

TRANSPONERING ELLER TRANSFORMASJON?

NOEN REFLEKSJONER OM OVERSETTELSE,
MED UTGANGSPUNKT I ANTONI LIBERAS
ROMAN *MADAME* OG ANDRE SLAVISKE
LITTERATURVERKER

JAN BRODAL

University of Tromsø

ABSTRACT. The article "Transponering eller transformasjon?" ("Transposition or Transformation?") sketches two common types of literary translation on the base of some works by classic and modern writers from Slavic literatures.

The translators adhering to what may be called the school of Transposition, strive to attain a high degree of identity with the original, those preferring the method of Transformation permit themselves various liberties, as witnessed by Agnieszka Kolakowska's English translation of Antoni Libera's novel *Madame*, where even some of the characters' names in the original are changed in the translation. Similar transformations can be found in Norwegian translations of the novels of Dostoevsky during the years after the Second World War.

Språklige oversettelser er en aktivitet som har vært drevet til alle tider, og som nå, i globalismens tidsalder, forekommer viktigere og mer utbredt enn noensinne. Til tross for sin viktighet og utbredelse, har denne virksomheten inntil nå ikke desto mindre vært lite gjenstand for utforskning og beskrivelse. En som har gjort forsøk på dette, er den britiske oversettelsesteoretikeren Peter Newmark ved Surrey-universitetet. Jeg kommer i det følgende delvis til å gå ut fra hans synspunkter.

Antoni Liberas roman *Madame* er en av de mest oversatte polske bøker i de senere år. Den er utgitt på en lang rekke utenlandske språk. Jeg har sammenlignet de oversettelser som er foretatt til engelsk (ved Agnieszka Kolakowska),

til tysk (ved Karin Wolff) og til svensk (ved Anders Bodegaard). Jeg har også trukket på egen erfaring som oversetter av verket til norsk.

Etter mitt skjønn skiller disse oversettelsene seg prinsipielt seg fra hverandre hva angår oversettermetode. De faller i to grupper. På den ene siden Agnieszka Kolakowskas oversettelse til engelsk, på den andre de tre oversettelsene til henholdsvis tysk, svensk og norsk.

Peter Newmark har behandlet typologiske forskjeller av denne art i boken *A Textbook of Translation*.¹ På den sannsynligvis vanligste metode, nemlig å være så tro mot originalen som overhode mulig, bruker han flere betegnelser: "nær-oversettelse" ("close translation"), "ord for ord-oversettelse" ("word-for-word translation"), "en for en-oversettelse" ("one-to-one translation"), "bokstavrett oversettelse" ("literary translation").² Den metode vi finner hos Agnieszka Kolakowska vil da – formodentlig – tilsvare det Newmark kaller "gjenskapende oversettelse" ("creative translation") og som en annen kjent oversettelsesteoretiker, Delisle, definerer som "kontekstuell gjenskapning" ("contextual recreation").³

Den store mengde av betegnelser som denoterer fenomener som ligger så tett inntil hverandre, forekommer ubekvem og kan attpå til i visse tilfeller virke villedende. Termen "literary translation" har jo f. eks. allerede fått hevd i betydningen "skjønnlitterær oversettelse".

I det følgende velger jeg å kalle denne type oversettelse for den transponerende, og den oversettelsesmetode vi finner hos Agnieszka Kolakowska for den transformerende metode.

Transponering brukt i denne forstand må selvfølgelig ikke forveksles med det musikalske begrep transponering, nemlig omskrivning eller flytting i notebilledet av et stykke musikk til en annen toneart enn den det opprinnelig var satt i. Forholdet mellom litterær oversettelse og realisering av noter i musikk frembyr for øvrig en rekke interessante parallellforhold, som det imidlertid vil falle for langt å gå nærmere inn på i denne sammenheng.

Begge metoder har vært brukt i oversettelseshistorien, også på en slik måte at de frembyr de rene skrekkeksempler. Ikke så få oversettere har tilstrebet en slags hypertroskap mot normalen, i angst for å ikke være korrekt nok. Dette har ført til at hva man kan kalle det idiomatiske prinsipp ikke er blitt varetatt. Man har forsømt å ta hensyn til det faktum at mer eller mindre synonyme ord sjelden dekker nøyaktig det samme betydningsområde i hvert av sine språk. Og man glemmer at den virkelige betydning av idiomatiske uttrykk er noe mer enn bare en mekanisk addisjon av ett eller flere elementer; snarere kan dets betydning sammenlignes med det syntetiske toppunkt som følger av sammenstøtet mellom ulike teser.

¹ Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, New York 1988.

² Ibid., kapittel 7.

³ Jean Delisle, *L'analyse du discours comme methode de traduction*, Editions de l'Universite d'Ottawa, Ottawa 1981.

Stundom kan en ord-for-ord oversettelse være fullt ut forståelig, men likevel gal i forhold til målspråkets normer. Det polske uttrykket "to nie mieści się w głowie" er malende i sin metaforikk, men effekten lar seg likevel ikke overføre til norsk, man kan ikke si "det rommes ikke i hodet", men må omskrive til "det er ikke til å fatte", "det er ikke til å tro" eller noe lignende.

En nylig utkommet publikasjon om moderne oversettelsesproblemer i forbindelse med engelskens dominans, gir et skrekkeksempel på dette.

Det dreier seg om en reklametekst på engelsk, men trolig beregnet på et norsk publikum:

A GLADMESAGE TO ALL YOU READHORSES.

Forelegget, skrevet på et noe slang-preget norsk, må åpenbart være:

EN GLADMELDING TIL ALLE DERE LESEHESTER.

Oversettelsen er umulig, av de grunner jeg har antydnet ovenfor, og på en person med engelsk som morsmål, gjør den et komisk inntrykk. Likevel er det ikke sikkert at den skyldes uformuenhet, med den språklige situasjon vi lever med i dag, kan den være et forsøk på å formulere et ordspill eller en lek hvor nettopp den feilaktige oversettelsen er et poeng. Slike ting opptrer jo etter sigende hyppig i ungdommens SMS-meldinger.⁴

Men også innenfor den transformerende metode er det mulig å støte på eksempler på uheldige oversettelser. Ettersom denne åpner for en stor frihet, har den stundom vært brukt av oversettere til å kamuflere manglende eller mindre eksakte språkkunnskaper hos brukerne.

Metoden tar åpenbart sitt utgangspunkt i et innlysende og viktig forhold, nemlig at det ikke bare er originalens ord som skal oversettes, men minst like mye den bakenforliggende virkelighet de avspeiler. Hvis den ikke blir brukt med edruelighet, åpner den imidlertid for helt unødvendige avvik fra foreleggets tekst. Oversetterens ønske om å levere en personlig oversettelse, preget av egen stil og interpretasjon av foreleggets ånd, kan da føre til at det bærer galt av sted.

I Agnieszka Kolakowskas tilfelle dreier det seg utvilsomt om en prinsipiell holdning til oversettelsesvirksomhet, basert nettopp på den transformative metode. Hennes kjennskap til så vel polsk som engelsk språk forekommer fortrinnsvis, og så vidt jeg forstår skal også bokens opphavsmann ha gitt henne sitt uoffisielle imprimatur.

Prinsippet om at oversettelsen skal være en gjenspeiling av den bakenforliggende virkelighet, er stort sett vel tilvaretatt. Likevel har man vanskelig for å fri seg for en følelse av at det er en rekke avvik fra forelegget som er

⁴ Jfr. Stig Johnsson, Anne-Line Graedler, *Anglicisms in Norwegian: When and Where?*, i: Gunilla Anderman, Margaret Rogers (eds), *In and Out of English: For Better, For Worse?*, *Multilingual Matters*, Clevedon 2005, s. 195f.

umotiverte. Passasjer er strøket eller endret, det samme gjelder en del av romanpersonenes navn. Blant jeg-personens gamle venner med sanacja-bakgrunn, er også universitetslæreren Jerzyk, kalt også herr Jerzy, professor Jerzy eller med det familiære Jerzyk. Hos Agnieszka Kolakowska finner vi ingen ved dette navn. Her heter han Freddy eller en sjelden gang Frederick. Det er vanskelig å forstå motivasjonen for denne forandringen. Jerzy blir George på engelsk, så hvorfor ikke bruke hans egentlige navn?

En formodet begrunnelse for dette og andre avvik hos Kolakowska, kan skyldes en antagelse av at polsk og engelsk språk og kultur er så ulike at det er nødvendig med en total transformasjon. Og selvfølgelig er det nok så at de skandinaviske land og ganske særlig det kontinentale Tyskland står Polen nærmere enn Albions øyrike (skjønt med hensyn til tradisjonell samfunns- og styringsstruktur torde Polen stå nærmere Storbritannia enn Skandinavia).

Særlig den tyske oversettelsen har dradd nytte å felleskulturelle forhold hva angår samfunnsstruktur og sosial omgang. Tiltaleformer, for eksempel. Den britiske utsjaltning av høflighetsformen (eller universalisering av samme, ettersom det egentlig er det nesten utdødde "thou" som er den familiære form), gjør det vanskelig å gjenskape de på en og samme tid bøyelige og formfullendte polske tiltaleformer. På tysk, svensk og norsk innebærer tiltaleformene intet større problem. Høflighetsformer som "Sie" og "De" lar seg lett substituere for Pan/Pani/Panstwo, og svensken har delvis en tiltalesystem som står enda nærmere de polske mønstre. Noe tilsvarende gjelder for den noe mer uformelle versjonen Herr+fornavn

(Pan Stanislaw/Panie Stanislawie) som bidrar til å opprettholde lokalkoloritt og som friksjonsfritt kan innforlives så vel på tysk som på svensk og norsk.

Det vil kanskje ha fremgått at denne forfatter, i det minste i en tekst som den ovennevnte, heller mot den transponerende metode. En grunntil dette er muligens at transformasjonsprinsippet i norsk språkhistorie har vært så hyppig og vilkårlig gjennomført. Mens man i de fleste andre europeiske språksamfunn har betraktet i det minste Bibelen og den nasjonale kulturs klassiske litteraturverk som urørlige og gjenstander for den dypeste venerasjon, har disse kulturelle hjørnesteiner i Norge stilistisk vært gjenstand for en kontinuerlig erosjon og omdannelse. Norge har to skriftspråk. Det ene er Ivar Åsens nasjonale skriftspråk, nynorsk, som ikke har slått gjennom og som i dag brukes regelmessig av 5 til 10 % av befolkningen. Det andre, det almindelige bogsprog/dansknorsk/bokmål, var inntil langt inn i forrige århundre nærmest identisk med dansk, om enn uttalt etter norske uttalenormer.

Av disse grunner, og under henvisning til en stadig endring av de norske skriftmål, hevder mange nordmenn at de utenlandske klassikere må oversettes på nytt minst hvert tyvende år (til tross for at forandringene i de norske skriftmål er helt ubetydelige sammenlignet med dem som har gått for seg i norsk unormert talemål).

Dette fører i parentes bemerket til visse eiendommelige anomalier i forhold til almeneuropeisk praksis. Vanligvis er skoleutgaver originalversjoner med tillegg av et forklarende noteapparat. I Norge derimot, betyr dette tekster som er maksimalt omskrevne og endret på av ofte mer eller mindre navnløse redaktører. Stundom nærmer denne inngripen seg det sensurale, slik som i en del norske skoleutgaver av Ludvig Holbergs *Jeppe på Bjerget*, der store deler av den tekst som er knyttet til de relativt bramfrie seksuelle manøvrer som Jeppe tillater seg overfor ridefogdens kone, er skåret bort, så det gjenværende bare med vanskelighet lar seg forstå fullt ut.

Også hva det forlagsredaksjonelle arbeid angår er Norge et "annerledesland", derved at det ikke så mye dreier seg om å rydde unna feil og ufullkommenheter i den oversatte tekst, men å normere teksten i forhold til et visst språkpolitisk ideal. I senere år har presset på oversetterne snarere ligget på syntaksens enn på grammatikkens felt. Paratakse (sideordning) fremstår som et ideal i forhold til hypotakse (overordning/underordning). Noe tilsvarende gjelder forholdet mellom det særskilte norske fenomen som kalles dobbel og enkel bestemmelse. (Jfr. "det hvite huset" og "det hvite hus". Så vel paratakse som dobbel bestemmelse gjelder som markører på folkelighet og har derfor tradisjonelt positiv farging i norsk sammenheng. Alt ved forrige århundreskifte skrev den kjente filologen Marius Hægstad sin kjente *Fornorskingsordliste*, der fy-ordene som burde utlukkes var merket med betegnelsen (uf.) – dvs. ufolkelig, et ord som har en dobbelt negativ klang. Valget mellom disse alternativene er for øvrig desto mer kompliserte ettersom forskjellen stilistisk så vel som betydningsmessig kan være lik null, mens den i andre tilfeller ikke bare er betydningsmessig uriktig, men attpå til bentfrem komisk.

Arbeidet med *Madame* ga opphav til visse meningsforskjeller. Som vanlig i slike tilfeller endte det med et "gi og ta"-kompromiss. For ordens skyld bør tilføyes at nettopp den manuskriptvasker det her dreier seg om, var meget kompetent og utførte et stort arbeid som langt overskred den rene normering; vasker hadde også et omfattende kjennskap til det språk det ble oversatt fra, og forebygget en rekke språklige misforståelser. Det er grunn til å nevne dette særskilt, ettersom det i Norge slett ikke alltid er slik at korrekturapparatet er kjent med det språk det oversettes fra.

Dette er ikke stedet for å gå videre med polemikk, men jeg tillater meg kortfattet å gi uttrykk for mitt syn på Antoni Liberas roman.

Jeg betrakter *Madame* som en finnet og raffinert tekst med et uttalt elitistisk preg. Dette er ikke en bok som forsøker å vinne sitt publikum ved enkel folkelighet snarere tvert om: Den krever innsikt i malerkunst, musikk og litteratur, i noe så spesielt som det franske klassisistiske drama, samt i de senere hundreårs polske bokheim. Liberas bok stiller en rekkeulike litterære tekster opp mot hverandre, og lar dem avspeile hverandre. Forfatteren beveger seg hele tiden som i en elegant linedans. Teksten har en litteraritet som krever

en tilsvarende form. Ut fra dette prioriterte jeg litterære former fremfor ikke-litterære der det forekom naturlig.

Som før antydnet, har etter alt å dømme den særskilte holdning man på mange hold i Norge har til oversettelse, sammenheng med vår forsinkede nasjonsbygging på 1800-tallet. Den frie norske bonden var innbegrepet på norskhet, hans uttrykksmåte ble oppstilt som mønstergyldig for hele nasjonen. Det man kan kalle det egalitære prosjektet i norsk språkrøkt oppstod, det var nok et aspekt av drømmen om det klasseløse samfunn, der alle uttrykker seg på grunnlag av en enhetlig og universell stil, basert på folkemålsgrunnen, og lik for alle. Ut fra prinsippet om den overlegne norske livsform (jfr. tidligere statsminister Gro Harlem Bruntlands sagnomsuste utsagn "Det er typisk norsk å være god"), oppstår naturlig nødvendigheten av å dele disse goder – litterære som andre – med mindre utviklede nasjoner også på den måte at utenlandske forfattere som oversettes til norsk, kan innlemmes i dette prosjekt.

Det er liten tvil om at forhold som de ovennevnte har gitt det transformatoriske prinsipp en sterk stilling innen norsk oversettelseslitteratur. Når dette prinsipp anvendes på tekster med et sterkt avvikende stilbillede, blottlegges dets svakheter på en eklatant måte. Et godt eksempel er Dostojevskijs prosa, med dens relativt kompliserte setningsapparat og uortodokse stil. Dostojevskijs verker foreligger i relativt mange utgaver på norsk, og særlig de som er utgitt i tidsrommet 1945–1970 preges ofte av en vidtgående forenkling og normalisering. Hvis man løfter blikket og betrakter hva som skjer på andre av litteraturens felter i Norge, er dette et interessant tidsrom, ettersom det klart viser de ideologiske faktorerers innflytelse på språkbruken. Det var et tidsrom da den offisielt initierte ny-normering av norsk skriftspråk også ble gitt tilbakevirkende kraft. Wergeland og Welhaven skrev på dansk, det lot seg dessverre ikke benekte. Slik hadde vår merkverdige språkhistorie nå en gang maket det. Så fikk man da i folkelighetens navn oversette dem til norsk, gi dem en ny og mer nasjonal form. Og så skjedde.

Slagordet var: Skriv grei og enkel norsk, og det fikk gjelde for norske utgaver av russiske klassikere også. På denne måten kunne det lett hende at alt, fra Turgenjevs harmonisk utpenslede ordmalerier til Dostojevskijs eruptive variasjoner over sine temaer, kom ut av kjøttkverna som norskspråklige tekster som bare med stor møyse kunne skjelnes fra hverandre hva stil angikk.⁵

En viktig anstøtsstein for norske oversettere synes å være Dostojevskijs tilbøyelighet til å benytte seg av hypotakse. Stikkprøver i den nyeste norske utgaven av *Idioten* (1990) viser at Dostojevskijs mer kompliserte enhetlige

⁵ Se også: Anne Ragnhild Berteig, Norske oversettelser av Dostoevskijs "Forbrytelse og straff. Presentasjon, analyse og vurdering", *Meddelelser fra Slavisk-baltisk avdeling. Universitetet i Oslo* nr 69, 1994. En lignende vurdering av Dostojevskij-oversettelser på dansk grunn er gitt av professor Adolf Stender-Petersen, jfr. artikkelsamlingen: Adolf Stender-Petersen, *På tærsklen til en ny tid*, utg. af Ebba Torstenson i kommission hos Borgens forlag, København 1963.

perioder gjennomgående er splittet opp i 2 til 3 mindre enkeltperioder i den norske versjonen.

Uten tvil vil mange nordmenn hevde at norsk språkbruk nødvendiggjør et slikt setningsbillede. I historisk perspektiv er dette knapt riktig; i samtidsperspektiv er det i beste fall et spørsmål om smak og behag. Det springende punkt er selvfølgelig om slik syntaktisk omgestaltning i større omfang lar seg gjennomføre uten å oppløse eller omdanne forfatterens særegne stil. Også om dette vil nok meningene variere.

I norsk oversettelsespraksis har det i løpet av et halvt hundreår skjedd en betydelige endringer, denne forfatter vil tro: I retning av det bedre.

Så vidt jeg kan se, har den medført en utvikling bort fra den subjektive transformering, i retning av en mer objektiv transponering.

Uten tvil vil de to holdninger og metoder vi her kort har diskutert leve videre, og ha sine tilhengere og motstandere, ettersom de er tuftet på et polært motsetningsforhold som alltid vil være til stede.

Imidlertid: Vi lever i en tid som opplever enorme endringer i alle former for mellommenneskelige meddelelser. Dette gjelder også de tradisjonelle kunstarter, ett av mange eksempler på dette finner vi i teatret. De aksepterte normer for overføring av dramatiske tekster til teatrets virkelighet er blitt enormt utvidet i senere tiår; først og fremst av teatrets egne utøvere, men litt etter litt også i noen grad av teaterkonsumentene. Iscenesetterne har fått litterære ambisjoner, somme tider (etter hvert i regelen) settes for eksempel forfatterens egne seneanvisninger ut av spill. Etter hvert blir iscenesetteren viktigere enn forfatteren, han blir den egentlige auteur, som offentliggjør sine egne versjoner av forelegget på linje med forelegget selv. (Jfr. Charles Marowitz' Ibsenversjoner der vi innlysende står overfor en ny Ibsen-kloning – gad vite om den gamle selv ville gitt sitt imprimatur i fall han hadde levd og hans verker ikke alt var falt i det fri.

Slike radikale omdannelser innenfor et fortolkningsskjema er selvfølgelig også mulig med hensyn til ikke-teatrale tekster og deres oversettelse. Vil utviklingen gå i retning av en sterkere subjektiv transformasjon av den skjønnlitterære tekst som er gjenstand for oversettelse, med det til følge at leseren vil komme til å stå overfor en art gjendiktning, der ikke bare de handlende personers navn endres, som i Agnieszka Kolakowskas oversettelse av *Madame*, men der også stil og innhold forandres på en mer gjennomgripende måte? I dag forekommer dette oss kanskje usannsynlig. Men som vanlig: Den som lever får se.