

Om resonans

CLAUS BECH

Visse forfattere har en 'stil', der springer mere i øjnene end andrès, og som kan komme til at danne skole, hvis det samlede værk er omfattende nok. Stilen kan være så personlig og karakteristisk, at den ikke kan videreudvikles uden at påkalde sig anklager for parodi eller imitation, og danner i så fald ikke skole: stilen *er* manden, og der er kun én mand. En sådan mand er Flann O'Brien. Med kun få værker har han skabt en uefterlignelig og efter manges mening uforlignelig stil, skønt han til sin irritation måtte finde sig i at blive betragtet som efterkommer af Joyce. Denne lidt kraftløse vurdering (som mange irske forfattere må trækkes med) bygger vist hovedsagelig på deres fælles irske, dublinske udgangspunkt – ser man nærmere på den verbale opfindsomhed, bestræbelsen på at gøre sproget nyt, der er blevet metalitterært forklaret som ønsket om at skabe en irsk-engelsk i modsætning til en britisk-engelsk litteratur, fæster man sig mere ved forskellene og den tilsyneladende udtømmelige opfindsomhed, der er et så udpræget kendetegn for irske forfattere i det 20. århundrede.

Når man som oversætter forsøger at fortolke en forfatters stil, foregår det ved hjælp af en slags glidende skala, hvor ordvalg, talemåder, syntaks, forskellige retoriske kunstgreb osv. afvejes i forhold til afvigelser fra et eller andet begreb om en 'normalstil'. Oversættelsen finder sted i tre stadier: 1) det bogstavelige, dvs. en oversættelse ord for ord i henhold til (fortrinsvis) den accepterede leksikale betydning; 2) det store centrale område for 'overførsel' ved hjælp af en trofast, men dog selvstændig gengivelse af teksten; og 3) imitation, gendigtning, variation, fortolkende parallel. Altså en stadig forøget og nødvendig frihed. Man kan måske tilføje, at jo længere væk man kommer fra 'normalstilen', dvs. et jævnt fortællende sprog uden alt for mange dik-

kedarer, desto hurtigere nærmer man sig fase 3. Det bogstavelige eller leksikale lader sig jo ikke anvende, hvis ordene og vendingerne ikke findes i ordbogen – hvis der med andre ord er tale om en tekst, der i vidt omfang tager sit stilpræg fra moderne slang (f.eks. visse bøger af Julian Barnes), eller som er så sprogligt nyskabende, at den fortolkende parallel er den eneste mulighed (f.eks. *Finnegans Wake*). Eller for at sige det med George Steiner (og John Dryden): oversætterens rette vej er hverken metafrase eller imitation, men parafrase, dvs. en oversættelse med et vist spillerum, der ufravendt holder sig forfatterens tekst for øje, men gengiver meningen frem for ordene og fremhæver denne om nødvendigt, men uden at ændre den. John Dryden skriver (1697) om sin oversættelse af Vergil: "I have endeavoured to make Virgil speak such English as he would himself have spoken, if he had been born in England, and in this present age." Desværre siger han ikke ret meget om, hvad der bliver af 'stilen' under denne proces, der vel nærmest er en beskrivelse af en fri gendigtning.

Goethe har opstillet en lignende trefaset model for de forskellige grader af oversættelse: en oversættelse af den første type gør os bekendt med en fremmed kultur ved at oversætte teksten til et sprog, vi kan forstå, og udføres bedst i jævn, ligefrem prosa. Den næste type udvirker en tilegnelse ved hjælp af et surrogat: oversætteren lever sig ind i det fremmede værks hensigt og mening, men kun for at udskifte det med en tekst, der bygger på hans eget sprog og hans egen kulturelle baggrund. Den tredje og højeste form tilstræber en fuldstændig identitet mellem originalteksten og oversættelsen. Denne identitet indebærer, at den nye tekst ikke eksisterer "i stedet for den anden, men i dens sted", og i kraft af sin tilbundsgående indlevelse i det fremmede

værk resulterer den i en slags fuldstændig trofasthed eller interlinearitet. I denne forstand nærmer den sig den første, mest rudimentære form for oversættelse. Interessant nok kommer Goethe også ind på parodien og det parodiske i sin gennemgang af oversættelsens forskellige faser, og ser man lidt nærmere på parodiens definition, viser det sig da også, at der er nogle slående lighedspunkter, om ikke direkte mellem en oversættelse og en parodi, så mellem omstændighederne både omkring modtagelsen af disse to litterære undergenrer (hvortil man måske også, i en post-moderne tid, kunne henregne pastichen), og forudsætningerne for at kunne producere dem. Parodien imiterer en forfatters iøjnefaldende stiltræk med henblik på at stille dem til skue og gøre dem til grin, mens en oversættelse undertiden kan være nødt til at fremhæve visse stiltræk med henblik på at gøre modtagelsen nemmere i modtagerlandets litterære kultur. Denne fremhævelse kan ske ubevidst, når oversættelsen i større eller mindre omfang forsøger en 'fortolkende parallel'. Jeg er for nylig i en diskussion om Grundtvig af en meget kyndig læser blevet gjort opmærksom på, at visse passager (de adskillige digte med motiver fra nordisk mytologi) i min oversættelse af A.S. Byatts *Besættelse* havde fået ham til at tænke på Grundtvig, skønt Grundtvig ikke var en af de digtere, som var en del af min læsning i forbindelse med denne oversættelse (og skønt jeg i øvrigt ikke havde nogen bevidst ambition om at imitere nogen dansk digter); men elementer af Grundtvigs sprog kan måske siges at være gledet ind i en dansk sproglig underbevidsthed med bestemte valører tidligt i livet, nogenlunde som vores opfattelse af stiltræk som tone, stemme osv. gør det.

Med parodien forholder det sig således, at man for at kunne læse og goutere den må kende det eller de værker, som er genstand for parodien: den har en ganske bestemt klangbund eller *resonans*. Sammenligninger er ofte vildledende, men ikke desto mindre hjælpsomme, og ordet resonans forekommer mig at være anvendeligt i denne sammenhæng. Resonans i den betydning, jeg bruger ordet, er strengt taget ikke en egenskab ved den litterære tekst som sådan, men ved dens *modtagelse*, måden den bliver læst og forstået på. Det er også en af de måder, som

litterære tekster interagerer med hinanden på, og forstået på den måde frembyder den ikke et egentligt oversættelsesproblem. Flann O'Brians *Armods mæle*, der blev udgivet på irsk (gælisk) i 1941 med titlen *An Béal Bocht* og under forfatternavnet Myles na Gopaleen og senere oversat til engelsk med titlen *The Poor Mouth*, er en ætsende parodi på visse af forfatterne i den gæliske vækkelse (eller sprogkamp) i 1920'erne og 1930'erne, først og fremmest Tomás Criomhthain og Séamas Grianna; O'Brien var utilfreds med disse forfatters langtrukne og ofte perspektivløse selvbiografier med deres skildringer af et liv i den yderste fattigdom og kulturelle elendighed, især da de blev fremholdt som eksempler på en oprindelig, ægte irsk kultur. Problemet ved at oversætte en så målrettet parodi er som nævnt, at resonansen på modtagersproget mangler: den danske læser sidder med skarpt skyts i hånden, men ved ikke, hvem det er rettet imod. Dog foreligger Criomhthains *Manden på øen* på dansk (oversat fra gælisk af Ole Munch-Pedersen), og den danske læser har derfor mulighed for at finde visse ekkoer og i en vis udstrækning opnå den dobbelte læsning, som er kendetegnende for parodien. Han eller hun er imidlertid ikke så meget værre stillet end de fleste irske læsere i denne henseende: irsk (gælisk) er et sprog, der tales meget om i Irland, men som få taler; en måneds ophold for nylig på det irske kunstnercenter ved Annaghmakerrig bragte mig ikke i kontakt med en eneste, der havde læst *Armods mæle* på gælisk, skønt alle kendte den, endog i detaljen, fra den engelske oversættelse. Det ændrer dog ikke på det principielle: at parodien fordrer en dobbelt læsning, kræver sin resonans; den er et særtilfælde af oversættelseskulturens almene resonansproblem.

At Swim-Two-Birds er ikke en parodi af samme art som *Armods mæle*, dvs. den har ikke et eller flere konkrete andre værker som sin parodiske genstand; dens klangbund er meget mere diffus og kan måske siges at være den modernistiske roman i det hele taget. For så vidt bliver den mere levedygtig på modtagersproget, eftersom der her allerede findes mange af modernismens hovedværker i oversættelser, som den kan interagere med. Men den rummer også en mangfoldighed af elementer, der er vokset ud af en

specifik irsk litterær matrice, et sandt virvar af associationer, allusioner, åbenlyse eller skjulte citater og henvisninger til talrige irske myter og legender, som er indarbejdet i romanens konstruktion, og som i den oversatte tekst kommer til at stå som en slags kroge, der er haget fast i en litterær kultur, som ikke er fulgt med og ikke kan følge med. Det er det, jeg kalder resonansproblemet. For at løse det kan man enten gribe til den form for *fremhævelse*, jeg har nævnt tidligere, og som vil gøre det en smule tydeligere, at der er tale om et fremmedelement; fremhævelsen kan f.eks. ske ved en svag ændring af tonen eller stilen, og i mange tilfælde er den der allerede i originalteksten, i det mindste når citatet eller allusionen er åbenlys. Eller man kan så at sige gå direkte løs på problemet. I *At Swim-Two-Birds* har Flann O'Brien brugt en hel del vers fra Sweeney-digtene, nogle steder i den "autoriserede" (akademiske) oversættelse fra gælisk af J.G. O'Keefe udgivet af Irish Texts Society i 1913, andre steder i sin egen oversættelse. En prøve på disse digte ser således ud:

O warriors approach,
warriors of Dal Araidhe,
you will find him in the tree he is
the man you seek.

God has given me life here,
very bare, very narrow,
no woman, no trysting,
no music or trance-eyed sleep.

Digtene kommer også i oversættelsen til at stå som citater, så der er ingen tvivl om, hvad man har med at gøre. De stammer fra et manuskript skrevet i County Sligo mellem 1671 og 1674, men menes at have en meget ældre oprindelse; ifølge Seamus Heaney kan Sweeney-traditionen føres helt tilbage til tiden omkring slaget ved Moira i 637 e. Kr., da kong Sweeney i henhold til legenden gik fra forstanden og blev forvandlet til en af luftens fugle. Vikingerne dukkede først op på Irlands kyster i 795, da den keltiske kultur allerede havde blomstret i flere hundrede år. Det ville være meget forkert at påstå, at der

skulle være nogen norrøn påvirkning på spil i disse digte; hvis der overhovedet er tale om en påvirkning, er den snarere gået den modsatte vej. Men selv om man samvittighedsfuldt oversætter dem så tæt på O'Briens version som muligt, f.eks.:

O krigere, træd nærmere
krigere fra Dal Araidhe,
I finder ham i træet, han er
den mand I søger.

Gud har skænket mig liv her,
meget karrigt, meget trangt,
ingen kvinde, ingen bejlen,
ingen musik, ej heller forstjernet søvn.

– er det for det første fristende at støtte sig lidt til den norrøne digtning, f.eks. i de islandske sagaer eller *Vølvens spådom*, og for det andet er det næsten uundgåeligt, at den ordknappe stil med dens mange billeder fra dyrelivet og kampen vil lede tanken hen på denne digtning. Læseprocessen søger med andre ord efter resonanser, som om den var en slags uskrevne palimpsest.

Nu kunne man måske tro, at det er oversætterens opgave at styre og orkestrere alle disse toner og klange, der lokkes frem i læserens bevidsthed, men det er sproget som sådan der gør det. Hvor bizar og idiosynkratisk stilen i en roman som *At Swim-Two-Birds* end måtte være, fremkommer den, om ikke af sig selv, så i hvert fald hvis man til stadighed holder sig dens særpræg for øje, dvs. lader hvert enkelt ord i dens sætninger blive stående (i oversættelsen) med tilnærmelsesvis den relative valør, de har på originalsproget. Følger man dette princip (og hvor er alternativet?), bliver resultatet en række danske sætninger, som derpå kan bearbejdes efter principperne i fase 3. Det andet sprog er trængt i baggrunden; ord og sætninger må nu stå deres prøve på modtager-sprogets betingelser, dvs. i henhold til oversætterens sproglige fortid, hans personlige eller almengyldige opfattelse af især alle de nuanceringsmuligheder, underfundigheder, betoning, klange og stemmefald, der ligger i grænseområdet mellem det gen-

kendelige, det afvigende eller usædvanlige og det nyskabende.

Den stilistiske parodi i et bizart afsnit som det følgende lader sig overføre så godt som ubeskåret:

Questions, á Selection of Further: Almond, why so bitter being taken in the mouth, and yet the Oyl so very sweet? Apprentice, reduced to want, how may he relieve himself? Blood, is the eating of it lawful? Baptism, administered by a Mid-Wife or Lay Hand, is it lawful? Devil, why called Lucifer; and elsewhere the Prince of Darkness? Estate, gotten by selling lewd Books, can it prosper? Eyes, what Method must I take with 'em when weak? Horse, with a round fundament, why does he emit a square Excrement? Happiness, what is it? Etc. etc.

– for selv om den er diffus, er den ikke til at tage fejl af (og i øvrigt tidsfæstes den yderligere ved brugen af gamle engelske s'er); man behøver sådan set ikke at kende alle de tekster, den resonerer eller interagerer med. Teksten får et dansk stilpræg med nogenlunde de samme historiske associationer, men nødvendigvis med ganske andre resonanser, afhængigt af hvilke danske tekster man lader sig inspirere af.

Men oversættelsens paradoks er selvfølgelig også ubeskåret: en fiktiv person i Dublin er nu udstyret med et sprogligt register, han ikke har nogen anelse

om, og bliver således dobbelt fiktiv. Når man som læser mere end villigt stiller sin logiske skepsis over for dette forhold i bero, skyldes det forhåbentlig den konsekvens, som den sproglige omplantning er gennemført med, oversættelsens grad af fordanskning (ligesom læseprocessen i det hele taget, uanset tekstens nationalitet, beror på en troshandling). Men der skal nok heller ikke ret mange mislyde til, før man bliver revet ud af læsningens nødvendige illusion (og måske færre mislyde i en oversættelse end i en originaltekst). Det er med andre ord den gode danske sætning, der får os til at tro på den uhyrlige irske påstand. Det er den sproglige sammenhæng og konsekvens, der får os til at tro på værket.

Resonansproblemet er en realitet, men det er ikke udtryk for en pessimisme, der kan forlede mig til at gå ind for en begrænsning af antallet af oversættelser. Tværtimod. Løsningen ligger snublende nær. Først når enhver bog findes på ethvert sprog, har oversætterne fuldført deres arbejde. Resonansen, interaktionen mellem samtlige litterære værker, er tilvejebragt på alle sprog. Alle værker af f.eks. Borges findes på alverdens tungemål. Man skal så bare huske, hver gang et ekko af dem forekommer i en anden tekst, at slå op det rigtige sted, hvis man ikke har det hele *in mente*.

