

Takt og tone

THOMAS HARDER

I indbydelsen til at bidrage til dette nummer af *Passage* skriver redaktørerne bl.a.: "Tekstens stemme, tone og rytme" – senere i brevet sætter de endda trumf på ved at tilføje et *mv.* – "er kategorier, som man har vanskeligt ved at tale om, men samtidig er det kategorier, som betegner erfaringer som enhver læser har." Og det er jo så sandt, som det er sagt. Det er også erfaringer, som enhver oversætter har, uden at det af den grund er nemmere at tale om dem. Jeg vil derfor prøve at snige mig ind på emnet via nogle generelle betragtninger om, hvad det egentlig er, en litterær oversætter forsøger at udrette.

En litterær oversætter forsøger at nærme sig et ideelt mål ved at opfylde en række forskellige krav, der er indbyrdes forbundne, men hvis "bedste" løsninger i mange tilfælde udelukker hinanden. Der kræves derfor bevidste valg og fravalg, som må foretages på grundlag af fortolkninger og prioriteringer og på grundlag af den sørgelige erfaring, at det bedste undertiden kan være det godes fjende. Det ideelle mål er at skabe samme forhold mellem oversættelsen og dens læser som dét, der består mellem originalteksten og dennes læser. Den danske læser skal ideelt set have lige så nemt eller svært ved at læse f.eks. Salman Rushdies og Thomas Harders *De sataniske vers*, som en engelsksproget læser har ved at læse *The Satanic Verses*. Han skal have fortalt den samme historie og have samme chancer for oplevelser af følelsesmæssig og intellektuel art; han skal underholdes af de samme vittigheder, præsenteres for de samme pointer, undre sig over de samme gåder og flertydigheder og udsættes for de samme fortællelemæssige, sproglige og stilistiske virkemidler. Oversætteren skal med andre ord bevæge sig langt ud over den rene ordbogsoversættelse – den, hvor "hest hedder cheval, og sådan er det hele vejen igennem". Oversætteren skal præstere samme stilis-

tiske niveau som udgangstekstens, gengive – og nu nærmer vi os emnet – sproglige særtræk, evt. rim og ordspil og viderebringe ords og sætningers rytmiske og særlige lydlige egenskaber.

Sproglige særtræk, rim, ordspil, rytme og lyd er vigtige elementer, men også elementer, der konkurrerer med andre – f.eks. indholdsmæssig præcision – om at komme til udtryk i oversættelsen. Et temmelig ekstremt eksempel på denne konkurrence oplevede jeg i forbindelse med min oversættelse af nigerianeren Chinua Achebes roman *Som vinden blæser*. I *Anthills of the Savannah*, som romanen hedder på engelsk, har Achebe ladet politimænd, taxachauffører, torvekoner osv. i landet "Kangan" tale et pidgin-engelsk, som man er nødt til at læse højt for sig selv for at kunne forstå det, mens journalisterne, politikere og de andre middel- og overklassemennesker taler et ganske upåfaldende britisk engelsk. Achebe gør ikke som i nogle (især amerikanske krigs-) film, hvor non-anglofoner siger deres første par replikker på deres modersmål for derefter i resten af filmen at udtrykke sig på et mere eller mindre accentpræget engelsk; han opretholder konsekvent sin skelnen mellem de to sprog og får dermed markeret en væsentlig pointe m.h.t. de sociale og kulturelle skel i Kangan. For at få denne pointe med i den danske oversættelse, læste jeg en stak bøger om pidgin- og kreolersprog og uddrog ti enkle grundregler for "pidgin-dansk": ingen bisætninger, demonstrativt eller personligt pronomen i stedet for bestemt artikel, flertal angives ved substantivfordobling, nutid = infinitiv o.s.v. Resultatet blev romanpersoner, der fremsagde sætninger af typen "Dem soldat-soldat gå ind i ham hus," og en bekymret forlægger, der sagde: "Jeg er ikke helt sikker på, at jeg synes, at din idé virker. For det første kan jeg næsten ikke forstå, hvad der står, og for det andet synes jeg, at det minder for meget om gamle negervittig-

heder." Og det kunne der desværre være noget om. Det var faktisk det rene *Tintin i Congo* eller *Knold og Tot*: man kom uvilkårligt til at tænke på blanksorte kannibalkonger med celluloidmanchetter, der lyner i solen, vækkeur på maven, knogle gennem næsen og læber, der blaffer i vinden – hvilket selvfølgelig hverken var forfatterens eller oversætterens intention. Et klart eksempel på, at det bedste kan være det godes fjende. Enden på det blev, at "folket" fik lov at udtrykke sig i meget enkle danske sætninger med et temmelig begrænset ordforråd, mens "de kloges" dansk blev trukket en tak længere op i retning af det formelle i forhold til deres engelsk for at gøre forskellen på de to sprog så stor som mulig. Originalens lydige særtræk blev m.a.o. erstattet med grammatiske og leksikalske forskelle, mens dens mest dramatiske grammatiske særtræk (de særlige bøjningsformer) blev gengivet i en meget afsvækket form. Temmelig farveløst, men det fungerede.

En enkelt anmelder beklagede, at et vigtigt træk ved Achebes roman var gået tabt, men medgav, at det næppe kunne have været anderledes. Den tyske oversætter havde det nemmere: i Namibia – det tidligere Tysk Sydvestafrika – eksisterer der nemlig den dag i dag et autentisk, levende tysk-afrikansk blandingssprog, som kunne gøre det ud for engelsk pidgin. I teorien kunne jeg måske have brugt den nu uddøde variant af dansk, som i sin tid blev talt af negrene på de danske Vestindiske Øer, men dette sprog foreligger desværre hverken nedskrevet eller indspillet.

Knapt så yderligtgående, men nok så problematisk for oversætteren, er den blanding af registre – højt og lavt, lærd og folkeligt, højstemt og plat – som man finder hos Salman Rushdie, hvor den parres med en udtalt opmærksomhed på enkeltords og sætningers lyd og rytme. I *De sataniske vers* fortælles en del af historien på et relativt gængs engelsk med sætninger, der ikke udmærker sig ved særlig længde eller kompleksitet, mens andre afsnit præges af kolossalt lange og slyngede sætningskonstruktioner. En af mine ambitioner med oversættelsen var at bevare denne forskel i den danske oversættelse, dvs. give det almindelige engelsk ved et almindeligt,

upåfaldende dansk, og de lange sætningslanger ved sætninger, der snor sig over halve og hele sider. De er ikke lige nemme at læse (selv om det danske grammatiske komma nu er særdeles velegnet til at holde styr på netop den slags konstruktioner), men det er de heller ikke på engelsk, og jeg har ingen grund til at tvivle på, at Rushdie kunne have skrevet enklere og mere "normalt", hvis det var det, han havde ønsket. Min svenske kollega valgte en anden strategi og brød de lange, komplicerede konstruktioner op i en mængde korte og meget enklere perioder. Det fremmede selvfølgelig læseligheden, men på bekostning af en stilistisk pointe.

Et berømt eksempel på Rushdies rytmiske og klangbevidste prosa er åbningsafsnittet i *De sataniske vers*, som på hhv. engelsk og dansk lyder som følger:

"To be born again," sang Gibreel Farishta tumbling from the heavens, "first you have to die. Ho ji! Ho ji! To land upon the bosomy earth, first one needs to fly. Tat-taa! Taka-thun! How to ever smile again, if first you won't cry? How to win the darling's love, mister, without a sigh? Baba, if you want to get born again..." Just before dawn one winter's morning, New Year's Day or thereabouts, two real, full-grown, living men fell from a great height, twenty-nine thousand and two feet, towards the English Channel, without benefit of parachutes or wings, out of a clear sky.

"I tell you, you must die, I tell you, I tell you," and thusly and so beneath a moon of alabaster until a loud cry crossed the night, "To the devil with your tunes," the words hanging crystalline in the iced white night, "in the movies you only mimed to playback singers, so spare me these infernal noises now."

Gibreel, the tuneless soloist, had been cavorting in moonlight as he sang his impromptu gazal, swimming in air, butterfly-stroke, breast-stroke, bunching himself into a ball, spread-eagling himself against the almost-infinity of the almost-dawn, adopting heraldic postures, rampant, couchant, pitting levity against gravity. Now he rolled happily towards the sardonic voice. "Ohé, Salad baba, it's you, too good. What-ho, old Chumch." At which the other, a fastidious shadow falling head-first in a grey suit with all the jacket buttons done up, arms by his sides, taking for granted the improbability of the bowler hat on his head, pulled a nickname-hater's face. "Hey, Spoono," Gibreel yelled, eliciting a second inverted wince, "Proper

London, bhai! Here we come! Those bastards down there won't know what hit them. Meteor or lightning or vengeance of God. Out of thin air, baby. *Dharraaamm!* Wham, na? What an entrance, yarr. I swear: splat."

"For at fødes på ny," sang Gibreel Farishta, mens han styrtede ned fra himmelen, "så må man først dø. Ho Ji! Ho Ji! For at lande på den skødbløde jord, så må man først flyve. Tat-taa! Taka-thun! Hvordan kan man smile på ny, uden først at have grædt? Hvordan kan man vinde den elskedes hjerte uden et eneste suk, min herre? Baba, hvis du vil fødes på ny..." Lige før daggry en vintermorgen, nytårsdag eller deromkring, faldt to fuldvoksne, levende mænd fra stor højde, niogtyve tusinde og to fod, mod den Engelske Kanal, uden hverken faldskærme eller vinger til hjælp, fra en klar himmel.

"I tell you, you must die, I tell you, I tell you," og således og på denne måde fortsatte han under alabastermånen, indtil et højt råb skar gennem natten, "Til helvede med dine sange," ordene hang som krystaller i den frosne hvide nat, "i filmene mimede du bare til playback, så skån mig nu for det inferalske spektakel."

Gibreel, den tonedøve solist, voltigerede i måneskinnet, mens han sang sin improviserede *gaza!*, han svømmede i luft, butterfly, brystsvømning, krummede sig sammen til en kugle, strakte arme og ben ud mod næsten-daggryets næsten-uendelighed, indtog heraldiske positurer, opspringende, liggende, og satte lethed ind mod tyngde. Nu rullede han glad over mod den spottende stemme. "Oh, Salad baba, er det dig, godt nok, hvad, godt nok! Hvad så, gamle jas?" Hvortil den anden, en nobel skygge, der faldt med hovedet nedad og armene ind langs siden, iført et gråt sæt tøj med alle jakkeknapperne knap-pet, og en usandsynlig bowlerhat, som han dog tog for givet, skar en grimasse, der viste had til øgenavne. "Hej, Spoono, gamle dreng," skreg Gibreel og fremkaldte endnu en misbilligende trækning, "Selve London, bhai! Her kommer vi! Idioterne demede når ikke engang at opdage, hvad det er, de får i hovedet. En meteor eller et lyn eller Guds straf. Ud af den blå luft, kammerat. *Dharraaamm!* Bang, hvad? Sikken entré, hvabba? Det siger jeg dig: splat."

Sammenligner man de to tekster, vil man se, at min periodeinddeling følger Rushdies ganske slavisk – ikke fordi jeg mener, at man altid skal oversætte fra punktum til punktum (det skal man ofte ikke), men fordi jeg mente, at det i dette tilfælde ville bidrage

til at gengive originalens rytme og tempo. Dernæst vil man måske og måske ikke bemærke, at jeg har gjort en hel del ud af at skabe en rytme inden for de enkelte perioder, som svarer til Rushdies – ikke målt med formelle metriske alen, men ud fra denne oversætters personlige fornemmelse for takt og tone. Det har f.eks. givet sig udslag i nydannelsen "skødbløde" for "bosomy" og af tilføjelsen af småord, som ud fra en rent betydningsmæssig betragtning er ganske overflødige, men som bidrager til den ønskede rytme: "så må man først flyve", "uden et eneste suk", "uden hverken faldskærme eller vinger" osv. Bogstavrim bidrager også til at karakterisere en tekst lydligt, og Rushdie bruger dem gerne. I den aktuelle tekst har han f.eks. *butterfly-stroke*, *breast-stroke*, *bunching himself into a ball*. Det ville have været rarest at kunne servere en hel stribe b-ord, eller i hvert fald ord med samme begyndelsesbogstav, der tilsammen gav det rigtige billede, men det blev forhindret af de indholdsmæssige bindinger: hverken de to svømmeformer eller bolden/kuglen kunne undværes, og de ord, der havde de rigtige betydninger, havde desværre forkerte begyndelsesbogstaver. Resultatet blev et kompromis med to gange to bogstavrim – *butterfly*, *brystsvømning ... krummede sig sammen til en kugle* – og så lidt længere nede yderligere ét – *spottende stemme* – som ikke findes hos Rushdie, men som gerne skulle kompensere for den lidt blege løsning ovenfor.

De engelske linier *I tell you, you must die, I tell you, I tell you ...* springer i øjnene i den danske tekst, men havde jeg oversat dem til dansk, ville jeg derved have sløret, at der er tale om Bertolt Brecht & Kurt Weills "The Whisky Song" fra *Mahagonny* (efterhånden nok bedre kendt i Jim Morrisons udgave ("Alabama Song (Whisky Bar)" fra albummet *The Doors*), og derved ville jeg have svækket eller helt fjernet et vigtigt musikalsk træk fra teksten.

En lidt anden type indgreb – men, vil jeg mene, stadig inden for kategorierne stemme, tone, rytme mv. – er omsætningen af konstruktioner som: "*At which the other [...] taking for granted the improbability of the bowler hat on his head, pulled a nickname-hater's face*" til danske konstruktioner med bøjede verbalformer som: "Hvortil den anden [...] med [...] en usandsyn-

lig bowlerhat, som han dog tog for givet, skar en grimasse, der viste had til øgenavne." Formålet er her at gengive nogle infinitte konstruktioner, som er ret almindelige på engelsk, med de på dansk mere almindelige finitte ud fra den betragtning, at en mere grammatik-tro oversættelse ville gøre tonen i den danske tekst unødigt fremmedartet.

En anden af Rushdies mange sangere er den ivrigt, men ualmindelig afskyeligt syngende prinsesse Batcheat af Gup i eventyret *Harun og Eventyrhavet*, som bl.a. priser sin elskede helt Prins Bolo med følgende vers, der alle er mere eller mindre udtalte pasticher på gamle blues-numre og rock'n'roll-numre, hvilket da også får de tvangsindlagte tilhørere til indimellem deres jamrende bønner om tavshed at bemærke, at sangene minder dem om noget, de har hørt før, men alligevel er lidt ved siden af:

Oooh I'm talking 'bout my Bolo
 And I aint got time for nothin' else
 [...]
 Lemme tell you 'bout a boy I know
 He's my Bolo and I love him so,
 [...]
 He won't play polo,
 He can't fly solo,
 Oo-wee but I love him true,
 Our love will grow-lo,
 I'll never let him go-lo,
 Got those waiting-for-my-Bolo
 Blues,
 [...]
 His name ain't Rollo,
 His voice ain't low-lo,
 Uh-huh but I love him fine,
 So stop the show-lo,
 Pay me what you owe-lo,
 I'm gonna make that Bolo
 Mine.

I en del tilfælde, hvor forfattere har indlagt sange eller vers i deres historier, har jeg valgt at ofre rimene og/eller rytmen, for til gengæld at kunne give en indholdsmæssigt meget præcis oversættelse. I andre har jeg bestræbt mig på at gendigte i tekstens ånd,

men med større respekt for formen end for indholdet. Og i atter andre har jeg ladet verset stå uoversat, typisk hvis der har været tale om citater fra mere eller mindre klassiske værker, som ikke foreligger i en anvendelig dansk oversættelse. Valget har i hvert tilfælde beroet på min opfattelse af, hvad der var væsentligt, og det pågældende vers' funktion i teksten. I tilfældet Batcheat & Bolo valgte jeg at stile mod en vis komisk effekt, der ligesom hos Rushdie bl.a. skulle bygge på et mere eller mindre tydeligt slægtskab med kendte numre fra populærmusikkens verden. Eftersom versene jo skulle illudere sang, var det også vigtigt, at de havde en vis sangbarhed i form af nogenlunde faste rim og versfødder, og endelig skulle indholdet selvfølgelig være rimeligt i forhold til situationen. På den ene side altså en lang række bindinger, men på den anden side også en betydelig frihed, i og med jeg ikke fandt det afgørende, at oversættelsen nøjagtigt gengav indholdet af Rushdies vers, og det i alle tilfælde ville være vanskeligt at forsøge at spille på rock'n'roll- og blues-associationer, idet de to musikgenrers status i den angelsaksiske verden og i Danmark naturligvis er vidt forskellige. Jeg valgte i stedet at gå på rov i kategorien ældre dansk populærmusik. Jeg kunne også have valgt andre genrer – i skrivende stund falder det mig ind, at Shu Bi Dua måske kunne have leveret inspiration – men dengang forekom det mig indlysende, at Kaj Normann Andersen m.fl. måtte være de rigtige kilder at gå til.

Jeg er blot en lille gupsk prinsesse,
 og du er Månens drabeligste prins,
 [...]
 Hans silkekappe har gyldne knapper
 Kækt gynger fjerer på Bolos baret
 Og han er mandig og flot og tapper
 Og på hans skjold er der ingen plet,
 [...]
 Her kommer Bolo med skjold og sværd
 Han kaster sig ud på en farlig færd
 Han kæmper med fjender fra fjern og fra nær
 For at redde den pige, som han har så kær.
 [...]
 Han gider ikke spille polo

Han kan ikke flyve solo
Men han er min egen Bolo.

Forbillederne for *Jeg er blot en lille gupsk prinsesse* og *Her kommer Bolo med skjold og sværd* turde være åbenbare for de fleste. Hvad angår *Hans silkekappe har gyldne knapper*, er jeg i den pinlige situation, at jeg simpelthen ikke kan huske, hvilken sang jeg mishandlede for at konstruere dette vers, men jeg har dog en ret klar erindring om det pillearbejde, det var at gøre det. *Han gider ikke spille polo* gav til gengæld sig selv uden behov for studier i den danske sangskat. Det var et af de få heldige tilfælde, hvor de danske ord, der betyder det rigtige, også lyder på den rigtige måde.

Et af de tilfælde, hvor jeg fandt det vigtigt at gengive indholdet af nogle indlagte vers ret præcist, samtidig med at jeg bevarede deres rim og rytme, var en drikkevise i Lawrence Norfolks historiske roman *Lemprières ordbog*. Den engelske tekst lyder:

Who stalks the courts of t'poorer sorts
Who's known as The Open Purse?
Who hands out alms to punks and charms
The widows 'hind the hearse?

(descant) Your father! Your father!
Your rampant, fleshly sire.
Your father! Your father!
The spendthrift of the shire.

When the heir is left of all bereft
Save bastards, bills and slatt-erns,
He gambles, drinks, and marries a minx
D'you recognise the patt-ern?

(descant) Your father! Your father! &c.

Sangen, der har titlen "Arvesangen" er ikke en hvilken som helst drikkevise, men selveste "Svineklubbens" hymne, og afsyngningen tjener i høj grad til at karakterisere den scene, hvori den indgår: en kro, hvor en flok unge adelige m.fl. fordriver tiden med at æde og drikke og lege støjende selskabslege, som mest går ud på at drikke en hel masse.

Den danske udgave lyder som følger:

Hvem hænger for længe blandt pak uden penge?
Hvem solder alt væk mellem aften og morgen?
Hvem punger ud til skønjomfru og stud?
Og til enken bag ved båren?

(omkvæd) Din fader! Din fader!
Din kødelige farmand!
Din fader! Din fader!
Det hele herreds ødeland!

Når kassen er tømt og godset forsømt
Og éns arv er duller og afkom og gæld
Må man søbe og føjte og ægte en tøjte
Kan du kende det fra dig selv?

(omkvæd) Din fader! Din fader! &c.

Som det forhåbentlig fremgår, er der gjort en del ud af at bevare versenes rytme ved at opretholde rimskemaet, hvilket til gengæld har gjort det nødvendigt indimellem at vælge nogle lidt andre udtryk end Lawrence Norfolk, men stadig med tilnærmelsesvis samme indhold. Dels af nødvendighed og dels af respekt for tonen i Norfolks vers har jeg et par steder (... morgen [...] ... båren og ... gæld [...] ... selv) konstrueret rim, der fungerer bedst (eller kun fungerer), hvis sangen ikke læses, men skræles.

I essayet "Uoversætteligt ordspil" (trykt i *Trykt og godt*, Rosinante, 1998) sætter Lawrence Norfolk konkurrencen mellem udgangstekstens indhold og lydlige træk på spidsen ved at spørge: "... hvad skulle nogen oversætter kunne stille op med Nabokovs 'pre-tunnel toot of the two-two to Toulouse'?"

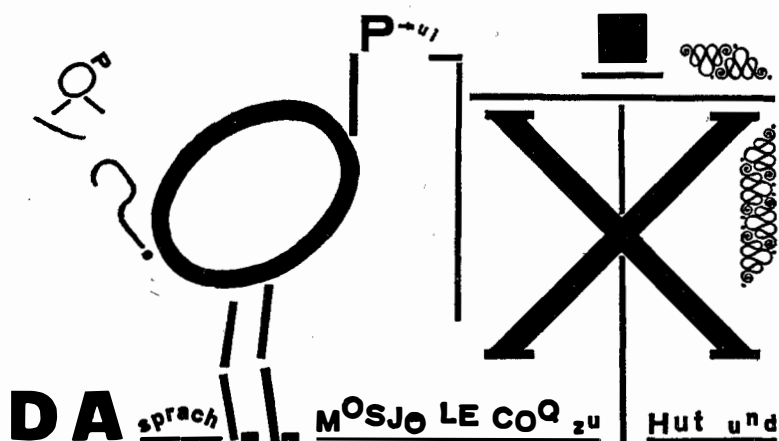
Tja, man kunne f.eks. gøre som Karen Mathiasen (i *Ada eller Ardour*, Gyldendal, København, 1971), der gengiver passagen således: "På stille eftermiddage kunne man høre fløjten fra to-to-toget til Toulouse før tunnelen oppe på højen ..." Man kunne måske have opnået en mere tilfredsstillende rytme og i hvert fald have fået en endnu mere massiv ophobning af allitterationer ved i stedet at skrive: "... kunne man høre to-to-toget til Toulouse tude før tunnelen ..." Hverken Karen Mathiasens eller

min løsning tager imidlertid højde for det problem, at "the two-two" i normal dansk jernbanesprogbrug ikke ville hedde "to-to", men "fjorten-nul-to". Vi vælger m.a.o. at affinde os med et konventionsbrud, som ikke findes i originalteksten, for at undgå andre og endnu værre problemer.

En anden mulighed ville være at ændre afgangstidspunktet, så man kunne tale om "fjorten-fjorten

til Toulouses fjerne fløjten før tunnelen." Man kunne evt. føje endnu en allitteration til rækken ved at ændre køreretningen fra "til" til "fra". Mener man ikke, at geografien spiller den store rolle, kunne man gå så vidt som til at ændre Toulouse til et andet bynavn med et passende begyndelsesbogstav. "Fjerritslev" trænger sig på, men burde nok undgås.

DA kam das Hühnchen an



Rock und Stock und zu dem **ACH** so schönen
Spitzenschal **PFUI ALTER** Mann du bist ja
eine Scheuche Hick Hack und hic haec hoc