

P R E

(Pré)publications

FORSKNING OG UNDERVISNING

Web-tidsskrift for præpublikationer

Aspekter af litterær og kulturel oversættelse



Fransk, Institut for Æstetik og Kommunikation
Aarhus Universitet

Nummer 198 – Marts 2013

P U B

Aspekter af litterær og kulturel oversættelse

Red. Merete Birkelund

Indholdsfortegnelse

Merete Birkelund: Forord	2
Marie Bisgaard: Børnebibler – et værktøj til genskabelse af eksisterende værdier	4
Søren Henriksen: Kvalitet af undertekster på TV og DVD	17
Signe Mygind Jensen: Paratekster og oversættelse	30
Thomas S. Erslev: Om begrebsoversættelse	41
Morten Egholm Mouritsen: <i>I tider med aftagende lys</i> og den (u)synlige oversætter	54
Natasja Ejersbo Frederiksen: Naturalisering af det fremmede i <i>Adventures of Huckleberry Finn</i>	66
Anita Grøndahl Svinth Olesen: Oversættelse af metaforer – En analyse af metaforerne i Kurt Vonneguts <i>Slaughterhouse-five</i> og deres oversættelse i <i>Slagtehal fem</i>	77

Forord

Merete Birkelund

Dette nummer af *(Pré)Publications* indeholder et udvalg af skriftlige opgaver forfattet af studerende dels ved BA-tilvalgsuddannelsen i *Litterær og kulturel oversættelse* dels ved HumFaget af samme navn.

BA-tilvalget i *Litterær og kulturel oversættelse* blev første gang udbudt i efteråret 2010 og har indtil videre haft to årgange studerende. Idéen bag tilvalget i *Litterær og kulturel oversættelse* er at give de studerende en indføring i nogle af de væsentlige teoretiske aspekter, der ligger til grund for at oversætte fremmedsprogede litterære og kulturelle tekster til dansk samt give dem indsigt i mange af de overvejelser, oversætteren gør sig under oversættelsesprocessen, det være sig af sproglig, fortolkningsmæssig, ideologisk eller etisk art. Ligesom nogle af de ydre betingelser, der sætter rammerne for oversætterens arbejde, inddrages i uddannelsen

De første tre artikler i dette nummer er alle skrevet af tidligere studerende i BA-tilvalget i *Litterær og kulturel oversættelse*, mens de sidste fire bidrag er skrevet af HUMFags-studerende på deres 3. semester.

Marie Bisgaard behandler i sin artikel, *Børnebibler – et værktøj til genskabelse af eksisterende værdier*, de ideologiske tanker, der kan influere, når Biblen skal 'oversættes' til børn. Hun undersøger, hvad de valg og fravalg, der træffes ved en børnebibelproduktion, kan fortælle os om det samfund, vi lever i samt hvilke intentioner, der lader til at ligge bag valgene ved oversættelse og overførsel af den kanoniske bibel til en børnebibelversion.

I *Kvalitet af undertekster på TV og DVD* analyserer Søren Henriksen forskellen mellem tekstning af film og dubbing og undersøger, om kvaliteten af underteksterne i en tv-udgave af en film er bedre end den tilsvarende dvd-udgave. Desuden diskuterer han, hvilke kvaliteter en god tekstning besidder.

Signe Mygind Jensens bidrag *Paratekster og oversættelse* beskæftiger sig med paratekster eksemplificeret ved tre forskellige cases. Det undersøges, hvordan paratekster kan bruges til at påvirke og lede læserne af et oversat værk i en bestemt retning. Desuden beskrives, hvor megen information en paratekst kan give om den periode, værket er blevet oversat i.

Parateksternes funktion behandles ligeledes af Thomas S. Erslev i *Om begrebsoversættelse*. Her diskuterer han bl.a. parateksternes relevans for oversættelsen af filosofiske begreber, eksemplificeret ved en analyse af oversættelsen af en række begreber hos Kant.

Morten Egholm Mouritsen tager i sit bidrag fat på en hel aktuel oversættelse af den tyske forfatter Eugen Ruges roman *In Zeiten des abnehmenden Lichts* og har fokus på en diskussion af oversættelse af det sprogligt-kulturelle og oversætterens (u)synlighed.

Natasja Ejersbo Frederiksens fokuserer i sit bidrag på, hvilke naturaliserende strategier der er anvendt ved oversættelsen af dialekter, eksemplificeret ved oversættelsen af Mark Twains *Adventures of Huckleberry Finn* fra 2012. Desuden diskuterer hun, hvorvidt det aktuelle samfunds holdning til dialekter kan have haft indflydelse på oversættelsesprocessen.

Med udgangspunkt i Kurt Vonneguts *Slaughterhouse-five* beskriver Anita Grøndahl Svinth Olesen oversættelse af metaforer. Ved hjælp af Paul Newmarks teori diskuteres det, hvorvidt en analyse af metaforerne kan give indblik i oversætterens generelle strategi..

Disse bidrag er kun nogle eksempler på opgaver, som er afleveret i forbindelse med undervisningen i Litterær og kulturel oversættelse og vidner om den mangfoldighed af emner og diskussioner, der åbner sig, når der arbejdes med såvel de teoretiske som de mere praktisk orienterede aspekter af litterær og kulturel oversættelse.

Tak til de studerende, som velvilligt har stillet deres opgaver til rådighed for dette nummer af *(Pré)publications*

Børnebibler

Et værktøj til genskabelse af eksisterende værdier

Marie Bisgaard

Sproget ændrer sig hele tiden. Kigger man blot nogle årtier tilbage, vil man opdage, at man da havde en helt anderledes måde at formulere sig på. Med det in mente synes det ikke så mærkeligt, at ældre litterære værker fra tid til anden genoversættes.

Undersøger man (gen)oversatte tekster, lader der dog til at være en del andre faktorer i spil end bare sprog. Et af de tilfælde, hvor dette er tydeligt, gælder genoversættelser af Biblen. Ikke nok med at den er oversat til alverdens sprog, så findes der også adskillige udgaver og versioner, hvor den tilmed ikke indeholder samme elementer og fokus. Noget tyder altså på, at oversættelse også styres af mere eller mindre eksplicite valg, der tages ud fra sociologiske forhold.

En særlig bibelversion, hvor dette er tydeligt, er den, der betegnes som børnebibel. Som det kan udledes af selve betegnelsen, er disse bibelversioner primært henvendt til børn. Børnebibler består oftest af nogle udvalgte afsnit fra de kanoniske bibeltekster, hvortil der nogle gange er tilføjet kommentarer, resuméer eller lignende (Bottigheimer 1996).

I denne artikel vil jeg undersøge, hvad præcist de valg og fravalg, der træffes ved en børnebibelproduktion, kan fortælle os om det samfund, vi lever i. Jeg vil først karakterisere den teoretiske ramme, jeg vil bevæge mig indenfor, herunder navnlig Lefeveres tanker om oversættelse og litteraturs indhold forstået som noget, der kontrolleres af diverse aktører i kulturen, der skrives i. Jeg vil herefter sammenligne Wright og Ayres børnebibel "A child's Bible"¹ (2005) med den kanoniske danske bibel, for at analysere mig frem til hvilke valg, der i dette konkrete tilfælde er blevet truffet. Dette vil så lede mig videre til nogle overvejelser, hvor jeg ud fra analysen vil diskutere hvilke intentioner, der lader til at ligge bag valgene i børnebibelskrivning. Til sidst vil jeg konkludere, hvad dette så kan fortælle om vores samfund.

¹ Dog i den danske udgave "Min Børnebibel"

1. Hvad styrer oversættelsers form?

Som nævnt i indledningen vil jeg i denne artikel tage udgangspunkt i André Lefeveres syn på oversættelse. Lefeveres teori kan siges at bygge mere eller mindre på polysystemteorien (Munday 2008). Polysystemteorien, der hovedsageligt blev udviklet af Even-Zohar, opfatter oversat litteratur som noget, der ikke bare er andenrangs i forhold til den originale tekst, men som også selvstændigt optager en plads i målsprogskulturens sociale, historiske og litterære ramme. Jeg vil i dette afsnit behandle de faktorer, der, ifølge Lefevere, spiller ind i produktionen af (oversat) litteratur.

1.1. Oversættelse og gendigtning

Som nævnt i indledningen, betragter Lefevere oversættelse som en form for genskrivning af den originale tekst. Overordnet beskriver han oversætteres virke på følgende vis:

"[R]ewriters [or translators] adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time." (Lefevere 1992:8)

Et spørgsmål, der rejser sig her, er så mere præcist, hvem, der styrer den dominerende ideologi og poetik?

Lefevere mener, at det litterære system i en given kultur bliver styret af tre faktorer (Munday 2008): De professionelle aktører, der opererer inden for litteraturen, aktører uden for det litterære system, der har en eller anden form for magt i forhold til brugen af litteratur, og til sidst, som nævnt i citatet ovenfor, den dominerende poetik.

De professionelle aktører, der opererer i det litterære system, når det gælder oversættelse, beskrives af Lefevere som værende oversætterne selv, men også kritikere, anmeldere og undervisere (ibid.). At oversætterne har magt i forhold til de litterære værker, er selvsagt indlysende i og med, at det er disse folk, der bestemmer hvad præcist, det oversatte værk kommer til at indeholde. Dette er et stort ansvar, eftersom normale læsere som oftest ikke læser de originale tekster, men derimod tit kun får deres viden fra genskrivninger og oversættelser (Lefevere 1992). Kritikere, anmeldere og undervisere påvirker den dominerende ideologi og poetik i forhold til læsernes tekstforståelse. Dette sker, ifølge Venuti, fordi læsere påvirkes af de anmeldelser og den

kritik, et givent værk modtager (Munday 2008). En underviser kan tilmed fravælge at bruge et værk i sin undervisning, og derved styre elevens syn på og viden om litteraturen. Eksempler på aktører uden for det litterære system er politikere, medierne og institutioner, der styrer, hvad der bliver publiceret (ibid.). Denne faktor kalder Lefevere også for *patronage*. Det, der spiller ind her, er de forskellige former for støtte, der skal til, for at et værk kan udgives. Lefevere deler denne faktor op i tre komponenter: Den økonomiske, den omhandlende status og til sidst den vigtigste; nemlig den ideologiske. Den økonomiske komponent dækker den finansielle del. For at et værk kan blive skrevet og oversat, er det selvsagt nødvendigt, at forfatter og oversætter får en løn, således de kan klare hverdagen. Statuskomponenten handler om de krav, forlæggeren kan stille til oversætteren. Hvis forlæggeren ikke bryder sig om emnet eller måden, en oversætter behandler en specifik tekst på, kan han vælge at trække sin støtte tilbage. I forbindelse med disse tre komponenter skelner Lefevere mellem to scenarier: Et, hvor de tre former for *patronage* kommer fra samme person eller gruppe ('undifferentiated') og et, hvor der er flere parter i spil ('differentiated') (Lefevere 1992). Hvis *patronage* kommer fra det samme sted, vil det litterære system i høj grad være ensrettet i forhold til, hvad der betegnes som kanonlitteratur, mens der i et differentieret scenarie vil være forskellige syn på, hvad, der er "god" litteratur.

Den ideologiske komponent ses som nævnt af Lefevere som den vigtigste. Dette element bestemmer et værks udformning og emne. Lefevere definerer ideologi ikke kun som værende et politisk fænomen, men gælder også de konventioner og overbevisninger, der styrer, hvordan vi agerer (ibid.). Denne definition stemmer i høj grad overens med Tourys normbegreb:

"[Norms are] the translation of general values or ideas shared by a community – as what is right or wrong, adequate or inadequate – into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations." (Toury 1995:55)

Toury mener, at normer (og dermed også en kulturs ideologi) er noget, man tilegner sig ved socialisering og uddannelse. (Munday 2008). Konklusionen, der kan drages her, er altså, at ideologier og normer og herunder også det litterære system, (gen)skabes i et kontinuerligt samspil mellem de ovenstående faktorer.

Den sidste faktor, der er i spil inden for det litterære system, poetikken, er det, der i forvejen findes i det litterære system. Denne faktor deles op i to komponenter: *Literary*

devices og *the concept of the role of literature* (ibid.). *Literary devices* dækker over de forskellige virkemidler, der gøres brug af, såsom genrer, symboler, prototypiske karakterer og situationer. *The concept of the role of literature*, som Lefevere også kalder den funktionelle komponent (Lefevere 1992), har at gøre med, hvad præcist litteraturens formål er i samfundet som et hele. Poetikken er, ligesom de førnævnte faktorer, meget påvirket af de ideologier, der eksisterer i et givent samfund. Dette betyder dog ikke, at alle litterære værker forsvinder i takt med, at et litterært systems ideologi ændrer sig:

“[W]orks of literature canonized more than five centuries ago tend to remain secure in their position, no matter how often the dominant poetics is subject to change. [...] While the work of literature itself remains canonized, the “received” interpretation, or even the “right” interpretation [...] simply changes.”(ibid:19)

Igen ses der altså en sammenhæng mellem de forskellige faktorer; indholdet i litteraturen kan sagtens forblive det samme, men de aktører, der agerer inden for det litterære system, dvs. for eksempel undervisere, anmeldere og kritikere, kan altså ændre budskabet af en tekst. I kanoniseret litteratur er det dog ikke kun budskabet, der kan ændres af de forskellige aktører, der påvirker det litterære system. Selv om et kanoniseret værk stadig eksisterer i sin oprindelige form, er det ikke altid i denne form, læserne modtager det. Som nævnt i indledningen findes Biblen, som jo må siges at have status som kanon, i adskillige versioner og oversættelser. Hvad man igen kan se, er altså, at der findes nogle aktører, der ud fra deres egen ideologi, vælger hvordan det litterære og dermed til dels også det kulturelle system, skal se ud.

Det er denne ideologi, jeg i forhold til børnebibeloversættelse vil forsøge at finde frem til.

2. En analyse *Min Børnebibel* og den danske bibelkanon

Som nævnt i indledningen vil jeg i nedenstående analyse sammenligne Wright og Ayres børnebibel fra 2005 med den danske bibelkanon. Jeg bevæger mig altså i denne undersøgelse væk fra, hvad Bassnett og Lefevere kalder “*[the] painstaking comparisons between originals and translations*”. (1990:4). Som der blev konkluderet i ovenstående afsnit, findes der i en given kultur ikke kun forskellige faktorer, der ud fra deres specifikke ideologi bestemmer hvilke tekster, der bliver oversat, men også *hvordan* tekster bliver fremlagt til læserne. Den nedenstående analyse skal således ikke forstås

som en klassisk sammenligning mellem en original tekst og den oversatte version. Det, der bliver analyseret her, er til gengæld, hvordan aktørerne i og uden for det danske litterære system har valgt at præsentere nye læsere (det vil sige børn) for de bibelske historier.

"Min børnebibel", der vil blive behandlet her, er produceret i et samarbejde mellem tekstforfatteren Sally Wright og illustratoren Honor Ayres, og oversat af Trine Tøndering. Før analysen er det dog vigtigt at fastslå, at jeg her kun fokuserer på tekstmaterialet. De faktorer, der har spillet ind i valget af illustrationer, er der derfor ikke blevet taget højde for.

Jeg vil i min analyse kun se nærmere på kapitel 2 "Den hviskende slange", der svarer til det, der i den danske bibel er beskrevet i 1. Mosebog kapitel 2-3, nemlig "Syndefaldet" (se bilag 1 og 2).

2.1 "Min børnebibel" versus den kanoniske bibel

Den letteste tilgang til sammenligningen af de to bibelversioner er at se på, hvad der er blevet udeladt i børnebiblen. Det første, der springer i øjnene, er, at næsten hele kapitel 2 er blevet sprunget over. De eneste elementer, der er blevet bevaret, er Guds påbud om, at Adam skal vogte/tage sig af dyrene, og at der ikke må spises af Kundskabens Træ. I børnebiblen bliver træets egenskaber dog ikke specificeret. Dette vil jeg komme ind på igen nedenfor. I forhold til de bevarede elementer fra kapitel 2 er der dog en væsentlig forskel i forhold til Eva. I børnebiblen er både Adam og Eva blevet skabt i det foregående kapitel, og det er derfor dem begge to, der bliver pålagt regler af Gud. Dette er ikke tilfældet i den kanoniske tekst, hvor kapitel 2 derimod hovedsageligt handler om, hvordan Gud skaber Eva som en *medhjælp* for Adam til at varetage opgaverne. Her ses altså tydeligt, at der er blevet ændret på kønsmønstret. Hvor Eva i den kanoniske tekst bliver skabt efter Adam og tilmed bygget ud fra Adams ribben, er de i børnebiblen blevet ligestillet. Denne ligestilling ses også andre steder. I børnebiblen får både Adam og Eva deres navn tildelt af Gud. I den kanoniske tekst bliver Eva i stedet omtalt som enten *Kvinden* eller Adams hustru, før Adam i slutningen af kapitel 3 endelig bestemmer, at hun skal kaldes Eva. En anden udeladelse, der taler for, at børnebiblen har undgået at portrættere et ulige forhold mellem Adam og Eva, er, når det gælder interaktionen med Gud. I den kanoniske version henvender Gud sig primært til Adam. Dette sker for

eksempel, når Adam og Eva gemmer sig for Gud, og Gud kun råber "Hvor er du?". Allermest tydeligt ses de kanoniske teksters patriarkalske synspunkt i den straf, Gud pålægger Eva: "[...]il din Mand skal din Attrå være, og han skal herske over dig!" (The Bible Gateway). Begge disse interaktioner med Gud er sløjfet i børnebiblen.

Som allerede nævnt er der i børnebiblen mange detaljer vedrørende Kundskabens træ. Det bliver kun beskrevet som *et bestemt træ*. Dette betyder ligeledes, at der er mange aspekter af den kanoniske beretning, der ikke er til stede i børnebibelens historie. I den kanoniske bibel giver Kundskabens træ Adam og Eva mulighed for at skelne mellem godt og ondt. Dette er en egenskab, som ellers kun Gud havde. En af de ting, der medfølger tilegnelsen af denne evne, er, at Adam og Eva opdager, at de er nøgne. Denne opdagelse medfører, at de tildækker sig med figenblade, og at de bliver bange for, at Gud ser dem. Udeladelsen af dette aspekt i børnebiblen kan muligvis tolkes som om, der ikke ønskes, at børn behøver at tænke på nøgenhed, og hvorfor det er skamfuldt.

Et andet aspekt, der eksisterer i forhold til Kundskabens træ, og også er et gennemgående tema i den kanoniske bibel, er menneskets forhold til Gud. Eftersom det fra førstehånd kun var Gud, der kunne skelne godt fra ondt og det tilmed, som man får af vide i forbindelse med introduktionen af Livets træ, kun er ham, der kan leve for evigt, er det tydeligt, at der her er tale om et ulige forhold, hvor mennesket er Gud underdanig. Et andet eksempel i den kanoniske udgave, hvor denne underdanighed ses tydeligt, er efter at Adam og Eva har spist af Kundskabens træ. Her gemmer de sig, fordi de er bange for Gud. Her bliver det altså tydeligt, at Gud er én, man skal frygte, hvis man er ulydig. Dette forhold er anderledes i børnebiblen. Her er der i stedet tale om en helt anden følelse, nemlig dårlig samvittighed. Konsekvensen for Adam og Evas handling er i tråd med dette også forskellig i de to versioner. I den kanoniske tekst er der tale om hårde straffe, der, næsten bogstaveligt talt, indeholder både blod, sved og tårer. I børnebiblen derimod lyder konklusionen på Adam og Evas synd til gengæld således:

"Nu var de kede af det. Og Gud var ked af det. De kunne ikke længere være hans særlige venner."(Wright & Ayres 2005)

Til trods for at det er Gud, der har opstillet nogle regler for menneskene, portrætteres forholdet mellem mennesket og Gud her altså som et venskab, der bliver ødelagt. Noget, som både Adam og Eva, men også Gud, er kede af ender.

3. Hvad er intentionen med børnebibler?

Som det kan konkluderes ud fra det ovenstående afsnit, er der en del forskelle mellem den kanoniske bibel og den historie, børn får i hånden. Ifølge Cohen (1957) har Biblens hovedfunktion altid været at lære og forklare mennesker, hvordan de skal leve deres liv. Dette stemmer helt overens med Toury og Lefeveres tanker om, at al litteratur gengiver de normer og ideologier, der allerede eksisterer i samfundet. Spørgsmålet her er så, hvilke tanker, det er, aktørerne, både inden- og uden for det litterære system, ønsker at viderebringe.

Den første forskel mellem de to bibelversioner, der blev identificeret i analysen, var ændringen i kønsmønstret. Hvor Eva i den kanoniske version lader til at være Adam underdanig, er de i børnebiblen ligestillet. Dette stemmer overens med samfundets nuværende tilstand; hvor det før var manden, der alene stod for at forsørge familien, er dette i dag ligeså meget kvindens ansvar. Man kan derfor her se, at der i tråd med Lefeveres tankegang har været nogle aktører, der ikke ser det oprindelige budskab som passende.

Den anden observation fra analysen var Adam og Evas nye forhold til Gud og de ændrede følelser, der som følge af dette er i spil i fortællingen.

Bottigheimer, der har studeret i udviklingen af børnebibler, beskriver Guds karakterændring på følgende vis:

"[In the canonical Bible] God is enduring and everlasting; eternal, infinite, and holy; absolute, pure, and perfect; omnipotent, omniscient, and immutable." (1996:60)

"[Now however he is described as being] good and friendly towards humanity from the beginning of time and that love had ever motivated him. [...God is even] portrayed as suffering if people [do] not reciprocate his friendliness [...]" (Ibid:64).

Ud fra denne ændring er det også tydeligt, at der er blevet skabt et anderledes syn på, hvad børn skal lære. En person, der giver et klart bud på, hvilke følelser der skal lægges vægt, når børn skal stifte bekendtskab med biblen, ses hos Lifsa Schachter. Der er her blandt andet tale om for eksempel *bounty and goodness[...], conflict, threat, fear[, love]and disappointment* (1985:309). Det er følelser som disse, Schachter mener ligger til grund for alle religiøse følelser.

Sammenligner man Schachters opfattelse af religiøse følelser med dem, der er til stede i "Min børnebibel", er de dog ikke helt i overensstemmelse med hinanden. De to førstnævnte følelser, gavmildhed og godhed, men også kærlighed for den sags skyld, er svære eksplicit at identificere i børnebiblen. Man kan dog argumentere for, at de er implicit tilstede, når Gud giver Adam og Eva en have, hvor de kan spise alt, hvad de har lyst til. Man kan ligeledes også se dem, når Gud i det foregående afsnit af børnebiblen kalder dem for sine særlige venner. Det er til gengæld lettere at finde følelsen af skuffelse i teksten. Som allerede nævnt bliver Gud ked af det, da Adam og Eva har spist af træet. I forbindelse med dette er der endnu en af Schachters "religiøse basisfølelser", der bliver dækket, nemlig konflikten. Det kan dog diskuteres i hvor høj grad, denne følelse har været i hovedsædet hos børnebiblens forfattere, eftersom det mere er samvittighedskvaler og tristhed, der opstår som følge af ulydighed, som bliver nævnt. De sidste basisfølelser, frygt og trussel, er slet ikke til stede i "Min børnebibel". Truslen om død, hvis Adam og Eva spiser af Kundskabens træ, er som set under foregående afsnit væk. Det gælder også den frygt for Gud, der får Adam og Eva til at gemme sig, efter de har spist af træet.

Den ideologi, som står bag "Min børnebibel" er derfor tydeligvis ikke den samme som den, Schahter tilhører. Dette kan ud fra Lefeveres teori forklares på flere måder. Den første forklaring kan være, at den herskende ideologi og poetik har forandret sig, siden Schahter fremlagde sine synspunkter. "Min børnebibel" udkom i 2005, hvilket trods alt er hele 20 år efter Schahters artikel. En anden forklaring kan til gengæld være, at der simpelthen har været andre aktører i spil i forbindelse "Min børnebibel"s udfærdigelse – aktører med ikke kun en anden agenda og ideologi end den, der ses i den kanoniske bibel, men også en anden end Schahters.

3.1 De to versioners poetik

Ud fra sammenligningen af den kanoniske bibel og "Min børnebibel" kan der også argumenteres for, at de to versioner tilhører hver deres poetik. En af forskellene mellem de to versioner er deres længde og sværhedsgrad. Den kanoniske bibel består for eksempel af 852 ord, mens der kun er 158 i børnebiblen. Lixtallet bekræfter ligeledes også sværhedsgradsforskellen, eftersom den kanoniske bibels ligger på 36, det vil sige middel, mens børnebiblen er 25, hvilket er ét point over, hvad der betegnes som let

(Lixtal, Elkan). Tager man Bottigheimers beskrivelse af Guds karakter i betragtning lader det også til, at der i børnebibler er skåret en del komplekse begreber ud. Hvad præcist ligger der for eksempel i begreber som *"omnipotent, omniscient, and immutable"* (1996:60)? Ser man altså på de to versioners *literary devices*, lader det altså til, at hvor der i den kanoniske bibel optræder komplekse og flersidede karakterer, er de prototypiske karakterer i børnebiblen meget lettere tilgængelige. Dette leder også til de sidste argumenter vedrørende intentionen med "Min børnebibel", nemlig den anden komponent i Lefeveres teori om poetik; *the concept of the role of literature*. Som det blev konkluderet, lader børnebiblen ikke til at indeholde alle de religiøse basisfølelser. Hvad der altså kan overvejes her, er hvorvidt formålet med "Min børnebibel" overhovedet er at forklare alle kristendommens facetter. Noget, der trækker i den retning, er forsimpningen af ikke kun teksten, men også af historiens begreber. Det lader altså til, at der i "Min børnebibel" ikke er fokus på at få den bibelske historie fortalt i alle dens detaljer, men at der i stedet bliver lagt vægt på, at børnene skal/kan forstå det, de læser/får læst op.

4. Hvad fortæller børnebibler om vores samfund?

Ifølge Lefevere er oversættelse ikke bare et spørgsmål om, at en tekst skal overføres fra et sprog til et andet. Oversættelse dækker derimod over en bred variation af handlinger, der i stedet kan betegnes som en form for gendigtning. Denne gendigtningssproces foregår i et kompliceret samspil mellem forskellige aktører og ideologier, der eksisterer i det pågældende samfund.

I denne artikel har jeg undersøgt de forskelle, der er mellem den danske kanoniske bibel og Wright og Ayres' "Min børnebibel", og har i min analyse og diskussion forsøgt at finde frem til hvilke intentioner, der kan ligge bag de valg, der er truffet i fremstillingen af denne. Disse valg ledte frem til et sidste spørgsmål, nemlig hvad børnebiblernes indhold kan fortælle os om vores samfund? I børnebiblen er udeladt og ændret en del fx i forhold til konsekvenserne af ulydighed. Dette gælder mere specifikt negative følelser og elementer såsom frygt, trusler og straf. Ifølge min analyse, ser det altså ud til, at man i det nuværende samfund har en 'blødere' holdning til, hvordan forholdet mellem mennesker skal være. Dette gælder også i portrættingen af forholdet mellem mand og kvinde. Hvor der før var et tydeligt hierarki, hvor kvinden var manden underlegen, og manden var Gud underlegen, er de i børnebiblen fremstillet mere ligestillede. Intentionen

med børnebibler fortæller også en del om vores samfund. Som det blev diskuteret ovenfor, lader formålet med børnebibler i nogen grad til at være en bog, der introducerer børn til kristendommen. Meget tyder dog også på, at børnebiblen i høj grad også bare fungerer som en hvilken som helst anden historie, som i al sin enkelhed bare skal forstås og være underholdende for børn.

Man kan altså ud fra Lefeveres tankegang konkludere, at børnebibler, ligesom al anden litteratur og samfundet i sin helhed, er et produkt af nogle ideologier og aktører, der hele tiden ændrer sig.

Referencer

- Bottigheimer, Ruth B.. 1996. *The Bible for Children From the Age of Gutenberg to the Present*. New Haven & London: Yale University Press
- Cohen, Jack J. 1957. The Bible for Children. I: *Religious Education*. Vol. 52. London: Routledge: 34-37
- Lefevere, André. 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. New York: Routledge
- Lefevere, André & Bassnett, Susan. 1990. *Translation, History, and Culture*. London: Pinter Publishers
- Munday, Jeremy. 2008. *Introducing Translation Studies – Theories and applications*. 2. ed. London: Routledge
- Schachter, Lifsa, 1985. Alternative to Bible Stories for Young Children. I: *Religious Education*. Vol. 80. London: Routledge. Ss. 308-312
- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies – And Beyond*. Amsterdam og Philadelphia: John Benjamins
- Wright, Sally Ann & Ayres, Honor (oversat af Tøndering, Trine). 2005. *Min børnebibel*. Frederiksberg: Unitas forlag
- Bible Gateway. URL: [http://www.bible gateway.com/](http://www.biblegateway.com/). Hentet: 28-05-2012
- Lixtalberegner. URL: <http://elkan.dk/>. Hentet: 15-06-2012

Bilag:

1) 'Kanon'Bibel (<http://www.biblegateway.com/>;))

1. Mosebog 2:

¹⁵Derpå tog Gud HERREN Adam og satte ham i Edens Have til at dyrke og vogte den.

¹⁶Men Gud HERREN bød Adam: "Af alle Træer i Haven har du Lov at spise,

¹⁷kun af Træet til Kundskab om godt og ondt må du ikke spise; den Dag du spiser deraf, skal du visselig dø!"

¹⁸Derpå sagde Gud HERREN: "Det er ikke godt for Mennesket at være ene; jeg vil gøre ham en Medhjælp, som passer til ham!"

¹⁹Og Gud HERREN dannede af Agerjorden alle Markens Dyr og Himmелens Fugle og førte dem hen til Adam for at se, hvad han vilde kalde dem; thi hvad Adam kaldte de forskellige levende Væsener, det skulde være deres Navn.

²⁰Adam gav da alt Kvæget, alle Himmелens Fugle og alle Markens Dyr Navne - men til sig selv fandt Adam ingen Medhjælp, der passede til ham.

²¹Så lod Gud HERREN Dvale falde over Adam, og da han var sovet ind, tog han et af hans Ribben og lukkede med Kød i dets Sted;

²²og af Ribbenet, som Gud HERREN havde taget af Adam, byggede han en Kvinde og førte hende hen til Adam.

²³Da sagde Adam: "Denne Gang er det Ben af mine Ben og Kød af mit Kød; hun skal kaldes Kvinde, thi af Manden er hun taget!"

²⁴Derfor forlader en Mand sin Fader og Moder og holder sig til sin Hustru, og de to bliver eet Kød.

²⁵Og de var begge nøgne, både Adam og hans Hustru, men de bluedes ikke.

1. Mosebog 3:

¹Men Slangen var træskere end alle Markens andre Dyr, som Gud HERREN havde gjort og den sagde til Kvinden: "Mon Gud virkelig ham sagt: I må ikke spise af noget Træ i Haven?"

²Kvinden svarede: "Vi har Lov at spise af Frugten på Havens Træer;

³kun af Frugten fra Træet midt i Haven, sagde Gud, må I ikke spise, ja, I må ikke røre derved, thi så skal I dø!"

⁴Da sagde Slangen til Kvinden: "I skal ingenlunde dø;

⁵men Gud ved, at når I spiser deraf, åbnes eders Øjne, så I blive som Gud til at kende godt og ondt!"

⁶Kvinden blev nu var, at Træet var godt at spise af, en Lyst for Øjnene og godt at få Forstand af; og hun tog af dets Frugt og spiste og gav også sin Mand, der stod hos hende, og han spiste.

⁷Da åbnedes begges Øjne, og de kendte, at de var nøgne. Derfor syede de Figenblade sammen og bandt dem om sig.

⁸Da Dagen blev sval, hørte de Gud HERREN vandre i Haven, og Adam og hans Hustru skjulte sig for ham inde [mellem](#) Havens Træer.

⁹Da kaldte Gud HERREN på Adam og råbte: "Hvor er du?"

¹⁰Han svarede: "Jeg hørte dig i Haven og blev angst, fordi jeg var nøgen, og så skjulte jeg mig!"

¹¹Da sagde han: "Hvem fortalte dig, at du var nøgen. Mon du har spist af det Træ, jeg sagde, du ikke måtte spise af?"

¹²Adam svarede: "Kvinden, som du satte ved min Side, gav mig af Træet, og så spiste jeg."

¹³Da sagde Gud HERREN til Kvinde: "Hvad har du gjort!" Kvinden svarede: "Slangen forførte mig, og så spiste jeg."

¹⁴Da sagde Gud HERREN til Slangen: "Fordi du har gjort dette, være du forbandet blandt al Kvæget og blandt alle Markens Dyr! På [din](#) Bug skal du krybe, og Støv skal du æde alle dit Livs Dage!

¹⁵Jeg sætter Fjendskab mellem dig og Kvinden, mellem din Sæd og hendes Sæd; den skal knuse dit Hoved, og du skal hugge den i Hælen!"

¹⁶Til Kvinden sagde han: "Jeg vil meget mangfoldiggøre dit Svangerskabs Møje; med Smerte skal du føde Børn; men til din Mand skal din Attrå være, og han skal herske over dig!"

¹⁷Og til Adam sagde han: "Fordi du lyttede til din Hustrus Tale og spiste af Træet, som jeg sagde, du ikke måtte spise af, skal Jorden være forbandet for din Skyld; med Møje skal du skaffe dig Føde af den alle dit Livs Dage;

¹⁸Torn og Tidsel skal den bære dig, og Markens Urter skal være din Føde;

¹⁹i dit Ansigts Sved skal du spise dit Brød, indtil du vender tilbage til Jorden; thi af den er du taget; ja, Støv er du, og til Støv skal du vende tilbage!"

²⁰Men Adam kaldte sin Hustru Eva, thi hun blev Moder til alt levende.

²¹Derpå gjorde Gud HERREN Skindkjortlet til Adam og hans Hustru og klædte dem dermed.

²²Men Gud HERREN sagde: "Se, Mennesket er blevet som en af os til at kende godt og ondt. Nu skal han ikke række Hånden ud og tage også af Livets Træ og spise og leve evindeligt!"

²³Så forviste Gud HERREN ham fra Edens Have, for at han skulde dyrke Jorden, som han var taget af;

²⁴og han drev Mennesket ud, og østen for Edens Have satte han Keruberne med det glimtende Flammesværd til at vogte Vejen til Livets Træ.

2) Børnebibel: *Min børnebibel af Sally Ann Wright og Honor Ayres s. 13-15*

Den hviskende slange

Gud lavede en have, som Adam og Eva kunne leve i. Og han bad dem om at tage sig af alle dyrene. Han sagde til dem, at de måtte spise alt det, de havde lyst til, bortset fra frugten fra et bestemt træ.

Men slangen kom og hviskede til Eva. Den viste hende, hvor lækker frugten på det ene træ så ud. Pludselig virkede den meget bedre end alle de andre frugter, Gud havde dem.

Eva bed dybt i frugten og tog en stor bid. Så gav hun den til Adam.

Adam og Eva så på hinanden. De fik dårlig samvittighed. Det gik op for dem, at de havde gjort den ene ting, Gud havde sagt, de ikke måtte gøre. De havde ødelagt det hele.

Nu var de kede af det. Og Gud var ked af det. De kunne ikke længere være hans særlige venner.

TV-tekstning – Hvad er god tekstning?

Undertekster af film på TV og i DVD

Søren Henriksen

Undertekster er en pudsig størrelse. Da jeg er født og opvokset i Danmark, er jeg født og opvokset med undertekster, og hvis jeg slår over på tysk tv og ser en eftersynkroniseret film, ser det meget underligt ud og lyder heller ikke for godt. Det er mere distraherende for mig at skulle se på mundbevægelser, der ikke passer til det, der bliver sagt og lytte til lyd, der ikke har helt den rumklang, som omgivelserne på billedet indikerer, den burde have, end det er at skulle følge med i en film og samtidig følge med i en lille tekststrimmel i bunden af lærredet. Denne splittelse imellem forståeliggørelsen af det sagte og billedsiden er et af de kritikpunkter, som fortalere for *dubbing* ofte benytter², men jeg må erkende, at jeg sjældent lægger mærke til de danske undertekster i en film. Diskussionen om hvorvidt enten tekstning eller eftersynkronisering er bedre, er nok snarere et spørgsmål om vane, end om at enten tekstning eller dubbing er bedre. Det er dog en diskussion, jeg ikke vil gå i dybden med i denne opgave.

Teksterne smelter ofte sammen med billedsiden og giver en fornemmelse af, at man forstår, hvad der bliver sagt, uden at man registrerer, at man læser dem. Ja, det kan sågar føles distraherende, hvis der ikke er tekster, da man så pludselig skal oversætte, hvad der bliver sagt, uden at have små hjælpemidler i bunden af billedet. Når man en sjælden gang lægger mærke til underteksterne, er det som regel, fordi man løber ind i en eller anden form for grel stavfejl, eller fordi man ikke når at læse teksten til ende. Med andre ord så lægger man kun rigtig mærke til undertekstningen, hvis den er af ringe kvalitet. En god tekstning kan derfor siges at være usynlig, i og med at man ikke rigtig lægger mærke til den, og fordi læsningen af den nærmest foregår underbevidst.

Jeg vil her undersøge spørgsmålet om, hvorvidt kvaliteten af undertekster er bedre på en tv-udgave af en film eller en dvd-udgave. Kvaliteten af undertekster siges at være bedre

² Gottlieb (1994): side 19.

på tv end på dvd. Der er strengere regler og bedre kontrol af tekstningen hos et hold, der skal samarbejde om at lave undertekster, som skal have et ensartet udtryk i alle kanalens udsendelser, end der er for en individuel tekst, der sidder og arbejder med en dvd-film, som kun skal fungere individuelt og ikke som en del af et samlet udtryk.

Jeg vil undersøge dette ved at fastlægge, hvilke kvaliteter en god tekstning besidder. Jeg vil fokusere min opgave på reduktion, som er et aspekt af undertekstning, der kan siges at være unikt for dette medium. Jeg vil ikke gå så meget i dybden med det formmæssige, såsom layout og sprogbrug. Jeg vil belyse emnet ved at lave en komparativ analyse af en tv- og en dvd-udgave af den samme film. Jeg har valgt at benytte filmen *Monthy Python and the Holy Grail*³. Når jeg taler om tekstning i denne opgave, er mit fokus på tekstning af film fremfor nyhedsudsendelser eller lignende. Jeg vil først forsøge at definere, hvad en god undertekst er ved hjælp af diverse teorier udlagt af forskellige folk inden for faget. Jeg vil se på, hvordan dvd- og tv-udgaven hver især ser ud i forhold til disse teorier ved hjælp af en sammenlignende analyse af forskellige eksempler fra *Monthy Python and the Holy Grail*. Når jeg i opgaven benytter termen undertekst, kan den referere både til en enkelt tekst og den samlede undertekst til en hel film. Når jeg benytter termen tekst, vil denne altid referere til en enkelt tekst, dvs. den tekst, der er tilstede på skærmen i et givent øjeblik.

1. Hvad er en god tekstning?

Ib Lindberg gennemgår i sin artikel *Nogle regler om tv-tekstning*, der af mange danske tekster betragtes som lidt af en bibel, en masse af de regler og retningslinjer, som man benytter inden for dansk tv-tekstning. Han gennemgår alt lige fra, hvordan tekstlinjerne bør opdeles, til hvordan man skal takle tekstningen af en sang. Efter at have forklaret og begrundet de mange forskellige ting, man som tekster skal tage højde for, drager Nils Søndergaard i fodnoterne en konklusion med ordene:

Den gode tekstning er den, man *aldrig* lægger mærke til.⁴

Det vil med andre ord sige, at den gode undertekst smelter sammen med billed- og lydsiden og ikke distraherer seeren fra det væsentlige, nemlig hvad der foregår i filmen.

³ Dansk titel: *Monthy Python og de skøre riddere*.

⁴ Lindberg 1997: linje 933.

Den gode undertekst giver seeren følelsen af, at vedkommende forstår, hvad der foregår og kan følge med i handlingsforløbet uden at blive distraheret. Seeren skal ideelt set kunne læse underteksterne uden egentlig at registrere, at han/hun læser dem. Det er vigtigt, at seeren aldrig på noget tidspunkt stopper op, fordi en tekst ikke gav mening, da dette vil ødelægge filmens rytme og seerens indlevelse i filmen.

2. Layout – opdeling af tekstlinjer

Helt grundlæggende er det vigtigt, at en tekst er sat op, så den er så let læselig som mulig. Hvis teksten ikke fungerer visuelt, kan det virke forstyrrende. Da man sigter efter en form for underbevidst læsning, er det vigtigt, at læsningen af teksterne fungerer flydende. Lindberg giver et godt eksempel på det i sin artikel:

DUER IKKE:

Når hun sagde
til, kom han straks.

Jeg elsker Dem, måske
højere end noget andet.

Det skal stå der, men kan det
ikke.

DUER STRAKS BEDRE:

Når hun sagde til,
kom han straks.

Jeg elsker Dem,
måske højere end noget andet,

Det skal stå der,
men kan det ikke.

5

3. Sladreeffekten

De fleste teoretikere indenfor tekstning er enige om eksistensen af den såkaldte sladreeffekt. Den er en af de begrænsende faktorer, der er med til at bestemme, hvor fri en oversættelse man kan lave i forbindelse med tekstning. Eithne O'Connel kommer i sin korte artikel omkring billedmedietekstningens historie og generelle kvaliteter ind på sladreeffekten, som hun kalder den ultimative begrænsning for undertekstning: "the ultimate constraint on subtitling arises from the fact that ... it can be evaluated by those who know the source language of the voicetrack."⁶

⁵ Lindberg 1997: linje 101.

⁶ O'Connel 2007: 129.

Den såkaldte sladreeffekt betyder, at billed- og lydsiden af filmen hele tiden sladrer om underteksterne, hvis de ikke er gode nok. Langt de fleste tekstede film og tv-programmer på dansk tv er på engelsk, og størstedelen af den danske befolkning har et godt kendskab til dette sprog. Det betyder, at de danske seere ofte har et godt begreb om, hvad der egentlig bliver sagt på skærmen. Dette medfører, at de automatisk vil bedømme om underteksterne nu passer til det sagte. Det vil sige, at hvis en seer har en god forståelse for originalsproget, vil seeren straks spotte fejlversættelser og manglende information i underteksterne, da seeren jo har hørt, hvad der burde stå. Gottlieb (1994) påpeger i sin afhandling, at selv hvis seeren ikke har kendskab til originalsproget, vil sladreeffekten træde i kraft, hvis underteksten ikke umiddelbart giver mening i forhold til det, der foregår på skærmen. Publikum vil uvilkårligt studse, hvis de finder uoverensstemmelser mellem undertekster og dialog ... Også de mange seere, der ikke forstår det fremmede sprog, kan undre sig, hvis oversættelsen hikker:⁷

Det er derfor meget vigtigt, at en tekst holder sig så meget til originalen som muligt⁸. I modsætning til et oversat værk i bogform, hvor originalen ikke er til stede, bliver oversættelsen i en undertekst hele tiden spejlet i originalen. Det er derfor vigtigt, at sladreeffekten mindskes mest muligt, således at folk ikke stopper op og begynder at undre sig over, hvorfor underteksten ikke stemmer overens med, hvad der foregår i filmen. Når dette sker, opstår der en splittelse mellem billede og undertekst, og filmens rytme bliver brudt. Hvis dette ofte sker i forbindelse med fremvisningen af en film, er det tegn på, at underteksten kan forbedres.

4. Eksponeringstid

Eksponeringstid er det tidsrum, en given tekst står på skærmen. Det er den tid, seeren har til at læse og forstå underteksten, og det er derfor vigtigt, at den ikke er for kort. Tekst og billede skal gerne smelte sammen i en smuk symbiose, men hvis man ikke når at læse en tekst færdig, vil ens koncentration blive brudt, idet man vil begynde at spekulere over, hvad der egentlig stod. Dette medfører, at det bliver sværere at fokusere på den næste tekst, og man kan let tabe tråden. Det er med til at skabe splittelse mellem billede og tekst, og det er det, man for alt i verden ønsker at undgå. Derfor er man ofte nødt til at

⁷ Gottlieb 1994: 123.

⁸ Lindberg 1997: linje 235.

reducere kraftigt i det, man vælger at vise i underteksterne, i forhold til hvad der egentlig bliver sagt, hvis man vil opnå en tilfredsstillende eksponeringstid.

Tommelfingerreglen for eksponerings tid er 1 sekund pr. 12 anslag og 6 sekunder for en fuldt udskrevet dobbeltlinjet tekst⁹ men eksponeringstiden kan variere meget afhængigt af konteksten. Det er svært at give 100% præcise regler for, hvordan den bedst tilrettelægges¹⁰. Det vigtigste er, at lange dobbeltlinjede stykker, der indeholder vigtig information, ikke står i for kort tid, da det vil bringe seeren ud af indlevelsen i filmen, hvis han/hun misser en sådan tekst pga. for kort eksponeringstid. Kortere udtryk som hilsner og udråb kan tåle en meget kort eksponeringstid, da kontekst og billed- og lydside vil sørge for, at der ikke er tvivl om, hvad der stod i underteksten. Ofte er det også her, at teksteren har en god mulighed for at reducere, i og med at disse småord kan falde ned i hullerne imellem to tekster, uden at det virker forstyrrende for seerens oplevelse af filmen.

5. Reduktion

Henrik Gottlieb (1994) påpeger i sin afhandling, at reduktion i forbindelse med undertekster ikke er til at komme uden om. En tekstning har jo ikke til formål at koge forlægget ned; det tager man med som et nødvendigt onde ved denne transmissionstype. Både ved biograf- og tv-tekstning bliver der skåret i dialogen. Afhængig af genren regner man i faget med en (kvantitativ) reduktion på mellem 20% og 50%.¹¹

Det er simpelthen ikke muligt at få hele lydsiden med i sin undertekst, hvis man skal tage højde for eksponeringstid og seernes læsehastighed. Kunsten at kunne reducere fornuftigt er derfor en af de vigtigste egenskaber hos en god tekst. Hvad kan udelades og hvad skal med? Dette spørgsmål skal teksteren hele tiden holde sig for øje. En tekst skal reduceres i et sådant omfang, at den akkommoderer seeren med forskellig grader af forståelse for originalsproget. Man må ikke reducere så meget, at seeren, som er bekendt med originalsproget, ikke får nok information i underteksten, i forhold til hvad der bliver sagt på skærmen. Dette skyldes sladreeffekten. Problemet er, at hvis der udelades vigtig information fra underteksten, vil det virke forstyrrende for seeren, der vil stoppe op og studse over den manglende information. Dette vil bryde filmens flow, og

⁹ Lindberg 1997: linje 34-35.

¹⁰ Lindberg 1997: linje 45-70.

¹¹ Gottlieb 1994: 72.

undertekstningens mission er mislykkedes. Omvendt bliver man nødt til at reducere tilstrækkeligt, således at der kan opnås en fornuftig eksponeringstid, så seere, der ikke er bekendt med originalsproget, kan nå at læse og forstå underteksterne og således finde hoved og hale i, hvad der foregår i filmen.

6. Case study: *Monthy Python and the Holy Grail*

Jeg vil først angive de grundlæggende forskelle mellem underteksterne på de to versioner. Derefter vil jeg vise forskellen i antal tekster på dvd'en i forhold til tv-udgaven. Til sidst vil jeg illustrerer fordelene ved reduktion ved hjælp af eksempler.

6.1 Udseende af underteksten

Underteksten i tv-udgaven er hvide bogstaver på sort baggrund, hvor dvd-udgaven benytter hvide bogstaver med sort omrids. Denne lille forskel er rent æstetisk og hvad, man foretrækker, er stort set subjektivt. Man kunne måske lave en lille indvending mod dvd-udgaven ved at sige, at det måske er en smule sværere for en svagtseende person at se de forskellige bogstaver tydeligt på dvd-udgaven, da der ikke er nogen sort baggrund til at definere bogstaverne så tydeligt, som der er på tv-udgaven. Omvendt kunne man så sige, at den sorte baggrund gør, at underteksten fylder mere i billedet og derved bryder billedet mere end dvd-teksterne, som giver mere plads til filmbilledet. Dette er dog bagateller, og begge formater kan siges at fungere.

6.2 Antal tegn pr. tekstlinje

Tv-versionen er begrænset af tv-formatet, hvor man opererer med et maksimum på 39 anslag pr. linje. Dvd-versionen har et større maksimalt antal anslag pr. linje, og jeg har i dvd-versionen af *Monthy Python and the Holy Grail* talt op til 42 anslag i en enkelt tekstlinje. Denne ekstra længde virker umiddelbart uskyldig i sig selv, men kombineret med det faktum, at det samlede antal af tekster er langt større i dvd-versionen, udmønter det sig i en lavere eksponeringstid, hvilket medfører, at en endnu større læsehastighed kræves af seeren. Dette betyder, at undertekstens kvalitet falder.

6.3 Antal tekster

Et stort problem med hensyn til tekstning af dvd'er er, at teksteren ofte får besked på blot at oversætte de engelske undertekster fremfor at lave underteksterne fra bunden. Dette har ofte økonomiske årsager, i og med at undertekstning ikke prioriteres særlig højt, og der ofte ikke budgetteres så mange penge til det. Da der i USA og England ikke er en tradition for undertekstning på tv, er deres underteksters kvalitetsmæssige niveau langt under det, vi finder herhjemme. De sigter efter at få så meget som muligt af den originale tale med, og der tages ikke højde for seerens læsehastighed, når de laver undertekster. Dette betyder, at antallet af tekster bliver markant større, hvilket medfører, at kravet om passende eksponeringstid ikke bliver opfyldt, og dette gør det mere stressende for seeren at skulle nå at læse det hele.

For at give et overblik over hvor stor forskellen er, har jeg opstillet denne tabel. Jeg har ikke medtaget underteksterne af rulleteksterne i starten af filmen i denne tabel.

Antal tekster pr. scene				
Filmdel	Antal tekster		Forøgelse i antal	Forøgelse i pct.
	Tv	Dvd		
Scene 1 – Main Titles	-	-	-	-
Scene 2 – Coconuts	28	38	10	35,7%
Scene 3 – Plague Village	15	23	8	53,3%
Scene 4 – Constitutional Peasants	37	51	14	37,8%
Scene 5 – The Black Knight	29	37	8	27,6%
Scene 6 – Witch Village	53	67	14	26,4%
Scene 7 – Knights of the Round Table	17	21	4	23,5%
Scene 8 – God	14	19	5	35,7%
Scene 9 – French Taunters	33	39	6	18,2%
Scene 10 – The Trojan Rabbit	10	12	2	20%
Scene 11 – The Tale of Sir Robin	46	64	18	39,1%
Scene 12 – The Tale of Sir Galahad	66	97	31	47%
Scene 13 – Scene 24	15	23	8	53,3%
Scene 14 – The Knights Who Say Ni	19	21	2	10,5%
Scene 15 – The Tale of Sir Lancelot	62	99	37	59,7%
Scene 16 – The Rescue of Prince Herbert	21	31	10	47,6%

Scene 17 - The Wedding Guests	30	40	10	33,3%
Scene 18 - Roger the Shrubber	17	26	9	52,9%
Scene 19 - A Herring	23	40	17	73,9%
Scene 20 - Tim the Enchanter	41	54	13	31,7%
Scene 21 - The Cave of Caerbannog	22	30	8	36,3%
Scene 22 - The Holy Hand Grenade	27	41	14	51,9%
Scene 23 - The Black Beast of Aarrghh!	24	38	14	58,3%
Scene 24 - The Bridge of Death	38	54	16	42,1%
Scene 25 - The Castle of Aarrghh!	3	5	2	66,7%
Scene 26 - The Holy Grail	19	31	12	63,2%
Scene 27 - Prepare to Attack	2	2	0	0%
Scene 28 - The End of the Film	10	12	2	20%
Hele filmen	721	1015	294	40,8%

Når man kigger på denne tabel, er det tydeligt at se, at der forekommer en betragtelig forøgelse i antallet af tekster, når man bevæger sig fra tv til dvd. Der er en enkelt scene, hvor der ikke er nogen forskel i antallet af tekster¹², men dette skyldes at den såkaldte scene blot er et ganske kort klip med to replikker. Forøgelsen spænder fra 18,2%, som det laveste, helt op til 73,9% i en enkelt scene. Samlet set er der 721 tekster i tv-versionen og 1015 i dvd-versionen. Dette giver en samlet forøgelse på 40,8%, som også ca. er den gennemsnitlige forøgelse pr. scene. Da dvd'ens undertekster er en oversættelse af de engelske undertekster, som følger talesproget i filmen næsten slavisk, kan man ud fra disse tal antage, at den kvantitative reduktion i tv-udgaven i forhold til originaloplægget er på ca. 30%, hvilket stemmer overens med Henrik Gottliebs estimering¹³, og det må siges at være en ganske stor reduktion, men det er som sagt ikke til at komme uden om, når man arbejder seriøst med undertekster.

¹² Sceneinddelingen er baseret på sceneinddelingen på dvd'en. Det virkede underligt at scene 25 og 27 er så korte, så jeg sammenlignede med et uofficielt manuskript baseret på en fan-transskription*, og i denne er scene 25 til 28 slået sammen til én scene. Der er nogle få andre forskelle, men disse andre forskelle spiller ikke den store rolle, da sekvenserne er lange nok til at give et nogenlunde billede af forøgelsen, af antallet af tekster i de forskellige scener, der finder sted når man bevæger sig fra tv til dvd.

* http://www.intriguing.com/mp/_scripts/grail.php

¹³ Gottlieb 1994: 72.

En af grundene til, at man er nødt til at foretage denne kraftige reduktion, er, at der ofte forekommer scener, hvor en større gruppe af personer taler i munden på hinanden. Det kan eksempelvis være to personer, der fører det meste af en samtale, men der er flere personer til stede, som ind imellem kommer med små kommentarer. Der kan også være tale om sekvenser, hvor der tales rigtig hurtigt, og man pga. kravet om eksponeringstid simpelthen ikke har plads til at få det hele med.

6.4 Eksempel på reduktion

I Monty Pythons univers er humoren ofte absurd og udspringer tit af livlige diskussioner imellem to eller flere figurer. Der er mange eksempler på dette i *Monty Python and the Holy Grail*, for eksempel den trehovedede ridder i scene 11. Den trehovedede ridder hører, at sir Robin er en ridder af det runde bord, og de tre hoveder begynder at skændes indbyrdes om, hvorvidt de skal slå ham ihjel eller ej. Det foregår i et hurtigt tempo, hvilket gør reduktion nødvendig. Dvd-teksten følger talestrømmen slavisk, hvilket i korte øjeblikke kan gøre det svært for en seer, der ikke er så kyndig i engelsk, at følge med, og dette kan være nok til at bryde flowet, hvilket indikerer at teksten er af ringe kvalitet.

	Dvd-tekst		Tv-tekst
1)	-Så må jeg dræbe dig. -Skal jeg?	1)	- Så må jeg dræbe dig. - Det tror jeg ikke.
2)	-Det tror jeg ikke. -Hvad tror jeg?	2)	- Jeg vil dræbe ham. - Skal vi ikke bare være flinke?
3)	-Dræb ham. -Lad os behandle ham pænt.	3)	- Jeg vil hugge hovedet af ham! - Hug dit eget hoved af!
4)	-Hold mund. -Men...		
5)	Og dig.		

- 6) Ud med sværdet.
Jeg vil skære hovedet af ham!
- 7) -Skær dit eget hoved af.
-Ja, gør os alle en tjeneste.

I dette eksempel er dvd'ens syv tekster kogt ned til tre i tv-versionen. Dvd-tekstens første og anden tekst er slået sammen i tv-versionen. De tre sætninger: "Skal jeg?", "Det tror jeg ikke." og "Hvad tror jeg?" dækker alle tre over den samme bid information og kommer meget hurtigt efter hinanden, hvilket medfører, at det er nok blot at tage én af dem med. Dvd'ens tredje tekst er lig med tv-versionens anden tekst. Denne tekst viser de to modsatrettede synspunkter i den igangværende diskussion, og der kan ikke reduceres noget sted, da dette vil medføre et tab af information i forhold til det sagte.

Dvd'ens tekst fem og seks er meget hurtige småord, som indikerer, at den trehovedede ridder er travlt optaget af at diskutere med sig selv. Disse kan derfor snildt udelades, da dette allerede er gjort klart for seeren.

Dvd'ens tekst seks og syv er i tv-versionen samlet i en enkelt tekst. Hver tekst bliver til en enkelt linje i den nye tekst. "Ud med sværdet. Jeg vil skære hovedet af ham!" bliver til "Jeg vil hugge hovedet af ham!" og "Skær dit eget hoved af. Ja, gør os alle en tjeneste." bliver til "Hug dit eget hoved af!". Her ser man igen, hvordan redundant information kan kondenseres, så den væsentlige information bliver tilbage, uden at sladreeffekten træder i kraft.

6.5 Eksempel på behandling af kontinuerlige tekster og dialogstreger

Når et udsagn er så langt, at det ikke kan være i en enkelt tekst, benytter man i tv-tekstning delestreger ved opdelingen¹⁴. Dette kaldes en kontinuerlig tekst. Når to forskellige personer siger noget i den samme tekst, benyttes dialogstreger, hvilket vil sige, at man starter hver linje med en bindestreg. Man må ikke lave en delestreg og have dialogstreger i den efterfølgende tekst¹⁵. På dvd'en benytter teksteren en lidt anderledes teknik. Ved kontinuerlige tekster benyttes tre punktummer "..." til at indikere at teksten ikke er afsluttet og fortsættes i næste tekst, uafhængigt af om der er en pause imellem de to tekster eller ej. Den næste tekst indledes ikke med noget, men fortsætter blot, hvor

¹⁴ Lindberg 1997: linje 141-142.

¹⁵ Lindberg 1997: linje 211.

den forrige tekst slap. Dette betyder, at en del tekster begynder med lille forbogstav, hvilket er uset på dansk tv. De tre punktummer benyttes normalt til at indikere en længere pause eller en uafsluttet sætning¹⁶, og de bliver også brugt på denne måde på dvd'en. I dette eksempel fra scene fire diskuterer Arthur politisk styreform med en bonde efter at have fået at vide, at de ingen herre har. Her kan man både se fornuftig reduktion, samt hvordan reglen omkring kontinuerlige sætninger efterfulgt af dialogstreger brydes:

Dvd-tekst	Tv-tekst
1) -Vi har ingen herre. -Hvad?	1) Der bor ingen. Vi har ingen herre.
2) Vi er et anarko-syndikalistisk kollektiv.	2) Hvad?!
3) Vi skiftes til at være ugens udøvende embedsmand.	3) Vi tilhører et anarko-syndikalistisk kollektiv, hvor alle er ledere.
4) -Ja. -Men alle funktionærens beslutninger...	4) Men lederens beslutninger skal ratificeres på vores stormøde -
5) -stadfæstes ved et møde 2 gange om ugen. -Jeg forstår.	5) - med enkel majoritet i interne spørgsmål...
6) -Ved flertal i tilfælde af interne anliggender. -Ti stille!	6) - Og med 2/3 i større... - Jeg befaler dig at tie stille!
7) -Ved to tredjedele af flertallet... -Ti stille! Jeg beordrer dig til at tie stille.	

I dette eksempel kunne man umiddelbart tro, at der er forkortet bedre i dvd-teksten. Dvd'ens første tekst bliver i tv-udgaven delt op i to. Grunden til dette er, at når udsagnet: "Hvad?!" står alene får det mere vægt. Dette udsagn indikerer Arthurs store forbløffelse

¹⁶ Lindberg 1997: linje 372-389.

over det bonden siger. Læg mærke til det ekstra tryk, der er lagt på ved hjælp af "?!". Det er hermed fastslået, at Arthur ikke tror sine egne ører, hvilket betyder, at hans tre små kommentarer: "Ja.", "Jeg forstår." og "Ti stille!" under bondens lange forklaring kan skæres væk, da hans indstilling til situationen allerede er fastlagt. Bondens lange tale indeholder en lang række ualmindelige fremmedord, hvilket gør det til en svær undertekst at orientere sig i. Ved at fjerne de små kommentarer fra underteksten og gøre det til en monolog, opnår man et langt mere overskueligt resultat end man ser på dvd'en. Det er imellem dvd'ens tekst fire og fem, at fejlen med delingen begås. Fornuftig brug af reduktion kunne have løst problemet. Hvis teksteren af dvd-udgaven havde valgt at fjerne linjen "Ja." fra dvd'ens fjerde tekst, kunne han have flyttet den første linje af tekst fem op i tekst fire og undgået denne grove forbrydelse.

7. Konklusion

Det fremgår tydeligt, at der er et særligt forhold imellem eksponeringstid, sladreeffekt og reduktion. For at opnå den højeste kvalitet af undertekster, er det vigtigt, at teksteren får frie hænder til at afbalancere disse elementer i forhold til hinanden.

I forbindelse med tekstningen af en dvd, er teksterens hænder bundet af den engelske undertekst, som blot oversættes direkte. På grund af manglende erfaring med undertekstning i hjemlandet, er den ofte af dårlig kvalitet. Den engelske undertekst lægger sig alt for tæt op af lydsporet, hvilket betyder, at den har minimal sladreeffekt, men ikke efterlever kravet om eksponeringstid og derfor ikke er afbalanceret. Det er tydeligt, at når teksteren får frihed til at bruge reduktion fornuftigt, kan der opnås en langt mere funktionel undertekst med betragteligt øget kvalitet.

Jeg kan konkludere, at underteksterne på dvd'en er af væsentligt ringere kvalitet, og at den er det pga. af de begrænsninger, der pålægges teksterne, i og med at de får stukket en lavkvalitets undertekst i hånden uden mulighed for at foretage reduktion. Så længe undertekstning ikke prioriteres højere i forbindelse med adaptationen af film til dvd-formatet, vil det nok blive ved med at være sådan. Problemet er, at det ikke er strengt nødvendigt med en undertekst af høj kvalitet. Filmens billede og lyd vil altid være der til at dække over den dårlige underteksts fejl og mangler.

Referencer

- Gilliam, T.; Jones, T.: *Monthy Python and the Holy Grail* (dansk titel: Monthy Python og de skøre riddere). Python (Monty) Pictures, 1974.¹⁷
- Gottlieb, H. (1994). *Tekstning: Synkron billedmedieoversættelse*. København: Center for Oversættelse, Københavns Universitet.
- Jones, Adam R. (årstal ikke oplyst). *Monthy Python and the Holy Grail – Film Script*. Lokaliseret d. 28. August 2011: <http://www.intriguing.com/mp/scripts/grail.php>.
- Lindberg, I. (1997).¹⁸ *Nogle regler om tv-tekstning*. Lokaliseret d. 6. september 2011: <http://www.titlevision.dk/tekstnin.htm>.
- O'Connel, E. (2007). *Screen Translation*. I: Kuhiwczak, Piotr (red.); Littau, Karen (red.): *A companion to translation studies* (side 121-133). Clevedon: Multilingual Matters.

¹⁷ Undertekster til tv-udgaven er udleveret af Anette Nielsen. Undertekster til dvd-udgaven er transskriberet fra PAL-versionen dvd-udgivelsen af filmen (region 2 og 5) udgivet af Columbia Tristar Home Entertainment.

¹⁸ Dette årstal er ikke oplyst på hjemmesiden, men artiklen står anoteret til dette årstal på litteraturlisten på denne hjemmeside: <http://www.transedit.se/Bibliography.htm>. Lokaliseret d. 6. september 2011.

Paratekster og oversættelse

Signe Mygind Jensen

Når vi læser på bagsiden af en bog på biblioteket, søger information om et værk på internettet, eller læser en reklame eller en anmeldelse i avisen, er vi i kontakt med den del af bogen, som hverken er egentlig tekst eller kontekst, men befinder sig et sted imellem. Den type af tekst kaldes normalt paratekst, et begreb den franske litteraturteoretiker Gérard Genette introducerede i 1987. Begrebet dækker over alle de forskellige typer af tekst, som danner rammen om en udgivelse. Der er både tale om de tekster, som er en fysisk del af bogen, og de tekster, som på anden vis er relateret til værket eller forfatteren.

Der er blevet lavet mange studier af paratekstuelle fænomener, men tidligere har de ikke spillet en væsentlig rolle i empiriske undersøgelser af oversatte værker. I dag er det dog blevet mere udbredt at inkludere parateksterne, når man analyserer et værks oversættelse (Gürçağlar 2011: 113). Men kan parateksterne have andre funktioner, når de er en del af et oversat værk, end når de er en del af et originalt værk? Med udgangspunkt i tre studier af henholdsvis Richard Watts (2000), Marie-Hélène C. Torres (2002) og Dimitris Asimakoulas (2006) vil jeg undersøge, hvordan paratekster kan bruges til at påvirke læserne af et oversat værk i en bestemt retning, og jeg vil se på, hvor megen information om den periode værket er blevet oversat i, der kan aflæses i denne type af tekster, som ved første øjekast kan synes uinteressante.

Min artikel er opbygget således, at jeg først vil redegøre for paratekstbegrebet og herefter vil jeg, med udgangspunkt i de tre førnævnte studier, undersøge nogle empiriske eksempler på, hvilke funktioner paratekster kan have, når de indgår i et oversat værk. De paratekster, som analyseres i studierne, er udelukkende de tekster, som er en fysisk del af bøgerne (periteksterne).

1. Paratekster

Bibliografen Don F. McKenzie forsøgte i en række forelæsninger i 1985, som en af de første, at etablere en tekstanalytisk disciplin, som skulle forene analysen af kontekstuelle

forhold med den nærlæsende analytiske tekstlæsning (Jelsbak 2005: 7). McKenzies arbejde inspirerede den franske litteraturteoretiker Gérard Genette, som i 1987 behandlede emnet ud fra et litteraturvidenskabeligt perspektiv i "*Seuils*"¹⁹.

Ifølge Genette er paratekster de elementer som ligger uden for den egentlige tekst, men som rammer den ind, og som bevirker, at en tekst kan kalde sig en bog (Genette 1997: 1). Genette deler parateksterne op i *peritekster*, dvs. de tekster, som er en fysisk del af værket, for eksempel titel, forord, noter, osv. og *epitekster*, dvs. de tekster, som ikke er en del af det fysiske værk, men som alligevel har relevans i forhold til dets modtagelse, for eksempel anmeldelser, interviews med forfatteren, osv. (Genette 1997: 4-5). Mængden af paratekst afhænger især af hvilken genre, der er tale om og i hvilken periode, værket blev udgivet. I perioden mellem starten af 1500-tallet og slutningen af 1700-tallet var der store mængder paratekst knyttet til de fleste udgivelser (Søndergaard 2003: 136), mens der i dag er en tendens til, at værker skal fremstå på deres egne præmisser i en så minimalistisk præsentation som muligt. Ifølge Genette er alle værker på den ene eller anden måde rammet ind af paratekster (Genette 1997: 3).

Ifølge den amerikanske professor Samuel Kinser er paratekster metafiktionelle, fordi de ofte indeholder tanker om selve teksten og prøver at lede tolkningen i en bestemt retning. Man kan derfor også se dem som et net af "contextualization cues", som relaterer teksten til konteksten (Jelsbak 2005: 8). Parateksterne er samtidig et kompromis mellem forfatteren og de andre involverede i udgivelsesprocessen, fordi de skal blive enige om, hvordan teksten skal rammes ind. Det er også i parateksterne, man som forfatter kan være med til at kontrollere og påvirke, hvordan ens tekst bliver læst og fortolket (Kinser 1990: 17-18).

De fleste, som har beskæftiget sig med paratekster, ser forholdet mellem tekst og paratekst som et forhold mellem stilstand (teksten) og bevægelse (parateksterne) (Kinser 1990: 197), men ifølge Kinser er forholdet mere komplekst:

"On one hand the text is regarded as a solid, unchanging monument, while paratexts are seen as parade wagons that convey the monument from authors to their public; they activate the text and render it performative. On the other hand the text-paratext relation is formulated as the difference between textual attention to polysemic openness and paratextual concern for fixity of sense,

¹⁹ Blev i 1997 oversat til engelsk ("*Paratexts: Thresholds of Interpretation*")

such that interpretation of the text is orientated by paratext toward the historical, psychological, and social particulars of the text's production."
(Kinser 1990: 197)

Parateksterne er således på den ene side med til at sætte værket i bevægelse og rykke det tættere på læseren, men på den anden side er de med til at fastholde værket i en bestemt tolkning.

Det er ikke kun inden for den skrevne bogs verden, man kan tale om paratekster. Med opblomstringen af andre kunst- og litteraturformer, har nye former for paratekster set dagens lys. Lise Kloster Gram har for eksempel skrevet en artikel om, hvordan paratekstbegrebet kan bruges inden for performancelitteraturen:

"Kort sagt: ingen paratekst omslutter i mødet mellem litteraturbruger og litteratur værket mere signifikant end den kontekst, biblioteksrummet iscenesætter. Biblioteksrummets formidlere overtager således ansvaret og muligheden for at konstruere den væsentligste paratekst og hermed definere paratekstens henvisende, markedsførende, hermeneutiske og socialt afgrænsende funktioner." (Gram 85: 2012).

Her har Gram flyttet parateksten til et fysisk rum, men funktionen er stadig den samme: at fungere som ramme for en fortælling.

I oversatte værker bruges parateksterne ligeledes til at ramme en fortælling ind og relatere den til en kontekst, men kan de også have andre funktioner, som er specifikt knyttet til det faktum, at et værk flyttes sprogligt, geografisk og temporalt? Dette spørgsmål vil jeg undersøge i de følgende afsnit.

2. Paratekster og oversættelse

Selvom Gérard Genettes "*Paratexts: Thresholds of Interpretation*" (1997) er en dybdegående gennemgang af paratekstens funktion og de forskellige typer af paratekstuelle elementer, beskæftiger han sig ikke med, hvordan paratekster anvendes specifikt i forbindelse med oversatte værker. Genette udtaler dog, at oversættelse i sig selv er en form for paratekst, og at han opfatter oversættelse som en kommentar til det

originale værk (Genette 1997: 405). Når Genette samtidig siger, at paratekster altid er underlagt hovedteksten: "*The paratext is only an assistant, only an accessory of the text*" (Genette 1997: 410), må det betyde, at oversættelser, ifølge Genette, er mindreværdige i forhold til det originale værk. En holdning som ikke er usædvanlig og som oversættere til stadighed kæmper med.

Der er dog andre litteraturforskere, som i de senere år har undersøgt, hvorvidt paratekster kan have andre funktioner, når de er knyttet til en oversættelse. I de følgende afsnit vil jeg redegøre for tre af disse undersøgelser. Det er ikke muligt her at gå i dybden med alle de paratekstuelle elementer, som analyseres, men jeg vil forsøge at inddrage de væsentligste pointer.

2.1 Oversættelse af forskellige udgaver af "*Cahier d'un retour au pays natal*"

Richard Watts undersøgte i 2000, hvordan paratekster bruges som kulturel oversættelse i forskellige oversættelser af den martinikansk franske poet Aimé Césaires "*Cahier d'un retour au pays natal*" fra 1939. Watts' formål med undersøgelsen var at finde ud af, hvordan parateksterne i de forskellige oversættelser har været bestemmende for værkets modtagelse.

Aimé Césaire blev født på den lille caribiske ø og franske koloni, Martinique, hvor han fra 1945-2001 var borgmester i øens største by og derudover en ivrig forkæmper i *Négritude*-bevægelsen²⁰. Watts' hypotese er, at udgiverne har brugt parateksterne i et forsøg på at gøre det fremmede, som Césaires værk repræsenterer, lidt mindre fremmed. Han betegner derfor parateksterne som kulturel oversættelse (Watts 2000: 29). Watts har undersøgt parateksterne i flere oversættelser af værket, og han fandt frem til, at der var store forskelle på den måde de var indrammet:

"Examining the uncharacteristically dense paratext to the many editions of the *Cahier* demonstrates how the impulse to frame this culturally different text changes over time and across cultures. It also shows how each new edition creates new versions – or new translations – of the poem, and how those translations respond to certain ideological imperatives." (Watts 2000: 42)

²⁰ En bevægelse som blev startet i slutningen af 1920'erne af en gruppe unge mænd fra franske kolonier, og som havde til formål at gøre oprør mod den franske kolonisering og racisme:
<http://plato.stanford.edu/entries/negritude/>

"*Cahier d'un retour au pays natal*" udkom første gang i oversættelse i 1942 og den første version, som var spansk, er ifølge Watts den mest vellykkede kulturelle oversættelse. Forsiden er forsynet med illustrationer af den cubanske maler Wilfredo Lam, som var ven med Césaire og kæmpede den samme politiske kamp som ham. På forsiden står også navnet på oversætteren, Lydia Cabrera, som var kendt for sit arbejde med Yoruba-kulturen på Cuba, og hendes navn er, ligesom Lam's tegninger, med til at lede læseren på sporet af værkets caribiske oprindelse. Bogens forord er skrevet af den franske surrealistiske digter Benjamin Peret, hvilket trækker teksten i den modsatte retning og gør den mindre fremmed og eksotisk. De eksotiske billeder i samspil med det surrealistiske forord er med til at demonstrere den kulturelle splittelse, som behandles i Césaires tekst (Watts 2000: 34). De næste oversættelser, som blev udgivet i Paris og New York i 1947, gik i en anden retning. Her er den væsentligste paratekst et forord af den franske surrealistiske forfatter André Breton, som placerer værket i en fransk surrealistisk kontekst. Den caribiske baggrund er mindre synlig i disse udgivelser og dermed kan man argumentere for, at nogle aspekter af teksten og konteksten er gået tabt (Watts 2000: 35-36).

I en engelsk oversættelse fra 1969 prydes forsiden med Picassos *Tête de nègre*, som er et billede af en sort mand i profil, og værket kunne derfor ligeså vel være afrikansk som caribisk eller nordamerikansk. Selvom billedet er svært at sætte ind en konkret kontekst, er der ingen tvivl om, at det er det racemæssige aspekt, udgiverne ønsker at fremhæve (Watts 2000: 38).

I en af de nyeste udgaver er man vendt tilbage til Bretons forord og har tilføjet en gloseliste over de caribiske begreber, som kan synes fremmede for læseren. I to andre nye versioner går man i forordene i dybden med den caribiske kontekst og sætter værket i relation til den øvrige caribiske litteratur. Dermed lader de nyeste versioner til at være mere pædagogiske i et forsøg på at hjælpe læseren på vej mod en forståelse af teksten, hvorimod man tidligere i højere grad forsøgte at tiltrække læsere ved at fremhæve det eksotiske (Watts 2000: 40).

Ifølge Watts vil de paratekster, som danner ramme om et værk fra en minoritetskultur altid være mere intense end andre, fordi de har en fremmedhed, som det er oversætterens og udgiverens opgave at forløse på den rigtige måde (Watts 2000: 42).

Det viste sig i Watts studie, at der var store geografiske og temporale forskelle på, hvordan det blev grebet an og hvor vellykkede de kulturelle oversættelser fremstod.

2.2 Oversættelse af brasiliansk litteratur i Frankrig

Marie-Hélène C. Torres lavede i 2002 en undersøgelse af, hvilken plads brasilianske værker har i den franske litteratur og hvordan parateksterne er medvirkende til at fastholde brasiliansk litteratur i denne position. Hun tog udgangspunkt i tre oversættelser af værket "*Quincas Borba*" af den brasilianske forfatter Machado de Assis. De tre udgaver er oversat af to forskellige oversættere: Alain de Acevedo (1955) og Jean-Paul Bruyas (1995 og 1997).

På forsiden af oversættelsen fra 1955 fremgår det, at bogen er en del af en UNESCO-serie med ibero-amerikanske værker, hvilket placerer værket geografisk og lingvistisk. Det er dog problematisk, ifølge Torres, fordi man først og fremmest skal læse værket som brasiliansk, skrevet på brasiliansk-portugisisk (Torres 2002: 10). Det fremgår af forsiden, at værket er en oversættelse, men ikke fra hvilket sprog det er oversat eller fra hvilket land forfatteren stammer. I et forord introducerer den franske antropolog Roger Bastide værket og forfatteren, og han forklarer, at der ikke eksisterer klassiske brasilianske værker, men at Machado de Assis' bog er noget af det tætteste, man kan komme. På bagsiden er der en liste over de andre værker i UNESCO-serien (med værker fra Mexico, Cuba, Uruguay, Argentina og Bolivia), hvilket igen er med til at sætte værket ind i en, ifølge Torres, misvisende kontekst.

På forsiden af oversættelsen fra 1995 fremgår det, at der er tale om en oversættelse fra portugisisk-brasilianisk, og der er desuden et billede af Rio de Janeiro, som byen så ud på romanens tid. På bagsiden er der et resume af historien samt to citater, som skal fange læserens opmærksomhed. Det ene er af den østrigske forfatter Stefan Zweig og handler om forfatterens blanding af humor og skepsis, og det andet stammer fra avisen *Le Monde*, som skriver, at der er tale om en stor forfatter, som skal opdages (Torres 2002: 10).

Oversættelsen fra 1997 har fået forlænget titlen i forhold til de to første udgaver. De første udgaver hedder blot "*Quincas Borba*", mens den nyeste har fået titlen "*Le Philosophe ou le Chien, Quincas Borba*". Ifølge Torres er årsagen til, at den seneste har fået en længere titel, at det gør læseren mere nysgerrig; hvem er denne Quincas Borba?

På forsiden af bogen er der et billede af en palme, hvilket giver den et eksotisk præg, men det fremgår ikke fra hvilket land forfatteren stammer. Den information finder man dog på bogens bagside og på en af de forreste sider. Derudover er der et uddrag fra den katolske avis *La Croix*. Brasilien er det land i verden, hvor der bor flest katolikker, og det er, ifølge Torres, netop muligheden for at tiltrække de katolske læsere, der er årsagen til, at forlaget netop har valgt et citat fra en katolsk avis.

De væsentlige forskelle på oversættelsen fra 1955 og 1990'er-udgaverne kunne tyde på, at der inden for de seneste årtier er sket en ændring i den position brasilianske værker indtager i den franske litteratur. Det er således kun i de to nyeste udgaver fra 1995 og 1997, man som læser umiddelbart bliver informeret om, fra hvilket land det originale værk stammer, og hvilket sprog det er skrevet på:

“En fait, toutes les éditions françaises de Quincas Borba prétendent être des traductions dès la couverture (externe). En revanche, seules les plus récentes, celles de 1995 et 1997, font référence (toujours au regard de la couverture) non seulement à la langue, le portugais, mais encore à la culture et au pays d'origine, le Brésil. C'est un changement d'attitude...” (Torres 2002: 13)

Nogle tolker den forandrede attitude som et resultat af postkolonialismen, mens andre påpeger, at de fleste brasilianske værker stadig den dag i dag udgives som portugisiske. En af dem, som falder under sidstnævnte kategori, er den franske oversætter af brasiliansk litteratur Jacques Thiériot. Ifølge ham markedsfører de fleste franske udgivere brasilianske værker som portugisiske, fordi de fleste brasilianere stadig opfatter sig selv som portugisisk-talende, selvom de udmærket ved, hvordan deres sprog adskiller sig fra deres tidligere kolonisatorers (Torres 2002: 13-14).

2.3 Oversættelse af Brechts værker under den græske militærjunta

Dimitris Asimakoulas undersøgte i 2006, hvordan udgiverne af Brechts værker i Grækenland brugte parateksterne til at påvirke læserne i en bestemt retning under den græske militærjunta (1967-1974). Da den græske militærjunta i 1967 overtog styret i Grækenland efter et militærkup, indførte de censur af bøger, film, sange, kunst osv., men i 1969 ophævede de censuren af en lang række bøger, som tidligere havde været

forbudt, for at komme den internationale kritik i møde (Asimakoulas 2006: 93-94). Efter censurophævelsen opstod der to tendenser inden for forlagsbranchen. Dels var der de større forlag, som satsede på den lettere, vestlige litteratur, som for eksempel de masseproducerede detektivromaner. På den anden side brød flere små, venstreorienterede forlag igennem. De udgav primært mere socialt orienterede værker af blandt andre Sartre, Marcuse, og Hauser med det formål at vække de læsere, som var imod regimet og få dem til at tænke og handle mere kritisk over for styret. I den forbindelse blev flere af den tyske forfatter og systemkritiker Bertolt Brechts værker udgivet på to af de på den tid mest indflydelsesrige græske forlag: Kalvos og Stochastes. Asimakoulas undersøger parateksterne i to værker, men jeg vil her fokusere på hans analyse af bogen Πολιτικά Κείμενα (Politiske Tekster). Politiske Tekster blev oversat af den venstreorienterede jurastuderende Dionyses Dibares og udgivet på Stochastes. Allerede ud fra bogens forside får man som læser en idé om, hvilken sammenhæng Brecht sættes ind i. Baggrunden er hvid, og med sorte bogstaver står Brechts navn i en stor rød cirkel. Den røde farves stærke associationer til kommunismen gør, at man som læser straks får det indtryk, at der her er tale om en marxistisk forfatter (Asimakoulas 2006: 102). Udover navnet er der på forsiden udvalgt fire linjer af Brechts digt *"Wir hören du willst nicht mehr mit uns arbeiten"* og de lyder således: *"So höre / Ob du schuld bist oder nicht: / Wenn du nicht mehr kämpfen kannst / wirst du untergehen."* Den måde navnet er præsenteret på og de udvalgte digtstrofer fremstiller Brecht som en venstreorienteret forgangsmand, som kalder til revolution mod det undertrykkende styre. Værkets titel peger klart på en politisk agenda, men er samtidig ikke så provokerende, at det risikerede bortcensurering (Asimakoulas 2006: 102). Selve oversættelsen er ligetil, uden nævneværdige tilføjelser og udeladelser i forhold til originalen, men der er dog alligevel nogle ting, som er anderledes. I ST er de afsnit, som har karakter af opråb og slogans skrevet med kursiv, men i oversættelsen har de valgt i stedet at lave større mellemrum mellem bogstaverne. Det er en metode, som på den tid blev brugt til at trække opmærksomhed mod en bestemt tekstdel og som desuden var en indikator for, hvilke dele af teksten, der var blevet censureret, men som blev sat ind lige inden bogen gik i trykken (Asimakoulas 2006: 99).

I bogen laver Brecht en kritisk gennemgang af en tale af Göring. Her opdeler han siderne i to kolonner, hvor den ene udgøres af Görings tale og den anden af hans egen tolkning af talen. I TT laver oversætteren en større kontrast mellem talen og tolkningen. I talen

bruges der i høj grad den formelle og "rene" variant af græsk (katharevousa), som juntaen var store tilhængere af, mens tolkningen er oversat til dagligdags græsk (dimotiki). Det er formentlig en taktik, som skal få læseren til at lave en sammenkobling mellem nazisten Göring og juntaens forgangsmand Giorgios Papadopoulos, som ofte brugte den formelle variant i taler (Asimakoulas 2006: 100).

Den egentlige sammenkobling af Brechts situation med situationen i Grækenland skal dog primært findes i de citater af Brecht, som taler for sig selv. Her bruger Asimakoulas følgende eksempel, som stammer fra en tale: "*Four years ago a series of terrible events took place in my land, which showed that culture in all its forms entered a deadly danger zone*" (Asimakoulas 2006: 100). Da bogen blev udgivet i Grækenland var det netop fire år siden, juntaen havde overtaget styret, og derfor kommer citatet automatisk til at fremstå som en parallel til den græske situation. Frem for alt er det den måde, teksterne er udvalgt og sat sammen på, der tydeliggør oversætterens, og ikke mindst forlagets, formål med udgivelsen.

De paratekstuelle elementer er med til at sammenkoble Brechts modstand mod undertrykkelsen i 1930'ernes og 40'ernes Tyskland med den situation Grækenland befandt sig i under juntaen. Brecht brugte begrebet "dark times"²¹ om den undertrykkelse og sandhedsforvridning, der herskede i Tyskland på hans tid, og ved hjælp af parateksterne genoptog de græske forlag denne diskurs og overførte det til de græske tilstande. Deres formål med at bruge Brecht på denne måde var formentlig at opfordre læserne til at reagere på den græske undertrykkelse på samme vis, som man, set i historisk bagklogskab, burde have reageret på undertrykkelsen i 30'ernes Tyskland.

3. Konklusion

I de tre studier jeg har gennemgået i de foregående afsnit er det blevet illustreret, at paratekster er et meget vigtigt middel til at forme en tekst i den retning, man som oversætter eller udgiver ønsker, den skal have. Det viser sig, at parateksterne kan have flere forskellige funktioner, når der er tale om oversatte værker: Richard Watt undersøgte hvordan en roman fra en minoritetskultur ved hjælp af paratekster er blevet fremført eller "kulturelt oversat" på mange forskellige måder. Marie-Hélène C. Torres fandt med udgangspunkt i parateksterne i sit studie ud af, at den position, brasilianske værker

²¹ Hvad dette begreb indebærer, beskriver Brecht blandt andet i digtet "*An Die Nachgeborenen*" (1939) (Luban 1994: 81).

indtager i den franske verdenslitteratur, kan aflæses i værkernes paratekster, mens Dimitris Asimakoulas studie viste, hvordan forlagene brugte parateksterne i Brechts værker til at sammenkoble situationen i 1930'erne og 40'ernes Tyskland med situationen under den græske militærjunta.

I disse tre eksempler har parateksterne haft stor betydning, og der er ingen tvivl om, at de så vidt det er muligt, bør inkluderes i enhver litterær analyse. Ikke mindst når der er tale om et oversat værk, fordi man med parateksterne kan dreje et værk i en bestemt retning - i nogle tilfælde måske en retning, som ikke var tiltænkt af det originale værk. Udover de studier, som kort er gennemgået her, kan nævnes Cecilia Alvstads undersøgelse af den svenske verdenslitteratur. Ifølge hendes undersøgelse fungerer parateksterne etnocentrisk, fordi forlagene bruger to strategier; enten har de et geografisk fokus og giver dermed indtryk af, at det fiktive værk er til for at informere de europæiske læsere objektivt om en fremmed kultur, eller også har de et universalistisk fokus, hvilket nedtoner de kulturelle forskelle (Alvstad 2012).

Ifølge Gérard Genette er parateksternes primære funktion at fange den tiltænkte læsers opmærksomhed, men i oversatte værker, især værker som kommer fra minoritetskulturer, kan man tale om, at en anden vigtig funktion er at fungere som kulturel oversættelse. Sikkert er det i hvert fald, at parateksterne kan fungere som andet og mere end blot markedsføring. Dermed har de aktører, som er en del af udgivelsen, langt større magt end vi formentlig umiddelbart tilskriver dem. Det kunne være interessant at undersøge, hvordan den danske forlagsbranche bruger paratekster i forbindelse med oversatte værker, og i hvor høj grad de er bevidste om, hvor stor en indflydelse parateksterne har på modtagelsen af et givent værk.

Referencer

- Alvstad, Cecilia. 2012. The strategic moves of paratexts: World literature through Swedish eyes. *Translation Studies* 5, 1; Pp 78-94
- Asimakoulas, Dimitris. 2006. Brecht in dark times - translations of his works under the Greek junta (1967-1974). *Target* 17, 1; Pp 93-110
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press
- Gram, Lise Kloster. 2012. Er biblioteket performancelitteraturens bogomslag? *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling* 1; Pp 81-89
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir. 2011. Paratexts. I Yves Gambier & Luc Van Doorslaer (red.) *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company
- Jelsbak, Torben. 2005. The missing link. *Reception* 58; Pp 4-10
- Kinser, Samuel. 1990. *Rabelais's carnival: text, context, metatext*. Berkeley: University of California Press
- Luban, David. 1994. Explaining Dark Times: Hannah Arendt's Theory of Theory. I Lewis P. Hinchman & Sandra K. Hinchman (red.) *Hannah Arendt: critical essays*. Albany: State University of New York Press
- Søndergaard, Leif. 2003. Paratekst. I Leif Søndergaard (red.) *Om litteratur - metoder og perspektiver*. Århus: Systime
- Torres, Marie Hélène C. 2002. Indices de statut de roman traduit - 1. paratexte. *Meta: journal des traducteurs* 47, 1; Pp 5-15
- Watts, Richard. 2000. Translating culture: reading the paratexts to Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal*. *TTR: traduction, terminologie, redaction* 13, 2; Pp 29-45

Om begrebsoversættelse

Thomas S. Erslev

Når talen falder på oversættelse, og i særdeleshed uoversættelighed, er det som oftest med henvisning til poesien, hvor valget mellem en formnær oversættelse og en indholdsækvivalent oversættelse er umuligt. Inden for poesi vil for meget fokus på indholdet næsten uvægerligt gå ud over formen og vice versa, hvorfor poesi skulle være uoversættelig. Denne anskuelse kan så give anledning til videre betragtninger over samme problem i forbindelse med prosaoversættelse. Et emne, der imidlertid synes at være genstand for væsentlig mindre debat, er begrebsoversættelser. Dette skyldes nok, at fokus i oversættelsesdebatterne gerne ligger på den æstetiske værdi af værket, og kun sjældent udfoldes i forbindelse med teksttyper, hvor begrebsdistinktioner er et bærende element, således fx filosofiske tekster. Det er imidlertid ofte sådan, at bærende filosofiske begreber, der er udtænkt på ét sprog, skifter grundlæggende betydning og i alle tilfælde får helt andre konnotationer i oversættelse. Jeg vil i nærværende artikel forsøge at se nærmere på denne specifikke oversættelsesproblematik, idet jeg vil se kritisk på diverse engelske oversættelser af nogle af Immanuel Kants (1724-1804) centrale begreber.

Kants filosofi bliver ofte delt op i hans tre hovedværker – de tre kritikker af hhv. den rene fornuft (epistemologien), den praktiske fornuft (etikken) og dømmekraften (æstetikken). Da det i oversættelsehenseende er mange af de samme begreber og distinktioner, han opererer med i alle tre, vil denne artikel tage sit udgangspunkt i to oversættelser af den første kritik – “Kritik af den rene fornuft” fra 1781 (anden udgave i 1787) – og supplere med Werner S. Pluhars oversættelse (Pluhar 1987) af tredje kritik; “Kritik af dømmekraften” fra 1790. Det drejer sig dels om J. M. D. Meiklejohns oversættelse, der oprindeligt er fra 1855, dels om Norman Kemp Smiths fra 1929.

Artiklen falder i to dele. Første del vil efter en kort introduktion fremvise nogle kantianske begreber og deres respektive oversættelser for at vise hvilke specifikke problematikker, vi har med at gøre. Anden del vil gå mere tekstnært til værks, idet jeg her vil se på de respektive værkers brug af paratekst og i hvor høj grad denne beskæftiger sig med den

problematik, jeg her har valgt at fokusere på, nemlig begrebslig oversættelse. Valget af engelske oversættelser som fokus skyldes primært tilgængeligheden af de engelske oversættelser.

Det vil nok være gavnligt med en kort opfriskning af det kantianske tankegods i almindelighed, før vi kaster os over de engelske begreber.

1. Kants metafysik i grundrids

Immanuel Kants epistemologiske standpunkt er en reaktion dels på rationalismen, dels på empirismen. Rationalisterne, bl.a. Descartes, Spinoza og Leibniz, tog udgangspunkt i subjektet som det eneste sikre aksiom for erkendelse, idet den kartesianske metodiske tvivlen viste al empirisk erkendelse potentielt fejlbarlig. Subjektets egen eksistens er dog *a priori* erkendbar. I stedet for at bero sig på sanseerfaringer, sluttede de ad snørklede logiske stier fra subjektet til Guds eksistens og metafysiske lovmæssigheder, hvorfra de endelig drog konklusioner om det værendes beskaffenheder. Empiristerne, bl.a. Locke, Berkeley og Hume, tog afstand fra denne subjektivisme med det argument, at intet kan 'komme ind i' bevidstheden undtagen via sanserne. Al erkendelse og alle begreber må derfor være udledt af empiriske erfaringer. Imidlertid ender empirismen selv i subjektivisme, idet et udsagn aldrig kan være almengyldigt – objektivt – hvis det beror på subjektive erfaringer. Mennesket kan med andre ord altid kun udtale sig om sin egen oplevelse af verden; aldrig om verden, som den er.

Kant sammentænker empirismens fokus på sanseerfaringen i erkendelsesøjemed og rationalismens fordring om *a priori* viden, idet han bemærker, at hele den tidligere metafysik har antaget, at objekterne på den ene eller anden måde foreligger i verden, og at erkendelsen er sindets tilegnelse til objekternes objektivitet. Enhver metafysik, der baserer sig på dette aksiom, vil uden tvivl, siger Kant, ende i skepticisme og subjektivisme. I stedet foreslår han den såkaldte kopernikanske vending: I stedet for at bevidstheden skal forme sig efter objektiviteterne, er det da ikke muligt, at objekterne former sig efter bevidsthedens *a priori* anskuelsesformer og maksimer? Denne vending åbner op for muligheden af, at nogle sandheder kan foreligge *a priori*, fx kausalitetsprincippet og spatio-temporaliteten, samtidig med at empirien bliver vor primære kilde til erkendelse om verden. Godt nok ikke som den er *an sich*, men en verden *für uns* – netop os mennesker og ikke blot mig som enkeltsubjekt. Ved således at

opfatte verden gennem nogle almenmenneskelige *a priori*, kan vi uden at forfalde til dogmatik udtale os objektivt om verden uden at ende i apori.

2. Begreberne

Efter at have foretaget dette skifte i den metafysiske tænkning, er Kant nødt til at beskæftige sig med spørgsmålet om erkendelse; men hvor den klassiske metafysik stillede spørgsmålet "hvad kan jeg erkende?", træder Kant et skridt tilbage og spørger "hvordan kan jeg erkende?". Det er, hvad han kalder transcendentalfilosofi; den filosofi der beskæftiger sig med menneskets sindsevner før den egentlige filosofi kan påbegynde sit virke. Kant opstiller følgende (og mange flere) begreber til udredning af det menneskelige sinds epistemologiske formåen.

2.1 *Anschauung, Sinnlichkeit og Verstand*

Erkendelse kan være mange ting, men den erkendelse, Kant beskæftiger sig med i den første kritik, er forstandserkendelsen eller den empiriske erkendelse. Kant følger Hume og siger, at al erkendelse tager sit udgangspunkt i noget givet, og dette er genstandene i verden. Disse afficerer sindet gennem sansningen [*Sinnlichkeit*] vha. anskuelser: "Det er således ved hjælp af sansningen at genstandene foreligger som givne, og det er den alene der giver os anskuelse. Det er imidlertid ved hjælp af forstanden at de tænkes og det er fra den at vi har begreber. Men al tænkning må, hvad enten det så er direkte eller indirekte, referere til anskuelse og derfor også, hos os, til sansningsevnen, eftersom ingen genstand kan foreligge som givet på nogen anden måde." (Hartnack 1966: s. 83). Som citatet viser, er det dog ikke nok at sanse, der må også tænkes, og dette klarer forstanden. Det er således i samspillet mellem sansning og forstand, i sammenstillingen af anskuelse og begreb at et objekt kan erkendes. *Anschauung* bliver i de engelske udgaver af kritikken til *intuition*. *Verstand* bliver til *understanding* og *Sinnlichkeit* til *sensibility*. Dette begreb er umiddelbart problemløst, men det kunne vise sig problematisk, hvis man læser fx *Kritik der Urteilskraft*, hvori Kant skelner kraftigt mellem sanselighed og sensibilitet.

Større vanskeligheder møder vi i forbindelse med *understanding* og *intuition*. Disse begrebsvalg lægger op til store fejlfortolkninger, idet de vender op og ned på nogle meget vigtige karakteristika ved de to evner.

Forstanden hos Kant er spontan og fri, nærmest skabende. Den udkaster frit selvskabte begreber, som så sammenholdes med de givne anskuelser indtil en passende overensstemmelse er nået. I modsætning hertil konnoterer *understanding* passivitet, receptivitet og underkastelse. At forstå noget er at godtage det, at underlægge sig det som sandt, at tilkende sig en på forhånd dannet mening. Forstanden derimod underlægger sig ikke, den er autonom og spontan og udtaler sig med en almengyldig dogmatisk autoritet.

Over for den spontane forstand står den receptive sansning. Sansningen er ikke kreativ, ikke spontan og bestemt ikke autonom. Den modtager anskuelser, der hidrører fra objekterne. Anskuelser skal med andre ord konnotere passive registreringer af verden, tankeløs sansning slet og ret. Det engelske *intuition* er i denne forbindelse helt skudt forbi. Intuition kan konnotere åndelig eller guddommelig inspiration. I denne betydning bibeholdes den receptive karakter, men det empiriske element går tabt. Anskuelser – og det er meget vigtigt – er givet os i den empiriske sansning, ikke via en transcendent erfaring eller lignende. Alternativt kan intuition forstås som noget subjektet selv frembringer ubevidst, men denne betydning er selvsagt endnu mere vildledende end den første. Her går både det empiriske og det receptive af begrebet, og vi ender hurtigt i solipsisme.

2.2 Vernunft

Så langt altså med forstandens begreber. De er i følge Kants første kritik de eneste objektive begreber, vi kan danne os. Nu har vi imidlertid mange begreber, der ikke forholder sig direkte til vore anskuelser, fx begreber om guder, sjæl, frihed, godhed osv. Disse transcenderer alle erfaringen, og det ender derfor i filosofisk tankemudder at udlede nogen som helst metafysiske sandheder af disse fornuftsider. Dette betyder dog ikke, at Kant helt afskriver dem. Ligesom det ville være forkert at slutte fra min erkendelse af min skrivebordsstol til nogen objektiv idé om Gud, er det umuligt at sige noget objektivt fornuftigt om min stol ud fra et transcendent gudsbegreb.

Fornuftsiderne har imidlertid, siger Kant, en regulativ funktion for vores tænkning. Det er disse ideer, der ansporer sindet til tænkning og intellektuelle udfoldelser i det hele taget, måske endda al aktivitet, der skiller menneskene fra dyrene; således kunst, sprog, musik, litteratur, dans, bøn osv. Fornuften bliver især udfoldet i *Kritik der praktischen*

Vernunft, hvori disse fornuftsdeer fremstilles som grundlaget for moralsk handlen, men det skal vi ikke gå nærmere ind i her. *Vernunft* oversættes til *reason* på engelsk, og om end man kunne sige, at *reason* er et bredere begreb end fornuft, idet det både dækker over fornuft og forstand, er det et tilforladeligt begreb, idet man heller ikke på tysk har opereret med en streng skelnen mellem de to før Kants første kritik. Begreberne stemmer derfor fint overens, idet de begge klassisk indbefatter enhver form for refleksion, og Kant i sin første kritik netop definerer begrebet snævrere og adskiller det fra forstanden.

2.3 Erkenntnis

Noget der er værd at lægge mærke til – når nu det er epistemologi, vi har med at gøre – er, at både Smith og Meiklejohn oversætter det tyske ord for erkendelse med *knowledge* – viden (Meiklejohn 1945: s. 25; Smith 1970: s. 41). Selv om forskellen er til at overse, er der forskel på det, vi erkender og det, vi ved. Det er disse små begrebslige forskelle som, hvis man ikke passer på, kan forvride en hel filosofi til uigenkendelighed. Werner S. Pluhar, der har oversat *Kritik der Urteilskraft* til engelsk (Pluhar 1987), har haft blik for forskellen. Han skriver i en note til sin indledning at han “use different terms to render ‘erkennen’ (cognize) and ‘wissen’ (know); rendering them by the same term results in another seeming contradiction” (Pluhar 1987: s. xli). Pluhar mener altså, at en sammenblanding af de to begreber kan lede til en tilsyneladende selvmodsigtelse i Kants tænkning. Tilsyneladende, fordi den kun er at finde i den engelske tekst, ikke i Kants egen. Erkendelse er hos Kant en meget rigid størrelse, og vi kan kun kalde det erkendelse, som rent faktisk når ind til en objektiv, ubetvivlelig sandhed – sådan er det vel i næsten al epistemologi. Det er imidlertid af netop den grund vigtigt at holde sig forskellen på viden og erkendelse for øje. Viden er et meget bredere begreb, som ud over ren *a priori* viden kan dække over kundskaber (som at køre på cykel) og tillærte fakta (det er vel nok de færreste moderne mennesker, der selv har erkendt al tings beståen af et begrænset antal grundstoffer – det tager vi videnskabens ord for). Når Kant bruger erkendelse er det ingen af de to sidstnævnte, han taler om. Det er subjektets erkendelse af uomtvistelige sandheder, og altså en meget klar forståelse af den gennem erkendelsen opnåede viden, Kant taler om. Dette forhold er, hvad Pluhar er bange for at en engelsk læser vil overse. En sådan misforståelse ville kunne føre til afvisninger af hele Kants system på baggrund af en selvmodsigtelse, der netop ikke er Kants egen, men

skyldes vokabularforskelle mellem tysk og engelsk. Eller endnu værre kunne det betyde en grundlæggende misforståelse af hele Kants projekt og dermed filosofi, hvis man på grund af den lille betydningsforskel tror, at Kants første Kritik handler om al menneskets viden, hvor den ellers gør det meget klart, at det kun er få meget bestemte erkendelser, vi kan kalde rene forstandserkendelser.

3. Paratekst

Denne skarpsindige iagttagelse af Pluhar leder videre til overvejelser over, hvordan sådanne potentielt farlige misforståelser kan undgås.

Selvom der endnu er flere begreber, vi kunne se nærmere på og rette kritik mod i de engelske oversættelser, ville det føre til en alt for omfattende artikel, og desuden skulle de anførte eksempler være rigelige til at se problematikken i den begrebslige inkongruens sprogene imellem. Det vil nok ikke lykkes at skabe en oversættelse med fuldstændig ækvivalens mellem de tyske og engelske begreber, men skal man derfor helt gå væk fra oversættelser? Skal man tvinge engelsktalende til at lære tysk for at læse Kant? For Kantforskeres vedkommende; ja, vil jeg mene. For almindeligt interesserede og studerende, nej. I stedet har man som oversætter mulighed for at supplere sit værk med diverse former for paratekst: Indledning, forord, fod- og slutnoter, appendiks, efterskrift, gloseliste osv. Sådanne hjælpemidler kan afhjælpe de værste misforståelser, men de har dog den ulempe, at de (for noternes vedkommende) hæmmer læsningen og i nogle tilfælde pådutter læseren bestemte tolkninger og fokuspunkter, der ikke nødvendigvis er entydige i den tyske tekst.

Parateksten er simpelt sagt alt det i en bog, som ikke er selve teksten: Forside, indholdsfortegnelse, forord, illustrationer, noter, efterskrift, dedikation og så meget videre. Begrebet paratekst benyttes oftest i forbindelse med analyse af skønlitterære værker, hvor det især er givtigt at betragte forholdet mellem fakta og fiktion. Er et forord fx et sagligt introducerende stykke tekst, eller indgår det i romanens fiktion? Og kan en sådan grænse virkelig drages? Paratekst kan da være en spændende indgangsvinkel til spændingsfeltet mellem fiktion og realitet. Leif Søndergaard nævner i sin artikel "Paratekst" Borges' egne noter i "Biblioteket i Babel", der alle er aldeles fiktive (Søndergaard 2003). Når jeg nedenfor benytter begrebet paratekst, kan der ikke herske

tvivl om, hvorvidt det er fiktion eller ej. Jeg bruger således blot begrebet som samlebetegnelse for alt, hvad der ikke er en del af kildeteksten, alt hvad der er tilføjet af oversætter, redaktør osv. Kants egne noter bliver da ikke betragtet som paratekst, som de ville blive det i en klassisk brug af begrebet. Dette valg skyldes, at mit fokus ligger på paratekst som enten en hjælp eller forstyrrelse i læsningen, og det er i den forbindelse oversætterens valg der interesserer; Kants egne noter står ikke umiddelbart til at ændre. Lad os nu se nærmere på nogle konkrete eksempler på paratekst (eller mangel på samme) i vore oversættelser.

Norman Kemp Smith har forsynet sin oversættelse med en "Translator's Preface" (Smith 1970), der i mange henseender behandler problematikken i forbindelse med oversættelse af Kant. Han kommer ind på grammatiske problemer, især køn, der svært lader sig oversætte til engelsk (Smith 1970: s. vi-vii). Og han gør sig overvejelser over Kants stil, der ifølge Smith er uhensigtsmæssigt – og unødvendigt – snørklet. Han skriver om sætninger, der er så skiftende i stillag og struktur, at det må skyldes Kants langvarige arbejde med værket. "In such cases", skriver Smith, "I have not attempted to translate the sentences just as they stand. Were the irregularities retained, they would hinder, not aid, the reader in the understanding of Kant's argument." (op. cit.: s. vii) Det har altså været Smiths mening at lette forståelsen i så høj grad som muligt. Man må spørge sig selv, om ikke dette i nogle henseender fører læseren længere væk fra Kants oprindelige tænkning end det hjælper som indføring. Det bliver jo i Smiths fortolkning, at læseren præsenteres for Kant.

Smith gør sig ingen eksplicite overvejelser i forhold til begreberne. Han har forsynet teksten med nogle noter, men disse kun i specielle tilfælde, fx på side 42, hvor han i en note forklarer at "As the term 'knowledge' cannot be used in the plural, I have usually translated Erkenntnisse 'modes of knowledge'" (op. cit.: s. 42). Her kunne man ønske sig, at Smith havde givet det tyske begreb lidt større opmærksomhed. Det er svært at se den store lighed mellem erkendelser eller indblik og vidensformer eller -modi. Pluhars *Cognitions*, som vi så ovenfor ville nok være mere velvalgt. Når Smith imidlertid er opmærksom på denne uoversættelighed, kan det undre, at man ikke finder flere fodnoter i forbindelse med de centrale begreber.

Meiklejohns indstilling til oversætterhvervet er ikke langt fra Smiths. Meiklejohn skriver i sin preface: "A translator ought to be an interpreting intellect between the author and the reader". (Meiklejohn 1945: s. xxiv) Det kan selvfølgelig ikke undgås, at oversætteren

kommer imellem læser og forfatter i en eller anden forstand, men om han ligefrem skal være et fortolkende intellekt, synes jeg godt, man kan sætte spørgsmålstegn ved. Det kan selvfølgelig i nogle tilfælde være hensigtsmæssigt at tolke visse kulturelt eller epokalt specifikke udtryk, vendinger eller sågar ideer for at formidle dem ind i en anden kultur eller tid; men for megen fortolkning er farlig for læserens forståelse af, at Kant skriver ind i en bestemt kulturel og videnskabelig diskurs – oplysningen i Tyskland – og at hans begreber og argumenter forholder sig til denne. Som eksemplificeret ovenfor kan selv tilsyneladende uskyldige tolkninger fra oversætterhånd give anledning til knap så uskyldige misforståelser. Eventuelle forståelseshæmmende faktorer skal da hellere udredes i noteform, eller – hvis dette bliver for omfattende og dermed forstyrrende for læseoplevelsen – i et forord eller efterskrift. Det er dog sjældent muligt at gøre rede for samtlige begrebsproblematikker i samlet form, som i fx et forord, hvorfor det må være at foretrække at tilføje noter hver gang et problematisk begreb introduceres.

En klassisk diskussion går på, om det er en større forstyrrelse end hjælp at støde på noter undervejs i læsningen, fordi disse bryder teksten op og fjerner læserens fokus. Dette er nok ofte tilfældet i forbindelse med skønlitteratur; de færreste har vel lyst til at blive afbrudt midt i et spændende afsnit for at blive informeret om dette eller hint russiske slots faktiske placering og historie, eller forfatterens psykiske tilstand i skriveøjeblikket. Sådanne informationer kan være vigtige og spændende for en analytiker, men forholder sig ikke direkte til fiktionen og kan derfor næsten kun blive forstyrrende elementer. Læsning af filosofiske tekster har dog også en anden dimension end selve læseoplevelsen – selvom Kants sprog kan være spændende og sjovt at arbejde med, er det de færreste, der læser Kant uden intention om at forsøge at forstå hans filosofiske system, og til dette kan noter være uundværlige. Det er en skam at læse et helt eller flere værker i den tro, at f.eks. viden og erkendelse er det samme (som anskueliggjort ovenfor), for så senere at finde ud af fejltagelsen. I sådanne tilfælde vil de fleste nok finde det mere bekvemt at blive informeret om forskellen første gang, de støder på begrebet, så de ikke danner sig en forkert førstehåndsforståelse, der senere kan blive svær at revidere selv om fejlen er klargjort. Hvor noter altså sjældent eller aldrig gavner læseren af skønlitteratur, kan de i oversættelser af skrifter som Kants svært undværes. De kan måske endda anspore til en vis 'tyggen drøv' over begreberne, hvor læseren bliver tvunget til at reflektere dybere over disse for derved at opnå en dybere forståelse end ved en ikke afbrudt gennemlæsning. Med dette in mente skal man nok

stadig forsøge at holde noterne på et minimum, da de også hurtigt kan overvælde læseren og således dels virke trættende og forvirrende, dels forvride fokus, så elementer, der traditionelt set ikke er af stor betydning, træder i forgrunden til fordel for de mere indflydelsesrige dele af tænkningen.

Ud over det tvivlsomme i betragtningen af oversætteren som bevidst tolkende individ, forekommer Meiklejohns preface mig i det hele taget ufyldstgørende. Det er stort set ikke andet end en nedrakning af tidligere oversættelser:

“In short, it may be asserted that there is not a single English work upon Kant which deserves to be read, or which can be read with any profit, excepting Semple’s translation of the *Metaphysic of Ethics*. All are written by men who either took no pains to understand Kant, or were incapable of understanding him.” (Meiklejohn 1945: s. xxiv).

Selv de tyske versioner af Kants æuvre får en tur: “[T]he common editions, as well those printed during, as after Kant’s life-time, are exceedingly bad.” (op.cit.: s. xxv). Det ville for læseren have været væsentligt mere gavnligt og interessant at læse om Meiklejohns egen oversættelse. Han afslutter dog med nogle interessante overvejelser over de tyske begreber:

“It may be necessary to mention that it has been found requisite to coin one or two new philosophical terms, to represent those employed by Kant. [...] Such is the *ver intuitive for anschauen*; the manifold in intuition has been employed for *das mannigfaltige der Anschauung*, by which Kant designates the varied contents of a perception or intuition. Kant’s own terminology has the merit of being precise and consistent.” (op. cit.: s. xxv-xxvi)

Dette er en meget interessant passage; den viser os, at Meiklejohn har været opmærksom på inkongruensen mellem tysk og engelsk i det begrebslige. Det er prisværdigt, at han gør et forsøg på at adoptere de kantianske begreber. Det ville dog være hensigtsmæssigt, om han i samme ombæring havde forsynet samme begreber med forklarende noter i teksten – noget der er en påfaldende mangel på. Alternativet til at bruge engelske neologismer ville være, at bibeholde de tyske begreber. Dette ville kræve

noget mere af læseren, men man ville undgå de ovennævnte uheldige åndelige konnotationer, der ligger i *intuition*, og som uden tvivl følger med i verbalformen. Som citatet viser, har Meiklejohn selv svært ved at indkredse dette begreb. Han er nødt til at betegne det som både perception og intuition, fordi ingen af de to er fyldestgørende. Og når nu Meiklejohn selv beundrer Kants terminologi, ville det passe fint at bibeholde denne.

3.1 Dømmekraften

For at bringe nogle eksempler på et mere omfattende paratekstuel apparat end de ovenfor behandlede, har jeg valgt at kigge på et andet af Kants værker – Kritik af dømmekraften, der vil blive behandlet i det følgende.

Jeg har allerede nævnt Pluhars oversættelse af Kants tredje kritik. Dette værk er foruden en preface forsynet med en “Translator’s Introduction” (Pluhar 1987), som dels gør rede for Kants første to kritikker og disses terminologi, dels udgør Pluhars eget forsøg på en tolkning.

Foruden denne indføring har Pluhars værk et imponerende noteapparat, måske nogle steder så omfattende, at det tager overhånd. Til gengæld er det rart at forsikre sig om hans bevidsthed om de problemer, der opstår i forbindelse med den begrebslige oversættelse. Som fx når han oversætter *Vorstellen* med *present* i stedet for *represent*, som har været den gængse engelske oversættelse. Her tilføjer han en udførlig note, hvori han argumenterer grundigt for sin sag og sørger for at læseren ikke efterlades tvivlende på sin begrebsforståelse:

“The traditional rendering of this term as ‘to represent (similarly for the noun)’ suggests that Kant’s theory of perception (etc.) is representational, which however, it is not [...] The german term ‘darstellen’ (similarly for the noun) has traditionally been translated as ‘to present’ but will here be rendered as ‘to exhibit,’ which seems both closer to Kant’s meaning and less misleading.”
(Pluhar 1987: s. 14, note 17)

Denne slags noter kan for visse læsere virke forstyrrende og havde absolut være malplaceret i et skønlitterært værk. Ikke desto mindre må man have in mente, at Kant

selv benyttede sig flittigt af fodnoter og i øvrigt var meget koncis og bestemt i sine begrebsdefinitioner. Jeg vil derfor mene, at en forklarende note som Pluhars langt er at foretrække frem for Smith og Meiklejohns mere ubevidstgjorte forhold til det tyske. Sammen med fodnoterne hjælper firkantede parenteser med de oprindelse tyske gloser og en omfattende tysk-engelsk ordliste bagest i bogen læseren til at forstå Pluhars begreber til bunds og i overensstemmelse med Kants tyske begreber.

Til sammenligning har Claus Bratt Østergaard efter min mening begået en begrebslig brøler i sin nye oversættelse af *Kritik af dømmekraften* (Østergaard 2007). Han har ligesom Pluhar valgt at forlade den traditionelle oversættelse af et begreb til fordel for sin egen nyoversættelse. Han har dog ikke gjort opmærksom på dette, hverken i sit forord, i noteapparatet eller i den ellers omfattende gloseliste bagest i bogen. Det drejer sig om det vigtige begreb '*das erhabene*', der traditionelt på dansk bliver til '*det sublime*'. I stedet for at bruge denne klassiske oversættelse, har Østergaard valgt '*det ophøjede*'. Jeg bifalder som sådan valget, da det dels ligger tættere på det tyske begreb, dels bedre betegner Kants mening. Ordet *sublim* betyder i moderne menneskers bevidsthed ikke mere end 'godt', 'fremragende' eller 'udmærket', hvor det for Kant intet slægtskab med disse begreber har. Det sublime er netop ophøjet, ufatteligt, subjekttranscenderende osv. og har absolut intet med smagsdomme om 'det smukke', 'det godt udførte' eller andet at gøre. Problemet er altså ikke Østergaards valg af begreb, men det at han undlader at gøre opmærksom på valget, der samtidig bliver et fravalg af det klassiske begreb. '*Det sublime*' er så fastgroet i den danske Kantterminologi, at en ændring af begrebet uden den rette opmærksomhed i højere grad virker forvirrende end afklarende og forståelsesbefordrende. Yngre Kantlæsere (som jeg selv), der kun har læst Østergaards oversættelse, vil måske ikke vide at '*det sublime*' simpelthen er synonymt med '*det ophøjede*', når de præsenteres for begrebet i sekundærlitteraturen, og dette kan i værste fald lede til enorme misforståelser. Det er ikke svært at tænke sig en studium generale-opgave med titlen "en komparativ analyse af begreberne '*det ophøjede*' og '*det sublime*' hos Kant."

4. Konklusion

Selvom nærværende artikel hverken har det nødvendige omfang, den nødvendige begrebslige grundighed eller de nødvendige tysk- og engelskkundskaber til at komme til

bunds i problematikken, er det mit håb, at den vil virke som øjenåbner og gøre opmærksom på et ikke så velbelyst område af oversætterteorien. Det må være op til den enkelte at afgøre, hvorvidt mine konklusioner i artiklen viser sig holdbare eller forhastede, da præferencer i forhold til fx mængden af paratekst varierer fra person til person, og sikkert fra generation til generation. Jeg håber med andre ord ikke, mine læsere vil betragte dette som et forsøg på at opstille en dogmatisk nøgle til begrebsoversættelse. Målet har snarere været at bringe visse problemstillinger frem i lyset, så de kan blive genstand for større kritisk debat. Endelig må det ikke ses som en afvisning af den prosaiske og poetiske oversættelseskritik, der absolut ikke har mistet hverken vigtighed eller aktualitet, blot ønsker jeg at bringe en ny del af sproget ind i den diverse og altid spændende debat om rigtigt og forkert, hensigtsmæssigt og overflødigt i oversættelsehenseende.

Jeg har vist at oversættelse af begreber er en vanskelig disciplin, og at det i mange tilfælde ikke lader sig gøre at oversætte et begreb fyldestgørende. Denne konklusion skal dog ikke virke afskrækkende, da det er både vigtigt og gavnligt for forståelsen at læse og kunne læse filosofi i oversættelse. Det er dog mit håb, at bevidstheden om problematikken vil hjælpe fremtidige oversættere i deres valg af grundighed i noteapparatet, idet de indser at forsøg på at 'lette' læsningen ved et mindsket noteapparat højner risikoen for en uoverensstemmende filosofisk tekst, der i værste fald medfører misforståelser på tværs af sprog. Det ville i denne henseende være interessant i fremtiden at se nærmere på britiske og kontinentale læsninger af Kant for at undersøge, om de begrebslige forskydninger har betydet noget væsentligt i forhold til den engelsksprogede Kantreception.

Endelig mener jeg at have gjort opmærksom på, at i forbindelse med begrebsoversættelse er det af næsten lige så stor vigtighed at være opmærksom på og tage hensyn til, om målsproget har et etableret begrebsapparat knyttet til den forfatter, man oversætter, som det er at vise hensyn til og forståelse for kildesproget.

Referencer

- Hatfield, Gary: "Introduction" in: Hatfield, Gary: *Prolegomena to Any Future Metaphysics That Will Be Able to Come Forward as Science – with Selections from the Critique of Pure Reason*, Cambridge University Press 2004
- Hatfield, Gary: "Note on texts and translation" in: Hatfield, Gary: *Prolegomena to Any Future Metaphysics That Will Be Able to Come Forward as Science – with Selections from the Critique of Pure Reason*, Cambridge University Press 2004
- Kant, Immanuel: *Sämtliche Werke – Erster Band: Kritik der reinen Vernunft*, Verlag von Felix Meiner, Leipzig 1926
- Meiklejohn, J. M. D.: "Translator's Preface to the Original English Edition" in: Meiklejohn, J.M.D.: *Critique of Pure Reason by Immanuel Kant*, J. M. Dent & Sons Ltd., London 1945
- Pluhar, Werner S.: "Translator's Introduction" in: Pluhar, Werner S.: *Critique of Judgment*, Hackett Publishing Company, Indianapolis/Cambridge 1987
- Smith, Norman Kemp: "Translator's Preface" in: Smith, Norman Kemp: *Immanuel Kant's Critique of Pure Reason*, Macmillan And Co Ltd, London & Basingstoke 1970
- Søndergaard, Leif: "Paratekst" in: Søndergaard, Leif (red.): *Om litteratur – metoder og perspektiver*, Systime A/S, Viborg 2003

Benyttede Kantoversættelser²²

- Hartnack, Justus: *De store tænkere – Kant*. København: Berlingske forlag. 1966
- Hatfield, Gary: *Prolegomena to Any Future Metaphysics That Will Be Able to Come Forward as Science – with Selections from the Critique of Pure Reason*. Cambridge: Cambridge University Press. 2004
- Meiklejohn, J.M.D.: *Critique of Pure Reason by Immanuel Kant*. London: J. M. Dent & Sons Ltd. 1945 (oversættelse fra 1855)
- Pluhar, Werner S.: *Critique of Judgment*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company. 1987
- Smith, Norman Kemp: *Immanuel Kant's Critique of Pure Reason*. London & Basingstoke: Macmillan And Co Ltd. 1970 (oversættelse fra 1929)
- Østergaard, Claus Bratt: *Kritik af den rene fornuft*. Frederiksberg: Det lille Forlag. 2002
- Østergaard, Claus Bratt: *Kritik af dømmekraft*. Frederiksberg: Det lille Forlag. 2002

²² Jeg har her valgt den lidt uortodokse litteraturangivelse at udelade forfatteren – Kant – til fordel for oversætteren. Dette for læserens skyld, da det vil lette værksøgningen.

I tider med aftagende lys – og den (u)synlige oversætter

Morten Egholm Mouritsen

Oversættelse af prosatekster er et bredt felt, der kræver mange overvejelser af forskellig art. Man skal som oversætter på én gang forsøge at lave en tekst, der er letlæselig på målsproget og som samtidig holder sig til originalen i et sådant omfang, at der stadig er tale om en oversættelse af et originalt værk. Dette emne er i århundreder blevet debatteret af både oversættere og teoretikere. I nærværende fremstilling vil jeg belyse en del af denne debat ved i den danske oversættelse af Eugen Ruges roman *In Zeiten des abnehmenden Lichts* at slå ned på centrale problemstillinger i forbindelse med oversættelsen for på den måde at anskue oversætterens (u)synlighed. At beskæftige sig med en omfattende oversættelse kræver naturligvis sine fravalg. Jeg vil derfor i det følgende fokusere på det sprogligt-kulturelle, som netop i Ruges roman spiller en væsentlig rolle.

Indledningsvis præsenteres først Lawrence Venutis teori om *domestication* og *foreignization* og dernæst Antoine Bermans deformerende tendenser, der udgør hans *negative analytic*, for på den måde at præsentere overordnede overvejelser og tilgange til oversætterarbejdet. Disse teorier vil herefter blive inddraget med henblik på en analyse af konkrete problemfelter i den danske oversættelse. Problemfelter, der viser vanskelighederne ved at skulle oversætte kulturelle aspekter, der er sprogligt forankrede. På baggrund af denne beskæftigelse med teksten er ønsket afslutningsvis at vurdere, i hvilket omfang den danske oversætter har været (u)synlig i sit arbejde med oversættelsen.

1. Lawrence Venuti og *domestication* vs *foreignization*

Normalt læses oversat litteratur, som var det skrevet på målsproget, med mindre der er sproglige fejl, som bryder læsestrømmen. Det er dette aspekt, oversætteren og

teoretikeren Lawrence Venuti kalder oversætterens usynlighed. En oversat tekst accepteres

”when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality [...]” (Venuti 1995: 1).

Dette er et tegn på, at oversætterens rolle er vigtig, idet han, forudsat at oversættelsen er et godt stykke håndværk, formidler fremmedsproglig litteratur til et publikum på en sådan måde, at læserne ikke er sig bevidste om dette mellemlid mellem dem selv og den oprindelige forfatter.

I sin diskussion om oversætterens (u)synlighed kommer Venuti ind på to forskellige tilgange til oversætterarbejdet, nemlig *domestication* og *foreignization*.²³ Disse to begreber kan siges at være en variant af den lange diskussion mellem den tekstnære og den mere frie oversættelse, her blot med en kulturel tilgangsvinkel. Venutis tilgang beror på oversætterens valg om, hvor stort et ”overgreb” han vil begå mod teksten. En domesticerende oversættelse involverer ”an ethnocentric reduction of the foreign text to receiving cultural values” (Munday 2012: 218), hvilket betyder, at alt, hvad der kan opfattes som fremmed, reduceres og tilpasses målsproget og -kulturen. Det vil sige, at oversættelsen sker på målsprogets præmisser. Laves oversættelsen i stedet på kildesprogets præmisser, er der tale om *foreignization*. Dette betegner en oversættelse, der viser det fremmede i originalteksten, så oversættelsen afviger fra målsprogets normer i en sådan grad, at det giver en fremmed læseoplevelse for målsproglæserne.²⁴ Det fremmede ligger altså i selve afvigelsen fra det kendte, hvorfor en fremmedgørende oversættelse altid defineres ud fra målsproget og -kulturen.

Domestication og *foreignization* foregår altså på to niveauer: såvel på det diskursive plan, herunder det lingvistiske aspekt og den uforstyrrede læsning, som på det etiske plan, der dækker de kulturelle værdier, som enten overføres eller forsøges tilpasset den målsproglige kulturelle tradition.²⁵

²³ Venuti inddrager i sin diskussion om disse begreber Fr. Schleiermachers oversættelsesteori om enten at flytte læseren mod forfatteren eller forfatteren mod læseren. Se dertil Venuti (1995), side 19 f.

²⁴ Venuti (1995), side 20

²⁵ Munday (2012³), side 221

2. Antoine Bermans *negative analytic*

I sit essay *Translation and the Trials of the Foreign* anser den franske teoretiker Antoine Berman enhver oversættelse som en "trial" (afprøvning) af det fremmede i to henseender: 1) i forhold til målsproglæserne, som skal forholde sig til de fremmede elementer i teksten, og 2) i forhold til teksten selv, der rykkes ud af den sproglige kontekst, den er en del af.²⁶

I henhold til ovenstående teori om at overføre eller tilpasse det fremmede mener Berman, at litterær oversættelse "inevitably becomes a manipulation of signifiers" (Berman 1985/2004: 277), idet de oversatte værker beror så meget på deres originalsprog. Berman opstiller nogle deformerende tendenser, der beskriver hans teori om *negative analytic*²⁷:

"Clarification" betegner det indgreb i teksten, hvor oversætteren forsøger at tydeliggøre aspekter fra kildeteksten. Dette kan ske på to måder: Enten ved at manifestere det som ikke er "apparent, but concealed or repressed" i kildeteksten eller ved at "render "clear" what does not wish to be clear" (Berman 1985b/2004: 281). Dette er et ganske naturligt indgreb for enhver oversætter, da visse elementer fra originalen nødvendigvis må præciseres for målsproglæserne. Denne tendens leder frem til den næste tendens, nemlig "expansion". Berman påpeger, at alle oversatte tekster har det med at være længere end originalen, men at denne forlængelse af teksten er en "tom" forlængelse i den betydning, at det tilføjede ikke beriger teksten.²⁸ Endnu et træk ved oversatte tekster er det, Berman kalder "qualitative impoverishment", hvilket vil sige at målteksten er kvalitativt fattigere end kildeteksten. Dette sker som følge af, at ord og begreber fra kildeteksten byttes ud med ord og begreber, "that lack their sonorous richness or [...] their signifying or "iconic" richness". (ibid.: 283). Deudover påpeger Berman²⁹, at man i en oversættelse altid ødelægger udtryk og talemåder, når man forsøger at finde et tilsvarende udtryk på målsproget, som udtrykker det samme. Et sidste punkt, der her skal fremhæves, er det, Berman kalder en udviskning af forskellige udgaver af sproget, herunder dialekter, som findes i kildeteksten. Dette aspekt anses af Berman som

²⁶ Munday 2012³: 221 f.

²⁷ Berman oplister i alt 12 tendenser, men her inddrages kun dem, der er relevante for nærværende fremstilling. Se Venuti 2004: 276-289

²⁸ Venuti 2004²: 282

²⁹ For det følgende: Venuti 2004²: 286 ff.

værende et ganske centralt problem for enhver oversætter, der beskæftiger sig med romaner.

3. Den danske oversættelse af *In Zeiten des abnehmenden Lichts*

3.1 Præsentation af værket

Eugens Ruges prisvindende roman *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (på dansk: *I tider med aftagende lys*) handler om en østtysk familie, som gennem flashbacks følges fra starten af 1950'erne og ca. halvtreds år frem, over murens fald til starten af det nye årtusinde. De enkelte kapitler opleves gennem de forskellige karakterer, hvilket tydeligt viser deres videnshorisont på det pågældende tidspunkt i fortællingen. Foruden den tyske kontekst har flere af personerne russisk baggrund. Dermed er det ikke blot den tyske kulturramme, men også den russiske, som ligger os danske læsere endnu fjernere end den tyske, der har skullet tilgodeses under arbejdet med oversættelsen.

Jeg vil i det følgende indskrænke mig til at belyse romanens sproglige kulturelt-betingede aspekter i den tyske kontekst i forbindelse med den danske oversættelse med inddragelse af ovenstående beskrevne teorier.

3.2 Tyske uoversættelige begreber

Historien i *In Zeiten des abnehmenden Lichts* tager sin begyndelse i år 2001, med andre ord efter DDR's sammenbrud og den efterfølgende genforening af de to tysklænder. Dette bevirker, at der allerede på bogens første sider optræder tyske ord, som er så dybt forankrede i denne kulturelt-historiske tyske proces, at vi på dansk ikke har nogen fuldstændigt tilsvarende ord.

Ordet "Rückübertragung" optræder under omtale af villaer, "über deren Rückübertragung in fernen Anwaltskanzleien gestritten wurde". (ty: 8) Ordet betyder "tilbageoverdragelse", men ikke i hvilken som helst sammenhæng. "Rückübertragung" er et juridisk begreb, som blev brugt om overdragelsen af ejendomme til deres tidligere ejere i forbindelse med genforeningen i 1990. Tidligere ejere var i denne henseende dem, der ejede ejendommene, inden disse blev tvangseksproprieret af de østtyske myndigheder under opbyggelsen af socialismen i starten af republikkens levetid (i slutningen af 40'erne/begyndelsen af 50'erne). Den danske oversætter Jacob Jonia har løst denne passage på følgende måde: "... huse hvis ejerforhold man skændtes om på

advokatkontorer langt derfra". (da: 8). Problemet med oversættelsen er, at der på dansk ikke findes noget begreb for denne specifikke tyske proces. Derfor, for at inddrage Venuti, må der i dette tilfælde siges at være sket en *domestication*, idet det fremmede begreb slettes fra oversættelsen, som er sket på målsprogets præmis. I den danske oversættelse bliver det dog antydnet, hvad "Rückübertragung" handlede om. Alligevel vil jeg mene, at dette er et tilfælde af Bermans *qualitative impoverishment*, da man ikke på samme måde får indtryk af dybden af den historiske baggrund for problematikken (det var af gode grunde ikke altid lige let at afgøre det retsmæssige ejerforhold, der lå ca. 40 år tilbage), som der fås med det specifikke ord i originalen.

Endnu et sådan kulturelt forankret ord er "die Wende". Dette ord optræder i originalteksten på side 7 og 21 i vendingen "nach der Wende". I begge tilfælde er det i den danske oversættelse blevet til "efter murens fald". Det problematiske består her i, at "die Wende" dækker over mere end murens fald, men at vi ikke på dansk har et ord for det. "Die Wende" betegner hele revolutionsprocessen i Østtyskland i efteråret 1989, som havde murens fald som kulmination³⁰, hvorfor det også er det gængse udtryk på tysk, da man her almindeligvis taler om hele processen. Da vi ikke har noget dækkende ord for det på dansk, er dette endnu et tilfælde af en tvungen forsimpning af det tyske, med mindre man ville gå ud i en uskøn løsning og skrive noget à la "efter revolutionen i 1989", hvilket hverken er gængs på dansk eller har de (tilnærmelsesvis) samme konnotationer for en dansker, som "die Wende" har for en tysker. Netop med dette i baghovedet opfordrede Ruge selv sine oversættere, under diskussion af teksten på et oversætterkollegium i Straelen, til at bruge det mest brugte ord på det pågældende målsprog.³¹

Uanset om det danske "murens fald" er en tvungen forsimpning eller ej, er det igen her et tilfælde af et kvalitativt fattigere resultat på målsproget end i originalen, fordi manglen på målsproget er blevet præmissen for oversættelsen, idet oversætteren har været nødt til at tage det næstbedste (som desværre ikke er rammende nok).

Det er specielt sådanne tyske ords forankrede konnotationer, som ikke kan gengives på samme måde på dansk, der er med til at synliggøre oversætterinstansen. Ordene i dette tilfælde har hos en tysk kildesproglæser helt klare konnotationer til en historisk proces i

³⁰ Denne forskel i betydning ses også i, at ordet "der Mauerfall" også findes på tysk om kulminationen på revolutionen.

³¹ Straelener Protokoll: 6.

Tyskland, men eftersom Danmark ikke har været igennem samme proces, kan disse konnotationer ikke gengives på samme måde til den danske målsproglæser. Derfor har Jonia været nødt til at vælge begreber, som danske læsere kan forbinde med afviklingen af DDR, men disse begreber medfører dog ikke helt de samme konnotationer, som de pågældende tyske gør.

3.3 Tyske dialekter

Det er karakteristisk for historien, at nogle af personerne taler dialekt. Da Tyskland er et større land, og dermed også et større sprogområde, er dialekter mere udbredt der end i Danmark. Disse dialekter giver dog et problem under oversættelsen. Som det vil vise sig, bekræftes Bermans teori om udviskningen af den sproglige pluralitet i dette værk. Berman mener, at den sproglige pluralitet i et værk har tendens til at blive ødelagt, når værket oversættes, da den spænding og integration, der er i forholdet mellem dialekten og standardsproget, ikke på samme måde lader sig gengive i oversættelsen.³² Til at bevise dette vil jeg i det følgende pege på nogle eksempler:

Stasi-medarbejderen Bunke taler udpræget saksisk, hvilket er forholdsvis let genkendeligt for den tyske læser. Men eftersom de pågældende oversættere ikke kan forventes at kunne genkende denne dialekt, påpegede Ruge, at Bunke taler med "breitestes Sächsisch".³³ Jonia har dog valgt en inkonsekvent måde at gengive dette forhold på i den danske oversættelse: Til bedstefaderen Wilhelms 90-års fødselsdag får Wilhelm en masse blomster, hvortil han altid bruger vittigheden "Bring das Gemüse zum Friedhof". Dertil svarer Bunke "Do gann isch kleisch pleiben" (ty: 203), hvilket er oversat til "Så ka' je' lisså godt sæl' grave mit ned med det samme." (da: 210). Her har Jonia valgt at "oversætte" til et påfaldende dansk.³⁴ På denne måde får den danske læser også et indblik i, at Bunke ikke taler standardtysk, men at han taler saksisk bliver ikke tydeligt på nogen måde. Desværre har Jonia ikke ladet Bunke tale på samme måde hele vejen igennem, idet han senere taler uden nogen tydelig markering af afvigelse fra standardsproget. Disse eksempler skulle gerne gøre dette tydeligt: "Krüß tisch, krüß tisch, wo is tenn Irina!" (ty: 333) og "Wir müssen unseror Bevölgerung die Woahrheit

³² Venuti 2004²: 287.

³³ Straelener Protokoll: 19.

³⁴ Skulle dette være en dansk dialekt, kan jeg ikke lokalisere hvilken. Uanset hvad, er genkendelsen langt større i den tyske end i den danske.

soagen" (ty: 342), som i begge tilfælde er oversat til almindeligt standarddansk, henholdsvis "davs, du gamle, hvor har du gjort af Irina?" (da: 341) og "Vi må sige sandheden til befolkningen" (da: 351). Her er der den inkonsekvens, at Bunke på ét tidspunkt taler "anderledes" og på andre taler almindeligt standardsprog, hvilket er ulogisk. Men at dialekten er fjernet fra den danske er dog en logisk konsekvens i mine øjne, da det ville være unaturligt, hvis dialekten var blevet oversat til eksempelvis jysk eller fynsk, hvilket af gode grunde ikke ville passe ind i konteksten. Her kunne Jonia dog, med Bermans ord, have valgt at lave en *clarification* for at vise de danske læsere, at Bunke taler med saksisk dialekt. Igen må der her siges at være sket en *domestication*, da det fremmede er væk, idet oversættelsen ikke forholder sig til standarddansk på samme måde, som originalen forholder sig til standardtysk.³⁵

En anden dialekt, der også tales, er berlinsk (igen for tyskerne en let genkendelig dialekt). Et eksempel på denne dialekt høres, for nu at sætte sig i personernes sted, hos tjeneren på en berlinsk grillbar. Denne råber til køkkenet: "Zwee ma Schoppskaa, zwee ma Keebap/Reis" (ty: 297), hvilket igen blot er oversat til standarddansk: "To schopska-salat, to kebab med ris" (da: 304). I den danske oversættelse bliver der dog her, ligesom i originalen, skrevet, at han skreg med "breitem Berlinerisch" / "bred berlinsk accent." Jeg formoder dog, også med ovenstående som belæg, at dette kun er på grund af samme markering i originalen, da der ligeledes på samme grillbar er en mand, der fortæller en vittighed på berlinsk, som blot er oversat til standarddansk. Dette eksempel vil jeg dog af pladsmæssige hensyn ikke komme ind på her, blot påpege at tendensen i den danske oversættelse er, at dialekterne er fjernet.

Som nævnt er det et problem at håndtere dialekter i en oversættelse. Det ærgerlige på dette punkt består efter min mening i, at Jonia gennemgående (med undtagelse af inkonsekvensen med Bunke) har valgt at fjerne dialekterne helt fra historien og har dermed domesticeret den danske oversættelse. Dialekter er netop med til at skabe en autenticitet i værket, idet det dermed anbringes bedre i den geografiske setting.

Naturligvis er en sådan autenticitet og nærhed betinget af, at læserne kan genkende de pågældende dialekter, hvilket almindeligvis kun vil gælde kildesproglæserne. Af denne grund var Ruge sig også bevidst om, at dialekterne nok ikke ville lade sig oversætte, men for ham var de netop vigtige pga. autenticiteten.³⁶ Selvom den samme autenticitet ikke

³⁵ Sammenlign Harder 2010: 83.

³⁶ Sammenlign Straelener Protokoll: 25.

ville kunne genskabes i den danske oversættelse, kunne man nemt have angivet i oversættelsen, hvilken dialekt der tales med, hvormed oversættelsen i mindre grad ville have været domesticeret. Dette ville, efter min mening, i dette tilfælde ville have været fair over for originalen.

3.4 Leg med sproget

Det sidste punkt, jeg her ønsker at behandle, er legen med sproget, som spiller en væsentlig rolle i romanen. Werner Koller beskriver i sit værk fra 1979, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, på en kort og overskuelig måde vanskelighederne ved det, han kalder "Sprachspiele":

"Textstellen, in denen sprachliche Inhalte an spezifisch einzelsprachliche Formen gebunden sind (oder umgekehrt: in denen sprachliche Formen bestimmte Inhalte oder inhaltliche Verknüpfungen erst ermöglichen) erweisen sich als unübersetzbar." (Koller 1979: 173).

Med denne anskuelse i baghovedet vil jeg anføre nogle eksempler fra Ruges roman:

1) Kurt er kommet til DDR med sin russiske kone Irina, som har problemer med at udtale tyske ord ordentligt. Hun kalder eksempelvis hindbærmarmelade (Himbeermarmelade) for "Imbärmarmeladde", hvorfor Kurt laver følgende spøg: "Die Marmeladde ist erst im Bär, dann kommt sie raus aus dem Bär, und dann bringst du sie mir in den Garten." (ty: 73). Jonia har i den danske oversættelse ladet Irina sige "*indebærmammelade*", og spøgen er derfor blevet oversat således: "*Men marmeladen er herinde, så det indebærer at du bærer den ud til mig i haven.*" (da: 75). I den tyske udløses spøgen af to faktorer: For det første udtaler Irina "Himbeermarmelade" med et stumt h. Dernæst har hun en forkert udtale af "beer"-stavelsen (æ-lyd i stedet for et langt e), hvilket fører til, grundet det stumme h, at det lyder som om, marmeladen er "im Bär" - altså "inde i bjørnen". Det stumme h er bibeholdt i den danske oversættelse, og det er ligeledes grunden til, at det danske ordspil overhovedet kan lade sig gøre.

2) I et af kapitlerne ses verden igennem Kurt og Irinas søn Alexanders på daværende tidspunkt 5-årige videnshorisont. Dette fører følgende overvejelser med sig:

a) På et af Alexanders utallige "und dann?" spørgsmål: "Haben wir dich geboren. Geboren, das stellte er [Alexander] sich so vor wie ein Loch in die Erde bohren. [...]. Es hatte mit Erde zu tun." (ty: 79). Dette er i oversættelsen blevet til: "Så nedkom vi med dig. Nedkom. Det mindede ham om at komme noget ned i jorden. [...] det måtte have noget med jord at gøre." (da: 82). Det tyske spiller på, at verbet "gebären" (at føde) i perfektum participium udtales ligesom "bohren" (at bore) grundet et langt o i udtalen. Det sproglige billede i oversættelsen udspringer ikke på samme måde af ens udtale men derimod af, at ordet "nedkomme" har forskellig betydning, alt efter om det er sammensat eller ej. Dermed er det muligt for Alexander at forveksle disse to ord, så der i den danske tekst opstår næsten samme billede som i den tyske.

b) Hos Alexanders bedsteforældre hører de en plade med Jorge Negrete, der dog for Alexander hedder "Goldene Gräte", altså forgyldte fiskeben, i den tyske og "torsken i nettet" i den danske. Navnet "Goldene Gräte" ligger, modsat det danske "torsken i nettet", lydligt tæt op ad det egentlige navn, hvorfor Jonia i den danske oversættelse har måttet tydeliggøre forbindelsen på følgende måde: "Så kom musikken. Jorge Negrete lød for Alexander som "torsken i nettet."" (da: 87, egen understregning), modsat blot "Dann kam die Musik. Golden Gräte." (ty: 83). Dette er et eksempel på en *clarification*, da denne forbindelse giver sig selv i den tyske originaltekst grundet de lydligt ret ens navne. Dermed bliver det også tydeligt (se bare de citerede sidetal), hvorfor den danske oversættelse bliver længere end originalen. Der sker med andre ord en *expansion* af originalteksten.

Disse tre eksempler viser med al tydelighed, hvor meget ordspil er forankret i det enkelte sprog og dermed også i den enkelte kulturelle kontekst. Derfor er det en selvfølge, at der med oversættelsen af disse er sket en *domestication*, hvormed det oversatte ordspil forankres på samme vis i målsproget som det originale ordspil i kildesproget. Dog er løsningen i alle tilfælde ikke mere domesticerende, end at Jonia har forsøgt at holde sig til samme indhold/sproglige billede, henholdsvis samme bær, noget med at komme noget ned i jorden samt associationen til fisk. I de to sidste tilfælde skærpedes omstændighederne blot yderligere af, at det skulle være sproglige konnotationer som en 5-årig ville lave dem.

Om disse ordspil er egentlige "oversættelser" kan så diskuteres. Bermans kommentar om, at "a proverb may have its equivalents in other languages, but [...] these equivalents do not *translate* it" (Berman 1985b/2004: 287) kan i mine øjne godt overføres til også at

gælde leg med sproget. For ret beset har Jonia ikke i bogstavelig forstand 'oversat' ovenstående eksempler, han har netop fundet en tilsvarende løsning på målsproget, som har nogenlunde samme sproglige indhold og konnotationer som i originalen. Men, for at vende tilbage til Koller, er det nødvendigt med sådanne (nogenlunde) tilsvarende konstruktioner, da legen med sproget ikke lader sig oversætte, hvis formålet også er en underfundig sproglig konstruktion i målteksten med bestemte konnotationer.³⁷

4. Konkluderende bemærkninger

Eugen Ruges roman har på mange punkter beredt problemer i oversættelsesarbejdet. Romanen er stærkt forankret i den tyske kontekst, såvel på det materielle plan med kulturelt betingede produkter, som jeg bevidst ikke har behandlet her, som på det sproglige plan. Dermed bidrager den tyske kontekst væsentligt til romanens udformning. Det, der i denne sammenhæng er vigtigt at være sig bevidst om, er, at den tyske kontekst af gode grunde er lettere at genkende for den tyske kildesproglæser end for den danske målsproglæser, hvorfor et indgreb i et vist omfang har været nødvendig fra Jonias side. Ovenstående eksempler fra teksten viser, hvorledes Jonia gennemgående har valgt en domesticerende strategi, hvilket også ses generelt i oversættelsen. Denne strategi har medført, at målsprogsteksten generelt er letlæselig, idet den er foretaget på målsprogets præmisser med den dertilhørende syntaks mv., og at den fungerer godt på målsproget, da det har været nødvendigt at tage hensyn til målsproglæsernes baggrund. De ovenfor nævnte eksempler giver dog læseren en fornemmelse for oversætterinstansen, idet der er eksempler på ting, der er så forankret i kildesproget, at Jonia har været nødsaget til at tilpasse dette til en dansk (kon)tekst.

På det intellektuelle niveau får man som læser en fornemmelse af oversætterinstansen eksemplificeret med de uoversættelige begreber, der forekommer i starten. Efter min overbevisning bør man som læser have et indgående kendskab til tysk historie og kultur for at fange disse pointer eller manglen på samme og dermed også en forståelse for det problematiske ved en dansk oversættelse. Har man et sådant kendskab, bliver oversætteren dog synlig, uden at man nødvendigvis har læst originalen.

³⁷ Hermed ment, at man godt kunne have oversat de sproglige billeder direkte, hvilket blot ville have resulteret i, at forfatterens kreativitet ville "falde til jorden" i oversættelsen, for nu at bruge et sprogligt billede, og at der ikke ville være tale om et "Sprachspiel" i oversættelsen, men derimod opstå forvirring, da konnotationen fra det sproglige billede da ikke ville virke i målsprogsteksten.

På det mere generelle plan, hvor man som ganske almindelig læser ikke har behov for specifikke forudsætninger, eksempelvis viden om Tyskland, bliver oversætterinstansen tydelig på det sprogligt-kreative område. Jonias løsninger fungerer godt på dansk, han har valgt en domesticerende løsning med blik for originalens konnotationer, som er forsøgt bevaret i oversættelsen. Men uagtet at det, efter min mening, er gode løsninger, træder oversætteren i disse tilfælde frem og bliver synlig, idet der her ikke er tale om egentlige oversættelser men nærmere om ækvivalerende og tilsvarende løsninger, der fungerer lige så godt på målsproget, som de oprindelige i originalen.

Referencer

- Berman, Antoine (1985): "Translation and the Trials of the Foreign"; i: Venuti, Lawrence (udg.) (2004²), *The Translation Studies Reader*; New York: Routledge, 276-289
- Harder, Thomas (2010): *Mellem to sprog. Om oversættelse, tolkning, sprogpolitik, og hvorfor det er bedre at være tosproget end tvetunget*; København: Museum Tusulanum
- Koller, Werner (1979): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*; Heidelberg: Quelle & Meyer
- Munday, Jeremy (2012³): *Introducing Translation Studies. Theories and applications*; New York: Routledge
- Ruge, Eugen (2011): *In Zeiten des abnehmenden Lichts*; Reinbek: Rowohlt
- Ruge, Eugen (2012): *I tider med aftagende lys*; Roskilde: Batzer og Co.
- Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility. A history of translation*; London: Routledge

Andet:

"*Straelener Protokoll*" - Referat af diskussioner mellem forfatter og oversættere på Übersetzungskollegium i Straelen, 18-21. marts 2012

Naturalisering af det fremmede i *Adventures of Huckleberry Finn*

Natasja Ejersbo Frederiksen

Romanen *Adventures of Huckleberry Finn* af Mark Twain fra 1884 har i mange år været fokus for kontroverser. Det er blevet diskuteret, hvorvidt det kan forsvares, at ordet "nigger" optræder i en tekst, der bliver brugt i skoleundervisningen i Amerika, såvel som læst af børn og voksne over hele verden. Et ord der er forbundet med så megen lidelse og degradering burde ikke optræde i vores ordforråd, og det burde slet ikke præsenteres som en acceptabel del af sproget. Sådan lød argumenterne i 2003, da det endnu engang blev forsøgt at fjerne romanen fra undervisningen på en amerikansk high school (Roberts). På den anden side argumenteres det også, at ordet netop *har* været en del af ordforrådet i den tid, der skildres i romanen. Det handler altså om ikke at overse ordets oprindelse, men snarere om at forholde sig til en tidsperiode i Amerika, hvor afrikanere var niggere og niggere var slaver (Schultz).

I sin danske oversættelse af *Adventures of Huckleberry Finn*, der udkom første gang i 1962 og senest i 8. udgave i 2012, har Ole Storm valgt at inkludere det omstridte ord. Et valg, der umiddelbart taler om en trang, ikke bare til at være tro mod den oprindelige tekst, men mod den kultur, vi møder gennem teksten. Måske netop fordi beslutningen om at inkludere ordet "nigger" står som noget signifikant i kraft af den debat, der har været om det, bliver effekten også så meget tydeligere på de områder, hvor oversætteren har valgt *ikke* at gengive de kulturelle og sociale træk i sproget, der hæfter sig især på romanens slaver.

I denne artikel vil jeg se nærmere på Ole Storms strategi i oversættelsen af romanens dialekter med udgangspunkt i den nyeste udgave af oversættelsen fra 2012. Gennem Antoine Bermans teori om naturalisering vil jeg søge at definere de valg, Ole Storm har truffet og undersøge hvorledes de kommer til udtryk i oversættelsen. Herefter vil jeg, med udgangspunkt i André Lefeveres idé om omskrivning og konformerings af tekster, gøre mig nogle overvejelser om, hvordan nutidens samfund kan have haft indflydelse på

oversættelsesprocessen. Sluttelig vil jeg diskutere hvilken konsekvens det har for romanen som et hele, at Ole Storm udglatter dialekterne og gør dem mere ens, med inddragelse af Liva Hyttel-Sørensens undersøgelse af dialekters betydning for vores opfattelse af intellekt og troværdighed.

1. Antoine Berman og naturaliseringen af det fremmede

I *Adventures of Huckleberry Finn* spiller dialekter en meget stor rolle – de er det værktøj, der bruges til at identificere forskellige sociale grupper. Hucks egen fattige, arbejdsløse og småkriminelle omgangskreds kendetegnes ved et enklere sprog, hvor ordene forkortes, grammatikken forsimples og kendte vendinger misforstås eller omskabes til helt nye ord. Et eksempel på dette er ordet "injun", der er en afledning af "indian", som i Huckleberry Finns mund bliver et kraftord, der kan bruges til snart sagt hvad som helst: "I said I wouldn't, and I'll stick to it. Honest injun I will." (Twain 1303)

I stærk kontrast hertil har vi de mere intellektuelle folk som enken og præsten, hvis sprog er formfuldendt og ofte mere kompliceret, sydstaternes middelklasse, der er præget af religiøse fraser og "the southern twang", som vi stadig kender Amerikas sydstater og, ikke mindst, slaverne, for i dag.

Slaverne og deres sprog er et vigtigt element i *Adventures of Huckleberry Finn*. Historien, der fortælles af Huck selv, skildrer drengens rejse ned ad Mississippi, hvor han på sin tømmerflåde har følgeskab af den bortløbne slave Jim. Klaus Rifbjerg, der har skrevet introduktionen til Ole Storms 8. revision af oversættelsen af dette værk, understreger vigtigheden af forholdet mellem dreng og slave. Han siger, at

"Det er først på flåden under den store rejse sydpå og efter lang tids samvær med den rømte slave, at [Huck] fatter dybden af Jims menneskelighed, hans længsel og humor, at han beslutter sig for at gøre hans sag til sin..." (Rifbjerg 2012: 6).

Det skel, der er mellem dreng og slave ved romanens start, og som bliver mindre og mindre i løbet af historien, er markeret meget skarpt gennem sproget. Mens Hucks sprog er grovere og mindre formfuldendt end det dannede sprog, der tales omkring ham, er Jims til tider nærmest uforståeligt på grund af hans stærke dialekt. Hele romanen er

skrevet med Hucks ord, og linjerne mellem dialekterne er tegnet så skarpt op, at det bliver tydeligt, at Mark Twain har brugt stor energi på netop sproget i romanen. Derfor indbyder det også til en vis undren, at Ole Storm har valgt ikke at gengive det sproglige skel mellem romanens hovedperson og den bortløbne slave.

I 1985 skrev den franske teoretiker Antoine Berman om udfordringerne ved at oversætte det fremmede. I artiklen "*La traduction comme épreuve de l'étranger*" tager han afstand fra "the general tendency to negate the foreign in translation by the translation strategy of 'naturalization'..." (Munday 2011: 149). Med andre ord: tendensen til at forme teksten efter den kultur, der modtager den. Berman argumenterer for en oversættelsesstrategi, der tillader fremmedheden i den oversatte tekst i stedet for at gøre den mere velkendt. I sin artikel nævner han tolv tendenser, han ser hos oversættere, som modarbejder – eller "deformerer" (Munday 2011: 149) fremmedheden. Hans første seks punkter beskæftiger sig med forskellige måder, hvorpå oversætteren bevæger sig væk fra originaltekstens sprog på grund af et behov for at forskønne eller forklare den originale tekst, eller fordi oversætteren i sit arbejde foretrækker udtryk, der er velkendte i modtagerkulturens sprog. Punkt syv til ni handler om tabet af mønstre i den oversatte tekst, enten i form af rytme, eller lingvistiske og betydningsmæssige systemer. De sidste tre punkter fokuserer på tabet af lokale dialekter, talemåder og udtryk på grund af manglende ækvivalenter i det sprog, der oversættes til eller måske en manglende skelnen mellem de forskellige nuancer i teksten (Munday 2011: 147-149). Jeg vil her fremhæve det tiende og det tolvte punkt på denne liste, henholdsvis "The destruction of vernacular networks or their exoticization" og "The effacement of the superimposition of languages" (Munday 2011: 150-151). Det tiende punkt refererer til udvandingen af lokale vendinger og slang i oversatte tekster, mens punkt tolv påtaler tendensen til at udviske grænserne mellem forskellige former for sprog (Munday 2011: 150-151).

Når man undersøger Ole Storms oversættelse med Berman in mente, så er det svært at overse den naturalisering, der er foregået i teksten. Når Hucks "honest *injun*" oversættes til "på ære" (Twain oversat 57), så forsvinder den formulering, der fæster Huck i romanens miljø, fuldstændig. På den måde udvisker Ole Storm sporene efter det fremmede og fjerner de kendetegn, der på et rent sprogligt niveau fortæller os om en tid og kultur, der er forskellig fra vores egen.

Et andet eksempel finder vi i andet kapitel, hvor Ole Storm erstatter romanens vending med en selvopfundet: "Dog my cats ef I didn't hear sumf'n." (Twain 1280) oversat til

“Katten knurreme’ om ikke jeg hørte noget.” (Twain oversat 15). Berman omtaler denne form for naturalisering, hvor oversætteren erstatter slang, som ”a ridiculous exoticization of the foreign” (Munday 2011: 151). Effekten i dette eksempel udebliver ikke. Modsat tilfældet med Hucks ”*injuns*”, så bliver der her ikke kun fjernet betydning; der bliver tilføjet en ny. Kombinationen af, at Ole Storm ”renser” slaven Jims dialekt, så den, i stedet for at være tung med kulturelt og socialt nedarvede vaner, er et næsten rent ”skoledansk”. At han erstatter det formodede lokale slang med sit eget selvopfundne udbrud – et udbrud af en type, man snarere kunne forvente at møde i et Anders And-blad eller en Olsen Banden-film – får Jim til at fremstå som et simpelt, komisk sidekick snarere end en kompleks bifigur, hvis person og historie er afgørende for hovedpersonens udvikling.

Selvom Mark Twain ikke selv kan siges at være oversætter, så påtager han sig i *Adventures of Huckleberry Finn* alligevel rollen som medium mellem to sprog – eller to former for sprog. Gennem Jim taler han med slavernes stemme – både til romanens figurer og til sine læsere. Som hvid amerikaner træder han ind i en kultur, der for ham er fremmed. Han favner denne fremmedhed og udforsker den i både handling og sprog. Ganske vist har afro-amerikanerne været en del af Twains samfund, men ikke hans egen etniske gruppe. Tilmed skriver han i sin introduktion til romanen, at

”The shadings [dialekterne] have not been done in a hap-hazard fashion, or by guess-work; but pain-stakingly, and with the trustworthy guidance and support of personal familiarity with these several forms of speech.” (Twain 1277).

På det grundlag kan det konstateres, at valget om at gøre slaven Jims dialekt så konsekvent at den gennemsyrrer hele romanen, er et valg, der er truffet med fuldt overlæg. Twain er ikke faldet tilbage på egen dialekt, men har påtaget sig et fremmed sprog for at give liv til sin historie.

Hvorvidt naturaliseringen i Ole Storms oversættelse ligeså er et bevidst valg, eller om det i højere grad er et resultat af den oversættertradition, han kommer af, er et spørgsmål, der næppe kan besvares uden at spørge oversætteren selv.

Jeg vil i det følgende afsnit gøre mig generelle overvejelser over, hvad der kan have påvirket ham til at udjævne dialekterne i romanen. At processen finder sted ses der

tydelige spor af. Selvom den oversatte romans handling er den samme som den originale, så er der langt fra Ole Storms overfladiske brug af dialekter til Mark Twains komplicerede sydstatsmiljø, hvor forskellen på sociale lag skildres i hver eneste replik.

2. André Lefevere og om at konformere den oversatte tekst

En mulig forklaring på Ole Storms valg om at nedtone romanens dialekter finder vi hos belgieren André Lefevere. Han skrev i 1992 bogen *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, hvori han diskuterer, hvilke faktorer der kan påvirke blandt andet oversættere i deres arbejde med litterære værker. Her nævner han flere mulige påvirkende elementer, såsom økonomien omkring udgivelsen af et værk, værkets litterære status og den dynamik, der er mellem oversætter og arbejdsgiver, hvori oversætteren vil bestræbe sig på at møde de forventninger, der bliver givet ham. Jeg vil beskæftige mig med den såkaldte *Ideological Component* – altså de overbevisninger og konventioner, vi omgiver os med. Han mener, at oversætteren kan have en tendens til at omskrive teksten således at den forholder sig til dominerende ideologier i oversætterens eget samfund (Munday 2011: 129).

Mark Twain skrev *Adventures of Huckleberry Finn* efter den amerikanske borgerkrig og forbuddet mod slaveri – et tidspunkt i amerikansk historie, hvor der har været stort fokus på racisme, og hvor man i tiltagende grad har haft behov for at glemme skammen over den behandling, der blev givet slaverne (Baym 1255ff). Som Klaus Rifbjerg nævner i sin introduktion, var Twains roman den første 'upyntede' skildring af virkeligheden før borgerkrigen (Rifbjerg 2012: 5). I den forbindelse kan man forestille sig, at netop brugen af dialekter kun har forstærket det indtryk, romanen har givet, for figurerne i historien taler et sprog, man har kendt fra sin omverden, og det rykker dem ét skridt tættere på virkeligheden. Twain har holdt et spejl op. Selv om borgerkrigen var afsluttet og Amerika på vej ind i en ny æra, så har spejlbilledet på mange måder været nådesløst relevant, og netop detaljerigdommen og nøjagtigheden i både sprog og miljø har gjort det svært at affeje.

Når vi læser Ole Storms oversættelse i dag, er det ikke som amerikanere, der stadig skammer sig over den måde, hvorpå de har behandlet deres medmennesker. Vi er danskere i et land, hvor der ganske vist er heftige debatter om indvandrere og forholdene på asylcentre, men vi er ikke slaveholdere. Vi kender ikke til et slavesprog som det, vi

møder i *Adventures of Huckleberry Finn*. Vi lever i et samfund, hvor man har en idé om, at folk skal kunne forstås på tværs af kulturel baggrund og sproglige barrierer. Vi lever i et samfund, hvor det er uhøfligt at bede danskeren med anden etnisk baggrund om at gentage sig selv, når vi ikke forstår ham første gang. Vi forventer af os selv og af hinanden, at vi er i stand til at forstå, for ellers er det os, der er de u-rummelige og ukorrekte.

Betragter man Ole Storms oversættelse gennem Lefeveres teori, kan der med en vis sandsynlighed tales om, at vores kulturs holdning til det fremmede er smittet af på hans arbejde. Dialekten som Ole Storm mest bemærkelsesværdigt har fjernet, altså Jims, har ikke en ækvivalent i det danske sprog. Slavernes dialekt, der er så veludviklet, at den nærmest bliver et sprog i sig selv, eksisterer ikke i Danmark, i og med at vi ikke har haft en slavekultur som den, der har fandtes i Amerika. Derfor er der heller ikke nogen oplagt måde at oversætte Jims replikker på. Der er altså ikke tale om en negligering fra Ole Storms side, men snarere om håndteringen af en kompleks og vigtig udfordring i oversættelsen af *Adventures of Huckleberry Finn*. Det er i håndteringen af den udfordring, Ole Storm kan synes at være påvirket af sit samfunds idealer.

I nutidens globaliserede samfund møder vi et behov for at nærme os det fremmede og udviske grænserne mellem kulturer. I stedet for at male forskellene op, søger vi at homogenisere os. Set med de briller bliver dialekter en omstændighed, der skal overkommes snarere end et væsentligt kulturtræk. Når Ole Storm står over for valget mellem at assimilere sproget i *Adventures of Huckleberry Finn* eller at fremdyrke en dialekt, der kan gøre det ud for Jims oprindelige, er det ikke usandsynligt, at dette behov for homogenisering har spillet ind. Der kan altså være tale om, at Storm, med Lefeveres udtryk, "konformerer" til den dominerende ideologi i samfundet omkring sig (Munday 2011: 128) i stedet for at arbejde ud fra de tanker og idealer, der har gjort sig gældende i tekstens samtid.

Resultatet af denne omskrivning af teksten bliver en form for dobbelt-oversættelse. Ole Storm har dels oversat Mark Twains roman *Adventures of Huckleberry Finn* til dansk – han har bearbejdet en amerikansk tekst, således at den kan læses af en dansk publikum – og dels har han foretaget oversættelser *inde i* teksten. Han er trådt ind i romanens univers og har fungeret som tolk for slaven Jim og har derved lavet en anden, mere usynlig, oversættelse i romanens interne sprog – en oversættelse som Mark Twain selv har valgt fra. Denne indre oversættelse, Lefeveres "genskrivning" af teksten, har

konsekvenser, der strækker sig langt uden for de enkelte sætninger. Den ændrer hele romanens struktur.

3. Liva Hyttel-Sørensen og dialekternes rolle

Som tidligere nævnt skriver Rifbjerg i sin introduktion til den danske udgave af bogen om, hvordan Huckleberry Finn langsomt opdager Jims menneskelighed og mange-facetterede væsen. Det lader da også til at være handlingen i Ole Storms oversættelse. Læser man derimod Mark Twains oprindelige tekst, står det snart klart, at det ikke kun er Huck, der gennemgår en læringsproces. Læseren selv står nemlig over for en udfordring i mødet med Jim – en sproglig barriere, der slår hårdt allerede fra første færd, og som må overkommes førend vi kan forstå slavens person på lige fod med romanens øvrige figurer.

"I tuck out en shin down de hill en 'spec to steal a skift 'long de sho' som'ers 'bove de town, but dey wuz people a-stirrin' yit [...]" (Twain 1303). Eksemplet her er taget fra romanens ottende kapitel, hvor vi i Jims beskrivelse af sin flugt for første gang virkelig får indtryk af hans sprog. Dialekten i dette tekststykke er så kraftig, at det efter Hucks relativt lette formuleringer, kan virke nærmest uforståeligt. Tilmed er Jims replikker i overvejende grad stavet som de udtales snarere end efter skriftlige konventioner – en detalje der giver kraft til Jims analfabetisme i kontrast til Hucks sporadiske skoling. Som slave har Jim kun et talesprog, mens Huckleberry Finn, såvel som de fleste andre figurer i historien, også kan gebærde sig skriftligt – de kan læse og skrive breve, digte og artikler. Effekten af dette bliver, at Jims formuleringer virker simplere, til tider måske ligefrem hjælpeløse mod det mere konventionelle engelsk i resten af romanen, for mens Huck ofte laver fejl og misforstår vendinger, så orienterer han sig mod et mere formfuldendt sprog. Jims sprog følger andre traditioner, udviklet blandt slaverne, som vi ikke nødvendigvis har indblik i, og det gør ham i højere grad uforståelig. Den samlede sum af disse sproglige forskelle er, at vi – på trods af vores nutidige overbevisning om, at der ikke er sammenhæng mellem intelligens og etnicitet – kommer til at opfatte Jim som et simplere og dummere væsen end romanens hovedperson.

Dette fænomen er blevet undersøgt af Liva Hyttel-Sørensen (2008) i en prisopgave skrevet ved Københavns Universitet. Hun har konkluderet, at børn helt ned i 0. klasse ubevidst dømmer folk på deres sproglige udtale, og navnlig ser de folk med udenlandsk

eller jysk udtale som mindre intelligente end dem, der taler københavnsk. Hyttel-Sørensen beskriver, hvordan vi især "nedvurderer dansk som andetsprog". Den sproglige barriere, der opstår, når et menneske bruger en vending, vi ikke er vant til, eller måske bare ikke udtaler ordene helt som vi synes, de skal udtales, er altså nok til, at vi i underbevidstheden kategoriserer dem som mindre intelligente og mindre troværdige.

I slaven Jims tilfælde er den barriere endnu større. Det er ikke kun et spørgsmål om, at ordene og udtalen ikke er "helt rigtig" – vi banker panden mod muren på et helt basalt forståelsesmæssigt plan. Hos Jim møder vi et sprog, der til tider bevæger sig helt uden for vores referenceramme, og det bevirker, at Jim selv flytter sig bort fra det, vi kan begribe. Han fremstår ikke bare som mindre intelligent og sværere at forstå end romanens "hvide" figurer – han forekommer os mindre menneskelig. På trods af vores forudindtagede holdning om, at der ikke eksisterer undermennesker, så er den Jim, vi møder ved romanens start, ikke en mand. Han er en slave. Vi starter altså, på grund af de massive sproglige forhindringer, præcis det samme sted som Huckleberry Finn selv gør: med det første skridt på den rejse, der skal lære os, at Jims væsen er præcis ligeså menneskeligt og komplekst som vores eget.

Det er en rejse, der fortsætter hele romanen igennem. Kun i takt med at vi bliver familiære med Jims sprog og lærer at afkode det med tiltagende lethed, finder vi manden bag ordene. Præcis ligesom Huck må tilbringe alle de dage med ham på tømmerflåden for at nå ind til den menneskelige kerne, ligeså er vi nødt til at tilbringe alle de sider med ham for at finde mennesket i slaven, for at nå til det punkt, hvor det ikke kun er en ideologisk holdning, at selvfølgelig er Jim ligeså meget værd som alle andre mennesker – men hvor det reelt er det, vi oplever. Den udvikling, ikke bare i Huck, men også i os selv, er en væsentlig del af romanen – for det er dér, vi finder Mark Twains spejl. Vi bliver konfronteret med vores egne fordomme, og det byder os at granske os selv, vores værdier, og vores tilgang til det fremmede. Det er det aspekt af romanen – læserens egen udvikling – der forsvinder i Ole Storms oversættelse.

"Jeg stak af og rendte alt hvad jeg kunne ned ad bakken og tænkte jeg kunne stjæle en båd ved floden et sted uden for byen, men der var hele tiden folk [...]" (Twain oversat 56). Sådan lyder det, når Ole Storm genskriver Jims beskrivelse af sin flugt, som jeg citerede tidligere i dette afsnit. Her møder vi ikke en svært forståelig slave, men snarere en velformuleret mand, klar i mælet og lige til at gå til. På sin vis har Ole Storm fjernet alle mellemregningerne for os. Vi behøver ikke selv gennemgå den proces, det er, at møde

Jim og lære at forstå ham, for han er allerede oversat for os. Han er skrevet ind i vores nutid, tilpasset vores idéer om, at menneskelighed og intelligens ikke kender etnicitet. Vi bliver ikke udfordret på vores opfattelse af, hvad et menneske er, men i stedet serveret en figur, der allerede passer ind i vores idé om åndelig dybde. Når den sproglige barriere bliver fjernet mellem læseren og Jim, så bliver vi ikke længere tvunget til at se ned på slaven, men kan nøjes med at møde manden i øjenhøjde.

4. Afsluttende bemærkninger

På trods af den umiddelbare interesse i en tæt skildring af den kultur, vi bliver præsenteret for i *Adventures of Huckleberry Finn* i kraft af valget om at inkludere ordet "nigger", møder vi i Ole Storms oversættelse af Mark Twains roman en overraskende homogeniseret version af historien. De skarpe skel mellem dialekter i den oprindelige tekst er udvisket til fordel for en jævnere tone, der bringer romanens figurer tættere på hinanden i kraft af deres manglende forskelligheder. Denne udjævning kommer til udtryk dels gennem udeladelsen og omskrivningen af slangudtryk dels gennem den komplette omskrivning af slaven Jims kraftige dialekt – en oversættelsestendens, der er blevet kritiseret af Antoine Berman i hans artikel "*La traduction comme épreuve de l'étranger*" for at erstatte fremmedhed med noget familiært i stedet for at føre læseren ind i mødet med det fremmede.

En mulig årsag til denne omskrivning finder vi i André Lefeveres teori om, hvordan udefrakommende ideologier kan påvirke oversætterens arbejde. Således kan det argumenteres, at vores nutidige holdning til fremmedhed og vores behov for at nedtone forskellene mellem etniske grupper har haft indflydelse på Ole Storms valg om ikke at gengive især slavedialekten – et valg, der giver genlyd gennem hele romanen.

Ved ikke blot at oversætte teksten fra engelsk til dansk, men også oversætte slaven Jims sprog *inde i* teksten fra den svært forståelige dialekt til lettilgængelige sætninger, modvirker Ole Storm den proces, læseren gennemgår ved at læse Mark Twains oprindelige tekst. Ved den originale romans start bliver læseren ramt af en massiv sproglig barriere i mødet med Jim – en barriere hvis indflydelse på vores opfattelse af hans åndelige evner er blevet påvist af Liva Hyttel-Sørensen i et forsøg udført på Københavns Universitet. Hun har undersøgt, hvordan vi, allerede fra en meget ung alder, dømmer folks intelligens og troværdighed på deres sprogbrug. Der er tale om fordomme,

der stikker dybt i vores opfattelse af Jim, hvor der ikke kun er tale om et uvant sprog, men til tider også om en direkte uforståelighed. Ved at fjerne den uforståelighed, fjerner Ole Storm også nødvendigheden af læserens selvudvikling – en udvikling, der både lader os anerkende og bearbejde vores egne sproglige fordomme i takt med at vi lærer at se Jim, ikke som den simple slave, vi møder i begyndelsen, men som et intelligent og værdigt menneske.

Referencer

- Baym, Nina et al.(ed.). 2008. *The Norton Anthology of American Literature*. 7th ed. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1255-1273.
- Hyttel-Sørensen, Liva. 2008. "En ornli' syg sprog". Interview by Ann Steendahl Søndergaard. *Universitetsavisen*. Københavns Universitet, 12. december 2008. Web. 10 .december 2012.
- Munday, Jeremy. 2011. *Introducing Translation Studies*. London: Routledge.
- Rifbjerg, Klaus. 2012. Forord. "Hjertefloden". *Huckleberry Finn*. Twain, Mark. Trans. Ole Storm. 8th ed. Gyldendal,
- Roberts, Gregory. 2003. "'Huck Finn' a masterpiece – or an insult". *Seattlepi.com*. Seattle Post-Intelligencer, 25. november 2003. Web. 10. december 2012.
- Schultz, Mark. 2011. "Upcoming NewSouth 'Huck Finn' Eliminates the 'N' Word". *Publishersweekly.com*. Publishers Weekly, 3 January 2011. Web. 10. december 2012.
- Twain, Mark.2008. *Adventures of Huckleberry Finn*. *Norton Anthology of English Literature*. Ed. Baym, Nina et al. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 7th ed. 1277-1463.
- ..., *Huckleberry Finn*. 2012. Trans. Ole Storm. Gyldendal, 2012. 8th ed. Print.

Oversættelse af metaforer

En deskriptiv analyse af metaforerne i to kapitler af Kurt Vonneguts *Slaughterhouse-five* og deres oversættelse i *Slagtehal fem*

Anita Grøndahl Svinth Olesen

Herta Müller, der i 2009 vandt Nobelprisen i litteratur, skriver i sin bog *Kongen bukker og dræber*, om hvordan hun som barn oplevede sprogforskellene i et flersproget samfund:

”På landsbydialekt sagde man: Vinden GÅR. På højtysk, der taltes i skolen, sagde man: Vinden BLÆSER, weht.(...)Og på rumænsk sagde man: Vinden SLÅR, vîntal bate’ (Müller 2009: 18).

Dette er et eksempel på, hvordan den metaforiske tale, selv i sprogkulturer, der ligger hinanden tæt, kan være forskellig. De lingvistiske og kulturelle forskelle, der er på metaforer i forskellige sprogsamfund, giver anledning til problemer for oversættere. Newmark (1988b: 104) pointerer, at mens det centrale problem ved oversættelse er valget af en overordnet strategi, tegner metaforen sig som det vigtigste specifikke problem.

En generel definition af en metafor lyder på, at det er et ikke-bogstaveligt udtryk, hvor et begreb, der betyder én ting udvides til et andet (ofte mere abstrakt) koncept (McGregor 2009: 344). Efter at metaforen i 1980’erne blev taget op af de kognitive lingvister, har dens sammenhæng med en konceptuel opfattelse af abstrakte fænomener været omdiskuteret og teorier om metaforer opstod mange steder. Også inden for oversættelsesteori fremkom en del litteratur, omhandlende metaforer som indtil da ikke havde fået særlig stor opmærksomhed (Alvarez 1993: 479). Fx kom der fokus på, hvorvidt det var muligt at oversætte metaforer:

'The translability of metaphor has been the object of heated debate in the translation studies since the 1980s, because of the density of the linguistic, cultural and cognitive elements simultaneously in play' (Monti 2009: 207).

I denne artikel vil jeg primært forholde mig til Newmarks teori om metaforer og oversættelse (Newmark 1988a: 85-96; Newmark 1988b: 104-113), men vil også inddrage anden litteratur om metaforer, kognition og kultur.

Jeg vil give en beskrivelse af metaforer set fra Newmarks synspunkt og derefter introducere hans tilgang til oversættelse af forskellige typer af metaforer. Jeg vil også kort berøre en lingvistisk kognitiv tilgang til metaforer, hvor den kulturelle vinkel også kommer ind.

Jeg vil anvende Newmarks teori til at give en deskriptiv analyse af metaforerne i to kapitler af Kurt Vonneguts *Slaughterhouse-five* fra 1969 (Vonnegut 2009) og metaforernes oversættelse i den danske udgave *Slagtehal fem* som blev oversat af Arne Herløv Petersen i 1970 (Vonnegut 1970). Endelig vil jeg diskutere, hvorvidt en analyse af metaforerne gennem Newmarks teori kan give indblik i oversætterens generelle strategi, samt diskutere hvad en kognitiv vinkel vil kunne bidrage med i forbindelse med en analyse af oversatte metaforer.

Slaughterhouse-five er skrevet på amerikansk engelsk, men jeg vil i resten af opgaven, blot skrive *engelsk* når jeg henviser til sproget.

2. Newmark om metaforer

Før det giver mening at undersøge oversatte metaforer, er det nødvendigt at definere, hvad der menes med begrebet metafor i den forbindelse. Lige siden Aristoteles, der opfattede metaforer som transfer af den ordrette betydning, har der været forskellige bud på, hvad metaforer er og gør. I mange år har diskussionen præget af den opfattelse, at metaforen udelukkende er et stilistisk virkemiddel, som forfatter eller digter kan benytte sig af for at variere og pynte på sproget (Cruse 2004: 198). Som nævnt har denne opfattelse, specielt siden 1980'erne, ændret sig.

Newmark (1988a: 84), der har beskæftiget sig med oversættelse i mange år, og som ser oversættelsen af metaforen som særlig vigtig, har en noget bredere forståelse af metaforen end den tidligere stilistiske opfattelse. Han mener, at hovedformålet med en metafor er at beskrive et objekt, en event eller en kvalitet mere omfattende og præcist og

på en mere kompleks måde, end det er muligt ved blot at anvende ordret sprogbrug (Newmark 1988a: 84). Han mener dog også, at dygtige forfattere bruger metaforer til at hjælpe læseren med at opnå en mere nøjagtig indsigt i fortællingens elementer. Ifølge Newmark (1988a: 85) er metaforer baseret på en videnskabelig procedure; opfattelsen af en lighed mellem to fænomener. Nogle gange kan det være en fysisk lighed, men oftest bygger metaforen på konnotationer. Gradvist når en metafor gentages i forskellige sammenhænge, vil der være opstået en ny term, som beskriver virkeligheden på en mere nøjagtig måde. Det er denne udvikling af metaforer, der giver et kontinuum af forskellige typer, hvor det i visse tilfælde kan være svært at afgøre, hvilken type en konkret metafor tilhører (Newmark 1988a: 84-85).

Der skelnes mellem fem typer af metaforer:

(1) Døde metaforer er de metaforer, der er blevet så konventionelle, at deres metaforiske grundlag let overses. Ifølge de kognitive lingvister er der eksempler på metaforer af den type, som er en så fast del af sproget, at ordret sprogbrug ville forekomme mere iøjenfaldende (Lakoff og Johnson 2002: 13-14). Metaforene, der er nævnt i indledningen, fra Müllers bog, kunne være eksempler herpå.

(2) Kliche-metaforer er lidt mindre konventionelle end døde metaforer og bærer ifølge Newmark (1988a: 87) præg af at have udlevet deres tid som metafor. De lyder ikke længere 'godt' og er på den måde brugt op.

(3) Stock-metaforer defineres som veletablerede metaforer, hvor læseren stadig oplever det figurative træde tydeligt frem (Newmark 1988b: 108).

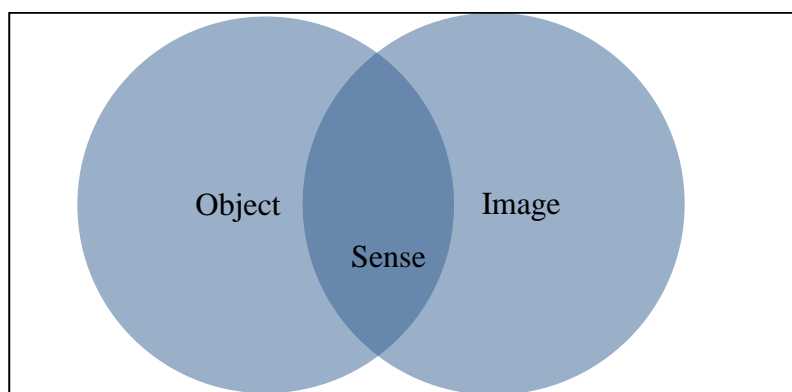
(4) Nye metaforer er ofte forbundet med slang, og den sammenlignende del i metaforen kan være svær at få øje på (Newmark 1988b: 111).

(5) Originale metaforer er de metaforer, som forfatteren selv skaber. De er ofte vigtige for fortællingen og kan virke overraskende på læseren (Newmark 1988a: 85, 92).

2.1. At oversætte metaforer

Det har længe været debatteret, hvorvidt metaforer kan oversættes i alle tilfælde. Både Nida, samt Vinay og Darbelnet mener, ifølge Alvarez (1993: 482), at der er situationer, hvor det ikke er muligt at oversætte en metafor i kildesproget med en metafor i målsproget. Dette kommer Newmark også ind på, selvom han mener, det bør foretrækkes at oversætte en metafor med en metafor (Newmark 1988a: 87). For hver

type metafor giver Newmark en beskrivelse, af hvordan de kan oversættes, og hvilken procedure, der ifølge ham, er at foretrække. Til at beskrive de forskellige procedurer, anvender han tre termer, der egentlig ligger i hans definition af metaforer: *object*, *image* og *sense*. *Object* er den genstand, der beskrives med metaforen, *image* er det fænomen, der sammenlignes med, mens *sense* er selve sammenligningen. Se figur 1.



Figur 1. *The translation of metaphor* (Newmark 1988a: 105)

Jeg vil her nøjes med at beskrive Newmarks procedurer for oversættelse af døde, stock og originale metaforer, eftersom det primært er dem, jeg vil forholde mig til i resten af opgaven.

De døde metaforer er ofte ikke vanskelige at oversætte, selvom de for det meste trodser en ordret oversættelse. På kildesproget er de blevet en fast del af sprogets mekanisme, og det gælder derfor om at finde en tilsvarende mekanisme i målsproget (Newmark 1988b: 106).

I forbindelse med stock-metaforerne opstiller Newmark (1988a: 88-91) syv konkrete procedurer for oversættelse, som er angivet i prioriteret rækkefølge:

- (1) Anvende det samme *image*.
- (2) Erstatte *image* i kildesproget med et *image*, der passer bedre ind målsprogets kultur.
- (3) Oversætte metaforen med en sammenligning.
- (4) Oversætte metaforen med en sammenligning samt eksplicitere *sense*.
- (5) Oversætte metaforen med *sense*.
- (6) Udelade metaforen i målteksten.

(7) Anvende samme metafor/*image*, men eksplicitere *sense*.

Når originale metaforer oversættes, bør det ifølge Newmark (1988a: 92) gøres ordret. Den originale metafor vil afvige fra den lingvistiske norm i kildesproget og bør derfor også gøre det i målsproget. Der kan dog være tilfælde, hvor kulturelle faktorer gør en ordret oversættelse mindre anvendelig.

Som det formentlig fremgår af ovenstående, er Newmarks tilgang til metaforer primært ment som en henvisning til procedurer, en oversætter kan og bør anvende i oversættelsespraksis, dvs. en art normativ tilgang. Den er ikke ment som et redskab til deskriptiv analyse af oversatte metaforer i en konkret tekst. Ikke desto mindre er det netop det, jeg vil forsøge at anvende Newmarks teori til i analysen af *Slaughterhouse-five*.

3. Metaforer, kognition og kultur

Inden jeg går videre med at se på metaforerne i *Slaughterhouse-five*, vil jeg nævne det kognitive aspekt ved metaforer, som Newmark ikke lægger vægt på i sin fremstilling. Han nævner dog, at den del af metaforens funktion, der ved hjælp af *image* udvider forståelsen af et *object*, er en kognitiv funktion (Newmark 1988b: 104). Dette ligner den forståelse af metaforen, som Lakoff og Johnson (2002) blev berømte for. Metaforen bliver af dem beskrevet som den konceptuelle mekanisme, hvormed mennesker oplever, opfatter og forstår mere abstrakte koncepter gennem mere konkrete begreber (Lakoff 1993: 244-245). Et eksempel på en underlæggende konceptuel metafor kunne være DISKUSSION ER KRIG³⁸ (Lakoff & Johnson 2002: 13-14). I en kultur, hvor denne konceptuelle metafor er underliggende, forstås og opfattes konceptet diskussion som en krig. Sprogligt kan det observeres i den måde, der tales eller skrives om diskussioner på, eksempelvis *han vandt diskussionen* eller *kan du forsvare den påstand?* Metaforer er forankret i kultur og i en kulturs grundlæggende konceptuelle opfattelse. Argumentet er, at menneskets opfattelse af verden og dets almindelige begrebssystem, som det både tænker og handler ud fra, er metaforisk i sin grundstruktur (Lakoff & Johnson 2002: 13, 16). Derfor mener Schäffner (2004: 1258), det kan være relevant for en oversætter at undersøge det underliggende konceptuelle grundlag, på hvilken en bestemt metafor er baseret.

³⁸ De store bogstaver indikerer den underlæggende konceptuelle metafor (Kövecses 2005: 3)

4. Metaforer i *Slaughterhouse-five*

Slaughterhouse-five blev skrevet i 1969 af Kurt Vonnegut, der ønskede at fortælle om sine oplevelser i forbindelse med bombningen af Dresden under 2. Verdenskrig. Dette udlevede han gennem en fortælling om Billy Pilgrim, der kommer ud for adskillige mærkværdige hændelser og er plastisk i både tid og rum (Vonnegut 2009).

Jeg har fundet metaforerne i kapitel 2 og 3 af *Slaughterhouse-five* og deres oversættelse i den danske udgave *Slagtehal fem*. Metaforerne samt deres oversættelse kan findes i Appendiks 1. Jeg undlod at begynde med kapitel 1, fordi det er skrevet i en anden tone og nærmere fungerer som en indledning til bogen.

I tabel 1 ses en opdeling af de i alt 59 metaforer i typer. Kun fire af Newmarks fem identificerede typer var at finde i teksten. Selvom de syv procedurer for oversættelse, som Newmark beskriver, var opstillet med henblik på oversættelse stock-metaforer, har jeg valgt at kategorisere oversættelsen af alle metaforerne efter disse procedurer. Dette kan også findes i tabel 1, hvor det kan bemærkes, at oversætteren kun har anvendt tre af de syv procedurer. Endvidere har jeg under procedure 1, som går ud på at anvende det samme *image* i oversættelsen, valgt at skelne mellem de metaforer, der var oversat ordret, og de der ikke var. Dette er relevant for analysen, specielt af de originale metaforer.

Jeg vil påpege, at jeg har taget forbehold for syntaktiske og morfologiske forhold, der er forskellige i det danske og engelske sprog som system. Fx har jeg kategoriseret oversættelsen *Øjeblikkets instrumentering* oversat fra *The orchestration of the moment* som ordret. Derimod er oversættelsen *Er en tidsspastiker* oversat fra *Is spastic in time* ikke ordret, selvom den stadig hører under procedure 1.

Oversættelse:	Døde metaforer	Stock-metaforer	Nye metaforer	Originale metaforer
Procedure 1	3	9	0	25
Herunder ordret	2	7	0	23
Procedure 2	7	8	2	1
Procedure 6	1	2	0	1
I alt	11	19	2	27

Tabel 1. Oversatte metaforer i *Slaughterhouse-five*

4.1. Døde metaforer

De døde metaforer udgør 11 af de i alt 59 metaforer. Størstedelen af disse 11 er oversat ved procedure 2, som går ud på at erstatte et *image* i kildesproget med et *image*, der passer bedre ind målsproget. Denne procedure er i tråd med Newmarks fremstilling af de døde metaforer, der ofte ikke kan oversættes ordret, fordi de er så forankret i kildesproget. Dette kan ses i eksemplet *That calls for a lot of linses* der er oversat til *Det kræver en masse linser*. Udtrykket *call for* er et dødt metaforisk udtryk i det engelske sprog og findes ikke tilsvarende på dansk. Alligevel forekommer oversættelsen ikke besværlig, hvilket Newmark også nævner i forbindelse med døde metaforer, fordi døde metaforer ofte berører alment menneskelige forhold, som kan udtrykkes på de fleste sprog (Newmark 1988a: 92).

Tre af metaforerne er oversat ved hjælp af procedure 1, som beholder det samme *image* i oversættelsen. *A calling much higher*, der er oversat til *Et kald, der var langt mere ophøjet*, er et eksempel på dette. Fra et kognitivt synspunkt kunne dette bygge på, at der både i den amerikanske og danske kultur, er en underliggende konceptuel opfattelse af, at OP ER GODT (Lakoff og Johnson 2002: 16). Derfor fungerer metaforen på begge sprog.

4.2. Stock-metaforer

Som nævnt, var det til stock-metaforerne, Newmarks syv procedurer for oversættelse var beregnet. I de to kapitler af *Slaughterhouse-five* forekommer i alt 19 stock-metaforer, hvoraf ni er oversat ved procedure 1, otte ved procedure 2, mens de resterende to er oversat ved procedure 6, dvs. oversætteren har fundet det bedst at udelade dem. Et eksempel på en oversættelse gennem procedure 1, som i dette tilfælde også er en ordret oversættelse er *The time was ripe*, der oversættes med *Tiden var moden*. Det er det samme *image*, der anvendes i oversættelsen, og dette fungerer formentlig, fordi der både i amerikansk og dansk kultur er en konceptuel opfattelse af tiden som noget, der ældes, eksempelvis modsat cyklisk tidsopfattelse.

Der er også eksempler på, at der oversættes ved at anvende et andet *image*, procedure 2. *Weary was filled with a tragic wrath* er oversat med *Weary var optændt af tragisk vrede*. Oversætteren kunne dog også have valgt at skrive *Weary var fyldt af en tragisk vrede*, som ville være procedure 1. Der er kun dette ene eksempel, hvor oversætteren ikke har valgt anvende procedure 1, selvom denne var mulig. Ud fra den normative

tilgang som implicit ligger i Newmarks teori, må oversættelsen af stock-metaforerne derfor kunne analyseres som en god oversættelse, idet de fleste er metaforerne er oversat ud fra Newmarks foretrukne procedurer.

4.3. Nye metaforer

Der er kun to nye metaforer i alt og de oversættes begge ved procedure 2. Det ene eksempel er *Some night owls* der er oversat med *Nogle natteravnene*.

4.4. Originale metaforer

De originale er den type af metaforer, der forekommer flest gange i de to kapitler af *Slaughterhouse-five*. Det er interessant, at 23 af de i alt 27 originale metaforer er oversat ordret. Eksempelvis *He was a roaring furnace*, der er oversat med *Han var en brølende ovn*. Her 'følger' oversætteren igen Newmarks anvisninger, denne gang om at originale metaforer bør oversættes ordret om muligt. Der er dog også eksempler på, at oversætteren helt udelader metaforen i oversættelse, fx *Billy windmilled his arms*, der er oversat *han slog vildt om sig med armene*.

5. Diskussion

Når der ses sammenlagt på alle de oversatte metaforer i de to kapitler af *Slaughterhouse-five*, kan det konkluderes at oversætteren, Arne Herløv Petersen, har haft en strategi for oversættelse af metaforer, der ligner den tilgang Newmark anbefaler. Men kan dette fortælle noget om oversættelsens strategi i et større perspektiv?

Vinay og Darbelnet har identificeret to generelle strategier for oversættelse ud fra syv forskellige procedurer (Vinay og Darbelnet 1958/1995, cit. i Munday 2012: 86). Den ene strategi kaldes *direct translation* og indeholder procedurerne *borrowing*, *calque* og *literal translation*. Den anden strategi kaldes *oblique translation* og indeholder procedurerne *transposition*, *modulation*, *equivalence* og *adaption*. Både Newmarks procedure 2 og 6 vil svare til *equivalence*, der defineres som det at beskrive den samme situation på en stilistisk og strukturel anderledes måde³⁹. De ordrette oversættelser svarer til gengæld til *literal translation*, mens de resterende metaforer, oversat ved procedure 1, passer med enten *transposition* eller *modulation*. *Is spastic in time*, er oversat med *er en*

³⁹ I de fire tilfælde, hvor procedure 6 er anvendt, er der tale om, at den engelske metafor er oversat med noget, der ikke har metaforisk grundlag på dansk. Derfor *equivalence*. (Se Appendiks 1)

tidsspastiker svarer eksempelvis til det, Vinay og Darbelnet karakteriserer som *transposition*, fordi der foregår en ændring af ordklassen (Munday 2012: 86-89). *Spastic*, et adjektiv, oversættes med *spastiker*, et substantiv.

Med lidt beregning kan de 59 oversættelser af metaforer dermed fordeles med 32 på *direct translation* og 27 på *oblique translation*. I dette tilfælde giver den deskriptive analyse af metaforerne dermed ikke noget klart bud på oversætterens generelle strategi. I hvert fald ikke ud fra Vinay og Darbelnets præsentation af strategier.

Et andet og mere generelt problem ved at anvende oversatte metaforer til at undersøge en oversættelses strategi, har at gøre med et begreb, Vinay og Darbelnet betegner som *servitude* (Munday 2012: 91). Begrebet refererer til modifikationer i en oversættelse, der er obligatoriske på grund af forskelle mellem de pågældende sprog, som forhindrer en ordret oversættelse i at fungere. Da der, inden for metaforer, netop ofte er store sproglige variationer, selv mellem beslægtede sprog, medfører dette ofte *servitude*, og det vil kunne være misvisende, hvis der udelukkende ses på metaforerne, når en strategi analyseres.

I stedet for at afsløre noget om en oversætters generelle strategi, kan en deskriptiv analyse af de oversatte metaforer muligvis give indblik i noget andet. Som nævnt ser de kognitive lingvister metaforen som et udtryk for et system af underliggende konceptuelle metaforer, der er forankret i kultur og den måde, vi opfatter verden på og som således kommer til udtryk gennem sproget (Lakoff og Johnson 2002). Derfor kan det formentlig fortælle noget om forholdet mellem den danske og den amerikanske kultur, at over halvdelen af metaforerne i *Slaughterhouse-five* har været mulige at oversætte ved Newmarks procedure 1 (Se tabel 1). Det, at oversætteren kan benytte det samme *image* i en så stor del af metaforerne, tyder på, at det engelsk-talende og det danske sprogsamfund ligger tæt på hinanden, både lingvistisk og kulturelt. Monti (2009: 207), der har undersøgt en lang række oversatte metaforer på spansk, italiensk og fransk, har også fundet, at selvom metaforerne i den lingvistiske form, kan se forskellig ud, så synes de underliggende konceptuelle metaforer at gå på tværs af disse tre sprogsamfund. Monti har mest interesseret sig for og undersøgt den type af metaforer, der af Newmark ville karakteriseres som stock-metaforer. Men det at de konceptuelle metaforer i to forskellige kulturer ligner hinanden, kan også have betydning for oversættelsen af originale metaforer. Det er måske derfor, at de engelske originale metaforer i *Slaughterhouse-five* stadig fungerer på dansk, selvom de næsten alle er oversat ordret.

At oversætteren på den måde har kunnet anvende de, ifølge Newmark, optimale oversættelsesprocedurer, hænger sandsynligvis sammen med, at de to sprog, engelsk og dansk, samt kulturen i de to sprogsamfund, ligger forholdsvis tæt på hinanden. Formentlig ville det være sværere at oversætte metaforer mellem sprog, der kulturmæssigt ligger langt fra hinanden, fordi de har en underliggende anderledes metaforisk forståelse af verden.

5.1. Diskussion af metode

Et problem, ved at anvende Newmarks teori til en deskriptiv analyse, er, at det ikke altid er ligetil at afgøre, hvilken type en bestemt metafor tilhører. Da der ikke findes opslagsværker på dette område, og fordi der er tale om et kontinuum af typer, må kategoriseringen af metaforerne givetvis bygge på kendskab til sproget og intuition, hvorved fejl kan opstå. Desuden kan det hævdes, at selvom min analyse viser nogle tendenser i forhold til de oversatte metaforer, bygger den på et forholdsvis lille antal metaforer.

6. Konklusion

Jeg har nu analyseret metaforerne i kapitel 2 og 3 af *Slaughterhouse-five*, samt deres oversættelse til dansk ved Arne Herløv Petersen. Jeg har anvendt Newmarks teori om oversættelse af metaforer til analysen og fundet, at oversættelsen hovedsagligt følger de procedurer, Newmark anbefaler for oversættelse af metaforer. Jeg har desuden, med udgangspunkt i Vinay og Darbelnets præsentation af strategier diskuteret, hvorvidt dette kan fortælle noget om oversættelsens generelle strategi og fundet, at metaforerne i *Slaughterhouse-five*, ikke viser nogen klare tendenser. Desuden har jeg erfaret, at metaforer generelt ikke er det optimale element til at undersøge oversættelsesstrategi, fordi metaforer ofte tvinger oversættere væk fra en ordret oversættelse.

Derimod lader det til, at den deskriptive analyse af de oversatte metaforer kan fortælle noget om de to sprogsamfund. At oversætteren har kunnet anvende, de ifølge Newmark, optimale oversættelsesprocedurer, hænger sandsynligvis sammen med, at de to sprog, engelsk og dansk, samt kulturen i de to sprogsamfund, ligger forholdsvis tæt på hinanden og har en underlæggende metaforisk forståelse af verden, der ligner hinanden.

Referencer

- Alvarez, Antonia. 1993. On translating metaphors. *Meta: Translators' Journal*. 38(3), 479-490.
- Cruse, Allan. 2004. *Meaning in Language: an introduction to semantics and pragmatics*, Second edition. Oxford: Oxford University Press.
- Kövecses, Zoltán. 2005. *Metaphor in Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, George. 1995. The contemporary theory of metaphor. I: Ortony, Andrew. *Metaphor and thought*, Second edition. Cambridge: Cambridge University Press, 202-251.
- Lakoff, George. & Johnson, Mark. 2002. *Hverdagens metaforer*. København: Hans Reitzels Forlag. Oversat til dansk efter: *Metaphors we live by* af Ulrik Hvilshøj og Hanne Salomonsen.
- McGregor, William B. 2009. *Linguistics – an introduction*. London: Continuum International Publishing Group.
- Monti, Enrico. 2009. Translating the metaphors we live by. *European Journal of English Studies*. 13(2), 207-221.
- Munday, Jeremy. 2012. *Introducing translation studies*, Third edition. Oxon: Routledge.
- Müller, Herta. 2009. *Kongen bukker og dræber*. København: Gyldendal. Oversat til dansk efter: *Der König verneigt sich und tötet* af Karsten Sand Iversen.
- Newmark, Peter. 1988a. *Approaches to translation*. Cambridge: Prentice Hall International.
- Newmark, Peter. 1988b. *A textbook of translation*. Hertfordshire: Prentice Hall International.
- Schäffner, Christina. 2004. Metaphor and translation: some implications of a cognitive approach. *Journal of Pragmatics*. 36(7). 1253-1269.
- Vinay, Jean-Paul og Darbelnet, Jean. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for translation*. Amsterdam: John Benjamins. Oversat til engelsk efter: *Stylistique compare du Français et de l'Anglais: Methode de traduction* af Juan Sager og Marie-Jo Hamel.
- Vonnegut, Kurt. 2009. *Slaughterhouse-five*. New York: Dial Press Trade Paperback
- Vonnegut, Kurt. 1970. *Slagtehal fem*. Haslev: Gyldendal. Oversat til dansk efter: *Slaughterhouse-five* af Arne Herløv Petersen.

Bilag 1

Kildetekst	Måltekst	Metafor-type	Oversættelse
Come unstock in time	Gået galt i tiden	Stock	Procedure 2
To find himself in 1963	Har befundet sig i 1963	Stock	Procedure 6
Is spastic in time	Er en tidsspastiker	Original	Procedure 1
Billy saw service	Billy gjorde tjeneste	Død	Procedure 2
That calls for a lot of lenses	Det kræver en masse linser	Død	Procedure 2
Frames are where the money is	Det er stellene, der er penge i	Stock	Procedure 1
He straightened out	Han rettede sig	Stock	Ordret
Some night owls	Nogle natteravne	Ny	Procedure 2
Like beads on a string	Som perler på en snor	Stock	Ordret
A moment is gone	Når et øjeblik er gået	Død	Procedure 2
It was a beast (about a typewriter)	Den var et uhyre	Original	Ordret
The oil burner had quit	Oliebrænderen var gået ud	Original	Procedure 2
The orchestration of the moment	Øjeblikkets instrumentering	Original	Ordret
Head of the family	Familiens overhoved	Død	Procedure 2
Made her a bitchy flibbertigibbert	Gjort hende til en frygtelig harpe	Ny	Procedure 2
Hang on to his dignity	Hage sig fast til sin værdighed	Død	Ordret
A calling much higher than...	Et kald, der var langt mere ophøjet end...	Død	Procedure 1
Now she raised hell with him	Nu skældte hun ham hæder og ære fra	Stock	Procedure 2
Billy's anger was not going to rise with hers	Billys vrede nægtede at stige i takt med hendes	Original	Procedure 1
The time was ripe	Tiden var moden	Stock	Ordret
Billy was struck by what a ...	Slog det ham...	Død	Ordret
The involuntary dancing	Den ufrivillige dansen	Original	Ordret
It woke him up (from thoughts)	Det vækkede ham	Stock	Ordret
He would horse around with that person	Og færdedes sammen med den fyr	Stock	Procedure 6
Beating the shit out of him	Tæve ham synder og sammen	Stock	Procedure 2
To construct a life that made sense	At opbygge et meningsfuldt liv	Stock	Procedure 1
Finish them off	Gøre det af med dem	Død	Procedure 2
Close it up and keep it closed	Slut op og bliv her fremme	Stock	Procedure 2
He was a roaring furnace	Han var en brølende ovn	Original	Ordret
They saved his Goddamned hide for him	De reddede hans forbandede skind	Stock	Ordret
His attention began to swing grandly	Hans opmærksomhed begyndte at svinge med vældige bevægelser	Original	Ordret

Billy windmilled his arms	Han slog vildt om sig med armene	Original	Procedure 6
Stopping on a dime	Stoppe bræt op	Stock	Procedure 2
He was scared stiff	Han var skræmt fra vid og sans	Stock	Procedure 2
A ludicrous waif (about a man)	Et latterligt, herreløst barn	Original	Ordret
To beat the living shit out of him	At mase ham til plukfisk	Stock	Procedure 2
Weary was filled with a tragic wrath	Weary var optændt af tragisk vrede	Stock	Procedure 2
Weary barked	Weary bjæffede	Original	Ordret
At the spine, at the tube which had so many of Billy's important wires in it	Mod ryggraden, mod det rør, der indeholdt så mange af Billys vigtigste ledninger.	Original	Ordret
The divinely listless loveplay that follows the orgasm of victory	Den guddommeligt sløve elskovsleg, der følger efter sejrns orgasme	Original	Ordret
Ramshackle old men	Gamle faldefærdige mænd	Original	Ordret
Sick of war	Led og ked af krigen	Død	Procedure 6
Patched up (about a man)	Lappet	Stock	Ordret
They were his home (about boots)	De var hans hjem	Original	Ordret
The face of a blond angel (about a boy)	En blond engels ansigt	Stock	Ordret
The heavenly androgyne (about a boy)	Den himmelske hermafrodit	Original	Ordret
Bright sunlight came crashing in	Blændende sollys kom væltende ind	Død	Procedure 2
A vast lake of blacktop	En vældig sø af biltage	Original	Ordret
Scared the hell out of him	Skræmte ham fra vid og sans	Død	Procedure 2
A fools' parade (about soldiers)	Et karnevalsoptog	Original	Ordret
Bombing North Vietnam back into the Stone Age	Bombardere Nordvietnam tilbage til stenalderen	Original	Ordret
Convulsions made the man dance flappingly	Krampetrækningerne fik manden til at danse slasket	Original	Ordret
Transforming his feet into blood puddings	Forvandlede hans fødder til blodbuddinger	Original	Ordret
They were moving like water	De bevægede sig som vand	Original	Ordret
Through the valley flowed a Mississippi of humiliated Americans	Gennem dalen strømmede et Mississippi af ydmygede amerikanere	Original	Ordret
The river of humiliation	Floden af ydmygelse	Original	Ordret
The Westbound lane boiled and boomed with vehicles	Den vejbane, der førte vest, sydede og kogte af køretøjer	Original	Procedure 1
Flashlight beams danced	Projektørstråler dansede	Original	Ordret

crazily	vanvittigt rundt		
He made the inside of poor Billy's skull echo with balderdash	Han fik det indre af stakkels Billys kranium til at runge af sludder og vrøvl	Original	Ordret