"Vroue kan hul ook verweer en leer om sondaars mak te maak": 'n Bespreking van Nerina Ferreira se vertalerstem in haar Afrikaanse vertaling van *Die lustige weiber von Windsor* as *Die vrolike vroue van Windsor*

Danie Stander

***"Women can also defend themselves and learn how to tame sinners": A discussion of Nerina Ferreira's translator's voice in her Afrikaans translation of* Die lustige weiber von Windsor *as* Die vrolike vroue van Windsor**

This article analyses Nerina Ferreira's 1982 Afrikaans translation of Hermann von Mosenthal's German libretto for Otto Nicolai's opera Die lustigen weiber von Windsor *(1849) as* Die vrolike vroue van Windsor *in order to gauge aspects of her unique translator's voice. Described by Theo Hermann's as the translator's discursive presence in the translated text, various translation theorists' formulations of 'translator's voice' are consulted to devise a term with which to name Ferreira's translation approach and theorise how it produces feminist rhetorical effects. Special attention is paid to her translation of the female protagonist's and male antagonist's dialogue and how these characters undergo subtle psychological transformations in translation. This translation is then juxtaposed with Ferreira's translation of William Shakespeare's* The taming of the shrew *the following year (1983) as* Die vasvat van 'n feeks *in which her use of similar translation techniques supports the assumption that her translations can be read as feminist in nature. This paper publicises Ferreira's under-researched translator's voice in the history of Afrikaans and South African translation for the stage.*

1. Inleiding

In 1982 vertaal Nerina Ferreira (1921-2012) Hermann von Mosenthal se Duitse libretto van Otto Nicolai se opera *Die lustigen weiber von Windsor* (1849)[1] as *Die vrolike vroue van Windsor*[2] vir die Kaapse Raad vir die Uitvoerende Kunste (KRUIK) se operageselskap. *Weiber* is 'n verwerking van Shakespeare se *The merry wives of Windsor* (1602).[3] Dit wil voorkom dat Ferreira met haar vertaling van *Weiber* elemente van *Wives* wat in *Weiber* ontbreek in *Vroue* herwin. Dit behels meestal Shakespeare se beklemtoning van manlike wildheid en waansin. Hierdie eienskappe wat in *Wives* daargestel word as kenmerkend van 'n bepaalde gender (die man) koppel *Wives* ook met *The taming of the shrew* (1590-2).[4] Hierdie karaktertrekke word in *The shrew* se geval (minstens in die titel) egter aan vroue toegeskryf. Ferreira se vertaling van *The shrew* as *Die vasvat van 'n feeks*[5] word 'n jaar ná haar vertaling van *Vroue* deur die Transvaalse Raad vir die Uitvoerende

Kunste (TRUK) op die planke gebring. 'n Vergelykende bestudering van *Vroue* en *'n Feeks* toon aan dat sekere vertaalbesluite wat Ferreira in *Vroue* maak, 'n voorafskaduwing is van soortgelyke vertaalstrategieë wat sy in *'n Feeks* aanwend – strategieë wat in hierdie artikel as feministies beskryf word.

In 'n vorige artikel (Stander, 2021b) interpreteer ek *'n Feeks* as 'n feministiese hersiening van *The shrew.* My bewysvoering daarin steun op 'n noemenswaardige aantal verwysings na ekstra-diëgetiese faktore, (veral die regie daarvan) (Stander, 2021b: 46-49) en op biografiese inligting wat Ferreira se instelling as feministies beskryf (Stander, 2021b: 49-51). In daardie artikel skenk ek egter betreklik min aandag aan die teksinhoud, buiten 'n analise van Ferreira se vertaling van seksistiese skelwoorde (Stander, 2021b: 41-44). My bespreking van Ferreira se vertaling van *Weiber* bou aanvullend en uitbreidend voort op die aanname van haar feministiese vertaalaanslag in my vorige artikel oor *The shrew* as *Die feeks*. Die feministiese aard van Ferreira se vertaling van *Weiber* is myns insiens merkbaarder as in die geval van *'n Feeks.* Uit 'n feministiese perspektief hou hierdie gegewe belangrike implikasies in vir die analise van *'n Feeks* as vertaling, in die lig van Ferreira se herhaling en herwinning (in *'n Feeks*) van sommige van haar vertaaltaktieke in *Weiber.* Hierdie taktieke behels karakterisering deur die vertaling van die hoofkarakters se dialoog.

Met die aandag wat hier aan Ferreira se metaforiese buiksprekery van Shakespeare se karakters (hetsy direk uit *Wives*, of soos verwerk in *Weiber*) geskenk word, kom 'n gedeeltelike beskrywing van Ferreira se eiesoortige 'vertalerstem' aan bod. Die konsep 'vertalerstem' word in hierdie artikel met behulp van 'n keur vertaalteoretici gedefinieer en ingespan om aspekte van Ferreira se persoonlikheid as vertaler te omskryf. Ek trag ook om hiermee 'n produktiewe en belangrike stem onder Afrikaanse vrouevertalers in die geskiedskrywing van (Suid-)Afrikaanse (drama-)literatuur en vertaalkunde te help kanoniseer.

2. Vertalerstem

Zhang Qun-xing bied in sy artikel "Translator's voice in translated texts" (2016) 'n diskoersanalise van die term 'vertalerstem' se konseptuele geskiedenis. Qun-xing se hoofstelling is dat die term nog nie sedert dit die eerste keer deur Lawrence Venuti (1995) beskryf is, oor een gestandaardiseerde definisie beskik nie. Na gelang van die toepassing daarvan in narratologie, stilistiek, sosio-narratiewe teorie en spraakhandelingteorie, neem die term verskillende betekenisse aan.[6] Chengzhi Jiang (2012: 366) gaan so ver as om na die term 'vertalerstem' te verwys as 'n newelagtige begrip wat gekenmerk word aan konseptuele verwarring. Vervolgens

verklaar ek my eie verfyning van die term 'vertalerstem' met insigte ontleen uit die beskrywings daarvan deur Theo Hermans (1996), Mona Baker (2006) en Jeremy Munday (2008). My toepassing van die term is nie voorskriftelik nie, maar funksioneer slegs as 'n leksikale hulpmiddel vir my analise van die eiesoortigheid van Ferreira se vertaalaanslag.

In "The translator's voice in translated narrative" die essay wat die begrip 'vertalerstem' op die voorgrond van literêre vertaalkunde gebring het, redeneer Hermans (1996: 27) dat vertaalde narratiewe diskoers altyd meerstemmig is – dit bevat minstens die stem van die skrywer en die vertaler. Hy beskryf die vertalerstem as die vertaler se diskursiewe teenwoordigheid ("discursive presence") in die vertaalde teks (1996: 27). In sy uitleg van hierdie konsep beklemtoon Hermans die vertaler se paratekstuele voetspore, in en om die doelteks, as leidrade vir die leser om die vertaler se vertolkende ingrepe daarin te bemerk. *Vroue* is nie gepubliseer nie en die manuskrip bevat geen peritekstuele kommentaar wat die vertalersoogmerk toelig nie. Ek verwys wel na Ferreira se epitekstuele uitsprake ten einde insigte aangaande haar gender-ideologie en haar vertaalmetodologie te genereer en dit met (betreffende feminisme) die retoriese effekte van haar vertaling van *Vroue* te jukstaponeer. Sodoende tref ek 'n onderskeid tussen Ferreira se begrip van die term feminisme en myne sonder om haar of haar vertalings as onfeministies te brandmerk.

Munday (2008: 14) onderstreep die worsteling om die vertaler se stem van die skrywer s'n te onderskei, omdat die twee met mekaar só in die doelteks vermeng word dat 'n nuwe teks geskep word "with a subtly distinct voice". Hy redeneer dat die vertaler se idiosinkratiese stem slegs van die skrywer s'n onderskeibaar is wanneer die bronteks en doelteks intensief met mekaar vergelyk word (Munday, 2008: 19) – 'n eksperiment wat met hierdie artikel onderneem word. Deur sodanige jukstaponering kan fasette van die vertaler se ideolek bemerk word. Ek skram egter daarvan weg om die doelteks as 'n beslissende blik op Ferreira se persoonlike ideolek te hanteer. Baker (2006: 47) voer byvoorbeeld aan dat individuele vertalers "may deliberately re-mould the target text to fit a pre-existing personal and public ideological framework or narrative". Ek trek Baker se stelling nie in twyfel nie, maar in my uitleg van *Vroue* laat ek dit aan die leser oor om Ferreira se politieke of ideologiese doelstellings daar in te lees. Ek argumenteer bloot dat haar vertaaltaktieke in *Wives* én in *Weiber* impulse toelig wat as protofeministies beskryf kan word.

3. Vertalerstem in vertalings vir die verhoog

Zhang Qun-xing se kartering van die studievelde waarin vertalerstem ter sprake kom is uitsluitlik prosa-gerig, en beslaan opsommings van debatte

aangaande die onderskeid tussen skrywer, geïmpliseerde skrywer, verteller, vertaalde verteller, vertaler, geïmpliseerde vertaler, leser, geïmpliseerde leser, ensovoorts. Wat vertellerperspektief betref, is *Weiber*, volgens Dan McIntyre se indeling van teatertekste, 'n 'prototipiese' teks, dit wil sê dit is ontdaan van 'n karakter-as-raamverteller (2006: 2). Die verwarring tussen skrywer, (raam- of alomteenwoordige) verteller en vertaler is dus nie só relevant tot die bespreking van *Weiber* as die vertaling van dialoog of, in hierdie geval, liriek nie.

Weiber en *Vroue* is operas, maar baie van die kwessies ter sprake by die vertaling van 'n drama is ook toepaslik by die vertaling van 'n opera. Ek gebruik daarom voorts Baines, Marinetti en Perteghella (2011: 1) se oorkoepelende term 'vertaling vir die verhoog' ['translation for the stage'].

In haar voorwoord tot *The languages of theatre*, wat Ortrun Zuber beskryf as "the first book focusing on translation problems unique to drama", verduidelik sy die bydraes daarin konsentreer op "non-verbal, verbal and cultural aspects as well as staging problems", want "a play is written for a performance and must be *actable* and *speakable*" (1980: xiii, my kursief).[7] By die vertaling vir die verhoog word Zuber se klem op speel- en vertolkbaarheid deur onder andere David Johnston (2004: 25-38) herhaal. Met operavertaling het die vertaler verder te kampe met kwessies van singbaarheid (Jacobs, 1961: 25; Snell-Hornby, 2007: 107; Edo, 2017:642) en verstaanbaarheid (Dent, 1979:2).

Só 'n pragmatiese beskouing kan weerspreek word deur vervreemdende ['foreignizing'] vertaalbenaderings – soos Kirsten Nigro voorstel (2000: 115-125). 'n Vertaling vir die verhoog kan doelbewus vervreemdend wees deur dialoog om politieke redes moeilik speel- of verstaanbaar te maak – 'n tendens wat Venuti (1995: 238) beskryf en inderdaad voorskryf.

In paratekstuele kommentaar propageer Ferreira wel 'n vertaalbenadering, in die trant van Zuber en Johnston, wat vlotheid van uitspraak en die akteur en/of sanger se vertolking daarvan aanhelp. Sy beklemtoon die "verstaanbaarheid en speelbaarheid van 'n woord" in die vertaler se woordkeuses (Anoniem, 1976: 1-2) en hou dít voor as die bakermat van suksesvolle dramavertaling. Op grond hiervan beslis sy dat die meeste vertalings nie met die "regte aanslag" vertaal word deur "mense wat nie toneel speel nie" (Anoniem, 1982: g.b.).

Johnston (2005: 25) gee tereg toe dat "[p]erformability is not a word that can be accepted at face value" en dit is natuurlik 'n konsep met 'n betreklike betekenis. Vir die doeleindes van hierdie ondersoek is dit egter nie noodsaaklik om Ferreira se standaarde van opvoerbaarheid en speelbaarheid te peil nie. Die blote feit dat sy speelbaarheid as só 'n bepalende kriterium daargestel het, hou belangrike implikasies in vir die besinning oor haar woordkeuses en die retoriese effekte daarvan met betrekking tot feministiese temas. Ferreira se woordkeuses

bewerkstellig moontlik feministiese effekte, hoewel die oorleg wat hierdie keuses onderlê het, soms meer pragmaties as ideologies van aard was.

Vertalings vir die verhoog is verder onderskeibaar van vertalings van prosatekste in dié opsig: prosatekste kan herhaaldelik gelees word. Vertalings van opvoertekste word nie noodwendig gepubliseer nie. Die vertaalde dialoog en/of libretto word daarom meestal slegs eenmaal gehoor. Indien vertalers vir die verhoog hierop ag slaan, wend hulle ook taal aan wat na hul mening duidelik en helder is.

Daar word ook in ag geneem dat vertalersinisiatief by die vertaling van 'n operalibretto ontleed moet word met inagneming van die feit dat (soos met die vertaling van alle streng metriese tekste) 'n woord-vir-woord-vertaling onprakties is. Die vertaling van arias en duette met vaste metrums en rymskemas noop die vertaler om die retoriese inhoud parafraserend binne die bronteks se metriese templaat te omskep. Vir die vertaalnavorser is dit goeie nuus: Die parafraseringsimperatief dwing vertalers om hulle uitleg van die bronteks (minstens ten dele) eksplisiet te maak. Dit waarborg inisiatiewe wat dit uitleen tot ooglopende interpretasie en in hierdie geval lewer dit ryke stof op.

4. Ferreira en feminisme

In my (2021: 77) bespreking van Ferreira se vertaling van Astrid Lindgren se Pippie Langkous-reeks betuig ek dat ek Ferreira se vertaalkeuses en ganse vertaaloeuvre nie tot die politieke dimensie daarvan wil reduseer nie. In hierdie artikel handhaaf ek 'n soortgelyke benadering: Die feministiese dimensies van Ferreira se vertaling van *Weiber* as *Vroue* word ondersoek sonder om Ferreira se algehele vertaalpoëtika as uitsluitlik en/of selfbewustelik feministies te beskryf.

Luidens kennisse, kollegas, vriende en familielede (Stander, 2020a; Stander, 2020b; Stander, 2021c; Stander, 2021d) was Ferreira regdeur haar loopbaan uitgesproke oor haar beskouings van rasse-integrasie, geslagsgelykheid, en die gelykwaardigheid van queer, gender en seksuele identiteitsuitdrukkings, maar sy was in die geheel nie aangetrokke tot formele of dogmatiese politieke diskoers nie (Stander, 2020b).

In reaksie op die vraag na Ferreira se standpunt oor vroueregte het haar seun, Anton Ferreira (Stander, 2020b) soos volg gereageer: "Sy was nie 'n feminis gewees nie. Dit, vir haar, was 'n ander godsdiens." Ferreira beklemtoon buitendien vroeër in dieselfde onderhoud dat sy ma nie georganiseerde godsdiens aangehang het nie.

In 'n onderhoud met Pieter de Vos (Stander 2020a), Ferreira se susterskind na wie sy volgens (Anton) Ferreira verwys het as een van haar "drie geesgenote" (Stander, 2020b), bring hy aspekte van Ferreira se houding teenoor feminisme aan die lig:

> Oor feminisme – Nerina het haar hoegenaamd nie daaraan gesteur nie. [...] En Nerina het voor haar dood dit vir my só gestel: "Mammie was so lief daarvoor om in 'n groep onder 'n vlag te loop." En die feminisme [...] was 'n vlag waarmee jy jouself byna kon laat karakteriseer (beslis deur buitestanders). [...] Ook: Sy het nie 'n sin van sosiale veronregting gehad nie – nooit nie, en glad nie. [...] Maar sy het sterk simpatieë gehad.

Só 'n simpatie kom aan bod in 'n publisiteitsbiljet vir "Nerina: 'n Teateraanbieding vir die Foxwoodfees" waarin De Vos (2020) soos volg oor Ferreira skryf:

> Sy het dikwels gespot dat sy tale aangeleer het om met haar talryke minnaars te kon kommunikeer, sommige van hulle in vlietende oomblikke van liefde oornag. Maar die waarheid was dat sy haar verset het teen die stereotipering van die ou nasionale konsep van Vrou en Moeder, voorbeeldig in diens van ander.

Vanuit De Vos se eerste opmerking kan dit afgelei word dat (luidens De Vos) Ferreira haarself en haar werk nie wou afplat tot die identiteitsmerkers van die een of ander politieke drukgroep nie. Tog het ek dit nie so sterk ten doel om Ferreira se ongemak met die benaming "feminis" sosio-sielkunding te diagnoseer nie. Om haar weersin in hierdie politieke vaandel outomaties te interpreteer as 'n blindelingse omarming van patriargale waardes sou ahistories, engdenkend en ongenuanseerd wees.

My beskrywing van Ferreira se vertalersingrepe hier as *feministies* getuig ook nie van 'n poging om haar toe te eien as 'n selfaangestelde pionier in die geskiedenis van (Suid-) Afrikaanse feministiese vertalers nie, al is my eie navorsing ten sterkste op 'n feministiese uitgangspunt gegrond. My aanwending hier van die term *feministies* dui bloot op handelinge wat die (sosio-ekonomiese) ontmagtiging van vroue krities blootlê, iets wat ek voorts sal betoog Ferreira se vertaling van *Weiber* inderdaad in die hand werk.

5. Feministiese impulse in *The merry wives of Windsor*

Dit is redeneerbaar dat *Wives* een van Shakespeare se gunstigste uitbeeldings van vroue is. Tog is dit tans een van sy mins gevierde toneelstukke (Rackin, 2005: 51). Phyllis Rackin (2005: 64) skryf die huidige ongewildheid van *Wives* in opvoedkundige curricula, op teaterverhoë en in die kanon van Shakespeare-filmverwerkings toe aan wat sy beskou as 'n steeds heersende patriargale kuratorskop van Shakespeare se oeuvre. *Wives* is 'n uitbeelding van vroue wat, onafhanklik en in teenstelling met (hulle gades en ander) mans, agentskap oor hulle lotsbestemming, hulle sosiale status en die bevrediging van hulle eie begeertes en behoeftes uitoefen.

Boonop is die hoofslagoffer in *Wives* Falstaff, 'n karakter wie se misbruik van karakters verteenwoordigend van vroue en die werkersklas in die *Henrias* (*Henry IV Part 1 en 2*) beswaarlik in daardie tweeluik daarvoor gestraf word. In *Wives* word hy verneder aan die hand van middelklasvroue wat nie sy sjarme, spitsvondigheid en hedonisme behaaglik vind nie.

Wat Falstaff se vernedering deur die titelkarakters in terme van feministiese literatuurkritiek en historiografie veral noemenswaardig maak, is dat dit in 'n chronotoop geskied wat die bestaansorde van Shakespeare se plaaslike middelklastydgenote wil weerspieël. Falstaff funksioneer as 'n vreemde anachronisme in hierdie komedie, die enigste Shakespeare-toneelstuk wat (volledig) in sy plaaslike hede afspeel, omdat die ander twee dramas waarin Shakespeare Falstaff uitbeeld, omstreeks twee eeue tevore geplaas is. Teen die tyd dat Shakespeare se modelgehoor hom in Wives teëkom is hy reeds aan hulle bekend gestel as die weerbarstige vyftiende-eeuse ridder van die *Henrias.* In sy pogings om (in Shakespeare se tyd) kontemporêre, middeljarige, middelklashuisvroue met sy pierewaaierige vertoon uit te buit, hou hy nie rekening met die vroue se intellek, wêreldwysheid, vernuf en vindingrykheid nie. Mevrou Page en mevrou Ford is die enigste twee protagoniste in die Shakespeare-kanon wat vroue in Shakespeare se kontemporêre kultuur verteenwoordig. In hierdie skaarse voorbeeld van Shakespeare se voorstelling van sy plaaslike (middelklas-) tydgenote, word die leser/gehoorlid met 'n dramaturg gekonfronteer wat die intellektuele en morele gelykwaardigheid van tydgenootlike vroue vier en vereer.

Natuurlik poog ek nie met die laasgenoemde stelling om alle uitbeeldings van vroue, mans, genderkonstruksies en gendergebaseerde magsverhoudings in Shakespeare se oeuvre (asook in *Wives*) voor te hou as bestand teen enige feministiese perspektief nie. Feminisme kan buitendien, in die woorde van Mary Eagleton (1991: 2), beskryf word as, "a broad church with a number of co-operating and competing approaches". Ek stel eerder voor dat Mosenthal se verwerking van *Wives* nie antipatriargale neigings in die Shakespeariaanse bronteks verflou nie, maar eerder die betrokke identifiseerbare protofeministiese temas probeer uitbrei en beklemtoon.

6. Feministiese impulse in *The merry wives of Windsor*

'n Bespreking van die feministiese implikasies van Mosenthal se *Wives*-verwerking kan 'n volledige essay op sigself beslaan. Dit sluit in: die wyse waarop Mosenthal meer verhoogtyd aan die titelkarakters toestaan, hulle perspektiewe bevoordeel, sy herkarakterisering van mevrou Ford (as mevrou Fluth) en sy

herdefiniëring van vrolikheid ('merriness') soos dit in *Wives* voorkom. Ter wille van woordgetalbeperkings bepaal ek my by die laasgenoemde ingreep.

Wives se bekendste reël (waaruit dié blyspel ook waarskynlik sy titel ontleen) is mevrou Page se stelling, "Wives may be merry, and yet honest too" (Shakespeare, 2004: 4.2.48). Mevrou Page sê dit terwyl sy en mevrou Ford hulle verlustig in die poets wat hulle terselfdertyd op Falstaff en hulle mans bak: mevrou Ford lok Falstaff uit, mevrou Page verseker dat meneer Ford van Falstaff se afspraak met sy vrou te hore kom en dan vermom die vroue Falstaff as 'n waarsegster van Brainford ('n buurdorp), 'n vrou wat meneer Ford toegang tot sy huis verbied het. Mevrou Page sinspeel natuurlik daarop dat Falstaff en meneer Ford verwaand is om haar en mevrou Ford se vrolikheid ('merriness') met seksuele losbandigheid te verwar. Die plesier wat hulle uit hierdie en ander poetse put, verklaar haar bewering. Die eerlikheid ter sprake is dus sinoniem met getrouheid aan hulle gades.

Mosenthal verwerk hierdie stelling soos volg: "Gewiss, ein Weib kann schlau und fein/Und doch dabei stets ehrlich sein!" (Mosenthal, 2021) en Ferreira vertaal dit min of meer getrou: "Al is 'n vrou ook slu verby,/kan sy nog altyd eerlik bly" (1982: 21). Die 'merriness'/'lustigheid'/'vrolikheid' van die titel word dus nie hier beklemtoon nie. Mosenthal omskep hierdie aanhaling in 'n retories-verwikkelder bewering, naamlik dat geslepenheid en eerlikheid nie onversoenbare begrippe is nie. Eerlikheid dui hier ook waarskynlik op getrouheid, maar sluheid verwys na die ontroue listigheid wat deur meneer Ford/Fluth as kenmerkend van die vroulike geslag daargestel word (Shakespeare, 2004: 2.2.277-84; Mosenthal, 2021).[8]

Mosenthal se verwerking van *Wives* se motto-aanhaling stem in meer as een opsig ooreen met my uitleg van die retoriese effekte van Ferreira se vertaling van *Weiber* aangaande genderbepalings in Mosenthal se teks. Mosenthal se modelgehoorlid sal waarskynlik die Shakespeariaanse bronteks ken en mevrou Page se stelling herroep terwyl mevrou Fluth en mevrou Reich (Mevrou Page se eweknie in *Weiber* en *Vroue*) hierdie stelling in 'n duo saam deklameer.

In die eerste plek bewerk die palimpsistiese vervanging van "merry" met "schlau und fein" myns insiens die volgende uitkoms: Dit suggereer dat die titelkarakters se 'vrolikheid' in die vrugte van hulle slinksheid en dus ook hulle intellek gesetel is. Ferreira se vertaling beklemtoon dan ook die vroue se intellektuele selfwaarde. Tweedens kan die vroue se bevestiging van hulle sogenaamd kenmerkende sluheid (as vroue) getuig van 'n moedswillige inspeling op die seksistiese vooroordele wat deur meneer Fluth op hulle afgestempel word. Meneer Fluth in *Vroue* vestig immers meer uitdruklike aandag op mevrou Fluth se status as vrou as in die Duitse bronteks. Ferreira intensiveer dus meneer Fluth se seksisme. Sy pas dan ook mevrou Fluth se dialoog subtiel aan om haar (mevrou Fluth) se reaksie op haar man se irrasionele vrouehaat af te rond. Sodoende bied Ferreira se

vertaling van *Weiber* 'n geskakeerde analise van die sielkundige uitwerking van 'n patriargale bestel op 'n heteroseksuele huwelik waarin die man vatbaar is vir die seksistiese ondertone van die stelsel wat op 'n hiërargiese gendertweespalt berus.

7. Mevrou Fluth se intellektuele selfbeeld in *Vroue*

Ferreira se beklemtoning van die titelkarakters se instelling op hulle intellektuele gelykwaardigheid aan mans skemer reeds in *Vroue* se eerste toneel deur. In *Weiber* onderstreep mevrou Fluth en mevrou Reich hulle vrees vir die gevare wat Falstaff se toenadering vir hulle morele reputasies inhou: "Welch ein Frevel! Zweien Frauen/Stellt der alte Sünder nach!/Mich ergreift Entsetzen,/Grauen, überdenk ich mir die Schmach!" (Mosenthal, 2021). In *Vroue* word mevrou Fluth en mevrou Reich van hierdie vrees gestroop en spruit hulle verontwaardiging voort uit hulle gevolgtrekking dat Falstaff hulle intelligensie onderskat. Ferreira (1982: 4) vertaal die vroue se uitroep soos volg: "Hy verbeel hom, daai ou snoeshaan/ons is albei ewe dom!/Foei, ek voel my hart gaan stilstaan,/as hy naby kom!" Ferreira skakel dus Fluth en Reich se "grauen" en "entsetzen" vir "schmach" uit en verklaar dat die "Frevel" daarin gesetel is dat Falstaff hulle as "dom" ag.

Ferreira voer hierdie klemverskuiwing van morele reputasieskending na 'n ingesteldheid op intellektuele respek deur in haar vertaling van die toneel ná meneer Fluth uiteindelik tot sy sinne kom en sy wanopvattings aangaande mevrou Fluth se promiskuïteit besef en erken. Nadat meneer en mevrou Fluth vrede maak, verklaar meneer Reich: "Seht, zu dieser Aufklärung und Versöhnung habe ich Euch eigentlich bei mir versammelt!" (Mosenthal, 2021). Daarby kondig hy sy inisiatief aan om Falstaff finaal te straf. Ferreira brei hierdie spreekbeurt uit met meneer Reich wat die vroue vir hulle intelligensie toejuig en dit wil inspan in sy genoemde onderneming: "Nou ja, dis baie gaaf. En julle is twee slim vroutjies" (1982: 53). Die vroue het hulle mans uitoorlê, maar hulle het ook hulself bewys as waardige bondgenote in 'n stryd teen die verwaande Falstaff. In *Vroue* het die titelkarakters dus nie slegs daarin geslaag om Falstaff af te weer, hulle morele eer te herstel en meneer Fluth se jaloesie te besweer nie; hulle palm ook hulle mans se intellektuele agting in.

8. Meneer Fluth se beheptheid met genderstatus in *Vroue*

Dit is redeneerbaar dat Ferreira meneer Fluth se seksisme in vertaling aandraai ten einde mevrou Fluth se vasberadenheid om hom saam met Falstaff te straf toe te lig (Shakespeare, 2004: 3.3.173-175; Mosenthal, 2021; 1982: 11, 64).[9] Met die klimaks van meneer Fluth se jaloesie teenoor sy vrou, beklemtoon hy herhaaldelik,

in Ferreira se vertaling, sy en mevrou Fluth se genderstatusse. Wanneer mevrou Fluth hom toegang tot die huis weier omdat hy dit vir tekens van Falstaff se teenwoordigheid wil deursoek, reageer hy in die bronteks soos volg, "Das sagst du mir ins gesicht?" (Mosenthal, 2021). Ferreira vertaal dit as "Dít staan sê jy vir jou *man*?!!" (1982: 45, my kursief). Ferreira voeg boonop twee uitroeptekens by om sy verontwaardiging te beklemtoon. Sy vertaal vervolgens sy aandrang om die huis binne te gaan, "Lasse mich! Oder ich ... ich .../sich losreissend/ich morde dich!" (Mosenthal, 2021) as "Los my voor ek jou doodmaak, *vrou*" (1982: 46, my kursief). Ferreira herhaal hierdie patroon in haar vertaling van meneer Fluth se dialoog só dat "vrou" mettertyd bykans as 'n skelnaam begin aandoen: "Warte nur, lache nur! Flasche, warte nur! Schlange, lache nur!" (Mosenthal, 2021) word vertaal as "Wag maar *vrou*, lag maar *vrou*! O wee, wag maar *vrou*! Ja-nee, lag" (1982: 46, my kursief).

In *Vroue* laat mevrou Fluth vervolgens meneer Fluth se beheptheid met haar status as vrou (en as *sy* vrou) teen hom tel. Hoe meer hy haar gender-identiteit beklemtoon, hoe meer laat geld sy dit tot sy nadeel. Wanneer hy agterdogtig na die wasgoedmandjie (waarin Falstaff wegkruip) vra, antwoord mevrou Fluth in *Weiber* uitdagend, "Was gehn dich meine Körbe an?" (Mosenthal, 2021), maar Ferreira vertaal hierdie vraag as 'n selfgeldende stelling: "Wasgoed is 'n *vrou* se werk" (1982: 19, my kursief). Later, wanneer meneer Fluth die huis wil binnedring, gaan mevrou Fluth hom teë: "Ich bin die Frau, ich leid es nicht" (Mosenthal, 2021). Ferreira versterk mevrou Fluth se ferm aandrag op haar sosiale rol as huishoudster: "Wel ek's die *vrou*, my woord is wet" (1982: 48, my kursief). Hierdie verweer is des te treffender nadat meneer Fluth haar so herhaaldelik as "vrou" aangespreek het. As hy van haar verwag om haar spreekwoordelike plek te ken, moet hy ook die gesag wat sy oor daardie gebied (die huishoudelike sfeer) uitoefen respekteer. Dit raak ironies genoeg dan 'n imperatief wat die ontmanliking versterk wat hy reeds deur sy oortuiging van haar ontrouheid ervaar. Idiomaties gesproke slaag Ferreira se mevrou Fluth hier daarin om haar man op sy eie voorwaardes te uitoorlê.

9. Mevrou Fluth as vreesloser in *Vroue*

Met haar verskerping van meneer Fluth se seksisme neem Ferreira dit skynbaar in ag dat mevrou Fluth ook in vertaling sielkundig herskep sal moet word om ewewig aan haar man se gedrag te bied – veral ten einde die vrolikheid wat die titel aan haar en mevrou Reich toeskryf te laat geld. Ten einde die donker tematiese premis van hierdie blyspel in te span as stof tot komedie, skep Ferreira, deur vertaling, 'n hardvogtiger vrou om 'n man se ongegronde vooroordele komieklikerwys te

oorwin. Ferreira omskep *Weiber* se mevrou Fluth na 'n karakter met 'n sterker sin van eiewaarde en met 'n vreesloosheid vir haar manlike opponente – hetsy haar man of Falstaff.

Ferreira se omvorming van mevrou Fluth na 'n aggressiewer en selfversekerder karakter as haar voorganger in *Weiber* word vroeg in *Vroue* reeds duidelik in haar (Ferreira se) vertaling van mevrou Fluth se deklamering: "Aber unsere Weiberehre/Soll sich rächen, guter Freund!" (Mosenthal, 2010) as "Ons gekrenkte vroue-eer en vrouetrots die skree om wraak!" (1982: 4). In die mond van Ferreira se mevrou Fluth word "Weiberehre" uitgebrei na "vroue-eer" *en* "vrouetrots", en die vertaling van "sich rächen" (om wraak te neem) na "skree om wraak" maak die aggressie waarmee hierdie verdediging geskied uitdrukliker. Dit word onder meer weerspieël in die vertaling van die skelwoorde waarmee mevrou Fluth Falstaff toesnou: "Grobian" word "ydeltuit", "schlauch" word "gek" (1982: 2) en "sünder" word "snoeshaan" (1982: 4). Sodoende word Falstaff se gevaarlikheid en onsedelikheid minder krediet gegee as mevrou Fluth se gevolgtrekking dat hy sy eie charisma oorskat en haar en mevrou Reich se wêreldwysheid en intellek onderskat.

In *Vroue* openbaar mevrou Fluth hierdie verkleinerende houding ook teenoor haar man. Wanneer meneer Fluth haar die tweede maal van owerspel beskuldig, verwys *Vroue* se mevrou Fluth, na hom as 'n "stoute man" (1982: 59), teenoor "Schlimmer mann" (Mosenthal, 2021), en verkinderlik sy sodoende sy jaloesie. In *Weiber* reageer mevrou Fluth, briesend, op hierdie herhalende aantygings, "Hör doch auf, um Gottes willen,/Toller, eifersücht'ger Mann!" (Mosenthal, 2021), maar in Ferreira se vertalershand is sy (Mevrou Fluth) bedaard-sarkasties, "Hou ek aldag onderonsies?/Foei tog, jou jaloerse vent" (1982: 45). Nie net word die dringende bevel in die Duits omskep in 'n sardoniese vraag gevolg deur 'n neerhalende aanmerking nie; mevrou Fluth se beskrywing van meneer Fluth as 'n imposante figuur, ("Toller, eifersücht'ger Mann") word verflou na 'n belediging van hom as 'n bejammerenswaardige pateet. Mevrou Fluth, soos Ferreira haar voorstel, is nog minder met haar man se geweld en dreigemente beïndruk as haar voorganger in *Weiber.*

10. Waansin en wildheid in *Vroue*, *Wives* en *The shrew*

Keer op keer neem mevrou Fluth se aantygings van Falstaff en haar man die volgende vorm in *Vroue* aan: Die klem op beskrywings van hulle morele en fisieke gevaarlikheid in *Weiber* word in *Vroue* verskuif na sielkundige kritiek. In *Vroue* dui Fluth se beledigings van Falstaff ("ydeltuit" en "snoeshaan") op haar beskouing van hom as lydender aan hoogmoedswaan, en daarom "gek" (Ferreira, 1982: 2).

In daardie trant vertaal Ferreira (1982: 45) mevrou Fluth se toesnouing van haar man as monsteragtig (sy noem hom 'n "Ungeheuer") as "verbete" en "besete". Sy beskryf hom, met ander woorde, as waansinnig en dit herinner aan 'n soortgelyke uitbeelding van meneer Fluth as meneer Ford in *Wives*. In Bedryf 4, Toneel 2, haas mevrou Page haar na mevrou Ford met die volgende waarskuwing:

> "Why, woman, your husband is in his old lunes again. He so takes on yonder with my husband; so rails against all married mankind; so curses all Eve's daughters, of what complexion soever; and so buffets himself on the forehead, crying 'Peer out, peer out!' that any *madness* I ever yet beheld seemed but *tameness*, civility, and patience, to this his distemper he is in now." (Shakespeare, 2004: 94.2.20, my kursief)

Mevrou Page oordryf nie met haar getuienis nie. By die aanhoor van Falstaff se tweede afspraak met mevrou Ford proklameer hy: "Though what I am I cannot avoid. Yet to be what I would not, shall not make me *tame*; if I have horns to make one *mad*, let the proverb go with me; I'll be horn-*mad*" (Shakespeare, 2004: 3.5.35-6, my kursief). In beide hierdie aanhalings word meneer Fluth se vermeende waansin met sy ontembaarheid in verband gebring. In besprekings van Shakespeare se komedies oor gender, herinner die tema van ontembaarheid oombliklik aan *The shrew* en Ferreira roep ook hierdie teks deur middel van bepaalde vertaalbesluite in *Vroue* op.

11. Makmaak- en tugmetafore in *Vroue* en *The shrew*

Die duidelikste evokasie van *The shrew* in *Vroue* geskied in Ferreira se vertaling van mevrou Fluth se postulering, "Weiber setzen sich zur Wehre,/List und Rache sei vereint!" in die vertaling daarvan as "Vroue kan hulle ook verweer/en leer om sondaars *mak te maak*" (1982: 4, my kursief). Boonop word die laaste sinsnede refreinmatig weer en weer herhaal en sodoende word hierdie uitspraak (wat noemenswaardig afwyk van die aanhaling in die bronteks) deur Ferreira as *Vroue* se hooftema daargestel.

Die enigste spraakhandeling in *Vroue* waar daar, soos in *The shrew*, deur mans na die makmaak van 'n vrou verwys word, geskied by monde van meneer Fluth. Vermom as 'n ene meneer Bach koop hy Falstaff om om mevrou Fluth namens hom te verlei: "My goeie heer, kyk, hierdie vrou'tjie jak my altyd af; nou smeek ek u om haar gou mak te maak" (1983: 32). Die Duitse ekwivalent vir hierdie spreekbeurt is egter, weer eens, ontdaan van makmaakmetafore: "Mein teurer Sir, weil dieses Weibchen mich durchaus versschmät, so bitt ich Euch, probiert bei ihr das Glück" (Mosenthal, 2021). Die herhaaldelike inwewing van hierdie

makmaakmetafoor wek by my die vermoede dat Ferreira haar vertaling van *Weiber* doelbewus in gesprek wil sit met *The shrew* wat sy direk na *Vroue* vertaal.

Ferreira versterk met haar *Weiber*-vertaling die intertekstuele bande daarvan met *The shrew* ook met die inbring van beeldspraak verwant aan opvoedkundige tug. In *The shrew* verwys Tranio na Petruchio se huis as "the taming school", 'n plek waar Petruchio die "master" is wat "tricks eleven and twenty long" leer "to tame a shrew and charm her chattering tongue" (Shakespeare, 2004: 4.2.5-8). Katherina word dus voorgestel as 'n wederstrewige skooldogter in verhouding met Petruchio, haar man en metaforiese skoolmeester. In *The shrew* word makmaak, met ander woorde as 'n pedantiese projek gedramatiseer wat met streng en pynlike dissiplinering gepaard gaan.

In hierdie trant vertaal Ferreira mevrou Fluth se strydverklaring teen Falstaff, "Alter nimm dich jetzt zusammen, wir ersinnen feinen Scherz, ja, wir kühlen deine Flammen, wir kurieren dir das Herz!" (Mosenthal, 2021) as "Pas nou op, hoor, want vandag nog gaan ons jou 'n les laat leer!" (1982: 5) en sy herhaal dit later uitbreidend as "Wel, jy gaan *leer* om my te vrees! O, ja!" (1982: 11, my kursief), 'n vrye vertaling van "De Frevel sollt ich nie verzeign, nein, nie" (Mosenthal, 2021). Die eersgenoemde aanhaling uit die Duitse bronteks is saghandiger: Daar word van genesing eerder as van dissiplinering gepraat, en boonop word die laasgenoemde deur speelse metodes bewerkstellig. In *Vroue* verskuif die klem na aggressiewe dissiplinering. Die tugtema word herhaal in die reeds genoemde voorbeeld van "schlimmer Mann" (Mosenthal, 2021) wat vertaal word as "stoute man" (1982: 59) (wat dus gestraf moet word), asook in die omskakeling van "Solche Kniffe, Solche Pfiffe/Sollst du nimmer wieder wagen!" (Mosenthal, 2021) na "Mans wat laf word,/moet gestraf word" (1982: 64).

Ferreira demonstreer die pynlike tug waardeur hierdie pedantiese lesse geleer gaan word met die volgende vertaalbesluite: Mevrou Fluth se aandrang, "Das ist ein volk, so slecht sind sie,/dass mann sie gar genug quälen kann" (Mosenthal, 2021) word in Ferreira se vertalershand "Mans is so sleg, so sleg is hul/dat mens hul nooit genoeg kan *straf* nie, sien!" (1982: 11, my kursief).[10] Hierdie formulering word ge-eggo in Ferreira se omskakeling van "Solche Kniffe, Solche Pfiffe/Sollst du nimmer wieder wagen!" (Mosenthal, 2021) na "Mans wat laf word,/moet *gestraf* word" (1982: 64, my kursief). Ferreira smokkel ook die beeld van die tugroede in met haar vertaling van "Wie der Eifersucht den Mann, doch so ganz verwirren kann" (Mosenthal, 2021) as "Jaloesie sny net 'n lat vir 'n man se eie blad" (1982: 46).

Met hierdie invoeging van makmaak- en tugmetafore in *Vroue* om die vernedering van 'n karakter van 'n bepaalde geslag aan die hand van 'n karakter van die teenoorgestelde geslag te illustreer, belig Ferreira die verwantskap tussen

Wives en *The shrew* waarop talle Shakespeare-navorsers al gewys het (Dash, 2015: 228; McCall, 2015: 147; Rackin en Gajowski, 2015: 14): Dit is die enigste twee toneelstukke in sy kanon waar die titels na vroue verwys; die enigste twee toneelstukke wat gender (veral vroulikheidkonstruksies) as hooftemas daarstel; die enigste twee toneelstukke wat min of meer in die dramaturg se plaaslike hede afspeel (en dus leidrade tot Elizabethaanse middelklas-genderuitdrukkings bied) en dít boonop in 'n komedie wat, volgens Rackin (2005: 51), die genre is waarin gender en vroulikheid, in Shakespeare se konteks, die gereeldste ondersoek is.

12. *Vroue* se Fluth en *'n Feeks* se Katherina

Benewens Ferreira se vermoedelik doelbewuste verbandlegging van *Wives* met *The shrew* deur haar brosjering van *The shrew* se metaforika op haar vertaling van *Weiber* as *Vroue*, skemer daar in *Vroue* ook subtieler weerklanke tussen *Vroue* en *'n Feeks* deur wanneer die twee vertalings met mekaar vergelyk word. Dit geskied meestal in die ooreenkomste tussen die woordeskat van sekere karakters in *Vroue* met sekere karakters in *'n Feeks*. Die volgende brokkie agtergrondkennis in 'n koerantonderhoud met Ferreira aangaande haar vertaalprosedure verskaf leidrade vir 'n biokrities besinning hieroor.

Ferreira herroep die eerste dekades ná die verampteliking van Afrikaans tydens haar jeug en die impak wat dit later op haar as 'n Afrikaanse vertaler sou hê:

> 'Afrikaans was 'n splinternuwe taal. *Sy kom met die sekelmaan* was die opwindendste leesstof wat jy jou kon voorstel!' Nerina het elke onbekende Afrikaanse woord gretig neergeskryf. Dit was die begin van die boekies wat deur jare van vertaling van onskatbare waarde was en waarin sy vandag nog nuwe woorde skryf. As sy byvoorbeeld Shakespeare se Engels moet vertaal, soos *The taming of the shrew* waaruit sy *Die vasvat van 'n feeks* geskep het, lees sy eers al haar boekies om elke woord wat moontlik gebruik kan word in rooi te merk. Dan, nadat sy alles gelees het wat sy oor Shakespeare se tyd in die hande kon kry, wette, gewoontes, gedrag, wat ook al, gaan sy terug na die boekies om spesifieke woorde vir spesifieke karakters te soek. (Booyens, 2002: 4).

Met hierdie inligting in gedagte, word dit afleibaar dat in Ferreira se interpretasie van *Weiber* se mevrou Fluth en *The shrew* se Katherina, die twee karakters, uit haar (Ferreira se perspektief) sielkundig op mekaar trek. Ek bespreek slegs twee voorbeelde.

In Bedryf 2, Toneel 1 van *The shrew*, martel Katherina haar jonger suster Bianca om 'n bekentenis uit haar te ryg aangaande watter man onder al haar (Bianca se) vryers sy die sterkste as gade oorweeg. Teenoor Katherina se opstandige eerlikheid, veins Bianca inskiklikheid en verswyg sy haar ware gevoelens – gedrag

wat Katherina skynbaar verraderlik vind en wat sy beskou as bekragtigend van die patriargale stelsel waarvan sy (Katherina) haarself as 'n slagoffer ervaar. Daarom proklameer Katherina, met verwysing na Bianca: "Her silence flouts me, and I'll be revenged" (Shakespeare, 2014: 2.1.29). Ferreira vertaal dit as "Haar stilte *krenk* my en ek soek nou *wraak*" (1983: 33, my kursief). Hoewel dit nie 'n verbatim-herhaling is nie, stem dit noemenswaardig ooreen met *Vroue* se mevrou Fluth se reeds aangehaalde kreet: "Ons g*ekrenk*te vroue-eer en vrouetrots die skree om *wraak*!" (1982: 4, my kursief). Soos in *Vroue* word hierdie proklamasie betreklik vroeg in die (vertaalde) toneelstuk gemaak, sodat dit – soos in die geval van mevrou Fluth in *Vroue* – as die vroulike protagonis se superobjektief gelees kan word.

Die sentrale debat onder kenners van *The shrew* sentreer op die vraag aangaande die letterlikheid van die titel: Word die "shrew" in die titel, met ander woorde in der waarheid "getem", of moet die titel ontleed word as ironies in aard? Dit bly (natuurlik) 'n ope vraag. Die leksikale eggo's tussen Ferreira se mevrou Fluth en haar (Ferreira se) Katherina besleg nie noodwendig hierdie twispunt nie, maar dit suggereer minstens die volgende: Beide karakters (volgens Ferreira se vertaling-as-uitleg) triomfeer in hulle wraakvoornemens op karakters wat, uit hulle perspektief, die gevaarlikste kwaliteite van die patriargie beliggaam.

Die eerste voorbeeld hierbo dui op die krygshaftigheid en -kundigheid wat mevrou Fluth en Katherina deel. Hierdie teken van 'n gedeelde karaktereienskap wat in Ferreira se vertalings toegelig word, word in nog minstens een leksikale weerklank van *Vroue* in *'n Feeks* bevestig.

Sowel Ferreira se weergawes van mevrou Fluth en Katherina, bestempel (vroeg in beide toneelstukke) hulle manlike opponente as verwaand – 'n vertalersingreep wat nie 'n volmaakte weerspieëling van die bronteksweergawes van hierdie karakers se uitsprake is nie. Een voorbeeld hiervan kan aan die hand van die Ferreira se vertaling van Bedryf 2, Toneel 1 van *The shrew* bespreek word. Wanneer Katherina Petruchio ontmoet en hy begin vlerksleep, gee sy hom 'n oorveeg, 'n handeling wat as katalisator van die volgende spreekbeurte dien (Shakespeare, 2014: 2.1.216-21):

Petruchio:	I swear I'll cuff you if you strike again.
Kate:	So may you lose your arms.
	If you strike me, you are no gentleman,
	And if no gentleman, why then no arms.
Petruchio:	A herald, Kate? O put me in thy books.
Kate:	What is your crest, a coxcomb?

Ferreira (1983: 40) vertaal dit soos volg (my kursief):

Petruchio:	Ek sweer ek kwint jou as jy my weer slaan.
Kate:	En dan is jy jou wapen kwyt.
	As jy my slaan is jy geen eed'le man:
	G'n edelman beteken ook g'n wapen nie.
Petruchio:	Jy's wapenkundig! Skryf my in jou boek!.
Kate:	En wat's jou helmteken, heer? 'n *Snoeshaan*?

"Coxcomb" sou natuurlik juister met "narrekap" vertaal kon word as met "snoeshaan", maar Ferreira se keuse van hierdie woord – "snoeshaan" – bemoontlik minstens die spitsvondige woordspel van Petruchio se daaropvolgende spreekbeurt: "'n Haan wat snoesig is as Kate my hen sal wees" (1983: 40), 'n innoverende herhaling, indien nie letterlik nie, maar van die bronteks se spitsvondige, "A combless cock, so Kate will be my hen" (Shakespeare, 2014: 2.1222). In breë trekke insinueer Shakespeare se Katherina wel dat Petruchio windmaker is, maar nie in hierdie spreekbeurt nie. Interessant genoeg dui die narrekap natuurlik op die subteks dat hy, volgens Katherina, besig is om 'n gek van homself te maak – en Ferreira se Fluth beskryf juis Falstaff as 'n "gek" (1982: 2) om presies dieselfde redes.

Katherina se bewysvoering in hierdie aangehaalde dialooggreep herinner ook aan die retoriese taktieke wat *Vroue* se mevrou Fluth teen meneer Fluth inspan: Katherina, soos mevrou Fluth, maak aanspraak op die uitgelegde genderrolle (wat sy duidelik nie opreg ag nie) ten einde haar manlike antagonis wat daarop aanspraak maak, te kelder.

Uiteraard roep Katherina se beskrywing van Petruchio (wat soos Falstaff 'n bombastiese indringer in haar gemeenskap is) mevrou Fluth se benaming van Falstaff in *Vroue* op. Die verskille tussen Petruchio en (*Wives*, *Weiber* en *Vroue* se) Falstaff kan nie oorbeklemtoon word nie, maar in beide gevalle (*Vroue* en *'n Feeks*) gee die woordkeuse van die belediging meer omtrent die vloeker as die vervloekte weer: Dit is redeneerbaar dat, volgens Ferreira se uitleg van *Weiber* en *A shrew*, mevrou Fluth en Katherina sensitief is vir mans wat hulself oorskat omdat die patriargie só 'n meerderwaardige beeld by hulle inburger – minstens volgens mevrou Fluth en Katherina se ervarings.

Selfs in die onwaarskynlike geval waar gehoorlede wat die KRUIK-produksie van *Vroue* gesien het en ook die TRUK-produksie sou bywoon, word hier nie aangeneem dat hierdie leksikale weerklanke tussen mevrou Fluth en Katherina se dialoog bemerk sou word nie. Daar word nie eens beweer dat Ferreira só 'n verbandlegging doelmatig in die hand probeer werk het nie. Ferreira se toeligting van haar vertaalmetodologie hierbo maak dit egter moontlik om spekulatief af te lei dat sy 'n gedeeltelike identifisering van die twee karakters met mekaar op

’n minstens onderbewustelike vlak gemaak het, so veel as wat die twee karakters van mekaar verskil.

Mevrou Fluth en Katherina se maatskaplike verstekposisies en lotsbestemmings stem in talle opsigte nie ooreen nie. Om maar enkele gegewens op te noem: By die aanvang van die onderskeie tekste is mevrou Fluth getroud en Katherina ongetroud; mevrou Fluth het ’n vroulike bondgenoot, maar Katherina het geen vermelde vriendinne nie; mevrou Fluth is die inisieerder van rollespel en misleiding ten koste van haar haar man en van Falstaff, terwyl Katherina, teen die tyd dat sy uiteindelik met Petruchio in die huwelik bevestig is, deur hom in hierdie sosiale spel ingelyf word. Op ’n ooglopende vlak sou hierdie twee karakters mekaar ook binne die metaforika van Ferreira se vertalings soos volg kon kontrasteer: Mevrou Fluth is ’n temmer van mans, maar Katherina word deur ’n man getem – minstens op sigwaarde. Indien die weerklanke tussen die twee se dialoog egter daarop dui dat Ferreira hulle as sielkundige genante beskou het, word die verwantskappe tussen *Vroue* en *’n Feeks* wat Ferreira reeds deur haar inwewing van *’n Feeks* se makmaakmetafoor in *Vroue* bewerkstellig het, nóg merkbaarder.

Ten spyte van die genoemde verskille tussen mevrou Fluth en Katherina, stem hulle inderdaad in vele opsigte ooreen. Beide is intelligente vrouekarakters wat krities is teenoor die patriargale bestel waarin hulle hulself bevind. Beide het sterk persoonlikhede en spreek hulle vreesloos uit teen die stelsels en agente daarvan wat hulle op grond van hulle geslag wil muilband. Dit is hierdie karaktereienskappe wat Ferreira dan ook, op grond van bogaande besprekings, deur vertaling uitlig.

Ten slotte kan daar nog een ooreenkoms tussen Ferreira se vertaalaanslag in *Vroue* en *’n Feeks* vermeld word. My primêre argument in my bespreking van Ferreira se vertaling van *The shrew* is dat die beledigings deur manlike karakters teen Katherina en ander vrouekarakters “so geïntensiveer [word] ten einde simpatie vir Katherina by die modelgehoor te wek” (2021: 45). Indien Ferreira mevrou Fluth en Katherina, soos in die bespreking van die laasgenoemde aanhalings, só vertaal dat hulle respek inpalm, sluit dit ook aan by die vroeëre bespreking van die wyse waarop Ferreira meneer Fluth uitdrukliker seksisties maak. Ferreira bring die versoenbaarheid van hierdie twee vroulike protagoniste só na die oppervlak (wanneer hierdie twee tekste met mekaar vergelyk word) dat daar inderdaad ’n bindende diskursiewe vertalersteenwoordigheid afgelei kan word wat beskryfbaar is as ’n vertalerstem.

13. Slot

Nerina Ferreira se 1982-vertaling van Hermann von Mosenthal se operalibretto van *Die lustige weiber von Windsor* as *Die vrolike vroue van Windsor* dien as ’n bruikbare proefsteen van haar vertalerstem, indien dit intensief vergelyk word met die ander

Shakespeare-verwante teks wat sy direk daarna vertaal, naamlik William Shakespeare se *The taming of the shrew* as *Die vasvat van 'n feeks* (1983). Hierdie vergelyking toon aan dat sy haar vertaling van 'n Shakespeare-verwerking kaats teen 'n terugkeer na die Shakespeariaanse bronteks tesame met 'n verbandlegging daarvan met 'n susterteks. Haar herkarakterisering van die vroulike protagoniste en die manlike antagoniste skep by my ook die indruk dat sy moontlik die protofeministiese subteks van al die brontekste ter sprake bevorder het, hoe weerstandig sy ook al was teen gestandaardiseerde en verpolitiseerde feminisme, soos sy dit verstaan het.

Ek sluit af met 'n aanhaling uit Shakespeare se *Anthony and Cleopatra*, die Shakespeare-tragedie wat sy belangrikste tragiese heldin bevat:

Cleopatra:	Now Iras, what think'st thou?
	Thou an Egyptian puppet shall be shown
	In Rome as well as I [...] and I shall see
	Some squeaking Cleopatra boy my greatness
	I' th' posture of a whore
	(Shakespeare, 1983: 5.2.212-7)

Uit hoofde van Shakespeariaanse genderstudies is heelwat kritiese ink al verspil met verwysing na hierdie passasie. Hoe dan anders? Dit raak so treffend aan kwessies van verteenwoordiging, vertolking, performance en die figuurlike buiksprekery van 'n vrou deur 'n man. Ek kan self nie help om in my mou te giggel by die gedagte aan die seunsakteur wat hierdie woorde in die Globe-teater moes voordra nie. Op 'n ernstiger noot – dit rym so digterlik met my eie gemoeidheid met die vertalerstem, veral binne die konteks van Afrikaanse feministiese vertaalstudies en -geskiedskrywing.

Ek voeg my stem by Andrew Piper (2006:120) s'n in sy uitlating oor die geskiedskrywing van vrouevertalers: "The more we uncover about women's writing and the important position that translation has played as both a practice and an idea within it, the more translation becomes a space to recover, not lose, women's voices".[11]

Universiteit Stellenbosch

Bronnelys

Anoniem. 1976. 'n Lewende toring van Babel. Bylae tot *Rapport*, 4 April:1-2.
Anoniem. 1982. Vertaler het al 13 tale gepak. *Die Burger*.

Baker, Mona. 2006. *Translation and conflict: A narrative account.* Londen en New York: Routledge.

Baines, Roger, Marinetti, Cristina en Perteghella, Manuela (reds.). 2011. *Staging and performing translation: Text and theatre practice.* Londen: Palgrave Macmillan.

Beauvoir, Simone de. 1956. *The second sex.* Parshley, H. M. (vertaler). Londen: Jonathan Cape.

Booyens, Hannelie. 2002. Formidabele Nerina se lewe lees soos 'n roman. *Die Burger*, 10 Augustus: 2.

Butler, Judith. 1999. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity.* New York en Londen: Routledge.

Callaghan, Dympna (red.). 2016a. *A feminist companion to Shakespeare.* 2de uitgawe. Sussex: John Wiley & Sons, Ltd.

Callaghan, Dympna. 2016b. Preface to the second edition. In Callaghan, Dympna (red.). *A feminist companion to Shakespeare.* 2de uitgawe. Sussex: John Wiley & Sons, Ltd.

Coelsch-Foisner, Sabine en Klein, Holger (reds.). 2004. *Drama translation and theatre practice.* Salzburg: Peter Lang.

Dash, Irene G. 2015. Theatrical afterlives. In Gajowski, Evelyn en Rackin, Phyllis (reds.). *The merry wives of Windsor: New critical essays.* Oxford: Routledge.

Dent, Edward J. 1979. *Selected essays.* Cambridge: Cambridge University Press.

De Vos, Pieter. 2020. Nerina: 'n Teateraanbieding vir die Foxwoodfees.

Eagleton, Mary. 1991. *Feminist literary criticism.* Londen en New York: Longman.

Edo, Miquel. 2017. The intrusive "I" in translations of Italian librettos. *Comparative Literature Studies* 54(3) (2017): 641-66.

ESAT (Encyclopaedia of South African theatre, film, media and performance). s.a. Dramas waarna verwys word. https://esat.sun.ac.za/index.php/Main_Page. (Datum van gebruik: 26 Julie 2020).

Gajowski, Evelyn en Rackin, Phyllis (reds.). 2015. *The merry wives of Windsor: New critical essays.* Oxford: Routledge.

Hale, Terry and Upton, Carole-Anne. 2000. Introduction. In Upton, Carole-Anne (red.). *Moving target: Theatre translation and cultural relocation.* Londen en New York.

Hermans, Theo. 1996. The translator's voice in translated narrative. *Target: International Journal of Translation Studies* 8(1): 23-48.

Keuris, Marisa. 2020. Die veranderende wêreld van Afrikaanse dramavertalings en verwerkings: Enkele opmerkings/The changing world of Afrikaans drama translations and adaptations: A few remarks. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 60(1): 3-15.

Jacobs, Arthur. 1961. On translating opera. *The Musical Times* 102(1415): 23-25.

Jiang, Chengzhi. 2012. Rethinking the translator's voice. *Neohelicon* 39: 365-381.

Johnston, David. 2004. Securing the performability of the play in translation. In Coelsch-Foisner, Sabine en Klein, Holger (reds.). *Drama translation and theatre practice.* Salzburg: Peter Lang.

Kraft, Helga en McCarthy, Maggie (reds.). 2006. *Women in German Yearbook 22.* Lincoln: University of Nebraska.

Kuhiwczak, Piotr en Littau, Karin (reds.). 2007. *A companion to Translation Studies.* Clevedon: Multilingual Matters.

McCall, Jessica. 2015. Hysterical Shakespeare: Celebrations of merry sexuality. In Gajowski, Evelyn en Rackin, Phyllis (reds.). *The merry wives of Windsor: New critical essays.* Oxford: Routledge.

McIntyre, Dan. 2006. *Point of view in plays: A cognitive stylistic approach to viewpoint in drama and other text-types.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Mosenthal, Hermann von. 1982. *Die vrolike vroue van Windsor*. Ferreira, Nerina (vertaler). Afrikaanse Kontemporêre Drama-argief. https://akda.co.za/die-vrolike-vroue-van-windsor-die-lustige-weiber-von-windsor-deur-otto-nicolai-uit-frans-vertaal-deur-nerina-ferreira/. (Datum van gebruik: 24 Augustus 2021).

Mosenthal, Hermann von. 2021. *Libretto: Die lustige weiber von Windsor.* Opera Guide. https://opera-guide.ch/en/operas/die+lustigen+weiber+von+windsor/libretto/de/. (Datum van gebruik: 24 Augustus 2021).

Munday, Jeremy. 2008. *Style and ideology in translation: Latin American writing in English.* New York: Routledge.

Nigro, Kirsten. 2000. Getting the word out: Issues in the translation of Latin American theatre for US Audiences. In Carole-Anne Upton (red.). *Moving target: Theatre translation and cultural relocation.* Londen en New York.

Piper, Andrew. 2006. The making of transnational textual communities: German women translators, 1800–1850. In Kraft, Helga en McCarthy, Maggie (reds.). *Women in German Yearbook 22.* Lincoln: University of Nebraska.

Rackin, Phylis. 2005. *Shakespeare and women.* Oxford: Oxford University Press.

Rackin, Phyllis en Gajowski, Evelyn. 2015. Introduction: A historical survey. In Gajowski, Evelyn en Rackin, Phyllis (reds.). *The merry wives of Windsor: New critical essays.* Oxford: Routledge.

Rich, Adrienne. 1971. When we dead awaken: Writing as re-vision. *College English* 34(1):18-30.

Shakespeare, William. 1983. *Antony and Cleopatra.* Londen: Peguin.

Shakespeare, William. 1983. *Die vasvat van 'n feeks.* Ferreira, Nerina (vertaler).

Afrikaanse Kontemporêre Drama-argief. https://akda.co.za/die-vasvat-van-n-feeks-the-taming-of-the-shrew-deur-william-shakespeare-uit-die-oorspronklike-engels-vertaal-deur-nerina-ferreira/. (Datum van gebruik: 24 Augustus 2021).

Shakespeare, William. 2004. *The merry wives of Windsor.* New York: Simon & Schuster.

Shakespeare, William. 2014. *The taming of the shrew.* Cambridge: Cambridge University Press.

Snell-Hornby, Mary. 2007. Theatre and opera translation. In Kuhiwczak, Piotr en Littau, Karin. (reds.). *A companion to Translation Studies.* Clevedon: Multilingual Matters.

Stander, Danie. 2020a. Onderhoud met Pieter de Vos. 3 Mei.

Stander, Danie. 2020b. Onderhoud met Anton Ferreira. 1 Oktober.

Stander, Danie. 2021a. "'Wat 'n mens nie is nie, kan 'n mens altyd word': 'n Spel met ouderdom en gender in Nerina Ferreira se vertaling van Astrid Lindgren se Pippie Langkous-reeks. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 27(1): 74-98.

Stander, Danie. 2021b."Darling, ek is onrondneukbaar": Intertalige en inter-semiotiese vertaling in TRUK se 1983-produksie van Nerina Ferreira se Afrikaanse vertaling van William Shakespeare se *The taming of the shrew* as *Die vasvat van 'n feeks. LitNet Akademies* 18(3): 24-58.

Stander, Danie. 2021c. Onderhoud met Pieter Fourie. 16 Junie.

Stander, Danie. 2021d. Onderhoud met Kobus Geldenhuys. 22 Junie.

Qun-xing, Zhang. 2016. Translator's voice in translated texts. *Journal of literature and art studies* 6(2): 178-185.

Upton, Carole-Anne (red.). 2000. *Moving target: Theatre translation and cultural relocation.* Londen en New York: Routledge.

Venuti, Lawrence. 1995. *The translator's invisibility: A history of translation.* Londen en New York: Routledge.

Zuber, Ortrun (red.). 1980. *The languages of theatre: Problems in the translation and transposition of drama.* Oxford, New York, Toronto, Sydney, Parys, Frankfurt: Pergamon Press.

Zuber, Ortrun. 1980. Introduction. In Zuber, Ortrun (red.). *The languages of theatre: Problems in the translation and transposition of drama.* Oxford, New York, Toronto, Sydney, Parys, Frankfurt: Pergamon Press.

Note

1. Die titel word voorts afgekort as *Weiber.*
2. Die titel word voorts afgekort as *Vroue.*
3. Die titel word voorts afgekort as *Wives.*
4. Die titel word voorts afgekort as *The shrew.*
5. Die titel word voorts afgekort as *'n Feeks.*
6. Dit is nie binne die bestek van hierdie artikel om aandag aan al die definisies te skenk nie.
7. Hierdie klem op die noodsaaklikheid van vertaalde dialoog se uitspreekbaarheid is dalk minder toepaslik op die potensiële vertaling van kasdramas ('closet plays') – toneelstukke wat nooit vir opvoering bestem is nie. Soos vermeld, bepaal ek my egter by 'vertaling vir die verhoog'.
8. In *Wives* verklaar Ford: "Page is an ass, a secure ass; he will trust his wife, he will not be jealous: I will rather trust a Fleming with my butter, Parson Hugh the Welshman with my cheese, an Irishman with my aqua-vitae bottle, or a thief to walk my ambling gelding, than my wife with herself ... Then she plots, then she ruminates, then she devises: and what they think in their hearts they may effect, they will break their hearts but they will effect" (2.2.277-84). In *Weiber* kritiseer meneer Fluth meneer Reich vir die vertroue wat hy in mevrou Reich het en die onafhanklikheid wat hy haar gun: "Und Ihr werdet Eurem Weibe so lange alles durch die Finger sehen, bis Ihr den allerschönsten Hauptschrauck herumtragen werdet! – O die Weiber, die Weiber!" (Mosenthal, 2021).
9. In *Wives* beken mevrou Ford aan mevrou Page, nadat hulle saam besluit het om Falstaff met poetse te verneder, eerder as om die minnebriewe wat hy aan hulle gestuur het aan hul mans te rapporteer: "I know not which pleases me better, that my husband is deceived, or Sir John" (Shakespeare, 2004: 3.3.173-5). Mevrou Ford beskou dit dus as 'n geleentheid om gelykertyd Falstaff vir sy beledigende voorbarigheid en haar man vir sy ongegronde jaloesie te straf. In *Weiber* word hierdie deklamering soos volg in Mevrou Fluth se dialoog verwerk: "Dast ist ein volk, so slecht sind sie, / dass mann sie gar genug nicht quälen kann" (Mosenthal, 2021) wat Ferreira vertaal as "Mans is so sleg, so sleg is hul / dat mens hul nooit genoeg kan straf nie, sien!" (1982: 11). Die feit dat mevrou Fluth se konkelinge op so wel haar man as op Falstaff gerig is, is minder uitdruklik in hierdie aanhalings uit *Weiber* en *Vroue*, maar met die meervoudigheid van beoogde slagoffers wat deur "volk" en "mans" gesuggereer word, word hierdie twee karakters saamgekamp in haar uitsprake.
10. Dit is opmerkenswaardig dat Ferreira hier die woord "mens" eerder as "vroue" in mevrou Fluth se mond lê. Deur in een sin "mans" en "mens" as opponerende subjekposisies daar te stel, met "mens" aan die bevoorregde pool, degradeer mevrou Fluth mans na die posisie van, in Simone de Beauvoir (1956) se bewoording, 'die sekondêre geslag' ("le deuxienne sexe"), die geslag wat meer dikwels *benoem* moet word teenoor manlikheid wat merendeels as die neutrale, rasionele perspektiefbemiddelaar instaan. Judith Butler wys daarop dat hierdie 'n punt is wat Beauvoir so wel as Monique Wittig voorhou (1999: 15). Ferreira se mevrou Fluth keer die konvensies

waardeur sy (mevrou Fluth) in haar moedertaal (soos in talle ander tale) op 'n grammatikale vlak reeds sosiosiaal ontmagtig word, dus in haar eie diksie op sy kop (teenoor die skrywer van hierdie sin, met my gebruik van "sy"). Sy werk die fenomeen tee wat Judith Butler soos volg beskryf: "[G]ender itself is naturalized through grammatical norms" (1999: xix) en mevrou Fluth bied sodoende weerstand teen wat Butler (1999: 12) as 'n "common linguistic restriction on thought" noem.

Hierdie sensitiwiteit tot die be- of ontmagtigende potensiaal van die gebruik van naamwoorde en voornaamwoorde word in nog twee van Ferreira se vertaalbesluite in *Vroue* weerspieël:

Die twee vroue spreek mekaar as "man" aan – byvoorbeeld, "Wat is dit, man?" (1982: 15) – en "mens" – byvoorbeeld, "Ag mens, ek voel nou skoon gedaan!" – spraakgewoontes wat betreklik alledaags was onder vroue van Ferreira se tydgenootlike teikengehoor, so wel as in kontemporêre Afrikaanse taalgemeenskappe. Tog, is dit ewe gebruiklik vir vroue in beide genoemde taalgemeenskappe om mekaar op geslagtelike voornaamwoorde soos "vrou", "meisie" en "suster" aan te spreek en, in daardie trant, spreek *Weiber* se titelkarkaters mekaar regdeur die teks meestal as "Frau" aan. Dit bemoontlik die afleiding dat Ferreira, gegewe die titel van die (bron- en doelteks), hierdie vertaalbesluit nie lukraakgewys gemaak het nie. Ek poneer dat Ferreira, met hierdie vertaalstrategie, *Weiber* se protagoniste herskep tot vrouekarakters wat hulself taalkundig laat geld deur die verbale magstekens (in hierdie geval uitgedruk as "mens" en "man") van hul moedertaal, ideolekties, aan hulself vasspeld.

Laastens bedink Ferreira voorname vir mevrou Fluth en Reich: Babs (Fluth) en Bet (Reich) (1982: 15), 'n nominale en individualiserende erkenning wat die titelkarakters nie in *Weiber* geniet nie. Sodoende maak Ferreira, (bewustelik of nie, maar) in pas met die chronotoop van so wel *Wives* en *Weiber*, die hoofkarakters ook genante van twee Renaissance-koninginne: Barabara Dziwitt (1520/23-1551) van Pole en Elizabeth I (1533-1603) van Engeland. *Wives* word immers, aan die hand van apokriewe (maar gewilde en invloedryke) legendes verbind met Elizabeth I se voogdyskap van Shakespeare se teaergeselskap: Die legende lei dat sy Shakespeare opdrag gegee het om *Wives* te skryf te einde Falstaff, haar (volgens hierdie legende) gunstelingkarakter uit sy oeuvre (op daardie stadium) te huldig (Gajowski en Rackin, 2015: 9).

11. Die finansiële bydraes van die Ton en Anet Vosloo-leerstoel word met dank erken.