

Mogens Boisens *Ulysses*-oversættelse

Modtagelsen af Joyce i den danske litterære offentlighed har været omskiftelig og broget, herunder har opfattelsen af *Ulysses* ændret sig fundamentalt fra de første rygter om dette mærkelige værk bredte sig i Danmark i 1920'erne (og fik konkretion i Tom Kristensens berømte introduktion til Joyce i Politiken oktober 1931) til de sidste års brug af værket i den tiltagende kulturturisme (læsning af Ulysses som del af en rejse til Dublin, etc).ⁱ Men én ting har danske anmeldere og litterater været enige om siden 1949: med Mogens Boisen har Danmark haft en enestående oversætter af Joyces hovedværk, hans gentagne livtag med værket har placeret ham i førerfeltet af europæiske oversættere. Men kun ganske få danske anmeldere har skrevet mere konkret om denne bedrift, og det virker usandsynligt at mange har gjort sig den umage at gå oversættelsen efter i detaljer. Og de der har gjort det, har været dem der har været mest forbeholdne over for oversættelsens kvaliteter. I forordene til 1970- og 1986-revisionerne af sin oversættelse henviser Boisen selv til de mange faktuelle og stilistiske fejl, han har fundet og korrigeret, men mange der har beskæftiget sig intensivt med også de senere versioner har konstateret fejl og forømmelser. En stor del af de registreringer er opsamlet i den serie af kommentarer til *Ulysses*, som den danske Joycekender Bent Wiberg har lavet siden 1970'erne (indtil Boisens død i 1987 i stadig kontakt med oversætteren selv) og som i skrivende stund er under udgivelse. Flere af korrektionerne er optaget i den paper back-udgave, som forlaget Gyldendal udsendte i foråret 2002, men dermed er problemerne

omkring Boisens *Ulysses*-oversættelser ikke løst. Alligevel har de mange fejlregistreringer ikke i dansk offentlighed (og hos egentlige Joyce-kendere) rokket ved Boisens oversættelses status: den bliver stadig opfattet som en kraftpræstation af internationalt format.

Det er heller ikke hensigten med det følgende afgørende at ændre ved denne status. Jeg har ikke mulighederne for det, da jeg ikke har f.eks. Bent Wibergs grundige og systematiske kendskab til Boisens oversættelse; og jeg har heller ikke lyst til det, da jeg stadig efter nogen arbejde med teksten finder, at det er en glimrende oversættelse, der i det store hele lever rimeligt op til Joyce i tone og stil, og som har løst i tusindvis af vanskelige oversættelsesknuder på fortræffelig måde. Jeg deler faktisk med den danske Joyce-reception opfattelsen af, at Boisens *Ulysses*-oversættelser er et hovedværk i dansk oversættelseslitteratur, som jeg er sikker på endnu mange år vil være en mulighed for at værket kan blive udbredt til en dansk offentlighed, der ikke har det engelskkendskab der skal til for at tilegne sig Joyces original. Men netop fordi oversættelsen er et hovedværk, kan den tåle og fortjener den at blive kikket efter i sømmene, og det følgende er et forsøg på at vise, hvordan det kunne gøres. Det afgørende vil ikke være konklusionen på de enkelte diskussioner (jeg er ikke filolog og vil altid være handicappet m.h.t. til engelsk sprogforståelse), men princippet i dem: at vise hvordan kvaliteten i løsningen af de enkelte sproglige problemer hænger nøje sammen med den helhedstolkning af værket, som de indgår i. Og her udgør Mogens Boisens *Ulysses*-oversættelse netop et taknemmeligt eksempel, fordi

han løbende reviderede sin tekst og i alt fald sendte tre substantielt ændrede udgaver på markedet.

Jeg vil dog i det følgende af overskuelighedsgrunde reducere fokus til to udgaver, den første fra 1949 og 1970-udgaven. Boisen skriver selv i efterordet til 1986-udgaven, at han har ændret ca. 2000 steder siden 1970, men det store spring sker mellem 1949 og 1970. I forordet til den sidstnævnte udgave skriver han, at han har rettet bredt stilistisk og faktisk på grundlag af en større sproglig viden og et antal forbedrede hjælpemidler, der i 1970 har stået ham til rådighed. Og tilføjer, at kapitlerne 1-5 og 9 er nyoversat fra grunden. Hvorfor lige disse kapitler er valgt ud til grundig revision, giver Boisen intet bud på, men den stikprøveagtige sammenligning af de to oversættelser, som det følgende er et vidnesbyrd om, viser, at der er meget store forskelle på forskellene mellem de kapitler, der er nyoversat, og dem, der ikke er det. Så meget at man ikke kan lade være med at spørge, hvad der ville være sket, hvis han havde haft tid og kræfter til i 1970 at nyoversætte det hele. Og så meget at man må konstatere, at mens 1949-udgaven er stilistisk homogen hele vejen igennem, er der betydelige stilmæssige forskelle i 1970-udgaven mellem de kapitler, der er nyoversat og de der kun er revideret. Men ingen af de anmeldere, der op gennem årene har kommenteret Boisens oversættelser synes at have bemærket denne forskel, de har i alt fald ikke kommenteret den. Alene af den grund og som en vejledning til de mange danske Joyce-læsere, der er afhængig af Boisens oversættelse, kan det være nyttigt at foretage denne kritiske nærlæsning. Ikke for at reducere Boisens storhed, men for at differentiere den.

I den forbindelse stiller sig det afgørende spørgsmål om Boisens mange revisioner af sin nyoversættelse også altid var til det bedre. Heller ikke det spørgsmål er mig bekendt blevet stillet på skrift før; man er bare automatisk gået ud fra, at når Boisen sagde, at han havde forandret teksten, var det også til det bedre. For konkret at diskutere, om dette nu også er tilfældet, kan man til en begyndelse se på et af de kapitler, Boisen angiver at han i 1970-udgaven ikke har nyoversat fra grunden. Og sammenholder man de to udgaver af 11. kapitel, "Sirenerne", linie for linie, finder man da heller ikke synderligt mange forskelle. I lange passager er 70-udgaven en gentagelse af 49-udgaven. Men på væsentlige steder er den ændret og ikke nødvendigvis til det bedre. Et par eksempler skal trækkes frem.

Da Blazes Boylan efter et kort besøg og en drink i baren på Ormonds Hotel vil begive sig af sted på sin videre vej mod den ventende Molly, råber en af de forsamlede drikkebrødre, Lenehan, med tydelig allusion til hans erotisk ophidsede tilstand til ham: "Got the horn or what?" (Penguin-udgaven p. 219). Det især amerikanske slangudtryk "to be horny" betyder at være liderlig, og skønt ODE ikke nævner udtrykket "to get or to have horn" som betegnelse for at have erektion, kan det sagtens have været en del af det Dublin-slang, som Lenehan benytter sig af, det er i alt fald umiddelbart forståelig i denne betydning.

Men udtrykket har selvfølgelig også en umiddelbar, konkret betydning og sjovt nok bliver det i den betydning i sammenhængen tvetydigt. "At have (et) horn (på)" kan jo foruden at have erektion og-

så betyde at være hanrej og netop på dansk, hvor ental og flertal af 'horn' er ens, kan denne dobbeltydighed komme frem i en oversættelse. Det er også denne tvetydighed, Boisen udnytter i sin første 1949-oversættelse. "Har du horn eller hva'?" lyder hans bud hér på Lenehans replik. I første omgang er det oplagt, at hentydningen kun går på Boylans erotiske formåen - han jo er hverken er eller er på vej til at blive hanrej - men da replikken lidt efter igen dukker op i teksten, har den fået en lidt anden kontekst. Nu sidder Boylan i sin vogn og kører gennem Dublins solvarme gader på vej til sit stævnemøde. Passagen lyder sådan: "By Bachelor's walk jogjaunty jingled Blazes Boylan, bachelor, in sun in heat, mare's glossy rump atrot, with flick of whip, on bounding tyres: sprawled, warmseated, Boylan impatience, ardentbold. Horn. Have you the? Horn. Have you the? Haw haw horn" (p. 222). Da Mogens Boisens oversættelse på en kold og klam novemberdag 1949 så sit første sparsomme lys, lød denne sekvens således "Ad Bachelor's Walk klirrede ungkarlen Blazes Boylan lystigt gyngende, i sol, i varme, bag hoppens blanke, travende rumpe og med små piskesmæld, på fjedrende gummihjul: sad mageligt, sad varmt, Boylan den utålmodige, den glødendedristige. Horn. Har du? Horn. Har du? Ha ha horn" (p. 227). Passagen er fortalt i tredieperson af en implicit fortæller, der vel må siges at holde denne liderlige impressario i uærligt ærinde ironisk ud fra sig: "lystigt gyngende", "den glødendedristige", etc. Det er en usympatisk udhaler, vi her er vidne til. Denne Boylan er da også bogen igennem kendetegnet ved ofte at dukke op i andre personers tanker, også at have enkelte replikker, men aldrig ved at få gengivet sin indre stream-of-

consciousness. Det er som om denne liderlige usurpator ikke er værdig til at få gengivet sine tanker. Det er som han slet ikke har nogle, men er ren drift.

Derfor må man gå ud fra, at det er fortælleren der har indsat denne erindring om Lenehans replik i beskrivelsen af Boylan vuggende i vognen. Men ved at indsætte den lige her, får den en lille drejning. For umiddelbart inden den citerede passage har vi været inde i Blooms tanker, oven i købet på en måde, der alluderer til hans ægteskab: "Bloom with Goulding, married in silence, ate. Dinners fit for princes" (p. 221). Den sidste sætning kunne være Blooms vemodigt-selvironiske kommentar til det ydmyge måltid, som han nyder med denne bekendte til hvem det ægteskabslignende forhold er lige så erotikløst som til Molly. At der her hentydes til Blooms sørgelige ægteskab ("married in silence") får Boisen ikke med i nogen af udgaverne, der begge har "forenet i tavshed". Men ægteskabsallusionen er vigtig, fordi den glider med i Boylan-passagen, hvor denne jo sidder bag ved "the mare's rump" på samme måde, som Bloom senere ligger i sengen bag Mollys fyldige bagdel. Og på det tidspunkt er han som bekendt blevet gjort til hanrej af samme Boylan. Han har fået horn på. Så 1949-oversættelsens "ha ha horn" må give associationen "hanrej hanrej horn". Får den ene horn på i én betydning, får en anden horn på i en anden betydning. Boises oversættelse har faktisk tilført Joyces tekst en meningsfuld tvetydighed, der knytter Boylans og Blooms skæbner sammen på en spændende måde.

Denne tvetydighed går tabt i 1970-oversættelsen, hvor Boisen ændrer "got the horn?" til "er den stiv?". Her er der tale om erektion

og kun det. Da replikken gentages må allusionen på hanrej-begrebet af hensyn til alliterationen da også ændres til den intetsigende "hi hi stiv". Har fortælleren fået hikke, eller er han ved at dø af grin? Meningsløst. Og samtidigt går også musik-sammenhængen tabt, hvad jeg vender tilbage til nedenfor. Måske er der dog en anelse Bloom-allusion tilbage i 70-oversættelsen i en ellers uforståelig forkortelse, som Boisen laver: "Horn. Have you the? Horn", bliver nu til "Stiv. Er den? Sti". Det er som om der i denne version ikke rigtig er kraft i den, som om den mangler lidt i at blive rigtig stiv, selv om Joyce begge gange har et færdigt "horn". Som da Bloom ligger og iagttager Mollys "rump" i sengen i Eccles Street og også kun opnår en "approksimativ erektion". Dog på det tidspunkt måske på vej til at genvinde en større mandighed.

Men ellers er Bloom ude af passagen og Boylan overladt til sin sølle potensdyrkelse. Og det er faktisk også synd for Boylan, der måske nok ikke ender med at blive hanrej selv, men alligevel på en måde bytter plads med Bloom i løbet af værket. Jeg skrev engang i min naive ungdom en lille artikel om, at Bloom var en Throwaway, der endte med at vinde over den potenssprudlende Boylan, og at dette var led i et budskab i romanen om, at den sidste skal blive den første, og fra de svage skal frelsen komme. Men da jeg for nogen tid siden for x-ste Mal genlæste *Ulysses*, opdagede jeg pludselig, at Bloom i køkkenet i "Ithaca" finder to lottokuponer for Golden Cup, som Boylan har krøllet sammen og formodentlig i frustration har smidt væk. Og pludselig gik det op for mig, at han jo også er en Throwaway, hvad jo viser sig i Mollys slutmonolog, hvor hun vel temmelig enty-

digt bekender sig til Bloom som den bedste. Hver gang en Kastbort bliver vinderen, bliver vinderen jo en Kastbort, og det er denne dialektiske visdom, der er det inderste i Joyces kompakte sprogarbejde og måske dets vigtigste "compassion". Det er også denne visdom, Boisen indløser, når han i sin oversættelse sørger for, at Bloom og Boylan flettes sammen.

Men lige så vigtigt er det, at Boisen ved at ændre sin oversættelse trækker stedet ud af kapitlets musiksammenhæng. For man kan jo også spille på et horn, eller et "Hawhorn", et horn lavet af tjørnetræ, som det hedder i kapitlets optakt, hvor instrumenterne til dets symfoni stemmes. "Horn. Hawhorn" bliver i Boisens 1949-version til det glimrende "Horn. Hahorn", der så længere henne udvides til det "piggede snoede kolde havhorn" (p. 263-264). Joyce har her i anden omgang "seahorn", men Boisens 49-oversættelse indfører allerede da tjørnehornet nævnes første gang en allusion til Lenehans senere replik, en allusion som Joyces tekst ikke umiddelbart lægger op til. Det er kreativ oversættelse af stort format. Som naturligvis forsvinder, når "Horn. Hawhorn" skal oversættes med "Stiv. Erdenstiv", som det bliver i 70-versionen. Nok er en træblæser stiv, men det er jo ikke lige det, man mest tænker på, når en sådan bliver nævnt. Ingen vil i 70-oversættelsen her se sammenhængen, og derfor heller ikke forstå, at Boylan med sin potente mandlighed er en sirene for Molly, som hun desværre kommer til at bukke under for, i modsætning til det, Bloom præsterer i 13. kapitel, hvor han også agerer en slags 'havhorn' for Gerty. Det er klart, at Joyces spil på ordet "haw", der både kan betyde 'tjørn' og er et udråb a la 'øh' eller 'hum', også går tabt i Boisens sidste

version, mens den første i det mindste knytter udråbet "Ha ha horn" sammen med de "havhorn", dvs. de konkylier, som de to lokale sirener, Miss Douce og Miss Kennedy så ivrigt lytter til. I sin optagethed af Boylans potens lytter Boisen i 1970 ikke til de rige instrumenteringer i Joyces tekst og mister nuancerne. Også han synes forført af Boylans sirenesang.

Det andet eksempel, jeg vil trække frem på Boisens ændringer i sin oversættelse af kapitel 11, der som sagt hører til blandt de mindst reviderede, vedrører også en sammenblanding af to personer, og har som hele kapitlet noget at gøre med musik. Med Blooms parodi på diverse blæseinstrumenter, herunder Blaze Boylans stive træfløjte. Parodi betyder som bekendt side-sang og har altså en passant også noget at gøre med en anderledes musikalitet.

Da Bloom har spist sin lever med bacon og hørt tilstrækkeligt på de mandlige sireners sentimentale forlukkelse, forlader han som bekendt med lettelse etablissementet. Og han føler samtidigt behov for at lette sig for den luft, som det beskedne måltid har dannet i ham, og måske også sådan fysisk-symbolsk at blæse de i Ormond Hotel forsamlede vindbøjtler en lang march. Mens han samler sammen til dette, standser han op foran en rammefabrikants udstillingsvindue, hvor der står et billede af den irske frihedshelt Robbert Emmet. Det får nu Bloom til at erindre dennes sidste ord i retten, da han var blevet dømt til døden, og via en (i øvrigt fejlagtig) reference til en opera af Meyerbeer associerede dem med Jesus' sidste syv ord på korset. I noget der derfor i katolsk sammenhæng må være ret så blasfemisk gentager

han nu for sig selv disse Emmets ord, mens han befrier sig for den ophobede tarmluft. Hos Joyce, der korrekt citerer Emmets ord, som de er overleverede, lyder passagen således: "Nations of the earth. No-one behind. She's passed. Then and not till then. Tram kran kran kran. Good oppor. Coming. Krandlkrankran. I'm sure it's the burgund. Yes. One, two. Let my epitaph be. Kraaaaa. Written. I have. Ppprrpffrrppffff. Done" (p. 239). I Boisens oversættelse fra 1949 lyder det sådan: "Verdens nationer. Ingen bagved. Hun er gået forbi. Da og først da. Sporvogn. Rang, rang, rang. God lejl. Kommer rangrangrang. Jeg er vis på, at det er bourgognen. Ja. Een, to. Lad min grappsffkift. Karaaaaa. Pfrskriv. Jeg er. Ppprrpffrrppffff. Færdig" (p. 298). Umiddelbart mest iøjnefaldende er det, at Boisen har fundet det fristende at indlægge pruttens særlige musikalitet (i dette kapitel om så mange andre slags musikaliteter) i gengivelsen af Robert Emmets ord: "grappsffkrift" og "pfrskriv". Det er der ikke belæg for hos Joyce, der neutralt gengiver hans ord i korrekt engelsk. Det gør han imidlertid ikke i indledning til Sirene-kapitlet, som jeg omtalte ovenfor og som også på mange måde i forvrænget form gengiver passager, der kommer i det følgende. Det er disse forvrængninger, Boisen har bibeholdt til sidst, og derved gjort Emmet til en fjærtende oprører - ligesom Bloom? En stærk tolkning i oversættelsen, som originalen ikke giver helt det samme belæg for, men som nok er i denne teksts ånd. Det er også oversættelsen af de absolut sidste ord: Jeg er færdig, I've done, der fint går på, at Emmet har sagt hvad han ville og er parat til at dø, og at Bloom har lettet sig, og er parat til at leve videre.

I den reviderede oversættelse fra 1970 (og 1990) bibeholder Boisen da den forvrængede oversættelse af citatet, men ændrer desværre selve slutningen. Han må have opdaget, at det sidste ord "Done" er i kursiv og derfor éntydigt tilhører Emmets statement, og derfor ment, at det måtte oversættes med den gamle latinske formel: dixi - jeg har talt. Men dermed brydes forbindelsen mellem Emmet og Bloom, for Bloom har jo ikke talt, kun sluppet en vind. Ændringen medfører også en anden uheldig betydningsforskydning. For Sirenekapitlet begynder jo som sagt med en række citater fra det kommende, og indledningen må da også slutte med disse ord: "Done. Begin!", i den første oversættelse: "Færdig. Begynd", Altså: færdig med indledningen, nu kan det egentlige kapitel begynde. Men i den reviderede oversættelse må der nødvendigvis stå: "Talt. Begynd", og hvis man ikke lige i farten kan dechifrere de Robert Emmet-ord, der antydes i det foregående, men som i indledningen ikke er kursiverede og derved fremhævede som citat, må man jo tro, at det nu er forfatteren, der taler: jeg har talt, siger han, nu kan historien begynde. Men det er en deiksisk lokalisering, som ikke forekommer andre steder i værket, og som virker helt forvirrende her. Ingen steder i *Ulysses* har vi så præcis en fortællerstemme, at han kan træde frem og med myndighed sige: "jeg har talt". Det kunne kun Robert Emmet i et sentimentalt-patetisk sprogklima, der minder om det, Bloom lige har forladt i de syngende fulderikkers skikkelse, og som han parodierer med sin syngende fis.

Der er altså både tale om parallellitet og parodi i forholdet mellem Bloom og Emmet, og når fortællerpositionen knyttes til, op-

står der en massiv tvetydighed. Denne tvetydighed består i oversættelsen "Færdig. Begynd", men forsvinder med "Talt. Begynd". René Rasmussen har i øvrigt brugt stedet som titel på sin bog om *Ulysses*, og her signalerer det rimeligt nok en bestemt tekstopfattelse og læseoptik på værket: enhver læsning lukker i en vis forstand et værk om en sammenhængende mening; men i det gode kunstværk som *Ulysses* er der altid et element, der lukker forståelsen op igen og gør det muligt for den analytiske bevidsthed at arbejde videre. Værket er 'åbent' i den Eco'ske betydning. Men for at få denne pointe frem, har René Rasmussen måttet ændre Boisens oversættelse. Hverken 'færdig' eller 'talt', men "Slut. Begynd". Hvilket selvfølgelig er helt i orden, og vel også fjerner ham for beskyldninger for på en vulgær fysisk-symbolsk måde at blæse den etablerede tekstvidenskab en lang march.

De to her nævnte eksempler fra Boisens oversættelser af kapitel 11 i *Ulysses* peger på et grundforhold ved oversættelser: de implicerer altid en tolkning af teksten. Selv den mindste lille revision kan, som vist her, berøre opfattelsen af hele værket, og ændre læserens forståelse af det. I mine to hidtidige eksempler er der tale om, at Boisen i sine revisioner har fokuseret på den person, der synes mest tydelig i teksten: i det første eksempel på Boylan, i det andet på Emmet. Men i begge tilfælde er der tale om, at Joyce i sin tekst installerer signaler, der peger på, at Bloom har en del af de to antiheltes identitet, og at hans skæbne spiller med, når de omtales. I sit forord til 1970-udgaven omtaler Boisen den meget forskning, der har fundet sted i "Ulysses"

siden hans første oversættelse kom på gaden, og at man idag har "fundet forklaring på de fleste af de gåder, bogen rummer" (p. 10). Senere henviser han til Weldon Thorntons store *Allusions in Ulysses* (lige som han i senere udgaver henviser til Gifford og Seidmann) som en stor inspiration for ham i arbejdet og som et vigtigt element i det klare lys, som nu synes at råde i forståelsen af *Ulysses*. Hele tonen i forordet klinger af oplyst optimisme, og Boisen forstår tydeligvis sit revisionsarbejde ind i denne oplysningsproces.

Men med klarhed kommer der éntydighed, og det er jo ikke ligefrem det Joyce stræbte efter med sine tekster. Joyce tænkte i billeder og symbolske repræsentationer og det var afgørende for ham i sin tekst at få så mangfoldige betydninger som muligt ind i de enkelte billeder. Presset til det ekstreme i *Finnegans Wakes* portmanteauord, men teknikken er allerede udviklet suverænt i *Ulysses*. Her drejer det sig meget om at krydse de enkelte personer i et samlet billede, symbolsk udtrykt ved, at når to nøgler (også til teksten, til forståelsen) lægges over kors, har man tegnet for indgangen til Paradis. I den forstand er tvetydighed nøglen til forståelsen af *Ulysses* og ikke noget, man i sin oversættelse skal forsøge at undgå. Klarhed blænder, og man ser ikke teksten.

I de kapitler som Boisen nyoversatte fra 1949 til 1970 har hans bestræbelse for en stor dels vedkommende været at gøre teksten mere moderne og mundret. Fordi sproget i sig selv har udviklet sig, som han skriver i 70-forordet, men vel også fordi bogen nu var blevet en bredt læst nyklassiker og derfor skulle gøres så "læservenlig", som denne komplicerede tekst nu kunne blive det. Hvor *Ulysses* i 1949 var

en mærkelig fremmed, der gik i land på de bøgeklædte danske kyster, kommer den reviderede oversættelse i 1970 på baggrund af udviklet dansk modernisme og modernismediskussion, der har gjort rækken af litterære teknikker hos Joyce alment kendte og delvist accepterede og derfor har reduceret *Ulysses* fra at være avantgardens spydspids til at være en nyklassiker. Boisens nye oversættelse har også haft til formål at lette *Ulysses* sejladserne ind i de mange danske hjem.

Især i de kapitler, der er nyoversat fra grunden, viser denne tendens sig næsten i hver linie. En nogenlunde tilfældigt valgt sekvens fra begyndelsen af "Telemachus" kan demonstrere det. Vi kommer ind i samtalen mellem Stephen og Mulligan, der er i færd med at barbere sig. De taler om Haines, "the jejune jesuit" kalder Mulligan ham. I Boisens -49-version bliver det "den asketiske jesuit", idet det lidt specielle engelske ord 'jejune' bliver oversat med et dansk begreb, der også er lidt retorisk 'højt' og samtidigt signalerer ikke alene et udseende, men en hel livsform: "asketisk". I 1970 ændrer Boisen det til det mere ligefremme og mundrette "magre". Med denne betegnelse tager Mulligan ikke stilling til Haines hele verdenssyn, kun til hans udseende. Derefter står der hos Joyce: "Ceasing, he began to shave with care" (Penguin, p. 4). I -49 hedder det her hos Boisen: "Han tav og begyndte med omhu at rage sig". Korrekt, men lidt stift. Det bliver derfor i -70 til: "Han begyndte at barbere sig med omhu". Det unødvendigt højtidelige 'rage' er blevet til 'barbere' og omhuen er flyttet til den plads i sætningen, den har hos Joyce. Til gengæld taber Boisen

den retoriske konstruktion med 'ceasing', der ikke alene fortæller, at Mulligan holder inde eller tier, men også rytmisk sætter en retardering ind i sætningen, der nedsætter læsehastigheden og måske får læseren til et øjeblik - at tøve. I Boisens mere mundrette 70'er-version løber vi uden bemærkninger forbi stedet.

I det følgende konstaterer man, at Stephens "Tell me, Mulligan" i -49 hedder "Hør her, Mulligan", men i -70 "Sig mig en ting": Man kunne måske her hævde, at hvor den første oversættelse var en smule for højtidelig, er den sidste lidt for mundret. Den kammeratlige tone mellem de to mænd vinder over den retoriske fremmedhed, som Joyce fra starten har indbygget i sin tekst, og som vi ved vil tage monstrøst til hen gennem værket. Oversættelsen af Stephens næste replik underbygger dette: "How long is Haines going to stay in this tower?" lyder i Boisens -49 version: "Hvor længe skal Haines blive boende her i tårnet?", mens Boisen i -70 stryger 'boende'. Replikken bliver mere letløbende, og det er bestemt ikke en forkert oversættelse. Men snerten af retoriske konstruktion i "going to stay" forsvinder. Lader man øjnene glide ned over oversættelserne af de følgende linier vil man imidlertid også finde eksempler på, hvordan denne 'modernisering' og 'gøren-mundret' er vellykket og præciserende. 'Åbenhjertlig' bliver til 'ligeud' for det engelske "frankly"; 'fantaserede' bliver til 'fablede' for "raving", hvorved Boisen også får en korrekt ironisk afstand ind i det sidste begreb. 'Bistert' bliver til det mere mundrette 'eftertænksomt' for "frowned", det lidt gammeldags 'i hast' til det moderne 'hastigt'. Osv., osv: listen kunne forlænges med eksempler i tusindtal, det er for så vidt ikke interessant at fortsætte med

at citere. I det store hele må man konstatere, at hovedparten af Boisens ændringer kan forsvares, i mange tilfælde også er virkelige forbedringer. En vis retorisk højtidelighed er med det mundrette taget ud af Joyces tekst, men prisen er i de fleste tilfælde ikke alt for stor.

Men det er den nogle gange, og desværre så mange, at man kan diskutere, om ikke en dansk læser på nogle områder er mere tjent med 1949- end med 1970-udgaven (og derfor de følgende). Det er klart, at hvis der i Joyces tekst er en tone af jargon eller ligefrem vulgaritet, rammer Boisens 70-version bedst. Når Mulligan således siger om Stephens nye bukser: "You'll look spiffing in them" (p. 5), lyder det lidt tamt, når det hos Boisen i 49 hedder: "De ville klæde dig glimrende". I 70 lyder det: "De ville klæde dig topfint" og senere: "Du ser skidegodt ud" for det lidt mere neutrale engelske: "You look damn well". Her strammer oberstløjtnanten sig an og trækker forlæggets vulgaritet til det yderste: alt for husarerne! Men værre er det, når Mulligan ikke alene er vulgær, men også mediciner. Når han i sin berømte replik til Stephen taler om, at han vil undervise ham i grækerne, som Stephen burde læse "in the original" - oversætter Boisen i 49 "læse dem i originalen", mens han 1970 vælger det mere mundrette, men også mere begrænsede: "på originalsproget". Det er dog en ændring, der kan forsvares. Det kan det derimod ikke, at Mulligans "The scrotumtightening sea" fra latin i -49 bliver til dansk i -70: 'scrotum' til 'pung'. I en passage, der handler om de klassiske sprogs forrang frem for det moderne må man bibeholde det latinske i Mulligans replik. Også fordi Joyce med denne passage fremstiller Mulligan som en opblæst blærerøv, hvis klassiske dannelse er udvendig og

overfladisk. Det er Stephen, der er den ægte klassisk dannede af de to, Mulligans brug af græsk og latin peger frem mod de skoledrenge i "Nestor", for hvem det klassiske også kun er udvendig lærdom. Noget af den sammenhæng går tabt, når Boisen mener at skulle fremme læsevenligheden af sin oversættelse. Oversættelse er her på umiddelbar måde tolkning.

Og det er det også, da de to fyre lidt senere kommer til at tale om en episode lige efter Stephens mors død. Stephen har lidt svært ved at tale om det, og Mulligan pirker til ham: "Cough it up" (p. 7). Det er naturligvis her uhyre vigtigt, at parallelliteten mellem Stephens situation som bekender og moderen, der hostede slim op i en skål på dødslejet, består i oversættelsen. Det gør den også i Boisens 49-version, hvor det direkte hedder: "Host ud!". Stephen har fået et traume ved dette dødsleje, og nu kan han hverken bade i det moderate hav, formet som den bugt der imiterer spytteskålen, eller hoste op med den bekendelse eller det sprog, der måske ellers ville kunne rense ham. Når Boisen derfor i 1970 oversætter med "Ud med sproget", gør han ikke alene replikken mere mundret, men han understreger også det formuleringsproblem, Stephen har, og som selvfølgelig også hemmer ham i hans pretensioner som digter. Men han fjerner replikken fra sammenhængen med moderen og underminerer derfor den subtile tolkning, som ligger i Joyces formulering "Cough it up!". "Host ud!" bevarer billedet intakt og i dette billedsprog ligger Joyces tankeproces. Det er i billedet, de personlige skæbner krydses, her Stephens og hans mors. Jo flere af de billeder en oversættelse kan bevare, jo bedre er den.

Det gælder også, når Mulligans tiltale til Stephen som "poor dogsbody" fra 49-udgavens "Stakkels hundekadaver" ændres til det mere mundrette, men helt symbolløse: "Åh, stakkels plagede ven". At der herfra går en lige linie til Stephens identifikation med den døde hund på stranden i "Proteus" går helt tabt i Boisens anden oversættelse, mens den er bevaret i det lidt kluntede, men korrekte 'hundekadaver'. Senere dukker betegnelsen op i Stephens erindring som "This dogsbody to rid of vermin", hvilket faktisk er mere mundret i Boisens 49-version: "Dette utøjsbefængte hundekadaver", mens Stephens aktive forhold til sin egen renselsesproces kommer ind i 70-versionens mere knudrede: "Og dette plagede legeme, der skal befries for utøj". Nogle gange bevirker Boisens pædagogiske bestræbelser nemlig, at hans nye version bliver mere omstændelig end den første, helt modsat hans øvrige intensioner. Således har han problemer med Joyces udtryk "secondhand breeks", hvor han bliver nødt til at bevare 'andenhånds'-begrebet, fordi Mulligan spiller på det i replikken efter ("secondleg"). I 1949 har Boisen i ét ord "andenhåndsbukserne", men det har i 1970 øjensynligt forekommet ham for uforståeligt, så nu oversætter han forklarende: "Hvordan er de bukser, du købte brugt, eller andenhånds som man siger". Boisen synes at have været utryg ved det store kompositum, men det er faktisk rimeligt nok, for det viser frem til spillet på "secondbest" i "Scylla and Carybdis": Shakespeare der kun testamenterede sin kone sin næstbedste seng. I sin oversættelse af dette sted har Boisen sjovt nok delt Joyces kompositum "Leftherhis" op i tre ord i 49-versionen, 'fik hun hans', mens han vover pelsen med 'Fikhunhans' i 1970. Så meget mere mærkeligt er

det, at han ikke vil acceptere "andenhåndsbukser" i 70. Men sandsynligvis har han ikke set forbindelsen, og det er netop problemet med mange af hans ændringerne mellem de to udgaver: han ser ikke, hvilke tolkningsmæssige konsekvenser de medfører.

En oversættelse kan på dette område ligefrem knytte sammenhænge i en tekst, der ligger i dennes anlæg, men som ikke direkte fremgår af det konkret valgte ordforråd. Jeg har tidligere i anden sammenhæng gjort opmærksom på det heldige i Boisens oversættelse af Mrs. Breens replik til Bloom i "Circe", hvor hun kalder ham "O, you ruck" (p. 430), med "Oh, De strik" (i øvrigt ens i alle versioner), fordi det nærmer Bloom til bogens sammenknytte- og strikke-tema, der jo også involverer den vævende Molly, hvis pigenavn var det stofassocierende 'Tweedy'. Her tilfører Boisens oversættelse Joyces tekst en sammenhæng, som ordet 'ruck' (skurk, bandit) ikke lægger op til. Et sådant eksempel findes også i "Telemachus". Et af Boisens scoop i sin oversættelse var at oversætte hesten Throwaways navn til det danske Kastbort, fordi han så kan få alle varianterne af kastbort-temaet til også i den danske oversættelse af kontaminere. Også når Joyce ikke direkte spiller op til det. Da Mulligan således slutter samtalen med Stephen på Martello Tower med at opfordre ham til at skippe alle sine religiøse anfægtelser, siger han: "Chuck Loyola, Kinch, and come down" (p. 8). I 49-versionen oversætter Boisen udmærket: "Kast Loyola over bord, Kinch, og kom med ned". Ikke alene optræder kaste-begrebet her for første gang, men den tidligere samtale om Stephens problemer med vand og hans klamren sig til det tørre, som kapitlet senere vil vise, har fået en forestilling om båd og sejlads ind i

oversættelsen: 'kast over bord'. Vi er jo også her i begyndelsen af en roman, hvis litterære hovedreference er helten Odysseus og hans farifulde sejlads hjem til Ithaca. Stephen er selvfølgelig ikke Bloom, men jo også en slags søfarende i denne bog. Til denne rejse opfordrer Mulligan ham til at smide dogmatikken ud på forhånd, et råd han som bekendt ikke følger. Men Boisens oversættelse følger til dørs og understøtter associationen ud over Joyces egen tekst. Så godt kan det gøres.

Men alt det smider Boisen overbord, når han i 1970-oversættelsen vælger det mere mundrette, men ikke nær så associationsrige: "Smid Loyola ud, Kinch, og kom med ned". Kastbort er væk, sejladsen er væk, det folkelige 'smide' afløser det højtideligere 'kaste'. Jeg skal ikke kunne sige, om det er en anelse nærmere det engelske "chuck", det er i alt fald litterært dårligere. Da Mulligan efter denne replik stiger ned i tårnet igen, dukker der i øvrigt et andet af romanens centralbegreber op, denne gang i Joyces tekst: "...the drone of his descending voice boomed out of the stairhead" (p. 8). Vi kan ikke vide, om Boisen har opdaget, at Stephens senere definition på Gud: "a boom in the street" og forbindelsen til hans fader-in-spe (der taber sit 'I' undervejs), Bloom, her annonceres. Det er i alt fald klart, at der med denne 'støj' er noget vigtigt på færde, for det er Yeats' digt "Who goes with Fergus", som Mulligan synger, og dets centrale rolle i *Ulysses'* væv er veldokumenteret. Det synes dog som om Boisen i 49 har villet forsøge at gengive indtrykket af denne stemme dobbelt, idet han oversætter: "hans nedstigende stemmes rungen lød klangfuldt op fra trappen". I 70-udgavens forenkling bliver det til "...hans nedsti-

gende stemmes ensformighed rungede op fra trappen". Det sidste er utvivlsomt mere korrekt, 'drone' ligger mere op ad 'ensformig' end op ad 'klangfuld'. Men man konstaterer, at Boisen ikke alene har renonceret på at få Blooms navn ind i sin oversættelse (hvordan skulle han også?), men også har undladt at forbinde dette sted med de korresponderende steder omkring råb, kalden, støj, etc., der ville have kunnet knytte denne struktur tæt også i den danske oversættelse. Det virker som om han slet ikke har set forbindelsen.

Hvis vi som et eksempel på et de kapitler, som Boisen efter egne opgivelser ikke har nyoversat fra grunden, vender os til kapitel 16, "Eumaeus", falder forskellen fra kapitel 1 straks i øjnene: lange passager mellem 49-versionen og 70-versionen er identiske, enten det nu skyldes, at Boisen ikke har følt det nødvendigt gennemgribende at ændre sin tekst, eller ikke har haft tid/kraft til det. Måske fordi antallet af ændringer er mindre, virker de gennemgående mere velovervejede og berettigede end i kapitel 1. "Telemachus" befinder sig stilmæssigt mellem en traditionel trediepersonsfortælling med megen replik, og en udvidet indre monolog, begyndelsen til den senere i "Penelope" kulminerende 'stream-of-consciousness'. Den relativt naturalistiske stil kunne begrunde den tilnærmelse til det mundrette, som Boisen foretog med sin reviderede oversættelse 1970.

"Eumaeus" er langt mere gennemgribende retoriseret og ironiseret. I en højtidelig, parataktisk, med mængder af kompositas og infinite konstruktioner opbygget diskurs fortælles der i en slags legendepastiche om Blooms og Stephens ophold i kuskebarakken og be-

gyndende vandring hjem mod Eccles Street. Al bestræbelse i en oversættelse i retning af at udglatte denne stil og gøre den mere mundret og 'læservenlig' er direkte rettet mod kernen i kapitlet. Her er stilen virkelig budskabet og størst mulig tilpasning til Joyces retorik må tilstræbes. Om det sker i et acceptabelt omfang eller ikke, vil jeg ikke her konkludere endegyldigt på, men man må i talrige eksempler konstatere, at det ikke engang synes, som om Boisen har forsøgt sig. "There was no response forthcoming to the suggestion however..." (p. 507) bliver i begge danske versioner til det forenkede: "Han fik imidlertid intet svar på dette forslag"; og "an object of marked curiosity" bliver til "en kilde til megen interesse". Boisons formuleringer falder lige et trin ned i retorisk konstruktion, vi er lidt tættere på den trygge "rock of Ithaca" og lidt mindre på vej ud i "the void of language", for nu at bruge Marilyn Frenchs begreber fra "The Book as World".

Det virker som Boisen selv har været klar over dette, for en stor del af de ændringer, han faktisk laver i sin oversættelse mellem 1949 og 1970 betyder en skærpelse af den retoriske stil. Blooms høflige spørgsmål til Stephen: "I don't mean to presume to dictate to you in the slightest degree.." (p. 506), hedder i 49-versionen slet og ret: "Jeg vil ikke på nogen måde blande mig i Deres sager...", mens 70-versionen stiliserer en smule længere: "Jeg vil ikke på nogen måde anmasse mig til at blande mig i Deres sager". Oversættelsen er stadig ikke god, men den har i -70 fået lidt mere retorisk *schwung* og er derfor tættere på Joyces stilintension. På samme måde i forbindelse med Blooms forslag til Stephen om at få noget at spise: "Now touching a cup of coffee...., it occurs to me you ought to sample something in the

shape of solid food, say, a roll of some description" (p. 508). I 49-versionen oversætter Boisen: "Med hensyn til en kop kaffe... synes jeg, at De skulle bestille en eller anden form for fast føde til, f.eks. et rundstykke eller en krydder" (p. 596). I 70 ændres oversættelsen af "a roll of some description" til "et rundstykke af en eller anden slags", mens den øvrige sætning bibeholdes. Boisen synes at have følt behov for at få opløst den første versions bestemthed, men Joyces øvrige retoricering af faste vendinger rennoncerer han på at gengive. "Now touching" bliver til det banale "med hensyn til", og "it occurs to me" fastholdes som det flade danske "jeg synes". Etc., etc. Eksemplerne er udvalgt blandt en mangfoldighed af muligheder, og må her stå som repræsentanter for disse.

Retoriceringen hos Joyce ligger også generelt i at bruge 'sære' og mærkelige billeder eller specielle ord, hvor situationen måske ville lægge op til mere banale vendinger. Hver gang Boisen i sine oversættelsesændringer nærmer sig denne teknik, forbedrer han sin tekst. Selv når han i sin oversættelse af Joyces "stevedores", ændrer sin 49-version "havnearbejdere" til 70 "stevedorer" og derved nok skaber en dansk neologisme, og i øvrigt ændrer fokus fra arbejdstagere til arbejdsgivere. Usikkerheden ligger også hos Joyce. Det er også både semantisk præcisere og retorisk bedre, når han ændrer oversættelsen af Joyces "beat a retreat" fra 49: "trak sig tilbage" til det i 70-udgaven klart militæriske "slog retræte". En del af baggrunden for "Eumaeus"-kapitlets stilistiske farvning er feltrapporten (på linie med sømandsberetningen, retsprotokollen, heltekrønikken, oma.), og en præcision af dette i valg af metaforik i oversættelsen kvalificerer denne. Paral-

lelt hermed er det også en klar forbedring, når Boisen som oversættelse af Blooms forvirring efter Stephens replik om faderen: "Mr. Bloom was all at sea for a moment" ændrer 49-versionens "Mr. Bloom var et øjeblik helt desorienteret" til i 1970: "Mr. Bloom var et øjeblik helt ude at svømme". Det er en klar fordel at den sidste version beholder vandmetaforen, men det er også tydeligt, at Boisen med svømme-begrebet stadig ikke rammer, at Bloom her i sin forståelse af situationen er som en sømand blandt sømænd. Sømænd svømmer som bekendt ikke. Men de er altid ude på havet og i den forstand på gyngende grund. Det sidste udtryk havde måske i øvrigt været en mulighed.

I den sammenhæng er det selvfølgelig også vigtigt i netop dette kapitel, at betegnelserne for søens folk oversættes korrekt og konsekvent. Joyces ord "sailor" bliver almindeligvis af Boisen oversat "sømand", men nogle gange ændrer han det helt ubegrundet til "matros" og fastholder denne oversættelse i 1970 (p. 604 og p. 562). I 1949 bruger han desuden betegnelsen "matros" til at oversætte Joyces "old salt" (p. 515), men ændrer dog det i 1970-udgaven til det mere korrekte "gammel søulk". Men søulk-begrebet bruges så igen lidt senere i begge udgaver til at oversætte Joyces "old seadog", og så bliver det jo i betragtning af den centrale stilling som begrebet 'hund' spiller i værket problematisk. Skønt han kaldes "a rover" (pirat) er han dog træt af søen og på vej i land, slået ud og skyllet op af havet, som den hund, Stephen identificerer sig med i "Proteus". Denne sammenhæng må ikke gå tabt ved at tabe hunde-begrebet. Igen konstaterer man, at Boisens oversættelse mest svigter, der hvor det ikke lykkes ham at

fastholde de billeder og metaforiske kontekster, der binder Joyces værk sammen.

Så er det derimod af mindre betydning, at Boisen i gengivelsen af de mange sømandsreplikker rennoncerer på meget af Joyces - i øvrigt hypostaserede og derfor ironiserede - sømandsslang. Også selv om denne stil er en af de diskurser, som Joyce pasticherer og derved bruger til at distancere sin fortælling. Alligevel må man konstatere at det felt af muligheder for at gøre mundret og gengive talesprog, som han så ivrigt udnyttede i "Telemachus" her stort set lades ubrugt. Og igen handler det ofte om, at gode saftige billeder hos Joyce efterlades eller forfladiges i Boisens oversættelse. Når en letlevende dame således hos Joyce betegnes "a streetwalker" kan det ikke nytte noget at kalde hende "en gadepige", som Boisen gør i begge versioner, for så mister han endnu en gang en link mellem Bloom, der selv er en gadevandrer, og en anden person i romanen. Sådan som jeg har påvist flere eksempler på i det foregående. Han taber også billedet på hendes ærinde, som er "object of bringing more grist to her mill" (p. 517). I begge hans oversættelser: "med henblik på at samle sammen til egen fordel". Det vulgære og ironiske billede af at samle korn til mølle forfladiges i en forklarende udlægning, der sænker den retoriske sprogtone betragteligt.

Til gengæld bliver man igen taknemmelig for Boisens innovative evne i sin oversættelse, når man i afsnittet efter opdager, at han har oversat Joyces beskrivelse af Bloom "being on tenterhooks" med (det i øvrigt korrekte) "sidde på nåle". Hvor Joyces begreb 'hook' ikke direkte associerer til det i romanen centrale 'pin/nail', etc., så gør Boi-

sens oversættelse det. Bloom er altid i værket, når det gælder kvinder, hængt op på nåle, søm eller nagler. Korsfærstet til sit moderkompleks, og pludselig ser man, at også i denne marginale sammenhæng gør dette kompleks sig gældende. Boisens oversættelse åbner op for sammenhænge, som i den engelske tekst ellers kun ligger latent. Sådan som den gode oversættelse kan gøre det, når den er bedst.

Sådan som Boisens oversættelse af *Ulysses* tit er det. Blot ikke altid, og de ændringer han gennem årene lavede i sin oversættelse var ikke altid til det bedre. Det foregående har været et lille forsøg på at inspirere til en differentieret debat af Boisens *Ulysses*-oversættelse og en antydning af principperne for en sådan. Da Boisen ændrede sin oversættelse markant fra 1949 til 1970 var det i erkendelse af, at det danske sprog havde ændret sig i denne periode og Joyces hovedværk havde fået en anden status i den danske offentlighed. Det krævede et andet oversættelsesniveau. Det er selvfølgelig spørgsmålet, hvornår de sproglige, receptions-mæssige forhold i Danmark igen har ændret sig så meget, at vi trænger til en hel ny oversættelse. Her er naturligvis også et økonomisk spørgsmål, som jeg gudskelov ikke skal tage stilling til. Jeg har villet bidrage til at vise, at Boisens oversættelse ikke er sakrosant, og hvis man en dag skulle lave en helt anden version kunne det være en god idé at skele til nogle af de forslag han kom med i 1949, og som han desværre forlod igen. Ikke alle ændringer er til det bedre.

C.V.: Steen Klitgård Povlsen, f. 1944, lektor ved Institut for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet. Har tidligere skrevet om østtysk og russisk litteratur, i de sidste 10 år især om modernistisk europæisk litteratur, herunder artikler om James Joyce, Virginia Woolf, Aksel Sandemose, Tom Kristensen, Johanne Louise Heiberg og Karen Blixen. Medredaktør af *Den foreløbige James Joyce encyklopædi* 1998. Udgav august 2000 bogen *Dødens værk. Fem kapitler om døden i moderne litteratur, litteraturteori og psykoanalyse*.

¹ En skitse af denne udvikling indgår i et bidrag til antologien *Joyce in Europe*, som jeg har skrevet sammen med Jacob Greve fra Københavns Universitet. Antologien er in print.