

'n Plaasvervanger vir Phèdre of die (on)vertaalbaarheid van intertekstuele verwysings in Jean-Paul Daumas se *Le cimetière des éléphants*

A substitute for Phèdre or the (un)translatability of intertextual references in Jean-Paul Daumas's Le cimetière des éléphants

NAÛMI MORGAN

Afdeling Frans

Universiteit van die Vrystaat

E-pos: morgann@ufs.ac.za



Naïmi Morgan

NAÛMI MORGAN is hoof van die Afdeling Frans by die Universiteit van die Vrystaat. Sy het 'n parallelle loopbaan as literêre vertaler, wat dramatekste soos *Oskar en die pienk tannie*, *Monsieur Ibrahim en die blomme van die Koran* (beide Eric-Emmanuel Schmitt), en *Pa* (deur Florian Zeller), 'n tandem-vertaling met Elouise du Toit, insluit. Sy het reeds verskeie toekennings vir haar bydrae tot die vertaalkuns in die taalpaar Frans-Afrikaans ontvang: sy is onder andere 'n *Chevalier des Arts et des Lettres de la République Française* (Ridder in Kunste en Lettere van die Franse Republiek) en het in 2015 die Suid-Afrikaanse Vertalersinstituut se prys vir Uitnemendheid in die Vertaling van Kinderliteratuur ontvang vir bogenoemde twee Schmitt-tekste. Sy publiseer verslae oor die literêre vertaalproses in Suid-Afrikaanse tydskrifte soos *Litnet* en *French Studies in Southern Africa* en internasionale publikasies soos *The Translator* en die *Cahiers Le Clézio*.

NAÛMI MORGAN is head of the French Section at Free State University. She has a parallel career as a literary translator, which includes drama texts such as *Oskar en die pienk tannie*, *Monsieur Ibrahim en die blomme van die Koran* (both by Eric-Emmanuel Schmitt) and *Pa* (by Florian Zeller), co-translated with Elouise du Toit. She has received several awards for her contribution to the translator's art in the language pair French-Afrikaans: amongst others, she is a *Chevalier des Arts et des Lettres de la République Française* (Knight of Arts and Letters of the French Republic) and received the South African Translators' Institute's prize for Excellence in Children's Literature Translation for the two above-mentioned texts by Schmitt. She publishes reports on the literary translation process in South African journals such as *Litnet* and *French Studies in Southern Africa* and international publications such as *The Translator* and the *Cahiers Le Clézio*.

ABSTRACT***A substitute for Phèdre or the (un)translatability of intertextual references in Jean-Paul Daumas's Le cimetière des éléphants***

The translation of intertextual references (in this case of a French source text into an Afrikaans target text) in Jean-Paul Daumas's play Le cimetière des éléphants (The Elephant Graveyard; American translation by Phyllis Zatlin) poses a particular challenge to the Afrikaans translator. None of the references have been translated into Afrikaans and a new translation would thus not be recognizable to the Afrikaans reading and theatre-going public. Daumas uses quotes from the three main genres, poetry, drama and prose, but only the first two are from authentic sources. The quoted lines of verse are taken from Paul Valéry's well-known poem, Le cimetière marin, which echoes the play's cemetery theme. While Zatlin was able to use Cecil Day-Lewis' successful English translation, the Afrikaans translator opted for a quotation from an Ingrid Jonker poem. The seminal intertextual source in the play is Jean Racine's Phèdre, which is quoted three times by the main character and functions as a play within a play. Within a French context, quotations from Phèdre are of course utterly recognizable, not only because it is a prescribed play for students and learners, but because it is still frequently staged. Afrikaans theatre cannot lay claim to any similarly well-known play in a classical register, especially since the 1994 transformation of the various Performing Arts Councils into playhouse management boards put an end to regular exposure to varied repertoires, including classical plays. Although certain Afrikaans alternatives, such as PG du Plessis's Siener in die suburbs, are eminently recognizable, the register does not fit the retired actress in Daumas's play, who has always excelled at aristocratic roles. A creative solution would be to replace audience recognition of the literary reference with their recognition of the actress, whose real name is used in the play instead of the stage name of the (fictitious) French actress, Ludivine Putiphar. One of the best-known actresses in South African theatre history is Sandra Prinsloo, who also commissioned the Afrikaans translation of Le cimetière des éléphants. By using her real name as a stage name, the translator is able to glean possible equivalents for Phèdre from her productions in both Afrikaans and English (languages which for the most part are interchangeable to the Afrikaans theatre-goer and the choice of which is left to the future director of the play). Quotations were limited to the classical repertoire of her production list, provided they were thematically linked to Daumas's play and that there was a natural transition between the quotation and the preceding and following dialogue. After careful consideration, the translator finally took her cue from Zatlin's choice of a Shakespearian equivalent for Phèdre: not Anthony and Cleopatra, as in the case of the American translation (the recognition of which owes much to the 1963 film version, Cleopatra, starring Elizabeth Taylor and Richard Burton), but Macbeth. Prinsloo played Lady Macbeth in two memorable (English) productions, and it is a well-known still photograph from the Dieter Reible production which inspired the choice of play. As the actress in the play quotes from her iconic play in full costume and matching stage make-up, the image of a dishevelled Prinsloo as Lady Macbeth (reproduced in the article) can only emphasize the transition between boarding-house repartee and the re-enactment of her past glory on stage. As auditory recognition has been replaced with visual recognition, the quotes may be recited in either English or Afrikaans. However, to match Daumas's unilingual source text, the translation is entirely in Afrikaans and features the Eitemal Afrikaans version of Macbeth. Creative solutions enable Afrikaans translators to continue translating foreign plays containing culture-specific intertextual references and, in this case, to pay homage to one of the doyennes of the Afrikaans stage.

KEY WORDS: practical drama translation, intertextual references, the Untranslatable, play within a play, Jean-Paul Daumas, Phyllis Zatlin, Sandra Prinsloo, Ingrid Jonker, *Phèdre*, *Macbeth*, *Anthony and Cleopatra*, *Le cimetière des éléphants*

TREFWOORDE: praktiese dramavertaling, intertekstuele verwysings, die Onvertaalbare, spel-binne-'n-spel, Jean-Paul Daumas, Phyllis Zatlin, Sandra Prinsloo, Ingrid Jonker, *Phèdre*, *Macbeth*, *Anthony and Cleopatra*, *Le cimetière des éléphants*

OPSOMMING

Die vertaling van intertekstuele verwysings (van 'n Franse bronteks na 'n Afrikaanse teikenteks) in Jean-Paul Daumas se drama *Le cimetière des éléphants* (*Die olifantbegraafplaas*) bied buitengewone uitdagings aan die vertaler. Die betrokke aanhalings is nie voorheen in Afrikaans vertaal nie en sou dus nie as sodanig herkenbaar wees vir die Afrikaanse lesers- en teaterpubliek nie. Die belangrikste intertekstuele verwysings is afkomstig uit Jean Racine se *Phèdre* en funksioneer as 'n spel-binne-'n-spel-konvensie. Die kreatiewe oplossing wat voorgestel word, is om die herkenbaarheid van die verwysing met die herkenbaarheid van die aktrise te vervang, wie se naam in die drama gebruik word in plaas van die verhoognaam van die (fiktiewe) Franse aktrise. Die drama-aanhalings uit die klassieke repertoire word gekies uit die aktrise se eie lys van produksies, met dien verstande dat dit tematies by die drama aansluit en daar 'n natuurlike oorgang tussen die voorafgaande en daaropvolgende dialoog is. Die transformasie van die streeksrade en die huidige klem op kunstefeesformaat in die seleksie van dramas het gelei tot 'n afskaling in die opvoering van klassieke stukke, wat min geleentheid aan die teaterpubliek bied om vertrouwd te raak met die dialoog, 'n essensiële aspek van die gebruik van intertekstuele verwysings. Kreatiewe oplossings maak dit moontlik om steeds dramas in vreemde tale, waarin gebruik gemaak word van intertekstuele verwysings, te vertaal en terselfdertyd hulde te bring aan een van die doyennes van die Afrikaanse verhoog.

1. INLEIDING

Die konsep van die Onvertaalbare is geboekstaaf deur van die bekendste name in Vertaalstudies, onder andere Emily Apter (*Against world literature – on the politics of untranslatability*), Barbara Cassin (*Plus d'une langue, Vocabulaire des philosophies*), David Bellos (*Is that a fish in your ear?*) en David Damrosch (*What is world literature?*). Die Onvertaalbare word dikwels in dieselfde asem as Wêreldliteratuur genoem, omdat 'n definisie van laasgenoemde sou kon wees “om in vertaling te lees.” Kommer bestaan egter dat literêre eiesoortigheid ingeboet sal word indien oplossings vir alle onvertaalbare tekselemente gevind word en dat die literêre kultuur gereduseer sal word tot 'n kanon van klassieke werke in vertaling. Vir Nicholas Hamilton (2014:411) behoort die Onvertaalbare 'n aansporing te wees om vreemde tale aan te leer eerder as om net op vertalings staat te maak:

[...] even if translations may be accomplished literary works in their own right, the very notion of literature — or at least, one important notion of literature — is associated with untranslatability, or what is lost in translation. The losses, it is argued, may be felt or imagined in various dimensions, and reach into the institutional foundations of the study of literature and of foreign languages.

Apter (2013) en Cassin (2004) het sekere woorde as Onvertaalbaar verklaar en aandag op die konsep gevestig deur dit met 'n hoofletter te spel. Bellos (2015:111-112) wys in sy kritiek van *Against world literature* op die wanopvatting dat:

[...] translation is or ought to be an operation on words (whatever those things are when they are not at home in a dictionary), whereas in practice, as all translators know, it operates on utterances — on whole strings of words, whether they are philosophical propositions or muttered oaths.

Dit is ook die geval met *Die Olifantbegraafplaas*,¹ waarin die literêre verwysings verskeie reëls beslaan. Teatervertaling, en in hierdie geval die vertaling van literêre verwysings, het egter ook met 'n ander aspek te make, naamlik opvoerbaarheid, wat op onlangse konferensies teenoor die konsep van Onvertaalbaarheid gestel is.² Die Afrikaanse vertaler kan egter met reg vra of die Onvertaalbaarheid waarvan daar in *Die Olifantbegraafplaas* sprake is, verwys na die uitdagings wat die teks stel, of na die jeugdigheid van die teikentaal en -kultuur, en veral teaterkultuur.

Die probleem waarvoor die vertaler van Jean-Paul Dumas se drama *Le cimetière des éléphants* (*Die olifantbegraafplaas*) te staan kom, is naamlik nie om 'n teikentaal-ekwivalent vir die teks te vind nie, maar wel vir aanhalings uit twee bekende Franse literêre werke waarvoor daar geen Afrikaanse vertaling bestaan nie. Die vertaler het hier met meer as paratekstuele intertekstualiteit te make, omdat veral die drie aanhalings uit Jean Racine se *Phèdre* (waarvan een 'n herhaling is) as 'n spel-binne-'n-spel-konvensie³ beskou kan word. Die (On)vertaalbaarheid van intertekstuele verwysings in die bronteks bepaal ook tot 'n groot mate of die vertaling verplaaslikend of vervreemdend⁴ van aard sal wees. By gebrek aan 'n Afrikaanse vertaling van *Phèdre*⁵ (of enige ander Racine-tragedie) is dit van uiterste belang om ekwivalente intertekstuele verwysings te kies wat aansluit by die voorafgaande en daaropvolgende dialoog en die tematiek van die drama.

Dit wil egter voorkom asof die beperktheid van die Afrikaanse literêre- en vertaalkanon in vergelyking met sy Franse eweknie in hierdie geval 'n groter rol speel as die potensiele onvertaalbaarheid van die (outentieke) literêre verwysings (daar is ook fiktiewe verwysings), Jean Racine se *Phèdre* en Paul Valéry se *Cimetière marin*.⁶ Beide tekste vorm 'n integrale deel van die Franse skool- en universiteitskurrikulum; *Phèdre* word steeds gereeld in Franse teaters opgevoer. Selfs gedurende die bloeiperiode van die Suid-Afrikaanse streeksrade was daar nie onder Afrikaanssprekendes 'n soortgelyke teaterkultuur as in Frankryk nie, waar die geleentheid bestaan om gereeld klassieke sewentiende-eeuse stukke en uiteenlopende produksies van *Phèdre* op die planke te sien. Die beeldsending van produksies verseker verder dat plattelandse

¹ Dumas, Jean-Paul, *Le cimetière des éléphants. L'avant-scène théâtre Poche*, Paris, 2006.

² Sien die program vir die (*Un*)Performable & (*Un*)Translatable-konferensie wat in 2017 by Trinity College, Dublin, gehou is: <https://www.tcd.ie/trinitylongroomhub/assets/documents/2017-05-19%20Untranslatable%20-%20programme.pdf>

³ Marisa Keuris se vertaling van die term *a play within a play* in *Die dramateks – 'n handleiding* (1996:16).

⁴ Met ander woorde, of die teks die kultuur van die teikentaal sal aanneem of die brontaalkultuur sal behou.

⁵ Ludivine, die oud-aktrise-karakter, identifiseer met hierdie tragiese heldin, 'n rol waarvoor sy op die Franse verhoog bekendheid verwerf het.

⁶ In Afrikaans, *Die seemansbegraafplaas*. Daar bestaan 'n goeie Engelse vertaling deur Cecil Day-Lewis; sien die volgende skakel vir 'n jukstaposisie tussen die Franse bronteks en die Engelse teikenteks: <http://unix.cc.wmich.edu/~cooneys/poems/fr/valery.daylewis.html>

gehoore wat nie die teateraanbod van Parys, Bordeaux of Lyon geniet nie, nie tot leestekste beperk is nie. Die vertaling van *Die Olifantbegraafplaas* is uit die staanspoor gedoen om as speeltekste te dien; in die geval van 'n leestekste kan die vertaler nog van direkte vertalings en voetnote ter verklarings van die Onvertaalbare gebruik maak.

Omdat hierdie twee tekste ook nie in Engels aan Afrikaanse teatergehoore bekend is nie, vervaag die implisiete teenoormekaarstelling van verwysing en nuutgeskepte teks, met bepaalde implikasies vir die verloop van die dramatiese handeling. In die meeste sentra in Suid-Afrika waar die streeksrade voor 1994 vir 'n aktiewe teaterlewe gesorg het, is kunstefeeste met hul noodwendige beperkings wat betref tydsduur en aantal karakters nou dikwels gehore se belangrikste verwysing. Gevolglik is daar min dramas in Afrikaans (hetsy oorspronklike tekste of vertalings) waarvan uittreksels so herkenbaar vir plaaslike teatergangers sal wees soos *Phèdre* vir 'n Franse publiek. Uit gesprekke met dramadoseente en akteurs blyk dit verder dat Afrikaans nie op 'n algemeen bekende nasionale drama kan aanspraak maak nie; daarvoor is die taal en sy literêre- en vertaalkanon waarskynlik te jonk.

In hierdie artikel word moontlike kreatiewe oplossings vir die vertaling van die aanhalings ondersoek, onder andere deur die Afrikaanse vertaling⁷ met die Amerikaanse vertaling van die drama deur die vertaler en drama-teoretikus, Phyllis Zatlin,⁸ te vergelyk. Ten spyte van Amerika se ryk teatertradisie, sou bestaande Engelstalige vertalings⁹ van *Phèdre* ook nie vir die Amerikaanse publiek herkenbaar genoeg as intertekstuele verwysings wees nie. Zatlin se artikel oor haar vertaalkeuses was van groot nut vir die Afrikaanse vertaler van die teks en skrywer van hierdie artikel, hoewel haar oplossings nie in die Afrikaanse vertaling toegepas is nie, om redes wat hieronder bespreek sal word.

Wat uiteindelik tot 'n meer kreatiewe vertaaloplossing gelei het, was die identiteit van die opdraggever, die aktrise Sandra Prinsloo. Deur te fokus op die herkenbaarheid van die aktrise eerder as die intertekstuele verwysing, het die keuse geval op een van Prinsloo se rolle uit die klassieke repertorium. Hoewel sy die rol in Engels vertolk het, is 'n Afrikaanse vertaling deur Eitema¹⁰ in die vertaling gebruik, om die eentaligheid van die brontekste te respekteer. Die sukses van hierdie keuses sal alleen aan die toekomstige opvoering getoets kan word. Zatlin sê met reg:

[...] theatrical translation should be intended precisely for performance. If a play translation is nothing but ink on a page, it is not theatre (performance text). If it is published and read, it may be considered drama (literary text) [...]. Even if the translator's contribution to the production remains invisible to some observers, theatrical translators, like playwrights, need to perform with a stage. (2005:vii)

Selfs in leesteksvorm bied hierdie vertaalde drama egter stof tot nadenke vir Afrikaanse dramavertalers wat nog relevante tekste wil vertaal ten spyte van die uitdagings van die Afrikaanse teaterwêreld, soos die geleidelike uitsterf van 'n teaterkultuur wat die herkenning en vertaling van intertekstuele verwysings bemoeilik.

⁷ Deur die skrywer van hierdie artikel; alle aanhalings uit *Die Olifantbegraafplaas* is afkomstig uit hierdie ongepubliseerde manuskrip. Die vertaling is in opdrag van Sandra Prinsloo Produksies gedoen. Die brontekste dateer uit 2006, die teikentekste uit 2017.

⁸ Ek bedank hiermee vir Phyllis Zatlin vir die kopie van haar vertaling van *The elephant graveyard* en die artikel oor haar vertaalkeuses, *On translating Le cimetière des éléphants by Jean-Pierre Daumas*.

⁹ Sien www.ocasopress.com vir 'n oorsig en vergelyking van die bekendste Engelse vertalings van *Phèdre*.

¹⁰ Die pennaam van WJ du P Erlank.

2. WAAROM LE CIMETIÈRE DES ÉLÉPHANTS VERTAAL?

Hoewel Clifford Landers (2001:15) se raad aan literêre vertalers is om te konsentreer op 19e eeuse brontekste om vertaalregte te vermy,¹¹ stel dramagehore ook belang in kontemporêre stukke wat aktuele temas aanspreek, 'n ryk vertaalgeskiedenis het en met internasionale pryse bekroon is. Hoewel *Le cimetière des éléphants* met groot sukses in Avignon,¹² Parys en in die buiteland (onder andere België, Switserland, Duitsland, Italië en verskeie Oos-Europese lande) opgevoer is, is dit eerder die titel en tema, wat as volg deur Danielle M Lévy (2006:9) beskryf word, wat by die vertaler die deurslag gegee het:

Watter les oor lewe en dood gee hierdie soogdiere ons nie! Word daar nie gesê dat hulle hul dooies begelei nie? Word daar nie gesê dat, wanneer die laaste oomblik kom, hulle self na die plek gaan waar hulle hul karkas agterlaat na wat Ada beskryf as die laaste skyngevegte, die laaste konfrontasies nie?¹³

Die Olifantbegraafplaas handel egter nie oor 'n natuurreservaat nie, maar oor vyf bejaarde karakters wat na 'n losieshuis aan die Franse kus verhuis om in afsondering hul laaste dae te slyt. Dit is 'n kompromie tussen 'n aftree- en 'n vakansieoord, maar ook 'n terminus:

Klara: Dis 'n lang reis tot hier.

Fernanda: Baie uitputtend. 'n Hele middag en 'n hele nag. 'n Mens moet oorklim, jy spandeer eidelose ure in klein stasietjies waarvan jy die naam nie eens kan sien nie. Ek het honderd maal gedink ek het my stasie gemis.

Sandra: Daar is niks om jou oor te bekommer nie, dis die terminus. (Daumas 2017:11)

Volgens Zatlin speel die drama af in Daumas se tuisstad, Nice.¹⁴ Die dramaturg het baie snare op sy boog: hy is geneesheer, akteur en regisseur van 'n tiental stukke, waarvan *Die Olifantbegraafplaas* die bekendste is. Of Daumas 'n bestaande stad in gedagte gehad het, is van minder belang as die assosiasie met 'n son-deurweekte vakansieoord waar dit egter byna onophoudelik reën en waar selfs vakansie-aktiwiteite (winkels kyk, in 'n strandstoel sit om na die see te tuur) negatiewe konnotasies het: inkopies doen is vermoeiend, die bejaardes in strandstoele is skaars by hul bewussyn:

Sandra: [...] Bejaardes! Bejaardes wat soggens uitgeneem word om die see te sien en die wind en die sproei te voel en dan weer saans ingebring word, nes blompotte. Bejaardes wat die hele dag lank met hul agterent aan 'n stoel vaseplak sit, met 'n glas in die hand. Opgemaak en in hul kisklere, bewegingloos en bewerig, met oë wat na die horison staar. En as hulle miskien hul mond oopmaak, weet julle waaroor praat hulle, en oor wie? Hulself! Hulself en hoe hulle lyk. “Kyk net hoe mooi lyk jy, my skat, kyk net hoe mooi lyk jy. Hoe doen jy dit? Jy word net nie ouer nie ...” Jy word net nie ouer nie! Ouer word? Asof hulle nog ouer kan word. (Daumas 2017:32-33)

Die losieshuis laat in sekere opsigte eerder aan 'n huis van gruwels dink: daar word sporadies 'n geklop aan die mure gehoor, asof ander inwoners om hulp roep (niemand reageer egter

¹¹ “Although international copyright provisions are a complicated matter [...], in general you're safe translating something published in the 19th century. After that, it becomes problematical.”

¹² Die eerste opvoering het tydens die 1990-Avignonfees in Frankryk plaasgevind.

¹³ Alle vertalings uit sekondêre Franse bronne is insgelyks deur die outeur van hierdie artikel vertaal.

¹⁴ Daumas “undoubtedly had that city in mind when he wrote his play” (Zatlin 2012:31).

daarop nie). Die ruimte wat die vyf karakters bewoon, word ook geleidelik afgesluit, asof die losieshuis en hul wêreld fisies krimp (in die laaste toneel kan Ludivine nie vir Ada te hulp snel wanneer dit klink of sy by die trap afgeval het nie, omdat die deur na die trap toe nie meer kan oopmaak nie).

Deur die loop van 14 tonele wat mekaar soos die stasies van ’n kruisweg in hierdie Frans-Katolieke konteks opvolg, trotseer die vier vrouekarakters en die fopdosser veroudering, eensaamheid en veral die dood. Hulle verteenwoordig verskillende sosiale klasse en (eertydse) beroepe. In die losieshuis word die dood en die verlede op ’n afstand gehou deur woorde soos “jeug” en “familie” te vermy. Die tyd staan stil in daardie veilige hawe, anders as in die buitewêreld waar “voyous” (“skorriemorries” in die Afrikaanse vertaling) op die loer is om ryk, bejaarde vroue te beroof. Die oorheersende karakter is die oud-aktrise Ludivine Putiphar, bekend vir haar vertolking van die naamrol in Jean Racine se *Phèdre*. In die voorlaaste toneel is daar in die simboliese begraaftplaas nog net twee “bulle” (Ludivine en Ada) vir ’n finale vertoonteveg oor:

Toneel 13

Van aangesig tot aangesig: die spieël

Hulle sit op dieselfde plekke as gedurende die proloog.

Ada: So is dit dan, ons twee bly nou alleen oor.

Sandra: Dis tyd om te gaan.

Ada: Is jy gereed, Johanna?

Sandra: Is jy gereed, Ada? (Daumas 2017:61)

3. WAT STEEK IN ’N NAAM?

Die vyf karaktername is so min as moontlik vir die Afrikaanse vertaling aangepas: Ada en Louise bly onveranderd; Chloé word Klara (op die verhoog word tongknopers vermy); die fopdosser Fernande word Fernanda.¹⁵ Die naam van die vyfde karakter het die grootste verandering ondergaan. Die tragedienne Ludivine Putiphar (hier vertaal as Sandra Prinsloo) se doopnaam is Jeanne Dubois, soos sy dit in Toneel 2 aan Fernanda verduidelik:

Sandra: [...] Goeiedag, ek is ...

Fernanda: Sandra Prinsloo! Liewe hemel, jy is Sandra Prinsloo ...

Sandra: Nee.

Fernanda: Nie? Verskoon my. Ek is skoon verleë ... Die ooreenkoms ... En die stem ...

Sandra: Nee. Ek is nie Sandra Prinsloo nie ... Of eerder, ek is nie meer ... Dis alles verby, ek het die verhoog vaarwel toegeroep. Jy sien, Sandra Prinsloo was ’n verhoognaam. Deesdae voer ek ’n stil bestaan; ek gebruik weer die eenvoudige naam wat ek op my doopdag gekry het: Johanna Bosch.

¹⁵ Vir hierdie karakter (wat volgens die dramaturg se voorskrifte deur ’n man in vroueklere gespeel moet word) is daar ’n eienaam nodig wat beide ’n manlike en ’n vroulike vorm het, wat die metamorfose van man tot vrou uitbeeld. In die bronteks is dit Fernand/Fernande, in die Afrikaanse weergawe, Ferdinand/Fernanda. In Zatlin (2012: 32) se Amerikaanse vertaling het die keuse op Paul/Paula geval: “Originally Fernand, he began calling himself Fernande after his wife died and he began wearing her clothes. My assumption was that American actors who do not know French would also not know that the final consonants in Fernand are silent; the masculine and feminine names might turn out identical, thus losing their effect.”

- Fernanda: Oo, ek het dit geweet!! Sandra Prinsloo! Dis 'n groot oomblik vir my! Ek voel nou skoon ongemaklik. Verskoon my, dames. Ek klink seker vir julle 'n bietjie niks gewoond ... Maar, stel julle voor ...
- Sandra: Inteendeel, ek is baie geroer deur jou emosionele reaksie. Daar is net een ding, van nou af moet jy my Johanna noem, soos die ander.
- Klara: Niemand noem haar Johanna nie. Sy sal in elk geval nie daarvan hou nie. (Daumas 2017:11)

In die bronteks word die aktrise se doopnaam (Jeanne Dubois, direk in Afrikaans vertaal as Johanna Bosch) slegs agt keer gebruik; dit is veral in Toneel 13 (sien hierbo) wat die naam betekenisvol is (laaste weerstand teen die dood word nie onder 'n verhoognaam gebied nie). Die register van die bronteks-verhoognaam, Ludivine Putiphar, herinner aan die Franse aktrises wat deur die eeue die naamrol in *Phèdre* vertolk het (Sarah Bernhardt, Marie Bell, Silvia Monfort), maar die naam is moeilik uitspreekbaar in Afrikaans. Die verwysing na Potifar se vrou, wat soos Ludivine 'n verleidster van veral jong mans was, gaan verlore in die Afrikaanse vertaling, een van die verliese waarna Hamilton hierbo verwys.

Die grens tussen teater en werklikheid vervaag deurdadig Sandra Prinsloo die aktrise se verhoognaam en nie haar doopnaam is nie. Dit los ook die probleem van die gebruik van 'n verhoognaam in die bronteks op, wat nie algemene praktyk op Suid-Afrikaanse verhoë is nie. Die keuse van hierdie eienaam¹⁶ verplaaslik egter onteenseglik die vertaling, en beïnvloed ook die keuse van intertekstuele verwysings, omdat die herkenbaarheidsbeginsel net effektief sal wees indien Sandra Prinsloo aanhaal uit dramas waarin sy self gespeel het.

Zatlin (1994:26) het die name van Ada, Louise en Chloé onveranderd gelaat, en Ludivine Putiphar met Madeline vervang:

- Paula: Madeline Delaforet! My God, you're Madeline Delaforet...
- Madeline: No.
- Paula: No? Excuse me. I must be confused. There's such a resemblance, and the voice, too.
- Madeline: Madeline: No, I'm not Madeline Delaforet. At any rate, I'm not anymore. I've hung it up. Madeline Delaforet, you see, was a *nom de guerre*, and I'm at peace now. I've gone back to the simple name they gave me when I was baptized: Jeanne Dubois.

Zatlin verduidelik haar naamkeuse as volg (2012:31-32):

The characters' names remained French, but I tried to take into consideration the difficulties that might surface with their pronunciation. The great actress's stage name in the text is Ludivine Desforets;¹⁷ her real name was Jeanne Dubois. I decided that the real name posed no problems but that the stage name could turn out to be more ludicrous than poetic. When correctly pronounced in French, Ludivine Desforets is a bit high flown but nevertheless quite beautiful in sound. I changed it, with the author's approval, to Madeline Delaforet. My sense was that the new name would pose no trouble even for people who have never studied French and would prove less distracting than a mispronounced version of the original name.

¹⁶ Ander verplaaslikende elemente is die vervanging van *Madame* met *Dame*.

¹⁷ Die van in die bronteks is Putiphar, nie Desforets nie.

4. DIE VERTAALBAARHEID VAN INTERTEKSTUELE VERWYSINGS IN *DIE OLIFANTBEGRAAFPLAAS*

Die twee intertekstuele bronne wat sentraal staan tot Ludivine se karakter in *Le cimetière des éléphants* is 'n aanhaling uit die digter Paul Valéry se *Le cimetière marin* en *Phèdre* van Jean Racine. Daar is (oënskynlik) ook 'n derde¹⁸ kategorie intertekstuele verwysings in die drama, naamlik uittreksels uit romanzas wat Ada ongevraagd vir Louisa voorlees in Toneel 2 (Daumas 2017:4-5) en 6 (Daumas 2017: 36). Omdat hierdie passasies egter deur Daumas self geskryf is, word dit soos die res van die bronteks vertaal en nie by die bespreking van ekwivalente intertekstuele verwysings ingesluit nie.

4.1 *Le cimetière marin* – Paul Valéry : 'n Afrikaanse ekwivalent

Die eerste intertekstuele verwysing kom voor in Toneel 2, wanneer Ludivine Putiphar haar verskyning maak met 'n aanhaling uit Paul Valéry se *Le cimetière marin* (waarin 'n ingeligte, sensitiewe Franse leser en toeskouer uiteraard die eggo van die dramtitel sal hoor). Vir die Amerikaanse vertaling het Zatlin haar gewend tot die baie geslaagde Engelse vertaling van die gedig deur Cecil Day-Lewis.¹⁹ Sy erken egter dat baie Amerikaanse leser-toeskouers die verwysing nie as sodanig sal herken nie:

Madeline (*entering*): “This quiet roof, where dove-sails saunter by,/ Between the pines, (*Slight pause*) the tombs, throbs visibly.” Well, my doves? Have you been throbbing so visibly since early morning that your flashes have pierced the partitions and reached the cubicles where we’re supposed to be resting? Already on the warpath? (Zatlin 1994:16)

Le cimetière marin is nie in Afrikaans vertaal nie; 'n nuwe vertaling sou die verwysing van sy herkenbaarheid ontnem. Die vertaler kan hom egter tot 'n aantal gedigte in Afrikaans wend waarin soortgelyke temas (see en dood) voorkom, soos sekere gedigte van Ingrid Jonker wat haar selfdood by Drieankerbaai voorafgegaan het. Omdat die aanhaling baie kort is, het die keuse op een van Jonker se bekendste en mees herkenbare gedigte geval, naamlik *Ontvlugting*²⁰ (1956:5):

Sandra (*Kom op*): “Ek is die hond wat op die strande draf
En dom-allenig teen die aandwind blaf

Ek is die seevoël wat verhongerd daal
En ... (*Sy huiwer 'n oomblik*) dooie nagte opdis as 'n maal”

En toe, my seevoëltjies? Van vanoggend af blaf dit so hewig dat jul
geskree dwarsdeur die mure gehoor kan word, tot binne-in die
vuurhoutjiedosies waarin ons veronderstel is om te rus? Al klaar op
die oorlogspad? (Daumas 2017:7)

¹⁸ Vier, indien die ongespesifiseerde en waarskynlik selfgeskepte wetenskaplike artikel oor olifantbegraafplase in Toneel 14 (*En dan is daar ... die olifante*) bygereken word.

¹⁹ 1904-72, die vader van die akteur Daniel Day-Lewis. Vir die volledige Engelse vertaling, sien Voetnoot 3.

²⁰ My dank aan Prof. Bernard Odendaal, digter en direkteur van die ATKV-skryfskool, wat hierdie gedig voorgestel het.

Die aanhaling is funksioneel om verskeie redes: die dramatiese aard daarvan pas by die aktrise se repertoire; die passasie bevat 'n verwysing na 'n seevoël wat die skakel met die daaropvolgende dialoog moontlik maak (in Valéry se gedig is die verwysing na duiwe); die “dooie nagte” sluit aan by Toneel 7, waar die aktrise terugverlang na nagte van passie wat nou vir altyd verby is, omdat sy nie meer juwele het om vir seksuele gunste te betaal nie:

Sandra: Ek gaan kamer toe, want ek wil julle nie meer sien nie ... Nie vanaand nie ... Ek gaan ook nie vanaand eet nie, want ek is nie honger nie ... En moenie verbaas wees as julle geluide hoor nie, want ek beplan 'n slapelose nag. Ek gaan al my rokke en jasse uitpak. Ek gaan al die some en voerings lostoring. 'n Mens weet nooit, miskien het daar op 'n dag 'n ring ingeglip, en as ek een kan vind, dan ... (Daumas 2017:46)

4.2 'n Metateatrale teks oor aktrise-wees

Ludivine Putiphar se intertekstuele verwysings vorm 'n integrale deel van haar persoonlikheid en dialoog: vroeër het die voordra van hierdie geleende woorde haar glorie besorg; die aanhalings onderskei haar van die ander loseerders wat sy as ondergeskik beskou en voorsien haar van 'n leksikon wat haar in staat stel om oor haar mede-loseerders te heers soos wat sy in koninklike rolle op die verhoog regeer het.

Van al die karakters is Ludivine die enigste wat 'n loopbaan beoefen het. Die ander drie vrouekarakters word na aanleiding van sosiale klas of ondergeskiktheid aan 'n eggenoot se loopbaan beskryf (Klara is 'n “gewone, middelklas vrou”, Louise 'n plaasvrou en Ada die eggenoot van 'n oud-weermagoffisier, Daumas 2017:1); Fernanda is 'n fopdosser wat permanent in kostuum is. Ludivine/Sandra se rolspelvermoëns kom haar goed te pas om die daaglikse bestaan in die Olifantbegraafplaas te reguleer; sy is ook herkenbaar as aktrise omdat sy verhooggrimering dra wanneer sy deklameer, as deel van 'n mini-opvoering vir 'n verkleinde publiek van vier losieshuisinwoners:

Sandra: [...] Al klaar op die oorlogspad?
 Ada: As ek so na die verf op jou gesig kyk, is jy net so paraat?
 Sandra: Skattie, grimering is tweede natuur vir ons. Dis 'n kledingstuk.
 Klara: 'n Kledingstuk? Nou ja toe! Jy sal nie koue vat nie.
 Ada: Verbeel jy jou jy's nog in die Staatsteater?
 Sandra: In die Staatsteater? O nee, nee ... (Sy lag) Nee. Nie met julle in die omtrek nie. Selfs al sou ek heeltemal seniel word. Saam met julle sou dit 'n poppekasvertoning wees. (Daumas 2017:7)

Ludivine se keuse om veral uit *Phèdre* aan te haal, kan op verskeie maniere geïnterpreteer word. Dit word as Frankryk se nasionale drama beskou, maar is nie 'n rol vir 'n jong aktrise nie: Ludivine het dit lank gespeel voordat sy deur die teaterpubliek as te oud daarvoor gehoon is. Voor Fernanda se koms het die ander vier karakters 'n obsessie met ouderdom, agteruitgang en onaantreklikheid:

Ada: Niemand mag oor ouderdom of die weer praat nie.
 Louisa: Die uurwerk is sonder slinger hier. (Daumas 2017:13)

In hierdie wêreld agter glas sou jong aktriserolle onvanpas wees: indien die aanhalings uit *Phèdre* deur 'n ander bron vervang word, sal die vertaler noodwendig beperk word tot 'n sekere register of kategorie van dramas, omdat die loseerders besluit het om “sonder jongmense

klaar te kom” (Daumas 2017:14). Tydens die nagtelike konsistorie-houery in Toneel 3 tussen loseerders wat aangelok word deur ’n spontane wisseling van woorde of die belofte van ’n paar vasgelêde sjokolades, word daar in haar afwesigheid na die tragedienne verwys as “die ou *aktrise*” (Daumas 2017:19). Al hierdie oorwegings moet in gedagte gehou word by die keuse van ekwivalente reëls uit ander bronne, wat gepas moet wees by die beeld van ’n eens gevierde, ouerwordende aktrise.

4.3 ’n Plaasvervanger vir *Phèdre*

Geeneen van Jean Racine se tragedies is in Afrikaans vertaal nie, maar die vertaalkanon van ’n honderdjarige taal soos Afrikaans kan uiteraard nie met dié van Engels vergelyk word nie. ’n Eerste oorweging was om die *Phèdre*-aanhalings te vertaal, omdat dit ’n integrale deel van die teks uitmaak. Die Afrikaanse teaterpubliek sou die nuwe vertaling egter nie herken nie; daarbenewens is die Franse karaktername aangepas om diksieprobleme (soos die byna onuitspreekbare karakternaam “*Œnone*”) in die Afrikaanse produksie uit te skakel.

Die keuse om ’n bekende drama met ’n bekende aktrise te vervang, impliseer dat slegs produksies waarin sy gespeel het en wat by Ludivine se register pas as intertekstuele verwysings oorweeg kan word; met ander woorde, eerder tragedies as komedies, adellikes as plebejers. Afrikaanssprekende dramadosente en Sandra Prinsloo self is gevra om voorstelle te maak. Dit het gou duidelik geword dat Afrikaans nie werklik, soos Frans, ’n “nasionale drama” (ook in die sin van alombekendheid) het nie; dit geld ook vir voorstelle soos NP van Wyk Louw se *Die pluimsaad waai ver* of *Kanna hy kô hys toe* deur Adam Small. Van die bekendste Afrikaanse dramas is sekerlik dié van PG du Plessis, en veral *Siener in die suburbs*. Die Afrikaanse teaterpubliek sou waarskynlik Tiemie se bekende woorde herken, wat deur Sandra Prinsloo volksbesit gemaak is in François Swart se 1971-produksie:

Hulle weet nie van ons nie. Hulle weet nie hoe ons leef en dat ons voel nie. Hulle wéét nie. (*Dringend.*) Ek wil van geweet wees, Ma, ek wil nie vrek soos ’n hond nie, ek wil van geweet wees ... (*Nadenkend.*) Ek wou so graag van geweet wees. (1973:26)

Die karakter Tiemie behoort egter nie tot dieselfde sosiale klas as *Phèdre* nie. Daar is reeds genoem dat Ludivine haar rolle tot die adelstand beperk. Sandra Prinsloo self het Irina Arkadina (of Mevrouw Treplev) in Anton Tsjekof se *Die seemeeu* voorgestel, ’n karakter wat ook (soos Ludivine) ’n aktriserol vertolk. Hoewel die wins ’n vergelyking tussen twee Afrikaanse vertalings en twee rolle vertolk deur dieselfde aktrise sou gewees het, sou die Russiese konteks die teaterganger vervreem het (speel die stuk af in Suid-Afrika, in Frankryk of in Rusland?), indien laasgenoemde hoegenaamd *Die Seemeeu* sou herken of weet dat dit ’n intertekstuele verwysing is. Hoewel ander aanhalings uiteindelik gebruik is, is die voorstelle gebruik om Fernanda se saamgestelde portret van Sandra Prinsloo te vertaal:

Fernanda: Moenie aan my raak nie, jy walg my. Kyk net hoe lyk jy! Jy’s ’n verbasterde monster, ’n drogbeeld. Jy’t die kop van Vrou Macbeth, die hande van Tiemie, hier’s ’n stukkie Irina Arkadina, daar’s ’n stukkie van ’n ander karakter ...En dan matig jy jou dit aan om oor ander mense se doen en late te wonder? Jy is *niks* meer nie, daar is *niks* meer aan jou wat eg is nie. Jy bestaan nie meer nie. Al daardie vrouekarakters het jou verorber. Jy’s dood. (Daumas 2017:54)

Zatlin, wat Engelse vertalings van beide intertekstuele bronne tot haar beskikking gehad het, het egter gekies om *Phèdre* met ’n ander drama te vervang:

French audiences would, of course, recognize Racine's style and probably know the specific play well. American audiences could not be expected to have any similar knowledge of the play-within-the-play. [...] something essential in Daumas's play would be lost in the English-speaking world were Racine to be preserved at the cost of the audience's ability to relate the intertext to the frame story. Keeping in mind Eugène Nida's well-known concept of dynamic equivalence,²¹ I felt obliged to hunt for a different but yet related text. Racine may be considered the great classic French writer of tragedies; his counterpart in the English-speaking world is Shakespeare. [...] In addition to the three quoted passages from *Phèdre* within the actress-character's dialogue, Ludivine states that she voluntarily left the stage rather than be forced to play secondary roles like that of *Œnone* (an old servant in *Phèdre*).²² That allusion, too, would be lost on American audiences. (Zatlin 2012:32)

Zatlin se keuse van 'n alternatiewe interteks bevestig die volgende stelling van Aaltonen (2000:29):

In translation, more than in any other form of writing, [meanings] are formed at the crossroads of cultures at sites where different systemic (or institutional) idiolects or discourses compete for power. The lack of an inherent meaning becomes replaced by a multiplicity of meanings as languages construct the plurality of human experience. From among this endless chain of meanings forking out in numberless directions readers will, in their particular context of social, cultural and systemic or institutional idiolects, find a chink to move in and make the text their own.

Zatlin kies 'n Shakespeare-drama waarvan veral die filmweergawe met Elizabeth Taylor en Richard Burton welbekend is aan die Amerikaanse publiek, naamlik *Anthony and Cleopatra*.²³ Sy (2012:32) beskryf die inhoudelike ooreenkoms tussen die twee dramas as volg:

Like *Phèdre*, *Cleopatra* suffers from an unhappy love affair and commits suicide as a result. The parallel lines from Shakespeare contained similar connotations and were easily woven into Daumas's dialogue.

Anthony and Cleopatra is in Afrikaans vertaal,²⁴ maar nòg die drama, nòg die film is onder Afrikaanssprekendes so bekend as onder Amerikaners. Sandra Prinsloo het egter 'n besondere verbintenis met 'n ander Shakespeare-stuk, *Macbeth*, en het Lady Macbeth (uitsluitlik in Engels) in twee produksies gespeel: teenoor Ron Smerczak in die 1980 Leonard Schach-produksie in die Alexanderteater, en onder spelleiding van Dieter Reible vir TRUK in 1990.²⁵ Die foto²⁶ hieronder (Ricci 1989:95) uit laasgenoemde produksie gee 'n aanduiding van haar

²¹ Hierdie konsep, wat neerkom op betekenis-vir-betekenis- eerder as woord-vir-woordvertaling, word deur Eugene Nida bespreek in *Toward a science of translating* (1964) en *The theory and practice of translation* (1969).

²² Zatlin vervang *Œnone* met "Juliet's nurse" (1994: 110) uit 'n ander Shakespeare-tragedie, *Romeo and Juliet*. Die Afrikaanse vertaling van hierdie gedeelte lees as volg: "Wie? Een van die drie hekse? Die 'edelvrou in diens van Vrou Macbeth'? Nooit!" (Daumas 2017:56)

²³ "American spectators will recognize the sound of Shakespeare even when the specific quotation escapes them, but in the case of *Anthony and Cleopatra*, there is at least a lingering memory of Elizabeth Taylor in the movie version." (Zatlin 2012:32)

²⁴ Deur Anna S Pohl.

²⁵ <http://esat.sun.ac.za/index.php?title=Macbeth> (besoek op 16 November 2017).

²⁶ Dit word aan die toekomstige regisseur/regisseuse oorgelaat om te besluit of 'n foto van 'n jonger Sandra Prinsloo in die rol van Vrou Macbeth deel van die regie sal uitmaak en of die Eitemal-

kostuum en grimering (wat die kommentaar van haar medebewoners in hoofstuk 4.2 hierbo inspireer):



Photograph by H len  Cilliers
Graham Hopkins and Sandra Prinsloo as Macbeth and Lady Macbeth in Dieter Reible's PACT production.

Die toekomstige regisseur sou die Eitemal-vertaling met die oorspronklike Shakespeare-bronteks kon vervang, omdat *Macbeth* as voorgeskrewe werk aan 'n Afrikaanssprekende gehoor bekend is. Dit sou ook die vertaling verder verplaaslik, omdat Afrikaans en Engels lank die amptelike tale van Suid-Afrika was. Dit sou egter ook 'n veeltalige teikenteks van 'n eentalige bronteks maak. Die herkenbaarheid van Eitemal se vertaling van *Macbeth*²⁷ is te danke aan onlangse produksies soos Marthinus Basson se *macbeth.slapeloos*, wat in 2015 in die Baxter-teater opgevoer is.

Die eerste aanhaling uit *Phèdre* word gebruik in Toneel 3: Nagtoneel (Daumas 2017:20) waar Ludivine/Sandra haar mede-loseerders verras terwyl hulle konsistorie hou. Letterlik vertaal (en nie in paarrym soos die bronteks nie), lees die *Phèdre*-aanhaling in die bronteks as volg:

vertaling of die oorspronklike Engelse teks gebruik sal word. Die voordeel is dat Prinsloo se herkenbaarheid aangewend kan word om 'n vertaaluitdaging die hoof te bied en dat teatergangers die inspelings van verskillende rolle op mekaar uit 'n akteur se repertoire kan beleef. Die nadeel is dat die vertaling alleen deur die aktrise wie se naam in die dramateks ingeskryf is, gespeel kan word.

²⁷ Daar bestaan twee Afrikaanse vertalings van Shakespeare se *Macbeth*: die eerste dateer uit 1950; die vertaler was LI Coertze. Die Eitemal-vertaling dateer uit 1965.

Laat ons nie verder gaan nie, laat ons net hier bly, liewe Enone.
 Ek kan nie meer regop staan nie, my kragte verlaat my.
 My oë word verblind deur die daglig wat ek weer aanskou
 En my bewende knieë swik onder my.²⁸

Die Afrikaanse teikenteks, waarin *Phèdre* deur *Macbeth* vervang word, lees as volg:

Sandra verskyn in die kostuum wat sy 20 jaar vantevore as Vrou Macbeth gedra het.

Sandra: En nou, skatties? Is dit 'n nagwaak?

Ada: Vermom jy jousef altyd voor jy gaan slaap?

Sandra: “Hoe nou, my Heer, waarom loop u alleen
 Gelei deur sombere verbeeldings en
 Gedagtes, wat moes gesterf het saam met hom
 Om wie dit gaan. Wat ons nie kan genees nie,
 Moet ons vergeet; wat gedaan is, is gedaan.”²⁹
 Het Morpheus hom nog nie verwerdig om julle in sy kalmerende arms te kom
 wegdra nie?

In hierdie uittreksel praat Vrou Macbeth met haar gemaal. In *Die Olifantbegraafplaas* is die enigste man in die geselskap die fopdosser Fernanda; net Ludivine/Sandra ken sy ware seksuele identiteit. Die gebruik van die manlike aanspreekvorm (my Heer) merk die passassie as 'n aanhaling. Die verwysing na hom wat reeds gesterf het, sluit aan by die begraafplaastema (die losieshuis is die dood se wagkamer), terwyl die fatalistiese laaste reël die lewensfilosofie van die inwoners onderskryf: die verlede is verby, daar word nie meer na jeug en familieledede verwys nie. Die artikulasie met die daaropvolgende sin (“Het Morpheus hom nog nie verwerdig om julle in sy kalmerende arms te kom wegdra nie?”) is ook gemaklik.

Vir Zatlin is die tema van *Phèdre* 'n ongelukkige liefde en die versoeking van selfdood, maar buite konteks is hierdie eerste uittreksel byna 'n parodie van die oorspronklike teks, die berekende oordrywing van 'n vrou wat terugkeer na die lig (in hierdie geval, na kunsmatige daglig, siende dat Toneel 3 van *Die Olifantbegraafplaas* in die middel van die nag afspeel). Indien die aanhaling letterlik opgeneem en geïnterpreteer word deur 'n afgetrede aktrise, kan *Phèdre* ook 'n bejaarde dame wees wat deur 'n diensmeisie of verpleegster ondersteun word omdat sy te gou van haar siekbed af opgestaan het, of die reëls kan haar verwondering verwoord dat haar lewe vir nog 'n dag gespaar is. Die aktrise selekteer dus aanhalings wat ooreenstem met haar nuwe omstandighede, dié van 'n verswakte vrou in die skemering van haar lewe, maar verloor nie haar sin vir humor en ironie nie. Die aanhaling is dubbelsinnig: dit is die rol wat haar beroemd gemaak het, maar klink terselfdertyd nie onvanpas in 'n ouetehuis nie.

Die *Macbeth*-aanhaling wat dit vervang, is insgelyks dubbelsinnig: dit kom uit die klassieke repertoire, maar kan ook verwys na Ferdinand wat sy ou, manlike self afgesweer het. Dit beantwoord dus aan die kriteria vir 'n alternatiewe aanhaling: dit is herkenbaar as 'n verwysing en sluit aan by die voorafgaande en daaropvolgende dialoog. Die verwysing na Morpheus sluit ook aan by die slaaploosheidstema in *Macbeth*, soos verwoord in die bekende reël:

Macbeth vermoor die slaap [...] (Eitemal 1965:31).

²⁸ Sien voetnoot 33.

²⁹ Shakespeare, William. 1965. *Macbeth*, Bedryf 3 Toneel 2, vertaal deur Eitemal. Human & Rousseau, Kaapstad, Pretoria. p46.

Die tweede aanhaling uit *Phèdre* word in Toneel 6: 'n Klein feesviering (Daumas 2017:37-38) gedeklameer, tydens 'n geïmproviseerde viering van Fernanda se verjaarsdag, met proviand wat die loseerders as appeltjies vir die dors opgegaar het (halwe bottels vonkelwyn, droë koekies, 'n laaste paar druppels likeur). Vir die aktrise beteken 'n feesviering eerstens rolspel. Haar laaste *Phèdre*-reëls voordat sy haar geheue verloor, lees in Afrikaans soos volg:

Ludivine : “A ! Weg met die eerbetoon wat aan my bewys word
Lastige vrou, hoe kan jy my ten toon wil stel?
Waaroor gaan jy ...
Waaroor kom jy ...”
Of nie? Dis wonderlik ... wonderlik. Ek het die res vergeet, ek onthou nie meer nie. Ek het *Phèdre* vergeet, ek het uiteindelik vir *Phèdre* vergeet.³⁰

In hierdie toneel beken *Phèdre* aan *Œnone* haar ware gevoelens vir haar stiefseun *Hippolyte*; sy wil weglug van mense en van 'n liefdesverklaring wat met afsku en walging ontvang is, maar dit is te laat : *Œnone* kondig reeds die terugkeer van *Phèdre* se eggenoot, *Thésée*, aan. Terwyl sy hierdie reëls deklameer (reeds in Molière se tyd het Franse toeskouers gespot met die geswolle styl van die groot *Racine*-aktrises) is Ludivine/Sandra in 'n feestelike bui; haar keuse van uittreksel is miskien bepaal deur die verwysing na “eerbetoon”. Fernanda is haar grootste bewonderaar in die losieshuis, soos blyk uit hul eerste ontmoeting (Daumas 2006:24-5, sien hoofstuk 3).

Die Afrikaanse teikenteks, waarin *Phèdre* deur *Macbeth* vervang word, lees as volg:

Sandra: “Was jou hande,
Trek jou nagkleed aan,
En moenie so bleek lyk nie.
Ek sê jou nog 'n keer:
Banquo is begrawe;
Hy kan nooit weer regstaan ...
Hy kan nooit weer opstaan ...”³¹
Nie? Dis wonderlik ... wonderlik. Ek het die res vergeet, ek weet nie meer nie.
Ek het *Macbeth* vergeet. Ek het *Macbeth* uiteindelik vergeet.

Volgens die bronteks moet die aktrise se geheue haar parte speel in die laaste deel van die sin (“[...] hy kan nooit weer regstaan ... hy kan nooit weer opstaan ...”). Soos in die geval van die *Phèdre*-aanhaling, staan hierdie uittreksel ook in skelle kontras met die voorafgaande dialoog en sluit tematies by die eerste uittreksel aan (verwysings na die nagtelike uur, kleding/kostuum, bleekheid as gevolg van slapeloosheid of ouderdom), terwyl daar klem gelê word op die onherroeplike aard van die dood (“hy kan nooit weer opstaan”). “Was jou hande” is ook dubbelsinnig teen die agtergrond van die geïmproviseerde verjaarsdagpartytjie.

Die derde aanhaling (Daumas 2017:65) is 'n gedeeltelike herhaling van die eerste:³²

Sy gaan af. 'n Harde slag word gehoor; wat 'n mens nie kan plaas nie. Miskien die geluid van 'n liggaam wat met die trappe afrol ...

³⁰ Sien voetnoot 36.

³¹ *Macbeth* (Eitemal). Bedryf 5 Toneel 1 (1965:80).

³² Zatlin (2012:33) het toestemming van die dramaturg verkry om 'n ander aanhaling te gebruik: “I opted instead [...] for using the second speech from Cleopatra, I felt expressed even more clearly than Racine’s lines the proximity of death: ‘Give me my robe, put on my crown, I have immortal longings in me. . . .’”

Sandra: (*Gaan deur toe, probeer dit oopmaak, die deur sit vas, dis miskien gesluit.*)
 Ada? Ada, is dit jy? Het jy seergekry? Ada? Ada ... Ada ... (*Skielik berus sy haar, sy gaan sit in die leunstoel net soos Klara toe sy dood is en probeer duidelik om haar waardigheid te herwin.*)

“Wat ons nie kan genees nie,

Moet ons vergeet; wat gedaan is, is gedaan.”³³

’n Mens hoor hoedat sy al hoe meer paniekerig word. Nee, ek wil nie ... Ek kan nie ... Ek weet nie ...

Die aktrise haal vir oulaas ’n paar versreëls aan; haar mede-loseerders het almal reeds finaal die verhoog verlaat: Louisa is terug by haar kinders, Fernanda en Klara is oorlede en Ada het ineengestort agter ’n deur wat nie oopgemaak kan word nie. Sy bly nie net alleen agter nie, maar ook sonder ’n publiek. Die spel-binne-’n-spel funksioneer dus tot die heel laaste toneel en illustreer die drie groot vrese in die aktrise se lewe: die verouderingsproses wat die aantal rolle in haar répertoire beperk, die verswakking van haar geheue en die vrees vir ’n vakuum, ’n leë teater. Daar word dikwels in die stuk na ’n deur verwys, wat mettertyd ’n soort Styx word wat die lewendes en die dooies van mekaar skei. Die bronteks-versreël “Laat ons nie verder gaan nie”³⁴ impliseer ook ’n vassteek voor die Styx, ’n weiering om die dood te aanvaar. Hierdie implikasie raak uiteraard verlore in die teikenteks, omdat die ekwivalente aanhaling oënskynlik aanvaarding voorstaan. Die daaropvolgende sin toon egter dat die mantra uit *Macbeth* geen troos bied nie; in beide tekste is die aktrise nie in staat om haar lot met dieselfde waardigheid as haar mede-bewoners te aanvaar nie. Daardeur openbaar sy juis ’n swakheid wat die toeskouer nie van haar verwag het nie en wat die rolle wat sy geïnterpreteer het, onwaardig is. Sy weet nie hoe om wêrklik te sterf nie; sy het altyd ander se dood uitgebeeld en nooit gedink hoe haar eie dood sou uitspeel nie. Die stuk eindig dus met ’n laaste, metatekstuele analise van die akteursprofessie: deur middel van katharsis word die toeskouer gehelp om die onvermydelike te aanvaar, maar akteurs is miskien nie bewus genoeg van hul eie sterflikheid nie, omdat hulle op ’n verhoog altyd weer uit die dood opstaan.

5. GEVOLGTREKKING

Die Afrikaanse vertaler van Jean-Paul Dumas se *Die Olifantbegraafplaas* word voor die uitdaging gestel om teikentaal-ekwivalente te vind vir intertekstuele verwysings wat, om redes wat eerder te make het met die verskille tussen jong en gevestigde tale en hul onderskeie literêre en vertaalkanons, tot die domein van die Onvertaalbare behoort. Die opdrag was om ’n speelteks te produseer wat vir plaaslike kunstefeeste geskik sou wees. Opvoerbaarheid was dus die belangrikste vereiste, ’n aspek waaroor daar slegs na die eerste opvoering geoordeel sal kan word. Die doel met die beskrywing van die vertaalproses in hierdie artikel was dan ook om die potensiele opvoerbaarheid van die Onvertaalbare in *Die Olifantbegraafplaas* te fasiliteer. Soos Marion Peter Holt, die vernaamste Amerikaanse vertaler van kontemporêre Spaanse teater, teenoor Phyllis Zatlin (2005:vii) opgemerk het, “performability has been the prime aim of every play [I have] translated, with publication perhaps coming after performance.”

Die Onvertaalbaarheidskonsep het baie te doen met die behoefte, en selfs die noodsaaklikheid, om spore van die brontaal en -kultuur agter te laat in ’n Wêreldletterkunde waarbinne

³³ Shakespeare / Eitemal 1965:46.

³⁴ *N'allons pas plus avant!* (Dumas 2006:94)

navorsers en studente danksy vertaling komparatisties kan verkeer. Die drama-genre en die opvoerbaarheidsvereiste noop egter die praktiese vertaler om meer kreatief te dink oor oplossings vir die Onvertaalbare, omdat die toekoms van dramavertaling in Afrikaans daarvan afhang. Die speelveld tussen teoretici van die Onvertaalbare en praktiese vertalers van sekere klein tale en letterkundes is dus nie gelyk nie.

Die neiging in onlangse teoretiese publikasies oor die Onvertaalbare is om die praktiese vertaler sy oplossings vir problematiese passasies (soos die *Phèdre*-aanhalings in *Die Olifantbegraafplaas*) te misgun. Daar mag skaars van vertaalwinste gepraat word; die klem moet op vertaalverliese geplaas word, volgens Nicholas Hamilton (2014:412), 'n kampvegter vir die aanleer van vreemde tale (wat baie vertalers, ook die outeur van hierdie artikel, noodwendig self ook is): “[...] in order to valorize both literature and the craft of translation one must accept that by definition literature loses in translation.”

Literêre vertalers oor die algemeen (en die vertaler van *Die Olifantbegraafplaas* in die besonder) is deeglik bewus van die tekstuele betekenislae wat verlore gaan in vertaling, soos met die vervanging van *Phèdre* deur *Macbeth*. Terselfdertyd dien die meer bekende Afrikaanse verwysings as merkers dat die leser-toeskouer met 'n vertaling te make het, en dat die teikenkultuur plek-plek met 'n plaaslike ekwivalent vervang is. Hierdie verwysings (deur Jonker en Eitemal) is ook 'n vertoonvenster van die digterlike- en vertaalvermoëns van die jong teikentaal en -kultuur, waarop daar met reg trots kan wees.

BIBLIOGRAFIE

- Aaltonen, Sirkku. 2000. *Time-sharing on stage. Drama translation in theatre and society*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd.
- Apter, Emily. 2013. *Against World Literature. On the politics of untranslatability*. London: Verso.
- Basson, Marthinus. E-pos korrespondensie met die outeur van hierdie artikel oor die keuse van 'n Afrikaanse vertaling van *Macbeth* vir *macbeth.slapeeloos*, 21-07-15.
- Bellos, D. 2011. *Is That a Fish in your Ear? Translation and the Meaning of Everything*. London: Penguin.
- Bellos, David. 2015. Review: Against world literature: on the politics of untranslatability by Emily Apter. *Common Knowledge*, 21(1):10-111.
- Cassin, Barbara. 2012. *Plus d'une langue*. Paris: Bayard.
- Cassin, Barbara. 2004. *Vocabulaire européen des philosophies*. Seuil.
- Damrosch, David. 2003. *What is world literature?* Princeton: Princeton University Press.
- Daumas, Jean-Paul. 1994. *The Elephant Graveyard* (English translation Phyllis Zatlin). Tikskrif.
- Daumas, Jean-Paul. 2006. *Le cimetière des éléphants*. Paris: *L'avant-scène théâtre Poche*.
- Daumas, Jean-Paul. 2017. *Die Olifantbegraafplaas* (Afrikaanse vertaling Naömi Morgan). Tikskrif.
- Du Plessis, P.G. 1973. *Siener in die suburbs*, 'n spel in drie bedrywe. Kaapstad: Tafelberg.
- Harrison, Nicholas. 2014. World literature: what gets lost in translation? *The Journal of Commonwealth Literature*, 49(3):411-426.
- Jonker, Ingrid. 1956. *Ontvlugting* (digbundel). Kaapstad: Uitgewery Culemborg.
- Keuris, Marisa. 1996. *Die dramateks: 'n handleiding*. Pretoria: Van Schaik Akademies.
- Landers, Clifford E. 2001. *Literary translation – a practical guide*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Mankiewicz, Joseph L. 1963. *Cleopatra* (film). 20th Century-Fox, USA.
- Racine, Jean. 1987. *Phèdre*. Paris: Bordas.
- Ricci, Digby. 1989. *Macbeth: Dieter Reible's production for PACT. Shakespeare in Southern Africa*. 1989:94-97. <http://journals.co.za/content/iseasosa/3/1>.
- Shakespeare, William. 1969. *Antonius en Cleopatra* (Afrikaanse vertaling Anna. S. Pohl). Johannesburg: Dalro.
- Shakespeare, William. 1965. *Macbeth* (Afrikaanse vertaling Eitemal). Kaapstad: Human & Rousseau.
- Zatlin, Phyllis. 2005. *Theatrical translation and film adaptation: a practitioner's view*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Zatlin, Phyllis. 2012. *On translating Le cimetière des éléphants by Jean-Pierre Daumas*. Translation Review. <http://www.tandfonline.com/loi/utrv20>