

P R E

(Pré)publications

FORSKNING OG UNDERVISNING

Web-tidsskrift for præpublikationer

Litterære oversættelse og litterær oversættelse

Red. Merete Birkelund



Fransk, Institut for Æstetik og Kommunikation
Aarhus Universitet

Nummer 199 – April 2013

P U B

Litterære oversættelse og litterær oversættelse

*Akter fra Oversættelsens Dag
den 19. november 2012*

Fransk,
Institut for Æstetik og Kommunikation, AU

Red. Merete Birkelund

Indholdsfortegnelse

Merete Birkelund: Forord	2
Sébastien Doubinsky: Betraying oneself – the question of self-translation	5
Sara Koch: Modus operandi – en oversætters arbejde med sig selv	11
Rigmor Kappel Schmidt: Kulturbrydninger i Vargas Llosas romaner	22
Hans Peter Lund: Om at oversætte Victor Hugo: <i>Les Misérables</i>	38
Søren R. Fauth: Om Thomas Bernhards vrede prosa og om at oversætte den – samt et par sidebemærkninger om at fordanske Schopenhauers <i>Die Welt als Wille und Vorstellung</i>	48
Adrian Arsinevici: reading and Translation <i>Fear and Trembling</i> [<i>Frygt og Bæven</i>] into Romanian	68
Bilag: Program fra <i>Oversættelsens Dag</i> , den 19. november 2012.....	77

Forord

Merete Birkelund

Bidragene i dette nummer 199 af *PréPublications* udgør akterne fra *Oversættelsens Dag*, der blev afholdt den 19. november 2012. Arrangementet, der blev støttet af Institut for Æstetik og Kommunikation, indgik som en del af HUMFaget *Litterær og Kulturel Oversættelse* og havde blandt andet som formål at give studerende og andre interesserede i oversættelse indblik i nogle af de udfordringer, oversættelse af fremmedsproget litteratur til dansk byder på for derved at opnå indsigt i de mange overvejelser – teoretiske såvel som praktiske – som den professionelle oversætter gør sig under sit arbejde med at oversætte litterære og filosofiske værker til og fra dansk og fra så forskellige sprog som fransk, norsk, rumænsk, spansk og tysk. Nogle af de mange spørgsmål, som blev diskuteret på *Oversættelsens Dag* og som de enkelte oplæg kredsede om, var bl.a. hvorvidt og i hvilket omfang oversættelsen skal gengive originalen tekstnært og derved ligge samme sted som originalteksten med hensyn til gengivelse af stil, form og tone eller om oversætteren snarere skal søge at gengive originalens indhold i en mere fri form? Med andre ord bør oversætteren (jf. Friedrich Schleiermacher) holde fast i den fremmede kultur og dermed føre den nye læser mod den originale forfatter og dennes kultur og derved udfordre læseren? Eller bør oversætteren udvise de kulturelle forskelle og dilemmaer for således at lade læseren i fred uden fastholden af forstyrrende elementer fra den fremmede kultur?

Sådanne overvejelser berører ligeledes spørgsmålet om oversættelsen skal lade oversætterens tolkning skinne igennem eller om oversætteren bør holde fast i sin anonyme tilværelse som den usynlige formidler af originalens fremmedhed. Usynligheden er ofte oversætterens lod idet anmeldelser af oversat litteratur sjældent nævner oversætterens indsats med mere end højst et par linjer, enten i form af rosende omtale af håndteringen af det danske sprog eller som skarp kritik af en eventuel mindre lydefri oversættelse.

Med forskelligt udgangspunkt diskuterer forfatterne i dette nummer af *PréPublications* nogle af de etiske og kulturelle aspekter, der er forbundet med oversættelse af litterære og filosofiske værker. De reflekterer over oversættelsens væsen, alle med et stærkt engagement og med stor respekt for deres opgave som formidlere af fremmed kultur.

Sébastien Doubinsky diskuterer i *Betraying oneself – the question of self-translation* seloversættelsens relativitet og den seloversættende forfatters dobbeltgreb. Med bl.a. Kafka og Beckett som eksempler beskriver han den to- eller flersprogede forfatters valg af sprog som en nødvendighed, der er betinget af det publikum, der skrives for. Forfatterens seloversættelse anskues som en overordentlig kompleks handling, der bl.a. stiller spørgsmålet om, hvorvidt det er muligt at bedømme det ene eller det andet sprogs tekst som en bedre eller som den bedste version. For Doubinsky betragtes seloversættelsen som den samme teksts anden identitet.

I **Sara Kochs** *Modus operandi – en oversætters arbejde med sig selv* følges hendes arbejde med oversættelsen af Karl Ove Knausgård's 6-bindsværk *Min kamp* på allernærmeste hold. Hvordan gengiver oversætteren de værker der skal oversættes med størst mulig respekt for tekstens tone – og ikke mindst med en rammende dansk tone? Sara Koch beskriver den stærke indlevelse i Knausgård's værk som endte med at dets virkelighed også på et tidspunkt blev hendes egen virkelighed. Indlevelsen i oversættelsen skal være bevidst og kontrolleret således at oversætteren også bliver i stand til træde ud af teksten igen. Oversætteren skal med andre ord være en skuespiller, der for en stund påtager sig værkets rolle, men som ikke skal optage plads i oversættelsen.

Rigmor Kappel Schmidt beskriver i *Kulturbrydninger i Vargas Llosas romaner* den særlige stil som er karakteristisk for Vargas Llosas blandingskronotopiske romaner, her eksemplificeret ved romanen *El hablador* fra 1987. Blandingen af den realistiske og fiktive genre, det intellektuelle sprog med lange og hypotaktiske sætninger og de korte og parataktiske sætninger i machiguenga-indianernes mytologiske fortællinger stiller særlige krav til oversætterens evne til at fastholde værkets form og til at jonglere mellem to forskellige oversættelsesstrategier. Kappel Schmidt bruger oversættelsen af den spanske gerundium som et konkret eksempel for at vise at oversætteren til dels er bundet af en række oversætterkonventioner, men også at oversætteren må træffe en række valg der fjerner sig fra disse konventioner, hvis kildetekstens anvendelse heraf bryder med normalsproget. Hun viser hvilken opgave oversætteren stilles overfor når genrene ikke blot er begrundet i indhold, men også i stil og narration.

Den litterære teksts formsprog er også et område som **Hans Peter Lund** tager op i *Om at oversætte Victor Hugo: "Les Misérables"*. Han beskriver hvorledes det at oversætte en ældre tekst udfordrer oversætteren og diskuterer i den sammenhæng i hvor høj grad oversættelsen skal afspejle det ældre sprog, som originalen bevæger sig indenfor eller hvorvidt den nye tekst

snarere bør tilpasse sig de nye modtageres sprog. Illustreret med mange eksempler fra sit igangværende arbejde med oversættelsen af Victor Hugos roman *Les Misérables* viser Lund hvorledes han med stor respekt for originalen og dens tekstsprog formår at følge Hugos særlige stil samtidig med at han 'moderniserer' dette 1800-tals værk til et nutidigt dansk som formidler Victor Hugos roman uden egentlig at markere tekstens alder.

Søren R. Fauth fortsætter diskussionen om oversætterens muligheder for at overføre kildetekstens form, indhold og stil og struktur i *Om Thomas Bernhards vrede prosa og om at oversætte den – samt et par sidebemærkninger om at fordanske Schopenhauers Die Welt als Wille und Vorstellung*. Med udgangspunkt i sine oversættelser af Thomas Bernhard og Arthur Schopenhauer tydeliggør han en række af de mange dilemmaer som oversætteren ofte befinder sig i, fx om oversætteren i sin oversættelse må ændre originalens særegne diktion og altså 'fordanske' kildeteksten. Spørgsmålet er med andre ord hvorvidt oversætteren overhovedet har adgang til at bryde ind i originalen for at ændre, glatte ud og polere originalens særlige stil og form for således at berede en lettere adgang til originalværket for den nye læser. Søren R. Fauths svar er ikke absolut entydigt, men han hælder dog primært til at bevare originalens særkende, dvs. at bevare det udviklede fremfor at forenkle, netop for ikke at ødelægge værkets særegenhed og særlige stil og form, og derved bevare originalforfatterens særlige karakteristika. Selvfølgelig med respekt for det danske sprogs syntaks.

Det sidste bidrag er af **Adrian Arsinevici** som behandler oversættelse af Søren Kierkegaard til rumænsk i *Reading and Translation Fear and Trembling [Frygt og Bæven] into Romanian*. Han lægger ud med et citat af Hans-Georg Gadamer hvori det siges at selve oversættelsesprocessen er indbegrebet af social kommunikation og forståelse af verden. For at illustrere sine pointer henviser Arsinevici til oversættelsen af tre begreber hos Søren Kierkegaard: *Anfægtelse*, *Sædelighed* og *Urimeligt* som alle tre er vanskelige at oversætte hvis man vel at mærke som oversætter ønsker at fastholde de særlige nuancer og forskelle som ligger i Søren Kierkegaards skrifter.

Et citat fra Søren R. Fauths bidrag kan afslutte nogen af de overvejelser, bidragsyderne her giver udtryk for på forskellig vis og som formodentlig er karakteristiske for de udfordringer den litterære oversætter er stillet overfor i sit arbejde med at overføre fremmede litteraturer til nye læsere, nemlig at "Idealet er at være ordret og fri på én og samme tid, at være tro mod teksten og samtidig oversætte dens betydning til dansk så det *hele* kommer med over uden at blive halvt. Oversættelse er en smal sag!"

Betraying oneself – the question of self-translation

Sébastien Doubinsky

Bilingual writers are numerous, from Conrad to Beckett, Rilke, Kundera, Kafka and most of the colonized and postcolonized writers. We could even consider this the first tangible signs of globalization, dating back to the Antiquity and the authors of the Roman Empire¹. In the Antiquity, writers would choose the dominant language to write in – namely Greek or Latin – because it was the language of the upper classes, the audience who could listen and (eventually) read them. The rise of Christianity led to the use of Latin as a dominant language in both religious and literary texts, just as the diffusion of the Koran established literary Arabic as a cultural connection in the confetti kingdoms of the Muslim world.

The first manifestations of “national” languages, such as in *Beowulf* or *La Chanson de Roland* are interesting as they, of course, appear at a time when literature² was still mainly written in Latin. The question of this appearance is not really ‘why’ – there are many social and historical reasons that have been closely studied – but ‘for whom?’ – i.e. to what readers?

The illusion that art or literature create their own audience is precisely destroyed if one considers the bilingual situations. Texts can be produced in another language precisely (and only, in my opinion) if there is an audience for them., or, at least, the possibility of an audience. The appearance of Provençal poems during the time of the Troubadours in the XIIIth century, as well as the presence of passages in French in XIXth century Russian literature do not *only* come from a whim from the authors themselves, but also (and mostly) from a setting of different historical, social and cultural paradigms that make this choice possible, and/or even necessary.

One could argue, for instance, that Kafka chose not to write in Czech precisely because German linked him to another tradition, another identity, which was both German culture in all its richness and ambiguities (as in ‘traditional’ and ‘revolutionary’) and close to, but not, Yiddish – which would have stigmatized his literature as ‘Jewish’ and possibly (in his eyes)

¹ For more precise references and the history of bilingual writers and translations, I recommend *The Bilingual Text* by Hokenson and Munson, St. Jerome Publishing, 2007

² By “literature”, I mean here profane texts.

weakened the range and nature of his fiction³. Whatever the conscious and subconscious reasons may be, the fact is that Kafka did not write in German out of a nationalistic desire to reconstruct the Austrian-Empire (as we can find in Josef Roth's novels), but out of what he considered a necessity.

And the word 'necessity' is, of course, essential here.

Writing in one language when you have two possibilities or more, comes out of necessity – whether the audience you are writing for, or the part of yourself you are writing for, projected in those you believe will understand your words – which, of course, can be equivalent. Kafka wrote in German for those he believed would understand *his* German and his reasons for writing in German.

But where it becomes more complex is when writers choose to translate themselves – such as Beckett, for instance, who, in the mid-fifties decided to translate everything he wrote- from French into English and vice-versa. The question here is acute, because it supposes that the 'necessity' is doubled. After all, Kafka wrote only in German and Conrad only in English. But Beckett and Nabokov did write in two or more languages and did translate themselves. They thus chose, in a way, to betray themselves – as everybody knows that the 'perfect' translation does not exist.

Of course, once again, it can be argued that given the specific attachment that Beckett and Nabokov had with language, they wanted to remain in control of their words and avoid being betrayed by others. This is perfectly true, of course, but does not explain it completely. The 'betrayal' sensation of a bad translation is indeed a disagreeable one, but many bilingual writers do not care. If it was so acute, then Beckett and Nabokov would have also learned all the languages their translations were to appear in. Impossible. No, they only chose to translate themselves in the languages of the audiences they knew or felt they knew – English and French speaking for Beckett, English, French and Russian speaking for Nabokov. That is to say, for audiences they had intended their words for, just as Kafka used German and not Czech.

Translation thus appears as a shift of the writer's persona into the (imagined) persona of the audience that can read (i.e. understand) him in *only* one language, whereas the writer can actually write in *two*. It is the admitting of the limits of your own language, and the fact that if both linguistic aspects are crucial within your own writing and identity, only one will come out at the time. The semantic value contained within the text (double at the origin) is amputated as it

³ In a letter to Max Brod, he explains that the writers choosing German do that precisely to take a distance with Judaism, which is the language of "their fathers".

is expressed in only one way. To give it its full identity, the writer has thus to revert or switch to his other language, in order to convey a similar message.

We can see that we are coming to dire straits – as, of course, when Beckett or Nabokov translate themselves, they are not translating themselves literally (although they advise others to do so ...) They actually rewrite sentences or whole passages so that the language remains coherent in its doppelgänger identity. In this case, it would perhaps be more proper to speak of re-writing, or writing again (perhaps even writing ‘over’), then translating, or even adapting. They are, in a way, betraying themselves (by not conforming exactly to the ‘original’ text) in order to touch the ‘other’ audience and, by doing so, they create a grey zone regarding the authenticity of both texts – is the ‘original’ text the one written in the first language, or is the “second” text more accurate in its variations?

The reader, more than the writer, is the one who is ultimately concerned. And the one who has to make the choice. Of course, such a choice is impossible. We might ‘prefer’ some translations to others, but when the writer himself has done the work, the ‘preference’ has to be argued for in terms that are relevant with the idea one has of the texts. One has, in other words, to accept to be betrayed by the text – voluntarily betrayed, that is. This means to decide that the text in one’s language is the ‘best’ (more “authentic”) one, or to accept the fact that the doppelgänger might be the best one, or that there is, actually, no best or ‘more authentic’ one, and that together, these texts create the possibility of a never-ending identity., which creates the actual, global work

The double source or reference becomes thus the *expressed* mirror-image of the fundamental situation to which all readers are confronted when reading a translation – the deep-down uncertainty of reading the *right* translation. This situation, of course, generally leads to the temptation of *fundamental* reading, which is trying to give the translated text its original message – with the risk of all the absurd consequences we know, such as literal translations, and so on. In the situation described here, fundamentalism is impossible. Is *Malone Meurt* truer to Beckett than *Malone Dies*? The question is obviously absurd. Yet, to choose one over the other might not be completely absurd, if the reading is relevant. Relatively relevant, that is, just as the act of self-translation is.

Self-translation and the reading thereof are both ‘relative’ acts, or rather, acts inducing the ‘relativity’ of both the text and its reading. As in quantum physics, the text can be in two places

at the same time⁴. Actually, it is. And the same goes for the reading, as although it is impossible to read both versions of the text at the same time – especially since we know that both version actually do not coincide exactly – one reading does not exclude the other, it rather ‘envelops’ it in its absence.

In the same manner, the writer who translates himself obliges the reader to accept the equivocality of the text *and* of its reading. In a way, the ‘betrayal’ act of the writer befalls upon the reader, contaminating him too, as the reader has to admit that his reading is only partial, and will only be partial even though he can also read the text in both languages. The betrayal is fundamental because it implies an infinite distance within the reader himself, perceived through the infinite distance contained within the two texts.

But of course, this betrayal is not negative. Quite on the contrary, it gives the reader the opportunity to assess his reading, albeit relative, as his – i.e. to accept and defend his choice in the reading of one or both of the works and emit an opinion or reflection based on either one or both works.

In other words, when I read *Malone Dies*, I read the Beckett who *also* wrote *Malone Meurt*. I read a book which is both a finished piece and an eternally unfinished one – as its ‘evil’ French twin will always remain present.

This double identity is fundamental, because it implies all sides of the reading process – from the writer’s creation, to the works and finally, as we have seen, to the reader himself. It creates an unsolvable dynamic, or vibration if you rather, that implies the coexistence of various identities that can only be decided by a ‘pre-announced’ reading, i.e. if the book is going to be considered as a ‘wave’ or as a ‘particle’, knowing that, in its ‘latent’ state, it is both at the same time.

Betrayal thus becomes not the obstacle of the reading, but on the contrary a key element of the reading itself. It becomes the possibility for me, as a Reader, to identify both the text and my reading of it as a ‘possible’ one – not a definite one, as we have seen that it is impossible. Betrayal is the admission of all the positions possible of the texts and of their possible readings, given their un-decidable authenticity. What can be considered as a defeat from the Reader’s part can be also considered as a victory, as, by admitting the limits of his reading, he is also aware of the true nature of the texts, in their linguistic specificities and intentions.

⁴ For a deeper presentation of this idea, refer to my essay, “In the mind of the Bourgeois reader,” in *Reading Literature Today*, Sage, 2010, co-authored with Tabish Khair.

Self-translation is thus another identity of the same writing, revealing its relative form, not contained within the text, but within the work. It is a part of the work as an elliptic identity, only complete in the perspective of a larger frame.

In other words, when *Malone meurt* or *Malone dies*, Malone remains in the Schrodinger's cat state, neither living nor dead, until I, the Reader, decide to make a choice. But, just like in the experiment, my result will be partial – proving only (and beautifully) that Malone is, actually, immortal.

References

- Doubinsky, S. & T. Khair (2010): *Reading Literature Today*. Los Angeles, London, New Delhi: Sage.
- Hokenson J.W. & M. Munson (2007): *The Bilingual Text. History and theory of Literary Self-Translation*. Manchester, UK and Kinderhook (NY): St. Jerome Publishing.

Modus operandi

– en oversætters arbejde med sig selv

Sara Koch

Bjørn Bredal lavede i Politiken lørdag den. 17. november 2012 en læsning af Viggo Hjørnager Pedersens nyoversættelse af F. Scott Fitzgeralds *Tender is the night*, hvor han om oversættelsen skriver: "[D]er bliver bare jævnt hen oversat til et **uvirkeligt, ikkeeksisterende** dansk," (min fremhævning) og giver sagligt eksempler på sin påstand. Jeg vil ikke her forholde mig hvorvidt Bredal har ret eller ej, men fokusere på ordvalget, som er interessant i spørgsmålet om hvad en god oversættelse er.

For med ordvalget "uvirkelige" og "ikkeeksisterende" kommer Bredal her tæt på det væsentlige i oversættelse, nemlig at skrive et virkeligt og eksisterende dansk: et troværdigt og sandfærdigt sprog, der beskriver begivenhederne og stederne som vi ville have gjort på dansk.

Der findes oversættelser som er gennemresearchede, fulde af korrekte formuleringer på et godt dansk, hvor oversætteren har genkendt og citeret korrekt fra danske oversættelser af klassikere og taget et godt greb om at oversætte uoversættelige ting som egnsretter etc., men som alligevel ikke er gode, som ikke formidler teksten tone og rytme, som ikke har set tekstens stil eller bare ikke har fundet den på dansk. Som simpelthen er skrevet på et uvirkeligt og ikkeeksisterende dansk.

Som oversætter er det mit ønske og mit job at gengive de romaner der lander på mit skrivebord, så godt og dækkende som muligt. Men hvordan gør man det? Hvad er det der gør at man som oversætter rammer ikke bare tekstens tone, men også en dansk tone?

I det følgende vil jeg gå tilbage og se på processen i mit eget arbejde med at oversætte Karl Ove Knausgårds forfatterskab og her især seksbindsværket *Min kamp* som jeg har siddet med de sidste tre år. Jeg vil se på hvordan jeg og hvad det er jeg har gjort i mit arbejde med at oversætte romanen til dansk.

Først vil jeg kort præsentere forfatterskabet og siden fortælle om nogle greb jeg tog i mit arbejde for netop at genskabe romanen så præcist og troværdigt som muligt. Ud fra disse erfaringer vil jeg ved hjælp af nogle spredte tanker om skuespilteori, her især Konstantin Stanislavskij, forsøge at lave en skitse til min egen MO, modus operandi for at forstå den og

ikke mindst for at forbedre og videreudvikle den i håb om at yde værker den fortjente retfærdighed når jeg oversætter.

1. Karl Ove Knausgård

Min kamp 1-6 er afslutningen på en trilogi der handler om at skrive og om fiktion og litteratur. I *Ude af verden* (*Ute av verden*, 1998, dansk udgave 2005) møder vi den unge mand Henrik Vankel, i *Alting har en tid* (*En tid for alt*, 2004, dansk udgave 2007), møder vi en tekst den unge – vildfarne – mand Henrik Vankel har skrevet, og i *Min kamp* møder vi forfatteren der har skrevet om Henrik Vankel. Vi følger forfatterens liv og tanker gennem seks bind, i bind 1 og 2 om livet som far og ægteemand i Stockholm, og fra bind 3 mere kronologisk fra barndommen (bd. 3) til ungdommen (bd. 4) og forfatteren som en ung mand (bd. 5) og endelig tilbage til nutiden i Malmø og Glemmingebro (bd. 6). Undervejs i alle bindene optræder små essays om kunst og litteratur.

Selvom jeg har brugt mindst otte timer om dagen på *Min kamp* de sidste tre år, kan jeg stadig sige at det er et helt fantastisk værk. Knausgård har en særlig skrivestil hvor han beskriver alting uhyre detaljeret, hvad end han koger krabber eller han rydder op i skidt og lort og tomme flasker efter sin fars død. Samtidig er det nogle hurtigskrevne, uredigerede og dermed ujævne bøger. Der er skinnende sprogperler, men også lange beskrivende passager der ikke isoleret set ville blive betragtet som stor litteratur.

Målet for Knausgård i dette lange, lange værk er at nærme sig virkeligheden og fortælle om livet som det virkelig er. Med den detaljerede skrivestil og nye grænser for hvad man kan sige i litteraturen har Knausgård sat sig for at sprænge romanens grænser. Han skriver ofte at fiktionen byder ham imod, at det er virkeligheden der interesserer ham.

Selv mener han at projektet er mislykket, at det har været umuligt at fortælle om livet som det egentlig er, at et én til én forhold mellem litteraturen og virkeligheden er umuligt, også selvom han i forsøget har krydset mange grænser og at omkostningerne både for ham og for hans nærmeste har været enorme. Peter Nielsen kalder da også værket i en anmeldelse i Information (9.11.2012) for en "sublim ruin". En for mig at se meget præcis beskrivelse af *Min kamp*.

Romanerne har fundet et meget bredt publikum. Knausgårds kompromisløse fortællestil, samt den glidende overgang mellem fiktion og virkelighed har inspireret forfattere og litterater. I Norge har diskussionen om hvad man etisk kan forvente og forlange af litteraturen, været

heftig, og herhjemme har forskere som fx Poul Behrendt¹ og Hans Hauge² skrevet bøger om forfatterskabet. Men også helt almindelige læsere har ladet sig gribe af den verden forfatteren beskriver:

I god litteratur er der altid huller vi som læsere fylder ud med vores egne erfaringer, og netop det synes at være vellykket hos Knausgård. Læsere fra begge køn og med helt andre baggrunde end Knausgård har på stribe følt sig særligt ramt af romanerne, som om det var netop dem de handlede om. Det helt private han skriver om, har formået at bryde gennem det privates grænser og er i allerhøjeste grad blevet alment.

Mit mål som oversætter har været at bevare og videreformidle romanens identifikationsskabende kvaliteter, for selvom værket som projekt er mislykket, er det vellykket som romaner, sågar en fornyelse af romangenren. Og det sitrende nærvær der ligger i den norske tekst, skal også være tilgængelig for den danske læser.

2. Ind i teksten ...

Det nærvær som læserne oplever i teksten, satte jeg mig som mål at videreformidle. Det stod tidligt klart at jeg blev nødt til at supplere det daglige arbejde foran computeren med noget andet. Jeg valgte blandt andet at rejse i romanens fodspor, og jeg forlod hverdagens prosaiskhed med madpakker og fast døgnrytme, for fuldt ud at hellige mig værket. Begge dele hjalp mig med at genskabe nærværet, men af og til blev det også for meget af det gode.

3. Knausgårdsafari

Tidligt i mit arbejde tog jeg med computeren i tasken til Sørlandet i Norge, hvor dele af romanerne foregår. Jeg stod med flere konkrete problemer, blandt andet med landskabet – hvad kalder man *svaberg*, *hei* og *myr*, når klippe, hede og mose ikke er helt dækkende? – men ønskede også bare at se det landskab romanerne udspiller sig i med egne øjne for bedre at kunne identificere mig med det der foregår i romanen. Jeg fandt en forfatterlejlighed på en lystgård på en lille ø lige uden for Kristiansand og rejste nordpå. Fra lystgården kørte jeg ture rundt i området hvor romanerne foregår, ind til byen hvor jeg så hotellet der brændte en uge efter Karl Oves far lå døddrukken derinde, Varoddbroen, det imponerende bygværk som optræder flere steder, Timenes-krydset hvor busserne holder på den lange rejse fra den udørk,

¹ Poul Behrendts har læst forfatterskabet ind i tankerne fra Dobbeltkontrakten (Gyldendal, 2006) som beskriver den konflikt der opstår i kontrakten med læseren når et fiktionsværk bygger på virkeligheden. Han skriver desuden på en bog om Knausgårds forfatterskab.

² Hans Hauge: Fiktionsfri fiktion – om den nyvirkelige litteratur, Multivers 2012.

Tveit, som teenageren Karl Ove boede i, ind til byen Kristiansand, som var første skridt mod en lidt større verden. På disse ture, som min mand hurtigt kaldte for Knausgårdsafari, så jeg verden med *Min kamp*-briller. Lige før jeg rejste nordpå, fandt jeg ud af at Knausgård har skrevet dele af sin debutroman i selv samme forfatterlejlighed, og når mit blik på disse ture ud af huset fulgte romanens og jeg, når jeg ikke var ude af huset, havde næsen stukket dybt i romanen – med en vis ubehagelig bevidsthed om forfatterens nærvær i forfatterlejligheden også uden for teksten – trådte jeg selv i baggrunden. Det blev pludselig slet ikke spor svært at leve sig ind i romanens virkelighed, romanen var min virkelighed. Så det jeg oplevede, var ikke kun en ekstrem indlevelse i romanværket, det var som om jeg snublede ind i det, at dets virkelighed blev min egen. Samtidig havde romanerne fået en større popularitet end nogen havde ventet, og der opstod et behov for at få bøgerne ud så hurtigt som muligt, hvilket gjorde at jeg arbejdede intenst med at gøre bind 2 færdig til de ventende danske læsere.

Der er ingen tvivl om at det gjorde teksten godt at sidde midt i dens univers, ordene flød og jeg følte mig mere og mere hjemme i teksten. Men for meget arbejde og for meget Knausgård-univers er ikke sundt for en oversætter. Så på svabergene foran lystgården blev kampen lidt for hård for denne oversætter: Himmel og hav, fiktion og virkelighed stod i et. Jeg mistede perspektivet og endte en kort tur på skadestuen før jeg blev sendt hjem med besked om at arbejde lidt mindre.³

Da jeg skulle oversætte bind 5, som beskriver kunstneren som en ung mand, Karl Ove som flytter til Bergen for at starte på Skrivekunstakademiet og årene derefter blandt andet på universitet i Bergen, valgte jeg igen at lægge computeren i tasken og rejse nordpå. Denne gang var deadline ikke nært forestående, og jeg boede i en vidunderlig kunstnerbolig et lille stykke uden for Bergen, langt fra romanens univers. Der skrev jeg om aftenen, mens jeg om dagen lavede research i Bergen. Det blev en pragtfuld tur, uden svimmelhed og virkelighedsforskubbelser, men en rejse hvor jeg fik oplevet Bergen, set hvordan regnen løber ned ad bakkerne i v-formationer, nogle små, nogle større, hvordan blæsten krænger paraplyerne og ikke mindst set hvordan byen ser ud når fjord og himmel står i et. Sådant en erfaring gør det lettere med danske ord at beskrive romanens virkelighed.⁴

³ Turen til Sørlandet er beskrevet i et essay bragt i Politiken 11.6.2001. Det kan også læses her: <http://babelfisken.wordpress.com/2011/11/15/knausgardsafari/>

⁴ Også denne rejse er beskrevet nærmere og bragt i oversættertidsskriftet Babelfisken: <http://babelfisken.wordpress.com/2012/01/26/om-nodvendigheden-af-hojhaeledegummistovler-nar-man-oversaetter-knausgard/>

4. På Hald med Hitler

Foruden at rejse væk for at lave research og få romanen ind under neglene rejste jeg også væk for at skabe ro og koncentration. Det kan af og til være vanskeligt at hellige sig en opgave fuldt ud når man står midt i hverdagens madpakker og prosaiske problemer. Det er selvfølgelig et problem der skal mestres i hverdagen når man er en del af en familie, men af og til kan det være gunstigt at stikke af fra det hele med en roman under armen og tage sig arbejdsro. Ved Viborg ligger Oversætter- og forfattercenteret Hald Hovedgård hvor forfattere og oversættere ganske gratis kan komme og bo en uge eller mere. Og midt i bind 6's 1295 sider tænkte jeg at det var på tide at finde lidt ro med teksten, give den lidt mere plads i min hverdag. Jeg har været på Hald før og ved at Hald gør noget med sproget og litteraturen.

Og det må man også sige at Hald gjorde. Eller måske var det Hitler? Men uanset hvad fik opholdet ikke den helt ønskede effekt. I midten af bind 6 står et 450 sider langt essay om den unge Hitler. Knausgård identificerer sig med ham og læser sin families historie ind i Hitlers i en grad der er dybt foruroligende når man læser det. Hvor fx biografen Kershaw, ifølge Knausgård,⁵ ser den unge Hitler i lys af de ugerninger han begik, forsøger Knausgård at se åbent på hans ungdomsår. Og i det lys ser han en spirende kunstner, en ung utilpasset mand der via kunsten forsøger at finde et ståsted i verden. Lidt lige som den unge Karl Ove vi kender fra bind 5, hvor vi følger forfatteren som en ung mand i Bergen.

Knausgård citerer flittigt fra Hitlers *Min kamp*. Jeg tog det valg at bruge Clara Hammerichs allerede eksisterende danske oversættelse for at undgå oversættelse af en oversættelse, som der aldrig kommer noget godt ud af. Det betød at jeg måtte anskaffe mig Hitlers *Min kamp*. Jeg fandt den antikvarisk, men kunne ikke få mig selv til at betale penge for den. Det sendte mig ned på mit lokale bibliotek, hvor den stod på hylden, ikke gemt væk i et magasin, men fremme på hylden, hvilket var lidt foruroligende, men på den anden side betryggende at vide at ingen i mit lokalmiljø havde lånt den, heller ikke bestilte den i det halve år jeg havde den hjemme. At gå op til skranken og bede om langtidslån, og siden lægge den ned i tasken, var grænseoverskridende og foruroligende. Jeg var bange for at der skulle gå *trold i ord*. Nu er manden jo død, og bogen *bare* en bog. Men det faktum at manden satte det i værk han beskriver i bogen – fik et helt folk til at stemme på sig, folk til at anmelde sine naboer og dræbte 6 millioner jøder – gør bogen til noget andet end *bare* en bog, men til litteraturhistoriens største tabu.

⁵ Denne påstand har medført en del debat og kritik i de danske dagblade, hvor flere mener at Knausgårds syn på Kershaw er meget sort hvidt.

Nu var bogen jo oversat, så det skulle jeg ikke, men bare finde citaterne i den – for sidehenvisninger var ikke noget jeg var så heldig at få – og skrive dem af. Det at bære bogen hjem, have den liggende på mit skrivebord med den røde forside med et stort sort hagekors på, var ubehageligt. Jeg sørgede for at gemme den væk, når jeg ikke brugte den. Men at bladre i bogen, finde citaterne og skrive dem af, var simpelthen grænseoverskridende og direkte kvalmende. Og det var det jo dels fordi bogen beskriver noget der siden skete i virkeligheden, men også og især fordi Knausgård så tydeligt identificerer sig med den. Og jeg som oversætter identificerer mig med Knausgård.

Så der sad jeg altså helt alene i kapellet på Hald – som ikke er et kapel, men en forfatterlejlighed der ligger lige ved siden af selve hovedgården – time efter time, dag efter dag i selskab med Hitlers ord, og brød mig intenst ikke om det. Jeg forsøgte at holde pauser fra teksten, men den eneste der var på Hald i den periode var forfatteren Lars Frost, som også optræder som romanperson i *Min kamp*, så mit behov for adspredelse udeblev lidt ved at opsøge andre mennesker. Jeg var rejst væk fra prosaiske problemer og en fast døgnrytme, men uden dette og uden meget andet selskab end Hitler, og Knausgård der identificerede sig med Hitler, blev det pludselig netop hverdagen jeg savnede, så før tid blev det altså alt for meget Hitler: Hagekorset røg i tasken, tasken i bagagerummet og jeg kørte hjem til min helt egen hverdag.

5. ... og ud af teksten

Research og arbejdsro er uundværlige redskaber i arbejdet med en oversættelse, derom hersker ingen tvivl. På mine rejser til Norge fik jeg set, rørt og lugtet til romanernes verden og disse oplevelser gjorde det lettere at finde de rigtige danske ord der gjorde min oversættelse troværdig på et *virkeligt* og *eksisterende* sprog for at bruge Bredals ord. Og på Hald fik jeg ved at fjerne hverdagens forstyrrelser skabt et rum omkring mig selv hvor teksten var alt. Men det der skete både i Norge og på Hald var at jeg blev så grebet af teksten at jeg mistede grebet – om både mig selv og om teksten. Grænserne mellem mig og teksten var ikke stærkt nok optegnede. Og det gavner hverken teksten eller oversætteren.

For det er nemlig ikke nok at **være grebet** som læser og oversætter for at videreformidle romanens intensitet, som oversætter skal jeg bevidst **tage et greb**.

Det kunne her være oplagt at opgive indlevelsen og forsøget på at få romanen ind under huden, at gå mere rationelt til værks, betragte det som et ni til fire-job, sørge for at tjekke fakta, stave nogenlunde ordentligt, altså tænkte sig gennem arbejdet. Men faren for at komme til at

skrive på et uvirkeligt og ikke eksisterende dansk er overhængende. Tekster skal leves, ikke tænkes.

For det er netop der hvor jeg mistede grebet at grebet skal tages: i indlevelsen. Kun således kan jeg oversætte fyldestgørende.

Men for at kunne bruge indlevelse i oversættelse skal der være tale om en bevidst og kontrolleret indlevelse. Nogle oversættere læser altid teksten først og analyserer den. Andre mener de er mest i teksten hvis de ikke ved hvor de er på vej hen. Men begge måder har sine fordele. Hvis man læser teksten først, kan man danne sig et overblik over tekstens virkemidler, analysere dem, og hele tiden have dem i baghovedet mens teksten strømmer gennem fingrene. Hvis ikke man læser den først, kan man være sikker på at stå midt i teksten og ikke begynde at trække en teori ned over teksten der får den til at miste sin nerve. Selvom man måske ikke skulle tro det, er jeg af den første slags der læser teksten igennem først. Jeg sætter mig ikke ned med pen og papir og laver en analyse af teksten. Men tænker undervejs over hvordan jeg skal gribe teksten an.

Men uanset om man er den ene eller den anden slags oversætter, skal man turde forlade hverdagens prosaiskhed, fremkalde den situation hvori man bliver kreativt skabende, og træde ind i romanen. Af og til kan skridtet ind i tekstens verden være stort, man skal skabe et rum omkring sig hvor koncentrationen er komplet og man er fuldstændig lydhør overfor tekstens tone og rytme. Men hvordan gør man det?

6. Oversætteren som skuespiller

Der findes biblioteker fulde af *oversætterteori*, og denne kan utvivlsomt gøre os som oversættere bevidst om vores arbejde.⁶ Men det det ikke er lykkedes mig at finde, er et omfattende bibliotek med *oversættermetode*, altså mere praktiske og håndgribelige værktøjer til at udvikle arbejdet med en oversættelse. Inden for skuespilkunsten findes der derimod omfattende materiale og mange forskellige retninger der op gennem årene er blevet udviklet og forbedret. Og jeg har kastet et lille blik i den retning for at lade mig inspirere til at sætte nogle lidt mere overordnede ord på de erfaringer mine vildfarelser har givet mig.

Jeg har primært ladet mig inspirere af Konstantin Stanislavskij (1863-1938) og har i Lene Kobbarnagels bog *Skuespilleren på arbejde* (Frydenlund, 2009) snuset lidt til andre retninger inden for skuespilkunsten, af dem vil jeg kort komme ind på Sanford Meisner (1905-1997).

⁶ Læs Ida Klitgård indlæg om dette på Babelfisken: <http://babelfisken.wordpress.com/2012/04/12/litteraer-oversaettelse-uddannelse-og-kritik/>

Fælles for de to er at de ønskede at udvikle skuespilkunsten og stillede sig spørgsmålene: Hvordan udvikler vi skuespilkunsten? Hvad gør skuespillere når de er gode?

Det følgende er ingen akademisk eller dækkende fremstilling af deres tanker, men en fremstilling af de aspekter inden for deres arbejde der har inspireret mig som oversætter.

Stanislavskijs teorier er udviklet over et langt liv og er på ingen måde entydige eller konsistente. Hans biografiske værk *Mit liv i kunsten* beskriver en mand der hele tiden flytter sig, som brænder for det han gør og kontinuerligt forsøger at forstå og forbedre skuespilkunsten, og selvom bogen altså ikke giver nogen konkrete bud på hvordan man gør, er hans iver uendelig inspirerende. Han vil hele tiden forandre og forfine, og det er jo netop det ærinde jeg her er ude i, at forstå *min* modus operandi for at forbedre den. I *En skuespillers arbejde med sig selv* arbejder han mere metodisk og fremsætter nogle mere håndgribelige overvejelser.

Konstantin Stanislavskijs forsøgte at skabe et teater der ikke var teatralsk og kunstigt, han ville have et levende og rørende teater. Essensen af hans tanker, det han kalder *Systemet*, er at skuespilleren skal arbejde med sig selv og sine egne følelser og erfaringer – sit eget, sin identitet, sit væsen, sin krop – for at skabe en levende og troværdig rolle. Først skal hun analysere stykket for at forstå sin rolles baggrund og bevæggrunde for at udføre de handlinger der sker på scenen, og siden skal hun arbejde med sine egne erindringer og følelser for at fremkalde disse. Skuespilleren skal give sig hen til rollen, turde miste kontrollen for at sætte den skabende proces i gang. Stanislavskij arbejder med et "hvis", et "magisk hvis" – hvor skuespilleren spørger sig selv hvad ville jeg gøre "hvis" ... – som sætter forestillingsevnen i gang. Man må forvandle det der sker på scenen, til sandhed, forvandle fiktionen til oplevelse. Det kan man gøre via "stemningserindring", fremkalde sig egne erindringer via stemninger, og så bruge dem i fortolkningen. Oplevelse er centralt for Stanislavskij, det uoplevede er dødt, siger han. Fiktionen skal forvandles til oplevelse, sådan påvirkes skuespillerens kropsholdning, og han bliver i stand til at skabe noget virkeligt og sandt som dermed bliver troværdigt for tilskueren.

Ligesom jeg blev svimmel og fik kvalme, havde Stanislavskij også problemer med at finde balancen, for en stortudende skuespiller der har mistet perspektivet og er forsvundet ind i sin egen lidelse, er ikke nogen god skuespiller. Man skal ikke være ét med rollen og teksten, eller være i den, men man skal finde sig selv i den. Stanislavskij bruger et billede med en rytter og en hest. Skuespilleren skal ikke være et med hesten, men være rytteren der styrer hesten. Kunsten opstår i krydsfeltet mellem tekst og formidler.

Senere gik han væk fra "stemningserindring" og skabte "de fysiske handlingers metode" hvor skuespilleren fokuserer mere på hændelsesforløb, noget der skulle gøre det lettere at holde fokus.

Sandford Meisner tager afstand fra brugen af følelsesmæssige erindringer som vi kender fra Stanislavskij og begynder at fokusere mere på fantasi og forestillingsevne, og undgår således fælden at blive for personlig og miste fokus. Han taler således om "Evnen til at leve sandfærdigt under forestillede omstændigheder." Og det er jo netop det jeg som oversætter skal gøre i mit arbejde, finde de sandfærdige danske ord (de virkelige og eksisterende, for igen at vende tilbage til Bredals ord) til at beskrive det der foregår i teksten. Skuespilleren hos Meisner skal fokusere på sit mål, og ikke spille, men udføre handlingerne. Skuespilleren skal begrænse sin selvbevidsthed, skabe autenticitet og opgive kontrollen. Men målet er at skabe sandfærdige og spontane reaktioner. En central øvelse i Meisners uddannelse er den såkaldte repetitionsøvelse hvor to skuespillere står over for hinanden og gentager det den anden siger indtil en iagttagelse gør sig gældende, hvorefter den ene siger det og den anden gentager det indtil endnu en iagttagelse dukker op og forandrer det gentagne ord. Formålet med øvelsen er at være helt til stede i det rum der opstår mellem de to deltagere, omsat til en oversættervirkelighed kunne man forestille sig det rum mellem oversætteren og teksten.

Om Meisners teknik skriver Kobbernagel at den "kræver disciplin, ydmyghed og villighed til at stille sig selv 100% til rådighed for den karakter man ønsker at give liv på scenen" og det er netop det en oversætter også skal for at give den danske tekst liv.

Med en praktisk træning i oversættelse, vil oversætteren således ville kunne lære at bruge af sin egen erfaring for at skabe en levende og sandfærdig tekst der virker overbevisende på sine læsere, så teksten ikke er stiv og tung, men følger originalens stil uden at gå på kompromis med det danske sprog, og samtidig undgå at begå de fejl jeg begik.

7. Min modus operandi

Med Stanislavskijs og Meisners tanker kan de erfaringer jeg gjorde mig da jeg for vild i *Min kamp* bringe mere fokus og retning til mine bestræbelser på at genskabe tekstens tone og rytme. For 99% af dagene sidder jeg og oversætter hjemmefra, netop nu med et sygt barn i sofaen ved siden af, og også de dage skal jeg ved siden af alle de praktiske oversættelsesmæssige overvejelser være så fokuseret på tekstens rytme og tone at den flyder fra mine fingre ned på tastaturet hvor der helst skulle opstå litteratur. Der er ikke plads til oversætteren i oversættelsen. Men i processen undervejs, skal hun være fuldt til stede.

For at mestre balancen om ydmygt at stille mig til rådighed og bruge af mine erfaringer, men aldrig slide på dem, skal jeg blive ved med at rejse og gøre mig erfaringer, og jeg skal finde en ro ved tastaturet hvor end i verden det står. Men jeg skal aldrig være hesten i galop, jeg skal være rytteren der styrer teksten. Jeg skal være i en evig dialog med teksten og turde få den under huden og under neglene, men så tage et greb hvor jeg genskriver teksten med den erfaring jeg har gjort mig.

I mit arbejde med Knausgård, som skriver fiktionsløs litteratur, har jeg været mere udsat for virkelighedsforskubbelser og manglende overblik end med andre forfattere der skriver *rigtig* fiktion. Men problematikken er den samme i al fiktion, i alle oversættelser, i arbejdet med Knausgård blev det bare forstærket og forlænget, og dermed mere tydeligt. Men det er en god erfaring at tage med videre til de næste bøger der lander på mit skrivebord og skal genskabes på troværdigt og sandfærdigt dansk i en dansk virkelighed.

Referencer

Behrendt, P. (2006): *Dobbelkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.

Hauge, H. (2012): *Fiktionsfri fiktion – om den nyvirkelige litteratur*. Multivers.

Klitgård, I. (2012): 'Litterær oversættelse, uddannelse og kritik'. I: *Babelfisken*:
<http://babelfisken.wordpress.com/2012/04/12/litteraer-oversaettelse-uddannelse-og-kritik/>

Kobbernagel, L. (2009): *Skuespilleren på arbejde*. Frydenlund.

Koch, S. (2001): 'Knausgårdsafari'. I: *Babelfisken*:

<http://babelfisken.wordpress.com/2011/11/15/knausgardsafari/>

Koch, S. (2012): 'Om nødvendigheden af højhælede gummistøvler når man oversætter Knausgård'. I: *Babelfisken*:

<http://babelfisken.wordpress.com/2012/01/26/om-nodvendigheden-af-hojhaeledegummistovler-nar-man-oversaetter-knausgard/>

Kulturbrydninger i Vargas Llosas romaner

Rigmor Kappel Schmidt

Den peruansk-spanske forfatter og nobelpristager Mario Vargas Llosa indvarslede i 1962 det latinamerikanske boom, da han som seksogtyveårig slog massivt igennem med sin roman *La ciudad y los perros*, hvor han mesterligt forenede underholdningsfilmens kærlighed og sex, vold og spænding med nouveau romans eksperimenterende skrivestil, netop som det skete i den samtidige nouvelle vague-film. Hurtigt herefter fulgte to endnu mere ambitiøse romaner, *La casa verde* fra 1966 og *Conversación en la Catedral* fra 1969, der slog hans navn fast som Latinamerikas suverænt mest interessante forfatter inden for den eksperimenterende realisme. Hans mål var den totale roman, der skulle rumme alt i samfundet, også de uudsigelige sider. Alt, herunder alle klasser og alle seksualiteter, også den homoseksualitet, som det machistiske Latinamerika havde det så svært med. Hans romaner vrimlede med hvide og choloer, som mestitserne kaldes i Peru. Indianerne var ganske vist usynlige i hans romaner, men det var de jo også i samfundet, så selv om han blev kritiseret for det, blev det alligevel regnet for en ganske rammende pointe. Således anfører Rodríguez-Luis¹ i sit banebrydende studie af den indigenistiske litteratur, at Vargas Llosas roman *Conversación en la Catedral* er "la mejor novela sociopolítica escrita hasta ahora en Hispanoamérica" (s. 252), selv om indianeren glimrer ved sit fravær. I romanen lader Vargas Llosa et panorama af stemmer forsøge at indkredse, hvad der er galt i Peru.

1. Krydsende genrer

I 1970'erne udviklede Vargas Llosa den komposition, der fremover skulle blive den bærende i hans romaner: Han indførte en kapitelvis vekslen mellem to, eventuelt tre genrer, der tydeligvis var skrevet i hver deres distinkte stil, så læseren intuitivt kunne fornemme forskel. Den ene genre tilhører den klynge af genrer, som den russiske litteraturforsker Mikhail M. Bakhtin² indordner under eventyrkronotopen, mens den anden klynge hører til

¹ Julio Rodríguez-Luis: *Hermenéutica y praxis del indigenismo*. México D.F., 1980.

² Mikhail M. Bakhtin: *Rum, tid & historie – kronotopens former i europæisk litteratur*. Århus, 2006.

hverdagskronotopen. Hvis de to genrer havde stået uantastet over for hinanden, ville det have fungeret som en stiv stilistisk skriveøvelse, hvor Llosa viste, at han havde et solidt greb om sit forfatterhåndværk. Imidlertid lader Llosa de to genrer antaste hinanden, så der gradvis opstår en udveksling³ eller spejling imellem dem. Det sker i *La tía Julia y el escribidor* fra 1977, der skifter mellem en realistisk genre og en melodramatisk genre. Den realistiske genre er en selvbiografi⁴, der følger den unge Mario og hans forelskelse i sin mange år ældre tante Julia. I de selvbiografiske afsnit om Vargas Llosas ungdomsår i Lima opbygges romanens virkelighedsplan. Her møder den unge Mario bl.a. en boliviansk radiatoromanforfatter, der levede i datidens Lima. Den melodramatiske genre udgøres af enkeltafsnit fra skiftende radioføljetoner, der skal forestille at være skrevet af den bolivianske radiatoromanforfatter. Føljetonafsnittene repræsenterer romanens fiktionsplan. Den selvbiografiske kærlighedshistorie udvikler sig stadig mere melodramatisk og viser således, at fiktionens melodrama er en del af den såkaldt realistiske virkelighed. Til gengæld kommer handlingerne i radioføljetonafsnittenes melodramaer helt ud af kontrol, idet radiatoromanforfatteren ikke kan holde styr på sine mange serier, men forveksler personerne i ét væk. Det kunne umiddelbart ligne melodrama i anden potens. Men realismeafsnittets Mario kan bevidne, at føljetonernes melodramatiske kaos knytter sig til radiatoromanforfatterens nedtur, så den melodramatiske fiktion kommer til at afspejle psykologiske og socialrealistiske træk fra den realistiske selvbiografi. I det Vargas Llosa i løbet af romanen lader den realistiske selvbiografi udvikle sig i melodramatisk retning, og samtidig viser, hvordan føljetonernes melodrama i anden potens er forankret i realismen, arbejder han sig frem mod Bakhtins tredje kronotop, der bygger på en grotesk-satirisk blanding⁵ af hverdagskronotop og eventyrkronotop.

Selv om Llosa med sine blandingskronotopiske romaner arbejder sig væk fra sine såkaldt totale romaner fra 1960'erne, kan han ikke sidde den kritik overhørig, at han har oversat Perus indianske folkeslag. Derfor skriver han to indigenistiske romaner, hvor han i *Lituma en los Andes* fra 1993 indarbejder quechua-indianernes kosmogoni i de to sammenflettede

³ Ikke ulig den udveksling, der foregår mellem de to kulturer i Julio Cortázers fantastisk. Men hvor det i hans fantastiske fortællinger, f.ex. "La noche boca arriba", er en umulig og tragisk udveksling, der fører til den karakteristiske tøven hos læseren, jvf. Tzvetan Todorov: *Den fantastiske litteratur*, Århus, 1989. Imidlertid har udvekslingen hos Vargas Llosa en anderledes grotesk og burlesk karakter, som vi skal se i det følgende.

⁴ Det siger sig selv, at selvbiografien er en autofiktion. I romanen skal den imidlertid forestille at repræsentere virkelighedens hændelser og vil derfor blive omtalt som selvbiografi.

⁵ Blandingskronotopen er præsenteret i Rigmor Kappel Schmidt: *Bakhtin og Don Quixote. En indføring i Mikhail M. Bakhtins univers*. Århus, 2003.

genrer: krimi og kærlighedsroman. Den anden indigenistiske roman *El hablador* vil blive behandlet i det følgende.

2. *El hablador*

El hablador fra 1987 bringer os til regnskoven i Amazonas og machiguenga-indianerne, der i romanen lever spredt ud over et stort territorium og holdes sammen som fællesskab af en fortæller, der går fra boplads til boplads. Også i denne roman veksles der kapitelvis mellem en realistisk og en fiktiv genre. Igen er den realistiske genre selvbiografisk, idet vi følger (den fiktive) Llosa, der ligesom virkelighedens Mario Vargas Llosa laver radioudsendelser, bl.a. om machiguenga-indianerne. Men selv om vi kommer med til den peruanske regnskov, er fortællesynsvinklen stadig forankret hos det moderne storbymenneske Llosa, sproget er intellektuelt med lange, hypotaktiske sætninger, og narrationen er kausal og rationalistisk.

Veksler vi kapitelvis over til machiguenga-indianernes mytologiske fortællinger, ændrer orddvalg, syntaks og narration sig ganske påfaldende. Sætningerne er korte, og hvis der i en periode fra punktum til punktum optræder flere sætninger, er der som regel tale om parataktiske hovedsætninger, hvor hver sætning er kort og overskuelig. Ligesom i megen indigenistisk litteratur indgår der machiguengaindianske ord, der som regel kan afkodes ud fra konteksten. De varierende udgaver af samme fortælling skal bidrage til at give et irrationelt, non-lineært indtryk, der karakteriserer den orale fortælling. Der er således synsvinkelsammenfald med machiguengaindianerne og måske mere specifikt med fortælleren. Imidlertid føres pennen i bund og grund af en intellektuel skripturel forfatter, så jeg vil snarere betragte det som sekundær oralisering, eller som Jorge Marcone⁶ foreslår: "Re-oralización de la tradición oral".

Centralt for stilen er anvendelsen af gerundium som bærende verbum i hovedsætningen, hvor det erstatter det finit bøjede verbum. Selv om man på spansk gør udstrakt brug af gerundium, er denne anvendelse af gerundium ganske usædvanlig. Vargas Llosa kan mig bekendt hverken quechua eller machiguenga, men har læst noget af den sparsomme spansksprogede litteratur om machiguengaindianerne. For at skabe et sekundært oraliseret litteratursprog har han desuden haft adgang til en almen viden om quechuaspanisk i Andesregionen, især det litteratursprog, som José María Arguedas skabte for at skrive ud fra quechuaindianernes kultur. Den afvigende gerundiums-anvendelse, som man kan se den

⁶ Jorge Marcone: *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Lima, 1997.

beskrevet fra Ecuador⁷, minder ikke om gerundium, som den optræder i *El hablador*. Men inspireret af quechuaindianernes brug af gerundium må Llosa have dannet sig en idé om, at gerundium repræsenterer et sprogligt træk, der er karakteristisk for indianske sprog generelt. Rodríguez Luis mener, at Vargas Llosas respekt for José María Arguedas⁸ havde stor betydning for denne indigenistiske forfatter. Det kommer langt senere til udtryk i Vargas Llosas studie i Arguedas' liv, kulturelle projekt og forfatterskab⁹, hvor han bl.a. kommer ind på, hvordan Arguedas i sin kulturelle synkretisme forsøgte at skrive på spansk, som var det quechua. Idet Vargas Llosa bygger på citater af Arguedas selv, når han frem til, at dette sprog ganske vist har sin grund i en konkret bilingual virkelighed i Puquio, hvor spansk og quechua blandes i alle varianter af en- og tosprogethed, men at dette sprog i bund og grund er en fiktion, et æstetisk påfund, som man kun træffer det i drømme. Det er ikke et konkret og eksisterende sprog, der er blevet skrevet ned, men et skabt, et opdigtet sprog (s. 132-3), der er forskelligt fra Andesbjergenes sproglige virkelighed.

Jeg har engang haft lejlighed til at spørge Vargas Llosa om fortælleren, der ikke findes i den antropologiske virkelighed, men uden at få noget svar. Det manglende svar gælder også det sprog, Vargas Llosa har opfundet til machiguengaafsnittene. I stedet finder jeg mit svar i hans omtale af Arguedas' opdigtede litteratursprog, der som et kunstprodukt skulle danne en slags mestitseret sprog, halvt quechua, halvt spansk. Tilsvarende tror jeg, at Vargas Llosa har tilladt sig at skabe et litterært machiguengasprog, der ikke findes i virkeligheden og aldrig er blevet talt af nogen machiguengaindianer. Det er stykket sammen af stumper, han har hørt eller læst, inspireret af Arguedas' fremgangsmåde. Derigennem har han skabt et opdigtet machiguengasprog, som læseren kan godtage og opleve som et mestitseret sprog. Dette litterære kunstsprog har et præg af indianske ord såvel som indiansk syntaks, hvad enten der er tale om reelle eller imaginære sproglige træk. Machiguengaafsnittenes sprog, hvor gerundium ofte, men ikke altid erstatter hovedsætningens finitte verbum, skal selvfølgelig sætte sit præg på målteksten. Her er det især gerundium, der i *El hablador* kræver oversætterens særlige opmærksomhed. Men lad os først se på, hvordan gerundium traditionelt optræder på spansk og håndteres i en oversættelse.

⁷ Azucena Palacios Alcaine: La influencia del quichua en el español andino ecuatoriano. http://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/alcaine/espaf1ol%20andino.pdf – set d. 24.3.2013.

⁸ José María Arguedas begik selvmord, da hans projekt med at forene den spansk- og quechua sproget kultur mislykkedes

⁹ Mario Vargas Llosa: La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo, México D.F. 1996.

3. Gerundium fra spansk til dansk

Gerundium på spansk har to væsentlige anvendelser. Den ene forekomst svarer til en dansk bisætning, der grammatisk betragtes som samtidig med den overordnede sætning. Der vil ofte, men ikke altid være subjektløb mellem den overordnede sætnings subjekt og gerundiets logiske subjekt. Gerundiet vil ofte blive oversat som en sætning, hvis samtidighed udtrykkes med *mens* eller *og*. I sin *Spansk grammatik* advarer Jan Mogensen¹⁰ dog imod at oversætte med *mens*, idet denne konjunktion anvendt for meget kan give teksten et udansk præg. Imidlertid kan gerundium i forhold til den overordnede sætning udtrykke en række semantikker, der kendes fra de øvrige adverbielle bisætninger: kausal, modal, final, konditional, koncessiv. Hermed er gerundiet ikke så samtidigt, som man indledningsvist har fået indtryk af hos Jan Mogensen. Til gengæld har oversætteren dermed fået et rigere spektrum at operere indenfor, når gerundiet oversættes til en adverbial bisætning på dansk.

El marido de la yaminahua vino a verlo, con dos más. Conversaron, bebiendo masato. Se entendían, pues. (s. 110)

Yaminahua-kvindens mand kom for at besøge ham sammen med to andre. De snakkede og drak masato. De kom til en forståelse. (s. 103)

Det, der interesserer mig her er *Conversaron, bebiendo masato*. Her kunne man have overvejet at oversætte *bebiendo masato* som en tidsbisætning, der udtrykker samtidighed, sådan som Jan Mogensen foreslår. I stedet er der valgt en sideordnet hovedsætning, fordi der i machiguenga-afsnittene er en forkærlighed for at sideordne parataktisk fremfor at underordne hypotaktisk. Kildetekstens normalsproglige udtryk skal selvfølgelig oversættes til tilsvarende lige så normale vendinger på dansk. Men når gængs oversætterprocedure lægger op til to forskellige oversætterstrategier, skal valget selvsagt støtte den aktuelle stil og syntaks. Og den hælder her til sideordningen, frem for underordningen.

Den anden anvendelse gælder perifraser med gerundium. Perifrasen består af et perifraseverbum som *estar, ir, andar, continuar*, etc. fulgt af gerundium. Perifraseverbet mister sin konkrete betydning, men bevarer den i mere abstrakt forstand. Gerundiet bevarer til gengæld sin konkrete betydning, der modificeres af perifraseverbets abstrakte betydning. Samspillet mellem gerundium og perifraseverbum udtrykker generelt, at handlingen udfolder sig imperfektivt. Desuden kan det aktuelle perifraseverbums abstrakte betydning yderligere modificere, på hvilken måde handlingen udvikler sig.

¹⁰ Jan Mogensen: *Spansk grammatik*, Taastrup, 2001, s. 297.

Perifraseverbet *estar* mister sin konkrete betydning af at befinde sig og fortæller i mere abstrakt forstand, at man befinder sig imperfektivt midt i en verbalhandling. Det kan på dansk udtrykkes gennem en række imperfektive udtryk, der mere end på spansk præciserer, hvordan man befinder sig under udførelsen af verbalhandlingen. De mest gængse¹¹ er: *at være ved at gøre, at sidde/stå/ligge og gøre. At være ved at gøre* kan knytte sig til en handling, subjektet er i gang med for tiden, eller til en konkret handling, hvor man ikke kan afgøre, hvordan subjektet befinder sig i rum, altså om han står, sidder, ligger eller går.

Ella está aprendiendo a hablar. (s. 107)
Hun er ved at lære at tale. (s. 100)

Perifraseverbet *andar* tilføjer gerundiet betydningen: i alt hvad man går rundt og foretager sig, en dynamisk bevægelse, uden at der er tale om en enkelt kontinuert handling. I følgende eksempel er denne dynamiske merbetydning ikke kommet med i oversættelsen, med mindre man betragter *con cualquier pretexto* ('ved enhver anledning') som en tydeliggørelse af denne dynamiske merbetydning:

Las otras, en cambio, andan rabiando, insultándola, y con cualquier pretexto le pegan. (s. 102)
De andre kvinder, derimod, er rasende, overfuser hende og slår hende ved enhver anledning. (s. 109)

I oversættelsen af gerundiumsperifrasen optræder der således ikke nogen gerundium på dansk, og det kan endda ske, at perifrasens merbetydning slet ikke kommer til udtryk i oversættelsen. Således har man udviklet en række gængse strategier til oversættelse af gerundiumsperifraser, hvor gerundiet som grammatisk form sjældent kommer til udtryk på dansk, da vi generelt ikke er storforbrugere af gerundium. Det er sådanne gængse oversættelsesstrategier, der bliver bragt i anvendelse, når gerundium anvendes mere eller mindre normalt på spansk.

4. Sætningsbærende gerundium på spansk

¹¹ En googlesøgning på udtrykkene viser, at der er en mindre overvægt til udtryk, der præciserer, hvordan vi befinder os i rum under handlingen. Derfor vil det være en rimelig oversætterpraksis at foretrække *sidde/ligge/stå og gøre*, når subjektets placering i rum kan afgøres, og forbeholde *være ved at gøre* eller *være i gang med* til tilfælde, hvor subjektets placering ikke kan afgøres.

Ganske anderledes forholder det sig i de tilfælde, hvor gerundium bruges på en for spansk usædvanlig måde. Det sker, hvor gerundium optræder som eneste verbum i en hovedsætning.

Yo las vi y las oí. »Ésta no es como nosotras«, diciendo, »no es gente, quién será pues.
Jeg så dem, og jeg hørte dem. »Hun er ikke som os«, sigende, »hun er ikke menneske, hvem kan hun være, monstro. (s. 102)

Her optræder gerundiet *diciendo* tydeligvis som det bærende verbum i en hovedsætning, hvor man ville forvente det finit finit bøjede verbum *dijo*. Netop ved at placere gerundiet som inkvit-verbum rammer Llosa ind i en litterær konvention, enhver litteraturlæser kender. Vi er derfor helt sikre på, at *dijo* ville være det normale. Således inddrager han ikke kun gerundium som sætningsbærende verbum, men trækker det desuden ind i det konventionelle litteratursprog som inkvit. Gerundiet kan altså ikke bortforklares som talesprogligt sætningsemne. Men lad mig lige for en ordens skyld se på, hvad Jan Mogensen skriver om sætningsemnet¹².

Et sætningsemne er en ytring uden noget verbum, ofte formuleret som spørgsmål eller svar. Dvs. at den ufuldstændige sætning kompletteres af et forudgående spørgsmål eller et efterfølgende svar. Men ser man på *diciendo*, bliver det ikke kompletteret ved at indgå i en udveksling af spørgsmål og svar. Tværtimod fungerer det som inkvit, der holder styr på en række ytringer, som kan være spørgsmål og svar. Men lad os se på en passage, hvor man kan diskutere, om der er tale om gerundium brugt som sætningsbærende verbum eller en elliptisk konstruktion:

Apenas se comprendía lo que la yaminahua decía, y las otras mujeres, burlándose, »¿qué son esos ruidos que estamos oyendo?«, haciéndose las que buscaban, »qué animal se habrá metido a la casa?«, levantando las esteras. (s. 107)

Man kunne knap nok forstå, hvad yaminahua-kvinden sagde, og de andre kvinder, drillende, "hvad er det for lyde, vi hører?" stillende sig an, som om de ledte, "hvad er det for et dyr, der er kommet ind i huset?" løftende på måtterne. (s. 100)

Ser man på *las otras mujeres, burlándose*, kan kommaet opfattes som et udeladt finit verbum. Til gengæld peger de tre sideordnede gerundier på et udtalt ønske om at lade gerundierne dominere læseindtrykket. Derfor er samme konstruktion imiteret på dansk, uden at iværksætte den sædvanlige oversætterstrategi, der fjerner gerundiet, altså: *de andre kvinder, drillende*. Desuden optræder de tre gerundier på linje med Llosas lidt specielle

¹² Jan Mogensen, s. 23-24.

inkvitkonstruktion, hvor han ofte fjerner *dijo/sagde han* og lader den ledsagende handling fungere som inkvit. Det finder man eksempler på i Llosas selvbiografiske afsnit, hvor inkvit *dijo* med parallelhandlingen *tosiendo* er komprimeret til *tosió*. I stedet for *dijo tosiendo: sagde han og hostede*, nøjes Llosa med *tosió: hostede han*.

- Sí, desde luego – *tosió* Edwin Schneil, algo confuso. (s. 167)
- Ja, selvfølgelig, *hostede* Edwin Schneil en kende forvirret. (s. 157)

Vargas Llosa bruger gerundium som sætningsbærende verbum i sine afsnit med machiguenga-indianernes myter. Det kombinerer han med andre syntaktiske træk, ligesom han indfletter machiguenga-ord, sådan som det er gængs i indigenistisk litteratur. Hermed søger han at illudere machiguengaernes sprog syntaktisk og på ordplanet. Det sker inspireret af José María Arguedas' mestitserede litteratursprog. Men hvor Arguedas var vokset op som quechuatalende og først senere fik lært spansk, har Vargas Llosa højst et overfladisk kendskab til machiguenga-indiansk. Det udsætter selvfølgelig Vargas Llosa for kritik¹³, som når Jorge Marcone anfører, at Vargas Llosa omtaler de hvide som *viracochas*, selv om det er et quechuaindiansk ord. Imidlertid er ordet *virakocha* opført i Gerhard Baers¹⁴ ordliste over udvalgte matsigenkaord (s. 502). Men i virkeligheden handler det ikke om korrekt kendskab til indianske sprog, som stort set ingen spansktalende læsere kender til. For netop Arguedas havde selvsagt et solidt kendskab til quechuaindiansk, men blev ifølge Marcin Mróz¹⁵ også kritiseret for at lade quechuaindianerne tale et kunstsprog, der ikke eksisterede, hvor gerundium erstattede det personbøjede finitte verbum. Det er altså selve kunstsproget, der irriterer, mens eventuelle fejlgreb blot bliver brugt som argument imod det.

Hvis man til gengæld accepterer, at Arguedas skaber et kunstsprog, må det samme være tilladt for Vargas Llosa. Blot er der én ting galt ved Vargas Llosas strategi. Han overtog Arguedas' anvendelse af gerundier ubeset og uden at overveje, om gerundier ville gengive et karakteristisk træk ved machiguenga-indiansk. Således overførte Vargas Llosa den dominerende quechuaindianske befolknings sproglige særpræg til en lille regnskovsgruppe,

¹³ Jorge Marcone: *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, p. 174-176. Her kritiserer han Vargas Llosa for at overføre quechuaindianske træk til sit artificielle machiguengasprog, men gør dog opmærksom på, at hans interesse primært retter sig imod, hvordan Vargas Llosa opbygger sit orale fortællesprog.

¹⁴ Gerhard Baer: *Die Religion der Matsigenka Ost-Peru*, Basel, 1984.

¹⁵ Marcin Mróz: José María Arguedas como representante de la cultura quechua – análisis de la novela «El zorro de arriba y el zorro de abajo». I: *Estudios Latinoamericanos* 8, 1981, p. 13-14. Mróz selv bryder sig heller ikke om Arguedas' brug af ikke-spanske former, men argumenterer dog for, at hans "distorsiones" sandsynligvis er tæt på det mestitserede spansk, som sikkert er blevet talt i områder af Peru.

der måske overhovedet ikke deler sprogstruktur med quechuaindiansk, idet han skabte sit litterære machiguengaspansk.

Det er denne forskydning fra quechuaspansk til machiguengaspansk, jeg som oversætter skal håndtere. Selv om gerundiet måske ikke indfanger et karakteristisk træk ved machiguengaernes sprog, åbner formen et anderledes sprogligt rum, idet gerundiet fremstår uden markering af person og tal, uden tempus og modus, men snarere som en aspektuel form, der stadig findes i europæiske sprog som relikter. Aspekt adskiller sig fra tempus ved at være en rumkategori. Så uanset om Arguedas og Vargas Llosa har ret i at anvende gerundium, får de opbygget ideen om en anderledes kultur. Hvor vestlige sprog struktureres af tiden, foreslår de to forfattere med deres anvendelse af gerundium, at de indianske kulturer gennem deres aspekt er struktureret omkring rummet. Så uanset om Vargas Llosas litterære greb bygger på en fejltagelse, er det stadig en integreret del af hans værk og udtryk for hans stilvilje. Jeg valgte derfor som oversætter at følge hans ikke-spanske ordvalg og respektere hans brug af gerundium, hvor det afveg fra almindelig spansk anvendelse af gerundium.

Også på andre måder er værket snarere udtryk for Llosas personlige vision end for machiguenga-indianernes kulturelle særpræg. Den spredte, nomadiske stamme får i romanen sin sammenhængskraft af en fortæller, der drager rundt fra boplads til boplads. Overalt, hvor han kommer frem, fortæller han i en pærevælling af kosmologiske myter og hverdagsnyheder fra de andre bopladser. Virkelighedens machiguengaer rejser gerne¹⁶, men inden for et afgrænset territorium, så de er ikke egentlig nomadiske. Og de har ingen fortæller, der giver stammen dens sammenhængskraft, sådan som Llosa beskriver det. Her er tale om hans personlige fascination af den orale fortæller, som denne figur kendes fra europæisk middelalder. Der er med andre ord tale om en antropologisk inspireret fiktion, ikke om antropologi i romanform.

5. La guerra del fin del mundo

I sit hovedværk *La guerra del fin del mundo* bevæger Vargas Llosa sig ligeledes ind i en ikke-spansksproget kultur. I forhold til sprogproblematikken i *El hablador* kan det være interessant at tage netop dette værk op for at se på, hvordan Llosa håndterer det omgivende brasilianske sprog i et værk, skrevet på spansk. Og hvordan jeg som oversætter griber hans omgang med brasiliansk an.

¹⁶ Gerhard Baer: *Die Religion der Matsigenka Ost-Peru*, Basel, 1984, s. 82.

Den historiske roman *La guerra del fin del mundo* følger en apokalyptisk bevægelse, der opstod i det fattige nordøstlige Brasilien i slutningen af attenhundretallet. Bevægelsen, der samlede sig om vækkelsesprædikanten Antônio Conselheiro i Canudos, blev af det omgivende samfund tolket som oprørsk og følgelig nedkæmpet. Oprøret og dets nedkæmpelse blev beskrevet i *Os sertões* af Euclides¹⁷ da Cunha, der ligesom José María Arguedas forsøgte at forene den litterære tolkning med en solidarisk beskrivelse af en kultur, som landets herskende kystkultur undertrykker.

Euclides da Cunha var i 1897 medarbejder ved *O Estado*, hvor han som krigskorrespondent fulgte hæren i dens felttog mod oprørsbevægelsen i perioden fra august til oktober 1897. Herefter begyndte da Cunha at skrive *Os sertões*, (*Oprøret på højsletten*), der udkom i 1902. Værket regnes for Brasiliens nationalepos, men faktisk er det i lige så høj grad en geografisk, sociologisk og etnografisk afhandling. Hans stil¹⁸ er blevet kaldt "videnskabelig barok" på grund af den voldsomme anvendelse af antiteser og mange synonymmer.

Det nordøstlige Brasilien, også kaldet Nordeste eller Bahia, er præget af lave bjerge. Plantegeografisk er området *sertão*, halvørken med kaktus og maki-agtige, lave træer og buske med lange, skarpe torne. Livet i sertãoen er hårdt og karrigt. Der er små bosteder med en smule handel, men ellers lever folk som vaqueiroer, vogter de store kvægflokke, slagter og får dyrene, sender skindet til garvning, laver tøj af læder for at kunne færdes i den tornede makibevoksning. Der er ikke meget at stå imod med i tørkeår. Jo, måske alligevel. Antônio Conselheiro eller Antônio Rådgiver begyndte at prædike i 1867, og i 1873 grundlagde han sin første bosættelse i nærheden af Itapicuru. Antônio Conselheiro holdt orden såvel i det kirkelige som i administration og landbrug, så han blev tolereret af myndighederne – indtil republikken blev proklameret i 1889. I sine prædikener udpegede Rådgiveren republikken til antikrists rige og talte imod at betale skat. Med sine tilhængere forlod han landsbyen ved Itapicuru og slog sig ned ved Vasa-barris floden og grundlagde der sin anden hellige by med det lokale navn Canudos. Folk strømmede til og nåede i hvert fald op på 5.000 tilhængere. Alt, hvad Rådgiveren velsignede, syntes at gå godt, hvilket vakte misundelse hos lokale politikere. I 1896 og 1897 blev der sendt fire militære ekspeditioner imod Canudos, den ene større end den anden. Det lykkedes den sidste at jævne den hellige by med jorden. Da var Rådgiveren død få dage forinden af sygdom.

¹⁷ Man kan se hans navn skrevet Euclides, men den danske oversættelse af *Oprøret på højsletten* staver det Euclides da Cunha.

¹⁸ Ifølge Alfredo Bosi

I *Oprøret på højsletten* beskriver da Cunha området's geografi¹⁹ og de forskellige racer og sociale typer, man finder der. Han præsenterer Antônio Conselheiros og andre nøglefigurers baggrund, hvorefter han går over til at fortælle om felttogene mod Canudos. Det brasilianske nationalepos hælder mest til militærets synsvinkel og ser Canudos udefra, som et 'hul' med rønner uden gader og veje. Så selv om vi får nogle af oprørerne præsenteret, bliver der ikke gjort noget særligt forsøg på at se sagen fra oprørernes side. Det bliver således et epos om det moderne Brasiliens dannelse, uden en egentlig forståelse for den traditionelle livsform, man finder i sertãoen blandt de til tider millenaristiske bjergbønder.

I sit moderne epos, *Krigen ved Verdens Ende*, følger Vargas Llosa i mangt og meget da Cunhas oplysninger. Men på et påfaldende punkt afviger han fra da Cunhas version af oprøret. Vargas Llosa ser ikke kun felttoget fra militærets side, men opholder sig i lige så høj grad blandt oprørerne, skildrer dem som mennesker og fortæller om opbygningen af Canudos. Således veksler Vargas Llosa konkret-rumsligt synsvinkel, idet romanen på skift bevæger sig blandt oprørerne, militærfolkene og lejlighedsvis kommer ned til byfolket ved kysten. Men også inden for den enkelte gruppe veksles der mellem en række forskellige synsvinkler, hvorved der fremkommer et flerstemmigt²⁰ værk.

Alle har oplevet et tab, der tvinger dem til at tænke. Tabet indfører en mangel i deres liv. Eller rettere, det tydeliggør en mangel, som var der i forvejen. Tabet af jordisk gods, af skrift, af briller, kan selvfølgelig forsøges udfyldt ved at genanskaffe det tabte. Men hvis tabet er radikalt, uerstatteligt, eller hvis tabet bliver ved at gentage sig, kan der ske en forskydning i erstatningsdannelsen, så kvalitativt andre værdier træder i stedet. Det er, som om jordisk materialitet har 'skygget for' det, de mere uhåndgribeligt begærer. Dette andet begær retter sig mod kollektiv samhørighed mellem mennesker. Begæret er ikke som hos mystikerne rettet mod en metafysisk guddommelighed, men er snarere parafysisk rettet mod det menneskelige fællesskab i form af forbindelser mellem fysiske kroppe. I Canudos findes det uhåndgribelige fællesskab, skabt gennem Den Helliges rådgivning, der ophæver alle jordiske forskelle mellem dem. Men samtidig med at alles skæbner forbindes gennem Rådgiveren, udgør hans identitet og bevæggrunde et forsvindingspunkt.

¹⁹ Det er stærkt beskåret i den danske udgave, *Oprøret på højsletten*. Men der er også tilføjet noget, nemlig Ib Andersens tegninger, der kom på udstilling i Brasilien og indgik i senere brasilianske udgaver af værket.

²⁰ Jeg tænker her på Bakhtins begreb om polyfoni, hvor hver stemme, hvert menneskes holdning, hver ideologi får sin egen vægt, og ikke betvivles af nogen alvidende, manipulerende forfatterstyring. Det iscenesætter Vargas Llosa ved at lade fortællesynsvinklen falde sammen med den persons horisont, der er synsvinkelbærer i afsnittet.

Kulturen i området er oral og ordknap, og kun få kan skrive. Fra kysten kommer der nogle repræsentanter for skriftkulturen, blandt dem den nærsynede journalist, der følger hærstyrken som krigskorrespondent. Han oplever et dobbelt tab, idet han taber brillerne, så han praktisk talt bliver blind, og mister sine optegnelser, hvad der for et skriftbaseret menneske kan være noget nær døden. Uden syn og skrift og alene henvist til hørelse og følesans, oplever han at overskride en usynlig barriere mellem syn og hørelse, mellem skripturalitet og oralitet, og sidder nu med en helt tredje indsigt og en tredje udtryksmåde. Han har mistet skriften, men fået et udvidet skriftbegreb, idet hans skrift bliver oraliseret. Han har mistet synet, men fået et udvidet syn, idet han får indsigt. Det sætter ham i gang med at indkredse det fællesskab, der binder folk sammen i Canudos. Her gælder det om at sætte den objektive sandhed i bevægelse gennem den fiktive, subjektive sandhed.

6. Research: mundtlige og skriftlige spor

For at kunne skabe et så fuldtoneende værk har Vargas Llosa ikke blot inddraget *Oprøret på højsletten*, men også skriftligt materiale fra bøger, gamle aviser, og hvad han ellers har kunnet finde i arkiver. Som vanligt har han foretaget en indgående research i Bahia, rejst i området, talt med lokale folk, hørt, hvordan folk stadig mindes Rådgiveren. Hans mange forskellige kilder har sat deres præg på det omfattende navnestof og det meget varierede ordvalg. Navne, ord for mad, drikke, planter, dyr, geografiske betegnelser m.m. kan være spanske, brasilianske, ord fra Bahia-brasiliansk, og endelig kan de brasilianske ord være skrevet med spansk stavemåde. De spanske ord indgår selvfølgelig, idet romanen er skrevet på spansk. De brasilianske ord og især Bahia-varianterne skal skabe lokalkolorit og bruges i udstrakt grad. Men her spiller mundtlige og skriftlige kilder forfatteren et puds. Nogle brasilianske ord følger brasiliansk stavemåde, andre er stavet 'på spansk'. De brasiliansk stavede ord må være hentet fra skriftlige kilder, mens de brasilianske ord, der følger spansk stavemåde, må Vargas Llosa have hørt på stedet og nedskrevet, som han syntes de lød, altså med spansk stavemåde. Således har Vargas Llosa selv i sit forarbejde til *Krigen ved Verdens Ende* bevæget sig mellem det mundtlige og det skriftlige.

Krigen ved verdens ende var den første roman, jeg oversatte. Dengang i 1980'erne var det ikke almindeligt at lade centrale spanske ord og begreber stå uoversat i målteksten, da kendskab til spansk ikke var så udbredt som i dag. Men ord som godsejer og røgter ville få teksten til at lyde helt umanerligt dansk, så derfor lod jeg sådanne ord stå uoversat. Der var tre slags uoversatte ord: spanske ord fra Llosas egen brødtekst, de brasilianske ord, som han

havde ladet stå uoversat, og endelig de brasilianske ord, som han må have hørt nogen udtale og dernæst har skrevet ned med spansk stavemåde. Især de brasilianske ord, stavet på spansk, ville volde selv spanskkyndige læsere kvaler²¹. En blanding af spanske, brasilianske og brasiliansk-spanske ord ville virke inkonsekvent og forkeret på læsere med kendskab til disse sprog. Derfor besluttede jeg, at de 'uoversatte' ord alle skulle stå på brasiliansk. *Sertón* ligner et godt spansk ord, men er det ikke. Det er den lokale landskabstype *sertão*, stavet på spansk. Det spansk-brasilianske ord *sertón* 'oversatte' jeg derfor tilbage til brasiliansk *sertão*. Vegetationen i denne halvørken kaldes *caatinga*, der selvfølgelig også indgik i romanen. Træer, buske, kaktus og lignende blev identificeret, så jeg med sindsro kunne koble den lokale betegnelse sammen med en dansk tilføjelse af typen: *xique-xique-kaktus*, *velame-buske*, *macambira-ananas* eller *mangabeira-træer*. Den brasilianske bandit *jagunço* havde Llosa stavet *yagunzo*, hvilket jeg 'oversatte' tilbage til *jagunço*. Det spanske *sertanero* blev til det brasilianske *sertanejo*, en *vaquero* fik blot indføjet et 'i' til *vaqueiro*, mens der ikke skulle ændres på den robinhoodagtige *cangaceiro*, da den brasilianske stavemåde er indarbejdet på spansk. Den spanske titel *don* ændrede jeg selvfølgelig til det portugisisk-brasilianske *dom*. Godset på spansk: *hacienda*, blev oversat til det brasilianske *fazenda*, mens jeg oversatte *hacendado*, godsejer, til *fazendeiro*.

Men når nu Llosa i romanen bruger orale og skrifturale kulturtræk til at karakterisere personerne, hvorfor så støvsuge romanen for stavemåder, der viser, at Llosa selv svinger mellem mundtlige og skriftlige kilder til viden. Jo, *La guerra del fin del mundo* er ganske vist moderne ved at skifte mellem flere forskellige synsvinkler, og i romanen sættes mundtlig og skriftlig kulturformidling i spænd mod hinanden gennem de forskellige personers kulturbaggrund, men romanens litteratursprog er klassisk. I selve sprogbehandlingen er der således ikke noget ønske om at bringe de analfabetiske personers uskoledede sprog i spil.

Når der lejlighedsvist optræder brasilianske ord med spansk stavemåde, er der snarere tale om, at Vargas Llosa ikke har været opmærksom på sin vekslende praksis. Han har sandsynligvis villet gøre de lokale ord og udtryk til en del af det spanske sprog, og det er foregået ved somme tider at hente dem fra skriftligt materiale, mens han andre gange har skrevet af efter hukommelse og lydbillede. Der ligger altså ikke en særlig stilvilje bag. Men selvfølgelig er det da fristende at lade et ord blive stående på spansk, når jeg ikke lige kan

²¹ Det fremgår af en tråd i [wordreference.com](http://forum.wordreference.com) fra 2008, hvor der bliver spurgt til *caatinga*, *yagunzo* og *sertón*, ord som spørgerens cubanske ven ikke kendte. <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=822320> – set d. 24.3.2013.

finde ordet hverken på spansk eller brasiliansk. Det gælder således *el acuán*²², en rovfugl, der var i stand til at tage nogen af de mange slanger, som det vrimlede med. Den kom til at hedde *acauã-falk*:

Eran [las serpientes] tan numerosas que no había acuanes bastantes para acabar con ellas y no fue raro ver, en esa época trastornada, serpientes que se comían a esa ave de rapiña en vez de, como antaño, ver al acuán levantando el vuelo con su presa en el pico. s. 21.

De [slangerne] var så talrige, at der ikke var acauã-falke nok til at gøre det af med dem, og det var ikke usædvanligt i denne forstyrrede periode at se slanger, der fortærede denne rovfugl, i stedet for som før at se acauã-falken flyve til vejrs med sit bytte i næbbet. s. 22

7. Formen i brydning mellem kilde- og måltekst

I forholdet mellem kildetekst og måltekst skulle man synes, at det bedste ville være at dele sol og vind lige. Imidlertid vil det blot betyde, at man på skift vil lade kildetekst og måltekst holde for, når det gælder om at hugge en hæl og skære en tå. Men i virkeligheden er rigtig meget fastlagt på forhånd gennem oversætterkonventioner. Det gælder eksempelvis, hvordan man oversætter de spanske gerundiumsperifraser. Her kan der forekomme udsving oversætterne imellem og i forhold til den konkrete situation, når man skal vurdere, om gerundiumsperifrasen skal oversættes med at være ved at gøre eller at stå/sidde/ligge og gøre. Men når kildeteksten forlader normalsproget, hvad enten bruddene retter sig mod selve kildesproget eller mod forfatterens normalsprog, kan det ikke længere klares ved fredsommeligt at dele sol og vind lige. Her bliver det et valg mellem kildetekst og måltekst.

De mere dramatiske valg kræver ofte, at man stiller nogle ekstra spørgsmål: Har forfatteren virkelig ment, hvad han skriver? Er der en stilvilje bag, eller har han bare skrevet som vinden blæser? Det ville have omfang som en hel afhandling om Llosas forfatterskab, hvis jeg skulle redegøre for alle de forhold, en oversætter kan blive nødt til at overveje. Jeg har derfor indskrænket mig til at skitsere hans komposition, når den er enklest. Heraf fremgår det, at han i en roman ofte veksler mellem to til tre genrer. Det er lettest at se, hvor det foregår kapitelvis, men kompliceres af, at genrerne spejles ind i hinanden. Det er straks mere kompliceret, hvor genrerne er flettet ind mellem hinanden, så det kan være svært at udrede, hvornår den ene ophører og den anden begynder. Genrerne er ikke kun begrundet i deres

²² I dag kan man slå *acauã* op i wikipedia og få at vide, at denne rovfugl tager slanger. De nasaliserede *-ã* vil af en spansktalende blive hørt som *-an*. Tilsyneladende har Llosa tabt et *-a-* undervejs, idet *acauã* bliver til *acuán*. Men ifølge wikipedia har *acauã* mange former, bl.a. *acuã*: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Acauã>

indhold, men også i deres narration og stil. Stilen sikrer, at den intuitive læseoplevelse ændrer sig, når genren skifter.

Jeg burde have indledt nærværende artikel om oversættelse med at positionere mig som tilhænger af ikke kun at oversætte indholdet, men også at respektere formen i det omfang, dansk kan bøjes efter den. Når stil, struktur og komposition trænger sig på, bliver det svært at negligere formen. For så vidt kan det samme siges om indholdet, hvor det i den antropologiske fiktion i *El hablador* falder i øjnene, at Llosa arbejder med et tilføjet element, nemlig fortælleren. Fortælleren som figur findes ikke i virkelighedens machiguengakultur. Men i romanen skal han forestille at binde stammen sammen gennem sine kaotiske fortællinger, der gerne skal fremstå som sådan også på dansk. Imidlertid har det ingen betydning for oversættelsen, om *el hablador* findes i virkeligheden eller ej. Han findes som en fiktionsfigur i romanen. At oversætte *el hablador* til *fortælleren* er helt uproblematisk. Det samme gælder ikke *tasurinchi*, som Vargas Llosa vælger at kalde hver eneste mandlig machiguenga, som fortælleren opsøger. Ved ikke at navngive dem individuelt, opnår Vargas Llosa en af-individualiseret effekt, som hvis hver af dem blev kaldt mand eller menneske. Imidlertid betyder *tasurinchi gud*, så ved at kalde alle mændene gud, bliver gud trukket ind i hjertet af menneskenes samfund. Denne menneskegørelse af gud eller guddommeliggørelse af mennesket fratager jeg læseren ved ikke at oversætte *tasurinchi*, men omvendt har Llosa jo taget samme valg, for en spansksproget læser vil jo lige så lidt være i stand til at vide, at *tasurinchi* betyder gud. I øvrigt omtales virkelighedens *machiguengaer* ikke som *tasurinchi*, så også her er der tale om et af Vargas Llosas tilføjede elementer. Ved blot at følge Llosa i min ikke-oversættelse af *tasurinchi* fastholder jeg endnu et træk, jeg har set omtalt, nemlig at kollektiviteten spiller en større rolle end det enkelte individ, hvilket synes udtrykt ved, at de alle benævnes *tasurinchi*. Og sådan kunne jeg blive ved.

Referencer

- Alcaine, A.P.: La influencia del quichua en el español andino ecuatoriano. http://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/alcaine/espa%F1ol%20andino.pdf – set d. 24.3.2013.
- Baer, G. (1984): *Die Religion der Matsigenka Ost-Peru*, Basel.
- Bakhtin, M.M. (2006): *Rum, tid & historie – kronotopens former i europæisk litteratur*. Århus.
- Marcone, J. (1997): *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Lima
- Mogensen, J. (2001): *Spansk grammatik*, Taastrup.
- Mróz, M. (1981): José María Arguedas como representante de la cultura quechua – análisis de la novela «El zorro de arriba y el zorro de abajo». I: *Estudios Latinoamericanos* 8.
- Rodríguez-Luis, J. (1980): *Hermenéutica y praxis del indigenismo*. México D.F.
- Schmidt, R.K.(2003): *Bakhtin og Don Quixote. En indføring i Mikhail M. Bakhtins univers*. Århus.
- Todorov, T. (1989): *Den fantastiske litteratur*, Århus.
- Vargas Ilosa, M. (1996): *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México D.F.

Om at oversætte Victor Hugo: *Les Misérables*

Hans Peter Lund

1. Noget om gammelt og nyt.

I 1797 udgav Johann Heinrich Voss en oversættelse til tysk af *Iliaden*. Den blev kritiseret af August Wilhelm Schlegel for at være for tæt på originalen – den var, mente han, ”utysk”! Nogle år senere trak Schlegel sin kritik tilbage. Sådan kan man komme i tvivl om, hvilken vej en oversættelse bør følge: tættere på den ene eller den anden part, udgangstekstens sprog eller de nye læseres. Grundspørgsmålet i al oversættelse har siden den hellige Hieronymus altid været, om den nye tekst skulle lægge sig op ad originalen eller inden for de nye modtageres sproglige horisont. De danske Homer-oversættelser, Wilsters og Dues, er versificerede ligesom originalerne og kan derfor i andre henseender ikke lægge sig så tæt op ad originalen, men ser man på de franske oversættelser, opdager man, at de gerne er på prosa, hvad der giver andre og bedre chancer for tro oversættelse. Men hvilken form er den mest tro over for originalerne? Der er ingen tvivl om, at de versificerede må ofre en del på versets alter, mens prosaoversættelserne har bedre muligheder for at få de originale udtryk og billeder dækket.

Når man oversætter en ældre tekst, er der også et andet spørgsmål, der skal besvares: Hvor meget skal oversættelsen afspejle det ældre sprog, som originalen bevæger sig inden for? Da jeg for en del år siden oversatte Benjamins Constants lille roman *Cæcilie*, der er fra begyndelsen af 1800-tallet, fik jeg – af alle! – Villy Sørensen som tekstredaktør. Han gav det gode og forløsende råd ikke at tænke for meget på at ”arkaisere”¹ oversættelsen, men dog her og der, hvor det syntes oplagt, at bruge nogle lidt ældre og nu lidt sjældne ord.

Oversætter man franske litterære tekster fra 1800-tallet, er problemet måske ikke så stort. Der er tilsyneladende sket mere med dansk siden Ingemann, end med fransk siden Hugo. Nogle ord er selvfølgelig gået af brug eller optræder sjældnere på moderne fransk, og hvis, så med en klang af noget gammelt. Men i alt væsentligt er forskellen mellem Littrés franske ordbog fra 1800-tallet og vore dages Robert mindre end forskellen mellem Ordbog over det danske Sprog

¹ Udtrykket er blevet brugt om brødrene Grimms ide om at gøre sproget i de eventyr, de arbejdede med, lidt ældre i tonen, lidt i retning af sproget på Luthers tid.

(ODS) og Den Danske Ordbog. Hvad er fx meningen med følgende sætning i Ingemanns *Erik Menveds Barndom* (1828):

De sidste Dages Erfaring havde lært ham hvor voveligt det var ved et Hof, som dette, ufordulgt at følge sin aabne og livlige Natur og som en artig Ridder at hylde Skjønheden uden Forbeholdenhed, hvor han ærede den i Forbindelse med sand medfødt Højhed.

Men i 1890 er der sket meget i dansk, sikkert på grund af naturalismen i litteraturen, som det fremgår af følgende klip fra en føljetonroman i et københavnsk dagblad:

Hun spiste sit Brød og begav sig til en vis grad styrket paa vej til Banegaarden. Her undersøgte hun, naar det første tog afgik vestpå. Hun maatte vente længe; hun opsøgte sig saa en skjult Krog i Ventesalen, og der blev hun siddende ubevægelig som en Billedstøtte. Men hendes Hoved brændte som Ild og hendes Puls bankede vildt. Der lød en mærkelig Susen i hendes Øren, det var, som om svære Hjul drejede sig rundt og atter rundt inden i hendes Hoved ...

Hvad der adskiller disse linjer fra nutidigt dansk, er såmænd bare "naar" i stedet for "hvornår", "Øren" i stedet for "Ører" og "svære" i stedet for "tunge".

Men tilbage til fransk. Forskellene mellem *tekstsproget* i de ældre tekster på fransk, altså den personlige stil og individuelle litterære form, og *tekstsproget* i aktuelle franske tekster kan til gengæld være stor. *Les Misérables*, som blev til i årene 1845-1848 og 1860-1862, er, hvis man skal sige det groft, typisk litterært fransk med mange traditionelle stilfigurer, hvor de aktuelle tekster, halvandet hundrede år efter, har betydelig kortere sætninger og kun ganske lidt eller slet intet præg af den retoriske tradition, men til gengæld ligger tættere på talesproget.

Selvom jeg ved oversættelsen af *Les Misérables*, som er i gang, mens dette skrives, prøver at arbejde med moderne dansk uden arkaisk præg (men dog med nogle lidt ældre og nu sjældne ord!), forsøger jeg af respekt for originalen og trofasthed over for *tekstsproget* at følge Hugo i hans stil, som både er meget "fransk" (fx ved at hobe adverbialer op i begyndelsen af sætningen – heri følger jeg ham dog ikke konsekvent, for det ville være meget "udansk") og meget klassisk med udstrakt brug af former som ophobning, kiasme, antagonisme, oxymoron, osv. Hertil kommer mange og lange beskrivelser, ofte i en og samme sætning. Endelig brug af de samme ord eller synonymer i rigelige, for ikke at sige enorme mængder. Men det er altså hans *tekstprog*, og det slipper man ikke uden om, hverken som oversætter eller læser.

Hvorned jeg vil sige, at jeg nok oversætter til et nutidigt dansk², men samtidig gør, hvad jeg kan, for at gengive originalen – i dens originale form.

Dertil kommer problemer med mere eller mindre skjulte historiske referencer og klassiske, mytologiske referencer, der kan være vanskelige at forstå i vore dage. Det kan jeg kun forklare her ved at give eksempler, men jeg gentager og understreger, at oversættelsen i skrivende stund er under udarbejdelse, så det, man læser som eksempler i det følgende, er måske ikke fra ord til andet det, der kommer til at stå i den trykte udgave (som skal udkomme på Forlaget Vandkunsten).

2. "Hugosk". Tekstprog og stilistiske træk.

Visse ord kommer igen ... og igen ... og igen. Teksten om de elendige, de ulykkelige og fattige må selvsagt bruge mørke-ord om dem, der er i mørket, de udstødte, som oplysningens lys ikke har nået endnu: sombre, noir, ténèbres, ténébreux, nuit, ombre, obscur, o. a. "Obscur" betegner også det utydelige, man ikke kan se, fx nationens rødder dybt i historien: "Ces obscures et vivaces racines ne constituent point le droit d'une famille, mais l'histoire d'un peuple", om de rødder, som ikke er Bourbonernes, kongefamiliens, men folkets levende rødder, der er dunkle, fordi historikerne aldrig rigtig har blotlagt dem. Man bemærker i øvrigt i det citerede den sære sammenstilling af "obscures" og "vivaces", hvor oversætteren kan være fristet til at skrive "dunkle *men* levende"; brugen af "og" er typisk "Hugosk" og forekommer hele romanen igennem. Forbilledet for sådan er modsætning står hos Corneille med de berømte ord om den "*obscure clarté* qui tombe des étoiles".

Den dynamiske modsætning hertil er i ordene, der betegner at lyse og lys: luire, briller, éclat, rayon, rayonner ... , som det også vrimler med.

Andre typiske gengangere i denne roman, der i høj grad, som det ses så ofte hos Hugo, bygger på den modsætningsæstetik, han lancerede i forordet til *Cromwell* (1827), er: ange, angélique, Dieu, suprême, sublime, gloire, auguste, pur, pureté, samt kristeligt-religiøse termer som sainteté, recueillement, contemplation, prière ... Dette er ikke så underligt i en roman, der kredser om forløsningen i skikkelse af den faldne Fantines uskyldsrene datter Cosette og om Jean Valjeans bodsgang og de rene og tilgivne sjæles ophøjelse til noget "sublimt".

² Uden at jeg dog går så vidt som til at bruge moderne ord som "dyneløfterkorps" (for sædelighedspoliti), hvad der da også kræver lille en fodnote i Niels Brunses oversættelse af *Begær og besvær, William Shakespeare. Samlede skuespil i ny oversættelse*, bd. II, Gyldendal, 2012, s. 202. En "fri oversættelse", som jeg godt kan forstå, at oversætteren er faldet for.

Ligeledes begrundet i denne bevægelse fra fornedrelsens sorte dyb til lyset er de korte ophold, hvor personen vender sig indad. Betegnelserne for denne etape er *rêve*, *rêver* *rêverie(s)*, *songe(s)*, *songer*, *pensées profondes*, *contempler*, *contemplation* ... Et eksempel på denne stille stund er den, Cosette og Marius har i Cosettes have i Rue Plumet, en *locus amoenus* (egtl. "lyststed", ofte i hyrdedigtning eller som almindelig *ekphrasis*) efter klassisk forbillede: "... hvordan det end så ud, og om det så var forår, vinter, sommer eller efterår, så åndede det lille indelukke melankoli, fordybelse, ensomhed, frihed, menneskers fravær, Guds nærvær."

A propos Cosette, så er hun selv et godt eksempel på *dobbeltudtryk* i Hugos tekstprog: "Nu hvor Cosette vidste, at hun var smuk, mistede hun *uvidenhedens ynde*; en udsøgt ynde, for skønhed i forening med uskyld er ubeskrivelig, og intet er mere betagende end en blændende uskyld, som spadserer af sted med nøglen til paradiset i hånden uden at vide det. Men *hvad hun tabte i uskyldig ynde, vandt hun i tænkbar og alvorlig charme*. Hele hendes person, der strålede af *glad ungdom, af uskyld og skønhed, lyste også melankolsk*."

Noget lignende finder man i fortællerens beskrivelse af mødet mellem Cosette og Marius, "ungdommens møde med ungdommen, nætternes drøm forvandlet til en roman og forblevet en drøm, den begærede fantasiskikkelse virkeliggjort og ikklædt kød og blod, men endnu uden navn, uden fejl, uden pletter, uden krav, uden mangler; med ét ord, *den fjerne elskende stadig som ideal, en kimære med en form*."

Man kan en gang imellem være heldig med ordbøgerne, men det sker sjældent. Til at oversætte "*bourdonnement ... murmures*", en anden lidt underlig sammenstilling af ord, fandt jeg lidt tilfældigt i Chr. Sick: *Fransk-dansk-norsk Haandordbog*, 1883 (som jeg i øvrigt ofte bruger til at spore mig ind på det lidt ældre sprogs klange), det her fremhævede til gengivelse af en summende mumlen: "Restaurationen havde været en af disse mellemliggende strækninger, der er vanskelige at definere, fulde af træthed, *forvirret lyd af manges tale, søvn, tumult, strækninger, der ikke er andet end en stor nations ankomst til et hesteskifte*." (De nævnte strækninger er dem mellem to "etaper", pausesteder (hesteskifter) for en fremrykkende hær, ikke uden betydning i Hugos kredsen om historien med ord som *progrès*, *mouvement*, *avancer*, *marcher*, *progresser*, *éclairer*, *lumière* ...).

Utallige ophobninger med eller uden sammenligninger generer oversætteren, også fordi de som nævnt ligger først i en sætning:

"Waterloo er for øvrigt det mærkeligste møde, historien har set. Napoleon og Wellington. Ikke fjender, men modsætninger. Aldrig har Gud, der godt kan lide antiteser, lavet nogen mere gribende kontrast eller usædvanlig konfrontation. På den ene side præcision,

forudberegning, geometri, forsigtighed, tilbagetrækningsmulighed, sparede reserver, koldblodig stædighed, urokkelig metode, strategisk udnyttelse af terrænet, taktisk, afbalanceret brug af bataljonerne, systematisk nedslagtning, tidsstyring af krigen, intet overladt til tilfældighederne, det gamle, klassiske mod, absolut korrekthed; på den anden side intuition, gætteri, usædvanlige militære træk, overmenneskeligt instinkt, flammende blik, noget der ser som en ørn og slår ned som et lyn, fabelagtig krigskunst med hensynsløs voldsomhed, alle en dyb sjæls mysterier, fællesskab med skæbnen, undertvingelse af floder, sletter, skove, bakker, så de adlyder, despotens tyranniske greb om slagmarken, hans tro på sin stjerne blandet med hans strategiske viden, så den øges, men forstyrres. Wellington var krigen Barême, Napoleon var dens Michelangelo; og denne gang blev geniet besejret af kalkulen.

På begge sider ventede man på nogen. Det var manden med den nøjagtige kalkule, der vandt. Napoleon ventede på Grouchy; *han kom ikke*. Wellington ventede på Blücher; *han kom*."

Det er værd at bemærke den rytme, der kommer frem til sidst i de tre linjer, der slutter fremstillingen, og som jeg har fremhævet elementerne i, er en måde, hvorpå Hugo ofte ender sine beskrivelser. Det bedste eksempel er nok det berømte sted, der slutter slaget ved Waterloo, hvor gardens regimentschef Cambronne stillet over for overmagten skal have udbrudt: "Merde" (lort), æv, satans, el. lign., men som regel kamufleret med udtrykket "le mot de Cambronne". Her syntes jeg ærlig talt, der måtte findes på noget nyt (som jeg igen fremhæver i følgende citat):

"Da der kun var en håndfuld tilbage af denne legion, da deres fane ikke var andet end en las, da deres geværer havde affyret alle kugler og kun var en stok i hænderne på dem, da bunken af døde var større end gruppen af levende, bredte der sig blandt sejrherrene en mærkelig, hellig rædsel omkring disse overjordiske døende, og det engelske artilleri trak vejret en stund i tavshed. Det var en slags henstand. De kæmpende var omgivet af et mylder af spøgelse, silhuetter af mænd til hest, sorte omrids af kanoner, og anede den hvide himmel oppe gennem hjulene og kanonlavetterne; det kolossale dødningehoved, som helte altid aner midt i krudtrøgen i et slag, bevægede sig fremad mod dem og så på dem. De kunne høre i halvmørket, at piecerne blev ladet igen, og så de tændte luntestokke på de engelske batterier lyse som tigerøjne i natten i en kreds om hovedet på dem og nærme sig kanonerne, og i dette yderste øjeblik standsede en engelsk general tiden, Colville i følge nogle, Maitland i følge andre, og råbte med rørt stemme: Tapre franskmænd, overgiv jer! Cambronne svarede: *Du kan rende mig!*"

3. Villysørensens brug af nogle lidt ældre og nu sjældne ord.

Eksempler er – skælm – ret og billighed (fast udtryk svarende til "équité",) – armod – møje, uden møje – den forvorne rad – gøglebilleder – at løbe på land (strande) – uformuende klasse (classe indigente), brugt i overensstemmelse med ODS: *som (næsten) ikke ejer formue (2) (uden dog at lide mangel, være fattig); ubemidlet; tidligere også: fattig; nødlidende.*

Jf. Den Danske Ordbog: 1. som ikke ejer nogen formue, men ikke nødvendigvis er fattig / SPROGBRUG gammeldags. / SYNONYM *formuende* teatret [har] givet fattige og uformuende plebejere mulighed for at købe billetter til halv pris BerIT982. / 2. ude af stand til at handle eller til at gøre noget / SPROGBRUG gammeldags SYNONYM *uformående* / Myter er menneskeværk – uformuende menneskers drøm om og forsøg på at trænge igennem det, som mennesket ikke kan trænge igennem FrJakob90

Det er i det hele taget en god ide at tage de to ordbøger (på ordnet.dk) i ed; de er gode hver for sig og sammen, giver mange ideer til oversætteren og sikrer sprogrigtighed (der hvor denne er vigtigere end tekstsprogets mærkværdigheder!).

Men det er en svær balancegang, fx når Hugo opridser, hvad der har været gennem tiden af argot-betegnelser for en politibetjent. Hvordan finder man frem til, hvad sådan en hed på gadesprog i Danmark 1815-1832? Og hvordan grader man anvendeligheden? Og er det overhovedet rimeligt at kalde ham noget dansk? Jeg har oversat de ældre franske udtryk direkte og de nyere indirekte, dvs. til gængse ord som "panser". Argot-problemet (Hugo har et langt afsnit om denne specielle slang) gør det ikke bedre, men her er det dog muligt at navigere ved at lade de fleste af hans eksempler, navnlig hvis det er sætninger, stå på argot-fransk. Ord og udtryk, som Hugo selv har givet en oversættelse til sin samtids fransk, kan man oversætte til dansk. Det er sværere at oversætte fransk gadeslang til dansk ditto anno 1830, men en vis hjælp kan hentes i V. Kristiansens gamle *Gadesproget og saakaldt daglig Tale*.

4. Personalialia samt historiske referencer, som ingen i dag aner, hvad dækker.

Jeg har indtil videre fået grønt lys til at arbejde med et personregister. Vi må se, om der bliver råd til at trykke det. Det er strengt forbeholdt personer – alt andet, selv i fodnoteform, ville sprænge rammerne for en udgivelse af denne art og i øvrigt have uheldige virkninger som fx at afbryde læsningen og få romanen til at ligne en skolebog. Så hellere et par af de såkaldte "pædagogiske" oversættelser, ikke for mange, ikke for få. Men der er så mange personer, en nutidig læser ikke kender (næppe heller en nutidig fransk læser), at jeg mener, det ville være at gøre grin med ham/hende ikke at komme med en forklaring på to linjer, som kunne spare læseren for at sidde og google hele tiden eller slå op i Den Store Danske.

Tilbage er der de historiske referencer, som kræver andre former for løsninger, fx den pædagogiske oversættelse, hvor man med visse helst små og smarte kneb tager mod til sig og omskriver til noget mere forståeligt. Et sted står der "§ 14", og så må man vide, at det er § 14 i la Charte, grundloven, der gjaldt i 1830, og at Karl X benyttede sig af denne paragraf, der gav

kongen mulighed af at udstede "ordonnances", dvs. forordninger eller dekreter (Karl X indskrænkede pressefriheden, og det førte til Julirevolutionen i 1830). Denne forklaring er selvfølgelig alt for lang at skrive og ville netop ikke være noget lille og smart kneb. Jeg har indtil videre tænkt mig bare at skrive "magtbud", måske suppleret med "muligheden for at udstede forordninger", jf. ODS Der var udkommet en Forordning (*Brandes.E.161: et Decret*) angaaende Pressefriheden.*Brandes. IV.111.*

Et lille og smart kneb er det derimod, synes jeg selv, at oversætte "Floréal" med "blomstermåned" (der er tale om en måned i revolutionskalenderen).

Smart, men ikke særlig småt er en påtænkt oversættelse af "Quelques députés du genre introuvable" med "Nogle deputerede af den højrefløj, der ikke var til at finde". Der er tale om en gruppe kongetro politikere efter 1815, som der var få af i deputeretkammeret, og som kongen derfor ikke rigtig "kunne finde". På samme måde og i samme åndedrag er "quelques ralliés", som der står kort og godt og aldeles gådefuldt, bedst at oversætte med "nogle nytilkomne royalister" (det er nemlig dem, som førhen havde støttet Napoleon); det er så en "pædagogisk" oversættelse.

"C'est ce que l'Angleterre demandait aux Stuarts après le Protecteur" kræver historisk viden om "protektoren Cromwell". Det har ikke alle, derfor tilføjer jeg navnet.

Uendelig meget værre er det at finde løsninger på et navn blandt "ABC-vennerne" i romanen. Den unge mand hedder "Lesgle", og vennerne kalder ham gerne "Bossuet", han selv skriver sig Lègle. Hvad er nu det? Jo, Lesgle udtales som L'Aigle (ørnen), og det kaldtes Bossuet, biskoppen i Meaux med de fremragende talegaver. Altså har vi "Ørnen af/fra Meaux". Men "L'Aigle" er i romanens nutid brugt om Napoleon. Derfor bliver kongen betænkelig, da han læser om en person med det navn, men heldigvis staves det "Lesgle", og han beroliges, da man forklarer ham, at det er en forkortelse for "Lesgueules" ("gabene" på hunde) og måske en hundepassers navn; "gueule" bruges i øvrigt også i heraldik og giver altså navnet en lettere adelig klang. Men alt det kan man jo ikke skrive i oversættelsen eller i en fodnote!

Eller hvad med den personificerede "droit absolu" (absolutte ret), der protesterer mod afsættelsen af Bourbonerne efter Julirevolutionen og træder tilbage ud i mørket, hvad der rummer mange trusler: "Le droit absolu cria: Je proteste! puis, chose redoutable, il rentra dans l'ombre". Her skal man vide, at forfatteren og politikeren Chateaubriand, "pair" og medlem af senatet, altså overhuset, var fortaler for Bourbonernes, den århundredgamle kongefamilies "droit absolu" til tronen, og at han, da den sidste Bourbon Karl X faldt, trådte tilbage, lagde kappe og kårde og gik hjem. Det bliver igen alt for langt at forklare. En lille (?), smart

pædagogisk løsning kunne være: "En fortæller for den absolutte ret udbrød: Jeg protesterer! Og trådte tilbage i mørket, et skridt fuldt af trusler."

Der findes et helt kapitel om, hvad der skete i 1817, som hober alt muligt op, også ting, der ikke lige skete i 1817. Her er det ikke muligt at udrede andet end personnavnene. Læs her et lille uddrag:

"Fyrst Talleyrand, overkammerherre, og abbed Louis, designeret finansminister, så grinende på hinanden som to augurer; de havde begge, den 14. juli 1790 på Marsmarken, afholdt en messe for Føderationen; Talleyrand havde forestået den i sin egenskab af biskop, Louis havde deltaget som diakon. I 1817 kunne man ude i sidealleerne til selvsamme Marsmark se nogle store træcylindere ligge og rådne i regnen på græsset, blåmalede med spor af ørne og bier, hvor forgyldningen var skallet af. Det var de søjler, der to år før havde understøttet kejserens estrade på tingdagen. De var sodede hist og her på grund af de bål, som østrigerne, der lå i kvarter nær Gros-Caillou, havde tændt. Nogle af søjlerne var forsvundet i bivuakilden og havde varmet de kejserliges store hænder. Der var det særlige ved tingdagen, at den var blevet afholdt i juni måned på Marsmarken. I dette år 1817 var to ting populære: Touquets Voltaireudgave og tobaksdåserne med konstitutionen indgraveret. Sidste gang pariserne blev grebet af ophidselse, var da Dautun smed sin brors hoved i vandbassinet på blomstertorvet. Marineministeriet satte en undersøgelse i gang af fregatten *Medusas* skæbne, som skulle bringe skam over Chaumareix og sikre Géricaults berømmelse. Oberst Selves drog til Egypten for at blive Soliman-Pacha. Thermes-palæet i Rue de la Harpe blev brugt til bødkerværksted. På den øverste afsats af det ottekantede tårn på Hôtel de Cluny kunne man stadig se det lille bræddeskur, som Messier, astronom i marinen under Ludvig XVI, havde brugt som observatorium."

Endelig et, ikke historisk, men sproghistorisk eksempel på vanskeligheder, store vanskeligheder endda! Der er tale om borgerkongen Louis-Philippe (1830-1848), der regerede mellem Bourbonerne og den Anden Republik. Han har som overgangsfigur bevaret den gamle udtale og den gamle ortografi, men det giver vanskeligheder, ligesom han som overgangsfigur havde vanskeligheder. "Il écrivait *les polonois* ['æ', gammel ortografi, nu *polonais*] et il prononçait *les hongrais* [som skrives *hongrois* og fra 1800-tallet udtales 'oa', men han tror, det er den gammeldags skrivemåde og udtaler 'æ']. "Han elskede Polen og Ungarn, men talte om Polakker og Valakker", er det nærmeste, jeg kan komme, "Valakker" brugt om folk sådan derovrefra et sted.

5. Ord/betegnelser/titler, som næppe (?) siger yngre mennesker noget i dag.

Jeg giver her tre eksempler fra borgernes, adelens og kirkens verden. Kirkens er blot citat, men jeg tilføjer gerne, at det omfattende kapitel om det kloster, som Cosette finder husly i, rummer

en hel kloster- og kirkehistorie, som har krævet verifikation hos en specialist; det er noget, der sker ikke så sjældent for en oversætter, at man må søge til specialister, og jeg takker Niels Henrik Assing for at have kunnet støtte mig til hans viden.

Blandt borgerlige erhverv finde en "prokurator", hos Hugo karakteriseret som en "homme de chicane", der med støtte i ODS kan oversættes med "med alle trakasserier"; jf. ODS: Prokurator, ofte i udtr., der tillægger prokuratoren snuhed, uærlighed, pengegridskhed ell. stor talefærdighed. Jeg haver hørt ærbare og vittige Folk, der have sagt . . Det er skade, at den Person er Procurator, thi hand er dog et skikkeligt og artigt Menneske. *FrHorn.Proc. B1r. Birckner.Tr.128*(se u. Kunst 4.2). *Heib.Poet.II. 361.* begynder han først at disputere, saa er han en sand Procurator, saa kan intet Menneske faae mindste Ord indført, og Vorherre selv kunde ikke faae Ret imod ham. *Gylb.X.36. jf. Feilb.* Trakasseri kan bruges, jf. samme ODS: *drilleri; fortrædelighed (4);chikaneri; smaaekævlari.*

Hvad det adelige angår har vi "Noblesse de robe / à épée", "kjoleadel, sværdadel", jf. ODS: "**Sværdadel**, en. (hist.) *krigeradel ell. højadel der gjorde krigstjeneste.* Pengeadelen, Sværdadelen, Kirkeadelen, Lovadelen, Penneadelen. *Nationaløkon.Tidsskr.IX.(1877).424.* selv i Adelen stod mange paa Kongens Side .. for Sværdadelen blev Hoffet mere og mere den Sol, der trak dem til sig. *NMøll.VLitt.III.29*". Ingen af dem er optaget i Den Danske Ordbog. Sværdadelen gjorde krigstjeneste; kjoleadel finder vi i Den Store Danske forklaret som "fransk adelsgruppe, hvis adelskab skyldes embedsbeskikkelse".

Her følger eksemplet på de kirke-klosterlige omstændigheder:

"Martin Vergas bernardiner-benediktinerinder praktiserer den Evige Tilbedelse ligesom de benediktinerinder, som kaldes fruene af det Hellige Sakramente, der havde to huse i Paris i begyndelsen af dette århundrede, det ene i Le Temple, det andet i Rue Neuve-Sainte-Geneviève. For øvrigt var bernardiner-benediktinerinderne i Petit Picpus, som vi taler om her, en helt anden orden end fruene af det Hellige Sakramente i klostrene i Rue Neuve-Sainte-Geneviève eller i Le Temple. Der var adskillige forskelle i ordensreglerne; nogle vedrørte klædedragten. Bernardiner-benediktinerinderne i Petit Picpus havde et sort brystklæde, hos benediktinerinderne af det Hellige Sakramente og dem i Rue Neuve-Sainte-Geneviève var det hvidt, og de bar ydermere et kors på brystet symboliserende det Hellige Sakramente, omkring tre tommer i højden i vermeil eller forgyldt kobber. Nonnerne i Petit-Picpus bar ikke dette kors. Den Evige Tilbedelse, som er fælles for klostret i Petit-Picpus og det i Le Temple, adskiller helt disse to ordener fra de andre. Der er kun overensstemmelse, hvad denne praksis angår, mellem fruene af det Hellige Sakramente og Martin Vergas bernardinerinder, ligesom der er en lighed, hvad studiet og forherligelsen af Jesu barndom, liv og død og af Jomfru Maria, mellem to ordener, der eller er langt fra hinanden og til tider fjender: oratoriekongregationen i Italien, oprettet i

Firenze af Filippo Neri og den i Frankrig oprettet af Pierre de Bérulle. Oratoriekongregationen i Paris mente, de havde forrang, idet Filippo Neri kun var hellig, mens Bérulle var kardinal.”

6. Dansk modernisering

Hvis man stadig vil læse Fr. Winkel Horns stærkt forkortede gamle oversættelse af *Les Misérables*, som i originaludgaven for øvrigt hed ”De Ulykkelige”, kan det godt lade sig gøre. Den findes på bibliotekerne og i boghandelen. Det er faktisk ret sjov læsning, fordi den giver et godt indtryk af dansk og dansk sprogtone for et århundrede siden, og det – det sjove og sprogtonen – skal man ikke kaste vrag på. Men når man laver en fuldstændig oversættelse af romanen, giver det ingen mening at gribe to hundrede år tilbage i sproghistorien. Og for øvrigt: Hvordan bruger man det sprog, der blev talt og skrevet dengang?

Omvendt: At ”modernisere” til nutidigt dansk er ikke nødvendigvis det samme som at vælge dagsaktuelle ord og udtryk. Den slag har det nemlig med at gå af brug igen og blive erstattet af andre, som så går af brug igen og bliver erstattet ... Min oversættelse af Cambrones ord er vel ikke specielt dagsaktuelt, men det er dog nutidigt, og det er det, jeg går efter. Ud over stedvis brug af det lille Villysørensenske trick forsøger jeg altså ikke at markere tekstens alder. På en vis måde taler dens tekstsprog jo for sig selv med de træk, jeg har nævnt: den særlige blanding af klassisk form med figurer og troper, den nyere romantiske, modsætningsfyldte stil og de mange skift mellem meget lange sætninger og meget korte, fyndige formuleringer, hvad der i hvert fald hverken er særlig karakteristisk for fransk eller dansk nutidigt litterært sprog. Det er tekstsproget, der må formidle indtrykket af, at teksten ikke er fra i går, ikke så meget sproget som sådan.

Om Thomas Bernhards vrede prosa og om at oversætte den – samt et par sidebemærkninger om at fordanske Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*

Søren R. Fauth

”De såkaldte intellektuelle er de største røvhuller”
(Thomas Bernhard i samtale med Krista Fleischmann)

Den østrigske journalist Krista Fleischmann var, siger man, den eneste der kunne få Bernhard til at ytre sig mundtligt som han gjorde det på skrift, altså generøst. Alle andre interviewere måtte lide den tort at få deres nok så velovervejede spørgsmål besvaret med enstavelsesord. En hollandsk journalist forsøgte en gang, vil rygtet vide, at vriste et par ord ud af den tavse Bernhard, men opgav da den udiplomatiske forfatter meddelte ham at man, hvis man puttede 100 Schilling ind i ham foroven, ikke fik mere end 50 'Groschen' ud forneden. En sådan karrig omgang med ord kan man sandelig ikke beskylde den altid 'talende', monologiserende, vrængende og konstant skriftproducerende forfatter Thomas Bernhard for. Men som sagt: Krista Fleischmann, som Bernhard nærede tillid til, kunne få ham til at tale. Med Fleischmann som samtalepartner blev Bernhards skrivende jeg forvandlet til sin talende pendant. Eftertiden kan takke Fleischmann for i portrætfilmene *Monologe auf Mallorca* og *Die Ursache bin ich selbst* at have fastholdt og foreviget Bernhard i den levende samtale hvor han viser sig som det ironiske, selvironiske, muntre, ærlige og – ja – kærlige menneske han, også, var. Barsk, brysk og uforsonlig i sin vilje til at kalde tingene ved deres rette navn og samtidig så overbærende, mild og blid.

Som oversætter, men også som kunstner og intellektuel, må man i mødet med Bernhard altid være forberedt på at få sat sin selvopfattelse på prøve. Et sted i portrætfilmene *Die Ursache bin ich selbst* vandrer Bernhard gennem Madrids gader. Han går langs boder med bøger alt i mens han ræsonnerer over det meningsløse i at skrive. Værst er det med de akademiske afhandlinger som ingen læser, men som forfatterne modtager statsstøtte for at skrive, siger

han. Slemt står det også til med alle kunsternes skriftlige efterladenskaber der ifølge Bernhard kun er godt for ét, nemlig papirindustrien. Pludselig finder Bernhard i en af de opstillede boder på bogmarkedet oversættelser af sine egne værker til spansk. I stedet for at glæde sig kaster han sig ud i følgende udfald mod oversætteren og dennes pauvre (u)gerning:

Ein übersetztes Buch ist wie eine Leiche, die von einem Auto bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt worden ist [...]. Übersetzer sind ja etwas Furchtbares; sind arme Leute, die nichts kriegen für Ihre Übersetzungen [...]. Warum übersetzt jemand, soll er doch selber Eigenes schreiben; es ist eine furchtbare Art des Dienens, das Übersetzen.

En oversat bog er som et lig der er blevet lemlæstet til uigenkendelighed af en bil [...]. Oversættere er jo noget frygteligt; stakler der ikke får noget for deres oversættelser [...]. Hvorfor er der nogen som oversætter; vedkommende burde skrive sit eget; det er en frygtelig form for tjenerskab, det at oversætte.¹

Bernhard har ondt af oversætterne. De er, synes han, ynkelige skabninger der ikke selv kan skrive og derfor er blevet oversættere. Det synspunkt er vist blevet ytret før! Bernhard foragter imidlertid ikke oversætteren; han ser snarere på udøveren af denne gerning med medlidenhed og forbløffelse, ikke med foragt; foragten er forbeholdt akademikeren der, på statens regning, skriver store tykke afhandlinger hvori fx begrebet 'ironi' endevendes.

En ting er ganske vis, og det er at Bernhard altid sagde sin mening uden omsvøb. Eller rettere: som den selverklærede 'Übertreibungskünstler' ('overdrivelseskunstner') han var, drev han parodien af sin genstand ud i det ekstreme. Undervejs i de ekstreme overdrivelsesexcesser kommer Hitler ofte marcherende ind på den mikrokosmiske verdensscene, eller paven, hvilket for Bernhard, man tror det næppe, kan være det samme. Da den unge Thomas Bernhard går på den salzburgske kostskole i Schranngasse, oplever han med krigens afslutning hvordan den nazificerede rektor, Grünkranz, erstattes af den katolske fader Franz. Svastikaet i fællessalen er blevet erstattet med Kristus på korset. I overdrivelseskunstnerens optik er der ingen grundlæggende forskel på katolicisme og fascisme, hør blot et citat fra *Die Ursache. Eine Andeutung*, første bind af det fem bind store erindringsværk, udkommet på dansk i 2011 på mikroforlaget Sisyfos under titlen *Årsagen. En antydning*:

Havde vi i nazitiden før måltiderne stået ret når Grünkranz sagde *Heil Hitler*, hvorefter vi måtte sætte os og begynde at spise, så stod vi nu på samme måde ret ved bordene når onkel Franz sagde *velsignet måltid*, hvorefter vi måtte sætte os og begynde at spise. De

¹ Bernhard, *Die Ursache bin ich selbst* (2008: 25:37-26:11).

flESTE elever var, som de førhen i den nationalsocialistiske tid havde været det i nationalsocialisme, skolet af deres forældre i katolicisme, hvad mig angår, var jeg hverken blevet det ene eller det andet fordi de bedsteforældre jeg voksede op hos, aldrig nogensinde var blevet smittet af den ene eller den anden ondartede sygdom.

I øvrigt: helt i overensstemmelse med Bernhards *oeuvre* generelt, også det fiktive, består *Årsagen. En antydning* stort set af en lang fortløbende tekst uden afsnit. Enkelte sætninger, de mest grove forsøg på at chikanere læseren (for ikke at tale om oversætteren), løber over hele sider uden et eneste punktum. Vi skal snarest høre nogle smagsprøver.

Fremstillingen af den nøgne sandhed om menneskehedens dumhed og elendighed er det mål den bernhardske vrede sigter efter. Våbnet der skydes med, det tyske sprog, har med tiden smedet mange smukke strofer og frembragt den lifligste prosa, men i hænderne på Bernhard muterer det til et masseødelæggelsesvåben der sættes ind mod, intet mindre, *alle* tilværelsens løgne, menneskenes egoisme, smålighed, småborgerlighed, opportuniste og endeløse selvbedrag. Salzburg og dens indbyggere er indbegrebet af den altomfattende tilværelsesløgn Bernhard i sit litterære værk har sat sig for at afsløre. Bernhard er oplyser! Han oplyser det menneskelige mørke, ikke så det fremstår lyst og venligt, men så vi kan se alt det der gemmer sig inde bag forstillelsen. Genstanden for den allestedsnærværende afsløring kan, snart sagt, være hvad som helst. Motoren bag det omfattende afsløringsprojekt er dog ikke kun arrigskaben. Arrigskaben er iblandet et sprudlende humør, hvilket blot er med til at øge de excessive ordektaser. Det fremgår med al tydelighed af indledningen til 1. bind af Bernhards selvbiografiske anklageskrift mod menneskeheden *in genere* og de arme salzburgere *in specie*:

Grünkranz

Byen er befolket af to mennesketyper, folk der laver forretninger og ofrene for disse forretninger; for den lærende og studerende af en hvilken som helst natur er byen kun beboelig på den smertefulde, forstyrrende, med tiden *forvildende, fortærende*, meget ofte ondskabsfuldt-dødelige måde. På den ene side er der de ekstreme vejrforhold som uophørligt forstyrrer og enerverer menneskene der bor i byen, og som under alle omstændigheder *gør dem syge*; på den anden side er der den salzburgske arkitektur der under disse vejrforhold har en stadigt stigende katastrofal virkning på disse menneskers tilstand; dette klima tæt på Alperne der for alle disse stakkels mennesker, uanset om de er bevidste eller ubevidste derom, i medicinsk forstand *altid er skadeligt og som konsekvent trykker mod hoved og krop og mod hele det væsen der er fuldkommen udleveret til disse naturforhold*; ja, dette klima der med en ufattelig hensynsløshed konstant frembringer sådanne forvildede og enerverende og sygdomsfremkaldende og

fornedrende og fornærmende og med stor gemenhed og nederdrægtighed begavede indbyggere, som hele tiden frembringer sådanne indfødte eller inddrevne Salzburgere der mellem de kolde og våde mure – som de lærende og studerende jeg selv tilhørte i denne by for tredive år siden, i begyndelsen elskede af forkærlighed, men som de med erfaringen kom til at hade – udlever deres bornerte egensindigheder, meningsløsheder, dumheder, melankolier og driver deres brutale forretninger, og som udgør en uudtømmelig indtægtskilde for alle mulige og umulige læger og ligkistemænd. En person der voksede op i denne by efter ønske af dem der besad forældremyndigheden, men mod sin egen vilje, og som fra sin tidligste barndom med sit største følelses- og forstandsberedskab over for denne by på den ene side var indespærret i den skueproces som dens verdensberømmelse var, indespærret i en pervers skønheds- og løgnagtighedsmaskine som producerede penge og atter penge, og som på den anden side i sin på alle måder ubeskyttede barndoms og ungdoms middel- og hjælpeløshed var indespærret i en angst- og horrorfæstning, en sådan person som var dømt til denne by som sin karakter- og åndsudviklingsby, har som ingen anden en forfærdelig erindring om den og dens eksistensomstændigheder, en snarere trist erindring som – hverken for groft eller letfærdigt udtrykt – stiller hans tidligste og tidlige udvikling i et dystert og mørkt skær, og som under alle omstændigheder har været skæbnesvanger og i stigende grad afgørende for hele hans eksistens. Som modvægt til bagvaskelse, løgn og hykleri må han under nedskrivningen af disse antydninger sige til sig selv at denne by som har gennemtrængt hele hans væsen og bestemt hans forstand, altid og frem for alt i barndommen og ungdommen – i de to årtier hvor han gennemeksisterede og gennemeksercerede sin fortvivlelses- og modningstid – var en by der skadede ånden og sindet, som altid kun mishandlede ånden og sindet, en by som uafbrudt, direkte eller indirekte, straffede eller afstraffede ham for ikke begåede forseelser og forbrydelser og slog enhver form for sensibilitet og følsomhed ned i ham og forhindrede hans skabende anlæg i at blomstre. (Bernhard 2011: 7 f.)

Dette er Bernhard i en nøddeskal: to af punktum markerede pauser til vejtrækning i en passage der drives frenetisk frem over to sider. Man kan ikke undgå at bemærke stilen, man mærker den, den kravler ind under huden på en og sætter sig som fascination og irritation. De endeløse inkvit-former ('sagte er, dachte ich'; 'sagde han, tænkte jeg') som dominerer og enerverer i samme grad som en plade der er gået i hak, læs blot *Der Untergeher* (*Undergængereren*), klæber sig fast i frontallappens vindinger og fortsætter som en popmelodi man ikke kan slippe af med igen når først man har fået den på hjernen. Også en anden tysksproget forfatter med fornavnet Thomas, nemlig Thomas Mann, gør udstrakt brug af hypotagmer – alenlange sætninger med talrige indskudte relativsætninger og mursvære participialkonstruktioner hvor man som læser (og oversætter!) af den tyske tekst skal vente længe på det finitte verbum, og når det så endelig dukker op for enden af det hele, har man glemt hvordan sætningen begyndte og må læse forfra igen. De pauseløse ira-tirader hos Bernhard, den repetitive vrængen og klaustrofobiske – dog samtidig drønmusikalske – monotoni, må naturligvis være klædt i lange, tunge konstruktioner. Som var der tale om et

udfald, ikke bare mod salzburgerne, østrigerne og deres nederdrægtigheder og gemenheder, men samtidig mod enhver køn prosa. En forfatter der har så meget grimt at sige om det hele, kan naturligvis ikke skrive friktionsfri knækprosa, hvilket ikke er det samme som at Bernhard ikke kan skrive, slet ikke endda. Mage til 'drive' finder man ikke mange andre steder i den tysksprogede litteratur.

Det i alt fem bind omfattende autofiktionale erindringsværk åbner altså, som vi netop har hørt, med at Bernhard overfalder sin læser med sin vrede over og sit had til fædrelandet, dets indbyggere og først og fremmest barndommens kitsch-kulisse-by, Salzburg. Leden ved Mozarts maleriske fødeby når stadig nye højder:

Salzburg er en perfid facade hvorpå verden uophørligt maler sin løgnagtighed og bag hvilken det (eller den) skabende må sygne hen, gå til grunde og dø. Min hjemby er i virkeligheden en dødelig sygdom som dens indbyggere bliver født og indfanget i, og hvis de ikke forlader den i det afgørende øjeblik, begår de før eller siden direkte eller indirekte under disse afskyelige omstændigheder enten pludselig selvmord eller går direkte eller indirekte langsomt og elendigt under i denne i grunden helt igennem menneskefjendtlige arkitektoniske-ærkebiskoplige-sløvsindede-national-socialistiske-katolske dødsjord.
(Bernhard 2011: 10)

"[...] oder gehen direkt oder indirekt langsam und elendig auf diesem im Grunde durch und durch menschenfeindlichen architektonisch-erzbischöflich-stumpfsinnig-nationalsozialistisch-katholischen Todesboden zugrunde." (Bernhard 2004: 12) Kønt er det ikke, det retoriske ideal om en læseren imødekommende klarhed er erstattet af det udviklede og idiosynkratiske. Modtageren kan den bernhardske fortæller rigtignok ikke tage hensyn til. Alligevel passer pengene. Form og indhold befinder sig i et velproportioneret, organisk forhold til hinanden. Stil og struktur ligeså. Når først den bernhardske fortæller har lukket op for sluserne, er der hverken plads til afsnit eller luft til episk fremdrift og gode historier med dertilhørende lineære narrative forløb, ophold, pauser, pusterum, overgange, katarsis, peripeti og kronologi, kun til undergange, stilstand, stående NU'er og knarvorne konfrontationer i et væk. Bernhards fortællere står fast, kører i ring, som en karrusel der på grund af mekaniske fejl forvandles til enhver tivoligængers mareridt og fortsætter sine rotationer i det (næsten) uendelige. Glenn Gould, en af tre hovedpersoner i Bernhards førnævnte kunstnerroman *Der Untergeher*, er som bekendt ophavsmand til en af de mest berømte indspilninger af Bachs *Goldberg-variationer*. Det er ikke tilfældigt at Gould, Bachfanatikeren, optræder som fiktiv hovedperson i en roman hvis kompositionsprincip har sit forbillede i musikken. *Der Untergeher* er som Bachs fuga i C-

mol fra *Wohltemperiertes Klavier*: én lang polyfon variation og modulation af de samme hovedtemaer og motiver. Mange beundrer, med rette, Glenn Goulds karakteristiske adstadige og dynamiske Bach-tempo. Er der derimod tale om en 'indspilning' af Bach på bog, kan det være vanskeligt at stå for Bernhards indædt frenetiske ICE-Zug i en særlig morbid Tivolikarrusel-variant med ødelagte bremseskiver.

Jeg har netop afsluttet oversættelsen af 3. bind af Bernhards autobiografiske skrifter: *Der Atem. Eine Entscheidung* (Åndedrættet. En afgørelse). Som Bernhards oversætter og læser lærer man hurtigt at forfatteren åbenbart finder en særlig glæde ved at indlede sine bøger med de allermest udviklede og umulige sætninger. Den der ikke knækker halsen på præludiet, kommer helskindet igennem hele bogen. Og ydermere: man erfarer snart at der i (næsten) alle Bernhards bøger findes lange passager hvor hypotagmerne, de mursvære minotauriske irgange, erstattes af ultrasimple paratagmer. Som udøver af oversættelsens tugthusarbejde er sådanne passager – jo længere jo bedre – oaser i en ørken. Desværre er der netop kun tale om få kølige steder i et landskab dækket af glødende kul. Også på den måde fortæller Bernhard sandheden om livet. Lad os høre, ikke nyde, den første sætning i *Der Atem. Eine Entscheidung*:

Det var ikke andet end konsekvent – viste det sig for den endnu ikke attenårige umiddelbart efter de begivenheder og hændelser jeg nu med viljen til sandhed og klarhed skal notere – at jeg selv blev syg efter at min bedstefar pludselig var blevet syg og måtte gå til fods til det sygehus der kun lå få hundrede skridt fra os; jeg husker det, ligesom jeg den dag i dag stadig ser tydeligt for mig hvordan han gik af sted i sin gråsorte vinterfrakke som en officer fra den canadiske besættelsesmagt havde foræret ham, skridtede så gesjæftigt ud mens han med sin stok slog takten til sin kropsbevægelse, som om han skulle ud på sin sædvanlige tur, gik forbi sit vindue hvor jeg stod og iagttog ham uden at vide hvorhen denne tur ville føre ham, det eneste menneske jeg virkelig elskede; efter jeg havde taget afsked med ham, befandt jeg mig helt sikkert i en trist-melankolsk følelses- og åndstilstand.

I Bernhards autobiografiske og selvfremstillende fiktionsprosa er det upassende det passende. Bernhards *decorum* er de snørklede hypotagmer, det enerverende, det repeterende, de for læseren så pinefulde, vrængende variationer *ad infinitum*. Form og indhold, stil, rytme, klang, interpunktion (og ikke mindst manglen på samme) er nøje afstemt, og som oversætter bør man derfor træde varsomt når man, hvilket ikke er sjældent, føler trang til at gribe ind, glatte ud, klippe en gentagelsestå og hugge en variationshæl i et forsøg på at få den danske prosa til at flyde lidt lettere og gøre den lidt kønnere. Her har vi et dilemma som enhver oversætter med

jævne mellemrum står overfor, og som har med generelle problemstillinger at gøre som man før eller siden, det være sig bevidst eller ubevidst, løber frontalt ind i. Altså: har en oversætter hjemmel til at ændre originalens særegne diktion, videre: må en oversætter digte om, intervenere, polere, udradere, glatte ud, føje til? Må en oversætter komme en bruger af måltekstens modersmål i møde og yde førstehjælp hvis kildeteksten er for kroget? Ja og nej, dog, mener jeg, så afgjort mest nej! Lad mig anstille nogle generelle overvejelser afledt af konkrete erfaringer fra mit oversættervirke, ikke kun af Bernhard, men også af den tyske filosof Arthur Schopenhauers hovedværk fra 1818 *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Verden som vilje og forestilling*). Overvejelserne kunne passende indledes med at en fremherskende forestilling hos mange danske intellektuelle, avisskribenter og forlagsfolk underkastes en kritisk granskning:

1. Dansk og navnlig nutidens dansk (på skrift og i tale) er i udpræget grad parataktisk, består med andre ord af korte sætninger med ganske få eller ingen indskudte relativsætninger. Participialkonstruktioner findes IKKE i moderne dansk, sådanne er en det danske sprog fremmed og kunstig måde at tale og skrive på. Til det sidste punkt: korrekt, dog, naturligvis, med plads til undtagelser. Til det første punkt, dvs. påstanden om (nutids)dansk som domineret af paratagmer: en sandhed med så mange modifikationer at man ikke bør tøve med at kalde den usand. Bevæger vi os tilbage til Schopenhauers danske samtid og ser nærmere på vores egen Søren Kierkegaards stil, vil vi straks se at denne skriver mindst ligeså langt og intrikat som sin lidelsesfælle mod syd, og at påstanden om parataktisk struktur er en skrøne, hvis ikke ligefrem en løgn opfundet til det formål at gøre det vanskelige lettere, så nutidens ordfattige læsere ikke hægtes af.
- a. Den danske forfatter Harald Voetmann der i 2010 vandt Montanas Litteraturpris for sin roman *Vågen* og som i år udsendte den himmelske *Kødet letter*, skriver hypotaktisk og kan endda finde på at gøre brug af svære participialkonstruktioner. Eller hvad med Preben Major Sørensens snørklede prosa? Ikke alle skriver kort og fyndigt som Helle Helle. Indrømmet: både Major Sørensen og Voetmann er påvirket af Arthur Schopenhauer, men det alene forklarer næppe deres hypotaktiske stil. Eller tag fx den navn- og identitetsløse selvmorder Claus Beck-Nielsen alias *Das Beckwerk*. Læs hans romaner *Suverænen*, *Selvudslettelse* eller *Selvordsaktionen* og se talrige eksempler

på ganske tunge hypotagmer. Indrømmet: Claus Beck-Nielsen er stærkt påvirket af Thomas Bernhard, lyt blot til diktionen i *Suværenen* der indiskutabelt låner sine mange inkvit-former 'tænkte han, sagde jeg' fra den bernhardske prosa. At oversætte Bernhard til Helle Helle-dansk i et forsøg på at komme den danske læser i møde ville unægtelig være en misforståelse! Ja, selv uden disse eksempler på højfrekvent brug af hypotagmer i visse dele af det nuværende danske prosalandskab ville jeg aldrig kunne drømme om at forsimple det udviklede. Hvorfor? Fordi jeg derved ville destruere alt det ved Bernhard der gør ham til Bernhard.

2. Første bind af Arthur Schopenhauers hovedværk fra 1818, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, består – naturligvis – af en endnu mere udviklet og vanskelig tilgængelig tekst end Bernhards vrede ordorgier fra anden halvdel af det 20. århundrede. Bevidstheden af i dag skal rejse over dobbelt så langt (og længe) for at kunne smelte sammen med Schopenhauers tanker end det er tilfældet med Bernhard-fortællerens tanke- og tekstunivers. Når man oversætter Schopenhauer, må man derfor komme nutidens læsere i møde, alt andet ville være gement, ikke sandt? Her må det være tilladt, ja endog påkrævet at oversætteren griber mere aktivt ind i teksten og tilpasser denne nutidens tone. Eller måske ikke? Der må kæmpes for læsbarheden, undervejs høvles et par knaster af – det går ikke at insistere på oversættelsens gentagelse af kildetekstens alenlange hypotagmer, hyppige participialkonstruktioner og et utal af relative og demonstrative pronominer? Svaret er igen både ja og nej, men igen: mest nej. Den danske læser har ingen ret til at få særbehandling. Hvis den tyske kildetekst som i tilfældet *Die Welt als Wille und Vorstellung* er en led krabat som er umulig at få ned sammen med morgenkrydderen og dagens avis, skal den være lige så vanskelig at få ned på dansk. Den klassiske stjernefilolog Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff der angreb Nietzsche så hårdt i sit skrift "Zukunftsphilologie", havde et andet ideal for sine oversættelser af bl.a. Euripides. Wilamowitz attesterede bl.a. følgende om målet for sin oversætterpraksis: "Min oversættelse vil være mindst lige så forståelig, som originalen var for athenerne, om muligt endnu lettere forståelig." ² Jeg er med på det første ("mindst lige så forståelig"), men ikke det sidste ("om muligt endnu lettere forståelig"). Lad mig forsøge at være lidt mere konkret: hvis en tekstpassage i *Die Welt als Wille und Vorstellung* strækker sig over en hel side, hvilket ikke er usædvanligt, og der i løbet af

² Her citeret efter Thomsen 2012.

denne side føjes i alt, skal vi sige, seks ledsætninger ind der uddyber, præciserer og leder væk (alt dette på én gang) fra den tanke der søges udtrykt i den pågældende tekstpassages hovedsætning, så er også den tyske læser af kildeteksten 'lost in translation', og det er derfor, efter min mening, ikke tilladt gennem fortolkning, reformulering, interpunktion (navnlig gennem tilføjelse af punktummer!) at blødgøre tekstpassagen for meget på den danske læsers vegne. Hjælp må der nu alligevel til, ellers ender den danske måltekst med at være endnu vanskeligere at forstå end den tyske kildetekst, og det kan heller ikke være meningen. Verbalisering af de mange nominalfraser, omskrivning og opløsning af de tunge participialkonstruktioner til fordel for relativsætninger er nødvendige indgreb i fordanskningsprocessen. Schopenhauer var, som så mange andre tyske filosoffer fra det 18., 19., 20. og 21. århundrede, hvad angår brugen af pronominer, en særlig stor tilhænger af de demonstrative. På tysk hedder disse påpegende stedord der viser tilbage eller frem til et substantiv + artikel, 'dessen', 'deren', 'derer', 'diese', 'jene', 'jener', 'jenes', og om det hedder det ene eller andet afgøres naturligvis af hvilket substantiv der vises tilbage eller frem til, om der er tale om nominativ, akkusativ, genitiv eller dativ, singularis eller pluralis. Et forudgående eller efterstillet substantiv i den tyske tekst røber med andre ord hvad det demonstrative pronomener peger på. Eller rettere: gid det var så let, for det bliver intrikat så snart en sætning strækker sig over en side hvorpå det vrimler med substantiver af samme køn og tal og ditto pronomener. Pludselig består en stor del af fortolkningsarbejdet for den tyske interpret i at rekonstruere den lange sætnings sammenhæng. Modersmåls-fortolkeren må begynde sin udlægning af den tyske original som tolk. Tyskere sidder også bøjet over filosofiske tekststeder i timevis i et forsøg på at forstå hvilket substantiv diverse demonstrative eller relative pronomener viser tilbage eller frem til, og dét skønt de kan støtte sig til de ellers så tydelige markører køn, tal og kasus. På dansk bliver det endnu vanskeligere fordi demonstrative pronomeners reference ikke røbes af køn og kasus, kun af tal. Hvis man for fjerde gang i en lang tekstpassage på dansk lader et tysk 'dieser' eller 'jener' erstatte af et dansk 'denne' eller 'hin' og samtidig fylder godt på med andre pronomener, fx dansk 'hvis' for det tyske genitiv maskulinum og neutrum 'dessen' eller den feminine pendant 'deren' eller 'derer', så har den danske læser til sidst ingen chance for at følge med, og tolketimer kan blive til dage og uger og udlægningen ende i det rene gætværk. Den hjælp man her som oversætter må yde, er selvfølgelig at gentage det substantiv der henvises til, så

ofte som det er nødvendigt og forekommer rimeligt. Dette er desværre ikke uproblematisk. Ikke sjældent er det nemlig *åbent* for tolkning hvilket substantiv et pronomen viser frem eller tilbage til. Som oversætter af vanskelige tyske hypotagmer der *eo ipso* er pakket tæt med de nævnte pronomener, kan man derfor kun alt for let komme til at *lukke* en fortolkningsmulighed *ude* fra den danske måltekst som (næsten) står pivåben i kildeteksten. Findes der en nem løsning på dette problem? Nej, selvfølgelig ikke. Enten hjælper man den danske læser for meget eller for lidt, og ydermere: sandsynligheden for at man i ny og næ gentager det *forkerte* substantiv fordi man ikke har *forstået, tolket og fortolket* kildeteksten perfekt, er hvis ikke enorm så dog tilstede.

Valget står mellem Ciceros *aemulatio* (frie, kreative, fortolkende oversættelse) og Horats' stilideal fra *Ars poetica*: *fidus interpretes*, altså den pålidelige fortolker af forlægget, den tekst- og bogstavtro oversætterkommis. Luthers ideal befandt sig midt imellem, hvilket man kan læse mere om i hans berømte *Sendbrief vom Dolmetschen*. På den ene side, understreger Luther, at idealet er at levere "et rent og klart tysk", hvilket fordrer at man må holde sig til tekstens betydning, men ikke nødvendigvis til dens bogstav. Man skal ikke spørge "det latinske sprogs bogstaver om hvordan man skal tale tysk", men "moderen i huset", "børnene på gaden" og "manden på markedet". På den anden side må bestræbelserne på at "dolmetsche" (tolke betyder hos Luther også fortolke!) det latinske og græske forlæg om til tysk ikke føre til at man afviger "alt for frit fra bogstaverne". Af samme grund har Luther sammen med "sine assistenter" set "grundigt" på "bogstaverne" (Luther 2012) og, hvor det syntes nødvendigt, ladet det komme an på dem. Det er betryggende.

Men hvilken oversætter drømmer ikke om på én og samme tid at opnå begge dele – at få originalens form og betydning med over i modtagersproget og dermed lave den kongenielle oversættelse der gentager originalens originalitet? Jeg deler ikke Walter Benjamins fremherskende forestilling om at troskab over for originalens "ord" og syntaks ikke har meget at byde på når det kommer til gengivelsen af en teksts "betydning" (Benjamin 1977: 58). Benjamin er så *betydningsfikseret* at han overser at også formen betyder meget. *Formfiksering* er heller ikke idealet, og vel kan troskaben over for originalens syntaks, form, ord og bogstav blive så rigid at den, troskaben, bliver til utroskab. Benjamin har skam sine pointer, også selv om hans overvejelser i "Die Aufgabe des Übersetzers" tangerer det dunkle. Hos Bernhard ligger en stor del af betydningen gemt i formen, i syntaksen, i ordet, og en programmatisk modvilje

mod den særegne bernhardske diktion (som er hans syntaks) kan kun alt for let føre til at meningen/betydningen forstilles. Bernhard skal heller ikke laves om til et dansk som det tales af "moderen i huset", "børnene på gaden" eller "manden på markedet". Bernhard skal blive ved med at være *Bernhard*, nu blot på dansk. Det kræver selvfølgelig visse indgreb i syntaks, hvilket ikke nødvendigvis står i modstrid med det ovenfor sagte, men forhåbentlig ikke i stil, i form, i ord, i diktion, i stemning, i musikalitet. Idealet er at være ordret og fri på én og samme tid, at være tro mod teksten og samtidig oversætte dens betydning til dansk så det *hele* kommer med over uden at blive halvt. Oversættelse er en smal sag!

I modsætning til Niels Brunse der anskuer den litterære oversættelse som en kunstart og oversætterne som "litteraturens udøvende kunstnere" (Brunse 1994: 79), befinder min oversætterhjerne sig for det meste inden for den sindstilstandskategori som George Steiner i *After Babel* bestemmer som den skamfulde melankoli. De kompromisser og uløselige modsætninger man som oversætter ikke kommer udenom, har det med at rive mig itu. Det originale ved originalen der går tabt i oversættelsen, piner mig mere end jeg glædes ved – en sjælden gang – at finde løsninger der i nogen grad kompenserer for tabene. Niels Brunse har en beundringsværdig tro på at man som oversætter kan erobre det tabte tilbage og opnå "overført ækvivalens" (Brunse: 87) og sætte "et nyt værk i verden – et værk, der ikke skal læses, høres eller ses som en mere eller mindre perfekt kopi af forlægget, men som en personlig realisering af det." (Brunse 1994: 92)³ Spaltningen mellem *aemulatio* og *fidus interpretis* gør ikke lige så ondt på Brunse som den gør på mig, og det er klart at melankolikeren i ny og næ må sende misundelige blikke til det muntre oversættersind. Brunse er mere til Cicero og Horats og tillige som Wilamowitz-Moellendorff, tillad mig denne interpolation, med på at gøre oversættelsen lettere end originalen. Jeg er, hvor kedeligt det end er, mere til Horats, Holger Friis Johansen og Chr. Molbech, som fx når Holger Friis Johansen i forordet til sine udvalgte oversættelser af den græske historiker Thukydides aflægger følgende troskabsed: "I oversættelsen [...] har jeg efter evne søgt at overføre originalens stilistiske særpræg til dansk, hvilket har medført nogle tunge og kunstlede formuleringer. Hvor originalen selv er tung og kunstlet, kan det imidlertid ikke være oversætterens opgave at forfalske billedet af den ved at glatte alle vanskeligheder ud."⁴ Holger Friis Johansen er ikke translatør og bogstavtro fordi han ønsker at levere et blodfattigt produkt til den danske læser som er tungere og mere kunstlet end originalen. Nej, idealet er også hos Friis Johansen det passende, det propre, det

³ Brunses fremhævelse.

⁴ Citeret efter Thomsen 2012.

ækvivalerende, det adækvate. Det er ham magtpåliggende at bevare stilen, og det er der intet "Erbsenzählerei" i. Det er jo dérhen vi så gerne vil med vores oversættelse. Det samme sted som også Chr. Molbech ifølge Valdemar Vedel ville hen da han, Molbech, oversatte Dantes *Guddommelige komedie*. Om Molbechs oversættelse hedder det hos Vedel: "Som naar et gammelt Maleri skal stikkes i kobber, saaledes har Oversætteren [...] ment, at hvad der var haardt, ogsaa skulde blive haardt, hvad der var knudret og tvungent, ikke skulde glattes og files, og naar derfor Læseren unægtelig ikke sjældent vil finde Ordføjningen stiv og haard eller Meningen utydelig, er det efter Oversættersens Tro i Reglen ikke andet, end hvad ogsaa en nulevende Italiener vil dømme om den gamle Tekst."⁵

*

Ti år før udgivelsen af *Die Ursache. Eine Andeutung*, altså i 1965, udgav Bernhard et lille essay under titlen *Der Zorn* (Vreden) i en antologi om de syv dødssynder. Her kan man bl.a. læse følgende om Bernhards opfattelse af det furiøses natur: "Der Zorn ist der Austritt des Vulkanischen unter uns". Javel, man tror ham gerne – vreden er det vulkanske der bryder ud mellem os. Og da den østrigske skribents vrede er så stor at der ikke gives noget ophold i eruptionerne, skal læseren selvfølgelig forhindres i at trække vejret. Bernhards bøger er en vulkan i udbrud, hadtiraderne en altfortærende lavastrøm der ofte sætter ild til læseren. Den implicitte poetologi hos Bernhard der ved fortællerens pludselige kommenterende tilsynekomst i det fortalte kan blive nok så eksplicit, er en *sandhedens* poetologi. Det kan derfor ikke undre at Karl Ove Knausgård flere gange i *Min Kamp* nævner Bernhard, ikke altid affirmativt, men med så tilpas stor veneration og høj frekvens at der næppe kan være tvivl om at Knausgårds voluminøse sandhedsprojekt *Min kamp* blandt andet trækker veksler på Bernhards – måske endnu mere radikale – forsøg på at give en fuldkommen *usminket* fremstilling af tilværelsen som den er og ikke som den *burde* være. Eller negativt udtrykt: Bernhards projekt er at nedbryde, destruere, ja, eliminere ethvert forsøg på at bortretouchere virkeligheden gennem forskønnelse. Midlet er, vi har selv lige mærket det i indledningen til *Die Ursache*, vreden, og denne vrede, der kommer til udtryk gennem en ganske bestemt bernhardsk stil, går hånd i hånd med det store artisteri Bernhard kalder overdrivelsens kunst.

Det overgjorte, karikerede univers der flår forklarelsens slør af læserens åsyn, er bestemt ikke opbyggeligt på samme måde som en Hollywood-film med lykkelig slutning, et kulturradikalt

⁵ Citeret efter Thomsen 2012.

kampskrift eller den kritiske fornuft, men det bygger nu alligevel op. Midt i alle selvmordene og de hadske udfald mod filistre, narcissistiske kunstnere (Bernhard henregner uden forstillelse sig selv til denne kategori og prygl sig selv mere end alle andre), politikere, kulturnobber, åndsvidenskabsfolk, 'möchte-gern' filosoffer, nazister, kristne, katolikker, fædre, mødre, bedsteforældre, børn, fætre og kusiner, sidder man ganske ofte og ler højt. Det er så morbidt og muggent at den i erindringsværket skildrede "gennemeksisterede og gennemeksicerede [...] fortvivlelses- og modningstid", salzburgernes perverse "skønheds- og løgnagtighedsmaskine" og barndommens indespærring "i en angst- og horrorfæstning" kalder latteren frem. Indrømmet: latteren er aldrig lun, ofte skinger, og det sker at den bliver siddende i halsen, men det sker så sandelig også at eruptionerne kaster en inderlig og forløsende glæde af sig. Hos Bernhard er der ganske enkelt ingen kløft mellem idealitet og realitet, og da netop *den* kløft er kilde til de største menneskelige lidelser og ulykker, kan selv den vredeste prosa være balsam for sjælen.

Lad os i det følgende indsnævre perspektivet en smule og se på vredens specifikke genstande. Denne indsnævring bør dog ikke fortrænge den kendsgerning at vreden hos Thomas Bernhard – når alt kommer til alt – er rettet mod selve værenstotaliteten. I erindringsværket, der foruden *Die Ursache. Eine Andeutung* udgøres af *Der Keller*, *Der Atem*, *Die Kälte* og *Ein Kind* er det først og fremmest den østrigske stat og kirke der lægges for had. Slagene, deraf en del under bæltstedet, falder i én lang serie hvori den eneste variation er stigningerne og faldene før og efter arrigskabens kulminationspunkter. Systemet over for individet, opdrageren over for barnet, skolen over for eleven, massen over for eneren, de afslebne, konforme østrigere (herunder familien) over for den kantede, utilpassede kunstner, sindssygen, døden og ondskaben er de emner der dominerer stigningerne, faldene og højdepunkterne i det vedvarende raseri. Den fascistiske rektor på kostskolen i Schranngasse, Grünkranz, afretter de stakkels elever efter alle kunstens regler, og da krigen omsider er slut, afløses fascisten af den katolske broder Franz. Det indrammede fotografi af Hitler i skolens mødesal erstattes med det katolske broderskabs indtog af Kristus på korset, og når Bernhard slår under bæltstedet og blæser sin indre overdrivelseskunstner ud for fulde gardiner, er der ingen forskel på tilbedelsen af Hitler og Kristus. Myndigheder, politikere, katolske og protestantiske øvrigheder er hos Bernhard *per se* nederdrægtige hyklere der i pureste form inkarnerer løgn, gemenhed, egoisme, dumhed, ondskab og vilje til magt.

Hvis Bernhards vrede altid kun rettede sig udad mod næsten, hoben og det øvrige fladpandede flertal og aldrig indad mod selvet og de i værket allestedsnærværende spejlinger af dette selv,

ville vreden slå om i ressentiment, selvforherligende misantropi og offermentalitet. Det er så absolut en formildende omstændighed at også kunstneren – og dermed Bernhard selv – gøres til offer for misantropien. Masseødelæggelsesvåbnet knuser netop ALT. Afsløringerne gælder, jeg gentager, selve værenstotaliteten. Og ALT er vanitas. Thomas Bernhard er det 20. århundredes efterfølger af Thomas Kingo og Andreas Gryphius i en ny ateistisk og – frem for alt – mere giftig udgave. Den forfængelige, narcissistiske kunstner der ikke kan leve op til sine egne selvindbildte fortræffeligheder og går til grunde i sin fordring om at nå det absolutte, går ikke fri. Tag nu fremstillingen af kunstneren der pludselig, som fx i *Der Untergeher*, møder sin overmand, det virkelige geni (Glenn Gould), og går til grunde i selvmedlidenhed og resignation. Her tænkes på jeg-fortælleren og Wertheimer hvis kranke skæbne besegles gennem mødet med Glenn Gould i klaverundervisningen hos Horowitz på det salzburgske musikakademi Mozarteum. Mødet med Glenn Gould initierer Wertheimers og fortælleren deroute, en deroute der for Wertheimers vedkommende ender med hængning i et træ i nærheden af sin søsters hus. Søsteren som i en menneskealder har boet med sin bror i en lejlighed ved Kohlmarkt i Wien, gifter sig i en sen alder med en rigmand, hr. Duttweiler, fra Chur og lader sin bror, Wertheimer, alene tilbage. Som en sidste ynkelig protest mod at være blevet forladt, og som den yderste konsekvens af mødet med Glenn Gould, hænger den selvmedlidende kunstnerfallent, undergænger, sig så tæt på søsterens nye hjem som overhovedet muligt. Wertheimer der gik en lovende karriere som solopianist i møde, men som i mødet med den sublime canadier blev sin egen middelmådighed bevidst og i stedet gik ind i åndsvidenskaberne for siden at gå i hundene i selvmedlidenhed.

Eller hvad med den hovedrystende foragt hvormed Bernhard skildrer sig selv – og alle os andre – i en af de mest opløftende bogudgivelser til dato, de posthumt udsendte essays der første gang forelå i trykt form i 2008 under titlen *Meine Preise?* På bagsiden af Suhrkamp-Verlags Taschenbuchausgabe af *Meine Preise* bringes bogens indhold på følgende kortformel: "Thomas Bernhards zornig-ironischer Blick auf den Literaturbetrieb". Det er en udmærket sammenfatning, men bogen indeholder andet og mere end Bernhards "vrede ironiske blik på den 'litterære branche'" og er i virkeligheden et godt sted at begynde og afslutte sine studier af vreden og denne vredes genstand hos den konfronterende østriger. Det er ikke falsk beskedenhed og pli der trykker modtageren af "Der Grillparzerpreis", "Die Ehrengabe des Kulturkreises des Bundesverbandes der Deutschen Industrie", "Der Literaturpreis der Freien und Hansestadt Bremen", "Der Julius-Campe-Preis", "Der Österreichische Staatspreis für Literatur", "Der Anton Wildgans-Preis", "Der Franz-Theodor-Csokor-Preis", "Der Literaturpreis

der Bundeswirtschaftskammer” og sidst, men ikke mindst ”Der Büchnerpreis”. Hvis nogen leder efter en vred stemme i litteraturen og søger svar på hvorfor Bernhard i lange perioder var *persona non grata* på Østrigs kulturelle og politiske parnas, finder man svaret i Bernhards *Meine Preise*. Bogen byder på små essays der beskriver de nærmere (groteske) omstændigheder ved de respektive prisuddelinger. Derudover er talerne i forbindelse med modtagelsen af ”Der Literaturpreis der Freien und Hansestadt Bremen”, ”Der Österreichische Staatspreis für Literatur” og ”Der Büchnerpreis” optrykt.

Tak er i sandhed kun et fattigt ord, og derfor undgår Bernhard næsten helt at benytte sig af det, eller rettere: talerne ender altid i en *form* for tak, men forud for denne tak sender prismodtageren en kaskade af vrede, foragt og had mod pengegiveren, staten, det litterære establishment, og flere gange må man tage sig til hovedet og tænke: dette *må* være noget han har konstrueret ved skrivebordet, dette *kan* han umuligt ha’ givet som replik på tildelingen af de litterære laurbærkranse. ”Takketalen” i forbindelse med tildelingen af ”Georg-Büchner-Preis” er et virvar af usammenhængende refleksioner over den uophørlige kunstneriske skabelsesproces, over aldrig at kunne gøre et arbejde færdigt, over kunstnerens kaos, angst, fortvivelse og sprogets utilstrækkelighed. Talens dunkelhed er andet og mere end et vidnesbyrd om den store kunstners originalitet og genialitet, den er et altfortærende mørke der understreger tilværelsens forgængelig- og forfængelighed, samt det ørkesløse i enhver kunstnerisk stræben. Det er på alle måder en besynderlig tale, og den bliver ikke mindre besynderlig når man tænker på at vi her har at gøre med den uden sammenligning overhovedet fornemste litterære pris der kan tildeles tysksprogede forfattere. Og selv om Büchner-pris-talen gør hvad den kan for at bremse hvis ikke lige frem hindre nutidens læsere og datidens tilhørere i at trænge frem til en forståelse af talens udsagn, så aner man at der er nogenlunde det samme på færde som i indledningen til den tale Bernhard holdt da han for sin debutroman *Frost* modtog ”Der Österreichische Staatspreis für Literatur”. Heri lyder den for en takketalen usædvanlige første bemærkning sådan her:

Ærede hr. minister, ærede tilstedeværende,
der findes intet at rose, intet at fordømme, intet at anklage, men der findes meget latterligt; alt er latterligt når man tænker på døden. (Bernhard 2010: 121)

Det med at der intet findes at fordømme og anklage, er ikke helt i overensstemmelse med det Bernhard efterfølgende præsterer. Talen ender i en vaskeægte skandale. Det lykkes prismodtageren at fornærme den østrigske stat og den ærede hr. minister i en sådan grad at

sidstnævnte forlader salen i vrede. Først retter Bernhards fordømmende og anklagende beskrivelser sig mod eksistensens latterligheder som sådan. Livet, hævder Bernhard, er en scene, og aktørerne på denne scene kan til enhver tid udskiftes vilkårligt, som borger kan man være mere eller mindre godt skolet i at optræde i "rekvisitstatens" (Bernhard 2010: 121) teatermanege. Alt er "en misforståelse". Livet i "rekvisitstaten" – at Bernhard med dette diffamerende udtryk mener den østrigske stat bliver i løbet af talen klart – er en fejltagelse. Et "smukt land", siger taleren om Østrig, beboet af et "uvidende folk", "samvittighedsløse fædre", "mennesker med deres enfoldighed og nederdrægtighed, med deres behovs armod". Og hør nu hvordan det arrige udbrud fortsætter:

Tidsaldrene er åndssvage, det dæmoniske i os et evigt værende fædrelandsk fængsel hvor dumhedens og hensynsløshedens elementer er blevet til det dagligt fornødne. Staten er en frembringelse der konstant er dømt til at mislykkes, folket en sådan der uafbrudt er dømt til infami og åndssvaghed. Livet er håbløshed, en håbløshed som filosofierne læner sig op ad, og som i sidste ende må gøre alt forrykt. Vi er østrigere, vi er apatiske; vi er livet som den almene mangel på interesse for livet [...]. Vi har intet at berette ud over at vi er ynkelige [...]. Som midler til undergangens mål, som agoniens skabninger, forklares alt for os, forstår vi intet [...], det vi føler, er kaotisk, det vi er, er uklart. Vi behøver ikke skamme os, men vi er heller intet og vi fortjener intet andet end kaos. (Bernhard 2010: 121)

Med disse ord takker Bernhard juryen og alle tilstedeværende. Ministeren, Theodor Piffli-Perčević, forlader salen og smækker så hårdt med døren til festsalen at modtageren af den østrigske statspris for litteratur er sikker på at glasset deri er smadret. Hr. Piffli-Perčević, medlem af ÖVP (Österreichische Volkspartei), ikke at forveksle med Jörg Haiders FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs), mener at Bernhard har fornærmet den østrigske stat, hvilket naturligvis ikke er forkert, skønt forfatteren – som altid – har selve værenstotaliteten for øje og sigter mod stater og mennesker *i det hele taget*. Vil man vide mere om hvad Bernhard følte og tænkte da han modtog den østrigske statspris for litteratur, der *nota bene* er den lille østrigske statspris, kan man tåkrummende og klukleende læse sig igennem det essay i *Meine Preise* der fører os direkte ind i prismodtagerens indre mentale tilstand før, under og efter festlighederne. Bernhard, der som sagt får prisen for debutromanen *Frost* (1963), er fra begyndelsen pinligt berørt over overhovedet at skulle modtage den. Sagen er at man selv skal indsende et værk for at komme i betragtning til udmærkelsen. Bernhard kunne imidlertid, attesterer han i essayet, aldrig drømme om selv at søge en pris, og det er ikke ham, men broderen der har afleveret *Frost* til den lærde jury. Den 'rigtige' østrigske statspris i litteratur gives for et livsværk, ikke for

en debutroman. Bernhard, der er på vej mod de 40 år, modtager en Förderpreis for unge debutanter og understreger derfor talrige gange i essayet at der jo kun er tale om "den sogenannten kleinen Staatspreis" (Bernhard 2010: 66). Det er i sig selv en pinlighed at skulle forklare litterære venner og bekendte at det er *denne* og ikke den store pris der er tale om. Tildelingen af Den lille statspris er og bliver for Bernhard en fornedrelse og fornærmelse. Alligevel må han naturligvis tage imod den, men det skyldes ene og alene de 25.000 Schilling der følger med prisen. Tanken om den rigtige statspris for litteratur giver i essayet anledning til en lille ekskurs om hvordan kandidaten til denne pris findes og udvælges. Det er det såkaldte "Kunstsenaat" der tildeler den store pris, og dette er sammensat af alle tidligere modtagere af prisen:

Når folk spurgte mig hvem der allerede havde fået denne såkaldte store statspris, sagde jeg hver gang lutter røvhuller, og hvis de spurgte mig hvad disse røvhuller hed, så nævnte jeg en række røvhuller for dem som ingen af dem kendte, det var kun mig der kendte disse røvhuller. (Bernhard 2010: 71)

I sandhed ingen flatterende karakteristik af nogle af det 20. århundredes største østrigske forfattere. "Røvhuller" er åbenbart for diffust for Bernhard, hvorfor han føjer til at der er tale om "lutter katolske og nationalsocialistiske røvhuller foruden et par alibijøder." (Bernhard 2010: 71) Højdepunktet i essayets hadefulde udfald mod alle modtagere af den store østrigske litteraturpris nås da kunstrådet kaldes en "forsamling af de allerstørste nitter og svinehunde", "et uudryddeligt onde og en pervers absurditet i vores stat" (72). Må jeg i den forbindelse minde om at den dag i dag højt estimerede forfattere som ekspressionisten Franz Theodor Csokor (1955), Heimito von Doderer (1957), Elias Canetti (1967) og Ingeborg Bachmann (1968), for nu blot af nævne nogle, har modtaget "Der Große Österreichische Staatspreis für Literatur".

Erindringen om Ministeriet for kunst og kultur (das Ministerium für Kunst und Kultur) er den værst tænkelige. Da Bernhard var i 20'erne, modtog han flere gange rejselegater fra denne institution, ja, han kan, som han skriver "med sikkerhed takke [ministeriet] for to rejser til Italien".

Men hver gang jeg var ude af ministeriet, forbandede jeg dets embedsfolk og den måde hvorpå man i ministeriet omgik folk som mig, og også af mange andre grunde, som jeg her ikke skal udbrede mig om, havde jeg lært at hade det. Embedsfolkene opfattede jeg som selvherlige og sløvsindede, og de vidste ikke hvad de talte om når jeg talte med

dem, og de havde den dårligste smag inden for alle områder af vores kunst og kultur som man overhovedet kan forestille sig. (Bernhard 2010: 68)

Dér har vi den bernhardske vrede i en nøddeskal, hadet og foragten som i næsten alle bøger rammer stort og småt. Så væmmelige har oplevelserne i Ministeriet for Kunst og Kultur været at den vrede forfatter har svoret aldrig mere at ville sætte sine ben der. Her hersker nemlig ikke andet end "sløvsind og hykləri" (Bernhard 2010: 68). "Stumpfsinn und Heuchelei" ("sløvsind og hykləri") – i Bernhards univers er der ikke mange 'befolkningssegmenter', nationer eller enkeltindivider der slipper for at få hæftet betegnelserne "Stumpfsinn und Heuchelei" på sig.

I alle pris-essays skildrer Bernhard hvordan han uden undtagelse hjemsøges af de største kvaler over at skulle give en takketale. Han mestrer, påstår han, ikke denne kunst. Han afskyer og foragter den. En mand der foragter taler, og som er på vej hen til et ministerium befolket af åndløse filistre, døgenigte og hyklere, må nødvendigvis føle at han er på vej til sin "henrettelse" (Bernhard 2010: 78). At minister Piffi-Perčević skal holde festtalen, mangedobler blot elendigheden:

Denne Piffi-Perčević havde altid været et mareridt for mig, idet han var ude af stand til at færdiggøre en eneste sætning korrekt; meget muligt at han forstod sig på steiermarkske kalve og køer og på øvre steiermarkske svin og nedre steiermarkske mistbænke, men kunst og kultur forstod han sig i hvert fald ikke på selv om han uafbrudt og overalt talte om kunst og kultur. (Bernhard 2010: 78)

Alle disse fordomme indfries til fulde da ministeren holder sin tale. Alt hvad han fortæller om Bernhard og hans værk, er forkert, og Bernhard slutter hurtigt at ministersekretæren må have forvekslet ham med en anden forfatter. Helt uhørt finder han det at Piffi-Perčević omtaler ham som "en udlænding født i Holland" som dog "har boet en rum tid iblandt os" (Bernhard 2010: 80). Ministerens arrogance er grænseløs, hans "usensible a-musikalske ansigt" vidner om "sløvsind", mens han koldt aflirer sekretærens "tankeløse makværk" (ibid.). Da Bernhard omsider skal indtage talerstolen, "ryster" han stadig "af raseri", men han har "ikke mistet besindelsen" (ibid.). Derpå leveres den alternative takketale der bringer Piffi-Perčević fra koncepterne:

Tidsaldrene er åndssvage, det dæmoniske i os et evigt værende fædrelandsk fængsel [...]. Staten er en frembringelse der konstant er dømt til at mislykkes, folket en sådan der uafbrudt er dømt til infami og åndssvaghed. Livet er håbløshed [...]. Vi er østrigere, vi er

apatiske [...]. Vi har intet at berette ud over at vi er ynkelige [...]. Som midler til undergangens mål, som agoniens skabninger, forklares alt for os, forstår vi intet [...], det vi føler, er kaotisk, det vi er, er uklart. Vi behøver ikke skamme os, men vi er heller intet og vi fortjener intet andet end kaos. (Bernhard 2010: 80f.)

Dagen efter i avisen *Wiener Montag* hedder det om Bernhard at han er "en led karl man må sluge" (Bernhard 2010: 85). Og sådan er det: man må sluge Bernhard. Sluge ham med hud og hår og så forsøge at udsætte den danske læser for ham en gang til: på mundret dansk, forstås, men først og fremmest på knarvornt og knudret bernhardsk.

Referencer

- Benjamin, W. (1977): *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, T. (2008): *Monologe auf Mallorca + Die Ursache bin ich selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bernhard, T. (2004): *Die Autobiographie*. I: Werke in 22 Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bernhard, T. (2009): *Auslöschung*. I: Werke in 22 Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bernhard, T. (2010): *Meine Preise*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bernhard, T. (2011): *Årsagen. En antydning*. København: Sisyfos.
- Bernhard, T. (2012): *Kælderens. En unddragelse*. København: Sisyfos.
- Brunse, N. (1994): "Litterær oversættelse". I: Pedersen, V. og Krogh-Hansen, N.: *Oversættelseshåndbogen*. København: Handelshøjskolens Forlag: 79-92.
- Luther, M. (2012): *Sendbrief vom Dolmetschen*.
<http://www.sochorek.cz/archiv/werke/luther.htm>. Citeres uden sideangivelse.
- Schopenhauer, A. (1988): *Die Welt als Wille und Vorstellung* bd. I. I: *Sämtliche Werke*. Nach der ersten, von Julius Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe neubearbeitet und herausgegeben von Arthur Hübscher, vierte Auflage, durchgesehen von Angelika Hübscher. Mannheim: F.A. Brockhaus.
- Schopenhauer, A. (2005): *Verden som vilje og forestilling*. København: Gyldendal.
- Skym-Nielsen, E. (1997): *Den oversatte klassiker. Tre essays om litterær traditionsformidling*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Steiner, G. (1975): *After Babel. Aspects of Language & Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Thomsen, O. (2012): Endnu upubliceret monografi-manuskript. Forventes udgivet 2013. Venligst udlånt af forfatteren. Der henvises til værket uden angivelse af sidetal.

Reading and Translating *Fear and Trembling* [*Frygt og Bæven*] into Romanian

Adrian Arsinevici

“To read is to translate and to translate is to translate again. Reflect for a moment, if you would, on this: what is involved when we translate, when we transpose a dead thing, in a new act of understanding, for what was presented as a text only in a foreign language into our own language? The translation process contains the whole secret of human understanding of the world and of social communication. Translation is an indivisible unity of implicit anticipation, of presumption of meaning in general and of the explicit determination of what one presumed.”¹

The quotation is from an English translation from the German of Hans-Georg Gadamer's magnum opus from 1960, which kicks off my English talk about the tribulations of translating the work of a Danish philosopher into Romanian. And I hope that this purposely presented virtual Babel is a fair illustration of the confusion that can arise when we begin to read and translate a Kierkegaardian work from 1843. And when, in addition to the original text, the translator looks chameleonicly at Tisseau's French *Crainte et Tremblement* from 1935 – with his left eye – while attempting to assess “objectively” the best analogue from among Lowrie's, Hong's or Hannay's English *Fear and Trembling* from 1941, 1983 or 1985 – with his right eye. Translation is a condition of existence that is grounded on language, adds Gadamer, and quite a few scholars, scientists and teachers, who have never translated a book in their lives, endorse the thesis of the capital importance of our noble common activity. The theory of the practice of translation has been described by philosophers such as Gadamer, Wittgenstein and Quine, by linguists such as Catford, Newmark and Nida, by semiologists, structuralists and language teachers. Many of these descriptions are naturally of great value, but – as the background music in a restaurant cannot replace food, they can – at best – only increase the appetite for translating. The discrepancy between teaching or describing an activity, on the one hand, and actually performing it, on the other, is defined by Hannay in *Fear and Trembling* with the help of an aquatic analogy:

“I... can indeed describe the movements... but I cannot perform them. When learning how to make swimming movements, one can hang in a belt from the ceiling; one may be said to describe the movements all right but one isn't swimming; likewise I can describe the

¹ Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, London, Sheed and Ward, 1979, p. 497.

movements (of faith) but when I'm thrown into the water, although I may be said to be swimming...I make other movements."²

So much for now about translation methods. Like boats, methods are chiefly useful for restricted uses. Once we have crossed the river, we can discard them, there is no point carrying them once we reach the opposite bank. Lack of a method or knowledge cannot always account for misunderstandings and second-rate translations. Translators are doers, only occasionally can they permit themselves the luxury of spending time on discussing and philosophising about their activities, as is the case today. Personally, I have learned more about translating from inspiring translators – such as Borges, Hannay, Hong and Pattison, and from Danish scholars such as Cappelørn and Harrits.

To read to translate is to read, right from the beginning, closely. I see no point for a translator who is NOT a native Dane, well-versed in the humanities, to read *Fear and Trembling* over and over “until he or she understands it” and begin translating only after that. It saves precious time to acknowledge that *Fear and Trembling*, like any other Kierkegaardian work, is a difficult text that necessitates attentive, close, progressive reading – from the beginning. While translating, one little by little peels away the unavoidable layers of misunderstanding. One familiar aid, at the moment we encounter an obstacle beginning with the very title of the book, or are puzzled by the first difficult word we come across, could be Jens Himmelstrup's *Terminologisk Ordbog*³, a very informative and recommendable work, yet not, I believe, appropriate for all translators – for at least two reasons: 1) it was obviously not written for foreigners, therefore “common Danish words” such as *Anfægtelse*, *mærkelig* or *Bestemmelse* are not included, and 2) because Himmelstrup often becomes entangled in Kierkegaard's idiom to the extent that his explanations are hardly easier to understand than Kierkegaard's own terms.

1.The Title

The translator therefore opens the book, having little by way of help, and is confronted by the **title!** One approaches (the task of translating) works with titles such as *Fear and Trembling*, *The Concept of Dread*, *The Sickness unto Death* on the one hand, and *Works of Love*, *The Concept of Irony*, *Upbuilding Discourses in Various Spirits* on the other, in different states of mind and with different expectations. Many a reader knows the impact of the “first impression”, the power of the first telling word, the attraction of a title that promises uncanny experiences and states of mind

² Kierkegaard, *Fear and Trembling*, tr. by A. Hannay, London, Penguin, 1985, p. 67

³ S. Kierkegaard Samlede Værker, (SV3) Bind 20, Sammenlignende Register, Copenhagen, Gyldendal 1964

defined as dread, fear, death. The physical jolt triggered by the anticipation of the demonic and fright, promised by some of Kierkegaard's Gothic titles, the Kierkegaardian "dread of the good" and of the ordinary felt by many could prompt us to draw a parallel with Shakespeare's great tragedies. These too – due to their agonies, bloodshed and power – are better known than his sparkling comedies and sensitive sonnets. How else can we account for the fact, 150 years after he wrote *Begrebet Angest* and *Frygt og Bæven*, that Kierkegaard is still known and remembered thanks to these works in particular; the very same that were first translated and re-translated into many languages. Therefore even when (as in *Begrebet Angest*) the body of the work does not seem to live up to the drama promised by the title, it is important for the translator to be aware of the responsibility to recreate, with few and restricted means, a title that conveys a similar shock, information and denotations. As to the fear and trembling promised by the title, it proves to be more consistent with the contents of this book than the *angst* promised by *Begrebet Angest*.

The present title, *Frygt og Bæven*, is relatively easy to translate because of its Biblical connection. Here, I must mention the "Danish Biblical Dictionary", *Det Danske Bibelselskabs Ordbog Eller Konkordans Til Det Gamle og Nye Testament*, by Erik Lørfeld, Kbh. 1955, a reference work I shudder to think of being without. It is useful not only because we find in it the right psalm number and quotations, but also because it establishes received equivalents of, otherwise, simple, non-religious words and expressions such as: *Brændoffer*, *aarle Morgen*, *Aasyn*, *Afgudsdyrker*, *Paulun* etc. Translations of these words must naturally respect biblical concordance – even though the translator were an atheist. The translator must also bear in mind the temporal distance to Kierkegaard and to the periods his texts refer to (biblical times, ancient Greece and Rome, etc.). Here, since temporal linguistic equivalence is neither possible nor desirable, the translator could add patina, an "archaic touch", to the text. Or at least refrain from using neologisms and fashionable expressions.

In connection with biblical terms and concordance I have to mention something that may only be relevant to Romanian translations. While Romanian is chiefly a Romance language, the language of its Bible is heavily influenced by the Greek-Orthodox vocabulary of the Church Slavonic. It is therefore politic not to translate (I shall only give two examples) *uskyld* and *uvidenhed* with modern words such as: *inocență* and *ignoranță*, but to employ the slightly "outdated" equivalents: *nevinovăție* and *neștiință*, which are used in the Romanian Bible.

2.Subtitles.

The next stepping-stone in the translation of a Kierkegaardian work is the translation of its often underestimated subtitle. Here again *Fear and Trembling* does not involve the intricacy of his other pseudonymous writings such as *The Concept of Dread – A simple psychological deliberation oriented in the direction of the dogmatic problem of original sin* or that of the *Concluding Unscientific Postscript – which is A Mimic, Pathetic, Dialectic Compilation, An Existential Contribution*. The subtitle of *Fear and Trembling* reads, as we know, “simply”: *Dialectical Lyric by Johannes de Silentio*.

The apparently simple and benign “dialectical lyric” should nevertheless warn the translator (and the reader) that – alternatively or in the same chapter – the author philosophises poetry and poeticises philosophy. This is not just some cheap oxymoron or wordplay on my part, but a sober hint of the fact that the translator will, at times, find himself in a twilight linguistic zone, where the borders between philosophy, poetry, epic are hazy and difficult to define. At other times he will have to alternately take on the role of poet and rigorous philosopher.

3.Body copy.

When translating a *purely philosophical section* (i.e. the first pages of “Problema I, II, III”)⁴ the translation will need to be literal/semantic, i.e., the translator's aim should be to reproduce the structure and contextual meaning of the Danish text as closely as possible. I do not mean that the translator can know the precise intention of the author. One should rather be biased in favour of the Danish text and regard it as kind of a **monologue** to which the reader is advised to adapt, listen and attune. The result of this could be that the translated text sometimes feels slightly stiff and “technical” and that its understanding will demand more background knowledge, effort and compliance from the reader.

A different approach must be employed when translating sections in which Kierkegaard is overtly *ironic* (“Preface” and “Epilogue”⁵) or *poetic/dramatic* (“Attunement” and “Speech in praise of Abraham”⁶). The translation of these sections will be more communicative, “relaxed” and less biased in favour of the Danish text. This does not mean that it can be looser or more subjective; the meaning must certainly be preserved – but in order to convey the Danish nuances and Kierkegaardian idiosyncrasies to the reader the translation will be “less literal and less faithful” to

⁴ Enclosure 1 (A,B,C)

⁵ 2 (D,E)

⁶ 3 (F,G)

the original. In order to convey Kierkegaard's disposition to the reader, the translator can take the liberty of (in Howard Hong's words) "breaking the syntax" and of (as J. L. Borges puts it) "manipulating the language", i.e., devising "creative infidelities". He will rescue these passages from the rigours and demands of literariness and scientism. Thus the meaning here can be expressed in a new way, as an imaginary **dialogue** with the reader.

4. Words difficult to translate

Actual **words** that I found **difficult to translate**. I shall concentrate on three only. These are: *Anfægtelse* (a), *Sædelighed* (b) and *urimeligt* (c). Let's begin with the first and most important of them.

a) *Anfægtelse*

Anfægtelse (**A**) is a key word in *Fear and Trembling*. It is used, solely in sections "Problema I and II", twelve times. The word is defined comprehensively in *Salmonsens Leksikon*⁷ in Danish, and by Alistair Hannay in English⁸. It is also discussed thoroughly by Robert Widenman in a very pertinent article⁹. I will therefore say little about its Danish meaning and concentrate on its (mis)translations. "At fægte" means "to fence"; "at anfægte" is to reject an attack (a divine attack?) with arms. Suffice it to say that **A** describes a "positive" temptation: man is tried by God, not by the devil. When Christ cries "My God, why have you forsaken me?" he feels abandoned by God, and is in a state of *Anfægtelse*.

I came across the term some years ago when I was translating *Begrebet Angest*. As I could not find a reasonable equivalent I imitated Lowrie's and Hannay's choice, and translated it as *temptation*. Tisseau, on the other hand, chose to translate it as *une crise religieuse*, while Hong preferred *spiritual trial*. When translating *Fear and Trembling*, a couple of years later, and being dissatisfied with my former choice – *temptation* – I chose (influenced by Italian) the expression "to have scruples". Only to feel again, too late, that this expression was both imprecise and difficult to inflect in Romanian.

The word, to my limited knowledge, has analogues only in German (the Lutheran *Anfechtung*) and Scandinavian languages. American and Scottish translators have hitherto chosen to translate the word with English synonyms. Thus *Anfægtelse* was translated and defined as a form of: 1) doubt,

⁷ *Salmonsens Konversations Leksikon*, Copenhagen 1915, vol. I, p. 748

⁸ *Fear and Trembling*, Hannay, p.153

⁹ Kierkegaardiana VII, "Kierkegaard's Terminology – and English", Ejnar Munksgaard, Copenhagen 1968, p. 113-130.

2) temptation, 3) trial. This choice is plausible from a theological point of view, I am told. From a semantic point of view we have four different words here. To ignore the differences between them is to concentrate on the comfortable and ignore discrepancies. It means to water down the meaning of *Anfægtelse*, on one hand and, on the other hand, to modify the meaning of: *Tvivl* – doubt, *Prøvelse* – trial, and *Fristelse* – temptation. Not to mention another alarming factor: these three words (see the quotations below), as well as **A**, are employed in *Fear and Trembling*.

I shall limit myself to a few instances and begin with: “doubt” – *Tvivl*

- 1) *Man kan da forlyste sig selv ved at betænke...at netop I en Tid, hvor jo enhver kan gøre det Høieste, Tvivlen om Sjælens Udødelighed kan være så udbredt;*¹⁰
- 2) *Kun når man saaledes bøier Faust ind i sig selv, kun da kan Tvivlen tage sig poetisk ud..*¹¹

Another “most appropriate” way to translate **A** is:

“trial” – *Prøvelse*

Unfortunately the word is used in “its own right” elsewhere.

- 1) *man lovpriser Guds Naade, at han skjænkede ham Isaak igjen, det Hele var kun en Prøvelse, en Prøvelse, dette Ord kan sige Meget og Lidet,...*¹²

Last, but not least, we have the most popular preference:

“temptation” – *Fristelse*

- 1) *... en Mand, han havde som Barn hørt hiin skjønne Fortælling om hvorledes Gud fristede Abraham, og hvorledes han bestod Fristelsen, bevarede Troen..*¹³

Kierkegaard's intention to differentiate these terms becomes more overt when he uses both *Prøvelse* and *Fristelse* in the same sentence:

- 1) *Eenheden heraf er aldeles rigtigt udtrykt i det Ord, hvormed man altid har betegnet dette Forhold: det er en P r ø v e l s e, en F r i s t e l s e. En Fristelse; men hvad vil dette sige? Det der ellers frister et Menneske, er jo det, der vil holde ham tilbage fra at gøre sin Pligt,...*¹⁴

¹⁰ SKS4, p. 189

¹¹ Idem, p. 196

¹² Idem, p. 145

¹³ Idem, p. 105

¹⁴ Idem, p. 153

Kierkegaard, as we know, is a partisan of distinctions who distinctly lamented their decline, at least in Vigilius Haufniensis' motto to *Begrebet Angest. Anfægtelse*, (and *Angest*, as G. Pattison strongly suggests) carries a meaning that cannot be rendered in another language. To translate it as “temptation”, or by a synonym, is a poor practice that disregards Kierkegaard's demand for semantic precision. Since it is such an important and so frequently employed a term, and since it lacks an equivalent in Romanian, I intend not to translate in the future, but leave it in its Danish form and explain its meaning in a Note.

b) *Sædelighed*

Sædelighed is defined by Hegel as “ethical life”. The Hegelian concept of *Sittlichkeit* has been translated into Romanian both as “etică” and as “moralitate obiectivă”. *Sædelighed* derives from the Sanskrit *svadha*, which means “feature”, “custom”. Kierkegaard uses *Sædelighed*, “etik”, “etisk” and “det etiske”, often in the same text. This, I believe, means that we cannot translate *Sædelighed* as *Etik* and compels us to use a different word, something preferably equivalent to: “custom”, “law”, “normal usage”, “practice”. Therefore, in order to comply with Kierkegaard's demand for distinctions mentioned above, I chose the Romanian word “uzanță”; which could be defined as “rules of conduct accepted by a society”. This differentiation allows the reader to distinguish between, on the one hand, a *Sædelighed* – that is dictated by society, and describes the relationship of the individual to these rules and, on the other, an *Etik* – that concerns the relation of the individual to himself, his neighbour and/or God.

c) *Urimeligt*.

In “Speech in praise of Abraham” *Johannes de silentio* writes:

*Tiden gik hen, Muligheden var der, Abraham troede; Tiden gik hen, det blev urimeligt, Abraham troede.*¹⁵

*Urimeligt*¹⁶ derives from (the Danish) *Rim* = “rhyme” in the sense of *lydligoverensstemmelse* = “phonetic concordance” and *overensstemmende* = “concordant”. *Rim* is used nowadays also in expressions such as: *det rimer godt* = “it tallies (with)” and: *det rimer ikke* = “it does not tally (with)”. The basic English meaning of *urimelig* is therefore *uoverensstemmende* = “in disaccord”, “discrepant”.

¹⁵ Søren Kierkegaards Skrifter 4 (SKS4), København, Gad, 1994, p. 114

¹⁶ Idem, pp. 113, 115, 117.

W. Lowrie and the Hongs translate *urimeligt* with “unreasonable”. Hannay prefers “unlikely”. I translated it as “neverosimil”, which is closer to Hannay’s equivalent because it means: “improbable, unlikely”. I do not consider my choice particularly inspired, but I prefer it stylistically to one containing the particle “reason”. This is because we are now Abraham’s contemporaries, and even though we cannot relive his age, or think with his mind, we must find an appropriate equivalent; otherwise we must be content to translate the word with a synonym that, preferably, will not connote in the direction of “the age of reason”, or “rationality” – be it Greek or German. Among its synonyms the translator could easily discard: “fornuftstridig”, “absurd”, “ufornuftig” and ponder whether to choose a word of – perhaps – lower present frequency such as: *ubærligt*, “unbearable”, “de nesuportat” or even *ud af proportion* “disproportionate”, “nepotrivit”.

This talk has already taken too much time so there is no time for an elaborate conclusion. I shall therefore end it with yet another personal remark; that any translation ought to mirror to some degree the fact that Kierkegaard was a passionate thinker, who “would have objected” if his specific language were made easy by adopting an “objective, literal, attitude”. He believed in distinctions and differences. In order to convey the inexhaustible layers of meaning the translator must have a generous dialogue with the text and always remember that: *El original es infidel a la traducción*. (Jorge Luis Borges).

References

- Gadamer, H.-G. (1979): *Truth and Method*, London, Sheed and Ward.
- Kierkegaard, S. (1985): *Fear and Trembling*, tr. by A. Hannay, London: Penguin.
- Søren Kierkegaards Skrifter 4 (SKS4), København, Gad, 1994, p. 114.
- S. Kierkegaard Samlede Værker, (SV3) Bind 20, Sammenlignende Register, Copenhagen: Gyldendal 1964.
- "Kierkegaard's Terminology – and English", Kierkegaardiana VII. Ejnar Munksgaard, Copenhagen 1968.
- Salmonsens Konversations Leksikon* (1915). vol. 1. Copenhagen.

'Oversættelsens dag'

Mandag den 19. november 2012

Sted: Aarhus Universitet
Nobelsalen, Bygning 1485 – lokale 123

Program

- Kl. 10.00 Velkommen / Merete Birkelund
- Kl. 10.15-11.00 ***Den kulturopmærksomme oversættelse***
Rigmor Kappel Schmidt
- k. 11.00-11.45 ***Case study: Is Self-translation a Translation?***
Sébastien Doubinsky
- Kl. 11.45-12.00 Pause
- Kl. 12.00-12.45 ***Om oversættelse af 'Les Misérables'***
Hans Peter Lund
- Kl. 12.45-13.45 Frokost
- Kl. 13.45-14.30 ***Hvorfor oversætte nabosproglitteratur?***
Metodiske overvejelser med udgangspunkt i mit arbejde med Karl Ove Knausgårds trilogi
Sara Koch
- Kl. 14.30-15.15 ***Reading and Translating 'Fear and Trembling' [Frygt og Bæven], into Romanian***
Adrian Arsinevici
- Kl. 15.15-15.30 Pause
- Kl. 15.30-16.15 ***Om at oversætte Thomas Bernhards vrede litteratur***
Søren Fauth
- Kl. 16.15 Afslutning

Alle er velkomne

Arrangør: Merete Birkelund, Fransk, Institut for Æstetik og Kommunikation