

WAT KRY SY TOE, DIE AFRIKAANSE KULTUUR, UIT DIE SKAT VAN BERTOLT BRECHT? AUCAMP AS OMSTELLER VAN BRECHT VIR 'N AFRIKAANSE KOMMUNIKASIE-SITUASIE

Louis Calitz

ABSTRACT

In this article the concept originality is questioned and it is argued that the translator of cabaret, as sender number two of the message, has to adapt the message for the new communication situation, and that as the 'original' text ages and changes it calls for new translations. Some of Aucamp's translations of Bertolt Brecht are studied in the light of the above and the conclusion is reached that he succeeds in releasing "in his own language that pure language which is under the spell of another" (Benjamin quoted in Johnston, 1992:44).

This article is based on a paper that was read on October, 21 1994 at the 'Slegs vir almal' conference that was held at RAU, Johannesburg, to celebrate Aucamp's sixtieth birthday.

My eerste kennismaking met Bertolt Brecht (hoewel ek toe nog nie die naam geken het nie) was op viniel. Tussen die kraggeluide deur het 'n mens Ella Fitzgerald hoor sê:



Louis Calitz is dosent in vertaalkunde in die Departement Linguistiek en Literatuurwetenskap aan die Randse Afrikaanse Universiteit.

We'd like to do something for you now.
We haven't heard a girl sing it.
And since it is so popular, we'd like to try and do it for you.
We hope we remember all the words.

Sy val dan weg met 'n Engelse weergawe van *Die Moritat von Mackie Messer* uit Brecht se *Die Dreigroschenoper*:

Oh, the shark has pearly teeth, dear,
And he shows them pearly white
Just a jack-knife has Macheath, dear,
And he keeps it out of sight.

Na die derde strofe vergeet sy inderdaad die woorde en begin improviseer:
 Oh, what's the next chorus to this song, now?
 This is the one now I don't know.
 But it was this swinging tune, and it's a hit tune,
 So we tried to do 'Mack the Knife'.

Op die plaatomslag word die snit aangedui as *Mack the Knife*, opgeneem op 13 Februarie 1960 in die Deutschlandhalle in Wes-Berlyn. Benewens Ella se naam en die name van die orkeslede staan daar drie name tussen hakies: "Kurt Weill-Bertholt Brecht (sic) Marc Blitzstein". Nêrens word daar gesê dat dit 'n vertaling is nie en dit is dan juis my vertrekpunt vir hierdie studie in die woorde van Lawrence Venuti (1992:1):

Translation continues to be an invisible practice, everywhere around us, inescapably present, but rarely acknowledged, almost never figured into discussions of the translations we all inevitably read.

Vertalers self het nie die tyd om hierdie marginalisering te beveg en hulself en hulle werk meer sigbaar te maak nie. Die vertaler is net nog 'n skakel in die kommunikasieketting. Professionele vertalers huur hulle dienste uit, word per honderd woorde of per uur betaal, en begin dan aan hulle volgende kontrak werk.

Venuti (1992:3) verwittig ons dat die marginalisering van sowel vertaler as vertaling te wyte is aan die romantiese

konsep van outeurskap. Volgens hom is dit slegs in Groot-Brittanje dat die vertaler wel as outeur beskou word omdat hy/sy die skepper is van die taal wat gebruik word. Kopiereg kan dus op die vertaling uitgeneem word, maar die outeur van die 'oorspronklike' ontvang steeds die leeu-eaandeel van enige opbrengs, omdat vertaling steeds ondergeskik gestel word aan die 'oorspronklike'. Hierdie artikel is nie 'n beoogte teen die marginalisering van die vertaler nie, maar om ondersoek in te stel na die verskynsel dat sommige vertalings so deel word van die doeltaalkultuur en, soos Hennie Aucamp (1987:74) dit uitdruk, so "die vaste besit" van daardie taal word, dat niemand vermoed dit is 'n vertaling van 'n oorspronklike nie (ek wil hier Van Leuven-Zwart (1992) se Hollandse term 'origineel' invoer as meer bruikbare term, omdat 'oorspronklik' ook die betekenis van 'slim' en 'kreatief' kan hê: 'n mens sou byvoorbeeld 'n passasie in 'n vertaling as 'baie oorspronklik' kon beskryf).

Die post-strukturaliste, Jacques Derrida en Paul de Man, bring nuwe insigte oor die binêre opposisie, origineel:kopie, deur konsepte soos 'origineel' en 'outeurskap' te bevraagteken. 'n Teks kan eers 'n 'origineel' wees wanneer daar 'n kopie daarvan bestaan ('n banale vergelyking sou wees om te sê: 'n mens moet eers 'n kind hê voordat jy 'n ouer kan wees). 'Origineel' verwys op stuk van sake na die teks se verhouding tot ander tekste. 'n Vertaling bied dus aan 'n teks die status 'origineel', asook (en dit is die belangrike aspek vir hierdie

bespreking) 'n kans op groei en 'n 'voortbestaan' of verdere lewe (Walter Benjamin (1980:10,11) gebruik die terme "Überleben" en "Fortleben"). Neem as voorbeeld van hierdie 'voortlewe' Brecht se *Die Dreigroschenoper* wat tussen die eerste opvoering daarvan op 31 Augustus 1928 in die Schiffbauerdammteater in Berlyn en sy Amerikaanse debuut op Broadway in 1933 in 18 tale vertaal is (omslaginsluiting by die Lenya-Neuß-opname van *Die Dreigroschenoper* 1958). Dit is egter juis hierdie 'voortlewe' wat die originaliteit van die teks bevestig, omdat die teks nou ten dele van 'n vertaling afhanklik is vir hierdie verdere lewe (Venuti, 1992:6,7; Benjamin, 1980:11).

Die teks ontstaan in 'n ruimte wat, soos Brink (1987:156) dit stel, reeds "deurdrenk is van literatuur". Dit hou in dat nóg die origineel nóg die vertaling op originaliteit aanspraak kan maak (op 'oorspronklikheid' miskien wel). Ook hier geld as voorbeeld Brecht se *Die Dreigroschenoper* wat hy in 1928 geskryf het en waaruit die *Mack the Knife* ballade kom. Dit is gebaseer op Elisabeth Hauptmann se Duitse vertaling van John Gay se *The Beggar's Opera* (1728). Gay se bydrae tot sy eie opera was nuwe liedjies vir reeds bestaande populêre liedjies wat deur Johann Pepusch verwerk is. Gay het 'n seleksie gemaak uit hierdie liedjies, hulle aan mekaar gestring en dialoog geskryf vir tussenin. Verder het Brecht ook by die Franse Middeleeuse digter, François Villon, gaan leen. Originaliteit kan dus bevestig word (daarom sal daar in

die res van hierdie artikel die term 'bronteks' gebruik word vir 'origineel').

Walter Benjamin skryf in 1923 in die voorwoord tot sy vertaling van Baudelaire se *Tableaux parisiens* (vir 'n bespreking hiervan in Engels sien Venuti, 1992:8 en Johnston, 1992:44) dat alle tale verwant is en deur 'n "reine Sprache" (suiwer taal) onderlê word. Die term 'suiwer taal' word nie verduidelik nie, maar dit herinner aan Plato se ideëleer van prototipe en model. Benjamin (soos aangehaal in Venuti, 1992:8 en Johnston, 1992:44) sê dan ook dit is die opdrag van die vertaler "to release in his own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language in a work in his recreation of that work".

Vir Benjamin (1980:10) is die belangrike kenmerk van 'n vertaling dat die bronteks dit voorafgaan en soos die taal van die bronteks verouder, behoort daar nuwe vertalings daarvan te kom. In sy voorwoord tot *Brecht sing Afrikaans* (1989:11) wys Blumer ook hierop. Hy haal dan drie Engelse vertalings aan van *Die Moritat von Mackie Messer* wat almal verskil van die Ella Fitzgerald weergawe (reeds genoem):

And the shark he has his teeth and
There they are for all to see.
And Macheath he has his knife but
No one knows where it may be.
(Eric Bentley, 1949).

See the shark has teeth like razors.
All can read his open face.
And Macheath has got a knife, but

Not in such an obvious place.
(John Willet / Ralph Mannheim,
1970)

Now the shark has teeth like razors
And he shows them in a fight
All Macheath has is a flick-knife
And he keeps it out of sight.
(Hugh MacDiarmid, 1973)

Volgens Blumer bestaan die moontlikheid dat elke kultuurera 'n nuwe vertaling van "n klassiek" (1989:11) wil hê. Die ander moontlike rede is, volgens Benjamin (1980:15), dat tale groei en verander. Veranderings tree op semantiese vlak in (sommige woorde verloor van hulle betekenis terwyl ander se betekenis uitbrei). 'n Teks kan dus nie beskou word as 'n statiese geheel nie, soos die taal verander, groei en verander ook die teks en dit moet weerspieël word in vertaling en dan veral in 'nuwe' tale soos Afrikaans. Slegs tussen twee "gestorwe tale" (Benjamin, 1980:13) sou die nodigheid vir nuwe vertalings nie daar wees nie. Soos wat taal verander, verander smaak ook. Daar vind byvoorbeeld verandering plaas in Hennie Aucamp se Afrikaanse weergawe van *Die Moritat von Mackie Messer*: in die uittreksel in *Woorde wat wond* (1984:16) heet Mackie Messer "Mackie Knipmes" terwyl in die Dalro-uitgawe van *Die Drie-Pennie-Opera* (1988:1) en in *Brecht sing Afrikaans* (1989:40) Mackie Messer net so behou word (meer oor Aucamp se vertaling later).

Die opdrag van Benjamin aan die vertaler is om nie net te probeer om die betekenis van die bronteks weer te gee nie

(dit is op sigself problematies as gevolg van die verskillende maniere waarop tale die werklikheid segmenteer (Benjamin, 1980:14) soos ons weet uit die werk van Sapir en Whorf) maar deel van die vertaler se opdrag is om te poog om die bronteks se modus van betekenisgewing in die doeltaal te beliggaam sodat die bronteks en die vertaling herkenbaar word as "fragments of a greater language" (Johnston 1992:44). Die vertaling vestig nie die aandag op homself tot nadeel van die bronteks nie, dit is "deursigtig. Dit bedek nie die bronteks nie en versper nie sy lig nie, maar laat toe dat die suiwer taal, asof versterk deur sy eie medium, voller op die bronteks skyn" (my vertaling van Benjamin, 1980:18).

Hierdie siening dat 'suiwer taal' tot uitdrukking kom in die differensiële aard van alle tale en dat die aard van taal slegs sigbaar word in en deur die verskille in tale, hou in dat vertaling in hierdie verskil leef. Dit het natuurlik gevolge vir vertaalkritiek, en veral in terme van vertaling en vertaalekivalensie as 'n mens 'n vertaling beoordeel volgens hoe dit hierdie verskil uitwys, blootlê en beklemtoon (Johnston, 1992 : 46). Maurice Blanchot beklemtoon hierdie aspek:

A work has the maturity and dignity to be translated only if it harbors this difference, somewhat made renderable, either because in its origin the work points towards another language, or because it gathers in a privileged way the possibilities, present in every living language, of be-

ing different from itself and strange to itself (aangehaal in Johnston, 1992:46).

talings van Brecht was deel van my opleidingsprogram". In sy artikel *Kabaret en Liriek* (1984:18) dien hy die liriekskrywer van die volgende raad:

As die bronteks dus spore vertoon van 'n ander taal dan hou dit in dat die teks vertaal moet word om hierdie verskil oor te dra. Dit is asof die teks hom opdwing aan die vertaler om vertaal te word. Ek dink dis die ervaring van menige vertaler met kennis van Duits wat Brecht se *Die Dreigroschenoper* die eerste keer hoor. Maar hoe pak 'n mens die vertaling van die liedteks aan?

By die vertaling van 'n teks waar vorm so 'n belangrike deel van die boodskap uitmaak, was daar nog altyd die stryd tussen inhoud en vorm, en vrye teenoor semanties ekwivalente vertaling. Hieroor sê Benjamin (vertaal deur Johnston, 1992:43) "(meaning is) served far better and literature and language far worse by the unrestrained license of bad translators". Benjamin se siening van vertaling blyk in ooreenstemming te wees met die jongste vertaalteorieë. Ek wil ondersoek instel na Aucamp se vertaalstrategie by die vertaling van liedtekste aan die hand van sy Afrikaanse vertalings van Bertolt Brecht.

In die voorwoord van *Brecht sing Afrikaans* (1989:10) skryf Arnold Blumer die opgang van kabaret in Suid-Afrika toe aan die kabarette van, onder andere, Hennie Aucamp. As kabaretliriekskrywer is dit nie vreemd dat Aucamp hom gewend het na Brecht nie, en dan veral as vertaler. In 'n onderhoud met Daniël Hugo (16 Oktober 1994 op Afrikaans Stereo) sê Aucamp: " My ver-

Om lirieke uit Nederlands, Duits, Frans en Engels te vertaal kan die liriekskrywer heelwat "fabrieksgeheime" op 'n konkrete manier bybring.

In navolging van Eitemal noem Aucamp vertaling "stiplees ("close reading") op sy allerstipste" (1984:18), omdat vertaling die vertaler se gevoeligheid vir woordspel toets en slyp. Aucamp deel ongelukkig nie sy eie "fabrieksgeheime" in besonderhede nie (moontlik omdat dit 'n onbewuste talent is).

Vir my ontleding maak ek gebruik van Van Leuven-Zwart (1992:97) se vergelykings- en beskrywingsmodel. Die doel is nie om in Aucamp se woorde 'n "speurgodjie" (1987:74) van ekwivalensie te word nie (in die lig van die voorafgaande sou dit sinneloos wees), eerder om "die eie stempel" wat 'n vertaler op sy vertaling afdruk te ondersoek aan die hand van 'n vergelyking van die vertaling en die bronteks (Aucamp, 1984:5). Die metode gaan uit van die veronderstelling dat 'n vertaling, per definisie, ooreenkoms met die bronteks moet toon. Waarop daar gekonsentreer word, is die verskuiwinge wat plaasvind en om afleidings te maak oor die vertaler se interpretasie en, in hierdie geval van groter belang vir die liriekskrywer, van die vertaler se strategie. By 'n gebrekaan tyd en ruimte sal ek stilstaan by slegs een van Aucamp se vertalings en

net in die verbygaan na ander verwys. Die liedteks of song kom uit Brecht se *Die Dreigroschenoper* (of te wel *Die Drie-Pennie-opera* in Afrikaans): *Die Moritat von Mackie Messer*. Hierdie vertaling (so ook die ander waarna ek sal verwys, is in die bundel *Brecht sing Afrikaans* (1989) opgeneem en is uit die aard van die saak dus vertaal vir sangdoeleindes'n punt wat deurgaans in ag geneem moet word.

In Van Leuven-Zwart se model word taalgebonde verskuiwings gesien as deur die taalstruktuur afgedwing. Dit bevat dus geen aanduidings van interpretasie of strategie nie en word daarom buite rekening gelaat.

Die eerste stap behels die verdeling van brontekssinne in vergelykingseenhede of transeme (Van Leuven-Zwart se term). Die vergelykingsmodel se grondbeginsel is die begrip relasie ('n term uit die strukturalistiese semantiek), wat daarop dui dat twee sake 'n relasie of verband vertoon, hetsy ooreenkomste of verskille. Indien daar egter geen ooreenkoms voorkom nie, dan is daar nie sprake van vertaling nie.

Die vergelyking van die bron en doeltteks vind in drie stadia plaas. Die eerste proses behels die vasstelling van konjunkte aspekte die ooreenkomste. Hierdie ooreenkomste word met die term ARGITRANSEEM (ATR) aangedui (Van Leuven-Zwart, 1992:97). Die ATR word vasgestel aan die hand van inhoudswoorde (selfstandige naamwoorde, werkwoorde, byvoeglike naamwoorde en bywoorde) of para-

frase deur die semantiese ooreenkomste tussen die bron en doeltaaltranseme aan te dui. Funksiewoorde soos voorsetsels en voornaamwoorde word nie in die ATR opgeneem nie (1984:6). As voorbeeld die eerste strofe uit *Die Moritat von Mackie Messer*:

/ Die Moritat von Mackie Messer /
/ Die Moorddaad van Mackie Messer /
ATR: straatballade/moorddaad +
eienaam + mes

/ Und der Haifisch, der hat Zähne /
/ En die roofvis het sy tande /
ATR: haai + het + tande

/ Und die trägt er im Gesicht /
/ oop en bloot in sy gesig /
ATR: haai + dra + tande + gesig

/ Und Macheath, der hat ein Messer /
/ En Macheath dra ook 'n wapen, /
ATR: eienaam + het + mes

/ Doch das Messer sieht man nicht. /
/ maar sy wapen hou hy dig. /
ATR: mens + sien (nie) + mes

Die tweede stap is om die ooreenkoms tussen die ooreenstemmende bron- en doelttekstranseme bloot te lê. Woordboekdefinisies word gebruik om die semantiese ooreenkomste tussen die bron- en doelttekstranseem vas te stel.

ATR 1: Moritat - straatballade, moorddaad / moorddaad

ATR 2: Mackie Messer - eienaam, mes as kenmerk / Mackie Messer - eienaam + eienaam

ATR 3: Haifisch - haai / roofvis - vis

wat van ander visse leef
ATR 4: hat -1) hê; 2) besit / dra - aan die liggaam hê

ATR 5: Zähne - tande / tande - harde beenagtige voorwerpe in kake vir kou

träge - dra / 0 / oop en bloot

ATR 6: Gesicht - gesig / gesig - voorste gedeelte van die kop

ATR 7: Macheath - eiennaam / Macheath - eiennaam

ATR 8: Messer - mes / wapen - 1) voorwerp om mee aan te val; 2) onderskeidingssteken

sieht (niet) - (nie) met die oë waarneem nie / dighou - geheim hou, (nie) verklap nie

In die derde stap word die verhouding tot die ATR ondersoek. Dit kan 'n verhouding van sinonimie of hiponimie wees - sinonieme dui op twee vorme wat uitruilbaar is, bv., "chirurg" en "snydokter" is in sekere kontekste uitruilbaar; hiponimie daarenteen dui op 'n hiërargiese verhouding: "groente" staan in 'n hiponimiese verhouding tot "beet", "kool", ens., met ander woorde "groente" sluit hierdie ander vorme in. By 'n hiponimiese verhouding is daar afgesien van ooreenkoms ook sprake van 'n verskil, dus sowel konjunkte as disjunkte aspekte. disjunkte aspekte.

In die uittreksel staan ATR 5, 6 en 7 in 'n sinonimiese verhouding. By ATR 1, 3, 4 en 8 is daar sprake van 'n hiërargiese hiponimiese verhouding: "Montat" sluit

onder andere "moorddaad" in, "roofvis" sluit onder andere "haai" in, "dra" voorveronderstel "hê" of "besit", "mes" is net een soort "wapen". In die transeme kom daar 'n verskuiwing voor: "nie met die oë waarmeem nie" is 'n gevolg van "dighou".

Oor die sinonimiese verhoudings tussen die bronteks en die vertaling val nie veel te sê nie, die hiponimiese verhoudings en verskuiwings is meer interessant in die lig van verlies of veralwins wat die omsetting na 'n ander taal bring. In die titel kry ons die "straatballade"betekenis wat wegval in hierdie geval geen ernstige verlies nie omdat die inhoud en die vorm dit duidelik maak dat dit hier om 'n ballade handel. Die keuse van "moorddaad" behou egter die alliterasie, so ook die keuse van "Messer". By die keuse van "Messer" is daar behalwe hierdie behoud en die verwysing na "mes" groter wins: die er-uitgang word dikwels in Afrikaans gebruik om die agent van 'n handeling aan te duidink aan "sangsanger", ens. "Messer" is dus in die Afrikaanse teks nie net bloot 'n bynaam nie, maar maak van Macheath 'n aktiewe gebruiker daarvan, soos ook blyk uit die sesde strofe waar Jenny Towler met 'n mes in die boesem gevind word. Kohesie word op dié manier op twee vlakke bewerkstellig. Dit sluit ook aan by die keuse van "wapen". "Mes" is slegs een soort wapen'n hiponimiese verhouding dus. Die ander betekenis van "wapen" is "onderskeidingssteken". Ook hierdie betekenis speel 'n rol omdat dit sy mes is wat Macheath onderskeidaarom dat hy die naam "Mackie die Mes" het. Die falliese

vorm van 'n mes kan nie geïgnoreer word nie (veral nie na die publikasie van Grobbelaar se *Aucamp as Dekadent* (1994) nie). Mackie se ondergang is te wyte hieraan soos die laaste strofe uit die Salomosong getuig:

En kyk, dit was nog lank nie nag
toe sien ons die gevolge, o!

Sy spulsheld het hom so totaal onttrag
te geil was hy, en staan bedroë!

Daar word reeds in *Die Moorddaad van Mackie Messer* hierop gesinspeel in die laaste strofe waar die minderjarige weduwe wakker word en vind dat sy vemedier is. Een van die winste in die vertaling het dan juis met Mackie se geilheid te doen: in die derde strofe word "Mackie geht um" (Mackie doen die rondte, is in die omtrek) vertaal met "(Dis n)et die Mackie-omgang weer". In Afrikaans slaan "omgang" ook op geslagsverkeer. Weer eens vind daar kohesie op meer as een vlak plaas deur hierdie ineenvlegting van Mackie se twee onderskeidingseienskappe: dit is 'n simmetrie wat ook weerspieël word in die afwisseling van "Mackie Messer" teenoor bloot net "Mackie" in die titel, die tweede, vierde, sesde en die agste strofe word "Mackie Messer" gebruik, teenoor slegs "Mackie" in die derde, vyfde, sewende en negende strofe. In die Duits word die naam "Mackie Messer" in die titel, die tweede, vierde, vyfde, sesde, sewende en agste strofes gebruik, "Macheath" kom voor in die eerste en derde strofe, terwyl die laaste strofe afsluit met "Mackie". Die simmetrie ontbreek dus in die Duits.

Hier gee Aucamp miskien een van sy "fabrieksgeheime" weg: parallelisme. In sy artikel *Die digter en die liedjieskrywer* ontleed hy tekste van Knief en Porter en sê oor parallelle sinsbou dat dit 'n praktiese funksie het: "(d)it vergemaklik vaslegging vir die sanger, enersyds, maar ook vir die publiek" (1989:60). Moontlik 'n tegniek wat hy by Brecht geleer het: in die Salomo song bevat die sewe strofes presies dieselfde herhalings. Ook in *Und was bekam des Soldaten Weib* bevat die eerste, derde en vyfde reëls van elke strofe die woord "bekam". In Aucamp se vertaling wyk hy egter af van die oorspronklike patroon en maak hy van afwisseling gebruik: in die eerste en vyfde reëls van elke strofe vertaal hy "bekam" met "kry", terwyl hy in die derde reël dit vertaal met "ontvang" in strofes 1, 2, 3, en 7. Dit word telkens vir akoestiese binding gedoen:

- 1 Uit Praag ontvang sy die spits-hakskoën;
- 2 Uit Oslo ontvang sy die kragie van pels;
- 3 Uit Rotterdam ontvang sy 'n hoed;

en ten slotte:

- 7 Uit Rusland ontvang sy die wedusluier.

In strofe 4 en 5 word "kry" gebruik vir alliterasie en assonansie:

- 4 Uit Brussel kry sy die seldsaamste kant;
- 5 Uit Parys kry sy, raai, 'n ragfyne kleed.

Die afwyking in strofe 6 word ook om

hierdie rede gedoen

6 Uit Libië kom die kopersnoer.

In hierdie gevalle word van parallelle struktuur as bindingsmiddel afgewyk ter wille van akoestiese binding. Die resultaat is 'n dramatiese opbou: in die eerste drie strofes "ontvang" die soldaat se vrou die geskenke: die formele keuse "ontvang" kan geïnterpreteer word as 'n aanduiding van haar gevoel jeens dié wonderbaarlikhede, daarna verflou dit in die vierde en vyfde strofes tot die neutrale register "kry", die geskenke is nie meer 'n nuutjie nie soos die woordkeuse "raai" laat deurskemer:

5 Uit Parys kry sy, raai, 'n ragfyne kled,
haar buurvrou tot leed, dié ragfyne kled.

Geen reaksie van die ontvanger nie, dis nog net die buurvrou vir wie dit 'n bron van nyd is, hierdie stroom geskenke. En 'n stroom is dit beslis soos die derde reël uit strofe ses aandui:

6 Uit Libië kom die kopersnoer.

Hier is daar nie meer sprake van "ontvang" of "kry" nie, dit "kom" nou net by haar huis aan. In die laaste strofe is dit weer die formele "ontvang". In hierdie geval weerspieël die formele register dat die skenker dit in sy amptelike hoedanigheid van verteenwoordiger van die Staat stuur: hoedanigheid van verteenwoordiger van die Staat stuur:

7 Uit Rusland ontvang sy die wedsuier,
en durf dit nie weier, die dodesuier.

Uit hierdie voorbeelde is dit duidelik dat Aucamp nie bloot vertaler is nie. Hier bewys hy hom as herskepper van Brecht en as herskepper skroom hy nie om af te wyk van die bronteks nie en om by te voeg, soos ook duidelik blyk uit *Die Moritat von Mackie Messer*.

In die laaste reëls van strofes 4, 5, en 7 is daar geen sprake van vertaling nie. Net soos in strofe 7 waar die verteller vra: "Wie kan dit presies verklaar?" en strofe 9 waar hy aan die einde vra: "Mackie, het dit geld gebring?" tree die verteller in hierdie drie strofes in die Afrikaans op die voorgrond in strofe 7 wanneer hy in Anglisistiese omgangstaal kommentaar lewer "dis so raar" en in strofe 5 wanneer hy sê "hierdie kêrel gryp sy kans". Die verteller spreek homself uit oor Mackie. In verband met die afwyking in strofe 4 waar hy sê "die polisie was te laat", wil ek so ver gaan om te sê die Afrikaanse verteller spreek Brechtiaanse kritiek uit teen die sosiale omstandighede van 'n hedendaagse Suid-Afrikaanse gehoor. Dit gebeur ook in die *Lied van die ontoereiktheid van menslike strewes*. In die eerste strofe sê Brecht die mens word deur sy kop beheer en daarom gaan dit met hom so sleg, want van 'n mens se kop sal hoogstens 'n luis kan leef. Aucamp laat die verwysing na luis weg, 'n keuse wat dui op veranderde lewensomstandighede - as 'n mens koerante moet glo, is luisse 'n gesogte artikel want in rykmanskole is dit 'n gesogte kommoditeit!

Ook Brecht se raad om die mens op die hoed te slaan, word verander omdat die

dra van 'n hoed nie meer die sosiale norm is nie. Meer subtiële veranderings kom voor in *Wat kry sy toe, die soldaat se vrou?* met die verwysing na Jacques Brel se “vlakke land” (dit word tussen aanhalingstekens geplaas) en die behoud van die Franse naam vir België: “Belgique”. Die plasing van “vlakke land” reg langs “Belgique” dui, myns insiens, ook op die Vlaams-Franse taalstryd. Kennelik getuig dit dat Aucamp by lirieskrywers soos Brecht en Brel geleer het: soos hulle skryf hy vir 'n gesofistikeerde gehoor. In *Die digter en die liedjieskrywer* definieer hy die gehoor: “ 'n gehoor met 'n wye verwysingsveld, met woordvaardigheid en 'n hoogs ontwikkelde sintuig vir ironie. Kortom: 'n literêre gehoor” (1989:54).

Hierdie aanspreek van 'n nuwe gehoor sluit nou aan by die jongste strominge in die vertaalwetenskap: die vertaler is kommunikator wat die boodskap na 'n nuwe gehoor bring. Hewson en Martin (1991:212) stel as die vertaler se belangrikste taak die “conversion” of te wel omstelling van die teks vir die nuwe kommunikasiesituasie en die kultuur van die doeltaalgehoor. nuwe gehoor bring. Hewson en Martin (1991:212) stel as die vertaler se belangrikste taak die “conversion” of te wel omstelling van die teks vir die nuwe kommunikasiesituasie en die kultuur van die doeltaalgehoor.

Die laaste punt waarby ek wil uitkom, is seker een van die belangrikste elemente van die liedteks vir die vertaler: die musiek. Dat Aucamp die musiek as arbiter van die geslaagdheid van 'n vertaling sien, spreek uit die onderhoud met Daniël Hugo (waarna ek reeds

verwys het) waar hy noem dat Arnold Blumer letterlik met die bladmusiek by 'n musiekinstrument sit wanneer hy vertaal. Ek wil dit stel dat die musiek die onderskeidingsteken van die liedteks word. Hier wil ek terugverwys na die Ella Fitzgerald voorbeeld waar Ella die woorde vervang met nuwe lirieke oor, onder andere, Louis Armstrong. Tog gaan die opname nog steeds onder die titel *Mack the Knife*. Die liedteks verdra dus direkte ingryping solank die musiek die konstante bly. Daarom sou die weglating van strofes ook geoorloof wees, soos blyk uit *Wat kry sy toe, die soldaat se vrou?* waar die strofes oor die geskenke uit Warskou en Boekarest weggelaat word.

Uit sy herskeppings blyk dit dat Aucamp voldoen aan Benjamin se opdrag aan die vertaler. Sy vertaling leef in die verskil tussen die bron- en die doeltaalkultuur en hou belofte in van 'n 'verdere lewe' vir Brecht in Afrikaans. Die vraag is nou wat doen die Afrikaanse kultuur met hierdie geskenk wat sy gekry het uit die skat van Bertolt Brecht. As dit nie gehoor en gesien word sodat dit die vaste besit van die Afrikaanse kultuur word nie en as dit daarmee sou gaan, soos met van Uys Krige se vertalings van Lorca wat verpulp is, soos Aucamp ons verwittig (1987:76), dan was die geskenk 'n wedusluier. Volgens die media kry die Afrikaanse kultuur deesdae uit ampsweë die dodesluier. Kan sy dit weier?

BRONNELYS

AUCAMP H 1984. *Woorde wat wond*.

Kaapstad: Tafelberg.

AUCAMP H 1987. *Lorca en Uys Krige: 'n kreatiewe vennootskap*. In: *De Kaf*, 3:3, p 4.

BENJAMIN W 1923. Die Aufgabe des Übersetzters. In: Rexroth T (samesteller) 1980). *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*. IV (1). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, pp 9-21.

BLUMER A (samesteller) 1989. *Brecht sing Afrikaans: 'n Bertolt Brecht Song Book*. Kaapstad: Tafelberg.

GROBBELAAR M 1994. *Hennie Aucamp as dekadent*. Kaapstad: Tafelberg.

HEWSON L & J MARTIN 1991. *Redefining translation: the variational approach*. London: Routledge.

JOHNSTON J. Translation as Simulacrum. In: Venuti L. (red) 1992. *Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology*. London: Routledge, pp 42-56.

KRESS G 1990. *Linguistic processes in sociocultural practice*. Oxford: Oxford University Press.

VAN LEUVEN-ZWART K M 1992. *Vertaalwetenskap: ontwikkelingen en perspectieven*. Muiderberg: Coutinho.

VENUTI L (red) 1992. *Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology*. London: Routledge.

WESTBERG M 1980. *An illustrated guide to composers of opera*. London: Salamander.

DISKOGRAFIE

MACK THE KNIFE (Opnamedatum: 1960). Op: Compact Jazz: Ella Fitzgerald. Verve Records. LC 0383.

KURT WEILL: DIE DREIGROSCHENOPER (Opnamedatum 1958). Columbia Masterworks. MK 42637.