

Hvordan man taler med de døde

Om Otto Steen Dues oversættelse af *Antigone*
og oversættelsens kultur-historiske forankring

af Karen-Margrethe Simonsen

Der findes ikke færre end syv nyere, danske oversættelser af Sofokles' *Antigone* fra N. V. Dorphs oversættelse i 1851 til Eva Sprogøes prosaiske, frie oversættelse i 1983. Sidste år udkom den ottende i rækken, denne gang ved Otto Steen Due. Antallet af oversættelser vidner både om den fascinationskraft, værket stadig kan mobilisere og om den åbenbare vanskelighed, der synes at være med at oversætte værket. Eller også handler det om, at skiftende historiske betingelser nødvendiggør nye oversættelser og kontinuerligt sætter nye dagsordener for læsning af værket. At studere rækken af danske oversættelser er derfor også en rejse gennem en kulturhistorie, hvorigennem man kan se skiftende kulturelle værdisæt og forskellige vægtninger af forholdet mellem værkets elementer.

En oversættelse er desuden altid en interkulturel affære i den forstand, at to kulturer eller verdenssyn herigennem konfronteres med hinanden. Alle oversættere kender udtryk, der næsten synes uoversættelige, eftersom de i den grad er bundet til et bestemt sprog. At oversætte et værk, der er mere end to tusinde år gammelt, giver selvfølgelig særlige vanskeligheder, men *Antigone* er et værk, der tilhører verdenslitteraturen, hvilket betyder, at hver ny generation må gen-

fortolke værket for derigennem også at tilegne sig sin egen fortid (og sig selv).

Der er dermed en vis naturlighed i, at listen af oversættelser kan blive lang. Men den konstante genoversættelse rejser også spørgsmålet om, hvad en oversættelse egentlig er, hvad der motiverer den, og hvilken funktion den har, for hver ny oversættelse implicerer sin egen opfattelse af oversættelse. At der i dette tilfælde er tale om et drama, radikaliserer problemstillingen, for selv om en dramaopsætning faktisk følger en given tekst fra ord til andet, er den uvægerligt en tidsspecifik fortolkning, og dermed er der en problemstilling om forholdet mellem original og kopi, som oversættelser og dramaopsætninger har umiddelbart tilfælles.

Om dette forhold er der blevet sagt mangt og meget, men typisk opfattes oversætteren som en fødselshjælper eller en formidler af det originale selvimmante (mester)værk. I en klassisk optik skal den gode oversættelse, som Lori Chamberlain har gjort opmærksom på¹, være som en god hustru, dvs. enten trofast eller smuk – og helst begge dele på én gang – men af og til lever hustruen ikke op til denne rolle, og nogle gange går hun simpelthen hjemmefra i protest!

I de senere år er der sket en revolu-

tion i opfattelsen af oversættelser, der blandt andet handler om at installere dem i deres egen kunstneriske ret i stedet for kun at se dem i en tjenerfunktion i forhold til originalen. Oversættelser er ikke bare én til én overførsel af mening fra et sprog til et andet, og man har oven i købet kunnet påvise, at i perioder, hvor denne opfattelse har været gældende, er kvaliteten af oversættelser faldet.² Men det vigtigste i denne revolution er, at når man forstår oversættelser som kreative genlæsninger, så ændres også opfattelsen af originalteksten.

Det handler ikke om at nedtone værkets geniale egenskaber, men om at erkende, at dette mesterværk ikke er et enestående og i sig selv hvilende monument, mejslet i sten. Det er selv opstået i en udveksling med sin samtid, og der har i denne forhandling været tvivl og usikkerheder at spore. Ved at fokusere på dette åbner man også en dialog med værkets mangfoldighed af betydningsmuligheder.

I sin bog *Shakespearean Negotiations* foreslår Stephen Greenblatt begrebet forhandling, både til at forstå den udveksling, en tekst foretager med sin samtid, og den, vi foretager med teksten. Når det drejer sig om forhandlingen med de døde, er det dog en forhandling, der er underlagt særlige vilkår:

Selv da jeg forstod, at det, jeg kunne høre i mine mest intense øjeblikke af anspændt lytning, kun var min egen stemme, selv da opgav jeg ikke mit ønske [om at tale med de døde, *Karen-Margrethe Simonsen*, herefter KMS]. Det er sandt, at jeg kun kunne høre min egen stemme, men min stemme var

de dødes stemme, for de døde havde sørget for at efterlade tekstuelle spor af dem selv, og disse spor kan høres i de levendes stemmer. Mange af sporene har ikke så stor resonansbund, men alle, selv det mest trivielle eller det kedeligste, indeholder et fragment af mistet liv; andre er på *unheimlich* måde [uncannily, KMS] fyldt med en vilje til at blive hørt. (Greenblatt, 1988, s. 1).

Her er der næsten lagt op til en symbiose, men en dynamisk og foranderlig symbiose, der baserer sig på en ikke nødvendigvis behagelig udveksling. Selv om man indoptager den dødes stemme og gør den til sin egen, så er der også en fremmedhed i denne familiarisering, der hjemsøger læseren *uncannily*, dvs. *unheimlich*, og insisterer på sig selv. I dette citat antyder Greenblatt også, at der kan være tale om en kampsituation, som fx. i Harold Blooms begreb om stærke mislæsninger, der samtidig med den affirmative indoptagelse af det læste værk handler om sidestillelse af læserens autoritet med forfatterens og ret til at læse ved siden af den oprindelige mening ud fra egne præferencer.

En læsning og en oversættelse skal dermed opfattes som en tekst med flere stemmer, hvoraf en er læserens/oversætterens egen. Selv om oversættelser af klassikere udkommer på glittet papir og profilerer sig som ydmyge tjenere for videregivelsen af evigtgyldige værker, så er hver ny oversættelse også et produkt af en konkret tidsspecifik kamp mellem kopi og original, hvor der er investeret mange erkendte og uerkendte energier og værdier. Spørgsmålet til enhver ny oversættelse bliver derfor trefoldigt: hvilket billede gives der her af originalvær-

ket, hvilken kamp tyder dette på der har været udfoldet mellem værk og oversætter, og hvilken opfattelse af oversættelsens roller ligger implicit eller eksplicit til grund for oversættelsen?

At oversætte *Antigone*

Antigone er et radikalt tvetydigt og flerstemmigt værk, hvilket man kan forvise sig om ved at kigge på receptionshistorien, hvor der ikke blot er en mangfoldighed af fortolkninger, men også et meget bredt spekter af fortolkningsmuligheder. Det er muligt, som Bodil Due skriver i sin indledning, at værket fascinerer, fordi det handler om »almenmenneskelige og genkendelige« problematikker, men der har ikke været en almenmenneskelig fortolkning af disse, og måske var det mere præcist at sige, at dette værk ved sin dissonantiske flerstemmighed er med til at sætte spørgsmålstejn ved ideen om det almenmenneskelige. Det er afgørende, at flerstemmigheden ikke sløres i oversættelsen ved at homogenisere, pædagogisere eller forskønne kantede steder. Omvendt skal oversætteren også finde en »tone«, der giver enhed i værket.

I forordet skriver Bodil Due kort, at der er grund til at nævne to andre oversættelser, nemlig Otto Foss' fra 1977 og Eva Sprogøes fra 1983.³ Niels Møllers klassiske oversættelse, som mange kender fra gymnasietiden, er der altså ikke grund til at nævne. Ellers kommenteres de tidligere oversættelser ikke. Fælles for Otto Steen Dues, Foss' og Sprogøes oversættelser er, at de alle tilstræber en rimeligt moderne og mundret form, der undgår tidligere tiders omvendte

ordstillinger og tungt dekorerede sprogbrug. Otto Steen Due er imidlertid en hel del retorisk flottere end både Foss og Sprogøe, hvilket også involverer arkaiske udtryk og sproglige forunderligheder, der af og til har homerisk klang. Eksempelvis sejler skibet gennem »det svulne bråd« (v. 336), vi hører om »fløjtefro musen« (v. 964), den »vidthentordnende Zeus« (v. 1116), »gudsforagtfuldt brodermord« (v. 172), og Kreon spørger, om Antigone er blevet »åstedeset« (v. 406), et ord jeg måtte læse to gange for at forstå. Desuden overholder Due metriske regler i korets indlæg.

I sit ultrakorte efterord skriver han, at nærværende oversættelse er lavet med henblik på en teateropførelse på Århus Teater i 2004, og at der derfor er redigeret i forhold til denne umiddelbare sammenhæng:

[Oversættelsen] er altså skrevet til opførelse for et nutidigt publikum, og dette vilkår bestemmer dens karakter både som dansk dramatisk tekst og som oversættelse. Opgaven var at levere en gengivelse, der kunne virke fra en scene i vor tid. Dette vilkår bedes venligst taget i betragtning. (Due, 2005, s. 77).

Javel, men hvad betyder det at tage dette vilkår i betragtning? Due antyder her, at han har tilladt sig nogle moderniseringer, som han ikke ville have lavet, hvis det »kun« handlede om oversættelsen af værket som en litterær tekst. Udtalelsen rejser et mere generelt spørgsmål om iscenesættelsens rolle i forhold til teksten, for man kunne også polemisk spørge, om det virkelig er så meget vanskeligere for et publikum at høre end at

læse, at det er nødvendigt at »modernisere/pædagogisere« mere i teatret? Og hvad betyder det egentlig at modernisere? Hvilke ændringer i forståelsen af værket kan der herved fremkomme? Lad os se på nogle eksempler:

En af de første ting, man lægger mærke til i Dues oversættelse, er som sagt, at der tilstræbes en ligefrem tone, hvilket ud over at give sig udslag i forkortede talesprogsformer som »be«, »lar vær med«, »ku«, »sku« og »ha« (uden apostroffer), også giver en nærværende dramatisk effekt, som fx når Kreon bliver vred på koret, fordi de tillader sig at sætte spørgsmålstejn ved hans handlinger, og siger følgende: »Hold op! Pas på! Et øjeblik, og jeg bliver vred! / Og tror du er senildement og plejemoden« (v. 280).⁴ I Eva Sprogøes oversættelse hedder det kort og godt: »Ti stille, før min vrede koger over! Lad vær' / med at vise dig ligeså dum, som du er gammel«, hvilket er en interessant forskydning i forhold til Thor Langes gamle oversættelse, hvor der står: »Saa ti, før ved din Tale Du faar tirret mig / Og trods din Alder tilmed som en Taabe staar.«

Der er en forskel i tonen her, men der er også en markant forskel i forståelsen af alderdommen. Hos Lange associeres alderdom med visdom (det er *på trods af* alderen, at man står som en tåbe), hvilket er i overensstemmelse med den græske værdiverden (se fx Griffith, 1999, s. 172). Hos Sprogøe er der imidlertid antydning af en sammenhæng mellem alderdom og dumhed: »ligeså dum som gammel«, og denne sammenhæng følges op i Dues oversættelse, hvor betegnelsen »senildement og plejemoden«

med ét trækker teksten direkte ind i en moderne diskussion af de tiloversblevne, samfundsbelastende gamle mennesker. Dette giver en helt anden forståelseshorisont for værket, og det kan være med til at tildele den vise seer, nemlig Teiresias, en mindre vigtig plads i stykket – i værste fald kan han figurere som en næsten lidt latterlig figur. Så langt er vi dog ikke i Dues oversættelse, hvor det tilspidsede udsagn måske snarere skærper billedet af en meget kolerisk Kreon, end det sætter spørgsmålstejn ved Teiresias' position. Det koleriske understreges af, at der i Dues oversættelse er lagt vægt på den abrupte, eksklamatoriske form.

Et andet eksempel på modernisering er den måde, hvorpå begreber fra den politiske og den juridiske verden oversættes. Når det hos Thor Lange hedder: »Den Stat er ingen Stat, hvor En bestyrer alt«, og i øvrigt noget tilsvarende hos Foss og Sprogøe, så hedder det hos Due: »En retsstat findes ikke under diktatur«. I en af Kreons belærende monologer, som han fremfører over for koret og én af de vagter, han har sat ud for at passe Polyneikes' lig, nævner han, at det, der truer samfundet mest, er de misgerninger, der gøres for penge. De beregnende personer får hos Thor Lange en »lurvet Fordel«, hos Niels Møller kaldes de »nidringe uden hæder«, og hos Otto Foss tales der lidt vagt om »skurkestreger«. Hos Due tales der imidlertid i moderne termer om »kriminalitet«: »Det skal slås fast at kriminalitet / kun sjældent gir gevinst og oftest koster livet« (v. 313-14).

Tager man hvert enkelt eksempel, kan nuancerne mellem oversættelserne

synes små, men vurderer man helhedsindtrykket, så giver Dues oversættelse en markant drejning af værket væk fra en generel eksistentiel, moralsk eller religiøs sprogbrug og ind i et mere moderne og ofte også mere neutralt juridisk og politisk vokabular. Dette er i rigtig god overensstemmelse med forskellige nyere fortolkninger af værket, eksempelvis Jean-Pierre Vernant og Pierre Vidal-Naquets bog *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne* (1972). I denne bog pointerer de, at den græske tragedie, herunder dens markante sproglige ambiguitet, må forstås som en aktiv refleksion af den historiske overgangsperiode, den er opstået ud af, herunder især en refleksion af udviklingen af det juridiske system og den juridiske tænkning, som det moderne demokrati skulle bygges på.

Det er derfor afgørende, at det juridiske ikke sies fra i en bestræbelse på at gøre dramaet mere menneskeligt almengyldigt. Dues oversættelse er på denne måde i god overensstemmelse med en moderne tragedieforståelse. Der er imidlertid et andet aspekt, som Due fanger mindre godt, og det er billedet af Antigone, som kan være altafgørende for forståelsen af værket.

En talisman for den europæiske ånd?

Dramaet bærer Antigones navn, og hun er derfor logisk set hovedpersonen. Indholdsmæssigt kan hun også anskues som en slags talerør for Sofokles, eftersom hun i den ovennævnte diskussion af det juridiske repræsenterer »physis«, dvs. den gamle overleverede, uskrevne

lov, som står i opposition til Kreons »nomos«, dvs. den skrevne, civilisationsriske lov. Sofokles, som selv var aktiv i politik, forsvarede konservative synspunkter, herunder hensyntagen til de gamle uskrevne love.

Ifølge George Steiner, der i sin bog *Antigones* har redegjort for receptionshistoriens skiftende forståelser af hende og dramaet, så har Antigone fra 1789 frem til Freud været »talismatic to the European spirit« (Steiner, 1984, s. 7). Steiner forklarer værkets popularitet i denne periode og dets enorme symbolske magt ved blandt andet at referere til revolutionens revurdering af kvinders status, (jf. Steiner, 1984, s. 9). I den tyske, romantiske reception af værket (først Hegel, så Hölderlin, Tieck, Schelling, Schlegelbrødrene og Goethe) har man ligeledes, og ofte i en stærkt idealiseret udgave, lagt vægt på Antigone som den væsentligste person i værket. Hun er ifølge Hegel en himmelsk figur og med de Quinceys ord »daughter of God before God was known« (jf. Steiner, 1984, s. 4). Hun repræsenterer naturlig uskyld og styrke og fungerer som en ren inkarnation af jordiske idealer.

Nyere forskere, allerede H. D. Kitto (1939), men også fx Theodore Ziolkowski (1997), har imidlertid forskudt interessen til Kreon og givet ham hovedrollen ud fra den betragtning, at han er den person, der gennemgår den største udvikling i dramaet og har mest tid på scenen. Om end der ikke kan sås tvivl om Antigones symbolske nærvær, så har hun mindre reel tid på scenen, og hun synes at være rimeligt stabil i sit værdisæt. Hun forsvarede fra først til sidst

de gamle traditioner, som kræver, at man begravner sine døde.

Der er imidlertid et par enkelte scener, hvor Antigones stoiske ro vakler, eller hvor der sås tvivl om fundamentet for hendes værdisæt. Det første, der springer i øjnene i Dues oversættelse er, at han helt har udeladt én af de vigtigste af disse scener. Det er den passage, hvor Antigone, dødsdømt og på vej til indespærrelsen i sin grav, hævder følgende, her i Otto Foss' oversættelse:

Ja var jeg blevet mor og havde børn / eller hvis min ægtemand lå død og bar / da havde jeg aldrig trodset statens bud. / Hvad mening ligger bagved disse ord? / Jo, hvis min ægtemand var død, da kunne / jeg gifte mig igen; og var jeg barnløs / få børn med en anden mand; men da min far / og mor er gået til Hades, får jeg aldrig / en anden bror igen, det er umuligt. / Da jeg af denne grund har hædret dig / min Polyneikes, dømmes Kreon mig / som skyldig og som fræk forbryderske. / Og derfor river han mig bort med vold / fra brudeseng og bryllupssang, før jeg / fik smage brudelyst og moderlykke. / Sådan, forladt af venner, går jeg arme / i live ned i graven til de døde – / som om jeg havde krænket guders lov! (v. 904-920).

Det er disse linier, som Goethe håbede, at filologerne kunne dokumentere som værende et falsum og altså ikke en replik skrevet af Sofokles. Udsagnet harmonerer dårligt med den romantiske forståelse af Antigone som en person, der ikke kalkulerer sin livslykke, men opofrer sig rent og uden at gå på kompromis. Selv om Antigone her peger på kvindens store tilknytning og loyalitet over for den biologiske familie, så var det åbenbart van-

skeligt for romantikken at goutere en kvinde, der opfattede sig som relativt fri i forhold til ægtemanden og seriøst overvejede utroskab som en legitim adgang til at få børn.

I denne passage protesterer Antigone også imod sin skæbne og peger på det urimelige i, at det er hende, der skal gå i graven. Hun afsværges den stoiske lidelse og dermed den romantiske glorie, men vinder måske til gengæld en principiel frihed. Det er tankevækkende, at Due netop har udeladt disse linier, hvilket i høj grad er med til at fjerne den kompleksitet, der er i figuren Antigone, og det harmonerer dårligt med den modernisering, der ellers er tilstræbt. På trods af de ellers meget mundrette replikker, der er lagt i munden på Antigone, så gør denne udeladelse det nemmere at opretholde et romantisk billede af hende, og det fremmer den direkte association mellem kvinden og naturen, som har været meget udbredt i den tidlige reception. Dette kan også smitte af på læsningen af hendes generelle rolle i stykket.

Den slettede passage følger umiddelbart efter en dialog, Antigone har med koret, hvor hun klager over den skæbne, der er blevet hende til del og over den måde, koret spotter hende på. Hun sammenligner her sin skæbne med Niobe, der havde pralet af sine mange børn og blev straffet ved, at alle hendes børn blev dræbt og hun selv derefter forvandlet til en stenstøtte på bjerget Sipydon. I Otto Foss' oversættelse lyder Antigones konklusion på sammenligningen: »Fra år til år / strømmer en tåreregn / fra sorgfulde øjne ned over brystet. / Som hun skal jeg fængsles i klippen« (v. 830-834).

I Charles Segals traditionelle læsning er Niobe »a loving mother but also a human being who is at the same time organically fused with the natural world«. (Segal, 1986, s. 148). Niobe græder som en kærlig moder over sine tabte børn, men Segal ser bort fra den mulighed, at hun også græder over sin skæbne, hvor hun for evigt er fængslet i en klippe. Segals nyromantiske tolkning understøttes af Dues oversættelse, hvor Antigone ikke siger, at Niobe er fængslet i sin klippe, men følgende: »Som hende skal jeg få ro i min grav.« (v. 833), hvilket beskriver en næsten harmonisk sammenføjning af kvinde og natur.

Dues oversættelse og den nævnte udeladelse gør det sværere at forstå Antigones replik som en ironisk kommentar til koret, der netop over for Antigone har ønsket hende tillykke med, at hun ved sin død vil vinde ros og ry og efterfølgende fortæller tre historier, der alle handler om, at man ikke kan undslippe sin skæbne, og at man bør acceptere døden, som guderne har bestemt. Disse historier er imidlertid helt malplacerede som replikker til Antigone, for, som det fremgår af skuespillet, betragter Antigone, trods parallellen til Niobe, ikke sin skæbne som bestemt af guderne, men som bestemt af Kreon, der netop modsætter sig gudernes vilje.

Korets rolle i Sofokles' skuespil er meget kompleks, men som Kitto morskamt har formuleret det, så har man ofte indtryk af, at det hele tiden siger de rigtige ting, men om de forkerte personer (Kitto, 1939, s. 160) – og kunne man tilføje – på det forkerte tidspunkt. Koret kunne med meget bedre ret fremføre

sine replikker over for Kreon i slutningen af skuespillet, for det er ham, der skal forliges med skæbnegudinderne. På det tidspunkt, hvor Antigone siger sine afskedsreplikker, er det tværtimod meningen, at publikum ikke blot skal føle sympati for hende, men også forstå, at hvis Kreon havde lyttet til skæbnegudinderne, så ville Antigone have undgået sin skæbne. Det er derfor meget vigtigt, at oversættelsen ikke slører den legitime protest, som Antigone ytrer over for koret. Selv om Antigone ikke er en frihedens apostel, så er det afgørende, at hun har personlig frihed til at forsvare traditionens pligt, og heri adskiller hun sig fra sin middelmådige søster Ismene.

Man skal selvfølgelig passe på med at overdrive fortolkningen af enkeltstående passager, men der er alligevel flere tegn i oversættelsen, der ikke peger i retningen af en moderne forståelse af Antigones person. En moderne forståelse må dels fremhæve kompleksiteten i hendes person, dels understrege spændvidden mellem hendes svage og stærke sider. Det er derfor en fejl at underspille hendes evne og lyst til at protestere mod sin skæbne samt underspille hendes menneskelige »svagheder«, eksempelvis at hun i visse replikker foretrækker at leve frem for at blive en helt. På dette punkt står Otto Foss' oversættelse stærkere end Dues.

Oversættelsernes trans-kulturelle verdenslitteratur

Det er ikke altid en fordel at modernisere, og jo mere vi moderniserer, jo mere risikerer vi også, at vi laver et meget tidsafhængigt litterært udtryk. Et

af de punkter, hvor vi står i størst fare for at overmodernisere, er i vores trang til at »psykologisere«. Det er, fordi den moderne subjektforståelse siden romantikken synes at basere sig på muligheden af selvbevidsthed, dobbeltbevidsthed, ironi etc. Selv om jeg har fremhævet vigtigheden af at forstå kompleksiteten i Antigones figur, så betyder dette ikke, at hun nødvendigvis har psykologisk dybde. Antigone og Kreon er ikke subjekter i moderne forstand. De er først og fremmest menneskelige inkarnationer af det, som Hegel kaldte *Sittlichkeit*, og det er i det sociale samspil, således som det fremtræder gennem dialogen, at dramaets betydning fremstår. Dette betyder ikke, at deres menneskelige appel ikke er en vigtig del af dramaet, men det er ikke det styrende princip, og ordet »selvbevidsthed«, som Due på et tidspunkt lader Kreon anvende om Antigone, synes lidt for moderne i forhold til hendes rolle (v. 478).

Det er imidlertid ikke en udtalt tendens hos Due at overspille det psykologiske. Tværtimod, og det er en af hans oversættelses store styrker, i modsætning til den opsætning, som Århus Teater faktisk endte med at lave af *Antigone* i 2004. Opsætningen var for så vidt meget vellykket og brugte gode moderniserings-effekter som eksempelvis en stor videaskærm og helt nye kortekster skrevet og opført af musikgruppen Baal. Problemet i denne opsætning var imidlertid tegningen af figuren Antigone, som blev en meget moderne og samtidig mærkeligt altmodisk kvinde, der var bestemt af sin kærlighed ikke så meget til broderen, men til manden Haimon, der i Sofokles'

stykke spiller en interessant og vigtig, men reelt set mindre birolle, jf. det diskuterede citat ovenfor. I Århus Teaters opsætning har Antigone et voldsomt temperament, grænsende til det hysteriske. Det sociale samspil banaliseres som en mand-kvinde eller en »fader«-»datter«-relation, og personernes iboende egenskaber tillægges for stor magt, således at opmærksomheden fjernes fra de juridisk-politiske grundkonflikter, der netop udfoldes i det komplekse samspil mellem alle skuespillets aktører.

Tidligere hævdede jeg, at der var tre spørgsmål, man kunne stille til en oversættelse: hvilket billede giver den af originalværket, hvilken kamp tyder dette på, der har været mellem værk og oversætter, og hvilken opfattelse af oversættelsens rolle ligger der implicit eller eksplicit i dette?

Sofokles har blandt tragediedigterne ofte været kendt som »æsteten«, den velskrivende. Dette billede bevares hos Due, der lægger vægt på, at der rytmisk og sprogligt skabes en flot genskrivning. Samtidig er den juridisk-politiske interesse trukket helt frem, og vægtningen mellem disse to yderligheder er meget velafbalanceret. Alene af denne grund kan man spå, at Dues oversættelse på sigt vil udkonkurrere ikke bare Sprogøes og Foss' nyere oversættelser, men også ældre udgaver, ikke mindst Niels Møllers klassiske, men lidt gumpetunge oversættelse.

For så vidt som man kan tale om en kamp mellem oversætteren og stoffet, mener jeg den primært skal ses udspillet omkring forståelsen af Antigone. Uden at overdramatisere betydningen af den

nævnte udeladelse, så er der modsatrettede tendenser i oversættelsen af hendes replikker. Hun er i de indledende scener i diskussionen med Ismene moderne og ligefrem, men hun bliver i løbet af stykket mere og mere romantisk og nærmer sig en entydighed, der ikke passer så godt med skuespillets øvrige kompleksitet.

Endelig kan man spørge, hvilket billede af oversættelser, Dues oversættelse fremmer. Man kan se det implicit. Men man kan også hente hjælp fra hans egne udtalelser. I et foredrag vedrørende oversættelsen af Homer siger han, som et af de allervæsentligste punkter, at han ønsker at sætte sig ud over »den puristiske tradition, som hersker i antikoversættelser og oftest giver dem et svært anæmisk præg« (Due, 2004, s. 3), og at oversætteren ikke er en »tekniker eller en slags flyttemand, men sin digters repræsentant, hans forsvarer, hans impersonifikator«, og han skriver videre, at oversætteren først og fremmest må »have modet og viljen til at kompensere for de tab af fynd, nuancer og pointer, som alle oversættere kun alt for godt kender, og som gør en af deres hovedsindsstemninger til skamfuld melankoli over deres forræderi trods al deres gode vilje.« (Due, 2004, s. 5).

Oversætteren er en helt, en romantisk helt, der er modig og tør tage chancer, hvilket fx betyder, at han tør bruge moderne ord som »kebab« og »mobbe«, selv om disse ikke eksisterede i antikken, for, som han rigtigt påpeger, det gjorde de fleste af de nutidige danske begreber jo ikke.

Due peger her på to ting, både en stor loyalitet over for digteren og nød-

vendigheden af en selvstændiggørelse af oversættelsen, og i sidste instans antyder han, at det netop er selvstændiggørelsen, der er det mest loyale over for digteren, eftersom de tilsyneladende loyale, filologiske oversættelser bliver så anæmiske, at de i udtryk ligger milevidt fra originalen.

Due tager ikke skridtet fuldt ud og taler om oversættelsen selv som kunst, ligesom han ikke diskuterer, hvilken transformationsproces hans egen eller andres oversættelser udsætter Sofokles' værk for. I sidste instans legitimeres de friheder, han tager sig, af hans tro på sandhed. I det nævnte foredrag hævder Due, at det er Homer, der har hvisket ham i øret, at hans oversættelsevalg er OK på trods af, at han faktisk har taget sig den radikale frihed at forbedre nogle lidt matte vers hos Homer! Denne fiktive alliance med digteren er naturligvis en romantisk illusion, og fremstillingen af oversættelsen som et arbejde, der blot kræver viden, rytmisk sans, sproglig snilde og mod, slører nogle af de vanskelige valg, som en oversætter ofte er tvunget ud i: valg mellem syntaktisk ligefremhed og metrisk korrekthed, valg mellem semantisk præcision og klangfulde rytmer og valg i forhold til sprogtone og vokabular.

Det slører endvidere, at enhver oversættelse også er en fortolkning. Det er et interessant valg at lade Kreon tale i et moderne politisk sprog, samtidig med at han på udvalgte steder tillader sig helt uhørte lyriske arkaismer. Det fungerer godt, men det er ikke desto mindre et valg, som kunne have været truffet på anden måde. Og det er, som Rigmor

Kappel Schmidt, en anden stor dansk oversætter, en gang har sagt det, i disse valg, hvor der eksempelvis er sammenstød mellem form og indhold, at oversætteren »træder i karakter, idet han må træde frem og bekende kulør« og i stedet for at hævde en simpel loyalitet over for teksten må arbejde med bevidste forskydninger af originalteksten. (Rigmor Kappel Schmidt, 2000, s. 62).

Sofokles' værk *Antigone* er som sagt en del af verdenslitteraturen, og som sådan er det i konstant udveksling med alle verdens kulturer gennem de oversættelser, der foretages af det. Udover at sammenligne otte danske oversættelser og derigennem få en fornemmelse af den historiske udvikling af den danske reception ville det derfor være interessant at vide, hvordan *Antigone* lyder på senegalesisk eller arabisk. Ordet verdenslitteratur refererer som bekendt ikke kun til klassiske værker, der synes interessante for hele verden, men også til den måde denne litteratur læses på i hele verden. Og gode oversættelser, herunder Otto Steen Dues, er en interessant kilde til dette.

Noter

- 1 Lori Chamberlain: »Gender and the Metaphorics of Translation« in Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation*, London, Routledge, 1992, s. 57-74, her citeret efter Susan Bassnett, *Comparative Literature, A Critical Introduction* (Blackwell, Oxford UK og Cambridge USA, 1993), s. 140.
- 2 Det bemærkes af Hilaire Belloc i en forelæsning fra 1931, se Susan Bassnett, 1993, s. 138.
- 3 I Bodil Dues indledning er Eva Sprogøes oversættelse fejlagtigt angivet med årstallet 1986.
- 4 Man skal være opmærksom på, at versnumrene kan variere lidt fra udgave til udgave.

Litteraturliste

- Chamberlain, Lori: »Gender and the Metaphorics of Translation« in Lawrence Venuti (ed.): *Rethinking Translation*, Routledge, London, 1992, s. 57-74, her citeret efter Susan Bassnett, *Comparative Literature, A Critical Introduction* (Blackwell, Oxford UK og Cambridge USA, 1993).
- Dahl, Andreas Peter: *Sofokles. En brydning mellem attisk grudstro og attisk humanisme* (Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck, Kbh., 1959).
- Greenblatt, Stephen: *Shakespearean Negotiations* (LA, 1988).
- Kitto, H. D. F.: *Greek Tragedy* (Routledge, London og New York, 2001 (1939)).
- Schmidt, Rigmor Kappel: »Barokkens rytmer i *Don Quixote*« in *Passage*, nr. 35, 2000, s. 54-62.
- Segal, Charles: *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text* (Cornell Univ. Pr., Ithaca og London, 1986).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af N. V. Dorph (Wøldike, Kbh., 1851).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af Thor Lange (Gads Forlag, Kbh., 1963, opr. trykt i *Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning*,

- udg. af Det filologisk-historiske Samfund, nr. 14, 1893).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af Niels Møller (Gyldendals Forlag, Kbh., 1968, bearbejdet af Chr. N. Brodersen 1960, opr. trykt i 1894).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af Otto Gelsted (Forlaget Sirius, Kbh., 1959).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af Per Krarup (Forlaget Gyldendal, Kbh., 1966).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af Otto Foss (Hans Reitzels Forlag, 1977).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af Eva Sprogøe (Gyldendals Forlag, Kbh., 1983).
- Sofokles: *Antigone*, overs. af Otto Steen Due (Aarhus Universitets Forlag, Århus, 1995).
- Steiner, George: *Antigones* (Yale Univ. Pr., New Haven og London, 1996 (1984)).
- Vernant, Jean-Pierre og Vidal-Naquet, Pierre: *Myth and Tragedy in Ancient Greece* (Zone Books, New York, 1988, orig. publiceret som *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne* I og II, Librairie Francois Maspero, 1972 og Editions La Découverte, 1986).
- Ziolkowski, Theodore: *The Mirror of Justice. Literary Reflections of Legal Crises* (Princeton Univ. Pr., 1997).
- Karen-Margrethe Simonsen** (f. 1962) lektor, ph.d ved Afdeling for Litteraturhistorie, Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har blandt andet udgivet »Loven og litteraturen. Antigone som eksempel« 1-2, Århus, 2001: <http://www.litteraturhistorie.au.dk/forskning/publikationer>.



The Democracy (Foto: Das Beckwerk)