

**“Darling, ek is onrondneukbaar”:
Intertalige en intersemiotiese 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***

Danie Stander

Danie Stander, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

William Shakespeare se omstrede toneelstuk *The taming of the shrew* word sedert die draai van die 16de en 17de eeu deur talle kritici as inherent patriargaal-seksisties beskou. ’n Afrikaanse vertaling daarvan deur Nerina Ferreira, onder die titel *Die vasvat van ’n feeks*, is in 1983 deur die Transvaalse Raad vir die Uitvoerende Kunste (TRUK) op die planke gebring met regie deur William Egan. Deur die lens van feministiese vertaal-, gender-, teater- en performance-studies, trag hierdie artikel om iets omtrent Egan en Ferreira se ideologiese instellings aangaande gender te peil. Dit poog ook om afleidings te maak aangaande die sosio-kulturele kommentaar wat hulle moontlik wou lewer met hierdie vertaling van Shakespeare se komedie oor die rol van vroue in ’n mangesentreerde samelewing. Hierdie ondersoek word uitgebrei deur die opvattinge en praktyke in die ontstaansperiode van die brontekste in ag te neem en op te weeg teen die afleidings gemaak uit ’n bestudering van die vertaling. Binne die interseksie van teater- en vertaalstudies word die vertaalde toneeltekste as ’n groepsopgawe beskou en verwys die woord *vertaling* na ’n wyer omvang van omskakelings as dié van een taal na ’n ander. Op sodanige wyse word daar na Egan en Ferreira beide as vertalers verwys: Egan word benader as ’n intersemiotiese vertaler en Ferreira as ’n intertalige vertaler. Hierdie vertaler-gesentreerde ondersoek berus hoofsaaklik op ’n bestudering van die ongepubliseerde opvoertekste (wat onder meer verstellings, kommentaar, verhoogaanwysings en ’n uiteensetting van die rolverdeling bevat), en van enkele paratekstuele bronne (insluitende biografiese inligting oor Egan en Ferreira). *Die vasvat van ’n feeks* word gelees as ’n subtiele feministiese hersiening van *The taming of the shrew*. Met hierdie artikel word daar ook gepoog om aandag te skenk aan die dikwels ondererkende werk wat teaterregisseurs en veral (vroulike) teatervertalers doen om teennarratiewe te skep binne bepaalde hegemonieë. Die publikasie van

teatertekste en (meer nog) teatervertalings is immers minder winsgewend as dié van die meeste ander literêre genres. Daarby dien teater – teenoor film, om maar een voorbeeld te noem – ook as ’n voorbeeld van ’n tyd-ruimtelik-gebonde uitvoerende kunsvorm.

Trefwoorde: Afrikaanse Shakespeare-vertalings; William Egan; feministiese hersiening; feministiese teater; feministiese vertaalstudies; intertalige en intersemiotiese vertaling; Nerina Ferreira; (Suid-)Afrikaanse teatervertaling; William Shakespeare

Abstract

Interlingual and intersemiotic translation in PACT’s 1983 production of Nerina Ferreira’s Afrikaans translation of William Shakespeare’s *The taming of the shrew* as *Die vasvat van ’n feeks*

William Shakespeare’s controversial play *The taming of the shrew* is viewed by many critics, since the 16th century, as inherently patriarchal and sexist. An Afrikaans translation by Nerina Ferreira, under the title *Die vasvat van ’n feeks*, was staged in 1983 by the Performing Arts Council of Transvaal (PACT), with William Egan as director. Through the lenses of feminist translation, gender and performance studies, this article seeks to form an impression of Egan’s and Ferreira’s ideological attitudes pertaining to gender. It also aims to infer the sociopolitical commentary they might have endeavoured to make with this translation of Shakespeare’s comedy about the role of women in a male dominated society. This investigation is broadened by considering the worldviews and practices in the period of the source text’s origin and comparing it to the inferences made through a study of the translation. Within the intersection of theatre and translation studies the translated text is viewed as the culmination of a group project and the term *translation*, therefore, refers to a wider range of conversions than those of one verbal language to another. As such, Egan and Ferreira are both referred to as translators: Egan is regarded as an *intersemiotic* translator and Ferreira as an *interlingual* translator. This translator centred investigation depends primarily on the study of an unpublished script (which contains adjustments, commentary, stage directions, and a cast list), and of specific paratextual sources (including biographical information on Egan and Ferreira). *Die vasvat van ’n feeks* is interpreted as a subtle feminist revision of *The taming of the shrew*. With this article an effort is made to attend to the often underacknowledged work theatre directors and, in particular, (female) theatre translators do to create counternarratives within certain hegemonies. The publication of plays’ scripts and (moreover) drama translations is, after all, less profitable than that of most other literary genres. Moreover, theatre exemplifies (as opposed to film, to name but one example) a time and space bound performing art form.

Since this article employs a sociological translation studies approach, it is guided by the theoretical work of Bourdieu. This includes the following factors: the *field* in which the studied agents (in this case, translators) operate, in other words “the site of a power struggle between participants or agents”; and the *habitus*, that is “the broad social, identitary and cognitive make-up or ‘disposition’ of the individual” – in this case, again, the translator(s) (Munday 2016:237). These conceptual categories link the translators as individuals with their broader sociocultural context and it is within this interchange that *Die vasvat van ’n feeks* is read. Since the research object is translator’s intent, I draw, as heuristically sensibly as possible, on biographical information on Egan and Ferreira, and cast their work against the broader sociohistorical

backdrop of South African theatre between 1970 and 1990. This sociohistorical grounding of the research lens serves not only to enable informed speculation pertaining to translators' intent. In view of my feminist preoccupation, it accords with Callaghan's (2016b:4) remark that feminist Shakespearians also often act as social historians. Callaghan's statement rhymes, additionally, with the sociohistorical approaches to literary history since the 1970s by, among others, Gilbert and Gubar (1979), the comparable approach to feminist theatre studies since the 1980s by theorists such as Case (2014), and the sociohistorical focus of Flotow's (1991) and Simon's (2005) feminist translation studies since the 1990s.

The most prominent feminist theory employed in this article is Rich's concept of *revision* which she describes as "the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction [...] to know the writing of the past and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us" (Rich 1972:19). Whether in response to Rich's writing, or merely in the indirect wake of second wave feminism (of which Rich is a key figure), the research of translation scholars such as Simon, Flotow, Lotbinière-Harwood and Newmark is characterised by a simultaneous rediscovery of unsung female translators and a revision of translations that have previously perpetuated the subjugation of women. While this article participates in the revision of South African translation history with the attention it gives to an extremely productive yet under-researched female translator (Ferreira), it also reads her and Egan's translation of *The taming of the shrew* as an act of revision, since the changes made to the source text (inevitable in all translation) bespeak their joint reading of this text as critical of patriarchal misogyny.

I pair Rich's feminist theory with Lefevere's concept of translation as *rewriting*. While translations can enforce guiding ideologies on the one hand, it can also challenge them by transforming them manipulatively in the translation process. In this way it can undermine the intention of selectors, curators, and other canonising agents in cultural production industries. This is one of several ways in which Lefevere describes translation and its related practices as *rewriting*.

A revised and rewritten translation of a text with canonical status, such as a Shakespeare play in South Africa, can shed fresh perspectives on a source text and in doing so, contribute to a broader social reassessment of the text's perceived intrinsic rhetoric aim.

This article finds that between the two translators, Ferreira's transformative hand in the translation is the lightest, although her alteration of the title and her translation of especially gendered pejoratives conveys a subtle yet pertinent feminist reading of the source text. In Egan's editing of the text, he slightly accentuates the misogyny of the male characters, especially through a prolific addition of sexist pejoratives. On an extra diegetic level his interpretation of *The taming of the shrew* is further considered by means of casting decisions indicated in the script, and some stage directions, as recalled by Sandra Prinsloo, the actress who played the part of the title character.

Prinsloo's recollection is invaluable in the light of this production's sparse and currently inaccessible archival traces. In this way, this article seeks to contribute to a South African archive of women's history and feminist translation and theatre studies. It seeks not to present *Die vasvat van 'n fees* as a successful and unproblematic representation of women, since such an assessment is in any case dependent on but one of many feminist schools of thought. It does,

however, aim to identify this translation's specific feminist intention and to publicise a yet under-documented feminist project in South African theatre history.

Keywords: Afrikaans Shakespeare translations; William Egan; feminist revision; feminist theatre; feminist translation studies; interlingual and intersemiotic translation; Nerina Ferreira; South African and Afrikaans theatre translation; William Shakespeare

“I am a translation because I am a woman.”
– Susanne de Lotbinière-Harwood (1991:95)

“Ek was nou eenmaal nie geskape vir die huwelik nie.”
– Nerina Ferreira in gesprek met Hannelie Booyens (2002:5)

“Ek wou dit nie doen nie [*The taming of the shrew* vertaal nie]. Die hoë bome vang die meeste wind, en Shakespeare is 'n hoë boom – as ek daarin klim, waai ek dalk daar af. En toe't ek lank nee gesê, [maar] na ses maande het die dame wat dit vir my aangebied het, my omgepraat.”
– Nerina Ferreira in gesprek met Sandra Prinsloo (Foxwood TV 2018)

shrew, wyf, kyfagtige of wys vrou, duiwelin, rissie, gifpil, raasbek; – (-*mouse*), spitsmuis; (*musk*) –, skeerbekmuis (Tweetalige woordeboek 1982:1664)

shrewd, skerpsinnig, skrand, slim, fyn (van begrip); listig, slu, skelm; - *reply*, snedige antwoord (Tweetalige woordeboek 1982:1664)

feeks, (-e). Bitsige, nydige vroumens; helleveeg (Odendal e.a. 1982:219)

helleveeg, (helleveë). Boosaardige, kwaai vroumens; feeks; 'n *Helleveeg van 'n wyf*. (Odendal e.a. 1982:374)

1. Inleiding

*The taming of the shrew*¹ word soms beskryf as William Shakespeare se mees omstrede komedie (Hibbard 2005:vii; Dunton-Downer en Riding 2014:170). Losstaande van sy vertaalde weergawes ontlok hierdie toneelstuk reeds sedert die eerste produksies daarvan in die 1590's 'n verbysterende verskeidenheid ontledings – in die afgelope 40 jaar veral uit die oorde van genderstudies en feministiese kritiek.

Brown (2008:164) som die storie van *A shrew* op as dié van “a woman who needlessly endures physical and mental torture at the hands of a domestic tyrant”. Rackin (2005:53) beskryf *The shrew* as 'n “prefigur[ation of] the most oppressive modern assumptions about women [and as a] validat[ion of] those assumptions as timeless truths”. Shaw (2005:74) beskryf dit as 'n “vile insult to womanhood” en sê: “No man with any decency of feeling can sit [the final act] out in the company of a woman without being extremely ashamed”.

In 1983 voer TRUK (die Transvaalse Raad vir die Uitvoerende Kunste) 'n Afrikaanse vertaling van hierdie komedie op. Die teks word deur Nerina Ferreira vertaal as *Die vasvat van 'n feeks*² en die regie word behartig deur William Egan. My ondersoek na hierdie vertaling van *The shrew* word gerigsnoer deur die vraag na hoe Ferreira en Egan Shakespeare se omstrede klug vir 'n (Suid)-Afrikaanse gehoor aangebied het tydens die 1980's, toe Suid-Afrikaanse vroue 'n voorheen ongekende politieke sigbaarheid begin kry het (Hassim 2006:47).³

Kan of moet Ferreira en Egan beskou word as figure wat bekeer is tot die oortuiging van vroue se genoopteit tot patriargale onderdanigheid en as propageerders van hierdie imperatief? Neem Ferreira, met ander woorde, as vroulike vertaler deel aan wat feministiese teaterteoretici Dolan en Mulvey (in Dolan 2012:xxv) beskryf as die aanneming van die “male gaze to participate in our own [female] objectification”? Doen sy dit boonop as 'n vertaler wat, saam met vroue, volgens Simon (2005:1), geskiedkundig gesproke, ondergeskikte rolle beklee het as “handmaidens to authors”? Of kan Ferreira en Egan geles word as “hersieners” in Adrienne Rich se feministiese terme en/of as “herskrywers” in ooreenstemming met André Lefevere se kultuurteorie?

Hierdie vrae ontstaan uit die aanname dat Ferreira se vertaalaanslag gevestig is in 'n gender-politieke instelling (hetsy bewustelik of nie) en dat dit bespeurbaar is deur die bestudering van die opvoerteks van *'n Feeks*. Ongeag Ferreira se opsetlike bedoelings, redeneer Bassnett en Lefevere (1992:vii) dat alle vertalers “whatever their intension, reflect a certain ideology and a poetics” en ek beaam ook Simon (2005:ix) se beskouing van vertalers as “necessarily involved in a politics of transmission, in perpetuating or contesting the values which sustain our literary culture”. Vertaling is nie 'n neutrale prosedure nie; dit is, soos Spivak (2000:398) dit stel, die intiemste leeswyse en dit is dan Ferreira en Egan se vertolkings van Shakespeare se komedie oor gender performance wat ek hier probeer peil.

'n Feeks is nie gepubliseer nie. Die teks se openbaarmaking het geskied uitsluitlik deur middel van TRUK se produksie daarvan. Die weergawe van die vertaling wat as die bron vir hierdie artikel dien, is die aktrise Jana Cilliers se opvoerteks.⁴ Daarin is Egan se verstellings aan die dialoog aangedui. *'n Feeks* is dus, in hoe klein 'n mate ook al, 'n vertaling in 'n verdubbelde sin. Hoewel Egan se ingrepe oënskynlik minimaal is, is die retoriese effekte daarvan akuit. Hierdie ondersoek tref dus eers 'n onderskeid tussen die intertalige vertaalstrategieë wat deur Ferreira toegepas is, voor Egan se redigerende aanpassings ontleed word. Egan se hand in die afronding van die teks vir uiteindelijke opvoering behels onder meer 'n effense inkorting daarvan⁵ en die herbewoording van sekere spreekbeurte.

Ten slotte bespreek ek enkele aspekte van Egan se intersemiotiese vertaling.

Daar word gebruik gemaak van Jakobson (1971:261) se term *intersemiotiese vertaling*, dit wil sê “translation or transmutation” as “an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems”. Bigliuzzi, Kofler en Ambrosi (2013:3) redeneer dat “the performative turn [in vertaalstudies] has had the lasting merit of favouring the centrality of translation in the theatrical event as both a literary and a performative act to be looked at as a specific activity for the theatre in performance”. Hierdie keerpunt, wat ook die sosiologiese keerpunt genoem word, het teweeggebring dat, soos Hanna (2016:1) dit stel:

[...] the alliances and oppositions among producers (drama translators) and co-producers (theatre directors, actors/actresses, publishers, reviewers, translation historians, etc.) of

drama translation and the distribution of capital among them, whether in the form of economic success or cultural prestige

ook onder die loep geneem kan word in die bestudering van 'n vertaalde toneeltekste en dit is dan so 'n insnyding wat hier toegepas word.

Terwyl daar 'n lang tradisie van bespiegeling aangaande Shakespeare se skrywersoogmerk met *The shrew* en die Elizabethaanse ontvangs daarvan bestaan, is die argivale voetspore van 'n *Feeks* se produksie maar yl en vaag. Nóg NALN nóg NELM bevat knipsels van hierdie produksie en die TRUK-argief was tydens die skryf van hierdie artikel moeilik toeganklik vanweë Covid-verwante inperkings. Ook die KRUIK-argief bevat geen bronne aangaande hierdie projek deur Ferreira nie, al was Ferreira jare lank lid van genoemde geselskap. Gevolglik is 'n blik op die ontvangs van 'n *Feeks* moeilik peilbaar en dus kan daar ongelukkig nie regmatig aandag geskenk word aan wat Dolan (2012:xxx) beskryf as “the complexities of audience reception and the movement of ideas and genres through systems of theatre production” nie – 'n aspek wat vir haar (Dolan), in teaternavorsing uit 'n feministiese invalshoek, van kardinale belang is. Hierdie artikel het dus slegs ten doel om die vertalersoogmerk uit die doeltekste af te lei sonder om die veronderstelde bedoelings sinvol op te weeg teen resensies en ander vorms van verslaggewing en terugvoering, veral met betrekking tot die vraag na hoe die vertolking van genderverhoudings deur vertaling uitgebeeld is.

Ten einde tóg inligting te genereer uit wat Viljoen (2019:67) beskryf as die “niediskursiewe of tekseksterne vlak” van 'n literêre teks, word enkele opmerkings deur Sandra Prinsloo, wat die rol van Katherina vertolk het, aangehaal en bespreek om sommige fasette van veral 'n intersemiotiese vertalersoogmerk verder te verhelder.

Ander aspekte van die opvoering, soos die kostuums en rekwisiete, word dus nie bespreek nie. Verder is die newetekste van die intertalige vertaling ewe gestroop as die doeltekste en die ingeskrewe verhoogaanwysings (deur Cilliers) openbaar nie meldenswaardige leidrade aangaande die vraagstuk onder bespreking nie.⁶ Benewens teksredigering sluit my bespreking van Egan se ingrepe daarom die volgende intersemiotiese aspekte in: sy rolverdeling van die karakters Nataniël en Grumio, en enkele verhoogaanwysings soos opgeroep deur Prinsloo.

Aangesien ek vertalersoogmerk sentraliseer, verwys ek, so heuristies sinvol as moontlik, na biografiese inligting aangaande Egan en Ferreira en ek kaats hulle werk ook teen 'n groter sosio-historiese agterdoek van Suid-Afrikaanse feministiese dramavertaling en teater tussen 1970 en 1990. Hierdie sosio-historiese begroning van my navorsingslens dien nie slegs as my poging tot ingeligte veronderstelling aangaande vertalersoogmerk nie. Gegewe my feministiese instelling, klop dit ook met Callaghan (2016b:4) se opmerking dat feministiese Shakespearenavorsers ook dikwels as sosiale geskiedskrywers optree. Callaghan se stelling akkordeer, aanvullend, met die sosio-historiese benaderings tot feministiese literatuurstudies sedert veral die 1970's deur, onder andere, Gilbert en Gubar (1979), die soortgelyke benadering tot feministiese teaterwetenskap sedert die 1980's deur onder andere Case (2014) en die sosio-historiese insnyding van Flotow (1991) en Simon (2005) se feministiese vertaalstudie sedert die 1990's.

In 'n minder spesifiek feministiese sin volg ek ook die voorbeeld van sosiologies geïnflekteerde vertaalnavorsing in die geheel na wat, soos Munday (2016:237) aantoon, beïnvloed is deur die etnografiese en sosiologiese teorieë van Bourdieu. Dit sluit onder meer die volgende faktore

in: die *veld* waarin die agente onder bespreking (in hierdie geval vertalers) funksioneer, met ander woorde “the site of a power struggle between participants or agents”; en die *habitus*, oftewel “the broad social, identitary and cognitive make-up or ‘disposition’ of the individual” – weer eens in hierdie geval die vertaler(s) (237). Hierdie konseptuele kategorieë verbind die vertalers as individue met hulle breër sosio-kulturele konteks, en dit is binne hierdie wisselwerking dat ek *Die feeks* as ’n vertaling ontleed.

Hierdie ondersoek lewer dus hopelik ’n bydrae tot (Suid-)Afrikaanse feministiese vertaalstudies in die konteks van teatergeskiedenis deur middel van die vooropstelling van twee (intertalige en intersemiotiese) vertalers aan die hand van ’n dramavertaling wat in sy geheel ondergedokumenteerd is, maar wat in diens van (Suid-)Afrikaanse feministiese (drama-)vertaling aandag verdien.

2. Feminisme en teater in Suid-Afrika: 1970 tot 1990

Smit (2019:95) wys daarop dat daar vanaf die 1950’s tot die laat 1970’s ’n leemte in Suid-Afrikaanse feministiese diskoers in publikasie was, in teenstelling met die tweede feministiese beweging wat tydens die 1960’s, ’70’s en ’80’s in die Verenigde State van Amerika, die Verenigde Koninkryk en Europa gefloreer het. Terwyl dit waar kan wees aangaande kritiese teorie en hoofstroom- politieke debat in veral Afrikaans, is dit moeilik om so iets met betrekking tot die uitvoerende kunste te beweer. Tog is nuutgeskrewe, eksplisiet feministiese dramatekste (tekste wat onreg ten opsigte van die posisie van vroue uitwys) in Afrikaans dun gesaai – en verder ook so in die breër Suid-Afrikaanse teaterlandskap van 1970 tot 1990.⁷

Waarom daar egter op die plaaslike kultuurgebied van hierdie era geen tekort was nie, is vertalings en opvoerings van dramas uit wêreldletterkundekanons wat vroue se sosio-politieke status ondersoek en wat – af en toe – met onmiskenbare feministiese agendas op die planke gebring is, hetsy bewustelik of nie.⁸ Dit sluit in produksies (deur streeksrade, teatergeselskappe en universiteite), publikasies, vertalings en verwerkings van die volgende dramas (ESAT s.j.): Sophocles se *Antigone* (441 v.C.) in 1970, 1973, 1974, 1975, 1981, 1985, 1988; Euripides se *Medea* (431 v.C.) in 1973, 1981, 1986 en 1990; Aristophanes se *Lusistrata* (411 v.C.) in 1974, 1980, 1986, 1987 en 1990; Friedrich Schiller se *Maria Stuart* (1800) in 1972 en 1987; Henrik Ibsen se *Et Dukkehjem* (1879) in 1975 en 1985 en sy *Hedda Gabler* (1890) in 1972 en 1974; August Strindberg se *Fröken Julie* (1888) in 1973, 1978, 1985, 1987 en 1989; George Bernard Shaw se *Pygmalion* (1912) in 1975; Federico García Lorca se *Yerma* (1934) in 1979 en sy *La Casa de Bernarda Alba* (1936) in 1973, 1978 en 1989; en Tom Eyen se *Women Behind Bars* (1975) in 1984.

Hierdie lys produksies en publikasies weerspieël natuurlik ’n veelstemmige en verwickelde debat, soos die term *feminisme* en selfs nóg meer gefokusde denotasies – byvoorbeeld “tweede feministiese beweging” of “Suid-Afrikaanse feminisme” – ook funksioneer as versamelname van heterogene groeperings wat nie net gekant is teen ’n eenvormige uitdrukking en vertolking van patriargie nie, maar ook gebou is op die bevraagtekening van die gronddefiniesies van begrippe soos *geslag*, *gender*, *seksualiteit* en so meer. Al die bogenoemde dramas (en enige drama met dieselfde strekking) kan natuurlik (deur vroue of mans) vertaal, verwerk of opgevoer word om (na gelang van die gehandhaafde feministiese lens) ’n ontmagtigende beeld van vroue te propageer.

Hoe dit ook al sy, die hoeveelheid (Suid-)Afrikaanse vertalings en verwerkings van dramas wat tussen 1970 en 1990 die genderrolle van vroue sentraliseer, is noemenswaardig ter wille van die kontekstualisering van Ferreira se vertaling van *The shrew*. Dit dui daarop dat 'n *Feeks* deel vorm van 'n tydgreep in Suid-Afrika waarbinne vroue se sosiale status op 'n bemiddelende wyse ondersoek is; dit wil sê, deur middel van die vertaling en transponering van teatertekste uit transhistoriese en internasionale bronne.

3. (Suid-)Afrikaanse vroulike (teater-)vertalers

Geeneen van die bogenoemde produksies, soos gelys in die *Encyclopaedia of South African Theatre, Film, Media and Performance (ESAT)*, is egter deur vroue vertaal nie, hoewel die (Suid-)Afrikaanse (teater-)vertaalgeskiedenis merkwaardige en produktiewe vroulike vertalers opgelewer het.⁹

Ten minste een vroulike vertaler van dramas het reeds diep spore op hierdie gebied getrap in 'n tydvak wat die een onder bespreking voorafgaan. Botha (2006:116–9) en Keuris (2020:8) verwys beide in hul geskiedskrywing van Afrikaanse teater en dramavertalings na die fassinerende mev. A.E. Carinus-Holzhausen wie se loopbaan en vertaaloeuvre yl opgeteken en geargiveer is. Sy het vir ongeveer 20 jaar (vanaf die 1920's tot die 1940's) talle dramas uit Duits, Frans en Engels vertaal en haar vertalings is deur Afrikaanse teaterpioniers soos Paul de Groot, Paul en Gezina Hanekom, André Huguenet en Jean Plaat-Sultjes op die planke gebring. Sy verdien daarom melding as 'n voormoeder van iemand soos Ferreira.

'n Meer gevierde dramavertaler en tydgenoot van Ferreira is Anna Neethling-Pohl. Haar vertaaloeuvre sluit onder meer die volgende titels in: *The tempest*, *A Midsummer night's dream*, *Antony and Cleopatra*, *The merchant of Venice*, *Othello* en *Julius Caesar*, hoewel slegs die laaste twee titels uiteindelik gepubliseer is.

Ook op akademiese gebied lewer 'n vrou baanbrekerswerk aangaande Afrikaanse dramavertaling. Behalwe vir haar bydrae as aktrise en regisseuse tot (Suid-)Afrikaanse teater, tree Hermien Dommissie (1984:i) noemenswaardig toe tot 'n kritiese diskoers oor dramavertaling met haar inleiding tot die reeks gepubliseerde Bartho Smit-vertalings, veral met haar opmerkings oor die rol van vertaling in Afrikaanse teater en haar beklemtoning van die feit dat “vertalings van toneelstukke [...] ander eise as dié op sommige ander vakgebiede [stel], want kommunikasie van die woord op die verhoog is onderhewig aan 'n komplekse wisselwerking tussen speler en gehoor wat op sy beurt bepaal word deur sosio-kulturele, sosio-politieke, selfs sosio-ekonomiese en historiese faktore wat moeilik definieerbaar is”. Dommissie artikuleer dus kernaspekte wat teaterstudies en performance studies meer dikwels sedert die 1990's op die gebied van vertaalstudies te berde sou bring.

Afgesien van hierdie aktiewe rol wat vroue in die geskiedenis van (Suid-)Afrikaanse (drama-)vertaling speel, veral ten tyde van Ferreira se vertaling van *The shrew*, vind min vertalings deur haarself en haar sustervertalers hulle weg na publikasie. Daarteenoor bestaan daar byvoorbeeld meer as een gepubliseerde vertaling van *Hamlet* (almal deur mans), twee gepubliseerde Shakespeare-vertalings deur André Brink en verskeie gepubliseerde dramavertalings deur D. F. Malherbe, Uys Krige en Bartho Smit – almal tydgenote van Ferreira en almal minder produktief of meertalig.

In 'n mansoorheersde bedryf van teater- en dramavertaling word die feit dat *The shrew* deur 'n vrou – in opdrag van 'n vrou – vertaal is, uitsonderlik boeiend; veral in die lig van hierdie teks se tematisering van gender en vertaling.

Die keuse van hierdie spesifieke teks vir vertaling is ook opmerkenswaardig omdat Shakespeare se volledige kanon tot op hede nog steeds nie in Afrikaans vertaal is nie. Hierdie drama wat gender tematies op die voorgrond stel, vorm dus deel van 'n beperkte vertaalde Shakespearekanon in Afrikaans.

4. *The taming of the shrew*: Shakespeare se omstrede komedie oor gender performance

Die ongemaklikheid van selfs Shakespeare se manlike tydgenote word weerspieël in John Fletcher se drama *The woman's prize: The tamer tamed* (1611) waardeur Fletcher (Shakespeare se direkte opvolger as dramaturg vir die King's Men) 'n opvolg tot *The Shrew* skryf. Daarin tref die gehoor Petruchio aan wat, as wewenaar na Katherina se dood, hertrou en deur 'n selfgeldende vrou deeglik op sy plek gesit en as't ware “getem” word – soos hy Katherina “getem” het.

Interpreteerders van *The shrew* wat hierdie drama egter verdedig teen aantygings van seksisme, beklemtoon gewoonlik die komplekse funksionering van metadrama in die teks, ten einde 'n saak uit te maak dat Shakespeare by monde van veral Petruchio die teatrale en inderdaad performatiewe dimensies van gender aan Katherina belig. Die kernredenasie van onder meer Thompson (2003), Ramsey-Kurz (2007) en Slights (2008) is dat Petruchio nie soseer Katherina in alle letterlikheid “tem” om sy onironiese, onderdanige vrou te wees nie, maar haar eerder tot die besef bring dat sy groter sielkundige en sosiale vryheid kan bereik mits sy leer om in openbare kontekste saam te speel en lippediens te bewys aan dié met die hef in die hand, om daarmee 'n ondermynde, selfgeldende en uitbuitende sosiale akteur soos hy te kan word.

Kritici wat hierdie soort vertolking aanvoer, beklemtoon gewoonlik Shakespeare se status as akteur en dramaturg. Sy ervaring as teaterpraktisyn, meen Ramsey-Kurz (2007:265), beïnvloed die intensiewe omgang met metadrama in so te sê al sy teater tekste.¹⁰

Natuurlik heers daar nie konsensus oor die outeurskap van Shakespeare se dramas nie, sodat “Shakespeare” vir baie letterkundiges niks meer as 'n outeurfunksie (in die Foucaultiaanse sin van die woord) verteenwoordig nie. Die ywerigheid waarmee sy aanwending van metadrama egter so dikwels gekoppel word aan Shakespeare-die-akteur spruit uit die wyse waarop die metateks, soos teoretici van metatekstualiteit uitwys (Waugh 1984; Ommundeson 1993; Currie 2016a; Stott 2010), die leser se aandag outomaties op die teks se status as kunswerk vestig en, per implikasie, 'n biokritiese nuuskierigheid kan wek oor die intellektuele identiteit van die kunstenaar wat dit geskep het.

In hierdie sin belig metatekste, soos Stott (2010:45) dit stel, “a theory of writing fiction through the practice of writing fiction”. Sodoende word die teks aangebied as wat Currie (2016a:2) 'n *grenslyn diskoers* noem, dit wil sê, “a kind of writing which places itself on the border between fiction and criticism, which takes the border as its subject”. *The shrew* ondersoek op hierdie wyse die fiksies van die pligte van mans en vroue teenoor mekaar in renaissance-Engeland deur hierdie pligte teatraal voor te stel. Die dramaturg se selfbewustheid word gedupliseer in

die karakters se bewustheid van hulself as sosiale akteurs, en dit weerspieël die Shakespeariaanse samelewing se aanvoeling dat sosiale rolle¹¹ (en genderrolle veral) iets is wat voortdurend ontgin moet word; dat hulle nie net kunsmatig is nie, maar ook inderdaad 'n kuns, soos dramaturgie en professionele toneelspel 'n kuns is.

Wanneer so 'n teks boonop ook vertaling tematiseer, en dus ook as 'n “grenslyndiskoers” 'n vertaalfilosofie daarstel, soos in die geval van *The shrew*, word die vertaalde teks met 'n ekstra laag metatekstualiteit gelaai. Hierdie artikel betoog dat *The shrew* eweneens oor die *performance* van gender handel as oor die werkinge van vertaling. Dit gaan so ver as om te redeneer dat hierdie twee temas nie gemeenskaplik eksklusief in *The shrew* voorkom nie, maar interafhanklik meewerk in dié komedie se retoriese oogmerke/uitkomst. Vertaling en genderoptrede (of dan *performance*) is in *The shrew* metonimies aan mekaar gekoppel.

5. Intertalige vertaling as 'n narratiewe werktuig in *The taming of the shrew*

Godard (2000:237) spreek 'n laat-20ste-eeuse neiging in vertaalstudies en performance- en teaterstudies aan om vertaling en teater/performance met mekaar te vergelyk: “What emerges as an issue in both spheres of representation is the problematic relation of truth-telling to action”. Hierdie kwessie, die getroue oordrag van waarheid deur handeling, is ook 'n kerntema in *The shrew*.

Dit is juis hierdie tema wat die voorkoms van metadrama en vertaling in *The shrew* aan mekaar knoop. Toneelspel in *The shrew*, hetsy professioneel, sosiaal of sielkundig, is vergelykbaar met die wyse waarop vertaling in hierdie komedie as 'n narratiewe werktuig funksioneer. Beide praktyke word deur opportunistiese karakters ingespan as instrumente van misleiding, hetsy ten einde beperkende sosiale reëls te transendeer, en/of die gek daarmee te skeer ten koste van diegene wat dit blindelings ondersteun of bewaak.

Die enigste toneel in *The shrew* waarin daar blatante intertalige vertaling tussen karakters plaasvind is in Bedryf 3, Toneel 1, wanneer Lucentio, vermom as Cambio, 'n Latyn-onderwyser, dele uit Ovidius se *Heroides* vir Bianca vertaal.

Die uittreksel (Ovidius *Her.* 1.33–34) lui: “Hic ibat Simois, hic est Sigeia tellus, / Hic steterat Priami regia celsa senis.”¹² In 'n voetnota in die opvoerteks vertaal Ferreira (1983: 49) dit in Afrikaans as: “Hier het die [rivier] Simios gevloei; hier is die Sigeïese land [Troje]: hier het die grootste paleis van Priamos gestaan”.

Lucentio vertaal dit egter soos volg (3.1.31–5):

“Hic ibat,” as I told you before, “Simois,” I am
Lucentio, “hic est,” son unto Vincentio of Pisa, “Sigeia
tellus,” disguised thus to get your love, “Hic steterat,” and that
Lucentio that comes a-wooing, “Priami,” is my man Tranio,
“regia,” bearing my port, “celsa senis,” that we might beguile
the old pantaloon.

Ferreira vertaal die bogaande uittreksel:

“Hic ibat,” soos ek gesê het, “Simios,” ek is Lucentio,
“hic est,” seun van Vincentio van Pisa, “Sigeia tellus,”
vermom om jou liefde te wen, “hic steterat,” en dié
Lucentio wat jou die hof maak, “Priami,” is my kneg, Tranio,
“regia,” en kastig ek, “celsa senis,” om ou Gremio te uitoorlê.

Die woord *translate* word nooit in *The shrew* gebruik nie; Bianca vra dat Lucentio die passasie uit die *Heroides* vir haar “construe” – ’n woord wat in Elizabethaanse Engels nader is aan *translate* soos dit vandag in Engels gebruik word.¹³ In effek “*misconstrue*” Lucentio dan die uittreksel uit die *Heroides*.

Sy wanoordrag van die ware betekenisinhoud van die teks strook dus met sy sosiale toneelspel. Vincentio se skuilnaam, Cambio, is waarskynlik afgelei van die Italiaanse werkwoord *cambio*; *cambio* beteken *om te verander*. Op ’n ooglopende vlak bied Lucentio, as sosiale toneelspeler en terselfdertyd as vertaler, valshede as waarhede aan. Tog wil dit voorkom dat Lucentio iets meer verwickelds hier doen as om bloot die uittreksel “verkeerd” te vertaal en die eintlike teksinhoud te ignoreer. Hy stel eerder ’n veelvlakkige en verleidelike diskoers daar – moontlik ’n drogredenasië – oor waarheid en vervalsing.

Lucentio se “foutiewe” vertaling van die *Heroides* reflekteer nie sy gebrek aan kennis van Latyn nie. Sy besluit om ’n werk van Ovidius voor te skryf is strategies. Eerstens is Ovidius bekend vir sy filosofie oor die liefde (*Amores*, *Ars Amatoria*, *Remedia Amoris*) en vroulike skoonheidskuns (*Medicamina Faciei Femineae*). Die blote keuse van Ovidius se werk as onderrigmateriaal hul Lucentio se pedagogie in ’n sweem van hofmakery. Verder is die idiomatiese witleuen, veral oneerlikheid ter wille van die liefde – oftewel “*pia mendacia fraude*” – ’n idee wat oor die algemeen nagespoor word as die sentrale tema van Ovidius se epiëse gedig *Metamorphoses*, ’n teks wat, getrou aan die titel, inderdaad ’n lang reeks gedaanteverwisselings dramatiseer.

Ook die narratiewe gegewe waaruit die aanhaling kom wat Lucentio in hierdie toneel vertaal, hou strategiese toepaslikheid op die omstandigheid in. Die narratiewe gegewe wat kom uit die aanhaling wat Lucentio in hierdie toneel vertaal, is ook strategies gepas in sy poging om Bianca te verlei.

Die betrokke versreëls is gehaal uit Penelope se brief aan haar man Odysseus. Penelope is ten tyde van haar skrywe omring deur ’n magdom mans wat na haar vry, ten spyte van haar toewyding aan Odysseus. Skynbaar poog Lucentio om Bianca so ver te kry om haarself in Penelope te herken (en Gremio en Hortensio in die ander vryers), en hom hopelik te beskou as haar beskore Odysseus-figuur. In Homerus se *Die Illias* en *Die Odyssee* wend beide Odysseus en Penelope hulle tot vermomming en oëverblindery – vorms van “*pia mendacia fraude*” – ten einde omstandighede te oorkom wat hulle uiteindelijke versoening met mekaar verhinder.

Lucentio probeer dus waarskynlik, met sy behandeling van Penelope se brief in die *Heroides*, die valse voorwendsels waaronder hy toegang tot Bianca se geselskap bewerkstellig het, nie slegs aan haar voorhou as moreel regverdigbaar nie, maar boonop as heroïes. Hy insinueer immers dat hy haar sodoende van die bejaarde Gremio se toenadering gered het (3.1.31–5) – dit terwyl hy Gremio se idee om Ovidius met haar te behandel gesteel het.

Dit is duidelik dat Bianca hierdie nuanses begryp. Die trant van haar dialoog met Lucentio suggereer dat hy hierdie gedeelte reeds met haar behandel en ingelei het (3.1.26), sodat sy nuwe uitleg voortbou op sy verheldering van die narratiewe inhoud van Penelope se brief. Bianca is ongetwyfeld vertrouwd daarmee, anders sou sy nie die verwysing na Ajax en Aeacides gesnap het nie – ’n verwysing wat Lucentio se hofmakery as ’n soort vertaling illustreer.

Lucentio se verwysing na die gegewe van Ajax wat soms ook op die naam van sy voorvader Aeacides genoem word, eggo die feit dat hy twee name het – Lucentio én Cambio – en hy staaf dit as motivering vir sy betroubaarheid. Bianca sou hierdie redenasie nie kon volg indien sy nie voldoende kennis van Latyn en die *Heroides* se mitologiese kosmos gedra het nie. Sy word immers hiermee suksesvol oorreed van Lucentio se betroubaarheid en sy willig kort daarna in om met hom te trou.

Bianca herken moontlik ook in Lucentio en in Penelope haar eie geneigdheid tot sosiale toneelspel. Met Bianca se eerste verskyning in Bedryf 1, Toneel 1, wil dit voorkom dat dit haar opregte onderdanigheid aan haar vader (en aan manlike gesag in die geheel) is wat haar van Katherina onderskei. Mettertyd skemer haar ooreenkomste met haar suster egter deur. In Bedryf 1, Toneel 1 ruk Katherina haar op wanneer haar vader haar aansê om Bianca se vryers geselskap te hou, wanneer hy met Bianca sy huis binnegaan (1, 1: 102–5): “What, shall I be appointed hours, as though belike / I knew not what to take and what to leave? Ha!”. Vergelykbaar, wanneer Lucentio en Hortensio om Bianca se aandag meeding, laat geld Bianca haar (3, 1: 19–21): “I am no breeching scholar in the schools. / I’ll not be tied to hours nor ’pointed times / But learn my lessons as I please myself”.

Bianca se selfgeldende gedrag eggo Katherina s’n, maar Bianca is meer strategies in haar uitdrukking van opstandigheid as haar suster. In Baptista se afwesigheid hoef Bianca nie ’n onderdanige front voor te hou nie. Sy weet waarskynlik dat gehoorsaamheid aan manlike gesag aantreklik is vir mans in haar samelewing en dat sy met sulke gedrag ’n groot verskeidenheid vryers kan lok sodat sy in die finale keuringsproses kan bekostig om uiteindelik haar ware kleure te wys. Haar onderdanigheid word ’n valstrik vir Lucentio. Dit is juis hieroor wat Katherina Bianca in Bedryf 2, Toneel 1 konfronteer. Sy beskuldig Bianca daarvan dat sy, danksy haar swye oor haar ware gevoelens teenoor haar vryers, almal vir die gek hou (2.1.29).

Lucentio se vertaling van die *Heroides* met Penelope en Odysseus wat almal met sosiale toneelspel om die bos lei, omsluit die metonimiese koppeling van vertaling in *The shrew* met metadrama. Shakespeare gebruik die woord “translate” in sy dramas en gedigte afwisselend vir twee bykans teenoorgestelde betekenisse: eerstens, om jouself te verduidelik of verstaanbaar te maak, en tweedens, as ’n sinoniem vir “transformeer”, oftewel herskep, hetsy dit ’n wesenlike herskepping of ’n skynherscheping is. Die eersgenoemde toepassing van die woord verskyn slegs een keer in Shakespeare se oeuvre (*Ham* 4.i.2). *Translation* as herskepping en selfs as voordoening en vermomming kom meer dikwels in sy dramas en poësie voor. In *A Midsummer night’s dream* verwys die woord na uiterlike gedaanteverwisselings (1.i.191; 3.i.119; 3.ii.32), veral deur middel van kostumering, onder andere tydens die metadramatiese toneelstuk-binne-die-toneelstuk. In hierdie opsig sou daar in Shakespeariaanse Engels die volgende van Lucentio en Bianca gesê kon word: dat hy homself as Cambio die leermeester “translate”, dat hy homself, in dieselfde proses, as ’n mitologiese held “translate” en dat Bianca haarself as ’n onderdanige en dus hubare vrou “translate”. Om jouself te “translate” is om ’n persona aan te neem, om ’n rol te speel, hetsy in letterlike toneelspel of in die sosiale toneel.

6. Vertaling as gender performance en andersom in *The taming of the shrew*

'n Belangrike afleiding wat hieruit gemaak kan word, is om Bianca se gender performance uit te wys as 'n vorm van vertaling en uiteindelik om “taming” as Shakespeariaanse “translation” te lees. Hierdie skakel word versterk deur die motoriese moment in die Induksie (die eerste twee tonele wat die res van die komedie omraam): die opdaag van die rondreisende toneelgeselskap by die Landheer se huis. Godard (2000:332) verduidelik immers dat die woord “translate” onder meer afgelei is van “the Latin *translatare*, a term for metaphor as well as for transportation, a conveyance for transcending any boundary”.

Een van die vele moontlike funksies van die Induksie is om by die gehoor 'n volgehoue bewustheid te vestig van die algehele teatrale aard van die sosiale konvensies (soos hofmaaktiket) wat *The shrew* tematiseer. Die Landheer en al sy knegte speel, saam met die besoekende akteurs, toneel met die doel om die bliklaer, Christopher Sly, te laat glo dat hy iemand is wat hy nié is nie, en as deel van die weelde waarmee hy oorlaai word, vermaak die rondreisende akteurs hom met 'n opvoering van 'n klug oor 'n kneg en sy meester wat hulle as mekaar vermom en 'n vrou wat moet leer om die rol van 'n onderdanige eggenoot te speel. Uiteindelik is daar geen akteur op die verhoog wat nie die rol van 'n karakter vertolk wat nie ook binne die narratiewe raamwerk van *The shrew* deurgaans toneelspeel nie.

Boonop handel die omraamde klug ook oor mense wat 'n ander taal praat en die Italiaanse frases waarmee Shakespeare hulle dialoog besprinkel (1.i.95; 1.ii.24–6; 4.i.59; 4.iv.88) herinner die gehoor voortdurend aan die kunsmatigheid van die omraamde klug; dit skep en verbreek die werklikheidsillusie om die beurt en voortdurend, sodat daar 'n subtiele vergelyking getref word tussen intertalige tolking en metadramatiese vertolking. Daarom is die kort gesprek oor toneelspel tussen die Landheer en die Eerste Toneelspeler so fundamenteel tot die begrip van die hele toneelstuk.

Wanneer die Landheer sy poets aan die Eerste Toneelspeler verduidelik, eis hy van die akteurs versekering dat hulle hulle lag sal hou wanneer Sly ontwaak en verward optree. Die Eerste Toneelspeler verseker die Landheer: “Fear not my lord, we can contain ourselves” (1.i.97).

Dit is die eerste en moontlik belangrikste beskrywing van die werk en kuns van die akteur. Sy gebruik van die uitdrukking “to contain oneself” is semanties doeltreffend omdat dit onmiddellik sy professie in ooreenstemming bring met die algemene sosiale mandaat om jou “in” te “hou” – die opsig waarin daar van alle mense verwag word om in alledaagse omstandighede hulle gevoelens te verberg en ter wille van fatsoenlikheid en dus daagliks toneel te speel.¹⁴ Dit is 'n vermoë wat, soos reeds bespreek is, Bianca bykans vervolmaak het, en wat Katherina aanvanklik weier om aan te leer.

Ferreira vertaal dit as: “Heer, wees gerus, ons kan ons goed beheer” (1.i.97). Deur haar vindingryke gebruik van polyptoton – wat kenmerkend van Shakespeare se skryfwerk is (Brady 2014:190) – beklemtoon Ferreira die tematiek van selfbeheersing ten einde totale oorheersing deur sosiale meerderes te ontduik en verbind sy dié twee aspekte subtiel met mekaar. *The shrew* is al beskryf as 'n “play [that] records [...] the gradual squelching of [Katherina's] vitality, identity, and voice” (Brown 2008:166). Brown beskou *The shrew* as 'n weerspieëling van vroue in die algemeen se verlies aan 'n gesaghebbende stem in die openbare, politieke en kulturele domein; die heteroseksuele huwelik as 'n spreekwoordelike doofpot vir die vrou. Tog omraam Shakespeare hierdie verhaal met 'n situasie waarin 'n ander karakter ook moet leer hoe om

oortuigend soos 'n konvensionele vrou op te tree, daarin slaag en sodoende die manlike seksis, Sly, voor almal vir die gek hou. Die karakter wat dit vermag is die Landheer se edelknaap, Bartholomew.

Shakespeare se besluit om die Landheer sy edelknaap te laat inspan (waarom nie eerder 'n diensmeisie nie?) is veelseggend. Die primêre funksie van 'n Elizabethaanse edelknaap was juis om sy sosiale genderrol aan te leer; deur sy knegskap in diens van 'n landheer leer hy die etiket van mans en vroue in sy klasposisie. Deur Shakespeare se besluit om Bartholomew die bedrewe vertolker van vroulike onderdanigheid in die Induksie te maak, belig hy ook die kunsmatigheid van hierdie genderrol en skep hy 'n beeld van 'n groep karakters wat deeglik van hierdie kunsmatigheid bewus is en wat die stelsel wat dit performatief daarstel tot hulle eie voordeel buig ten koste van 'n karakter soos Sly – wat dit nie bevraagteken nie.

Uit die Landheer se instruksies aan Bartholomew is dit duidelik dat hy sy edelknaap, as deel van sy opleiding, se aandag daarop vestig om nie net sy eie voorbeeld te volg nie, maar ook fyn te let op die gedrag van vroue in hulle stand (I.1.106–115):

Behandel hom met agting; [...]
 En jy [...] [m]oet [...] jou net so adellik gedra
 Soos al die dames wat al hier as gas
 By ons met hul' hoogedelmanne was
 Só fyn moet jy die dronklap ook hanteer –
 Hom saggies aanspreek, nederig-beskaafd,
 En sê: “Wat is dit wat my goeie heer
 Nou van sy dame en sy vrou begeer,
 Sodat sy hom uit liefde kan vereer.”

Dit is waarskynlik ook nie Bartholomew se eerste oefening in fopdosserie nie, in die lig daarvan dat die Landheer spog: “Ek weet my knaap het oorgenoeg talent / Om met sy stem en houding en sy stap / Die hoogste edeldame na te aap” (I.1.129–131). Egan verander in die opvoerteks egter die Landheer se gebruik van die woord “knaap” in hierdie uittreksel na “kneg”. Hy vestig moontlik sodoende klem op die vergelykbare knegskap van sowel 'n edelknaap as 'n getroude edelvrou aan 'n Landheer. Hierdie ooreenkomste kom na vore wanneer Sly, wat duidelik nie genoegsaam blootgestel is aan die huishoudelike gedrag van gades in die adelstand nie, verwar word deur die genderetiket wat Bartholomew handhaaf deur hom as “heer” aan te spreek:

SLY: Is jy my vrou? Maar noem my dan “ou man”!
 Die knegte kan sê “heer”; maar ek's jou eggenoot!

EDELKNAAP: Ek is u vrou, gehoorsaam en getrou. (I ii. 101–3)

Bartholomew se daarstelling, in sy vermomming as getroude dame, van die verband tussen die vroulike eggenoot en 'n kneg se onderdanigheid aan 'n Landheer, word in Katherina se laaste monoloog geëggo wanneer ook sy, soos Bartholomew, die “regie” (sogenaamd) van haar heer (in dié geval, Petruchio) volg en aan Bianca en die Weduwee sê (5.iii.176–9):

Lê voor u man se voet u hande neer,
 As hy wil trap, lê ek my hand as blyk
 Van diens voor hom: mag dit sy vreug' verryk.

Die feit dat al die karakters by die bruilofsfees teenwoordig (behalwe Petruchio) Katherina se grotesk-oordrewe nabootsing van 'n masochisties-onderdanige vrou glo (Petruchio wen immers 'n weddenskap op grond van Katherina se optrede), dien as die bron van humor in die slottoneel. Dit roep die Landheer se uitspraak op wanneer hy, nadat hy Bartholomew op sy optrede voorberei het, teenoor die Eerste Toneelspeler opmerk:

Ek smag al om te hoor hoe hy die dronklap
“Manlief” noem! En hoe my knegte ooit
Hul lag gaan hou terwyl hul' so 'n stuk
Verderf bedien, dit weet ek nie!

Hoe meer Sly die illusie begin glo dat hy 'n landheer is, hoe lagwekkender word die omstandigheid vir die ander karakters op die verhoog – en waarskynlik ook vir Shakespeare se modelgehoor. Tussen Sly en sy vrou/kneg het die laasgenoemde die hef in die hand. En boonop kan hierdie vernedering beskou word as 'n straf vir Sly se wangedrag teenoor Marian Hacket, die waardin van 'n plattelandse bierhuis, net soos Petruchio en Katherina se voordoen van hulself as 'n tradisionele egpaar met die magsverhouding wat so 'n huwelik kenmerk, vir hulle op Bianca se troue geld en status in die sak bring ten koste van hulle opreg konvensionele eweknieë.

Egan belig hierdie tema van selfbeheersing ten einde oorheersing te ontduik, met intersemiotiese vertaling, naamlik deur die wyse waarop hy die 1983-rolverdeling skik: Bartholomew is vertolk deur dieselfde akteur (Tobie Cronjé) wat die rol gespeel het van Grumio, Petruchio se lyfkneg.

Petruchio en Grumio se status as voortdurende sosiale akteurs kom reeds aan die bod met hulle eerste toetrede tot die verhoog. Ramsey-Kurz (2007:269–70) bied 'n oortuigende redenasie dat die gekibbel tussen Petruchio en Grumio (1.2.1–43) ooglopend speels en ironies van aard is; hulle gestryery parodieer die meer voorspelbare wedersydse minagting tussen 'n onredelike meester en 'n vertrapte kneg; dit is boonop verstommend hoe verdraagsaam Petruchio is ten opsigte van Grumio se voorbarige en beledigende teëpratersy. Petruchio is hier vergelykbaar met die Landheer wie se verhouding met sy knegte, soos Slights (2008:141) uitwys, “exhibits gracious familiarity”. Hierdie buitengewone vrymoedigheid van 'n kneg teenoor sy meester – wat vermom word as 'n tweestryd tussen 'n tiran en sy slagoffer – modelleer dan die soort verhouding wat Petruchio met Katherina wil vestig: een met 'n skynhiërargie in die openbare oog, maar met 'n interne gemaklikheid en skalksheid.

Net soos Bartholomew se skynonderdanigheid as vrou en kneg 'n voorafskaduwing van Katherina s'n in die slottoneel is, so word Grumio en Petruchio se spitsvondige woorde-wisseling later geëggo in die passievolle dialoog tussen Petruchio en Katherina.

7. Die staatsbefondsde streeksrade se “Petruchiaanse vasvat” van apartheid-hegemonie

Die bogenoemde uitleg van *The shrew* is natuurlik betwisbaar, maar dit stel die moontlikheid daar dat 'n Afrikaanse produksie die patriargaal-seksistiese vertolkings ondergrawe.

In *Shakespeare against apartheid* (1987) lug Orkin (1987:11) sy mening dat Shakespeare se oeuvre in Suid-Afrikaanse skole en tersiêre opvoedingsinstellings in die 1980's oorwegend behandel is op wyses wat 'n passiewe aanvaarding van die apartheidstelsel aangemoedig het en hy beskou die staatsbefondsde teaterorganisasies (soos TRUK) as aandadig hieraan (182).

Orkin se uitspraak oor die streeksrade se benadering tot hulle aanbieding van Shakespeare in produksie is aanvegbaar. In Amber Fox-Martin en Philip Theron se dokumentêr *Feast in time of plague* oor die geskiedenis van KRUIK (die Kaapse Raad vir die Uitvoerende Kunste) – waar Ferreira sedert 1965 voltyds as aktrise en vertaler gewerk het – word daar in die besonder gefokus op die wyse waarop Shakespeare-dramas ingespan is om kritiek op die apartheid-regime te lewer.

Hoewel internasionale boikotte en plaaslike sensuurwette die keur van nie-Suid-Afrikaanse dramas vir produksie aansienlik beperk het, is die opvoer van Shakespeare-tekste inderdaad, soos Orkin uitwys, aangemoedig vanweë die regering se beskouing daarvan as hegemones bruikbaar. Die omstrede KRUIK-regisseur, Dieter Reible, het hierdie eng beperkinge egter beskou as 'n geleentheid om toneeltekste uit wêreldletterkundekanons só aan te bied dat die Suid-Afrikaanse politiek op kritiese wyse aangespreek is. In 1970 bring KRUIK 'n produksie van Shakespeare se drama *Titus Andronicus* op die planke. Hierdie produksie was die eerste om seks oor die rasgrens op 'n Suid-Afrikaanse verhoog uit te beeld (alhoewel Aaron die Moor vertolk is deur 'n wit man in swartgesig-grimering of dan “blackface”). 'n Jaar later is die Nico Malan-teater geopen met 'n produksie van Uys Krige se vertaling van *King Lear*. Reible se regie het onthutsend gewelddadige beelde ingesluit: “white bodies bound up on stage, and apartheid-like homelands divided the kingdom” met die gevolg dat die “Afrikaans press and government were outraged”, in só 'n mate dat dit tot Reible se emigrasie gelei het (Fox-Martin en Theron 2020). Eertydse KRUIK-regisseur, Marthinus Basson, merk in *Feast in time of plague* op dat KRUIK: “brought a kind of theatre that was challenging and really shook things up” (in Fox-Martin en Theron 2020).

Met verwysing na die dramaturg Pieter Fourie wat in daardie stadium die kreatiewe direkteur van KRUIK was, spreek Basson hom soos volg uit:

He had to play a political game, but he also challenged the political game, constantly. He would sneak in work that would buckle the system and challenge the politics. If you can't address something directly, you have to think a little round the corner. He was exceedingly good at putting on something and then saying “Well, it's not South African, it is not about South Africa” (Fox-Mart en Theron 2020).

Oor sy eie navolging van Fourie en Reible se voorbeelde sê Basson: “You could play all kinds of games with the powers that be,” en “it was astounding what we got away with”.

Basson se formulering van die spel wat KRUIK-regisseurs en -vervaardigers met die sensuurrade gespeel het, herinner juis aan die magspeletjies wat die Landheer en Bartholomew, Petruccio en Grumio, en uiteindelik Petruccio en Katherina speel om hulself te verlos van die eng beperkinge van sosiale konvensie en die wyse waarop hulle die bewakers daarvan straf en verneder deur ondermynend daarop in te speel. Die opvoer van 'n Shakespeare-toneel kan retrospektief beskou word as 'n veilige en onderdanige besluit wat strook met die dunvelligheid van apartheidensensuurrade, maar die aanbieding daarvan kon maklik verwagtinge ondergrawe.

Dit is egter nie my betoog dat 'n *Feeks* landspolitiesoos so heftig aanspreek as wat dit Afrikanernasionalistiese huishoudelike gendernorme bevraagteken het nie.

Hierdie vertolking van 'n teks ten einde die teenoorgestelde uitkoms te bewerkstellig as wat die keurders daarvan beoog het, kom ter sprake in Lefevere se kultuurteorie waarvolgens hy vertaling as 'n vorm van *herskrywing* definieer.¹⁵

Die vertaling van 'n teks kan aan die een kant heersende ideologieë bekragtig deur die bronteks in die vertaalproses só te omvorm, of te *manipuleer*, soos Lefevere dit stel. Daarenteen kan 'n vertaler eweneens die bronteks manipuleer om die keurder se oogmerk met die voorskrif daarvan te ondergrawe. Lefevere beklemtoon hierdeur nie slegs die skeppende agentskap van vertalers nie, maar ook die vertaler as sosio-politiese betrokke. Deur die bronteks manipulerend te vertaal (oftewel te *herskryf*) om hegemoniese waardes te weerspreek, neem die vertaler deel aan die vorming en omvorming nie slegs van die teks nie, maar potensieel ook van die samelewing waarin hierdie teks (her)aangebied word.

Só 'n herskryfde vertaling van 'n teks met kanonieke status, soos dié van 'n Shakespeare-toneelstuk in Suid-Afrika, kan vars perspektiewe werp op die bronteks en sodoende bydra tot 'n breër sosiale heroorweging van die teks se inherente retoriese oogmerk. Dit kan sodoende ook die teenoorgestelde impak teweegbring as dit wat die keuring vir die vertaal en opvoer in die eerste plek gemotiveer het.

Indien 'n vertaling en (her)produksie van *The shrew* goedgekeur is omdat die bronteks skynbaar hoofstroomwaardes onderskryf, kan dit in die hande van vertalers-as-herskrywers met 'n feministiese instelling ook oorvleuel met 'n ander belangrike feministiese projek, naamlik *hersiening*.

In 1972, elf jaar voor TRUK se Afrikaanse produksie van 'n *Feeks*, publiseer Adrienne Rich haar essay "When we dead awaken: Writing as re-vision", 'n skrywe wat geweldige invloed uitoefen op veral kanonstudies, geskiedkunde en letterkunde regdeur die Engelssprekende kontekste van die kunste en die geesteswetenskappe. Rich beskryf *hersiening* soos volg:

[...] the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction [...] We need to know the writing of the past and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us (Rich 1972:19).

Hetsy in reaksie daarop, of bloot in die indirekte nastroom van die tweede feministiese beweging (waarvan Rich se essay 'n kernteks is), word die navorsing en teorie van onder meer Sherry Simon, Luise von Flotow, Susanne de Lotbinière-Harwood en Peter Newmark gekenmerk aan sowel die herontdekking van onbesonge vroulike vertalers as die *hersiening* van vertalings wat, deur patriargaal-geïnflekteerde benaderings, die onderwerping van vroue herhaal.

Hersiening is soveel 'n skeppende praktyk as wat dit 'n ondersoekende bedryf is. Dit behels intellektuele inisiatief en 'n vrymoedige, retrospektiewe verbeelding ten einde nuwe moontlikhede uit die verlede in sowel argiefbronne en geskiedskrywings as letterkundige tekste op te diep.

Vanweë die geweldige kulturele gesag wat Shakespeare se oeuvre, veral sedert die 19de eeu, op die Westerse samelewing uitoefen, is die *hersiening* van sy werk in die vorm van verwerkings,

aanpassings en letterkundige en geskiedkundige navorsing een van die grootste doelwitte van hierdie imperatief wat Rich daargestel het.

Tot op hede word die werk van regisseurs en akteurs in hierdie soort hersiening moontlik onderbespreek, en daarvan is 'n *Feeks* 'n sprekende voorbeeld.

Buiten die uitleg van *The shrew* se inherente kritiek op patriargie, en my bespreking van Egan se intersemiotiese toeligtig daarvan deur regie, bly die vraag steeds hoe Ferreira se vertaling van *The shrew*, tesame met Egan se redigerende aanpassings daarvan, tekens toon van feministiese hersiening. Hermans (2014b:11) wys daarop dat vertalings “may be used as ‘primary’ polemical weapons to challenge the dominant poetics, or they may shore up and reinforce the prevailing conventions”. Verklap die opvoerteks, as 'n vertaling, enigsins die vertalers se agendas om Shakespeare as 'n polemiese wapen in te span? My ondersoek na Ferreira en Egan se benaderings tot vertaling, bevorder hierdie laasgenoemde aanname.

8. Nerina Ferreira se vertaalbenadering tot *The taming of the shrew*

Ferreira (1921–2012) tree, interessant genoeg, in 'n laat stadium in haar lewe tot die domein van dramavertaling toe. Haar professionele teaterloopbaan word voorafgegaan deur opleiding en ervaring as joernalis, onderwyseres en voetheekkundige. Die professies waarvoor sy egter onthou word, naamlik vertaling en toneelspel, beoefen sy eers sedert die vroeë 1960's (toe sy al in haar veertigs was) op 'n professionele vlak en sy ontvang ook geen amptelike opleiding op hierdie gebiede nie.

Die presiese getal tale waaruit sy vertaal het, moet nog vasgestel word, maar beramings wissel van 11 tot 14. Ook die presiese getal tekste wat sy vertaal het, is nog nie beslissend bepaal nie, maar haar kinder- en jeugboekvertaaloeuvre (meestal vir Human & Rousseau) bevat ongeveer 70 titels en haar dramavertalings (oorwegend vir KRUIK, in opdrag van Pieter Fourie) meer as 40.

Fourie (in Stander 2021a) prys haar, onder meer, vir haar kreatiwiteit en “vreesloosheid” as vertaler en vir wat hy beskryf as haar “wonderlike aanvoeling vir die dubbele innuendo van 'n woord”.

'n Voormalige protégé en kollega, die vertaler en oorklanker Kobus Geldenhuys (in Stander 2021b), beklemtoon Ferreira se weersin in taalpurisme en haar voorkeur vir kreatiewe, spitsvondige en verstaanbare vertaaloplossings. Haar dikwels speelse vertalersaanslag word weerspieël in haar vertaling van titels soos Oscar Wilde se *The importance of being Earnest* as *Erns in luim*, Tennessee Williams se *Cat on a hot tin roof* as *Katvoet oor die kole* en Tirso de Molina se *Don Gil de las calzas verdes* as *Don Dinges met die groen broek*. Maar buiten die titel laat Ferreira haarself nie uitermatige vryhede toe met haar vertaling van *The shrew* as 'n *Feeks* nie.¹⁶

Daar kan redeneer word dat 'n ondersoek na 'n vertaler-as-interpreteerder makliker haalbaar is in gevalle waar vertalers 'n vry-appropriatiewe benadering handhaaf, soos in gevalle waar die vertaler nie getrou bly aan die metriek of geskiedkundige milieu van die bronteks nie. Ferreira het egter blykbaar getrou probeer bly aan sowel die tegniese aspekte van die teks (byvoorbeeld

die jambes-prosa-wisselinge) en die chronotope waarbinne *The shrew* afspeel. Sy verafrikaans bykans geeneen van die Engelse of Italiaanse name nie en sy behou ook al die Italiaanse uitings waarmee Shakespeare die omraamde toneelstuk besprinkel (1.i.95; 1.ii.24–6; 4.i.59; 4.iv.88) ten einde die kontinentale plasing daarvan te kontrasteer met die plattelandse Engelse milieu van die raamtoneel, oftewel die Induksie. 'n *Feeks* is moontlik so na aan 'n “getroue” vertaling van 'n Shakespeare-toneel as wat moontlik is – alhoewel volmaakte ekwivalensie natuurlik altyd 'n onhaalbare ideaal is.

Tog is die vertaling van die titel noemenswaardig begripiger eerder as letterlik. Shakespeare se titel is treffend in vele opsigte. Om van die makmaak van 'n mens te praat is komies-hiperbolies en tog was en is dit steeds nie gebruiklik om “spitsmuis” (1982:256) letterlik te tem of dan mak te maak nie. So 'n dubbelsinnige Afrikaanse idiomatiese persoonsnaam wat kan dien as 'n direkte gelykstelling vir 'n kyfagtige vrou wat met 'n dier vergelyk word, is moeilik te vinde.¹⁷ Ferreira het waarskynlik probeer om 'n titel te bedink wat deur middel van welluidende alliterasie vergoed vir die verlies aan spitsvondige dubbelsinnigheid.

Ferreira se noemenswaardigste afwyking van die Engelse titel is egter nie haar keuse van werkwoord-gebaseerde selfstandige naamwoord (*vasvat*) en persoonsnaam (*feeks*) nie, maar eerder van die lidwoord wat hulle bind. Shakespeare se gebruik van die bepalende lidwoord “the” maak dit duidelik dat die “shrew” in die titel na Katherina verwys en na geen ander vroulike karakter nie. Dit is moeilik om te aanvaar dat Ferreira sonder veel oorleg besluit het om “the” met die onbepaalde lidwoord “n” te vervang.

Dit sou daarop kon dui dat Ferreira die semantiese klem skuif – naamlik van die abstrakte selfstandige naamwoord (*vasvat*) na die persoonsnaam (*feeks*). Sodoende word die “vasvat” meer spesifiek en die naamwoord vervaag daarteenoor. Die vertaalde titel beklemtoon met ander woorde die handeling eerder as die behandelde karakter. Hierdie klein maar gewigtige verstelling weerspieël en/of bevorder moontlik 'n vertolking van *The shrew* as 'n komedie wat meer gemoeid is met die psigososiale meganismes (in J.L. Austin se terme, “performatiewe spraakhandelinge”) waarvolgens vroue in onderdanige rolle gesosialiseer word, eerder as wat dit ingestel is op die afwykende rebelse aard van 'n spesifieke karakter. Die gebruik van die veralgemenende onbepaalde lidwoord “n” stel die moontlikheid onmiddellik daar om feekse as algemene, universele wesens te sien, eerder as die sosiale frats waarvolgens Katherina deur die manlike karakters in die teks beskryf word.

Ferreira voer haar besluit om “shrew” in die titel as “feeks” te vertaal redelik konsekwent in haar vertaling van die dialoog deur. Die woord “shrew” verskyn nege maal in die bronteks (2.i.306; 3.ii.29; 4.i.18; 4.i.76; 4.i.196; 4.ii.58; 5.ii.28; 5.ii.64; 5.ii.187) en Ferreira wyk slegs een keer daarvan af.

Wanneer Curtis van Petruchio sê: “By this reckoning he is more shrew than she” (d.w.s. Katherina), vertaal Ferreira dit as: “Dit klink my hy’s venyniger as sy” (4.i.76). Brown (2004:165) wys daarop dat, alhoewel die woord “shrew” teen die laat 16de eeu toenemend as 'n skelwoord vir vroue gebruik is, dit soms ook van toepassing op mans gemaak is, soos dit meer algemeen in die Middeleeue en in die gedigte van Geoffrey Chaucer was. Aangesien “feeks” in Afrikaans slegs na 'n vrou kan verwys, is Ferreira se afwyking pragmaties.

Buiten die nege kere wat “shrew” in *The shrew* se dialoog voorkom, verskyn dit ook vier maal as 'n morfeem in die byvoeglike naamwoord “shrewd” (1.i.177; 1.ii.59; 1.ii. 69; 1.ii.89). In

plaas van die ongemaklike opsie “feekserig”, en waarskynlik ten einde haar vertaling binne die reëlmatigheid van vyfvoetige jambes te hou, vertaal Ferreira “shrewd” onderskeidelik as “dwars en kwaai” (1.i.177), “kwaai en dwars” (1.ii.59), “giftig” (1.ii. 69); en laastens, as “knaks en koppig” (1.ii.89).¹⁸ Die fonetiese weerklank tussen die persoonsnaam (*feeks*) in die titel en in die dialoog word dus aansienlik gedemp in die vertaling vanweë die gebrek aan foneties-ekwivalente sinonieme daarvoor in Afrikaans.

Daar is egter ’n belangrike oomblik waar Ferreira ’n skelwoord as “feeks” vertaal, waar dit nie ooreenstem met “shrew” in die bronteks nie. Wanneer Hortensio na Katherina verwys as “Katherina the curst” (1.2.126), reageer Grumio geskok: “Katherina the curst, / A title for a maid of all titles the worst” (1.2.127–8). Ferreira vertaal dit as: “Katherina die feeks! / Dis vir ’n nooi die naaste skelnaam in die hele reeks!”

Katherina word inderdaad ’n “hele reeks” skelname toegesnou en vir die meeste hiervan vind Ferreira Afrikaanse ekwivalente. Sy vertaal “devil” as “satan” (1.i.66), “wildcat” as “tierkat” (1.ii.192), “hell” as “helleveeg” (1.i.124), “fiend of hell” (1.i.88) en “devil’s dam” (3.ii.149) as “duiwelstelg”, “wrangling pedant” as “krenterige skoolvos” (3.i.4), “hilding of a devilish spirit” as “duiwelskind” (2.i.26) en Petruchio se beskrywing van haar as ’n “irksome brawling scold” word “muitsiek en balsturig” (1.ii.183).

Die gewelddadigheid en onvertaalbaarheid van die woord “curst” word in die volgende inskrywing in Frankie Rubenstein se *A dictionary of Shakespeare’s sexual puns and their significance* gedemonstreer:

Curse, curst 1. A penis. Pun on horn (penis - P), and Gk keras (horn). Sometimes the pun includes SPIRIT, Gk keres, and GRACE, Gk charis. Ado, u.i.21. If Beatrice is too curst, has too much spirit or keres, God will not send her a keras, a horn, i.e. a penis or man: “for it is said, ‘God sends a curst cow short horns;’ but to a cow too curst he sends none” – “So, by being too curst, God will send you no horns” (and none of his grace, charis). Beatrice concurs happily: “Just, if he send me no husband”. If no husband, no horns of cuckoldry (“an old cuckold, with horns on his head” – 46). And for that “blessing” or favour or grace from God, that charis, she is on her knees every morning. As for a husband with a beard, she prefers to “lie in the woollen” – another pun, on the kersey, a coarse woollen cloth (mentioned in LLL, MM, TSh), that a curst woman of her spirit (keres) prefers to the horn of a husband and the horn of cuckoldry. 2. To prick or screw the enemy (Rubenstein 1984:67).

’n Minimale kompensasie vir die vertaling van die onvertaalbare “curst” na “feeks” is Ferreira se invoeging van uitroepetekens in Grumio se tweereëlige spreekbeurt.

Een retoriese effek van die vertaling van “curst” as “feeks”, is die uitbouing en versterking van die betekenisimplikasies van die vertaalde titel. Grumio se kommentaar dat “feeks” die “naaste skelnaam” “vir ’n nooi” is, lê ’n gewelddadiger uitwerking aan die woord op.

Ferreira bou die woord “feeks” ook twee maal in waar daar geen skelwoord in die bronteks was nie (1.ii.180; 5.ii.33). In soortgelyke trant vertaal sy Baptista se aanspreek van Katherina as “dame” na “draak” (2.1.23), Gremio se beskrywing van Katherina as “such a wife” na “so ’n raasbek” (1.ii.191) en sy waarskuwing aan Petruchio: “you will curse your wooing” na “jy gaan trane huil oor daardie wyf” (2.1.74).

Mens sou kon redeneer dat Ferreira deur die vermeerdering van skelname in haar vertaling die algehele seksisme van die manlike karakters effens verkras en Katherina in 'n ietwat meer ooglopend simpatieke lig plaas. Tog is hierdie ingryp ekonomies en subtiel in Ferreira se vertalende hand en sou dit nie juis in Luise von Flotow se feministiese vertaalteoretiese terme as 'n vorm van “supplementing” beskryf kon word nie, 'n strategie wat Egan egter in sy redigering van Ferreira se vertaling klaarblyklik aan die dag lê.

9. Egan se ingrepe: Intensivering van seksistiese haatspraak

Optekening van William (“Billy”) Egan (1944–1992) se lewe en loopbaan is tans nog gebrekkig en dus ontoereikend. Hy het vanaf die 1960's tot die vroeë 1990's bekendheid en sukses verwerf as 'n akteur, regisseur, vertaler en oorklanker vir die werk wat hy vir SUKOVŠ, TRUK en die SAUK gelewer het.

Met betrekking tot 'n *Feeks* is dit noemenswaardig dat hy in 1982, 'n jaar voor die TRUK-produksie, met 'n Artes vir taalregie en oorklanking bekroon is. Die vennootskap tussen Egan en Ferreira is dus 'n vennootskap tussen twee teaterpraktisyns wat beide hulself as vertalers, oorklankers, regisseurs en akteurs onderskei het en hierdie projek aangepak het.

Egan se aanpassings sluit aan by die funksionering en semantiese omvorming van die woord “feeks” as die vertaling van “shrew” in Afrikaans. Kortom: Egan vervang verskeie vertaalde skelname met “feeks”. Hy vertaal palimpsisties oor Ferreira se vertaling soms selfs woorde wat geen inherente beledigende gewig dra nie as “feeks”.

Die opmerklikste voorbeelde hiervan verskyn in die Induksie. In die Engelse bronteks verskyn die woord “shrew” nooit in hierdie deel van die toneelstuk nie. Dit is eers in die handelinge wat in Padua afspeel wat die woord “shrew” opduik – altyd met verwysing na Katherina.

Garber (1974:28), Oliver (1982:40) en Bloom (2005b:xxxiii) redeneer (in verskillende grade en uit verskillende oogpunte) dat dit een van die Induksie se kernfunksies is om die akute seksisme van die sentrale handelinge in die omraamde klug te distansieer van die omramende Induksie en sodoende vir die gehoor te versag. Teenoor die redenasie van Sir Arthur Quiller-Couch (in Thompson 2003:25), William Winter (in Bloom 2005a:102), Edmund K. Chambers (in Bloom 2005a:105), William Empson (in Bloom 2005a:128) en Slight (2008:157) dat *The shrew* se komiese sukses juis berus op die modelgehoor se patriargaal-seksistiese ingesteldheid wat sogenaamd kenmerkend sou wees van die tydsgewrig waarbinne dit geskryf is, meen Brown (2004:165) en Thompson (2003:22) die teendeel: hulle wys daarop dat vroue in Elizabethaanse Engeland spoedig besig was om drasties meer kulturele en politieke agentskap te verkry as hulle Tudor-voormoeders, ten spyte van die “agterlikheid” daarvan uit die perspektief van 20ste- en 21ste-eeuse Westerse geslagspolitiek. Gedwonge huwelike was byvoorbeeld teen die 1590's oudmodies. In hierdie lig beskou, kan daar betoog word dat *The shrew* geskryf is vir 'n gehoor met 'n gesofistikeerde aanvoeling vir subteks en ironie en 'n veel kompleksere houding teenoor gendernorme as wat meer dikwels retrospektief aanvaar word.

Deur die Induksie se plasing in Warwickshire, Engeland, terwyl die res van die klug in Italië afspeel, word die manlike karakters se geweld teenoor Katherina geprojekteer as kenmerkend

van die Mediterreense temperament – Italië word in *The shrew* Engeland se donker en klugtige Ander.

Onder die redigerende hand van Egan word hierdie blaamverskuiwing egter opgehef deur die oordrag en inwewing van die “naarste skelnaam in die hele reeks” na die Induksie.

Die verguisde vroulike karakters in die Induksie is Marian Hacket, die waardin van ’n platte-landse bierhuis, en haar dogter, die kelnerin Cecily Hacket. By die aanvang van die toneelstuk verjaag Marian ’n dronk en verontwaardigde blikslaer, Christopher Sly, uit ’n kroeg en dreig hom met die polisie. Buiten Sly se belediging van haar as ’n “baggage” (I.1.3), wat Ferreira vertaal as “skaruit”, word daar nie weer na haar en Cecily met skelwoorde verwys nie. Elders in die Induksie verwys die Eerste Dienskneg na Marian bloot as die “hostess” (I.2.85), Sly verwys na haar as “the woman” (I.2.89) en die derde dienskneg verwys na Cecily as ’n “maid” (I.2.90). Ferreira vertaal hierdie benamings getrou as “waardin”, “vrou” en “kelnerin”. In die finale opvoerteks verander Egan egter al drie hierdie woorde na “feeks”. Hy skep sodoende ’n Engeland wat bewoon word deur ewe seksistiese karakters as die Italië wat kort daarna deur Engelse akteurs uitgebeeld word. In Egan se hande is vroulike karakters in Shakespeare se dramatiese kosmos oral in hierdie teks onderdruk. Die beledigings word, met ander woorde, moontlik so geïntensiveer ten einde simpatie vir Katherina by die modelgehoor te wek.

SLY: Haai! Wil jy my nou mal maak? Is ek dan nie
Christopher Sly nie? Seun van ou Sly van Burton-Heath;
na geboorte ’n smous, na opleiding ’n wolkam-maker en na
verandering ’n beer-wagter, en na my huidige beroep
’n blikslaer! Daar’s ^{daar, maar feeks} dik Marian Hacket, die ou biervrou
van Wincot: gaan vra vir haar of sy my nie ken nie!
Yeertien pennies! Net bier, g’n kos nie! En as
sy dit nie opskryf het nie, kan julle my opskryf as
die grootste liegbek in die christendom.

(’n Dienskneg bring ’n beker bier.)

EERSTE DIENSKNEG: ^{jibberish} < O nee, my heer, u’t koeterwaals gepraat!
^{gys} Want selfs hier in die weelde van u bed
Het u geskree die vieslike ~~waardin~~ ^{ou feeks}
Het u alweer die ^{bier} taphuis uitgejaag,
En u gaan haar nou voor die regbank daag,
Omdat sy ~~bekers waterbier~~ bedien;
^{Diidi} En u het Cic’ly Hacket ook geroep.

SLY: Aha, die ^{feeks} vrou se kelnerinnetjie!

DERDE DIENSKNEG: ^{bier} < U ken geen taphuis, heer, geen kelnerin!
^{Leonard Cobus} < Ook nie die ^{feeks} maats wat u genoem het nie.
~~Soos Stephen Sly, en ou John Naps die Griek,
En Peter Turph, en Henry Pimpernell,
En twintig ander sulke drinkebroers
Wat deur u siek verstand geskep is, heer.~~

Figure 1 en 2. Skermgrepe uit die opvoerteks van *Die vasvat van ’n feeks* waarin sommige van Egan se redigerende ingrepe sigbaar is

Nog 'n effek van hierdie verstelling is dat Katherina as “feeks” in die waardin van die plattelandse bierhuis 'n eweknie kry. Die herhaaldelike verwysing na Cecily Hackett en haar dogter as feekse nooi die woordgevoelige modelgehoorlid van 'n *Feeks* om 'n vergelyking te tref tussen die verbale geweld wat hulle en Katherina op die lyf loop, asook die gedrag wat dit ontlok: selfverdedigende opstand teen manlike afknouers.

Sly se eerste spreekbeurt – eweneens die eerste spreekbeurt van die ganse toneelstuk: “Vir jou gaan ek nog regsien, hoor jy?” en sy daaropvolgende toesnoring van haar as 'n “gifpil” – 'n gestandaardiseerde sinoniem vir “feeks” (Bosman, Van der Merwe en Hiemstra 1982:1664) herinner aan die titel: Die “regsien” van 'n “gifpil” is parafraseerbaar as “die vasvat van 'n feeks”.

Uit die gehoor se perspektief is daar geen rede om Marian as 'n “feeks” te beskou nie. Sy berispe slegs die besope Sly vir sy vandalistiese gedrag in die kroeg (I.i.6). Sy doen bloot haar werk. Die beskonke manhaftigheid waarmee Sly hom onsuksesvol teenoor Cecily laat geld, is hier die toneel se bron van humor.

So ook is dit moeilik om Katherina se snedigheid as ongeldig te beskou. Die gehoor se eerste kennismaking met haar behels Baptista se uitleg van die voorwaardes wat hy aan Bianca se vryers stel. Haar vader is duidelik desperaat om van sy oudste dogter ontslae te raak. Sy moet oorhaastig “afgetrou” word voordat die konvensioneel aantreklike en gesogte Bianca mag trou (1.1.48–54). Boonop word Baptista se voorwaardes beantwoord met Gremio se uitgesproke en beledigende afkeer van Katherina (1.1.56) – dit alles in haar teenwoordigheid. Katherina se pleidooi by haar vader (ook haar eerste spreekbeurt) dat hy haar “opvysel” “as lêding onder sulke growwe goed” (1.1.57–8) is dus verstaanbaar. Haar selfverdedigende verset teen die oorweldigende patriargale milieu waarin sy haar bevind, brandmerk haar egter as 'n feeks.

Natuurlik is hierdie tematiese ooreenkomste tussen die Induksie en die res van die toneelstuk reeds interpreteerbaar in *The shrew*; hierdie ontleding van 'n *Feeks* betoog bloot dat Egan se verstellings dit deur middel van vertaling versterk.

10. Ekstra-diëgetiese faktore wat met die opvoerteks gepaardgaan: die getuienis van Sandra Prinsloo

Hierdie bespreking van Egan se besluite aangaande rolverdeling en sy verstellings aan die dialoog, soos vertaal deur Ferreira, is uiteraard maar twee komponente van sy hand aan die *vertaling* (in die breër sin van die woord) van die Shakespeariaanse bronteks na Suid-Afrika in die 1980's.

Per slot van rekening word dramatiese studies juis aangevul deur teaterwetenskap en uiteindelik ook *performance studies*, vanweë 'n groeiende inagneming van al die ekstra-diëgetiese faktore wat nie slegs met 'n gepubliseerde toneeltek gepaardgaan nie, maar dit ook in die eerste plek help vorm, soos Fischer-Lichte (2014:12) uitwys.

Soortgelyke prosesse kom aan die bod in die bestudering van 'n opvoerteks wat intertallyg vertaal is deur 'n beroepsaktrise en verbaal aangepas is deur die regisseur (oftewel, die intersemiotiese vertaler) daarvan.

Ongelukkig, soos reeds vermeld, is hierdie paratekstuele aspekte van TRUK se produksie van 'n *Feeks* skraps gedokumenteer of ten minste in hierdie stadium nie maklik argivaal toeganklik nie.

Die getuienis van Sandra Prinsloo, wat die rol van die vroulike protagonis vertolk het, is daarom waardevol, minstens omdat sy in 'n televisie-onderhoud in 2000 dit uitgesonder het as die gunstelingrol wat sy tot in daardie stadium in die loop van 'n teaterloopbaan van meer as dertig jaar vertolk het (Smuts 2016).

In 'n onderhoud gevoer op 23 Oktober 2020 brei Prinsloo uit op haar uitsondering van hierdie rol bo ander gesogte Shakespeare-karakters wat sy al vertolk het, soos Vrou Macbeth en Desdemona, en maak sy die volgende stelling: "Ek dink Katherina is heel waarskynlik die eerste bevryde vrou in Shakespeare, so, dit was nooit vir my 'n groot probleem om die rol te vertolk nie" (Stander 2020).

Hoewel dit 'n aanvegbare stelling is, laat geld Prinsloo, deur middel van die laaste sinsnede, deur insinuasie, haar vereenselwiging met die kwessie van geslagsgelykheid en dit is ook hierdie aspek van haar omgang met die vertolking van Katherina, wat as volg te berde gebring word.

Benewens Prinsloo se lof vir wat sy beskryf as die "veerkragtigheid" van Ferreira se vertaling, staaf sy haar uitsondering van *Die feeks* se Katherina as een van haar gesogste karakters om te vertolk aan die hand van nog twee aspekte: Prinsloo se belewenis, as aktrise, van Katherina se sielkundige veelkantigheid en ook haar vertolking van Katherina as 'n aktiewe agent in die bepaling van haar eie lot.

Wat die eerste aspek betref, redeneer Prinsloo (Stander 2020):

Sy [Katherina] is nie net een ding nie. Sy's regtig 'n volronde vrou en dít is wat dit vir my so lekker gemaak het om haar te vertolk. Ek dink so dikwels beklee die vrouekarakters [in Shakespeare se teateroeuvre] ondergeskikte rolle en is die rolle baie kleiner as die manlike karakters s'n.

Sy skryf dit onder meer daaraan toe dat die vroulike karakters vir seunsakteurs geskryf is en dat daar met 'n vroulike Shakespeare-karakter, daarom, soos sy aflei, nie "altyd die fasette [is] waarmee 'n mens kan speel" nie (in vergelyking met 'n manlike Shakespeare-karakter wat ook deur 'n manlike akteur vertolk sou word).¹⁹

Op hierdie noot is dit noemenswaardig dat Case (2014:26) in *Feminism and theatre*, een van die baanbrekertekste in Engelstalige teaterstudies en teaterfeministiese diskoers, juis uitgebreid skryf oor die problematiek van Shakespeare se toneelstukke, gegewe die afwesigheid van tydgenootlike vroulike dramaturge en die feit dat vroulike karakters deur mans geskep en vertolk is.²⁰

'n Deel van hierdie twispunt berus op die aanname dat daar in Engelse renaissance-teater 'n meer dinamiese verhouding bestaan het tussen die akteur, die dramaturg en die regisseur as in hedendaagse teaterkontekste oor die algemeen. Só byvoorbeeld, wys Hornback (2004:312) en Wiles (1987:vii) op die diksiewerskilte onder Shakespeare se narre ten einde 'n betoog te maak dat die akteurs wat hierdie rolle sou vertolk, insette sou lewer wat die dialoog betref.

Uit 'n gender-geskiedkundige oogmerk lui die argument dus soos volg: indien daar aktrises in Shakespeare se geselskap was, sou die vroulike karakters moontlik anders uitgebeeld gewees het.

Prinsloo (Stander 2020) vertoon dan só 'n begrip vir die vennootskap tussen dramaturg en akteur wanneer sy bespiegel dat die seunsakteur wat Katherina vertolk het "'n fantástiese jong akteur" moes wees "want Katherina het so baie fasette". Sy insinueer dus (met 'n merkwaardige mate van verbasing) haar geloof in hierdie seunsakteur se vermoë om die kompleksiteit van 'n (spesifieke) vrou se belewenis in Shakespeare se samelewing te vertolk en te vertoon.

Hoewel Prinsloo – met haar uitgesproke fassinasië met die insette van die seunsakteur wat Katherina vertolk het – nie 'n blatante verband lê tussen die kenmerkende wisselwerking tussen akteur, regisseur en teks van die Engelse renaissance en dié van 'n *Feeks* se (Suid-)Afrikaanse opvoerkonteks in die 1980's nie, blyk dit dat sy dit tog op 'n indirekte wyse doen.

In reaksie op die vraag na hoe die genderdinamika wat *Die feeks* tematiseer in produksie uitgebeeld is, verwys Prinsloo (Stander 2020) na haar onderhandelinge met Egan:

Die toneel waar sy [Katherina] voor Petruchio moes kniel en so voorts, het my baie dwars in die krop gestee. So, saam met Billy Egan het ek toe besluit om die toneel op te stuur en dit met die gehoor te deel. Dit het die toneel komies gemaak en die gehoor het presies gewet wat aangaan. Só was die angel effe uitgehaal!

Prinsloo en Egan se intervensie blyk egter, minstens afleibaar uit Prinsloo se getuienis, nie 'n laat-20ste-eeuse ideologiese imponering op die vertaalde Shakespeare-tekste te wees nie. Met spesifieke verwysing na die slottoneel, brei Prinsloo uit op haar beskouing van die optrede van Petruccio en Katherina teenoor mekaar, die bruilofsempaar en hul gaste as 'n "spel":

Dit is 'n spel tussen die twee van hulle [Katherina en Petruccio]. Dis wêrklik 'n spel. Dis nie dat sy skielik onderdanig [aan Petruccio raak nie]. Aan die einde ook, wanneer sy kamma-kamma onderdanig is, wanneer sy vir haar suster sê: "Dís wat jy moet doen en dís hoe jy teenoor jou man moet optree ..." Dis nie wêrklik so nie. Dit is 'n spel wat hulle twee [Katherina en Petruccio] speel tussen die twee van hulle.

Buiten Prinsloo se vertolking van Katherina as iemand wat "te eerlik" teenoor haarself is om "hierdie wilde kat" te wees wat omskep word in "hierdie onderdanige vrouletjie wat vir haar suster 'n les leer" oor vroulike onderdanigheid aan mans, benadruk Prinsloo (Stander 2020) ook:

Daar's g'n manier wat ons, selfs in die tagtigerjare dit só sou kon uitbeeld nie.

So, ons het dit gespeel: baie tong-in-die-kies, baie tong-in-die-kies, en die gehoor amper genooi om deel te word van daai spel. Want: "Kýk wat doen ek. Hý weet wat ek doen. Ek weet wat ek doen, maar ons is besig om die ánder mense te mislei hierso." So, ja, vir my was dit nooit werklik 'n probleem nie.

Prinsloo (Stander 2020) insinueer dus dat, buiten haar begrip van die teks se inherent ironiese omgang met seksisme, 'n letterlike vertolking daarvan nie in die 1980's se (Suid-)Afrikaanse opvoerkonteks sou tuishoort nie. Sy lewer dan ook kommentaar op gehoorreaksie en -interaksie:

En dit is wêrklik snaaks. Ek onthou hoe die gehore dit geniet het. Die gehore was mál daaroor. Hulle het dit werklik elke aand geniet. Dis so lekker as 'n gehoor saam met jou aan die spel begin deelneem en begin lag en hulle voel ook die lekkerheid van die taal en van die situasie en van die karakters.

Hoewel Prinsloo die hoofrol in 'n *Feeks* vertolk het en self 'n vrou is wat geslagsgelykheid ondersteun, word haar getuienis hier nie vereenvoudigend voorgehou as 'n beslissing oor die sukses van 'n *Feeks* as 'n feministiese hersiening deur vertaling nie. Daar is eerstens, soos Appignanesi, Holmes en Orbach (2013:4) aantoon, “no one kind of feminism and no one kind of feminist” en natuurlik kan een feminis nie alle feministe verteenwoordig nie. Uit die oord van feministiese Shakespeare-studies waarsku Callaghan (2016b:3) byvoorbeeld dat so dikwels “women, no less than men, inhabit and implement the social and conceptual structures of the patriarchal order”. Prinsloo se bewysvoering dien egter as 'n staaftbare bevestiging van die aanname en gevolglike afleiding dat Egan en Ferreira se vertalersingrepe tog gegrond is op 'n poging om *The shrew* aan te bied as 'n teks wat patriargale seksisme subtiel aan die kaak probeer stel, eerder as om dit onkrities te herhaal.

11. Samevatting: Egan en Ferreira as “feministiese vertalers”

Dit is opmerkenswaardig dat, onder die twee vertalers van *The shrew*, Ferreira, die vroulike agent, se hand soverre feministiese ingryping betref, die ligste is. Dit sou natuurlik problematies wees om aan te neem dat 'n man outomaties minder gevoelig sou wees vir die vraagstuk rondom die bemagtigende of ontmagtigende potensiaal van 'n produksie van hierdie teks. Egan se repertoire as regisseur sluit immers in produksies van Arthur Miller se *The crucible* in 1981 en Pieter-Dirk Uys se *The rise and fall of the first Empress Bonaparte* in 1983, dramas wat indringende vrae oor mans se oorheersing van vroue stel. Inligting oor Egan se houding aangaande *The shrew* en feminisme is egter skaars.

Daarenteen bied Hannelie Booyens se onderhoud met Ferreira in 2002 bruikbare insigte in dié verband. Daarin benadruk Ferreira haar status as kleinkind van Rachel Steyn, vrou van president M.T. Steyn, en ook as 'n verwant van Gladys Steyn, “die eerste vroulike advokaat” in Suid-Afrika (Booyens 2002:3) en die lewensmaat van Petronella van Heerden, die eerste Suid-Afrikaanse vroulike dokter. Sodoende kommunikeer Ferreira moontlik haar siening van haarself as 'n afstammeling uit 'n familie met (vir hulle tyd) geëmansipeerde vroulike rolmodelle.

Tog blyk dit uit opmerkings wat sy in dieselfde onderhoud maak dat sy as kind 'n beklemmende indruk van voorbeeldige vroulikheid uit haar familie ontleen en geïnternaliseer het:

Ek was 'n kind sonder grasia, [...] Met swak enkels, knopknieë, dun haartjies, 'n silwerraambrilletjie en 'n boepens wat al my rokke voor laat opwip het. Ek het 'n verskriklik mooi ouer suster gehad en sy was nog intelligent ook. Ek het maar baie nederig grootgeword, met 'n swak selfbeeld (Booyens 2002:3).

Ferreira merk verder op dat sy “nou eenmaal nie geskape vir die huwelik” was nie, en dat sy na haar egskedding “gevoel [het] asof ek uit 'n hok gevlug het” (Booyens 2002:5). Sy beklemtoon die invloed van die spesifieke gay subkultuur waarin sy haarself ondergedompel gevind het via teatervriende om haar 'n meer vloeibare begrip van romantiese verhoudings,

seks en die huwelik te help formuleer (Booyens 2002:6). Ferreira se uiteindelijke sin van eie-waarde en ideologiese selfstandigheid word ten sterkste verwoord in haar uitspraak wat haar vriend Henry Mylne herroep: “Darling, ek is *onrondneukbaar*” (Smuts 2016).

Haar beskouing van haarself as ’n onideale vrou (wat betref die perke van haar samelewing se konvensies) manifesteer in haar tong-in-die-kies-beskrywing van haar selfstylering wanneer sy in haar jeug gaan klub het: “Dit was die dae toe ek sulke groot goue sigeuner-ooringe aan my motorfiets se valhelm vasgewerk het sodat ek darem vroulik lyk wanneer ek stad toe ry” (Booyens 2002:3). Op ’n letterlike en spitsvondige wyse laat blyk sy haar beskouing van die teatrale aard van gender. Ferreira bring dit vervolgens ook in verband met haar werk as aktrise en veral haar sukses as komiese aktrise:

Die toneelwêreld het [my] behoorlik laat blom. As aktrise kon [ek] wegbreek. Ek het ekspressief geword. Ek het skoon *camp* geword! Sien, ek het lang dun bene, breë skouers, ’n lang gesig en geen heupe nie en boonop ’n sleeptong. [...] As ek op die verhoog stap, begin die mense al lag. Geen heldin-rolle vir my nie! [...] Ek het altyd verkies om komiese rolle te speel. Ek speel uit die maag uit; dramatiese rolle gee my slegte spysvertering (Booyens 2002:4).

Ferreira verwoord haar ervaring van die bevrydende potensiaal van humor, selfspot en performance, veral in verband met haar aanvanklike lae selfbeeld wat haar genderidentiteit betref – kernelemente van die tematiese gemoeidheid van *The shrew*.

Ferreira se beklemtoning van die liggaam en van performance is hier ook van kardinale belang in die waardering van haar besluit om *The shrew* met so ’n getroue aanslag te vertaal, ten spyte van moontlike aanklagtes van versweë ondersteuning van patriargie wat sy sodoende op die lyf kon loop. In die bogenoemde uitspraak laat geld sy die belangrikheid van die akteur se stem en die liggaam in die opvoerruimte om die teks te animeer, komiese betekenis en ironiese diepgang daaraan toe te skryf. Ferreira, moontlik meer as Egan, toon sodoende ’n optimistiese vertroue in die kontrak wat die akteur met die gehoor sluit om subteks te skep en oppervlakkige uitsprake en dogmas te ondergrawe. Dit is juis hierdie beklemtoning van die opvoering as sodanig self wat Prinsloo ook in haar getuienis van ’n *Feeks* se produksie benadruk het.

In ’n publiseitsbiljet vir “NERINA: ’n Teateraanbieding vir die Foxwoodfees” skryf Ferreira se susterskind, Pieter de Vos:

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 (De Vos 2020).

Deel van die feministiese projekte van Simon en Flotow in vertaalteorie is om die onbesonge werk van vroulike vertalers aan die lig te bring en te vier.²¹ Piper (2006:120) se stelling sou kon dien as ’n doelstelling van feministiese hersiening in vertaalstudies: “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”. Binne ’n (Suid-)Afrikaanse konteks is die werk van Ferreira in dié verband nog onderontgin in vertaalstudies.

Hierdie artikel slaag hopelik daarin om 'n vars blik te bied op drie ineenskakelende onderwerpe: op Nerina Ferreira, 'n tot nog toe onderverteengewordigde intertalige dramavertaler; op William Egan, 'n skraps gedokumenteerde regisseur (as intersemiotiese vertaler) én op die vennootskap tussen hierdie twee figure in die feministiese hersiening, in die Suid-Afrika van die 1980's, van 'n Shakespeare-toneelstuk wat so dikwels vertolk word as patriargaal-seksisties.

Bibliografie

- Abel, L. 1963. *Metatheatre: A new view of dramatic form*. New York: Hill & Wang.
- Appignanesi, L., R. Holmes en S. Orbach (reds.). 2013. *Fifty shades of feminism*. Hachette digital.
- Atwell, D. en D. Attridge (reds.). 2012. *The Cambridge history of South African literature*. New York: Cambridge University Press.
- Aucamp, H. 1993. Inleiding: "Omdat ek loof". In Blignault 1993:11–7.
- Austin, J.L. 1962. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press.
- Bassnett, S. en A. Lefevere. 1990. General editor's preface. In Lefevere 1990:vii–viii.
- Bigliuzzi, S., P. Kofler en P. Ambrosi (reds.). 2013. *Theatre translation in performance*. New York: Routledge.
- Blignault, A. 1993. *Die eindelose avontuur*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Bloom, H. (red.). 2005a. *Bloom's Shakespeare through the ages: The taming of the shrew*. New York: Infobase.
- . 2005b. Introduction. In Shakespeare 2005:xix–xxxv.
- Boose, L. 1991. Scolding brides and bridling scolds: Taming the woman's unruly member. *Shakespeare Quarterly*, 42(2):179–213.
- Booyens, H. 2002. Formidabele Nerina se lewe lees soos 'n roman. *Die Burger*, 10 Augustus, bl. 2.
- Bosman, D.B., I.W. van der Merwe en L.W. Hiemstra. 1982. *Tweetalige woordeboek*. 7de uitgawe. Kaapstad: Tafelberg.
- Botha, D. (red.) 2006. *Voetligte en applous! Die beginjare van die Afrikaanse beroepstoneel*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Brady, L. 2014. The language of *The taming of the shrew*. In Shakespeare 2014:186–90.
-

Brown, C. 2005. "Bianca and Petruchio: 'The veriest shrew[s] of all'", from *Re-Visions of Shakespeare: Essays in honor of Robert Ornstein*. In Bloom 2005a:163–82.

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

—. 2016b. Preface to the second edition. In Callaghan (red.) 2016a:xvii–xix.

Case, S. 2014. *Feminism and theatre*. Londen en New York: Routledge.

Chambers, E.K. 2005. "The taming of the shrew", from *Shakespeare: A survey*. In Bloom 2005a:103–8.

Currie, M. (red.). 2016a. *Metafiction*. Londen en New York: Routledge.

Currie, M. 2016b. Introduction. In Currie (red.) 2016a.

De Kock, L. 2012. "A change of tongue": questions of translation. In Atwell en Attridge (reds.) 2012:739–56.

de Lotbinière-Harwood, S. 1991. *Re-belle et infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin/The body bilingual: Translation as a rewriting in the feminine*. Montreal en Toronto: Les Éditions du remue-ménage en Women's Press.

De Vos, P. 2020. NERINA: 'n Teateraanbieding vir die Foxwoodfees.

Dolan, J. 2012. *The feminist spectator as critic*. 2de uitgawe. Michigan: University of Michigan Press.

Dommissie, H. 1984. Voorwoord. In Smit 1984:1–3.

Dunton-Downer, L. en A. Riding. 2014. *Essential Shakespeare handbook*. Londen: DK.

Empson, W. 2005. "The strengths of the shrew", from the *Times Literary Supplement*. In Bloom 2005a:122–8.

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

Fischer-Lichte, E. 2014. *The Routledge introduction to theatre and performance studies*. Vertaal deur M. Arjomand. Londen en New York: Routledge.

Fox-Martin, A. en P. Theron. 2020. *Feast in time of plague*. <https://vimeo.com/444082130> (3 Oktober 2020 geraadpleeg). Kan met toestemming van die regisseurs geraadpleeg word.

Foxwood TV. 2018. Sandra op 'n drafstap: Nerina Ferreira. <https://www.youtube.com/watch?v=1FNyU1DyxNoent=1162s> (26 Julie 2020 geraadpleeg).

- Garber, M. 1974. *Dream in Shakespeare: From metaphor to metamorphosis*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Gilbert, S. en S. Gubar. 1979. *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven en Londen: Yale University.
- Godard, B. 2000. Between performative and performance: Translation and theatre in the Canadian/Quebec context. *Modern Drama*, 43:327–58.
- Hanna, S. 2016. *Bourdieu in translation studies: The socio-cultural dynamics of Shakespeare translation in Egypt*. New York: Routledge.
- Harvey, E.D. 1992. *Ventriloquized voices: Feminist theory and English renaissance texts*. Londen en New York: Routledge.
- Hassim, S. 2006. *Women's organizations and democracy in South Africa: Contesting authority*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Hermans, T. (red.). 2014a. *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. Oxon: Routledge.
- Hermans, T. 2014b. Introduction. In Hermans (red.) 2014a.
- Hibbard, G.R. 2005. Introduction. In Shakespeare 2005.
- Holderness, G. en B. Loughrey (reds.). 1992a. *Shakespearean originals: First editions. A pleasant conceited historie, called "The taming of a shrew"*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Holderness, G. en B. Loughrey. 1992b. General introduction. In Holderness en Loughrey (reds.) 1992a.
- Hornback, R.B. 2004. The fool in Quarto and Folio *King Lear*. *Studies in Shakespeare*, 34(3):306–38.
- Jakobson, R. 1971. *Selected writings*. Parys: Mouton.
- Keuris, M. 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.
- Kraft, H. en M. McCarthy (reds.). 2006. *Women in German Yearbook 22*. Lincoln: University of Nebraska.
- Lefevere, A. 1992. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londen en New York: Routledge.
- Munday, J. 2016. *Introducing translation studies: Theories and applications*. 4de uitgawe. Londen en New York: Routledge.

- Odendal, F.F., P.C. Schoonees, C.J. Swanepoel, S.J. du Toit en C.M. Booysse. 1982. HAT (Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal). 2de uitgawe. Midrand: Perskor.
- Oliver, H.J. (red.). 1982. *The taming of the shrew*. The Oxford Shakespeare. Oxford: Oxford University Press.
- Ommundeson, W. 1993. *Metafictions? – Reflexivity in contemporary texts*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Orkin, M. 1987. *Shakespeare against apartheid*. Johannesburg: AD. Donker.
- Ovidius, 2017. *Heroides*. Vertaal deur P. Murgatroyd, B. Reeves en S. Parker. Oxon: Routledge.
- Piper, A. 2006. The making of transnational textual communities: German women translators, 1800–1850. *Women in German Yearbook* 22. In Kraft en McCarthy (reds.) 2006.
- Rackin, P. 2005. *Shakespeare and women*. Oxford: Oxford University Press.
- Ramsey-Kurz, H. 2007. Rising above the bait: Kate’s transformation from bear to falcon. *English Studies*, 88(3):262–81.
- Rich, A. 1971. When we dead awaken: Writing as re-vision. *College English*, 34(1):18–30.
- Rubenstein, F. 1989. *A dictionary of Shakespeare’s sexual puns and their significance*. Londen: Macmillan.
- Shakespeare, W. 2001. *Hamlet*. Londen: Penguin.
- . 2002. *Antony and Cleopatra*. Londen: Penguin.
- . 2003. *The taming of the shrew*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2005. *The taming of the shrew*. Londen: Penguin.
- . 2006. *A Midsummer night’s dream*. Londen: Penguin.
- . 2005. *The taming of the shrew*. New Haven en Londen: Yale University Press.
- . 2006. *Die vasvat van ’n feeke*. Vertaal deur N. Ferreira. Ongepubliseerd.
- . 2014. *The taming of the shrew*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shaw, G.B. 2005. “Chin, Chon, Chino”, from *The Saturday Review*, from *Journal of English and Germanic Philology*. In Bloom (red.) 2005a.
- Simon, S. 2005. *Gender in translation: Cultural identity and the politics of transmission*. Londen en New York: Routledge.
-

- Slights, C.W. 2005. "The raw and the cooked in *The taming of the shrew*", from *Journal of English and Germanic Philology*. In Bloom (red.) 2005a.
- Smit, B. 1984. *Bartho Smit-vertalings 1: Ionesco*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Smit, L. 2019. "Piffling" feminism in Joyce Waring's autobiographical texts. *English Studies in Africa*, 62(2):95–111.
- Smuts, I. 2016. Henry Mylne praat oor Nerina Ferreira. <https://www.youtube.com/watch?v=O7cANw5dB-A> (26 Julie 2020 geraadpleeg).
- Spivak, G. 2000. The politics of translation. In Venuti (red.) 2000.
- Stander, D. 2020. Onderhoud met Sandra Prinsloo. 3 Oktober.
- . 2021a. Onderhoud met Pieter Fourie. 16 Junie.
- . 2021b. Onderhoud met Kobus Geldenhuys. 22 Junie.
- Stott, C. 2010. *The sound of truth: Constructed and reconstructed lives in English novels since Julien Barnes's Flaubert's Parrot*. Marburg: Tectum.
- Thompson, A. 2003. Introduction. In Shakespeare 2003.
- Venuti, L. (red.) 2000. *The translation studies reader*. New York: Routledge.
- Viljoen, L. 2019. Antjie Krog as kulturele bemiddelaar: Aspekte van haar skrywerspostuur in die Lae Lande. *LitNet Akademies*, 16(2):47–78. https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2019/10/LitNet_Akademies_16-2_Viljoen_47-78.pdf.
- Von Flotow, L. 1991. Feminist translation. *Traduction, terminology, redaction*, 4(2):69–85.
- Waugh, P. 1984. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Londen en New York: Routledge.
- Wiles, D. 1987. *Shakespeare's clown: Actor and text in the Elizabethan playhouse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winter, W. 2005. "Characters of Katharine and Petruchio", from *Shakespeare on the stage*. In Bloom (red.). 2005a.
- Wolf, M. 2017. A "performative turn" in translation studies? Reflections from a sociological perspective. *TransculturAl*, 9(1):27–44.

Eindnotas

¹ Ek kort die titel voorts af as *The shrew*.

² Ek kort die titel voorts af as *'n Feeks*.

³ Hassim (2006) wys daarop dat drie belangrike streeksgebonde vroue-organisasies tussen 1981 en 1984 tot stand gekom het, naamlik die United Women's Organisation in die Wes-Kaap (UWO), die Federation of Transvaal Women (FEDTRAW), en die Natal Organisation of Women (NOW). Hierdie groepe was instrumenteel in die vorming van die ideologiese inhoud en die strategiese oogmerke van vroueverenigings in die 1980's en 1990's.

⁴ Cilliers het skriftelik toestemming gegee om die teks vir navorsingsdoeleindes gebruik. Die inwilligingsvorm is deur die Universiteit Stellenbosch se REC-komitee goedgekeur. *'n Feeks* is ook saam met ongeveer 40 van Ferreira se ongepubliseerde vertaalde toneeltekste beskikbaar op AKDA (Afrikaanse Kontemporêre Drama-argief) se webwerf by www.akda.co.za. Hierdie versameling van Ferreira se vertalings is ná haar dood aan prof. Petrus du Preez, Dramadepartement, US geskenk. Hierdie skenking is oorgedra aan die Departement van Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap van Unisa vir bewaring in die Suid-Afrikaanse Drama- en Teaterbewaringsprojek (onder leiding van prof. Marisa Keuris). In 2019 is hierdie tekste deur AKDA geskandeer onder toesighouding van me. Leana Welgemoed.

⁵ Die verkorting van, byvoorbeeld, sekere lang alleensprake beïnvloed myns insiens nie die retoriese uitgangspunt van die doeltteks of die bronteks soos ek dit in hierdie artikel vertolk nie en daarom verg dit nie enige bespreking in hierdie artikel nie.

⁶ Holderness en Loughrey (1992b:1) wys daarop dat die “vast majority of Shakespeare's modern readership encounters his works initially through the standard modernised editions of the major publishing houses, whose texts form the basis of innumerable productions and classroom discussions”. Hulle herinner die leser egter daaraan dat die kanonstatus van hierdie “received texts ultimately depend on [...] those editorial mediations (rendered opaque by the discursive authority of the very text they ostensibly serve) that shape the manner in which Shakespeare's works are produced and reproduced within contemporary culture”. Holderness en Loughrey maak hierdie stellings om *A pleasant, conceited historie, called "The taming of a shrew"* (1595) (oftewel *A shrew*, soos dit dikwels afgekort word) in konteks te plaas. Hierdie teks word meestal beskou as 'n apokriewe alternatief vir *The taming of the shrew*. Ferreira se vertaling is egter dié vanuit die laasgenoemde, algemeen aanvaarde weergawe. Die bibliografie van hierdie artikel sluit drie uitgawes van *The shrew* in, naamlik dié van Cambridge (2003), Penguin (2005) en Yale (2006). Die drie uitgawes word afsonderlik gelys, bloot omrede daar deur die loop van die artikel na die verskillende inleidings en redigeerdersnotas van al drie verwys word. Die drie uitgawes bevat egter dieselfde gestandaardiseerde weergawe van *The shrew* en daarom word daar met die inteksverwysings gebruik gemaak van die afkortingstelsel wat die bedryf-, toneel- en reëlnommers van die betrokke aanhaling aandui.

⁷ Drie uitsonderlike hoogtepunte in dié verband is Vanessa Cooke, Danny Keogh en Janice Honeyman se werkwinkeldrama *This is for keeps* (1983), Pieter Fourie se drama *Ek, Anna van Wyk* (1984) en Corlia Fourie se drama *Moeders en dogters* (1985).

⁸ Daarom kan daar beswaar aangeteken word teen Goodman (1999:2–3) se stelling: “One of the most striking observations to be made about gender, next to the politics of performance, is how rarely and partially gender issues have tended to be represented in South African culture and theatre”. Goodman verwys egter waarskynlik na nuut geskrewe teatertekste en in daardie opsig is haar stelling juis.

⁹ In sy hoofstuk oor die Suid-Afrikaanse vertaalgeskiedenis in *The Cambridge history of South African literature* (2012) beklemtoon De Kock (2012:742) die belangrike politieke rol van die vrou as tolk en vertaler in die geskiedenis van vertaling, asook van literatuur in die geheel, in Suid-Afrika. In sy navolging van Wicomb (2002) se voorbeeld met haar joernaalartikel “Translations in the yard of Africa”, stel hy Eva Krotoa voor as die prominentste voormoeder van Suid-Afrikaanse vertalers. De Kock versterk hierdie huldiging van vroulike vertalers in Suid-Afrika met die benaming van sy hoofstuk as “‘A change of tongue’: questions of translation” waardeur hy sodoende aandag vestig op Antjie Krog se outobiografiese *A change of tongue* (2003) waarin sy terselfdertyd besin oor haar ervaring as joernalistieke verslaggewer van die Waarheid-en- Versoeningskommissie en haar Afrikaanse vertaling van Nelson Mandela se *A long walk to freedom* (1994) as *Lang pad na vryheid* (2001). De Kock stel dus Suid-Afrikaanse vertaalgeskiedenis aan ’n internasionale leser voor as gerugsteun, uit die verlede sowel as uit die hede, deur twee magistrale vrouefigure.

In die Afrikaanse literatuurgeskiedenis speel vroue ook ’n belangrike rol. ’n Enkele voorbeeld van ’n leidende figuur op hierdie gebied is Audrey Blignault, wat ten nouste betrokke was by die uitgawe van die reeks *Juweel-nouvelles* (Aucamp 1993:3). Dit het regstreekse vertalings van nouvelles uit wêreldtale in Afrikaans behels en dit sluit onder meer die volgende titels in: Gogol se *Die jas*, Mann se *Die dood in Venesië* en Bergengruen se *Die Spaanse roosboom*. Die laasgenoemde novelle is deur Alba Bouwer vertaal, ’n vrou wie se bydrae tot die Afrikaanse kinderboek nie slegs as skrywer nie, maar ook as vertaler nie geringgeskat kan word nie. Haar ganse vertaaloeuvre bevat ongeveer 24 titels. Die vroulike vertalers wie se vertaaloeuvres egter skrapser gedokumenteer is as dié van hulle manlike eweknieë, is die dramavertalers.

¹⁰ Daar moet egter in gedagte gehou word dat metadrama hoogs modieus was in die dramaturgie van Shakespeare se direkte voorgangers en tydgenote. Elizabethaanse teater was in die geheel gemoed met kritiek op eng sosiale rolle in die Engelse kultuur. Shakespeare ontleen immers sy gebruik van die drama-binne-’n-drama in *Hamlet* waarskynlik uit Thomas Kyd se *The Spanish tragedy* (Thompson 2003:10). Tog is Shakespeare se hantering van metadrama noemenswaardig ryk en kompleks, selfs vir sy tyd. Die feit dat Lionel Abel juis Shakespeare se dramas as basis gebruik om die term *metadrama* in 1963 te bedink is maar een getuigenis hiervan.

¹¹ Slights (2005:145) wys daarop dat die “multiple disguises in the body of the play – Tranio as Lucentio, Lucentio as Cambio, Hortensio as Litio, and the Pedant as Vincentio – focus attention on how much social identity depends on arbitrary conventions of costume”.

¹² Burton Raffle vertaal dit as: “Here the Simois flowed, here is the Trojan plain, here stood old Priam’s towering palace” (in Shakespeare 2005:79/118); G.R. Hibbard vertaal dit as: “Here ran the [river] Simois, here is the Sigeian land [Troy]; here stood the lofty palace of old Priam” (in Shakespeare 2015:168) en Paul Murgatroyd, Bridget Reeves and Sarah Parker

vertaal dit as: “This is the river Simois, this is Sigeum, here stood old Priam’s lofty palace” (in Ovidius 2017:9).

¹³ Ferreira vertaal wel “construe” as “vertaal”.

¹⁴ Dit roep Charmian se aanmaning van Cleopatra in *Antony and Cleopatra* op: “Good madam, keep yourself within yourself” (2.5.76), wanneer Cleopatra haar humeur uithaal op die boodskapper wat die nuus van Antony se huwelik met Octavia bring.

¹⁵ Vertalers is maar een groepering van ’n wyer omvang van sosiale rolspelers na wie Lefevere as *herskrywers* verwys en vertaling behels maar een vorm van herskrywing, maar vir die doel van hierdie artikel bepaal ek my slegs by die vertaler-as-herskrywer.

¹⁶ Dit moet egter binne rekening gehou word dat vertaalwerk in Ferreira se konteks aan minder streng protokol en vereistes beoordeel is as dié waaraan hedendaagse vertalers moet voldoen.

¹⁷ ’n Geitjie sou kon werk, alhoewel dit nie geslagspesifiek is nie (Odendal e.a. 1982:256); teef ook (Odendal e.a.1982:1133), maar dalk sou dit te kras wees as ’n titel.

¹⁸ Ferreira eggo speels haar vertaling van Hortensio se stelling in 1.ii.89 dat Katherina “knaks en koppig” is veel later in Bedryf 4 wanneer hy haar “koppigheid” gaan “knak” (4.i.195).

¹⁹ Callaghan (2016:xviii) verwoord dieselfde gegewe soos volg: “[O]n Shakespeare’s all male stage there were no ‘women-born-women’ (that is to say, persons whose female sexual identity corresponds with their biology) but only ‘women’ with male anatomy”. Hoewel Callaghan (2016:2) flanker met die optimistiese gedagte dat “indeed, there must be something to be gleaned about women’s diurnal domestic activities in Shakespeare’s plays”, gee sy ook toe dat “these are heavily mediated by male representation and the constraints of literary convention”.

²⁰ Dit word verder deur Elizabeth D. Harvey in *Ventriloquized voices: Feminist theory and English renaissance texts* (1992) ondersoek.

²¹ Simon (2005:1) verwoord dit soos volg: “There is an intrinsic interest [in feminism] in unearthing the neglected intellectual and literary work of women: in bringing to light the strong figure of the ‘translatress’”.