FRA DET ENE SPROG
TIL DET ANDET

FRA DET ENE SPROG TIL DET ANDET

MODERSMÅL-SELSKABETS
ÅRBOG
2008

FORLAGET VANDKUNSTEN

FRA DET ENE SPROG TIL DET ANDET
© Forfatterne, Modersmål-Selskabet
og Forlaget Vandkunsten

Bogen er sat med Garamond
og trykt hos Clausen Offset A/S, Odense

ÅRBOGSUDVALGET:
Gerda Thastum Leffers
Claus Tilling
Bent Pedersbæk Hansen

Omslag og grafisk tilrettelægning:
Kitte Fennestad MDD

Redaktionel tilrettelægning:
Michael Blædel

Bogen er udgivet med støtte fra
Undervisningsministeriets tips- og lottomidler
Carlsbergs Mindelegat for Brygger J.C. Jacobsen

Printed in Denmark 2008
ISBN 978-87-7695-106-1

INDHOLD

Forord
CLAUS TILLING 7

O, den vej
KLAUS RIFBJERG 13

Oversætterens dilemmaer
LARS BONNEVIE 23

Oversætterens anmærkninger
PETER POULSEN 33

Den finurlige proces med
at oversætte til dansk
SUSANNE BERNSTEIN 43

En rejse i sproget
HANS CHRISTIAN FINK 53

Tekstning – de fem benspænd
KIRSTINE C. BALOTI 61

Knap så sødt og velsignet
VIGGO HJØRNAGER PEDERSEN 69

Humor kontra satire
KAI MØLLER NIELSEN 81

At oversætte Petrarca
SØREN SØRENSEN 89

Det nære sprog, det svære sprog: Svensk
ANNE MARIE BJERG 103

Italienske krimi-noter
THOMAS HARDER 111

Er det muligt at oversætte
fra dansk til fransk?
JEAN RENAUD 121

Om at oversætte Bruno Schulz
JUDYTA PREIS OG
JØRGEN HERMAN MONRAD 129

FORORD

CLAUS TILLING

Vi med dansk som modersmål ville få svært ved at forstå verden omkring os hvis vi ikke hver eneste dag fik hjælp af kvalificerede oversættere i alle sproglige medier.

Hvordan reagerer vi som læsere på oversatte tekster? Det spænder fra irritation når noget er indlysende forkert eller upræcist – undertiden heldigvis ikke uden komisk effekt – over det upåfaldende til glæde over et velvalgt sprogligt udtryk. Man kan undre sig eller beklage sig over at oversætternes arbejde ikke altid bemærkes efter fortjeneste i boganmeldelser. Måske falder der en enkelt rosende bemærkning, eller der bliver harceleret over nogle udtryk som falder anmelderen for brystet. Taknemlighed kunne være den vigtigste følelse, men er det kun når arbejdet er gjort godt.

Det er formålet med denne årbog at give læserne et indblik i de overvejelser som oversættere må gøre sig af praktisk og teoretisk art før og under (og efter) arbejdet med teksterne.

Redaktionen har henvendt sig til en bred kreds af oversættere. Vi har først og fremmest bedt om artikler fra oversættere *til* dansk, men har også bidrag fra Viggo Hjørnager Pedersen om de tidligste H.C. Andersen-oversættelser til engelsk, og fra Jean Renaud om at oversætte dansk litteratur til fransk. For Jean Renaud er det centrale problem ikke at vælge gloser fra det franske sprogs kæmpestore register, men at gøre det sådan at værkets formål genskabes. Det er en kulturoverførelsesproces.

Der er indlæg om oversættelse fra vidt forskellige sprog: oldgræsk, italiensk, polsk, spansk, tysk, fransk, engelsk og svensk.

Der er indlæg om oversættelse fra forskellige historiske tider fra den klassiske Aristofanes over renæssancens Petrarca til 17-, 18-, 1900-tallet og op til dette århundredes Kerstin Ekman.

Genrespredning er der også: Den klassiske komedie, sonetten, lyrik, den gode vise, romanen og som den nyeste genre tv-tekstningen som Kirstine Baloti giver en karakteristik af, og hvis særlige vilkår hun kan beskrive som 'de fem benspænd'. (Se blot her et moderne dansk udtryk hvis konnotationer det ville være nærmest umuligt at oversætte til andre sprog).

Derimod er der ingen indlæg primært om de banale oversættelser, dem hvor teksten er af en sådan art at indholdet ikke lider skade ved ordret oversættelse. Mange af årbogens forfattere distancerer sig netop fra sådanne oversættelser. Det er ikke der udfordringerne ligger, og det er udfordringerne vi gerne vil høre om.

Mange mennesker læser helst bøger på originalsproget og hævder at få mest ud af værkerne ad den vej. Men dels er det ikke alle givet at forstå flere sprog på det niveau som forståelse af et kunstværk i ord fortjener, dels er det en udvidelse af læserens sproglige univers at finde ud af hvad der præcist skulle stå på dansk. Hvis læseren tager udfordringen op og bliver oversætter, står han/hun over for en række valg af vidtrækkende karakter. Hvordan skal man finde den rette balance mellem den ordrette, denotativt korrekte, men ufølsomme oversættelse og den kunstnerisk tilfredsstillende gendigtning? Hvordan løser man problemet når to sprog er så nært beslægtede som dansk og svensk, men hvor de forestillinger der forbindes med ordene, er meget forskellige. Det problem behandler Anne Marie Bjerg.

Hvad man kan gøre når det italienske samfund som en kriminalroman udspiller sig i, har et andet rets- og politisystem end vores eget; det tager Thomas Harder sig af.

Hvad gør man når fonetik, grammatik, bøjninger og syntaks, er meget forskellig på polsk og dansk? Det er nogle af de problemer som Judyta Preis og Jørgen Monrad Møller beskriver.

Afstand i tid mellem original og oversættelse er naturligvis et problem. Det er indlysende for Kai Møller Nielsen at han skal tage parti i forholdet mellem filologiske og kunstneriske hensyn når han oversætter Aristofanes. Han har valgt de kunstneriske. Det er meningen at en komedie skal være morsom, altså foretrækkes de udtryk og referencer til virkeligheden der kan være morsomme nu, frem for udtryk der kræver specifik viden om hverdagen i oldtidens Athen. For Møller Nielsen kan oversættelse anskues som 'en original set gennem et temperament'. På andre sprog findes der udgaver af komedierne der er filologisk mere korrekte og fulde af fodnoter og henvisninger.

Netop det fænomen, en oversættelse der er 'uæstetisk, entydig og belæsset med at hav af fodnoter' tager Lars Bonnevie afstand fra i sit indlæg. Hans bestræbelse går på en formel ækvivalens: en efterligning både af originalens form og dens indhold.

Hans Christian Fink ønsker at lægge sig op ad Carsten Niebuhrs sprogtone fra slutningen af 1700-tallet, men det er ikke så problematisk som det kunne lyde; dansk og tysk var tættere på hinanden dengang. Alligevel giver det oversætteren begrænsede muligheder i ordvalget. Fink udtrykker sit valg således: Man kan "flytte teksten hen til læseren eller hjælpe læseren hen til teksten i al dens fremmedhed"; men han foretrækker en formulering hvor oversætteren (pga. en nyoversættelse fra fransk til nederlandsk) "især bør roses for at have gjort det nederlandske sprog så rummeligt at det er i stand til at gengive endnu flere nuancer af den særlige montesquieu'ske écriture". Det er en ros som Modersmål-Selskabet gerne vil bringe videre til årbogsskribenterne for en tilsvarende indsats for det danske sprog.

Flere af forfatterne er inde på det italienske ordspil 'traduttore: traditore', oversætter: forræder. Man kan diskutere de teoretiske aspekter om oversættelsers umulighed. Det kan man læse nærmere om i Susanne Bernsteins artikel. Vi vil citere Klaus Rifbjergs indledende ord: "Ifølge en nagelfast kliché er det umuligt at oversætte skønlitteratur fra det ene sprog til det andet – særlig når det drejer sig om poesi. Det væsentlige går tabt, der kan kun blive tale om en tilnærmelse." Efter en gennemgang af Kai Friis Møllers gode oversættelse af Kiplings 'Mandalay' kan vi tilslutte os konklusionen: "Man kan som sagt ikke oversætte digte, men hvor er det herligt, at nogen som kan, gør det alligevel."

Peter Poulsen citerer Gottfried Benn for at udtrykke "at poesi er det uoversættelige – det specifikke i ethvert sprog og ethvert lands litteratur. Hvis Benn har ret – og det tror jeg i en vis forstand han har – så er det paradoksalt nok det uoversættelige, vi må ty til, hvis vi trænger ind til kernen i et fremmed sprog og en fremmed litteratur. Det vil sige, at man som oversætter må forsøge at gøre det fremmede digt til et digt, som rummer det uoversættelige i ens eget sprog, samtidig med at man må respektere det fremmede sprogs karakter og egenart. Dét bør være oversætterens, ofte uopnåelige, ambition."

Jeg tror Peter Poulsen udtrykker en ambition som jeg mener at finde i alle artiklerne. For Søren Sørensen kan det udtrykkes i hans motto: "Det at oversætte digte kræver sin digter." Vanskelighederne ligger i at gengive ordenes musik, rytmen, rimene, metaforerne, som har forskellig værdi på forskellige sprog.

Viggo Hjørnager Petersen er inde på begrebet relæoversættelse, dvs. oversættelser der ikke er direkte fra originalsproget, men som støttes af en oversættelse til et andet sprog som oversætteren er mere fortrolig med. Det bragte H.C. Andersens eventyr relativt tidligt ud i verden at de hurtigt blev oversat til tysk og

derfra til engelsk; og det skal man ikke begræde. På min boghylde har jeg selv en meget smukt illustreret spansk udgave af Prinsessen på Ærten, La Princesa del Guisante. I kolofonen står der: "Titulo original: Die Prinzessin auf der Erbste. Traducción: Humpty Dumpty". Det kan godt smerte lidt at det danske sprog ikke ligger til grund for oversættelsen, men da jeg ikke personligt kan kontrollere værdien af det spanske, må jeg dog alligevel glædes over at illustratoren Dorothée Dunte har gengivet eventyrets poesi.

Kernen i de store forfatteres budskaber kommer trods vanskeligheder ud til os og beriger vores kultur, jo stærkere oversat, jo mere. Det kan næppe understreges nok at de gode oversættelser er en uundværlig del af vores litteratur. Oversætternes sprogkunstneriske arbejde fortjener større offentlig bevågenhed, (læs også: gode økonomiske vilkår). Hvorfor? – læs selv de mange veloplagte og indsigtsfulde artikler! Og læs den næste oversatte bog og tv-tekstningen med skærpet sprogbevidsthed.

Modersmål-Selskabets årbogsudvalg takker skribenterne, redaktøren og andre medvirkende ved udgivelsen. En særlig tak til de fonde der hvert år gør bogudgivelse mulig.

O, DEN VEJ

KLAUS RIFBJERG

Ifølge en nagelfast kliché er det umuligt at oversætte skønlitteratur fra det ene sprog til det andet – særlig når det drejer sig om poesi. Det væsentlige går tabt, der kan kun blive tale om en tilnærmelse.

Måske påstanden er rigtig, og måske er det ikke den originale Shakespeare vi får serveret, når hans stykker bliver oversat til dansk eller swahili eller tysk. Alligevel må den engelske digter være til stede på en meget håndgribelig måde, når man i Tyskland kan påstå, at Shakespeare er "bedre" på tysk end på engelsk, og jeg gad møde den skoledreng, som ikke i søvne kan citere barden for de berømte linjer: "At være eller ikke være / det er sagen!"

Inger Christensen, der måske er mere berømt syd for grænsen end nord for, har jeg hørt oplæst i en version, hvor rimene i "Sommerfugledalen" var udeladt, hvilket ikke lagde nogen dæmper på publikums henrykkelse. Tænker man på H.C. Andersen, baseres hans verdensberømmelse stort set på mere eller mindre malabariske oversættelser, men et eller andet elementært tiltrækkende bliver åbenbart tilbage f.eks. de gode historier. Få oversættelser vil være i stand til at videregive den magiske rytmik i optakten til "Den grimme ælling", der for en dansker giver sommeren og geografien i ét billede, men ingen tager fejl af genkendeligheden i den fundamentale myte om det pjuskede, utilpassede væsen, der forvandler sig til en stolt svane. Her er globaliseringen indbygget fra starten, for vi kender alle sammen drømmen og håbet om at udskifte den indbyggede følelse af

marginalisering med en plads i midten som genstand for alles beundring.

Der er altså ingen grund til pr. automatik at vende oversættelsen eller oversætterne ryggen, ja selv en halvsløj reproduktion af noget storslået kan i visse tilfælde accepteres, fordi den giver mulighed for at tilegne sig noget, der ellers ikke ville have været tilgængeligt. Jeg husker ikke oversættelseskvaliteten i de Jules Verne-bøger, jeg huggede i mig som barn i såkaldt "forkortede" udgaver. Den har sikkert ikke været høj. Alligevel er bøgerne uforglemmelige, og jeg ville ikke have undværet dem. Skal man endelig være streng, så må angrebet sættes ind dér, hvor oversættelsen virker direkte forringende dvs dér hvor ord og meninger ganske enkelt forvanskes.

Et muntert eksempel kan hentes i oversættelsen af en svensk roman til dansk, hvor der temmelig umotiveret optræder en "barnemorderske" og ikke en jordemoder, der hedder en "barnmorska" på originalsproget. Tilsvarende eksempler kunne hidsættes i stribevis og ofte i oversættelser fra brodersprogene, hvor f.eks. svensk "lidelse" (lidenskab) efterlades i vejkanten som "lidelse" på dansk ligesom "rolig" ganske roligt forbliver "rolig", selvom ordet på svensk betyder noget andet.

De fleste oversættere vil give mig ret i, at det er helvedes svært at oversætte – i hvert fald hvis oversættelsen skal være god og leve op til forlægget. Her tårner poesien sig op med særlige krav. Men idealet må være, at den danske tekst kommer til at lyde, som om den var skrevet på dansk, dog uden at grundlagets sprogmelodi og rytmik forsvinder helt. Hvis oversættelsen er baseret på en tekst, der nærmer sig det geniale og kalder på en inspiration og kræfter hos oversætteren, som han eller hun måske slet ikke vidste de var i besiddelse af, kan selve oversætterarbejdet og oversættelsen nå et henrykt punkt af svimmelhed,

som kunstneren, der skaber selv fra grunden og opefter, af og til oplever. Oversætteren bliver skaber og velsignes tilsvarende.

Konstateringen er banal, fordi den er selvindlysende, men der kan ikke komme et godt digt ud af en oversættelse af et dårligt digt. Tager man afsæt i de tekster, som omgiver "O, den vej til Mandalay" er det oplagt, at de – stort set – alle sammen er ringere end "Mandalay" og Kai Friis Møllers oversættelser tilsvarende mindre inspirerede. Kiplings digte er ikke ringe (oversættelserne heller ikke), men det er først da mesterværket kommer i hænderne på den kongeniale fortolker, at klokkerne for alvor ringer.

Lige fra starten foretager oversætteren et lykkeligt valg, som er helt afgørende for digtets virkning på dansk. Som det ses er Kiplings tekst lagt i munden på en cockney, i dette tilfælde en soldat, der taler den særlige London-dialekt. Som *ikke* kan gengives på dansk, i hvert fald ikke i en bunden form som digtets. Kai Friis Møller må vælge dialekten fra, han kan ikke erstatte den med hverken jysk eller fynsk eller en teaterbastardiseret mellemting. Oversættelsen er skrevet på rigsdansk og gudskelov for det.

Allerede i første strofe hæfter man sig ved de modifikationer oversætteren må pålægge sig for at få rim og metrum til at gå op. I den engelske original betragter pigen ved pagoden havet "lookin' lazy", mens det på dansk ligeud hedder: "Ved den graa Moulmein Pagode, med sit Blik mod Havets blaa/ sidder der en Burma-Pige – ak, og mig hun tænker paa." "På" og "blå" altså af hensyn til rimet og med et indbygget afkald i forhold til "lookin' lazy", men uden egentlig banalisering. Man kan snarere tale om en forberedelse til den raskhed, oversætteren vælger som sit fodslag i refrainet "Kom igen til Mandalay, Ad Flotillens gamle vej – Husker du Pagajens Dunken fra Rangoon til Mandalay? O den Vej til Mandalay, Fuld af Flyvefisk i leg, Og hvor Solen brød som Torden frem bag Kinabugtens Kaj!

Her er gevinsten et indrim: Fuld af Flyvefisk fulgt af det lette "Leg" og vokalerne på dansk, hvor det allerede tordner i "Og" og "Solen" og "brød" og "Torden", der er mere torden end "thunder" I anden strofe må Friis Møller give afkald på "whackin" til beskrivelse af cerutten og "bloomin idol made of mud" bliver til "kun af Snavs den Gud bestod" som er svagere, ligesom der ikke er så meget fut i "Straks da jeg tog til at kysse, hun sin Gud i Stikken lod" mod Kiplings "Plucky lot she cared for idols when I kissed her where she stud". Ingen slinger i valsen, hun får en smækker uden forbehold lige på trutten. Men glem nu ikke, at turen går fra cockney til rigsdansk, hvor man er mere høvisk, hvad mores angår. Men læg samtidig mærke til, hvilket stik oversætteren tager hjem i treeren med den "sjip-sjap-vaade Havn ("In the sludgy, squdgy creek"), og hvor fint han igen håndterer sine indrim med "de klingre klokker" i vers fire og den næsten perfekte gengivelse af vers fem, hvor det lyder: "Jeg er syg nu af at slide paa de skidne Fortovssten, Og den fæle London-Støvregn gaar mig gennem Marv og Ben; Vel halvhundred Piger har jeg her fra Chelsea og til Strand, Der kun snakker om at elske, hvad jeg ikke tror, de kan – Skabt som Køer – åh jøs, hvordan Skal jeg tro de elske kan/Som min kære, skære Jomfru i sit kønne, grønne Land!" Slår "Åh jøs" ("Law!") lidt fra, så hentes det hele hjem i den pletfri udgangsstrofe, hvor den sjip-sjap-våde sentimentalitet bliver til hjertegribende nostalgi og længsel: "Sejl mig ud dér øst for Suez, dér, hvor sidste Mand er først, Hvor de ti Bud ikke gælder, og hvor Folk kan føle Tørst; For nu kalder Templets Klokker, og jeg ønsker kun jeg laa Ved den graa Moulmain Pagode og betragted Havets Blå; Ak, den vej til Mandalay, Hvor Flotillen tog den Vej, med de syge under Solsejl ("with our sick beneath the awnings"), da vi gik til Mandalay. O den Vej til Mandalay, Fuld af Flyvefisk i Leg, Og hvor Solen brød som Torden frem bag Kinabugtens Kaj!"

Ingen cerutpige her, men den barske, conradske havvirkelighed mesterligt indfanget af forfatteren og inspirerende gengivet af hans danske go-between. At digtet har bevaret sin styrke i Kai Friis Møllers danske version siger noget om både digtets og oversættelsens kvalitet. Om man så foretrækker det i popversion og maritim marchtakt ved "Four Jacks" eller i Mogens Wieths mere følsomt meddigtende fortolkning er en smagssag. Men måske Wieth alligevel kommer tættest på, fordi han med sin rigsdanske skoling og særligt lyriske timbre bedst fanger digtets dobbelthed, stedt som det er mellem imperialistisk selvbevidsthed og en følelsesmæssig meteorologi, som er helt almen og hvermands og vores allesammens. Poesi handler mest om længsel.

Man kan som sagt ikke oversætte digte, men hvor er det herligt, at nogen som kan, gør det alligevel. Dansk litteratur ville være fattigere uden Shakespeare og Kipling på dansk – og Goethe og Baudelaire og Joseph Conrad, Hemingway og Tolstoj og Flaubert og Walt Whitman og Stendhal og alle de andre.

KLAUS RIFBJERG f. 1931, forfatter og journalist, debut 1956 med digtsamlingen "Under vejr med mig selv". Medlem af Det Danske Akademi, dr.phil. h.c. Lunds Universitet, adjungeret professor ved Danmarks Lærerhøjskole, redaktør af tidsskriftet Vindrosen (sammen med Villy Sørensen) 1959-63. Litterær direktør i forlaget Gyldendal 1984-91. Har ud over sin store litterære produktion også lavet nyoversættelsen af J.D. Sallingers "The Catcher in the Rye" ("Forbandede ungdom") i 2004, hvor originaltitlen blev oversat direkte til "Griberen i rugen". Blandt hans mange priser er Modersmål-prisen i 2001.

MANDALAYS MELODIER

Kiplings digtsamling Barrack-Room Ballads rummer 39 digte, blandt dem Mandalay. Samlingen udkom i England 1892. I 1894 fik Mandalay og fire andre digte musik af Gerard Francis Cobb fra Music Society i Cambridge. De melodier er næsten ukendte i dag. Mandalay fik sin store udbredelse som sang, da den amerikanske komponist Oley Speaks (1874-1948) skrev en ny melodi i 1907 i marchtempo og kaldte den "On the Road to Mandalay". Det er den melodi, som Four Jacks anvendte herhjemme på deres indspilning fra 1963 og den melodi, som også kendes fra indspilninger med fx Sammy Davis og Frank Sinatra. Mandalay blev oversat til dansk af Kai Friis Møller i 1936, og samme år komponerede Erling Winkel (1911-1969) den melodi, som den da 23-årige Mogens Wieth benyttede på sin indspilning i 1942, og som Kim Larsen ligeledes anvendte i 2001 på CD'en "Sange fra glemmebogen". Mandalay og andre af Kiplings digte udkom i 1949 under titlen "Digte og Sange" på Gyldendal.

Et kuriosum: Da Speaks udsendte sin melodi, var – uden Kiplings vidende – "lazy" i første strofes første verslinje erstattet med ordet "eastward", hvilket geografisk er en umulighed, da Burma-pigen har sit blik rettet mod havet – som ligger vest.

MICHAEL BLÆDEL

MANDALAY

BY RUDYARD KIPLING

By the old Moulmein Pagoda, lookin' lazy at the sea,
There's a Burma girl a-settin', and I know she thinks o' me;
For the wind is in the palm-trees, and the temple-bells they say:
"Come you back, you British soldier; come you back to Mandalay!"

Come you back to Mandalay,
Where the old Flotilla lay:
Can't you 'ear their paddles chunkin' from Rangoon to Mandalay?
On the road to Mandalay,
Where the flyin'-fishes play,
An' the dawn comes up like thunder outer China 'crost the Bay!

'Er petticoat was yaller an' 'er little cap was green,
An' 'er name was Supi-yaw-lat — jes' the same as Theebaw's Queen,
An' I seed her first a-smokin' of a whackin' white cheroot,
An' a-wastin' Christian kisses on an 'eathen idol's foot:
Bloomin' idol made o'mud —
Wot they called the Great Gawd Budd —
Plucky lot she cared for idols when I kissed 'er where she stud!
On the road to Mandalay …

When the mist was on the rice-fields an' the sun was droppin' slow,
She'd git 'er little banjo an' she'd sing "*Kulla-lo-lo!*"
With 'er arm upon my shoulder an' 'er cheek agin' my cheek
We useter watch the steamers an' the *hathis* pilin' teak.
Elephints a-pilin' teak
In the sludgy, squdgy creek,
Where the silence 'ung that 'eavy you was 'arf afraid to speak!
On the road to Mandalay …

But that's all shove be'ind me — long ago an' fur away,
An' there ain't no 'busses runnin' from the Bank to Mandalay;
An' I'm learnin' 'ere in London what the ten-year soldier tells:
"If you've 'eard the East a-callin', you won't never 'eed naught else."
No! you won't 'eed nothin' else
But them spicy garlic smells,
An' the sunshine an' the palm-trees an' the tinkly temple-bells;
On the road to Mandalay …

I am sick o' wastin' leather on these gritty pavin'-stones,
An' the blasted Henglish drizzle wakes the fever in my bones;
Tho' I walks with fifty 'ousemaids outer Chelsea to the Strand,
An' they talks a lot o' lovin', but wot do they understand?
Beefy face an' grubby 'and —
Law! wot do they understand?
I've a neater, sweeter maiden in a cleaner, greener land!
On the road to Mandalay …

Ship me somewheres east of Suez, where the best is like the worst,
Where there aren't no Ten Commandments an' a man can raise a thirst;
For the temple-bells are callin', an' it's there that I would be —
By the old Moulmein Pagoda, looking lazy at the sea;

On the road to Mandalay,
Where the old Flotilla lay,
With our sick beneath the awnings when we went to Mandalay!
On the road to Mandalay,
Where the flyin'-fishes play,
An' the dawn comes up like thunder outer China 'crost the Bay!

MANDALAY

PÅ DANSK VED KAI FRIIS MØLLER

Ved den grå Moulmein Pagode, med sit blik mod havets blå,
sidder der en Burma-pige, ak, og mig hun tænker på.
Hvisker palmesuset ikke, synger templets klokker ej:
Kom igen, soldat fra England, kom igen til Mandalay!
Kom igen til Mandalay, ad flotillens gamle vej,
husker du pagajens dunken fra Rangoon til Mandalay?
Oh, den vej til Manadalay, fuld af flyvefisk i leg,
og hvor solen brød som torden frem bag Kina-bugtens kaj!

Gult var skørtet, grøn var huen, som min Burma-jomfru bar,
Supiyawlat hed hun – samme navn, som Theebaws dronning har.
På en hvid cerut hun røg, da første gang hun for mig stod,
og hun ødsled kristne kysse på en hedensk afguds fod.
Kun af snavs den gud bestod, kaldtes Buddha, vis og god,
strals da jeg tog til at kysse, hun sin gud i stikken lod.
Oh, den vej til Mandalay, fuld af flyvefisk i leg,
og hvor solen brød som torden frem bag Kinabugtens kaj!

Når hver rismark drev af tåge, og det led mod solnedgang,
greb hun til sin lille banjo, og Kulla-lo-lo hun sang.
Kind mod kind vi sad og så på bugtens både, stavn ved stavn,
så den store hathi gøre som en tømmerlæmper gavn.
Stable teaktræ favn på favn, i den sjip-sjap-våde havn,
hvor der var så tavst, jeg næppe turde viske hendes navn.
Oh, den vej til Manadalay, fuld af flyvefisk i leg,
og hvor solen brød som torden frem bag Kinabugtens kaj!

Alt det ligger år tilbage og er milelangt fra mig,
og fra Bank of England går der ingen bus til Mandalay.
Hvad det gamle mandskab siger, må jeg sande højlig her:
"Den som østen først har kaldt på kan kun trække der sit vejr!"
Alting er mig til besvær, på den lugt af hvidløg nær,
og det solskin og de palmer, og de klingre klokker der.
Oh, den vej til Manadalay, fuld af flyvefisk i leg,
og hvor solen brød som torden frem bag Kinabugtens kaj!

Jeg er syg nu af at slide på de skidne fortovssten,
og den fæle London-støvregn går mig gennem marv og ben.
Vel halvhundred piger har jeg her fra Chelsea og til Strand,
der kun snakker om at elske, hvad jeg ikke tror, de kan.
Skabt som køer – åh, jøs hvordan skal jeg tro, de elske kan,
som min lille Burma-pige i det kønne grønne land.
Oh, den vej til Manadalay, fuld af flyvefisk i leg,
og hvor solen brød som torden frem bag Kinabugtens kaj!

Sejl mig ud der øst for Suez, der hvor sidste mand er først,
hvor de ti bud ikke gælder, og hvor folk kan føle tørst.
For nu kalder templets klokker, og jeg ønsker kun, jeg lå
ved den grå Moulmein Pagode og betragted havets blå.
Ak, den vej til Mandalay, hvor flotillen tog den vej,
med de syge under solsejl, da vi gik til Mandalay!
Oh, den vej til Manadalay, fuld af flyvefisk i leg,
og hvor solen brød som torden frem bag Kinabugtens kaj!

OVERSÆTTERENS DILEMMAER

LARS BONNEVIE

Lad mig begynde dette indlæg med en trist meddelelse. Ethvert betydningsfuldt litterært værk unddrager sig en egentlig oversættelse, mens dusinvarerne nærmest oversætter sig selv. Jeg skal senere prøve at forklare årsagerne, som mine oversætterkolleger i denne forsamling sikkert kender lige så godt eller bedre end mig. Det kan nemlig forekomme noget selvmodsigende at vælge denne profession, som man kan være sikker på vil give søvnløse nætter. Men også mange øjeblikke af intens fryd. Sådan er livet og kunsten også, og her er der i det mindste et punkt, hvor forfatteren af en tekst og tekstens oversætter kan forenes i de samme følelser. Det kan jeg sige med den sikkerhed, som kommer af, at jeg både er forfatter og oversætter og har været involveret i oversættelser af mine egne bøger til andre sprog. Jeg er derfor fortrolig med det vilkår, der ligger immanent i sproget, og som både oversættere og forfattere må forholde sig til. Ordene siger ikke det, de skal i oversat tilstand, selv ikke på målsprogets denotative plan, og så meget desto større er problemet, når man går fra betydning til måder at betyde på.

Walter Benjamin anfører således i et skrift om oversætterens opgaver, at måderne at betyde på supplerer hinanden i forhold til *betydningen*. Og denne betydning er den rene, den i og for sig extrasproglige, det residuum, der bliver tilbage, når gudinden har sunget om Achilleus' vrede, ikke blot på græsk men på alle mulige andre sprog; for som Benjamin siger sammesteds, så bliver dog det urørlige tilbage, som den sande oversætters arbejde

retter sig imod, uanset hvor meget af meddelelsen man ellers har taget ud.

Men desværre er sandhed et noget uhåndgribeligt begreb, både når det drejer sig om oversættere og litterære oversættelser, så det kommer an på, hvilken føling, hvilket rent personligt engagement man har i de forfattere, man arbejder med, og her taler jeg naturligvis ikke om de mere eller mindre ligegyldige bøger som det falder i de fleste oversætteres lod at beskæftige sig med. Jeg taler om skrivekunst på højt niveau, og her har jeg selv haft det privilegium at oversætte nødvendige forfattere, det vil sige forfattere af værker der på grund af deres form og tankekraft er hævet op i en sfære som sikrer dem overlevelse inden for rammerne af den civilisation, de tilhører, ja udover denne. Jeg ser ingen grund til at være oversætter hvis det ikke var for glæden ved at arbejde med forfattere, jeg kan lære af, "mindre af det de sagde, tænkte, sang, men simpelthen fordi de var til, fordi de eksisterede, fordi de som stakkels mennesker ligesom os selv i livets evige skibbrud slog om sig med armene ligeså fortvivlet som vi.", som José Ortega y Gasset udtrykte det. I denne opfattelse ligger implicit den påstand, at der er en fælles kilde til de skrig, som digtere udstøder gennem tiderne og med forskellige modulationer. Oversætterens opgave er at være vejviser til denne "oprindelighed" gennem mylderet af stemmer og de lige så mange æstetiske former han møder fra værk til værk, og vel at mærke være klar over at den fortoner sig, jo mere han nærmer sig den. Dette udsagn har en aura af metafysik omkring sig, og det er sikkert usandt. Men undertiden føler jeg, at det er rigtigt.

Som oversætter præsenteres man også for et krav om nøjagtighed og ikke blot om gehør. Men dette krav kan ikke ophæve den grundlæggende forskellighed mellem sprogene, blot kaste lys over det dilemma, der ligger i at man ustandselig skal træffe

ubehagelige afgørelser, med mindre man ønsker en oversættelse, der er uæstetisk, ganske entydig og belæsset med et hav af fodnoter. Og så er vi ikke længere i litteraturens verden. Jeg foretrækker selv det, man teknisk kalder formel ækvivalens, dvs. en oversættelse der i så høj grad som muligt efterligner både originalens form og dens indhold. Men hermed er problemet ikke løst. En tekstnær oversættelse bliver uudholdeligt kedelig, en slags gipsafstøbning af originalen, hvis oversætteren ikke tillader sig selv den frihed at kompensere for de stilistiske mangler, en sådan oversættelse uundgåeligt vil rumme. Det afgørende er jo, om oversættelsen fungerer på målsproget.

Skal jeg for eksempel understrege et vigtigt træk i originalen, kan det ofte kun gøres ved at lade andre træk træde i baggrunden, ja undertiden undertrykke dem helt, som jeg for eksempel flere steder har været nødsaget til i min oversættelse af Célines "Voyage au bout de la nuit", et af det 20. århundredes romanmonstre, men særdeles givende at arbejde med. Man præsenteres her som oversætter for det ubehagelige, men også fascinerende faktum at Célines franske sprog dækker flere niveauer, end der findes på dansk, fra dagligsprog som i romanens incipit: "*Ça a débuté comme ça*" til perioder som "*Avec casques, sans casques, sans cheveaux, sur motos, hurlants, en autos, sifflants, tirailleurs, comploteurs, volants, à genoux, creusant, se défilant, caracolant dans les sentiers, pétaradant, enfermés sur terre… cent, mille fois plus enragés que mille chiens et tellement plus vicieux!*", en typisk Célinetirade, spruttende af krigsvanvid og raseri, som man også bliver nødt til at gøre vold på den danske syntaks for at kunne gengive.

Her nytter den tekstnære oversættelse i hvert fald ikke, her må man med alle antenner ude leve sig ind i sin forfatter, ikke for at

repetere den oprindelige skriveproces, men for at skabe en "anden" tekst på basis af den forståelse, man har investeret i den, indsigten i hvad teksten udsiger. Der er med andre ord tale om en udlægning, og om så Céline havde levet i dag, ville han ikke have været til nogen hjælp. Især ikke, når han inden for det samme afsnit kan svinge mellem vulgær argot, en parodierende anvendelse af Montaignes filosoferende sprogbrug og sentimental patos.

Når jeg fremhæver Céline, er det netop af disse grunde; han skaber den ene nødsituation, det ene hermeneutiske grænsetilfælde efter det andet, hvor man som oversætter må resignere og i sin oversættelse klart give udtryk for, hvad det i grunden er, man har forstået – og dermed også hvad man må give op over for. Man kan undertiden føle, at man på en eller anden måde er kommet til kort, selv om man har ydet sit bedste. Det er jeg mig ofte smerteligt bevidst, og jeg kan forestille mig, at mine tilstedeværende kolleger har det på samme måde. Kompromisets kunst er en af de vigtigste at mestre, når det gælder oversættelser af virkelig vanskelige værker, hvilket bestemt ikke vil sige, at man skal nedtone det, som i grunden er fremmed for målsprogets struktur, begrebsverden og tone ud fra de krav, en fordansknin kræver. Jeg vil vove den påstand, at man som oversætter i sådanne tilfælde og i kraft af sin egen fornemmelse for sprogets grænseområder og ydeevne beriger sin egen begrebsverden og sit eget sprog, i dette tilfælde dansk, der gennem tiderne har modtaget uvurderlige bidrag gennem oversat litteratur. Således ved enhver dansker, at man ikke skal kæmpe mod vindmøller. Og vi har et forlag, som hedder Rosinante. Don Quixote er en naturlig reference for danskere, når de skal beskrive et individ, der er uden for virkelighedens rækkevidde.

At problemet med at ramme det rigtige udtryk – *le mot juste* – ikke er nyt, vil jeg illustrere ved et uddrag af brev fra den hellige

Hieronymus til Pammachius som jeg selv har haft glæde af, når det så sort ud. Det er rart at vide at også store skribenters fartøjer kan gå på grund. Brevet omhandler Hieronymus' problemer med at oversætte Bibelen fra græsk til latin, et forehavende hvis hermeneutiske implikationer han er smerteligt klar over:

"Det er vanskeligt ikke at miste noget, hvis man følger en fremmed tekst linje for linje, og det er svært at opnå, at et vellykket udtryk på et andet sprog beholder den samme funktionalitet i oversættelsen. Antag at et enkelt ord betyder noget særligt, men på mit sprog har jeg ikke noget ord, hvormed jeg kunne udtrykke det, og, mens jeg forsøger at ramme betydningen, må jeg gå en lang omvej og lægger næppe et kort stykke vej bag mig. Dertil kommer labyrinterne i den forskruede ordstilling, den manglende overensstemmelse i brugen af kasus, den ofte forekommende forskellighed i brugen af figurerne, og til syvende og sidst sprogets særegne og så at sige indfødte væsen; hvis jeg oversætter ordret, lyder det meningsløst, men hvis jeg af nød ændrer ordenes rækkefølge, eller på stilen, vil det se ud, som om jeg ikke har efterkommet min pligt som oversætter."

Omkring Bibelens rette gengivelse er der ikke blot flydt meget blæk men også søer af blod. Omstridte stavemåder og divergerende fortolkninger har udløst religionskrige og massakrer. Heldigvis er jeg ikke selv kvalificeret til den slags arbejder, men har derimod – når lejlighed bød sig – fortrinsvis dyrket forfattere, hvis værker var så undergravende i forhold til tidens herskende ideologi, at de først kom til offentlighedens kendskab længe efter deres død eller blev marginaliseret i forhold til de herskende strømninger. Nogle svømmer rundt i dybet i flere hundrede år, før en eller anden haler dem op til overfladen, andre befinder sig allerede i levende live på kirkens eller den totalitære stats indeks eller skubbes til side, fordi de er usælgelige

i forhold til tidens publikumsvenlige makværker. Lad os tænke på, at et mesterværk som "Le rouge et le noir" blev solgt i under 500 eksemplarer i Stendhals egen levetid.

Det er nu ikke ham, jeg her vil beskæftige mig med, men en rigtig søslange, nemlig Potockis "Manuskriptet fra Zaragoza", der tilbragte næsten tohundrede år under vandet i det litterære ocean, før det i 1989 blev halet op til overfladen i form af en autoriseret tekstudgave. I dag er han en selvfølgelig reference i ethvert værk om fantastisk litteratur på samme måde som E.T.A. Hoffmann. Det følgende eksempel vil vise, hvilke problemer en tekst der sprogligt befinder sig i slutningen af det klassiske 18. århundrede og indholdsmæssigt i begyndelsen af det romantiske 19. kan byde på, især når den, som det her er tilfældet, repræsenterer et forbløffende stort korpus af prosagenrer, gyserroman, pikaresk fortælling, orientalske eventyr, rejsebeskrivelser og meget mere.

Romanen er inddelt i seksogtres dage, og i den femogtredivte finder man en samtale mellem den ikke-adelige Lope Soarez og snylteren don Roque Busqueros, der har en skæbnesvanger indflydelse på ham. I original lyder det således:

"*Seigneur don Lope, je conçois qu'à votre âge vous n'ayez pas envie de vous marier, c'est une sottise que l'on fait toujours assez tôt; mais d'alléguer à une fille le courroux de votre bisaïeul Iñigo Soares qui, aprés avoir couru les mers, est venu fonder une maison de commerce à Cadix, voilà véritablement une idée fort bizarre. Vous êtes bien heureux que j'aie un peu raccommodé la chose."*

"Seigneur don Roque, lui répondis-je, daignez ajouter un service à tous ceux que vous m'avez déjà rendus, c'est de ne point aller ce soir au Buen Retiro. Je crois bien que la belle Ines n'y viendra pas, et que si elle y vient, elle ne daignera pas me parler;

mais je veux aller sur ce même banc où je l'ai vue hier, y déplorer mon malheur et y gémir à mon aise."

I dansk oversættelse:

"Ædle don Lope, jeg forstår, at De i Deres alder ikke har lyst til at gifte Dem, det er en tåbelighed, man tids nok kan begå; men at De over for en pige påberåber Dem Deres oldefars harme, denne Iñigo Soares, der efter at have besejlet havene grundlagde et handelshus i Cadiz, det er dog en ganske besynderlig idé. De kan være glad for, at jeg har bødet en smule på Deres fejl."

"Don Roque," svarede jeg ham, "vær venlig at gøre mig endnu en tjeneste foruden dem, De allerede har gjort mig og undlade at gå til Buen Retiro i aften. Jeg tror, at den smukke Ines ikke vil komme, og at hun, hvis hun kommer, ikke vil tale med mig; men jeg vil gå hen til den samme bænk, hvor jeg så hende i går for at begræde min ulykke og jamre så meget jeg lyster."

Jeg indestår for at den denotative side af teksten er nogenlunde i orden, heller ikke mere, men derpå melder problemerne sig. Her vil jeg for det første pege på forholdet mellem fransk og dansk. Det litterære franske sprog som der undervises i på gymnasier og universiteter i Frankrig, og som tales og skrives af de veluddannede franskmænd, gennemgår visse, men ikke afgørende morfologiske, syntaktiske og glosemæssige forandringer fra midten af det 17. århundrede til i dag eller sagt på en anden måde: en franskmand med studentereksamen vil kunne forstå en litterær tekst fra det 17. århundrede uden større vanskelighed og uden brug af specialordbøger og ditto grammatikker.

Anderledes med dansk. De færreste uden for specialisternes kreds kan for eksempel med fuldt udbytte læse en tekst af Ludvig Holberg på det danske, som man skrev i begyndelsen af det 18. århundrede. Selv Søren Kierkegaards danske sprog udsættes for behjertede, men ikke altid vellykkede forsøg på modernisering. Som oversætter af en ældre udenlandsk tekst er der således ikke andet at gøre end at gribe ned i det sprog, man har til rådighed, i den tid hvor man selv og de potentielle læsere lever, og prøve at krydre det med arkaismer, der kan antyde atmosfæren.

Det gælder altså om at finde en tone, og jeg fandt min i en dansk oversættelse af Anatole Frances rokokoroman "La rôtisserie de la reine pédauque" fra 1944, altså fra en periode, der ligger over tres år tilbage, og hvor oversætteren på grund af det dengang højere dannelsesniveau blandt læserne ikke var bange for at bruge stilfigurer fra tidligere tiders sirlige sprog. Jeg har altså forsøgt at lave en pastiche på baggrund af en oversættelse af en anden pastiche, men ligesom inden for gastronomien gælder det, at det er resultatet som tæller, ikke fremgangsmåden.

Sagen er blot den at der alligevel er adskilligt, som ikke kommer med. For eksempel det faktum at don Lopes og don Roques elaborerede sprog med alle mulige forsiringer skal virke komisk på datidens dannede læser: den ene er en ung tumpe fra provinsen, og den anden færdes i skumle miljøer, hvor fornem tale næppe er dagligdags. Ydermere er fortællingen lagt i munden på en røver og sigøjnerhøvding, hvorved den sociale marginalisering næppe kan blive større. Jeg ville kalde det Don Quixote effekten fordi Cervantes var den første, der fandt på dette uopslidelige stilistiske greb.

En nutidig læser har, heldigvis for ham, heller ikke kendskab til datidens serieproduktion af søvndyssende kærlighedsromaner, hvor personerne begræder deres ulykke og jamrer så meget de

lyster. Så også her forsvinder nogle konnotationer. Den sociokulturelle kontekst som teksten opererer inden for, og som dækker intet mindre end et par tusind år, vil moderne læsere desuden ofte stå fremmede over for. For dog at bøde lidt derpå, har originalens udgivere forsynet værket med tiltrængte realkommentarer i slutningen af hvert kapitel, hvilket selvfølgelig ikke er nok; og hvad vidtspændende værker af denne type angår, må det generelt siges at jo mere man selv ved i forvejen eller kan finde ud af at sætte sig ind i, desto større bliver også fornøjelsen. Bedre dannelse skaber bedre læsere.

Hvis man hertil føjer tekstens mange betydningslag og forfatterens ironiske behandling af dem alle, må det efterhånden være klart at begrebet "den gode oversættelse" nu befinder sig på et niveau, hvor beskedenhed må siges at være en passende attitude for oversætteren. Noget der ikke kan røres ved bliver dog tilbage, den søde fryd over at være medvider og et håb om, at i det mindste en del af denne medviden er formidlet til læseren.

Jeg har brugt Céline og Potocki som eksempler på de undertiden umulige dilemmaer, en oversætter fra fransk til dansk kan møde. Men de vanskeligheder, jeg her har nævnt, er til for at overvindes. Når man oversætter virkelig kunst, sker der jo noget med en selv, og man får en følelse af, at man er med i en skabelsesproces. Selv om jeg er skeptisk over for begrebet kunst, så er det med alle sine fortolkningsmuligheder nødvendigt for at kunne skelne det fremragende fra det ligegyldige. Og at oversætte er at skabe en form for symbiose mellem det originale værk og målsprogets version. Det er ikke den samme skabelsesproces som når man selv skriver, men det er *også* en skabelsesproces.

Lad mig slutte med en anekdote, der måske kan kaste lidt mere lys over dette synspunkt. Den danske digter Sophus Claussen

oversatte i begyndelsen af 1900-tallet *The Sensitive Plant* af Shelley. Det gjorde han så godt, at en anmelder sagde: "Sikke et godt digt – burde det ikke oversættes til engelsk?"

LARS BONNEVIE F. 1941. FORFATTER TIL ROMANER OG NOVELLER, OVERSÆTTER AF FRANSK LITTERATUR, JOURNALIST OG LITTERATURKRITIKER VED WEEKENDAVISEN.

OVERSÆTTERENS ANMÆRKNINGER

PETER POULSEN

Borges er nem at læse, men svær at oversætte. Hans syntaks er enkel, næsten allergisk over for det overflødige; tankegangen er altid tydelig; arbejdet med at forstå ham er af encyklopædisk art. Hans referenceramme er vid, man er flere steder samtidig, både historisk og geografisk.

Det betyder ikke, at komplikationerne er ovre, når man først har været i leksika og ordbøger. For læseren og ikke mindst den læser, som har sat sig for at oversætte, er komplikationerne nært forbundet med enkelheden og klarheden; ingen af delene levner egentlige alternativer.

Ud over almindeligheder som at man skal udvise opmærksomhed, være i besiddelse af visse sprogkundskaber og gerne have indsigt i litterære og litteraturhistoriske forhold, er det svært at sige noget generelt om det at oversætte litterære tekster, især poesi. Gottfried Benn, som jeg også har forsøgt mig med, sagde, at poesi er det uoversættelige – det specifikke i ethvert sprog og ethvert lands litteratur.

Hvis Benn har ret – og det tror jeg, i en vis forstand, han har – så er det paradoksalt nok det uoversættelige, vi må ty til, hvis vi vil trænge ind til kernen i et fremmed sprog og en fremmed litteratur. Det vil sige, at man som oversætter må forsøge at gøre det fremmede digt til et digt, som rummer det uoversættelige i éns eget sprog, samtidig med at man må respektere det fremmede sprogs karakter og egenart. Dét bør være oversætterens, ofte uopnåelige, ambition.

Man *kan* opleve geniale oversættelser gjort af personer uden dybt kendskab til sproget, de oversætter fra. Sophus Claussen var ingen ørn til engelsk, men han har alligevel leveret den ultimative version på dansk af Shelleys "The Sensitive Plant". Jeg tror, at oversætterens vigtigste redskab er fornemmelsen for, hvordan en tekst ville se ud og lyde, hvis den var skrevet på hans eget sprog.

Området er mineret, sprængfyldt af klicheer, blaserthed, fordomme; der er adskillige ligtorne og fundamentalistiske menigheder at tage hensyn til, når det handler om litterære oversættelser; mange af disse fordomme rummes i det italienske ordspil *traduttore: traditore* (oversætter: forræder). Og selv om der kan være noget om snakken, kan udtrykkets generalistiske flothed spærre for en mere uddybende samtale, som kunne handle om ordenes musik.

At en oversætter kan være en forræder kan ikke afvises; men at enhver oversættelse er et forræderi, vil jeg protestere imod. Udtrykket dækker, så vidt jeg kan se, over en forestilling om, at det oprindelige kunstværk, uanset genre, er sakralt, og at ethvert forsøg på en transformation til et andet tungemål er en slags helligbrøde; den fuldkomne oversættelse er med andre ord utopisk.

At oversættelse har en etisk dimension er uafviseligt; den tekst, som skal oversættes, kræver absolut solidaritet, både hvad angår form og indhold; man kan selvfølgelig ikke tillade sig i sin oversættelse at lægge forfatteren andre ideer i pennen, end han har haft, og man må respektere det metrum og tonefald, han har benyttet. Alligevel er det ikke så enkelt, som det måske kan forekomme. Det kan kræve et gran af utroskab at være virkelig solidarisk.

"Sproget er en æstetisk skabelse. Jeg tror ikke, der er nogen tvivl om det, og et bevis er, at når vi studerer et sprog, når vi

er nødt til at se ordene på nært hold, føler vi, at de er smukke, eller at de ikke er det. Når man studerer et sprog, ser man ordene gennem lup, man tænker, at det ord er grimt, det er smukt, og det er tungt. Det sker ikke med modersmålet, hvor ordene ikke forekommer os isolerede fra talen." Sådan siger Borges i "Syv Aftener", syv foredrag han i 1977 holdt på Teatro Coliseo, i Buenos Aires, og oversættelsen skyldes Uffe Harder, som var den første dansker, der forsøgte sig med Borges, og som havde de bedste forudsætninger; desværre har natur og skæbne besluttet, at andre skulle videreføre arbejdet.

En oversætter er en sådan sprogstuderende, som må se ordene adskilt fra talen, gennem lup, og via sin oversættelse føre dem ind i talen igen på det sprog, de er oversat til. Dermed fremgår, at en oversættelses kvalitet ikke kan måles ved sin ordrethed, men ved sin nøjagtighed på det nye sprog, den optræder i. Det kan umiddelbart lyde, som om oversætteren skænkes en vis frihed, men i virkeligheden er der tale om en væsentlig, om end frugtbar, begrænsning, idet alle hans bestræbelser går ud på at finde ét, og kun ét, ord eller udtryk, på det sprog – oftest det modersmål – han oversætter til.

Borges debuterede som lyriker i 1923 med "Fervor de Buenos Aires" (Besat af Buenos Aires), i sin form modernistisk, men traditionsbevidst og lokal i sit indhold; det er ikke storbyen Buenos Aires og den hektiske industrialisme, han besynger, sådan som futuristerne gjorde det i begyndelsen af det 20. århundrede. Det er aldrig de brede boulevarders travle metropolistiske city, som fremmanes, men de ydmyge smøger og modeste forstæder. "Når jeg tænker på Buenos Aires," skrev han engang, "er det på min barndoms Buenos Aires med lave huse, patioer, indgangspartier, cisterner med en skildpadde på bunden og gittervinduer, og dette Buenos Aires af i går var hele Buenos Aires."

I sine to flg. digtsamlinger "Luna de enfrente" (Måne overfor), fra 1925, og "Cuaderno San Martín" (San Martin-hefte) fra 1929, konsoliderer Borges den modernistiske form og uddyber det lokale historisk-nationale indhold. Så følger en periode på 30 år, hvor han ikke publicerer ny lyrik.

Digtene fra 1920'rne rummer de sædvanlige problemer, oversættere kommer ud for og som det er inden for mulighedernes rammer at løse; selv når man, som jeg, aldrig har været i Argentina og ikke med egne øjne har set de landskaber, kvarterer og strøg, der hentydes til, var det ingen kunst via bøger, fotografier, berejste og stedkendte menneskers hjælpsomhed at danne mig et indtryk af alle disse ukendte lokaliteter; pludselig havde jeg mit eget el Sur, mit eget Barrio Norte, mit Paseo de Julio, mine Cinco Esquinas osv. Jeg kan indimellem betvivle, at jeg ikke har gået i de samme gader, som Borges slentrede rundt i det meste af sit liv. Jeg synes, jeg kan se solen gå ned bag sletternes horisont og stige op ude over Atlanten.

Solnedgangen er altid rystende
hvad enten den er rig eller fattig,
men mere rystende er trods alt
den sidste desperate glød
der gør slettelandet til rust
når den sidste sol er sunket.
Hvor svært at tåle dette bristefærdige og anderledes lys,
denne hallucination som påtvinger rummet
den almindelige frygt for mørket
og som pludselig holder op
når vi bemærker hvor falsk den er
som drømmene forsvinder
når vi ved vi drømmer.

Dette vemodige digt fra "Fervor de Buenos Aires" bærer i den seneste udgave af Obra Poética den engelske titel "Afterglow". Oprindelig hed det "Ultimo resplandor", "Sidste skin". Når Borges har ændret titlen på digtet, skyldes det en oversættelse til engelsk ved italiensk-amerikaneren Norman Thomas di Giovanni, med hvem forfatteren arbejdede tæt om en engelsk version af sin lyrik. Resultatet kan aflæses i "Selected Poems 1923-1967" udkommet i serien "Penguin Twentieth Century Classics".

I forordet til denne udgave, som har været mig til stor hjælp i mit arbejde med at oversætte et udvalg Borges-digte til dansk, beskriver di Giovanni sit møde med forfatteren og deres samarbejde om oversættelserne, som ikke blev begået af di Giovanni alene, men blev udliciteret til en række mere eller mindre spanskkyndige amerikanske digtere, som blev forsynet med ordrette oversættelser af de relevante digte og/eller med grundige noter, som forklarede de nærmere omstændigheder omkring digtets tilblivelse og specifikt argentinske allusioner.

"Jeg lagde, for eksempel, vægt på på forhånd at understrege for en oversætter, hvilken betydning af *sueño* Borges ønskede et givet sted – "søvn" eller "drøm". (På grund af den næsten automatiske kobling mellem Borges og drømme, vil oversætteren ofte ubevidst vælge "drøm", skønt forfatteren i mange tilfælde mener "søvn") " fortæller di Giovanni. I ovenstående digt har Borges, måske under indtryk af sit samarbejde med oversætteren og deres sproglige diskussioner, faktisk rettet de sidste vers fra *como se desbarata un sueño/cuando el soñador advierte que duerme* (som en drøm brydes/når drømmeren ved at han sover) til *como cesan los sueños/cuando sabemos que soñamos* (som drømmene forsvinder/når vi ved at vi drømmer). Så er ingen i tvivl om, at det i dette tilfælde handler om drømme og ikke søvn og om, at digteren har ændret digtets perspektiv. Et andet særkende hos

Borges er hans brug af ordet *tarde*, som ret beset betyder eftermiddag, men som hos ham næsten altid er aften. Der er ingen eftermiddag i Buenos Aires, forklarer Borges; folk holder siesta de varme timer, og livet dukker først op igen, når det er aften.

For Borges var originalversionen af et digt ikke en sakral størrelse. Der er mange eksempler på, hvordan han har rettet i tidligere frembringelser, og på, hvordan han har tilføjet nye digte til gamle digtsamlinger, når de skulle genudgives. Denne procedure har givet forskere grå hår, men den sætter også spørgsmålstegn ved den nagelfaste opfattelse hos mange om, at et værk må være urørligt, når det først er offentliggjort. "Hvad jeg skrev, det skrev jeg", som Johannes V. Jensen sagde.

Norman Thomas di Giovanni mødte, som 34-årig, Borges første gang i USA, i december 1967. Den 68-årige digter var gæsteprofessor ved et universitet og led på det tidspunkt, som di Giovanni skriver, "af et ulykkeligt privatliv og den særlige isolation, dette havde bragt ham i."

For at sige det rent ud, så følte Borges sig på dette tidspunkt udbrændt og færdig. Den berømmelse, han nød, skyldtes værker, han havde skrevet mere end tyve år forinden, først og fremmest prosabøgerne "Fiktioner" og "Aleffen"; her kom nu et entusiastisk yngre menneske, som havde fattet kærlighed til hans dengang oversete digte. Mødet med di Giovanni og arbejdet med at oversætte digtene til engelsk, brød ensomhedsfølelsen og fyldte Borges med tiltrængt eufori.

Det gjorde de lange søndage overkommelige og befriede digteren for den deprimerende følelse af at være distanceret af sin fortid. Han oplevede nu en ny blomstring – som poet. Ikke at Borges havde været uproduktiv i denne egenskab gennem årene; han havde blot i tre årtier ikke udgivet ny lyrik, før end han i 1960 publicerede "El hacedor" (Mageren) bestående

af prosastykker og digte, og i 1964 "El otro, el mismo" (Den anden, den samme), udelukkende digte.

Selv om Borges i forhold til digtene fra 1920'rne i disse nyudsendte digte fremstod som en ganske anden, var og blev han dog den samme. Det påfaldende anderledes i hans anden lyriske fase, som varede til hans død i 1986, var den flittige brug af metriske rimede former, især sonetter, og blankvers a la Browning, som Borges, tillige med en række andre engelsksprogede digtere både fra De britiske Øer og fra USA, havde et solidt kendskab til, og som han beundrede, opdraget som han var med engelsk som andet modersmål. Farmoren var britisk, og hans far reciterede ofte engelske digte for ham. Foruden de metriske former noterer man et stigende antal opremsende katalogiserende digte som en borgesisk specialitet.

Det er klart, at de metriske digte byder på yderligere vanskeligheder for oversætteren; han skal nu ikke bare respektere indhold og tonefald, men også finde på rim, og helst rim med nogenlunde samme klangfarve som originalens; i så henseende er der stor forskel på latinske og germanske sprog, på spansk og dansk. På spansk kan rimene have en næsten mantraagtig karakter, en automatik så bevidstløs, at man næsten ikke hører dem, hvorimod danske rimord er mere dominerende; rimene må tones ned, hvis det er muligt, eller man må finde sig i, at digtet virker anderledes på dansk end på spansk.

Jeg kunne som visse oversættere, især de tyske, have set bort fra rimene eller have overholdt rimskemaet mindre slavisk, end jeg har gjort; men det ville ikke have givet mig rimenes monotoni eller vokalmusikken, og jeg ville i øvrigt ikke have kunnet få det over mit hjerte hverken for rimenes eller for Borges' skyld.

Man hører i vore dage ofte den indvending mod rimet, at det skaber en forbindelse mellem ord, som ikke betydningsmæssigt

har noget med hinanden at gøre, eller at det ligefrem er en tåbelig mekanik, hvor digteren banker panden i en sproglig mur; det kan ikke afvises, at det kan forholde sig sådan, især ikke hvis rimet bruges konventionelt og demonstrativt – men måske man kunne vende det om og sige, at rimet kan være med til at skabe hemmelige musikalske forbindelser mellem ord, som ellers aldrig mødes, eller at det, hvis man skal blive i den musikalske terminologi, accentuerer digtets melodiske dimension, og at rimet kan fremhæve de ikke menings- og indholdsbestemte relationer ordene imellem. Personlig synes jeg, at man efterhånden godt kan revidere opfattelsen af rimet og gøre det til et anderledes og moderne virkemiddel i de germanske sprog, for i de latinske og slaviske (og formentlig i mange andre) har det ikke været udsat for samme skepsis som hos os.

Den anden og i denne sammenhæng vægtigere grund til, at jeg har insisteret på at bevare rimene, også hvor det måske kunne have lettet rytmen og smidiggjort syntaksen, om de ikke havde været der, skal søges i den skæbne, Borges måtte lide: at han, fra slutningen af 1950'erne, blev blind.

Langsomt forsvandt farverne og konturerne for ham, til der kun var en gullig tåge tilbage. Han kunne ikke læse mere, men måtte støtte sig til sin heldigvis usædvanligt gode hukommelse, og når han i de sidste godt tredive år af sit liv producerede digte, "flettede ord", som han sagde, måtte han gøre det mundtligt og memorere sine indfald. Dette er årsagen til, at han tyede til metriske former og remser: de var nemmere at huske. Jeg kan se ham for mig i færd med at diktere sine digte til sin mor eller en af sekretærerne, han som aldrende og gammel måtte have hos sig, når noget skulle på prent. Billedet af den blinde, memorerende digter slipper mig ikke, og jeg ville føle, jeg svigtede det, hvis jeg ikke overholdt de metriske love i hans poesi.

OVERSÆTTERENS TILFØJELSE

Tekster eller hele værker oversat til dansk kan være en del af dansk litteratur i kraft af det univers, der skabes ved transitionen, og som, samtidig med at teksten eller værket forholder sig trofast til ophavet, kan have kvaliteter, som ikke findes i den oprindelige version, noget, som kan være affødt af nødvendigheden, men alligevel føles som en gave.

I sine Kritiske tekster, som han desværre ikke nåede at opleve udgivelsen af, har Poul Vad et skarpsindigt essay: Tredjemanden. Om Gombrowicz' Ferdydurke og andre bedrifter, hvor han pludselig kommer ind på oversættelsen til dansk af dette hovedværk.

Poul Vad skriver: "Når Josef kunne komme i pleje hos familien Snothas skyldes det hans danske oversætter Peer Hultberg. I det hele taget må det understreges at den Ferdydurke, jeg skriver om, er en helt igennem mesterlig dansk roman, som udelukkende lever i kraft af en sproglig genialitet, der kunne fortjene en selvstændig undersøgelse og analyse. Lad polakkerne have deres Ferdydurke, hvis kvalitet jeg ikke skal tage stilling til! Vi danskere har den fordel at læse en roman der foregår i en slags fiktivt univers, med sine egne, fiktive, litterære klassikere og befolket af mennesker med fantastiske navne som Pimko, Mientus, Kopyrda og Zutka (frøken Zutka Snothas!), og som dermed besidder en poetisk dimension, de beklagelsesværdige polakker går glip af."

Det sker ikke hver gang, et litterært værk oversættes, at det bliver en uomgængelig del af sit nye hjemlands litteratur. Men det *sker*, skal man tro Poul Vad, og det synes jeg, man skal.

En drøftelse af, hvad der skal til, for at det kan ske oftere, var måske umagen værd?

PETER POULSEN f. 1940, opvokset i København. debut som oversætter 1963, som poet 1966. har været tilnyttet dr i perioder og dagbladet politiken som anmelder og kommentator; filmkonsulent i 1980'erne og i 1990'erne og formand for danske skønlitterære forfattere, er nu ansættelsesfri og bor på bornholm.

DEN FINURLIGE PROCES MED AT OVERSÆTTE TIL DANSK

SUSANNE BERNSTEIN

Hvad er en god oversættelse?

Det er der mange meninger om. Nogle mener, det er en kunstart, om end en skjult en af slagsen (Niels Brunse). Andre mener, at oversættelse i princippet er umulig (Sapir-Whorf-tesen). Der har været – og er stadig – en masse teorier om det at oversætte. De rangerer fra de mest abstrakte akademiske modeller indenfor oversættelsesteori til eksempelvis tv-seere, som brokker sig over undertekster dårlige kvalitet (sjovt nok er det kun når tekstningen er dårlig, at folk reagerer, sjældent når den er god. Så forbigås den i tavshed).

Oversættelse fra et fremmedsprog til dansk er af vital betydning, ikke mindst fordi dansk er så lille et sprogområde og verdenslitteraturen, ved at blive oversat, gøres tilgængelig for alle danskere, der måtte ønske at læse den. Selvom mange danskere er gode til at læse og forstå tekst på andre sprog, er det bestemt ikke alle, som er i stand til det. Tænk bare på børnelitteratur, f.eks. Eller indviklede brugsanvisninger, der såmænd er svære nok at forstå, selv når de er oversat til dansk.

I Politikens Nudansk Ordbog (1992) defineres oversættelse som "bære over" efter latin *transferre* eller "føre over" efter latin *traducere.* På middellatin hed det *translatare.* Det ord går igen bl.a. på engelsk *translate* eller i det danske "translatør." Oversættelse betyder altså at bringe/føre meningen af en tekst fra ét sprog til et andet. Det lyder vældig enkelt, men er det ikke.

Er det da umuligt, således som Sapir og Whorf mente?

Den amerikanske sprogforsker Edward Sapir (1884-1939) fremførte dette pessimistiske synspunkt, der byggede videre på en teori af tyskeren Wilhelm von Humboldt (1767-1835). Senere indledte han et samarbejde med sin elev, Benjamin Lee Whorf (1897-1941). Teorien går ud på at sprog er bundet op på det pågældende lands kultur, hvori det tales. Ergo vil sproget ikke uden videre kunne fungere på de samme præmisser efter det er blevet oversat, som før, fordi præmisserne er blevet ændret. Derved opstår tabet. De studerede Hopi-indianernes sprog og konkluderede deraf, at eftersom sprog er bundet til kulturen, vil oversættelse af en tekst til et andet sprog være mangelfuld og i princippet umulig.

Dette er efter min mening en meget negativ opfattelse, men jeg vil medgive, at der ved oversættelse fra det ene sprog til det andet forekommer tab af forfatterens oprindelige idé/budskab og af sproglige nuancer i et eller andet omfang.

I sin kronik i Politiken d. 20.10.2004 under overskriften "På godt dansk" efterlyser Thomas Harder "en ordentlig diskussion af litterær oversættelse i Danmark." Så selvom der er mange teorier og holdninger omkring oversættelser savnes en debat om, hvad en god oversættelse er og hvordan det sikres, at vi oversættere kan levere varen.

Det siges, at oversætterens fornemste pligt er at gøre sig selv usynlig og blot fungere som katalysator, således at ordlyden fra kildesprogsteksten flyder igennem én og kommer ud i den anden ende som målsprogsteksten.

Niels Brunse omtaler dette som oversættelsens "tyenderolle" i den samme artikel som det i indledningen nævnte synspunkt stammer fra. Han er kritisk over for det forhold, som er en "antagelse af, at det er muligt at etablere et 'én-til-én-forhold' mellem to sprog, altså at det fortolkende element kan reduceres til nul.

Hvad det ikke kan." Han mener, at "oversætterne er *litteraturens udøvende kunstnere*" og at "frembringelsen af en litterær oversættelse kan beskrives som en lang række af valg."

Som det fremgår er transformationen fra ét sprog til et andet (dansk) en kompleks sag. Det kræver stor håndværksmæssig dygtighed at lave en god oversættelse. Men det er ikke nok. Man skal også have en "fingerspidsfornemmelse," for det handler om meget mere end bare at erstatte et ord med et andet. Tonen, musikken, rytmen, spillet i sproget, det dér udefinerbare, som er indeholdt i litterære tekster, er mindst lige så vigtigt at få frem i sin oversættelse som den konkrete mening.

Nu skal oversættelsesprocessen jo ikke beskrives som noget mystisk hokus-pokus. Langt hen ad vejen er det ren teknik; men ikke kun det. Oversætterens intuition, engagement, tålmodighed og leg med ordene, så at sige, er af uvurderlig betydning for kvaliteten af oversættelsen.

Mange oversættere har altid papir og blyant indenfor rækkevidde uanset hvor de befinder sig, for hurtigt at kradse et udtryk ned på papiret når det falder én ind. Det sker jo ikke nødvendigvis foran computeren, når man lige sidder og mangler det. Men så pludselig midt i kartoffelskrælningen eller støvsugningen falder brikkerne på plads oppe i hovedet, når man mindst venter det. Det er selvfølgelig underbevidstheden, der er på spil.

Det er det man indenfor den suggestopædiske metode kalder "at tage opmærksomheden væk fra det syge sted." Når man ikke direkte koncentrerer sig om at finde et svar, kommer det måske af sig selv, fordi man mentalt slapper af og tænker på noget helt andet. Så er det jo vigtigt at være parat og gribe løsningen, når den melder sig.

Det er sådan jeg arbejder som oversætter, primært foran computeren, sekundært når jeg laver alt muligt andet, men i tankerne

kredser om en bestemt problemstilling. Jeg slipper aldrig bogen helt, før jeg er færdig med at oversætte den; den lurer altid et sted under overfladen

Nu må jeg skynde mig at tilføje at jeg ikke er oversætter på fuld tid, kun i min fritid. Jeg skal altså ikke leve af det (det tvivler jeg også på, at man kan!). Jeg er lærer, cand.mag i engelsk og russisk, og jeg har undervist i engelsk og dansk på gymnasiet og andre steder i næsten 20 år. De sidste otte år har jeg undervist i dansk for indvandrere i Københavns Kommune. For et par år siden har jeg imidlertid ad forskellige omveje fundet frem til fornøjelsen ved at oversætte på et mere struktureret plan.

Historien om hvordan jeg blev oversætter er interessant, fordi det er sket på den måde, som normalt frarådes: Som nummer et oversatte jeg en bog og som nummer to fandt jeg en forlægger til at udgive den.

Da jeg gjorde det vidste jeg ikke, at den fremgangsmåde anses for at være umulig, fordi intet forlag vil udgive en oversat bog (det er der ikke penge i) og der er ophavsrettigheden at tage hensyn til. Det skænkede jeg ikke en tanke. Den forfatter, hvis roman jeg oversatte, var død for længst, så jeg mente ikke det var noget problem at oversætte hans værk eller at jeg skulle spørge nogen om lov. Jeg var heldig, timingen var perfekt, bogens emne passede forlæggeren godt, hvad ved jeg. Det var formentlig en kombination af det hele. I hvert fald indvilligede forlæggeren på "Proskrift" at udgive den russisk-amerikanske forfatter Abraham Cahans roman "The Rise of David Levinsky" (Harper & Row, 1917) i 2006 med titlen "David Levinskys Nye Verden". Senere fulgte "Yekl – A Tale of the New York Ghetto" (1896) med den danske titel "Yekl – en fortælling fra New Yorks Ghetto" (2007) og en tredje roman, også af samme forfatter, er på vej med forventet udgivelse i 2009.

Hvilke overvejelser gør man sig, når man skal oversætte første gang?

Mange.

Imidlertid har jeg åbenbart gjort tingene i omvendt rækkefølge, for jeg oversatte først og overvejede bagefter!

Min situation var den at jeg har boet i USA (Texas) i perioden 1981-1988. I det tidsrum tog jeg en BA og MA i engelsk og i forbindelse med specialeskrivningen foreslog en veninde, at jeg skulle skrive om "The Rise of David Levinsky", for det var den bedste bog hun havde læst.

Efter at jeg selv havde læst romanen blev jeg så grebet af den at jeg ikke kunne nøjes med at bruge den til hovedfagsspecialet, men oversatte den til dansk, selvfølgelig ikke på én gang, men i små bidder over flere år. Den skreg på at blive oversat, ikke mindst da jeg vendte hjem til Danmark i 1988 og hurtigt fandt ud af, at Abraham Cahan var ukendt herhjemme. Så fik jeg rigtig "blod på tanden." Han er for god en forfatter til at gå upåagtet hen. Den tanke var min drivkraft. Det er alligevel sin sag at bruge tid på at oversætte 530 sider fra ende til anden når man samtidig har fuldtidsjob, er alene med et lille barn, prøver at skabe en ny tilværelse efter en skilsmisse og ikke har udsigt til at oversættelsesarbejdet bliver påskønnet på anden måde end ved den personlige tilfredsstillelse. Den skal man heller ikke undervurdere og arbejdet blev i sandhed gjort "con amore."

Nogle af de overvejelser jeg gjorde mig undervejs og efterfølgende var om det håndværksmæssige var i orden.

Jeg er et sprogmenneske og hele min uddannelse er bygget op omkring sprogbevidsthed. Efter jeg kom hjem fra USA gik jeg igen på Københavns Universitet (inden jeg forlod Danmark havde jeg taget bifag i russisk dér) og efter et års studier fik jeg min uddannelse konverteret til en "rigtig" cand.mag.-titel. Hele

vejen gennem oversættelsen har jeg været – og er – bevidst om, at det sprogligt skal være i orden. Sproget skal flyde ubesværet. Der må ikke være fejl, det er vist ret indlysende.

Dernæst er lysten til at oversætte en anden forudsætning for et godt resultat. Overvejelserne går på at det aldrig må blive trivielt, for det vil uundgåeligt sætte sit præg på den færdige tekst. Det er vigtigt at være opmærksom på at sproget skal være livfuldt, ikke livløst, selvfølgelig under hensyntagen til den historie, man oversætter. Jeg har haft dage, hvor jeg har været sløj eller i dårligt humør og når jeg bagefter har læst igennem hvad jeg har oversat i den tilstand har jeg kasseret det, for sproget har været slattent og uinteressant. Man skal have energi og lyst til at oversætte; hvis ikke man har det, smitter det af på oversættelsen, tror jeg. Måske professionelle oversættere kan tage sig sammen og alligevel få et godt resultat, selvom de har en dårlig dag. Det ved jeg ikke.

En anden overvejelse handler om at være brobygger mellem to kulturer og formidle litteratur fra det ene sprog til det andet, det som efter nogens mening (eksempelvis Humboldt, Sapir og Whorf) skulle være grænsende til det umulige. Det mener jeg selvfølgelig ikke det er. Det byder på udfordringer, javel, men det er jo netop det fascinerende ved processen: At finde ud af hvor tæt man kan komme på originalteksten i sin oversættelse, så mindst muligt går tabt undervejs.

Det gør sig stærkt gældende i oversættelsen af "The Rise of David Levinsky" og de øvrige romaner af den samme forfatter, for de foregår i det jødiske miljø i New York i 1880'erne. Kunsten består i at bibeholde det oprindelige på en måde, som danske læsere i dag kan forholde sig til. Det vil sige, at på den ene side skal det være autentisk i en grad så man kan se, høre, lugte og føle stemningen fra den tid, på den anden side må det ikke

være for eksotisk, så læserne bliver forvirrede og hele tiden bliver afbrudt i læsningen, fordi de skal finde fremmedordbogen eller et leksikon frem og slå mærkelige ord op.

Så er vi tilbage ved de valg Niels Brunse har omtalt i sin artikel, som er af så afgørende betydning for resultatet af oversættelsen. Disse valg kunne indbefatte ord i kildesprogsteksten, som kan oversættes med forskellige ord i målsprogsteksten. Det kunne være tilføjelser, således at oversætteren bruger sine egne ord til at forklare noget, der ellers ikke giver mening. Eller det modsatte, nemlig udeladelser forstået på den måde, at oversætteren springer noget over, der står i den originale tekst, men som ville forplumre oversættelsen, hvis det blev taget med.

For hvert valg man foretager er der et fravalg. I mange tilfælde er der mere end én god løsningsmodel; så består øvelsen i at vælge det ene ord frem for det andet. Disse valg er med til at farve den tekst, man oversætter.

I et interview med Susanne Vebel på netsiden Fortællingen.dk (maj 2006), udtrykker hun dette særdeles præcist: "…læseren skal præsenteres for det, forfatteren har skrevet, men over teksten ligger altid en gennemsigtig hinde, en struktur skabt af oversætteren."

I det følgende vil jeg give et par konkrete eksempler på, hvilke valg jeg har truffet i forbindelse med ord, der har "drillet" ved oversættelsen af "The Rise of David Levinsky".

(rhapsody) "… though she never poured over me those torrents of senseless rhapsody which I heard other Jewish mothers shower over their children …" (p. 4) = "… skønt hun aldrig overøste mig med disse strømme af meningsløse, hysteriske udbrud, som jeg hørte andre jødiske mødre hælde ud over deres børn …" (s. 20).

(exclaimed) "… I exclaimed mutely …" (p.87) = "… tænkte jeg ved mig selv …" (s. 99).

(greenhorn) "'… he is a greenhorn no longer …'" (p. 118) = "' … han er ikke længere en Grøn …'" (s. 128).

Dette er blot nogle få eksempler på, hvorfor det er uundgåeligt at oversættere farver de tekster, som oversættes. Vi er trods alt mennesker, ikke maskiner.

Når man sætter maskiner (computere) til at oversætte tekster, kan der somme tider ske underlige ting. For sjov skyld har jeg lavet en lille prøve for at illustrere det.

På "Google" har jeg bedt om at få en tekst om New York oversat til dansk og det er der kommet følgende ud af (jeg nøjes med første sætning):

"Som elskende billig svensk inventar lejr i Red Hook sidste uge forud for åbningen af et nyt Ikea, andre er ved at lægge deres huse i orden …"

Originalteksten lyder:

"As lovers of cheap Swedish furnishings camped out in Red Hook last week prior to the opening of a new Ikea, others were putting their houses in order …"

Mennesker er nu engang bedre til at oversætte end computere!

Jeg enig med Allan Hilton Andersen, der i et interview på Litteratursiden.dk har udtalt at han til trods for at "anstrengelserne ikke stod mål med honoraret … blev … ved med at oversætte for hyggens skyld – og fordi jeg blev klogere af det."

Men selvom det giver tilfredsstillelse at oversætte og det er et arbejde man nyder er det ikke ensbetydende med, at det fortsat skal være et filantropisk projekt.

Der må meget gerne snart komme fokus på at få bragt balance i tingene, således at honoraret kommer til at stå mål med anstrengelserne. Det er vi mange, som håber vil ske i nær fremtid. En passende aflønning af oversættelsesarbejdet vil være endnu et af de parametre, der sikrer kvaliteten.

En god oversættelse er noget, der giver læserne en oplevelse. Hvor klichéagtigt det end lyder, er det sandt. Læserne skal føle at de har fået, ikke brugt, energi efter at have læst et oversat værk.

Jeg vil gerne give mit bidrag i den sammenhæng så både de – og jeg – får en god oplevelse.

LITTERATUR

Andersen, René Wad: Den gode oversættelse på www.russisklitteratur.dk

Brunse, Niels 1994: Litterær oversættelse. i *Oversættelseshåndbogen,* red. Viggo Hjørnager Pedersen og Niels Krogh-Hansen, Munksgaard 1994

Fangel, Gitte 2006: Enhver idiot kan da oversætte. Interview med Allan Hilton Andersen på www.litteratursiden.dk

Harder, Thomas 2004: På godt dansk. i *Politiken* 20/10 2004

Vebel, Susanne 2006: Interview med Susanne Vebel på *www.fortællingen.dk*

SUSANNE BERNSTEIN BACHELOR- OG MASTER-DEGREE I ENGELSK VED TEXAS A&M UNIVERSITY, UNDERVIST I DANSK PÅ AOF, FOF OG CENTER FOR BESKÆFTIGELSE, SPROG OG INTEGRATION, ADJUNKT I ENGELSK PÅ AUREHØJ GYMNASIUM 1990-94. HAR BL.A. OVERSAT ABRAHAM CAHANS "THE RISE OF DAVID LEVINSKY" (2006) OG "YEKL – A TALE OF THE NEW YORK GHETTO" (2007).

EN REJSE I SPROGET

HANS CHRISTIAN FINK

Da jeg i 2002 blev bedt om at oversætte Carsten Niebuhrs "Rejsebeskrivelse fra Arabien og andre omkringliggende lande", var Carsten Niebuhr for mig ikke ret meget andet end et navn. Jeg vidste at et institut var opkaldt efter ham. Jeg havde Thorkild Hansens roman "Det lykkelige Arabien" stående på min reol, men havde med skam at melde ikke læst den.

Det var i den periode hvor nyoversættelserne af de guldrandede klassikere begyndte at udkomme. Nyoversættelse var der jo i dette tilfælde ikke tale om, det var alle overbevist om. Vel havde Rejsebeskrivelsen dannet grundlag for Thorkild Hansens roman, men der måtte vel være en grund til at ingen havde tænkt på at udgive det gamle værk fra 1774-1776. (De sidste 200 sider udkom faktisk først posthumt i 1837). Grunden var i sin gribende enkelhed at værket havde ry for at være lige så tørt som sandet i den arabiske ørken.

Frits Andersen er i en artikel i Bogvennen nr. 4/2006 inde på at Thorkild Hansen, samtidig med at han gjorde Carsten Niebuhr berømt, også kom til at skygge for Niebuhrs egen tekst. "Carsten Niebuhrs optegnelser og rejsedagbog blev skjult under den moderne roman, kun tilgængelig i mølædte tyske udgaver som en kuriositet for specialister og freaks."

Mølædt er den udgave jeg oversatte efter, vel ikke ligefrem, men temmelig utilgængelig må den i dag føles for de fleste danske læsere under halvtreds. Den er nemlig trykt med det, tyskerne kalder fraktur og vi gotisk skrift. Stilen er typisk 1700-tal.

Man kommer til at tænke på Ludvig Holberg, Johannes Ewald eller Jens Baggesen. Hvilken sprogtone skulle man vælge? Der var ikke tid til større forstudier. Thorkild Hansen valgte jeg helt bevidst at lade vente til jeg selv var færdig. Jeg gik simpelt hen bare i gang med en prøveoversættelse af de første halvtreds sider og opdagede forholdsvis hurtigt at det måske gik an at krydre Niebuhrs tyske tekst med et passende udvalg af udtryk hentet hos ovennævnte 1700-tals forfattere. Det havde den indlysende fordel at jeg derved kunne lægge mig langt tættere op ad Carsten Niebuhrs særlige sprogtone end det normalt er muligt når man oversætter fra tysk. Jeg vil faktisk vove den påstand at dansk og tysk lå betydeligt tættere på hinanden i 1700-tallet end de gør i dag.

Mit kriterium for valget af de udtryk som ligger/lå nærmere tysk end de gør i moderne normalprosa, har været at de skulle optræde i Ordbog over det danske Sprog med eksempler fra anerkendte forfattere som også kendes og læses i dag. En oversætters mulighed for at vælge nye ord er temmelig begrænset. Til gengæld mener jeg at oversætteren i ganske særlige tilfælde har mulighed for at vælge gamle skrivemåder og måske dermed være med til at genoplive næsten glemte ord og udtryk. Mulighed for så at sige at sætte dem i omløb på ny. Et kriterium var endvidere at de gamle udtryk ikke måtte kunne fejllæses. "Billig" i betydningen "rimelig" vil for eksempel ikke kunne anvendes i alle sammenhænge.

Når Niebuhr rejser rundt i Arabien og oplever ting og sager som han finder værd at notere – også selv om han ikke altid forstår dem – kalder han dem "merkwürdig". Det er jo ligetil; det skal selvfølgelig oversættes med "mærkværdig" eller hvad? Så radikalt turde jeg ikke gå til værks i "Rejsebeskrivelsen" hvor det blev til "bemærkelsesværdig". Senere er det gået op for mig

at ordet faktisk også er ved at glide ud af tysk. I min store Duden i 6 bind er det ikke optaget; det er det derimod i Wahrig med følgende betydningsvifte: Det der vækker opmærksomhed, egenartet, forunderligt, sælsomt, påfaldende, fordægtigt. Hvad siger Ordbog over det danske Sprog? Den har to betydninger: 1) (med tryk på første stavelse, ligesom på tysk) det der er værd at bemærke; 2) (med tryk på anden stavelse) det der i høj grad er mærkeligt. Kan en oversætter tillade sig at aktivere den næsten glemte første betydning? OdS' seneste eksempel er fra 1923. Det er jo lige ved at være mands minde. Jeg er nu i gang med at oversætte Niebuhrs "Beskrivelse af Arabien", og her lader jeg ham opleve mærkværdige ting og sager.

Apropos nyoversættelse eller genoversættelse. Det har vist sig at første del af "Rejsebeskrivelsen" faktisk blev oversat og udgivet på Gyldendals Forlag i 1794. Oversættelsen (der er anonym) indgår i "Samling af de bedste og nyeste Reisebeskrivelser i et udførligt Udtog, hvori gives en nøiagtig Efterretning om adskillige Landes og Folks Religion, Regierings=Forfatning, Handel, Sæder, Naturhistorie, og andre andre merkværdige Ting."

At læse og oversætte Carsten Niebuhr er en rejse i sproget i mere end én forstand. Mens det lærde selskab opholder sig i Cairo fra november 1761 til august 1762, udnytter Niebuhr ikke blot tiden til at måle Cairo og pyramiderne op. Han går også von Haven i bedene, idet han begynder at aftegne hieroglyfferne, hvilket ellers var von Havens opgave. Men denne er bange for "pøbelen" som stimler sammen af bekymring over om de fremmede måske vil berøve de magiske sten deres trolddomskraft, siden de aftegner de uforståelige tegn. Uforståelige er de også for Niebuhr der lærer sig selv en "stenografisk teknik" så han lynhurtigt kan skitsere hieroglyfferne og derefter rentegne dem hjemme. Under

rentegningen gør han sig allerede tanker om systemet i hieroglyf-sproget. Hans tegninger er med til at danne grundlag for knækningen af hieroglyf-koden. Det samme er hans aftegninger af kileindskrifterne i Persepolis. De omhyggelige aftegninger gør det i 1802 muligt for den tyske filolog Georg Friedrich Grotefend at dechifrere nogle af den oldpersiske skrifts 41 tegn.

Niebuhr lærer efterhånden det arabiske talesprog så godt at han er i stand til at forsyne sine detaljerede landkort med stednavne som ikke hidtil havde været nedfældet på skrift. Blandt andet er han den første der sætter navnet Kuwait på landkortet – vel at mærke et kort som han selv udfærdiger. Disse og andre arabiske ord gengiver han i lydskrift. Transkription af bl.a. lydskrift er et særligt kapitel i oversættelsens teori og praksis. De forskellige sprog betjener sig af forskellige regler. Her har jeg nydt godt af bistanden fra Carsten Niebuhr Instituttets kompetente medarbejdere. På det felt er den danske oversættelse hverken patineret eller antikveret, men i overensstemmelse med de nyeste videnskabelige principper.

Man diskuterer af og til om oversætteren skal flytte teksten hen til læseren eller hjælpe læseren hen til teksten i al dens fremmedartethed. Jeg selv holder mere af en formulering som jeg læste i et hollandsk tidsskrift, hvor det i en anmeldelse af en nyoversættelse af Montesquieu hed: "Oversætteren bør især roses for at have gjort det nederlandske sprog så rummeligt at det er blevet i stand til at gengive endnu flere nuancer af den særlige montesquieu'ske écriture." Niebuhrs tekst er fjern i dobbelt forstand. Den er skrevet på et sprog som de færreste yngre danskere tør give sig i kast med, selv om det ligger langt tættere på dansk end noget andet sprog. Måske med undtagelse af nederlandsk, som vi normalt opfatter som endnu mere eksotisk, men som i virkeligheden ligger endnu tættere på – i hvert fald på

mit modersmål som er sønderjysk. Niebuhrs sprog er også fjernt i historisk forstand. Jeg har bestræbt mig på at præsentere ham i en sprogdragt der tydeligt viser at han har levet ikke for tyve år siden, men for to hundrede år siden. Min ambition har været at forsøge at leve op til idealerne i den hollandske Montesquieu-oversættelse.

Jeg var sammen med min forlægger med til at fastsætte oplaget til 2000 eksemplarer. Vi havde ikke i vores vildeste fantasi forestillet os at flere kunne være interesseret i at læse så gammelt et værk. Der tog vi jo grundigt fejl. Jeg kan ikke dy mig for at citere Frits Andersen igen: "Mere interessant er det imidlertid, at kritikkens enige vurdering af udgivelsen som en sensation var baseret på en overraskelse over, at Niebuhrs tekst trods sin høje alder var så let og levende, og tilsyneladende kunne bringe læseren langt tættere på den arabiske verden end vores nutidige mediers ublufærdige anstrengelser for at løfte de sidste slør. Denne omvending af anmelderens og læserens forventning om nærhed og afstand var det egentligt sensationelle ved mødet med Niebuhrs tekst."

Niebuhrs liv og virke er gjort af det stof som genererer myter. En af de mere massive lancerede Thorkild Hansen i 1962 med sin dokumentarroman "Det lykkelige Arabien". Det er myten om eneren, det miskendte geni. Han beskriver sin (identifikations)helt i overensstemmelse med det klassiske eventyrmønster: hjemme – ud – hjem. Hjemme og hjem er for Thorkild Hansen Danmark. Carsten Niebuhr er i Thorkild Hansens optik dansk.

Men Carsten Niebuhr skrev nu altså på tysk; dels fordi det var hans modersmål, dels fordi det gav ham et større læserpublikum. Han udgav selv sine bøger hos Kongelig Hofbogtrykker Nicolaus Möller i København. De blev trykt med henblik på salg på bogmesserne i enten Frankfurt eller Leipzig. Det var for

at komme piraterne i forkøbet. "Beschreibung von Arabien" lod han selv oversætte til fransk. Efter sigende var han ikke så heldig med valget af oversætter. Hans ry i Frankrig var dog så stort, at man her i 1779 besørgede en revideret og korrigeret pragtudgave forsynet med nystukne kobbere. Det hollandske marked nåede han ikke at forsyne. I 1774 udkom en piratudgave i Amsterdam og Utrecht.

"Hvorfor kalder I ham dansk"? er Michael Harbsmeier, som har skrevet introduktionen til "Rejsebeskrivelsen", ofte blevet spurgt af tyske universitetskolleger. Da bogen udkom på dansk, blev jeg ringet op af en journalist fra Norddeutsche Rundfunk. Han skulle til København for at lave en reportage i anledning af "Dogme-projektets" tiårsjubilæum og var af sin chef blevet bedt om at kontakte mig. Hvorfor, vidste han ikke. Da han kom to uger senere, havde han sat sig ind i sagen, og udbrød spontant: "Han er jo en af vore; det bliver til en udsendelse i vores lokalradio." Den irakiske eksilforfatter Muniam Alfaker bad om at måtte interviewe mig til Al Jazeeras telegrambureau. Da jeg tre måneder senere spurgte ham om hans interview var blevet bragt, svarede han: "Ja, i tres arabiske aviser." Niebuhr er åbenbart også en af deres.

Med den flotte udgivelse fra Forlaget Vandkunsten i samarbejde med C.L. Davids Fond og Samling kan vi måske endelig tillade os at kalde ham en af vore.

HANS CHRISTIAN FINK F.1941. OVERSÆTTER FRA TYSK, NEDERLANDSK, SVENSK OG NORSK. VIGTIGSTE LITTERÆRE OVERSÆTTELSER: HERMANN HESSE, BODO KIRCHHOFF, WOLFGANG HILBIG, CEES NOOTEBOOM, MARCEL MÖHRING, ARTHUR JAPIN, CARL-JOHAN VALLGREN. VIGTIGSTE FILOSOFISKE OVERSÆTTELSER: ARTHUR SCHOPENHAUER, IVAN ILLICH, PETER SLOTERDIJK, NIKLAS LUHMANN, RÜDIGER SAFRANSKI. HAR DESUDEN OVERSAT CARSTEN NIEBUHRS "REJSEBESKRIVELSE FRA ARABIEN OG ANDRE OMKRINGLIGGENDE LANDE". ER I GANG MED AT OVERSÆTTE CARSTEN NIEBUHRS BESKRIVELSE AF ARABIEN. TILDELT CHRISTIAN WILSTER-PRISEN I 1996 OG DANSK OVERSÆTTERFORBUNDS ÆRESPRIS I 2007.

TEKSTNING – DE FEM BENSPÆND

KIRSTINE C. BALOTI

Når danskerne ser tv to timer og 47 min. om dagen, går en stor del af tiden med at læse de tekster, billedmedieoversætterne står bag.

Bag det lidt omstændelige ord "billedmedieoversætter" gemmer sig fem oversættelsesdiscipliner. En tekster oversætter og laver undertekster til film og tv-programmer. En versionist laver manuskript til indtaling af speak fx til en dansk version af et engelsk dokumentarprogram. En dubber laver manuskript til dansk indtaling fx af en japansk tegnefilm. En synstolker beskriver på et separat lydspor handlingen for de svagsynede i pauserne i dialogen. En simultan-tekster sørger ved hjælp af talegenkendelse for tekstning for hørehæmmede af fx direkte omstillinger i nyhedsudsendelser.

Tekstning fylder dog mest i mediebilledet, men hvordan adskiller den sig fra anden oversættelse? Tja, lidt masochist skal man nok være for at tekste. Ud over de gængse oversættelsesvanskeligheder må man som tekster kæmpe med en særlig oversætterspændetrøje; lad os for nu at blive i branchen kalde det de fem benspænd.

Det første benspænd er *tidsnød*, for vi taler hurtigere, end vi læser. Hvis den gennemsnitlige seer skal have en chance for både at læse underteksterne og følge med i resten af billedet, lyder den gyldne regel max. 12 karakterer i sekundet. Tro mig, der kan fyres en pænt stor bunke ord af på et sekund, og her må teksteren gå på kompromis og svinge den store dialogskalpel. Ofte kan det, der i branchen kaldes kondensering, ske næsten umærkeligt

ved at tynde lidt ud i talesprogets overflødigheder. Men når helten på et sekund får brølet "pas på dræbergoplen til højre!", må vi ty til et fladt "pas på!" i sikker forvisning om, at seerne hellere vil se goplen i billedet end læse om den i undertekster.

Værre er det, når vigtige eller underholdende nuancer må lade livet. I mit arbejde som nyhedstekster har jeg fx mere end én gang frustreret måtte opgive at gengive Bush ordret og i stedet luge ud i hans ofte underholdende formuleringer, men kondensering er nu engang tekstningens kvalitetsmærke. Dårlig tekstning er som regel enten slet ikke tilpasset læsehastigheden eller også er den klodset kondenseret, så dialogen fremstår unødigt amputeret og usammenhængende: Det kræver overblik at skære ind til benet.

Filmklippene er også med til at skabe tidsnød. Når en undertekst skifter, registrerer øjet det, som var det et klip, og søger ned for at læse teksten. Undersøgelser viser, at vi læser teksterne, selv hvis vi ikke har behov for det eller ikke er bevidste om det. Vi kan simpelthen ikke lade være. Teksterne skal så vidt muligt gå på og af, når der i forvejen er et klip, og en undertekst må aldrig hænge ud over et decideret sceneskift. Når der siges en hel masse lige sidst i scenen, er det bare ærgerligt, sonny boy! For hvis teksten hænger videre ind i en helt anden scene, er den dels med til at bryde den filmiske illusion, dels skæmmer den unødigt den rytme, filmklipperen møjsommeligt har opbygget.

Det andet benspænd er *pladsnød*. Undertekster skal jo helst fylde mindst muligt i billedet. Uanset om replikkerne smælder hen over skærmen som maskingeværsalver, har vi stadig kun to sølle linjer a 37 anslag at gøre godt med – inklusive det forbistrede punktum eller komma, som meget ofte lige præcis forpurrer en genial oversættelsesløsning, fordi man når op på 38 anslag. Så banker man panden i tastaturet og må på den igen.

Som en direkte konsekvens af de to første benspænd er tekstere eklatante tegn-gniere, der altid vælger de korteste synonymer. "Paf" i stedet for "målløs". "klam" i stedet for "ulækker", "venlig" i stedet for "imødekommende".

De mange oversættelseskompromiser får mange professionelle tekstere til at tage toppen af kondenseringstrykket ved at brede sig i bierhverv som fx bogoversættere, journalister, forfattere eller sangskrivere. Men kondensering kan også nu og da være teksterens bedste ven, fx når man ikke fatter et pluk af, hvad der bliver sagt, hvilket leder mig videre til det tredje benspænd, som er *høreproblemer*.

En tekster skal have gode ører. Bevares, mange fiktionsproduktioner er der manuskript til, men når man virkelig har brug for hjælp, står der ofte blot "(utydeligt)", fordi også det jo er skrevet efterfølgende af en mere eller mindre kompetent person, der lytter dialogen af. Derfor er der generelt mange fejl og mangler i manuskriptet, som man let kommer til at hoppe på, hvis man ikke er på dupperne. Til tider kan manuskriptet være ganske ufrivilligt underholdende. Som da jeg for år tilbage tekstede en gudsjammerlig dårlig amerikansk science-fictionfilm, hvor jeg kunne se, der i manus stod "they speak alien". Endelig noget at se frem til, tænkte jeg. Men da jeg kom til scenen, begyndte de to skuespillere at tale dansk til hinanden. Så her fik de danske seere altså en noget anden oplevelse end de amerikanske. Helt præcist en samtale om … vasketøj!

Alt andet lige kan manuskriptet dog ofte være en stor hjælp, men til et hav af mindre produktioner, dokumentarprogrammer, nyhedsudsendelser og de for tiden allestedsnærværende realityshows må man helt forlade sig på sine egne øreflapper. Det er heller ikke altid, kunden har skaffet manuskriptet, hvis det findes. Jeg tekstede engang som hasteopgave Scorseses "Bringing

Out the Dead" uden manus, hvor alle medvirkende enten er fordrukne narkovrag eller tilskadekomne, der taler gennem iltmaske akkompagneret af hylende sirener. Jeg har heldigvis ikke set den version siden, men der var givet et rigt mål af det, vi i branchen kalder hørebøffer og gummitekster.

Hørebøffer er oversættelsesfejl, der helt tydeligt skyldes, at man har aflyttet dialogen forkert, mens gummitekster – her er vi tilbage ved teksterens bedste ven – er undertekster, hvor man sagtens kunne have haft mere af dialogen med, men i stedet har strakt den bid, man forstod/kunne høre, og ladet resten ligge. En slags oversættelsesmæssig træden vande, der såmænd også kan være en kunst i sig selv. Den har jeg ofte haft brug for i sportstekstning, fx for at tekste en forpustet spansk cykelrytter, der gispende raller derudad på radbrækket engelsk. Irriterende nok kan man flere dage efter deadline pludselig få en åbenbaring og vide nøjagtig, hvad der blev sagt, fordi ens underbevidste har rodet videre med at knække koden.

Det fjerde benspænd er *sladreeffekten*: I modsætning til andre former for oversættelse har seerne her konstant originalværket at forholde sig til. Selv om vi tekster for dem, der ikke forstår originalsproget, så udelukker sladreeffekten alligevel et væld af gode oversættelsesløsninger. Hvis der fx bliver spillet på dobbeltbetydning af dirty cop/cup, og en korrupt betjent står i billedet og vifter med sit beskidte krus, har man ikke samme mulighed for som i en bogoversættelse at finde et andet ordspil, der fungerer på dansk. Teksten er underlagt billedet, og det lader sig ikke altid løse. Forleden så jeg et afsnit af serien "Desperate Housewives", hvor en tandlæge stod med nogle tænder i hånden, og fortællerstemmen sagde, at han "can always tell when people are lying through their teeth", hvilket teksteren havde løst elegant med, at han "altid kan se, hvornår folk lyver en tand for meget".

De mange kreative løsninger bliver ikke mindre imponerende af, at der normalt er så uhyggeligt kort tid til at hitte på dem, hvilket bringer mig til det femte benspænd: *tidsfristen*.

Jeg kender ingen anden form for oversættelse, hvor man har så kort tid til research. Det nærmeste, man kommer, er vel avisoversætterne. Mange programmer tekstes fra dag til dag, ja, nyhederne tekstes sågar indimellem få sekunder, før de skal på skærmen. Samtidig er branchen for lille til egentlige nicher. Den ene dag kan man sidde med sort standup-komik, den næste med et dokumentarprogram om komodovaranen. I jagten på den korrekte løsning er Google gud, men alle midler tages i brug, når man er stødt på grund kort før deadline. Mantraet er kend din kilde, og ubevidst skriver man sig altid bag øret, hvad nye bekendtskaber beskæftiger sig med. Det kan være guld værd at kende en hospitalskirurg, en helikopterpilot eller en hiphopper, når opslagsværkerne kommer til kort en halv time før aflevering. Ofte er den talesprogsjargon, vi skal bruge, slet ikke nedfældet nogen steder, og så gælder det om at finde en varm livline til miljøet.

Tekstere er ofte også de første oversættere, der kommer i nærkontakt med nye begreber/tendenser, og her er der ingen muligheder for at lave forklarende fodnoter. I en af de første film herhjemme, der omtalte aerobics, kaldte teksteren det fx "hoppegymnastik" for at give de intetanende danskere et indtryk af, hvad ordet betød. Desværre genudsendes undertekserne tit ukritisk i det uendelige af tv-stationerne, og så kan man sidde der og krumme tæer 15 år senere …

I 2007 så danskere over 3 år i gennemsnit fjernsyn i 17 timer og 17 min. om ugen (if. Gallups TV-Meter). En meget stor del af programfladen er tekstet, enten fordi der er fremmedsprog i, eller fordi programmet er tekstet for hørehæmmede.

Det gør undertekster til den mest læste danske tekstform. Det kan derfor undre, at undertekstning ikke er nævnt med ét ord i Kulturministeriets sprogudvalgs omfangsrige rapport "Sprog til tiden", der ellers sågar tager sms-sprog og chat under behandling. Jeg er ikke et øjeblik i tvivl om, at kvalitetstekstning er med til at fremme både indlæring af fremmedsprog og dansk hos børn og unge, og at god tekstning er med til at styrke det danske sprog. Lad mig stjæle et citat fra sprogudvalgets digre afsnit om litteratur og sige: Fremmer vi livsmulighederne for kvalitetstekstning, fremmer vi dansk sprogs overlevelse.

Den danske tekstningsstandard er i disse år under heftigt pres både udefra og indefra. Udefra, fordi det i stigende grad er udenlandske selskaber i fx London eller Los Angeles, der får film og tv-programmer tekstet. Det er lande, der så godt som ingen erfaring har med tekstning, og resultatet er, at der gives køb på alle fem benspænd. Væk er hensyn til læsehastigheden, og hvis man er så heldig at kunne nå at læse teksterne, er de ofte af meget tvivlsom kvalitet. Vi ser selskaber rekruttere udenlandsdanskere, aupair-piger eller andre, som er villige til at tekste uden oplæring og til en aflønning, som professionelle oversættere i Danmark umuligt kan leve af. For nylig annoncerede et svensk tekstningsfirma, der opererer i Danmark, efter folk, der ville flytte til Filippinerne og tekste … til lokal løn, forstås. Kvaliteten trues også indefra, fordi fx DR og TV2 aktivt bruger tilbud fra disse globale underbydere til at presse de seriøse danske tekstningsudbydere ned i pris.

De seneste 5 år har tekstningsfirmaerne samlet hævet taksterne med mellem udhulende 0 % og til deprimerende 6,3 % i en periode, hvor den almindelige lønudvikling i samfundet var på samlet 17 %, og vi er nu nået det punkt, hvor tekstningens fremtid som professionel beskæftigelse er på vippen.

Jeg har selv tidligere boet 7 år i Grækenland, hvor tekstning mere eller mindre er en midlertidig hobby-beskæftigelse for studerende eller unge, der bor hjemme, og jeg er overbevist om, at den utrolig ringe tekstningsstandard direkte modarbejder grækernes sproglige indlæring.

Teksternes faglige organisation Forum for Billedmedieoversættere har gentagne gange plæderet for, at der i public servicekontrakterne opstilles nogle kvalitetskriterier for undertekster. Vores erfaring er, at hvis man starter med public servicekanalerne, vil ringene brede sig. Det kan være svært at definere oversættelseskvalitet, men hvis politikerne starter med at kræve, at der tages hensyn til læsehastigheden, og sætter et loft over det antal bogstaver, seerne bombarderes med i sekundet, er det en god begyndelse. I den kamp har vi hårdt brug for støtte fra Modersmål Selskabet, Dansk Sprognævn og andre mulige allierede, der kerer sig om det danske sprog – også på skærmen.

KIRSTINE C. BALOTI CAND.PHIL, 14 ÅRS ERFARING MED TEKSTNING, VERSIONERING, SYNSTOLKNING OG SIMULTAN-TEKSTNING. 2000-2009: FORMAND FOR FORUM FOR BILLEDMEDIEOVERSÆTTERE, SIDEN 2003 UDPEGET AF DANSK JOURNALISTFORBUND SOM MEDLEM AF DANSK SPROGNÆVNS REPRÆSENTANTSKAB. WWW.BALOTI.DK

KNAP SÅ SØDT OG VELSIGNET

H.C. Andersen i engelsk oversættelse

VIGGO HJØRNAGER PEDERSEN

Modersmål-Selskabet fokuserer naturligt nok på dansk. Men til dette bind om oversættelse har man bedt om en tekst, der til en afveksling går den anden vej: Hvad sker der, når det danskeste af det danske, H.C. Andersens eventyr, bliver oversat? Det har jeg skrevet en bog om, *Ugly Ducklings?*, en disputats om især ældre engelske H.C. Andersen-oversættelser. Derfor involverer de fleste af eksemplerne i det følgende engelsk, men jeg vil dog prøve at gribe det lidt bredere an.

Moderne oversættelsesforskning er i stigende grad blevet opmærksom på, at der er andre faktorer end de rent sproglige at tage højde for ved oversættelse. Når den viktorianske oversætter Caroline Peachey lader soldaten fra "Fyrtøjet" kysse prinsessen på hånden i stedet for på munden med hvad Andersen i "Elverhøi" kalder "et Morbrorsmask"[1], så er det ikke, fordi hun ikke har forstået teksten, men fordi hun finder indholdet pinligt eller stødende. Det er af samme grund, Mrs. Bushby undlader at anvende Andersens glimrende billede fra historien "Deilig" om kunstneren Alfred og hans to ægteskaber, og i stedet vælger noget mere neutralt:

> I stort Selskab er det høist ubehageligt at mærke, at man har mistet begge sine Seleknapper og vide, at man ikke kan stole paa sit Spænde, for man har intet Spænde, men endnu værre er det i stort Selskab at fornemme, at Kone og Svigermama tale dumt … A. II: 116

> It was very mortifying to Alfred that in society neither his wife nor his mother-in-law was capable of entering into general conversation – … BUSHBY 1860

Bukser og alt hvad dertil hører var tabu i det viktorianske England, så det er billedet, der droppes snarere end de unævnelige, og vi får blot at høre, at kunstneren skammer sig over sin kones og svigermors manglende kundskaber.

Årsagerne til, at en oversættelse fjerner sig fra originalen, kan være mange. I ældre japanske oversættelser af "Keiserens nye Klæder" er kejseren således blevet til en konge – for sådan én har man nemlig ikke i Japan! Det får så én til at spekulere lidt: Er det af samme grund, at Andersen vælger en kejser frem for en konge, selv om historien nok handler lige så meget om København som om Peking?

Det ultimative udslag af utryghed ved teksten er naturligvis, at den slet ikke viderebringes: Selv om alle Andersens eventyr er oversat til engelsk, har mange engelske og amerikanske udgivere i tidens løb valgt at gå uden om socialt betonede tekster som "Gartneren og Herskabet" og "Stormen flytter Skilt". Især i oversættelserne fra det 19. århundrede skinner det ikke sjældent igennem, at man synes, Andersen omgås lidt respektløst med samfundets spidser.

Hvis vi ser lidt nærmere på de rent sproglige og kulturbestemte vanskeligheder ved at oversætte Andersen tilfredsstillende, kan vi identificere en række problemtyper, hvoraf de vigtigste skal præsenteres i det følgende. Indledningsvis vil vi se på oversætternes forudsætninger for at binde an med Andersen, dernæst på vanskeligheder, der opstår, fordi målsprogspublikummet (og ofte oversætteren med) mangler forudsætninger for at forstå

Andersens budskab, eller af ideologiske grunde søger at ændre det, og endelig vil vi se på en række rent sproglige problemer, hvor vanskeligheden opstår pga de indholds- og udtryksmæssige forskelle mellem sprogene.

RELÆOVERSÆTTELSER

Således benævner man oversættelser, der ikke er foretaget fra originalen, men fra en anden oversættelse af denne. De tidlige oversættelser af Andersen til engelsk blev næsten alle helt eller delvis foretaget fra tysk, fordi de engelske oversættere havde ringe eller intet kendskab til dansk. Charles Boner, der var med fra begyndelsen i 1846, hvor hele 3 engelske oversættere samtidig forsøgte sig med Andersen, lagde aldrig skjul på, at han ikke kunne dansk, men oversatte fra tysk. Caroline Peachey, der begyndte samme år, påstod, at hun oversatte fra dansk, men hun benyttede helt sikkert også en tysk oversættelse, som nok var hendes vigtigste kilde, i hvert fald i begyndelsen. Senere kendte oversættere som Mme de Chatelain og Henry Dulcken undgår at komme ind på deres kilde(r), men der er ingen tvivl om, at de i hvert fald delvis var tyske, og personlig tror jeg – uden at kunne sige, at det er bevist – at de begge oversatte helt eller overvejende fra tysk.

Peachey og Boner benyttede begge en oversættelse af en sønderjyde eller slesviger, von Jenssen; den er rigtig god, men kreativ, som i følgende eksempler fra "Fyrtøiet":

> Der kom en Soldat; Es kam einmal ein Soldat (Jenssen); Once upon a time, a soldier came (Boner)

> Saa mødte han en gammel Hex paa Landeveien; Da begegnete ihm eine alte Hexe; … Presently an old witch met him; (Boner)

> Du er en rigtig Soldat! Nu … – Du siehst fürwahr aus wie ein tüchtiger Soldat, drum … You look truly like a brave soldier; and therefore … (Boner)

> pegede paa et Træ, der stod ved Siden af dem; auf eine stämmige Eiche zeigte, die neben dem Wege stand; pointing to a stout oak that stood by the wayside (Boner)

> "Hente Penge!" sagde Hexen – "Geld holen! was Anderes wol?" versetzte die Hexe "To fetch money, to be sure! What else do you think!" continued the witch (Boner) – fetch money, to be sure! (Peachey)

> løftede ham ned paa Gulvet – hob *den gewaltigen Hund* vom Deckel des Geldkastens – took hold of *the immense creature*, removed him from the chest to the floor (Peachey)

Særlig kendt er von Jenssens gengivelse af den berømte ært fra "Prindsessen paa Ærten" som "tre små ærter", fordi denne form via Boner går igen i mange moderne engelsk udgaver. (Peachey hoppede på limpinden i første omgang, men fik rettet fejlen i andenudgaven):.

> en Ært – drei kleine Erbsen – three small peas (Boner) – one little pea (P., 2nd ed.)

Relæoversættelse har mange steder været en almindelig fremgangsmåde. Således blev de fleste Andersen-oversætteser i Østeuropa tidligere foretaget fra tysk eller fransk, og i Asien fra engelsk eller fransk. Løsningen bruges også i dag.

MANGLENDE DANSKKUNDSKABER

Når man oversætter fra et andet sprog end originalens, er det jo nok fordi ens kendskab til dette er utilstrækkeligt. Nogle tidlige oversættere nåede ikke helt frem til denne erkendelse, som f.eks. Mary Howitt, ligeledes fra 1846, som på basis af sine svenskkundskaber begyndte at oversætte Andersens eventyr fra dansk, efter at hun først fornuftigvis havde oversat nogle af hans romaner fra tysk. Resultatet lyder glimrende på engelsk, men hvis man sammenholder med Andersens danske tekst, kan man se, at hendes poetiske "summer birds" i virkeligheden burde have været "butterflies", og de færreste vil finde "I cannot help laughing" en tilfredsstillende oversættelse af "I kan gjerne lee med!"

Mrs. Bushby havde også problemer med Andersens danske, som det fremgår af følgende eksempler fra "Alt paa sin rette Plads":

> to rige Bønder, der i vor Tid vare voxne over deres egen Kornmark, blæste ned i Muddergrøften; A. II: 253

> two rich peasants, who had got possession of cornfields of their own, were blown down into a muddy ditch. BUSHBY

> En gammel Greve af Landets ældste Slægt blev urokket paa sin Hæders-Plads; for Fløiten var retfærdig, og det skal man være. A. II: 253

> An old count, of one of the first families in the kingdom, was hurled from his seat of honour to a more lowly one, bearing the same name in common parlance, for the flute adhered to justice; BUSHBY

Når man ved, at Bushby oversatte fra dansk, spørger man sig selv, om de, der brugte tysk, mon ikke var de klogeste. Men det hører med til billedet, at Bushbys engelske Andersen lyder udmærket, og at teksterne som helhed er rimeligt dækkende, også i hendes gengivelse af nogle af rejsebøgerne.

SPROGLIGE VANSKELIGHEDER

Et er, at nogle oversætteres danskkundskaber er mangelfulde. Men man kan godt kende en del til et sprog uden at være inde i alle dets spidsfindigheder og underfundigheder, endsige i den kultur og topografi, det beskriver. Den første forudsætning for, at man kan oversætte en tekst, er naturligvis, at man har forstået den. Men selv om denne betingelse er opfyldt, kan det være vanskeligt nok endda.

Et eksempel på en tekst, der er enhver oversætters mareridt, er første episode i "Lykkens Kalosker", der giver en detaljeret skildring af København i fortid og nutid. "Det var paa Østergade…", begynder den, og så er man straks i vanskeligheder, for hvadenten man beholder lokaliteten eller anglicerer til "East Street" mister man pointen: at vi er i hjertet af det borgerlige København, ikke i de mere jævne kvarterer.

Da justitsråden er blevet hensat til middelalderen, møder han et par færgemænd, der taler deres tids sprog, så han fortvivlet siger: "Jeg forstaaer ikke jeres bornholmsk". Her er pointen, at de naturligvis taler gammeldags Øresundsmål, der minder om moderne bornholmsk, og her skal oversætteren så ikke bare have styr på de danske øer, men på sproghistorien; men selv om han har det, må nogle betydningsnuancer ofres i oversættelsen, medmindre man vil indføre lange fodnoter. Dette sker i øvrigt bl.a. hos Dulcken i en del tekster, f.eks. i "Hyldemor" med dens gennemgang af Sjællands byer og deres historie.

I samme episode kommer justitsråden med en nedsættende bemærkning om "Hverdagshistorier", som hans middelalderlige samtalepartner naturligvis ikke forstår, og det gør mange af oversætterne heller ikke. Det drejer sig om en henvisning til fru Gyllembourgs *En Hverdagshistorie*, en i samtiden meget populær kortroman, der hørte til Andersens yndlingsaversioner. Igen er det faktisk umuligt at finde en god løsning på engelsk.

Mere eller mindre faste vendinger er naturligvis en anstødssten, for de virker ofte besynderlige, hvis de overtages ukritisk. Et ordspil som "han tog sin kone på kridt" om Klintekongen i "Elverhøi" er ikke nemt at have med at gøre, men det er "Fyrtøiets" "Hundene sad med til Bords og gjorde store Øine" sandelig heller ikke, for frasen findes ikke på engelsk.

Endnu mere besværlige er imidlertid de kollokationer (ordkombinationer), der lyder forkert i oversættelse, uden at man kan anføre nogen grammatisk eller leksikalsk grund til, at de ikke kan bruges. Jf. følgende eksempler fra Dulckens oversættelse af "Svinedrengen":

> … could I not be employed *here in the castle*? < her paa Slottet; som jeg har påvist i min disputats, elsker dansk kombinationen af stedsadverbium + præpositionsforbindelse; konstruktionen er en del sjældnere på engelsk, og i eksemplet her virker den helt forkert. Jf "Der var saa deiligt derude paa Landet" fra "Den grimme Ælling", som helst skal gengives som "It was lovely in the country", ikke "out in the country", som man som oftest finder.

> you must *stand before me* so that nobody sees … < staa for; dette er et idiom på dansk, det er den engelske oversættelse mildt sagt ikke.

Yes, but keep counsel < ja, men hold reen Mund – hvis dette 'ja' overhovedet skulle oversættes, skulle det være med 'well', men bedst var det nok at udelade det.

I have *come to this, that* I despise you (mere naturligt: I have learnt to despise you). < jeg er kommet til at foragte dig

TABUER OG OMSKRIVNINGER

Oversættelsesforskeren André Lefèvre har indført et begreb, "rewriting", dvs. omskrivning eller måske "genskrivning" om indholdsmæssige ændringer, der skyldes oversætterens ønske om at fremdrage bestemte dele af det oprindelige budskab og undertrykke andre. Når "den sorte Kunst" fra "Nattergalen" således i en moderne amerikansk oversættelse bliver til "bad magic" i stedet for "black magic", og når man ikke må omtale kejseren som kineser, så er det et udtryk for "political correctness" (se Jones (1993)). Når referencer til Gud og Djævelen udelades eller omskrives, er det næppe for meget at tale om tabu. Og når dele af teksterne forenkles og rettes direkte mod mindre børn, i stedet for mod alle aldre som hos Andersen, så er der tale om en "rewriting", der nok er motiveret af, at tekstens målgruppe er indsnævret i forhold til den oprindelige. Jf slutningen af "Den grimme ælling", der er totalt omskrevet i følgende eksempel, hvor svaneungen ikke får lov at blive voksen med det samme, men bliver adopteret af en svanefamilie:

Da følte den sig ganske undseelig og stak Hovedet om bag Vingerne, den vidste ikke selv hvad! den var altfor lykkelig, men slet ikke stolt, thi et godt Hjerte bliver aldrig stolt! den tænkte paa, hvor den havde været forfulgt og forhaanet, og hørte nu Alle sige, at den var den deiligste af alle deilige Fugle;

og Sirenerne bøiede sig med Grenene lige ned i Vandet til den, og Solen skinnede saa varmt og saa godt, da bruste dens Fjedre, den slanke Hals hævede sig, og af Hjertet jublede den: "saa megen Lykke drømte jeg ikke om, da jeg var den grimme Ælling!"

"Mother! Mother! his new friends cried, "We've found a little brother and he's going to play with us now and always." "Of course he is," said the beautiful Swan in a gentle voice, and she folded the Ugly Duckling into her soft white wings and told him the truth about himself. "You're not a duckling at all," she explained. "You're a little Swan, and some day you will be King of the Pond." WALT DISNEY (CA. 1950)

SPROGETS MUSIK

Det just bragte citat er også et eksempel på Andersens mesterlige brug af sprogets ressourcer. Især i de senere værker løfter sproget sig ofte til poesi, bl.a. ved en genial brug af dets lydlige aspekter. At det er svært at gengive, viser følgende citat fra "Vinden fortæller om Valdemar Daae og hans Døtre", som især er præget af en genial brug af assonans; Dulcken oversætter meget hæderligt, men uden at få musikken med:

Naar Vinden løber hen over Græsset, da kruser det sig som et Vand, løber den hen over Kornet, da bølger det som en Sø, det er Vindens Dands; men hør den fortælle: den synger det ud, og anderledes klinger det i Skovens Træer, end igjennem Murens Lydhuller, Sprækker og Revner. Seer Du, hvor Vinden deroppe jager Skyerne, som vare de en Faarehjord! hører Du, hvor Vinden hernede tuder gjennem den aabne Port, som var den Vægter og blæste i Horn! Underligt suser den

ned i Skorstenen og ind i Kaminen; Ilden flammer og gnistrer derved, skinner langt ud i Stuen og her er saa luunt og hyggeligt at sidde og høre til.

When the wind sweeps across the grass, the field has a ripple like a pond, and when it sweeps across the corn the field waves to and fro like a high sea. That is called the wind's dance; but the wind does not dance only, he also tells stories; and how loudly he can sing out of his deep chest, and how different it sounds in the tree-tops in the forest, and through the loopholes and clefts and cracks in walls ! Do you see how the wind drives the clouds up yonder, like a frightened flock of sheep? Do you hear how the wind howls down here through the open valley, like a watchman blowing his horn? With wonderful tones he whistles and screams down the chimney and into the fireplace! The fire crackles and flares up, and shines far into the room, and the little place is warm and snug, and it is pleasant to sit there listening to the sounds.

AFSLUTTENDE BEMÆRKNINGER

Hvad kan vi så lære af alt dette? Det er vel egentlig ikke overraskende, at man foretrækker sit lands forfattere på modersmålet. Men forhåbentlig har ovenstående vist nogle af grundene til, at oversættelse er så vanskelig, og det bærer i alt fald vidnesbyrd om, at hvis en forfatter først er blevet kendt, og hvis han er og forbliver tilstrækkelig interessant, vil mange ønske at læse ham, selv om det må ske i oversættelse. Man må nok også, som den deskriptive oversættelsesteori har lært os, acceptere, at hvert land og hver tid modificerer en oversat tekst, så den passer ind i målsprogets nye univers (se Hermans 1985). Og så kan vi, uden at overdrive H.C. Andersens betydning, tænke på, hvilket udbytte

vi i vor kulturkreds har haft af at læse Bibelen, hvortil der ikke findes ét originalt manuskript.

NOTER

1 lige med Eet gav Trold-Gubben den gamle Elverpige et Morbroder-Smadsk, det var et ordenligt Kys og de vare dog slet ikke i Familie.

HENVISNINGER

Andersen, H.C. *Eventyr og Historier.* Bd. I-VII. Udg. af Erik Dal og Erling Nielsen. København: Hans Reitzel, 1963-90.

Andersen, H.C. *A Poet's Day Dream. Twenty tales.* Overs. af Anne S. Bushby. London: Richard Bentley, 1853.

Andersen, H.C. *Danish Fairy Legends and Tales.* (overs. af Caroline Peachey). 2. udg. London: Addey & Co, 1852. (1. udg.: 1846, 3. udg.: 1861).

Andersen, H.C. *Stories for the Household.* Overs. af H.W. Dulcken. London: George Routledge and Sons, 1889. Genoptrykt som *The Complete Illustrated Stories of Hans Christian Andersen*.

Hermans, Th. (ed.) *The Manipulation of Literature*. London: Croom Helm, 1985.

Hjørnager Pedersen, Viggo. *Ugly Ducklings? Studies in the English Translations of Hans Christian Andersen's Tales and Stories*. (disputats, pp. 389) Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2004.

Jones, W. Glyn. "Hvad har de dog gjort ved Andersen – en historie til skræk og advarsel." *DAO* 4. København: Center for Oversættelse, K.U., 1993. 67-80.

VIGGO HJØRNAGER PEDERSEN f.1941, lektor i engelsk ved Københavns Universitet, ph.d. på en afhandling om oversættelsesteori og dr. phil på afhandlingen "Ugly Ducklings? Studies in the English Translations of Hans Christian Andersen's Tales and Stories" (2004). Han har derudover publiceret adskillige arbejder om litteratur og oversættelse, redigeret 3. og 4. udgave af Vinterberg og Bodelsens "Dansk-engelsk ordbog", samt oversat en del romaner og faglitteratur.

HUMOR KONTRA SATIRE

– Om at oversætte Aristofanes' komedier

KAI MØLLER NIELSEN

Og nu er det jo oversættelse af litteratur, vi taler om. Sprogkunst. Væsensforskelligt fra hvis emnet var manualen til et teknisk apparat, hvor det er apparatet, der skal fungere, og ikke sproget.

Enhver oversætter tager parti i konflikten mellem det filologiske og det kunstneriske hensyn. Satser man i valgsituationer på ordets leksikalske betydning eller på overtonerne? Handler det om Aristofanes' komedier, er dilemmaet åbenbart. Den sproglige og den kulturelle afstand fra oldgræsk til dansk er så stor og kravene om sproglig elegance, komisk effekt og scenisk anvendelighed så påtrængende, at problemet ustandselig melder sig.

Personligt har jeg aldrig været i tvivl. Det er kunstneren Aristofanes, der optager mig. Den læser, der søger kulturhistorisk oplysning om forholdene i det klassiske Athen, svigter jeg til en vis grad. Mine oversættelser kan give ham et første overblik. Mine indledninger og noter kan hjælpe ham et stykke videre. Men vil en læser uden kendskab til græsk sikre sig pålidelighed i detaljen, må han søge til de engelske, tyske eller franske tekstudgaver med ordret oversættelse og omfattende noteapparat.

Så langt er de fleste Aristofanesoversættere enige. Den strengt ordrette fordanskning får ikke luft under vingerne. Den er klodset. Umorsom. Uanvendelig på en scene. Bekræfter alle fordomme om den klassiske litteratur som museumsinventar. Der er ikke noget provokerende i at sige, at man prioriterer kunstneriske hensyn højt. For dermed har man endnu ikke sagt noget om komediernes fortolkning. Og det er her, vejene skilles.

Vi kender i dag elleve komedier af Aristofanes, og hver enkelt rejser specielle fortolkningsproblemer, som ikke kan behandles her. Jeg vil koncentrere mig om det generelle problem, som enhver oversætter af enhver komedie tvinges til at forholde sig til: Hvordan oplever man den grundliggende stemning hos Aristofanes? Er han folkelig eller elitær? Trives personerne i den verden, vi ser fremstillet på scenen, eller er der aggressioner i luften? Eller sagt på en anden måde: Er komediernes dominerende holdning humor eller satire?

Fint nok, indvender læseren. Men hvad med at overlade den vurdering til os? Til instruktøren, skuespillerne, publikum, læseren? Og simpelthen oversætte det, der står. På godt dansk, tak. Gerne mundret og morsomt. Men uden at du maser dig ind med din fortolkning. – Det går bare ikke, svarer man. Oversætteren kan ikke forholde sig neutralt. Der *skal* vælges mellem ordbogens omtrentlige synonymer, og valget farves uundgåeligt af oversætterens fortolkning, hans tid og hans temperament.

Faglitteraturen omtaler som oftest komedien *Hvepsene* som en satire over det juridiske system i Athen. Demonstration af en svaghed ved bystatens demokrati. En belæring, som Aristofanes kun har holdt i underholdende form for at få den beske sandhed til at trænge igennem, hævder denne fortolkning.

Hovedpersonen, den gamle dommer Filokleon, angribes i komedien for at være subjektiv i sine domme, forblindet af byens dominerende og korrupte politiker Kleon. Den stædige gamling bliver nu konfronteret med realiteterne og indser sin fejl, og publikum i Dionysosteateret har midt i morskaben fået noget at tænke over. Aristofanes opfattes her som pædagogen, der har påtaget sig at lede sine medborgere på rette vej.

Det er heller ikke forkert. Der sker en udvikling i hoved-

personens holdning, og der ér satiriske elementer i komedien, men jeg opfatter dem ikke som det væsentlige.

For mig er Filokleon med al sin hvepseagtige aggressivitet en sympatisk figur, komediens helt og livgivende centrum. Fordi han har vitalitet. Man forsøger at stække ham og holde ham væk fra det liv ved domstolene, han elsker. Han ryster båndene af sig. Man får ham overbevist om, at Kleon ikke er værd at støtte. Så dømmer han bare videre hjemme i huset. Dér bliver han snydt, men så kaster han sig ud i nye vanvittige projekter, bortfører festens splitternøgne fløjtespillerske, skryder og praler og danser i sin egen takt. Han er handlingens drivkraft og ikke til at få ned med nakken.

Hovedpersonen i komedien *Fuglene* har meget til fælles med Filokleon. Også Peisetairos er en mand, der nægter at lade sig dukke. Og han går videre end det: Han benægter, at tyngdeloven gælder for ham. Og får ret!

Livet i Athen er blevet Peisetairos for trivielt, for pedantisk, og han rejser ud i verden for at opsøge et samfund med større linjer. Da han ikke finder et så lykkeligt sted, får han en idé: Når ingen by på jorden svarer til kravet, konstruerer man sin egen oppe i luften. Med fuglenes hjælp bygger han Stratostærekøbing, hvor det er ham, der bestemmer, og da både jordiske og himmelske gesandter ankommer i for små sko med deres lovsamlinger og procedurer, bliver de smidt ud. Peisetairos har sprængt sine kedsommelige begrænsninger, overtrådt de livshæmmende tabuer. Og er sluppet godt fra det!

Undervejs satiriseres der over alskens dårligdomme, men det bærende i komedien er i min fortolkning vitaliteten. Den vilje til liv, der fører såvel Peisetairos i *Fuglene* som Filokleon i *Hvepsene* sejrrigt gennem kampene. Begge er grænsesprængende, selvhævdende, tabubrydende, og begge får deres kraft fra det batteri, der driver livsviljen, glæden ved tilværelsen. – Det

selvopholdelsesdriftens batteri, som Aristofanes' komedier i min fortolkning søger at indkredse.

Og i begge tilfælde: Ser man de to hovedpersoner som komediernes helte i stedet for som klovne, dummerhoveder eller eskapister, bliver deres modstandere til livsfornægtende lyseslukkere, og begge parters replikker tager i oversættelsen farve af den valgte fortolkning.

Meget er sagt om humor og satire og de to begrebers indfiltring i hinanden. For der kan jo være aggressive træk ved humor, ligesom satire kan være tilsat forsonende elementer. Og dog. Holdningen til emnet, den grundliggende stemning er forskellig, for ikke at sige diametralt modsat.

Lad mig for klarheds skyld stille det sådan op: Satire anvendes af en person, der ved bedre. Kender man sandheden, kan man bruge satiren som våben mod den, der enten er for dum til at indse den eller for korrupt til at følge den. Humor har ingen sandhed. Den er en måde at forholde sig til livet på. En accept af tilværelsens mangfoldighed.

Læser man Aristofanes som en forfatter, der ved bedre angående tragediers rette konstruktion, kan hans fremstilling af personen "Euripides" i komedierne *Kulsvierne*, *Halløj i Thesmoforiet* og *Frøerne* fortolkes som en satirisk udlevering af den berømte tragedieforfatters krukkeri og manglende jordforbindelse. Sådan er Aristofanes' forhold til Euripides ofte blevet forstået, og en oversætters ordvalg såvel som skuespillerens tone og læserens opførelse på den indre scene vil uundgåeligt bære præg af denne indfaldsvinkel.

Selv ser jeg de tre komediers brug af figuren "Euripides" som Aristofanes' drilagtige inddragelse af en respekteret kollega, hvis format og eksperimenterende fantasi kan bidrage til den

festivitas, det overskud af liv, der for mig er komediernes dominerende holdning. Euripides' sofistikerede stil og hans foragt for vedtagne regler bliver konstruktive elementer i en verden, hvor sandhed er en subjektiv størrelse, og hvor begrænsninger for personernes livsudfoldelse kun er til for at sprænges.

Man læser til en vis grad sig selv og sin tid ind i et ældre værk. Det gælder ikke kun den almindelige, uforberedte læser, men også professionelle som historikere, filosoffer, forfattere og oversættere. Aristofanes-traditionen i Danmark viser det, hvis man skulle være i tvivl.

Rationalisten *Ludvig Holberg* så Aristofanes som repræsentant for en mindre udviklet tid. En tid, der ikke tog det så nøje med formen. Visse sceniske effekter lod sig genbruge i 1700-tallets komedier, og en vis naiv klovnecharme burde ikke underkendes. Men alt taget i betragtning: For primitiv. For lidt subtil til oplyste mennesker.

Hundrede år senere, med det anderledes respektfulde syn på den oldgræske kultur, der i mellemtiden var slået igennem, oplever intellektuelle typer som aristokraten *Johan Ludvig Heiberg* og ironikeren *Søren Kierkegaard* Aristofanes som den intellektuelle, eneren over for de mange, aristokraten, der beklageligvis måtte ty til klovnerier for at liste de bitre piller i sit folkelige publikum. En fortidig parallel til de to danskeres indsats i 1800-tallets småborgerlige København.

For naturalisten *Sophus Schandorph* ligger Aristofanes' væsentligste kvalitet i, at han har føling med "det dyriske i Menneskenaturen". Den gamle græker, der ikke er hæmmet af senere tiders fremmedgørelse, kan tjene til inspiration for det moderne gennembruds folk, der må kæmpe mod deres mindre naturnære samtids hykleri og fortielse.

Og endnu et par generationer senere kan danske forfattere som *Poul Henningsen, Otto Gelsted* og *Soya* vedgå deres gæld til Aristofanes' kontante stil og ucensurerede sprog og – uden smålig skelen til visse iøjnefaldende anakronismer – tage hans komedier til indtægt for deres egne mærkesager som pacifisme, kvindeemancipation og seksuel frigørelse.

Folkelig primitiv gøgler eller ufolkelig ironisk aristokrat? Intellektuelt spottende samfundsrevser eller bare en fræk fyr af folket? Alt med et vist belæg, og ingen får ret. Undertegnede medregnet. For heller ikke i postmodernitetens tid kan man gå på nettet og konsultere Aristofanes.

Men vælges skal der jo. Og når det handler om Aristofanes, skal valgene foretages i utallige vidt forskellige sammenhænge strakt over mange år. For man oversætter ikke elleve oldgræske komedier fra den ene dag til den anden. Jeg begyndte på arbejdet i 1977 og var – med afbrydelser til andet spændende – færdig i 2006.

Og hvad er så en god oversættelse?

Jeg kan lide den gamle naturalist, der definerede et kunstværk som: Et hjørne af naturen set gennem et temperament. Efter et langt samliv med Aristofanes er jeg tilbøjelig til at definere en oversættelse som: En original set gennem et temperament.

Man stiller sig til disposition. Lader et andet menneskes værk passere gennem det linsesystem af evner, begrænsninger, præferencer og fordomme, der er en selv. Og så må man i øvrigt holde fast og være konsekvent. Har man satset på en helhedsopfattelse i scene 3, kan man ikke ride på den anden hest i scene 12.

En god oversættelse forudsætter så for det første, at forfatterens og oversætterens temperament og holdning er tilpas forenelige, så resultatet ikke bliver – som en klog mand har sagt om

visse af Grundtvigs oversættelser – at originalen høres gennem fordanskningen som et dissentierende votum. Man kan som oversætter ikke påtage sig en hvilken som helst opgave.

Men for det andet forudsætter den gode oversættelse naturligvis også, at oversætteren gør sig risikoen klar. Under et så langvarigt engagement med et værk, man føler sig så forbilledligt på linje med, risikerer man at komme til at forveksle sine egne præferencer med forfatterens. Man fristes til at se sig selv som forfatterens medvider og sammensvorne. Jeg har oplevet, at en anmelder har bebrejdet mig en eller anden frihed, og jeg så har tænkt: Tak. Jeg *har* spurgt Aristofanes, og han sagde, det var i orden.

Det arbejde, man udfører som oversætter af Aristofanes' komedier, er som alt andet kunstnerisk og kulturhistorisk arbejde subjektivt. Men altså vel at mærke, helt klart og notabene: Disciplineret subjektivitet.

KAI MØLLER NIELSEN F. 1937. GYMNASIELÆRER I DANSK OG OLDTIDSKUNDSKAB. DR.PHIL. 1974 PÅ AFHANDLINGEN "HOMEROVERSÆTTELSER OG HEKSAMETERDIGTE. LINJER GENNEM DEN DANSKE LITTERATURS HISTORIE". REDAKTØR AF CHRISTIAN WILSTERS "ILIADEN" OG "ODYSSEEN" (1979). BIDRAGYDER TIL WILSTERUDGAVENS BD.3 "BILLEDER TIL HOMER" (1984) OG BD. 4 "HOMERSTUDIER" (1989). ROMANER: "SPONSOR FOR DIONYSOS" (1994) OG "UGLERNES NAT" (1998). OVERSÆTTELSER: THEOKRIT: "JALOUSI OG ANDRE BILLEDER FRA HELLENISMEN" (1990) OG "ARISTOFANES' SAMLEDE KOMEDIER" BD. 1-3 (2000-2006). ERINDRINGER: "PETER SPAR OG SØREN SOLD. OM DEN FORSIGTIGE GENERATION" (2008).

AT OVERSÆTTE PETRARCA

Motto: *Det at oversætte digte kræver en digter.*

SØREN SØRENSEN

Alle kender *Fru Marie Grubbe.* Nogle husker måske at hun var frøken før hun blev frue, nogle måske endda at hun var barn før hun fik frøkennoder, og i åbningskapitlet løb ud i haven og satte sig til at digte i løvstuen, det kalder Jens Peter Jacobsen den, og dér gav hun sig til at digte.

Først hed hendes hovedperson Griseldis, og det navn havde lille Marie fra en folkebog der var vidt udbredt i 1500- og 1600-årene. De færreste vil nok have mindet sig om at det minder om noget de har læst, og i så fald hvor? Hos Boccaccio, i *Decameron,* den 10. novelle på den 10. dag. Men i så fald, hvordan har hun så fået fat på den, Marie på Tjele, hun har vel ikke kunnet italiensk i den alder, og *Dekameron* kom først på dansk i 1805, og det passer ikke til interiører fra det syttende århundrede?

Nej, men dansk kunne hun da. Og *Griseldis* hed en af de mest udbredte folkebøger i det 16. og det 17. århundrede, det er den hun har læst. Og historien er rigtigt nok Boccaccios, det er bare en fordanskning af Petrarcas latinske omdigtning af vennen Boccaccios novelle, et værk der alene af sproglige grunde fik en større udbredelse end hele Boccaccios værk. For det var, er og bliver på italiensk, toscansk som det taltes i digterens blomstrende hjemby, Firenze, det samme sprog som Dante Alighieri tog i anvendelse i *Den guddommelige Komedie,* det samme sprog som Petrarca havde lært af sin mor, som dermed var hans modersmål, og som han da også var vokset op med i Incisa 30 km sydøst for Firenze inden hans far tog hele familien med til Avignon.

Det sprog Petrarca brugte til at skrive sine sonetter, canzoner, sestiner, madrigaler og ballader på.

Tre hovedværker i verdenslitteraturen på en så godt som uprøvet dialekt, en der afsluttede en genre, to der indstiftede nye, hver sin, novellekunsten og lyrikken. Det var først med Petrarca at lyrikken blev en genre for sig. Hans *RERUM VULGARIUM FRAGMENTA*, *Brudstykker på folkesproget,* som han kaldte dem, *Canzonieren* eller *Sangenes Bog* som vi har kendt den de sidste fire menneskealdre, er den mest efterlignede bog i hele Europas åndshistorie, og trods de italienske revolutionæres forsøg på karaktermord i 1800-tallet og modernisternes på alt hvad der ligger før dem selv, så bar Petrarcas digte allerede i 1300-tallet et af de sikreste tegn på at digte er modernistiske, nemlig at de handler om deres egen tilblivelseshistorie.

I denne sammenhæng er det imidlertid ikke det vigtigste; det vigtige er at Dante, Petrarca og Boccaccio tog udgangspunkt i hverdagssproget, det sprog deres mor, bedstemor, mostre og fastre, legekammeraternes mødre, fædre, onkler og alle familiernes venner og bekendte tog i brug når de talte om dagligdags begivenheder, iagttagelser og følelser, drengene selv hvor de nu rendte og legede, de to i selve Firenze, lille Francesco uden for selve byen – alt det der er det lyriske digts inderste væsen, dets essens (hvis vi hellere skal tale de lærdes sprog – eller køkkenets) hos Petrarca og efter Petrarca. Tænk på Klaus Rifbjergs lurende sæbe på badeværelsets gulv[1] eller Per Højholts solsort der fløj tilbage til naturen[2].

I det lyriske digt er digter og læser ikke bare ved tilværelsens kernepunkter, vi er også ved sprogets.

Henrik Ibsen, der også var en klog mand, hævdede at man holdt dommedag over sig selv når man digtede. Så vidt erindres, beskæftigede han sig ikke særligt med at oversætte digte, lidt

i modsætning til de fleste af sine kolleger, man husker måske at en stor del af Grundtvigs salmer er nogen han har oversat? At hele bind i mange digteres samlede værker har *Oversættelser* trykt i guld på ryggen? Men havde Ibsen – og måske har han, det erindres blot ikke i skrivende stund – oversat digte fra nogle af de fremmedsprog han vitterlig beherskede, da ville han have kunnet hævde at den kunst ligner livet deri at lyrikoversætterne har befundet sig i krig med trolde, for ifølge ham selv var det at leve det samme som at befinde sig i bukkene Bruses situation på vej op til sæteren. Trolden truer hver gang med at æde bukken.

Den der skriver dette, har ikke være i Bukkene Bruses pels, eller som Peer Gynt mødt først den store Bøjgen og siden Dovregubben, ikke engang den sommer i Dovrefjeldene. Peer Gynt gik udenom, efter den første stortrolds velmente råd, og siden stak han i rend over stok og sten – det er næsten ikke til at undgå i fjeldtrakter – Han ville ikke rispes i øjet. Men man kan ikke lade være med at lege med den tanke at den der giver sig ind på at oversætte digte, har fået en troldsplint i øjet, eller altså er blevet rispet.

Et vist glimt i øjet er vist nødvendigt. Et uudsagt *jeg-ved-godt-at-dette-her-ikke-kan-lade-sig-gøre-og-jeg-ved-godt-at-I-ved-at-det-ikke-kan-lade-sig-gøre.* Jeg kan bare ikke lade være. Ligesom jeg heller ikke kan lade være med at skrive det man lidt trolderispet kalder ens egne digte. Det er dumt, det må man indrømme, først og sidst kan det ikke betale sig, og ingen gider alligevel læse det man skriver.

Det rager én en høstblomst. Man skriver "egne" digte, man giver andres digte form i ens eget sprog. Måske burde man gå rundt at ligne én stor undskyldning for ens tåbelighed, eller som Petrarca direkte skrive en sonet om sine ungdomssynder og bagatellisere dem:

Jeg høster skam og skyld af mine sange,
Jeg angrer, og jeg indser klart omsider:
En drøm der flyr, er alt som gør os glade[3].

*

Hovedværkerne i verdenslitteraturen kom til danske læsere efter den gamle formel i evangelium og eventyr om bjerge der bliver flyttet ved tilstrækkelig stærk tro; det har to sider: for det første den at det læsende publikum kan ikke det eller de sprog værkerne er skrevet på, så de kan ikke komme til læseren, lige så lidt som den store klippe i Vaucluse kunne vende sig om, bare fordi Petrarca kunne ønske den gjorde det, og altså må et venligt menneske der tilfældigvis både kan værkets og læserens sprog, tage den kære – og denne er for det store flertals vedkommende en læserinde – ved hånden og gå med hende hen til værket.

For det andet har det den side at en læser der er så privilegeret at kunne mere end sit fadervor og modersmål, bliver så henrykt ved læsningen af Homer, Cervantes, *Tusind og én nat,* eller Saxo at det under læsningen praktisk taget og kort sagt af sig selv omformes i læserens hoved til det gode dagligsprog læserens mor, bedste, mostre, fastre og hele familie- og omgangskredsen i øvrigt ville have brugt hvis de havde været den blinde sanger fra Smyrna, den hvervede soldat i søslaget ved Lepanto 1571, den gamle munk i Lund eller Sheherazade. Hun er den eneste der har fortalt for at redde livet, de andre har bare gjort det, eller i det mindste forstanden.

Det gjaldt Jens Baggesen, det gjaldt jomfru Biehl, det gjaldt Grundtvig.

Det har mærkværdigvis ikke gjort sig gældende hos ret mange af dem der har læst Petrarca.

Det skete ikke for hans danske digtervenner. Ikke for Schack von Staffeldt, den største petrarkist i nordisk litteratur[4], ikke for H. C. Andersen der tydeligvis er noget af en kender, ikke Christian Winther som ellers kan citere ham i *Til Een,* som Sophus Claussen et halvt århundrede senere, ikke C.K.F. Molbech eller Johannes Dam som oversatte Dante[5]. Malthe Conrad Bruun gjorde sidst i 1790'erne alvorligt mente forsøg på at introducere ham, men dels var han ikke digter nok, dels fik han ikke læsere nok. Oehlenschlägers hyldest til Petrarcas 500-års dag i 1804, den med rette berømte *Kilden i Provence*[6]*,* har sammen med Ingemanns oversættelse af sonet nr. 159[7] været så meget romantikernes læsere kunne få lov til at snuse ved, indtil P. L. Møller i 1847 lod sine ti Petrarcagengivelser trykke, dem Kaj Friis Møller i 1944 fik genoptrykt i Hasselbalchs Kulturbibliotek under titlen *Til Laura.* Enkelte andre har strejfet enkelte andre digte.

Det var altså i en vis forstand jomfruelig mark at betræde. De fleste civilisations- og lyriksprog i Europa havde fået en nationaliseret Petrarca, i større eller mindre udvalg. Svenskerne er privilegerede, de har det hele, fik det under rehabiliteringen af digteren sidst i 1800-tallet. Det var også på svensk den der skriver dette, først for alvor fik øjnene op for digterens særegne forening af storhed og charme.

*

RERUM VULGARIUM FRAGMENTA er da rigtigt nok en stor bog. Af en digtsamling at være: 366 digte, men så ganske vist Samlede Digte, et livsværk, påbegyndt o. 1330, samlet, redigeret, revideret, komponeret frem til døden slog ham pennen af hånden en sommernat 44 år senere. Der er langt op til Bellmans eller Grundtvigs samlede digte i antal. De 317 af de 366 er ganske vist

sonetter, og en sonet har ikke mere end 14 linjer, det er ikke så meget i tekstmængde, til gengæld fylder de 29 canzoner tilsammen lige så meget som ca. 160 sonetter.

De fleste af digtene drøfter hans smerte ved at være afvist af den kvinde han elskede. Midt i samlingen dør hun, det indtræffer i 1348, i den sorte døds første angrebsbølge, men han fortsætter ikke desto mindre med at drøfte deres forhold. Men Francesco Petrarca var ikke kun ulykkeligt forelsket i en dame han ikke kunne få; han var præsteviet, under det katolske cølibat var det da allerede én forhindring, selv om den ikke spærrede vejen for enhver. Han var også sin tids lærdeste mand, og lærde har det med at være optaget af lærdom; på den måde fik han sammen med sin gode ven og kollega Boccaccio sat humanismen og renæssancen på sporet. Politik og moral var han som et levende menneske også optaget af, glødende italiensk nationalist som han var, og store dele af hans latinske forfatterskab er optaget af det, men disse emner har også optaget ham så meget at han skrev digte om det på folkets sprog og lod dem indgå i RVF.

Mest har digtene om den skønne Laura begejstret læsere, og blandt de bedste læsere just digtere; en liste over dem er en indholdsfortegnelse over den europæiske lyriks bedste penne. Hans spanske, franske, engelske og tyske læsere har som regel ladet sig begejstre så meget at de overførte hans vers til spansk, fransk, engelsk, tysk. Derimod ikke svenske.

At oversætte lyrik er ikke at oversætte. Det er at digte; det er sagt, det skal siges igen. Grænsen mellem at oversætte og at gendigte er lige så flydende som grænsen mellem at gendigte og efterdigte, translation og imitation ligner hinanden, jo større afstand mellem udgangs- og målsprog, des mere.

*

Er Petrarca svær? Hans digte er blevet til på en tid der på dansk grund var den kullede greves, Niels Ebbesens og Valdemar Atterdags, de årtier da Danmark var gået i opløsning, skåningerne havde meldt sig ud af unionen med Sjælland og Jylland og valgt den svensk-norske unionskonge til deres regent. Den sorte død nåede også Norden og hærgede lige så hampert her som i Provence og Podalen. Det forekommer længe siden, og når man læser Petrarcas digte, forekommer det at være i forgårs, i går højst, her og nu.

Der er ikke meget middelalder over dem, også selv om han vist er den første der beskriver tiden mellem Seneca og sig selv som en middelalder. Men også renæssancen er længe siden i dansk, nordisk, ja selv europæisk historie. Oplevelsen af RVF sprænger historien: digtene er friske, levende, sprællende.

Det er en lærd digter vi står overfor; han kan den græske mytologi, han behersker den klassiske romerske litteratur og filosofi; Homer, Virgil, Horats, Cicero og Seneca er hans venner og fortrolige, ikke mindre end kirkefaderen Augustin.

For selvfølgelig er han godt og grundigt kristen, og i 1300-tallet betyder det romersk-katolsk, også selv om de første tegn på protestantisme så småt begynder at vise sig. Der er evangelium i RVF, men bibelhistorie og helgenlegender er der ikke meget af.

Denne lærdom er en vanskelighed for en oversætter. Hvem kan være på lige fod med så megen? Men det er også en vanskelighed at oversætteren ikke kan regne med at hans læsere 650 år senere husker den skønne Helenes afstamning eller har styr på argonautertoget. Denne oversætter har ikke tænkt pædagogisk. For Petrarca var Zeus' forhold til et pigebarn som Hera hævnede sig på og omskabte til en bjørn som Zeus så satte på stjernehimlen, jf. sonet 33, en selvfølge, han tænkte i de baner og skrev selvfølgelig hvad han tænkte som han tænkte det:

Nu flammed op en kærlighedens stjerne
I øst, men den som plejer vække harme
Hos Juno, stod med sine strålearme
Så skøn blandt Store Bjørn højt i det fjerne.
Kallisto hed hun. Digte er digte, er digte.

Selvfølgelig bruger latinisten Petrarca de latinske gude- og heltenavne. Græsk var stort set ukendt i Italien og Provence; faktisk var han med til at indføre det som en del af den klassiske dannelse renæssancen bygger på. Og lige så selvfølgeligt italieniserer han alle fremmedsprogede navne, som man gør det på italiensk og andre fornuftige sprog der ikke lider under deres brugeres had til deres eget sprog… Det kræver somme tider lidt arbejde at finde hvad vi plejer at kalde disse skikkelser på dansk.

Moderne italienske læsere synes ofte at Petrarca er svær. Han var jo først ved at opfinde deres skriftsprog, så visse stavemåder har bevaret latinens form, af og til er latinske gloser faldet ham ind først eller har passet bedst i tanken. Gymnasie- og universitetsvejledninger i Petrarcalæsning gennemgår omhyggeligt hans gammelitalienske, som danske gør med Holberg eller Andersen. Et større problem kan det være for en oversætter at hans sætninger af og til konstrueres efter latinens løsagtige forhold til logisk syntaks.

Esaias Tegnérs bekendte udsagn om forholdet mellem det dunkelt tænkte og det dunkelt sagte[8] har den der skriver dette, ofte haft brug for at omformulere til det der udtrykkes i komplekse vendinger, ofte dækker ikke alt for ukomplicerede tankebaner. Store ånder er ofte i stand til at rumme mere i én tanke end mindre i mange. Petrarca var en stor ånd, et overordentligt tænksomt menneske, hans digte er fulde af tanker. Det han lægger ind i sine vers, er altså ofte noget der stiller betydelige krav til læseren, berygtet ned gennem litteraturhistorien, hans næsten maniske

brug af stilfiguren oxymoron: brændende is, isnende hede, den søde pine – og omvendt, figurer der er præcise forsøg at udtrykke det modsætningsfyldte i at nære varme følelser for en person som besvarer dem med kulde, at rende panden mod en mur og ikke kunne undvære følelsen af pandens sammenstød med stensætningen. Paradokset ynder han, som også katakresen og antitesen. Metaforen, som ellers er lyrikerens rugbrød og kartoffelmad, bruger han til gengæld sparsomt og da som regel overordnet, for et helt digt eller en hel strofe, mens han elsker ordspil.

Damen kaldte han *Laura.* Stavet med et udeladelsestegn bliver det til vindpust, svag brise, ånding: *l'aura,* som *lauro* er det træet med de krydrede blade der kommes i gullasj og om digterpander, *l'auro* – latinister og kemikere genkender det ædle metal, guldet, og sådan kan man og kunne han blive ved. Hans eget navn er et ordspil af sten og et ord med mange betydninger: bue, borg, hvælv, skatkiste bl.a. Disse ordspil hører til oversætterfagets mareridt: de uoversættelige.

Ellers er hans sprog friskt og ligetil. Man mærker det er nybrudt mark. Til gengæld står hans oversætter på en jordbund der har været opdyrket, gødsket, gennempløjet, harvet og tromlet igennem århundreder. På denne ager har der – for nu at blive i metaforikken – været avlet folkeviser og reformationssalmer, barokkens og rokokoens bekendelseslyrik, Ewald har oplevet Rungsteds Lyksaligheder og Oehlenschläger Frederiksbergs og Dyrehavens, Sjællands og Langelands, Ingemann den sarte elskovs og den karske morgens, Christian Winther og Aarestrups det lollandske landskabs uendelige skønhed, Jacobsens drømmerier og halvfemserdigternes ordlege. Aakjær har lært sig det, Jensen beherskede det; helt frem til Frank Jæger går linjen.

Fra første Petrarcadigt stod det fast at det skulle oversættes efter hans egne mønstre, dvs. så vidt muligt med elleve stavelser,

visse steder syv pr. vers, og så vidt overhovedet meningsfuldt gennemførligt med samme rimstilling som i originalen. Onde tunger har ymtet noget om at poesi er det der går tabt i en oversættelse. Man skal ikke se mange oversættelser til urimet, urytmisk knæk- eller helprosa for at forstå hvad der menes med det. Vitsen med europæisk poesi fra Petrarca og frem til Walt Whitman og J.P. Jacobsen var rytmen og rimet. Hvis nogen sinde det italienske bonmot om oversætteren som forræder[9], så er det når metrisk poesi bliver triviel notesblokstil.

At skrive sonetter havde den der skriver dette, fået inspiration til fra en russisk kollega[10], og meget snart forstod man sandheden i Lars Forssells konstatering af at sonetten er en naturlig udtryksmåde[11].

Elleve stavelser er efter dansk, overhovedet germansk sprogøre fem jamber med kvindelig udgang. Et vers som *et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto*[12] kunne umiddelbart se ud som om det havde fire for meget, endda på trods at *e* og *il* to gange er trukket sammen til *e 'l*. For en italiener er der kun elleve, for hans sprogøre oplever – *ne e 'l* som én stavelse, på samme måde *-po et* og *-ra, e 'l*. Det har beklageligvis betydet at oversætteren ikke altid har haft mulighed for at få alle originalens ord med: i sonet 148 gav de italienske sammentrækninger plads til 23 floders navne, så mange kunne dansk ikke rumme, meningen når vist nok frem alligevel: i *Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige, et Tebro* gik det kun ud over Var i Provence, mens Ebro, Elben, Loire, Rhinen og Seinen faldt i vandet i de følgende vers

Får man en "egen" sonet, kommer rytme og rim *naturligt,* som Forssell også har erfaret, så er digtet en sonet i og med at det melder sig klar til nedskrivning. Sidder man med en sonet af en anden, her: Petrarca, skal man først have hans mening til at blive til en sonet.

Tilsvarende i canzonerne, balladerne og madrigalerne. Sestinerne er mere kryds-og-tværs'er medmindre allerede læsningen gør gengivelsen indlysende.

Man sidder altså i praksis og tæller på fingrene: jambe på jambe på jambe på jambe på jambe. I praksis danner man sig også lange ordlister over rimmulighederne på de ord der skal fremhæves i versene – rimordbøger er uanvendelige, og gang på gang oplever man hvilken rigdom af associationer rimordene fremkalder. Man forstår Brorson og Bellman.

Ja, men vist er det da et arbejde. Også på en anden måde end med ens "egne" digte, de kræver sædvanligvis ikke den slags sonderinger. Dem sørger musen for. Det sker nu da for resten ikke så sjældent at Erato også når frem og tilhvisker én en udformning af sonetten.

Oversætteren er digterens første læser og har ofte lejlighed til at glæde sig over at fem århundreders bedste læsere har studeret, overvejet og forstået hans vers, ikke altid det samme ved de enkelte vendinger og associationer, ganske vist. Men så må man vælge.

*

Kloge folk – og jeg skal nok lade være med at henvise til Marcus Antonius' tale over Julius Cæsar i Shakespeares tragedie om hæderlige og respektable sådanne – hævder at i henhold til fysikkens love kan en humlebi ikke flyve.

Andre og mindst lige så kloge hævder at poesi ikke kan oversættes.

Kendsgerningerne taler deres klare sprog: humlebierne er ligeglade med det fysisk umulige i deres flugt; de flyver. Digterne blæser på det teoretisk umulige; de skriver digte, og til nogle

af deres digte henter de tanke, indhold, billedsprog og form hos andre digtere. Bier og digtere har det til fælles at de indsamler nektar hos mange forskellige blomster; de stikker snablen ned mellem kronbladene og suger til sig og lader de indre organer bearbejde udbyttet.

Det gør bierne, enten blomsterne vokser på ejermandens egne jorder eller i haver og på enge hos de omkringboende. Det samme gør digtere, om sprogblomsterne vokser frem og springer ud i deres egen have eller hos fremmedsprogede – hvis de dufter og lokker, dypper de pennen.

NOTER

1 Digtet *Livet i badeværelset* fra *Konfrontation* 1960.
2 *Den tydelige solsort* fra *Den tydelige solsort* 1999.
3 Sonetto I i *Canzoniere eller Sangenes Bog på danske vers ved Søren Sørensen* Kbh. 2005:
et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.
4 Jf. Søren Sørensen: *Petrarcaspor i nordisk litteratur* i Spring tidsskrift for moderne dansk litteratur nr. 25 2008.
5 Molbech: *Den Guddommelige Komedie* 1851-1862, Johannes Dam: *Nyt Liv* 1915.
6 Optaget i *Digte 1805.*
7 *Digte* 1817.
8 i *Epilog vid magisterpromotionen* Lund 1820. Tanken havde Tegnér formentlig fra Nicolas Boileaus *L'art poétique* 1674.
9 *Traduttore- traditore.*
10 Digteren Ilja Fonjakov som har oversat et udvalg af mine digte, og i et par tilfælde med tilladelse gengivet "frie" digte i sonetform.
11 I *Sånger* 1986.
12 Sonetto 61, v. 2.

SØREN SØRENSEN HAR UD OVER PETRARCA OVERSAT LYRIK AF BL.A. ANNA S. BJÖRNSDOTTÍR, CARL MICHAEL BELLMAN, JOHANNES BOBROWSKI, MIHAI EMINESCU, J.W. GOETHE, JÓNAS HALLGRÍMSSON, JAAN KAPLINSKI, EINO LEINO, PEKKA LOUNELA, ELIAS LÖNNROT (KALEVALA), TIMO MALMI, ELLEN NIIT, ANGELO POLIZIANO, PIERRE DE RONSARD, PAUL-EERIK RUMMO, J.L. RUNEBERG, EMIL TODE O.A. EN DEL HERAF UDGIVET I SAMLINGEN "OVERSETE OVERSATTE" KBH. 1998. 'EGNE' DIGTE I SAMLINGERNE "FRA GENESIS TIL GOLGATHA" KBH. 1998, "STRANDLANGS DIGTE/DIKTER" MALMÖ 2001, "BOGHØKERSANGE" KBH. 2001, "SOPHIENHOLMSONETTER" VEDBÆK 2006, "TROLDSPEJL OG ANDRE DIGTE" KBH. 2008.

DET NÆRE SPROG, DET SVÆRE SPROG: SVENSK

ANNE MARIE BJERG

Skulle det virkelig være nødvendigt at oversætte svensk skønlitteratur til dansk? Med lidt god vilje kan man da sagtens læse en svensk roman. Mener mange.

Men når det drejer sig om talesproget, er det straks vanskeligere, for mens vi godt kan forstå hvad svenskerne siger – altså ikke lige dem i Skåne, men ellers! … så forstår svenskerne ikke dansk. Og så slår vi da bare over i engelsk. Det er selvfølgelig lidt flovt, men sådan er det jo! Mener mange også.

Og så er begge parter på fremmedsproglig grund, det vil sige sprogligt lige handikappede. Mener jeg. Men deri ligger måske også en form for jævnbyrdighed?

Under indtryk af den såkaldte globalisering er det dog vigtigt at fastholde den efter min mening rette synsvinkel på forholdet mellem svensk og dansk, nemlig at de to sprog er nært beslægtede, men dog fremmede for hinanden. Og samtidig ofre det nære fremmedsprog svensk lige så stor opmærksomhed som fjernere fremmedsprog.

Jeg holder meget af H.C. Andersens ideal om at skandinaver skulle kunne tale med hinanden på hver deres sprog – og blive forstået! Af egen erfaring ved jeg at det kan lade sig gøre, og det ville være godt for jævnbyrdigheden og den indbyrdes forståelse, hvis vi kendte og respekterede hinandens anderledeshed. Det kræver et vist mål af god vilje og viden om hinandens virkeligheder. For vi, svenskerne og danskerne, er ikke ens, slet ikke, og skal heller ikke være det.

Men ordene i de to sprog betyder stort set det samme, ikke sandt? Jo, for en overfladisk, meget overfladisk betragtning. Da jeg nu gennem så mange år har beskæftiget mig med at oversætte svensk skønlitteratur til dansk, har jeg dog erfaret at de to sprog er mere forskellige end de er ens, uanset deres fælles (øst) nordiske oprindelse. Etymologisk er de to sprog ens, mens de semantisk er højst forskellige. Årsagen er indlysende: størrelsesmæssigt, geografisk, klimamæssigt, historisk, politisk, økonomisk, socialt, kulturelt er de to verdener, som de to sprog både afspejler og skaber, meget forskellige. De samme ord på de to sprog betyder meget ofte ikke det samme; der kan være tale om nuanceforskelle, eller ordene kan betyde noget helt andet.

Engang fandt jeg på en rejse til øen Koster på den svenske vestkyst, hvor Göran Tunström boede om sommeren, et postkort som jeg havde tænkt mig at sende hjem til en bekendt i Danmark. Det forestillede en stor flot måge der stod på en fiskekasse med en dybblå himmel som baggrund. Ved siden af mågen stod der: "Hur mås?" Som bekendt hedder en måge på svensk en mås – det er der kommet mange dumme vittigheder ud af på dansk – men spørgsmålet: "Hvorledes, måge?" gav ikke mening ud fra fotografiet. Indtil det gik op for mig at det nok ikke var substantivet måge det drejede sig om, men verbet att må (måtte, mått) = at befinde sig (fysisk eller psykisk), i passiv form. (På dansk indgår ordet i ordene formå, formåen.) Om min danske postkortmodtager ville have forstået min forespørgsel til hans velbefindende, kan jeg ikke vide, for jeg beholdt selv postkortet. Hvordan har man det? Hvordan går det? ville vendingen vel lyde på dansk, alt efter hvem man henvendte sig til. Men mågebilledet ville jo så have mistet sin pointe!

Forholdet mellem svensk(ere) og dansk(ere) er fyldt med den slags morsomheder og faldgruber, og det er morsomt at gøre sig

dem bevidst og grine ad dem. Men det er ikke det samme som at man kan forstå hele det fremmede univers, den anden virkelighed, der ikke kan overføres til noget andet sprog, for man kan ikke overføre en virkelighed til en anden. Som oversætter må man nøjes med ordene. Heri ligger til gengæld opgaven! Nemlig på sit modersmål at skabe en tekst der litterært og stilistisk er ækvivalent med den svenske.

Hvilket eller hvilke ord skal man vælge i en given tekstsammenhæng for at det begreb, den forestilling som ordet eller ordene på det fremmede sprog vækker i ens bevidsthed, kan genskabes i ens egen og læserens bevidsthed som den virkelighed der gav anledning til dette eller hint ord på det fremmede sprog? Vejen fra det ene sprog og dets virkelighed til modersmålets ord og den virkelighed som dets ord udspringer af, er en mangeleddet proces som det kan være vanskeligt at redegøre for. Det er nok lettere at forstå ved hjælp af et eksempel.

Den svenske forfatter Göran Tunström (1938-2000) som jeg oversatte en række romaner af og som jeg lærte at kende personligt, havde ofte, når vi mødtes, et muntert lille skænderi. Göran sagde: "Jag vet att det heter 'fløde' på danska, men det *är* grädde!", og jeg holdt stædigt på mit: "Jeg ved godt at det hedder 'grädde' på svensk, men det *er* fløde!"

Det er tit de enkle ord, de dagligdags små vendinger som kan være vanskelige at finde ækvivalenter til, og det er her man kan finde de værste fælder. At ett företal skal oversættes med en fortale, er måske ligetil, men at ett förtal skal oversættes med bagtalelse, ligger ikke ligefor, ligesom en förtalare ikke er en fortaler, men en som bagtaler andre. Der er mange, mange "Farlige ord og lumske Ligheder i Svensk og Dansk", hvilket allerede de gamle redaktører og udgivere af den første Svensk-Dansk

Ordbog (1941-1954) Valfrid Palmgren Munch-Petersen og Ellen Hartmann vidste og ligefrem lavede en separat udgivelse af med den nævnte titel (1948). I den nye Svensk-Dansk Ordbog som er under udarbejdelse af Det Danske Sprog- og Litteraturselskab til udgivelse i 2010, genfinder vi sikkert de samme eksempler.

Men ét er at et ord eller en vending betyder noget helt andet end man tror, det vil sige at en forkert oversættelse er hvad den er: en fejl! Således i min første oversættelse fra svensk, en roman af Per Wästberg, hvor de elskende en vinteraften spadserer gennem provinsbyens gade og ser på stjernehimlen og taler om vintergatan. Ordet betyder mælkevejen. I den givne sammenhæng gik jeg lige i fælden – og undlod at slå ordet op i ordbogen! – og troede at de talte om provinsbyens vintergade.

Noget andet og vanskeligere er de tilfælde hvor en oversættelse er tilnærmelsesvis rigtig, i hvert fald ikke helt forkert, den er bare ikke er præcis. Sådan forholder det sig ofte med faste vendinger. For eksempel: Han har varit med om det mesta. Han har været med til det meste … forkert oversat er det da ikke. Men det som det betyder, er: Han har oplevet lidt af hvert. Og denne vending på dansk siger så meget mere end ordenes leksikalske betydning. Sådan som det naturligvis også forholder sig på svensk med den svenske vending.

I årenes løb har jeg nyoversat en række af Selma Lagerlöfs værker. Selma Lagerlöf er ikke sprogligt vanskelig at oversætte, til gengæld kræves der en del viden om hendes samtids svenske samfund, geografisk, socialt, historisk, kulturelt; især hele det ordforråd som knytter sig til bjergværkskulturen i Bergslagen. Fra min nyoversættelse af *Gösta Berlings saga*, 1999 (*Gösta Berlings saga*, 1891) vil jeg gerne med et lille eksempel vise at det ofte er de små ord som kan volde vanskeligheder i en oversættelse, oven i købet de fælles nordiske arveord.

En af de berømte og berygtede kavalerer på Ekeby, Liljecrona, er spillemand, og indimellem får han nok af kavalerlivet og vender hjem til kone og børn. Han kommer vandrende i den tidlige sommermorgen og ser allerede på afstand sit hus og have på baggrund af den mørke skov. Og læseren får en omhyggelig beskrivelse af snart sagt hvert et træ, hver en blomst, hvert et urtebed hvor alt er så nydeligt og net, og hvor alting, også børnene, gror – under husmoderens kærlige overopsyn.

> "Gud signe dem, så tappra de stodo där, både ärter och bönor med sina två tjocka hjärtblad! Och så jämnt och snällt både morötter och rovor hade kommit! Allra lustigast voro de små krusiga persiljebladen, som lyfte litet på jordlagret ovan sig och lekte tittut med livet än så länge." (s. 248)

> "Gud velsigne dem, så tappert de stod der, både ærter og bønner med deres to tykke hjerteblade! Og så fint og jævnt både gulerødder og roer var kommet! Det pudsigste var de små krusede persilleblade der løftede et lille lag jord op over sig og legede borte-tit med livet … " (s. 251)

– än så länge: hvordan skulle det oversættes? Midlertidigt, foreløbig, indtil videre, betyder det. Men ingen af disse ord var fyldestgørende i *denne* sammenhæng, de var alt for nøgterne, der var jo ikke tale om et nøjere afgrænset tidsrum.

– än så länge – sådan en uanselig, dagligdags, præcis vending! Lige så uanselig som persillens små krusede blade. Hvad vendingen *betyder* er jo indlysende, men hvad skal den *hedde* på dansk?

For en gangs skyld snød jeg og kiggede i den gamle oversættelse – og fandt en perle: *lidt endnu*! Det stod der, og det er den helt præcise, rigtige oversættelse af vendingen i denne

sammenhæng. Som de gamle oversættere – Ida Falbe-Hansen og Elisabeth Grundtvig – allerede havde fundet.

Hvis der kræves indsigt i Selma Lagerlöfs sproglige, litterære samt historiske og geografiske univers for at skabe en ækvivalent dansk oversættelse af hendes værk, så gælder det mindst lige så meget en moderne og nulevende forfatter som Kerstin Ekman; også af hende har jeg oversat en række værker. Og skønt hun skriver nu, i dag, forekommer hendes sprog og hele litterære og svenske univers mig meget vanskeligere at oversætte end Selma Lagerlöfs.

Et eksempel fra romanen *Røverne i Skuleskoven*, 1989, (*Rövarna i Skuleskogen*, 1988). Et sted skildres Skuleskoven (s.315/276) – der jo er en virkelig skov og ligger midt i Sverige, i Ångermanland – som sindbillede og som livselement. Skoven har altid eksisteret hinsides menneskene der altid har prøvet at få magt med den; man har hugget og brændt sig ind i skoven, man har prøvet at binde den med navne. Her opregner forfatteren planter i grupper efter deres nytteværdi for dyr og mennesker, efter deres giftighed – og efter deres dejlighed! I alt toogtyve navne som alle skulle være korrekt oversat, og som stilistisk skulle passe ind i disse fire grupper. Ved hjælp af ordbog, botanik og Johan Langes trebindsværk *Danske Plantenavne* (1959-61) fandt jeg frem til passende oversættelser. En af de "onde" planter hed på svensk stinknäva. Den hedder på dansk stinkende storkenæb, en rød blomst som jeg godt kendte hjemmefra og fra Sverige. Så vidt så godt. Men pludselig kunne jeg ikke se en stork for mig i den svenske skov med fyrretræer som en mørk mur, klippeblokke og filtrede granrødder og bregner. For en dansker går storken i enge, i et åbent, lyst landskab. Og de mennesker i Skuleskoven, ved historiens begyndelse, ville da aldrig have opkaldt en blomst efter en fugl de aldrig havde set! Ifølge min fuglebog kommer

storken heller ikke så højt mod nord som til Skuleskoven. Så skønt stinkende storkenæb var korrekt, også stilistisk, duede navnet ikke. Hos Johan Lange fandt jeg problemets løsning, et dialektalt navn på blomsten hvis latinske navn er Geranium robertianum: blodrød (altså som substantiv).

Hele den virkelighed som ligger bag ved og under Kerstin Ekmans romaner *Hændelser ved vand,* 1994 (*Händelser vid vatten*, 1993) og (*Ulveskindstrilogien,* 2000-2004, (*Vargskinnet*, 1999-2003) kan man studere i værket *Herrarna i skogen*, 2007. Her fortæller Kerstin Ekman i et sprænglærd værk på 550 sider skovens, den svenske skovs natur-, kultur- og litteraturhistorie – intet mindre! Ikke så sært at der for mig som oversætter af romanerne var meget at undersøge og sætte sig ind i og forsøge at finde nogenlunde dækkende ord for på dansk. Og nok er det indlysende at det svenske ord skog ikke kan oversættes til dansk med noget andet ord end skov. Men mens ordet skov for en dansker vækker billeder af et stort, om end overkommeligt træbevokset område med stier og afmærkninger, så vækker ordet skog for en svensker helt andre vilde og vældige forestillinger. Nok er skog og skov det samme ord etymologisk set, men på de to sprog dækker det ikke den samme virkelighed.

Er det virkeligheden der skaber sproget? Eller er det sproget der skaber virkeligheden? Det er et spørgsmål man i almindelig daglig omgang med sit modersmål og et, skønt nært, dog fremmed sprog ofte kan stille sig. For en oversætter af skønlitteratur er dette spørgsmål en stadig udfordring til fantasien.

ANNE MARIE BJERG f 1937 i København. cand.phil. i dansk. bosat i stockholm 1973-81.siden 1968 virksom som skønlitterær oversætter af værker fra engelsk (james joyce, virginia woolf, anita brookner) og amerikansk (erica jong, anne sexton, jane bowles), men især fra svensk med værker af blandt andre göran tunström, agneta pleijel, per wästberg, kerstin ekman, selma lagerlöf m.fl. også egne udgivelser, senest "på dansk ved ... et essay om litterær oversættelse", 2007.

ITALIENSKE KRIMI-NOTER

THOMAS HARDER

Egentlig burde jeg slet ikke skrive denne artikel. Jeg burde meget hellere bruge dagen på at komme videre med min oversættelse. For en gangs skyld er der ganske vist ikke noget videre pres for at nå at blive færdig til tiden: Det er en dejligt kort bog med små sider, korte linjer og masser af dialog, så man kan rykke forholdsvis hurtigt frem og mærke, at hver enkelt arbejdsdag virkelig bringer én nærmere sidste side. Men netop derfor er det svært at lade den ligge. På den anden side er den, trods sit beskedne og appetitlige udseende, faktisk fuld af vanskeligheder, som det måske nok kan være nyttigt at betragte lidt på afstand, inden jeg kaster mig ud i oversættelsen igen. Her følger derfor lidt højttænkning fra oversætterens skrivebord.

Luciano Marrocu underviser i samtidshistorie ved universitet i Sardiniens hovedby, Cagliari. Han har skrevet en række fagbøger om den britiske arbejderbevægelse, om sardisk kultur og samfund og om Sardinien under fascismen. I 2000 debuterede han som skønlitterær forfatter med kriminalromanen *Fáulas*, der foregår i Rom og på Sardinien i 1939; i 2002 fulgte *Debra' Libanòs*, der foregår et par år tidligere i den italienske koloni Abessinien; og i 2004 kom *Scarpe rosse, tacchi a spillo*, som udspiller sig i Rom i slutningen af 1950'erne. Marrocus hovedpersoner, Luciano Serra og Eupremio Carruezzo, er i de første to romaner medarbejdere ved det fascistiske hemmelige politi, OVRA, og i den tredje er Serra en lidt luvslidt advokat, og Carruezzo, der ellers var hans overordnede i OVRA, er nu hans medhjælper.

En del af de oversættelsesproblemer, som Marrocus romaner frembyder, er mere eller mindre fælles for alle bøger, hvor politi, domstole osv. spiller en rolle. Der er f.eks. det evindelige spørgsmål om, hvordan man "oversætter" det ene lands rets- og politisystem til det andets.

Serra er *ispettore* og hans overordnede Carruezzo er *commissario*. "Inspektør" og "kommissær" ligger snublende nær, men det ville være at vende op og ned på rangfølgen, for i Danmark er politiinspektøren højere placeret end politikommissæren. Det danske Rigspoliti har udgivet et glimrende lille hæfte om *Politiet i Danmark*, som også findes på engelsk, tysk, fransk og spansk, og hvor man bl.a. kan finde de danske ækvivalenter til de øvrige landes gradsbetegnelser og omvendt. Desværre findes der ikke nogen italiensk udgave.

Da jeg henvendte mig til Rigspolitiet om sagen, kom jeg til at tale med en herre, der havde mange års erfaring med internationalt politisamarbejde og i den forbindelse havde gjort ihærdige forsøg på at omsætte de italienske gradsbetegnelser til deres danske modstykker. Hans pessimistiske konklusion var, at det ikke lod sig gøre. Det syntes jeg var et utilfredsstillende svar. Det er rigtigt nok, at det italienske system har en hel del flere lag og komplikationer end det danske, men man må da kunne finde eller konstruere en omregningstabel.

Der findes en officiel italiensk tabel, hvor politiets og forsvarets gradsbetegnelser er sat op over for hinanden. Så vidt så godt. Der findes også en officiel tabel (STANAG 2116, hvis nogen skulle være interesseret), hvor samtlige NATO-landes militære gradssystemer kan sammenlignes ved hjælp af et system af tal- og bogstavkoder. Her kan man f.eks. konstatere, at en italiensk *sottotenente*, selv om titlen ordret oversat betyder "underløjtnant",

faktisk svarer til en dansk premierløjtnant. Ved hjælp af dette skema kan man altså komme videre fra det italienske militære system til det danske. Desværre findes der ikke et dansk skema, som stiller forsvarets gradsbetegnelser op over for politiets, så sporet slutter her.

Enden på alt dette blev, at jeg egenmægtigt besluttede at oversætte Serras titel *ispettore* ved "politiassistent" og Carruezzos *commissario* ved "kommissær". Det er muligvis ikke strengt korrekt (og jeg tør slet ikke tænke på, hvad man skulle gøre for at finde ud af, hvordan italienske og danske politi-titler forholdt sig til hinanden i 1939), men det giver i hvert fald mening.

Italien har ikke ét, men tre landsdækkende politikorps: Det civile *Polizia di Stato*, (som i 1939 hed *Corpo di agenti di pubblica sicurezza*, men i daglig tale blev kaldt *polizia*), *Carabinieri*, som er et gendarmeri med både militære opgaver og civile politifunktioner, og *Guardia di Finanza* (GdF), som beskæftiger sig med skatte- og afgiftsunddragelser, økonomisk kriminalitet m.v. Når man oversætter til dansk, er der som regel ingen ben i at kalde det første af de tre korps "politiet". Men hvad med de andre to? Svaret er, at der ikke er nogen standardløsning, eftersom de to institutioner ikke har nogen pendant i Danmark. Til GdF kan man opfinde betegnelsen "Skatte- og afgiftspolitiet", men det er ikke så mundret, og i mange sammenhænge vil det være mere relevant at tale om "Toldvæsenet", "Told- og Skat", "Bagmandspolitiet", eller noget helt fjerde. "Finansgarden" giver i hvert fald ikke mening.

Carabinieri frembyder endnu flere muligheder. Hvis de optræder alene i bogen og deres særlige historie og militære karakter ikke er relevante i sammenhængen, kan man måske simpelthen kalde dem "politiet". (I visse andre sammenhænge giver det mere mening at kalde dem "fødevarekontrollen", for i Italien er

det nemlig en afdeling af *Carabinieri,* under ledelse af en general, der kontrollerer hygiejnen på restauranter og fødevarevirksomheder).

I mange historier, inklusive *Fáulas*, spiller den traditionelle rivalisering mellem *Carabinieri* og det civile politi imidlertid en rolle, og så må man selvfølgelig skelne. Oversættelsen "militærpolitiet", som man ellers ofte ser i danske medier, er som regel forkert, og "bevæbnet korps med politiopgaver", som jeg for nylig så i underteksterne i en nyhedsudsendelse, er ganske vist ikke forkert, men alt for vagt og uhåndterligt. "Gendarmeriet" ville være en mulighed, men det er mit indtryk, at *Carabinieri* er et så forholdsvis velkendt begreb for de mange danskere, der har rejst i Italien, at man godt kan bruge det italienske udtryk, og at det måske ligefrem ville være forvirrende at kalde dem andet. Hvis læseren ikke ved, hvad *Carabinieri* er, vil det – i hvert fald i Fáulas – ret hurtigt fremgå af sammenhængen. (Hvordan man så skal bære sig ad med at bøje ordet eller behandle det, når det indgår i sammensætninger, er en anden historie).

Det er ikke bare politiets indretning og terminologi, der kan volde problemer. De forskellige landes politiske og administrative systemer kan også gøre livet besværligt for oversætteren. *Fáulas* handler bl.a. om korruption på alle niveauer af fascistpartiet. Det første mordoffer er en *federale*, og senere spiller en *segretario del fascio* også en rolle. Et lille studium af fascistpartiets organisation viser, at det laveste organisatoriske niveau var *fascio di combattimento*. Ordret oversat betyder det noget i retning af "kampgruppe", men "partiafdeling" eller "lokal partiafdeling" giver et bedre indtryk af, hvad der er tale om. Vælger man denne løsning, kan man udnævne *il segretario del fascio* til "sekretær for partiets lokalafdeling" eller måske snarere "formand"; det har jeg ikke helt afgjort endnu, men jeg hælder mest til "sekretær",

eftersom der ikke var tale om en medlemsvalgt leder, men en partifunktionær udpeget oppefra. På samme måde er *il federale*s fulde titel *segretario federale*. Han er udnævnt direkte af *il Duce* og leder forbundet af partiafdelinger i en given provins. "Forbundssekretær" er en mulighed, men det lyder i mine øren for meget af den danske fagbevægelse, så jeg vælger nok at opfinde titlen "provinssekretær". Hvis jeg da ikke finder på noget bedre.

Il Duce del Fascismo e Capo del Governo Italiano ("Fascismens Fører og Chef for den italienske regering") var Mussolinis fulde titel, men som oftest hed han blot *il Duce*. Der ville være en vis logik i at oversætte titlen til "Føreren", men på dansk forbindes denne titel så stærkt med Adolf Hitler, at det måske ville være forvirrende. Jeg er desuden optimistisk nok til at mene, at de fleste læsere vil vide, hvem *il Duce* var, og at man derfor kan beholde den italienske form. En anden mulighed ville være at erstatte titlen med navnet Mussolini. Den tiltaler mig, for jeg bryder mig principielt ikke om at lade noget stå uoversat, men dels kan der være en stilistisk forskel, idet *il Duce* (vistnok) udtrykte mere respekt end bare efternavnet, og desuden ville det måske virke ejendommeligt, hvis udtrykket *il Duce* (eller en passende oversættelse, hvis man ellers kunne finde på en) ikke optrådte en eneste gang i en hel roman, som foregår i Italien under fascismen.

Et beslægtet problem er de mange henvisninger til historiske personer og begivenheder. Her må oversætteren tage stilling til, hvilken baggrundsviden henholdsvis Maroccus italienske læser og oversættelsens danske læser kan forventes at sidde inde med. Når der er tale om, hvad Mussolini sagde og gjorde "i München", vil (bør) også en dansk læser forstå, at det drejer sig om det tysk-engelsk-fransk-italienske topmøde i september 1938, hvor stormagterne gav Hitler lov til at annektere Sudeterne, og hvorfra den britiske premierminister Neville Chamberlain

vendte hjem med budskabet om "Fred i vor tid". En hentydning til Tysklands indlemmelse af Østrig burde heller ikke volde den danske læser større problemer end den italienske. Det er straks værre, når talen falder – og det gør den hyppigt i *Fáulas* – på italienske fascistledere eller andre personer eller begivenheder, som italienere kender til, men som er så godt som ukendte i Danmark. Somme tider kan oversætteren snige en diskret forklaring ind i teksten, men ikke altid. Der tales f.eks. en del om Achille Starace, som stod i spidsen for fascistpartiets organisation fra 1931, indtil han blev afskediget i oktober 1939, og var emnet for mange af de vittigheder, der blev hvisket fra mund til øre under fascismen. Starace var så kendt en skikkelse, at det ville virke utroværdigt, hvis oversætteren forsøgte at hjælpe sin læser ved at snige tilføjelsen "partisekretær" eller andre forklaringer ind i de replikker, der handler om ham. Folk vidste udmærket, hvem han var, og behøvede ikke forklare hinanden det. Jeg lader derfor – medmindre der senere dukker en bedre idé op – Starace stå uforklaret. Det gør jeg med forholdsvis god samvittighed, fordi sammenhængen gør det klart, at der er tale om en højtstående person i fascistpartiet. Det ville naturligvis være sjovere for den danske læser at vide mere, men det er ikke nødvendigt, for at teksten kan fungere.

Noget lignende kunne siges om stednavne. Første gang det nævnes, at den myrdede *federale* boede i en villa på Via Nomentana, tilføjer jeg "ikke langt fra Mussolinis villa", for det vil være velkendt for italienske læsere, at familien Mussolinis privatbolig var Villa Torlonia på Via Nomentana, og der er en pointe i, at den opadstræbende politiker har købt hus næsten dør om dør med il Duce. Men derudover må den danske læser leve med, at navnene på romerske gader og kvarterer udløser færre associationer, end de måske gør for de italienske læsere.

Når Serra og hans kolleger i politiet taler til anholdte småforbrydere, og når småforbryderne omtaler deres kolleger for politifolkene, sætter de gerne efternavnet før fornavnet, altså Harder Thomas, i stedet for Thomas Harder. Det markerer bl.a. uligheden mellem de to parter: Indbrudstyven prøver at tale "fint" og formelt, og politimanden taler til ham, som om han læser hans navn op af et register. Dette træk findes ikke nær så stærkt (om overhovedet) på dansk, men betydningen vil nok kunne fremgå af sammenhængen. Foreløbig har jeg i hvert fald tænkt mig at gøre forsøget.

Brugen af titler er langt mere udbredt i Italien end i Danmark, og det er f.eks. almindeligt at tiltale en person, der har, eller høfligt kunne tænkes at have, en universitetsgrad som *dottore* (eller *dottoressa*, hvis det er en kvinde). *Fáulas* er fuld af tjenestefolk, pensionatsværtinder, indbrudstyve og andre jævne folk, der tiltaler Serra som *dottore*. På dansk har vi ikke en titel, der kan bruges på samme måde, men man kunne måske skrive "hr. politiassistent" eller "hr. Serra", eller man kunne helt droppe titlen. En anden mulighed er at beholde den italienske titel ("Goddag, *dottor* Serra …"). Det er ikke en løsning, jeg ellers bryder mig om, (jeg oversætter altid *Mr*, *Mrs* og *Miss* til de tilsvarende danske titler, hvis jeg da ikke lader dem udgå), men netop i dette tilfælde er jeg alligevel fristet af at bevare *dottore*, for atmosfærens skyld og for at markere den sociale forskel på personerne.

Det er et udbredt træk i folkeligt italiensk talesprog, at en tryksvag sidste stavelse falder væk, så *dottore* f.eks. bliver til *dottò*. Maroccu bruger flittigt denne detalje til at karakterisere sine personer ved hjælp af deres sprog. Heller ikke her har vi nogen oplagt dansk ækvivalent, men jeg eksperimenterer med *dottò* o.l. Vi får se, hvad redaktøren mener, når hun læser oversættelsen,

og hvad jeg selv mener, når jeg ser korrekturen. En alternativ, eller evt. supplerende, mulighed er naturligvis stavemåder som sku', ku', ha' osv., som jo er enkle midler til at signalere jævnt talesprog.

Fáulas (som på sardisk dialekt betyder "løgnehistorier") er navnet på den fiktive by på Sardinien, hvor en væsentlig del af historien foregår. By? Eller måske landsby? I romanen omtales Fáulas som en "paese", et alsidigt og ofte besværligt ord, der bl.a. kan betyde "land", og "landskab" og desuden kan betegne en bebyggelse, der er større end en *villaggio* ("landsby") og mindre end en *città* ("by"). Maroccus beskrivelser af Fáulas giver indtryk af noget småt og primitivt: Der er en enkelt strimmel asfaltvej, en café, en *carabiniere*-station og et beskedent hotel, og man får ikke indtryk af noget særligt udvalg af butikker eller kultur. På den anden side er der tale om en mere eller mindre sammenhængende bebyggelse, et rådhus, rige familier og et liv som på mange måder forekommer mere by- end landsbymæssigt (søndag eftermiddag spadserer man på hovedgaden). Derfor er Fáulas foreløbig en "by".

Jeg nævnte ovenfor, at Achille Starace var hovedperson i mange vittigheder. En af dem hensætter kommissær Carruezzo i konvulsivisk latter, da han pludselig kommer i tanke om den midt under en samtale med sin medarbejder:

> *Carruezzo brummede noget, der godt kunne være et samtykke til det, Serra havde sagt. Imens voksede der et smil frem på hans læber, som om han lige var kommet i tanke om en vittighed. Pludselig rettede Carruezzo højre hånds pegefinger mod Serra og sagde med strålende øjne:*
> "Il lupo è vorace, l'acquila è rapace, l'oca è …?"
> "… *Starace," svarede Serra*.

Carruezzo blev grebet af en latterkrampe, som satte hans hængende kinder i hoppende bevægelse. Og med tårer i øjnene gentog han indimellem kramperne: "Il lupo e vorace …"

Ordret oversat siger Carruezzo: "Ulven er grådig, ørnen er rovgrisk, gåsen er …" og Serra svarer, idet han fortsætter rækken af rim på *-ace*, "… Starace." Det er ret morsomt på italiensk, hvor vi har rimene, overraskelsen ved pludselig at få et navn, hvor vi havde ventet et adjektiv, og så naturligvis den uhyrlige og farlige flabethed at kalde partisekretæren en gås. Men hvad i alverden skal man stille op med det på dansk? Man kunne måske tage sig den frihed at udskifte ulven og ørnen med andre dyr med andre egenskaber, men det løser ikke det store problem, at der ikke er nogen danske ord, der rimer på *-ace* [nærmest *-ahtjæ*]. Man kan prøve at flytte Starace frem i sætningen, så der ikke bliver brug for at rime på ham, men så forsvinder overraskelseseffekten. Eller måske kan man i en eller anden samling af vittigheder fra den fascistiske periode finde en anden vits, som kan bruges i stedet, men den skal i så fald helst handle om Starace og meget gerne have samme spørgsmål-og-svar-form som Carruezzos. Man kan også prøve at konstruere noget selv. Gode forslag modtages med tak.

THOMAS HARDER f. 1959 i København af dansk-italienske forældre. cand.mag. i italiensk og historie fra Københavns universitet 1987; ed; konferencetolk fra handelshøjskolen i København 1988. siden 1988, lærer/forelæser ved copenhagen business school (italienske samfundsforhold, konferencetolkning). censor i italiensk og konferencetolkning ved hhv. københavns og århus universiteter og copenhagen business school. litterær oversætter siden 1978; forfatter siden 1987; anmelder mm. ved politiken fra 1997; har fra engelsk og italiensk bl.a. oversat værker af umberto eco, maria giacobbe, joseph heller, lawrence norfolk, patrick o'brian, joseph o'connor, salman rushdie og zadie smith.

ER DET MULIGT AT OVERSÆTTE FRA DANSK TIL FRANSK?

JEAN RENAUD

… eller, rettere sagt, er det muligt at oversætte overhovedet? Det har jeg trods alt forsøgt i mange år, fra alle skandinaviske sprog… til fransk. Det viser sig at være en krævende og spændende opgave, selv om resultatet aldrig bliver helt perfekt. En oversættelse kan rigtignok altid forbedres, men det går bare den ene vej: da Mark Twain en gang prøvede at oversætte nogle af sine værker, der fandtes på fransk, tilbage til engelsk, blev resultatet katastrofalt!

Oversætteren er først og fremmest en formidler mellem to kulturer (dvs. traditioner, en måde at leve, tænke, føle på). Oversættelsen er, i den forstand, en indsats på at åbne et sprog ved hjælp af et andet. Men oversættelsen er også en særlig, personlig aflæsning af en forfatter, hvor oversætterens subjektivitet træder frem: hans egen kunstneriske følsomhed virker som en slags filter og får ham, i den sidste ende, til at fremhæve et ord, en rytme, en kulturel konnotation.

Når man for eksempel oversætter fra dansk til fransk, skal man helst hverken misfortolke den danske forfatter eller forvirre den franske læser med en uforståelig dansk sammenhæng. Men hvis oversætteren følger forfatterens forholdsregler, er der ingen fare for forræderi – "*traduttore – traditore*"? – Han er en slags alkymist, der bør give den oversatte tekst liv og rytme: ellers er oversættelsen dårlig. Dog kræver enhver oversættelse en vis antydning af fremmedhed, der skyldes normalt både stil og emne.

Træffer man på særlige vanskeligheder, når man oversætter fra dansk? Hvis man tager selve oversættelsesprocessen i betragtning, så er svaret nej. Det at oversætte består blot i at finde netop de gloser og udtryk i det franske sprogs kæmpestore register (med mundtlige og skriftlige lag), som gør det muligt at genskabe det danske værk og dets formål. Men svaret er ja, når man går ud fra, at det består i en kulturoverførelsesproces.

Når man tager fat i en tekst, griber man ind i forståelsen af den. Naturligvis findes der mange fælles begreber, forbindelsespunkter, kendemærker mellem Danmark og Frankrig. Men man kan ikke lade sig nøje med lighedspunkter. Kulturoverførelsen kræver, at man gengiver forskellene så tydeligt og læseligt som muligt. Mange gange kommer man også til at forsone dem, lægge bro mellem dem i stedet for at genspejle dem, hvorved man risikerer at fordreje dem.

Det forudsættes, at oversætteren har grundige kulturelle kundskaber, både hvad angår ordforråd og faglig viden. Men det rækker ikke altid. Så snart en roman omtaler det rent konkrete, er selv de bedste danske og franske ordbøger – og ikke mindst den fremragende Blinkenberg og Høybyes *Dansk-fransk ordbog*, ofte utilstrækkelige. Oversætteren bliver nødt til at gøre sig fortrolig med vidt forskellige emner på begge sprog, læse fagbøger, spørge specialister (eller også gode venner!), for at berige sit kendskab til visse områder, han knap viste noget om i forvejen.

Den slags forskningsarbejde er selvfølgelig meget tidskrævende, men det er ikke kun mystiske faglige detaljer, som oversætteren skal håndtere: også den almindelige hverdag kan være utroligt vanskelig at have med at gøre! Se bare på naturen! I hele Norden betragtes naturen som der, hvor man bliver født, lever, elsker, forlyster sig, lider og dør. I Frankrig til gengæld, i vores fællesubevidsthed, er naturen det man dyrker, gennemstrejfer,

klassificerer og studerer videnskabeligt. To modsatte synsvinkler! En dansker og en franskmand reagerer helt forskelligt på en række begreber: den symbolske rækkevidde af simple ord som *dag* / *jour*, *nat* / *nuit, lys* / *lumière*, *mørke* / *obscurité*, *skov* / *forêt*, *eng* / *prairie*, osv. er ikke den samme. Træer og planter, dagenes længde, tusmørkets intensitet, solens styrke opfattes forskelligt i Danmark og i Frankrig.

Men for den sags skyld er danske og franske byer heller ikke ens: de har også deres særlige kulturelle baggrund, de er slet ikke anonyme.

Desuden findes der en række idiomatiske og semantiske problemer, som man ikke har nogen anelse om, før man selv har prøvet at oversætte fra dansk. Og de er lumske, selv om de tit ser ganske ubetydelige ud.

Har danskerne svært ved at tage stilling? *Måske* er et af de ord, som dukker op igen og igen i danske tekster. Men på fransk er gentagelser absolut bandlyst, med mindre de er til særligt nytte, og oversætteren bliver nødt til at bruge en hel del forskellige vendinger i stedet. Desuden, når jeg siger *et af*, eller *en af*, er det også et eksempel på uoverlagt brug på dansk (i hvert fald set med franske øjne...): *en af sine hænder*, *en af sine fødder*, for eksempel, som om man havde tolv stykker af dem! På fransk nøjes man normalt med *une main*, *un pied*.

Det restriktive brug af *kunne* og *prøve* (især foran sanseverber) bør heller ikke oversættes til fransk: *jeg kan høre det* / *je l'entends*; *prøv og se!* / *regarde !* Og danskerne føler hele tiden trang til at præcisere kroppens stilling under aktionen, mens det på fransk går af sig selv. Man skal dæmpe eller simpelthen slette de mange vendinger: *han sad og spiste* / *il mangeait*; *jeg lå og sov* / *je dormais* – det er faktisk sjældent, man *står* og sover! På fransk betyder *dormir debout* dog, at man er ved at segne af træthed...

Danskerne, som spekulerer eller koncentrerer sig, *kniber øjnene sammen*, som om de havde sol i dem, og det sker mange gange i løbet af nogle romaner. Men hvem har nogensinde set en fransk helt *plisser les yeux* eller *serrer les paupières*? Her står oversætteren overfor et dilemma. Skal han ekstrapolere og oversætte dette banale udtryk med *réfléchir* eller *se concentrer*, eller skal han oversætte bogstaveligt og risikere, at det lyder mærkeligt, ja endog eksotisk? Den franske læser får i hvert fald ingenting ud af det.

Der findes mange andre udtryk af den slags. Hvis man oversætter *at skutte sig* med *frissonner*, gengiver man slet ikke på fransk, det en dansker ser for sig. Og hvad med *at krumme tæer*? *Recroqueviller les orteils*? Nej! I Frankrig er man bare *dans ses petits souliers*.

I danske nutidsromaner er alle personer selvfølgelig dus. Men det duer ikke i en fransk oversættelse: da må oversætteren selv vurdere og bestemme, hvem der siger *tu* eller *vous* til hvem, og tage ansvaret for at vælge tidspunktet, når nogen begynder at sige *tu* til hinanden. I Frankrig er dette temmelig indviklet... Oversætteren skal også vælge, hvornår det skal være *nous* eller *on* (= *vi*) i dialoger.

Og i historiske romaner skal man helst undgå anakronismer! Det går ikke at bruge ord som ikke fandtes i den omtalte periode. I Dorrit Willumsens roman *Marie*, for eksempel, siger heltinden: "jeg længes ofte efter kødboller og kål kogt med muskat". I min franske oversættelse blev det til: "J'ai souvent envie de quenelles et de chou à la muscade" – fordi jeg fandt ud af, at *quenelles* nævnes allerede i 1750, dvs. nogle årtier før historien finder sted.

Hvordan skal man oversætte det store udvalg af disse korte ord, som markerer samtykke, tvivl, kritik og meget andet: *jo*,

da, *nå*, *dog*, *nu*, *sgu*, osv. Den sidste sætning i H.C. Andersens eventyr *Prindsessen paa Ærten*: "See, det var en rigtig Historie!" kan gengives på fransk på mindst tyve forskellige måder. Og de forfærdende partikelverber er heller ikke en let sag: det franske sprog fungerer på en hel anden måde. Som i dette uddrag af William Heinesens roman *Moder Syvstjerne:*

"De er jævnlig på færde i hans drømme: småvæsener, lette og vævre, der klæder sig af og på med rivende hast og iler hen over gulvet og op ad vægge og loft og gennem den bare luft og ud og ind gennem lampers og ovnes brændende flamme."

... som jeg oversatte sådan:

"Ils fréquentent souvent ses rêves, ces petits êtres lestes et agiles, qui s'habillent et se déshabillent en toute hâte et courent sur le plancher, sur les murs et le plafond, sillonnent l'air, et traversent la flamme brûlante des lampes et des poêles."

Som sagt er gentagelser noget af det mest uacceptable på fransk: vi er lystne efter synonymer. Det er meget frustrerende, når man efter 10 minutters søgning har fundet frem til det nøjagtige franske ord, hvis man så finder ud af, at det netop er dette ord, som passer perfekt ind i den nye sammenhæng to eller tre linjer længere nede. Så skal man spekulere forfra! Og tænk på det antal *som* og *som om,* som kan trykkes på én dansk normalside! De tvinger oversætteren til at klare sig anderledes og bruge alt muligt: *tel*, *ainsi*, *comme*, *comme si*, *on dirait que*, *il semble que*, m.fl. Kort sagt: mon ikke den franske oversætter på en måde forbedrer originalteksten!

Lad mig også bare nævne et par af disse begreber, hvis semantiske indhold er så utydeligt, at de ikke er til at oversætte: *længsel*, *hjemmet, hygge*... Samt andre typisk danske betegnelser, som dårligt lader sig integrere i det franske. Hvad skal man med

Gammeldansk og *Hf eksamen*, med *Bro, bro, brille* og *Koen Karoline*, med *pølsevogn* og *julenisser*, med *fedtemad* og *ymerdrys*? Og en fransk *rôti de porc* vil aldrig kunne fremtrylle nogen festmiddag, som netop den danske *flæskesteg* (der oven i købet hører til jul!). Hvordan skal oversætteren bære sig ad? Den franske læser aner intet om skik og brug i Danmark... og franske børn endnu mindre. Tænk på fastelavnsfesten i Bjarne Reuters *Os to, Oskar... for evigt*: "Hurra! Beatrice er kattekonge!" / "Bravo! C'est Béatrice le 'roi au chat'" Det krævede en lille forklaring... som jeg gav i en fodnote.

Når det oven i købet er humoristisk, så er situationen kritisk, og når der spilles på ordene, så er den håbløs: det hele skal simpelthen laves om. I Jess Ørnbos teaterstykke *Klubben*, for eksempel, nævner moderen på et tidspunkt, at man bør slå ordentlig på kaniner "for at få dem møre – dejligt blågult kød – lige som en havareret svensker." Jeg tvivler på, at mange franskmænd fik fat i min "comme un Suédois avarié" uden hjælp! Og i Finn Søeborgs novelle *Alfred*, har jeg oversat:

"'Jeg tror din mor er fuld af skæg!' Ib svarede ikke. Han havde aldrig lagt mærke til, at hans mor var fuld af skæg."

med:

"'Elle est bidonnante, ta maman!' Ib ne répondit pas. Il n'avait jamais remarqué que sa mère avait un gros ventre"

Det er et fuldstændig nyt ordspil: *bidon* / *bedon* = *vom*; *bedonnant* = *tykmavet*; *bidonnant* = *komisk*.

Det er ellers klart, at genren påvirker oversætterens arbejde meget. Selv har jeg prøvet lidt af hvert! Fra børnebøger: *Rasmus Klump* (Carla og Vilhelm Hansen), *Busters verden* (Bjarne Reuter), *Den røde sten* (Hanne Marie Svendsen), m.fl., til eventyr (H. C. Andersen, folkeeventyr); fra noveller og fortællinger (fra

både gamle tider: Steen Steensen Blicher, og nyere: Karen Blixen, Vibeke Grønfeldt, Dorrit Willumsen, Erik Juul Clausen, m.fl.) til teaterstykker, som *Erasmus Montanus* (Ludvig Holberg); fra selvbiografi (Aina Broby) til kunst (Per Kirkeby); og romaner af forskellig art: *Den sorte gryde* (William Heinesen), *Månefuglen* (Lars Bo), *Lille Jonna* (Kirsten Thorup), *Bannister* (Kirsten Hamman), *Trilogien* (Christina Hesselholdt), osv.

Når man oversætter for børn, for eksempel, skal teksten være kort og klar, sproget enkelt og tilgængeligt; man skal give de unge læsere lyst til at blade videre. Til teatret skal man huske, at skuespillerne vil sige replikkerne: sproget skal være så levende et talesprog som muligt. Og oversættelsen af kriminalromaner illustrerer, at fransk har meget tydeligere sprogniveauer end dansk: der skal man bestemme sig for *passé simple* eller *passé composé* i selve fortællingen, bruge almindelig talesprog eller slang i dialogerne, osv.

Der er som regel blot en ting, som oversætteren ikke altid kan mestre: titlen på fransk. Resultatet kan være sært: min oversættelse af Herman Bangs *Ved vejen* blev udgivet som *Katinka*, bare fordi sådan skulle Max von Sydows film hedde på fransk. Og Flemming Jarlskovs krimi *Tyrkernes gade* blev til *Coupe au carré*: lidt uheldigt, syntes jeg den gang, fordi morderen i bogen viser sig at være... selve frisøren!

Så meget er vist, at den franske oversætter bryder igennem den danske verden for franskmænd og bør værdsætte den lokalkolorit, som så ofte volder ham oversættelsesproblemer! Og han må frit vælge den mest passende måde at gengive den danske forfatters tankegang. Han må tage hensyn til forskellen mellem de to sprog, men ikke gå for vidt. Han må også tage hensyn til forfatterens egen holdning, til hans originalitet indenfor rammene af det sprog, han skriver... et sprog hvis egenart den

franske læser aldrig vil kunne opfatte fuldstændigt, med mindre han selv lærer det! Jeg mener, at man skal oversætte forfatteren lige så meget som sproget.

En af mine tidligere kolleger fortalte mig en gang, at han lige var blevet færdig med at oversætte en roman skrevet af en kendt dansk forfatter. Da jeg spurgte ham, hvordan det var gået, svarede han: "Ja, den roman er i grunden ikke særlig god – men min franske version er udmærket!" Og det er faktisk netop det enhver fransk forlægger forventer....

JEAN RENAUD f. 1947 på Île de Ré (Frankrig). professor i nordiske sprog, litteratur og kultur ved universitetet i caen, hvor han i mange år har bestyret "le département d'études nordiques". har skrevet lærebøger i de forskellige skandinaviske sprog (bl.a. "le danois en 20 leçons") og en række fagbøger om vikingetiden ("les vikings et les celtes", "les vikings en france", "la normandie des vikings", "odin et thor", "les dieux des vikings", m. fl.). har oversat en hel del nordisk skønlitteratur til fransk, både islandske sagaer, islandske og danske folkeeventyr, norske forfattere (fra jonas lie til anne ragde), svenske og finsk-svenske forfattere (fra zachris topelius til liza marklund), og ikke mindst danske forfattere (fra steen steensen blicher til christina hesselholdt).

OM AT OVERSÆTTE BRUNO SCHULZ

JUDYTA PREIS OG JØRGEN HERMAN MONRAD

"Moldaviens varme vinde nåede os, en vældig, gul monotoni trak op, en sød, tør blæst fra syd. Efteråret ville ingen ende tage. Som sæbebobler steg dagene op, den ene smukkere og mere æterisk end den anden, og hver enkelt forekom os at være forædlet til det yderste, så ethvert øjeblik blev et kunstigt forlænget mirakel der var næsten smerteligt. I stilheden fra de dybe og smukke dage forandrede bladenes stof sig umærkeligt indtil træerne en dag stod og flammede med en strågul farve fra de dematerialiserede blade, med en pragt så let som avnernes blomstring, som et flor af farvet konfetti – fantastiske påfugle og fønixer der blot behøver at blafre og baske med vingerne for at bortryste den prægtige og nu overflødige fjerdragt der er lettere end silkepapir."

Sådan lyder – i vores danske version – en passage i den polskjødiske forfatter Bruno Schulz' fortælling *Det andet efterår*. Fortællingen skrev Schulz i 1935-36. Den indgår i samlingen *Sanatoriet under timeglasset*, som vi oversatte til dansk i årene 2003-07.

Bruno Schulz kom til verden den 12. juli 1892 i det Østrig-ungarske kejserriges nordøstlige periferi, nærmere bestemt i den søvnige, støvede provinsby Drohobycz, hvor hans assimilerede, polsktalende forældre var indehavere af en klædehandel. Som ung studerede han arkitektur og malerkunst i Lemberg og Wien, indtil en lunge- og hjertesygdom i 1917 tvang ham tilbage til fødebyen, der efter den første verdenskrigs afslutning kom til at ligge i det genopståede, uafhængige Polen. I Drohobycz

ernærede han sig resten af sit liv som tegne- og sløjdlærer ved det stedlige gymnasium.

Bruno Schulz udgav kun to bøger, *Kanelbutikkerne* i 1934 og *Sanatoriet under timeglasset* i 1937. Fra de knap tredive fortællinger, der er samlet i dem, udgår imidlertid hans stadigt voksende ry som en af verdenslitteraturens geniale outsidere. Fortællingerne handler tilsyneladende om Schulz' egen familie, om faderens økonomiske vanskeligheder og moderens temperament, om tjenestepiger, invalide onkler og halvtossede tanter. Men i disse miniatureverdener af klang, rytme og betydning er intet, hvad det giver sig ud for. Hvad der ved første øjekast tager sig ud som dagdrømme og barndomserindringer viser sig inden længe at være filosofiske betragtninger over tidens og materiens uudgrundelige væsen. Som farvede glasstumper i et kalejdoskop bytter alting plads. Mennesker forvandles til insekter, en efterårshimmel til et ark papir. Kinesiske æsker åbnes en efter en. Alt er organisk og forandres uafbrudt.

FRA POLSK TIL DANSK

Hvordan omskabes polsk sprogkunst til dansk? Hvad det grammatiske angår, er der mindst to opgaver, der skal løses. For det første skal der for navneordenes vedkommende tages stilling til, om de skal optræde i bestemt eller ubestemt form. På polsk kendes denne skelnen ikke, men på dansk er den ofte altafgørende. Skal for eksempel fortællingen med titlen *Wiosna* på dansk kaldes 'Et forår', 'Foråret' eller måske blot 'Forår'? For det andet skal syntetiske konstruktioner transformeres til analytiske. Det vil med andre ord sige, at den betydning, der på polsk kondenseres i præfikser, suffikser og participier, på dansk skal spredes ud over præpositioner, adverbier og bisætninger. I en af fortællingerne skriver Bruno Schulz om en kakkelovn, at den *naindyczyl sie*. Af substantivet

indyk, der betyder kalkun, skaber han et verbum, som han derpå tilføjer det forstærkende præfiks *na*. Gengivet ordret 'kalkunerer' kakkelovnen altså voldsomt. I oversættelsen valgte vi at skrive, at den bliver rødglødende og puster sig op som en kalkun.

Hvad det fonetiske angår, er de raslende, hvislende s'er, sz'er og szcz'er, som det polske sprog er så rigt på, naturligvis en udfordring. "Majac jeszcze w uszach szelest olszyn przetykany swiegotem ptakow", skriver Schulz i begyndelsen af en fortælling, og straks har den polske læser eller tilhører i sine ører ellekrattenes susen og fuglenes skrig. Men hvad skulle vi som oversættere stille op? Hvordan undgik vi, at de polske konsonanters onomatopoietiske susen druknede mellem de danske, svækkede lukkelyde, der jo mest af alt minder om skvulpende vand?

En anden udfordring drejer sig om variation. Et sted skriver Schulz inden for de samme ti linjer om en let fod (*lekka nozka*), en let hvid kjole (*lekkiej sukience bialej*), en let brise (*najlzejszego powiewu*) og en let talestrøm (*lekka swada*). På polsk skaber adjektivets forskellige bøjningsformer en diskret melodi, men på dansk ville gentagelsen af det samme ord virke monoton. I oversættelsen skrev vi derfor: 'Biankas lille fod', 'den hvide kjole', 'den blideste brise' og 'en letflydende svada'.

I fire år arbejdede vi på *Sanatoriet under timeglasset*. Det var fire år med endeløse omskrivninger og endeløse opslag i ordbøger, leksika og botaniske, zoologiske og mytologiske opslagsværker. Af og til stod vi over for svære valg. I en af fortællingerne nævnes et *perskie oko* (persisk øje). Efter nogen betænkningstid valgte vi for forståelighedens skyld at oversætte dette med en 'indforstået blinken'. Hvad den blotte mening angår, er oversættelsen korrekt. Alligevel spørger vi stadig os selv: Ville den ordrette oversættelse mon ikke have haft sin egen besynderlige poesi?

Til andre tider stod vi over for gåder. Ordet *farfarele* vidste

vi længe ikke, hvad vi skulle stille op med. Det fandtes hverken på polsk eller på noget andet sprog, vi kendte til. Det nærmeste, vi kunne komme, var det italienske ord '*farfalla*', der betyder sommerfugl eller natsværmer. Til sidst valgte vi at oversætte den drømmeagtige passage, hvori ordet indgår, således: "O, hvor disse spøgelser drages mod dets unge, grønne blod, mod dets vegetative uskyld, alle disse fantomer, larver og natsværmere." En dag blev vi imidlertid kontaktet af den serbiske litteraturforsker Branislava Stojanovic, der forklarede os, at *farfarele* er et dialektalt, vestukrainsk udtryk, der anvendes om 'uforståelig mumlen' eller 'vås'. Er oversættelsen 'natsværmer' dermed fejlagtig? Måske. Alligevel glæder vi os stadig over oversættelsens rytme og den logiske progression fra de ustoflige fantomer til de omkringflagrende natsværmere i en passage, der handler om fortællingernes rejse fra det ubevidstes underverden til den håndgribelige, dagklare virkelighed.

Stojanovic var det også, der gjorde os opmærksom på, at den erotisk dragende figur Magda Wang, der et sted i en fortælling optræder "med små, trippende trin, hæmmet af sin kjoles slæb, men dybt nedringet" i virkeligheden var inspireret af den danske stumfilmsskuespillerinde Asta Nielsen, der i sin debutfilm *Afgrunden* fra 1910 spillede rollen som en ung klaverlærerinde ved navn Magda Vang. Havde vi vidst dette under arbejdet, havde vi stået over for endnu et valg. Hvad skulle vi skrive: 'Wang' eller 'Vang'?

I 1930'rne, da de polske førsteudgaver af *Kanelbutikkerne* og *Sanatoriet under timeglasset* udkom, var man i de litterære tidsskrifter enige om, at der her var tale om mesterværker. Af enkelte nationalistiske, antisemitiske avisanmeldere blev Bruno Schulz' fabulerende og fantastiske prosa imidlertid kritiseret for at være 'ikke-polsk' og 'typisk jødisk'. Hvad forstod disse anmeldere ved

'typisk jødisk'? Hvis de derved blandt andet forstod polyglot, transnational og kosmopolitisk, så havde de i en vis forstand ret. Overalt i fortællingerne vrimler det med allusioner, skjulte citater, neologismer og låneord fra alverdens sprog. Snart optræder russiske *byliny*, snart tyske *nibelungi*, og så klinger pludselig en fransk *marsylianka*. I landsbyen Soplicowo dukker selveste Don Quixote op, mens Robinson Crusoe viser sig i landsbyen Bolechow. Om særligt vanskelige passager spurgte vi af og til vores polske familiemedlemmer til råds. Ofte rystede de på hovedet, grinede og slog opgivende ud med armene: "Dette er ikke polsk," sagde de, "det er schulzsk!"

DAGE I DROHOBYCZ

Det østlige Polen blev ved den anden verdenskrigs afslutning annekteret af Sovjetunionen. De fleste af de polakker og polske jøder, der havde overlevet krigen, tvangsflyttedes mod vest. I stedet rykkede hviderussere og ukrainere ind. Drohobycz blev en by i Ukraine, et for vesterlændinge utilgængeligt sted. Så meget desto mere optog byen vores tanker. I de fire år, vi arbejdede på oversættelsen, boede vi på skift i København, Krakow og Warszawa, men hver dag talte vi med hinanden om gader, træer og skyer i en by, vi aldrig havde set. Alt, hvad vi hørte og så, sammenlignede vi med passager i fortællingerne. Fra hundeglam til barnegråd. Fra fugleflokke til skyformationer og stjernebilleder. Og vi spurgte os selv: Hvordan var dette mon i Drohobycz? En dag nåede rygter os så om en ukrainsk, orange revolution og lempede visumregler. Straks pakkede vi vores rygsække. Over Krakow, Rzeszow og Przemysl banede vi os vej mod sydøst, og undervejs slog vi følge med to venner og oversætterkolleger, finnen Veikko Suvanto, og catalonieren Xavier Farré. Også de havde drømt om den by, hvor Bruno Schulz levede og skrev.

Drohobycz viste sig at være en stille by. Mellem kejsergule huse og små, vindblæste akacietræer vandrede vi omkring. Fluer summede og græshopper knitrede. Af og til råbte nogen noget fra et vindue. Af og til kørte en *marschrutka* forbi og forsvandt. Så var der igen så stille som på et fotografi. Og faktisk var alt stadig som på de sorthvide fotografier fra 1930'rne, vi kendte fra den polske digter Jerzy Ficowskis biografi om Bruno Schulz. I den smalle, snoede, ukrudtbevoksede gade, der engang hed Florianska-gaden, lå stadig det lille, enetages hus, hvor forfatteren fra 1910 til 1941 boede med sin mor, sin søster, sin brors enke og en ældre, halvskør tante. I Ivan Franko-gaden lå stadig, over for en lille, skyggefuld park, det gymnasium, hvor han i 1910 blev student, og hvor han selv fra 1921 til 1941 underviste. Og på torvet lå endnu apoteket, rådhuset og Den Hellige Treenigheds kirke, hvorom Bruno Schulz et sted skriver, at den med sin facades utallige piller og pilastre, volutter og arkitraver "mest af alt mindede om Guds fra himlen nedfaldne, vældige, brusende og i al hast ordnede skjorte."

Alt var stadig som engang. Kun menneskene manglede.

Og så alligevel ikke. I de stille eftermiddagstimer humpede nu som før tandløse invalider og fugleskræmsler omkring, der fik os til at tænke på Bruno Schulz' brogede persongalleri: den evnesvage Tluja, der boede i en affaldsbunke, den muskuløse Edzio med de forkrøblede ben, som hver dag klippede artikler ud af aviserne og gemte dem i sin scrapbog, og den halvskøre Dodo, der flakkede omkring i sin brors aflagte tøj, mens gadedrengene marcherede efter ham som efter en tamburmajor. Og i byens parker spadserede kokette unge piger nu som før arm i arm, mens de af og til kastede med fletningerne og så sig stjålent tilbage over skulderen. "Ak, disse luftige, nystrøgne bluser," skriver Bruno Schulz et sted, "disse bluser med våde pletter under

armene som tørrer ind i violblå briser der kommer langt borte fra. Ak, disse unge, rytmiske ben, varme af at bevæge sig i nye, silkeknitrende strømper, som skjuler røde pletter og knopper – sunde forårsfilipenser som skyldes det varme blod."

På rejsens tredje dag lærte vi den seksogfirsårige sanger og violinist Alfred Schreyer at kende. Alfred Schreyer er Bruno Schulz' sidste, endnu levende elev. Sirligt klædt i ternet jakke, slips med nål og manchetknapper går han hver dag morgentur gennem byens gader og parker. Tilbyder man ham sin arm, svarer han, "Nein, so schlimm ist es noch nicht." Uden accent taler han polsk, ukrainsk, tysk, jiddisch og fransk. Hans farfar var apoteker i Drohobycz, og hans far tog en doktorgrad i kemi i Zürich. Under den anden verdenskrig blev de og resten af hans jødiske familie dræbt. Selv overlevede han fangelejrene. Om Bruno Schulz som gymnasielærer fortæller han: "Hvis ikke vi gad at bestille noget, bad vi ham fortælle en historie. Så standsede han undervisningen og begyndte i stedet på et improviseret eventyr."

Sammen med Schreyer besøgte vi gymnasiet. I aulaen på første sal var de høje ruder dekoreret med orange og blå striber, der fik rummet til at minde om et gammeldags limonadeglas. På anden sal var det tegne- og sløjdlokale, hvor Bruno Schulz engang havde undervist, blevet ombygget til auditorium, men i et mindre lokale var der indrettet en mindestue for forfatteren. I glasmontrer lå fotokopier af breve og manuskripter. På reoler stod fortællingerne i udgaver på alverdens sprog.

Om eftermiddagen spiste vi på restaurant. Når Alfred Schreyer spiser, spiser han med samme nydelse forret, suppe og hovedret, intet efterlades på tallerkenen, med brødstumper tørrer han den sidste sovs op. På hans skjorte er der ikke en eneste plet. Når han lytter til sin samtalepartner, bukker han sig forover

med hånden på stokken, lukker øjnene og slikker sig med sin skildpaddeagtige tunge om munden. Pludselig, mens vi taler om fortællingen *Foråret* og det frimærkealbum, der optræder i den, afbryder han os: "Hvis jeg må have lov at blande mig som professionel filatelist: i en *klaser* skubber man frimærkerne ind på en række, i en *markownik* klistrer man dem ind." Han tegner det for os på en serviet. Hr. Schreyers streg er stor og barnlig. Måske vil denne gamle mand aldrig dø, men altid forblive Bruno Schulz' sidste elev. Måske vil han blot en dag, ligesom hovedpersonen i fortællingen *Pensionisten*, vægtløs stige til vejrs og svæve over Drohobycz' tage og forsvinde "højere og højere op i efterårets uudgrundelige, gule luftrum."

På rejsens sidste dag gik vi ned til det sted, hvor Bruno Schulz blev dræbt. Den 1. juli 1941 marcherede tyske tropper ind i Drohobycz. I ugerne efter blev hundreder af jøder slået ihjel. De tiloversblevne indespærredes i en ghetto, der lå mellem synagogen og busholdepladsen. "Da SS-officeren Karl Günther," fortalte man os, "den 19. november 1942 klokken elleve om morgenen dræbte Bruno Schulz med et revolverskud, havde Schulz netop afhentet sin daglige brødration i bageriet i den jødiske ghetto. Med brødet i favnen lå han på fortovet resten af dagen, indtil mørket faldt på. Ingen turde bære liget bort. En sulten, ung jøde ville stjæle brødet, men da han så, at den døde var hans tidligere lærer, forfatteren Bruno Schulz, kunne han ikke få sig selv til det. For to år siden blev der opsat en mindeplade. Den er siden blevet stjålet."

EN NOTESBOG

I al den tid vi arbejdede på oversættelsen, havde vi hos os en notesbog. I den skrev vi alle slags overvejelser ned. På tilbagerejsen, ved den ukrainsk-polske grænse, tog vi den frem. Hvad

er en oversætter? spurgte vi for sjov Veikko Suvanto og Xavier Farré. "En smugler," svarede de med et glimt øjet. "Se engang på ukrainerne i køen foran os. Hvem af dem har ikke en flaske vodka eller en karton cigaretter på sig? Men også vi har kontrabande skjult under jakken. Hvilke vokativer, præfikser og gerundiver har vi for eksempel ikke på os lige nu?"

I vores notesbog skrev vi: At oversætte er at gå gennem et ingenmandsland ad en sti mellem vildtvoksende hybenbuske og bunker af bortkastet affald. Det er at krydse grænser og rejse fra ord til ord.

JUDYTA PREIS (FØDT 1982) ER STUD. MAG. I POLSK OG ENGELSK, **JØRGEN HERMAN MONRAD** (FØDT 1963) ER CAND. MAG. I TYSK OG FILOSOFI. DE OVERSÆTTER LITTERATUR FRA POLSK OG TYSK OG HAR OVERSAT FØLGENDE NOVELLESAMLINGER OG ROMANER: SLAWOMIR MROZEK "LIVET FOR BEGYNDERE" (FRA POLSK) UDGIVET APRIL 2007 PÅ FORLAGET BAZAR FORLAG. BRUNO SCHULZ "SANATORIET UNDER TIMEGLASSET" (FRA POLSK) UDGIVET MED STØTTE FRA KUNSTRÅDETS LITTERATURUDVALG OG MED ET EFTERORD AF KARSTEN SAND IVERSEN. MAJ 2007 PÅ FORLAGET BATZER & CO. KURBAN SAID "ALI OG NINO" (FRA TYSK) UDKOMMER PÅ FORLAGET VANDKUNSTEN 23. SEPTEMBER 2008. OVERSÆTTELSE AF FRANZ KAFKAS NOVELLE "DOMMEN" FOR FORLAGET VANDKUNSTEN, SEPT. 2008. ARBEJDER FOR INDEVÆRENDE PÅ EN ANTOLOGI MED UNG POLSK LYRIK FOR FORLAGET ARENA SAMT PÅ EN SAMLING AF NOVELLER, ESSAYS OG BREVE AF BRUNO SCHULZ OG ROMANEN "GNÓJ" AF WOJCIECH KUCZOK BEGGE FOR FORLAGET BATZER & CO.