mekaar versmelt, naamlik die stad, dit waarvan 'n mens letterlik 'n straatkaart kan teken, en die verhouding, 'n soort liefdesverhouding; 'n verhouding tussen twee mense. Die metafoor doen 'n beroep op ons aangeleerde kennis van 'n stad. Hierdie stuk kennis is die brondomein van die metafoor. Aspekte van hierdie brondomein word oor die ander domein (die teikendomein) geskuif (ge-‘map’, Lakoff en Turner, 1989: 38). Die menslike verhouding (die teikendomein) word dus verstaan met behulp van ons ervaring en ons aangeleerde kennis van 'n stad.

Dié metafoor het egter 'n tweede laag, naamlik dat 'n kaart van die stad

(brondomein) oor die aard en koers van die menslike verhouding (teikendomein) geskuif word, en uit die versmelting blyk dat die spreker nie 'n hulpmiddel (soos 'n kaart) het waarmee hy die verhouding met Antwerpen kan oorsien, kan navigeer, sy doel en koers daarbinne kan bepaal nie. Die metafoor is dus: 'n (MENSLIKE) VERHOUDING IS OM DEUR 'N STAD TE NAVIGEER.¹ Onderliggend is daar die basiese metafoor van 'n reis. Die spreker beskou sy verhouding met die stad as net so verwarrend, onbegryplik, bakenloos as 'n stad waarvan 'n mens nie 'n kaart het nie. Die versmelting tussen die twee domeine het poëties dus 'n sterk ekspressiewe waarde; dit onthul 'n rykdom aan konnotasies en suggesties, soos dat 'n kaart altyd onvolledig is, dat die werklikheid daarin gekodeer word volgens sekere konvensies en met spesifieke simbole, of dat 'n kaart 'n spesifieke skaal het, wat bepaal hoe naby of hoe ver die kaart van die werklikheid verwyderd is. Die versmelting het met ander woorde epistemiese en ontologiese implikasies (Schäffner, 2004: 1258).

2. Benadering

In hierdie artikel wil ek 'n aantal van Daniel Hugo se vertalings van metafore in die werk van Gerrit Komrij, Rutger Kopland, Leonard Nolens en Marc Tritsmans – werklike vertalings dus – bestudeer. My doel is om die geldigheid van die sogenaamde Kognitiewe Vertaalhipotese (kyk hieronder) vir die vertaling van metafore te verken en om Hugo se vertaalpraktik te ondersoek. Ek fokus telkens op metafore wat met byna dieselfde woorde in Afrikaans vertaal is.

3. Die kognitiewe teorie van metafore

Dat bogenoemde metafoor van Nolens in byna presies dieselfde woorde omgesit kan word in Afrikaans, beteken onder andere dat die Afrikaanse en die Nederlandse leser die verwysingsrame 'stad', 'stadskaart' en 'verhoudings' deel. Sulke verwysingsrame en die kartering en versmelting van kognitiewe domeine maak deel uit van Lakoff en Johnson (1980) se kognitiewe metafoorteorie. Hulle meen dat alle metafore uitbreidings is van die algemene wyse waarop ons die wêreld verstaan; onderliggende maniere van dink (basiese konseptuele metafore) wat ons uit ervaring aangeleer het. As ons praat van iemand se laaste reis, berus dit op die basiese metafoor DIE LEWE IS 'N REIS, en dit hou onder andere in dat daardie reis 'n vertrekpunt en 'n bestemming het, op 'n sekere manier verloop, 'n tyd lank duur, ensovoorts. 'n Reis is die brondomein, die konkrete organisasie van ervaring (Kövecses en Benczes, 2010: 4), wat oor die teikendomein, die lewe,

gekarteer word of daarmee versmelt word. Dit beteken dat ons die bekende raamwerk van 'n reis gebruik om die minder bekende of meer problematiese begrip 'lewe' beter mee te verstaan. Ook ander basiese metafore word gebruik om 'die lewe' mee te verstaan, byvoorbeeld DIE LEWE IS 'N JAAR (MET SEISOENE – soos Huis Herfsblaar as naam vir 'n aftreeoord byvoorbeeld impliseer) of DIE LEWE IS 'N DAG (soos die idee van die 'aand van ons lewe' aandui). Kort saamgevat, behels hierdie opvatting van metafore die volgende:

The source domain is mapped onto the target domain, whereby the structural components of the base schema are transferred to the target domain (ontological correspondences), thus also allowing for knowledge-based inferences and entailments (epistemic correspondences) (Schäffner, 2004: 1258).

Die aangehaalde metafoor van Nolens berus op die basiese metafoor 'N VERHOUDING IS 'N STAD en ons alledaagse ervaring dat 'n kaart van 'n stad geteken kan word. Die versmelting of integrasie van die twee domeine bring nuwe betekenis tot stand (Fauconnier en Turner, 2003), byvoorbeeld dat die verhouding hoeke en strate, pleine of doodloopstrate kan hê en dat 'n mens 'n hulpmiddel nodig het om dit te verstaan en om daardeur te kan navigeer. In hierdie versmelting of integrasie van kognitiewe ruimtes lê ook die ekspressiewe krag van metafore. Nolens se metafoor gee struktuur aan die teikendomein (die verhouding met Antwerpen). Dit verryk die betekenis, want die integrasie kan op verskillende maniere ingevul raak. Waardeoordele oor die brondomein word ook oorgedra op die teikendomein. Die versmelting beïnvloed ons denke, omdat basiese metafore diep in ons verstaan van die wêreld ingebed is (Lakoff en Turner, 1989: 64-65).

4. Die vertaling van metafore

Metafore kan redelik direk van een taal na 'n ander vertaal word as die sprekers van die twee tale se konseptuele domeine ooreenstem of dieselfde beeldskema ('image-schemas') gebruik, soos in die geval van Nolens se straatplan ('stadskaat' in Afrikaans). Konseptuele domeine word naamlik gestruktureer met behulp van abstrakte algemene skemas wat (direk of indirek) afgelei word van ons as mense se ervaring van die wêreld en ons persepsies van ooreenkomste (Kövecses en Benczes, 2010: 79), wat beskou word as 'n sentrale meganisme van betekeniskepping. Op 'n stadskaat kan ons byvoorbeeld tekeninge van strate, geboue, hulle name, roetes deur die stad en landmerke verwag. Sulke basiese kognitiewe skemas sluit in: HOUER, BALANS, KRAG, TEENKRAG,

AANTREKKING, PAD, SKAKEL, SIKLUS, SKAAL, DEEL-GEHEEL, LEEG-VOL, ensovoorts (Oakley, 2010: 3). Wat die vertaling van metafore kompliseer, is dat tale kan verskil (of kan ooreenkom) in die maniere waarop hulle konseptuele domeine afbaken. Op grond van beliggaamde ervaring kan dieselfde domeine anders verwoord word. Tale kan domeine ook heeltemal anders afbaken. Dit is die sogenaamde Kognitiewe Vertaalhipotese van Mandelblit (1995), soos uitgebrei deur Al-Hasnawi (2007). Meer formeel dui dit op drie beginsels vir die vertaling van metafore (Burmakova en Marugina, 2014: 531):

- Metaphors of similar mapping conditions (“the cultural universal SL [source language] metaphors derived from shared human experience”). [N]o conceptual shift occurs between the metaphors of the two languages.
- Metaphors having similar mapping conditions but lexically implemented differently (metaphors which are only lexically different due to the ethical system in the TL [target language] and SL).
- Metaphors of different mapping conditions (the culture-bound SL metaphors). [A] conceptual shift takes place between the metaphors of two languages.

In die eerste geval kan ’n metafoor byna woordeliks oorgedra word van een taal na ’n ander. In die tweede geval sal die vertaler die verskillende moontlike woordkeuses versigtig moet oorweeg. In die derde geval sal die vertaler ’n ekwivalente kreatiewe metafoor moet vind, die metafoor moet vervang deur ’n parafrase, ’n interpreterende vergelyking moet gebruik of die metafoor heeltemal moet weglaat. Al drie hierdie gevalle raak verder gekompliseer as die twee tale verskillende onderliggende kognitiewe skemas (‘image-schemas’) gebruik (Ahrens en Say, 1999: 100).

5. Vertaling van Gerrit Komrij se vindingryke metafore

In die voorwoord tot sy vertalings van gedigte van Gerrit Komrij, *Die elektriese gelaai hand* (2005: 5), skryf Hugo dat Komrij “’n digter van die verstand en daarom ’n skrywer na [sy] hart [is].” Die vertaling van sy geestige, intellektuele werk hou besondere uitdagings vir die vertaler in, maar omdat Hugo ook ’n geestige en intellektuele digter is, sou ’n mens kon verwag dat die vertaling van Komrij se werk ook goed in Hugo se kraam sou pas.

“Dodenpark” / “Begraafplaas” (Komrij, 2005: 14, 15) is ’n interessante geval. ‘Dodenpark’ kom nie in *Ván Dale* (Sterkenburg en Verburg, 1994), *ANNA* (Martin, 2011) of die *WNT* (Instituut voor de Nederlandse taal, 2018) voor nie; ook nie in die *WAT* (Buro van die *WAT*, 2009) nie. Die gewone woord is ‘begraafplaas’. ‘Dodenpark’ is ’n nuwe, eufemistiese samestelling, op die patroon

van ‘dodendans’, en word wel in koerante gebruik, byvoorbeeld deur Pauwels (2006). Dit is ook ’n metafoor: DOOIES IS PLANTE (wat in ’n park geplant kan word) is die onderliggende aanname. In die spreektaal word ‘plant’ soms vir ‘begrawe’ gebruik.

Die gedig word gesitueer in die tuine van die krematorium en die slotreël bevat die woord “urne”. Daar word dus nie letterlik begrawe in hierdie tuin nie. “Achter heg en hazelaar” het Hugo vertaal met “agter die sipresse dáár”, en “heg” verderaan weer met “sipres”. ‘Haselaar’ staan wel in die *WAT*, maar *ANNA* verkies ‘haselneutboom’. Dalk het Hugo gedink dat Afrikaanse lesers “heining en haselaar” nie sou verstaan nie. Dit sou wel ingepas het in die ritme en die “dáár” onnodig gemaak het.

Strofe 2 begin met ’n vreemde vermoede van die spreker: “Je dacht wellicht aan zeer beswete negers / Op hete plantages in de weer”. Hugo het dit vertaal met “Jy dink waarskynlik aan beswete negers / Swoegend op warm landerye”. Volgens *ANNA* word ‘plantasie’ in Afrikaans en Nederlands erken vir “grond in die trope” en “bos aangeplante bome”. Suikerplantasies is wel bekend in Mpumalanga en KwaZulu-Natal. Qua betekenis sou ‘plantasie’ dus ekwivalent gewees het in Afrikaans, maar ‘landerye’ is bekender in Suid-Afrika. Of wou Komrij die slawegeskiedenis agter die plant van tabak vir sigare in Kuba byvoorbeeld onder die aandag bring?

Volgens die *WNT* (2007; o.w. ‘hazelaar’) word krag in minnesake aan die haselaar toegeskryf en is takkies daarvan dikwels as wiggelstok gebruik. Die vitale beswete negers staan in kontras met die dood en roep ’n homoërotiese sfeer op. Verskillende rame vir “begraafplaas” word in die gedig geaktiveer: ‘krematorium’ teenoor ‘sipresse’. As vervanging van ‘haselaar’ spesifiseer Hugo dat die heining uit sipresse bestaan – die bome wat in Suid-Afrika tradisioneel rondom begraaflase geplant word. Die ruimte van die tuin van die krematorium is dus verinheems of gedomestikeer in die vertaling – “tuisgebring”, ingepas in die brontaalkultuur (Venuti, 2008: 15). Die erotiese energie word onderspeel in die Afrikaanse weergawe – die klem val op dood-wees – al versteur die krete wat die spreker uit die urne meen te hoor, die tradisionele rus van die dood.

Afgesien van *Dodenpark*, waarvoor Hugo die letterlike ekwivalent gebruik, is daar eintlik geen metafore in die gedig nie – dit werk eerder met die konnotasies en simboliese waardes van ‘maan’, ‘hazelaar’, ‘zweet’, ‘plantage’ en ‘urn’.

Die uitdagings wat Komrij aan sy vertaler stel, blyk uit verskeie van sy gedigte. In “Vergeten stad” / “Vergete stad” (36, 37) word “De maden wiegen in de spinnenwebben” vertaal as “Skoenlappers spartel in die spinnedrade” om te rym met “genade” verderaan (wat ‘spinnerakke’ dus uitsluit). ’n ‘Made’ is ’n wurm: “Worm, ingewandsworm (Ndl. ook *maai* geheeten), *vleeschworm*, *kaasworm*, in het alg.

een worm die uit een ontbindings- of verrottingsproses word gebore” (*WNT*; o.w. ‘made’). Dit het dus ’n sterk konnotasie van verrotting en ontbinding – wat ‘schoenlappers’ nie het nie. Die vertaler het dalk op “schoenlappers” besluit omdat wurms nie maklik in spinnerakke gevang word nie. ‘Made’ beteken spesifiek ook “houtworm” (*WNT*) – wat moontlik wel in spinnerakke gevang sou kon word. *ANNA* (o.w. ‘made’) sê ‘made’ is Nederlands en beteken “insectenjong”. Hulle Afrikaanse ekwivalent daarvoor is “maaiër”. Volgens die *WAT* is ’n maaier die larwe van verskeie vliegfamilyes, onder andere vrugtevlieë en huisvlieë. Die Nederlandse Wikipedia (Anon., 2017) stem saam: “Een **made** is de larve van een vlieg of mug.” Komrij se maaiers in spinnerakke is met ander woorde ’n metafoor wat die ontbinding van die stad onder invloed van die oerwoud aandui – VLIEËNDE INSEKTE IN DIE VERVALLE STAD IS MAAIERS. Hugo het hierdie metafoor wegvertaal, dalk omdat die konseptuele afstand tussen maaiers en spinnerakke so groot is.

In “De redding” / “Die redding” (54, 55) het die vertaler “een krulstaart op Piets linne” vertaal met “’n haarkrul op Piet se linne”. ‘Krulstaart’ is ’n metafoor (of ’n metoniem) en beteken gewoonlik ‘vark’ – die dier met ’n krulstert. Die vertaler het die vers baie goed verstaan, lyk dit my, en die metafoor vervang deur die letterlike betekenis: ’n skaamhaartjie van die vrou wat weier om langer Piet Mondriaan se huishouding waar te neem. “En uit zijn blokkendozen stak een lont” is vertaal met “En uit sy blokpatrone steek ’n lont”. ‘Blokkendozen’ is letterlik dose met blokkies (soos lego, byvoorbeeld), maar hier dui dit metafories op die geometriese patrone van Mondriaan se skilderye. Die vertaler het weer die metafoor verletterlik: die vrou dekonstrueer Mondriaan se geometriese patrone.

Haar redding beteken ook ’n ommekeer van die huishouding se roetine. In strofe 2 staan: “Ze wond zijn wekkers en pendules op” en dit is vertaal met: “Sy verhoed dat sy horlosies gaan staan” (wat rym met “Mondriaan”, “kraan”). “Horlosies” is veel minder spesifiek as “wekkers en pendules”. ’n Pendule is naamlik “[e]n uurwerk met een slinger; gewoonlijk ter aanduiding van eene kleine staande klok, die meteen tot sieraad dient” (*WNT*; o.w. ‘pendule’). Die *WAT* (o.w. ‘pendule’) erken wel ‘pendule’ in ’n derde betekenis: “Ornamentele klok, gew. met ’n pendulum”. As die vrou in opstand kom, slaan sy “de klokken stuk” (wat rym met “geluk”). Hugo het dit vertaal met “en laat die wekker stik” (wat naastenby rym met “geluk”). Hoewel die tyd in die Afrikaanse weergawe net met wekkers gemeet word (eendimensioneel) en die ornamentele waarde van ‘pendule’ dus daarin ontbreek, het Hugo deels daarvoor vergoed deur die wekker te laat stik – TYD IS ’N VLOEISTOF en ’N WEKKER IS ’N MENS (wat kan stik) is die onderliggende basiese metafore. Hier het Hugo die letterlike uitdrukking vertaal met ’n metafoor vir die stol van die tyd (die omgekeerde van die procedé om die metafoor met ’n letterlike uitdrukking te vertaal).

“Zwart-wit” / “Swart-wit” (68, 69) konfronteer die vertaler met ’n hele paar raaiselagtige uitdrukkings. Die “ander kant” wat die spreker kontrasteer met “hierdie kant”, word beskryf as ’n land “vol achterklap en sleutelgaten”, wat vertaal is as “vol propaganda en haat”. *ANNA* vertaal ‘achterklap’ as “geskinder en kwaadpraterij”. Die *WNT* lê ‘achterklap’ uit as “het opzettelijk of onbedachtzaam vermelden, achter iemands rug, in zijne afwezigheid, van hetgeen zijn goeden naam kan benadeelen; het lichtzinnig kwaadspreken”. Vlaams ‘klappen’, ‘praten’, verhelder die saak: ‘achterklappen’ is om agter iemand se rug allerhande dinge oor hom kwyt te raak. “[P]ropaganda” maak dus meer van die skinderstories as wat nodig is.

“[S]leutelgaten” is ook raaiselagtig. Is dit ’n land waarin alles toegesluit word of waarin mense altyd deur sleutelgate probeer loer om te sien wat aangaan? Dit het dalk eerder met wantroue te doen as met “haat”, die woord wat Hugo gekies het. Dit rym wel met “praat”. Komrij se paradoksale metafoor, “Een land waar windstilte havenmeester is”, kon Hugo direk oorvertaal in Afrikaans – al het nie alle Afrikaanssprekendes in die binneland van Suid-Afrika waarskynlik ’n goeie idee van wat ’n hawemeester is nie.

Komrij se vernuftige binneryme in strofe 3 lewer net soveel moeilikhede op: “Een land van leedvermaak en onderkaak, / Van praatjes voor de vaak, maak ik me wijs.” Hugo het dit vertaal met: “’n Land van leedvermaak en wilde wraak, / Van ingeperkte spraak, maak ek my wys.” “Onderkaak” kan dalk dui op iets soos die Engelse uitdrukking “my jaw fell to the floor, my jaw dropped” – my mond het oopgehang – as teken van verbasing, verwondering. Verwante gebruike van ‘kaak’ is byvoorbeeld ‘kaken roeren’ (‘flink praten’); ‘met beschaamde kaken’ (‘blozend van schaamte’). Iets ‘aan de kaak stellen’ is om die skandelikheid van iets bloot te lê (voorbeelde uit die *Van Dale*, Sterkenburg en Verburg, 1994). ‘Onderkaak’ kan dus beteken ‘kake wat baie roer’ (wat baie te sê het). Dit kan ook verbasing aandui. Ek vermoed dit het te doen met ‘agteraf’, ‘agteraf mompel’, ‘skinder’. ‘Die onderkaak uitstoot’ kan ook trots, hooghartigheid aandui. Hugo se vertaling daarvan as “wilde wraak” pas wel in die rympatroon en gee ’n letterlike uitleg van ‘onderkaak’, maar oordryf die betekenis van die Nederlands.

In “Gevoelloosheid” (70) word die vertaler gekonfronteer met die frase: “Ik sta er bij als in een duikerklok”, en dit rym met “vlaggenstok”. Vir hierdie afstandelike onbetrokkenheid het Hugo ’n ander metafoor gevind: “Ek kyk toe, soos in ’n bioskoopsaal”. Dit rym met “’n vlaglose paal”. ’n Ekwivalente frase in Afrikaans sou wees: “n kaal vlagpaal”, maar dit het een sillabe minder. Die rym het hier, lyk my, die metafoor wat Hugo gevind het, ingegee. Behoud van die rym is in Hugo se vertalings van Komrij ’n belangrike beginsel. En moontlik het die vertaler geoordeel

dat 'n duikklok darem te ver buite die leefwêreld van Afrikaanssprekendes lê om net so gebruik te word. Ook hier is sy vertaalstrategie verinheemsend.

Die titel van Hugo se vertalings van Komrij, *Die elektries gelaai hand*, is ontleen aan Hugo se vertaling van “Voltage” (13). Die gedig beskryf hoe die woorde in 'n woordeboek snags soos weerligstrale begin flikker en 'n gedig tot stand bring. Die slot lui: “De dichter die ontwaakt hoeft het hooguit / Te pakken, mits er stroom staat op zijn hand”. “Die digter wat ontwaak, moet net die buit / Gryp met sy elektries gelaai hand”, lui dit in Afrikaans. *ANNA* (o.w. ‘stroom’) vertaal ook ‘stroom op staat’ met “elektries gelaai”. Die twee metafore berus egter op twee verskillende basiese kognitiewe skemas. Die (verslete) metafoor van elektrisiteit as stroom, berus op die skema ELEKTRISITEIT IS 'N VLOEISTOF (soos in die verlede gedink is) – 'n stroom wat hier deur die hand vloei. ‘Elektries gelaai’ impliseer egter DIE HAND IS 'N HOUER (soos 'n battery) en: ELEKTRISITEIT IS 'N VORM VAN MATERIE (waarmee die houer volgemaak word). Komrij se hand is dinamieser as Hugo s'n.

Dit lyk of Hugo dus Komrij se enigmatiese metafore in die meeste gevalle verinheems het en daarom vervang het deur letterlike uitdrukkings (wat noodwendig sommige van die metaforiese implikasies verlore laat gaan het). Daarvoor het Hugo soms wel gekompenseer deur alternatiewe metafore te vind. Oor die algemeen probeer Hugo in sy vertalings die klankherhalingspatrone van Komrij se gedigte so ver moontlik behou.

6. Rutger Kopland se doodgewone taal

In sy inleiding tot sy vertalings van Rutger Kopland (2010: 7) skryf Hugo dat Kopland in sy gedigte “'n soort mistieke ervaring van die werklikheid verwoord” en probeer “om sin te maak van die sienlike en die onsienlike”. Die meeste van die gedigte wat Hugo hier vertaal het, verwoord so 'n mistieke ervaring van 'n landelike wêreld: 'n appelboom, die tuin, vee, 'n landskap met gras. As taal met 'n sterk landelike geskiedenis, deel Afrikaans en die taal van Kopland dus vermoedelik heelwat domeine. Uniek aan sy werk is wel die vrae wat hy vra, die raaisels waarvan hy bewus is en wat hy oproep, ook deur sy metafore.

“De roeier” / “Die roeier” (Kopland, 2010: 16) werk een sentrale metafoor, naamlik DIE MIS IS 'N OORSTROMING, verder uit. Dié metafoor berus op 'n nuwe metafoor, naamlik DIE MIS IS GRONDWATER, ingegee deur die feit dat albei vorms van water is. Die oorstromingsmetafoor het veral epistemiese effekte (dit gee 'n ander manier van kyk in): dit lyk of die vee in die mis dryf soos in water; 'n mens sien net hulle koppe en rûe. Die bome aan die oorkant word 'n oewer waaruit “iets” loskom wat soos 'n roeier lyk. Die roeier het 'n

sterk bybetekenis, want hy steek oor “voor mij” – in die Afrikaans ’n bietjie ooreksplisiet vertaal “om my te kom haal”. In die mis verander die weiveld dus in die Styxrivier en dit lyk of die roeier die spreker wil kom oorroei na die doderyk. Die gewone mis het iets raaiselagtigs opgelewer.

Alhoewel die vrees vir oorstromings in Suid-Afrika seker nie so groot (en alomteenwoordig) is soos in Nederland nie, deel die twee tale wel hierdie domeine en kan die metafoor direk oorvertaal word. Ook die roeier oor die Styx is bekend uit die twee tale (kulture) se gedeelde klassieke erfenis.

In “La porta del paradiso” (Kopland, 2010: 42, 43) is die sentrale metafoor Ghiberti se bronsdeur is ’n Kinderbybel. Dit is ’n deur “naar eeuwigheid” waaraan die spreker aflei dat die verhale in die Kinderbybel waar is, juis omdat hulle in onverganklike brons gegiet is. Die epistemiese effek van die metafoor is veral om die Bybelverhale te relativer deur hulle as bedoel vir kinders te beskryf en in die tyd te vries, nes Ghiberti se bronsdeur. Dit is verhale in brons, waarin niks gebeur nie. Daarom kan hulle die raaisels van die lewe nie werklik oplos nie.

Deure en die Kinderbybel is ook bekende domeine in Afrikaans. Die metafoor kan dus direk vertaal word, soos Hugo gedoen het, al verg die gedig ’n groot stuk kulturele kennis van ’n Afrikaanse leser – van die bronsdeure wat Lorenzo Ghiberti (1378-1455) gemaak het vir die oostekant van die Baptisterium San Giovanni (Italiaans: ‘Battistero San Giovanni’), ’n vrystaande doopkapel aan die westekant van die Katedraal van Florence. Die deure word beskou as een van die meesterwerke van die Italiaanse Renaissance. Michelangelo het hulle die Porta del Paradiso, die deur na die paradys, genoem. Die twee deure bestaan uit 10 panele waarop verhale uit die Ou Testament in fyn detail en met besondere aandag aan perspektief uitgebeeld word. (Anoniem, 2020a). Kopland noem vier van die panele, naamlik die verhaal van Adam en Eva, Kain en Abel, Abraham en sy drie besoekers, en die verhaal van Isak (Anoniem, 2020b).

As metafore bekende domeine met minder bekende domeine laat versmelt, kan die vraag ontstaan of digters dan ooit werklik nuwe, oorspronklike metafore kan bedink. Dit lyk egter of Kopland minder in oorspronklikheid belang stel en eerder die raaisels van die gewone en die konvensionele aan die orde stel. Iets daarvan blyk myns insiens uit die gedig “Mens en skaap” (50). MENSE IS SKAPE is ’n cliché, maar hier is Kopland besig om die epistemiese implikasies van hierdie verslete metafoor (en van sy omgekeerde, die personifikasie SKAPE IS MENSE) te ondersoek. Hy toon eintlik die gebrekkigheid van daardie gelykstelling aan. As mense skape was, het hulle immers geen taal, selfbewussyn of tydsbewussyn gehad nie. Dan het hulle in skaaptyd gelewe, in die oertyd, wat die digter treffend verwoord as die tyd toe “de mens ... nog alleen gras sprak, lucht las, water schreef”.

Dit is 'n voortalige toestand, onderstreep deur die taalmetafore wat hy gebruik. Onderliggend aan hierdie frases is immers die metafoor DIE NATUUR IS 'N TAAL (of 'n TEKS of 'n BOEK – die boek van die natuur) wat gepraat, gelees en geskryf kan word. Maar in daardie toestand is dit wat ons as tipies menslik beskou, ons taal, iets onmoontliks; kan al ons uitings niks anders as uitings van konkrete, fisiologiese behoeftes wees nie: gras, lug en water.

Dieselfde domeine bestaan in Afrikaans, en daarom kon Hugo hierdie metafore direk vertaal. Met die *het ge*-konstruksie van Afrikaans gaan die epigrammatiese waarde van die Nederlands (“gras sprak, lucht las, water schreef”) en die klankherhaling egter verlore, al het Hugo daarvoor gekompenseer met die herhaling van *ge*-, die *l* en die *s* en die afwisseling van kort en lang vokale: “toe die mens ... nog slegs gras gepraat, lug gelees, water geskryf het”. Daarmee het hy weliswaar die raaisel van wat dit sou beteken om skaap te wees, voor en buite taal, ook in Afrikaans gesê gekry.

Uit hierdie voorbeelde blyk – en dit geld, dink ek, vir al die gedigte wat Hugo vir hierdie bundel gekies het – dat dieselfde domeine in Nederlands en Afrikaans afgebaken word en die metafore dus direk vertaalbaar is. Kopland gee egter aan die oorkruiskartering van domeine sy eie kinkels deur veral die raaiselagtige daarvan voorop te stel.

7. Leonard Nolens se ryk metafore

Waar Kopland se poësie relatief min metafore bevat, is Leonard Nolens s'n juis propvol daarvan. En die vraag is of so 'n oorvloed wel vertaal kan word. Wat die vertaling bemoeilik, is dat hy van die gewoonste dinge – woorde, huise, die lug – ongewone metafore maak.

In “Lectori salutem!” (Nolens, 2015: 32) spreek die digter sy lesers aan deur die enigmatiese aard van poësie met 'n reeks metafore uit te werk. Elke strofe bevat een oorheersende metafoor. Reeds in strofe 1 is “dit doorgangshuis” 'n metafoor vir die gedig of die bundel: DIE GEDIG IS 'N DEURGANGSHUIS: 'n plek waar mense tydelik oorbly op pad na êrens elders (byvoorbeeld vlugtelinge van een land na 'n ander of gevangenes onderweg om vrygelaat te word) – “persone wat beskerming nodig het”, sê die *WAT* (o.w. ‘deurgangshuis’), en noem verwaarlooste kinders, siekes of ongehude moeders as voorbeelde. Hugo vertaal “doorgangshuis” met “halfweghuis”. Die *WAT* erken ‘halfweghuis’ egter nie; ‘deurgangshuis’ wel. Die *HAT* (Odendal en Gouws, 2005) erken wel ‘halfwegstasie’, en omskryf dit as “'n stasie wat ongeveer halfpad tussen twee plekke geleë is”, byvoorbeeld die Kaap as halfwegstasie tussen Nederland en Indonesië. Die konnotasie “mense wat beskerming nodig het” is belangrik vir

hierdie gedig, maar gaan verlore in die vertaling.

Die talle stemme wat hier gons, hier kom en gaan, gee aanleiding tot die oorheersende metafoor in strofe 1, naamlik **HIERDIE HUIS IS 'N BYEKORF**. Hierdie metafoor word dadelik gekompliseer met die frase: “Haat en liefde doen er honingraten swellen”, wat ’n ander metafoor aandui, naamlik **HAAT EN LIEFDE IS NEKTAR** (waaruit heuning gemaak word). Dit word verder gekompliseer deur die vervolg van die sin: “honingraten swellen / van het vers die elders wil worden gegeten”. Dit dui ’n verdere metafoor aan, naamlik **DIE VERS IS 'N HEUNINGKOEK**. Die abstrakte wil van die vers, naamlik om elders geëet te word, oorvleuel, lyk my, met die nektar as bron van die heuning: **OM ELDERS GEËET TE WORD, IS NEKTAR**, of dalk eerder: **DIE VERLANGE NA 'N FINALE BESTEMMING IS NEKTAR**. Skynbaar is die pool van elders ’n noodsaaklike bestanddeel van die heuning. Die implikasie is ook dat die vers voedsaam en soet soos heuning is, maar dat (of juis omdat) dit uitreik na elders, na ’n afwesigheid (iets wat baie belangrik is in Nolens se werk) of na ’n finale bestemming (byvoorbeeld ná die deurgangsfase).

In die tweede strofe verskuif die metaforiese raamwerke verder: die heuning van die vers, oftewel die gegewens wat in die gedig getransformeer word, verander in gif en teengif, en dan wel gesteelde gif, wat verder beskryf word as “een klein heelal / Met mijn gevang van jouw verborgenheid betaald”. Hugo vertaal dit as: “Betaal met my gevang wees in jou verborgenheid.” Die strofe eindig met: “Enkel jij krijgt hier die vrijheid zwart op wit”, bedoelende dan seker: op papier geskryf in die vers. “Gestolen”, “gevang”, “vrijheid” roep myns insiens ’n ander domein op, naamlik dié van ’n tronk. Immers, die *WNT* (o.w. ‘gevang’) dui aan dat ‘gevang’ “in het hedendaagsche Zuidnederlandsch het gewone woord voor: gevangen is”. Met ander woorde, die metafoor is **JOU VERBORGENHEID IS MYTRONK**. Dit word gekombineer met ’n ander metafoor, wat daarop neerkom dat die digter vir die heelal wat hy in sy gedig tot stand bring (**DIE GEDIG IS 'N KLEIN HEELAL**), getransformeer uit haat en liefde, uit verlange na elders en uit die aangesprokene se verborgenheid, betaal deur gevangenskap. Met ander woorde: **POËSIE IS 'N SOORT SKULD** of: **'N SOORT OORTREDING** (waarvoor ’n mens moet betaal, of moet boet).

In strofe 3 verskuif die klem na lees en praat. Die spreker stel eintlik, lyk dit my, dat hy skryf om gelees te word; dat hy hom tot ’n gehoor rig, anders was hy “een fles in zee, een les in duisternis” – albei metafore vir die gedig. Hugo het dit vertaal as: “Is ek ’n fles in die see, ’n les in duisternis?” Hierdie vers kan mens verstaan as uitings wat gemaak word sonder hoop om gehoor of gelees te word. Die vertaler het “fles” behou ter wille van die rym met “les”. ‘Bottel’, die gebruiklike woord in Afrikaans, sou nie in die klank en ritme ingepas het

nie. “Een les in duisternis” is egter dubbelsinnig – dit kan ’n les wees wat in die donkerte gegee word (waar niemand dit kan sien nie) of dit kan ’n les oor donkerte wees; met donkerte as inhoud, en dus ewe leeg of ewe onverstaanbaar (ewe duister).

Die paradokse bereik ’n hoogtepunt in die slotstrofe, waarin die digter sy droom vir sy poësie uitspel. Sy droom om te verskyn “als een die ginder in de heuvels loopt te zingen” is dalk ’n droom om die natuur spontaan te verwoord (“The hills are alive with the sound of music”), om die stem van die volk te vertolk – om op plekke weg van die gewone lewe, dalk heilige plekke, te loop en sing soos ’n profeet. Maar om te skryf soos ’n dooie praat, “Met heel de pinkstertong van zijn afwezigheid”, is ’n ingewikkelde metafoer. SY AFWESIGHEID IS ’N PINKSTERTONG, dit wil sê die tonge soos van vuur wat op Pinksterdag uitgestort is en wat die mense in allerhande tale laat praat het. Die paradoks is dat dit juis die afwesigheid, die dood, is wat as uiters welsprekend beskou word. Die digter stel as ideaal ’n taal van afwesigheid wat besonder treffend en welsprekend moet wees.

Die merkwaardige is dat, afgesien van kleiner verskille, soos die halfweghuis en die ‘gevang’, Hugo al hierdie ingewikkelde, verskuiwende metafore direk in Afrikaans kon vertaal. Die twee tale deel dus in ’n hoë mate die domeine van ’n deurgangshuis, ’n byekorf, heuning, die tronk, ’n briefie in ’n bottel, Pinkster, elders en afwesigheid. Die eerste beginsel van die Kognitiewe Vertaalhipotese, naamlik dat metafore direk vertaal kan word tussen tale wat semantiese domeine deel, lyk of dit water hou in hierdie gevalle.

8. Marc Tritsmans praat maklik Afrikaans

Marc Tritsmans se bundel *Het zingen van de wêreld* (2017) kan skynbaar ook direk in Afrikaans omgesit word, soos Daniel Hugo se vertalings laat blyk. Al wat nodig is, lyk dit, is om die ortografie aan te pas, die beste ekwivalente Afrikaanse woorde te kies, die -en’e weg te laat, soms ’n woord in te voeg (ter wille van die metrum), seker te maak van die persoonsvorm van die werkwoorde en ’n plan te maak met Afrikaans se lastige dubbele “nie”. Die gedig “Vertrouwde constellaties” / “Bekende konstellaties” (Tritsmans, 2019: 2, 3) illustreer hierdie werkswyse, byvoorbeeld. “Vertrouwde” is vervang deur “bekende”, “hemisfeer” deur “halfgrond”, “ontfutselen” deur “afrokkel”, “wellicht” deur “waarskynlik”, “huist” deur “huisves”, “ga...op zoek” deur “begin soek”, “dwingend” deur “dringend”, “plaatsbepaling” deur “plekbepaling”, “echt” deur “werklik” en “gezekerd” deur “beveilig”.

In dieselfde gedig word die voete wat presies wil weet waar hulle is, beskryf as “gezekerd en geaard” (“beveilig en geaard”). Die metafoer is dus: SEKERHEID/

VEILIGHEID IS OM JOU PLEK TE KEN. In Afrikaans verbind ek dit met die konseptuele domein van “veilig maak van elektriese toestelle”. Dit is ’n betekenis wat ook in Nederlands bestaan, maar die Nederlandse betekenis is wyer. Die *WNT* (o.w. ‘zekeren’) omskryf dit as “[b]ehoeden, beschermen tegen, vrijwaren voor wat schade of nadeel kan teweegbrengen”, onder andere soos wat diere doen as hulle gevaar wil vermy. Die *WNT* (ibid.) dui drie ander betekenis as lankal verouderd aan: ‘verseker’ as “verloof aan”, as “in veilige bewaring hou” en ‘verseker’ as die veilig stel van die siel (deur die doop of die laaste sakramente). Hierdie betekenis eggo nog mee in die Nederlands, en is in Afrikaans nie heeltemal afwesig nie, vergelyk die woorde van die Hallelujalied “Blye versekering, Jesus is myn”, maar dalk is dit vandag verplaas deur ‘verseker’ in die sin van “assuransie uitneem teen”.

Die ‘gedemodeerde kompas’ as middel waarmee die spreker (soos die duiwe) sy plek kan bepaal, is ’n metafoor wat in Afrikaans oorgesit kan word deur net ‘gedemodeerd’ deur ‘oudmodies’ te vervang. Skynbaar het Tritsmans se metafore oor die algemeen presiese ekwivalente in Afrikaans – word daar in sy poësie telkens presies dieselfde domeine oormekaargeskuif as in Afrikaans. Dit geld byvoorbeeld vir “de warm blaasbalg van onze longen” (“Lucht”, 18) en “het onstuitbare vliegwielen van het leven” (“het zoemt en gonst”, 20). En ook die beskrywing van die brein as “een hulpeloos lillende dooier in zijn eierschaal” (“Het lichaam spreekt (ook even)”, 30). Daar kan, lyk my, twee redes daarvoor wees: dat sy poësie op ’n redelik abstrakte vlak beweeg waar dieselfde domeine afgebaken word as in Afrikaans of dat hy metafore gebruik wat al gemeengoed geword het.

Daardie gemeengoed, spreekwoorde en vaste uitdrukkings, is soms egter van die moeilikste dinge om te vertaal. Die gedig “Metgezellen” (24) eindig met:

... al onze kansen
om nog ooit door deze schepping te worden
aanvaard voorgoed te grabbel gegooid

‘Grabbelen’ beteken “door grijpen trachten machtig te worden, bijvoorbeeld geld of strooigoed dat in den hoop geworpen wordt” (*WNT*, o.w. ‘grabbelen’). Dit is ’n intensiewe vorm van ‘grabbel’. ‘Te grabbel gooien’ beteken in die algemeen iets wat “men wegwerpt, zonder er verder naar om te zien, zonder er zich verder om te bekommeren”; in ’n meer oordragtelike sin: “verkwis” (*WNT*, o.w. ‘grabbel’). Hierdie idee van “kwistig uitstrooi” gaan terug na feeste en intogte in die Middeleeue waartydens geld en lekkers vir die skares gestrooi is. “Deur die modder sleep” (soos Hugo dit vertaal) kom uit ’n ander domein, naamlik

letterlik “vuil smeer” en figuurlik “slegmaak of verneder” (byvoorbeeld met skinderpraatjies; *WAT*, o.w. ‘modder’). Die twee domeine bevat albei wel die idee van “iets waardevols verkwis of minag” en kan daarom as ekwivalent beskou word. Hulle berus egter op twee verskillende beeldskemas: **UITSTROOI** teenoor **BESOEDDEL**.

“Zee” (36) is ’n gedig wat bespiegel oor mense se verwondering oor die see en dit deels toeskryf aan “herinneringen die veel ouder zijn dan onze herinneringen”, omdat die see se water dieselfde water as die water in die baarmoeder is. Die fetus se ontwikkeling in die baarmoeder word genoem “een rotvaart door de roetsjbaan van de evolutie” (**EVOLUTIE IS ’N ROETSJBAAN**). Hugo het die vers vertaal as “rasend oor die glybaan van die evolusie spoed”. Min Afrikaanssprekendes het al so ’n dolle vaart op ’n 8-vormige ysglybaan (*Ván Dale* o.w. ‘achtbaan’ wat sinoniem is aan ‘roetsjbaan’) beleef en daarom is Hugo se keuse vir “glybaan” nie juis ’n goeie ekwivalent nie: die klank, tekstuur, opwinding, en die Russiese konnotasie van ‘roetsj’ ontbreek. ‘Wipwaentjie’ en ‘tuimeltrein’ (Eng. ‘roller-coaster’, *Glosbe woordeboek* en *Interglot*), ’n ander moontlikheid, sou weer te kunsmatig wees. In hierdie geval word die domeine in Afrikaans en Nederlands verskillend afgebaken. Die metafoor van die roetsjbaan is dus grootliks onvertaalbaar.

’n Ander vertaalstrategie het Hugo in “Gaet en vermenigvuldig u” (64) gevolg. Die titel het hy met die ekwivalente Bybelse frase in Afrikaans vertaal: “Wees vrugbaar en vermeerder”. Van die “stekelige bruine napjes in het gras” wat in die gedig tekens is dat die boom gereed is om voort te plant, het Hugo “bruin akkerdoppies” gemaak – met ander woorde, hy het die metafoor **AKKERDOPPIES IS DRINKBEKERTJIES** geïnterpreteer en letterlik vertaal. ‘Napjes’ is letterlik “houtbekertjies”. ‘Nap’ beteken “beker, drinkschaal, kelk, kroes”, volgens die *WNT* (o.w. ‘nap’), wat opmerk dat dit in die Middeleeue gebruiklik was maar verouder het en tans nog net deur digters gebruik word. Dit beteken ook “deel van plante; kelk”, wat sou kon aandui dat ‘napjes’ tans die gebruiklik woord is en dus glad nie ’n metafoor is nie.

Uit die vertaling van hierdie metafore van Tritsmans lyk dit ook of die Kognitiewe Vertaalhipotese geldig is, naamlik dat metafore direk vertaal kan word tussen tale wat dieselfde domeine afbaken, maar dat metafore wat ongedeelde domeine as konseptuele basis het, onvertaalbaar is.

9. Enkele gevolgtrekkings oor Hugo se vertaalpraktiek

Hugo het in die meeste gevalle wat hier bespreek is die metafore woordeliks van Nederlands na Afrikaans vertaal, volgens die eerste beginsel van die Kognitiewe Vertaalhipotese. As strategie werk dit meestal goed, omdat die twee tale kognitiewe

domeine redelik eenders afbaken en ook heelwat kulturele kennis (byvoorbeeld van die klassieke, die landelike lewe en die tegnologie) deel. In sommige gevalle dra Hugo die metafoor by benadering oor na Afrikaans, soos in die voorbeeld van “pendule” wat hy vertaal as “wekker”, vermoedelik omdat ‘pendule’ ’n effens vreemde woord in Afrikaans is, nie alledaags gebruiklik is nie, en omdat dit Hugo se strategie is om Komrij te verinheems. Die vertaling verryk dus nie die Afrikaanse woordeskat nie. Die vertaling is ook letterlik, alledaags, minder digterlik as die Nederlands.

In sommige gevalle (byvoorbeeld die “krulstaart”) het Hugo die metafoor wegvertaal en vervang deur die letterlike betekenis. Vertaling is dikwels ook ’n interpretasiedaad – die eksplisiet maak van wat implisiet is in die metafoor. In ander gevalle het hy ’n ekwivalente metafoor probeer vind (byvoorbeeld die “bioskoopsaal”). Ekwivalensie is hier uiteraard baie afhanklik van die leser se verwysingsraamwerk. By die meeste gedigte van Komrij het Hugo, ook vir die vertaling van metafore, die volrym van die brongedig probeer handhaaf, of ekwivalente daarvoor probeer vind.

Hierdie gevolgtrekkings oor Hugo se vertaalpraktyk belig weer eens sy besondere bydrae tot die vertaling en bekendstelling van die Nederlandse letterkunde in Suid-Afrika. Dat die meeste metafore skynbaar direk uit Nederlands in Afrikaans vertaal kan word, beteken prakties dat vertalers van Nederlands na Afrikaans meer klem op die ander uitdagings in die vertaling van poësie sal moet plaas: die soeke na ekwivalensies (of kompenenserende formulerings) op die ander vlakke van taal – die vlak van klank, ritme, woordvorm, sintaksis en die vlak van konnotasies.

Noordwes-Universiteit

Bronnelys

- Ahrens, Kathleen, en Say, Alicia L.T.** 1999. Mapping Image-Schemes and Translating Metaphors. In: *The 13th Pacific Asia Conference on Language, Information and Computation: Proceedings: February 10-11, 1999, Taiwan, R. O. C.* Taiwan, R.O.C.: National Cheng Kung University, Taiwan, R. O. C. <http://hdl.handle.net/2065/12141>. (Datum van gebruik: 2 Oktober 2020).
- Al-Hasnawi, Ali R.** 2007. A Cognitive Approach to Translating Metaphors. *Translation Journal* 11 (3). <https://translationjournal.net/journal/41metaphor.htm>. (Datum van gebruik: 15 April 2015).

- Anoniem.** s.a. Translate Roetsjbaan from Dutch to English. <https://www.interglot.com/dictionary/nl/en/translate/roetsjbaan>. (Datum van gebruik: 7 Oktober 2020).
- Anoniem.** s.a. *Glosbe woordeboek – Alle tale op een plek*. <https://af.glosbe.com/>. (Datum van gebruik: 1 Mei 2021).
- Anoniem.** 2017. ‘Made (larf)’ (2017) *Wikipedia*. [https://nl.wikipedia.org/w/index.php?title=Made_\(larf\)&oldid=50472044](https://nl.wikipedia.org/w/index.php?title=Made_(larf)&oldid=50472044). (Datum van gebruik: 28 September 2020).
- Anoniem.** 2020a. Baptisterium (Florence). *Wikipedia*. [https://nl.wikipedia.org/w/index.php?title=Baptisterium_\(Florence\)&oldid=56981281](https://nl.wikipedia.org/w/index.php?title=Baptisterium_(Florence)&oldid=56981281). (Datum van gebruik: 7 Oktober 2020).
- Anoniem.** 2020b. Lorenzo Ghiberti. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Lorenzo_Ghiberti&oldid=975647304. (Datum van gebruik: 7 Oktober 2020).
- Burmakova, Elena A. en Marugina, Nadezda I.** 2014. Cognitive Approach to Metaphor Translation in Literary Discourse. *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 154 (Oktober): 527-33.
- Buro van die WAT.** 2009. Woordeboek van die Afrikaanse Taal: Elektroniese WAT Aanlyn. 2009. <http://www.woordeboek.co.za.nwulib.nwu.ac.za/>. (Datum van gebruik: 11 Oktober 2020).
- Fauconnier, Gilles, en Turner, Mark.** 2003. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities*. New York: BasicBooks.
- Instituut voor de Nederlandse taal.** 2018. *Woordenboek der Nederlandsche Taal (WNT Version 2.0), Historische woordenboeken Nederlands en Fries*. <https://taalmaterialen.ivdnt.org/download/pp-woordenboek-der-nederlandsche-taal-j/>. (Datum van gebruik: 11 Oktober 2020).
- Komrij, Gerrit.** 2005. *Die elektriese gelaaiete hand: gedigte*. Vertaal deur Daniel Hugo. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Kopland, Rutger.** 2010. *Onder die Appelboom: ’n Keur uit die poësie van Rutger Kopland*. Vertaal deur Daniel Hugo. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Kövecses, Z. en Benczes, R.** 2010. *Metaphor: a practical introduction* [2de uitgawe]. New York: Oxford University Press.
- Lakoff, George, en Johnson, Mark.** 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George, en Turner, Mark.** 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mandelblit, Nili.** 1995. The Cognitive View of Metaphor and Its Implications for Translation Theory. In: Thelen, M. en Lewandowska-Tomasczyk, B. (reds.). *Translation and Meaning*. Part 3, 3:482-95. Maastricht: Maastricht UP.

- Martin, W.** (red.) 2011. *Groot woordeboek: Afrikaans en Nederlands*. Kaapstad: Pharos.
- Nolens, Leonard.** 2015. *'n Digter in Antwerpen. 'n Keuse uit die gedigte van Leonard Nolens*. Vertaal deur Daniel Hugo. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Oakley, Todd.** 2010. Image Schemas. In: Geeraerts, Dirk en Cuyckens, Hubert. (reds.) *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- Odendal, F. F. en Gouws, R. H.** (reds.) 2005. *HAT: verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. 5de uitg. Kaapstad: Pearson Education.
- Pauwels, Hilde.** 2006. Op dodenbezoek. *De Standaard*, 28 Oktober. <https://www.standaard.be/cnt/gp013osr1>. (Datum van gebruik: 11 Oktober 2020).
- Schäffner, Christina.** 2004. Metaphor and Translation: Some Implications of a Cognitive Approach. *Journal of Pragmatics* 36 (7): 1253–69.
- Sterkenburg, P.G.J., en Verburg, M.E.** 1994. *Van Dale Handwoordenboek van Hedendaags Nederlands* [2de druk]. Utrecht: Van Dale Lexicografie.
- Tritsmans, Marc.** 2019. *Die singende wêreld*. Vertaal deur Daniel Hugo. Kaapstad: Naledi.
- Venuti, L.** 2008. *The Translator's Invisibility*. [2de uitgawe]. Londen: Routledge.

Nota

1. Ooreenkomstig die gebruik van die teoretici van die kognitiewe teorie, byvoorbeeld Lakoff & Turner (1989), skryf ek die metafore met hoofletters.

Van Hugo tot Hugo: die bemiddeling van Nederlandstalige literatuur in Afrikaanse vertaling

Marike Snyman

From Hugo to Hugo: the mediation of Dutch-language literature in Afrikaans translation

The translation of Dutch-language literature into Afrikaans has flourished over the past three decades, with the poet Daniel Hugo being at the forefront of translation activities. However, it seems as if Dutch-language authors could not make the same breakthrough into the Afrikaans literary system as their Afrikaans counterparts in the Low Countries. This article argues that in order to gain a more representative insight into the reception of Dutch-language literature in Afrikaans translation, not only the stature of a translator, but also transnational aspects in the transfer of cultural goods – such as institutional involvement and other agents – should be taken into account. Following the analysis of a corpus of reviews, it appears that Hugo is respected and trusted as a literary figure (both as a poet and translator). By investigating Hugo's career as a translator from a trust-based translation history perspective, this article seeks to provide greater insight into the reception of Hugo's oeuvre of Dutch-language literature translated into Afrikaans.

1. Inleiding

Daniel Hugo het hom eers as Afrikaanse digter, akademikus en radiopersoonlikheid gevestig voordat sy naam ook sinoniem met Afrikaanse vertalings uit Nederlands geword het. Deesdae word hy byna sonder uitsondering as “digter en vertaler” of “digter/vertaler” voorgestel, nadat hy oor ’n loopbaan van bykans vier dekades by verskeie bemiddelingsaktiwiteite tussen sowel die Engelse en Afrikaanse taalgemeenskappe as die Nederlandse en Afrikaanse taalgebiede betrokke was.¹

Die transnasionale beweging tussen die Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme is tot dusver veral binne die literatuurwetenskaplike raamwerk bestudeer. Onderzoek is ingestel na die resepsie van digters/skrywers in die Lae Lande, soos Antjie Krog, Breyten Breytenbach, Marlene van Niekerk, Sheila Cussons, Wilma Stockenström en Ronelda Kamfer (Viljoen, 2019 en 2014; T’Sjoen, 2015 en 2012; Botes, 2012), terwyl die feit dat hierdie skrywers en hulle werk danksy verskeie rolspelers in ’n bemiddelde toestand aan die doelkultuur oorgedra is, tot dusver weinig aandag geniet het. Uit ’n vertaalteoretiese hoek ondersoek Buitendach (2018) wel die verkoop van vertaalregte van Afrikaanse

literatuur in Nederland en bied hierdeur meer insig in die seleksiekriteria vir die vertaling van populêre fiksie², terwyl Van der Watt (2021) drie Nederlandse vertalers vanuit 'n performatiewe raamwerk beskou ten einde meer lig te werp op hulle bemiddelingsaktiwiteite in die vertaling van Afrikaanse literatuur in die Lae Lande. Hieruit blyk dat die spektrum bemiddelingsaktiwiteite en die impak daarvan op die resepsie van die vertaalde outeurs baie meer omvattend is as wat verwag word van 'n vertaler, tradisioneel beskou as die onsigbare wese agter die vertaalde teks.

Wat navorsing oor vertaling vanuit Nederlands in Afrikaans betref, lê daar 'n braakland wat vanuit vele hoeke benader kan word. T'Sjoen (2016) bied 'n oorsig van die stand van Nederlandse literatuur in Suid-Afrika, en bepleit ondersoek na die “hedendaagse grensverkeer” tussen hierdie twee literêre sisteme. Hy verwys onder andere na Daniel Hugo as die produktiefste vertaler van Nederlandse literatuur in Afrikaans, en dat “de onafgebroken vertaalarbeid van Hugo beeldbepalend is voor de Nederlandse literatuur in Zuid-Afrika” (T'Sjoen, 2016). Hierbenewens “bepaalt hij in hoge mate de begin eenentwintigste-eeuwse receptie van de Nederlandstalige literatuur in het Afrikaans” (T'Sjoen, 2016). T'Sjoen verwys dan skrams na Nicol Stassen, direkteur van Protea Boekhuis, wat jaarliks daarin slaag om vertaalsubsidies van die Nederlandse en Vlaamse “letterenfondsen” vir die vertalings uit Nederlands te kry, en meld dan: “Hugo werkt met die vele opdrachtvertalingen aan een gesubsidieerd beeld van de Nederlandse literatuur in Johannesburg en Kaapstad” (T'Sjoen, 2016). Bradford (2009: 231) wys egter daarop dat hoewel vertalers as “hekwagters” 'n groot rol in die seleksie en verspreiding van buitelandse kulturele kapitaal speel, “the integration of these imports depends not only on their personal ‘gaming’ powers, but also on the arena of reception, i.e., the readers and writers and their appreciation and identification with the works in their translated versions”.

In die Afrikaanse literêre sisteem is daar ruimte vir 'n kritiese beskouing van sowel die betrokkenheid van ander agente en instellings as die “resepsie-arena” by die seleksie, produksie en verspreiding van vertaaltekste. Hierdie artikel fokus vervolgens op Daniel Hugo se rol as kulturele bemiddelaar tussen Afrikaans en Nederlands. Sy vertaaloeuvre word vanuit vertaalhistoriese perspektief ondersoek deur die vertrouensgebaseerde benadering van Rizzi, Lang en Pym (2019) te betrek, om sodoende ook 'n bydrae tot hierdie gesprek te lewer.

Die noue band tussen Afrikaans en Nederlands, en ook die status van Afrikaans as 'n minderheidstaal (internasionaal en in verhouding tot Nederlands) skep ruimte vir die vertalers om buite die boekomslae van die vertaalde tekste sigbaar te raak. Die vertaalhistoriese benadering, waar die klem gelê word op “who translated what, how, where, when, for whom, and with what effect”

(Pym, 1998: 5), maak dit moontlik om 'n spesifieke agent en die rol wat hy/sy as kulturele bemiddelaar vervul, grondig te ondersoek. Pym (1998: 5) identifiseer drie subareas van die vertaalhistoriese benadering, naamlik vertaalargeologie, historiese kritiek en verduideliking. Vertaalargeologie poog om bostaande vraag te beantwoord deur middel van verskeie metodes soos die opstel van katalogusse tot biografiese navorsing oor vertalers (Pym, 1998: 5), en dit is die koers wat hierdie artikel wil inslaan. 'n Gemengdemetode-benadering word gevolg deur 'n inventarisondersoek wat veral fokus op die “wie”, “wat”, “waar” en “wanneer” van vertalings uit Nederlands in Afrikaans, terwyl 'n beperkte resepsieondersoek die “hoe”, “vir wie” en “effek” van Hugo se vertaaluitset sal verhelder.

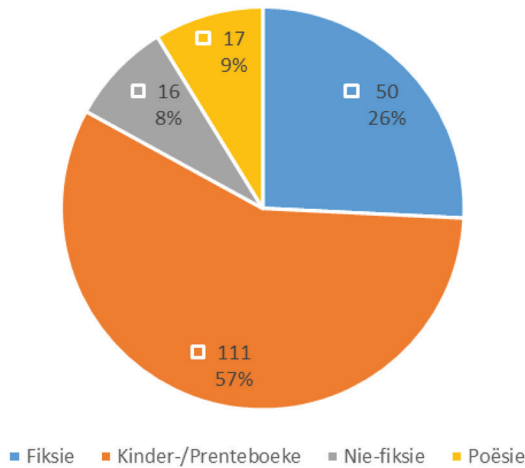
Rizzi, Lang en Pym (2019: 2) stel 'n vertrouensgebaseerde benadering tot vertaalgeskiedenis voor, aangesien dit beter insig bied in die redes waarom vertalings enigszins geproduseer is. In onlangse werk deur literatuurhistorici word op vroeg moderne vertalings in Europa binne 'n konteks van sosiale en kommersiële verandering gefokus, en die belangrikheid daarvan om vertalers op die ontmoetingsplek tussen die produksie en verbruik van tekste te plaas, word uitgelig (Belle en Hosington, 2017: 17). Deur die sirkulasie van boeke en idees te fasiliteer, het vertalers histories 'n belangrike rol gespeel in die sosiale, ekonomiese en intellektuele “mediërende netwerke” wat leesgewoontes en literêre smaak in vroegmoderne Europa gevorm het (Belle en Hosington, 2017: 17). Rizzi et al. (2019: 4) is van mening dat *vertroue* – as 'n belangrike sosio-kulturele doelwit en ambisie van interkulturele mediasie – nie genoeg aandag in vertaling gekry het nie, aangesien vertalers en tolke inderwaarheid hulle betroubaarheid uitruil:

[t]ranslators, in order to survive as translators, must be trusted by all parties involved, both as a profession and individually. [...] Without this trust, the profession would collapse, and so would its practice.
(Chesterman in Rizzi et al., 2019: 5)

Rizzi et al. (2019: 10) definieer “*vertroue*” (of “*lojaliteit*” soos dit deur Christiane Nord, 1991, in die ontwikkeling van die funksionalistiese benadering tot vertaling gebruik word) as 'n waarde of morele beginsel wat die vertaler of tolk met 'n netwerk van kliënte of klante verbind. *Vertroue* is 'n historiese produk wat gekweek word deur 'n “complex web of rhetorical, emotional, and attitudinal factors: signalling or promise-making, sincerity, and readers' and audiences' receptivity to texts and agents” (Rizzi et al., 2019: 11). In hierdie artikel word resensies van vertalings wat deur Daniel Hugo geproduseer is, as nodus van hierdie “resepsieseine” beskou en ontleed, ten einde vas te stel in watter mate hy as vertaler binne die akademiese en meer algemene leserspubliek vertrou word.

2. Inventarisondersoek

Die data vir die inventarisondersoek is op 23 November 2020 uit die databasis van die Nederlands Letterenfonds (2020) onttrek en in 'n MS Excel-sigblad ingevoer, aangepas en ontleed. Sedert C.M. van den Heever in 1933 die eerste Afrikaanse bloemlesing van Guido Gezelle se poësie saamgestel het, is daar 'n korpus van 194 vertaalde werke uit Nederlands in Afrikaans opgebou.³ Dit kan soos volg per genre verdeel word (sien Figuur 1):



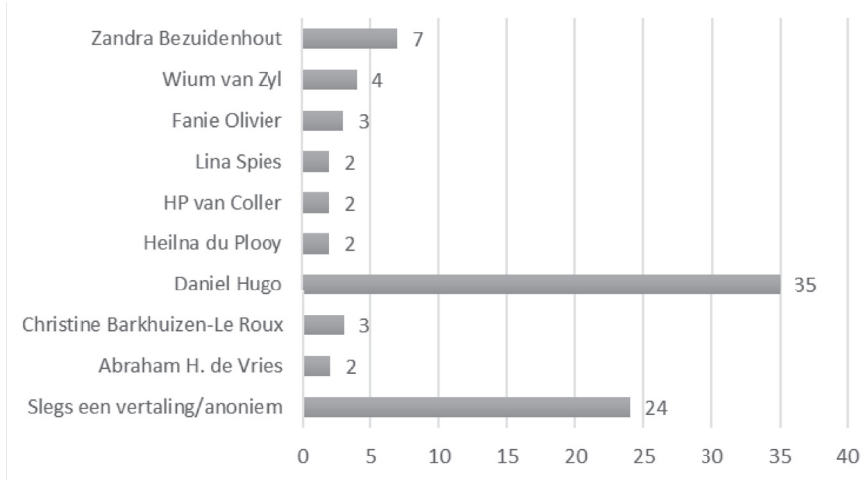
Figuur 1: Genreverdeling van vertalings uit Nederlands in Afrikaans

Hugo se aandeel van 61 vertalings sedert 1996 word in Tabel 1 per genre vergelyk met die totale uitset van vertalings uit Nederlands wat sedert 1933 in Afrikaans verskyn het:

Genre	Totaal	Daniel Hugo
<i>Kinder- en jeugliteratuur</i>	111	26 (23,4%)
<i>Fiksie</i>	51	20 (39,2%)
<i>Poësie</i>	17	10 (58,8%)
<i>Nie-fiksie</i>	16	5 (31,25%)
Totaal	195 vertalings	61 vertalings

Tabel 1: Vertalings uit Nederlands in Afrikaans sedert 1933 volgens genre

Tot en met Hugo se toetrede tot die vertalerskorps Nederlands-Afrikaans in 1996, was daar nie 'n enkele vertaler wat vir meer as drie vertalings uit Nederlands verantwoordelik was nie⁴. Om hierdie bydrae in perspektief te plaas, toon Figuur 2 aan hoeveel vertalings deur alle vertalers van werke uit Nederlands in Afrikaans sedert 1933 geproduseer is (dramatekste en kinder- en jeugliteratuur uitgesluit)⁵:

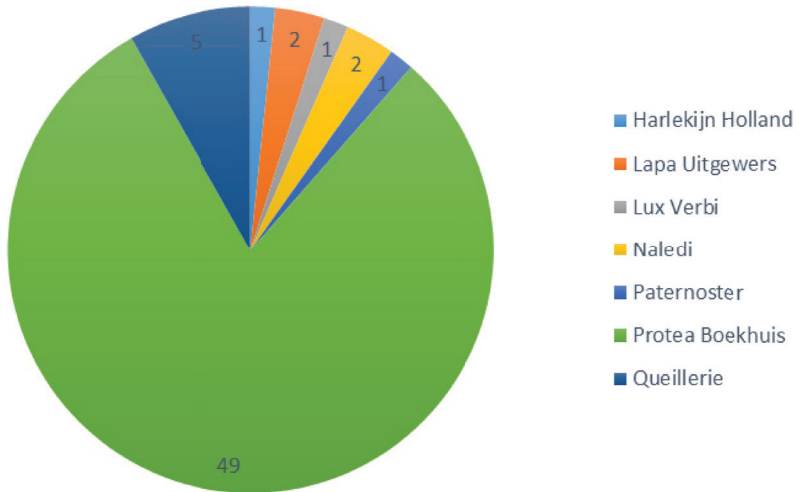


Figuur 2: Vertalers uit Nederlands in Afrikaans sedert 1933

Uit bostaande tabel is dit duidelik dat Hugo met 35 uit 84 vertalings voorkeur geniet as vertaler op die Nederlands-Afrikaanse vertaaltooneel. Let ook op die groot persentasie vertalers wat slegs vir één vertaling elk verantwoordelik was, of waar die vertaler nie eers vermeld word nie (24 gevalle, of 28,6% van die totale vertaaluitset – 18 daarvan voor 1996 toe Hugo die veld betree het). Dit gee 'n aanduiding van hoe onstabiel die Afrikaanse literêrevertaalsisteem (met betrekking tot vertalings uit Nederlands) tot op daardie stadium was. Die enigste vertaler wat uit die era voor 1996 dateer, is Abraham H. de Vries, wat een vertaling in 1967 en nog een in 2001 gelewer het. Sedert 1996 was 14 vertalers betrokke by die vertaling van Nederlandse fiksie, nie-fiksie en poësie in Afrikaans, waarvan ses vertalers slegs vir één vertaling verantwoordelik was. Uit die agt vertalers wat vir meer as een vertaling gesorg het, het slegs Daniel Hugo, Zandra Bezuidenhout, Christine Barkhuizen-Le Roux⁶, Fanie Olivier en Wium van Zyl drie of meer vertalings geproduseer⁷.

Vertalings deur Hugo het by sewe verskillende uitgewers verskyn, maar die oorgrote meerderheid daarvan is deur Protea Boekhuis uitgegee (49 uit 61 van Hugo se vertalings), wat strook met Protea Boekhuis se beduidende aandeel in

die publikasie van vertaalde literatuur in Afrikaans oor die algemeen. Dit dui ook daarop dat Hugo se invloed as vertaler ook verder as 'n enkele uitgewershuis strek. Figuur 4 toon Hugo se vertaaluitset by die verskillende uitgewers aan:



Figuur 3: Uitgewers van vertalings deur Daniel Hugo

Hugo se vertaalarbeid neem vervolgens nog glad nie af nie. Teen November 2020 is vertaalregte vir vertalings deur Hugo reeds vir die volgende werke goedgekeur met verwagte publikasie in 2021 (Nederlands Letterenfonds, 2020)⁸:

- 'n Vertaling van Tonke Dragt se *De brief voor de koning* by Protea Boekhuis (kinderboek) – met finansiële ondersteuning van die Nederlands Letterenfonds
- 'n Vertaling van Tonke Dragt se *Geheimen van het Wilde Woud* (1965) by Protea Boekhuis (kinderboek) – met finansiële ondersteuning van die Nederlands Letterenfonds
- 'n Vertaling van Nachoem M. Wijnberg se poësiebundel *Liedjes* (2006) by Imprimatur Uitgewers

Dit blyk ook dat Hugo wel 'n mate van seggenskap het in die seleksie van poësietekste vir vertaling – en in daardie opsig dus aktief meewerk aan die beeld van Nederlandse en Vlaamse digters in die Afrikaanse literêre sisteem. In die volgende afdeling sal dit ook duidelik word hoe hierdie bundels besonder positief ontvang is deur resensente. Uit die 12 bundels waar hy vir die vertaling

verantwoordelik was (10 reeds gepubliseer en 2 in proses), het hy die helfte aan uitgewers voorgestel (Hugo, 2020), naamlik:

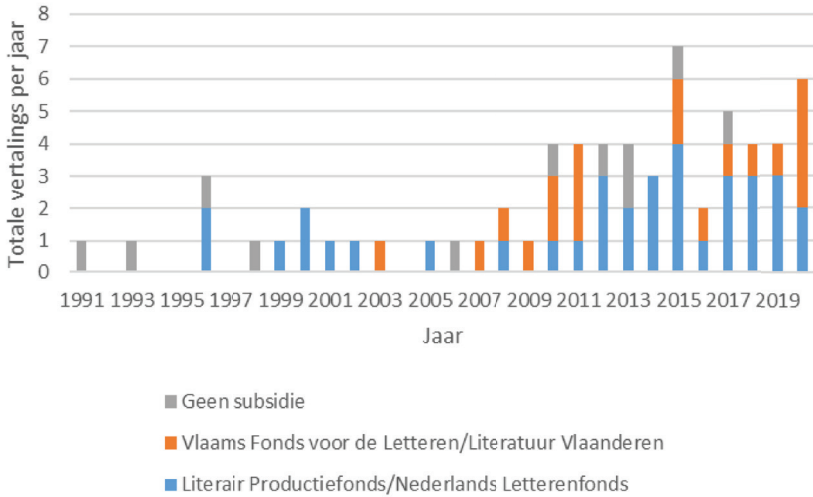
- Herman de Coninck: *Liefde, miskien* (Queillerie, 1996)
- Gerrit Komrij: *Die elektriese gelaai hand* (Protea, 2005)
- Marc Tritsmans: *Die singende wêreld* (Naledi, 2019)
- Benno Barnard: *Die trouservies* (Naledi, 2019)
- Eddy van Vliet: *Volgens die wette van afskeid en herfs* (Protea, 2021)
- Nachoem Wijnberg: *Liedjies* (Imprimatur, 2021)

Senekal (2013: 108) bevind in sy netwerkontleding van Afrikaanse poësie tussen 2000 en 2012 dat Daniel Hugo saam met Floris A. Brown die meeste bundels uitgegee het, en dus in daardie periode oor die hoogste graadsentraliteit⁹ in die Afrikaanse poësiennetwerk beskik het. Uit bostaande ontleding van die Afrikaanse vertaalsisteem uit Nederlands, blyk dit dat Hugo ook in die sentrum van aktiwiteite sou staan as 'n soortgelyke berekening van graadsentraliteit daarop toegepas sou word. Hoewel Senekal (2013: 108) telkens daarop wys dat graadsentraliteit 'n kwantitatiewe aanduiding van 'n agent se uitsette is – en nie 'n kwalitatiewe aanduiding nie – spreek die feit dat 'n outeur of vertaler tot die sentrum van 'n literêre sisteem behoort, myns insiens reeds van vertroue.

'n Belangrike aspek wat in die transnasionale oordrag van kultuurgoedere in ag geneem behoort te word, is die toekenning van projeksubsidies en hoe dit die seleksie van vertalings in die doelkultuur beïnvloed. Vertaalaktiwiteit tussen Nederlands en Afrikaans het 'n skerp toename getoon ná die politieke veranderinge in Suid-Afrika sedert die vrylating van oudpresident Nelson Mandela in 1990. Na aanleiding van Antjie Krog se vertaling van Tom Lanoye se *Mamma Medea* (2002), skryf Van Zyl Smit (2005: 54) dat dit opvallend was “dat na die aftakeling van apartheid daar 'n nuwe toenadering tussen die Nederlandse en Afrikaanse letterkunde is”, waarvan die samewerking tussen Lanoye, Krog en Basson slegs een voorbeeld was. Sy verwys ook na die afwesigheid van die voormalige staatsondersteunde uitvoerendekunsterade wat hierdie onderneming grootliks afhanklik van kommersiële borge en kultuurfondse gemaak het, soos die Vlaams Fonds voor de Letteren en die L.W. Hiemstra-trust. Hierdie verskynsel is nie beperk tot die publikasie en/of uitvoering van dramas nie, en in die boekewêreld is die aanwesigheid van finansiële steun van die kultuurfondse vir vertalings uit die Lae Lande besonder opmerklik.

Volgens die databasis van die Nederlands Letterenfonds (2020) is daar in die periode 1933-1987 (54 jaar) 17 tekste uit Nederlands in Afrikaans vertaal¹⁰, maar sedert 1991¹¹ (29 jaar) het 65 Nederlandstalige werke in Afrikaans verskyn. Die

totstandkoming van die Literair Productiefonds in 1991 (die voorloper van die Nederlands Letterenfonds) en die Vlaams Fonds voor de Letteren in 2000 (die naam is in September 2019 verander na Literatuur Vlaanderen) blyk, buiten die politieke omwentelings in Suid-Afrika, belangrike faktore in die kultuuruitruiling te wees. Figuur 4 toon vervolgens aan hoeveel vertalings per jaar sedert 1991 gepubliseer is, en ook hoeveel daarvan befonds is¹²:



Figuur 4: Vertalings uit Nederlands in Afrikaans sedert 1991

Slegs 11 van die 65 vertalings van Nederlandstalige fiksie, nie-fiksie en poësie in Afrikaans is nie deur een van die vertaalfondse ondersteun nie. Van dieselfde kategorieë se vertalings wat deur Hugo behartig is, is slegs 4 van die 35 tekste nie finansiële deur 'n kultuurfonds ondersteun nie. Hiervolgens het 83,1% van hierdie Nederlandstalige titels sedert 1991 danksy subsidies in Afrikaans verskyn – wat meer is as die byna 75% van alle vertaaltitels wat gesamentlik deur die Nederlands Letterenfonds en Literatuur Vlaanderen in 2018 ondersteun is (McMartin, 2019: 204)¹³. Die meeste van hierdie vertalings sou waarskynlik ook nooit gepubliseer gewees het as dit nie vir die vertaalsubsidies was nie. Nicol Stassen, uitgewer en eienaar van Protea Boekhuis, gebruik volgens Hugo (2018) drie kriteria by die oorweging van 'n teks vir vertaling: goeie verkoopsyfers in die bronkultuur, pryse toegeken, en 'n subsidie van 'n vertaalfonds. Dit is nie uniek tot die Afrikaanse boekemark nie – Heilbron en Sapiro (2016: 388) wys daarop dat toenemende kommersiële beperkings

daartoe gelei het dat “the space of small-scale production most often relies on subsidies, both in publishing and translations”.

In die Nederlandse taalgebied, daarenteen, is Afrikaanse werke tot en met 2017 sonder die ondersteuning van ’n soortgelyke vertaalfonds ingevoer, hoewel vertaalbeurse van die Nederlandse of Vlaamse literatuurfondse die vertalers se inkomste kon aanvul. Slegs sedert die stigting van die PEN Afrikaans Vertaalfonds in 2017 was dit moontlik vir Nederlandse uitgewers om vir subsidies aansoek te doen vir die vertaling van werke uit Afrikaans. Voorheen moes Afrikaanse werke toegang tot die leesmark in die Lae Lande op eie meriete kry, terwyl Nederlandse en Vlaamse literatuur aan die Afrikaanse mark beskikbaar gestel is danksy die ondersteuning van die literatuurfondse. Dat die markte in die gebiede onder bespreking totaal verskillend op mekaar se literatuur gereageer het, is veral duidelik wanneer ondersoek ingestel word na hoeveel Afrikaanse outeurs opgang in die Lae Lande gemaak het, terwyl dieselfde nie van Nederlandse outeurs in die Afrikaanse mark gesê kan word nie. Selfs ná Tom Lanoye se vier prosawerke en drie bekroonde dramas in Afrikaans, geniet hy nie dieselfde aanhang of verkoopsyfers hier as byvoorbeeld Marlene van Niekerk, Antjie Krog, Breyten Breytenbach, André Brink, Deon Meyer of Irma Joubert in die Lae Lande nie.

Dat Hugo, soos T’Sjoen (2016) dit vroeër gestel het, gewerk het aan ’n “gesubsidieerde beeld” van literatuur uit die Lae Lande, is dus heel duidelik. Of hy (alleen) vir die resepsie daarvan verantwoordelik gehou kan word, sal in die volgende afdeling verder ondersoek word.

3. Resepsieonderzoek

Deur ’n resepsiestudie kan die sosiale impak van ’n werk op die doelkultuur bepaal word. Ten einde vertaling as ’n sosiale praktyk te verstaan, is dit nodig om benaderings te vermy wat suiwer tekstueel is, en is dit nodig om al die deelnemende agente te inkorporeer – sowel individue as instellings (Heilbron en Sapiro, 2007: 104). Vertaling word vervolgens as ’n produk van die doelkonteks, en in die doelkultuur as ontvanger daarvan, bestudeer (Brems en Ramos Pinto, 2013: 143). Kwalitatiewe data met betrekking tot die resepsie van die vertaalde werke kan verkry word uit literêre kritiek, vraelyste en onderhoude (Brems en Ramos Pinto, 2013: 144) – wat meer insig kan bied oor waarom spesifieke werke vir vertaling gekies is, waarom ’n spesifieke vertaler by die projek betrokke was, die bemarkingstrategieë wat gebruik is en die impak van die tekste in die doelkultuur.

Literêre kritiek in die vorm van resensies speel ’n belangrike rol as parateks¹⁴. Hierdie parateks word nie alleen ’n drempel waardeur die teks aan lesers bekendgestel word nie, maar speel ook ’n rol in die skep van vertroue in ’n outeur,

vertaler of 'n vertaalde letterkunde. Verboord (in Senekal, 2013: 114) skryf as volg oor die belang van resensies in die skep van 'n outeur se literêre prestige, maar dit kan myns insiens ook op die beskouing van vertroue in 'n literêre vertaler toegepas word:

An author's prestige is dependent on how s/he is perceived by significant others. Not only does the attribution of value to the author in question have to meet wide general acceptance, both attribution and acceptance increasingly gain weight when coming from persons possessing considerable authority on literary matters.

Volgens Kleyn (2013: 132) is dit duidelik “dat vertaling (veral in resensies) met erns bejeën word, en dat streng eise en hoë verwagtinge aan suksesvolle vertaling gestel word”. Swart (2016) begin egter sy resensie van *Die Hormoonfabriek*, wat hy omskryf as “Daniel Hugo se Afrikaanse vertaling uit Nederlands van Saskia Goldschmidt se gelyknamige debuutroman”, met 'n versugting wat meermale in vertaalteoretiese kringe gehoor word:

Te gereeld word die feit dat 'n roman vertaal is, óf glad nie in resensies van die vertaling genoem nie óf met die een of ander niksseggende opmerking oor 'n “vlot”, “leesbare” of “geslaagde” vertaling verreken, en wel sonder stawende voorbeelde, met die resensent wat dan voortgaan met kommentaar op “die skrywer” se boek. (Swart, 2016: 234)

Hiermee sluit hy aan by Hermans (1996: 23) se siening dat wanneer ons iets in vertaling lees, “the original Narrator's voice is not the only which comes to us” – “[t]ranslated narrative discourse [...] always implies more than one voice in the text, more than one discursive presence” (Hermans, 1996: 27). In hierdie afdeling word ondersoek ingestel na die mate waarin Kleyn se waarneming of Swart se kritiek ten opsigte van resensies van Daniel Hugo se vertaalwerk uit Nederlands geldig is – en dus in hoe 'n mate resensente Hugo se stem erken in die vertalings waarvoor hy verantwoordelik was, en die vertroue wat daarin uitgespreek word, al dan nie.

3.1 Korpusseleksie

Resensies wat handel oor vertalings deur Daniel Hugo uit Nederlands in Afrikaans en wat in Afrikaanse dagblaie, tydskrifte, aanlyn publikasies en in akademiese joernale verskyn het en aanlyn beskikbaar is, is vir die korpus geselekteer. Die resensies is deur middel van die soekfunksies van *Pressreader*, *LitNet* en *Sabinet* opgespoor¹⁵. Joan Hambidge se blog, *Woorde wat weeg*, het ook

'n aantal resensies opgelewer wat oor die jare in verskillende publikasies verskyn het, terwyl een resensie van Deborah Steinmair in *Vrye Weekblad* gevind is. Die soekterm “Daniel Hugo” het ook die volgende resultate ingesluit: werk geskryf deur Hugo self (onder andere resensies van ander Afrikaanse outeurs se werk, koerantartikels oor taal- en kultuurkwessies en artikels oor vertaalkwessies), vertalings van verskeie Nederlandse digters se werk wat in akademiese joernale opgeneem is of op die weblog *Versindaba* verskyn, en 'n uitgebreide versameling van artikels wat oor die jare in koerante en op *LitNet* en *Voertaal* verskyn het oor Hugo en sy werk (sowel as digter en as vertaler) of oor pryse wat aan hom toegeken is.

Hierdie korpus is deur middel van ATLAS.ti gekodeer en ontleed, ten einde vas te stel waarop die resensente fokus wanneer 'n vertaalde teks geresenseer word. Die kodering is deels deur Andringa (2006: 526) se resepsiewaardes geïnspireer, maar omdat die klem van hierdie ondersoek val op uitsprake wat spesifiek die vertaling of vertaler betrek, is 'n volledige kodering en kwantifisering van resepsiewaardes nie uitgevoer nie. Andringa (2006: 547) verwys na groepe geïnternaliseerde waardes waaruit agente in 'n literêre (sub-) sisteem put – deur die evaluerende woorde of uitsprake in resensies te ontleed “may sometimes reveal such underlying sets and help to detect differences between various repertoires or changes over time”. Die groep waardes waarop hierdie ontleding gefokus het, val onder Andringa se “values concerning form” – waar uitsprake oor die taal, styl, struktuur, komposisie en die kwaliteit van die vertaling geïdentifiseer word. Hierbenewens is ook spesifiek gelet op uitsprake wat die rol van die vertaler of uitgewer betrek.

In die dataontleding word onderskei tussen akademiese resensies en resensies wat in koerante, tydskrifte en aanlyn publikasies verskyn het (hierdeur kan verskille tussen die onderskeie “repertoires” sigbaar word). Hoewel akademici dikwels as resensente vir dagblaaie, tydskrifte en aanlyn publikasies optree (soos Joan Hambidge, Willie Burger en Marius Crous), verskil die teikengehoor van dié van vaktydskrifte, met gevolglike opmerkbare verskille in die aanpak en omvang van die resensies. Voorts word die resensies wat in dagblaaie en tydskrifte verskyn het, saam met dié van aanlyn publikasies hanteer, aangesien daar aanvaar word dat die teikengehoor groot ooreenkomste toon.

Hierdie korpus is nie volledig nie, weens die feit dat resensies wat in die laat negentigs en die vroeë jare van die 2000's in die gedrukte media gepubliseer is, nie aanlyn beskikbaar is nie¹⁶ – dit word wel as 'n verteenwoordigende korpus vir hierdie projek beskou. Tabel 2 gee 'n uiteensetting van die korpus resensies wat saamgestel is:

Akademies	Dagblaaie en tydskrifte	Aanlyn publikasies
<i>Literator</i> – 18 resensies	<i>Netwerk24</i> – 17 resensies	<i>LitNet</i> – 10 resensies
<i>Tydskrif vir Letterkunde</i> – 12 resensies	<i>Vrouekeur</i> – 1 resensie	<i>Woorde wat weeg</i> – 3 resensies
		<i>Vrye Weekblad</i> – 1 resensie
Totaal: 30 resensies	Totaal: 18 resensies	Totaal: 14 resensies

Tabel 2: Verdeling van resensies oor vertalings uit Nederlands in Afrikaans deur Daniel Hugo

Hiervolgens is dit dus duidelik dat daar 'n byna gelyke verspreiding van akademiese en ander resensies is (30 teenoor 32). Wat die genreverspreiding van geresenseerde vertaalde werke betref, kan die volgende verdeling waargeneem word:

Medium Genre	Akademies	Dagblaaie en tydskrifte	Blogs
Fiksie	15	10	10
Nie-fiksie	3	4	0
Poësie	8	3	3
Jeugboeke	4	1	1
Totaal	30	18	14

Tabel 3: Genreverdeling per publikasiemedium

Die prosawerke wat die meeste geresenseer is, is Stefan Hertmans se *Oorlog en terpentyn* (2016) (9 resensies), met Dimitri Verhulst se *Die helaasheid van die dinge* (2018) (4 resensies) in die tweede plek. Herman de Coninck se *Die lenige liefde* (2009) (4 resensies) is die poësiebundel met die meeste resensies.

3.2 Kwalitatiewe dataontleding

3.2.1 Akademiese resensies

Die volgende patrone is waargeneem uit die kwalitatiewe ontleding van die 30 resensies wat in die twee akademiese publikasies, *Literator* en *Tydskrif vir Letterkunde*, verskyn het:

Fokus op vertaling	Aantal resensies
Die vertaler/vertaling word glad nie/slegs een maal vermeld	10
Uitsluitlik tot oorwegend negatief – voorbeelde ter stawing word aangebied	3
Uitsluitlik tot oorwegend positief – voorbeelde ter stawing word aangebied/rol van vertaler word bespreek	17

Tabel 4: Fokus op vertaling in akademiese resensies

Die resensente se fokus in die bespreking van vertaalde werke uit Nederlands in Afrikaans waarvoor Hugo verantwoordelik was, word vervolgens kortliks ontleed. Dit word volgens bostaande indeling gegroepeer.

Die vertaler/vertaling word glad nie/slegs een maal vermeld

Akademiese resensies wat die vertaling of vertaler heeltemal ignoreer, is dié van Crous (2017; oor Tom Lanoye se *Gelukkige slawe*, 2015) en Foster (2011; oor Jan Terlouw se *Koning van Katoren*, 2010). Schaffer (2017; oor Herman Koch se *Vakansiehuis met swembad*, 2015) verwys slegs na 'n teks “wat weereens die groot vertaal talent van Daniel Hugo uitwys” maar bied geen stawende voorbeelde nie, terwyl Nieuwoudt (2019) die vertaling van Adriaan van Dis se *Ek kom terug* (2018) positief beoordeel omdat dit die “inherente eienskappe van die teks” behou. Crous se oordeel oor die vertaling van Tom Lanoye se *'n Slagterseun met 'n brillettjie* (2008) verskyn in die eerste paragraaf van sy resensie wat verder slegs op Lanoye se teks konsentreer: “In sy vertaling slaag Hugo beslis daarin om die nuances van Lanoye se skryfwerk in Afrikaans oor te dra” (Crous, 2009: 184). In sy resensie oor die vertaling van Koch se *Die Aandete* (2013), sluit Vercuil (2017) slegs 'n kort paragraaf in oor die vertaling (“Daniel Hugo se vertaling laat niks verlore gaan van die Nederlandse karakter van die boek nie”). Van der Merwe (2018) se mening oor die vertaling van Stefan Hertmans se *Oorlog en Terpentyn* (2016) is bloot: “Die Afrikaanse vertaling deur Daniel Hugo is soepel en lees lekker; dit behou 'n sekere ritme van die oorspronklike Nederlands”. Oberholzer (2011: 209; oor Van Rijckeghem en Van Beirs se *Jonkvrou*, 2011) verwys slegs na die manier waarop aanspreekvorme vertaal is en beskou die vertaling van hierdie “toonaangewende Nederlandse literêre werk” as “'n waardevolle toevoeging tot die Afrikaanse boekeskat”. Maas (2018: 195) verwys na Hugo se “sprinkelende Afrikaanse vertaling” benewens die tipografiese hantering in die vertaling van oorspronklike Franse teksgedeeltes en dialek in die bronteks van die vertaling van *Oorlog en terpentyn* (2016). Van der

Merwe (2014) skryf ’n “aangename leeservaring” toe aan “Daniel Hugo se knap vertaling” van Van Dis se *Tikkop* (2011).

Uitsluitlik tot oorwegend negatief – voorbeelde ter stawing word aangebied

Swart (2016: 234) benader sý resensie van *Die Hormoonfabriek* (Goldschmidt, 2015) in ooreenstemming met sy beskouing van ’n vertaalde teks wat “soos alle vertaalde romans, minstens twee maal geskryf [is]: eers in Nederlands deur Goldschmidt, en daarna in Afrikaans deur Hugo”. Benewens ’n beknopte oorsig van die vertaalde teks en die temas wat daarin aan bod kom, bespreek hy die Afrikaanse teks as vertaling uitvoerig deur sowel positiewe, maar oorwegend negatiewe, aspekte daarvan uit te lig met stawende voorbeelde. So byvoorbeeld is Swart (2016: 235) van mening “[d]ie karakter se Afrikaanse taalgebruik is soms nogal fatsoenlik vir die beeld wat deur sy optrede en monoloë geskep word, iemand wat selfs deur sy eie broer as ‘aartsdoos’ beskryf word: telkens word ‘die liefde bedryf’, selfs met vroue wat hy duidelik slegs as diensliggame sien”. Sinskonstruksies is soms ook problematies en “[t]elkens moet die leser twee of drie keer oorbegyn om sekerheid te verkry oor wat nou eintlik genegativeer of aangevoeg word” (Swart, 2016: 235). Ook ’n aantal redigeerkes word uitgewys (Swart, 2016: 236).

Loots (2018) hanteer die vertaling van Frank Westerman se *El Negro en ek* (2017), en hoewel sy van mening is dat dit “nie die taak van ’n resensent [is] om ’n vertaling te beoordeel deur vlieg te vang en beuselagtige taalfoute of individuele woordkeuses te bevraagteken ten koste van die groter prentjie nie” word byna ’n driekwart van die resensie aan kritiek op die vertaling gewy nadat sy eers die relevansie van die teks vir ’n Afrikaanse gehoor uitgewys het en baie kortliks beskryf het waaroor die boek gaan: “Reeds met die intrapslag, en selfs voordat oorweging geskenk word aan die kruiskulturele en tussentalige kommunikasie tussen Afrikaans en Nederlands, val spelfoute op, byvoorbeeld ‘vooroorhel’ pleks van ‘vooroor hel’, ‘verderaan’ pleks van ‘verder aan’ en ‘gaspacho’ pleks van ‘gazpacho’” (Loots, 2019). Sy verwys ook na nie-grammatikale sinskonstruksies, “sinskonstruksies waarin die Engelse frase idiomatiese Afrikaans verdring”, ander sinsboufoute en foutiewe voorsetselgebruik, en is ook van mening dat dit “onduidelik [is] of Hugo die vertaalstrategie [sic] van verinheemsing gekies het, die behoud van vervreemdende elemente in die doeltaal, of vir ’n kombinasie hiervan”. Haar uiteindelijke beoordeling van die teks is dat “Westerman se teks verdien om sonder hindernisse deur Afrikaanse lesers geniet te word” – wat daarop dui dat sy, soos Swart hierbo, ’n vertaling beskou as ’n teks wat twee maal geskryf is.

Senekal (2019; oor Dimitri Verhulst se *Die helaasheid van die dinge*, 2018) bied nog ’n resensie aan waar die verhaal en vertaling elk op eie meriete beoordeel

word. Hy begin die resensie deur te wonder of die goeie resepsie in die Lae Lande hierdie “publikasie as ’n seminale teks daarstel, een waarvan toegang daartoe meer as ’n dekadere later vir die Afrikaanse leser verrykend” [sic], en betrek hiermee ’n kwessie ten opsigte van die seleksie van tekste vir vertaling wat verdere ondersoek noop. Sy kritiek op die vertaling word vervolgens ingelei deur te verklaar dat ’n mens by die resenseer van ’n vertaalde werk “poog om nie té pedanties te wees nie – veral omdat die algemene leser waarskynlik nie toegang tot die oorspronklike teks het nie”, maar hy gee wel verskeie voorbeelde van vertaalkeuses waarmee hy nie saamstem nie, gevolg deur een voorbeeld van ’n skets wat “wel uitstekend idiomaties vertaal” is.

Uitsluitlik tot oorwegend positief – voorbeelde ter stawing word aangebied/rol van vertaler word bespreek

Verskeie oorwegend positiewe resensies behandel die vertaling as ’n as “tweedelige” teks. Dikwels word die belangrike rol van die vertaler as kulturele bemiddelaar ook uitgelig. Dit is ook opmerklik dat daar veral in die resensies van vertaalde poësiebundels besondere aandag aan die vertaling en/of die rol van die vertaler geskenk word. Hiermee slegs ’n aantal voorbeelde uit hierdie resensies:

In Van Zyl (2014) se resensie oor die vertaling van Henri van Daele se weergawe van die klassieke Nederlandse werk *Reinaard die vos* (2013), plaas hy eers die bronteks en die ontstaansgeskiedenis daarvan deeglik binne die konteks van die bronkultuur, waarna hy ook die geskiedenis en impak van vorige verwerkings van *Reinaard* in die Afrikaanse konteks bespreek. In die oorblywende kwart van die resensie word die kwaliteit van die vertaling beoordeel op grond van twee kriteria, naamlik of Hugo se “prosa vlot lees en toeganklik is vir gewone lesers” (Van Zyl, 2014: 209). Aan die hand van ’n aantal voorbeelde word die leser oortuig dat die teks aan hierdie vereistes voldoen en dat dit so ’n belangrike skat is dat “daar geen geslag Afrikaansstudente en liefhebbers verby [mag] gaan sonder kennismaking met hierdie vos nie” (Van Zyl, 2014: 209). Van Zyl (2004) bespreek ook David van Reybrouck se *Die Plaag, die stil geknaag van skrywers, termiete en Suid-Afrika* (2003) en opper teen die einde ’n beswaar teen enkele vertaalkeuses ten opsigte van die werkwoordtyd en gevoelswaarde, maar noem ook dat dit ongelukkig nie die “enigste deel van die vertaling [is] wat nie klop nie” en dat daar “selfs hele sinne van die oorspronklike weggelaat” is (Van Zyl, 2004: 212). Nieteenstaande voel hy dat die Afrikaanse teks baie vlot lees en “heel selde na vertaalde prosa” klink (Van Zyl, 2004: 212).

’n Akademiese resensie wat die vertaling deeglik onder die loep neem, maar vreemd genoeg op een voorbeeld na, slegs uit die Nederlandse bronteks aanhaal, is dié van Van der Elst (2005), oor die bloemlesing met gedigte van Gerrit Komrij,

Die elektriese gelaaide hand (2005). Hy gee voorbeelde van vondste in Hugo se vertaling en verklaar dat die vertalings oor die algemeen getuig “van die hand van ’n meester” (Van der Elst, 2005: 160), maar volg dit ook op met ’n aantal punte van kritiek. Hugo se rol as vertaler word voorts uitgelig omdat hy “’n belangrike Nederlandse digter vir die Afrikaanse liefhebbers van poësie bekendgestel het” (Van der Elst, 2005: 162).

Marlies Taljard (2009) bespreek die tweede bloemlesing van Herman de Coninck wat in Afrikaans vertaal is, *Die lenige liefde* (2009). Sy is van mening dat die eenvoud en toeganklikheid van De Coninck se gedigte ’n rede vir sy suksesvolle vertaling in Afrikaans is, en dat ook hierdie bundel “gekenmerk [word] deur Hugo se presiese vertaaltegniek” (Taljard, 2009: 199), waarop sy dan voorbeelde ter stawing gee met die Nederlandse teks en die Afrikaanse vertalings daarnaas. Hierop volg ’n paragraaf waarin sy ook kritiek teen sommige vertaalkeuses en -kwessies lewer, maar sy sluit die resensie op ’n positiewe noot af deur Hugo se belangrike rol as vertaler te beklemtoon en ook ’n aanduiding te gee van wie die teikengehoor van die bloemlesing in Afrikaans is.

Bernard Odendaal (2017) se resensie oor Leonard Nolens se bundel *’n Digter in Antwerpen* (2015) plaas ’n besondere klem op sowel die vertaling as die vertaler. Hoewel hy nie ’n vergelykende lees van die vertalings aanbied nie, haal hy wel uit verskeie van die Afrikaanse vertalings aan, en meld waarom hierdie vertaalde gedigte tot Afrikaanse lesers sal spreek. Die toekennings wat Hugo van die Van Ewijck-stigting (“vir sy brugbouerswerk tussen Suid-Afrika en die Nederlande”) en die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns (“vir sy vertaalwerk”) ontvang het, word vermeld, en ook dat hy “meer as 50 Nederlandse boeke in Afrikaans” vertaal het. Die resensie word afgesluit met verdere biobibliografiese inligting oor die vertaler en sy posisie binne die Afrikaanse letterkunde:

As ervare digter (met 15 eie digbundels agter sy naam) is hy as’t ware in die wieg gelê om digwerk in Afrikaans om te sit. Dié werk, sy sewende vertaalde keur uit werk van prominente Nederlandstalige digters die afgelope twee dekades, is ’n klinkende bewys hiervan – sóós sy Afrikaanse omsettings van Eduard [sic] Fitzgerald se (oorspronklik Engelse weergawes van) *Die roebaijat van Omar Khajjam*. Derhalwe beklee Hugo ’n sentrale plek in ’n ontwikkeling binne die Afrikaanse letterkunde wat sedert die sosiopolitieke omwentelings van die vroeë 1990’s in Suid-Afrika opvallend geword het: ’n verhewigde nasionale en internasionale wisselwerking. (Odendaal, 2017)

Odendaal (2010) resenseer ook die vertaling van Herman de Coninck se bloemlesing *Die lenige liefde* (2009). Hy is van mening dat “poësievertaling een

van die heel riskantste literêre ondernemings is” – weens die verkoopbaarheid daarvan en die feit dat dit waarskynlik literêr-krities behoorlik ontleed sal word. Hy vel sy oordeel nog voor die bundel self bespreek word: “Lees ’n mens werk soos die waaroor hierdie resensie handel, weet jy weer met sekerheid dat dit van onmisbare belang vir ’n kultuurtaal is – dat dit ’n kosbare geskenk aan Afrikaans behels deur sowel die vertaler as die uitgewer” (Odendaal, 2010: 169). Hy verwys verder na die rol van die vertaler deur ’n aantal punte uit die “verhelderende voorwoord” deur Hugo te belig, en gaan dan voort deur ’n aantal gevalle uit die bundel as voorbeelde te gebruik van “poëtiese winste in die oorsetting na die Afrikaanse idioom” (Odendaal, 2010: 170). Ook ’n paar voorbeelde van “plekke waar vraagtekens by die leser ontstaan oor sekere vertaalwyses” (Odendaal, 2010: 171) word uitgelig. Uiteindelik is dit “’n geslaagde omsetting in Afrikaans, hoewel nie sonder vlekke nie” en een wat “iets waardevols bydra tot die Afrikaanse poëtieskat” (Odendaal 2010: 171).

In sy bespreking van Miriam Van hee se bundel *In plaas van die stilte: ’n keuse uit die gedigte van Miriam Van hee* (2011), verskaf Van Schalkwyk (2011: 149) biobibliografiese inligting oor die vertaler en verwys na vorige “knap vertalings van poësie en prosa uit die Nederlands”. Die rol van die vertaler word uitgelig deur te verwys na die seleksieproses van sowel gedigte as digters vir so ’n vertaalde bundel (Van Schalkwyk, 2011: 149). Vertaling kan voorts ook gesien word “as ’n aanvulling tot en selfs ’n verryking van die Suid-Afrikaanse of liever spesifiek Afrikaanse literêre aanbod” (Van Schalkwyk, 2011: 149-150). Die vertaling is “besonder beheers en keurig gedoen”, maar hy skryf die sukses van sommige vertalings “eerder aan die natuurlike verwantskap van die twee tale” toe as aan die vernuf van die vertaler (Van Schalkwyk, 2011: 150). Hy weerhou hom egter daarvan om “’n vertaaltegniese analise” te doen omdat hy eerder op die inhoudelike en verstegniese wil fokus (Van Schalkwyk, 2011:150). Van Schalkwyk (2014: 208) resenseer ook die bloemlesing van Alfred Schaffer, *Kom in, dit vries daar buite* (2013), en beskou die rol van die vertaler hier as ’n “gids en gasheer” waar sy Afrikaanse weergawes (wat naas die Nederlandse teks verskyn) “toegang tot die Nederlandse tekste verleen en nie vir hulself aandag opeis nie”. Hy beskou die Afrikaanse vertalings byna as “uitgebreide ‘eindnotas’ by die Nederlandse grondtekste” (Van Schalkwyk, 2014: 208). Laastens resenseer Van Schalkwyk (2011a) ook ’n prosavertaling, naamlik dié van Tom Lanoye se *Sprakeloos* (2011). Dit is ’n uitvoerige resensie waarin hy onder andere die resepsie van Lanoye se werk in die Lae Lande bespreek en ook sy ander werk wat al in Afrikaans vertaal is, opnoem. Taal, wat so ’n sentrale rol in die teks speel, word in die laaste gedeelte onder die loep geneem, en vertaling kom ook hier aan bod met twee voorbeelde uit die teks wat uitgelig word. Hy is van mening dat die teks

selfs meer verafrikaans moes word, maar uiteindelik “verdien Daniel Hugo ’n pluimpie vir die kwaliteit van die vertaling, te meer omdat sy omsetting van die teks steeds vir Lanoye laat skitter” (Van Schalkwyk, 2011a: 204).

Peters (2011) resenseer die vertaling van die bundel, *Onder die appelboom: ’n keur uit die poësie van Rutger Kopland* (2010). Hy verwys na Hugo se rol as samesteller van die versameling, en erken ook “[b]y die lees van die bundel het ’n mens natuurlik ook te doen met die kuns van vertaling” (Peters, 2011: 158). Hy wonder egter soms “wat die sin daarvan is om volkome verstaanbare Nederlandse gedigte in Afrikaans te vertaal”, maar erken ook dat daar voorbeelde is waar die vertalings vir die Afrikaanse lesers die moeite werd is om naas die Nederlands te lees (Peters, 2011: 158-159). Hierbenewens poog Hugo “deurgaans om presies en getrou te vertaal, hy neem selde vryhede met die oorspronklike werk, maar met so ’n gedissiplineerde benadering gaan die musikaliteit van die oorspronklike verse plek-plek verlore” (Peters, 2011: 159). Hy bespreek ’n aantal voorbeelde uit die bundel en sy oordeel is uiteindelik: “Daniel Hugo se vertaling laat reg geskied aan hierdie besondere digter, en dit is goed dat sy werk deur so ’n dubbeldoorbundel aan ’n wyer Afrikaanse leserskring bekendgestel word. Daarby kan die Nederlandse leser miskien in hierdie publikasie Afrikaans se vermoëns takseer en die digterlike krag van ons taal van nader leer ken” (Peters, 2011: 160) – in laasgenoemde stelling lig hy ook die potensiele impak van die vertaling op die bronkultuur uit, wat implisiet die vertaler se rol as bemiddelaar tussen die twee kulture erken.

Van Niekerk (2012; oor Van Rijckeghem en Van Beirs se *Jonkvrou*, 2011) begin haar resensie met biobibliografiese inligting van die vertaler deur te verwys na die omvang en verskeidenheid van Nederlandse vertalings wat Hugo op sy kerfstok het, en dit word afgesluit met opmerkings oor die vertaling wat “maklik leesbaar en dikwels kreatief aangepak” is, maar ook punte van kritiek ontlok. Of die teks wel iets vir Suid-Afrikaanse tieners te sê het, bly vir die resensent egter ’n groot vraag.

Van den Berg (2013) verklaar in die eerste paragraaf van sy resensie oor die vertaling van Adriaan van Dis se *Tikkop* (2012) die volgende: “’n Resensie soos hierdie sit tussen ’n paar stoele – dit behoort die waarde van die teks én as literêre werk én as vertaling te waardeer, asook te verreken dat hierdie ’n ander resepsiekonteks as die oorspronklike veronderstel” – die resensie fokus dan op laasgenoemde. Oor die vertaling self is sy oordeel: “Daniel Hugo se vertaling lees besonder natuurlik en daar is meer as een pragtige poëtiese vonds” (Van den Berg, 2013: 177).

In haar resensie van Dimitri Verhulst se *Die helaasheid van die dinge* (2018) lê Van der Watt (2019) spesiale klem op vertaalaspekte van die teks, soos die uitdaging wat vertaling uit Vlaams aan die vertaler stel, die seleksiekriteria vir vertalings uit Nederlands, kritiek op die plaaslike kleur van die teks wat verlore geraak het

weens die domestikerende aard van sommige vertaalkeuses, en die feit dat die vertaler se naam nie – soos gewoonlik – op die voorplat verskyn nie.

Ter opsomming blyk dit uit die 30 resensies wat in die twee akademiese publikasies verskyn het, dat 10 resensies (33,3% van hierdie korpus akademiese resensies) die vertaling of vertaler ignoreer of slegs oppervlakkig daarna verwys (in twee daarvan word die vertaler slegs in die tegniese besonderhede van die teks onder bespreking vermeld) – maar in die meeste gevalle is die resensent se kommentaar wel duidelik positief ten opsigte van die vertaler/vertaling. Uit die 20 resensies wat die vertaling meer uitvoerig bespreek, is daar drie resensies (10% van akademiese resensies) wat die vertalings oorwegend tot uiters negatief beoordeel het. Die oorblywende 17 resensies bevat sowel positiewe as negatiewe kommentaar op die vertalings, maar die finale oordeel is telkens positief – hetsy beoordeel op grond van die resensent se persepsie van vertaalkwaliteit, of op die bydrae wat die teks (danksy Hugo en/of Protea Boekhuis) tot die Afrikaanse kultuurskat lewer. Sommige resensente is egter skepties oor die seleksie van die teks vir vertaling en of die deursnit Afrikaanse leser daarin belang sou stel.

3.2.2 Nuusblaaie, tydskrifte en blogs

Die volgende patrone is waargeneem met die kwalitatiewe ontleding van die resensies wat in nuusblaaie, tydskrifte en in aanlyn publikasies verskyn het:

Fokus op vertaling	Aantal resensies
Die vertaler/vertaling word glad nie/slegs een maal vermeld	13
Uitsluitlik tot oorwegend negatief – voorbeelde ter stawing word aangebied	2
Uitsluitlik tot oorwegend positief – voorbeelde ter stawing word aangebied/rol van vertaler word bespreek	17

Tabel 5: Fokus op vertaling in resensies in dagblaaie, tydskrifte en aanlyn publikasies

Resensies wat in dagblaaie, tydskrifte en aanlyn publikasies verskyn, is oor die algemeen heelwat korter as akademiese resensies, en die klem daarvan is duidelik (en verstaanbaar) op die bekendstelling van die outeur en die verhaalgewens. Slegs twee uitsluitlik of oorwegend kritiese resensies ten opsigte van die vertalings is geïdentifiseer (beide het op *LitNet* verskyn), terwyl minder as die helfte van die resensies (40,6%, teenoor die 33,3% van akademiese resensies)

slegs 'n kort opmerking oor die vertaling bevat, sonder om kritiese of positiewe kommentaar met voorbeelde te staaf – hoewel hierdie kommentaar ook in die meeste gevalle dui op 'n positiewe resepsie van die vertaalwerk. Daar word dikwels na Hugo se ervaring as vertaler uit Nederlands verwys, met die implisiete logiese gevolgtrekking dat die vertaling daarom goed is. Weens die mindere fokus op vertaalaspekte in resensies wat in koerante, tydskrifte en aanlyn publikasies verskyn het, word slegs enkele verteenwoordigende aanhalings ter illustrasie aangebied:

Die vertaler/vertaling word glad nie/slegs een maal vermeld

In Smith (2017) se resensie oor die vertaling van *Oorlog en terpentyn* (Hertmans 2016) word, buiten in die besonderhede van die teks onder bespreking, glad nie na die vertaling verwys nie, behalwe vir kritiek op die omslag, setwerk en tipografie.

In resensies van Van Zyl (2015; *Die hormoonfabriek* van Goldschmidt, 2015), Wyngaard (2017; *Ware mense* deur Bart de Graaff, 2017), Burger (2017; *Oorlog en terpentyn*, 2016), Verster (2017; ook *Oorlog en terpentyn*) en Viljoen (2004; *Die plaag. Die stil geknaag van skrywers, termiete en Suid-Afrika* deur David van Reybrouck, 2003) word bloot genoem dat die teks deur Hugo uit Nederlands vertaal is.

En dan is daar gevalle waar die vertaling skrams met 'n positiewe woord erken word, soos: “Daniel Hugo se vertaling uit die oorspronklike Nederlands is liries en sensueel ...” (Booyens 2012; *Die arkvaarders* van Anne Provoost, 2012); Steinmair (2020) is van mening dat *Die verdriet van België* deur Hugo Claus (2020) “in frappante Afrikaans vertaal is”; Van Rensburg (2016; *Oorlog en terpentyn*) is dankbaar “dat Daniel Hugo ons met sy sprinkelende vertalings (in dié geval uit Nederlands) blootstel aan die Europese letterkunde noudat ons versink het in die Engelse en Amerikaanse aanbod”; Meiring (2018; Verhulst se *Die helaasheid van die dinge*, 2018) eggo hierdie sentiment: “Die Afrikaanse weergawe is die nuutste van tientalle Nederlandse boeke wat Daniel Hugo vernuftig oopskryf”; Hambidge (2011) verklaar Tom Lanoye se Sprakeloos (2011) is “uitstekend vertaal deur Daniel Hugo” en skryf 'n “besondere leeservaring” aan Hugo se “behendige vertelling” toe. Hambidge (2020) vind ook *Die singende wêreld* van Marc Tritesmans “'n pragboek. Nog 'n bundel wat die vertaalskat vir Afrikaanse lesers verruim. Dank aan die vertaler en Naledi”.

Uitsluitlik tot oorwegend negatief – voorbeelde ter stawing word aangebied

Roux (2015) begin sy resensie van die vertaling van Lisette van de Heg se *Mara* met 'n stelling wat verwys na vertroue in die vertaler:

Die vertaler is – wie anders? – Daniel Hugo, wat besig is om meer bekend te raak vir sy vertalings uit Nederlands as vir sy gedigte. Hugo se naam in die binnewerk van ’n vertaling is altyd ’n gerusstelling: ongeag die gehalte van die boek weet jy dat dit vlot en foutloos sal lees.

Hy sluit egter op ’n baie negatiewe noot af met redes vir sy teleurstelling in die vertaal- én redigeerwerk:

Dis ’n boek wat uit die hemel geval het; ’n heilige, geseënde verhaal ...

... waarvan die meriete selfs nie deur die onbeholpe vertaalwerk en swak proefleeswerk ondermyn word nie. Want hiér het Hugo sy moses teengekom. Die teks wemel van onvergeeflikhede soos “stop” pleks van “stilhou” (’n hele paar keer); en daar is so baie proefleesflaters dat ’n mens nie sal weet waar om op te hou as jy eers begin opnoem nie.

Van der Watt (2017; *Oorlog en terpentyn*, 2016) begin die resensie met ’n erkenning van die rol van die vertaler en uitgewer: “Danksy Protea Boekhuis se volgehoue poging om ons kultuurskat te verryk, kan ook Afrikaanse lesers hierdie werk geniet (vertaal deur Daniel Hugo) sonder die struikelblokke wat ons daarvan weerhou om skrywers uit die Lae Lande te ontdek”. Kritiek op die vertaling word nie beperk tot vertaalkeuses nie, maar die redigering van die teks kom ook onder skoot – ’n erkenning dat daar ook ander agente by die produksie van ’n vertaling betrokke is. Ten spyte van die kritiek, word positiewe aspekte van die vertaling ook uitgelig, en uiteindelik is die teks “’n boeiende en aandoenlike verhaal”.

Uitsluitlik tot oorwegend positief – voorbeelde ter stawing word aangebied/rol van vertaler word bespreek

Die meerderheid (53,1%) van resensies wat in koerante, tydskrifte en aanlyn publikasies gepubliseer is, staan uitsluitlik tot oorwegend positief teenoor die vertaler en bied ook voorbeelde ter stawing aan – al word slegs ’n baie klein gedeelte van die resensies aan die vertaling afgestaan vergeleke met die besprekings in akademiese publikasies. Die rol van die vertaler en/of sy ervaring word dikwels beklemtoon, byvoorbeeld, “Hierdie roman sou egter nie gewees het wat dit is nie sonder die vermoëns van Hugo. As Afrikaanse produk is dit ’n gebosseleerde taalervaring, as’t ware – elke woord staan uit die bladsy op” (Naudé 2015; oor Lanoye se *Gelukkige slawe*, 2015).

Botha (2017) prys *Oorlog en terpentyn* (2016) se taalgebruik, en verklaar dan: “En die vertaler, Daniel Hugo, vind akkurate Afrikaans daarvoor.” Britz (2017) begin sy uitspraak oor die vertaling van *Vakansiehuis met swembad* (2015) soos volg: “Daniel Hugo se vertaling in Afrikaans is, soos altyd, uitstekend.”

Joan Hambidge, as 'n gesoute en gerekende resesent, se uitsprake ten opsigte van vertalings wissel van slegs erkenningsoos reeds in die vorige afdeling behandel, tot 'n besinning in die klein oor vertaling en wat dit behoort te wees. Van haar uitsprake is soos volg: “Daniel Hugo is 'n gesiene vertaler van Nederlandse digters. As die digter 'n sonnet skryf, moet jy die gedig in die sonnetvorm behou. Daniel Hugo begryp hierdie werkwyse ook” (Hambidge 2013; oor Alfred Schaffer se *Kom in, dit vries daar buite*, 2013); “Hugo is 'n getroue vertaler van De Coninck en miskien is hy die regte vertaler vir hierdie digter se werk, omdat beide digters oënskynlik maklik en speels is” (Hambidge 2009; *Die lenige liefde*, 2009); “Die vertaling lees vlot en lekker”; “En dat 'n vertaler die stamina gehad het om so 'n dikke boek te vertaal, dwing bewondering af” (Hambidge 2020a; Hugo Claus se *Die verdriet van België*, 2020).

Walters (2013) is konsekwent in sy hantering van resensies oor vertaalde tekste, en bied voorbeelde ter stawing aan wanneer hy verklaar dat Hugo in *Bo is dit stil* (Bakker, 2013) “die roman in oortuigende Afrikaans” vertaal het. Hy beskou die beskikbaarheid van die bronteks as voorwaarde vir 'n uitgebreide vergelyking, maar voel wel “[d]ie Afrikaanse teks lees egter lekker en selfs gespierd” (Walters, 2016; *Gelukkige slawe*, 2015). Walters benadruk telkens die rol van vertalings of spreek waardering teenoor die uitgewer en vertaling uit: “Vertalings verryk 'n letterkunde deur 'n blik te bied op wat elders ter wêreld verskyn. Afrikaanse lesers moet Protea bedank vir die uitgebreide geleentheid om veral van hedendaagse Nederlandse letterkunde bewus te word deur sy vertalingsprogram” (Walters, 2013).

Al skop Mödler (2014) die twee paragrawe waarin hy die vertaling van Dick Swaab se *Ek is my brein* (2014) bespreek, redelik negatief af met: “Die vertaling uit Nederlands is dikwels lomp”, verklaar hy later “[d]it is egter nie Daniel Hugo se skuld nie, want daar is geen manier vir iemand buite die mediese wêreld om te weet hoe dokters onder mekaar praat nie.” Hy verklaar verder:

Gelukkig is hierdie gedeeltes van die boek in die minderheid en lesers word sterk aangeraai om deur te druk. Die grootste gros van die bladsye is vertellings en anekdotes oor siektes, abnormaliteite en afwykings van die brein wat lesers baie interessant [sic] gaan vind. En dit is hier waar Hugo se vertaling tot sy reg kom.

Wat byna al die resensies in die korpus met mekaar gemeen het, is dat die outeur van die bronteks besonder goed aan die Afrikaanse leser bekendgestel word. Die outeur se status in die Nederlandstalige letterkunde word goed omskryf, met verwysings na literêre pryse of benoemings daarvoor, of die omvang van vertalings van die spesifieke werk of vorige werke van die betrokke outeur. Sommige resensies vergelyk ook die werk onder bespreking met vorige

Afrikaanse vertalings van dieselfde of ander vertaalde outeurs uit die Lae Lande (veral in resensies oor vertaalde poësie) – maar sluit dikwels ook vergelykings met ander skrywers in (internasionaal, of Afrikaanse skrywers met wie se werk die Nederlandse outeur ooreenkomste toon).

4. Gevolgtrekking

Andringa (2006: 537) verklaar dat “[p]rocesses of reception manifest themselves in a range of phenomena and products. The reception of a foreign oeuvre in a target literature by no means starts with translations”. Dit is beslis ook waar van Nederlandse literatuur in Afrikaanse vertaling, en dan ook Daniel Hugo se Nederlandse vertaaloeuvre. Vir die doelkultuur het dit begin deur kennismaking met Hugo se poësie, sy omroeperstem, sy gereelde bydraes in dagblaie en optredes by feeste. Die inventarisondersoek het ’n duidelike beeld van die omvang van Hugo se vertaalaktiwiteite gevorm, maar ook die betrokkenheid van ander instellings en agente wat tot sy graadsentraliteit in die Afrikaanse vertaalsisteem bygedra het, uitgelig. Verdere ondersoek na die impak van instellings soos die Nederlands Letterenfonds en Literatuur Vlaanderen op die seleksie, produksie en verspreiding van vertaalde Nederlandstalige literatuur in Afrikaans word tans in die vooruitsig gestel.

Aan die resepsiekant is waargeneem dat resensies van vertalings uit Nederlands wat deur Hugo gedoen is, gereeld in sowel akademiese publikasies as in platforms wat op ’n wyer leserspubliek gerig is, verskyn het. Die vertrouensgebaseerde benadering maak ook ruimte vir die dinamiek van vertroue of wantroue tussen die verskillende agente betrokke in die produksie, verspreiding en resepsie van vertalings (Rizzi, Lang en Pym, 2019: 9-10). Hierdie dinamiek is veral duidelik wanneer die gloeiende resensies van vertalings in dagblaie of die sosiale media met die meer kritiese aanslag van dié in akademiese publikasies vergelyk word.

Ten spyte van skerp kritiek wat soms (en veral in akademiese bronne) teen sy vertaalwerk uitgespreek word, is die resepsie daarvan oorwegend positief en waardeerend. Hierdie resepsie van sy werk kan enersyds dui op vertroue in sy rol as kulturele bemiddelaar (wat toegeskryf kan word aan die uitgebreide simboliese kapitaal wat hy as akademikus, radiopersoonlikheid en Afrikaanse digter opgebou het), terwyl dit andersyds ook bevestig hoe hierdie bemiddelaarsposisie gebruik kan word “for the selfconsecration of the translator” (Heilbron en Sapiro, 2007: 103) en moontlik ’n minder kritiese aanslag van resensente tot gevolg kan hê.

Bronnelys

- Andringa, E.** 2006. Penetrating the Dutch polysystem: The reception of Virginia Woolf, 1920- 2000. *Poetics Today*, 27(3): 501–568.
- Batchelor, K.** 2018. *Translation and Paratexts*. Abingdon: Routledge.
- Belle, M.-A. en Hosington, B. M.** 2017. Translation, history and print: A model for the study of printed translations in early modern Britain. *Translation Studies*, 10(1): 2–21.
- Botes, N.** 2012. “Haar art was befok, haar gap was groovy”. Die resepsie van Ronelda Kamfer se *Noudat slapende honde* in Suid-Afrika en die Lae Lande. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*, 19(2): 128–163.
- Bradford, L. R.** 2009. The agency of the poets and the impact of their translations. Sur, Poesía Buenos Aires, and Diario de Poesía as aesthetic arenas for twentieth-century Argentine letters. In: Milton, J. en Bandia, P. (reds.). *Agents of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 229–256.
- Brems, E. en Ramos Pinto, S.** 2013. Reception and translation. In: Gambier, Y. en Van Doorslaer, L. (reds.). *Handbook of translation studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 142– 147.
- Buitendach, S.** 2018. Selling translation rights in trade publishing: Case studies of Dutch translations of Afrikaans fiction in The Netherlands and Belgium. Ongepubliseerde PhD- tesis. Universiteit van Pretoria.
- Erasmus, M.** 1998. Literêre vertaling as kruiskulturele kommunikasie: *Kartonnen dozen* van Tom Lanoye in Afrikaans. *Literator*, 19(3): 29–51.
- 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/Philadelphia: John Benjamins. 93–107.
- Heilbron, J. en Sapiro, G.** 2016. Translation: Economic and sociological perspectives. In: Ginsburgh, V. en Weber, S. (reds.). *The Palgrave Handbook of Economics and Language*. London: Palgrave Macmillan. 373–402.
- Hermans, T.** 1996. The translator’s voice in translated narrative. *Target*, 8(1): 23–48.
- Hugo, D.** 2010. Daniel Hugo: Die wording van ’n vertaler. *The Low Countries. Arts and society in Flanders and the Netherlands*, nr. 18.
- Hugo, D.** 2017. Hugo Claus, die briefie en die Boere van SA. *Rapport*, 30 April.
- Hugo, D.** 2018. *Stefan Hertmans en Tom Lanoye in gesprek met hun Zuid-Afrikaanse vertaler Daniel Hugo*. Paneelgesprek. Universiteit Gent, 26 Oktober.
- Hugo, D.** 2020. *Jou rol as vertaler*. Kommunikasie per e-pos. 13 November.
- Keuris, M.** 2020. Die veranderende wêreld van Afrikaanse drama vertalings en verwerkings: Enkele opmerkings. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 60(1): 3–15.

- Kleyn, L. A.** 2013. 'n Sisteemteoretiese kartering van die Afrikaanse literatuur vir die tydperk 2000-2009: Kanoniserings in die Afrikaanse literatuur. Ongepubliseerde PhD-skripsie. Universiteit van Pretoria.
- Littau, K.** 2011. First steps towards a media history of translation. *Translation Studies*, 4(3): 261–281.
- McMartin, J.** 2019. Boek to Book: Flanders in the Transnational Literary Field. Ongepubliseerde PhD-skripsie. KU Leuven.
- Nederlands Letterenfonds.** 2020. Vertalings database. Beskikbaar: <https://letterenfonds.secure.force.com/vertalingendatabase/soeken>. (Datum van gebruik: 23 November 2020).
- Nord, C.** 1991. Scopus, Loyalty, and Translational Conventions. *Target International Journal of Translation Studies*, 3(1): 91–109.
- Odendaal, B.** 2017. 'n Digter in Antwerpen: 'n Keuse uit die gedigte van Leonard Nolens, uit Nederlands vertaal deur Daniel Hugo. *Literator*, 38(1).
- O'Sullivan, C.** 2012. Introduction: Rethinking methods in translation history. *Translation Studies*, 5(2): 131–138.
- Pym, A.** 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Rizzi, A., Lang, B. en Pym, A.** (reds.). 2019. *What is translation? A trust-based approach*, *Translation Review*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Senekal, B. A.** 2013. 'n Netwerkontleding van die Afrikaanse poësie-netwerk vanaf 2000 tot 2012. *Stilet*, 25(2): 99–124.
- Steyn Bezuidenhout, C.** 2019. Bart de Graaff laat vergete Griekwa-kaptein herleef in nuwe boek. *Maroela Media*, 13 November. <https://maroelamedia.co.za/afrikaans/boeke/bart-de-graaff-laai-vergete-griekwa-kaptein-herleef-in-nuwe-boek/>. (Datum van gebruik: 1 Maart 2021).
- T'Sjoen, Y.** 2012. Sheila Cussons en Wilma Stockenström in die Nederlandse literatuur. Aanzetten voor een receptiestudie. Literair-institutionele positionering en kritiese ontvangst van twee Zuid-Afrikaanse digters in Nederland. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*, 19(2): 109–127.
- T'Sjoen, Y.** 2015. Breyten Breytenbach in een zijspiegel: Het vizier van H.C. ten Berge. Transnasionale laterale beweging en partieliere “hetero-images” van een literaire aktor. *Werkwinkel*, 10(1): 33–50.
- T'Sjoen, Y.** 2016. Nederlandstalige literatuur onder het Zuiderkruis. *LitNet*. Beskikbaar: <https://www.litnet.co.za/nederlandstalige-literatuur-onder-het-zuiderkruis/>. (Datum van gebruik: 17 Oktober 2016).
- Van der Watt, M.** 2021. “Handy, the Middlemen”: Mediating Afrikaans Literature in the Low Countries. In: Pacheco Aguilar, R. en Guénette, M.-F. (reds.). *Translation and Interpreting Practice Revisited: Situatedness and Performativity*. Leuven: Leuven University Press.

- Van Zyl Smit, B.** 2005. Medea praat Afrikaans. *Literator*, 26(3): 45–64.
- Viljoen, L.** 2014. Die rol van Nederland in die transnasionale beweging van enkele Afrikaanse skrywers. *Internasionale Neerlandistiek*, 52(1): 3–26.
- Viljoen, L.** 2019. Antjie Krog as kulturele bemiddelaar: aspekte van haar skrywerspostuur in die Lae Lande. *LitNet Akademies*, 16(2). Besikbaar: www.litnet.co.za/antjie-krog-as-kulturele-bemiddelaar-aspekte-van-haar-skrywerspostuur-in-die-lae-lande/. (Datum van gebruik: 1 Maart 2021).
- Williams, A.** 2020. 'n Ondersoek na die seleksie en funksie van internasionale kinderboeke wat in Afrikaans vertaal is vir die tydperk 1990-2018. Ongepubliseerde PhD-skripsie. Stellenbosch Universiteit.

Bronnelys van resensiekorpus:

- Basson, M.** 2015. Die aandete. *Tydskrif vir Letterkunde* 51(1): 259-260.
- Booyens, H.** 2012. Dramatiese oorvertelling van Bybelse storie vir oopkoplesers. *Die Burger*, 18 Junie.
- Botha, D.** 2017. Fine Music Radio-resensie: *Oorlog en terpentyn* deur Stefan Hertmans, vertaal deur Daniel Hugo. *LitNet*, 16 Februarie. <https://www.litnet.co.za/fine-music-radio-resensie-oorlog-en-terpentyn-deur-stefan-hertmans-vertaal-deur-daniel-hugo/>. (Datum van gebruik: 1 Maart 2021).
- Britz, E.** 2017. *Vakansiehuis met swembad* deur Herman Koch, vertaal deur Daniel Hugo. *LitNet*, 22 Februarie. <https://www.litnet.co.za/vakansiehuis-met-swembad-deur-herman-koch-vertaal-deur-daniel-hugo/>. (Datum van gebruik: 1 Maart 2021).
- Burger, W.** 2017. Kies 'n boek: *Oorlog en Terpentyn*. *Vrouekeur*, 27 Maart.
- Crous, M.** 2009. Lanoye se donker humor. *Literator*, 30(2): 159-198.
- Crous, M.** 2017. Vlaamse knuffelbeer pak neoliberalisme. *Literator*, 38(1).
- Foster, L.** 2011. Koning van Katoren. *Tydskrif vir Letterkunde*, 48(2): 242-243.
- Hambidge, J.** 2013. Tom Lanoye - *Sprakeloos* (2011). *Woorde wat weeg*, 21 Januarie. <https://joanhambidge.blogspot.com/2013/01/tom-lanoye-sprakeloos-2011.html>. (Datum van gebruik: 1 Maart 2021).
- Hambidge, J.** 2013. Herman de Coninck - *Die lenige liefde* (Uit Nederlands vertaal deur Daniel Hugo) (2009). *Woorde wat weeg*, 3 Februarie. <https://joanhambidge.blogspot.com/2013/02/herman-de-coninck-die-lenige-liefde-2009.html>. (Datum van gebruik: 2021).
- Hambidge, J.** 2013. Moderne Lucebert aan die woord. *Die Burger*, 15 April.
- Hambidge, J.** 2015. Toeganklik, nié oppervlakkig. *Beeld*, 11 Mei.
- Hambidge, J.** 2019. Resensie: Benno Barnard – *Die trouservies* (Vertaal deur Daniel Hugo) (2019). *Woorde wat weeg*, 23 Julie. <https://joanhambidge.blogspot.com/>

- 2019/07/resensie- benno-barnard-die-trouservies.html. (Datum van gebruik: 1 Maart 2021).
- Hambidge, J.** 2020. Vertaalde verse s'ing vir poësieliefhebbers. *Die Burger*, 3 Februarie.
- Hambidge, J.** 2020a. Geslaagde vertaling dans in die nuwe taal. *Die Burger*, 7 September.
- Jordaan, D.** 2019. El Negro en ek. *Tydskrif vir Letterkunde*, 56(1): 162-164.
- Koen, D.** 2019. Boekresensie: *Ek kom terug deur Adriaan van Dis* (vertaal deur Daniel Hugo). *LitNet*, 10 September. <https://www.litnet.co.za/boekresensie-ek-kom-terug-deur-adriaan-van-dis-vertaal-deur-daniel-hugo/>. (Datum van gebruik: 1 Maart 2021).
- Loots, S.** 2018. *El negro en ek*: Hugo-vertaling nie sonder gebreke. *Literator*, 39(1).
- Maas, T.** 2018. Oorlog en terpentyn. *Tydskrif vir Letterkunde*, 55(1): 193-195.
- Meiring, J.** 2019. Episodes skuur soos skuimende glase bier. *Die Burger*, 1 April.
- Meiring, J.** 2018. Klein kryger se moeilike vrae. *Beeld*, 29 Januarie.
- Mödlér, H.** 2014. Die brein se geheime vir gewone sterflinge. *Rapport*, 8 Junie.
- Naudé, C.P.** 2009. *Die lenige liefde*: Hugo vind die onsigbare kraak waarin 'n oplossing lê. *LitNet*, 13 November. <https://www.litnet.co.za/em-die-lenige-liefde-em-hugo-vind-die-onsigbare-kraak-waar-in-n/>. (Datum van gebruik: 1 Maart 2021).
- Naudé, C.P.** 2015. Digters dans van Vlaams na Afrikaans. *Die Burger*, 28 November.
- Nieuwoudt, H.** 2019. Van Dis is terug. *Literator*, 40(1).
- Oberholzer, B.** 2011. Middeleeuse gravin veg in Afrikaans. *Literator*, 32(2): 208-209.
- Odendaal, B.** 2010. Die lenige liefde. *Tydskrif vir Letterkunde*, 47(1): 169-171.
- Odendaal, B.** 2017. 'n Digter in Antwerpen: 'n Keuse uit die gedigte van Leonard Nolens, uit Nederlands vertaal deur Daniel Hugo. *Literator*, 38(1).
- Peters, M.** 2011. 'n Keur van Rutger Kopland se gedigte - in Afrikaans. *Literator*, 32(1): 157-160.
- Roux, J.B.** 2013. 'n Aanwinst ondanks krapperighede. *Die Burger*, 8 April.
- Roux, J.B.** 2015. Boekresensie: *Mara* deur Lisette van de Heg. *LitNet*, 26 Mei. <https://www.litnet.co.za/boekresensie-mara-deur-lisette-van-de-heg/>. (Datum van gebruik 10 Maart 2020).
- Schaffer, A.** 2017. Jy het 'n mooi vrou. *Literator*, 38(1).
- Schoeman, J.** 2017. *Oorlog en terpentyn* deur Stefan Hertmans: 'n lesersindruk. *LitNet*, 10 Oktober. <https://www.litnet.co.za/oorlog-en-terpentyn-deur-stefan-hertmans-n-lesersindruk/>. (Datum van gebruik: 1 Maart 2021).
- Senekal, G.** 2019. Literêre subtiliteite onder 'n growwe oppervlak. *Literator*, 40(1).
- Smith, F.** 2017. Storie van 'n skilder in die loopgraaf. *Rapport*, 19 Februarie.

- Steinmair, D.** 2020. Lees dat hoor en sien vergaen aan dié verslindbare verdriet. *Vrye Weekblad*, 29 Mei. <https://www.vryeweekblad.com/mense-en-kultuur/2020-05-28-lees-dat-hoor-en-sien-vergaan-aan-di-verslindbare-verdriet/>. (Datum van gebruik: 4 Januarie 2020).
- Swart, M.** 2016. Die hormoonfabriek. *Tydskrif vir Letterkunde*, 53(2): 234-236.
- Taljad, M.** 2009. Herman de Coninck - vertaald. *Literator*, 30(3): 199-200.
- Van Coller, H.P.** 2015. Orals is dit stil. *Literator*, 36(1).
- Van den Berg, C.** 2013. Tikkop. *Tydskrif vir Letterkunde*, 50(1): 176-177.
- Van der Merwe, B.A.J.** 2014. Van Dis skryf oor Suid-Afrika se verwoestende towerpoeier. *Literator* 35(1). Art. #1061.
- Van der Merwe, J.** 2018. Nóg oorlog, nóg terpentyn'. *Literator*, 39(1).
- Van der Elst, J.** 2005. Komrij se poëtiese reikwydte vertaal? *Literator*, 26(3): 159-162.
- Van der Watt, M.** 2017. "Oorlog en terpentyn" deur Stefan Hertmans. *LitNet*, 01 Maart. <https://www.litnet.co.za/oorlog-en-terpentyn-deur-stefan-hertmans/>. (Datum van gebruik: 29 Desember 2020).
- Van der Watt, M.** 2019. Die helaasheid van die dinge. *Tydskrif vir Letterkunde*, 56(1): 160- 162.
- Van Niekerk, J.** 2012. Jonkvrou. *Tydskrif vir Letterkunde*, 49(1): 191-192.
- Van Rensburg, C.** 2016. Gelade melancholie 'n pragtige skryn. *Beeld*, 28 November.
- Van Schalkwyk, P.L.** 2011. Die "triomferende Josée". *Literator*, 32(2): 200-204.
- Van Schalkwyk, P.L.** 2011. "licht uit een ander seizoen". *Literator*, 32(3): 149-154.
- Van Schalkwyk, P.L.** 2014. Kom in, dit vries daar buite. *Tydskrif vir Letterkunde*, 51(2): 206-20
- Van Zyl, W.** 2004. 'n Speurtog met baie ompaie, maar sonder 'n werklike konklusie. *Literator*, 25(1): 209-212.
- Van Zyl, W.** 2014. Reinaard die vos, die wrede een met die rooi baard. *Tydskrif vir Letterkunde*, 51(2): 208-209.
- Van Zyl, W.** 2015. Leser se weersin neem toe. *Rapport*, 17 Mei.
- Van Zyl, W.** 2019. *Die helaasheid van die dinge* deur Dimitri Verhulst: 'n boekresensie. *LitNet*, 7 Maart. <https://www.litnet.co.za/die-helaasheid-van-die-dinge-deur-dimitri-verhulst-n-boekresensie/>. (Datum van gebruik: 1 Maart 2021).
- Vercuul, N.** 2017. *Die aandete*: 'n Resensie. *Literator*, 38(1).
- Verster, F.** 2017. Om aaklighede toe te verf, maar nie te vergeet nie. *Bolander*, 22 Maart.
- Viljoen, H.** 2015. Absurde maar onderkoelde emosie. *Literator*, 36(1).
- Viljoen, L.** 2004. Resensie: David van Reybrouck – *Die plaag. Die stil geknaag van skrywers, termiete en Suid-Afrika* (in Afrikaans vertaal deur Daniel Hugo). *Rapport*, 21 Maart.

- Walters, C.** 2013. 'Stil' vertelling vol onderstrominge. *Die Burger*, 2 September.
- Walters, C.** 2016. Boekresensie: *Gelukkige slawe* deur Tom Lanoye. *LitNet*, 4 Mei. <https://www.litnet.co.za/boekresensie-gelukkige-slawe-deur-tom-lanoye/>. (Datum van gebruik: 1 Maart 2021).
- Walters, C.** 2016. Boekresensie: *Oorlogswinter* deur Jan Terlouw. *LitNet*, 11 Mei. <https://www.litnet.co.za/boekresensie-oorlogswinter-deur-jan-terlouw/>. (Datum van gebruik: 1 Maart 2021).
- Wyngaard, H.** 2017. Reis na die hart van die Khoisan. *Rapport*, 3 Desember.

Note

1. Die onderskeid tussen taalgemeenskappe en taalgebiede word getref weens die feit dat Hugo se vertalings uit Engels meestal intrakulturele oordrag behels: Behalwe die onlangse vertalings van Jodi Picoult se werk, was sy vertalings uit Engels dié van Suid-Afrikaanse Engelse outeurs wat hy in Afrikaans vertaal het, byvoorbeeld Joyce Kotzè, Pamela Jooste, Desmond Tutu en Adam Small. In hierdie artikel word slegs op sy vertalings van skrywers uit die Lac Lande in Afrikaans gefokus.
2. Haar gevallestudies fokus op die werk van Deon Meyer en Irma Joubert.
3. Data is onttrek uit die databasis van die Nederlands Letterenfonds, maar ek sluit die volgende by my datastel uit: die drie dramatekste van Tom Lanoye, en tekste wat in die laat sewentigerjare deur Human & Rousseau uitgegee is binne sy "Literatuur van die Lac Lande"-reeks. In laasgenoemde verskyn die verhaal in Nederlands, maar die inleiding en verklarende notas in Afrikaans. Die enigste drie dramatekste wat in die databasis van die Nederlands Letterenfonds verskyn, is Antjie Krog se vertalings van *Mamma Medea* (2002) en *Koningin Lear* (2019) wat wel gepubliseer is, terwyl Marthinus Basson se vertaling, *Bloed en rose* (2011), as ongepubliseerde teks aangedui word. Dit is egter belangrik om daarop te let dat Afrikaanse toneel veral in die vestigingsjare daarvan, ruim van vertaalde werke uit verskeie Europese tale gebruik gemaak het – en dus ook uit Nederlands (Keuris 2020). Aangesien Daniel Hugo se vertaaloeuvre die fokus van hierdie artikel is – wat geen dramavertalings insluit nie – sal daar nie verder op dramavertalings ingegaan word nie. Tom Lanoye is egter 'n belangrike agent binne die transnasionale uitruiling van kultuurgoedere tussen Suid-Afrika en die Lac Lande, en hierdie vertalings verdien dus vermelding.
4. Die enigste vertaler wat op daardie stadium drie boeke uit Nederlands vertaal het, was M.A. Bakker wat in 1969 drie kinderboeke van A.D. Hildebrand vir J.L. van Schaik vertaal het – volgens die data onttrek uit die databasis van die Nederlands Letterenfonds.
5. Die vertaling van kinder- en jeugliteratuur volg 'n unieke patroon, en ek sal dus nie in meer besonderhede daarop ingaan nie. Die enigste twee vertalers wat in sowel die Nederlands-Afrikaanse "volwasse" literatuursisteem as in die sisteem vir jonger lesers beweeg het, is Daniel Hugo en Antjie Krog – laasgenoemde met slegs een vertaling van 'n jeugboek, naamlik Ingrid Vander Veken se *Sam* (2012). Die vertaling van prentebroeke, waar die enigste teks soms slegs

op die voor- en agterplat verskyn, kan duidelik ook nie met die vertaling van 'n lywige teks soos Hugo Claus se *Die verdriet van België* (2020) vergelyk word nie. Vir 'n diepgaande ondersoek na die vertaling van kinderboeke in Afrikaans, verwys na Williams (2020).

6. Christine Barkhuizen-Le Roux is op 18 November 2020 oorlede, op die dag van haar vertaling van Griet op de Beeck se *Kom hier dat ek jou soen* (2020) se digitale boekbekendstelling. Ten tyde van haar dood het sy reeds projeksubsidies van Literatuur Vlaanderen ontvang om nog twee vertalings uit Nederlands in Afrikaans te doen, naamlik dié van Jeroen Brouwers se *Bezonken rood* (1981) en Saskia de Coster se *Nachtouders* (2019).
7. Kleyn (2013: 132) merk ook op dat dit duidelik is uit vertalings wat sedert 2000 in Afrikaans gemaak is, dat “vertalers meermale ook skrywers is – ’n dubbelspel wat aanleiding kan gee tot uitdagende magsprobleme in die verhouding tussen skrywer en vertaler”. Dit is ’n aspek van die Afrikaanse vertaaltoneel wat verdere ondersoek uitnooi.
8. ’n Bundel van Eddy van Vliet se poësie word ook in 2021 by Protea Boekhuis verwag, al verskyn die besonderhede nog nie op die Nederlands Letterenfonds se databasis nie (Hugo 2020).
9. Graadsentraliteit word in ’n netwerkontleding bereken deur vas te stel hoeveel skakels ’n nodus het en hoe aktief die nodus binne ’n netwerk is (Senekal 2013:107). In die geval van die poësiëtnetwerk is Hugo byvoorbeeld in een berekening ’n nodus, met elkeen van sy bundels dan ’n skakel. In ’n volgende berekening is ’n bundel weer ’n nodus, en elke studie of resensie daarvoor word dan as ’n skakel geag.
10. Dramatekste en kinder- en jeugboeke word weereens uitgesluit.
11. Tussen 1987 en 1991 word daar geen vertalings van prosa en poësie uit Nederlands in Afrikaans op die databasis van die Nederlands Letterenfonds aangedui nie.
12. Die Nederlandse historikus Bart de Graaff se biografie oor die Griekwa-kaptein, *Barend Barends – die vergete kaptein van Danielskuil* (2019), is ook deur Hugo vertaal. Hoewel dit deur die ATKV, die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns en die Nederlandse Ambassade befonds is, is dit nie ’n kommersiële produk nie en is dit ook nie in Nederlands gepubliseer nie (Steyn Bezuidenhout, 2019). Dit word gevolglik nie in hierdie tabel ingesluit nie.
13. McMartin se berekening sluit alle genres in. Gegewe (veral) die beleid van Literatuur Vlaandere om veral kinder- en jeugboeke in vertaling te ondersteun (prentboeke ingesluit), is dit moontlik dat die persentasie van befondsde vertalings uit Nederlands in Afrikaans selfs nog hoër kan wees.
14. Batchelor (2018: 142) definieer ’n parateks as “a consciously crafted threshold for a text which has the potential to influence the way(s) in which the text is received”
15. Google Scholar se soekfunksie is ook gebruik om te kontroleer vir volledigheid ten opsigte van resensies wat in akademiese publikasies verskyn het.
16. Erasmus (1998:46-47) verwys byvoorbeeld na drie verskillende resensies oor Tom Lanoye se *Kartondose* (1996) wat nie aanlyn beskikbaar is nie, terwyl die vroegste resensies wat ek wel aanlyn kon opspoor, uit 2004 dateer. Vir ’n meer diepgaande ondersoek sou die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN) se knipseldiens ’n vollediger versameling resensies kon verskaf.

Miriam Van hee in het Afrikaans. Transnasionaal onderzoek naar actoren en kritische beeldvorming

Alexander Van de Sijpe

Miriam Van hee in Afrikaans. Transnational research into actors and critical images

In 2011, the South African publishing house Protea Boekhuis published In plaas van die stilte, a selection of poems by the Flemish author Miriam Van hee in an Afrikaans translation by Daniel Hugo. The first part of this article explores theoretical models which can be used to study transnational transfers from Dutch to Afrikaans. Both Even-Zohar's (1979, 1990) polysystem theory and Lionnet and Shih's (2005) concept of 'minor transnationalism' will be discussed. The second section answers the question which actors are relevant for the publication and the reception of In plaas van die stilte. All these actors create a specific image of Van hee's work. The last section discusses this image: how is Miriam Van hee's poetry presented in Afrikaans, and are there significant differences with the public image in Dutch?

1. Inleiding

Miriam Van hee publiceerde sinds 1978 tien poëziebundels en geldt als een van meest gelauwerde vrouwelijke dichters in het Nederlandse taalgebied. Van hees poëzie kan inmiddels ook gelezen worden door lezers die het Nederlands niet machtig zijn: volgens de vertalingendatabank van het Nederlands Letterenfonds zijn verschillende van haar oorspronkelijk Nederlandstalige gedichten in een twaalfstal talen te lezen. Musschoot (2013: 146) stelt zelfs dat Van hee de meest vertaalde vrouwelijke dichter in het Nederlandse taalgebied is. Ook in Zuid-Afrika is Miriam Van hee geen onbekende. De schrijfster was in 2001 te gast op het Klein Karoo Nasionale Kunstefees en in 2004 op het Volksblad Arts Festival. In 2019 verbleef zij in het Paulet Huis, een schrijversresidentie die mogelijk werd gemaakt door de Jakes Gerwel Stigting en het Brusselse literatuurhuis Passa Porta. Een deel van Van hees werk is bovendien te lezen in het Afrikaans: in 2011 verscheen bij Protea Boekhuis onder de titel *In plaas van die stilte* een bloemlezing, samengesteld en vertaald door Daniel Hugo.

Onderzoek naar literaire transfers over taal-, cultuur- of landsgrenzen heen wordt in de literatuurstudie aangeduid met de term 'transnationalisme'. Voor transnasionaal onderzoek biedt Itamar Even-Zohars (1979, 1990) polysysteemtheorie een relevant theoretisch kader. Even-Zohar beschouwt literatuur als een complex systeem van verschillende subsystemen die voortdurend met elkaar interageren. Voor dit onderzoek zijn het Nederlandse

en het Afrikaanse literaire systeem van belang. Aan een subsysteem nemen steeds actoren deel: schrijvers, vertalers, uitgevers enzovoort. Actoren die verkeer over de grenzen van een taal- of cultuurgebied en een literair systeem bevorderen, worden ook ‘literaire bemiddelaars’ genoemd.

Daniel Hugo is als vertaler uit het Nederlands een belangrijke culturele intermediair voor de transfer van Van hees werk naar het Afrikaans. De publicatie van een verzameling vertaalde gedichten kan voor andere actoren, zoals critici en journalisten, een aanleiding vormen om op hun beurt aandacht te besteden aan de betrokken dichter. Deze bijdrage onderzoekt welke actoren betrokken zijn bij de publicatie van *In plaas van die stilte*, en doet dat in brede zin: ook critici die naar aanleiding van de verzamelbundel Van hees werk bespreken, komen aan bod. Deze literaire intermediairs zorgen ervoor dat Van hees naam en poëzie op een bepaalde wijze functioneert in het Afrikaans – mogelijk op een andere manier dan in het Nederlandse taalgebied. Daarnaast ligt de focus op beeldvorming: op welke manier wordt Miriam Van hees poëzie gepresenteerd in het Afrikaans? Zijn er significante verschillen op te merken met de beeldvorming in het Nederlandse taalgebied? Om een antwoord op deze vraag te formuleren, zal worden ingegaan op de parateksten, de samenstelling en de vertaalslag. Daarna komt ook de beeldvorming in secundaire literatuur aan bod.

Dit artikel beperkt zich tot actoren die in relatie staan met *In plaas van die stilte* en besteedt zodoende geen aandacht aan actoren die vóór 2011 bijdroegen aan de cultuurtransfer van Van hees werk naar het Afrikaans. Ook de imagologische opmerkingen hebben alleen betrekking op publicaties die *In plaas van die stilte* betreffen.¹

2. ‘Foreign reading’

Dit theoretisch deel besteedt aandacht aan enkele pleidooien voor een zogeheten ‘foreign reading’ van literaire teksten. Vervolgens komt Even-Zohars (1979, 1990) polysysteemtheorie kort aan bod, een model dat relevant blijkt voor de studie van interculturele dialogen. Een laatste paragraaf behandelt het concept ‘minor transnationalism’ (Lionnet en Shih, 2005), waarbij ook het onderscheid tussen verticale en laterale transfers wordt toegelicht.

2.1 Pleidooi voor ‘foreign reading’ van literaire teksten

In “Future Reading” vraagt de Amerikaanse comparatiste Rebecca Walkowitz (2015) zich af hoe de leespraktijk van literaire teksten er in de toekomst zal uitzien. Ze gebruikt hiervoor de term ‘foreign reading’: een leesmethode die niet zozeer

vertrekt vanuit de idee dat een werk toebehoort aan een bepaalde taal, maar die de nadruk legt op hoe literatuur functioneert over taalgrenzen heen. Een belangrijk uitgangspunt van ‘foreign reading’ is het inzicht dat de lezer van een literair werk niet gebonden is aan een taal, een territorium of een culturele etniciteit: “from the perspective of foreign reading, a book does not have native readers, only readers.” Door te focussen op verschillende talen waarin een werk functioneert, komt de nadruk te liggen op verhoudingen en interacties tussen taalgebieden:

Foreign reading decouples literature and language, allowing us to consider how works appear in more than one language, how they are read and used differently across literary and nonliterary cultures, and how they enter, alter, mix, and depart languages. (Walkowitz, 2015)

Een vergelijkbaar pleidooi is gehouden in de Neerlandistiek: academici pleitten ervoor om niet louter te focussen op het eigen taalgebied, maar te benadrukken dat literatuur in de (bron)taal steeds dialogueert met anderstalige literaire systemen. Andringa, Levie en Sanders (2006: 198) kaarten aan dat er geen Nederlandse literatuurgeschiedenis bestaat die terdege aandacht besteedt aan hoe “buitenlandse literatuur in het Nederlandse literaire systeem functioneerde en hoe de Nederlandse literaire ontwikkelingen en debatten met die uit het buitenland verweven waren.” Ook T’Sjoen (2016: 29) vraagt aandacht voor het feit dat literaire werken functioneren buiten de taal waarin ze ontstonden. Literatuuronderzoek dient volgens hem dan ook aandacht te besteden aan zogeheten “translinguïstische parcoursen van teksten” en vragen op te werpen met betrekking tot de vertaling en de receptie van Nederlandstalige werken en auteurs in buitenlandse (anderstalige) literaire systemen. En andersom: van buitenlandse literatuur in het Nederlandse taalgebied. Waar Andringa, Levie en Sanders (2006) onderzoeken hoe buitenlandse literatuur in het literaire systeem van het Nederlandse taalgebied functioneert, heeft T’Sjoen (2016) in zijn onderzoek vooral aandacht voor de omgekeerde transfer: hij formuleert aanzetten tot onderzoek over het functioneren van Nederlandstalige dichters in het Afrikaanse taalgebied. Hij noemt onder anderen Leonard Nolens, Herman de Coninck, Tom Lanoye en ook Miriam Van hee. Eerder (T’Sjoen, 2013) onderzocht hij onder meer de receptie van Zuid-Afrikaanse dichters (Ingrid Jonker, Antjie Krog en Ronelda S. Kamfer) in Nederland en Vlaanderen.

Ook deze bijdrage onderzoekt de dialoog tussen Nederlandse en Afrikaanse literatuur, en focust met name op hoe een verzamelbundel met gedichten van een Nederlandstalige (Vlaamse) schrijfster, Miriam Van hee, functioneert in het Afrikaanse taalgebied. In wat volgt, worden theoretische inzichten aangereikt waarvan de ‘foreign reading’ van teksten gebruikmaakt.

2.2 Polysysteemtheorie (Even-Zohar)

In de jaren 1970 zette Even-Zohar de zogeheten polysteemtheorie uiteen in het tijdschrift *Poetics Today* (1979). Later brengt hetzelfde tijdschrift dezelfde publicatie opnieuw uit, dit keer aangevuld met enkele aanpassingen (Even-Zohar, 1990). Volgens Even-Zohar (1990: 11) is literatuur een complex geheel van deelsystemen die met elkaar interageren, dat wil zeggen een polysysteem:

It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem - a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.

Subsystemen zijn elastisch en grenzen zijn niet scherp getrokken. Het *Algemeen Letterkundig Lexicon* geeft onder het lemma 'Polysysteem[theorie]' voorbeelden van mogelijke literaire subsystemen: “jeugdliteratuur tegenover volwassenliteratuur; triviaalliteratuur ten opzichte van gecanoniseerde literatuur”, maar ook – relevant voor dit onderzoek – “vertaalde literatuur naast de eigen productie”. Voor dit onderzoek kunnen drie subsystemen van belang zijn: vooreerst de van oorsprong Nederlandstalige poëzie (waartoe Miriam Van hees werk behoort); vervolgens de Afrikaanse vertalingen van de poëzie; tot slot de oorspronkelijk Afrikaanstalige literatuur.

Andringa, Levie en Sanders (2006: 203) merken op dat Even-Zohars theorie, zeker na de bewerking en toepassing in de jaren negentig, geen eenduidig begrippenkader biedt, op basis waarvan ze terminologische kwesties trachten op te helderen. Een (sub)systeem wordt volgens hen gevormd door “groepen actoren die zich kenmerken door het gebruik van een gedeeld repertoire dat de processen van productie, receptie en communicatie reguleert” (Andringa, Levie en Sanders, 2006: 203).

Met ‘actoren’ (ook: ‘actanten’) duidt men op alle deelnemers aan het literaire systeem: schrijvers, vertalers, uitgevers, redacteuren, critici et cetera. Bij het bestuderen van literaire transfers wordt ook gesproken over ‘gatekeepers’ of ‘literaire bemiddelaars’, waarmee men doelt op personen of instituten die het literaire verkeer over lands- of taalgrenzen heen bewerkstelligen. Het gaat concreet over uitgevers, redacteuren, fondsen, vertalers en bijvoorbeeld critici die ervoor zorgen dat een auteur(stekst) functioneert in een andere taal (T’Sjoen, 2016: 34-35).

Volgens Andringa, Levie en Sanders (2006: 204) slaat het begrip ‘repertoire’ op de ‘mentale uitrusting’ van actoren. Concreet gaat het bijvoorbeeld over hun gedeelde kennis over literaire werken en “geïnternaliseerde waarden en interesses,

die ten grondslag liggen aan selecties, categorisering en beoordelingen”. De waarden die een actor uitdraagt, kan men bijvoorbeeld terugvinden in flapteksten, inleidingen, interviews of promotiemateriaal. Er kan tot slot sprake zijn van een zogeheten ‘strategisch repertoire’ wanneer bepaalde elementen uit het repertoire, zoals bijvoorbeeld een gedeelde poëtica of politieke visie, nadrukkelijk worden ingezet. De actoren doen dan aan profilering.

Even-Zohar (1979, 1990) maakt een opdeling tussen ‘centrum en periferie’ in een (sub)systeem, of ‘secundair en primair repertoire’. Een secundair repertoire bevindt zich in het centrum van het systeem, en omvat elementen die als traditioneel en gevestigd worden beschouwd. Een primair repertoire bevindt zich daarentegen in de marge van het systeem, en omvat progressievere elementen. Het betreft nog niet gevestigde elementen (zoals kunststopvattingen, thematieken, genres enzovoort) die zich oorspronkelijk in de periferie van het systeem bevinden, maar proberen door te dringen tot het centrum. Het idee dat een bepaald repertoire zich in de marge bevindt en pogingen kan ondernemen om door te dringen tot het centrum, is relevant voor transnationaal onderzoek. Ook Andringa, Levie en Sanders (2006: 206) stellen als centrale vraag “hoe buitenlandse werken en oeuvres doordringen in de repertoires van nationale circuits [...] en hoe zij zich vermengen dan wel gescheiden blijven van de nationale productie.”

2.3 *Minor transnationalism*

In de literatuurwetenschap wordt de term ‘transnationalisme’ gebruikt om te verwijzen naar de studie van literaire dialogen die lands- en/of taalgrenzen overschrijden. Vergelijkbare termen zijn ‘supra-nationalisme’ en ‘transculturaliteit’. Nauw verwant met transnationalisme is de oudere term ‘wereldliteratuur’. Deze term is gebruikt door Johann Wolfgang von Goethe (‘Weltliteratur’), bij wie het begrip sloeg op het literaire verkeer tussen verschillende taalgebieden – ongeacht de grootte van het taalgebied (Jusdanis, 2003: 107-110).

De voorbije decennia is het begrip echter vaak op een andere wijze ingevuld. Zogeheten ‘transnationale’ literaire processen kunnen er immers voor zorgen dat onder wereldliteratuur uiteindelijk alleen literatuur wordt gerekend die gepubliceerd is in ‘een wereldtaal’, vandaag het Engels. Twee invloedrijke werken in het transnationaal letterkundig onderzoek zijn Pascale Casanova’s *La République mondiale des lettres* (1999) en David Damrosch’ *What is World Literature?* (2003). Beide auteurs bestuderen wereldliteratuur vooral vanuit het oogpunt van de dominante taal, respectievelijk het Frans en het Engels. Op die manier

worden hoofdzakelijk transnationale bewegingen in kaart gebracht richting een ‘metropolitaans’ centrum, en is er minder aandacht voor interacties tussen kleinere literaturen.

De casus die hier wordt toegelicht (Nederlands > Afrikaans) heeft geen baat bij theoretische benaderingen die de nadruk leggen op een ‘dominante wereldtaal’; zowel Nederlands als Afrikaans zijn namelijk geen ‘wereldtalen’. Voor dit onderzoek is het concept ‘minor transnationalism’ dan ook relevanter, zoals door Françoise Lionnet en Shu-mei Shih (2005: 1) geijkt. Lionnet en Shih hebben in hun benadering wél aandacht voor literair verkeer tussen kleinere talen. De auteurs onderscheiden ‘verticale’ en ‘laterale’ transnationale bewegingen. Verticale bewegingen slaan op interculturele transfers van een kleinere literatuur naar een groter metropolitaans centrum. Laterale bewegingen vinden plaats tussen literaire systemen die op wereldschaal eerder perifeer kunnen worden genoemd. In het laatste geval is er dus geen contact met taalgebieden die een centrale rol innemen in het internationale literaire verkeer.

T’Sjoen (2016) noemt de cultuurtransfer van Nederlands naar Afrikaans een laterale beweging. Nederlands en Afrikaans zijn op wereldschaal immers perifere talen. Ten eerste is er de internationale positie van het Nederlands, dat volgens T’Sjoen (2016: 33) in Europees perspectief als een middelgrote taal beschouwd dient te worden. Daarnaast is er de internationale positie van het Afrikaans, door Viljoen (2014: 6) omschreven als “‘n marginale taal in ‘n marginale land”. De Afrikaanse literatuur is immers niet de enige nationale literatuur van Zuid-Afrika, en Zuid-Afrika behoort evenmin tot de metropool van de wereldliteratuur. Om deze redenen kan de literaire transfer van Nederlands naar Afrikaans beschouwd worden als een laterale beweging.²

3. Actoren

Deze paragraaf bespreekt de actoren die betrokken zijn bij publicatie en receptie van *In plaas van die stilte* (2011). De rol van Protea Boekhuis en Daniel Hugo wordt belicht, alsook de bemiddelende functie van critici en interviewers.

3.1 *Protea Boekhuis en Daniel Hugo*

Protea Boekhuis is de Zuid-Afrikaanse uitgeverij die in 2011 *In plaas van die stilte* publiceerde. Aan het hoofd van Protea staat Nicol Stassen. Volgens T’Sjoen (2016: 35) is het voor Stassen “niet minder dan een prestigekwestie Nederlandse literatuur in vertaling aan te bieden.” De zoekfunctie op de website van Literatuur Vlaanderen (tot voor september 2019 Vlaams Fonds voor de Letteren) toont dat

Protea Boekhuis een toelage van 1.990 euro ontving voor de vertaling van Van hees poëzie. Voor de uitgeverij is dit de enige manier om Afrikaanse vertalingen van Nederlandse literatuur aan te bieden (en dus te financieren): verkoopcijfers zijn niet gekend, maar van oorsprong Nederlandstalige literatuur verkoopt matig in Zuid-Afrika (T'Sjoen, 2016: 36). Ook Literatuur Vlaanderen presenteert zich op die manier als belangrijke actor voor de publicatie van *In plaas van die stilte*.

T'Sjoen (2016: 35) stelt dat het naar verluidt de uitgever is die kiest welke auteurs en titels vertaald worden, waarna Daniel Hugo de vertaalopdracht contractueel uitvoert. In een interview naar aanleiding van zijn vertaling van Marc Tritsmans' poëzie liet Hugo optekenen dat hij inderdaad meestal vertaalopdrachten aangereikt krijgt van de uitgeverij, maar dat hij soms ook zelf auteurs suggereert. Miriam Van hee werd door de uitgeverij aangebracht (Poëzie-Centraal, 2020). Selectiecriteria zijn publieke renommee in de Lage Landen en bekroning van het werk met literaire prijzen.

Daniel Hugo heeft werk van vele Nederlandstalige auteurs naar het Afrikaans vertaald. Bij Protea Boekhuis verschenen onder andere vertalingen van Herman de Coninck, Gerrit Komrij, Rutger Kopland en Leonard Nolens. Hugo was ook verantwoordelijk voor prozavertalingen van onder meer Tom Lanoye, Harry Mulisch, Adriaan van Dis en Dimitri Verhulst. Naast vertaler is Hugo bekend als dichter, criticus en vroeger radiojournalist.

In een gesprek tussen Willem de Vries en Daniel Hugo, gepubliceerd in *Die Burger* (De Vries, 2012), wordt vermeld dat Martjie Bosman optrad als redacteur van de bundel. In het gesprek laat Hugo ook optekenen dat Lina Spies, Afrikaans dichter en academica, het manuscript heeft bekeken “en sy het 'n paar goeie wenke gegee”.

3.2 *Critici en interviewers*

Afrikaanse vertalingen van Nederlandse literatuur krijgen in Zuid-Afrika in het algemeen weinig aandacht. Dit heeft mogelijk te maken met de laterale aard van de cultuurtransfer: verticale cultuurtransfers (naar het Engels) worden in de literatuurkritiek wellicht meer belicht. Over *In plaas van die stilte* zijn slechts twee Afrikaanse recensies beschikbaar. In wat volgt ga ik zowel in op de recensenten als op de media waar deze recensies verschenen.

Op 3 maart 2012 publiceerde Zandra Bezuidenhout een bespreking van de anthologie op het digitale platform Versindaba. Bezuidenhout is naast critica ook doctor in de letteren. Bovendien is zij actief als vertaler: werk van onder meer Tommy Wieringa, Anna Enquist, Peter Buwalda, Marc de Bel en Alfred Schaffer is door haar vertaald naar het Afrikaans (Flanders Literature, z.d.). Bezuidenhout

publiceerde haar recensie op Versindaba, “’n Kollektiewe weblog vir die Afrikaanse digkuns”. Een van de doelstellingen van de webstek is “om as interaktiewe ruimte te funksioneer tussen die Afrikaanse digkuns en die digkunste van ander wêrelddele en derhalwe die meer prominente sigbaarheid van Afrikaanse digkuns in die internasionale wêreld van die poësie te beding” (Versindaba, z.d.).

In 2011 verscheen in *Literator* onder de titel “licht uit een ander seizoen” een recensie door Phil van Schalkwyk. Van Schalkwyk is professor Nederlandse en Afrikaanse literatuur aan de Noordwes-Universiteit (NWU, z.d.). *Literator* is een wetenschappelijk tijdschrift dat onderzoek en essays publiceert over taal en literatuur in het algemeen, maar ook focust op “cultural phenomena across language, media and cultural boundaries” (*Literator*, z.d.). Het gaat dan onder andere over onderzoek naar de interactie van verschillende talen in Zuid-Afrika, maar ook naar culturele transfers tussen talen.

De actoren die betrekking hebben op de receptie van *In plaas van die stilte* in het Afrikaans vertonen enkele opmerkelijke gelijkenissen. Zowel Bezuidenhout als Van Schalkwyk hebben een academische achtergrond en zijn op die manier professioneel bezig met literatuurstudie. Ook de platformen waarop de recensies verschijnen, focussen specifiek op literatuur. Versindaba is een populariserende literatuur-weblog; *Literator* een academisch tijdschrift. De hier besproken kritieken richten zich op een leespubliek met bijzondere interesse voor literatuur. Van recensies in populaire media, bijvoorbeeld in kranten en weekbladen, is geen sprake.

Naast bovenvermelde receptieteksten verscheen onder de titel “Vlaamse digter skryf oor innerlike landskappe” ook een vraaggesprek met Daniel Hugo naar aanleiding van *In plaas van die stilte* (De Vries, 2012). Het gesprek verscheen in *Die Burger*. Daniel Hugo, die bij een Afrikaans lezerspubliek ongetwijfeld bekender is dan Miriam Van hee, treedt hier niet alleen op als vertaler, maar ook als gidsfiguur wat de Nederlandstalige poëzie betreft: in het interview wordt Van hees werk in een bredere literaire context geplaatst. Een inhoudelijke bespreking van het interview en van de kritieken volgt verder.

4. Beeldvorming

Een studie van respectievelijk parateksten, samenstelling en vertaalslag van *In plaas van die stilte* verduidelijkt hoe Van hees auteursnaam en poëzie functioneren in Zuid-Afrika. Ik ga nader in op de beeldvorming in bovengenoemde recensies en in het interview met Hugo. Op die manier wordt ook duidelijk of de Zuid-Afrikaanse beeldvorming van Van hee al dan niet in de lijn ligt van die in het Nederlandse taalgebied.

4.1 *In plaas van die stilte* (2011)

4.1.1 *Parateksten*

De term ‘parateksten’, geïntroduceerd door Gérard Genette, doelt op “alle tekstuele gegevens die de ‘eigenlijke’ tekst als tekst presenteren en die voor hem als drempels, richtingwijzers, valstrikken e.d. kunnen fungeren” (*Algemeen Letterkundig Lexicon*, lemma ‘Paratekst’). Voorbeelden zijn de cover van het boek, mogelijke voor- en nawoorden, auteursbibliografieën, motto’s en zo meer. Het omslagontwerp van een boek kan dus een bijdrage leveren aan de wijze waarop een auteur gepercipieerd wordt. Voor *In plaas van die stilte* doet *Hoor die stilte*, een schilderij van Michele Nigrini, dienst als coverafbeelding. Het doek toont een sneeuwlandschap waarin somber grijs de boventoon zet, ondersteund door bruine tinten. Op die manier komt het belang van landschapsbeschrijvingen in Van hees poëzie naar voren. Daarnaast is ook het sneeuwlandschap sprekend voor de poëzie: vooral in haar vroege bundels is sneeuw een belangrijk motief (bijvoorbeeld in *Ingesneeuwd*, 1984 en *Winterhard*, 1988). Onder de titel staat het volgende: “’n Keuse uit die gedigte van Miriam Van hee / Uit Nederlands vertaal deur Daniel Hugo”. Zowel Van hee als Hugo staan dus prominent op de boekcover vermeld. De vermelding van de vertaler, bekend in Zuid-Afrika, is een markteconomische beslissing van de uitgeverij. De titel doet overigens denken aan *Instead of silence*, de titel van de Engelse verzamelbundel van Van hees werk (Van hee, 2007).

De flaptekst biedt een opsomming van typische kenmerken van Van hees gedichten en gaat daarnaast dieper in op biografische informatie. De poëzie wordt hier met het adjectief “fluisterend” in verband gebracht, en dit is erg betekenisvol: ook in het Nederlandse taalgebied wordt dit adjectief wel vaker gebruikt om Van hees stijl te benoemen. Zo heeft ook T’Sjoen (1999: 444) het over een “fluistertoon”, waarmee hij doelt op de stilistische subtiliteit: “de pretentieloze eenvoud, het ontbreken van allerlei stilistische en grammaticale trucs”. Deze stilistische kwaliteit komt ook in de flaptekst naar voren: “Haar gedigte is ritmies suiwer en elke woord onvervangbaar”. Naast stijl belicht de tekst op het achterplat thematische aspecten: het werk roept gemoedstoestanden op zoals “weemoed en verlange, verwagting en teleurstelling, besluiteloosheid en onsekerheid”. De dichter beschrijft gemoedstoestanden zonder sentimenteel te worden, zo vervolgt de tekst. Ook dit is een element van Van hees poëzie dat in het Nederlandse taalgebied wordt benadrukt. In een recensie uit 2018 staat bijvoorbeeld het volgende: “Het is bekend, Van hee is een meester in het oproepen van sfeerbeelden. Vaak hebben critici het verstillende en melancholieke karakter van haar poëzie opgemerkt” (De

Vugt, 2018). De karakterisering in de flaptekst van de poëzie lijkt zowel op stilistisch als thematisch vlak dus sterk overeen te komen met de manier waarop haar poëzie in het Nederlandse taalgebied wordt getypeerd.

Tot slot dient ook kort te worden ingegaan op biografische gegevens op het achterplat. Prijzen worden opgesomd, zoals de Cultuurprijs van de Vlaamse gemeenschap, die Van hee in 1998 ontving, en de Europese poëzieprijs POESIAS, die is uitgereikt naar aanleiding van de Franse vertaling van *De bramenpluk*. Er wordt voorts duidelijk gemaakt dat Van hees poëzie internationaal succesvol is: de flaptekst vermeldt een aanbeveling door de Poetry Book Society, en maakt de lezer erop attent dat het werk ook beschikbaar is in Engels, Spaans, Russisch, Frans, Duits, Litouws, Zweeds en Pools. Van hee komt op die manier naar voren als een dichter die haar sporen ook buiten het Nederlandse taalgebied verdient. Opmerkelijk is dat deze biografische beschrijving erg overeenstemt met Van hees biografie op de website van haar Nederlandse uitgever De Bezige Bij. Hoewel deze auteurspagina waarschijnlijk geüpdatet is tussen het verschijnen van *In plaas van die stilte* en de datum van raadpleging (april 2020), is het met name bijzonder dat ook hier benadrukt wordt hoe de poëzie van Miriam Van hee internationaal erkenning krijgt. Deze site verwijst niet alleen naar vertalingen, maar wijst ook op de aanwezigheid op internationale poëziefestivals. Verder stelt deze auteursbiografie dat de schrijfster inmiddels behoort “tot de meest geliefde dichters van Nederland en Vlaanderen”. Ook dit vindt men terug op het achterplat van *In plaas van die stilte*, waar te lezen is dat Van hee “een van die mees gelese digters in die Lae Lande” is.

4.1.2 Samenstelling

De criteria die een bloemlezer hanteert bij het samenstellen van een anthologie, kunnen van bijzonder belang zijn voor de beeldvorming van de auteur. Een bloemlezer kan ervoor kiezen om bepaalde periodes of thema's uit te lichten, waardoor het oeuvre in een ander thematisch of poëticaal daglicht komt te staan. Ook Miriam Van hee is zich hiervan bewust. In een interview uit 2019 zijn onder meer vertalingen in het Frans en het Afrikaans, door respectievelijk Philippe Noble en Daniel Hugo, onderwerp van gesprek. Toen de dichter gevraagd werd wat zij als grootste uitdaging ziet bij vertalingen, antwoordde zij het volgende:

Ik heb geluk gehad met deze vertalers, zij kennen Nederlands goed en hebben toegewijd en met kennis van zaken hun aandacht aan mijn werk besteed. Het is vroeger wel voorgekomen, in een eerste Franse vertaling (niet door Philippe Noble³), dat door de keuze van de gedichten en de vertaalwijze een beeld van mij als dichter en mens naar voren kwam, waarin ik mijzelf niet herkende. Dat is hier niet het geval geweest. (Van Heerden, 2019)

Van hee haalt hier twee elementen aan die de beeldvorming “als dichter en mens” ingrijpend kunnen bepalen: de vertaalwijze en de selectiecriteria. Op vertaaltechnische keuzes wordt in een volgende paragraaf ingegaan. Eerst wordt toegelicht waarom de selectiecriteria van de bloemlezer, zoals Van hee zegt, inderdaad resulteren in een anthologie die erg getrouw is aan het Nederlandstalige oeuvre. Er kan van uitgegaan worden dat vertaler Daniel Hugo autonoom heeft gekozen welke gedichten zijn opgenomen in de bloemlezing. Uit mijn persoonlijke correspondentie met Van hee (2019-2020) blijkt dat ze de selectiecriteria van de bloemlezer niet wenst te beïnvloeden, “hij of zij steekt zo veel tijd en energie in het vertaalwerk dat ik daarover niet moeilijk wil doen”.

Volgens Musschoot (2015: 122) is Van hees poëzie door de jaren heen erg consistent gebleven: “The special features of Van hees very consistent poetic world were already established in her first collection: she writes hushed, hesitant, melancholy poems, searching for depth with a whispering, subdued voice and an entirely unique rhythm”. Musschoot (2015) belicht ook een opmerkelijke evolutie sinds de jaren '90: in bundels zoals *Reisgeld* (1992) en *Achter de bergen* (1996) wordt de eenzaamheid uit vorige bundels aangevuld met reizen en nieuwe liefdes. De sombere sneeuwlandschappen uit de eerdere bundels ruimen plaats voor onder andere het landschap van de Franse Cévennes, dat weliswaar in eerder werk ook al aanwezig was. Er is dus sprake van continuïteit wat betreft stijl en thematiek, hoewel de gedichten sinds de jaren 1990 minder somber gestemd zijn.

In plaas van die stilte blijft thematisch erg getrouw aan Van hees Nederlandstalige werk. Vooreerst bevat de bloemlezing een evenwichtige selectie uit alle reguliere bundelpublicaties van de dichter. De anthologie presenteert gedichten uit de volgende bundels: *Het karige maal* (1978), *Binnenkamers en andere gedichten 1977-1980* (1980), *Ingesneeuwd* (1984), *Winterhard* (1988), *Reisgeld* (1992), *Achter de bergen* (1996), *De bramenpluk* (2002) en *Buitenland* (2007). De volgorde van de gedichten in de bloemlezing is conform de oorspronkelijke publicatiechronologie. Het minimumaantal gedichten per bundel is vier (*Het karige maal* en *Binnenkamers*), het maximum dertien (*Achter de bergen*). Op die manier is van elke bundel een aantal gedichten opgenomen.

De bloemlezer heeft daarnaast oog voor thema's die vooral in het latere werk aanwezig zijn en die als typisch voor Van hees poëzie worden beschouwd. Dit is een tweede element dat bijdraagt aan de Afrikaanse getrouwheid aan het Nederlandstalige oeuvre. Met name de thematiek van het reizen en de landschappen die deze reizen oproepen, komt duidelijk naar voren. Bij wijze van voorbeeld: ‘Cevennes’, ‘Le tréport’, ‘Zomerochtend in Sainte-Croix’ en de cyclus ‘Ochtend in dun laoghaire’.

De anthologie biedt kortom een getrouwe weergave van Van hees poëzie, waarbij verschuivingen door de jaren heen adequaat worden belicht. Tot slot dienen enkele particuliere selectiekeuzes becommentarieerd te worden. Vooreerst is het zo dat *In plaas van die stilte* meerdere gedichten bevat die in het oorspronkelijke werk tot een omvangrijkere cyclus behoren. Exemplarisch zijn ‘Paddestoelen (voor R. Kopland) (1)’ en ‘Buitenland (2)’, twee gedichten die oorspronkelijk in Van hees bundel *Buitenland* (2007) werden gepubliceerd. Dit is opmerkelijk, omdat vermoed kan worden dat de gedichten in een cyclus extra betekenislagen krijgen doordat ze zich verhouden tot de andere gedichten. De bloemlezer lijkt deze gedichten dus geselecteerd te hebben omdat ze naar zijn oordeel representatief zijn voor de thema’s en stijl van de bundel, en liet dit criterium primeren op het functioneren van het gedicht binnen een specifieke cyclus. Opmerkelijk is wel dat de samensteller in de titel steeds het nummer opneemt dat de plaats van het gedicht in de cyclus aanduidt. Hierdoor wordt de lezer er attent op gemaakt dat het gedicht in de oorspronkelijke publicatie in een reeksverband staat. Tevens is het vermeldenswaard dat de bloemlezing Van hees gedicht ‘Zomereinde aan de Leie’ (*Buitenland*, 2007) bevat. In 2008 ontving *Buitenland* niet alleen de Herman de Coninckprijs voor beste poëziebundel, ‘Zomereinde aan de Leie’ kreeg toen de prijs in de categorie ‘beste gedicht’. Hierna is het gedicht op grote schaal op posterformaat verspreid. Door deze verspreiding en de publicaties over de Herman de Coninckprijs in landelijke media is ‘Zomereinde aan de Leie’ waarschijnlijk een van Van hees bekendste gedichten. Mogelijk heeft de bloemlezer hieraan gehoor gegeven door het gedicht ook op te nemen in *In plaas van die stilte*.

4.1.3 Vertaalslag

Hoewel dit onderzoek niet vertaalkundig van aard is, is het toch van belang kort aandacht te besteden aan enkele vertaaltechnische keuzes die bijdragen aan de beeldvorming van de poëzie. Het *Algemeen Letterkundig Lexicon* (‘vertaling’) onderscheidt twee types vertalingen: enerzijds ‘letterlijke vertalingen’ die zich zo strikt mogelijk aan de brontekst houden, anderzijds ‘vrije vertalingen’ waarin een brontekst in “mindere of meerdere mate wordt aangepast [...] aan het doelsysteem”. Zulke aanpassingen kunnen de beeldvorming van een auteur beïnvloeden. Het *Lexicon* geeft zelf aan dat deze binaire opdeling niet verabsoluteerd mag worden: veel vertalingen blijken “op de een of andere manier een compromis te zijn tussen beide extreme posities”.

In plaas van die stilte bevat letterlijke vertalingen: Daniel Hugo houdt zich aan de brontekst wanneer dat mogelijk is. Bezuidenhout (2012) schrijft het volgende over de vertaalslag: “Van hee se taal is so helder en toeganklik, en haar stelwyse so

ongekompliseerd dat die gedigte in die meeste gevalle ‘direk’ of byna woordeliks in Afrikaans vertaal kon word”. Ter illustratie van de vertaalslag neem ik een gedicht op in de Nederlandse en Afrikaanse versie:

wanneer, zo vraag ik je
 zullen wij elkaar weer
 bij de hand vatten
 en zullen wij de tijd verliezen
 in een praten, als het rustige
 klotsen van roeispanten
 wanneer zullen wij weer
 sprakeloos liggen,
 in de nacht als de oevers
 ver zijn
 (Van hee, 2011: 24)

wanneer, so vra ek jou
 sal ons weer mekaar
 se hande vat
 sal ons van die tyd vergeet
 terwyl ons praat, soos die rustige
 geklots van roeispane
 wanneer sal ons weer
 woordeloos lê,
 in die nag as die oevers
 ver is
 (Van hee, 2011: 25)

In mijn correspondentie met Van hee (2019-2020) naar aanleiding van dit onderzoek, vroeg ik welke aspecten zij belangrijk acht voor een geslaagde vertaling: “Dat de (taal)elementen waaraan ik belang hecht, gerespecteerd worden in de vertaling (bijvoorbeeld woordkeus, beknoptheid, ritme, binnenrijm enzovoort), dat niets verfraaid of uitgelegd wordt, als ik dat zelf niet heb gedaan.” De vertalingen in *In plaas van die stilte* respecteren die elementen. Zoals het voorbeeld hierboven aantoont, wordt niets “verfraaid of uitgelegd”. Hugo kiest woorden die de Nederlandse formulering benaderen en respecteert zelfs de oorspronkelijke enjambementen.

Hoewel het Afrikaans door taalgenetische verwantschap veel overeenkomsten vertoont met het Nederlands, bevat ook deze taal enkele linguïstische elementen

die de vertaler voor uitdagingen stelt. Die uitdagingen kwamen ook aan bod tijdens een publieke gespreksmiddag in het Gentse Poëziecentrum, waar Van hee begeleid door Désirée Schyns en Yves T'Sjoen in dialoog ging met Daniel Hugo en Philippe Noble, respectievelijk haar Afrikaanse en Franse vertaler. T'Sjoen (2018) schrijft dat onder meer van gedachten is gewisseld over “de andere omgang met werkwoordtijden in Frans en Afrikaans (zonder vervoegingen), de dubbele ontkenning in Afrikaans en andere linguïstische onderwerpen”. In mijn correspondentie met Van hee (2019-2020) schrijft zij het volgende over de Afrikaanse werkwoordsvervoeging:

Ik herinner me alleen dat de vertaler het jammer vond dat het Afrikaans geen adequaat middel heeft om de onvoltooid verleden tijd in de werkwoordvorm weer te geven. Naar het schijnt gebruik ik die tijd vaak en ondersteunt dat het melancholieke, peinzende karakter van mijn poëzie.

Samenvattend kan men stellen dat Hugo letterlijk heeft vertaald, hoewel linguïstische kenmerken van het Afrikaans soms noodgedwongen aanpassingen vergen. Hugo's vertaalslag is niet van dien aard dat de gedichten ingrijpend van betekenis veranderen, en zodoende ondergaat ook de beeldvorming geen grote veranderingen. Doordat zowel de Nederlandse als Afrikaanse versies van de gedichten zijn opgenomen in de bundel, kan de lezer bovendien eenvoudig de bronteksten raadplegen.

4.2 Recensies: *Van Schalkwyk (2011) en Bezuidenhout (2012)*

De recensies van *In plaas van die stilte* (Van Schalkwyk, 2011 en Bezuidenhout, 2012) besteden niet alleen aandacht aan Van hees poëzie, maar gaan ook in op het vertaalproces. Bezuidenhout, zelf actief als vertaler, besteedt uitgebreid aandacht aan de vertaalbaarheid van het oeuvre: door haar ongecompliceerde taal kunnen gedichten bijna woordelijk vertaald worden naar het Afrikaans, zo stelt ze. Toch is er ook in deze casus sprake van vertaaltechnische uitdagingen: onder meer kleine semantische verschillen, het handhaven van enjambementen, de dubbele ontkenning en de Afrikaanse vervoegingen komen aan bod. Van Schalkwyk (2011: 149-150) besteedt minder aandacht aan vertaaltechnische vraagstukken, maar reflecteert wel over de vertaling van Nederlandse poëzie naar het Afrikaans. Hij focust daarbij niet alleen op de casus Van hee, maar vermeldt ook andere vertaalprojecten van Hugo: Tom Lanoye, Bart Moeyaert, Rutger Kopland, Herman de Coninck, Gerrit Komrij en Herman van Veen. Van Schalkwyk (2011: 150) beschouwt deze vertalingen als “’n aanvulling tot en selfs ’n verrijking

van die Suid-Afrikaanse of liever spesifiek Afrikaanse literêre aanbod". Net als Bezuidenhout vindt hij het een voordeel dat zowel de Nederlandse als de Afrikaanse versies van de gedichten zijn opgenomen. Lezers die reeds vertrouwd zijn met de Nederlandse versie zullen volgens hem minder enthousiast worden van de Afrikaanse vertaling. Dit heeft niet zozeer met de vertaling zelf te maken, die omschrijft hij als "besonder beheers en keurig gedaan", maar wel met de natuurlijke en historische verwantschap van de talen. Niettemin juicht Van Schalkwyk dit vertaalproject toe: het geeft de Afrikaanse lezer de mogelijkheid "om teen 'n bekostigbare prys 'n vakkundige seleksie van werk te bekom wat andersins onbekend sou bly of gewoon te duur sou wees om op 'n gereelde basis in te voer".

Beide critici besteden niet alleen aandacht aan het vertaalproces, maar ook aan Miriam Van hees oeuvre en status. Voor zowel Bezuidenhout als Van Schalkwyk behoort Van hee tot de belangrijkste dichters van de contemporaine Vlaamse letteren. Bezuidenhout noemt haar de grootste levende vrouwelijke dichter in Vlaanderen, na het overlijden van Christine D'haen in 2009. Hoewel Van hee uiteraard minder bekend is bij een Zuid-Afrikaans lezerspubliek, stelt Bezuidenhout dat ook deze lezers Van hees werk kunnen waarderen:

Toe Van hee 'n paar jaar gelede by die Stellenbosse Woordfees en die KKNK opgetree het, is haar voorlesings met groot waardering ontvang. Ook tydens besprekings van haar werk by 'n aantal plaaslike leeskringe het haar gedigte groot byval by plaaslike lesers gevind. (Bezuidenhout, 2012)

Soortgelijke bewoordingen vindt men bij Van Schalkwyk (2011): "Van hee is mettertyd as een van die belangrikste kontemporêre Vlaamse digters gevestig."

De stilistiese en tematische kenmerke die die critici beligten, liggende in die lyn van wat hierboven reeds aan bod kwam. Er is zowel aandacht voor het belang van natuurbeskrywings as voor die stilistiese subtiliteit. Van Schalkwyk heeft het over haar "gestroopte en onderbeklemtoonde maar trefsekere en emosioneel meesleurende seggingskrag"; Bezuidenhout stelt dat die cadans van haar poësie presisie en muzikaliteit bewerkstelligt. Ook zij noemt Van hees poësie "fluisterend". De kenmerke liggende in die lyn van wat eerder besproke werd by die paratekste van *In plaas van die stilte*.

Tot slot is het opmerkelyk dat beide critici die ruimte neme om Van hee met andere dichters in verband te bringe. Van hees gedicht over het besoek aan die Gariëpdam doet Bezuidenhout denke aan een gedicht over hetzelfde onderwerp in Antjie Krog (2000) *Kleur kom nooit alleen nie*. Die critica merkt op hoe die gedichten het onderwerp vanuit een ander perspektief benaderen: "Die verskil

tussen die blik van binne en dié van buite skep ruimte vir 'n interessante literêre teoretiese besinning oor die rol van plek en perspektief in die poësie.” Van hees gedicht ‘herfst’ herinnert Bezuidenhout aan Van Wyk Louws bekende gedicht ‘Vroegherfs’. Van hee word hier dus in verband gebring met twee Afrikaanse dichters. Ook Van Schalkwyk (2011: 154) lees Van hee op 'n assosiatiewe wyse: “Wat hierdie manjifieke versameling gedigte regkry, is om die leser nie net aan die eerste redes vir sy/haar liefde vir die poësie te herinner nie, maar ook aan ander geliefde digters by wie hy/sy lanklaas besoek afgelê het.” Van hee doen hem onder meer denken aan die Nederlandse Tachtigers, want ook hulle drukte via die natuur hulle stemming uit. Verskillende elemente uit Van hees se poësie, “die relasionele tematiek veral, die toonaard, die komplekse dog verbluffend soepele vers-voeging en -vloei” (Van Schalkwyk, 2011: 163), vertoon gelijkenisse met werk van Hans Lodeizen, so vervolgt hy. Bovendien vergelyk Van Schalkwyk elemente uit Van hees se werk met digters uit 'n ander taalgebied: die wind roep herinneringe op aan Ted Hughes, die natuurbeelde aan P.B. Shelley, die spel met lig aan Anna Achmatova en Emily Dickinson. Dichters uit verskillende taalgebiede word aangehaal om Van hees se styl en temas te duiden.

4.3 *Interview: De Vries (2012)*

Tot slot bestudeer ek die beeldvorming in De Vries’ (2012) interview met Daniel Hugo na aanleiding van diens vertaling van Van hees se poësie. Die manier waarop Van hees se poëtica in die interview aan bod kom, is vergelykbaar met die wyse waarop die hierboven behandelde paratekste en kritieke haar poëtica omskryf. So verbindt Hugo die belang van die natuur met die emotiewe ondertoon van Van hees se werk: “’n Mens sou haar kon tipeer as die digter van innerlike landskappe” (De Vries, 2012). De Vries beroep ook op die Vlaamse letterkundige Hugo Brems om die poëtica van Van hee te duiden: hy vermeld dat volgens Brems Van hees se werk 'n “eksistensiële onbehag” bevat, maar dat haar poësie nie net gerig is op aanvaarding en integrasie nie. De Vries (2012) verwys verder na Yves T'Sjoen om haar posisie in die literêre veld te verduidelik: “Hoewel Van hee geen ‘omroep om oproer’-digter is nie, het sy allermins ’n lae profiel in die Nederlande, skryf T'Sjoen [*sic*].”

De Vries (2012) greep die gesprek met Hugo aan om dieper in te gaan op die Vlaamse poëzielandskap. So stel hy dat Van hee en Luuk Gruwez tot dieselfde generasie digters behoort en vertel Hugo dat Van hees se poësie gelijkenisse vertoon met die werk van Rutger Kopland. De Vries beperk hulle dus nie net louter tot 'n bespreking van Miriam Van hees se poësie, maar beskou die interview as 'n geleentheid om Van hee, al dan nie kortstondig, te situeren in die

Nederlandse literatuur. Het interview grijpt de bloemlezing aan om de literaire dialoog tussen het Nederlands en het Afrikaans meer algemeen te belichten. Zo wordt er vermeld dat Hugo Van hee ontmoette “in ’n vertaalwerksessie in Bloemfontein waar ook die digter Luuk Gruwez was”.

Niet alleen verduidelijkt Hugo Van hees positie in het Nederlandstalige literaire landschap, hij gaat ook dieper in op hoe Van hee zich verhoudt tegenover de Afrikaanse literatuur. “In Afrikaans ken ons nie eintlik sulke digters nie”, aldus Hugo (De Vries, 2012). Later volgt ook een vergelijking met een Afrikaanse dichter: “Geweldig subtile emosies word verwoord. Daar is niks van byvoorbeeld Opperman se konkreetheid en aardsheid nie.”

5. Conclusie

Deze artikel besprak vooreerst welke actoren betrokken zijn bij publicatie en receptie van *In plaas van die stilte* (2011). Naast vertaler Daniel Hugo en Protea Boekhuis-directeur Nicol Stassen bleek ook Literatuur Vlaanderen een belangrijke intermediair. Academici Zandra Bezuidenhout en Phil van Schalkwyk schreven kritieken over de bloemlezing. Zowel in de anthologie zelf als in de recensies komt een eenduidig beeld van Van hee naar voren, zowel op thematisch als stilistisch vlak. Mogelijk heeft dit te maken met de consistentie die Van hee in haar oeuvre hanteert. De critici lezen Van hees werk bovendien op een associatieve manier, in die zin dat ze de ruimte nemen om haar stijl en thema’s in verband brengen met andere dichters uit verscheidene taalgebieden. De cultuurtransfer van Van hees werk naar het Afrikaans kan ook breder bestudeerd worden. Deze bijdrage legde zich immers alleen toe op *In plaas van die stilte* (2011). Verder onderzoek kan onder meer aandacht besteden aan interviews met Van hee die geen rechtstreeks verband houden met de publicatie van *In plaas van die stilte* (bijvoorbeeld Esterhuizen, 2009 en Van Heerden, 2019).

Universiteit Gent

Bibliografie

- Andringa, Els, Levie, Sophie en Sanders, Mathijs.** 2006. Het buitenland bekeken. Vijf internationale auteurs door Nederlandse ogen (1900-2000). *Nederlandse letterkunde*, 11(3): 197-210.
- Bezuidenhout, Zandra.** 2012. Recensie: *In plaas van die stilte* (Miriam Van hee). <https://versindaba.co.za/2012/03/03/resensie-in-plaas-van-die-stilte-miriam-van-hee/>. (Datum van gebruik: 4 maart 2020).

- Casanova, Pascale.** 1999. *La republique mondiale des lettres*. Parijs: Editions du Seuil.
- Damrosch, David.** 2003. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.
- De Bezige Bij.** (z.d.). Miriam Van hee. <https://www.debezigebij.nl/auteurs/miriam-van-hee/>. (Datum van gebruik: 16 april 2020).
- De Vries, Willem.** 2012. Gedig: 'herfs'. Vlaamse digter skryf oor innerlike landskappe. *Die Burger*. <https://www.pressreader.com>. (Datum van gebruik: 12 maart 2012).
- De Vugt, Gertjan.** 2018. Het raadsel van het blijvende en het grootse. Over “als werden wij ergens ontboden” van Miriam Van hee. *DW B*. <https://www.dwbarchief.be/geertjan-de-vugt/het-raadsel-van-het-blijvende-en-het-grootse-over-als-werden-wij-ergens-ontboden-va.html>. (Datum van gebruik: 18 maart 2021).
- Esterhuizen, Louis.** 2009. 'n Mymerende verset teen verganklikheid (Miriam Van hee in gesprek met Louis Esterhuizen). <https://versindaba.co.za/2009/07/26/onderhoud-miriam-van-hee/>. (Datum van gebruik: 4 maart 2020).
- Even-Zohar, Itamar.** 1979. Polysystem Theory. *Poetics Today* 1(1/2): 287-310.
- Even-Zohar, Itamar.** 1990. Polysystem Theory. *Poetics Today* 11(1): 9-26.
- Flanders Literature.** (z.d.). Zandra Bezuidenhout. <https://www.flandersliterature.be/translators/zandra-bezuidenhout>. (Datum van gebruik: 20 april 2020).
- Herman de Coninckprijs.** (z.d.). Archief - Overzicht. <https://www.hermandeconinckprijs.eu/overzicht/>. (Datum van gebruik: 15 april 2020).
- Jusdanis, Gregory.** 2003. World Literature: The Unbearable Lightness of Thinking Globally. *Diaspora*, 12(1): 103-130.
- Krog, Antjie.** 2000. *Kleur kom nooit alleen nie*. Cape Town: Kwela Books.
- Lionnet, Françoise en Shih, Shu-mei.** 2005. Introduction. In: Françoise Lionnet en Shu-mei Shih (eds.). *Minor Transnationalism*. Durham en London: Duke University Press.
- Literator.** (z.d.). Literator: about the journal. <https://literator.org.za/index.php/literator#>. (Datum van gebruik: 20 april 2020).
- Literatuur Vlaanderen.** (z.d.). <https://www.literatuurvlaanderen.be/>. (Datum van gebruik: 20 april 2020).
- Musschoot, Anne Marie.** 2013. De meegaande grond onder de dennen: “Ook daar valt het licht” van Miriam Van hee. *Ons Erfdeel*, 56(4): 146-147.
- Musschoot, Anne Marie.** 2015. “With a View of the landscape”: the poetic world of Miriam Van hee. *The Low Countries. Arts and Society in Flanders and the Netherlands*, 23: 122-127.
- NWU.** (z.d.). Staff. <http://humanities.nwu.ac.za/languages/staff/potchefstroom>. (Datum van gebruik: 20 april 2020).

- Poëzie-Centraal.** 2020. Daniel Hugo over zijn Afrikaanse vertaling van “Het zingen van de wereld” van Marc Tritsmans. <https://poeziecentraal.be/nieuws/144/daniel-hugo-over-zijn-afrikaanse-vertaling-van-het-zingen-van-de-wereld-van-marc-tritsmans>. (Datum van gebruik: 6 april 2020).
- ‘Paratekst’.** In: *Algemeen Letterkundig Lexicon*. https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_04004.php. (Datum van gebruik: 20 maart 2021).
- ‘Polysysteem(theorie)’.** In: *Algemeen Letterkundig Lexicon*. https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_04050.php. (Datum van gebruik: 13 maart 2020).
- T’Sjoen, Yves.** 1999. Fluisteren uit zelfbehoud [Miriam Van hee]. *Ons Erfdeel*, 3: 444-447.
- T’Sjoen, Yves.** 2013. Beloken blikvelden in de Lage Landen: eenentwintigste-eeuwse receptie van Nederlandse vertalingen van Afrikaanse poëzie. *Tydskrif vir Letterkunde*, 50(2): 16-35.
- T’Sjoen, Yves.** 2016. Internationale tekstbewegingen. Pleidooi voor ‘foreign reading’ van literaire teksten. In: W. Engelbrecht en B. Hamers (Red.). *Over de grens bekeken. Transmissie van de cultuur van de Lage Landen*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- T’Sjoen, Yves.** 2018. Miriam Van hee in gesprek met haar vertalers. <https://www.litnet.co.za/miriam-van-hee-in-gesprek-met-haar-vertalers/>. (Datum van gebruik: 4 maart 2020).
- Van hee, Miriam.** 1978. *Het karige maal*. Gent: Masereelfonds.
- Van hee, Miriam.** 1980. *Binnenskamers en andere gedichten*. Gent: Masereelfonds.
- Van hee, Miriam.** 1984. *Ingesneeuwd*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Van hee, Miriam.** 1988. *Winterhard*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Van hee, Miriam.** 1988. *Il est certes incompréhensible*. Vertaald door F. de Haes. *Septentrion: revue de culture néerlandaise* 17(4): 17-20.
- Van hee, Miriam.** 1992. *Reisgeld*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Van hee, Miriam.** 1996. *Achter de bergen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Van hee, Miriam.** 2000. *Le lien entre les jours*. Vertaald door E. Reunis. Bordeaux, Pantin, Paris: Le Castor Astral.
- Van hee, Miriam.** 2002. *De bramenpluk*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Van hee, Miriam.** 2007. *Buitenland*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Van hee, Miriam.** 2007. *Instead of silence*. Vertaald door J. Wilkinson. Nottingham: Shoestring Press.
- Van hee, Miriam.** 2011. *In plaas van die stilte (‘n Keuse uit die gedigte van Miriam Van hee)*. Vertaald door D. Hugo. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Van hee, Miriam.** 2019-2020. Persoonlijke correspondentie.

- Van Heerden, Menan.** 2019. Jakes Gerwel Stigting-skrywersresidensie: 'n onderhoud met Vlaamse skrywer Miriam Van hee. <https://voertaal.nu/jakes-gerwel-stigting-skrywersresidensie-n-onderhoud-met-vlaamse-skrywer-miriam-van-hee/>. (Datum van gebruik: 13 maart 2020).
- Van Schalkwyk, P.L.** 2011. "licht uit een ander seizoen". *Literator*, 32(3): 149-154.
- Versindaba.** (z.d.). Oor Versindaba. <https://versindaba.co.za/oor-versindaba/>. (Datum van gebruik: 20 april 2020).
- 'Vertaling'.** In: *Algemeen Letterkundig Lexicon*. https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03209.php?q=vertaling#hl1. (Datum van gebruik: 13 maart 2020).
- Viljoen, Louise.** 2014. Die rol van Nederland in die transnasionale beweging van enkele Afrikaanse skrywers. *Internationale Neerlandistiek*, 52(1): 3-26.
- Walkowitz, Rebecca.** 2015. Future Reading. <https://stateofthedisipline.acla.org/entry/future-reading>. (Datum van gebruik: 13 maart 2020).

Noten

1. Deze bijdrage is een grondige bewerking van een bachelorpaper die in het academiejaar 2019-2020 tot stand kwam aan de Universiteit Gent, naar aanleiding van een seminarie over literaire transfers van het Nederlands naar het Afrikaans. Hoewel deze paper (*Reiziger in de poëzie. Miriam Van hee in het Afrikaans. Transnationaal onderzoek naar cultuurbemiddeling en beeldvorming*) ook aandacht besteedt aan actoren en beeldvorming voor 2011, ga ik hier slechts in op actoren en beeldvorming betreffende *In plaas van die stilte* (2011).
2. Hoewel niet relevant voor dit onderzoek, moet opgemerkt worden dat de omgekeerde transfer (Afrikaans > Nederlands) complexer van aard is: omdat Nederlands enigszins "aanleunt" bij andere westerse talen zoals Engels en Frans, kan deze cultuurtransfer zowel lateraal als verticaal genoemd worden. Een cultuurtransfer is in die zin niet altijd in binaire opposities te vatten. Meer hierover bij T'Sjoen (2016: 33) en Viljoen (2014: 6).
3. Van hee specificeert niet om welke Franse vertaling het precies gaat. Volgens de vertalingendatabase van het Nederlands Letterenfonds (te raadplegen via letterenfonds.nl) verscheen Van hee's werk eerder tweemaal in Franse vertaling: in 1988 werden enkele gedichten in een vertaling van Frans de Haes gepubliceerd in *Septentrion: revue de culture néerlandaise* (Van hee, 1988), later verschenen ook Franse vertalingen door Étienne Reunis in boekvorm (Van hee, 2000).

Resensie

***Kameleon* deur Charlotte van den Broeck Vertaler: Daniel Hugo**

Marni Bonthuys

Die Vlaamse digter Charlotte van den Broeck debuteer in 2015 met die digbundel *Kameleon* by die uitgewery De Arbeiderspers. Die feit dat hierdie tóé 24-jarige Belgiese digter se debuutbundel deur 'n bekende Nederlandse uitgewer gepubliseer is, dui reeds op die kwaliteit van haar debuutwerk, aangesien Nederlandse uitgewerye tradisioneel minder Vlaamse outeurs se werk publiseer en debutante in elk geval minder geredelik deur groot uitgewershuisse uitgegee word. Intussen verskyn haar tekste *Nachtroer* (2017) en *Wagstukken* (2019) by De Arbeiderspers. In 2020 vertaal Daniel Hugo haar debuut (ook getiteld *Kameleon*) na Afrikaans vir Protea Boekhuis. Hugo is die Afrikaanse vertaler wat die meeste vertaalwerk van Nederlandse poësie na Afrikaans behartig, terwyl Protea Boekhuis waarskynlik die meeste vertaalde poësie in Afrikaans uitgee.

Die Nederlandse uitgawe van die bundel het 'n effekleurige omslag met swart, grys en rooi letters – die soort vakjoernaalagtige voorblad wat dikwels ook deur uitgewers soos Van Oorschot gebruik word en skynbaar 'n hermeneutiese, serebrale poësie sinjaleer. Protea kies 'n mooi kunswerk van 'n vertrek in skakerings van groen op die voorblad. Die vermenging van groene aktiveer die assosiasie met die verkleurmannetjie waarop die titel uiteraard dui. Die kamer, skynbaar geskets/afgeneem deur 'n venster en vanuit verskillende hoeke, roep die beeld op van 'n soort veelkantige binnekamer waarby die leser van die teks binnegenooi word.

Van den Broeck se verse is inderdaad intiem. Die eerste afdeling (“Die rooi kruis op die skatkaart”) bied 'n blik op die gedagte-wêreld van 'n naïewe kinderspreker. Veral die openingsgedig (“Boekarest”, 11) het emosionele trefkrag en vertoon 'n soort openhartigheid wat die leser raak. Die spreker in die gedig vertel hoe haar oupa, terwyl hulle in haar kindertyd saam 'n wêreldatlas sit en deurkyk, sy vinger op die hoofstad van Roemenië gedruk het en sou verklaar dat daar “'n skitterende versameling hoertjies” in hierdie stad was. Die dogtertjie verstaan egter 'n “hoer” as “iets soos die Eiffeltoring” en verwyt die oupa dat hy nie “'n miniatuurweergawe daarvan vir my saamgebring het nie”. In die slotstrofe vermeld die spreker dat dit “(l)ater” sou blyk dat “landsgrense en oupas relatief is” en ten slotte dat sy hom tóé nog as “'n uitstekende gids gesien het”.

Opvallend is die agternaperspektief waaruit talle van die verse geskryf is – die kinderspreker is dalk dikwels aan die woord, maar daar word nie vanuit die oogpunt

van die kind gefokaliseer nie. Sien byvoorbeeld die tweede gedig (“Sisjön”, 12) in dieselfde afdeling:

By die meer staan ’n kaal oupa en ’n kind.
 Ons besluit dit is natuurlik
 kyk beleef na ons tone terwyl ons uittrek.

Ons dwing ons wange om te glimlag
 met een kyk verdwyn die onskuld van my swemklere.
 So gly ons die water in, skalks.

Die titel van die gedig verwys na ’n meer in Swede en die vers vertoon soos ’n jeugherinnering van die digter-spreker wat afspeel by die Sisjön-meer en eindig met die verlies van onskuld: “langs die tent kry ons ’n dooie kuiken. / Wat dit ook al was, dit was weerloos.” Hoewel die spreker dus skynbaar ’n kind is, is die perspektief waaruit die gebeure vertel word dié van ’n volwassene wat terugkyk na ’n naïewe kindertyd.

Die agterplat van die bundel dui aan dat die gedigte “’n meisie se identiteitsoektog na vrouwees karteer”. In gedigte soos die laaste een in die eerste afdeling, getitel “Charlottepoeding” (25), word hierdie tematiek veral ontgin met duidelik outobiografiese verbande wat tussen die spreker en die digter self gelê word:

Toe jy jou omdraai en ons nog vergeefs
 probeer om ’n nagereg te maak van ons poedingbene
 het ek geweet dat jy my lankal nie meer dáár kan verdra nie.

Ek kom nogtans in allerlei geure:
 - Charlotte met framboosroomys.
 - Charlotte met lemoen en muntjellie.
 - Kersiecharlotte.
 - Advokaatcharlotte.
 - Hamcharlotte uit Bourgogne.

Nee?

Identiteitsoeke staan dus hier sentraal met die digter-spreker wat dit het oor die aanpassing van haar persoonlikheid vir haar geliefde – sy kan verskillende weergawes van “Charlotte” wees na gelang van die ‘geur’ wat verkies word. Dit skakel met die titel van die digbundel en die idee van die verkleurmannetjie wat van kleur kan verander om sigself te kamofleer en so te beskerm.

Die spel met die woord “charlotte” strek ook verder as net die reële naam van die digter – ’n charlotte is ’n soort Franse nagereg, tipies gemaak in ’n ronde bakvorm uitgevoer met sponskoekvingers of koekies en verskillende vulsels. Die vertaling van “frambozenschuimijs” as “framboosroomys” laat hierdie speelse verwysing effens verlore gaan, aangesien “Charlotte met frambozenschuimijs” ’n spesifieke en bekende soort nagereg is wat tipies gemaak word met sponskoekvingers, room, skuimpies, Griekse joghurt en frambose. Oor die vertaling van “muntgelei” na “muntjellie” is ek ook onseker. Moet dit nie lief “mentjellie” wees as dit na ’n soort kruisementjellie verwys nie? Opvallend in hierdie strofe is voorts die ongewone Afrikaanse woord “poedingbene” wat die vertaling is van “puddingbenen”. Anders as dié Afrikaanse vertaling is die oorspronklike Nederlandse woord ’n meer algemeen-gebruikte term, betekenend (in Nederlands) ‘wankelrige bene’ (soms ‘drillende bene’) wat nog ’n betekenislaag, naamlik vrees of onsekerheid, in die eerste strofe aktiveer.

Die fokus op die liggaamlike is ’n deurgaanse tema in die bundel met die liggaam wat dikwels nie noodwendig vleierend of lirieks beskryf word nie. Een so gedig is “Bulkop” (54) wat handel oor die problematiese verhouding met die moeder, nog ’n tema van die bundel wat veral in die laaste afdeling (“Die oorsprong”) aan bod kom. Die digter-spreker beskryf die moeder se postpartum-liggaam nie in die vleierendste taal nie: “Sedert my geboorte woed in my ma se onderbuik / ’n enorme bulkop. Hy tier deur haar verlate lyf / en maak littekens in die moeder wat braak lê”. Die moeder se onvermoë om die dogter as selfstandige mens, met haar eie drome en behoeftes, te sien, kom telkens in hierdie vers (en die res van die afdeling) na vore. In die finale strofes bereik hierdie kwessie ’n krisis as die ma sukkel om die dogter se fisiese volwassewording te aanvaar:

Op ’n oggend kondig ek toe vir haar die koms van klein borste aan.

Sy was dae lank verpletter.

Uiteindelik kry ek ’n bra,

een met Hello Kitty daarop.

Die “Hello Kitty”-motief op die kind se bra blyk ’n keuse te wees wat die ma juis maak as gevolg van die kinderlikheid daarvan – dit is skynbaar die ma se laaste poging om die “briesende bulkop” in haar “buik” te besweer. Die moeder se verlies aan die kind is egter onkeerbaar: “’n Holte is eers ’n leegte as daar niks meer in pas nie. / Stadig fossileer ons in twee aparte wesens.” Die aanvaarding van die eie liggaam, spesifiek ook van die dogtertjieliggaam of meisieliggaam wat vroueliggaam word, skakel duidelik met die tema van die identiteitsoektog.

Die middelste afdeling van Van den Broeck se bundel is getitel “Discovery Channel” en handel veral oor die liefdesverhouding. Hierdie onderwerp word aan die einde van die eerste afdeling reeds ingelui deur die bovermelde “Charlottepoeding”. Liggaamlikheid en die feit dat die mens ’n soogdier is soos enige ander op die “Discovery Channel”, word hier ontgin. Opvallend is dus die deurgekomponeerdheid en slim plasing van die verse.

Talle van die gedigte in hierdie middelste afdeling sou as praatpoësie bestempel kon word en dui op Van den Broeck se status as podiumdigter – die agterblad verwys na die feit dat sy “eers as voordragkunstenaar sukses behaal” het voor haar papierdebuut verskyn het. As gesoute podiumdigter werk Van den Broeck dan ook besonder knap met klank en diegene wat belangstel om die oorspronklike Vlaams in die stem van hierdie vaardige voordragkunstenaar te hoor, kan gerus YouTube raadpleeg. Wat die keersy van hierdie aspek betref, is die feit dat die beeldgebruik in gedigte soos “Seraphic Light” (34) en “Rorschach” (41) soms oordadig is en oënskynlik meer geskep is met ’n gehoor as ’n leser in gedagte.

Met die onlangse debakel aangaande die Nederlandse uitgewer Meulenhoff se keuse van die bekroonde outeur, Marieke Lucas Rijneveld, as vertaler van die Amerikaanse digter Amanda Gorman se verse na Nederlands, is die kwessie geopper of ’n wit vertaler, wat as nie-binêr identifiseer ten opsigte van gender, ’n swart feministiese digter se werk sou kon vertaal, spesifiek ook werk wat identiteit sentreer. Gegewe die feit dat Van den Broeck se verse juis die “meisie se identiteitsoektog na vrouwees” ontgin, sou die vraag gestel kon word of ’n man dit effektief kan vertaal en hierdie “soektog” in Afrikaans verwoord. Vir my as resensent is vrae aangaande die kwaliteit van die vertaling meer relevant as die rolspelers se identiteite. Soos reeds aangedui, bevraagteken ek enkele van Hugo se vertaalkeuses. Ek vind egter dat die vertaling oor die algemeen vlot lees. Wat die Afrikaanse taal wel nie so mooi vasvang nie, is die liriese klankmatigheid van Van den Broeck se poësie – ’n aspek wat waarskynlik nie werklik voor die vertaler se deur gelê kan word nie. Van den Broeck is, soos vermeld, bekend as ’n podiumdigter met van haar verse wat by uitstek van klank gebruik maak en duidelik gevorm is met die soort rollende Vlaamse r-klanke en sagte g’s eie aan die gebied van die Belgiese Kempen (Van den Broeck kom van Turnhout, ’n stadjie in die Kempen-area) in gedagte. Hierdie unieke klanke is eenvoudig moeilik vertaalbaar na Standaardafrikaans. As voorbeeld haal ek die bronteks en doelteks van “Kameleon [II]” (strofe 1) aan:

Ik spreek in een slepende melodielyn van ‘hier’ en ‘nu’ en ‘blijf’
herhaal dit zo vaak tot het schuurt
tot je me terug in je mond rolt, me onuitgesproken
op je deinende tong legt, zachtjes

zoals kleine meisies met oorgewicht zachtjes
stuiteren bij het lopen. (38)

Teenoor:

Ek praat in 'n slepende melodielyn van 'hier' en 'nou' en 'bly'
herhaal dit so dikwels tot dit skuur
tot jy my terug in jou mond rol, my onuitgespreek
op jou deinende tong neerlê, saggies
soos wat klein mollige meisies saggies
hop terwyl hulle loop. (38)

Soos reeds aangedui, lees Hugo se vertaling vlot – hy skep hier byvoorbeeld mooi Afrikaanse alliterasie en assonansie met frases soos “mollige meisies saggies” – en vang die betekenis van die bronvers goed vas. Klankmatig is die Vlaamse geluid, wat in hierdie spesifieke gedig ook deel van die betekenis van die vers aktiveer, egter bykans onmoontlik om in Afrikaans te weergee.

Alles in ag genome is *Kameleon* egter 'n besonder interessante bundel en Charlotte van den Broeck 'n fassinerende digter. Protea Boekhuis sowel as die vertaler Hugo verdien lof daarvoor dat hulle minder bekende stemme, soos Van den Broeck, uit Vlaandere, 'n taalgebied wat ongelukkig dikwels nie in die Afrikaanse literêre veld soveel aandag geniet soos die Nederlandse taalgebied nie, op hierdie manier aan 'n Afrikaanse leser bekendstel. Mag daar nog baie sodanige digstemme in Afrikaans verskyn.

Universiteit van Wes-Kaapland

Resensie

***Die singende wêreld* deur Marc Tritsmans** **Vertaler: Daniel Hugo**

Tenita Zinsi Kidelo

Marc Tritsmans se digbundel *Die singende wêreld* (2019), uit die Vlaams na Afrikaans vertaal deur Daniel Hugo, gee met die eerste oogopslag die gevoel van nostalgie en die verlange na 'n metafisiese verlede. Die voorblad van die bundel is 'n skets van verskillende kleure bome wat van belang is, gegewe die simboliese assosiasies met bome. Bome kan eerstens as die langste lewende organismes beskou word. Dit hou met ander woorde verband met die mens en die aarde se verlede en word gesien as simbool van die ewige lewe – dink hier byvoorbeeld aan die konsep van die 'tree of life' ('boom van die lewe'). Tritsmans se gebruik van bome en die motief van die 'boom van die lewe', skakel met die titel van die bundel. Hy personifiseer in *Die singende wêreld* die heelal. Hiermee saam ondersteun die gebruik van kleure soos rooibruin, groen en geel op die voorblad die simbool van hoop en nuwe lewe. Alhoewel die eienskappe van lig en lewe sterk na vore kom, is daar ook 'n donkerte op die voorplat in die vorm van die kleur blou. Hierdie donkerte kan gelees word as 'n voorstelling van die dood en sinspeel veral op die verganklikheid van die mens wat as sentrale tema in die bundel voorkom. Volgens Yves T'Sjoen se agternawoord is veral tydsmomente tussen lig en donker opvallend in Tritsmans se werk. Die voorblad verbeeld herfskleure (oranje en bruine) wat 'n voltooide siklus van die dood en nuwe lewe uitbeeld soos ook gesien in N.P. van Wyk Louw se beroemde gedig "Vroegherfs".

Volgens T'Sjoen (89) kan Tritsmans se werk tematies soos volg opgesom word: "die mens beskou homself as 'n vreemdeling, 'n verstotene, maar tegelyk is hy die gevangene van aardse beperkings". Tritsmans open die bundel met die gedig "Bekende konstellasies" waarin hy die vergelyking tussen die mens en die natuur trek en homself as 'n slaaf van plek beskryf. Hy stel: "waarskynlik deel ek tog iets met die duiwe / huisves ek 'n oudmodiese kompas in my kop" en "...dat niemand / sonder plekbepaling ooit kan bestaan nie". Volgens die vers is 'n ontvlugting vanaf die werklikheid, die reële plek, egter nie onproblematis nie vanweë die nietigheid van die mens wat kontrasteer met die onmeetlikheid van die heelal. Dit sluit aan by T'Sjoen se mening dat teenstellings tussen die ek en die Ander, die aardse en die metafisiese, vryheid en gebondenheid in die bundel voorkom.

Struktureel bestaan die bundel uit vyf afdelings wat elk 'n reeks gedigte bevat met soortgelyke tematiek. Die eerste afdeling “Plekbepaling” is saamgestel uit gedigte oor die heelal (konstellasies, die son, die maan, aarde en graniet). Die heelal word as 'n vrou voorgestel wat die beeld van moederaarde en modernatuur by die leser oproep. Die mens is in hierdie afdeling op reis, soekend na die bekende. Ons soek, volgens Tritsmans, hierdie bekendheid in die son. Die digter personifieer die son en vergelyk dit met die moeder “wat saans sag die slaapkamerdeur agter haar toetrek” (5). Die mens is dus afhanklik van die son soos wat 'n kind afhanklik is van sy moeder vir groei. Daar bestaan voorts by die mens 'n afhanklikheid van die heelal se beskerming en die sekerhede wat dit bied.

Die digter maak ook melding van die geheime wat die maan met die vrou deel en daar word gesinspeel op die oerkonneksie met maandstonde: “hulle neurie en bloei selfs saggies saam” (7). Die digter wil skynbaar veral in hierdie openingsafdeling beklemtoon dat die aarde ons tydelike tuiste is waarna ons moet omsien: “dra die draaiende aarde / ons opnuut op haar ou betroubare skouers” (11).

Die gedigte lees dikwels soos verhale en die afdelings sluit chronologies by mekaar aan soos gesien in die tweede afdeling “Grondtone”. Hierdie afdeling bevat 'n mengsel van aardse elemente (lig, lug, hout, vuur, water) en menslike elemente (taal en bloed) wat voortborduur op die tema van afhanklikheid. Die beeld van die vrou is steeds sterk teenwoordig. Dit is ook asof die digter as woordvoerder van die aarde optree. In die gedig “Bloed” (33) kom die moederfiguur weer ter sprake en die drade (wat verwys na die naelstring) wat ons bind aan ons moeders en die aarde. Die beeld word geskep dat die aarde ons huisves soos die baarmoeder van 'n moeder: “wat ons wiegend en warm omarm het voor ons / in die wêreld gekom het” (37).

Die digter spreek verder die mens direk aan en maak ons bewus van die nagevolge van die vernietiging van die aarde wat kan lei tot verganklikheid: “laat ons dus bevrees wees vir die oomblik wanneer / ons nie meer, vel teen haar vel, mekaar kan aanraak” (23). Dit is daarom vir die spreker belangrik dat die mens besef dat ons en die aarde “metgeselle” (25) is wat moet saamwerk om die vernietiging te verminder.

In die afdeling “Brandpunte” handel dit hoofsaaklik oor die dood en die verganklikheid van die mens. Die digter stel dat die mens hierdie verganklikheid probeer ontsnap, maar dit nie regkry nie. Ons kan volgens die digter egter nie wegkruip daarvan nie omdat die heelal ons onder 'n “vergrootglas” (43) plaas. Dié gedigte beklemtoon weereens dat ons tydelike bewoners van die wêreld is en dit eendag sal moet verlaat.

Hiernaas kom eienskappe wat verband hou met die titel en voorplat na vore. Die gedig “Boom” (51) skakel met die voorplat van die bundel en sinspeel veral op die ‘boom van die lewe’ -metafoor, met die fokus op die feit dat die lewe ’n siklus is wat tot die dood lei en dat ons ons verganklikheid nie kan ontsnap nie. Die mens kan egter soos in die vierde afdeling “Samesang” op ’n ontdekkingsreis gaan om onself, en dit wat ons met die aarde verbind, te vind. Die digter personifieer in hierdie afdeling verskeie diere om hierdie boodskap oor te dra. In “Ysvoël” (59) word die grens tussen mens en die heelal ontgin en die mens as maar ’n klein gedeelte van die aarde voorgestel. Die gedig “Uile” (61) stel verder die nagtelike stilte en die mens se soeke na die self in die stilte voor. ’n Ander proses wat ook beskryf word in hierdie afdeling, is die voortplantingsproses. Die digter beskryf in “Gewortel” (63) dié proses vanaf die eerste interaksie tussen man en vrou (“I Eerste oefening”, 63) tot by die bevel van vrugbaarheid waar die leser herinner word aan die Bybelse verhaal van Genesis asook van Maria en die engel (“II Wees vrugbaar en vermenigvuldig”, 65). Hierdie proses is vir die digter ’n tydsame proses waarin daar gegroei moet word: “en vandag laat jy my hier selfs kniel / aan jou voet vind ek vir die eerste keer / ’n paar akkerdoppies in die gras net soos / my seuns is jy nou daarvoor gereed” (65). Die mens en natuur word ten slotte uiteindelik in “III Saadstorting” (67) as volwasse en gereed vir voortplanting en vermenigvuldiging voorgestel.

Die dood klop uiteindelik aan die mens se deur in die laaste afdeling, “Nagalm”. Die digter neem die leser weer terug na die eerste afdeling “Plekbepaling” wat sê dat ons nie kan bestaan sonder ’n geworteldheid in ’n plek nie, maar laat dit ook blyk dat plekke eise kan stel soos gesien in hierdie afdeling. Die gedig “’n Naderende winter” (77) is die mooiste beskrywing van die dood wat ek nog gelees het. Dit herinner weereens aan N.P. van Wyk Louw se “Vroegherfs” waarin die blare ook van bome af val en vergaan, wat weer plek maak vir nuwe lewe of hoop: “hy het ten slotte een vir een al die luike / togetrek; geen uitsig meer op die wêreld nie / al die ligte agter hom afgesit” (77). Daarna skep die digter ’n voorskou van die wêreld sonder die mens in “Skildery sonder mense” (79). Die bundel sluit af met die gedigte “Laaste wandeling” (81), “Tydruimte” (83) en “Foto van ’n berglandskap” (85) wat beklemtoon dat die tyd uitloop en ons elkeen een of ander tyd ons laaste asem gaan uitblaas en laaste wandeling gaan neem. Al wat dan oorbly, is herinneringe vasgevang in foto’s.

Die singende wêreld neem die leser as ’t ware op ’n ontdekkingsreis waarin die kosmiese heelal met die aarde en sy mense kontrasteer. Daniel Hugo verklaar in ’n 2020 Versindaba-onderhoud oor sy vertaling van die bundel dat die teenstelling tussen die vaste versvorm en die wêreld wat besig is om vernietig te word vir hom die interessantste deel van die vertaalproses was. Na my mening

is die epifaniese aard van Tritsmans se werk dalk net die soort perspektief wat ons nodig het in die Afrikaanse letterkunde. Daniel Hugo lewer 'n suksesvolle, goed versorgde vertaling van Tritsmans se bundel en 'n nodige bydrae tot die Afrikaanse literatuur.

Universiteit van Wes-Kaapland

Resensie

Klinkklaar deur Daniel Hugo

Alwyn Roux

Die digter Daniel Hugo se jongste digbundel, *Klinkklaar* (2021), het onlangs by Protea Boekhuis verskyn. Sy eerste verse verskyn in *Brekfis met vier* (1981), saam met drie ander digters; hy debuteer ook in daardie jaar met *Saad uit die septer*, onder die pseudoniem Daan van der Merwe. Tesame met *Tuin van digters* (2020), 'n bloemlesing uit eie werk, is *Klinkklaar* Hugo se sewentiende digbundel.

Die titel laat wonder of hierdie bundel 'n einde vir Hugo se digkuns aankondig. Die *WAT* beskryf “klinkklaar” dat iets “volledig heeltemal *klaar*” is. In “Kennisgewing” (87) deel die digterspreker mee: “ek het nou genoeg ryme verslyt / in die klinkende munt van die taal: / die voorraad is byna uitgeput”. Die woord “byna” benadruk dat sy woordvoorraad nog nie uitgeput is nie. Eweneens in “Sterfbed” (88), vraend: “sal ek op my doodsark nog / na woorde hyg en hort / voor die eindrym my asem / klinkerklar kom opskort?” Let op die woordspeling in “klinkerklar” – klaarblyklik is Hugo nog nie kant en klaar nie!

'n Ander “klinkklaar”-betekenis in die *WAT* is “suiwer, onvermeng m.b.t. metale, wat, omdat hulle só is, klink, 'n helder klank gee”, wat soos volg in die titelgedig (14) figureer: “in die smeltkroes / van jou liefde // is ek gepuur / en opnuut gegiet // tot 'n klinkende / metaal”. Hierin gaan die digterspreker deur 'n louteringsproses om suiwer te kan dig wat versterk word in die herhaling van die “uu”- en “ie”-klanke. Dié klinkende gegote vers sluit klankmatig by die opdragvers (“vir Marlene”) ter inleiding van die bundel aan: “woorde kan soos kleingeld in 'n broeksak / klingel totdat 'n vuus hul vasvat: / die vers wat soos 'n beursie toeklik” (5).

Dit is nie net die verse wat toeklik asof kleingeld in 'n beursie nie, maar ook die bundel met sy ses onderskeie bundelafdelings, naamlik “Lae Lande”, “Liefde”, “Lente”, “Lamento”, “Lugtig” en “Klinkklaar”. Elke afdeling se verse korrespondeer met daardie afdelingstitel, wat insgelyks terugspeel na die bundeltitle.

In afdeling een, “Lae Lande”, vind die leser veelvlakkige gewaarwordinge van die digterlike “ek” in “Amsterdam” (8-10) en “Gent” (12), wat wissel tussen sensories en nadenkend. Mooi vertaalde kwatryne van Jacob Israel de Haan (11) maak ook deel uit van dié afdeling.

In afdeling twee, “Liefde”, word die beminde “jy” telkens in verhouding tot die digterlike “ek” geplaas. Dié verhouding word met betrekking tot die seisoene, weerpatrone en die kosmos uitgewerk. In “Meteorologies” (19) maak die digter byvoorbeeld van 'n uitgebreide metafoor gebruik, beginnende met “ons is twee

wolke in die hemelruim”, wat “mettertyd” “[uitsak] in reën” en daarna “weer stof [word]”.

Afdeling drie, “Lente”, is vol mooi beelde – vergelyk die gelyknamige gedig (26): “die eikeboom is ’n klooster / met heeldag die dreungesang van bye // monnike wat neuriënd werk / in die biblioteek van die tye”. ’n Elegiese gedig opgedra aan die digteres Gisela Ulliyatt, getiteld “Duif” (28) betreur haar vroeë heengaan: “ongeaard is almal wat vlerke dra / en wegsweef omdat die lugruim hemel is”. “Herfs, Prins Albert” (36) impliseer egter die wisseling van seisoene, wat reeds in “Kunsklas” (32) voorspel word soos die Skepper “minder uitbundig” skilder “wanneer Hy gedempter tinte verf”; die rede hiervoor: “dit moet gemoedere kalmeer / oor alles wat in die winter sterf”.

Asof ’n requiem, heet afdeling vier “Lamento”. In “Lied vir haar uitvaart” (38) herinner die spreker hom “die soetste ding”, dit is, toe sy ma vir hom as jongeling “die bootjie na kammaland” sou sing; die hede word egter met die verlede gekontrasteer: “nou moet ek, wat nooit die noot kon hou, haar / begelei op hierdie vaart // [...] verbeel my ek’s stuurman / in ’n bootjie op papier”. Briljante vertalings word ook in hierdie afdeling opgeneem, van onder andere Dylan Thomas en Emily Dickinson. Te verwagte word ’n aantal Covid-19-verse ook in hierdie afdeling opgeneem.

In afdeling vyf, “Lugtig”, kom ’n hele paar speelse verse aan bod, oor vlieë en muskiete à la Keet. Hierdie verse is in ligte luim, kenmerkend van die vernufpoësie, wat ook die onderwerp van Hugo se doktorske proefskrif was.

Heel gepas heet die laaste afdeling “Klinkklaar” wat meestal handel oor gedigskryf. In “Karoootuin ná die reën” (74) word “bye en brommers” as “twee / soorte digters” gepersonifiseer “wat uit- / bundig die aarde besing // tot lof van die tuinier / en die hond”. In “Pindaros predikpraat hier / (_ ./ _ ./ _)” (76) lewer die spreker (Pindaros) ’n lesing oor die klassieke metriek: “leer hierdie daktilo-epiriet / van my: tam ta ta / tam ta ta / tam / só klink die ware dringende lied”.

Klinkklaar is ’n afgeronde bundel en is keurig uitgegee. ’n Stillewe van Diane Mclean, “Karoo still life II”, pryk op die voorblad. Hugo skryf soos voorheen goedgestruktureerde verse. Tog sal dit nie in iedereen se smaak val nie. Dit is af te lei na aanleiding van “Poëtika” (78), waarin die spreker die verlange uitspreek “na ’n vervloë tyd / van deftig verboë taalgebruik”, met die rymende slotkoeplet as doodsteek: “moderne Afrikaans is te lig / vir ’n ou wat gedrae wil dig”.

Hierin is ’n interessante polarisering te merk, van ’n ouer generasie digters wat bestek opneem, teenoor ’n jonger generasie wat dié verlange op alle fronte uitdaag.¹

Universiteit van Suid-Afrika

1. Gepubliseer met die vriendelike vergunning van *Netwerk24*.

Insetsel

God van die ongelowige

Daniel Hugo

Naghemel

God se sinkdak is vol skroefgate
waardeur die sterlig drup:

beangs sock ons beteken
en sisteem in die groot werwel-
storm van lig en duisternis
wat ver buite ons gesigsveld
oorverdowend voortwoed

soms word ons wel gegun
'n druppel van begrip
(uit *Openbare domein*, Naledi, 2018)

Waarom sal die digter van 'n bundel met die titel *Verse van die ongeloof* op hierdie manier oor God skryf? Wat bedoel hy met die woord God?

Wat ek met hierdie hoofletter-God bedoel, is die finale verklaring vir die skepping, oftewel die ontstaan van die heelal, en vir ons soeke na die sin van ons bestaan op aarde. God is dus die doelwit van twee menslike aktiwiteite: die wetenskap en die filosofie. As ons hierdie God bereik het, sal ons volkome verstaan waar ons en ons wêreld vandaan kom en wat ons hier maak. God is dus in werklikheid vir my 'n metafoer.

Die wetenskap se verklaring van die genese van die kosmos, naamlik die Oerknal, is inderwaarheid ook 'n geloofsprong. Die vraag: wat was daar voor die Oerknal, is presies identies aan daardie ander eeue-oue vraag: wie het die Skepper geskep?

Ek het dit só in 'n gedig probeer verwoord:

Abakus

as jy sweer by die Een Skeppingsknal
kan jy gerus maar ook in 'n Skepper glo
want die vraag is steeds onbeantwoord:
wat was voor daardie ontploffende zero

voor die reeks getalle weerskante
 van nul uitgedy het met plus en minus
 voor die groot vermenigvuldiging
 veels te kompleks sou raak vir ons abakus

van al die sterrestelsels wat kolkend straal
 is die aarde die punt van die desimaal
 daar geplaas deur die skaam Matematikus
 die Een wat hom skuilhou in 'n oergetal
 (uit *Openbare domein*, Naledi, 2018)

In plaas van 'n suiwer wetenskaplike getal, sou jy ook kon soek na 'n filosofiese oerwoord. Daardie woord waarvan Johannes 1 vers 1 praat: “In die begin was die Woord, en die Woord was by God, en die Woord was God ... Alle dinge het deur Hom ontstaan ...”

Vir my het God niks met religie te doen nie. Genesis se verhaal van 'n sewedaagse skepping is net nog 'n mitologiese verklaring, waarvan daar talle variante in alle kulture deur talle millennia voorkom. God is ook nie vir my 'n veroordelende Regter of 'n liefdevolle Vader nie. Dit is metafore wat deur die Judaïese en Christelike gelowe geskep is om die mens enersyds 'n morele lewe te laat lei, waarin duidelik onderskeid tussen goed en kwaad getref word, en andersyds om die mens te laat versoen met die gruwels en onregverdigheide van die aardse bestaan. En die groot troos wat voorgehou word, is die moontlikheid van 'n salige hiernamaals, 'n ewige lewe na die dood. Dit beantwoord dus nie werklik die kernvraag van ons hierwees nie. Inderwaarheid skep dit nuwe vrae en onsekerhede.

My gebruik van die woord God hang uiteraard ook saam met my Christelike opvoeding. Dit is die verwysingsraamwerk waarbinne ek bestaan en waarvan ek nooit sal loskom nie. Ek wil my ook nie daarvan bevry nie. Die Bybel is nie net die grondslag van die Westerse beskawing nie, maar is ook my persoonlike oerteks. Met geloof het dit niks te doen nie – dit is 'n blote kulturele aangeleentheid. Die Bybelse beeldspraak, idioome en taalgebruik is onlosmaaklik deel van die Afrikaanse taal. En as digter is Afrikaans my suurstofverskaffende atmosfeer, dit wat sin gee aan my bestaan. Selfs al sal ek gewis eendag vir ewig ophou asemhaal.

Vir die Christelik opgevoede ongelowige is dit inderwaarheid onmoontlik om uit die paradigma van die godsdiens te breek, ook in sy taalgebruik. Deur Christelike begrippe te verwerp of te ontken, gee hy bestaansreg daaraan, kontinueer hy dit. 'n Ironiese ingesteldheid is dan die enigste oplossing. Dit staan in my gedig “Onteologies” uit *Verse van die ongeloof* (HAUM-Literêr, 1989):

dit is die welaangewese tyd dié
 om klaarheid te kry oor terminologie
 'n heiden aanbid nie die Duiwel nie
 omdat hy die joos weet in God nie glo nie

maar die ongeloof bestaan by grasia
 van troebel terme uit die teologie
 dit is nie meer weg te redeneer nie
 selfs deur die ongerymde dubbele nie

as u verbaas lees in dié poësie
 van die Hel en die Hemel, moet dan nie
 dink: God weet hy weersprek homself nie
 die ontkenning lê in die ironie.

Ten slotte is ek voorbarig genoeg om op 'n veelseggende besonderheid in hierdie gedig te wys. Die ironie waarvan die digter praat as omvattende lewensingesteldheid, kry in die gedig self 'n miniatuurgestalte in die reëls:

'n heiden aanbid nie die Duiwel nie
 omdat hy die joos weet in God nie glo nie

Joos is 'n bynaam vir die Duiwel. Die spreker in die vers beweer enersyds dat hy nie in die Duiwel glo nie, want sonder 'n persoonlike en gepersonifieerde God, aan wie hy nie glo nie, bestaan daar ook nie 'n Duiwel nie. Hulle is twee kante van dieselfde munt met die Latynse inskripsie *sine diabolo nullus dominus* – en dit is 'n geldeenheid waaraan hy geen waarde kan heg nie. Maar aan die ander kant roep die spreker wel die Duiwel as getuie in van sy ongeloof met die vaste uitdrukking “die joos weet”. Dit demonstreer die onontkombare sirkelredenasie waarin argumente oor die geloof beland en jou noodgedwonge 'n beroep op die ironie laat doen.

Julie 2020

Titel:	Prof.	Dr.	Ds.	Mnr.	Mev.	Me.
---------------	--------------	------------	------------	-------------	-------------	------------

Voorletters en van:

Adres:

.....

..... **Kode:**

Tel. (W): **(H):** **(Sel):**

E-pos:

Besonderhede vir inbetaling:

Betaal u rekening elektronies in die bank of oor die internet in,

- naamlik op die volgende rekening:
SAVN
Banknaam: ABSA
Bankrekeningnommer: 1190 154 676
Taknaam: Ben Swartstraat, Wonderboom-Suid
Takkode: 334 645 (nie nodig vir elektroniese betalings nie)
Verwysingnommer: U van en voorletters
- E-pos of pos daarna die bewys van u betaling aan die SAVN se penningmeester,
Prof Adri Breed, by die onderstaande e-posadres:
Adri.Breed@nwu.ac.za of kobie.dekamper@gmail.com

Gaan ook na die SAVN webwerf, www.savn.org.za, vir inligting.

Kantoorgebruik			
Lidnr.	Datum aangesluit	Kwitansienr.	Faktuurnr.

