

Carolina Moreno Tena

Universitat de Barcelona

carolina.moreno@ub.edu

Översättarens uppdrag inför den litterära uniformiteten

Den 17 augusti 1894 anlände Strindberg till Paris med en bunt artiklar på franska med tanke att publicera dem i den parisienska pressen. 45 år gammal som han var, oförmögen att försörja sin familj, satte han allt sitt hopp på den stora staden Paris. Året innan hade *Fröken Julie* premiär under André Antoinés regi på Théâtre Libre och samma år hade också *Fordringsägare* premiär på Théâtre de L'Oeuvre. Strindberg såg hur alla dörrar öppnades i Paris. Han visste väl vad den litterära erövringen av Frankrikes huvudstad innebar. Att erövra Paris var att erövra Europa. Men så snart som han var i den stora staden blev bara få av alla de artiklar som skulle slå igenom i de franska kretsarna publicerade. Ändå var det bara början av hans segertur: hösten samma år utgav förläggaren Albert Languen *Le plaidoyer d'un fou* skriven direkt på franska, och den stora triumfen kom med premiären av *Fadren* på Théâtre de L'Oeuvre i december samma år. Här slutade dock hans hjältedåd och började det som kom att kallas Infernokrisen och som ledde till publiceringen av en roman med samma titel 1897. *Inferno* skrevs också på franska även om den svenska översättningen kom ut först¹.

Att Strindberg skrev *Inferno* i Lund i stället för Paris och att han ändå gjorde det på franska, är inte en ovidkommande detalj. Det är klart att han ville skapa ett franskt verk och sedan översätta det till svenska. Han var förstås medveten om att om hans författarskap skulle bli *synligt* i Europa, måste han skriva det på ett dominerande språk, på *une langue dominante* med Pascale Casanovas ord² – alltså franska. Det skulle hjälpa honom i den globala kampen om erkännanden som styr Casanovas världens litterära rum. Franskan som ett litterärt språk av en universell litteratur skulle ge Strindbergs verk den universella ställingen han längtade för att sedan vinna samma kamp inom nationens gränser, alltså för att bli erkänd på hemmaplan. I det här fallet skulle översättningen till franskan, och även själva skrivandet på franska, synliggöra en periferisk författare i världens litterära rum och hans författarskap skulle beviljas litterär status.

Inferno är ett bra exempel på den här processen: Strindberg inte bara skrev samma roman på två språk, han var också övertygad om att både versionerna måste följa olika berättandetsstrategier eftersom de var ägnade för två olika läsarpubliker, alltså till två olika receptionsfält, nämligen den svenska och den franska litterära omgivningen. Enligt Pierre Bourdieus teorier i "Les conditions sociales de la circulation international des idées"³ skulle Strindberg vara väl medveten om receptionsfältets avgörande funktion i tänkandets och litteraturens överföring. Läsningen av ett utländskt verk i ett visst receptionsfält är inte spontan men uppsätlig och intresserad. Det kan leda till missförstånd eller egennyttiga läsningar av ett utländskt verk, inte minst när den litterära överflyttningen inte för med sig ursprungsfältet. Och inte nog med det, det orsakar också inre strider i det nationella fältet mellan de nationella formerna som försöker behålla sin makt över det rådande litterära läget och de främmande formerna som försöker tränga igenom tack vare en avgörande översättningsverksamhet som subversiva författare, förläggare, kritiker och översättare ämnar driva fram.

När Strindberg skrev *Inferno* på franska och lät översätta den till svenska visste han att det egentligen nästan handlade om två olika romaner, skrivna på två olika litterära språk och avsedda att nå två olika läsarmål som i sin tur tillhörde två olika litterära traditioner. *Inferno* skulle framställas som en ockultist-roman i Frankrike men framstå som en religiös omvändelse i Sverige. De skilde sig från varandra även i romanens uppdelning. Men det här var inte tänkt bara för att nå så många läsare som möjligt förstås. Den stora kampen levererades egentligen hemma. Strindbergs mål sedan *Röda rummet* och framåt var att skapa en ny litterär svenska, hitta nya former och omforma genrerna också efter främmande förebilder, inte minst efter den franska romanprosan hos Balzac och Flaubert. Där uppstod Bourdieus inre strider mellan det egna och det främmande för att förändra den inhemska prosan. Och det var därför att han lyckades med det som han blev erkänd innanför och utanför gränserna. Det är först då man kan tala om Strindbergs internationalisering, dvs om periferins universalisering.

Kampen om makten över det litterära värdet äger också rum på motsatt håll: Strindbergs teaterpjäser översattes och spelades på franska i Paris på samma sätt som det hände med Ibsens verk och Jens Peter Jacobsen slog igenom utanför nationsgränserna. Det europeiska sekelskiftet och Modernitetens projekt byggdes på tidsandans radikalism som präglade nordiska författarskap som Strindbergs men också Ibsens, Hamsuns eller Kierkegaards. Men det kan inte beskrivas bara som en utväxling mellan centrala och periferiska litteraturer, jämlika eller ojämlika som Casanova skulle säga, utan, enligt vad

litteraturvetaren Michel Espagne⁴ påstår, det skulle snarare handla om ett gemensamt europeisk-universell rum som skapas på själva kulturens och tänkandets överföring. Det är inte tal om ett rum där kampen om det litterära värdet levereras utan ett tänkande som skapas av själva ideernas omlopp.

Joan Maragall, en av sekelskiftets stora författare i Katalonien skrev på den tiden att "la llum ve del nord", alltså "ljuset kommer från Norden". Vad han menade med det är inte svårt att gissa: katalanska författare såg upp till de nordiska länderna med avsikt att importera det litterära och sociala upproret som Ibsen och Strindberg inledde. Man grävde efter främmande förebilder för att besegra de nationella och utföra alla ändringar som tidsandan krävde om man inte ville missa modernitetens revolution. Det var i grund och botten samma behov av att "riva ner för att få ljus och luft", som man kunde hitta hos Strindberg. Katalanska författare sökte i utländska författarskap en möjlighet att störta det rådande litterära och sociala läget. Ibsen och Strindberg blev översatta och spelades på Barcelonas teatrar med samma upprop: "A èpoques noves, formes noves" (Till nya tider, nya former) skrev modernisten Jaume Brossa 1892⁵.

Men Strindberg och Ibsen kom inte dit direkt från Norden utan det var återigen Paris som blev korsvägen där de katalanska och nordiska kulturerna möttes. Det var återigen franskan som blev kommunikationsspråket. Paris var storstaden där modernitetens uttryck kunde kristalliseras och franskan var det språk som litterärt kunde ge uttryck åt moderniteten och dess nya världsåskådning. Katalanska författare präglades så mycket av den franska litteraturen att de som idag ännu betraktas som de största – våra klassiker – utpekades som en gren av den franska litteraturen. Men sanningen är att deras förfranskade verk idag utgör ryggraden i den katalanska litteraturen. Men katalanska modernismen präglades också av framför allt Strindbergs och Ibsens teater.

Det var också på den tiden det inleddes en översättningsverksamhet i syfte att ansluta Europas klassiker till den egna litteraturen och på det viset försöka närma sig till det som kunde kallas en universell litteratur. Översättningen blev inte bara avgörande utan upptog en central plats in i den katalanska litteraturen framför allt under den första hälften av 1900-talet. Det skulle stämma med vad Itamar Even-Zohar eller Pascale Casanova syftar på i sina teorier när de ger översättningen en avgörande funktion i ett litterärt system eller i världens litterära rum. Men det syftar också på de interna striderna som Bourdieu aktualiserar: varför importerades Ibsen och Strindberg bara delvis – deras teaterpjäser – men inte den sistnämndas romaner, *Inferno* till exempel? Varför inte

J.P. Jacobsens verk? Det är klart att man tog vissa beslut efter hur den kulturella omgivningen i Katalonien såg ut. Och om nu vill man undersöka den katalanska modernistiska litteraturen måste man gå in på det som översattes men framför allt måste man svara på varför man valde det som blev valt och efter vilka kriterier, samt, hur dessa valda verk lästes och hur författarna förhöll sig till dem.

Hundra år senare erfar vi den andra litterära strömmen som är på väg ner från Norden: bokhandlarna är proppfyllda av nordiska deckaromaner. Vi bevittnar hur man i Katalonien åter ser upp till Norden och står det "nordisk deckare" på omslaget till boken så köps den utan tvekan. Nordisk litteratur kommer in på scenen igen genom en internationaliseringprocess och intar sin ställning i världens litterära rum för att förnya och ombilda deckargenren. Katalanska läsare och förläggare är deckarhungeriga kanske därför att det nu åter finns ett tomrum som behöver fyllas eller kanske därför att Mankell och Larssons böcker avslöjar ett samhälle för oss som inte alls stämmer med den fördomsfulla bild som man har haft under senare decennier. Det kan hända att nu när det katalanska samhället har börjat närma sig någon slags välfärd stirrar läsarna med belåten nyfikenhet på hur den emblematiske och mytiska svenska förebilden också har sina sprickor: antingen har de inte det så bra eller så har vi inte det så dåligt... Det är en slutsats man kan komma till om man försöker svara på varför det är Wallander och Lisbeth Salander samt det svenska samhället som det framstår i Mankells och Larssons böcker, som lockar mest katalanska läsare.

Men något har ändrats sedan 1900-talets början. Aktörerna i det litterära systemet letar inte längre efter nya former; upptäckarens uppgift som utövades av förläggare, författare och sist men inte minst översättare, har relativiserats därför att nu mer än någonsin är det den ekomoniska lönsamheten som gäller. Förläggare köper allt som kommer från Norden men de gör det utan att välja, de köper urskillningslöst bara för att författaren är nordisk och nordiska deckare säljer bäst i Europa (man skiljer inte ens mellan olika skandinaviska språk och dess litteraturer!). Med ett ord: de kommersiella intressen tar överhanden på bekostnad av det estetiska värdet.

Det är därför förläggarna är på jakt efter en formel "elastisk nog" för att kunna översätta en sådan roman till alla möjliga europeiska språk och sälja den brett till alla läsarpublikationer som kan nås. Bourdieu skrev själv att elastiska författare löper och passerar bäst alla nationsgränser; man kan väl säga att det också kan gälla för vissa genrer, och deckare är perfekt att skriva efter formler som funkar och funkar lika överallt. Vad innebär det? Att en sådan roman säljs till alla möjliga utländska förlag

för att bli översatt till alla möjliga språk samtidigt och för att också komma ut samtidigt. Och man skulle kunna tolka det som att man betraktar läsarna som likadana oavsett på vilket litterärt språk de läser eller vilken litteratur som hör till det språket.

Här skulle man kanske finna en förklaring till varför i Katalonien Stieg Larssons trilogi inte har översatts direkt från svenska utan från den franska versionen. Det är häpnadsväckande att efter att länge ha satsat på direkta översättningar (inte minst under första hälften av 1900-talet) och efter en stor strävan att skapa en respektingivande korpus av översatt litteratur, och nu när det börjar finnas dugliga översättare från svenska, så bestämmer förläggarna sig återigen för att helst använda ett kommunikationsspråk. Det är klart att i det här fallet har inte franskan samma erkännandemakt som den hade vid sekelskiftet och nu är det rent ekonomiska skäl som ligger bakom det beslutet. Men visst, man kan inte låta bli att tänka att frågan här är om det är värt tid och pengar att översätta från svenska till katalanska, i synnerhet som förläggaren bortser från allt estetiskt värde i den sorts litteratur. Mankells förläggare frågade mig en gång om det inte var bortkastad tid och pengar att vara så noga, att finslipa texten och att var så trogen.

Men man skulle kunna säga att det motsvarar bestseller-dynamiken och tänker man vidare så skulle man kunna påstå att i Katalonien skulle man kunna dra fördel av det och ta tillfället att göra sig förtrogen med de nordiska litteraturerna och börja läsa det som de har att bjuda på. Men så enkelt är det inte: det är inte många nordiska författare som har haft en stor framgång bland katalanska läsare. Det finns alltid en sorts klyfta emellan. Och det är inte bara ett kulturellt avstånd. Det finns få aktörer, dvs kritiker, lärare och förläggare som känner de här litteraturerna väl och kan introducera dem för den katalanska publiken, och som alltså kan beskriva ursprungsfälten. Och de få som finns, framförallt översättare, har tappat sin upptäckarroll. Det är klart att när man inte är förtrogen med en annan litteratur som uttrycker en annan världsåskådning, så finns risken att den missläses eller snedläses eller att man har känslan att man missar något eller inte förstår riktigt. I det här fallet missar man det som är specifikt nordiskt och då missar man också en möjlighet att läsa den europeiska litteraturen genom den nordiska traditionen, alltså att förstå det universella genom det egenartade. Det är därför det är "farligt" att det, av allt som de nordiska litteraturerna har att bjuda på, idag bara översätts och publiceras deckarromaner.

Katalanska förläggare har dessutom förlorat sin makt att välja: utländska verk anländer till bokhandeln i parallellutgivning med den spanska översättningen för att minska konstnader. Man är bunden till

händer och fötter, säger de. Men det här är ett ännu tydligare bevis på hur det ekomiska styr det hela.

Det är nästan paradoxalt att nu när det verkar lättare än någonsin att verk ska nå till flera läsare som talar olika språk, det vill säga nu när det verkar lättare än någonsin att översätta från och till alla möjliga språk i världen; nu när erkännandeprocessen inte bara är beroende av att texter översätts till ett kommunikationsspråk, nämligen engelskan (även om Casanova envisas med att det är franskan), utan ju flera språk en bok översätts till desto mer erkänd blir författaren i världens litterära rum; nu när sedan några år Translations Studies så småningom har fått en stark ställning inom Litteraturvetenskapen och alla nya försök att nylansera Goethes Weltlitteratur har beaktat översättningens avgörande roll; nu verkar det som att den universella litteraturen strävar mot att skrivas på ett enda litterärt språk – elastiskt nog att flytande passera alla nationsgränser och nå alla slags läsare – och översättningen också förlorar den ställning och det värde som den nyss hade erövat. Men inte nog med det, man skulle kunna säga att litteraturen strävar mot en sorts uniformitet. Det fruktade Erich Auerbach i *Philologie der Weltliteratur* 1952 när han varnade att "Unsere Erde, die die Welt der Weltliteratur ist, wird kleiner und verliert an Mannigfaltigkeit. Och påstod att Weltliteratur aber bezieht sich nicht einfach auf Gemeinsame und Menschliche überhaupt, sondern auf dieses als wechselseitige Befruchtung des Mannigfaltigen".⁶

Eller med andra ord: litterär överföring sker efter misstolkningar och egennyttiga läsningar av en främmande litteratur som i sin tur bidrar till det ständiga omformandet av den inhemska. Alltså, ju mer man arbetar för sin egen litteraturs framtid desto mer närmar vi oss till det som Goethe kallade Weltlitteratur.

Noter

¹ *Inferno* kom ut på svenska i november 1897 och på franska i juli 1898.

² Pascale Casanova, "Consécration et accumulation de capital littéraire: la traduction comme échange inégal" i *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002:1 s. 7–20; se också: Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris 1999.

³ Pierre Bourdieu, "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002:1 s. 3–8

⁴ Michel Espagne, *Le prisme du Nord*, Tusson 2006.

⁵ Jaume Brossa, "Viure del passat", i *L'Avenç* 1892:9

⁶ Erich Auerbach, "Philologie der Weltliteratur" i W.Musch och E.Staiger (red.), *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, Berna 1952, s. 39–50.