

ARIEL LITTERÄR KRITIK

JOHN SWEDENMARK

Baklängesöversättning

∩ OCH ANDRA TEXTER

ARIEL LITTERÄR KRITIK [2]

Baklängesöversättning och andra texter utgör nr 2 i skriftserien »Ariel Litterär kritik«, som utges i samarbete med forskarseminariet vid det Fria Seminariet i Litterär kritik, FSL. Serien utges med stöd av Statens Kulturråd och är knuten till verksamheten vid FSL:s forskarseminarium, som äger rum på Kungliga Konsthögskolan i Stockholm och stöds av Svenska Akademien. För mer information se www.kritikerseminariet.nu.

Redaktör för serien är Magnus William-Olsson. I redaktionsgruppen ingår även Jeppe Brixvold, Kari Løvaas, Mikael Nydahl, Anna-Lena Renqvist och John Swedenmark.

ARIEL LITTERÄR KRITIK [2]

© 2011 Författaren och förlaget

OMSLAG & GRAFISK FORM Mikael Nydahl

SÄTTNING Ariel, Knopparp 2011

TRYCKNING Jelgavas tipogräffija, Jelgava i november 2011

ISBN 978-91-979938-1-4

Inledning

När jag läser igenom mina samlade texter om översättning blir jag förvånad. De liknar inte vad andra har skrivit om samma ämne, annat än på några enstaka ställen, och referenserna till de klassiska auktoriteterna på området är få och tämligen handboksmässiga.

Jag tror det beror på att texterna utgår från min praktiska erfarenhet, inte från ett allmänbegrepp om översättning; närmare bestämt från ett enda, bestämt skede i processen: den utdragna och slitsamma stund då den färdiga översättningen matchas mot originalet och fixas till för att det ska bli samma, för att vågskålarna ska väga jämnt. Den filosofiska frågan om översättbarhet är till exempel irrelevant för mig: Det är självklart att det finns en motsvarighet till vad det vara må, och finns det inte det kan man alltid bygga en, ifall texten kräver det.

Under jämförelsearbetet känner jag nämligen starka krav från urtexten på att bli förstådd och respekterad, krav som dittills bara handlat om lyssnande och uppmärksamhet.

Den långa processen dessförinnan är däremot halvmedveten eller till och med omedveten (det går att göra en utmärkt sida under en bussresa av lagom längd), och jag försöker tänka så lite som möjligt; idealet är att översätta per hand i bokens eller papperets marginal, med så kort fysiskt avstånd som möjligt. Då uppstår en tjuvkoppling från ögat direkt till handen, som ofta åstadkommer briljanta lösningar utan att ens fråga mig till råds.

Att jag jobbar baklänges, så som titeln anger, har också med denna strävan att kringgå medvetandet att göra. (För att anknyta till modetrenden mindfulness, så kan man säga lite skämtsamt att jag har övat upp en teknik för mindlessness.)

Ändå blir det ofta rätt bra. Texten som skickas till jämförelsearbete har konsistens i dubbel bemärkelse: både med avseende på täthet och viskositet (egenskaper som ju varierar genom alla texter, och dessa fluktuationer måste även översättningen bevara) och i relation till uppdraget att bevara de återkommande elementen i originalet: t. ex. ordval, bildspråk, rytmiska figurer, satskonstruktioner. Att handen åstadkommer detta förvånar mig varje gång, men så är det.

Jämförelsefasen är alltså min ingång till att tänka på yrket överhuvudtaget. Och det är ur den erfarenheten som mitt kanske originellaste teoretiska bidrag stammar: tanken att modernistisk (och postmodernistisk) poesi (och prosa) bygger på *frasen* som grundenhets. Att intonationskonturen, i samspel med interpunktion och radindelning, är gestaltskapande, och att dessa gestalter ackumuleras innanför diktens förlopp i ett rytmiskt, allt komplexare flöde. Kort sagt, att dikten består av fraser.

Jag är medveten om att det finns begränsningar också i det perspektivet, framför allt emedan mycket av den samtida litteraturen har beståndsdelar som inte är röstburna, utan direktsamlade; typiskt därvidlag är de talrika inskotten av citat på främmande språk. Här finns både ett teoretiskt problem och en stötesten för översättningspraktiken. Svårigheter som säkerligen får sin lösning framöver.

Jämförelse frar för fras. Det är mitt recept för den medvetna delen av översättningsarbetet. Och naturligtvis lagras de beslut som tagits under jämförelsefasen i minnet, och kommer till nytta under framtida arbetspass i omedvetenhetens tecken.

Men vad är det egentligen som sker då när översättningen får sin slutliga utformning? Jag måste erkänna att jag ryser varje gång en

kollega talar om sin »råöversättning«. Själva ordet bekommer mig illa. Kanske därför att det låter som om råöversättarna jobbar med en livlös materia, och till slut blåser ande i den. För mig har språket liv hela tiden, och jag är bara med och formar dess utveckling. I stunden (i de nödsituationer som uppstår) men också för framtiden. (Denna bok innehåller mer stolthet än förtvivlan, stolthet å hela yrkeskårens vägnar.)

Uppdelningen i en omedveten och en medveten fas (och vetskapen om trafiken dem emellan) har, vill jag hoppas, ett allmänhumanistiskt intresse. Man skulle kunna döpa dem upparbetning och bearbetning. Är inte till exempel läsning ett pågående drömande, som understundom övergår i ett förståelsearbete: kampen med en enda mening eller passage blir kanske avgörande för hur en person eller ett seminarium uppfattar en hel bok, ja ett författarskap. Och visst finns, musiker och scenkonstnärer, ett släktskap med övergången från repetitioner till framförande?

Det är till och med min förhoppning att rösten kan spela en viktig roll i långt fler former av tolkningspraktiker än översättning från ett språk till ett annat. Om rösten bearbetar texten, inte bara sänder ut den.

Och i den andan överlämnar jag härmed min bok för läsning, och i bästa fall uppläsning. (Det hör till saken att de allra flesta bidragen är skrivna för att läsas högt, i samband med att vänliga personer bjudit in mig som föreläsare eller radiopratare. Man kan säga att formen hos många av texterna förverkligar en framåtsyftande tidslighet, som också skulle vara viktig att ägna teoretiskt intresse: förvisso, en dikt eller en essä består av fraser, men deras utformning bestäms i hög grad av deras plats i ett kumulativt förlopp, och allt det där återstår ännu att undersöka.)

Stockholm i november 2011

John Swedenmark

Trygghet och tidsbrist Om översättaren och språket

*Föredrag på nordiskt översättarmöte
Hässelby slott i april 2007*

Hur ska man återge den passiva aoristformen av grekiskans tredje-
personsimperativ.

Allt vi har på svenska är ju bara en enkel andrapersonsimperativ,
lika med verbstammen:

Försvinn!

Grekiskan hade ett val mellan två former. Ett vanligt förekom-
mande invektiv var:

erre Gör dig illa! (d. v. s. »Dra åt helvete!«)

Men det gick också att lägga till ett *-to*, plural *-ton*:

erreto Må du göra dig illa
erreton Må ni göra er illa

Att översätta med »må« som modalt hjälpverb är bara en av flera
möjliga omskrivningar. När ett språkbruk har blivit så fastlagt att
det är en del av grammatiken – när det har grammatikaliserats – får

det också ett antal specialanvändningar som känns hemtama för modersmålstalaren men skänker gråa hår åt översättarens myror i huvudet. Det finns flera lösningar, men ingen är riktigt bra.

Tredjepersonsimperativen handlar om att det förväntade skeendet görs opersonligt, tillskrivs ett »det« istället för ett »du«. Vem eller vad är då »det«? Gudarna, eller ödet, eller ... ? Faktum är att just därför att formen är grammatikaliserad behövde grekerna inte bekymra sig, lika lite som vi behöver bekymra oss om vem eller vad som åsyftas med »det« i »Det regnar«.

Aoristen är nånting annat som är oproblemiskt för användarna, men gåtfullt för utomstående. Det är en verbform som inte tar hänsyn till *när* nånting inträffar, utan mer siktar in sig på själva skeendet, själva *att*. Grekiskan och andra närliggande språk (aoristen är i mångt och mycket ett geografiskt begränsat fenomen) kan liksom välja bort tempus.

För grekerna är det här lika självklart som användbart. För oss är det nånting gåtfullt, särskilt om man går till ursprungsversionen av texter som spelar stor roll i vårt liv och i vårt samhälle.

Jag tänker på diskussionen kring översättningen av kyrkans kanske mest centrala text, Herrens bön, eller »Fader vår« som den hette en gång i tiden.

I broschyren *Vår fader eller Fader vår* (Svenska Bibelsällskapet, 2007) beskriver Anders Ekenberg, exegetisk expert i den Bibelkommission som under lång tid – faktiskt i form av en statlig utredning – gjorde nyöversättningen av Bibeln, vilka resonemang som låg till grund för den version av Herrens bön som nu används. Det enda jag inte alls köper är hans rytmiska analys. Han påstår att den nya översättningen lämpar sig för korusläsning, vilket helt enkelt inte kan stämma.

Tredje persons imperativ passiv aorist är aktuell i de tre första bönderna. Matteusevangeliet kapitel 6, verserna 9 och 10, uppställt i

tabellform för tydlighetens skull:

<i>Hagiasthäto</i>	<i>to onoma sou</i>
<i>Elthato</i>	<i>hä basileia sou</i>
<i>Genäthäto</i>	<i>to theläma sou</i>

Där man kan säga att »thä« (eller »tha«) är passiv aoriständelsen och »to« tredjepersonsimperativändelsen. Man lägger genast märke till den stränga parallellismen, som var helt osynlig i den gamla översättningen:

Helgat varde ditt namn
Tillkomme ditt rike
Ske din vilja

Ekenberg diskuterar först hur tredjepersonsimperativen ska återges, och skissar upp valmöjligheterna:

Imperativen kan uttrycka olika nyanser, alltifrån kraftfull befallning (»Gör så!«) till diskret önskan, vädjan eller viljeyttring (»Måtte det bli så«). Vilken nyans de inledande verben i Herrens bön har kan bara avgöras med ledning av innehållet i bödens inledning som helhet.

Ekenberg utesluter tanken att det handlar om ett »kommandorop« och går sen igenom de olika möjligheterna. De gamla optativformerna varde – tillkomme – ske funkade förr när konjunktiven var levande i svenskan, men inte nu längre. Omskrivning med »må« har ett för högt stilläge, omskrivning med »måtte« är för vagt. Ekenberg avgör:

Både naturlig och originaltrogen blir däremot en återgivning med »Låt«.

Vilket alltså leder till lösningen:

Låt ditt namn bli helgat.

Låt ditt rike komma.

Låt din vilja ske.

»Naturlig och originaltrogen«. Ja, det är viktiga kategorier. Nu et och det förflutna. Men vad med framtiden? Problemet som jag ser det med den här lösningen, den här tolkningen, är att den cementerar en teistisk gudsbild, en bild av guden som hela tiden ingripande i sin skapelse. Valet av »låt« förlägger avgörandet till en högre instans och berövar så att säga de frälsta deras nyvunna myndighet.

Beträffande aoristformen säger Ekenberg klokt att man inte får »överdriva betydelsen av valet av aorist« (sid. 15). Vilket i och för sig hänger samman med bristen på möjligheter i svenskan att ställa verbet utanför tempussystemet. Ekenberg har en psykologisk tolkning av aoristen, att man betraktar »den händelse man talar om såsom punktuell« (ibid). Men som jag redan antytt, tror jag att en övertolkning av de grammatiska kategoriernas innebörder medför att man problematiserar det som i urspråket är alldeles självklart, sånt som är form mer än innehåll.

Jag har inte gjort några jämförande undersökningar i de övriga nordiska språkens bibelöversättningar. Problemen torde vara gemensamma i alla de språk som har gjort sig av med verbens modusformer, eller satt in dem i antikvitetskabinettet.

Hur ska en grammatisk kategori importeras till ett nytt språk så att det låter naturligt? Och vad får det val man träffar för konsekvenser i framtiden?

Man skulle hypotetiskt kunna tänka sig att nån uppfinner en lösning på just det här problemet och därmed ger svenskan en tempuslös, opersonlig verbform som sen kan sprida sig ut från kyrk-

bänkarna och ut i vardagsspråket. Det behöver inte ta många generationer.

Men exemplet med verbformerna i Herrens bön är viktigt också på ett annat sätt. Översättningen är resultatet av ett kommittéarbete, med allt vad det innebär av gruppsykologiska processer och jämkningar mellan viljor som dels är mer eller mindre oförenliga, dels kanske har helt inkompatibla perspektiv. Men jag vill hävda:

¶ En översättare är ingen kommission.

Det är åtminstone min erfarenhet: att inre trätor, inne i en själv, om hur det bör se ut, är förödande för kreativiteten. Det är aldrig bra att tänka för mycket. Åtminstone inte medan man jobbar.

Så jag vill lansera en annan definition inför det fortsatta resonemanget:

¶ En översättare är en människa med dubbla horisonter.

Horisontmetaforen lånar jag från filosofen Hans-Georg Gadamer, som använder den, i *Wahrheit und Methode* och på andra ställen, som pedagogiskt redskap för att förklara hermeneutikens allestädesnärvaro, detta att vi alla ofrånkomligen hela tiden tolkar världen. Det finns inget utanförperspektiv – utom då möjligen i naturvetenskaperna – utan bara en ständigt pågående, ofta självreviderande tolkning.

Horisont är för Gadamer lika med erfarenhet, *Erfahrung*, vår kontinuerliga konstruktion av en sammanhängande värld, dess kategorier, samband och prioriteringar.

Och för Gadamer är erfarenheten i mångt och mycket språkligt bestämd. Han ställer inte språk mot värld, utan tar för givet deras samspel, deras samarbete.

Har man tillgång till en fullständigt naturlig tredjepersons imperativ passiv aorist griper detta aktivt in i ens erfarenhet. Ja det *är* en form av erfarenhet. I grekernas horisont fanns språkligt grundad möjligheten till en helt annorlunda relation till ödet, till tiden, till vad sociologerna kallar »agensen«. Vi kan intellektuellt förstå det där, men det är få nutidsmänniskor förunnat att föra ner den där helt annorlunda relationen på nån djupare erfarenhetsnivå, som horisont och inte som studieobjekt eller tankenöt nästan hitom horisonten.

¶ Horisont = erfarenhet, i mångt och mycket (men inte helt och hållet) språkligt grundad.

¶ Och översättaren är en människa med dubbla horisonter.

Jag gör mig som översättare långsamt hemmastadd i en annan tillvaro: en gudsförgäten isländsk bondby, en sibirisk kastratsekt, en teori om hudens betydelse för själslivet. Jag gör mig hemmastadd med hjälp av språket och med hjälp av andra slags kunskaper. Till slut är min erfarenhet så mättad att jag kan börja föra över den till språket från min andra, min vanliga tillvaro.

Men jag vill inte tala om mig själv, utan om en person som visar vilken enorm roll en översättare kan spela inte bara i tolkandet av det förflutna utan även i formandet av framtiden.

Sveinbjörn Egilsson levde mellan 1791 och 1852. Han var gymnasielärare i grekiska i Reykjavík men också insyltad i den kraftfulla rörelse som återuppreste både det isländska språket och den isländska nationen, ett intensivt samarbete mellan lingvistik, litteratur och politik.

Dansken Rasmus Rask blev i början av artonhundratalet så fascinerad av isländskan att han färdigställde en grammatik över

fornspråket, som ju bara skiljer sig i små avseenden från den isländska som talas och skrivs än idag. Han noterade samtidigt att språket var utrotningshotat på grund av inflytande från den danska kolonialmaktens administration, åtminstone i Reykjavík. Det riktiga språket stod att finna ute på landet (och i de gamla handskrifterna).

Rask inspirerade den generation som var födda omkring sekelskiftet. Den litterära rörelsen kulminerade i tidskriften *Fjölnir*, med Jónas Hallgrímsson och Konrad Gíslason som främsta namn. De arbetade för att reformera isländskan, för allmän folkbildning, men skapade även en kraftfull nationalmytologi, som dramatiserade uppfordran från det förflutna. Alltinget har blivit betesmark, påpekar Jónas Hallgrímsson i dikten »Ísland«. »Nú er Snorrabúð stekkur«.

Den politiska kampen och återupprättandet av Alltinget representeras främst av Jón Sigurðsson, som var djupt införstådd med språkets centrala roll. I ett tal år 1842 sa Jón så här:

Det är bevisat i hela världshistorien att med språkets förfall har också nationer förfallit, och dess återupprättelse eller omskapande har följt på eller snarare föregått nationernas återupprättelse eller omskapande.

Sveinbjörn Egilsson befinner sig mitt i de här virvlarna. Vän med Rasmus Rask, med Jón Sigurðsson, med diktarna. Och hans jobb är att lära gymnasisterna grekiska, med de klassiska texterna som läroböcker.

På 1820-talet börjar han, först som ett tidsfördriv, sen som en tilltagande passion, att översätta *Odysséen* och *Iliaden*. Och han gör det inte på hexameter utan på det gamla strofiska versmåttet fornyrdslag.

Sen mot slutet av sitt liv gör han samma sak igen, fast då på prosa, och det är de där prosaöversättningarna vars betydelse för det isländska språket inte kan överskattas.

Var det extremt att översätta till fornyrdislag, stavrimmat enligt konstens alla regler, och med tät anknytning till det gamla skalde-språket? Inte alls, förklarar Finnbogi Guðmundsson, som skrivit en avhandling om Sveinbjörns översättningar. Diskussionen om transponering mellan olika språks versmått är lika gammal som översättaryrket, och den var särskilt livaktig under romantiken. Sveinbjörn hade ett föredöme i Jón Þórlakssons mästerliga överföring till samma versmått av Miltons *Paradise Lost*.

Så här kan det se ut. Först Ingvar Björkesons översättning till hexameter av *Odysséen*, femtonde sången, rad 476–479:

Sex dygn seglade vi både natt och dag utan avbrott,
men när Kroniden Zeus lät den sjunde morgonen randas
träffade plötsligt Artemis' pil den sidoniska kvinnan
och som en mås, med ett plums, föll hon död i kölrummets vatten.

Sen Sveinbjörns version:

*En er loks lét
á loft upp renna
Seifr Kronusson
hinn sjönda dag,
þá nam Artemis
hin örumgláða
skjóta skyndila
skarlats Freyju;
ok hún ofan skall
í austr niðr,
höfuð varð undir,
sem hafsóla.*

Formen är perfekt, men Sveinbjörn tillåter sig en hel del friheter för att fylla ut den. Att »Kroniden Zeus« blir »Seifr Kronusson« är bara i enlighet med isländskt namnbruk. Märkligare är kanske greppet att ersätta ordet »kvinna« med en poetisk omskrivning, en *kenning*, och omtala henne som »scharlakanstygets Freja«, *skarlats Freyju*. Men jag tycker det är helt OK. En tradition av stående epitet byts mot en annan tradition av stående epitet. Och konstruktionen *nam skjóta* (ungefär »tog att skjuta«) skulle jag tro är en direkt allusion på berättelsen om den blinde Höder i *Völuspá*. Snyggt.

Och så är det det här med havssulan, *Sula bassana*. Det är en mås hos Björkeson. Jag citerar Finnbogi Guðmundssons utredning:

Men på grekiska står det *einaliä käh*, vilket har översatts på olika sätt, Seehuhn (Voss), Maage (Wilster), sea-swallow (Butcher and Lang), sea bird (A. T. Murray). I de obundna översättningarna hade Sveinbjörn en havstrut, men mindes så till slut havssulan från sina barn-domsår på Suðurnes, hur den kastar sig ner från de höga luftlagren i havet med ett plask. Denna bild blev levande för mig när jag hösten 1957 för första gången såg en havssula dyka efter byte utanför Reykjanes.

Så detta är fantastiskt, men den obundna versionen är ännu märkvärdigare. På en rytmisk prosa skapar Sveinbjörn ett homeriskt språk som är fullständigt övertygande. Han har tillgång till hela den isländska språkhistorien, både skriftspråk och talspråk, och återskapar utifrån den kunskapen (den kringsynen) en förtrogenhet med den homeriska världen som byggts upp under decennier. Så här ser början av *Iliaden* ut:

Seg mér, sönggyðja, frá hinum viðförla manni, er hraktist mjög viðá, eftir það hann hafði lagt í eyði hina helgu Trójuborg, þeim er sá borgir

og þekkti skaplyndi margra manna. Sá maður þoldi á hafinu margar hugraunir, þá hann leitaði sjálfum sér lífs, og heimkomu förunautum sínum; og fékk hann þó ekki að heldur frelsað félaga sína, hvað feginn sem hann vildi: því þeir tortyndust sökum illverka sinna, er þeir fávísir átu naut Helíus Hyperíónssonar, sem þessvegna lét þá missa heimkomudagsins. Seg mér ennig nokkuð af þessu, gyðja dóttir Seifs.

Jag förstår egentligen inte hur han bär sig åt rent tekniskt. Jag tar bara intryck och drömmer om att göra samma sak, ta tag i språket inifrån på det där viset. Och visst är det lätt att förstå att han bildade skola, att isländskan fick en rejäl injektion av stolthet och energi.

Bara på en punkt misslyckades han kapitalt. Sveinbjörn ville införa den framförställda bestämda artikeln också på isländska – grekiskan, om än inte i lika hög grad hos Homeros, är ju nedlusad med framförställda demonstrativpronomen, så som vi såg i bibelcitatet – och valde då pronomenet *hinn*, som egentligen betyder »den andre«. Men det där slog inte igenom, utom i väldigt högstämmd stil, och jag tror att det var tur att det gick på det viset; nåt sånt hade tyngt ner det vackra och följsamma isländska språket.

Så låt oss återvända till bilden av Sveinbjörn som människa med dubbla horisonter. Han har en naturlig hemmastaddhet i den grekiska världen, men när han förmedlar den till sina landsmän använder han sig av isländskt material, både språkliga och andra erfarenheter.

Havssulan kan få stå som emblem för det där med »andra erfarenheter«. Sveinbjörn fann att det i hans erfarenhet fanns nånting som kunde förstärka Homeros' liknelse, och då tvekade han inte att ändra – nånting som hade kunnat vara fatalt för en mindre självsäker översättare.

Detsamma gäller för bruket att låna in vikingatidens uttrycksätt, bildspråk och seder för att tydliggöra de homeriska bataljerna.

Helhetsbilden blir densamma, ja skarpare. Så den kritik man säkerligen kan rikta mot en hel del enskildheter väger när det kommer till kritan inte alls särskilt tungt. Slutligen får man inte glömma den politiska laddningen i att använda den isländska nationens grundläggande kulturgods, dess riksregalier om man så vill: sagorna och diktningen, på jämställd fot med den västerländska civilisationens mest prestigefyllda verk och gestalter.

Det är svårt att låta bli att jämföra Sveinbjörn med Friedrich Hölderlin, vars poetiska verksamhet i mångt och mycket handlade om att återuppväcka det antika innanför det tyska. En av Hölderlins grundtankar var att det egna, *das Eigene*, behöver det främmande, *das Fremde*, för att bli tydligt.

Men de två översättarkollegorna jobbar i två helt olika riktningar. Sveinbjörn använder det egna, från läsefrukter till naturupplevelser, för att nyskapa det främmande. Hölderlins projekt är mer att bombardera det egna med det främmande, för att förhoppningsvis hitta en djupare verklighet, en mer ursprunglig grund.

Hölderlin var också översättare. Walter Benjamins berömda essä om »Översättarens uppgift« handlar om Hölderlins arbete med de grekiska tragödnerna. Om hans lika underbara som oläsliga, lika geniala som oläsliga förtyskningar. Benjamins slutsats kan sägas vara att det finns en typ av översättning som förbisetts, en som förmedlar en relation till språket istället för ett innehåll: Såna översättningar *bör* vara konstiga och på så vis ha en godartad inverkan på målspråket.

Det kan vara dags att börja skissa på en typologi utifrån de exempel som anförts.

Översättaren är en människa med dubbla horisonter. Han eller hon använder det egna för att gestalta det främmande. Det är viktigt att vara så hemmastadd som möjligt både i det främmande och

i det egna, både med avseende på språket och på de erfarenheter som är i mindre grad betingade av språket; låt oss med viss reservation använda en skolundervisningsterm och kalla dem för *realia*, och åskådliggöra hela saken med följande uppställning:

Horisont 1: Det egna
språk <.....> realia

Horisont 2: Det främmande
språk <.....> realia

Uppställningen är på sätt och vis en truism. Den säger att ju mer man vet om källspråket och dess kultur och om målspråket och dess kultur, desto bättre blir man som översättare.

Men det måste till nånting mer.

Dels har man sett exempel på motsatsen: översättare som kan allt men ändå inte gör ett fullgott jobb. Eller översättare som har klara erfarenhetsbrister beträffande källspråket och dess kultur men ändå gör relativt bra ifrån sig.

Dels är det viktigaste nånting som inte fått plats i schemat: tryggheten.

En översättare med hemmastaddhet i bägge horisonterna har större möjligheter att vara trygg i sina val av utbyten: att veta när han eller hon ska ligga nära språket och när nånting som inte är lika ordagrant kan göra samma nytta.

Poeten Augustin Mannerheim hävdar till och med att en översättare (detta handlar framför allt om poesi) *måste* lägga till grejer ur egen fatabur för att översättningen ska bli likvärdig med originalen. I en artikel publicerad i Översättarcentrums tidskrift *Med andra ord* urskiljer han tre nivåer (jfr. sid. 22!):

¶ De element som ska bevaras (till exempel ett rimschema)

¶ De element som ska ersättas med ekvivalenter (till exempel en kulturspecifik jämförelse)

¶ De element som läggs till istället för andra som försvinner (till exempel klangeffekter och rytmiska gestalter)

Denna tredje nivå, även kallad »kaosnivån«, uppfattar jag som ett kriterium på maximal trygghet, men kanske också som en naturlig konsekvens av att en litterär text är så komplex att man endast i undantagsfall kan få med allt.

Sveinbjörn Egilsson står för absolut trygghet, i det att han friskt förfogar över det egna när han försöker fullgöra uppdraget att förmedla det främmande.

Men Friedrich Hölderlin står *också* för absolut trygghet, genom att han envetet ställer sig på språkets sida, enligt principen »låt grammatiken ha sin gång om så världen går under«.

Svårare är att tänka sig nån som med absolut trygghet uppfyller den tredje möjligheten, nån som vetter så mycket åt realia att språket lämnas i sticket. Då är det liksom inte översättning längre.

Och kanske kan man beskriva Bibelkommissionens lama hantering av tredje persons imperativ passiv aorist som ett utslag av motsatsen till trygghet: ängslighet. Lösningen med »låt ditt rike komma« är inte fränstötande för kyrkobesökarna, men den brister i tydlighet och befäster dessutom en ganska snäv tolkning av gudsrelationen.

Sveinbjörn hade säkert satt dit en helt annan tredelning, vad kan vi bara gissa. (Han har gjort bibelöversättningar också.)

Hölderlin hade upfunnit en hemkocht variant av tredje persons imperativ aorist. För skojs skull kollade jag upp vad den främste

Mannerheims tre nivåer

(1) *Den autentiska nivån.* Dit hör dels de i dikten fåtaliga utsagor och metaforer som under inga omständigheter får utbytas eller förfuskas, dels också den grundläggande rytmstrukturen [...] och sådana avvikelser från mönstret som upplevs som den ifrågavarande diktens särdrag inom dess idiom och bör återkomma och införlivas med det nya idiomet.

(2) *Den ekvivalenta nivån.* Den framträder oftare i en dikt och till den hänför vi sådana ord och fraser som medger semantiska »ekvivalenser«, det vill säga andra, motsvarande uttryck som får samma funktion i dikten som originaluttrycken [...].

(3) *Kaosnivån,* den nedersta nivån. Den omfattar resten av dikten. Där kan språkets speciella arsenal av ord med harmonierande sekundära betydelser och klanger ha tillåtits leda dikten på om- eller avvägar, men under sina egensinniga utvecklingar och impulsiva infall har diktaren inte förlorat diktens mål eller idé ur sikte utan – där avslöjar sig mästaren – kunnat återföra dikten till huvudfåran. Det är de kreativa möjligheternas nivå, myllan som tillför krydda och smak och kanske ett tillskott av näring och verklighetskänsla åt de båda högre nivåerna. [...] Det är på kaosnivån som överföraren – en riktigare benämning av poesiöversättaren – har sin största frihet att göra offer och ersätta med sin egen uppfinning.

ur *Med andra ord* nr 48 (2006)

bland levande ordagranna översättare, André Chouraqui, gör på franska. Han kör ett enkelt presens, med stoppar in två reflexivformer (»se«) som gör susen:

Ton Nom se consacrer
Ton royaume vient
Ton vouloir se fait

Vi har alltså kommit fram till att trygghet gör underverk vid upp-
rättandet av korrespondenser mellan de två horisonterna, vid
importen av det främmande till det egna.

Och det där får goda konsekvenser i tidens bägge riktningar.
Trygga översättningar ger intressanta tolkningar av originalet, och
de har även bättre förutsättningar att överleva i framtiden, och kan
rentav bidra till att påverka målspråket. Trygga översättningar
sneglar inte så mycket på den omedelbara läsekretsen. Vi känner
alla till den ängslighet som det är förlagsredaktörernas plikt att till-
handahålla. Översättaren däremot tittar i båda riktningar:

¶ Det förflutna – källtextens horisont berikas.

¶ Och så framtiden – för översättningen och för hela målspråket.

I mina gladaste stunder tänker jag på översättaryrket som ett ren-
hållningsarbete, och på översättarkollektivet som ett reningsverk.
För vi ansvarar inte bara för klassikerna; det är också vi som är med
och förvaltar det nya.

Nya uttrycksätt, nya tänkesätt, nya genrer. I lika hög grad som
det klassiska är det nya en viktig aspekt av det främmande. Utan
förebilder, utan tolkningstradition ska det egna – framför allt den
språkliga delen av det egna – uppdateras, kanske förvandlas.

Då är det svårt att känna trygghet. Men lätt att känna ansvar. Om vi inte gör nya diskurser trovärdiga på svenska, om vi inte försvarar svenskan mot specialisternas snabba böjelse för att använda utrikiska eller bara lätt försvenskade termer, då är redan stor skada skedd.

¶ Joachim Retzlaffs översättningar till svenska av Jürgen Habermas lär vara mycket läsbarare och redigare än originalet. Det är bra.

¶ Men inom KBT-branschen pratar alla numera om *mindfulness*. Det är inte bra.

¶ Jag kommer i kontakt med mycket mangaserier och känner en omsorg om det språkliga uttrycket hos den unga generationen av serieöversättare. Det är bra.

Men nu till den fråga jag har ombetts att ge svar på: Vad spelar översättningen för roll för de nordiska språken, i egenskap av relativt små språk och i egenskap av språkfamilj och/eller kulturfamilj?

Den första delen av frågan, den om våra språks litenhet, har en underton av utrotningsshot. Den andra delen, den om vår samhällsriktighet, handlar om former för samarbete.

Beträffande utrotningsshotet är jag djupt pessimistisk. Men inte för våra respektive språk. De kommer att klara sig. Jag är pessimistisk för bevarandet av den språkliga komplexiteten i samhällen med en relativt liten intellektuell offentlighet.

Därför det långa dröjandet vid bibelöversättning. Översättning är ett av de viktigaste slagfälten i kriget om att rädda språket från utslätning och förenkling, från konventionalisering och ytlighet. Själva ansträngningen för att innanför målspråkets ramar återge

källspråkets ord, kategorier och uttryckssätt på hederligt vis är dels en fråga om stolthet, dels ett kontinuerligt arbete för att skydda det egnas horisont mot förfall och förtvinning. Jag vill föreslå parollen:

¶ Översättarna är ett reningsverk.

Översättning är ett regenerativt arbete, som när kroppens celler förnyar sig eller till och med omskolar sig.

Och striden utspelas inte bara på de högsta intellektuella nivåerna. Vi översättare skulle behövas på så många ställen långt utanför kulturens värld:

¶ Forskning: Vi är de som vet att man blir dum i huvet av att skriva böcker på dålig engelska.

¶ Företagande och arbetsliv: Vi är de som vet vilken maktlöshet man kan utsättas för av en främmande term som *outsourcing*.

¶ Media: när stilkonsten inom kort återvänder som ett konkurrensmedel är det vi som minns vad stil är för nånting.

Men just nu är vi ganska maktlösa. Vi gör stor nytta genom att sköta vårt arbete så gott vi kan innanför de snåla ramar vi tilldelats. Och våra arbetsvillkor förbättras märkbart. Men vi kan inte jämföra oss med hur Sveinbjörn och Hölderlin hade det. Deras trygghet byggde på obegränsat med tid. Vår yrkesverklighet bygger på tidsbrist.

Ja, i en fullständig hermeneutisk analys av vår översättarverksamhet måste tidsbristen räknas in som en aktiv och verkningsfull dimension. Det finns gott om böcker om »språket och döden«. Men det finns en bok som verkligen borde bli skriven: *Language and Deadline*. Språket och lämningsdatum.

Jag är kort sagt inte orolig för svenskans eller isländskans utrotning. Jag är orolig för svenskans eller isländskans utslätning. På grund av tidsbrist. Översättaren är en människa med dubbla horisonter. Men numera är han eller hon också nånting annat: en givare av tid.

Genom att arbeta i Sveinbjörns och Hölderlins anda, genom att bekymra oss om sånt som återgivningen av grekiskans tredje persons imperativ passiv aorist, förändrar vi inte världen, räddar vi inte nationer. Men vi bekämpar den accelererande hastigheten i världen.

Vi ger tid. Man kan också säga: Vi jobbar mer än vi får betalt för. Men det är en bisak. Det viktiga är att vi håller på.

Ur egen fatabur

*Föredrag vid översättarutbildningen på
Södertörns högskola i maj 2007*

För ungefär en månad sen höll jag föredrag på Nordiskt översättarmöte ute på Hässelby slott. Det gick ut på att översättaren är »en människa med dubbla horisonter«, och framhöll *trygghet* som en nödvändig dimension när ordvändningar och företeelser innanför den ena horisonten, källspråket, byts ut mot ordvändningar och företeelser innanför den andra horisonten, målspråket.

Trygghet som yrkesideal. Eller snarare *ängslighet* som nånting att undvika och bekämpa – inom sig själv och i umgänget med institutioner och traditioner, till exempel förkroppsligade av en räddhågsen förlagsredaktör eller en felfinnande recensent.

Föredraget togs väl emot, och när det vankades lunch efteråt hamnade jag bredvid en norska som uttryckte sin uppskattning, men det var *en ting hun slett ikke forsto*, nämligen uttrycket »ur egen fatabur«.

Vi runt bordet hjälptes åt att förklara vad en fatabur är för nånting. Ordet *bur* finns på norska i bemärkelsen »förråds-kammare«, och i den står det olika fat, förvaringskärl. »Skafferi« ungefär alltså. Men »fata-« kan också ha med kläder att göra: isl. *föt*.

Därmed var bildledet avklarat. Och sakledet var liksom givet i

sammanhanget, så metaforen trillade ner för den vänliga norskan, om än i efterskott.

Jag hade helt enkelt hävdad, i ett resonemang som jag tänkte återkomma till även idag, att »en översättare [...] måste lägga till grejer ur egen fatabur för att översättningen ska bli likvärdig med originalet«.

Ut i skafferiet och hämta lite närodlade godsaker och släng ner i grytan, kocken! Det räcker inte att bara följa receptet.

Sen när jag kom hem och kollade upp det här fick jag en chock! Jag måste tvivla på mina egna råvaror. I den enda kokbok, jag menar ordbok, som jag litar på, Sten Malmströms, kan man utläsa att formuleringen är svagt nedsättande:

fatabur el. *fatbur* (äld.) förrådskammare; *ur egen f.* (bildl.) som ngn har hittat på själv || -en; -ar

Det där stämde inte alls med min egen relation till det uttryck jag hade använt. »Som ngn har hittat på själv« – det är ju inget berömvärt, det är snarare på nivå med »gripet ur luften«.

Invention, där jag alltid läst in tradition. Ja mer än så. Hade hört källardörrens gångjärn raspa, förnummit den mättade lukten av fukt och mat och mörker.

Nu var det där ett intet. »Hitta på själv.« »Vid matlagning måste man lägga i råvaror man hittat på själv.«

Nej.

Det hör till saken att ordet »horisont« i mitt Hässelbyföredrag – »översättaren är en människa med dubbla horisonter« – anknöt till filosofen Hans-Georg Gadamer, som i *Wahrheit und Methode* använder horisontbegreppet för att understryka tolkandets ofrånskylighet. Horisonten beror av var man befinner sig. Och ens tolkning av världen och det som ingår i världen beror av ens erfarenhet,

Erfahrung. Alltså inte av summan av allt man upplevt, *Erlebnis*, utan det som blivit bärande och formativt, som strukturerar världen och världsuppfattningen.

Erfarenhet kan vara både språklig och ickespråklig, och vad jag tillhöll kollegorna var bland annat att lita på sin egen erfarenhet, både den språkliga och den ickespråkliga, för att ha en chans att göra översättningen lika rik och fräsch som originalet.

Det var i den andan jag sagt »ur egen fatabur«. Så ingen kan beskylla mig för att ha uppmanat folk att börja hitta på när de översätter.

Men ordet måste räddas, eller reapproprieras som det heter nuförtiden. Liknelsen med fataburen är för bra för att räknas in bland speglosorna.

Här inleddes alltså min andra fejd med Sten Malmström, den store och i förtid bortgångne nordistikprofessorn och akademi-ledamoten. Huvudfejden handlar om huruvida man vid studiet av poesi ska härleda versmönstret från de ingående ordens lexikaliska betoningar (det är Malmströms idé) eller om versmönstret har en självständig existens – utan att för den skull behöva skanderas.

Ordet »fatabur« finns ymnigt belagt redan i Fornsvenska legendariet och i latinska brev från samma tid, början av trettonhundratalet: »*totumque fiscum meum dictum fatabur*«. Birgitta talar om »mins hiärta fatabwr«.

I SAOB urskiljs fem klasser av betydelser:

1. själva byggnaden eller rummet
2. benämning på Kungliga slottets tvättinrättning
3. rikets finanser
4. klädförråd, ägodelar, skatter
5. i bildlig användning

»Gudz Ord allene then Himmelske Fateburen, uthi hwilken wij skole sökia och finna tröstelighe Remedier, hielp och Vndsättning« (ur en predikan 1611). År 1643 gav Stiernhielm ut ordboken *Gambla Swe- och Götha-Måles Fatebur*. Och år 1884 skriver *Nordisk familjebok*: »Den encyklopedistiska Talmud är en fatabur för [...] religiös kasuistik.« Till slut skriver SAOB:

(fullt br.) i uttr. ur (l. av) egen fatabur, av egen uppfinning, av sig själv.

Som exempel ges en bit ur Hagbergs översättning av Shakespeares *King Lear*. Gonderil skickar iväg en betjänt med ett brev till systemen Regan:

*Take you some company, and away to horse:
Inform her full of my particular fear;
And thereto add such reasons of your own
As may compact it more. Get you gone;
And hasten your return.*

Tag med dig några och sätt af till häst;
Lägg ut min fruktan vidt och bredt för henne
Och tillägg skäl ur egen fatabur,
Som ge dem större vigt. Gå nu din väg,
Var hemma snart igen.

Så »reasons of your own« blir »skäl ur egen fatabur«.

Visst uppmanas Oswald att vara svekfull och dribbla med sanningen om det behövs. Men jag tycker SAOB gör en övertolkning. Möjligen kan det vara så att formuleringen »av egen uppfinning« på den tiden hade en mer positiv klang. Östergren definierar i

Nusvensk ordbok »ur egen fatatur« som »av sig själv, utan ngnns hjälp l. ibland tillskyndelse«. I så fall handlar »uppfinring« lika mycket om initiativ som om fabulerande, så att Malmströms »som ngn har hittat på själv« är en sentida övertolkning av SAOB.

»Ur egen fatatur«. Hagberg hade större frihet att stoppa in vad som helst för att bevara Shakespeares flöde av blankvers och bildspråk. Men vad händer om en översättare av idag stoppar in just det uttrycket, utan att det har nån explicit motsvarighet i grundtexten? Kanske det bara står »reasons of your own«?

Jag ser i det här hypotetiska fallet två hypotetiska fördelar, som kanske inte är så lätta att renodla och skilja från varann när det kommer till kritan. Tillägget ger ett energitillskott. Tillägget vävs in i texten.

Tillägget ger ett energitillskott: Den minimala avvikelsen bär på känslor och stämningar som kompenserar andra grejer som försvunnit i överföringen.

I mitt eget arbete jobbar jag undermedvetet med ett slags emotionell balansräkning. Det uppstår ett underskott på känslor jämfört med urtexten, och därför måste jag stoppa in liknande känslor när tillfälle ges, för att inte min översättning ska få en lägre densitet och av den anledningen inte bli lika bra.

Ponera att man jobbar åt andra hållet, från svenska till ett annat språk, och så dyker uttrycket upp, »ur egen fatatur«, och kan bara återges med nånting mycket blekare och abstraktare, eftersom det uppstår kognitivt kaos ifall det plötsligt dyker upp ett helt skafferi helt oväntat.

Men bantningen gör meningen sämre. Så instinktivt letar jag efter andra element som kanske kan byggas ut en smula istället. Jag säger »instinktivt«, därför att det inte handlar om en överlagd kalkyl, utan om en estetisk otillfredsställelse som inte riktigt stillas

förrän jag känner att källmeningen och målmeningen är känslomässigt ekvivalenta.

Det finns en skulptural aspekt på översättandet som är svår att sätta ord på.

Tillägget vävs in i texten: Det kan ju faktiskt hända att skafferimetaphoriken passar in i sammanhanget. Ett slags lyckad metaforisk ympning. Då gäller ungefär samma balansräkning. Som kompensation för ett underskott i bildspråket lägger man till en besläktad tematik. Litegrann som man vid orkestrering ersätter ett utdött instrument med ett modernt. Uttrycket »ur egen fatabur« skulle till exempel utan avstötningsskomplikationer kunna transplanteras in i nånting som skrivits av Sigmund Freud. Det hör ju också till saken att metaforik är självdoserande. Det tillagda metaforiska elementet kanske inte blommar ut helt och hållet med silltunnor och blodkorvar, utan bara finns som antydning om ett rum med nånting i.

Så tilläggen kan tillföra emotionell energi och berika bildspråket. Men jag är den förste att förespråka moderation i det här macklandet. Det får inte uppstå några monster. Ankor med horn och snabel drar till sig uppmärksamheten så till den grad.

Ett exempel på nånting som gått lite för långt är den svenska översättningen av ett begreppspar hos psykoanalytikern Winfred Bion. Bion använde en strängt formaliserad terminologi för att diskutera psykiska gränsfenomen. Central är åtskillnaden mellan *container* och *contained* – ett tyfäll av en distinktion gjord med grammatiska medel: avledningssuffixet *-er*, motsvarande latinets presens particip *-ans*; och participformen *-ed*, motsvarande latinets *-atum*. Distinktionen är nästintill omöjlig att återge på svenska med lika små medel. Jag behöver bara säga *signifiant* och *signifié* för att få kalla kårar längs den professionella ryggraden.

Inte nog med att den gängse översättningen härbärgerare / här-

bärgerad av *container/contained* bevarar en grammatiskt åstadkommen distinktion som inte finns på svenska; och en metaforik av helt annat slag än Bions kliniskt avskalade.

Det finns naturligtvis en förklaring till det valet. Bion slog först igenom i terapeutiska kretsar, där hans resonemang kring det psykotiska inslaget i de mellanmännsliga relationerna satte namn på en yrkeserfarenhet. Att härbärgera är bland annat att stå pall och överleva ett bombardemang av negativa affekter och projektioner. En inte alls oäven liknelse, av allt att döma. Problemet är bara att när uttrycket lånades in för att spela en central roll i Bions begreppsskrift blir det som att tapetsera en munkcell med mönstrad plysch. Det blir alldeles för mysigt, särskilt i samband med diskussionen av relationer under de tidigaste spädbarnsåren.

Och begrepp befinner sig dessutom i ständig snöbollsrörelse. Vid ett föredrag i samband med Freuds 150-årsjubileum undslapp sig den eminente analytikern Arne Jemstedt följande utveckling:

Vi har alla – i större eller mindre utsträckning – en benägenhet att upprätthålla slutna inre system, för att undvika den smärta som förändring innebär. Vi håller oss så att säga envist kvar på det hotell – eller härbärge – som vi en gång tagit in på.

Naturligtvis fungerar liknelsen i sitt sammanhang, en genomgång av teorin om tänkande och symboliseringsförmåga. Men den metaforiska snöbollen är omisskännligen i rullning och ingen kan förutsäga var den kommer att hamna. Kanske på ishotellet i Jukkasjärvi.

En gång har jag råkat ut för ett motargument som verkligen täppte till käften på mig. Det var på littvet i Uppsala, ett seminarium om Karin Boye som snöade in på hur man ska lägga betoningarna vid

uppläsning av »Sång till solen«. Två eller fyra taktslag per rad? Jag hävdade två, men fick mothugg av en äldre man med skägg. Till slut sa han, och det glömmar jag aldrig:

– Jag vet att det är så här, för det har Karin Boye själv sagt till mig!

Jag och Augustin Mannerheim blev förstås de bästa vänner efter det, och samarbetar fortfarande. Några år senare var det metrik-konferens i Uppsala, med Joseph Brodsky som hedersgäst. Efter det ordinarie programmet samlade Augustin dem som ville lyssna i caféet i universitetets källarvåning för att läsa upp en nyskriven text om översättandets tre nivåer. Och när jag femton år senare blev medlem av redaktionsrådet för Översättarcentrums tidskrift *Med andra ord* kom jag på att den där märkliga texten fortfarande var opublicerad. Den står i nummer 48, som kom i september 2006, och har rubriken »Poesiöversättandets offerväsen«.

Och det var den tredelningen jag pratade om när jag i Hässelby sa att översättaren måste tillföra ur egen fatabur.

Idén att man måste bestämma sig för vad som absolut måste bevaras är tydlig och användbar: ett rimschema (inklusive dess sammanbrott), en retorisk struktur, en skruvad avvikelse som spelar stor roll för helheten. Uppfordran till autenticitet är en stor tankehjälp.

Men ekvivalensnivån och kaosnivån, hur relaterar de till slagordet »ur egen fatabur«? Till dels kanske det handlar om skillnaden mellan ett medvetet och ett undermedvetet förhållningssätt: översättaren, jag menar överföraren, identifierar element i urtexten och ger sig själv i uppdrag att hitta motsvarigheter. Det kan då handla både om innehållsliga grejer – inklusive de så viktiga sekundärbedytelserna, konnotationerna – och formelement som grammatik och klanger.

Men jag tror också att tredelningen handlar om översättandets

tid, att den innebär en uppmaning att låta den översatta dikten stå öppen mot framtiden. På så vis är autenticitetsnivån ett preteritum, ekvivalensnivån ett presens och kaosnivån ett futurum.

Jag tänker nu ägna den återstående tiden åt att undersöka hur principen »ur egen fatabur« realiseras på mer grundläggande nivåer än de retoriska och lexikaliska. Som övningsmaterial återanvänder jag ett handout från den föreläsning på Hässelby slott där fataburen plötsligt dök upp. Det bör framhållas att kaosnivån är verksam inte bara vid översättning utan i vanliga livet också; det gäller alltid att ta vara på de möjligheter som uppstår.

Ur egen fatabur. Hur ska man ta sig an en av världslitteraturens bästa dikter, Hölderlins »Hälfte des Lebens«? Klangligt och retoriskt överträffar den det mesta; dessutom är den en föregångare till den modernistiska teknik som Kjell Espmark kallar »själen i bild« – yttre landskap som återger själsliga och existentiella tillstånd.

HÄLFTE DES LEBENS

*Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.
Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn*

Hölderlin på svenska

HÄLFTEN AV LIVET

Med gula päron hänger
och fullt av vilda rosor
landet i sjön,
ni ljuva svanar,
och druckna av kyssar,
ni sänker ert huvud
i heligt nyktert vatten.

Ve mig, var finner jag, då
det vinter är, blommorna,
var solens sken
och jordens skuggor?
Murarna stå
ordlösa, kalla, i vinden
flöjlarna gnissla.

– *Erik Blomberg*

*Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.*

Här följer så sju översättningar, flera av dem hämtade från Hölderlingymnasiets hemsida, där det även finns exempel från flera språk (<http://www.hoegy.de/hoegy/hoelderlin93/hoelderlin8.htm>).

De åtta versionerna ger en provkarta på olika förhållningssätt. De två finska översättningarna (på sid. 38) är såvitt jag kan bedöma ganska undermåliga, den första därför att det är ett amatörjobb, den andra därför att översättaren satt klanger och sångbarhet i främsta rummet. Den isländska (på sid. 44) är ett mästarprov av en av Nordens största nu levande poeter, Hannes Pétursson. Den danska (på sid. 40) är, liksom Erik Blombergs version (på motstående sida), ganska blek. De kan båda stå som exempel på översättningar där översättaren inte går särskilt långt in i den egna fataburen, inte riktigt vågar sig ut i kaosnivån.

De tre norska dikterna (sid. 42–43) rymmer en intressant utveckling, vars kulmen är den version Olav Hauge åstadkommit, denne tillbakadragne säriling som måste ha känt igen sig djupt i Hölderlins öde. Jag har inte kollat upp saken, men känner på mig att Huges version utgått från de två kollegornas arbete och fulländar det, kanske med ena ögat på Hölderlins original. Holms och Skorgens versioner är som förarbeten. (Det ska förresten för säkerhets skull påpekas att det norska ordet »de« är lika med svenska »ni«.)

Låt oss börja med titeln, eller mer exakt med problemet hur originalets genitiv ska återges. Det är ju en av mina käpphästar att svenskan har en illa fungerande genitiv. Det -s som hängs på ordet, eller rättare sagt på nominalfrasen, är dels väldigt klen rent fonetiskt sett, dels ganska luddigt rent innehållsligt: Det är aldrig riktigt klart vilken relation som råder mellan de ord eller nominalfraser

Hölderlin på finska

PUOLET ELÄMÄSTÄ

Keltaisia päärynöitä ja
täynnä villiruusuja
maa riippu vettä kohti,
te ylväät joutsenet,
ja suudelmista juopuneet
painakaa päänne
pyhänraikkaaseen veteen.

Voi minua, mistä saan,
kun talvi tulee, kukat, ja mistä
auringonvalon,
ja maan varjot?
Muurit kohoavat
sanattomina ja kylminä, tuulessa
kalisevat viirit.

– *Lena Kiuru &
Dorothee Grünzweig
(Deutsche Schule Helsinki)*

PUOLI ELÄMÄ

Kelta, keltatertut
keltaterttuja notkuen
ruusut, villit ruusut
ja villiruusuja täynnä
rannat viettävät vesiin.
Linnut, te armaat joutsenet
ja suudelmista juopuneet,
pään kastatte pyhänvieleään
veteen.

Voi! Voi minua, mistä saan,
kun talvi on,
kukat ja auringonvalon ja
maan varjot?
Muurit kohoavat kielettöminä
ja kylminä,
tuulessa vinkuvat viirit.

– *Paavo Heininen*

som kopplas ihop. Jag försöker därför aktivt undvika s-genitiven – och det går ju inte alltid – på grund av att andra lösningar ger större precision.

Jag tänker då på sammansättningar eller konstruktioner som förtydligar relationen mellan de två leden. Att använda prepositionen »av« är däremot också ganska blekt och otydligt, ungefär på samma sätt som -s. Faktum är att jag i slutarbetet med varje översättning gör ett speciellt söksvep och granskar varje »av« för att se om det kan bytas ut mot nånting tydligare.

Den danska översättningen, en av norrmännen och Blomberg går den enkla vägen. »Hälften av livet.« Det är inte så stunsigt. Det blir mest ett måttsuttryck, vars måttsenheter inte känns helt tydliga. Problemet är att genitiven i originalet har mycket mera substans. »Hälfte des Lebens« är tydligare, och ligger nära det stående uttrycket »Hälfte des Weges«, halvvägs. En möjlig översättning skulle kunna vara »Halvlivs«, om inte ordet »livs« vore upptaget av matvaruaffärer.

De övriga lösningarna är mer spännande. Holm och Hauge lägger till en måttsenhet som lyfter fram bakgrundsmetaforen »livet är som en vandring«. Ur egen fatatur kompletterar de så att dikt titeln matchar originalet. Isländskan har inget problem eftersom ordet *ævi* specifikt betyder »livslopp« och inte liv i allmänhet, som heter *líf*. Och den ena finska dikten skapar ett fullödigt intryck genom att använda kasusformen elativ: *-sta* betyder »ut ur« och används konventionellt i måttsuttryck.

Jag vill även säga nånting om den andra genitivkonstruktionen, »Schatten der Erde«. Här är Hölderlin ganska vag, på ett sätt som fungerar. Finnarna, Blomberg och danskarna översätter rakt av, även om singularformen på danska kommer en att tänka på en månförmörkelse. Norrmännen prövar däremot olika prepositions-

Hölderlin på danska

HALVDELEN AF LIVET

Med gule pærer hænger
Og fuldt af vilde roser
Landet ned i søen,
I hulde svaner,
Og drukne af kys
Dukker I hovedet
I det helligtnøgterne vand.

Ve mig, hvor tager jeg, når
Det er vinter, blomsterne, og hvor
Solskinnet,
Og jordens skygge?
Murene står
Ordløse og kolde, i vinden
Klirrer fanerne.

- Paardekooper & Herbert Zeichner

uttryck – det hör ju till saken att norskan är det språk som gått längst i att avskaffa genitiven som grammatisk kategori. Skuggor *över* eller *på jorden*: Det ger ett vackert, olycksbådande intryck. Förmodligen bättre än den ordagranna varianten. Hannes från Island tar dock i lite väl mycket, han pratar om jordens *svala forsæla* – ett ord som betyder »skugga« men inrymmer roten *sæla*, »lycka«.

Till Hannes försvar ska genast sägas att han är den som verkligen går in för att bevara Hölderlins klangrikedom. Islänningarna har ju allitterationen om inte i DNA-koden så helt visst i fataburen. Och allitterationen är ända in i våra dar nånting mycket mer än en utsmyckning: Den strukturerar aktivt. Lyssna på en uppläsning så får ni en aning om hur det binder ihop och driver framåt när ord regelmässigt börjar på samma konsonant (eller olika vokal).

Ett annat problem som måste lösas med fataburiska medel är återgivningen av geografin. Originallets symboliska, för att inte säga symbolistiska landskap har en emblematisk omedelbarhet som liksom döljer att man inte får reda på särskilt mycket om hur detta märkliga hängande ser ut, ett informationsunderskott som är motiverat i början av dikten ger ett slags kamerainåkning.

Återigen ställer svensken, danskarna och en av norrmännen till det genom att vara så ordagranna att landet blir hängande likt ett päron på en kvist. Även om Blomberg fortfarande använder sig av pluralformer blir den dominerande sammanställningen »päron hänger«, vilket är ett villospår. Sammaledes för Holm och för Paardekooper & Zeichner. Finskan sätter verbet *riippua* så långt ner att det inte ställer till några besvär. Isländskan har kvar personböjning på verbet, och Hannes väljer dessutom ett verb som är mycket mer innehållsrikt än bara *hengja*: *slúta* betyder snarare »skjuta ut över«, och prepositionen *að* har ett slags lagom ofullbordadhet över sig: »i riktning mot«.

Men det är Hauge som gör det stora trolleritrickset, en liten men

Hölderlin på bokmål

MIDTVEIS I LIVET

Med gule pærer henger
og fullt av villroser
mot sjøen et land.
De fagre svaner,
og drukne av kyss
dukker de hodet
i hellig-nøkernt vann.

Ve meg, hvor tar jeg, når
vinteren kommer, blomstene, og hvor
solens skinn
og skygger over jorden?
Murene står
stumme, kalde, værfløyer
klirrer i vind.

- Peter R. Holm

Hölderlin på nynorska

HALVDELEN AV LIVET

Det heng med gule pærer
og fullt av ville roser
i sjøen eit land.
De reine svaner,
og drukne av kyssar
dukkar de hovuda ned
i heilag-nøkternt vatn.

Men eg, kvar finn eg, når
det vintrast, blomane, og kvar
er solskinet
og skuggen på jorda?
Murane står kalde
og utan språk; vimplar
klirrar i vinden.

– *Torgeir Skorgen*

MIDTVEGS I LIVET

Med gule pæror heng det
og fullt av ville rosor
i sjøen eit land.
De fagre svanor,
og drukne av kyssar
dukkar de hovud
i heilag-nøkternt vatn.

Ve meg, kvar skal eg, når
det vintrast, ta blomane, kvar
ta solskinet
og skugge på jordi?
Murane ris
ordlause, kalde, fløyar
riktar i vinden.

– *Olav H. Hauge*

Hölderlin på ísländska

Á MIDRI ÆVI

Med gulum perum slútir
og gnótt af villtum rósum
landið ad vatninu,
þið yndislegu svanir,
og ölvaðir af kossum
dýfið þið höfði
í lygnu sem er helgihrein.

Æ ég, hvar finn ég mér, þegar
fallinn er á vetur, blómin, og hvar
sólskinið
og svala forsælu jarðar?
Múrveggir þruma
þöglir og kaldir, í gjósti
gnurra veðurhanar.

- Hannes Pétursson

avgörande justering av Skorgens lösning. Genom att lägga till ett opersonligt »det« revolutionerar han hela perceptionen; det hela blir en upptäckt och inte bara en miljöskildring. Men att inleda med »Det« vore för starkt; om det däremot läggs sist i första raden får man en exakt återbildning av satsmelodin hos Hölderlin. Med presentationskonstruktionen följer också ett krav på att det som presenteras ska stå i obestämd form, eftersom det är nytt. Vilket i sin tur känns mera hölderlinskt än den bestämda formen hos Blomberg m. fl.

Man kan sitta i timmar med olika detaljer. Vilket adjektiv är det rätta till svanarna? Varför känns assonansen *trunken – tunkt* mycket verkningsfullare än *drukne – dukker*? Vilket är bäst: att murarna reser sig, dånar (som på isländska) eller bara helt enkelt står? Varför är det bara en översättning, en av de finska, som tar upp det helt centrala ordet »språklös«?

Men jag vill sluta med en riktig finess. En som verkligen pekar ut varåt jag vill med »ur egen fatatur« som översättningsprincip.

*Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?*

Rytmen och konsonantmusiken gör Hölderlins fras till ett utrop som skulle ha kunnat komma direkt ur Ben Websters sorgglur. Översättarna lyckas halvbra, ja det är helt godkänt. Men Hauge bygger om hela meningen för att den ska funka. Det som inte når riktigt ända fram för de övriga är räckvidden hos verbet *nehmen*. Av skäl jag inte riktigt förstår, det har både med de grammatiska villkoren för just det verbet att göra och med den tyska satsbyggnaden, så när

vare sig »finner« eller »tar« eller *saadi* (»får«) ända ner till »jordens skuggor«. Solskenet och skuggorna svävar litegrann som fria radikaler.

Då stoppar den rackarn in ett hjälpverb i första raden: *skal*. Och han fördubblar huvud verbet: *ta – ta* – en snygg synkop. Ingreppet skapar dessutom mycket större reda vad tempus beträffar. Vintern är inte nåt som inträffar då och då, utan det är den tid som ligger framför diktaren, hans framtid. Jag tycker också det är helt rimligt att ersätta Hölderlins enkla presensskapande *ist* med den vackra reflexivformen *vintrast*. »Kommer« funkar i alla händelser inte, eftersom det blir fel tidsperspektiv. Men det är framför allt hjälp-verbet som gör susen och skapar det rätta snyftet. Tack för det, Olav Hauge!

Att lägga till saker

*Föredrag vid konferens för översättare från svenska på
Biskops-Arnö i juni 2007*

I uppsatsen »On Linguistic Aspects of Translation« från 1959 säger Roman Jakobson följande om hur språk skiljer sig åt:

Languages differ essentially in what they *must* convey and not in what they *can* convey.

Som översättningsteoretiskt påstående innebär det att vad som kan uttryckas på ett språk också går att uttrycka på alla andra språk, ehuru omständligare. Även om exempelvis släktskapstermerna gör olika uppdelningar, finns det lösningar som att stava ut »farmor« med »paternal grandmother« i de fall där skillnaden är viktig att upprätthålla. Det är den ganska sällan.

Men påståendet rymmer också en teori om hur betydelse uppstår, om man så vill en strukturalistisk teori i ett nötskal. Det är Saussures lärdom i *Cours de linguistique générale*, som Jakobson var en av dem som förstod allra bäst.

Varje språk har en kärna av »måsten«, saker som talaren inte undkommer att ange. Runt kärnan finns ett hölje av sånt som kan anges, om man så vill. Man kan också beskriva det som en skala från »måste« till »kan«, från t.ex. verb böjningen i svenskan, som

måste ange tempus, till ett egennamn, som refererar i kraft av att vara knutet till personen. Däremellan finns olika blandformer, kluster av ord i ett språk som får betydelse genom att de skiljer sig från varandra. Om vi kallar den innersta kärnan för ett språks *grammatik* – och då inte tänker på en bok eller en samling regler utan på ett system av måsten – ser vi att den fungerar enligt principen antingen / eller, med vad som kallas en *disjunktiv* logik: det ena *eller* det andra. Och nära språkets kärna finns andra delsystem som fungerar litegrann disjunktivt. Till exempel färgorden i de flesta språk, deras hemlighet är att skilja sig från varandra. Eller svenskans prepositioner, de kommer på samma plats i satsen men skiljer sig inbördes, delar upp rummet i olika slags lägen och förflyttningar. Samma sak kan sägas om många svenska verb, ta bara stå – sitta – ligga och deras härledning.

Vissa språk har många och komplicerade måsten, en invecklad grammatik; till exempel georgiska eller forngrekiska. Andra språk ställer inte lika många krav, där spelar ordföljden och situationen större roll. Man skulle kunna formulera det som en skala från gles markering (lite grammatik) till tät markering (ett språk med många böjningsformer).

Och det här är språkvetenskapligt intressant, när man jämför språk och språkfamiljer och hur angränsande språk påverkar varandra. Eller inom språkhistorien. Vissa former faller bort, andra tillkommer, ofta i ett slags kretslopp. Det var såna här grejer jag skulle skriva avhandling om: svenskans förändring på medeltiden, insatt i ett europeiskt perspektiv.

Men jag tror även det är viktigt när man ska diskutera översättning. Hur göra när man jobbar från ett språk med tät markering till ett språk med gles markering, till exempel från forngrekiska till svenska. Eller tvärt om.

En bibelöversättare kan försöka efterlikna grekiskans komplexi-

tet, eller bara lita till det egna språkets enkelhet istället för att vränga till det.

Men för att återvända till Jakobson. Hur mycket jag än gillar och har lärt mig av hans språkteori så håller inte översättningsresonemanget. Man kan inte översätta allt. Det finns nämligen inte tid.

Arbetstiden är i och för sig obegränsad, och välbetald, men det är läsarens tid det handlar om. Han eller hon hinner ruttna. Och det är därför som villkoret för litterär översättning, och även för många fackböcker, har med tid att göra. Hur ofta citerar jag inte för mig själv Yeats dikt »Adam's Curse«:

*A line will take us hours maybe;
Yet if it does not seem a moment's thought,
Our stitching and unstitching has been naught.
Better go down upon your marrow-bones
And scrub a kitchen pavement, or break stones
Like an old pauper, in all kinds of weather;
For to articulate sweet sounds together
Is to work harder than all these, and yet
Be thought an idler by the noisy set
Of bankers, schoolmasters, and clergymen
The martyrs call the world.*

Problemet med återgivningen av grekiskans tredje persons passiv imperativ aorist är att svenskan är fattig överhuvudtaget på former för det hypotetiska: det som kunde ha varit, det som kommer att vara. Futurum, konditionalis, konjunktiv, optativ ...

Och den här bristen på irrealis – »vore« är väl det enda som finns kvar – gör översättarbetet svårare, också för tysk konjunktiv och fransk konditionalis (fransk konjunktiv är däremot inga problem, den uttrycker inga betydelskillnader utan är strängt regelstyrd).

Och »skulle« blir aldrig bra. Det är ett förfärligt ord. Jag tycker nästan lika illa om det i mitt eget språk som vår fula genitiv.

Men svenskan har mycket på plussidan också. Ett jättesnyggt system för bestämdhet, där i synnerhet nollformerna är eleganta. I få andra språk kan man överhuvudtaget få fram betydelsenyanserna i en replik som:

Dom har vattenkokare.

Där skulle Roman Jakobson få nånting att bita i.

En annan fin sak med svenskan är verbrikedom. Det är en yrkes stolthet att stoppa in ord som

orka,
hinna,
blunda,

istället för deras mycket längre varianter i andra språk.

Men egentligen finns det kanske inget generellt problem, bara en massa att fixa med, så mycket man hinner. Allt faller sig naturligt. Att Bibelkommissionens problem inte är principiellt eller teoretiskt. Att det bara handlar om att inte vara automatisk. Därför att det inte handlar om att överföra ett visst betydelseinnehåll utan om att tryggt ta ansvar för en motsvarande tidsåtgång, som i sammanhanget fyller samma kommunikativa funktion, och, om så krävs, samma poetiska funktion.

Så för att travestera Roman Jakobsons optimism rörande alltings översättbarhet till tid istället för betydelse: det går alltid att hitta nånting motsvarande med samma längd och komplexitet (det här är särskilt brännande när man översätter dramatik).

Men om vi vänder på frågan: Bör man lägga till?

Bör glest markerade kategorier i t. ex. svenskan återges mer differentierat ifall målspråket tillåter det, därför att det har mera tät markering?

Absolut! Och i de allra flesta fall faller det sig naturligt, som när vi lägger till bestämd artikel från språk som inte har det, eller specificerar att det rör sig om mormor och inte vilken äldre kvinnlig släktning som helst. Snarare handlar det bara om en varning för alltför automatisk översättning. Väljer man hela tiden den enklaste formen blir helheten alltför enkel. Jag är säker på att presens vid översättning *från* svenskan visar sig innehålla de mest komplicerade verbformer som vi inte har, t. ex. de irreala.

Avslutningsvis finns det ett estetiskt omdöme som kommer in i yrkesavvägandena. Man eftersträvar en viss densitet, och lägger därför till ur egen fatatur – ur modersmålets resurser – för att varje mening, varje rad, varje stycke ska väga lika mycket som originalet. Detta sker ofta på ett sent stadium i processen och kan vålla mycket vända. Att byta ut ett tanigt verb mot ett fetare uttryck. Men framför allt jobbar jag, ju mer erfaren jag blir, mer med ordföljden. Enkla omkastningar kan göra underverk för att balansera och för att framhäva det som ska framhävas. För att det till slut ska bli samma både i originalet och i mitt nya original.

Att överskrida språket

Den spanske filosofen José Ortega y Gasset publicerade år 1936 en lika sofistikerad som djuplodande filosofisk dialog om »översättningens elände och glans«. Hjärte i den är en skarpsinnig spansk filosof som underhåller sig med Frankrikes skarpaste professorer under ett vindlande samtal om språk, översättning och tradition.

Ortega fick följa med mig som reselektyr till ett land vars språk jag är fundamentalt utestängd ifrån. Till och med de offentliga skyltarna hängde som hopplösa chiffer. Är detta en konfuciansk-kommunistisk paroll? Eller kanske den överdimensionerade banderollen till det lokala kommunalkontoret? Eller bara en önskan om ett gott och lyckosamt Tigerns år?

Det hände ibland att orden gick att slå upp i lexikon, med nogsam koll på de accenttecken som ger betydelskillnader. Men därefter gällde det att klura ut hur orden hänger ihop. Det vietnamesiska språket består av intill förväxling likadana enstaviga byggstenar vars inre sammanhang är oöverskådligt för den utomstående. En vän till mig som kämpar med att lära sig språket liknade det vid ett legobitsbygge, utan medföljande ritning.

Sån var alltså miljön jag frivilligt försatt mig i medan jag tog del

av Ortegas språkfilosofi, som mynnar ut i en högst speciell beskrivning av översättarens uppgift i en behövande tid.

Slutsatsen är att översättningen inte är ett självständigt verk, snarare en väg till det ursprungliga mästerverkets språk. En väg bland många möjliga – förmodligen oräkneligt många. Ortega går så långt som att kalla översättningen en »apparat«, vilket förstås sticker i hjärtat på en yrkesöversättare, men egentligen inte alls ska uppfattas nedsättande. Han avser en komplicerad maskin för specifika arbetsinsatser, i detta fall förståelse. Ett don som i sin design inrymmer årtusenden av uppfinning och användning. Jag kan känna mig rätt tillfreds med en sån beskrivning av mitt hantverk och samtidigt en smula avlastad inför kommande uppdrag: Kraven skruvas ner på att få med allt. Enligt Ortega räcker det att få med *nånting*. Att överföra nånting väsentligt till ens eget språk; närmare bestämt nånting språkligt.

Ty där finns den springande punkten i Ortegas resonemang: Mästerverket som är mödan värt att översätta äger rum *på språkets nivå*, i samspel och kamp med de begränsade uttrycksmedel författaren (och alla omkring honom) förfogar över.

Han eller hon överträffade vad som var möjligt att säga, drev syntaxen, ordbetydelserna, de underliggande berättelserna (och vad mer som kan sägas tillhöra Språket) utanför ramarna så att också ramarna förändrades.

Och det är enligt Ortega just detta överskridande av språket som gör mästerverket till ett mästerverk.

Skälet till att han förhåller sig så njugg till så gott som alla tidigare översättningar – i princip är det bara Schleiermachers behandling av Platon som får godkänt med namns nämnande – är att de inte alls importerar detta överskridande utan bara återger vad det står.

Vilket leder oss över till den märkliga språkfilosofi som hjälten

ger uttryck för i dialog med en icke namngiven »stor språkforskare« – vilket torde vara den person som rättframmast av alla verkligen gav sig i kast med att beskriva språkets natur, Émile Benveniste (1902–1975).

Benveniste var en av de allra främsta kännarna av de indoeuropeiska språken och deras gemensamma kultur. Men han var framför allt pionjär ifråga om att utforska de olika språkens allra mest grundläggande kategorier, sånt som verbet »att vara« och uppdelningen i första, andra och tredje person: jag, du, han/hon/det. Jag kan rekommendera det urval jag själv översatt, med titeln *Människan i språket* (Symposion 1995).

Ortega sitter inte inne med samma förfinade sakkunskap, men hans beskrivning av hur språket fungerar har många sällsynta poänger. Det tumult som hans åsikter vållar i samspråk med professorerna vid Collège de France stimulerar honom att driva spetsfundigheterna allt längre, ända tills »den store språkforskaren« rycker in till hans bekräftelse.

Diskussionen tar sin början i distinktionen mellan facköversättning, som är möjlig, eftersom det handlar om terminologi, inte språk, och å andra sidan annan översättning, som anses omöjlig.

Ortegas inledande provokation är att hävda att detta som ser ut som ett misslyckande bara är ett specialfall av människans behov av utopier; kort sagt att den melankoliska känslan av omöjlighet inför översättningsuppgiften lika gärna kan ses som ett uttryck för en allmän strävan efter att överskrida det givna.

Ortegas provokation nummer två är en teori om språket. Att det inte alls i första hand benämner utan verkar genom begränsningar, visserligen olika för olika språk, men likafullt restriktioner på vad som är möjligt att säga och därmed tänka.

I en minnesvärd passage härleder Ortega till och med sitt eget gebiet filosofin till språket, på samma sätt som de moderna under-

bara manickerna typ telefonen, explosionsmotorn och borrhaski-
nen bygger på de basala uppfinningarna i mänsklighetens gryning,
typ elden och hjulet. Just denna jämförelse mildrar för övrigt det
förtörnande i att kalla en översättning för en apparat; snarare borde
även ett filosofiskt system kallas en apparat, hopsatt av språkliga
komponenter.

Språket bygger alltså på uteslutningar: »när vi talar eller skriver
avstår vi från att säga många saker eftersom språket inte tillåter oss
det.« Och ännu starkare blir formuleringarna i slutet av den långa
språkteoretiska utläggningen:

[...] talandet består framför allt av tystnader. En existens som inte
förmådde avstå från att säga många saker vore oförmögen att tala.
Och varje språk är en ny ekvation mellan yttranden och tystnader.
Varje folk tiger om vissa saker *för att* kunna säga andra saker. Därför
att *allt* vore outsägligt.

Såna insikter rimmar mycket väl med den språkvetenskapliga
strukturalismens grundprincip att »i språket finns det bara skillna-
der, inga positiva värden« (Saussure), en tanke som säkert var väl-
bekant för Ortega när han utarbetade sin »nyfilologiska« språkfilo-
sofi. Konsekvenserna av att språket bygger på skillnader höll just
vid den här tiden på att formaliseras av Jakobson och Trubetskoj
m. fl. Den spelade även en stor roll för Benvenistes undersökning
av språkens grundmekanismer.

Systematiska skillnader mellan reglerade uppsättningar av ytterst
få alternativ, till exempel finskans tre grammatiska kasus, delar in
verkligheten på olika sätt i olika språk, och lingvistikens uppgift är
att undersöka detta.

Till exempel att vietnamesiskan saknar tempus. Om man vill
ange att nånting inträffade i det förflutna får man slänga in adverbet

»dá«. Men i princip råder tystnad kring den kategori som på svenska alltid måste anges: »när i relation till talandets ögonblick«. Däremot är vietnamesen i samtal tvungen att välja det rätta respektfulla pronomenet både om sig själv och om den han talar med.

Projektet att kartlägga systematiska skillnader mellan språken koncipierades av artonhundratalspolyhistorn Wilhelm von Humboldt under slagordet »skillnader mellan de mänskliga språkens struktur« och finns idag som en särskild disciplin inom den allmänna språkvetenskapen: språktypologi.

Påpassligt nog förespråkar också Ortega detta program och ger det en nästan internationalistisk ram, om än i termer av översättning, inte språkjämförelse:

[...] det kan anas vilka storartade resultat översättning skulle kunna ge: att uppenbara de ömsesidiga hemligheter som folk och epoker bevarar åt varann och som i så hög grad bidrar till splittring och fiendskap: kort och gott en djärv integrering av Mänskligheten.

En liknande tanke återkommer i en diskussion av varför vi moderna människor behöver antikens stora män, inte som förebilder utan »just emedan de är oss olika, och översättningen ska framhålla deras exotiska och avlägsna särprägel och göra den begriplig just som sån« (sid. 72).

För att inte tala om slutet på hela essän, där Ortega träder ut ur dialogformen och prisar sin tyska översättare Katharina Reiss för att hon lyckats förmedla det som är spanskt i hans verk till den tyska läsaren och därigenom låter denne »möta sig själv ett tag och vara en annan«.

Kort sagt en översättningens etik byggd på en insikt om på vilket sätt det språk vi råkar tala är med och formar oss. En etik som med

lätthet kan utsträckas till en allmän tes om behovet av öppenhet för den andre.

Om översättningens omöjlighet i början av resonemanget, i det avsnitt som bär rubriken »Eländet«, kunde uppfattas som en aspekt av människans inneboende utopiska strävan, så antyder finalen, med överskriften »Glansen« att möjligheten av (en ny typ av) översättning så gott som förkunnar en ny era för mänskligheten, där vi människor skulle kunna ta vara på våra inbördes olikheter, som individer och som nationer.

Glädjebudskapet motiverar det öppet religiösa ordvalet, »elände och glans«, med dess anknytning till en frälsningsteologi. Det förespeglas ett lyft från oförståelse till ömsesidig förståelse. En historisk möjlighet att leva utifrån det faktum att vi alla är utkastade i språket. I språken. Som är som de är: Byggda på stränga restriktioner verkar de genom att förtiga. Och översättningen uppenbarar inte bara vad som sägs. I bästa fall blir även det förtigna skönjbart. Det självklara. Vilket i sin tur uppenbarar de underförstådda självklarheterna i det egna språket.

Till skillnad från upplevelsen av att stå utan förståelse i Vietnam, där inte ens skyltarna talade till mig, därför att språkens indelning av världen ser så olika ut. Och lexikonet bara skrapar på ytan, därför att innebörden sitter i vietnamesiskans kombinationer av småord. Man hamnar där och är van vid att verben dominerar satsen, att de anger vad som händer och när det händer. Och att substantiv och pronomen fyller i vilka som var inblandade. Men allt detta är plötligt oväsentligt. Istället blir man omedelbart tillfrågad om sin ålder, kanske av nyfikenhet, men framför allt för att redan från början bli rätt inplacerad i tilltalssystemet, med rätt former av »jag« och »du« som motsvarar rätt inbördes rang.

Eller klassifikatorerna. När vietnameserna anger antal måste de även tillfoga ett extra ord som anger vilken *sorts* grej det är som

räknas, t. ex. »sju djur grisar«. Kategoriseringen är ofrånkomlig, och kategorierna är många och för en yttre iakttagare slumpvisa: människor, djur, själlösa föremål, bokliknande föremål, flaskor, hus, föremål som bildar par, platta föremål, blommor, fotografier, växter eller träd, runda föremål, fordon.

I översättning försvinner dylika extravaganser därför att det inte finns några motsvarigheter i det språk man översätter till. Men ponera att det rörde sig om ett vietnamesiskt mästerverk, i den utopiska bemärkelsen: ett som verkar vid yttersta gränsen av det språk författaren blivit utkastad i. Så till den grad att det är med och omförhandlar verklighetens och berättandets själva ramar.

Då skulle det behövas en helt annan strategi vid översättning, ett helt annat slags apparat. Ja, på mästarnivån, där språket samtalar med sig självt, bearbetar sina kategoriseringar och brister, bleve det nödvändigt att så att säga spela spelet i enlighet med de lokala reglerna, eftersom reglerna och deras överskridande är en oundgänglig del av framställningen – och av mästerskapet.

Här skulle det passa fint med ett vietnamesiskt exempel. Mästerverk tycks heller inte saknas. Men den uppvisningen får anstå till ett senare tillfälle. Vi får idag nöja oss med en närläsning av den spanska originaltiteln på essän, för att på så vis pröva vilka krav en etisk översättning egentligen borde ställa – vilka prestanda man kan kräva av apparaten som skapar förståelse:

Miseria y esplendor de la traducción.

Eftersom det är just översättning vi diskuterar, lämnar vi ordet *traducción* orört för den här gången. Men begrunda den bestämda artikeln *la*. Den är inte alls oskyldig. Närmare bestämt har den makten att föra upp diskussionen på ett principiellt plan. Genom att nånting på detta vis framhålls som etablerat och välkänt blir det

åtkomligt för undersökning högt ovan alla sammanhang. Den bestämda artikeln möjliggör en abstraktion som i sin tur möjliggör ett filosofiskt resonemang (därmed alls inte sagt att det vore omöjligt att filosofera på ett språk utan obligatoriska bestämda artiklar, typ finskan).

Genitiven *de* är också viktig. Den är med och påstår nånting om översättning, nämligen att översättning inrymmer *miseria* och *esplendor*. I och med att överskriften på Ortegas essä är verblös tar *de* på sig en funktion som motsvarar ett svenskt »har« eller »det finns«. Ortega påstår att till översättning hör *miseria* och *esplendor*.

Och frågan är – som så ofta – om det verkligen leder rätt att rakt av översätta detta *de* med en svensk genitivkonstruktion »-s«, som är så mycket mindre affirmativ. Den påstår nästan ingenting. En alternativ förståelseapparat ur en annan översättningstradition skulle kanske tordas slänga in ett »inbegriper« istället. »Att översätta inbegriper såväl *miseria* som *esplendor*.«

För inte ens ordet »och« är oskyldigt eller lättöversatt på den här mästerskapsnivån. Det anger en komplex och motsägelsefull relation mellan två egensinniga begrepp, som inte alls självklart kan adderas. Därför kan man experimentera med att skriva »såväl som« istället, och säkert funnes det ännu mer specifika uttydningar av detta lilla *y*.

Återstår så de två huvudorden, vars motsatsställning jag redan karakteriserat som frälsningsteologiskt. *Miseria* har med fattigdom och utblotning att göra, det latinska adjektivet är *miser*, i en kristen tradition (t. ex. Psalm 50 i Psaltaren) nära förknippat med *miserere*, att visa förbarmande. En nödsituation som närmar sig hjälplöshet, att man inte klarar sig på egen hand.

På svenska är den automatiska reaktionen att låna in tyskans *Elend* och på köpet få med Marx' vidräkning med idealismen i

boken *Filosofins elände*. Det är både effektivt och dåligt. Visst finns ordet med i det vardagliga språkbruket, men nästan helt utan existentiellt djup. Det är till och med lite ironiskt. Om nån är döende i cancer framstår man lätt som okänslig om man utbrister »Vilket elände!«.

Ett motsvarande problem uppstår när *esplendor* automatöversätts med »glans«. Teologiskt sett är det som en vidunderlig soluppgång jämförd med det vykort med en bild av en vidunderlig soluppgång som man skickar hem till Norden. Rent semantiskt finns det i och för sig ljus i ordet »glans«, men det handlar om ett svagt återsken, ett i alla bemärkelser ytligt fenomen. Den teologiska betydelse vi trots allt lägger in i ordet, på grund av traditionen, påminner mest om konstgjord andning. Och omöjliga kan det beteckna nån som helst form av gudomlig närvaro.

För själva poängen med den motsatsställning som bildar ram till Ortegas diskussion av språk och översättning är ju att vanmakt ställs mot strålgans. Inte genom ett gudomligt ingripande, men av egen kraft och uppfinningsrikedom, har mänskligheten läge att erövra myndighet i relation till språket; läge att inte längre bara låta sig formas, utan att förstå sig själv bättre genom att förstå andra i deras fulla olikhet. Översättning är då inte längre ett yrke utan ett evangelium. Därav anknytningen till ett kristet språkbruk, delvis förstås för traditionens skull, men framför allt för att tilldela denna stundande revolution ett rimligt värde, för att presentera den i anständig skala.

Och därvidlag räcker svenskan alltså inte till. Genitiven är alltför amorf för att kunna hävda nånting. Och framför allt är »elände« och »glans« inlånade pseudobegrepp som inte når tillräckligt djupt respektive inte lyser tillräckligt starkt av sig själva.

Men det där går att råda bot på. Framöver. Det måste vi tro på och arbeta för. Att nånstans i vår egen erfarenhet väntar ett uttryck

som fångar skillnaden mellan att låta sig formas av språkets tysta inskränkningar och att i mötet med det främmande få syn på de egna villkoren.

Kanske nånting som innehåller ordet »dagsmeja« ...

Baklängesöversättning

Sen några år praktiserar jag baklänges poesiöversättning. Jag börjar med den sista raden och arbetar mig långsamt upp till den första.

Jag har så vitt jag minns aldrig diskuterat saken med kollegor, men vill med denna artikel rekommendera metoden, som dessutom lärt mig en del om poesins väsen.

Arbetsmässigt är fördelarna många. Det viktigaste är kanske att man kommer igång. Sista raden är nämligen alltid tydlig (om än motsägelsefull eller svårbegriplig), medan den första raden av olika skäl ofta är svårare att relatera till. Man får kämpa med den länge, men kanske ändå blir tvungen att gå vidare, att bara krasa dit nånting approximativt. Vid genomgången av den färdiga dikten var det för mig nästan regel förr att början till slut måste omarbetas helt.

Kanske rymmer de flesta dikter ett förlopp från en initial spänning, byggd på dolda konflikter, till en final nyordning, varvid motstridigheterna på vägen fixerats i en konstellation, en gestalt.

Många dikter har till och med en startsträcka, en fristående prolog innan själva dikten tuffar igång. En fanfar, som inte osällan sätter läsaren på fel spår. Det ska naturligtvis vara på det viset; men dessa »false starts« är helt klart ett översättningsproblem, eftersom

den ton och de teman som anslås inte håller hela vägen ut, utan ersätts av andra, besläktande teman.

Just den tematiska överblicken är en annan vinst med baklängesöversättning. Översättaren kommer temana till mötes och vet därför vart de är på väg, ibland också att de kommer att sammanstråla. Kontrapunktik är ett ord som man ska använda sparsamt på tal om poesi, därför att de fonetiska och semantiska (med mera) sammanhangen är så mycket mer frivola än harmonilärens restriktioner. Men detta hindrar inte att baklängesöversättning skärper vaksamheten för de fall där ett och samma språkelement samtidigt ingår i två olika kedjor av sammanhang. Det kan röra sig om en tvetydighet eller om ett fonetiskt element som får symbolisk laddning: dubbelrollen, dubbeltillhörigheten är lättare att upptäcka för den som jobbar mot strömmen.

Psykologiskt sett skulle jag vilja hävda att baklängesöversättning är bra därför att det avhåller översättaren från tolkning, från att allför mycket jobba utifrån en förståelse som med nödvändighet är hypotetisk. Baklängesöversättaren håller utkik istället för att genast tolka.

För det är den färdiga översättningen som förtjänar namnet »tolkning«, inte de mer eller mindre förförda gissningar som informerar den normala läsningen. När allt är på plats har det uppstått ett självständigt verk på målspråket, ett verk med en interpretativ relation till originalet, ofta nog ganska så överraskande. (Inte heller baklängesöversättaren undkommer förstås en långdragen jämförelsefas, där allt i översättningen ska prövas mot motsvarande grejer i originalet; men eftersom betaversionen innehåller färre approximationer är den stabilare och självständigare.)

I synnerhet har jag blivit mer uppmärksam på det faktum att en dikt innehåller diverse mönsterpositioner, som aktivt är med och skapar struktur; exempelvis att det spelar roll var i raden ett ord

står, eller på vilken punkt en avvikelse i versrytmen uppträder. Dessa mönstervillkor ställer större krav på designen. Man *kan* flytta om, eller sätta in en överklivning, men det har återverkningar på helheten.

Så jag sitter här med en dikt framför mig, men börjar inte med den vaga, ospecifika början »Don't look«, utan med det glasklara slutet »To renegotiate our starting price«. Då är den jambiska femtaktsversen etablerad. Liksom vetenskapen att alltsammans ska mynna ut i ett tema kring ekonomisering av det mänskliga. Och jag ser landskapet jag ska in i framför mig, dess element och deras placering. Ungefär som nån som är utsänd för att rita en användbar karta över en okänd trakt, och därför inte vill bli insyltad i det liv som levs där, inte vill påverkas av den bild lokalbefolkningen har av sin bygd, av ortnamn, berättelser etc. Det viktiga är att hålla ögonen öppna. Och räkna takten med fötterna.

Att ge sig i kast

Föredrag i Gunnar Ekelöf-sällskapets regi 2010

Att översätta är alltid en svår kompromiss.

Så skriver Gunnar Ekelöf i efterskriften till sin urvalsvolym *Valfrändskaper* från 1960, där han gör en tät och innehållsrik summering av sin yrkeserfarenhet som översättare. »En svår kompromiss.« Då ska man komma ihåg att ordet »svår« för Ekelöf är etiskt värdeladdat. Det ska inte översättas till vår tids uttryck »jobbigt«. Det ska läsas med den oförlömliga dikten ur *Sagan om Fatumeh* i minnet:

Att lida är svårt

Att lida utan att älska är svårt

Att älska utan att lida är icke möjligt

Att älska är svårt

Men vari består den där kompromissen? Eftersom jag själv är yrkesöversättare tänker jag blanda in min egen yrkeserfarenhet i presentationen av Gunnars praktik och reflexioner. Min egen ståndpunkt för närvarande, den ändrar sig nämligen genom åren, är att översättning är ett *kopieringsarbete* vars resultat ibland blir ett självständigt litterärt verk, blir nånting som har ett egenvärde och inte bara

existerar i kraft av att vara en kopia. Praktiken utgår från originalet, har det för ögonen. Men den färdiga översättningen är ibland ett nytt verk, ett original som i sin tur kan bli föremål för översättning, men också för reflexion. En diktöversättning är både en dikt och en inbjudan till jämförelse med originalet. Ja, man kan uppfatta de nödvändiga avvikelserna som en del av konstverket, särskilt i tvåspråkiga utgåvor som Ekelöfs översättningar av Arthur Rimbaud och Nelly Sachs. Här är inledningsdikterna i Sachs och Ekelöfs diktsamling *Glühende Rätsel / Glödande gåtor*, en översättning som vi vet är tillkommen i nära samarbete med författaren och med hennes mångkunnige vän, Bengt Holmqvist:

*Diese Nacht
ging ich eine dunkle Nebenstraße
um die Ecke
Da legte sich mein Schatten
in meinen Arm
Dieses ermüdete Kleidungsstück
wollte getragen werden
und die Farbe Nichts sprach mich an:
Du bist jenseits*

Denna natt
gick jag en mörk sidogata
vek om hörnet
Då lade sig en skugga
över min arm
Detta uttröttade klädesplagg
ville bli buret
och dess färg av Intet talade till mig:
Du är på Andra Sidan!

Man kan läsa dikten på tyska (naturligtvis). Man kan läsa den på svenska, och häpna över hur väl den passar in i Diwan-diktningen, som ju också innehåller möten mellan gränsvandrare och skuggor. Och man kan läsa korsvis och meditera över vari skillnaderna består – vad som lagts till av Ekelöf, med Sachs goda minne, för att översättningen också skulle bli en dikt. Att läsa på det sättet, korsvis, är att leva sig in i översättningens yrkespraktik, att se vilka val översättaren ställts inför, vad som gått att bevara och vad som måst ersättas med nånting annat. Samt vad som tillkommit, möjligheter i det språk man översätter till och som det vore tjänstefel att inte utnyttja, eftersom det är tilläggen som gör översättningen till en dikt, inte den bokstavliga troheten mot originalet. Kopiering genom nyskapelse, inte genom efterbildning. Så skulle jag vilja karakterisera mitt eget forskningsläge. Eller kanske rättare: kopiering genom efterbildning, goda nödlösningar och nyskapelser. En tredelning som motsvarar de tre nivåerna i Augustin Mannerheims översättningsteori: autenticitets-, ekvivalens- och kaosnivå. Så här säger Ekelöf själv i samma efterskrift, strax efter att han karakteriserat översättningspraktiken som »en svår kompromiss«:

Det mest kuriösa och lärorika exempel på en subjektiv tolkning jag kan erinra mig finns inte inom litteraturens område utan inom måleriets. Det är Van Goghs »översättningar« eller transponeringar efter Delacroix, Millet och Rembrandt. Nu är det ju så att han gjorde dem för sin egen skull, instängd i ett sjukrum, efter dåliga reproduktioner och bara för att sysselsätta sig. Men hur egensinniga de än är, nog måste man föredra dem framför mekaniska kopior.

Man hör här ett eko av de många dikter Ekelöf själv skrivit för att formulera ett slags poetik eller estetik kring sina riktiga dikter. Följande utsnitt skulle, uppställt som fri vers, platsa i *Strountes*:

Han gjorde dem för sin egen skull, instängd i ett sjukrum, efter dåliga reproduktioner och bara för att sysselsätta sig.

Låt oss – som exempel på en översättning som inte riktigt når upp till att vara en egen dikt utan har sitt existensberättigande i kraft av att vara en god kopia – titta på Ekelöfs översättning, medtagen i *Valfrändskaper*, av en kort dikt av Walt Whitman:

SE NED KLARA MÅNE

Se ned klara måne och bada denna scen,
gjut sakta nattens strålkranflöden över spökansikten, svullna,
 purpurfläckade,
över de döda, liggande på rygg med sträckta armar,
gjut obegränsat av din gloria, heliga måne.

LOOK DOWN FAIR MOON

*Look down fair moon and bathe this scene,
Pour softly down night's nimbus floods on faces ghastly, swollen,
 purple,
On the dead on their backs with their arms toss'd wide,
Pour down your unstinted nimbus sacred moon.*

Anglicismerna är så många att de nästan väcker anstöt. Ekelöf har översatt till ett slags svengelska, och kan omöjligen ha varit nöjd med den här dikten som dikt, därtill är inkonsekvenserna för många: Den skulle med mera rätt kunna placeras i en samlingsvolym med rubriken *Valhäntheter*. Lite bättre blir den som dikt om man läser med ekelöfsk betoning och pausering, med de särpräg-

lade synkoperna och extraemfaserna utspridda över en långsamt framåtskridande tonkurva. Men ändå. Varför togs »Se ned klara måne« med i den sofistikerade urvalsvolymen, tillsammans med tre andra mer lyckade Whitmanöversättningar: »Till en civilist«, »Vänd dig, o Libertas« och »Gravsång för två veteraner«? Ekelöf hade ju både omdöme och självkritik. Apropå Apollinaireurvalet i *Valfrändskaper* räknar han i en fotnot upp några dikter som »jag inte vågat ge mig i kast med då enligt min mening och förmåga alltför mycket skulle gå förlorat i en översättning«. Även om utgivaren av *Samlade skrifter*, Reidar Ekner, rättar i kommentaren och påpekar: »Två av dem har han dock bevisligen försökt sig på: ofullbordade utkast har bevarats.«

Enligt min typologi ovan, »kopiering genom efterbildning, goda nödlösningar och nyskapelser«, når Ekelöf i »Se ned klara måne« bara med nöd och näppe upp till de två första nivåerna. Han åstadkommer efterbildning och halvbra nödlösningar. Min förklaring är att det handlar om en hommage. En hedersbevisning. Han avtackar Walt Whitman. Vilket leder över till en tredje aspekt av lyriköversättning, som bör ställas bredvid de två dimensionerna kopia och ny originaldikt. Nämligen att poeten *går i lära* hos den han eller hon väljer att ge sig i kast med att översätta. Måhända är det sant som Mallarmé hävdar att »ett tärningskast kommer aldrig att avskaffa slumpen«. Men den som översätter ger sig in på nånting som kommer att förändra hans/hennes eget diktande, det språk man översätter till och även förståelsen av den dikt som översätts, ja, av det språk den ursprungligen är skriven på. Översättning är ett förändringsarbete, liksom poesin: Den översättande är inte densamma efteråt. Översättarens modersmål är inte detsamma efteråt. Originaldikten är inte densamma efteråt. Språket som originaldikten är skriven på är inte detsamma efteråt, eftersom alla förstår dess egenart bättre.

Exempel på detta senare fall, som låter extremt och självförhävande, är Paul Celans översättningar av Shakespeares sonetter, som inte bara gör underbar tyska av originalen utan även framhäver deras språkliga och retoriska konstruktion. Man läser dem på tyska och förstår hur underbart vackert de är byggda på engelska, med byggnadsställningar av förstklassig renässansretorik. Ekelöf har gått i lära hos Walt Whitman, och det är det han vill ge cred för också genom att ta med den här halvbra översättningen i ett strängt dikturval. Det är en enkel slutledning att själva arbetet med den betytt mycket för honom!

En som berättar öppenhjärtigt om översättningsarbetet som ett lärjungeskap är en annan av nittonhundratalets stora nordiska poeter, Olav H. Hauge. I sin dagbok återkommer han ofta till detta, som i följande citat, den 5 oktober 1963, apropå Robert Browning:

Han hev *det eg ikkje hev*, difor les eg honom.

Och varför går man i lära? Därför att man vill lära sig nånting. I fallet Ekelöf hos Whitman tror jag att det specifikt handlar om hur man får till de där extrema långraderna, dessa amorfa takvalv som bär upp hela dikter. Whitmans *Leaves of Grass* hade ett enormt formellt inflytande på hela den modernistiska poesin, till exempel Edith Södergran. Man kan säga att hans uppfinning var att införa *frasen* som grundenhet i poesin istället för *raden*. Och att översätta honom är då som att åka över till Amerika och jobba i hans verkstad – för att sen återvända och kunna implementera hans invention på svenska.

Frasen istället för raden som grundenhet – jag berörde denna idé för längesen i en uppsats om Gunnar Björling, där poängen var att hans typografiska radbrytningar och indrag framför allt fungerar som en notation för uppläsningen, men att det är frasen som

ger dikten struktur – och till på köpet möjliggör den knappa, verbösa syntaxen i hans dikter.

Vad är då fraser? Det är intonationskurvor som delar upp ett språkligt yttrande – en dikt eller det här föredraget – i distinkta enheter som inte nödvändigtvis sammanfaller med syntax eller interpunktion. Distinkta tonkurvor som kontrasterar mot varandra och bygger upp en övergripande struktur. Valv. Båglinjer. Metaforiken spretar åt olika håll därför att denna grundläggande aspekt av mänsklig kommunikation ännu inte har blivit tillräckligt studerad: satsintonationens roll i mänsklig kommunikation. De gamla antika retorikerna var väl insatta och förmedlar djupa insikter i vilken typ av prosarytm som passar för olika syften, och på olika stadier av ett anförande. På senare tid har fenomenet bäst beskrivits av den store ryske lingvisten Sergej Kartsevskij. Han utgår från den talade ryskan och urskiljer ett antal tonkurvor som dels är betydelsebärande (de påverkar de ingående satsernas innehåll och användning), dels är de genom hierarkier av inbördes kontrast med och skapar struktur på nivåer ovanför den enskilda meningen (hela yttranden eller texter). Whitman och den franska traditionen av prosadiktare från Bertrand och framåt var med om att erövra frasen som poetiskt grundmaterial. Den typografiska raden finns fortfarande kvar, men dess funktion blir underordnad: En modern dikt består kort och gott av intonationskonturer. »Det skrivna är partitur«, för att anknyta till Jan Olov Ulléns undersökningar av Sonnevius verskonst. Varje språk måste nu implementera denna upptäckt utifrån sina lokala förutsättningar. Och det är poeternas uppgift, till exempel som översättare. En lärlingstjänst som ibland sen också går in i deras originalpoesi. Man kan sätta in Edith Södergrans berömda företal till diktsamlingen *Septemberlyran* (1918) som ett led i denna implementeringsprocess. Jag ber om ursäkt för att jag använder managementordet »implementering«, flera gånger till

och med, men det behövs för att åskådliggöra vad det är som händer i den process som Mallarmé från sitt perspektiv beskriver som »Versens kris«. Södergran skriver, som bekant:

Att min diktning är poesi kan ingen förneka, att det är vers vill jag icke påstå. Jag har försökt bringa vissa motsträviga dikter under en rytm och därvid kommit underfund med att jag besitter ordets och bildens makt endast under full frihet, d. v. s. på rytmens bekostnad. Mina dikter äro att tagas som vårdslösa handteckningar.

Det görs alltså en åtskillnad mellan vers och poesi, och det poetiska hantverket karaktäriseras som att »bringa vissa motsträviga dikter under en rytm«, och till och med det är för mycket. Ur intonationsperspektiv kan man översätta detta till ett uppdrag att använda fraserna som råmaterial för helt andra slags konstruktioner än verser, för att behålla »ordets och bildens makt«. Så här redovisar Ekelöf i den redan citerade efterskriften till *Valfrändskaper* sina prioriteringar:

Översätta dikt har också sin filosofi. I allmänhet anses det vara ett orimligt företag. Man kan ju inte till annat språk överflytta hela den vävnad av nyanser och anspelningar, de speglingar och skiftningar varav en dikt består. Oåterkalleligen förlorat går mycket av det som står mellan eller bakom orden, alla de associationer som har det främmande språket och de annorlunda förhållandena till livsbetingelser. Dessutom bör man ta hänsyn till meter, språkrytm och ofta rim.

Vad Ekelöf säger är att en dikt primärt består av subtila betydelse-relationer, »det som står mellan eller bakom orden«, d. v. s. interna och externa kopplingar som ofta inte ens är medvetna för läsaren. Anrop till andra dikter, språk och tider. Eller interna anrop, det

nätverk av ljudlikheter och upprepningar som gör dikten oändligt betydelseproducerande. Man kan säga: Språket som potentialitet (möjlighet) är poesins egentliga material. Sen finns det annat som måste med. Kanske. Lyssna igen på det motvilliga medgivandet i slutet av citatet: »Dessutom bör man ta hänsyn till meter, språkrytm och ofta rim.« Vad innebär det att »ta hänsyn till«? Jag tolkar det som en nedprioritering. Rimma om det går, och om du rimmar kan du med gott samvete göra det ganska överdrivet och ironiskt, eftersom det ändå bara är ett utanverk. För Ekelöf översätter många dikter med slutrim, och han gör det ofta tämligen nonchalant. Det är Bengt Dandy som sticker fram nosen. Så här lyder första strofen i översättningen av Baudelaires »L'Invitation au Voyage« (som signifikativt nog inte fått någon svensk rubrik i översättningen, »Inbjudan till resa« eller så, utan bara heter »L'Invitation au Voyage«):

Min syster, min skatt,
tänk dig tjusningen att
resa långt bort och leva rika!
Älska som vi vill,
så långt vi är till
i ett land som är dig lika!
Där solen står skymd
i disig rymd
och hemlighetsfullt mig korar
till samma dröm
som din blick, när öm
och falsk den ler genom tårar.

Jag skulle vilja genrebestämma detta som operett snarare än modernism, särskilt i jämförelse med originalet – vars incestuösa undertoner till exempel helt försvinner i översättningen. Det är bara en

resa till Rivieran som hägrar, inte ett förbjudet gränsöverskridande.

*Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.*

Ekelöf själv erkänner misslyckandet i en ursäktande fotnot i *Valfrändskaper*:

Jag är fullt medveten om ofullkomligheterna i min översättning av »L'Invitation au Voyage«. Emellertid anser jag mig ha lyckats med omkvädet, och för mig står omkvädet som diktens egentliga budskap. Det andra är, även i originalet, ett skissartat drömackompanjemang, naturligtvis ännu mer skissartat i översättningen.

Det luktar bortförklaring lång väg. Så här lyder omkvädet hos Baudelaire:

*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*

Vilket Ekelöf gjort till:

Där är allting rikedom,
vällust, lugn och läkedom.

Vilket naturligtvis är väldigt lyckat på svenska, även om avvikelserna från originalet går tämligen långt på flera plan. Baudelaires hesiterande vers har ersatts av rena trokéer, den lilla pausen efter första stavelsen är till exempel helt borta. Litegrann som balettsteg översatta till vandring i gummistövlar. Men det går trots allt utmärkt att sjunga Ekelöfs text till Duparcs tonsättning, så nånting av svävningen finns kvar. Värre är att resultatet av resan är vällust («volupté») hos fransmannen, men hos svensken »läkedom«, ett ord som förmodligen inte ens finns i den dekadente Baudelaires ordförråd. Men det dåliga rimmet »rikedom« – »läkedom« är genialt och gör den förväntade friskheten till nånting tvivelaktigt. Och framför allt har Ekelöf gjort ett mycket fint jobb med att bevara bokstaven L i andra raden. Så att LUXE, caLME et voLUPté har blivit vällust, LUGN och LÄKEDOM, vilket är riktigt liderligt. Det feta L:et i vällust smetar av sig på de två övriga – även om Baudelaire segrar i L-tävlingen tack vare att inledningsordet »Là« dominerar scenen på ett sätt som det klanglösa »Där« inte klarar av. Här har vi alltså en ingång till Ekelöfs prioriteringar. Han säger att omkvädet är »diktens egentliga budskap« och förklarar sig ha »lyckats«. Samtidigt är det semantiska innehållet tämligen avvikande. Inte nog med att »lyx« ersatts med »läkedom«, »skönhet« har degraderats till »rikedom«. Det som gått igenom överföringen är dels ordmusiken, dels dekadansen – om än i en mer småborgerlig än blasfemisk version. Låt oss återigen lyssna till Ekelöfs beskrivning av lyriköversättarens professionella prioriteringar:

Man kan ju inte till annat språk överflytta hela den vävnad av nyanser och anspelningar, de speglingar och skiftningar varav en dikt består. Oåterkalleligen förlorat går mycket av det som står mellan eller bakom orden, alla de associationer som har det främmande språket och de annorlunda förhållandena till livsbetingelser. Dessutom bör man ta hänsyn till meter, språkrytm och ofta rim.

I Baudelaires omkväde är alltså »speglingar och skiftningar« det som lyckats översättaren att överföra, medan ordbetydelsorna inte riktigt klarat transporten, och dessutom kommit fram i en annan ordning. Och vi har översättarens ord på att de operettliknande stroforna är en kopia som inte är helt nöjaktig, medan kopieringen av omkvädet lyckats. Om vi tillämpar de tre nivåerna på raderna:

Där är allting rikedom,
vällust, lugn och läkedom.

Efterbildningen är godkänd, nödlösningarna (rimmen och L:en) sublimes och nyskapelserna – jag tänker på skiftet i levnadsstämningar och anspråk: passion hos Baudelaire blir pensionat hos Ekelöf – nyskapelserna är heltigenom anständiga, därför att de är sanna. Läkedom är för Ekelöf verkligen nånting eftersträvanvärt och omstörtande. Men nu känner jag mig plötsligt för kritisk. Ekelöf är en bra översättare också i egenskap av efterbildare och förmedlare. År 1933 ger Bonniers ut ett häfte som presenterar den franska surrealismen i urval och med en förklarande essä. Ingenstans står det att det är Gunnar Ekelöf som ligger bakom. Året efter står han som redaktör för den bredare urvalsvolymen *Hundra år modern fransk dikt från Baudelaire till surrealismen*. Samtidigt satade han på en bred presentation av Arthur Rimbaud, som dock inte utkom i samlad form förrän efter hans död, framför allt på

grund av en växande ambivalens till Rimbaud själv. På fyrtioalet var Ekelöf med om att ge T. S. Eliot en svensk språkdräkt vars värde visat sig bestående. *Valfrändskaper* och samarbetet med Nelly Sachs har redan omnämnts. Vi ska heller inte glömma prosan, även om den ligger utanför fältet för min undersökning: André Gides storverk *Falskmyntarna*, som kom på Spektrum 1932, och den stora antologin *Berömda franska berättare*, sammanställd i samarbete med Östen Sjöstrand, som Folket i Bild utgav år 1957. Det är dessutom oemotståndligt att citera Reidar Eknens lista över sånt som han i rollen av utgivare inte funnit det värt att inkludera i översättningsdelen av *Samlade skrifter*. En post lyder så här:

Ett antal noveller av mindre framstående franska författare, båda skrivna och översatta mest för brödfödans skull. (Olycksfall i arbetet.)

En annan post lyder så här:

[...] vid ett par tillfällen frångick han sin vana att översätta bara vad som låg i rät linje med hans eget författarskap. Ett sådant avsteg är *Brott i San Fransisco*, utgiven 1933 (E3303), en översättning av *Crime à San Fransisco*, en genant dålig kortroman av Luc Durtain, pseudonym för André Nepveu (1881–1959). Durtain var en fransk författare som företrädesvis exploaterade amerikanska ämnen. (San Francisco är alltså felstavat i titeln.)

Det är verkligen inte kul att behöva översätta för att få mat på bordet, det finns det många som kan vittna om. Men låt oss återvända till huvudspåret. Min tes är att Ekelöf genom sitt översättande går i lära hos en utvald samling klassiska och modernistiska poeter för att lära sig att hantera frasen som poetisk grundenhet, samtidigt som han uppvisar stor skicklighet på att när så krävs »ta hänsyn till

meter, språkrytm och rim«. Han ger sig i kast med valda författare för att hitta frasen och återge den på svenska, och detta är ett led i hans egen poetiska skolning. Så översättandet upprättar också en tradition att förhålla sig till, en hantverkstradition snarare än en kánon. Man skulle kunna utnämna prosadiktare och friverspoeter från Aloís Bertrand, Whitman och Rimbaud över Lafargue och Eliot och surrealisterna till frasmakare, inklusive ett sidospår som är mer viktigt för Södergran och Diktonius än för Ekelöf, nämligen de tyska expressionisterna: De bygger dikter som består av fraser och inte av rader; dikter där intonationskurvan både är den viktigaste byggstenen och en ram som möjliggör nya, oprövade, ibland mot syntax och logik stridande kombinationer av ord och uttrycks-sätt. Ja, kanske kan man sammanfatta alla det tidiga nittonhundra-talets litterära -ismer under denna innovation: frasen som poetisk grundenhet. Ett forsknings- och utvecklingsarbete där Ekelöf från sin plats i ett litet språk nära polcirkeln tillhör de ledande implementerarna. Prosadikten, uppställd som prosa eller på långrader, skulle i den historieskrivningen uppfattas som ett agglomerat av fraser, en fri kombination av intonationskonturer. Det finns ingen övergripande, på förhand given struktur, bara ständigt nya kontraster mellan de fraser som följer på varann, skillnader i längd och satsmelodi som det är läsarens / tolkarens uppgift att gestalta. Alla kan ju vittna om hur svårt det är att ta sig in i en prosadikt: Först passerar den ofta bara förbi, som ett skämt, och man måste återvända, växla ner från att läsa fort med ögonen till att läsa sakta med rösten (högt eller tyst) för att på så vis komma i kontakt med fraser-nas inbördes växlingar. Ta den kortaste dikten i Rimbauts *Les Illuminations*, »Départ«:

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs. Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil et toujours.

Assez connu. Les arrêts de la vie. – O Rumeurs et Visions! Départ dans l'affection et le bruit neufs!

I Ekelöfs översättning lyder den så här, med rubriken »Uppbrott«:

Sett nog. Samma hägring syns i alla väderstreck. Haft nog. Av städernas larm på aftonen, i solens sken och annars.

Levt nog. Genom livets skiften. Larm och hägringar! Uppbrott igen i en ny tillgivenhet, bland nya ljud.

Grundenheten är fraserna, avgränsade av skiljetecken, som spelar en viktig roll. De får varsin gestalt av sin inbördes kontrast, det är läsarens uppgift att urskilja dessa gestalter för att skapa dessa kontraster och vice versa: beakta dessa kontraster för att ge fraserna en maximal gestaltning – vilket i sin tur är ett trollgrepp för att göra dem högsäningsladdade av innebörder, så att enskilda ord lyfts fram och får en mycket större klang än de skulle få om det var fråga om vanlig prosa, vanlig syntax, sånt man hör ute på stan eller läser i tidningen. För frasen innanför poesin är väsensskild från det vanliga språkbruket. Den befinner sig i ett annat aggregationstillstånd, eftersom den hålls samman av intonationen, därför framträder de enskilda ingående orden mer individuellt. Och mot det aggregationstillståndet svarar ett annat slags uppmärksamhetsmodus, också det uppstöttat av intonationskurvan. Rimbaud kan nöja sig med verblösa meningar, som naturligtvis inte är främmande för den franska och latinska tradition av retorik som han under ungdomsåren är utbildad i och tagit starkt intryck av. De tre första styckena bygger på kontrasten mellan extremt korta fraser bestående av perfektparticip med bestämningen »assez« – »tillräckligt« – och vindlande fraser av ungefär samma längd. Slutraden får naturligt sin karaktär av att vara sist, av det slutfall som tar stopp i

det överraskande »neufs« (»nya«) med utropstecken, som bestämmer både »affection« och »bruit« (»tillgivenhet«, »ljud«) som i sin tur anropar å ena sidan spleenen i de korta raderna och å andra sidan bullret i de långa raderna. Ekelöf struntar i det avslutande utropstecknet, kanske därför att svenskan inte tillåter att man sätter det överraskande adjektivet »neufs« sist. Istället dubblerar han »ny« och »nya« och stoppar in ett förtydligande »igen«. Resultatet blir en fras av helt annan karaktär och med en annan levnadsstämning. Men visst går han i lära hos Rimbaud för att bli en duktig svensk frasmakare. Och när han både av intresse och av ekonomisk nödvändighet söker sig till T. S. Eliot står en annan teknik på kursprogrammet: att på en grund av jambisk vers med varierande långa rader gestalta ett naturligt nittonhundredrattalsligt talspråk. Om vi tar en bit ur »The Love Song of Alfred J. Prufrock«:

*The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep.*

Den gula foggen som gned ryggen mot var fönsterruta,
den gula röken som gned nosen mot var fönsterruta
smög tungan slickande i kvällens alla hörn
och dröjde över pölarna som stod i rännstenshörn,
tog på sin rygg emot all rymdens skorstenssot,
smög längs terassen, tog så plötsligt fart,

men när den märkte att det bara var en mjuk oktoberkväll
slog den ett varv kring huset, sover snart.

Uppgiften är att med ena benet följa den jambiska metern, men inte för slaviskt, hela tiden med små avvikelser; medan det andra benet ska vandra omkring löst och ledigt i storstadssnacket så att det låter naturligt. Det låter som en oöverstiglig uppgift, men som inte minst Jurij Lotman, den store poesiforskaren från Tartu, har påpekat, ges det snarare större utrymme att låta naturlig ju strängare det rytmiska schemat är. Den här tekniken med streetsmarta jamber är ju nånting som återkommer lite varstans i Ekelöfs författarskap. »I höstas hyrde vanförestalten det förgångna.« Och jag är övertygad om att hans ambivalens till Eliot, manifesterad till exempel i den upprepade försäkran att han inte blivit påverkad och att han inte ens tror på begreppet »påverkan«, går tillbaka på att han befunnit sig i rollen som lärling, både hos Eliot och hos dennes läromästare Léon-Paul Fargue.

Metrik och modernism. Man kan beskriva relationen mellan dessa dimensioner på följande vis: När frasen blir den grundläggande byggstenen blir författaren – och översättaren – fria att använda metern för expressiva syften, för att nå fram till ett naturligt parlando. Man kan anknyta till ett resonemang hos William Butler Yeats för att komma åt den här relationen mellan vers och talspråk. I en viktig efterskrift till sina samlade dikter skissar Yeats upp ett slags rytmisk tvåstämmighet, där varje element samtidigt ingår i två olika förlopp och där han tycks mena att själva interaktionen dem emellan skapar ett sväng och nya betydelser. I det här sammanhanget är det också läge att ta av sig hatten för hur Ekelöf behandlar versmåten i sina översättningar av den romerske skalden Petronius. Elegiskt distikon, som består av en framsvepande hexameterrad plus en förkortad pentameterrad som är uppbyggd

kring krocken mellan två betonade stavelser, lämpar sig synnerligt bra för talspråkighet. Bemästrar man versen blir den ingen tvångströja utan tillhandahåller unika expressiva möjligheter.

Truppen spelar en fars på scenen: den där kallas Fadern,
här har vi sonen och den skall vara Kapitalist.
Snart slås boken igen om deras ömkliga roller:
Så snart masken läggs av blir vart ansikte sant.

Jag har strukit under de betonade stavelserna, förutom två som inte realiseras med rösten, vad Mannerheim kallar »dolda pulsslåg«. Man undviker att betona »Så« i sista raden trots att det står på schemaplatz, vilket också skapar en betydelseeffekt. Men det stora jobbet gör versmåttet just i kollisionerna mitt i rad 2 och 4: Hjälpverbet »skall« och kopulan »blir« framhålls på ett oväntat sätt, vilket både är psykologiskt övertygande (ett slags teaterregi) och sällsynt. Versen skapar betoningarna. Eller rättare sagt tvingar de läsaren till en tolkning i vilken betoningarna blir poetiskt, semantiskt och dramatiskt verkningsfulla. Jag skulle vilja säga att detsamma gäller för fri vers, det vill säga poesi och prosapoesi som har frasen, intonationskurvan som grundläggande enhet. Men nu finns inga färdiga mönster och scheman att förhålla sig till, bara förståelsen och uppdraget att skapa övergripande struktur genom att låta de olika betoningsskurvorna kontrastera mot varann. Ett tolkningsarbete som också får extrema konsekvenser för hur de ord som ingår i betoningsskurvorna ställs mot varandra, och för hur den sprängda syntaxen uppfattas.

Och översättning blir att ställa fras mot fras, med »hänsyn till meter, språkrytm och ofta rim«.

Om översättning av modernistiska dikter

Föredrag vid universitetet i Linköping 2010

När jag skriver om översättning handlar det väldigt mycket om praktiken, min erfarenhet som översättare, men också om språkets materialitet: När man tittar närmare på översättningar blir språket levande kött.

Idag ska jag försöka besvara frågan »Vad är det man översätter när man översätter modernistisk poesi?«.

Vad är den modernistiska poesins egenart som översättningsobjekt, och som poetisk praktik?

Först några ord på temat »poeten som översättare«.

De bästa översättarna är också goda poeter, därför att de har kunskap om språkets själva materia – de syntaktiska och klangliga hemligheterna. För översättning innebär att lägga till ur sitt eget språk, ur sin språkliga erfarenhet, för att skapa nånting som är likvärdigt med originalet. *Men vad är det som ska jämföras?*

Ett exempel ur egen verksamhet, en isländsk dikt:

DÚFAN MÍN

*Gæti ég bara dansað við þig
dúfan mín á torginu*

*dansað við þig daginn langan
dansað úr þér sorgina
draumabarnið smáa
gæti ég bara huggað þig
og hrakið kvíðann burt
gefið þér lífið
sem lifnaði forðum
með lýsandi orðum
gæti ég bara snert þig
snaróðum orðum
og ljóðum sem lækna
gæti ég bara gefið þér
ljóðin sem lækna ...*

– Ingibjörg Haraldsdóttir

MIN DUVA

Finge jag bara dansa med dig
du min torgduva
dansa med dig hela dan
dansa sorgen ur dig
du drömska barn
finge jag bara trösta
och trolla bort oron
ge dig liv igen
som för längesen
med ord av ljus
finge jag beröra dig
med helt galna ord

med dikter som botar
finge jag bara ge till dig
de dikter som botar ...

– *John Swedenmark*

Jag jobbade veckovis med den här dikten för att få till diverse grejer.

Den innehåller, liksom alla isländska dikter, moderna såväl som gamla, fullt av allitterationer. Enligt ett visst system börjar ord på samma konsonant eller på vokal. Då fick jag också sätta dit lite alliterationer.

Sen var det ett uselt rim: »forðum / orðum«, som måste ersättas med ett lika uselt rim: »igen / längesen«.

Jag var tvungen att sitta med en massa syntaktiskt pill, till exempel att hitta tillbaka till formen »finge«. Och så har vi det här uttrycket »fengi ég bara hugga thig«, ordagrant »kunde jag bara trösta dig«, men på svenska skulle det bli för många »dig« eftersom vi inte längre skiljer mellan objektsformerna för dativ och ackusativ. Så jag kände ett illamående och tog bort ett »dig«.

Men varför satt jag och pillade med det här, ja inte för att det är en korsordstävling. Man kan snöa in vid diktöversättning och vilja lösa allt, men man kan inte lösa allt.

Mitt mål var att bevara det som jag i samband med mitt eget arbete brukar kalla för »åklinjen«. Nämligen att det ska finnas en snygg rörelse genom dikten som sätter de olika elementen – fraserna, orden, till och med språkljuden – på rätt plats, att allting kommer i en vacker rytm som påminner om ett snyggt slalomåk – nånting jag bara har sett på teve och aldrig praktiserat; men ordet »åklinje« var nånting som fastnade när Ingemar Stenmark höll på, och jag tror det är den jag eftersträvar, därför allt detta pill.

Jag formulerar det också så här: *Detaljerna är inte med för sin egen skull utan därför att de är med och skapar helheten.*

Jag anknyter här till en Linköpingsbo som är den som har lärt mig mest om översättning, Augustin Mannerheim, och hans översättningsteori. Han sitter just nu på Stureplan här inne i stan och lägger sista handen vid en översättning av Goethes dikter, 94 år gammal, och han resonerar så här: Vissa saker måste vara kvar, andra måste man hitta en motsvarighet till: det där är principiella beslut; jag ska behålla det där rimschemat, eller de här ordlekarna... Men för att det ska bli en riktigt bra översättning, nånting som är en egen dikt, måste man lägga till vad Augustin kallar *kaosnivån*, och det handlar helt enkelt om att utnyttja det egna språkets resurser, på alla språkliga nivåer, för att skapa nånting som är likvärdigt med originalet.

¶ Vissa detaljer har bevarats (Mannerheims »autenticitetsnivå«)

¶ Vissa detaljer har ersatts (Mannerheims »ekvivalensnivå«)

¶ Vissa detaljer har tillkommit (Mannerheims »kaosnivå«)

Jag ska nu dela ut ett annat dokument som är viktigt för mig när jag tänker på översättning. Ekelöf samlade år 1960 de översättningar som han tyckte betydde nånting för honom, de poeter och dikter som hade spelat en roll i hans egen utveckling. Man kan säga: de poeter som Ekelöf hade gått i lära hos.

Det där med att översättandet är ett lärjungeskap, som att åka iväg för att lära sig det poetiska hantverket, det berörde jag i ett föredrag som jag höll för några veckor sen, i Gunnar Ekelöf-sällskapets regi. Och jag vill bara lyfta fram två poänger i den här efterskriften till *Valfrändskaper*, där Ekelöf funderar över sitt översättningshantverk. Han är föraktfull mot ambitionen att göra en exakt

kopia, för det går inte. Han kallar det för *trompe l'œil*, d. v. s. en illusionestetik. Hans slagord är att det handlar om att »göra svensk dikt«. Uppfordrande i sin kärnfullhet tycker jag: Börja nu göra svensk dikt av det här!

Och sen kommer en väldigt bra formulering: »kravet att översättningen i innehåll och form följer och inspireras av originalet så långt det går«. En väldigt rik formulering, som tar hänsyn både till innehållet och till klangen, som sätter rimliga gränser för vilka krav man ska ställa på sig själv. Sen det här »följer och inspireras«, det finns en sorts interaktion i det, en dans och ett samspel. Det är två subjekt om översättningen: dikten och jag. Så säger Ekelöf också att översättandet förvandlar en.

Han nämner också ett exempel på översättning: van Gogh, som under en period i sitt liv bara hade tillgång till konsthistoriska plancher och gjorde egna versioner av dem – Delacroix, Millet och Rembrandt till exempel – och fick ut nånting helt annat.

Det sker alltså en kontinuerlig jämförelse som sporrar kreativiteten.

Men vad är det som jämförs? Om översättandet är ett jämförelsearbete, vad är det man försöker efterskapa?

Och det är här jag kommer till kärnan av vad jag tänkte säga. Nämligen att göra den här vanliga åtskillnaden mellan klassisk och modernistisk poesi på ett lite nytt sätt och med lite mer substans.

Om man översätter en klassisk dikt, då är man inne på att vissa mönstregrejer måste översättas, eller att man väljer att inte översätta dem: Ska jag ha rim när jag översätter Dante, eller ska jag satsa på nånting annat? Ska jag behålla strofformerna? En massa övergripande beslut, därför att en klassisk dikt har ett färdigt mönster, medan en modernistisk dikt skapar sitt eget mönster. En modernistisk dikt är en improvisationsverksamhet.

Min huvudidé här idag är den här: *Den modernistiska poesins grundenhet är frasen, inte versmönstret.*

Modernistisk poesi, både att skriva den och att översätta den, är en improvisationskonst och inte en mönsteruppfyllelse. Och när jag säger improvisation vill jag framhålla att det verkligen inte handlar om att göra vad som faller en in, utan improvisation kräver verkligen både förberedelse, överläggning och känsla för den konstnärliga formen i alla dess detaljer.

¶ Modernism är be-bop. (Jazzinslag, Parker.)

Jag ville förankra den här idén om att frasen är den grundläggande enheten, så jag skickade ut en fråga på Facebook och fick en väldigt rolig kombination av svar från översättare, musiker, jazzdiggare och electronicamänniskor.

Diskussionen ledde mig fram till en försöksdefinition av en musikalisk fras: *en tonsekvens som upprepas gång på gång med mer eller mindre extrema variationer, inom ramen för ackordsföljd och taktstruktur.* Så det blir olika och samma varje gång, och det finns ett inre driv till överskridande, ett överskridande som går in i det allra minsta, det gäller att hitta toner innanför ackorden som är nästan omöjliga men som finns där i alla fall. Och Parker spelade jag upp som vägledning till påståendet att frasen är den grundläggande enheten.

Det modernistiska översättningsarbetet jobbar fras för fras, men samtidigt med sikte på helheten. Därför att fraserna är amorfa. De är väldigt svåra att formalisera, eller notera, tror jag i alla fall; de blir till i improvisation, i ständigt flytande kontrast mot varandra och mot den förväntade helheten. Frasen blir som den blir, kanske av innehållsliga skäl, men framför allt därför att den både liknar

och inte liknar de omgivande fraserna – och med en växande överraskning.

Som ett hanterbart exempel hittade jag ungdomsdikter av en Nobelpristagare, som prövar sig fram innanför det modernistiska formspråket för att sen i andra genrer använda det maximalt och mästerligt.

HERBST

*die feuchten blätter träumen
sich in ein fremdes jahr
ein anderer tod
nimmt mein lächeln
in seine hohlen hände
er zerdrückt es
wie einen vogel ...
dann schließt er langsam
die wasserrosen blüten
und legt dem toten kind
im teich
die matrosenkappe
über das gesicht ...*

– *Elfriede Jelinek*

HÖST

de våta bladen drömmer
sig in i ett främmande år
en annan död
tar mitt leende
i sina kupade händer
han mosar det
som en fågel ...
så sluter han långsamt
näckrosornas blommor
och lägger matrosmössan
över ansiktet
på det döda barnet
i dammen ...

– *Sofia Stenström*

Härnedan har jag noterat fraserna för att det ska bli lättare att förstå:

HERBST

1. *die feuchten blätter träumen
sich in ein fremdes jahr*

2. *ein anderer tod
nimmt mein lächeln
in seine hohlen hände*

3. *er zerdrückt es
wie einen vogel...*

4. *dann schließt er langsam
die wasserrosen blüten
und legt dem toten kind
im teich
die matrosenkappe
über das gesicht...*

– *Elfriede Jelinek*

HÖST

1. de våta bladen drömmer
sig in i ett främmande år

2. en annan död
tar mitt leende
i sina kupade händer

3. han mosar det
som en fågel...

4. så sluter han långsamt
näckrosornas blommor
och lägger matrosmössan
över ansiktet
på det döda barnet
i dammen...

– *Sofia Stenström*

Fraserna sammanfaller ju oftast med de syntaktiska satserna, men inte nödvändigtvis, och för poeter som använder den musikaliska frasen för att trä upp ord bortom syntaxen, poeter som Gunnar Björling och Ann Jäderlund, hävdar jag (alla håller inte riktigt med) blir frasen, den musikaliska intonationskurvan, ännu mer viktig som strukturerare.

Bägge dikterna består av fyra fraser.

Den första är ganska samma. Sofia har efterbildat Elfriedes fras. Även om det finns en dimension till i det tyska originalet, nämligen att första frasen är skriven på nån sorts balladmeter. Det är en gam-

mal tysk tradition som sträcker sig (minst) tillbaka till *Des Knaben Wunderhorn*, via artonhundralets Liedertradition.

Det skapar en förväntan som sen i fras två blir helt fördärvad, därför att den frasen är mycket längre och mycket mer överraskande.

Sen kommer det en kortfras, som är knapp och våldsam, och sen kommer den långa avslutningsfrasen, som på grund av syntaktiska skillnader har helt olika ordningsföljd på tyska och på svenska.

Det här »dem« i dativ gör det möjligt att ha en syntax som slår knut på sig själv utan att det blir obegripligt.

Så om man tittar på nummer fyra är det som om de spelar två helt olika melodier men med samma toner, om ni accepterar den jämförelsen.

I och med att sista frasen får en helt annan stämning, förändras även vägen dit; de tre första fraserna har en annan utveckling, och det blir mer eller mindre en annan dikt. Inte nödvändigtvis en sämre...

Det här tycker jag fungerar som exempel på att modernistiska dikter består av fraser som kontrasterar mot varandra, att det i dikten finns en inre utveckling och att frasernas natur är inte bara rytmisk, det är ganska lätt att efterbilda rytmiskt, men det handlar också om *vad* som kommer på de rytmiska platserna.

Rytmen i den svenska och den tyska fras 4 är acceptabelt lika, men kadensen – den fördröjning som uppstår när man närmar sig slutet – är en viktig egenskap hos den sista raden och därmed för hela dikten. Om man inte kunde språken skulle det kännas ganska lika. Men i och med att elementens inbördes ordning kastats om är det nånting helt annat.

Det här visar också att i poesi kan man inte skilja innehåll och form, utan betydelserna är också med och strukturerar, och klingarna är också med och har betydelse.

Nu kommer vi till punkt två i det här tankearbetet, nämligen: *Om frasen är den grundläggande enheten, vad är då den typografiska raden i modernistisk poesi?*

Vid radbrott, mitt i eller så att det sammanfaller med frasen, gör radindelningen att man är tvungen att snabba på vissa bitar, vissa fraser, och förlänga andra, lägga in pauser. Dessutom gör radbrytningar att vissa ord kommer på viktiga platser, sist och först, men det kanske är en ytlig effekt.

Det viktiga är att frasen löper musikaliskt, men raden delar in den i nånting som påminner om musikaliska takter, även om de musikaliska takterna är mycket mer färdigdefinierade.

Men jag tror att det finns ett uppdrag, till exempel när man läser upp en dikt, att skapa nånting som närmar sig *liktidighet*, det vill säga att det ska finnas *samma antal pulsslag per rad*. Så att uppläsaren, och i förlängningen författaren, översättaren, har som norm att det ska vara kanske fyra pulsslag i varje typografisk rad. Och för att få till de där fyra pulsslagen måste man kanske lägga till en paus mitt i en rad eller efter raden, dra ut på vissa ord, och när man drar ut på raden blir man kanske tvungen att lägga oväntade emfaser på vissa ställen.

När jag tänkt på raden har en liknelse kommit till mig, att raden fungerar som den här *regulatorn* man har när man kör tåg – modelljärnväg eller ett riktigt lok – att man ökar och minskar strömstyrkan och därmed höjer och sänker tågets hastighet beroende på raksträckor, kurvor o. dyl. Raden gör att man speedar på ibland, kör långsamt ibland.

Raden är alltså inte en grundenhet inom modernistisk poesi, utan en hjälprea.

Pulsslagen kan realiseras som betoningar, men de kan också vara virtuella. Pulsslagen är nog främst en virtuell kategori, vilket också gör att man inte kan säga på förhand, utifrån orden, till exem-

pel vilka ordklasser som kommer att betonas, utan betoningen är ett hermeneutiskt arbete. Diktläsning handlar om *förståelse*:

¶ av diktens övergripande storform,

¶ av frasernas övergripande intonationskurva och deras inbördes kontrast,

¶ av den genomgående pulsen,

¶ av de viktiga orden och deras prominens,

¶ av de betydelsebärande språkljuden, m. m.

Rättare sagt är ställningstagandet till dessa aspekter ett mäktigt tolknings- och förståelseredskap, med avseende på uppläsning, översättning – och skrivande. Man får hela bilden framför sig, man får en idé om hur många pulsslag det ska vara i varje rad. För att komma in i en dikt brukar jag göra så att jag tar den längsta raden och urskiljer hur många pulsslag den behöver. Kanske blir det fyra, då blir det alltså fyra betoningar med ganska många obetonade stavelser mellan varann. Och det gör i sin tur att de korta stavelserna måste få en helt annan tyngd och förlängas på olika sätt för att man ska leva upp till liktidigheten.

Det finns en underförstådd polemik i det jag säger. Svenska Akademien finansierade en stor gul bok som heter *Svensk metrik*, vars utgångspunkt är att man kan jobba *bottom-up*, det vill säga: utgå från de betoningar som orden har i lexikon och därmed få ett versmönster som säger nånting om dikten. Mitt perspektiv är att man måste jobba uppifrån och ner för att förstå nånting av dikten. Till exempel kan det tillkomma pauser; uppgiften att ge en puls åt raden kan göra att obetydliga ord framhävs på ett oväntat sätt, o. s. v. Detta kan förstås ske både i bunden vers, som hexameter, och i obunden, modernistisk dikt.

Nu kommer höjdpunkten. Jag brukar ju mest föreläsa i folkbildande sammanhang, det här är första gången jag pratar på ett universitet på jättelänge. Och i folkbildande sammanhang får man inte formalisera, för då reser sig folk och går därifrån. Men på ett universitet kan vissa uppskatta att man formaliserar.

Om man till exempel har tillbringat många år i Uppsala med att lära sig skriva frasstrukturregler, då är det visserligen en lärdom som har format en på djupet, men det är sällan man kan casha in socialt eller yrkesmässigt på den.

Så jag föreslår den här formalismen:

Förslag till formalism

$D \rightarrow F^i, F^2, F^3 \dots F^k$

(Där D = dikten, F = frasen, i = intro och k = slutkadens)

Frasens inre struktur måste beskrivas på flera nivåer

$F \rightarrow$ Intonationskurva (ofta = sats)

Pulsstruktur (bestäms av radindelningen)

Ord som ideogram

Betydelsebärande språkljud

Men frasen måste också tolkas utifrån sin plats i helheten, i synnerhet i relation till den förväntade helheten – jfr. Nicolas Abrahams rytmiska fenomenologi. Detta kan beskrivas som ett bråk, där uttrycket $\langle D! \rangle$ står för »den förväntade hela dikten«:

$F/D!$

Den inledande frasen markeras med litet i och den avslutande med litet k därför att de har speciella villkor, som introduktion och som kadens. Särskilt slutfrasen innehåller dolda instruktioner om att behandlas på ett speciellt sätt.

Sen föreslår jag att beskriva den enskilda frasen på minst fyra nivåer.

Den har för det första en *intonationskurva*. Den som har skrivit bäst om frasen ur den aspekten är Sergej Kartsevskij, en av Pragstrukturalismens största tänkare, som i början av trettitalet skrev uppsatsen »Sur la phonologie de la phrase« (»Om frasens fonologi«), där han studerar ryskt samtalsspråk och försöker urskilja en typologi över olika intonationskonturer. Men han föreslår ingenting som går att göra en typologi av, det är inte så lätt helt enkelt, utan han kommer fram till ungefär samma sak som jag sa tidigare, att fraser blir till genom att kontrastera mot sin omgivning. En frågeintonation behöver inte betyda att det är fråga om en fråga, utan kan i ett annat sammanhang spela en helt annan roll.

Intonationskurvan är framför allt viktig därför att den avgränsar. Den segmenterar frasen. Man vet att det är färdigt.

Innanför den här intonationskurvan kommer så *raderna*, som förlänger kurvan tidsmässigt, eftersom en rad som måste uttalas långsamt eller fort påverkar det övergripande tempot.

Sen tillkommer två extrakategorier, som också är med och påverkar hur saker och ting utvecklar sig i tiden.

För det första har vi *orden som ideogram*, nämligen det här att ord måste stå på rätt plats. Ekelöf säger så här i sina efterlämnade anteckningar, det som kallas »En självbiografi«:

Ord är för mig ett slags nottecken och bildtecken. Det finns i hieroglyferna, eller ideogrammen, vanligtvis ett fonetiskt element jämte det föreställande. Men orden, även någorlunda fonetiskt troget utskrivna som de är i vårt sätt att skriva dem, förblir i grunden ideogram. Ordet jord är, hur fonetiskt och praktiskt det än ser ut på papperet, ett ideogram, till och med ett ideogram med flera olika utseenden. En text vilken som helst, men naturligtvis företrädesvis en poetisk text, är

ingenting annat än ett slags partitur av ideogram med fonetiska anvisningar.

Jag går inte så långt som att säga som Ekelöf att alla ord i en dikt är ideogram, men jag säger att vissa ord är ideogram, till exempel ett ord som står på rätt plats i början av en rad, i ett sammanhang där det lever upp, där dess inre betydelse blir tydliga, där själva klangen blir en källa till betydelser. Ord kan i bästa fall bli ideogram, och det där måste man ta hand om både som poet och som översättare – och som uppläsare. Och det där kvällandet måste man ta ansvar för. Vilket också påverkar frasen, att ord står på rätt plats.

Sedan har vi *de betydelsebärande språkljuden*, det är nog ett specialfall av det här, och handlar om att ett språkljud som återkommer många gånger i en dikt kan få väldig effekt på rytmiken och vara strukturerande.

Vi sammanfattar:

DE FYRA NIVÅERNA:

¶ *Frasen* – som ofta, men inte nödvändigtvis, är lika med en syntaktisk sats – avgränsas av en intonationskontur, vars form inte är given på förhand, utan avgörs av platsen i dikten och av kontrasten med omgivande och besläktade fraser.

¶ *Raden* – typografiskt avgränsad – är med och avgör pulsstrukturen. Principen är att varje rad är ungefär lika lång tidsligt och har samma antal pulsslåg. Dessa pulsslåg är virtuella och behöver inte alla realiseras fonetiskt. Översatta till tid kan de även ta formen av pauser.

¶ *Orden som ideogram och betydelsebärande språkljud*: Dessa feno-

men kan tyckas ornamentala, men har ofta en viktig strukturerande funktion. Ytterst viktigt att de hamnar på rätt ställe!

SAMSPELET MELLAN NIVÅERNA:

¶ *Frasen*: Intonationskurvan bestäms av sin relation till den förväntade hela dikten och till de omgivande fraserna. Detta avgörs genom ett hermeneutiskt arbete.

¶ *Pulsstrukturen*: Intonationskurvans tidsliga utsträckning (tempo, pauser, inhållningar, emfaser) bestäms av radens krav på likformighet. Också detta är ett grannlaga hermeneutiskt arbete.

¶ *Ord som ideogram samt betydelsebärande språkljud*: Om ett ord eller ett ljud ska få prominens (betoning relativt omgivningen) beror detta på position mer än på fonetisk emfas. Således är de med och påverkar intonationskurvan, samtidigt som de i hög grad påverkas av radindelningen: Ett ord i radbörjan kan få extremt stark prominens.

SAMSPELET FRÅN ANDRA HÅLLET:

¶ Ett ord eller ett språkljud på rätt plats får en enorm laddning och påverkar intonationen.

¶ En av radindelningens uppgifter är att sätta rätt ord/ljud på rätt plats. En annan av radindelningens uppgifter är att ange tempo, takt och avvikelser (t. ex. pauser) och på så vis påverka intonationskurvans utsträckning i tiden: ett hermeneutiskt arbete som är en av de viktigaste ingångarna till att förstå dikten.

¶ Fraserna ger den modernistiska dikten dess övergripande struktur. Men deras utformning påverkas också av deras ingående beståndsdelar och betydelser.

Det finns ett samspel i poesi mellan diktens olika nivåer som är helt myllrande. Och jag har ett slagord för det också: Det myller av betydelser och språklig materia som Kristeva kallar »semiosis« har jag börjat kalla för »den hermeneutiska virveln«, till skillnad från »den hermeneutiska cirkeln«.

Frasen som den modernistiska poesins grundläggande enhet

*Föredrag hållet vid FSL:s forskarseminarium
Skeppsholmen våren 2011*

Jag tänker använda det här gyllene tillfället till att i ett kritiskt genomskådande sällskap få utveckla en idé. Och för en gångs skull vara väldigt basic. Basic på gränsen till långtråkighet.

De som hört mig föreläsa annars vet att jag ofta fuskar genom att göra hisnande associationer och oväntade inskott. Men nu tänker jag lägga upp det här pratet så att jag kokar ner mina frågeställningar till några punkter som vi sen går igenom i anslutning till en konkret dikt. – Inte en översättning, för jag kom på att det blir för komplicerat, utan en nyskriven modernistisk dikt. Sen frågar vi oss: Vad har det här för relevans för översättning eller för förståelsen av den modernistiska poesin som en egen genre?

SAMMANFATTNING:

- ¶ Den modernistiska diktens grundenhet är *frasen*. Som naturligtvis är en viktig byggsten också i annan poesi, fast inte på ett lika grundläggande sätt.
- ¶ Frasen avgränsas av en *intonationskurva*, vars inre struktur här kan lämnas obeaktad: Det viktiga är dess funktion som avgränsare.

¶ Distinktioner:

Frasen till skillnad från *satsen*.

De kan sammanfalla, men också inte (fras = mindre delar av en sats; fras = flera satser under samma intonationskurva).

¶ Frasen till skillnad från *raden*.

Flera fraser kan rymmas i samma typografiska rad.

En fras kan också löpa över radgräns, med olika slags konsekvenser för uppläsningen, beroende på hur raden fungerar.

¶ Alternativ vid radöverklivning:

Ingen markering.

Paus.

Energitillskott i radbörjan.

Tonhöjning i radbörjan.

¶ Frasen till skillnad från *metern*.

En fras kan *inte* analyseras ner i versfötter, även om metriska mönster kan spela en viss roll, eller t. o. m. vara genomgående.

¶ Frasen till skillnad från *pulsen*.

En dikt har en genomgående *puls*, byggd på betoningar (förverkligade eller virtuella, »dolda«). Dessa påverkar frasens *tempo* och *pausering*, särskilt om dikten strävar mot liktidighet (»isokroni«).

¶ Alternativ med avseende på liktidighet:

Strävan att göra raderna lika långa (med hjälp av tempo, pauser ...).

Variabelt långa rader (med konsekvent tempo och få pauser).

¶ Fras och *emfas*.

De element i frasen som framhävs, av betydelseskäl, t. ex. kontrast, medverkar i synnerlig grad till att ge den dess karaktär.

¶ Den enskilda frasens *karaktär*.

Frasens utförande påverkas av sin omgivning och av sin position i dikten som helhet (början, slut m. m.). Principen för hur en fras skiljer sig från närmast föregående fras kallas *öppen kontrast*.

¶ Uppläsningen som hermeneutisk praktik.

Ställd inför dikten har uppläsaren att ta ställning till fraseringen i detalj. Detta är det finkänsligaste instrument vi överhuvudtaget har att tillgå.

¶ Typografin som partitur.

Det bör vara en målsättning att typografiska avvikelser skall gestaltas i uppläsningen (tempo, pauser, tonhöjd ...). Men man kan förstås göra som man vill.

¶ Prosadikt och annan litterär prosa.

Samma uppdrag gäller, att urskilja fraser i öppen kontrast och på så vis tolka.

Vid ett tillfälle höll jag ett föredrag om Ekelöf och översättning i Gunnar Ekelöf-sällskapet, där jag är sekreterare. Det var en sån där grej som man gör när man är med i litterära sällskap. Vi behövde en föreläsning och ingen ville ställa upp. Men jag sa att jag kan ju lite om översättning, och jag kan en del om Ekelöf. Och i och med att jag höll det där föredraget fick jag insikten att »Fan! Det är ju *frasen* som är grundenheten i modernistisk poesi!« Och att översätta modernistisk poesi är att jämföra fras för fras, därför att det är *den*

som är grundenheten i den modernistiska poesin. Och som alla som håller på med grundläggande saker utan att förstå det allra enklaste, så insåg jag i efterskott att den där insikten var ju inte precis unik, men den betydde jättemycket för mig.

Om man ska vara basic, vad ska man ställa för frågor när man pratar om frasen?

Man kan till exempel ställa den fråga jag fick när jag pratade om det här i Linköping förra året. Där var det nämligen nån som räckte upp handen och frågade: Hur lång är en fras?

Jag mumlade nånting, för jag hade inte tänkt på den frågan. Som är så grundläggande. Men nu har jag tagit fram två ytterligheter som anger ramarna för hur lång en fras kan vara. Den ena ytterligheten finns i Gunnar Björlings »Snö och som på en skogsstig«. Och nu skulle jag kanske haft med mig Björlings inläsning av dikten, men första ordet i den har satsbetoning. Han säger: »Snööö. Och som på en skogsstig. Viiiit.« Både »snö« och »vit« – enstaka ord – har satsbetoning, har samma intonationskurva som en sats, och är därför att betrakta som fraser.

Den andra ytterligheten kommer från min engelskundervisning. Jag gick i högstadieskola på sjuttioalet och vi hade ett modernt, grått språklabb. Allt var grått: mikrofoner, stolar, väggar. Båsen man satt i var stoppade – madrasserade – med grått.

Det bästa i det där språklabbet var när vi fick sjunga låtar av komikern Rolf Harris, ni vet han med »Sven Green, med sitt extra ben«. Han har en låt som börjar: »The ladies of the harem of the court of King Caractacus were just passing by.« Och som sen byggs på. Jag glömmer aldrig att man i de mest opassande sammanhang kunde utbrista:

Now if you want to take some pictures of the fascinating witches who put

*the scintillating stiches in the breeches of the boys who put the powder
on the noses on the faces of the ladies of the harem of the court of King
Caractacus you're too late!*

Och det där är alltså en fras, därför att den hålls samman av en i och för sig tråkig men ändå intonationskontur.

Men egentligen är det vilseledande, tror jag, att säga att frasen är lika med intonationskonturen. Frasen är en fras, en språklig gestalt som skapas av intonationskonturen, och som är med och bygger upp allt vi säger när vi pratar (utom hos vissa människor, som saknar intonation av patologiska eller byråkratiska skäl, men dem kan vi lämna därhän).

[PUBLIK: Och dem med syntetiskt tal.

JOHN: Ja, men syntetiskt tal har ju också börjat få ganska bra intonationskurvor.]

Jag pratar nu om frasen i poesin. Och då måste jag anknyta till den grundläggande idén i min bok *Kritikmaskinen* från 2009, nämligen idén om att språket i väldigt vid bemärkelse (när jag pratar om »språket« i poesisammanhang är det alltid i väldigt vid bemärkelse, ända upp till mytologins och ideologins nivåer) tvingar oss att göra vissa grundläggande saker. Som att skilja mellan olika genus, att använda intonationskurvor för att avgränsa våra satser, och förse dikten med en början och ett slut.

De där sakerna blir i diktsammanhang betydelsebärande och/eller strukturerande. Och det är där som mina poetologiska undersökningar söker sig fram. (Till exempel essän om Carola i *Kritikmaskinen*, som handlar om hur Carolas bästa låtar, som till exempel »Fångad av en stormvind«, får sin kraft av att själva situationen att vara en stjärna i rampljuset blir det underliggande temat, och hur

det gör låtarna oändligt meningsfulla. Kanske.) Men vi får inte snöa in på att börja leta efter intonationskurvor och ha det som grund, utan det jag letar efter är *frasen* – den gestalt som *skapas* av intonationskurvan.

Hur intonationskurvan ser ut är betydligt svårare att prata om, eftersom det saknas riktigt bra notationsmetoder för att beskriva den. Det finns många som har försökt, det finns analyser av satsintonation, men att formalisera intonationskurvan på ett sätt som gör att det går att använda i beskrivningen av poesi . . . jag hoppas att det kommer att gå en dag, men hittills har jag inte sett att det funkat riktigt.

Det viktiga är emellertid att den modernistiska dikten är uppbyggd av avgränsade gestalter, som ackumuleras till en dikt.

För att få syn på frasen kan man jämföra den med andra språkliga indelningar (element?), som samverkar med frasen. Och i poesin blir den här samverkan ett flätverk av olika register som i bästa fall förstärker varandra, och befinner sig i dialog med varandra.

Först vill jag prata om frasen till skillnad från satsen – och »satsen« för enkelhets skull definierad av interpunktion: stora bokstäver och punkt i de fall där såna används. (Opraktiskt nog heter både »fras« och »sats« *phrase* på franska. Ett annat problem är att inom lingvistikens så betyder »fras« nånting helt annat. Det enda som Noam Chomsky egentligen har bidragit till språkforskningen är att den generativa grammatiken kom på vad som är de moderna språkens grundenhet, nämligen inte ordet utan frasen. Som t. ex. substantivfraser som »en god häst« – att det är hela enheten »en god häst« som är det som bygger upp en sats i moderna språk, till skillnad från i klassiska språk. Och det där är också förvirrande. Men det glömmer vi nu, jag skulle inte ha nämnt det ens.)

I poesin sammanfaller inte den grammatiska satsen med frasen,

utan som vi hörde i Björlingexemplet kan ett enda ord, fristående, vara en fras. Men man kan också tänka sig motsatsen, särskilt i gåtfull modernistisk poesi: att man använder frasen (en gestalt skapad av intonationskonturen) för att sätta samman ord bortom gängse syntaktiska regler. Man kan också kombinera flera grammatiska satser under samma intonationskontur. Och det där samspelet ska vi titta på när vi läser Helena Erikssons dikt under andra varvet. Men låt oss bara säga så länge att frasen till skillnad från satsen är en del i ett intrikat samspel som hör till den modernistiska poetens hantverk.

Det som egentligen var min personliga insikt när jag tittade på Ekelöf och Ekelöfs översättningar och kom på att man kan kalla frasen en grundenhet, det var nånting som jag hade kämpat med länge: nämligen att den typografiska raden hos vissa poeter inte sammanfaller med frasindelningen.

Vissa dikter kan man läsa rad för rad som ett enkelt partitur. Andra avviker väldigt mycket från den typografiska radindelningen och på väldigt unika personliga sätt. Att lära känna en poet, till exempel för uppläsning, är att förstå den poetens användning av raden. Ett radbrott hos Tua Forsström betyder nåt helt annat än ett radbrott hos Göran Sonnevi. Att förstå en dikt av en bestämd diktare som partitur kräver en sorts bekantgörande. Man måste tänka på de olika varianter som är möjliga. Det finns väldigt mycket att göra gällande formaliserandet av det där. I de fall där frasen och den typografiska raden sammanfaller är det ju ganska enkelt. Men också där kan man ju säga att en bra uppläsning av en sån dikt för in komplikationer, lägger till pauser, förlängningar och andra tricks för att det hela ska bli intressantare.

Jag återkommer till det här, till den specifika tolkningen av raden. Men det gäller att förstå, helt enkelt, hur en radbrytning kan realiseras i en uppläsning och hur det i sin tur påverkar diktens betydelse. Man skulle kunna tänka sig experimentverkstäder, där

man systematiskt prövar radbrytningar och försöker, ja, kanske föra nån sorts statistik över vad olika justeringar får för konsekvenser i uppläsningen, och i förlängningen i förståelsen av dikten.*

Det finns många saker man kan göra. Man kan strunta i radöverklivningar, man kan lägga in en paus, man kan tillföra ett energitillskott i radbörjan. Man kan jobba med tonhöjningar, alltså de skillnader i tonhöjd som är kodade i språket och som vi använder oss av i dagligt tal.

[PUBLIK: Jag har en fråga här. Du pratar om frasen i modernistisk poesi, och jag har hållit på med Shakespeare och jag tycker frasen är jätterelevant också i det arbetet.

JOHN: Jag kommer till den uppdelningen.

PUBLIK: Och när slutar modernismen? Säger man att de skriver modernistisk dikt idag?

JOHN: Jag kommer till de sakerna.]

Upptäckten av frasen för mig innebar också att jag fick vatten på min kvarn i en polemik jag är inbegripen i. Jag tycker nämligen det är så dumt att använda versfötter i beskrivningen av det mesta av modernistisk poesi. Visst, man kan översätta en text till versfötter och utgå från den betoning som anges i lexikon, men det är väldigt svårt att översätta en *fras* till versfötter. Frasen har en *yttre* gestalt, men dess *inre* gestalt är väldigt svår att formalisera. Och det här är väl också förklaringen till att det finns så ont om beskrivningar av intonationsstrukturen. Och det har med din fråga att göra. Det gäller att diskutera de olika möjligheter som finns för samspelet mellan de metriska inslagen i modernistisk poesi och frasens roll i mönsterbunden metrisk poesi.

* Denna efterlysning ledde sedermera till grundandet av poesilabbet.se.

Sen är *pulsen* en viktig komponent i hur jag tänker på frasen. Och det beror naturligtvis på mitt långa samarbete med Augustin Mannerheim, vars metriska teori bygger på tanken att dikten har en genomgående puls, men att den bara realiseras undantagsvis genom explicita betoningar. Pulsen är en mental kategori som ibland får genomslag, men oftast bara är underliggande. Och det här har med frasen och raden att göra på ett väldigt konkret sätt.

[JOHN: Är jag tillräckligt basic?

PUBLIK: Mm. Ja.]

Nämligen såhär:

Om man gör en uppläsning eller på ett annat sätt arbetar med att förstå en dikts intonationsuppbyggnad så spelar raderna under vissa förutsättningar en roll som taktindelare. Litegrann som en motsvarighet till den musikaliska takten, som gör regelbundna uppdelningar av tiden och anger vad som kan finnas innanför det tidsspannet.

Om vi ser dikten som en ackumulation av fraser så ger den typografiska radindelningen partituranvisningar för vilka rader som behöver t.ex. förlängas för att passa in i mönstret. Och förutsättningarna för det här är att man medvetet eller omedvetet går in för att skapa liktidighet – isokroni. Det vill säga att man går in för att göra raderna lika långa, så att de är ungefär som musikaliska takter.

Om jag som uppläsare ska följa de partituranvisningar som den typografiska indelningen gör, så leds jag till att lägga in pauser, andra former av synkoper och utdrag och jobba med vad som ska betonas. Och framförallt jobba med tempot förstås, och till exempel snabba upp en väldigt lång rad så att den faller in i liktidigheten. Om man gör det här arbetet mekaniskt, om man till exempel skulle

sätta en dator på att göra det, skulle det förmodligen bli väldigt tråkigt eller väldigt konstigt. Men om man som uppläsare, som tolkare, tar på sig det här uppdraget från dikten – »Gör mig nu enhetlig! Ge mig nu min form när du läser upp mig, lägg in pauser!« – då är det också en uppmaning till mig att utföra ett tolkningsarbete, som är väldigt lik den uppfordran som till exempel en dikt på klassiskt versmått ställer till uppläsaren. Där är det metern som ber att få bli respekterad, vilket ger oerhörda resultat i tolkning och förståelse.

[PUBLIK: Får man fråga, eller ska man vänta?

JOHN: Man får fråga, men jag har också rätt att passa på frågorna.

PUBLIK: Okej då. Ja, det var den här isokronin.

JOHN: Jaha. Jaha.

PUBLIK: Därför att isokroni, det betyder ju »samma tider«, att det är lika mycket tid, så att säga. Och det var väl fraserna som var isokrona?

JOHN: Nej, de typografiska raderna är isokrona.

PUBLIK: Vad jag undrade var om du tänkte dig isokroni som lika mycket tid i den meningen att det är mätbart med klocka, eller om det är en subjektiv upplevelse av lika mycket tid som du pratar om.

JOHN: Frågan kommer in precis rätt. Och det är ett jättebra förtydligande. Det var det jag försökte antyda genom att säga att en dator skulle göra det här jättekonstigt. Isokroni handlar om ett tolkningsarbete, och det handlar om subjektiv förståelse. Om man tittar på Ekelöfs översättningar fras för fras – det är tidig modernistisk poesi, så rad och fras sammanfaller ofta – så förlänger han mycket, rent stavelsemässigt: Han lägger till många fler stavelser. Och ändå har man en subjektiv upplevelse som svensktalande av att det finns en likvärdighet mellan original och översättning. Jag tror att svaret på din fråga är att uppläsaren ställs inför uppdraget att skapa liktidighet, och att den liktidigheten väldigt mycket är en subjektiv kategori, och att man har väldigt vida ramar.

Däremot tror jag att en mätning av en införstådd uppläsning skulle ge en ganska häpnadsväckande liktidighet ändå. Åtminstone i en *viss* skola av uppläsare, som den som Augustin Mannerheim tillhör. Där blir det verkligen så att raderna blir ganska så lika långa. Och att den variation som finns, den ligger innanför vissa ramar och motiveras av andra saker. Så ja: Isokroni är en subjektiv kategori.

PUBLIK: Fast inte helt och hållet. Det finns lite fysiska korrespondenser också, menade du väl.

JOHN: Jag tror så här, att om vi tar den dumma datorn och sätter tidsligheten som ett absolut krav, så blir det en dålig tolkning.

PUBLIK: Men du sa ju att Mannerheim till exempel läser på det sättet. Att det blir i stort sett lika långa rader.

JOHN: Ja, just det. Det finns en sådan *skola* inom uppläsning. Och de som jobbar på det sättet och är duktiga uppnår isokroni också när man mäter det. Motsatsen är ett monster.

PUBLIK: Jag håller alldeles med dig om detta, men jag tänker mig att det isokrona mönstret i förhållande till raden, det rymmer ju också en manifesterad avvikelse. Alltså det är möjligt att avvika från det isokrona mönstret i läsningen om man ger mönstret i sin läsning, så att säga. Man kan göra raden längre om man behåller emfasen på det isokrona mönstret. Man kan laborera med avvikelser i det faktiska framförandet.

JOHN: Om mönstret är etablerat så är man fri att göra avvikelser. Det är ju improvisationens konst. Det här har också att göra med mitt fina begrepp som kommer om ett litet tag: »öppen kontrast«.

I diskussionen om raden som partituranvisning vill jag också föra in en annan skola, där man helt enkelt läser upp fri vers som om det vore vardagsprosa. Det är många blyga poeter som avstår från att ge sina texter en rytmisk gestaltning och istället läser upp så att det *inte* blir isokroni, utan ett agglomerat av olika långa fraser. Vilket i

och för sig är vackert också, men när man avhåller sig från isokroni försvinner en tolkningsdimension. Det händer att jag får lust att gå fram till vissa poeter och säga: Hördu, om du gav lite betoningsstruktur åt dina dikter så tror jag de skulle nå fram till lyssnaren på ett helt annat sätt.

Nu har jag jämfört de kategorier som liknar frasen och samspekar med frasen: satsen, raden, metern och pulsen. Man kanske kan föra in nå dimension till i den här jämförelsen. Allt för att göra intonationens grundläggande roll i uppbyggnaden av den modernistiska poesin ännu tydligare.

Jag har också sagt att det är svårt att formalisera och vetenskapligt beskriva den inre strukturen hos frasen.

Men jag säger inte att det är omöjligt. Det bästa jag har läst om intonation är skrivet av en elev till Ferdinand de Saussure, nämligen Sergej Kartsevskij, som på trettioalet skrev uppsatsen »Sur la phonologie de la phrase« och då verkligen menade fras i min bemärkelse. Kartsevskij analyserade ryskt samtalspråk och gjorde ett försök till notation med kurvor. Och det var väldigt lovande, men jag var till slut tvungen att bestämma mig för att det var oanvändbart. Och att det var oanvändbart har en hermeneutisk förklaring: Arbetet med att i förståelse och uppläsning granska varje fras för sig och se den som en gestalt i flödet av fraser – alltså att bestämma sig för att frasen är den grundläggande poetiska enheten i vissa typer av dikter – det leder till ett tolkningsarbete. Och förståelsen arbetar med att *vissa* saker framhävs, medan andra saker aktivt *inte* framhävs. Det vill säga att vissa saker ges betoning av förståelseskäl.

Det är en sorts dramatisering (har jag aldrig tänkt, men nu säger jag det): Den typografiska raden ger partituranvisningar, men förståelsen av diktens innehåll, av sånt som kontraster, logiska sammanhang, strukturer som uppräknings och verklighetsnivåer – till exempel att man kan ange drömskhet genom att höja pitchen i sin

uppläsning – såna element framträder genom tolkningen av frasen. Vi ska titta på det hos Helena Eriksson sen. Det hänger samman med att frasen som grundenhet också innehåller en uppfordran till läsaren att ge varje enskild fras dess karaktär. Och allt detta sammantaget bygger upp hela dikten i ett tidsflöde.

I föredraget från Linköping använde jag bebop som jämförelse med diktens uppbyggnad av fraser i repetition och variation i ett evigt växande mönster. Det är väldigt pedagogiskt, jag spelade Charlie Parker i seminarierummet och det finns absolut en affinitet med modernistisk poesi, särskilt med bebopens maniska vilja att pröva gränser och spränga mönster. Men jag är inte riktigt nöjd, eftersom jämförelsen ger en så *expressiv* instruktion till tolkaren / poeten / uppläsaren / översättaren. Det är som att man måste ta knark för att gå iland med det. Det blir lite överdrivet. Därför har jag nu stoppat in begreppet »öppen kontrast« istället, som princip för hur fraser fogas till fraser och tillsammans bildar en avslutad dikt (eller en oavslutad dikt för den delen).

»Öppen kontrast« låter som ett ganska vardagligt begrepp, men jag är jätkligt nöjd med det. Det går tillbaka på uppsatsen av Kartsevskij som jag nämnde och vars formalism jag övergivit. Men vad jag inte övergivit är Kartsevskijs idé om hur fraser möter fraser i det vardagliga samtalsspråket. Man besvarar en intonationskontur med en ny intonationskontur i en sorts dialog. En sorts duett. Eller trio, eller hur många man nu är.

Man kan säga att frasen har ett ögonblick, och det ögonblicket definieras av det föregående ögonblicket. Och därmed skapas ett nytt ögonblick, där en ny fras kan börja. Om det är fråga om en dikt så handlar det också om ett kontinuerligt arbete för att bygga upp ett mönster och bygga upp en övergripande struktur hos dikten.

Om vi tar det där med den övergripande strukturen först: En dikt har en början och ett slut. Och det är inte bara ett fysikaliskt

faktum, inte bara ett aprioriskt faktum eller vad man ska säga, utan det är också nånting som lägger sig i tolkningen. Vi vet alla att en och samma rad får helt olika innebörd beroende på om den står i början eller i slutet av en dikt, eftersom den informeras av att vara början respektive konklusion.

[PUBLIK: En dikt börjar när den slutar. En dikt eller ett musikstycke, alltså en fras, börjar när den slutar, därför att först när den slutar är gesten gjord och vi *förstår* början.

JOHN: Det här med början och slut är förunderligt när det gäller estetiska diskussioner tycker jag. Början och fullbordan och den tidliga utsträckningen, men också egenskapen att vara i början och vara i slutet.

PUBLIK: Men också att fullbordan skulle vara det som tillåter dikten att börja. För då blir början förstaelig.

JOHN: På samma sätt är ju fullbordan en inbjudan att gå tillbaka till början och förstå.

PUBLIK: Vilket samtidigt blir en variation, så det är ganska spännande.

JOHN: Ja, nästan en virvel.]

En fråga som jag inte riktigt knäcker i mitt resonemang nu är: Hur ska man tänka diktens helhet som gestalt? Kanske går det att säga, åtminstone metaforiskt, att precis som frasen har en intonationskontur har också dikten nånting som liknar en intonationskontur. Men den går inte att mäta med hertzvågor eller så, utan den övergripande konturen realiserar genom den lokala förståelsen i varje enskilt moment.

En som är väldigt bra på att diskutera den enskilda delens relation till helheten och till den förväntade fullbordan av dikten är psykoanalytikern Nicolas Abraham, som också var översättare från

ungerska till franska och som har skrivit om vad han kallar »rytmens psykoanalys«. Men det är inte alls fråga om psykoanalys, utan jag skulle kalla det den bästa poetiska tillämpningen av de fenomenologiska möjligheterna hos retention och protention. Han har gjort en grundläggande analys av en Goethedikt, där han verkligen visar hur enskildheten får sin riktning och sin mening av relationen till den förväntade helheten.

Min poäng i det här sammanhanget är att tolkningen av den enskilda frasen informeras av den enskilda frasens roll i helheten, närmare bestämt av sin relation till den närmast föregående frasen. »Öppen kontrast« innebär då ett uppdrag att respondera på det som nyss har varit. Att skapa variation är en variant, att återupprepa identiskt är en annan. Att ge ett helt avvikande svar en tredje, att lägga in en överraskande paus en fjärde och så vidare.

Man är enormt fri som uppläsare, som tolkare i sin förståelse av den enskilda frasen. Men man är bunden av uppdraget att skapa helhet, upprepa mönster och svara den närmaste lokala omgivningen.

Sammanfattningsvis är idén om frasen som den modernistiska diktens grundläggande enhet inte ett naturhistoriskt fynd, som att komma på vad blindtarmen har för funktion, eller hur lederna i kroppen fungerar; utan den implicerar ett hermeneutiskt uppdrag.

Jag var och träffade en massa duktiga och roliga och uppmuntrende skrivarkurselever i veckan – väldigt bra folk – och blev då bland annat konfronterad med min tidigare motvilja mot tolkning. De hade läst mina texter och många hade fastnat för texter från 90-talet, där jag gick i polemik mot vad jag kallade tolkningsinstitutionerna; nämligen fenomenet att universitet och skola tvingade folk att läsa dikter inte för deras betydelses skull och än mindre för att man skulle förstå sin egen plats i världen bättre eller nånting,

vad man nu kan ha dikter till; utan dikterna användes som exempel på olika klassifikationskategorier. Alltså »tolkning« som nånting som visade att det här är egentligen ett exempel på nånting *annat*. Jag var jättearg på »tolkning« på den tiden. Och för mig är det här frastänkandet ett steg på vägen mot en upphöjelse av uppläsaren som det hermeneutiska idealet.

Den som tar sig an en dikt för uppläsning, till exempel efter de principer som frastänkandet instruerar, den personen är i stånd att med käften som instrument, som jag brukar säga, göra det mest finkalibriga förståelsearbete.*

* Se vidare <http://www.youtube.com/fslforsksam#p/a/u/0/rR-NFeZLHwo> för läsningen av Helena Erikssons dikt!

Arturos ö

Jag avbröt min vallfärd, och jag gjorde det på plats, nästan ända framme.

Jag hade tagit båten från Neapel ut till ön Procida, där Elsa Morantes roman *Arturos ö* utspelas, *L'Isola d'Arturo*, som utkom på italienska 1957 och gavs ut i en glimrande översättning av Barbro Andersson två år senare, en version som verkligen gör rättvisa åt den enastående stilen; varje mening så genomarbetad att man stannar upp och läser om, granskar, upptäcker nya saker, varsnar krafterna under ordens yta. Så här kan det låta:

I vårt hus var det omöjligt att se vad golvet var gjort av för material eller vad det hade för färg, det var dolt under ett lager av ingrodd smuts. Likaså var fönsterrutorna alldeles nedsölade och ogenomskinliga. Högt uppe i alla hörn och mellan fönstergallren hängde spindelvävarna och skimrade i ljuset.

Hur måste inte Morante – och i hennes fotspår Barbro Andersson – ha jobbat för att åstadkomma den här beskrivningen, som för det första är så driven av visuell inlevelse, fångar ett ljusspel på ett sätt som få målares pensel skulle kunna tävla med, och som för det

andra är så extremt laddad med bitterhet och sorg. Det är en medelålders man som redovisar sin uppväxtmiljö, varje stavelse utstrålar hur mycket han har tänkt tillbaka, hur djupt han undrat över vem han blivit – och varför. Om hans vuxna liv får vi läsare veta så gott som ingenting, men skildringar som citatet ovan, och i boken finns tusentals, vittnar om stor visdom, och om obotlig nedslagenhet.

Det är *en* sak att huset beskrivs som skitigt och vanvårdat, förbannat som det är av gränslöst kvinnohat. Arturo är moderlös och pappan Wilhelm är mestadels bortrest, så Arturo har fått klara sig själv, ensam med en samling romantiska äventyrsböcker om hjälte-dåd (han är en äkta Don Quixote som knappt hört talas om Musolini och genast vill dra ut som nåt slags riddare när han får höra talas om det annalkande andra världskriget) – och de där fantasierna ger form åt hans gränslösa kärlek till den grymme och självupptagne och vackre fadern.

Men citatet om det smutsiga golvet och de solkiga fönstren fångar framför allt ett själstillstånd som man i anslutning till psykoanalytikern Bion skulle kunna rubricera som »icketänkande«. De centrala orden är »omöjligt att se«, »dolt«, »ogenomskinliga«. Arturo är liksom utestängd från den normala varseblivningen, och problemet är inte bristfällig lokalvård utan snarare att otillåtna känslor av hat och övergivenhet har lagt sig som en hinna över verkligheten, har gjort *allt* omöjligt.

Det enda positiva – och förmodligen livsuppehållande – är förmågan till skönhetsupplevelser. Spindlarnas nät kan fånga ljuset från yttervärlden, men den sublima hänförelse Arturo känner underförstår samtidigt att är han fången som en insekt i sina tankars vindlingar, i de stränga idealen och fantasierna om hjälteskap.

Det var till det huset jag inte ville fortsätta, Ungkarlshuset, *La Casa dei guaglioni*. Jag nöjde mig med att besöka tukthuset, *il peni-*

tenziario, som också spelar en stor roll i boken, både därför att det före detta slottet dominerar ön och därför att fadern, Wilhelm, förälskar sig bortom allt förnuft och all värdighet i en av straffångarna. Vid sexton års ålder tvingas Arturo inse faktum, att de långa resorna pappan gjorde, resor som ibland varade i månader, inte handlade om herremannaliv och romantiska stordåd i fjärran världsmetropoler utan om tvångsmässiga ragningsutflykter på Vesuvius sluttningar där på andra sidan Neapelbukten. »Din far är en PARODI!« sammanfattar straffången under den hemska kväll i Ungkarlshuset som får Arturo att lämna ön för gott.

Problemet med min vallfärd häromveckan var kort och gott att Procida var alldeles för vackert. Var och en som har sett *Il Postino* vet ungefär *hur* vackert, för den filmen är inspelad där. Tre höga kullar, varav en bildar en egen separat ö; en vit stadsbebyggelse som klättrar på sluttningarna, genomkorsad av några långa, trånga gränder; tegel, träd, flagnad målarfärg, tvätt på tork. Runtomkring citronodlingar och båtar.

Jag såg ut över ön från fängelset och från belvederen nedanför ärkeängeln Mikaelns kyrka, och insåg att om jag nu också uppsökte Ungkarlshuset, eller stranden där det är sommarvarmt året om, eller nån annan av de viktiga platserna som finns på riktigt, så skulle skönheten ta över och förstöra boken för mig. Skingra det Dostojevskijdunkel, det Västerbottensmörker jag hade läst in. Därför vände jag tillbaka till Neapel istället.

Intrigen är annars, förutom den beska uppgörelsen med den idealiserade fadern, att pappan Wilhelm gifter om sig med den enkla flickan Annunziata, som är ungefär jämngammal med Arturo. Han blir dels dödligt svartsjuk på den jollrande kärlek som hans lillebror Carmine får alldeles gratis, dels lika livsfarligt förälskad i sin unga styvmor, en kärlek som är besvarad men måste förnekas.

Man kan hålla med Pasolinis recension av boken om att den sto-

ryn är lite väl perfekt, lite väl förankrad i den naturalistiska roman-traditionen. Men den invändningen förtar egentligen inte alls kraften i boken, dubbelperspektivet i att en medelålders man beskriver sig själv under ynglingsåren. Berättaren vet mycket väl att hans förälskelse i Annunziata var betingad av hans levnadsomständigheter, han vet det så till den grad att Arturo den äldre riskerar att bli alltför självvironiskt syrlig.

Men för mig är det alltså inte storyn som är poängen, utan dubbelheten, som egentligen är en trippelhet. Med stor möda, och djupt personligt engagemang, skapar Morante en berättarstruktur där en man ser tillbaka på avgörande händelser i sin ungdom – och trots att han har tröskat igenom minnena in i minsta detalj är de fortfarande ytterst levande för honom, fortfarande en gåta vars djup han bara kan ana; eller som det heter i ett av de allra mest heraldiska styckena:

På lång tids avstånd försöker jag nu förstå de känslor som under dessa dagar på ett så egendomligt sätt började lagra sig i mitt hjärta, men jag är fortfarande inte i stånd att skilja dem från varandra, de blandade sig inom mig och belystes inte av några tankar. I mitt minne tycker jag mig se en enslig djup dalgång i en natt täckt av mörka moln: i dalens botten myllrar det av vilda djur, små vargar och lejon som nästan på lek har gett sig i strid med varandra, men leken blir blodigt allvar. Och under tiden vandrar månen däruppe ovan molnen i en klar och avlägsen rymd.

En yrkeshemlighet

*Föredrag vid utdelande av priset Årets översättning
Stockholm den 23 maj 2011*

En sån här högstämmd kväll, när vi tillsammans firar tre självlysande översättningar, kan det passa att avslöja en yrkeshemlighet.

Så hemlig är den att inte ens alla de författare som vi litterära översättare översätter känner till den.

Däremot är jag säker på att alla kollegor härinne vet vad jag pratar om när jag säger att det finns *ett annat språk nedanför språket*, och att det är det språket man har kontakt med när man översätter.

En mening i en roman består bland annat av ord, klanger, syntax, associationer och traditioner. Det är ingen hemlighet. Att den också har *en riktning* är det inte lika många som vet, men det har den.

Men yrkeshemligheten är att meningen kan se ut på ett otal sätt och ändå vara densamma. Ja, den kan t. o. m. delas upp på flera meningar eller smälta samman med en angränsande mening och ändå vara densamma.

Urmeningen, som alltså aldrig finns på riktigt, utan bara som möjlighet, kan ta sig ett otal olika gestalter; och varje översättare har i ögonblicket tillgång till ett begränsat antal av dessa möjliga gestalter: beroende på sin bakgrund och beläsenhet – alla de olika former av språk som han eller hon har mött under sin levnad.

Man väljer så en av de möjliga varianterna. Intuitivt eller efter långa kval, kanske till och med efter mothugg från förlagsredaktören eller korrekturläsaren.

Men man väljer. Och det sker i samråd med urmeningen. Jag kan inte använda något annat ord än samråd. För det är urmeningen som ger sitt godkännande. Den säger: »ja!« eller »okej då ... «.

Denna urmening, som strängt taget inte finns, annat än som möjlighet. Den är en samtalspartner och en auktoritet. Man lyssnar på den och man lyder den tills den är nöjd. Eller åtminstone tills deadline tvingar fram en kompromiss mellan vad urmeningen skulle ha velat vara och vad den till slut blev på svenska.

Övergivenheten bör också vara med i det här outandet av yrkes-hemligheter. Ibland så går det alldeles för lätt. Eller rättare sagt: ibland går det lätt på ett bra sätt och det är som om man som översättare sannerligen har tjänat ihop till en nerförsbacke i texten, till exempel en sån passage som cyniska författare kallar »en transportsträcka«.

Men ibland går det lätt på fel sätt, och det är då man blir isande misstänksam. Fan, det är nånting med den här meningen som jag inte kommer åt. Den är kanske laddad med symbolik. Eller den rymmer en dold allusion på nånting jag inte har läst. Eller den förbeådar en oväntad vändning på sidan 566 eller den innehåller en nyckel till varför ordet »givetvis« känns så konstigt och skevt boken igenom.

Eller jag vet inte.

Enklast kan problemet definieras som att jag tillfälligt har tappat kontakten med urmeningen. Eller att den har mist förtroendet för mig, därför att det finns nånting som jag inte hänger med i. Kanske nåt så enkelt som en okänd extrabetydelse hos ett annars vanligt ord.

Faktum är att det är *värre* när det går för lätt än när det inte går

alls. En omöjlig mening går att reda ut och söka hjälp för. Men förlorad kontakt med urmeningen är ångestframkallande. (Man märker det också på att nånting i helheten har gått förlorat. Det kommer en pyttesvag signal där det borde komma en stark eller medelstark. Så att hela rytmen rasar.)

Detta var dagens utvalda yrkeshemlighet. Och ni som inte är översättare utan bara läsare eller författare får själva dra konsekvenserna och själva räkna ut att man – även om man behärskar originalspråket aldrig så bra – kan använda översättningen för att komma åt urmeningen, ursatsen, orsaken. Det är nämligen den som har blivit översatt.

Krishantering Om Pierre Alferi och frasen

Anteckning från 2011

I en liten men outtömlig poetikbok från 1991, *Chercher une phrase* (»Att söka en fras«, citerad efter andra upplagan, Christian Bourgeois éditeur, 2007), ställer Pierre Alferi upp *frasen* som mål för det poetiska arbetet, och även som grundval för dikten. Dikter består av fraser, som arbetas fram genom att andra, mindre autentiska, mer utnötta fraser väljs bort. En vilja bort från det gängse språket alltså, med gott hopp om fenomenologins önskedröm, att kunna återfinna tingen själva, och med belöningen att till slut hitta en röst, som då inte är klang eller timbre utan det som bär dikten (författarskapet) igenom, och får de ingående fraserna att löpa omlott framåt, unika men liknande – som fibrerna i ett rep, enligt en bärande metafor.

Alferi är oerhört skicklig på *Nachträglichkeit*, Freuds m. fl. insikt att det allra viktigaste inte kommer först utan instiftas efteråt, till exempel denna bärande röst, som rentav är stum, och finns till just genom att fungera sammanhållande, även om riktigt bra poeter är så särpräglade att det räcker med några få rader för att som läsare kunna identifiera dem. Den rösten kommer *nachträglich*, i efterskott – liksom för övrigt meningen och det ideal som Alferi kallar »klarhet« och som handlar om triumfen i att ha utvidgat språket.

Ordet »phrase« på franska ställer till teoretiska bekymmer när jag nu ska jämföra Alferis tankar med mina egna, och speciellt ta sikte på överklivningens roll i det poetiska utarbetandet och färdigställandet.

Ordet rymmer nämligen både den syntaktiskt/typografiskt avgränsade satsen och den intonationsmässigt avgränsade frasen, vilka ju i mångt och mycket ofta sammanfaller även i poesi, men inte med nödvändighet. Problemet är helt enkelt att ordet »sats« faller bort ur beskrivningen, så att det som eftersöks och utarbetas på franska är en mycket rikare enhet av skrift och klang, medan det svenska »fras« enbart handlar om intonationskonturen. Vilket i sin tur säkert hänger samman med att svenskan har en mycket mer melodisk och sammanhållande satsintonation, uppbyggd kring ett tonhöjdsmaximum som ändrar i en slutkadens, medan franskans betoningar inträffar mera lokalt.

Men det terminologiska avståndet är egentligen inte särskilt stort, utan jag kan fortsättningsvis tala om »fras« och om samspelet mellan tonkurvor, pauser och syntax utan att fästa avseende vid att det som Alferi på sitt håll talar om är mer syntaktiskt definierat. När jag i följande citat översätter »phrase« med »fras« är därför ingen stor skada skedd:

För att uppleva rytmen och bearbeta den, måste man ta hänsyn till syntaxen. Vardagsspråket badar i syntax, vaggas av dess rytm; det är alltså tillräckligt att upprepa utslitna frasformer. I poesin däremot är överklivningen det ljudmässiga uttrycket för den kris i syntaxen som erfordras för att uppfinna fraser. (Språkets reträtt skapar en »musikalisk känsla«.) Därför är poesin den kritiska platsen för uppfinnandet av fraser: Ickegrammatiska enheter och rytmer som vers och prosodi försätter syntaxen i kris. Men poesin klarar sig utan ljudackompanje-

mang eller metrisk musikalitet: det enda väsentliga är överklivningen. Den syntaxkris för vilken överklivningen är det klaraste uttrycket kan även äga rum i prosan, mer diskret, det vill säga innanför en rent syntaktisk rytmisering. (Såväl i poesi som i prosa är snarkningarna från syntaxen det som avslöjar akademismen.) Litteraturen går att avgränsa – utan att blanda genrerna eller förväxla den med de respektive generernas praktik – utifrån syntaxens oro.

Tanken att det poetiska arbetet går ut på att uppfinna nya fraser som försätter syntaxen i kris anropar givetvis Mallarmés epokgörande essä »Versens kris« från 1895, som drar enorma växlar på hur förändringar i den poetiska traditionen får konsekvenser för hela språket och hela världsuppfattningen, ja ruckar på själva förbindelsen mellan uttryck och innehåll.

Vad Alferi säger i det här stycket är att poesin tack vare överklivningen (*enjambement*), det vill säga radbrottet mitt i en syntaktisk sats, har möjlighet att skapa nya fraser, som slipper vardagslivets upprepning. I resten av boken är det underbart oklart huruvida dessa nya fraser verkligen existerar, eller egentligen bara finns till som genomgående potentialitet, men just här handlar det om ett arbete. Genom att bryta av på fel ställe händer det saker med språket så att både orden och uttryckssätten och rytmerna (etc.) får ny mening – en metod som vi förstås känner igen från det mesta som ges ut som poesi i Sverige idag.

Men Alferi öppnar också för möjligheten att oro (*inquietude*) kan uppstå även utan överklivning, i prosa som arbetar med rent syntaktiska medel; liksom man får ta för givet att det inte blir poesi bara för att man tar en text vilken som helst och utsätter den för diverse random radbrott.

Exempel på sånt arbete kan förstås hämtas i Alferis egen poesi, men även i de känsliga översättningar ur Ordspråksboken som han

publicerat i samarbete med Jean-Jacques Lavoie, där radbrottet verkligen är platsen för helig tvekan.

Men jag vill närma mig hantverket utifrån min erfarenhet som översättare av fri vers, lärdomar som fått en stark extra skjuts av de senaste årens teoretiska insikt hos mig att i modernistisk poesi är frasen grundenheten, inte raden.

Det handlar om att sätta in radbrottet på rätt ställe och även i övrigt vikta raden (klangligt, innehållsligt) så att den får rätt proportioner och förmedlar rätt stämningar/känslor. Eftersom insatsen är så unik varje gång är det svårt att beskriva den övergripande. Det är en skulptural bedömning som görs, och »upppfinning« är ingen dålig synonym till översättning när det handlar om fri vers (och för den delen även orolig prosa, vars oro hela tiden måste fortsätta ticka).

Radbrott kan i svenskan realiseras som paus av varierande längd, med tonhöjds skifte och/eller extra kraft (emfas) på sista ordet i första raden eller första betonade ordet i nästa. Radbrottet kan också vid uppläsning helt ignoreras, t.ex. därför att takten eller sammanhanget så kräver.

Men det väsentliga enligt Alferi är alltså den kris som radbrodden åstadkommer, och jag kan inte annat än hålla med. Orden, uttrycken och rytmerna hamnar i ett nytt, fritt aggregationstillstånd. De blir radikaler. Detta är speciellt viktigt vad beträffar ordens bibetydelser: deras etymologier, associationer och homonymer. I fritt tillstånd stiger dessa upp till ytan och måste hanteras i ett ombyggnadsarbete som kan vara nog så komplicerat och utdraget.

Om det står i en isländsk dikt:

*Þú ferð
gegnum lífið
með samanbrotið regnhlíf
í höfðinu*

så uppstår problem genast i första raden, när »ferð« (»färdas«) måste ersättas med det långt mer specifika »går« och dess koppling till vandring och fötter. Då kan lösningen vara att meckla med radbrytningen och istället skriva:

Du går genom
livet med ett hopfällt
paraply
inuti huvet

Helt enkelt därför att ett frittkringsvävande »går« skulle bli alldeles för dominerande och liksom flytta kamerahorisonten ner till fot- och grusnivå.

Men då kan »livet« inte stå på ensam rad eftersom det blir för existencialistiskt. Däremot blir paronomasin (pseudorimmet) »livet«/»fällt« mycket stark när de står i början och slutet av samma rad.

»Paraply« är ett ord som klarar sig gott i ensamt majestät, och som behöver det för att tanken på regn ska framkallas (isländskan har ett ord som redan betyder »regnskydd«). Och sen är vi tillbaka i åklinjen igen, på den fjärde raden (där »í« förstärks till »inuti« av rytmiska skäl och för att kompensera den tyngd som isländskans dativ bidrar med).

Det går sällan att översätta fri vers rakt av. Fraserna måste uppfinnas, och utarbetas med hjälp av radbrotten och andra omviktningar.

Alferis resonemang om att uppväcka frasen ur vardagsspråkets sömn har också viktig tillämpning på poesiuppläsning. Hur ska jag till exempel vid uppläsning av en prosadikt – eller för den delen Alfericitatet ovan – bete mig för att bevara syntaxens oro och inte försänka publiken i sömn? Det kräver ett stort förberedelsearbete. En friversdikt fungerar ju i viss mån som sitt eget partitur (även om

den liknelsen aldrig får tas på för stort allvar) och ger därför stora möjligheter att läsas upp *prima vista* (även om det förstås alltid finns oändliga finjusteringar att göra; ibland måste uppläsaren nästan gå emot uppställningen på sidan). Men en prosadikt måste uppfinnas på förhand, innan uppläsningen, till exempel genom understrykning av vissa ord som ska framhävas eller kontrasteras, passager som innebär tempoväxlingar eller t. o. m. taktbyten – allt detta för att söka den underliggande frasen, den enhet som flätar sig fram genom dikten och ständigt insisterar med sin egenart.

Hela Alferis bok borde översättas, för den ger nya perspektiv på vad som är viktigt och på vad som kommer först. Inte minst skulle den kunna sporra formmedvetandet hos svenska poeter och översättare, och uppmuntra till att oförtrutet gå vidare för att hålla krisen och oron vid liv.

För vad är syntax? Det är inte alls grammatikens regler och logiska scheman, utan språkets makt att kombinera det som hör ihop eller inte alls hör ihop enligt mer eller mindre obligatoriska mönster, unika för varje historiskt språkssystem (vad Saussure kallar *langue*). Häri finns en ständig kamp mellan automatisering och desautomatisering, mellan vana och ny erfarenhet. Poesin är en omistlig instans av språket genom sin uppfordran till nyskapelse och fulländning – och att som Alferi sätta syntaxen i centrum är att föresätta sig att ompröva möjligheterna för vad som låter sig kombineras. Måhända ligger i hans program för att hitta fraser också en dold uppmaning att först få syn på syntaxen, kombinationsmöjligheterna, och inte bara låta de random ordsammanställningarna ta över som formprincip. Att upproret mot syntaxen också handlar om att hålla bättre koll på syntaxen alltmedan man utvidgar dess kombinationsmöjligheter. Ett slags språkvård 2.o.

Att söka pulsen

En av de sista gångerna jag pratade i telefon med Augustin Mannerheim, några dagar före hans bortgång, var han stolt över den form han hittat för sin självbiografi. Snabba associationer och växlingar mellan olika tider och platser; vissa passager eller detaljer blommar ut till små, skickensedigra prosadikter. Lika snabba förändringar äger rum i tempo och rytmik, alltefter vad som behandlas: Triumfen att ha lyckats elda en kolmila måste besjungas på rätt sätt, precis som de färdiga kolstyckena ska klinga som glasbitar när man knackar på dem; medan smärtsamheter, musikminnen eller underverk förtjänar var sin motsvarande prosastil.

– Du förstår, jag tror inte det finns nån annan som har gjort så här, förklarade han efter att ha läst upp långa stycken i luren. – Jag gick tillbaka till gamla utkast från för flera årtionden sen, och dom var tre gånger så långa – och tråkiga.

Mannerheim var alltså ännu vid nittiosex års ålder lidelsefullt upptagen med att genomföra det riktiga litterära uttrycket. Och den strävan kan spåras genom hela hans författarskap, såväl i den sparsmakade lyriska produktionen som i arbetet med att beskriva verskonstens principer och hantverk, på tvärs mot många av de antaganden som av tradition hållits för sanna.

Att söka det riktiga uttrycket var ett arbete som tog hänsyn till rytm, klang och associationer lika mycket som till innehåll – eller rättare sagt där innehållet, på alla textens uppenbara och hemliga nivåer, sågs som oupplösligt förbundet med rytm, klang och associationer. Denna litterära etik framkom även i Mannerheims djupa engagemang mot klåfingrig modernisering av de gamla barockpsalmerna.

Debuten *Guldlejonet* från 1942 var traditionellt rimmad och som sådan ett utmärkt och innerligt gesällprov av en tjugosexåring, uppvuxen med läsning av Fröding och Karlfeldt och djupt förankrad i det formälskande trettioalet. Bland annat tillhörde han under tiden i Uppsala det så kallade »skaldernas matlag« vari ingick bland annat Karl-Gustav Hildebrand och Carl-Erik af Geijerstam.

Det är först med den andra boken, *Vita vägar* från 1950, som den poetiska egenarten och sanningsviljan framstår tydligt. Mötet med övre Norrland, under tiden som jägmästare med tjänstgöring i Vuollerim, gjorde ett så starkt intryck att hela formspråket reformerades till en följsam, fri vers.

Att Mannerheim utbildade sig till jägmästare och inte blev yrkesförfattare eller litteraturprofessor hängde samman med det ansvar som hörde till att vara äldste son i en adelsfamilj; att ta över gården Grensholm i Östergötland. Han och hustrun Brita, legendarisk ungdomspsykiater, bodde där tills gården såldes i början av åttiotalet, och avskedet finns dokumenterat i den gripande sviten »De sista dagarna«.

Det var därför glest mellan diktsamlingarna. *Sätt glas* kom 1966, *Livbåt* 1974 och *Det förstörande mörkret* 1979. Det är böcker som innehåller många dikter som kommer att leva kvar som modernistiska klassiker, i kraft av sin förening mellan tungt livsinnehåll och kompromisslös expressivitet, inte minst rytmiskt. Dikten om att åka bil med sin moders aska har en så stram och hissnande hante-

ring av de yttersta villkoren att den inte kan undgå att beröra. Samtidigt handlar den om sig själv. Den är i sig en urna med obegriplig tyngd, eftersom tillvaron övergår en enskild människas förstånd:

Du sitter med urnan i famnen
med din mammas aska
i bilen på väg till graven.

Många gånger vilade
du på samma sätt
i hennes trygga knä.

Nu är du hennes mor
och hon ditt lilla barn
som du vaggar till sömns.

Hon är ditt lilla barn
men tungt som bly.

Läs en gång till – gärna högt – och lyssna till diktionen, så noga framhävd av radbrytningen. Pauserna har givits fast form, som vore de utsatta med notskrift. Och de nödvändiga betoningarna, till exempel av pronomenet »du« när det återkommer sitter exakt och orubbligt likt noder i en kontrapunktisk stämföring.

Musiken var oerhört viktig för Mannerheim, som själv spelade diverse klaverinstrument med perfekt känsla för tid, som kunde stora delar av den klassiska musiken utantill, och gärna umgicks initierat med framstående utövare och tonsättare.

Man kan nog utan överdrift hävda att insikterna i musikens praktik och teori var det som gjorde Mannerheims versforskning överlägsen alla andra. I hans diskussioner av dikt och diktuppläs-

ning finns en musikalisk dimension. Egenskaper som puls, tempo och klang har en levande realitet, som samspelar med det formella och det existentiella. Metrikern Mannerheim hör hela tiden musiken som grundval för dikten han beskriver och vill att vi också ska höra den, ja förutsätter att vi gör det.

Bortom de utförliga notationerna och den ymniga rikedomen på begrepp finns det saker för alla att ta till sig i den volym, *Poesins musik*, som är under utgivning (Ruin förlag), och som kommer att rymma alla Mannerheims viktiga texter om versforskning och besläktade ämnen, i synnerhet den »metriska katekesen« som formulerades i mitten av 1980-talet.

Ämnena kan vara en detaljerad genomgång av tystnadernas betydelse i Gunnar Ekelöfs dikt »Absentia animi«, eller jämförelsen mellan en av Allan Petterssons *Barfotasånger* läst som dikt, och sådan den blir när den sjungs av Mikael Samuelsson – inte minst hur dennes improviserade hummanden i introet skissar upp tonsättningens grundläggande harmonik.

Det kan också handla om att tillämpa avancerad fysikalisk kaos-teori – solitonforskningen, som studerar ensamma vågrörelser typ tsunami – för att komma fram till att skillnaden mellan jambisk vers och trokéisk handlar om transport av energi genom diktraden.

Men framför allt är hans metrikforskning full av inkännande läsningar av poetiska mästerverk, blandade med drastiska jämförelser, ofta hämtade ur ett djupt intresse för vardagens och arbetets praktiska sidor, och för tekniska uppfinningar. Ta bara följande passus, som ska illustrera »obehagslagen«, Mannerheims noga uppmätta observation att avvikelser i tempo vid uppläsning av alla möjliga sorters text strävar mot ett medelvärde som varken är monotont eller upplevs som kaotiskt:

När jag som pojke red med min far på vårisen hände det att det låg en

skör överis på ett kanske fotsdjupt vattenskikt över kärnisen. Överisen brast och hoven sjönk ner till kärnisen. Man visste inte hur många steg som skulle bära, ett eller fyra, innan det brast igen. Hästen förlorade rytmen och blev orolig intill skengalen. Kanske denna lag om den fortgående balansen har tillämpning också på våra medvarelser.

Ett avancerat teoretiskt resonemang görs begripligt med hjälp av ett jämförande exempel som alla kan leva sig in i, åtminstone om de vet något litet om hästar och om isar. Det blir oerhört effektivt.

Jag antydde i början att Mannerheims versforskning står i motsättning till den traditionella metriken, och för den delen även till moderna teoretiker som den kognitivistiskt inriktade Richard Cureton. Mannerheim motsätter sig till exempel versfötter som instrument för att analysera dikter, annat än möjligen som hjälpmedel för att förklara vissa teoretiska poänger. Han är även noga med att varna för att en notation byggd på att beskriva växlingen mellan betonade och obetonade stavelser lätt kan förblinda mer än den förklarar – eller rättare sagt fördöva.

»Streckexning«, Mannerheims skojsamma term för tekniken att ange betonad stavelse med »-« och obetonad stavelse med »x«, så att t. ex. schemat för en blankversrad blir x-x-x-x-x-, har nämligen flera nackdelar.

Streckexning riktar uppmärksamheten mot mönstret mer än mot själva dikten, så att denna blir ett skolboksexempel mer än ett konstverk. Den kan även ge hårresande missvisning vid studiet av fri vers, ifall analysen i Sten Malmströms efterföljd utgår från de lexikaliska betoningarna och inte från diktens egen specifika rytmik. Och framför allt står streckexningen i vägen för det begrepp som kanske är allra centralast i Mannerheims teori, nämligen pulsen.

Så här heter det i ett föredrag från 1988:

Från början var det iakttagelsen att en *puls* bär allt tal, som kom mig att försöka få iakttagelsen bekräftad i siffror, mäta. Som jag har visat [...] så bärs talad text, liksom i större eller mindre grad troligen alla mänskliga aktiviteter, av en mental puls, levande som den fysiologiska pulsen och varierande i likhet med den.

Här poängteras en allmänmänsklig erfarenhet, nära kopplad till arbete, vars betydelse för poesin har försummats och fördunklats, på grund av en alltför stor inriktning på den tryckta texten, till förfång för diktens klangliga och kroppsliga gestalt.

Det gäller därför att återinföra pulsen i beskrivningen av poesin. Genom att påtala och visa dess existens, och genom att uppfinna en notation som gör dess roll, och inte minst dess naturliga variation, åskådlig.

Mannerheims notationssystem med siffror placerade ovanför texten åstadkommer en beskrivning som visar de mentala pulsslagen. Dessa försiggår alltså i tiden, i uppläsarens taktkänsla, men behöver inte alls uttalas eller på andra sätt förverkligas. Tvärtom var det en av Mannerheims främsta egenskaper som uppläsare att han ransonerade uttrycksmedlen, sparade betoningarna tills de verkligen behövdes. »Hermeneutik« var ett av honnörsorden: Varje tolkning, varje uppläsning, varje översättning bygger på ett förståelsearbete, som inte bara är intellektuellt utan framför allt utgår från diktens egna villkor.

Särskilt instruktiv är idén om *de dolda pulsslagen*, vilka i siffernotationen markeras med att pulssiffran sätts inom parentes. »Dolt« innebär att den mentala pulsen inte förverkligas genom betoningsenergi, utan framför allt försiggår i tiden (och i uppläsarens sinne/kropp). Ta första raden i en dikt i den bok som blev Mannerheims återkomst till poesin, *Öppnas om natten* från 2005, »Nattskrift«:

När pulsen söker sina stavelser
och språket älskar
då sprider månen sitt gift
en människa ligger utsträckt på rälsen
jag försöker sova,
i huvudet ljus och larm.

I en av de många möjliga interpretationerna rymmer varje rad fyra pulsslåg, varav aldrig alla förverkligas. Första raden har betoning på orden »pulsens« och »stavelser«, men därtill två dolda pulsslåg: det första någonstans i slutet av ordet »söker« och det andra i den paus som infinner sig efter radslutet.

Om man i Mannerheims anda släpper in musiken i dikten och förutsätter att den bärs av en puls – och detsamma gäller för en dikt i bunden form; där är det till och med ännu viktigare att förankra tolkningen i pauser, inhållningar, synkoper och tonhöjdsförskjutningar för att undvika skandering och mekaniskhet – då öppnar sig en värld av möjligheter och insikter.

Den som vill ha exempel på denna rikedom behöver bara gå till »autor eter« på hemsidan www.ordfabriken.org för att lyssna till Mannerheims inläsningar av de Goetheöversättningar som utkom tidigare i år. Dessa är gjorda med uppläsning i åtanke, och med utmaningen att följa Goethes språkbruk, vers och klanger tätt i spåren. Inspelningarna sammanfattar tusentals komplexa översättningsbeslut på språkets mikronivåer i en minimalism som endast lyfter fram det allra väsentligaste.

Bildvägran

Föredrag vid Litteraturdagarna i Mariehamn 2006

I avsnitt xvii av Walter Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* («Om historiebegreppet») står det så här: »Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Schock, durch den es sich als Monade kristallisiert.«

Jag citerar på tyska på grund av ordet *Stillstellung*, av Carl-Henning Wijkmark i »Historiefilosofiska teser« översatt med »fixering«: »Till tänkandet hör inte bara tankarnas rörelse utan lika mycket fixeringen av dem. När tänkandet plötsligt stannar upp i en konstellation mättad av spänningar, då utsätter de denna för en chock genom vilken det utkristalliserar sig som monad.«

Min tanke är att denna *Stillstellung** kan användas för att säga

* Benjamins avsikt är att etablera ett alternativ till den traditionella, faktasamlade historieskrivningen. Rätt vald sammanfattar »den dialektiska bilden« sin epok, etablerar en relation mellan historieskrivningens nu och det förflutna. Dessutom meddelar den dialektiska bilden nånting om historieskrivningens innersta uppgift: att frigöra messiansk energi. Den eviga lampan lyser genom historien, och det är historikerns (skriftställarens, översättarens) uppgift att fånga upp dess ljus genom att etablera kopplingar mellan samtiden och det förflutna.

nånting om olika slags poesi. Det finns dikter som lever upp till detta ideal om den dialektiska bilden – »det samlande nuet« skulle man också kunna säga, med ett uttryck hämtat från Walter Benjamins samtida Hans Ruin. Men också motsatsen: dikter som jobbar på ett annat sätt, och med ett annat slags tidslighet.

»Bildlöshet« skrev jag i den preliminära rubriken till det här föredraget. Det har visat sig att ordet ger associationer som pekar åt fel håll, och därför har jag valt termen »bildvägran« i stället. Bildvägran – inte olikt när en häst bestämmer sig för att inte ta språnget över hindret.

Detta som nånting positivt. Det händer viktiga grejer när man vägrar. Så viktiga att jag numera känner mig avog till den dialektiska bilden som ideal, till de alltför avslutade, alltför färdiga, alltför monadiska dikterna och deras förlamande ögonblicklighet.

Ta en klassisk, jättebra modernistisk dikt, en förkortad sapfisk strof av Tomas Tranströmer:

Mitt i livet händer att döden kommer
och tar mått på människan. Men kostymen
sys i det tysta.

Det är perfekt. Det är »en konstellation mättad av spänningar« i vilka en mycket exakt – man kan säga skraddarsydd – tanke utkristalliserar sig. Dikten är en monad.

Ta sen en alldeles nyutkommen dikt, prologen till Pär Hanssons tredje diktsamling *Lavinflaggor* – en av många diktsamlingar som

I ett av förarbetena (Ms 474) till *Über den Begriff der Geschichte* heter det: »Det är inte alls så att det förflutna kastar sitt ljus på samtiden eller samtiden sitt ljus på det förflutna, utan bild är detta vari förflutet och samtid går ihop till en konstellation. Förhållandet mellan då och nu är ett rent tidsligt och kontinuerligt förhållande, men förhållandet mellan förflutet och samtida är dialektiskt, språngvis.«

handlöst bearbetar den materiella verklighet som format diktaren och oförtrutet fortsätter forma honom eller henne. Ett slags omöjlig revansch. I stället för att lämna Vännäs i Västerbotten bakom sig återvänder Hansson i sina dikter dit gång på gång, och resultatet blir en märklig poetisk kamp.

Här avskalad plast på marken och en koppartråd. En vajer runt midjan och jag snurras som en spole men tar mig ut innan mörkret. Luften är kall och bitande. Som luften mellan sidorna i brevet aldrig läst, jag vill alltid läsa det brevet.

Jag stirrar upp i snöfallet under gatlamporna, jag stirrar upp i furan. Snö smakar och alla sover. I det växande ljuset. I fingertoppens kåda. Jag är mycket gammal mycket ung, jag växer och växer i fingertoppens kåda.

Såg dysvanarna flyga tätt över träden. Hur kan de flyga över skogens alla barr.

Detta är bildligt i den bemärkelsen att man ser alltsammans framför sig. Elektriciteten i landskapet. Rullen med kabel hotfull som nånting ur folksagans värld. Gässen som stävar fram högt över den mänskliga skröpligheten.

Men – tidsligheten är uppbruten. Inte *ett* ögonblick, utan många. Till och med platsen är osäker. Detta är inte en monad utan ett flöde. Motsatserna bildar inte en konstellation utan ett tumult. Inget utkristalliserar sig, däremot sipprar det kåda från trädet.

Jag vill citera det mellersta stycket ännu en gång:

Jag stirrar upp i snöfallet under gatlamporna, jag stirrar upp i furan. Snö smakar och alla sover. I det växande ljuset. I fingertoppens kåda. Jag är mycket gammal mycket ung, jag växer och växer i fingertoppens kåda.

Han befinner sig både i stan och i skogen. Han tittar på snön och han smakar på den. Han är gammal och ung. Han är ensam men samtidigt del av ett kollektivt växande som hotar att spränga alla gränser när våren kommer.

Men det allra mest spännande är uttrycket »i fingertoppens kåda«. Därför att mötet mellan det mänskliga och det icke-mänskliga är så oerhört syntaktiskt komprimerat. »I fingertoppens kåda.« Gränsen mellan subjekt och objekt är upphävd i och med att droppen sipprar ut och stelnar på fingret. Jag sätter upp detta tillfälliga möte mellan en droppe barrträdssav och ett poetfingert som emblem för den bildvägran jag vill ställa upp som alternativ till den dialektiska bilden. Det handlar också om hur skrivandet sammanfattar en mångfald av verkligheter och tidsligheter till nånting som är mer än en bild, mer än ett ögonblick. Det handlar om hur materialitet ersätter visualitet, konkretion ersätter allegoriskt avstånd.

»I fingertoppens kåda.« Ett märkligt möte äger rum i språket, innanför diktens å ena sidan godtyckliga, å andra sidan strängt logiska flöde. Och detta är inte en bild. Det är nånting mer: en mångfald.

Det finns gott om andra exempel. Ta Fredrik Nyberg, vars tre diktsamlingar aldrig upphör att konstnera mig genom sin tro på skrivandets autenticitet. Resultatet blir ett överbetonande av skrivsituationen, vilket skapar ett annat slags »Stillstellung«, i och med att bilden av den skrivande tar över. Ur diktsamlingen *Åren*:

Bulk är gravyr
Möblerna samlas mot mitten av rummet
Mot mitten av rummet står luften stilla
Vintern börjar här det blåser in löv i trapphusets ljusare ljus
Det autentiska i själva skrivandet är att det sker just nu – just när jag skriver att det sker

Man kan lugnt kalla detta arbete en diatrib mot den dialektiska bilden. Kanske lite väl mycket ett program. För bildvägran har positiva effekter.

En dikt i Katarina Frostensons *Karkas* heter »Hornet«. Den slutar:

grus och brytningsljuden allt
som uppsplitits ur diken sänkor floder, gravarna
som slutits benhårt för att åter glipa här
idag, ja i den stora
bälgen nej vad heter det – i denna in- och utandning
så samtidig och bit-ande gnag-ande smäll-ande smärt-
ande så sluts
här ingenting

Jag tar denna dikt som exempel på de goda effekterna av bildvägran. Bildvägran sätter igång det omedvetna. Poetens uppgörelse med det materiella är en uppgörelse som involverar det omedvetna i sträng freudiansk bemärkelse: detta tidlösa bortträngda som ständigt ropar på akut behovstillfredsställelse och där allt kan jämföras med allt, där betydelserna oupphörligen myllrar och förvandlas. Vulkanen inom oss. Och framför allt utom oss. Vi är alla utom oss. Det är poesin och psykoanalysen överens om.

Så vägran att sluta rymmer en vilja att börja. I stället för bild en uppgörelse innanför språket, en uppgörelse med den påträngande verkligheten, men också med allt som denna verklighet tränger bort. Inga bilder men en scen, som i sin tur består av oändligt många andra scener, och där allt är samtidighet: Jag talar inte om Internet utan om det omedvetna.

I det här sammanhanget kan det vara på sin plats att nämna Frostensons bildvägran, i den bemärkelsen att hon skyr, ja avskyr

metaforer. Det är inte helt sant, eftersom hennes dikter ju i så hög grad ger prov på att enstaka element (skådeplatser, ord, språkljud) får nya och täta betydelse innanför diktens sammanhang. Exempelvis frigörelsen av participändelsen »-ande« i citatet ovan, eller varför inte det oerhört motsägelsefulla »här« i slutraden, där det märkliga inträffar att avsägelsen görs till hemort.

Men det handlar för Frostenson om att undvika alltför ostentativa metaforer, det slags bildspråk som kråmar sig och utstrålar »*Jeg er en metafor!*«, vilket kanske går tillbaka på en ängslan för trovärdigheten. Inför henne själv, inte inför andra. Att själva den metaforiska gesten innebär ett återfall i en författarroll hon inte vill ställa upp på – kanske därför att den medför ett slags *Stillstellung*.

Det diktsubjekt Frostenson odlar handlar ju så mycket om en upptäckare – i världen och i språket; en för vilken allt är nytt. Ofta är dikternas kärna etablerandet av den autentiska (efter stor möda) betraktarrelationen, och då är det både sociologiskt och identitetsmässigt nödvändigt att hålla avståndet till den gängse författarrollen.

För var bor egentligen metaforen? Vem är det som utsäger den? Detta är en kuslig, spöklik fråga som har att göra med *Stillstellung*, med kameraapparaten som förleder sin ägare till att trycka på knappen, med poesin som valplats för språklig uppgörelse med tillvarens påträngande materialitet.

Vem är det som utsäger metaforen? Kanske är de bästa metaforerna bara halvutsagda, kanske de bara ligger där och väntar på att någon läsare ska upptäcka någon eller ett par av dem?

Metafor som möjlighet, ej mer – det är kanske läsarens motsvarighet till diktarens bildvägran.

Jag ska avsluta med att titta på en lång dikt av Henrika Ringbom, titeldikten ur *Den vita vinthunden* från 2001:

Det finns indianer
som lär sina barn att stanna
och öga mot öga

möta de faror
som hotar dem i drömmarna
de drömmer om natten.

Då förvandlas det
som jagar dem, kon blir en mor,
monstret spricker eller

tappar tänderna,
föräldrarna slutar skälla
och börjar i stället

hjula och spela
ukulele. Själva vaknar
de förvandlade, de

minns kanske inte
kon, ukulelen, tänderna
men mötet och hur starkt

det doftade av
sav och brinnande enris. Nu
är jag visserligen

inte jagad av
någonting annat än tiden.
Jag vill inte drömma

om den vita
vinthunden som i skymningen
eller i gryningen

lätt och snabb springer
på den andra stranden
utan att känna igen min

röst eller doft. När
jag på morgonen ringer till
urmakaren hör jag

i luren tydligt
hur hundratals klockor tickar
i butiken. Det är

vårdagjämning och
korgarna hängs åter upp i
pariserhjulet, grus

sopas bort ifrån
gångvägen, smältvattnet forsar
porlande ner under

isen på viken.
Det svindlar för mig, jag måste
lägga mig ner. Länga

ligger jag där i
sluttningen ner emot viken.
I tallarna väsnas

fåglarna, tvekar
och tystnar. Skymningen sänker
sig mjuk och jag låter

mig sköljas med ut
av mörkret som doftar av jord
och blåbärskart, mossa.

I soluppgången
stiger jag utsövd upp med en
grötkastrull i famnen.

Jag går med den från
den andra sidan hem över
spången. Då ser jag

i gröten en larv,
en stor och fet larv, den slingrar
sig vildsint, växer, blir

väldig och spricker,
slamsor som inälvor, fiskrens
väller smetiga kring

i kastrullen. Men
med ens formas någonting, det
blänker fram rött, det är

ju en tunga, en
stor köttig tunga, kraftfull och
sträv som en svulten hunds.

Jag vill se bättre.
Jag böjer huvudet över
kastrullen, jag sänker

ansiktet ner, jag
känner tungan dra över min
panna, näsa, min mun,

över ögonen,
jag känner kraften i tungan,
hur den slickar i sig

mina drag, hur de
löser upp sig, suddas ut
och försvinner, och i min

mage glittrar ljust
ett leende, ett leende
som ett hav i månsken.

Mina iakttagelser presenteras i punktform:

1. Strofformen är en märklig blandning av terzin och haiku, av framåttflöde och uppstannande. Överklivningarna är så konsekvent genomförda att de fåtaliga ställen där mellanrummet mellan haikuerna sammanfaller med punkt och ny mening känns som viktiga händelser, som stationer där nånting nytt börjar. Haikuerna är taktindelade, men orden sticker ut i motsats till den klassiska haikuns avrundning, dess *Stillstellung*.

Flödet och de ovanliga radbrytningarna är i sig ett exempel på bildvägran: proportionsförryckningarna skapar en akut känsla av att uppleva verkligheten på avigan.

2. Taktiken att gå in i drömmen och förändra den kan med lätthet översättas till en poetik – en fasans poetik.

3. Den märkliga statusen i uttrycket: »inte jagad av/ någonting annat än tiden«. På nåt mysko sätt upphör metaforen, så solitt språkligt grundad – »jäkt« – att vara metafor och blir till ett konkret hot; drömsammanhanget får metaforen att leva upp igen och bli farlig.

4. Orden »Jag vill inte drömma« är dels ett fristående påstående, dels inledningen till en snabb serie av tre impressioner som skulle kunna vara metaforiska eller till och med allegoriska: 1) vinthunden, 2) klocktickandet, 3) vårdagjämningen.

De rymmer potentialiteten att kunna stå som sinnebilder för tiden eller för en fyrtioårskris eller för nånting annat. Som fristående dikt skulle dessa tre bilder sända ut ett överflöd av sekundära betydelser – det skulle till och med bli en överlastad dikt.

Men nu är de för det första negerade – åtminstone vinthunden och urmakaren är nånting författaren tar avstånd ifrån, inte vill ha med att göra – och för det andra ingår de i det isflaksjumpningsliknande terzinhaikuflödet och får därigenom aldrig den tid de behöver för att expandera och burra upp sig med allegoriska betydelser.

Inom parentes kan jag säga att medan jag jobbat med den här dikten som exempel på bildvägran har vinthunden kommit att representera ett slags poetologiskt ställningstagande, en skylt:

VINTHUND FÖRBJUDEN

som sammanfattar ett (bland flera) recept för hur en dikt bör vara, hur den bör läsas.

5. »Det svindlar för mig, jag måste/ lägga mig ner.« Här övergår dikten från observation till handling, från beskrivning till medverkan. Med Celans ord: »Läs inte mer – skåda! Skåda inte mer – gå!« Insomnandet ute i skogen (mycket besläktat med mötet med det vilda i romanen *Martina Dagers längtan* från 1998) innebär förvandling. Det finns en möjlig undertext att diktens övergång från maniskt tänkande till drömbilder sammanfaller med ett helt vanligt insomnande hemma på huvudkudden.

6. Man behöver inte vara lika mycket freudian som jag för att få syn på det falliska i den feta larven som växer och spricker och smetar. Men att ta alltför mycket fasta på sånt är att låta sig förföras av den symboliska apparaten, trycka på knappen, skapa *Stillstellung*, tolka ...

Det viktiga är vad som händer sen. Det dyker upp en tunga, som ett slags transformation av fallos. Att de germanska språken har olika ord för »språk« och »tunga«, till skillnad från kulturspråk som *kieli* och *lingua*, får inte hindra oss från att uppfatta denna kötliga, invaderande, uppslukande tunga som en emanation av språket, som en eruption av språk.

In fact – att läsa den här dikten är att själv utsätta sig för den där sträva tungan!

Har jag därmed sagt att tungan är en bild för språket? Ja och nej. Det är det enda möjliga förhållningssättet i metaforiska sammanhang: ja och nej. Vad därutöver är, är av ondo.

Men är tungan i all sin påträngande åskådlighet en bild i bemärkelsen *pictura, picture*?

Mitt simplistiska svar är: »Nej, det är en tunga!« Men det kan jag inte försvara teoretiskt.

Mitt mer elaborerade svar är: »Nej, det är inte en bild, för den rör på sig!« Om modernismen strävade mot *Stillstellung* och kan åberopa kameran som sin favoritapparat så liknar den postmodernistiska poesin mer rörliga medier, som videoclips och ljudsampler. Teknologin förändras, och vi med den.

7. Min sista anmärkning är helt enkelt att det överraskande slutet är en variant på världens mest kända limerick:

There was a young lady of Niger
who smiled as she rode on a tiger.
They returned from the ride
with the lady inside
and the smile on the face of the tiger.

Till slut ett återvändande till Benjamin. Jag använde hans ideal om

den dialektiska bilden som språngbräda för en kritik av *Stillstellung* som ideal inom den modernistiska poesin. Man skulle kunna säga att jag via ännu en dialektisk knorr därigenom försöker återupprätta det historiska faktasamlade som han tyckte så illa om, fast innanför poesin, och som ett arbete som pågår lika mycket i det omedvetna som i språket och verkligheten. Om nu dessa tre dimensioner går att separera: det omedvetna, språket och verkligheten.

Men jag har då varit djupt orättvis mot Benjamin. Jag skulle lika gärna ha kunnat placera in honom bland *the good guys*. Rekommenderar som kompensation uppsatsen om barnbokssamlade i *Res Publica* nr 65. Och slutar med att citera ett annat fragment, där »prosa« i dagsläget gott kan bytas ut mot »poesi«:

Den messianska världen är en värld av allsidig och integral aktualitet. Först i den finns det en universalhistoria. Det som i dag betecknar sig som en sådan kan alltid bara vara ett slags esperanto. Universalhistorien saknar motsvarighet, ända tills den förvirring som härrör från bygget av Babels torn upphört. Den förutsätter ett språk till vilket varje text av levande och döda kan översättas utan förkortning. Rättare sagt är den själv detta språk. Men inte i skriven form utan i form av festutövning. Denna fest är rensad från all högtidlighet och känner inga festhymner. Dess språk är själva idén om en prosa som blir förstådd av alla människor liksom söndagsbarnen kan förstå fåglarnas språk.

Men då får »förstår« förstås en helt annan betydelse. Det handlar om att förstå mångfalden, inte om att gåtfullt återfinna den bakomliggande tanken.

Tidigare tryckt i antologin *Swinging with Neighbours* (Ersatz 2007).

Verklär

Anteckning från 2011

Rytm bygger på förväntan.
Förväntan som ständigt växer
genom att uppfyllas
och genom att svikas.

Det beror på att människan
ständigt söker efter mönster.
Också i ett objektvt kaos
söker vi efter mönster
och finner dem
inte.

Förväntan som alltför lättvindigt uppfylls
får oss därför att tappa intresset.

Medan ett mönstervävande som bara
har sitt ursprung i fantasin
och därför bygger på ändlig,
manisk energi
aldrig nånsin kan få kontakt med det slut

som kröner
vågen.

Förväntan och svek
i lek
runt slutet.

Vardagen är full av vanor.
Under tiden bygger poesin
sig själv
av sig själv.

Det som återkommer
och det som inte återkommer.

Inställda
upprepningar.

Arbetsjournal

Hela nöjet med att sitta och röka på sommarstugetrappen går förlorat ifall man inte kan luta sig mot ytterdörren, därför att låset då genast far upp med ett elakt klick. Normalt hålls vänstra dörrhalvan på plats av två stycken skjuthakar; men det järn-U som den nedre haken skjuts in i var puts väck eftersom den extra träckloss det suttit fastskruvat i hade förvandlats till en hög mörka flisor sen en kvist gått loss ur eketröskeln och hålet efter den bildat ett perfekt inlopp för regnvattnet. Förfallet torde ha pågått i många år, men plötsligt var varje tobaksstund en eländig skämtfilm där njutningen spolierades bums den infann sig. Lagningen krävde dubbel mobilisering: å ena sidan att repetera grunderna i träslöjd och därvid dra sig till minnes Bengt Åströms skrikpedagogik; å andra sidan att vandra runt och samla ihop någorlunda fungerande verktyg i alla prång där vi lagt ifrån oss dem. Och bägge processerna hänger förstås ihop: det är inte förrän man har en rasp i handen som man kommer ihåg hur det går till att rikta en vinkel; det är inte förrän man märker att skruven spräcker träet på längden som man upptäcker den gamla borrhävningen nån hade med sig för fem år sen när utomhusbelysningen skulle höjas. Efter ungefär en vecka var den lilla klenoden nyfernissad och klar, med två prydliga borrhål i. Jag låste

in den i barskåpet för att den inte skulle försvinna under natten. När det var dags för montering och alla de rätta skruvarna och skruvmejslarna låg uppradade på hallgolvet kände jag mig nästan helig. Och var sen mycket noga med att inte slå på trumma om att allt blivit fixat. Tog plats och rökte, med skulderbladen tungt vilande mot orubbliga dörrplankor, som om allting bara var precis som vanligt igen.

Innehåll

Inledning	5
Trygghet och tidsbrist. Om översättaren och språket	9
Ur egen fatabur	27
Att lägga till saker	47
Att överskrida språket	53
Baklängesöversättning	63
Att ge sig i kast	67
Om översättning av modernistiska dikter	85
Frasen som den modernistiska poesins grundläggande enhet	103
Arturos ö	119
En yrkeshemlighet	123
Krishantering – om Pierre Alferi och frasen	127
Att söka pulsen	133
Bildvägran	141
Verslära	155
Arbetsjournal	157