

Om at oversætte Calvino

LENE WAAGE PETERSEN

Da jeg studerede i slutningen af 60'erne, uden SU, levede jeg af at læse højt: jeg indlæste bøger på bånd til det nystartede lydbogsbibliotek for blinde. Det var kulturoptimismens tid, og de bøger man gav mig at læse, var ikke letsolgte eller letkøbte bestsellere, men hentet fra mesterværkernes hylder: Dostojevski, Herman Bang, H.C. Andersen, Hamsun – over 100 i alt, sluttende med alle otte bind af Prousts *På sporet efter den tabte tid*. Den fyldte 126 timers stemme på bånd.

Det var der jeg grundlagde min stærke oplevelse af fortællinger som universer svøbt i eller indvævet i en stemme. Og stemme betød ikke her narratologiens spørgsmål om hvem fortælleren er, men den overordnede tonalitet, der farver og selv farves af det fortalte, og som man som oplæser følger rytmen og klangen i. Selv personernes dialoger opfører kun sjældent deres eget ordets teater; også de er indlejrede i og med til at danne den overordnede stemmes klang.

En af romanerne var den italienske modernist Italo Svevos hovedværk *La coscienza di Zeno* (1923), på dansk *Zenos bekendelser*, som jeg ikke kendte dengang. Den er formet som en 57-årig triestinsk forretningsmands "bekendelser" om sit liv, nedskrevet til en psykiater. Det er altså "naturalistisk" set hans stemme, der fortæller. Da jeg læste den op, havde jeg en intens oplevelse af at stemmens tilknytning til jeg'et ustandselig krakelerede og skiftede; der åbnede sig faldlemme af andre betydninger under hans ord, båret især af ironiens uhåndgribelige glidninger. Det jeg læste var helt klart ikke kun Zenos ord, men tekstens egen fragmenterede ironiske og dog umiskendelige stemme. Hvordan den stemme blev til – sammen med og bag ved Zenos komplekse sandheder og løgne – og hvordan man som læser skulle be-

skrive og tolke dens glidninger, skrev jeg senere en bog om. (*Le strutture dell'ironia nella Coscienza di Zeno di Italo Svevo*, Kbh. 1979).

Oversættelse er som en musikalsk opførelse, har Niels Brunse sagt. Og det er jo rigtigt, at i oversættelsesprocessen foretager oversætteren en førsteopførelse af originalpartituret på et nyt instrument, sit eget sprog, mens han/hun lytter til klangen i sit sind eller ved at læse højt. Jeg har læst alle mine oversættelser højt, stykke for stykke, til glæde for familie og venner. Men derefter bliver oversættelsen jo et nyt partitur, der bestemmer og bliver udgangspunkt for fremtidige læsers opførelser af den – nu danske – tekst. Derfor er det så forfærdeligt vigtigt ikke at falde for fristelsen til at give sig hen i sin egen opførelse, men at følge originalens semantiske og rytmiske mønstre skridt for skridt, og lade teksten udfolde sig med så ensartede midler som originalens som overhovedet muligt, så man ikke lukker dens åbne udsagn og indsnævrer formernes betydningsmæssige spektre.

Italo Calvino

Calvinos stemme er ikke en påfaldende eller nemt sanselig stemme, som ironien hos Svevo eller tabsfølelsens tone i Claudio Magris's forfatterskab. Calvinos særlige tone består i en kombination af tre ting, som alle har stor betydning ved en oversættelse: først og fremmest rytmen, der er meget væsentlig og meget udarbejdet, og som fungerer som fortællingens puls, dens drift mod mening; for det andet visualiteten, dvs. tekstens evne til at fremkalde visuelle billeder på læserens nethinde. Det har ved første øjekast måske ikke så meget med tonefald at gøre, men kunnytter sig alligevel dertil ved den gen-

nemsigtige lethed og klarhed, som billederne skaber, og som er så karakteristisk for Calvinos sprog. For det tredje ironien og humoren.

Synlighed

Faktisk hæftede jeg mig først ved visualiteten. Den første bog jeg oversatte, *De usynlige byer*, er fyldt med fantastiske billeder, der tegner sig prægnant for læserens indre øje. F.eks. byen Armilla:

Den har ingen mure, ingen lofter, ingen gulve. Den har ikke noget af det, der hører til en by bortset fra vandrørerne, der løber lodret op der hvor husene burde ligge, og forgrener sig der hvor etagerne skulle være. En skov af rør der ender i vandhænder, brusere, vandlåse. Enkelte kummer lyser hvidt på himlen, som sene frugter der er blevet hængende på grenene.

(s. 53)

Og på italiensk:

... eccetto le tubature dell'acqua, che salgono verticali dove dovrebbero esserci le case e si diramano dove dovrebbero esserci i piani: una foresta di tubi che finiscono in rubinetti, docce, sifoni, troppopieni. Contro il cielo biancheggia qualche lavabo o vasca da bagno o altra maiolica, come frutti tardivi rimasti appesi ai rami.

Billedet tager tilløb i starten, men forbliver hovedsageligt et sprogligt billede: vandrørerne der forgrener sig (si diramano) og bliver til en skov (foresta). Klart visuelt bliver det først i det følgende, hvor kummer og badekar lyser hvidt mod himlen som frugter på grene. Mens man selvfølgelig skal passe på at oversætte alle ordene i de sproglige billeder præcist, ligger udfordringen i de visuelle billeder snarere i at "tegne" dem gradvis for læserens øje, så de bliver synlige i samme rytme og med samme prægnante klarhed som i originalen.

Calvino tegner først himlen, så verbets hvidlighed (biancheggia), og så til sidst genstandene. Jeg har måttet gøre det omvendt og begynde med subjektet (genstandene), hovedsagelig fordi verbet er to-ledet på dansk: lyser hvidligt. Til gengæld bevirker det danske "lyser" en fin fokusering på synligheden,

så billedet tegner sig lige så prægnant på dansk og med en god rytme – mener oversættereren selv!

Calvinos billeder er grafiske; lette stregtegninger, aldrig tungt duftende malerier; at ligne ved emblemer i *De usynlige byer* og ved vignetter i *Palomar*. I essaysyet "Synlighed" er der et fint lille eksempel, hvor man tydeligt ser Calvino "tegne" et billede, han har set, og som det så er oversætterens opgave – jeg husker præcist processen – at gentegne, så det opstår visuelt logisk og med præcise konturer af ordenes streg:

... den grafiske elegance hvormed Pat O'Sullivan i den lille fir-kantede tegning får indpasset Katten Felix' sorte silhuet på en vej der fortaber sig i landskabet, under en fuldmåne, der hænger på en sort himmel... det tror jeg stadig står som et ideal for mig. (*Til det næste årtusind*, s. 99)

Det er værd at fremhæve, at synligheden i billedet – i modsætning til tropernes semantiske strukturer, er stedmoderligt behandlet i den narrative tekstanalyse, hvad der føles som en akut mangel i forhold til f.eks. Calvino. Og ligesom stemmens klange åbner billedet sig mod – og kræver – en medvirken af læserens mentale sanseapparat.

Til emblemerne i *De usynlige byer* har Calvino – og jeg – søgt blandt eksotiske ord og en ritualiseret mundtlighed. Et vanskeligt sted var beskrivelsen af byen der rejser sig med sine "mura senza macchia", egt. mure uden pletter; rene. Associationen er til ridderdyder og uplettet ære, men heller ikke "uplettede" kunne bruges som visuelt træk ved emblemet, så til sidst kom jeg på "blanke mure", hvor "blank" også associerer til et uplettet, blankt skjold, og ejer en visuel egenskab. Et andet emblematiske billede findes i en af dødebyerne, hvor de døde har indrettet sig i det hinsides med de beskæftigelser de har mest lyst til; her ser man bl.a. "en ung pige med smilende kranie der malker skelettet af en kvie"... Her behøver oversættereren blot at følge Calvino, der skriver "giovenca": kvie, der med sine associationer til homeriske kvieøjede kvinder egner sig til et emblem, mens "ko" både på italiensk og dansk ville være fatalt!

Også i *Hr. Palomar* er synligheden en fremtrædende egenskab, for hr. Palomars (og romanens?) formål er at læse verdens helhed gennem en beskrivelse af dens detaljer – et overordentlig ambitiøst projekt, hvis punktlige fallit præger bogens tonefald af stræben og selvironisk erkendelse. Men også beskrivelsens billeder præger bogen, og modsiger ofte i deres egen elementære glæde de filosofiske udsagns pessimisme.

I den første historie gælder det at isolere og beskrive en enkelt bølge. Midt i mellem metarefleksioner om beskrivelsens erkendelsesmuligheder tegnes en lang række billeder af bølger. Min yndlingsbølge lyder sådan:

Den fremrullende bølgetop er højest på ét sted, og det er der den begynder at folde en hvid kant ud. Hvis det sker i en bestemt afstand fra stranden, kan skummet nå at rulle ind under sig selv og forsvinde som om det blev suget væk, og samtidig dukke op igen og oversvømme alt, men nu nedefra, som et hvidt tæppe der rulles ud i strandkanten for at modtage bølgen.

Og på italiensk:

La gobba dell'onda venendo avanti s'alza in un punto più che altrove ed è di lì che ricomincia a rimboccarsi di bianco. Se ciò avviene a una certa distanza da riva, la schiuma ha il tempo d'avvolgersi su se stessa e scomparire di nuovo come inghiottita e nello stesso momento tornare a invadere tutto, ma stavolta spuntando da sotto, come un tappeto bianco che risale la sponda per accogliere l'onda che arriva.

Sammenligner man oversættelse med original kan man se at jeg flere gange har ændret betydninger ganske lidt ("suget væk" for "inghiottita", der egt. betyder "slugt"; "rullet ud" for "risale" der egt. betyder bevæge sig op; også i første sætning er der sket en let forskydning af betydning, fra det italienske, der siger: "bølgetoppen hæver sig mest ét sted, mens den ruller frem", der angiver en slags årsag, som forsvinder på dansk. Overalt har det overordnede mål været først at opleve billedet som synlig bevægelse – og genkende det fra min barndoms

strande – og derefter at genskabe det i den danske tekst.

Humor og ironi

Hvis man vil læse en lille tegneserie – dybt alvorlig og dybt komisk – skal man læse den anden historie i *Palomar*, den om "det nøgne bryst", hvor hr. Palomar spadserer på stranden forbi en topløs solbadende dame.

Her fletter humoren sig tydeligt ind i vignetterne, opnået gennem selvironisk citering af forskellige intellektuelle positioner over for kønnet – og ydmyg øvelse i at udføre dem med blikket på damens bryst. Her gælder det om at lytte til tonens blanding af citering og naivitet, og gengive den på dansk.

I *Hvis en vinternat en rejsende* hviler der en munter stemning af pastiche over hele bogen, over rammens beskrivelse af litteraturens institutionelle felter, forlæggere, forfattere, læsere, oversættere, universitære litteraturteorier etc.; og over de ti indlagte fortællingers egen pasticheform, fra engelsk tågekrimi til sydamerikansk skæbnedans og fransk krimi-noir. Ofte behøver man blot at følge Calvino, men man skal hele tiden lytte til de citerede stemmer og generer, så man ikke træder forkert. Den bog var simpelthen så morsom at oversætte, især på grund af alle disse stemmer og den lystige fortællerytme.

Et lille eksempel fra *De usynlige byer* kan vise hvor vigtig disse ironiske semantiske glidninger er for tekstens stemme, og fortolkningen af den. I den uhyggelige historie om overbefolkning (*De sammenhængende byer*. 3) udvikler billedet sig fra et fint japansk træsnit til et surrealistisk mareridt af mennesker allevegne. Da fortælleren prøver at flytte på sig i det overfyldte værelse siger han: "tutte persone gentili, per fortuna.". Med ordene "per fortuna" og "gentili" glider vi pludselig over i det Calvino kalder det daglige helvedes synsvinkel og stemme, det helvede vi uden videre indretter os på. Jeg kan huske at jeg ledte efter det rigtige ord, der kunne give samme fornemmelse af tilsyneladende venlig, men farlig dagligdagshed. Det blev: "Heldigvis er de alle sammen flinke mennesker."

Rytme

Rytmen er fortællingens puls hos Calvino. Måske fordi historierne er så korte, er rytmen så udarbejdet og så vigtig, den bærer det man kunne kalde den klassiske stil, hos Calvino. Den er ofte 3-leddet: en kort, rolig eksposition, derefter et langt, ofte hurtigere og varieret mellemstykke, tit et egentlig crescendo, som så falder til ro i en bred tyngde til sidst.

Et smukt eksempel er den fantastiske indledning til *De usynlige byer*, som først sætter rammen om hele historien: Polo og Storkanens samtaler, så kommer det store midterafsnit, der er opdelt i to dele, omkring sætningen "det er det øjeblik", som det store crescendo leder op til. Her og i den følgende rytmiske nedtur fra klimaks oprulles bogens grundtone af fortvivlelse, mens sidste afsnits rolige rytme åbner for bogens utopi:

Det er ikke givet, at Kublai Khan tror på alt det, som Marco Polo siger, når han beskriver de byer han har besøgt på sine rejser for Khanen; men sikkert er det, at Tatarenes kejser stadig lytter til den unge venezianer med større nysgerrighed og opmærksomhed end til nogen anden af sine udsendinge eller opdagelsesrejsende. I kejserens liv er der et øjeblik der kommer efter stoltheden over de uendelige, udstrakte territorier, vi har erobret, efter sørgmodigheden og lettelsen over at vide, at vi snart vil afstå fra at lære dem at kende og at forstå dem; en følelse af tomhed, der griber os en aften da regnen er hørt op, og der er en lugt af elefanter og af sandelstræsaske, der er ved at blive kold i glødebækkenerne; en svimmelhed, der får de floder og bjerge, der er afbildet på verdenskortets gyldne rundinger til at skælve, som efterlader de budskaber sammenrullede i en dyngde, der fortæller os om de sidste fjendtlige hæres sammenbrud i nederlag efter nederlag, og som får den blanke vokslak til at krakelere i seglene fra konger, hvis navne vi aldrig har hørt og som bønfalder om vore fremrykkende hæres beskyttelse til gengæld for årlige ydelser i form af kostbare metaller, forarbejdede skind og skildpaddeskjold: det er det fortvilede øjeblik, hvor man opdager at dette rige, som forekom os at repræsentere summen af alle verdenens vidundere, i virkeligheden er en uendelig formløs organisme i opløsning, og forrådnelsen er alt for fremskreden til at vort scepter kan stille noget op i mod den, at triumfen over vore modstandere har gjort os til arvinger af deres ældgamle elendighed. Kun gennem Marco Polos beretninger kunne Kublai Khan bag de

murværker og tårne, der var bestemt til at styrte om, skelne den fine tegning i et mønster, der var så uåndgribeligt, at det kunne modstå termitternes angreb.

Jeg har valgt at bevare den meget lange midterperiode præcis (næsten) som den er syntaktisk i originalteksten, selvom så lang en periode er mere usædvanlig på dansk end på italiensk. Alt andet ville ødelægge den formidable rytmiske oprulning af kejserrigets storhed og indre forrådnelse. Hvis man kigger efter i detaljer, kan man se at jeg her og der varierer en smule semantisk eller syntaktisk, evt. tilføjer et ord (f.eks. er "i virkeligheden" i l. 22 tilføjet). Det skyldes igen hensynet til den indre og den overordnede rytme i perioden. (Prøv at læse sætningen uden "i virkeligheden"). Jeg synes, perioden kan bæres oppe af rytmen, også på dansk.

Formidable crescendi findes i *Hvis en vinternat*, f.eks. i kap. 2, da han opdager at bogen er et fejleksempel, og han ikke kan komme videre med den historie, han er vild efter at læse, og bliver så gal, at han har lyst til at smide den langt, langt væk. Det beskrives i to crescendi der til sammen fylder næsten en hel side: "Du kyler bogen i gulvet, du har lyst til at smide den ud af vinduet, ud gennem det lukkede vindue, igennem persiennernes lameller så de kan hakke dens usammenhængende ark til plukfisk, så sætninger ord morfemer fonemer sprøjter ud uden nogensinde at kunne blive til tekst igen..." etc. etc. Derefter bliver den i andet afsnit kastet ud af lejligheden, ud af husblokken, af Fællesmarkedet, af kontinentalsoklen, uden for tyngdekraften, solsystemet, galaksen) og så slutter teksten:

... kaste den helt ud over det punkt som galakserne er nået til i deres selvudfoldelse, der hvor rumtiden endnu ikke er nået til, hvor den ville ende i ikke-eksistens, ja egentlig i noget der aldrig har eksisteret og aldrig vil komme til det, fortabe sig i den mest ubestridelige garanterede absolutte negativitet. Det har den fortjent, nemlig.

Her gælder det om at lade rytmen styre, og understøtte den med ord der angiver raseriets fart, "kyler" i stedet for smider; "hakke til plukfisk", i ste-

det for bare "hakke i stykker" (triturare), osv. Og ordne ordene, så de støtter crescendo'et. F.eks. har jeg byttet rundt på adjektiverne i den sidste sætning "den mest ubestridelige garanterede absolutte negativitet" (hvor der på italiensk står: "la negatività più assoluta, garantita, innegabile"), fordi det gav en bedre rytme på dansk. Også den sidste sætning er let ændret. På italiensk står der: "proprio come si merita, né più né meno", som egt. kunne oversættes: "Præcis som den fortjener, hverken mere eller mindre." Jeg synes min version opfanger originalens komik bedre, og laver en flottere rytmisk konklusion på dansk, end hvis jeg havde været tættere på semantisk. Her handler det ganske evident om at være tæt på rytmens komik, det er det der er tekstens "betydning", og så lade det semantiske være underbelyst af og til.

I *Hvis en vinternat* står der at læse i første kapitel, efter at læseren, som der siges du til, har været henne at købe Calvinos nyeste bog:

Nu er du så parat til at begynde på de første linier på første side. Du forbereder dig på at genkende forfatterens umiskendelige tonefald. Hov. Du kan slet ikke genkende det. Men når

man tænker nærmere over det, hvem har så egentlig sagt at den her forfatter har et umiskendeligt tonefald? Tværtimod er han en forfatter der er kendt for at forandre sig meget fra bog til bog. Og netop i disse forandringer genkender man hans særpræg.

Ja, hov. Hvad med den umiskendelige stemme, som man som oversætter tror at leve sig ind i, så meget at man nogen gange kun husker citater på dansk! Men det er jo netop ikke forfatterens stemme, man hører, men tekstens egen stemme. Hos nogle forfattere svinger stemmen ikke meget fra roman til roman, måske fordi – som hos Svevo – projektet på en eller anden måde forbliver det samme. I de tre bøger jeg her har refereret til, *De usynlige byer*, *Palomar*, *Hvis en vinternat en rejsende*, er projekterne meget forskellige. De tre teksters begyndelser lægger alle meget præcist op til disse projekter, både tematisk (dvs. med vigtige temaord der skal følges), metaliterært (dvs. med begrebsmæssige refleksioner) og ved stilen, rytmen, klangen. Derfor er begyndelserne altid klart den sværeste del at oversætte. For det er hver bogs egen stemme man skal finde ind til.

