

“[L]aat my so hard skel tot die valse vrou”: Voorstellings van vroulikheid in Anna Neethling-Pohl se Afrikaanse vertalings van William Shakespeare se *Julius Caesar* en *Antony and Cleopatra*

Danie Stander

Danie Stander, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

In die tydperk 1964–1969 vertaal die aktrise en regisseuse Anna Neethling-Pohl (1906–1992) William Shakespeare (1564–1616) se treurspele *Julius Caesar* en *Antony and Cleopatra* in Afrikaans. Neethling-Pohl is die tweede produktiefste Afrikaanse Shakespeare-vertaler, hoewel dié feit nog nie opgeteken is of noemenswaardige akademiese aandag gekry het nie. Haar erflating as aktrise, regisseuse, vervaardiger, omroeper en taalstryder is deeglik geboekstaaf, maar haar bydrae tot die kanon van Afrikaanse dramavertalings, veral met betrekking tot Shakespeare-vertalings, is tot nog toe skraps bespreek. Hierdie artikel se oogmerk is tweërlei: In die eerste plek word Neethling-Pohl gehuldig vir haar uitbreiding van die register van Afrikaanse drama-vertalings (veral van Shakespeare se werk). Deur haar op hierdie manier te vereer, word die aandag gevestig op die onderbesproke onderwerp van middel- tot laat-twintigste-eeuse Afrikaanse vrouevertalers van dramas. Neethling-Pohl word as ’n voorloper op hierdie gebied gekanoniseer. Tweedens word haar Afrikaanse vertalings van *Julius Caesar* en *Antony and Cleopatra* bespreek as gendergevoelig van aard. Hierdie ondersoek werp lig op die vertaalstrategieë wat Neethling-Pohl aanwend om die geslagsgebaseerde magsverhoudinge in hierdie twee dramas toe te lig. Daar word veral gekonsentreer op die wyses waarop idiome, verkleinwoorde, skelname, idiolek en geslagsvoornaamwoorde uit die bronteks in die doeltaal omvorm word ten einde die bronteks se genderbegronde temas in die doeltaal te verhelder. Daar word in twee opsigte van ’n feministiese benadering tot vertaalstudies gebruik gemaak: Neethling-Pohl word in die besonder as ’n baanbrekende Afrikaanse vrouevertaler bespreek, met inagneming van haar geboekstaafde menings oor geslagsrolverdeling binne die Afrikanernasionalistiese milieu waarin sy haarself bevind het. Daarby word die insigte wat haar vertalings van hierdie dramas deur ’n internasionaal gevierde dramaturg soos Shakespeare oplewer, in verband gebring met die voorstelling van (Suid-)Afrikaanse vroue in ’n (middel-

twintigste-eeuse) tydsgewrig, toe die feminisme nog nie soveel aandag getrek het as wat tans die geval is nie.

Trefwoorde: Afrikaanse Shakespeare-vertalings; Afrikaanse vrouevertalers van dramas; Anna Neethling-Pohl; feministiese vertaalstudie; (Suid-)Afrikaanse teatervertaling; William Shakespeare

Abstract

“[L]aat my so hard skel tot die valse vrou”: Representations of femininity in Anna Neethling-Pohl’s Afrikaans translations of William Shakespeare’s *Julius Caesar* and *Antony and Cleopatra*

In the period 1964–1969 the actress and theatre director Anna Neethling-Pohl (1906–1992) translated William Shakespeare’s (1564–1616) *Julius Caesar* (1599) and *Antony and Cleopatra* (1607) in Afrikaans. Neethling-Pohl is the second most productive Afrikaans translator of Shakespeare’s works although this fact has not yet been published or attracted significant academic attention. Her legacy as an actress, producer, radio broadcaster, and language activist has been rigorously documented but her contribution to the canon of Afrikaans drama translations, especially with regard to Shakespeare translations, is still sparsely discussed.

This article has a twofold aim: firstly, tribute is paid to Neethling-Pohl for her extension of the register of Afrikaans drama translations (especially of Shakespeare’s work). By heralding her in this manner, attention is drawn to the underdiscussed subject of mid- to late twentieth-century Afrikaans women translators of dramas. With brief reference to her contemporaries and contemporary figures, Neethling-Pohl is canonised as a pioneer in this area. Secondly, her Afrikaans translations of *Julius Caesar* and *Antony and Cleopatra* are discussed as gender-sensitive in nature. This investigation sheds light on the translation strategies that Neethling-Pohl employs to elucidate the gender-based power relations in these two dramas. Special attention is paid to the ways in which idioms, diminutives, pejoratives, idiolect and gendered pronouns from the source texts are reshaped in the target language in order to highlight the gender-related themes in the translations.

This article maintains a feminist approach in two ways: Neethling-Pohl is put forward as a trailblazing Afrikaans woman translator, with special consideration of her documented opinions on gender role divisions in the Afrikaner-nationalist milieu in which she was based. Additionally, the insights that her translations shore up on an internationally venerated dramatist like Shakespeare are cast against the backdrop of the hegemonic representation of Afrikaner women in a mid- to late twentieth-century moment when feminism had not yet attracted much attention in South Africa.

The Afrikaner nationalist gender (essentialist) ideal known as the *volksmoeder* [mother of the nation] has most frequently been understood as a patriarchal construct, and as disempowering towards women. Neethling-Pohl’s embracement, manipulation, appropriation and application thereof in her autobiographical writings convey her sense of its emancipatory potential for women. She does this especially in reference to her involvement with the Ossewabrandwag in

the 1930s. This, I argue, demonstrates Neethling-Pohl's profeministic sentiments. I use this inference to substantiate my reading of Neethling-Pohl's translations as profeministic in nature.

In my discussion of Neethling-Pohl's translation of *Julius Caesar*, I focus, firstly, on her exploitation of Afrikaans's lexical capacity for diminutives and its wealth of gendered idioms to explicate the manner in which male characters in the Shakespearean source text effeminise each other in insults. In doing so, she underlines the misogyny that prohibits the only two female characters' attempt to prevent the drama's tragic outcomes. These translation strategies signal the drama's male antagonists' fear of female authority. In this way, Neethling-Pohl anticipates this theme's more extensive dramatization in its sequel: *Antony and Cleopatra*.

Secondly, I close-read the translation of Portia's appeal to Brutus to entrust her with his secrets after the visit of the conspirators. Portia lays claim to the rights invested in her as his wife. Neethling-Pohl's lexical choices assist this line of argument: she uses words that consistently enable punning on gender, genealogy and marital status. In this way, she spotlights Portia's wit and her awareness of the perlocutionary nature of these interlocking ingredients of her social status: woman, wife, daughter.

My analysis of Neethling-Pohl's *Antony and Cleopatra*-translation (*Antonius en Cleopatra*) firstly scrutinises the translation of misogynist pejoratives. While, as in *Julius Caesar*, male characters are branded unmanly when insulted, female characters are lacquered with charges of unchastity. In the source text Cleopatra is almost always snubbed with pejoratives pointing to transactional sex. In Neethling-Pohl's translation, however, most of these pejoratives are translated with words that merely suggest easy virtue or hypersexuality. In Shakespeare's drama Cleopatra's cunning and shrewdness (and by implication, her intelligence) are hardly ever questioned, whereas in Neethling-Pohl's translation, her male antagonists underestimate her and reduce her to her libido. This, I reason, indicates Neethling-Pohl's concerted intensification of the already manifest misogyny portrayed in the source text, possibly to put Cleopatra's intelligence in greater relief.

As in her *Julius Caesar*-translation, Neethling-Pohl smuggles in pejoratives in *Antonius en Cleopatra*, but in this case, it serves a different function. Neethling-Pohl highlights Cleopatra's skill as a social actress by having her speak in diminutives when she infantilises herself in Octavius Caesar's presence. She does this in order to convince him of her submission to his authority and her ignorance of his intention to betray her if she concedes to his ultimatums. With her use of this device Neethling-Pohl re-presents Cleopatra as strategically playing into the misogynist construct of womanhood that Octavius Caesar promulgates and as such, she augments the plasticity of this feminine ideal. In addition, her triumph over Caesar reads as more climactic.

Cleopatra's multiple references in *Antony and Cleopatra* to matrimony, married women and housewives (especially in reference to Octavia) are carefully inspected and compared to Neethling-Pohl's translation of these instances. The conclusion is drawn that Neethling-Pohl magnifies the critique by Shakespeare's Cleopatra of marriage as socially sanctioned prostitution and the *sine qua non* of womanhood. Her own propensity for social performance attunes her to the insincerity of women who instrumentalise marriage as a political mechanism or survival strategy. Neethling-Pohl's Cleopatra vocalises her contempt of Octavia's reinforcement of patriarchal projections of women's passivity more aggressively than in the source text.

Neethling-Pohl's condensation of synonyms from the source text into a single word that is used repeatedly in the target text is interpreted as a commentary on idiolect and sarcastic wordplay.

Two instances are discussed where, in Neethling-Pohl's translation, characters echo each other's vocabulary, thus demonstrating their bondedness as confidants: these characters' shared vocabularies point to a shared idiolect. Furthermore, the words in question mark the chief shared concerns that bond the characters who speak it.

Lastly, Neethling-Pohl's Cleopatra is shown to repeat and modify words used by and connected to Caesar so as to underscore both her sarcasm and wit. Her linguistic dexterity marks her mastery of the discourses that are weaponised against her.

While I am cautious not to suggest an overidentification, on Neethling-Pohl's behalf, with Portia and Cleopatra, I do connect her sympathetic translation of their dialogue with her own status and experience as a woman who, within her received and chosen cultural framework, transcends hegemonic expectations of women. She excelled in vocations relegated (albeit by convention, not law) to men and she did so with assertiveness, confidence, and success.

In the critical history of Shakespeare's *Antony and Cleopatra* the female protagonist is often described as un-representable on stage. Even Cleopatra herself voices her distrust in a boy's ability to depict her (5.2.220). She is, however, re-presented in Afrikaans by a woman translator, who herself had proved her mettle as both an actress and a stage director. I do not suggest the impropriety or impossibility of translations of *Julius Caesar* and/or *Antony and Cleopatra* by a man. A certain harmony is, however, created by the givens of Neethling-Pohl's status as a publicly assertive woman, and her stellar reputation as a theatre practitioner and political activist, which supports this article's aim to canonise her in the gallery of Afrikaans women translators of dramas.

Keywords: Afrikaans Shakespeare translations; Afrikaans female translators of plays; Anna Neethling-Pohl; feminist translation studies; (South)African theatre translation; William Shakespeare

1. Inleiding

William Shakespeare se treurspele *Julius Caesar* en *Antony and Cleopatra* kan as 'n tweeluik beskou word: Die handeling in *Antony and Cleopatra* volg op dié in *Julius Caesar*. Terwyl die heersers se vroue in *Julius Caesar* (Calpurnia en Portia) se politieke inspraak deur die manskarakters weerstaan word (tot ondergang van hul mans en hulself), tree Cleopatra in die opvolgdrama na vore as 'n onvergeetlike tragiese heldin.

Die aktrise-vertaler, Anna Neethling-Pohl, vertaal hierdie twee dramas in volgorde in 1964 en in 1969.¹ Eersgenoemde is gepubliseer, maar laasgenoemde nie, hoewel dit herhaaldelik opgevoer is.

Neethling-Pohl is die tweede produktiefste Afrikaanse vertaler van Shakespeare-tekste. Haar vertalings beslaan bykans 'n derde van alle Afrikaanse Shakespeare-vertalings. Tog is daar slegs twee van haar Shakespeare-dramavertalings gepubliseer: *Julius Caesar* (1966) en *Othello* (1976).

In haar outobiografie, *Dankbaar die uwe*, verwys sy na die raad van N.P. Van Wyk Louw om vryelik met die bronteks om te gaan, om nie slaafsgetrou daaraan te bly ten koste van 'n herskepping daarvan nie. Die vertaling, meen sy, moet ook 'n kunswerk in eie reg wees (1974:177). Dit wek die vraag: Waar en hoe herskep sy hierdie twee dramas? En hoe herskep sy die aspekte van dié tekste waar gendergebaseerde magsverhoudings die sterkste deurskemer? In antwoord op hierdie vrae behels my bespreking 'n besondere fokus op Neethling-Pohl se vertaling en haar gebruik van seksistiese en seksuele pejoratiewe; haar aanwending van verkleinwoorde; haar verwerking van die doelteks se omgang met seksistiese idioome; die moontlikhede van idiolek en haar betuigde opvatting van genderidentiteit, soos verwoord in haar outobiografie.

2. Neethling-Pohl se vertaal-oeuvre en feministiese vertaalstudie

Deur Neethling-Pohl se Afrikaanse vertalings van *Julius Caesar* en *Antony and Cleopatra* teen haar biografiese agtergrond te kaats, werk hierdie artikel mee om leemtes in die onderbeligte geskiedenis van (Suid-)Afrikaanse vrouevertalers van toneelstukke te vul. My navorsingsbenadering is dus feministies van aard.

In Simon (2005:1) se beskrywing van die oorhoofse doelstelling van feministiese vertaalstudies verklaar sy: “There is an intrinsic interest in unearthing the neglected intellectual and literary work of women: in bringing to light the strong figure of the ‘translatress’”. Neethling-Pohl is beslis só 'n sterk figuur, en hoewel sy in Suid-Afrikaanse toneelgeskiedskrywing deeglik gevestig is as 'n baanbreker op die gebied van Afrikaanse toneel in die twintigste eeu (Binge 1978; Botha 2008; Ferreira 2015), is die meerderheid van haar dramavertalings nie gepubliseer nie en is haar gelykwaardigheid as vrou op hierdie gebied nog nie na behore erken nie. Wat Simon (1996:1) oor vroue en vertalers oor die wêreld heen sê, is ook juis ten opsigte van die geskiedenis van Suid-Afrikaanse kulture: “Translators and women have historically been the weaker figures in their respective hierarchies: translators are handmaidens to authors, women inferior to men”. Daarby is vertaling, soos in die meeste Westerse teater- en literatuurtradisies, steeds 'n skaduagtige kultuuruitdrukking wat, in vergelyking met ander letterkundige genres, min ondersoekende aandag in geskiedskrywing geniet, veral ten opsigte van die vertalings én vertalers van dramas.

Hoewel baanbrekers van die feministiese vertaalstudie konsepte soos *supplementing* (Simon 2005:33)² en *womanhandling* (Goddard 1990:90)³ bedink het om die wyses te beskryf waarop sommige feministiese vrouevertalers selfgeldend die aandag vestig op die vertaling *as* vertaling, is die feministiese ingrepe in Neethling-Pohl nie so dringend bevestig en duidelik merkbaar nie. Neethling-Pohl se aanslag is subtiel en geslepe, sodat haar metriese getrouheid aan die bronteks 'n getrouheid aan Shakespeare laat deurskemer, maar haar woordkeuses getuig van 'n beligting van die profeministiese temas in *Julius Caesar* en *Antony and Cleopatra*.

Hoewel die bydraes van Afrikaanse vrouevertalers tot die (Suid-)Afrikaanse letterkunde en kultuur 'n groot, vrugbare navorsingsveld is om te ontgin, bepaal ek my hier by die werk van die *Afrikaanse vrouevertaler van dramas*. My fokus op Neethling-Pohl as 'n Afrikaanse vrouevertaler van dramas, die oorsake wat hierdie vertalings se ontstaansgeskiedenis kenmerk, en die wyse waarop gender (veral uitdrukkings en bepalinge van vroulikheid) in die doeltekste gehanteer word, is geïnspireer deur Piper (2006:120) se hoopvolle uitspraak: “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". In hierdie artikel word Neethling-Pohl se vertalerstem uitgelig en daarmee saam die stemme van die vrouekarakters in haar vertalings van Shakespeare se *Julius Caesar* en *Antony and Cleopatra*.

3. Neethling-Pohl in die kanon van Afrikaanse vrouevertalers en Afrikaanse Shakespeare-vertalers

Die figuur van die Afrikaanse vrouevertaler van dramas (veral in die twintigste eeu) is nog nie na behore oopgeskryf in die geskiedskrywing van en akademiese navorsing oor Afrikaanse literatuur, drama en teater nie. Die meeste akademiese aandag wat aan Afrikaanse vrouevertalers van dramas geskenk is, is gerig op Antjie Krog se lokaliserende vertalings van Tom Lanoye se *Mama Medea* (2001) en *Koningin Lear* (2015) (kyk Vosloo 2007; Viljoen 2009, 2019; Van der Watt 2019; Keuris, 2020). In Botha se *Voetligte en applous! Die beginjare van die Afrikaanse beroepstoneel* (2008) kom verwysings na Neethling-Pohl en A.E. Carinus-Holzhausen as dramavertalers plek-plek skrams aan bod. Hierdie figure, asook Nerina Ferreira (die produktiefste en meertaligste Afrikaanse dramavertaler), word ook kortliks vermeld in Keuris (2020) se oorsig-artikel "Die veranderende wêreld van Afrikaanse dramavertalings en verwerkings: Enkele opmerkings". Keuris onderskei haar as 'n navorser van die Afrikaanse vrouevertaler van dramas deur die intensiewe aandag wat sy in twee voorafgaande artikels (2010, 2011) skenk aan Idil Sheard se vertalings van Athol Fugard se dramas. Stander bied 'n uiters beperkte voëlvlugblik op dié onderwerp in die afdeling "(Suid-)Afrikaanse vroulike (teater-)vertalers" in 'n artikel oor Ferreira se vertaling van Shakespeare se *The taming of the shrew* as *Die vasvat van 'n feeks* (2021:31–2). Met hierdie artikel oor Neethling-Pohl se vertaling van twee Shakespeare-tragedies hoop ek om bogenoemde bibliografie aan te vul en dit in die besonder te doen met 'n beklemtoning van hierdie dramavertalings as gendergevoelige vertalings.

Benewens Neethling-Pohl se besinnings oor haar Afrikaanse Shakespeare-vertalings in haar outobiografie, *Dankbaar die uwe* (1974:175–9), die vermelding daarvan in Ferreira se gedeeltelike biografie *Anna Neethling-Pohl en haar Portugese dagboek* (2015) en aanlyn naslaanbronne soos Wikipedia (Anna Neethling-Pohl 2022) en die Encyclopaedia of South African Theatre, Film, Media and Performance (ESAT) (Anna Neethling-Pohl 2023), is daar nog 'n tekort aan akademies nagevorsde ontledings van hierdie vertalings. Drie uitsonderings is Mohr se kort, kwetsende verwysing na Neethling-Pohl se Shakespeare-vertalings in sy opstel "Shakespeare and the Afrikaans theatre" (1977),⁴ Du Toit en Botha se bondige "Agtergrondstukke" wat Neethling-Pohl se *Vyf en twintig Shakespeare sonnette* (1997) begelei, en Stander se artikel oor hierdie sonnetvertalings as performatiewe spraakhandelinge (2021). Haar dramavertalings is dus nog akademies onontgin.

Met verwysing na Neethling-Pohl se vertolking van Gertrude in die eerste Afrikaanse produksie van *Hamlet* in 1947 (vertaal deur L.I. Coertze) en van Lady Macbeth in 1950 in die eerste Afrikaanse vertaling van *Macbeth* (ook vertaal deur Coertze), bestempel Stander haar teatererfenis as "bykans sinoniem met die vertaling en produksie van Shakespeare in Afrikaans" (2021:84). Wat tot nog toe (sover my kennis strek) nie aangetoon is nie, is die feit dat sy (soos in die volgende tabel weerspieël word) die tweede produktiefste Afrikaanse vertaler van Shakespeare-tekste is.⁵

Tabel 1. Chronologiese register van Afrikaanse Shakespeare-vertalings

Jaar van publikasie/vertaling	Brontekstittel	Doeltekstittel	Vertaler
1945	<i>Hamlet</i>	<i>Hamlet</i>	L.I. Coertze
1948	<i>Macbeth</i>	<i>Macbeth</i>	L.I. Coertze
1949	<i>The Merchant of Venice</i>	<i>Die koopman van Venesië</i>	D.F. Malherbe
1958	<i>Hamlet</i>	<i>Hamlet</i>	D.P. de Klerk
1965	<i>Macbeth</i>	<i>Macbeth</i>	Eitemal
1966	<i>Julius Caesar</i>	<i>Julius Caesar</i>	Anna Neethling-Pohl
1967	<i>Twelfth Night</i>	<i>Twaalfde nag</i>	Uys Krige
1969	<i>Antony and Cleopatra</i>	<i>Antonius en Cleopatra</i>	Anna Neethling-Pohl
1969	<i>The Merchant of Venice</i>	<i>Die koopman van Venesië</i>	Anna Neethling-Pohl
1969	<i>The Winter's Tale</i>	<i>Die wintersprokie</i>	Anna Neethling-Pohl
1969	<i>The Taming of the Shrew</i>	<i>Die temming van die rissie</i>	Van Elders
1969	<i>Richard III</i>	<i>Richard III</i>	André P. Brink
1970	<i>Coriolanus</i>	<i>Coriolanus</i>	Anna Neethling-Pohl
1970	<i>Titus Andronicus</i>	<i>Titus Andronicus</i>	Breyten Breytenbach
1971	<i>King Lear</i>	<i>Koning Lear</i>	Uys Krige
1973	<i>Hamlet</i>	<i>Hamlet</i>	Eitemal
1974	<i>A Midsummer Night's Dream</i>	<i>Midsomernagdroom</i>	Eitemal
1975	<i>The Winter's Tale</i>	<i>Die wintersprokie</i>	Eitemal
1975	<i>Romeo and Juliette</i>	<i>Romeo en Juliette</i>	André P. Brink
1975	<i>A Midsummer Night's Dream</i>	<i>'n Somernagdroom</i>	Roelf Laubscher
1976	<i>Othello</i>	<i>Othello</i>	Anna Neethling-Pohl
1982	<i>The Tempest</i>	<i>Die orkaan</i>	Anna Neethling-Pohl
1983	<i>The Taming of the Shrew</i>	<i>Die vasvat van 'n feeks</i>	Nerina Ferreira
1995	<i>The Sonnets</i>	<i>Sonnette van Shakespeare</i>	J.D.U. Geldenhuys
1997	<i>The Sonnets</i>	<i>25 Shakespeare sonnette</i>	Anna Neethling-Pohl
2007	<i>The Tempest</i>	<i>Die storm</i>	Tjaart Potgieter en Zandra Bezuidenhout
2023	<i>The Complete Works</i>	<i>Die volledige werke</i>	Deryck Uys

Daar sou geredeneer kon word dat D.F. Malherbe se vertaling van *The Merchant of Venice* (1948) haar vertaling oorbodig gemaak het, maar tog bestaan daar drie gepubliseerde *Hamlets*, en twee gepubliseerde vertalings van *Richard III*. Haar vertalings van *Coriolanus* en *The Tempest* (as *Die orkaan*) het steeds geen gepubliseerde eweknieë nie.⁶

Bogenoemde gegewe word nie noodwendig voorgedhou as 'n bewysstuk van 'n patriargale Afrikaanse uitgewersindustrie nie. Ek beskik byvoorbeeld nie oor enige bronne wat bevestig

dat Pohl al haar Shakespeare-vertalings graag sou wóú publiseer nie. Dit is ook moeilik om te peil of sy inderdaad deur uitgewers met hierdie oogmerk genader is. Sondebokke ter syde – hierdie statistiek dek die tafel vir ’n welverdiende bespreking. Dit bied die geleentheid om Pohl te raam in die galery van Afrikaanse vrouevertalers van dramas.

4. Neethling-Pohl as profofeminis

Die versoeking is groot om Neethling-Pohl as ’n soort *profeminis* en, derhalwe, haar vertaal-aanslag as *profeministies* te beskryf, bloot omdat sy, as vrou, ’n uitgesproke, selfgeldende en dikwels omstrede openbare figuur in ’n mansoorheersde samelewing was en haar op gebiede soos politieke aktivisme, teaterregie en tersiêre onderrig onderskei het – nerings wat in die middel- tot laat twintigste eeu in Suid-Afrika hoofsaaklik beskou is as beskore (hoewel nie wetlik-uitsluitend nie) vir mans. Gepubliseerde bronne waarin Neethling-Pohl haar menings oor die samelewing se hegemoniese houdings teenoor vroue blootlê, is nietemin nog te skaars om ’n geskakeerde ondersoek te loods na haar opvattinge van die aard van gender.⁷ Sy gee in *Dankbaar die uwe* (die omvattendste gepubliseerde bron waarin sy haarself en haar beskouings openbaar) selde of nooit ’n aanvoeling van sosiale verontregting as vrou weer. Die betuiging van slagofferskap is egter nie die toetssteen van (proto- of enige ander soort) feministiese selfgeldigheid nie. Iets wat egter onbetwisbaar gestaaf kan word, is dat Neethling-Pohl (volgens haar eie getuigenis) regdeur haar lewe en loopbaan ’n toegewyde en uitgesproke Afrikanernasionalis was en dat sy haar begrip van haar identiteit as vrou in daardie kulturele raamwerk begrond het, ’n punt wat sy herhaaldelik in *Dankbaar die uwe* maak.

In *Dankbaar die uwe* word Neethling-Pohl se genderopvattinge eerstens uitgelê in haar uiteensetting van haar rol in die opvoering van N.P. van Wyk Louw se *Die dieper reg*, die allegoriese versdrama waarmee die Voortrekkermonument in Pretoria op 16 Desember 1949 ingehuldig is (Kannemeyer 2005:153). Van Wyk Louw het hierdie drama geskryf op haar aandrang en volgens bepaalde riglyne deur haar neergelê, soos merkbaar in ’n keur uit die briefwisseling tussen hulle twee en haar suster, Truida Louw, wat in “Hoofstuk 9: *Die dieper reg*” in *Dankbaar die uwe* vervat is. Die hoofkarakters in hierdie drama is ’n Trekkergesin wat die Voortrekkers-in-die-geheel voorstel. Dié gesin verskyn in die Saal van Ewige Geregtigheid om die regverdiging van die Trekkers se handeling tydens die Groot Trek te bepleit. Neethling-Pohl het, soos sy met genoegdoening vermeld, tydens hierdie geleentheid die rol van die Vrou vertolk (1974:117). Soos verwag kan word van ’n Afrikanernasionalistiese uitbeelding in die 1940’s van ’n Trekkergesin in die 1830’s, word gender essensialisties voorgestel. Die gestalte wat hierdie spesifieke essensialisering van vroulikheid aanneem, behels die beklemtoning van die pyn wat die Vrou moet verduur om “geslagte aan geslagte [te] bind” as ’n versekering van haar volk se “bestaan” (Louw 2021:62).⁸ Waarskynlik verwys die pyn hier na die pyn van geboorte. Die Vrou ontleen die trots op haar genderidentiteit aan pynlike moederskap soos vertolk in die reëls:

[E]k [sal] my pyn nie noem as diens;
dis deel van my, dit is die stroom van lewe
en ewige vreug wat so ’n vreemde skyn
aanneem in my.

(Van Wyk Louw 2021:62)

Die bepaling van vroulikheid wat in hierdie reëls vertolk word, roep die vroeë en middel-twintigste-eeuse Afrikanernasionalistiese genderideaal van die *volksmoeder* op. Die volksmoeder-ideaal word, kortom, gekenmerk deur die selfopofferende en deugsame vrou as moederfiguur, wat 'n voorbeeld van fatsoenlikheid aan jong, wit Afrikaanse vroue moet stel (Cloete 1994:1; Devarenne 2009:633; Smit 2015:4). Hierdie genderkonstruksie was invloedryk (hoewel nie onbetwis deur sommige vermaarde Afrikanervroue soos Petronella van Heerden en Gladys Steyn nie).⁹ Hoewel dit in laat twintigste-eeuse Suid-Afrikaanse gender-, queer- en feministiese (literêre) geskiedskrywing meestal as 'n ontmagtigende genderkonstruksie bespreek is (Walker 1990; Kruger 1991; Du Toit 1996), beskryf sekere navorsers ook toe-eienings van hierdie beeld deur vroue van Neethling-Pohl se geslag wat as profeministies bestempel kan word (Cloete 1994:3; Smit 2015:4; Vincent 1999:4).

In dié verband spits Grobler (2009) sowel as Blignaut (2012) – met teenstrydige aannames – hulle akademie toe op die doel wat die volksmoeder-ideaal gedien het in 22 Junie 1940 se Ossewabrandwag-vroueoptog (waarby Neethling-Pohl ten nouste betrokke was). Grobler beklemtoon die diskriminerende aard van die volksmoeder-ideaal in soverre dit volgens hom in die twintigste eeu “om die lot van Afrikanermans gewentel het” (Grobler 2009:28). Blignaut (2012:68) redeneer egter: “OB-vroue het binne die beperkings van die volksmoeder-diskoers, as reaksie op historiese gebeure, self betekenis gegee aan hulle gekonstrueerde identiteit en by wyse van hulle verzet dikwels vooroorlogse gendernorme oorskry of reconstrueer.” Hy som sy gevolgtrekking as volg op:

OB-vroue het [...] geen genderreël gebreek deur hulleself te verzet nie. Daar kan wel reëls gebreek word wat deur die noodsaaklikhede van oorlog geregverdig word, maar dit lei nie tot 'n fundamentele verandering van die genderorde nie. Dit skep wel meer geleenthede vir vroue om die *metaforiese moontlikhede* van hulle identiteitskonstruksies te ontdek en uit te leef. Die metaforiese moontlikhede inherent in die volksmoeder is natuurlik voorsien deur die sterk simboliek wat deur die terugryp na sekere historiese mites daaraan geheg is. (2012:103, my klemplasing)

Om 'n standpunt in te neem oor die juistheid van óf Grobler óf Blignaut se bewerings sou 'n miskennis van talle vroue se verskillende belewenisse (bevrydend, ontmagtigend of ambivalent) van volksmoederskap as 'n hegemoniese genderideaal wees. Hoe dit ook al sy, Blignaut se gevolgtrekking klop met Neethling-Pohl s'n. Die politieke oogmerk van die Ossewabrandwag en die Afrikaner-nasionalistiese ideale wat Neethling-Pohl onderskryf het, kan bevraagteken word, maar die wyses waarop sy die metanarratiewe van hierdie politieke vaandels kon inspan om haar eie en ander vroue se belange in openbare omgewings te lug, is belangrik om te meld.

In “Hoofstuk 10: Die Ossewabrandwag” van *Dankbaar die uwe* bied Neethling-Pohl vir haar leser 'n meer omvattende en polities bemagtigende uitleg van Van Wyk Louw se verbandlegging tussen pyn en vroulikheid in *Die dieper reg*. Hoofstuk 10 tematiseer Neethling-Pohl se leidende betrokkenheid by die organiseer van die vroue-optog van 22 Junie 1940 in Pretoria teen Smuts se oorlogsbetrokkenheid. Neethling-Pohl dring vroeg in hierdie hoofstuk op die volgende aan: “Moenie sê dat daardie optog misluk het nie. Die Regering het nie afgesien van sy standpunt om oorlog te voer nie, maar onder die vroue het daar 'n band ontstaan wat sou uitbloeï tot ons eendag ons eie vryheid sou terugkry!” (1974:119). Direk na dié stelling haal sy die voorafgaande uittreksel uit *Die dieper reg* aan, sowel as die volgende greep uit Totius se “Die breekwater”:

Ek dink opnuut aan al die graaggetroue
stil wesens met hul somber swart gewaad;
'k herdink opnuut die duisende van vroue
wat will'ge lyf versink in lydensdaad.

(Totius 1962:267)

Die pyn wat Neethling-Pohl in dié hoofstuk beklemtoon, behels die opofferinge, die vrees, teenstand en waagstukke wat betrokkenheid by die Ossewabrandwag se verset-aksies vir vroue ingehou het. Neethling-Pohl eien die agonistiese bepalings van Afrikanernasionalistiese vroulikheid in Van Wyk Louw en Totius se digkuns toe in diens van haar bewysvoering oor die aktiewe politieke rol wat sy en haar vroulike strydgenote in die Ossewabrandwag vervul het en die bevestigende uitwerking wat dit op vroue as deelgenote met mans ten opsigte van nasiebou gehad het.

Een voorbeeld in Neethling-Pohl se herinneringe aan die Ossewabrandwag se versetpogings waar sy en ander vroue, in BIGNAUT se woorde, “vooorlogse gendernorme oorskry” het (2012:103), is haar vertelling van ’n groep OB-vroue se ondersteuning van die agtienjarige Elsa Nel tydens haar aanhouding weens haar betrokkenheid by dié beweging. Ongeveer 200 vroue het die polisie waarin Nel ná haar vonnis vervoer is, agternagesit, maar hulle is voor die selle gekeer deur vier jong soldate wat met gevelde bajonette by ’n ystertraliedeur wag gestaan het. ’n Jong vrou het egter opswepend uitgeroep: “Susters, gaan ons toelaat dat die jong sustertjie daar in die selle sit, sonder dat sy weet dat ons vir haar gaan bid? Wie volg my, ek sê, wie volg my?” Met meldenswaardige gebruik van ’n verkleinwoord vertel Neethling-Pohl daarop: “Ons stoot die ysterhek en vee die soldaatjies met bajonette en al weg” (1974:126). In hierdie geval kom Neethling-Pohl en haar vroulike bondgenote baie ná aan die krygsplig wat onder oorlogsomstandighede tradisioneel aan mans opgelê word.¹⁰

Ek beskryf Neethling-Pohl as profeministies omdat daar, soos Smit (2019:95) aantoon, vanaf die 1950's tot die laat 1970's ’n leemte in Suid-Afrikaanse feministiese diskoers in publikasie was en omdat sy die beskrywing van haarself as ’n feminis moontlik sou weerstaan. Haar uitsonderlike uitstyging bo haar toegekende rol as vrou en die gendergevoeligheid van haar vertalings maak van haar egter ’n belangrike figuur in die bestudering van (Suid-)Afrikaanse vroue se (vertaal)geskiedenis.

Julius Caesar en *Antony and Cleopatra* speel albei teen die agtergrond van oorlog af. In albei dramas is die hoofkarakters en die vrouekarakters oorbewus van hul genderstatus en hul rol as manlike of vroulike burgers van nasies ten opsigte van oorlog. In beide dramas word daar neergesien op die vrouekarakters se pogings om betrokke te raak by politieke en krygshandelinge. Neethling-Pohl vertaal hierdie dramas op só ’n wyse dat die seksisme teenoor vroue en die vrouekarakters se pogings om hul sin te kry beklemtoon word. In beide vertalings werk sy nie Shakespeare se kritiek op gendergebaseerde magsverhoudings teë nie, maar ontgin eerder die eiesoortigheid van die Afrikaanse taal om hierdie brontekstemas in vertaling aan te vul en te verskerp.

5. Die voorstelling van vroue en vroulikheid in Shakespeare se *Julius Caesar*

Oldendorf en Arguile bied die volgende redenasie oor die uitbeelding van (onder meer) gender-verhoudinge in *Julius Caesar*:

The play is so concerned with political ideas, with affairs of the State, that *domestic and personal life, ordinary human feelings and passions*, take a secondary place in it, which they rarely do in Shakespeare's plays. [...] [I]n this play, the scenes which show the relations between Brutus and Portia [...] are really only relieving interludes; they do not affect the main action, the fight between dictatorship and the old republicanism. (1980:2, my klemplasing)

Oldendorf en Arguile se verplasing van die tonele wat Portia (2.1) en Calpurnia (2.2) se pleidooie aan hul mans bevat na die domein van die sogenaamde *persoonlike* en *alledaagse*, bloot omdat dit in die huishoudelike domein afspeel, getuig van 'n opvatting wat veral sedert die tweede feministiese beweging heftig bevraagteken is, naamlik die onderskeid tussen die persoonlike en politieke sye van 'n samelewing. Dit misken nie slegs die sogenaamd persoonlike en alledaagse faktore in die struwelinge tussen die manlike politici wat die hoofintrige in dié drama voortdryf nie; dit versuim om die politieke vlakke van Portia en Calpurnia se betoë in ag te neem asook die bybetekenisse wat dit vir die tragiese verloop van dié drama se handeling inhou. Die belangrikheid van hierdie twee tonele vir 'n feministiese uitleg van *Julius Caesar* word soos volg deur Richard Levin uiteengesit:

[A] single theme informs *Julius Caesar, Hamlet, Othello, King Lear, and Macbeth* [...] [:] the male world's banishment of the female which [...] precipitates these tragic actions: Brutus's ordering Portia to bed before he joins the conspirators (2.1) and Caesar's denial of Calpurnia's plea that he stay home (2.2); Hamlet's attack on Ophelia in 3.1; Othello's sending Desdemona away in 4.2; Lear's renunciation of Cordelia in 1.1; and Lady Macbeth's calling on the spirits to unsex her (1.5). (Levin 1988:130)

Daarby is hierdie twee oomblikke in *Julius Caesar* waar vrouekarakters aan die woord is, dig gepak met besinnings oor die aard van geslagsrolverdelings in dié drama se chronotoop.

5.1 “[T]he melting spirits of women”: Vrouebeelde in *Julius Caesar* se eerste bedryf

Voordat Portia en Calpurnia in die tweede bedryf eers as karakters met uitgebreide dialoog die verhoog betree, skemer die algemene opvattinge oor vroue en vroulikheid in Shakespeare se mansoorheersde Rome geleidelik in die vorm van idiome, bygelowe, beledigings en veralgemenings deur.

Die eerste verwysing na vroue in *Julius Caesar* geskied in Bedryf 1, Toneel 1, Reëls 25–6, wanneer die Skoenmaker Marullus verseker: “I meddle with no tradesman's matters nor/ women's matters.” Sanders (in Shakespeare 1984:150) wys daarop dat die Skoenmaker hier dubbelsinnig omgaan met “meddle” sodat dit eers “inmeng” beteken – met verwysing na “die vakman se werk” (1966:9) soos Neethling-Pohl “tradesman's matters” vertaal – en dan, ten opsigte van vroue, seksuele omgang, sodat Pohl dit as “lol” vertaal (1966:9). Die eerste verwysing na vroue in *Julius Caesar* is dus een waarvolgens hulle geseksualiseer word.

Met die eerste verskyning van 'n vrouekarakter op die verhoog, naamlik die titelkarakter se vrou, Calpurnia, word hierdie seksualiseringsmotief herhaal en uitgebrei. Die tweede toneel van *Bedryf Een* open met Julius Caesar¹¹ wat Calpurnia nader roep en Antonius gebied om, tydens sy (Antonius se) Luperciaanse nael deur die strate van Rome, haar aan te raak “for our elders say/the barren, touched in this holy chase,/shake off their sterile curse” (1.2.1–11). Calpurnia word in die eerste plek as onvrugbaar en dus as vervloek voorgestel. Sy is uit haar hoedanigheid as keiserin veronderstel om as 'n Romeinse volksmoeder te funksioneer, maar sy is tot nog toe daarvoor biologies ongeskik. In hierdie dialoog word sy geen spreekbeurt toegeken buiten haar gehoorsame “Here, my lord” (1.2.4) wanneer Julius haar roep nie. Sy word tot haar liggaam vervlak en haar liggaam moet dien as 'n politieke werktuig in die bevestiging van haar man se omstrede heerskappy.

Die onderdanigheid wat Calpurnia hier openbaar, word later as 'n wesenlike eienskap van vroue uitgewys en as iets wat mans in 'n patriargale bestel juis nié moet vertoon nie. Cassius merk aan Casca op dat: “Romans now/have thews and limbs like to their ancestors,/but, woe the while, our fathers' minds are dead/and we are governed with our mothers' spirits./Our yoke and sufferance show us womanish” (1.3.83–7).

Hierdie sogenaamde vroulike swakheid word dan deur Cassius teenoor Brutus neerhalend aan Julius toegeskryf. Cassius herroep sy wedervaringe in Spanje waar Julius, as medesoldaat, volgens Cassius, koors opgedoen het, en, na Cassius se mening, hom soos 'n “coward” (1.2.129) en 'n “sick girl” (1.2.135) met 'n “feeble temper” (1.2.136) gedra het. Later vervroulik ook Brutus lafhartigheid wanneer hy Cassius se hande in syne neem en 'n eed aflê: “these –/[...] bear fire enough/to kindle cowards and to steel with valour/the melting spirits of women” (2.1.130–3).

Met 'n soortgelyke strekking word vroue uitgebeeld as wispelturig in hul vergewensgesinde weekhartigheid, wat hulle kwesbaar maak vir die uitbuiting van 'n korrupte leier, soos Julius deur die samesweerders voorgestel word. In Casca se vertelling van Julius se epileptiese aanvalle (wat, volgens Casca se insinuasies, geveins is), is dit vroue wat die eerste is om Julius te glo en hulle oor hom te ontferm:

When he came to himself again, he said if he had done or said anything amiss, he desired their worships to think it was his infirmity. *Three or four wenches* where I stood cried ‘Alas, good soul!’ and forgave him with all their hearts. But there’s no heed to be taken of them; if Caesar had stabbed their mothers, they would have done no less.

(1.2.280–6, my klemplasing)

Soos weekhartigheid vervroulik word, geskied die sigbaarste uitdrukkings van vrees deur vroue in manskarakters se vertellings. Wanneer Brutus Julius se vermeende skrikbewind aan Cassius beskryf, illustreer hy die effek daarvan op Calpurnia: “Calpurnia’s cheek is pale” (1.2.195), en later vertel Casca vir Cicero: “[T]here were drawn/upon a heap a hundred ghastly women,/transformed with their fear, who swore they saw/men all in fire walk up and down the streets” (1.3.22–5).

Bogenoemde voorstellings van vroue as seksuele werktuie, bestem vir moederskap, slaafs onderdanig aan hul mans, as swak en lafhartig en as manipuleerbaar in hul weekhartigheid, behels die vrouebeelde waarteen Portia en Calpurnia kennelik moet veg in hul pleitredes aan hul mans in die opeenvolgende tonele 2, Reëls 1–2.

Hierdie twee tonele weerspieël mekaar in dié opsigte: Beide Portia en Calpurnia openbaar ’n selfbewustheid aangaande die rol van en vooroordele teenoor vroue in *Julius Caesar* se Rome en die wyses waarop dit hul agendas aan die een kant kortwiek, maar aan die ander kant ook kan dien. Hulle albei spits hulle daarop toe om hierdie beperkinge uit te buit in hul doelstellings, veral deur ’n vertoning van voorgeskrewe onderdanigheid.

5.2 “Think you I am no stronger than my sex?”: Portia en Brutus, 2.1.

Wanneer Portia, ná die samesweerders se geheime besoek aan Brutus, hom daarvoor uitvra, probeer hy haar kamer toe stuur met die redenasie dat “It is not for your health thus to commit/your weak condition to the raw cold morning” (2.1.255–6) waarop sy flink terugkap: “Nor for yours neither” (2.1.257). Hiermee berei sy haar eis voor om as sy gelyke behandel te word. Sy dring daarop aan dat Brutus sy verborge kommer met haar deel “by the right and virtue of my place” as sy eggenoot (2.1.289). Wanneer sy dan voor hom kniel (2.1.290) en hom “charm” “by my once commended beauty” (2.1.292), kan hierdie gebare as sarkasties beskou word: Indien hy haar nie as eweknie in sy vertrouwe kan neem nie, speel sy dan in op die Romeinse beeld van ’n vrou, naamlik as onderdanig en as geag slegs in so verre sy haar uiterlike skoonheid as ooredingsmiddel kan aanwend. Die verloop van haar logika lei haar dan terug na haar eerste aanspraak: “[B]y all your vows of love, and that great vow/which did incorporate and make us one,/that you unfold to me, your self, your half/why you are heavy” (2.1.293–6). Sy insinueer dus (emosioneel-afpersend) dat, indien hy haar nooit bemin het nie en haar bloot as sy vrou gekies het omrede haar skoonheid, hy steeds sakramentele beloftes gemaak het waarvolgens sy as sy vertrouwing bevestig is, en sy herinner hom aan sy skatpligtigheid aan hierdie eed.

Brutus spreek haar dan aan as “gentle Portia”, met ’n versekering van sy opregte liefde vir haar, en vra haar om nie voor hom te kniel nie (2.1.300), maar sy trek sy liefdesverklaring soos volg in twyfel:

I should not need, if you were *gentle* Brutus.
 Within the bond of marriage, tell me, Brutus,
 is it excepted I should know no secrets
 that appertain to you? Am I your self
 but, as it were, in sort or limitation,
 to keep with you at meals, comfort your bed,
 and talk to you sometimes? Dwell I but in the suburbs
 of your good pleasure? If it be no more,
 Portia is Brutus’ harlot, not his wife.

(2.1.300–10, my klemplasing)

Portia eis dus dat Brutus sy liefde aan haar bewys deur haar in sy vertrouwe te neem.

Wanneer hierdie betoog nie die gewenste uitkomst oplewer nie, vra sy, retories en, weer eens, sarkasties: “Think you I am no stronger than my sex?” met verwysing na die erkenning wat aan haar verleen word deur die patriargale status van haar vader, die hooggeplaasde Cato, en aan Brutus; hierdeur word sy in Rome as ’n uitsonderlike vrou met buitengewone regte en voorregte beskou.

Portia se oorredingstaktieke berus op twee kern-aansprake: Brutus se opregte liefde én die regte wat haar toekom deur die bestel waarbinne hulle in die huwelik bevestig is. Hoewel sy uiteindelik nie haar doel bereik nie, word die waterdigtheid van haar argumente bevestig deur Brutus se nederige betuiging kort voor hy haar na haar kamer stuur, “O you gods,/render me worthy of this noble wife!” (2.2.326–7).

5.3 “Let me, upon my knee, prevail in this”: Calpurnia en Julius

Hoewel Calpurnia se agenda in Bedryf 2, Toneel 2 van Portia s’n in Bedryf 2, Toneel 1 verskil (sy vra geen bekentenis nie, maar eis eerder dat hy nie hul huis verlaat nie), span sy ook die verwagtinge en sosiale voorskrifte in wat op haar as vrou van toepassing is in ’n tevergeefse poging om haar man tot haar eie doelstellings oor te haal.

Wanneer Calpurnia Julius belet om die huis te verlaat (2.2.9) en hom aan die voorbodes herinner wat moontlik sy dood voorspel (2.2.13–26, 31–3), gaan hy haar teë omdat hy nie as ’n “[c]oward” beskou wil word nie (2.2.34) – hy vermeld sy oortuiging dat, “[t]he gods do this in shame of cowardice” (2.2.44). Aangesien lafhartigheid teen dié tyd reeds herhaaldelik deur sy valse vriende as ’n vroulike (en in Rome dus ’n *minderwaardige*) eienskap beskryf is (1.2.129–36; 2.1.130–3), maak Calpurnia dan die volgende voorstel ten einde Julius se waardigheid en dus ook sy en haar lewens te spaar: “Call it *my* fear/that keeps you in the house, and not your own” (2.2.55, my klemplasing).

Hierdie oorredingstaktiek slaag egter nie, en gevolglik beliggaam Calpurnia ook, soos Portia in die vorige toneel, onderdanigheid deur voor haar man te kniel en hom te smeek: “Let me, upon my knee, prevail in this” (2.2.59). Hierdie gebaar vorm ’n strakke kontras met haar gebiedende, eerste spreekbeurt in dié toneel: “You *shall* not stir out of your house today” (2.1.1, my klemplasing). In hierdie opsig eggo Calpurnia se aanslag om tot haar man deur te dring Portia s’n: dit wissel van selfgeldende eise na gebare van onderdanigheid. Julius swig egter steeds onder die druk van sy manskollegas en trap gevolglik in die strik wat vir hom gestel is.

In *Dankbaar die uwe* merk Neethling-Pohl oor Shakespeare se *Julius Caesar* op: “[D]ie kort verskyning van Portia en Calpurnia [is] vir my volledig” (1974:177). Sy brei nie op hierdie stelling uit nie, maar na my uitleg van haar vertaling van dié drama wil dit vir my voorkom dat sy hiermee haar oortuiging lug van Shakespeare se eerbiedigheid teenoor vroue en die gevaar wat vrouehaat vir sowel vroue as mans inhou.

6. “[D]is eintlik ’n ‘man’-drama hierdie”: Neethling-Pohl se vertaler-ingrepe in haar *Julius Caesar*-vertaling

In *Dankbaar die uwe* besin Neethling-Pohl as volg oor Shakespeare se *Julius Caesar*: “[D]is eintlik ’n ‘man’-drama hierdie, meer so as enige ander van dié groot skrywer” (1974:177). In

hierdie sogenaamde “man’-drama” laat geld die onderskeie manskarakters (verál Cassius), soos reeds aangetoon, hul (sin van hul eie) manlikheid teenoor mekaar deur hul manlike teenstanders woordeliks te vervroulik. Neethling-Pohl se verheldering en ontwikkeling van hierdie motief is veral merkbaar in haar vertalings van *Bedryf Een*, *Toneel Twee*, Reëls 135–8 en *Bedryf Een*, *Toneel Drie*, Reëls 83–7.

In haar vertaling van *Bedryf 1*, *Toneel 2*, Reëls 135–8 ontgin Neethling-Pohl Afrikaans se morfologiese en modale ingerigtheid vir die verkleining van woorde deur Cassius se neerhalende vergelyking van Julius met ’n “sick girl” (1.2.135) in vertaling te beklemtoon: sy skakel dit om na “’n siek meisietjie”, met die fonetiese herhaling van [sik]¹² in “siek” en “meisietjie”, sodat Julius in Afrikaans (in Cassius se woorde) foneties nie slegs kleiner in gestalte klink nie, maar ook swakker (oftewel *sieker*) voorgestel word. Sy verkleining-by-wyse-van-vervrouliking is in die doeltteks dus semanties sterker gelaai.

In die lig van Cassius se herinnering aan Julius se lafhartigheid, vermeld hy sy verbystering by die gedagte dat Julius van alle mense “should/so get the start of the majestic world/and bear the palm alone” (1.2.135–8). Neethling-Pohl vertaal “alone” as “man-siel-alleen”. Cassius se geslagtelike simbolisering van Julius as ’n “meisietjie” word in Neethling-Pohl se vertaling gekontrasteer met die nie-verkleinde “man”. Die opvallendheid van hierdie teenstelling word aangehelp deur die fonetiese herhaling van die “sie”-lettergreep in “meisietjie” en “siel”, sowel as die allitererende “m” van “meisietjie” en “man”. Teenoor Cassius wat hier na Julius as ’n “man” verwys, doen dit ironies aan: Cassius het Julius immers reeds woordeliks vervroulik. Cassius se afkeer van Julius se alleenheerserskap (teenoor die triumviraat wat ná afloop van Julius se dood tot stand sal kom) word ook sodoende in Afrikaans deur middel van ’n pleonasiese intensiewe vorm (“man-siel-alleen”) beklemtoon. Cassius insinueer dat Julius, by wyse van spreke, nie mans genoeg is om alleen as keiser te heers nie, omdat hy te veel op ’n vrou trek.

In *Bedryf 1*, *Toneel 3*, Reëls 83–7 staaf Cassius hierdie beskouing van vroulikheid as ’n eienskap wat in ’n ryksleier verguis moet word wanneer hy teenoor Casca opmerk:

Romans now
have thews and limbs like to their ancestors.
but, woe the while, our fathers’ minds are dead
and we are governed with our mothers’ spirits.

Neethling-Pohl vertaal dit as volg:

die Romeine deesdae
het, soos hul vaders, senings ja, en spiere.
Maar ai, dié tyd! Die géés van die vaders is dood
en ons word deur ons moeders sag regeer.

Met Neethling-Pohl se vertaling van Cassius se betoog lig sy sy hoë dunk van mans en manlikheid toe en kontrasteer dit met sy geringskatting van vroue en vroulikheid.

Dit is in die bronteks reeds duidelik dat Cassius met “ancestors” na mans verwys, maar Neethling-Pohl beklemtoon dit met haar vertaling daarvan as “vaders” (eerder as “voorouers”), sodat die woord “vaders” herhaal word teenoor die feit dat daar neerhalend na moeders verwys word.

In die bronteks word daar van vaders se “minds” en die moeders se “spirits” gepraat, wat ’n opvatting van die (bewus)syn (*cogito*)¹³ as minstens tweeledig impliseer – een wat uit ’n rasionele verstand en ’n irrasionele maar uiters gevoelige gees bestaan, in ooreenstemming met Aristoteles se omskrywing daarvan in *De anima*, ’n invloedryke filosofiese teks in Shakespeariaanse Engeland (Lawson-Tangred 1986:100). Die ander toepassing van die woord “spirit” in die bronteks kom immers voor in Brutus se verwysing na die “melting spirits of women” (2.1.130–3). Na hierdie geslagtelik-rangordelike indeling is die “mind” sterker in mans as in vroue en omgekeerd, ’n aanname waarop die behoud van Jakobeaanse patriargie en die Rome wat in die doeltteks uitgebeeld word, berus. Onder Neethling-Pohl se vertalershand word die verwysing na die (bewus)syn se manifestasie in vroue egter weggelaat.

Hoewel Cassius in die bronteks dit waarskynlik nie letterlik bedoel nie, laat Neethling-Pohl se Cassius, met sy stelling “ons word deur ons moeders sag regeer”, dit klink dat vroue, volgens sy oortuiging, inderdaad te veel mag in Rome geniet. Verder impliseer dit ook sy vrees vir die moontlikheid van ’n vroue-heerser. Neethling-Pohl vermeld in *Dankbaar die uwe* dat sy, ter voorbereiding van haar vertaling van *Julius Caesar* reeds “*Antony and Cleopatra* herlees” het (1974:176). Ten tyde van haar vertaling van *Julius Caesar* sou sy dus die impak van Cleopatra se matriargie in Egipte op die Romeine in *Julius Caesar* in gedagte gehou het, al word daar nooit in laasgenoemde teks na haar verwys nie. Cleopatra se manipulasie van Julius deur middel van seks word egter herhaaldelik in *Antony and Cleopatra* in herinnering geroep (2.2.227–8; 3.13.116–7).^{14, 15} Wanneer Neethling-Pohl dus “we are governed with our mothers’ spirits” op eksplisietere wyse as “ons word deur ons moeders sag regeer” vertaal, openbaar sy bes moontlik Cassius se aanvoeling dat Julius vatbaar is vir die invloed van vroue (hetsy dit Calpurnia of Cleopatra is) en dat die patriargie wat Cassius se ideale beskerm daardeur bedreig word.

Cassius se argument hou egter geen water nie, soos dit veral gedemonstreer word in Bedryf 2, Toneel 1 in die gesprek tussen Portia en Brutus, waarin Portia Brutus se verontagsaming van haar rol en regte as (getroude) vrou ontken, ’n aanklag wat Neethling-Pohl met haar vertaling verhelder.

7. “[N]iks meer as my geslag”: Neethling-Pohl se Portia en die huwelik

Die feit dat *vrou* in Afrikaans en veral binne die bestek van Bedryf 2, Toneel 1 eweneens “iemand van die vroulike geslag” en “eggenoot van die vroulike geslag” kan beteken, hou besondere implikasies in vir die uitleg van die doeltteks se weergawe van hierdie toneel. Dit wil voorkom of Neethling-Pohl hierdie homonieme moontlikheid berekend ontgin.

Neethling-Pohl vertaal die spreekbeurt wat dadelik volg op Portia wat voor Brutus kniel só:

Brutus: Kneel not, gentle Portia.

Portia: I should not need, if you were gentle Brutus.

Brutus: Jy moenie kniel nie, liefste *vrou*.

Portia: Dit was onnodig wás jy ‘liefste’ *man*.

(2.1.278–9, my klemplasing)

Neethling-Pohl se besluit om Brutus en Portia mekaar hier, bykans formeel, as gades te laat aanspreek (eerder as op hul name, soos in die bronteks), berei die gehoorlid/leser voor op die aansprake wat Portia op grond van haar status as Brutus se eggenote maak.

Die wyse waarop Neethling-Pohl die tema van die huwelik en eggenootskap in haar vertaling versterk, is ook op 'n metriese vlak merkbaar. Die spreekbeurte word in Afrikaans omgeskakel van reëls met vroulike (onbeklemtoonde) eindes na reëls met manlike (beklemtoonde) eindes sodat die eenlettergrepige “man” en “vrou” (teenoor die tweelettergrepige “Portia” en “Brutus”) gemaklik deur die akteur met nadruk verklank kan word.

In die bronteks word die onderskeid tussen biologiese geslag en eggenootskap duidelik onderskei met die afwisseling van “wife” en “woman”, maar met hierdie eerste gebruik van die woord *vrou* in hierdie tweespraak, raak alle gebruike daarvan potensieel huweliksverwant. In die bronteks gee Portia herhaaldelik toe: “I grant I am a woman” (2.1.291; 2.1.293). Wanneer dit egter vertaal word as, “Ek gee toe ek’s ’n vrou”, sou die gehoorlid/leser dit kon vertolk as “Ek gee toe ek’s ’n *getroude/jou* vrou”. Dit is immers Portia se eerste gebruik van die woord *vrou* ná sy Brutus daarvan aankla dat, indien sy, as sy gade, slegs tot sy beskikking is vir seks, sy eerder sy “bywyf” is en nie sy “vrou” nie (2.1.289), met “vrou” – as die laaste lettergreep in ’n manlike reël – ook hier jambies beklemtoon.

Selfs die vertaling van “sex” as “geslag” raak in die doeltteks dubbelsinnig. Wanneer Portia in die bronteks Brutus retories vra, “Think you I am no stronger than my sex[?]”, lei sy dit in deur ’n beroep te doen op die (genealogiese) geslag waaruit sy stam: “[I am] a woman well-reputed, Cato’s daughter” (2.1.294). Wanneer Neethling-Pohl die daaropvolgende reëls, “Think you I am no stronger than my sex,/being so fathered[?]” vertaal as “Meen jy ek het niks meer as my geslag/met so ’n vader [...] nie[?]”, sou *geslag* hier as dubbelsinnig uitgelê kon word: die woord kan net sowel op haar biologiese geslag dui sowel as op haar geslagsregister. Sodoende word haar bevraagtekening van haar waarde as sy gade ook sterker beklemtoon.

Neethling-Pohl se beklemtoning van die woord *vrou* as gade eerder as biologiese geslag spruit moontlik voort uit die stelling van Shakespeare se Portia: “You have some sick offence within your mind,/which by the right and virtue of *my place*/I ought to know of” (2.1.268–70, my klemplasing). Neethling-Pohl verplaas egter die bepaling van Portia se huwelikstatus, metafories gesproke, vanaf ’n politieke *plek* na ’n perlokusionêre *identiteit*: “[J]y dra in jou gemoed ’n kommernis/waarvan ek, kragtens regte as *jou gade*/behoort te weet” (2.1.268–70). Teenoor Shakespeare se Portia wat, by wyse van spreke, haar *plek* ken, doen Neethling-Pohl se Portia ’n beroep op dit wat sy *geword* het danksy haar huwelik met Brutus.

Met die klemverskuiwing van *vrouwees* vanaf biologiese geslag na eggenootskap verskerp Neethling-Pohl ook die bronteks se gemoedheid in hierdie toneel met die uitbeelding van die huwelik as ’n uitdrukking van liefde teenoor die huwelik as ’n politieke instelling. Neethling-Pohl sit dan haar vertaling van “gentle” as “liefste” (2.1.278–9) voort in haar vertaling van Bedryf 2, Toneel 1, Reëls 285–6. Sy skakel Portia se vraag, “Dwell I but in the suburbs/of your good pleasure?” om as “Woon ek maar in ’n voorstad van jou liefde?”. In die bronteks is die feit dat Portia Brutus daarvan aankla dat hy haar, met sy versuim om haar van die samesweerders se planne te verwittig, soos ’n prostituut laat voel, ooglopend deur haar gebruik van die woord “pleasure”. Neethling-Pohl behou die sarkastiese toonaard van Portia se vraag, maar sy doen dit deur middel van ’n verstelling aan Portia se retoriese aanslag. Neethling-Pohl brei Portia se taktiek in Bedryf 2, Toneel 1, Reël 278 uit om Brutus se woorde teen hom te

gebruik. In die eerste plek voorsien sy dit in Bedryf 2, Toneel 1, Reël 279 van leestekens: Wanneer Portia Brutus se gebruik van die woord “liefste” herhaal, voeg Neethling Pohl aanhalingstekens in wat vir die aktrise as aksenttekens kan dien, al val die eerste lettergreep reeds op ’n beklemtoonde jambiese maatslag. Deurdadig Neethling-Pohl dus “pleasure” met ’n vervoeging van “liefste” as “liefde” herhaal, demonstreer sy dat Portia op Brutus se eie voorwaardes (sy betuiging van sy liefde vir haar) op sy eerlikheid aanspraak maak.

Portia se gelykstelling van die huwelik met prostitusie antisipeer die wyse waarop, soos Stanton (2016:116) aantoon, denkers van veral die tweede feministiese beweging die prostituut sou beskou as die “paradigm for woman, with marriage simply the most ‘respectable’ and seemingly protected of prostitution’s forms under patriarchy’s limited (and usually artificially offered) range of female sexual choices”. Wat Portia hierdeur ook antisipeer, is Shakespeare se voorstelling van Cleopatra in die opvolgdrama, *Antony and Cleopatra*. Cleopatra het immers eeue lank in Romeinse geskiedskrywing bekend gestaan as “regina meretrix”, oftewel *die prostituut-koningin* (Anderson en Zinsser 1988:56). In *Antony and Cleopatra* is Cleopatra hiperbewus van hierdie stigmatisering, maar, soos Portia, kritiseer sy die toepassing van die Romeinse se huweliksinstelling deur dit as prostitusie af te maak. Neethling-Pohl se *Antony and Cleopatra*-vertaling getuig van ’n intense gevoeligheid vir hierdie tema en sy help ook dit aan met haar ontginning van Afrikaans se eiesoortigheid.

8. “Noem Cleopatra wat hul haar in Rome noem”:¹⁶ Gendergebaseerde beledigings in *Antony and Cleopatra* en Neethling-Pohl se vertaling daarvan

Meer nog as in *Julius Caesar*, voer die gendertema die botoon in *Antony and Cleopatra*, met ’n ooglopende klem op vroulikheid. Die karakters, manlik en vroulik, is akuut homososiaal omllyn: die bande tussen karakters van dieselfde geslag is sterker as die keersy. Die milieu van die hipermanlike Rome en Shakespeare se vermitologiseerde matriargale Egipte is beide heteronormatief en die instandhouding van gender as ’n primêre identiteitskategorie kom onder meer tot uitdrukking in die manier waarop die karakters mekaar (en soms hulself) woordeliks beledig.

Soos in *Julius Caesar* word mans se versuim om hul sosiopolitieke (veral krygs-)pligte te volvoer, gestraf met aantygings van onmanlikheid. Hiervan is Antonius die gereeldste slagoffer. Wanneer Antonius op die vlug slaan in die seestryd teen Pompeius, verklaar Scarrus: “I never saw an action of such shame./Experience, manhood, honour ne’er before/did violate so itself” (3.10,17). Na aanleiding van hierdie vernedering merk Iras teenoor Cleopatra met betrekking tot Antonius op: “He’s unqualified with very shame” (3.11.44). Antonius self vervroulik lafhartigheid (en homself) wanneer hy aan Eros beken: “[I] condemn myself to lack the courage of a woman” (4.14.61–2).

Daarenteen word vroue in *Antony and Cleopatra*, wanneer hulle beledig word, nie verbaal ontvrou nie, maar gebrandmerk as seksueel ontugtig. Manlike promiskuïteit en seksuele charisma word egter nie veroordeel nie, soos weerspieël word in Enobarbus se bewonderende verwysing na Antonius as ’n man “whom ne’er the word of ‘no’ woman heard speak” (2.2.261).

In die Shakespeariaanse brontekste dui die seksistiese en seksuele pejoratiewe waaraan Cleopatra onderwerp word meestal op prostitusie, oftewel, transaksionele seks.

Tabel 2. Seksistiese en seksuele pejoratiewe in die bron- en doeltteks

Reëlnommer	Woord in bronteks	Woord in doeltteks	Spreker en aangesprokene
1.1.6–10	Strumpet	slet	Philo aan Demetrius oor Cleopatra
2.2.227	Wench	slet	Agrippa oor Cleopatra
3.10.10	Nag	slet	Scarrus oor Cleopatra
3.6.95	Trull	slet	Maecenas aan Octavia oor Cleopatra
5.2.216	Strumpet	slet	Cleopatra aan Iras oor wie haar, na haar dood, in Rome voorgestel sal word
5.2.221	Whore	hoer	Cleopatra aan Iras oor hoe sy, na haar dood, in Rome voorgestel sal word
5.2.273	Whoreson	hoerkind	Boer aan Cleopatra oor vroue
3.13.110	Boggler	wispelturige	Antony aan Cleopatra
1.1.10	Gipsy	flerrie	Philo aan Demetrius oor Cleopatra
4.12.28	Gipsy	sigeunerin	Antony oor Cleopatra

Die implikasie is natuurlik dat sy seks inspan vir politieke doeleindes. Selfs in hul veragting van haar word Cleopatra meestal nie deur haar spotters en lasteraars in die bronteks, as ’n *strateeg* onderskat nie. Dit is dus interessant dat Neethling-Pohl hierdie skelwoorde meestal vertaal as “slet”, ’n woord wat eerder op ’n algehele losbandigheid of buitengewone seksuele beskikbaarheid dui. “Slet” is die woord wat Neethling-Pohl die meeste inspan, terwyl “hoer” as eweneens eenlettergrepig ook sou pas. Selfs in ’n passasie uit die bronteks soos hierdie een, waar daar nie noodwendig op Cleopatra se wellus eerder as op haar seksuele ervaring en ouderdom gesinspeel word nie, smokkel Neethling-Pohl die woord “wellustig” in:

Antonius aan Cleopatra:

You were half blasted ere I knew you
 [...]
 I found you a morsel cold upon
 dead Caesar’s trencher, nay you were a fragment
 of Gnaeus Pompey’s, besides what hotter hours,
 unregistered in vulgar fame, you have *luxuriously* picked out.

U was al half verwelk voor ons ontmoet’t
 toe ek u kry, was u maar koue oorskiet
 op Caesar se bord, nee, ’n oorskietjie
 op Cnaeus Pompeus s’n: om te swyg van vurige uurtjies
wellustig uitgesoek, nie alom bekend nie.

(3.13.105–10, my klemplasing)

Vermoedelik vergroot Neethling-Pohl met hierdie semantiese afwykings die bronteks se klimaks en retoriese uitkoms aangaande die gendertema. Haar vertaling behels 'n intensivering van kontraste. Octavius is Cleopatra se grootste vyand en in *Antony and Cleopatra* is hy die een manlike karakter wat haar geslepenheid, haar rasionaliteit, haar aanvoeling vir die krygskuns (hoewel nie op die letterlike slagveld nie) die blatantste onderskat. Dit kom ten sterkste aan bod wanneer hy sy vriend Thyreus stuur om haar te verlei sodat sy as't ware in sy lokval trap: "Women are not/in their best fortunes strong, but want will perjure/the ne'er-touched vestal" (3.12.29–31). Kennelik beskou Octavius Cleopatra as wesenlik voortgedryf deur haar libido, 'n voorbeeld van wat McCandless in sy bespreking van Jakobeaanse patriargie beskryf as "that gaze that reads female openness as intrinsically sexual" en as "a gaze disposed to find sluts somewhere, anywhere" (2015:213). Shakespeare se Octavius misluk daarin om Cleopatra se erotiese charisma uit te ken as 'n wapen in 'n fynberekende strydvoering. Hy staan hom vas teen haar vertoon van seksuele beskikbaarheid en vertolk nie haar postuur van hedonisme as 'n postuur en uitbuiting van die verwagtinge waaraan veral magtige vroue in haar samelewing onderwerp word nie. Daarom slaag sy daarin om hom uiteindelik te uitoorlê en vervolging en vernedering te omseil.

Ek spekuleer dat Neethling-Pohl Octavius se geringskatting van Cleopatra as 'n sosiale rolspeler laat oorspoel na die ander manlike karakters deur middel van haar vertaling van seksistiese pejoratiewe. Sodoende word die seksisme waaraan Cleopatra uitgelewer is en die nadele wat dit vir mans en vroue inhou deur vertaling beklemtoon. Só, redeneer ek, skemer haar sosiale toneelspel ook sterker in die doeltteks deur.

9. Neethling-Pohl se beligting van Cleopatra as sosiale rolspeler

Neethling-Pohl omlin Cleopatra se geneigdheid tot rolspel verder deur die aanwending van diksieskuiwe in Cleopatra se dialoog. Een voorbeeld hiervan is haar berekende gebruik van verkleinwoorde (soos ook in haar vertaling van *Julius Caesar*), iets waaraan Jakobeaanse Engels besonder arm is en waarvoor Afrikaans goed ingerig is. 'n Sprekende voorbeeld hiervan kom tot uitdrukking wanneer Octavius in Egipte opdaag om Cleopatra te oorreed om haar vrywillig aan hom oor te gee met die valse beloftes dat haar waardigheid in Rome beskerm sal word indien sy saamwerk. In die bronteks beweer Cleopatra teenoor Octavius met 'n geveinste minderwaardigheidsin:

I cannot project mine own cause so well
to make it clear, but do confess I have
been laden with like frailties which before
have often shamed our sex.

(5.2.120–3)

In haar gesprek met Caesar spring Cleopatra hierdie nederlaag deur misleidende rolspel vry. Sy doen haar voor as oordrewe onderdanig, as 'n vrou wat vrouehaas verinnerlik het, en as kinderlik-naïef, selfs onintelligent. Neethling-Pohl illustreer hierdie taktiek deur Cleopatra haarself verder te laat verkleineer/verneder aan die hand van verkleinwoorde, en daarmee saam ook die vroulike geslag in die geheel:

Say, good Caesar,
 that I some lady trifles have reserved,
 immoment toys, things of such dignity
 as we greet modern friends withal, and say
 some nobler token I have kept apart
 for Livia and Octavia, to induce
 their mediation: must I be unfolded
 with one that I have bred?

Neethling-Pohl vertaal dit as:

Gestel, goeie Caesar,
 dat’k *vroue-tierlantytjies*, bakatelle
 van vlietende waarde, *goeterjies* waarmee
 mens alledaagse vriende begroet, gehou’t
 gestel ek het ook mooier aandenkings
 eenkant bewaar vir Livia en Octavia
 om hul guns te wen, moet ek onthul word deur een
 wat’k gevoed het?

(5.2.164–71, my klemplasing).

Hierdie verwysing na Octavia behoort aan die gehoor/leser al die ander verwysings na hierdie karakter op te roep. Octavia verteenwoordig ’n radikaal ander uitlewing van vroulikheid as Cleopatra. Maecenas beskryf Octavia as volg aan Enobarbus: “If [...] modesty, can settle/the heart of Antonius, Octavia is/a blessed lottery to him” (2.2.281–3). Later beskryf Maecenas Octavia as “of a holy, cold, and still conversation” (2.6.117–29). Octavia kan beskryf word soos Callaghan Cressida in *Troilus and Cressida* beskryf, naamlik, as “so much a pawn of relations among men, that there is a level at which she refers not to women but to the masculinities she negotiates” (2000:13). Octavia word immers deur Octavius aan Antonius “bequeath” – of, soos Neethling-Pohl dit vertaal, “bemaak” – “to join our kingdoms and our hearts” (2.2.152). Die politieke bruikbaarheid van haar onderdanigheid en passiwiteit is die kenmerke waarvoor sy regdeur die drama geloof word. Van Cleopatra kan dít nie beweer word nie.

10. “[D]ie valse vrou”: Cleopatra se verwerping van die huwelik soos vertolk in die doelteks

Cleopatra is allesbehalwe “modest” of “still”. Rackin beskryf Cleopatra se spraaksamheid en uitgesprokenheid as volg:

[S]he speaks about 20 per cent of the words in the entire script, and, [...] she also controls the speech of others. Even Antony is unable to break into her speech and get a word in. The third scene of the play begins with a dialogue in which every one of Antony’s speeches is cut short by Cleopatra’s interruption (1.3.23–31). Even in Antony’s final scene, she interrupts him: dying, Antony asks, ‘Give me some wine, and let me speak a little.’ ‘No’, Cleopatra responds, ‘let me speak’ (4.16.44–5). (Rackin 2005:83)

Cleopatra se bevel, “let me speak”, word boonop gevolg met ’n aandrang om te “rail” (4.16.51). Terwyl Antonius geleidelik in Cleopatra se arms sterf, vervloek Cleopatra haar lot deur na die godin Fortuna as ’n “housewife” te verwys (4.15.51). Neethling-Pohl vertaal “housewife” as “valse vrou”. Hierdie vertaalbesluit noop die naslaan van die Shakespeariaanse betekenis van “housewife”.

Dit is moontlik dat Shakespeare se Cleopatra hier nie met “housewife” “huisvrou” bedoel nie. Rubenstein (1989:130) en Shewmaker (2008:271) toon albei aan dat “housewife”/“huswife”/“hussiff” in Shakespeare se kanon – spelling was nog nie gestandaardiseer nie (Hope 2011:ix) en die meeste van sy gehoorlede was ongeletterd – soms “hoer” beteken. Met hierdie gebruik van die woord verwys die woorddeel “house”/“hus” na ’n “hose”, oftewel ’n broekspyp (Rubenstein 1989:130). Rackin (2005:77) herinner dat in Shakespeare se tyd vroulike sekswerkers dikwels mansdrag gedra het omdat dit, beter as vrouedrag, hul figure (veral hul onderlywe) duidelik vertoon het. Homofonies roep dit ook “hussy” op.

Die moontlikheid dat Cleopatra hierdie betekenis in gedagte het met haar gebruik van die woord “housewife” word versterk deur die feit dat Fortuna in *King John* 1596 (3.1. 53–61), *Hamlet* (2.2.236; 2.2.489), *King Lear* (2.4.51–52), en *Macbeth* (1.2.14–15) as ’n hoer (“whore”) uitgekryt word.

Tog was “housewife” in Shakespeariaanse Engels inderdaad ook, semanties gesproke, ’n “huisvrou”. Rackin (2005:35) verwys na die titelblad van Gervase Markham se gewilde handboek (in 1615 gepubliseer) wat die vaardighede en omvang van Jakobeaanse huisvrouskap aandui: [*The English Housewife, Containing, The inward and outward virtues which ought to be in a complete woman, As her skill in Physic, Cookery, Banqueting-stuff, Distillation, Perfumes, Wool, Hemp, Flax, Dairies, Brewing, Baking, and all other things belonging to an Household. A Work very profitable and necessary, gathered for the general good of this kingdom*] (my klemplasing).

Dit is egter ook moontlik dat die twee betekenis nie wedersyds uitsluitend is nie. Inteendeel, die ander oomblik in Shakespeare se kanon waar ’n vrouekarakter neerhalend na Fortuna as ’n huisvrou verwys, blyk juis só ’n woordspel aan die dag te lê. In *As You Like It* stel Celia aan Rosalind voor: “Let us sit and mock the good hussif Fortune from/her wheel, that her gifts may henceforth be bestowed equally” (1.2.31–32). Johnston verhelder hierdie reëls in die Stratford Shakespeare-uitgawe as volg: “Celia is equating Fortune and her wheel with a wanton housewife spinning, i.e. because Fortune’s gifts are inconstant, so must she be” (1981:16).

Indien Neethling-Pohl “housewife” as *prostituut* lees en daarom dit as “valse vrou” vertaal, dui dit op die prostituut se geveinste liefde en/of genot in haar kliënt se liefkosings en/of geslagsvereniging. Indien Neethling-Pohl “housewife” egter as “huisvrou” verstaan, sou dit afgelei kon word dat sy Cleopatra verstaan as ’n vrou wat neersien op die rol van die huisvrou en dit nie na Markham se definisie as “a complete woman” beskou nie. Dit sou kon dui dat Neethling-Pohl se Cleopatra (sonder om Cleopatra met haar vertaler te vereenselwig) daarop sinspeel dat die huwelik, soos Portia dit in *Julius Caesar* uitbeeld, net nóg ’n gestalte van prostitusie is. Binne die konteks van dié drama is Cleopatra nie verkeerd nie – Antonius se huwelik met Octavia is polities transaksioneel. Octavia se verbintenis met die meegaande huweliksregte wat hom toekom, is nie deur liefde nie, maar deur politieke en ekonomiese oorwegings geskik. Neethling-Pohl se woordkeuse “valse vrou” vang beide hierdie betekenis goed vas.

Cleopatra ontken nie haar bereidwilligheid om transaksioneel met seks om te gaan nie. Sy beskryf haarself, per slot van rekening, aan Iras as 'n vrou "that trade[s] in love" (2.5.2). Sy sien egter neer op die huwelik as die voorwaarde daarvoor. Wanneer sy Fortuna (wat in talle van Shakespeare se tekste as 'n huisvrou gepersonifieer word) en blykbaar, per implikasie, Octavia, as 'n "valse vrou" uitskel, baseer sy dit dus op haar agterdog aangaande die geldigheid van 'n vrou se sosiale erkenning as *vrou* op voorwaarde van haar egverbintenis aan 'n man. 'n Noemenswaardige mate van Cleopatra se beskouing van hierdie saak spruit uit haar siening van die oneerlikheid wat met swygsaamheid en onderdanigheid gepaard gaan.

Spraaksaamheid en woordvaardigheid loop dikwels hand aan hand in Shakespeare se tekste. Ek is dit eens met Stanivukovic (2017:26) dat die "most desiring of Shakespeare's fictional men and women, the ones fully consumed by eros, are also the ones who test rhetoric most daringly". Neethling-Pohl belig beslis hierdie taalkundige vernuftigheid wat Cleopatra se passie vergesel en uitdruk en sy demonstreer dit veral deur Cleopatra te herskep as 'n karakter geneig tot spitsvondige woordspel.

11. Idiolek en woordspel in Neethling-Pohl se vertaling van *Antony and Cleopatra*

In Neethling-Pohl se vertaling van *Antony and Cleopatra* besluit sy gereeld om sekere begrippe wat Shakespeare in die bronteks met sinonieme afwissel met een woord in die doeltteks weer te gee. Ek skryf hierdie vertaalneiging nóg aan Afrikaans of Neethling-Pohl se beperkte woordeskat toe, nóg aan die moontlikheid van 'n gebrek (aan haar kant) aan vertaalkundige vindingrykheid. Sy doen dit waarskynlik eerder in diens van karakterisering. Sy gee haar begrip weer van wat Démont (2018:166) as 'n woord se "history in the semantic economy of the text" beskou. Woorde met standaardbetekenisse neem nuwe betekenisse aan wanneer hulle by herhaling in letterkundige (bron- of doel-)tekste gebruik word.

Een uitkoms wat Neethling-Pohl hierdeur in die hand werk, is om aan te toon hoe vertrouelinge, by wyse van spreke, uit dieselfde mond praat met merkbaar gedeelde woordeskat. 'n Sprekende voorbeeld hiervan kom voor in Bedryf 3, Toneel 7, waar die gehoor Cleopatra en Antonius aantref nadat hulle pas versoen is ná Antonius se verraderlike huwelik met Octavia.

In reëls 15 en 16 roep Cleopatra uit: "Sink Rome, and their tongues rot/that speak against us!" Neethling-Pohl skakel dit om na: "Sink weg, Rome,/laat elke tong verrot wat my beskimp!" 'n Paar spreekbeurte later verskyn Antonius en reageer op Cleopatra se uitlating dat Canidius se skielike inname van Torryne slegs prysenswaardig is uit die perspektief van trae krygers: "A good rebuke/which might have well becomed the best of men,/to taunt at slackness" (3.7.25–7). In die bronteks word dit vertolk as "'n Goeie verwyf, wat selfs/die beste man sou kon gepas het, wat/'n traagheid wil *beskimp*" (my klemplasing). Beskimping is in hierdie stadium van die drama iets wat Antonius en Cleopatra se verhouding kenmerk en geweldige politieke en lewensrisiko's vir albei karakters inhou. In een toneel gebruik hierdie twee karakters dié woord kort na mekaar, hoewel in mekaar se afwesigheid. Hul taalkundige invloed op mekaar word sodoende gedemonstreer.¹⁷

Nóg só 'n herhaling van 'n werkwoord in die doeltteks waarvoor daar talle sinonieme in die bronteks is, geskied deur middel van Neethling-Pohl se aanwending van die woord *verydel*.

Wanneer Octavia in Bedryf 3, Toneel 6 uit Egipte na Octavius terugkeer, berispe hy haar omdat sy sonder lyfwagte opgedaag het:

you are come
a market-maid to Rome, and have prevented
the ostentation of our love, which, left unshown,
is often left unloved.

(3.6.50–30)

Neethling-Pohl vertaal dit as volg:

soos 'n markvrou kom u Rome toe, *verydel*
ons vertoon van liefde, wat daarsonder
dikwels onmin bly (my klemplasing).

Die woord klink in Bedryf 5, Toneel 2 herhaaldelik weer in die doelteks op, eerstens by monde van Proculeius wanneer hy Cleopatra smee om nie haar lewe te neem nie. In die bronteks verwoord Shakespeare Proculeius se redenasie:

Cleopatra,
do not abuse my master's bounty by
th'undoing of yourself: let the world see
his nobleness well acted, which your death
will never let come forth.

(5.2.43–7)

In Afrikaans stel Proculeius dit só:

Cleopatra, moenie my heer se goedheid misbruik deur
uself om die lewe te bring nie. Laat die wêreld
die adel van sy dade sien wat deur
u dood *verydel* sou wees (my klemplasing).

Octavius en Proculeius se gedeelde gebruik van *verydel* getuig eerstens van hul hegte kame-raadskap: hul idiolekte trek op mekaar. Tweedens beklemtoon die herhaling van hierdie woord in die doelteks Octavius se ydelheid: sy vermaning van Octavia én sy poging om Cleopatra se selfdood te verhoed, dui op sy behoefte aan aansien in die oë van die Romeinse publiek.

Wanneer die woord *verydel* hierná in die doelteks herhaal word, verrig dit egter 'n ander taak: dit lig Cleopatra se geneigdheid tot sarkasme en haar taalkundige spitsvondigheid toe.

Sodra Proculeius vertrek, oortuig Cleopatra Iras dat hulle saam hul lewens moet neem: “Why, that's the way/to fool their preparation and to conquer/their most absurd intents” (5.2.224–6). Neethling-Pohl vertaal dit as: “Dis goed so,/dis die manier om hulle planne te/*verydel*, hul beledigende planne te oorwin” (my klemplasing). Die feit dat Cleopatra onderneem om presies dít te doen wat Octavius en Proculeius wil keer, word in die doelteks onderstreep deur

Cleopatra se gebruik van die werkwoord – *verydel* – waarmee Proculeius die gevolg van haar selfdood aanstip.

In die doelteks speel Cleopatra verder ook met vervoegings van *verydel* en die woorddele waaruit dit bestaan. In reaksie op Proculeius se aandrang dat Cleopatra nie die “adel” van Octavius se daad “verydel” nie, verseker sy hom dan, in ’n toon van oordrewe, sarkastiese onderdanigheid: “My heer, ek sal nie eet nie, ook nie drink nie,/as *ydel* gepraat verligting bring, nie slaap nie.” (5.2.49–50, my klemplasing).

Wanneer Cleopatra dan uiteindelik die verydeling van Octavius se daad deur middel van selfdood bewerkstellig, herhaal sy die woord *verydel*. Terwyl sy die giftige adder teen haar bors druk, spreek Shakespeare se Cleopatra die dier toe:

With thy sharp teeth this knot intricate
of life at once untie: poor venomous fool
be angry, and dispatch. O, couldst thou speak,
that I might hear thee call great Caesar ass
unpolicied!

(5.2.302–6)

In Afrikaans verwoord sy dit as:

Maak los die moeilike, verborge knoop
van die lewe met jou skerp tande. Arme,
giftige dwaas, word boos en maak ’n einde!
As jy kon praat, hoor ek hoe jy vir Caesar
as ’n *verydelde* esel uitskel (my klemplasing).

Deur hierdie woordspel so eie aan Shakespeare (polieptoton) laat Neethling-Pohl Cleopatra nie slegs seëvier deur die rat wat sy (Cleopatra) Octavius voor die oë draai nie, maar ook deur die angel van haar skerp tong.

12. Slot

Die versoeking is groot om Neethling-Pohl met hierdie artikel se mees besproke vrouekarakters te vereenselwig. Dát sy, as vrou binne haar verkose kulturele raamwerk, egter nie konvensioneel was nie en (juis as dramavertaler) verwagtinge van vroue binne die hegemoniese milieu waarin sy Shakespeare se *Julius Caesar* en *Antony and Cleopatra* vertaal het oorskry het, is egter onbetwisbaar. Vertalerssoogmerk is net so onpeilbaar as skrywersoogmerk, maar in hierdie artikel word die vermoede gelug dat Neethling-Pohl se merkbaar simpatieke hervoorstelling van Portia in *Julius Caesar* en Cleopatra in *Antony and Cleopatra* in haar Afrikaanse vertalings van hierdie twee treurspele met haar eie selfgeldende uitlewing van vroulikheid klop.

Shakespeare se Cleopatra word dikwels beskryf as onvoorstelbaar op die verhoog óf op die silwerdoek. As kommentaar op die nasleep van die patriargie in die 21ste eeu, skryf Rackin (2005:117): “It is not surprising that modern film-makers have never chosen to produce

Shakespeare's version of her story as a big-budget film, despite the obvious attractions of the fabulous Egyptian queen as a cinematic subject." In 'n argument met dieselfde klem op 'n weersin daarin om Shakespeare se Cleopatra te vertolk, toon Callaghan (2000:13) aan: "For all Cleopatra's assertiveness, [...] and for all the fact that scene division and stage directions imply performance, there is no record of the play ever having been performed during Shakespeare's lifetime." Sy spekuleer saam met Cook (1977:8) dat dit vir geen seunsakteur moontlik sou wees om Cleopatra te vertolk nie, 'n afleiding wat komieklik aandoen, gegewe Cleopatra se eie vrees dat sy deur 'n "squeaking Cleopatra boy" op 'n verhoog vertolk sou word (5.2.220). Afgesien van die bewysbaarheid van hierdie vermoede, merk Callaghan op: "Whatever the reasons, performance history of the hypervisible and powerful Cleopatra demonstrates that she has too often been found to be unrepresentable, and the play has been performed only a handful of times up until this century" (2000:13). Hoewel Callaghan hier na teaterproduksies van *Antony and Cleopatra* verwys, wil ek haar (Callaghan se) gebruik van "representation" op vertaling toepas. Indien die vrouekarakter wat Shakespeare geskep het twyfel in haar voorstelbaarheid deur 'n seun, is sy (en die vrouekarakters in *Julius Caesar*) minstens in Afrikaans (her)voorgestel (oftewel *gerepresenteer*) deur 'n vrouevertaler wat self ook haar sout as 'n aktrise en regisseuse verdien het. Ek beweer nie dat die vertaling van hierdie twee dramas deur 'n mansvertaler onvanpas of onmoontlik sou wees nie. Die harmonie wat geskep word deur die gegewens van Neethling-Pohl se openbare, selfgeldende beliggaming as vrou, haar luisterryke reputasie as professionele teaterpraktisyn en politieke aktivis, bevorder egter hierdie artikel se oogmerk om haar te help kanoniseer in die galery van Afrikaanse vrouevertalers van dramas.

Bibliografie

Anderson, B.S. en J.P. Zinsler. 1988. *A history of their own: women in Europe from prehistory to the present. Vol. 1*. Londen: Penguin.

Anna Neethling-Pohl. 2023. ESAT (Encyclopaedia of South African Theatre, Film, Media and Performance). s.j. https://esat.sun.ac.za/index.php/Anna_Neethling-Pohl (30 Mei 2023 geraadpleeg).

Anna Neethling-Pohl. 2022. Wikipedia, die vrye ensiklopedie. s.j. https://af.wikipedia.org/wiki/Anna_Neethling-Pohl (30 Mei 2023 geraadpleeg).

Aristoteles. 1986. *De anima (On the soul)*. Vertaal deur Hugh Lawson-Tangred. New York: Penguin.

Baer, B.J. en K. Kaindl (reds.). 2018. *Queering translation, translating the queer: theory, practice, activism*. New York en Londen: Routledge.

Bassnett, S. en A. Lefevere (reds.). 1990. *Translation, history and culture*. Londen en New York: Pinter Publishers.

Blignault, C. 2012. "Goddank dis hoogverraad en nie laagverraad nie!": die rol van vroue in die Ossewa-Brandwag se verset teen Suid-Afrika se deelname aan die Tweede Wêreldoorlog. *Historia*, 57(2):68–103.

- Binge, L. 1978. *Ontwikkeling van die Afrikaanse toneel*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- . 1984. P.H.C. Pohl, 'n natuur talent. In Pohl 1984.
- Bosman, D.B., I.W. van der Merwe en L.W. Hiemstra (reds.). 1962. *Tweetalige woordeboek*. 4de, hersiene en sterk vermeerderde uitgawe. Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg: Nasionale Boekhandel.
- Botha, D. (red.). 2008. *Voetligte en applous! Die beginjare van die Afrikaanse beroepstoneel*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Callaghan, D. 2000. *Shakespeare without women: representing gender and race on the Renaissance stage*. Londen en New York: Routledge.
- Callaghan, D. (red.) 2016a. *A feminist companion to Shakespeare*. 2de uitgawe. Sussex: John Wiley & Sons.
- . 2016b. Preface to the second edition. In Callaghan (red.) 2016a:xvii–xix.
- Cloete, E. L. 1994. Frontierswomen as Volksmoeders: textual invocations in two centuries of writing. MA-proefskrif, Universiteit van Suid-Afrika.
- Cook, J. 1977. *Women in Shakespeare*. Londen: Macmillan.
- Delabastita, D. 2009. Shakespeare. In Baker en Saldanha (reds.) 2009.
- Démont, M. 2018. On three modes of translating queer literary texts. In Baer en Kaindl (reds.) 2018.
- Devarenne, N. 2009. Nationalism and the farm novel in South Africa, 1883–2004. *Journal of Southern African Studies*, 35(5):627–42.
- Dommissie, H., A.D. de Cluver, L.B. Odendaal, R. Mohr, M. Grobbelaar. 1977. *Teaterwoordeboek/Theatre dictionary*. Durban: Butterworth en Kie (SA).
- Du Toit, C. en E. Botha. 1997. Agtergrondstukke. In Shakespeare 1997.
- 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 (30 Mei 2023 geraadpleeg).
- Ferreira, O.J.O. 2015. *Anna Neethling-Pohl en haar Portugese dagboek*. Onderpapegaaiberg en Knysna: Tormentoso.
- Gajowski, E. en P. Rackin (reds.). 2015. *The merry wives of Windsor: new critical essays*. Oxford: Routledge.
- Goddard, B. 1990. Theorizing feminist theory/translation. In Bassnett en Lefevere (reds.) 1990.

Grobler, J. 2009. Volksmoeders in verset: Afrikanervroue-optogte in Pretoria, 1915 en 1940. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis*, 23(1):26–54.

Hope, J. 2010. *Shakespeare and language: reason, eloquence and artifice in the Renaissance*. Londen: Bloomsbury.

Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur, 1652–2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Keuris, M. 2010. Between languages: Athol Fugard and/in Afrikaans. *Journal of Literary Studies/Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 26(3):34–49.

—. 2011. Fugard and the recent Afrikaans translations of his plays: a subversive exercise? *Journal of Literary Studies/Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 27(4):1–12.

—. 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: Universiteit van Nebraska.

Kruger, L. 1991. Gender, community and identity: women and Afrikaner nationalism in the Volksmoeder discourse of *Die Boerevrou* (1919–1931). MA-verhandeling, Universiteit van Kaapstad.

Lanoye, T. 2001. *Mama Medea*. Amsterdam: Prometheus.

—. 2002. *Mamma Medea: na Apollonius van Rhodos en Euripides*. Kaapstad: Queillerie.

—. 2015. *Koningin Lear*. Amsterdam: Prometheus.

—. 2019. *Koningin Lear*. Vertaal deur Antjie Krog. Pretoria: Protea.

Lawson-Tangred, H. 1986. Introduction. In Aristoteles 1986.

Levin, R. 1988. Feminist thematics and Shakespearean tragedy. *PMLA*, 103(2):125–38.

Louw, N.P. Van Wyk. 2021. *Versamelde dramas*. Pretoria: Pretoria Boekhuis.

Maritz, L. 2004. Afrikanervroue se politieke betrokkenheid in historiese perspektief met spesiale verwysing na die Women's National Coalition van 1991 tot 1994. PhD-proefskrif, Universiteit van Stellenbosch.

McCandless, D. 2015. Queerly wiving in Windsor: Shakespeare, John Dennis, and Alison Carey. In Gajowski en Rackin (reds.) 2015.

Mohr, R. 1977. Shakespeare in the Afrikaans theatre. Dommissie e.a. (reds.) 1977.

- Neethling-Pohl, A. 1974. *Dankbaar die uwe*. Kaapstad, Pretoria: Human en Rousseau.
- . 1984. *Vader, ek kry koud*. Pretoria: Folio Uitgewers.
- . 1997. *Vyf en twintig Shakespeare sonnette*. Kyk Shakespeare (1997).
- Oldendorf, H.J. en Arguile, H. In Shakespeare 1980.
- 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.
- Rackin, P. en E. Gajowski. 2015. Introduction: a historical survey. In Gajowski en Rackin (reds.) 2015
- Rapport Weekliks*. 4 Junie 2023:2.
- Rubenstein, F. 1989. *A dictionary of Shakespeare's sexual puns and their significance*. Londen: Macmillan.
- Shakespeare, William. 1948. *Hamlet*. Vertaal deur L.I. Coertze. Kaapstad: Stewart.
- . 1948. *Macbeth*. Vertaal deur L.I. Coertze. Kaapstad: Stewart.
- . 1949. *Die koopman van Venesië*. Vertaal deur D.F. Malherbe. Johannesburg: Afrikaanse Pers-boekhandel.
- . 1966. *Julius Caesar*. Vertaal deur Anna S. Pohl. Pretoria: Van Schaik.
- . 1969. *Antonius en Cleopatra*. Vertaal deur Anna S. Pohl. Ongepubliseerde opvoerteks – privaat skenking.
- . 1980. *Julius Caesar*. Kaapstad: Maskew Miller.
- . 1984. *Die vasvat van 'n feeks*. Ferreira, Nerina (vertaler). Afrikaanse Kontemporêre Drama-argief. <https://akda.co.za/die-vasvat-van-n-feeks-the-taming-of-the-shrew-deur-william-shakespeare-uit-die-oorspronklike-engels-vertaal-deur-nerina-ferreira> (24 Augustus 2021 geraadpleeg).
- . *Julius Caesar*. (red.) Norman Sanders. Londen: Penguin.
- . 1995. *Sonnette van Shakespeare*. Vertaal deur J.D.U. Geldenhuys. Kaapstad: The Firfield Pamphlet Press.
- . 1997. *Vyf en twintig Shakespeare sonnette*. Vertaal deur A. Neethling-Pohl. Windhoek: Gamsberg Macmillan Uitgewers.
- Shewmaker, E.F. 2008. *Shakespeare's language*. New York: Facts on file.

- Simon, S. 2005. *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*. Londen en New York: Routledge.
- Smit, L. 2015. Narrating (her)story: South African women's life writing (1854–1948). MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.
- Stander, D. 2021. “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 fees*. *LitNet Akademies*, 18(3):24–58;78–104.
- Stanivukovic, G. (red.) 2017. *Queer Shakespeare: desire and sexuality*. Londen en New York: Bloomsbury.
- Stanivukovic, G. 2017. Introduction: Queer Shakespeare – desire and sexuality. In Stanivukovic 2017.
- . 2022. “dié dag, / leef jy twee maal”: Anna Neethling-Pohl se vertalings van vyf en twintig Shakespeare-sonnette as performatiewe spraakhandelinge. *LitNet Akademies*, 19(1):24–58.
- Stanton, K. 2016. “Made to write ‘whore’ upon?": male and female use of the word ‘whore’ in Shakespeare’s canon. In Callaghan (red.) 2016a.
- Totius. 1962. *Versamelde werke van J.D. du Toit*. Johannesburg: Dagbreek-Boekhandel.
- Van Coller, H.P. (red.). 2016. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis, Vol 3*. 2de uitgawe. Hatfield: Van Schaik Uitgewers.
- Van Heerden, P. 1962. *Kerssnuitsels*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1965. *Die sestiende koppie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Viljoen, L. 2008. Nationalism, gender and sexuality in the autobiographical writing of two Afrikaner women. *Social Dynamics: A Journal of African Studies*, 34(2):186–202.
- . 2009. *Ons ongehoorde soort*. Stellenbosch: SUN Press.
- . 2016. Antjie Krog: Ná 1998. In Van Coller (red.) 1998.
- . 2019. Antjie Krog as kulturele bemiddelaar: aspekte van haar skrywerspostuur in die Lae Lande. *LitNet Akademies*, 16(2):47–78.
- Vincent, L. 1999. A cake of soap: the Volksmoeder ideology and Afrikaner women’s campaign for the vote. *The International Journal of African Historical Studies*, 32(1):1–17.
- Vosloo, F. 2007. ‘Inhabiting’ the translator’s Habitus: Antjie Krog as translator. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 19(2):72–93.

Walker, C. (red.). 1990. *Women and gender in Southern Africa to 1945*. Kaapstad: David Philip.

—. 1990. The women's suffrage campaign. In Walker (red.) 1990.

Yachnin, P. (red.). 2015. *Shakespeare's world of words*. New York: Bloomsbury.

Eindnotas

¹ Soos vermeld in die gepubliseerde uitgawe van Neethling-Pohl se *Julius Caesar*-vertaling (in Shakespeare 1966:4) en in *Dankbaar die uwe* (Neethling-Pohl 1974:175), het Neethling-Pohl in 1963 *Julius Caesar* begin vertaal vir 'n SAUK-uitsending daarvan op 20 November 1964. Hierdie vertaling is in 1966 deur Van Schaik in boekvorm uitgegee.

² Simon (2005:33) beskryf *supplementing* as 'n ingrypingstrategie waar daar vir die verskille tussen tale gekompenseer word, 'n benadering wat eeue reeds deur vertalers beoefen word, maar in die hande van selfgeldende feministiese vertalers soms neerhalend gebrandmerk word as "textual exhibitionism".

³ Godard (1990:91) definieer *womanhandling* as 'n feministiese vertaalstrategie waardeur die feministiese vertaler haar "critical difference, her delight in interminable re-reading and re-writing," bevestig en pronk met "the signs of her manipulation of the text".

⁴ Mohr beskryf Pohl se vertalings van *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra*, *The Merchant of Venice*, *The Winter's Tale*, *Coriolanus* en *Othello* as "clumsy, heavy-handed work" en hy bestempel haar as 'n vertaler wat oor "neither the finesse of Afrikaans expression nor the subtlety of English scholarship to equip her for the task" beskik (1977:xxiii).

⁵ In *Rapport Weekliks* van 4 Junie 2023 word Deryck Uys (1926–2023) daarvoor erkenning gegee dat hy "37 Shakespeare-dramas en al sy sonnette in Afrikaans vertaal het" (2023:2). Die artikel vermeld slegs die publikasie van *Koning Richard III* deur TCC Press en dat Uys se vertalings van *Macbeth*, *King Lear* en *Romeo and Juliet* in die loop van 2023 sal verskyn.

⁶ Tjaart Potgieter en Zandra Bezuidenhout se gesamentlike vertaling van Shakespeare se toneelstuk *The Tempest* as *Die storm* is tot nog toe ongepubliseer, maar is in 2007 deur die teatergeselskap Vleis, Reis en Aartappels by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK) op die planke gebring.

⁷ Die gender-geslag-tweespalt was, per slot van rekening, nog nie deeglik genoeg tydens Neethling-Pohl se leeftyd in Suid-Afrikaanse filosofiese of populistiese denke gevestig nie, hoewel die aanvoeling daarvan merkbaar is in talle tekste in die Afrikaanse letterkunde en outobiografiese tekste wat uit daardie era dateer. Dit sluit in Petronella van Heerden se outobiografiese *Kerssnuitsels* (1962) en *Die sestiende koppie* (1965), en Uys Krige se vertaling van Shakespeare se *Twelfth Night* as *Twaalfde nag* (1967).

⁸ Hierdie standpunt het 'n onverwags letterlike betekenis aangeneem toe Neethling-Pohl 'n fyt in haar linkerduim opgedoen het wat kort voor die opvoering van *Die dieper reg* afgesny

is (1974:117). Dit het haar soveel pyn verskaf dat, teen die tyd dat sy “die platform bestyg, [sy] nie lig en skaduwee [kon] onderskei nie”.

⁹ Louise Viljoen bespreek in haar artikel “Nationalism, gender and sexuality in the autobiographical writing of two Afrikaner women” hoe Petronella van Heerden (1887–1975), die eerste Afrikaanse vrouedokter en eertydse minnares van Gladys Steyn (1890–1989), die eerste vroulike advokaat in Suid-Afrika, haar, as kinderlose beroepsvrou en lesbiër, teen die volksmoeder-ideaal verset het.

¹⁰ Nóg ’n voorbeeld van Neethling-Pohl se sin van gelykwaardigheid in die konteks van oorlog of politieke stryd, kom tot uitdrukking in haar boekhuldiging van haar pa, P.H.C. Pohl, *Vader, ek kry koud* (1984). Sy sluit ’n hoofstuk deur die teatergeskiedkundige, L. Binge in, getiteld “P.H.C. Pohl, ’n natuurtalent”. Daarin skryf Binge dat, tydens die Suid-Afrikaanse Oorlog, daar in Pohl se krygsgevangenekamp in Indië ’n toneelkomitee was waarvan Pohl ’n lid was. Binge vervat dan in hierdie hoofstuk ook die opvoerteks van ’n kort skets getiteld *Zamespraak* wat in die krygskamp geskryf en opgevoer is en deur Pohl bewaar is. Dit behels ’n gesprek tussen Sannie “’n kommandomaat wat met lakens om ’n vrouerol speel” en haar man Koos (Binge 1984:137). Sannie berispe Koos omdat hy vir die soveelste keer gedros het. Koos probeer haar vir die gek hou met lagwekkende leuens, maar hy maak sodoende ’n gek van homself. Hierdie uitbeelding van ’n vrou se beleggings in en steun van die oorlogsverzet kan beskou word as duidend op Pohl se hoë agting van vroue as medestryders van hul mans onder oorlogsomstandighede. Hierdie sentiment stem ooreen met Neethling-Pohl se vertellings van haar betrokkenheid by die Ossewabrandwag. Deur hierdie skets, by monde van Binge, in ’n huldigingsboek aan haar vader in te sluit, stel sy haarself voor as ’n vrou met sekerheid oor ’n gelykwaardige reg op inspraak en toetrede tot openbare politieke diskoers.

¹¹ Aangesien daar in hierdie artikels twee opeenvolgende dramas bespreek word waarin ’n hoofkarakter op sy titel *Caesar* aangespreek en in die neweteks só genoem word, verwys ek in hierdie artikel voorts na die onderskeie twee karakters op hul familienaam: Julius en Octavius.

¹² Ek maak hier van die Internasionale Fonetiese Alfabet gebruik.

¹³ Ek gebruik voorlopig die woord (*bewus*)syn met *cogito* tussen hakies om na Aristoteles se moeilik definieerbare idee van die *anima* te verwys. Opsommend verwys dit na die beginsel wat, luidens Aristoteles, die bron van lewe en (self-)bewussyn is.

¹⁴ Agrippa herinner Enobarbus: “She made great Caesar lay his sword to bed./He ploughed her, and she cropped” (2.2.227–8).

¹⁵ Antonius blits Cleopatra toe: “I found you as a morsel cold upon/dead Caesar’s trenche” (3.13.116–7).

¹⁶ Hierdie aanhaling is Neethling-Pohl se vertaling van Antonius se bevel aan Enobarbus “name Cleopatra as she is called in Rome” (1.2.101).

¹⁷ Ook Cleopatra se gebruik van “tierlantyntjies” in die reeds aangehaalde 5.2.165, getuig waarskynlik van Antonius se invloed. Neethling-Pohl lê hom die woord in die mond in 3.13.24–6, waar sy “I dare him therefore/to lay his gay caparisons apart/and answer me” as “Ek daag/hom uit om die tierlantyn-verskille af/te lê”.