

Per Olsen

Syddansk universitet

Olsen.per@webspeed.dk

Digtet er så godt oversat, at hvis det blev oversat, ville man ikke tro, at det var oversat

Oversættelsesteori og -praksis

Roman Jakobson skelner i sin berømte artikel fra 1959, 'On Linguistic Aspects of Translation' (1) mellem

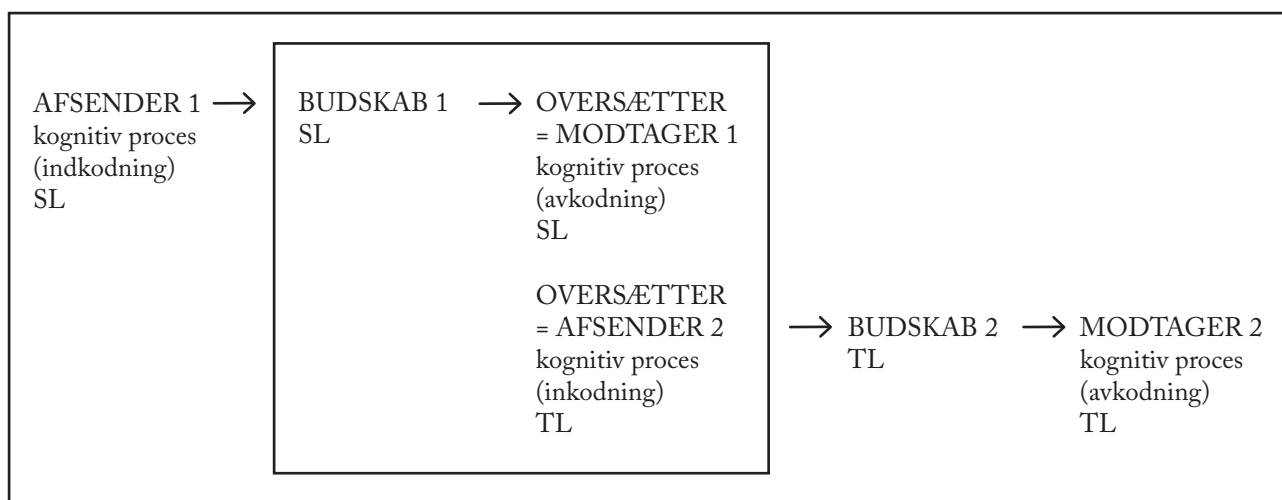
1. Intrasproglig oversættelse eller *omformulering* er en fortolkning af verbale tegn ved hjælp af tegn inden for det samme sprog.
2. Intersproglig (mellemsproglig) oversættelse eller *egentlig* oversættelse er en fortolkning af verbale tegn ved hjælp af et andet sprog.
3. Intersemiotisk oversættelse eller *omdannelse* er en fortolkning af verbale tegn ved hjælp af tegn fra et ikke-verbalt tegnsystem.

Det er den intersproglige eller egentlige oversættelse, det skal handle om i det følgende.

Jeg vil først give nogle generelle betragtninger om oversættelse, dernæst fokusere på nogle specifikke problemer vedrørende oversættelse af lyrik, og endelig give nogle eksempler på lyrikoversættelser i praksis. De fleste kender det italienske ordsprog 'Traduttore – Traditore = Oversætter – Forræder (= Fordanskning – Forvanskning). En oversætter kan nemt blive en dårlig stedfortræder, én der gør fortræd i stedet for at gøre godt. Ved at mase sig på, at sjuske, at vide for lidt – og dermed være en forræder. Meget passende er det en berømt italiensk oversætter, Ervino Pocar, der har lavet en slags 'modformel', i denne opfordring til 'travasa, non travisa', dvs. 'hæld på nye flasker, men lad være med at forfalske'. Løsningen på 'tradu-tradi'-problemet er Caillés 'Traduire, c'est choisir.' Eller på tysk: 'So originaltreu wie möglich, so frei wie nötig.'

1. Oversættelse generelt

De seneste 20-30 år har 'oversættelse' udviklet sig til et velafgrænset forskningsområde eller snarere tværdisciplin. 'Oversættelse' er en metafor for tværkulturel udveksling. En oversættelse er en tekst, som udtrykker det som en anden tekst har udtrykt på et andet sprog. En elementær kommunikationsmodel for oversættelse kan se sådan ud:



SL = Source Lanugage TL = Target Language

(2)

At oversætte er at vælge og at kunne nære sig. Oversættelser bør honorere mindst to krav: de må kunne opleves som selvstændige udtryk og være trofast mod ånd og bogstav i originalen. For lyrikoversættelser gælder endvidere, at de må prøve at respektere det oprindelige metrum og evt. rim og rytme. Oversætteren påtager sig altså rollen som digterisk medium for et eksisterende kunstværk, gammelt eller nyt, og er, mens arbejdet står på, selv en slags digter. Det oversatte digterværk, som er blevet til på disse præmisser, er med andre ord en del af nationallitteraturen i det land, til hvis sprog det er omsat – det er principielt et nyt værk. 'Oversættelse' er et fundamentalt begreb om betydningsdannelse. (3)

Selv mellem nært beslægtede sprog eksisterer der en uoverskuelig mængde kulturelle, historiske, geografiske, strukturelle og lydmæssige forskelle, der forhindrer oversætteren at skabe absolut homologi mellem den kildesprogstekst han eller hun udgår fra, og den målsprogstekst han/hun frembringer. En oversætters væsentligste kvalifikation er derfor beherskelsen af både det sprog, der oversættes til, og det der oversættes fra og give et helhedsindtryk af udgangsteksten og, ikke mindst, af de kulturer, som sprogene repræsenterer. Idealkravet til en oversættelse må naturligvis være, at den i enhver henseende kan 'erstatte'

originalen, at målsproget matcher kildesproget. Oversætteren skal dels levere et helhedsindtryk af originalen og tage ordene på ordet. Dette kan imidlertid kun vanskeligt nås, og næppe overhovedet når det drejer sig om kunstneriske tekster. Og måske slet ikke, når det drejer sig om den sprogligt set mest fortættede og koncentrerede genre: lyrikken. 'En fuldstændig transplantation lader sig ikke udføre', sagde Gottfried Benn. (4) Der må, paradoksalt nok, en gendigtning eller en 'genskrivning' til, hvis oversættelsen skal kunne drømme om at måle sig med originalen eller blot afspejle dens kvaliteter. Man må forsøge, med andre lydlige og semantiske midler, at finde en parallel til tekstens 'gestus', med andre ord: det gælder om dels at forløse det krypterede betydningsindhold, dels at gøre det med tilsvarende litterære og retoriske virkemidler eller greb – og mere end normalt med sigtet rettet mod ånden snarere end bogstaven, hvilket kan betyde en lang række afvigelser fra originalen, i lyrik fx, alt fra linjebrud til tegnsætning, syntaks, metrik.

Sophus Claussens Baudelaire-gendigtninger er et eksempel på at hans resultater ikke blot er versioneringer, men nutidige, læsbare danske digte, dansk litteratur. (5) At fange spændingen, kontrasten, mellem den klassiske form og det moderne indhold, 'un frisson nouveau' (en ny gysen/skælven'), må være en af genskrivningens/gendigtningens væsentligste opgaver.

Enhver oversætter er en fortolker, men det er ikke enhver fortolker der er oversætter. En fortolkning af teksten må gå forud for oversættelsen. Den danske litteraturprofessor Paul V. Rubow (1896–1972) (6) skød gråspurve med kanoner, da han nedlagde Johs. V. Jensens Hamlet-oversættelse. Men hans systematiske gennemgang af oversættelsen var et forsøg på at finde en samlet beskrivelse – en helhedsvurdering – af sprog og stil i forhold til originalen. Derfor må oversætteren også trække på en række fagspecifikke (hjælpe)discipliner: tekstteori, lingvistik, semiotik, kulturanthropologi, sociologi og æstetik.

Det største problem for en oversætter er naturligvis, at målsproget helt kan mangle ord for noget, der omtales i teksten. Sådanne vanskeligheder forekommer navnlig ved oversættelse fra fjerne sprog og kulturer. Hvordan gengive ord som 'højskole', 'andelsbevægelse', 'æbleflæsk', 'grønlangkål', 'roligan', 'jævrtus' eller 'råhygge' på græsk, japansk eller arabisk? Ved australiere og new zealændere hvad Jørgen Sonne digter om når han skriver

det sang og lyste, vore øjne plyndrede
reder og røde hjerter, gemt i dette
æventyrets og juleaftners træ. (7)

Og hvordan oversætte B.S. Ingemanns 'I Sne staar Urt og Buski Skjul' (8) til et tropisk sprog? Og dog: den egentlige oversættelse kan føre læseren til den oversatte forfatter, fra det hjemlige til det fremmede.

Mere almindeligt er det, at der opstår vanskeligheder, fordi original-sprog og målsprog har en forskellig inddeling af omverden; fx kan farverne dækkes af et ulige antal ord på de to sprog. Antallet af grundfarver varierer verden over fra 2 til 11. Og The Optical Society of America har klassificeret ca. 7½ mio. farver, som er teoretisk adskilt. Et semantisk felt er en ordnet samling af ordmeninger og disses forbindelser – i den strukturelle semantik kaldes sådanne semantiske felter 'isotopier': når mindst to sproglige indholdsstørrelser via konteksten henføres til samme betydningssfære, kan man tale om, at de har 'samme sted' = udgør en isotopi.

Et endnu større problem er det, at diskontinuerte betydningfelter (mængder af ord, der betegner beslægtede genstande, som der ikke findes glidende overgange imellem) kan være organiserede vidt forskelligt. På dansk bruges 'træ' om både 'den enkelte plante', 'materialet træ' og 'skov' ('samlingen af træer').

træ	Baum	arbre
	Holz	bois
skov	Wald	forêt

(9)

Både når det gælder om at finde de(t) rigtige ord og den rigtige syntaks, må oversætteren gøre sig helt klart, hvilke af de syntaktiske træk der er almene for originalsproget, og hvilke der er særsprogstræk bestemt af dialekt, sociolekt, individuelle ejendommeligheder for forfatteren, tidsalderen og den litteraturhistoriske periode. Et fremragende dansk eksempel er Niels Brunes oversættelse af Heinrich von Kleists tætte, 'knudrede' og stiliserede sprog (10).

Hvornår elskereren i en engelsk kærlighedsroman begynder at tiltale den elskede med et 'du', bliver et skøn, afhængig af det sociale miljø i romanen, den historiske tid for handlingen, tiden for romanens

affattelse – og tiden for dens oversættelse, altså nutidigheden. I alle sprog vrimler det med faste vendinger. Nogle af dem er kun karakteristiske for en landsdel, en samfundsklasse eller en bestemt gruppe (alder og køn). Andre er fælles ejendom for alle, der *kan* deres modersmål og idiomatiske udtryk. Hvis man vælger det første ord i et ordbogsopslag kan det jo gå grueligt galt: 'Handle with Care' kan blive til 'Håndtag med omsorg'. Et kendt og outreret eksempel er Goethes *Wanderers Nachtlied* (11). Digtet blev i 1902 oversat til japansk. Ni år efter blev det læst af en franskmænd, som troede det drejede sig om et japansk originaldigt, og oversatte det til fransk. Derefter fandt en tysk gendigter af orientalsk lyrik frem til det og oversatte det tilbage til tysk. Det blev trykt i et tysk tidsskrift under titlen 'Japanisches Nachtlied', og nu så det sådan ud: 'Stille ist im Pavillon aus Jade./Krähen fliegen stumm/zu beschneiten Kirschbäumen im Mondlicht./Ich sitze/und weine'.

En litterær oversættelse består af en lang række af valg og især fravalg. Ved hver sætning, ja ved næsten hvert eneste ord i originalteksten har oversætterten flere muligheder – han eller hun må afveje og overveje, hvad han eller hun bør og tør. Det kan føre til en præcision, som på én gang rummer tekstens latente og manifesterede betydninger, og dens lyst, dens former og levende bevægelser og mønstre. Tekstens tropismer skal afkodes og genskabes.

Det er et krævende arbejde at oversætte: man skal have mange ord i sig, ord, som man får gennem læsning, samtaler, ordbogsarbejde, gennem at lytte til alle mulige mennesker – og at man tænker over ordenes valører. En oversættelse indebærer tusindvis af svære sproglige valg, valg af tone, af nuancer, af balance mellem det lidt frie og det lidt ordrette. Hvis forfatteren skriver sært, skurrende, overspændt, skabagtigt, sentimentalt, barnligt osv., så skal og bør det fremtræde i samme tone på dansk – og give mening. Og alligevel dækker selv den bedste gengivelse aldrig 100 %, selv på trods af oversætterrens generelle og specielle viden. Det specielle drejer sig om det land, hvis sprog man oversætter fra, dets skikke og vaner, traditioner, dets 'bevingede ord'/citatskat og meget mere; alt det, der klinger med uden direkte at blive sagt. Det er blevet hævdet at oversætterrens vigtigste opgave ikke er at oversætte hvad der står, men hvad der *ikke* står.

At oversætte en bevidst forvansket tekst er næsten umuligt. I 1965 udgav Beatlen John Lennon en lille bog med titlen *A Spaniard in the Works*, som er skrevet på et forvansket engelsk. Selve titlen er en forvanskning af den faste vending 'to throw a spanner (en skruenøgle) in the works', som nogenlunde betyder det samme som 'at kaste grus i maskineriet'. Her følger et uddrag af titelhistorien på engelsk, som på 'tandsk' (= dansk) har fået titlen *Ingen fluer på Frank*: 'Jesus El Pifco was

a foreigner and he knew it. He had immigrated from his little white slum in Barcelover a good thirsty year ago having first secured the handy job as coachman in Scotland. The job was with the Laird of McAnus, a canny old tin whom have a castle in the Highlands.' (12)

2. Oversættelse af lyrik

De fleste oversættere af lyrik stræber efter at skabe oversættelser, der fungerer som digte på målsproget. I en oversættelse kan der typisk forekomme tre former for intellektualisering: teksten kan blive mere logisk, det antydende, suggestive, u-udsagte og u-udsigelige udsiges mere direkte, og syntaktiske forhold udtrykkes mere formelt. Det begrebsmæssige, den kognitive erfaring kan næsten altid oversættes. Men der er andre erfaringer end de kognitive, nemlig uhygge, sjov, drømme, sex, magi og poesi. Men frem for alt bliver de grammatiske kategorier betydningsbærende i lyrikken og oversættelse af lyrik.

Lyrikkens distinktive træk er bl.a. 1) dens fysiske form, herunder brugen af linjer, rum, afstand, mellemrum (jf de to forskellige udgaver/opsætninger af Ezra Pounds 'In a Station of the Metro') (13); 2) dens brug af opfindsomt og fantasifuldt sprog, især lydmønstre og struktur; 3) dens åbenhed over for forskellige fortolkninger, og 4) dens insisteren på/krav om at blive læst ikke-pragmatisk (jf. Archibald MacLeishs linje fra 'Ars Poetica': 'A poem should not mean/But be' (14). Endelig er lyrik 5) den mest personlige og koncentrerede form, her er ingen redundans, intet fatisk sprog, sproget selv har større betydning end i andre teksttyper og -genrer.

Old Ez(ra Pound) skriver: 'Litteratur er nyheder som FORBLIVER nye', og "Stor litteratur er simpelt hen sprog ladet med betydning til den yderste mulige grad'. Dichten = condensare" (15) – at digte er for Pound at fortætte eller sammentrænge; og Paul la Cour fortsætter denne poetik: 'at knuge Verden sammen til en Sten' (16).

Der findes forskellig poesi, som stiller forskellige krav, og der er forskel på at oversætte en sang af Bert Brecht, en vise af George Brassens, et nonsens-vers af Lewis Carroll (17) og et digt af Hölderlin, Saint-John Perse eller Derek Walcott. Det er alt sammen poesi, men i nogle tilfælde kræves fx sangbarhed, hvor der til gengæld gives større frihed mht. ordlyd, rim og rytme, mens der i andre kræves total fonologisk troskab over for teksten. Men for dem alle gælder, hvad Mallarmé selv skal have sagt til maleren Degas, der beklagede sig over de mange gode idéer, han ikke kunne få udtrykt: 'Det er ikke med idéer man skaber vers, men med ord.'

Så er der den fysiske oplæsning. I nyere tid, dvs. de seneste ca. 100 år (nogle vil mene altid) har lyrikken være beregnet til at deklameres, læses

op, fremsiges, 'performes', bl.a. fordi genren har tilnærmet sig de enkelte årtiers eller generationers gældende talesprog. Ligesom digtets musik må være en musik, der ligger latent i tidens gængse sprogbrug. Enhver der har hørt en digter læse et (godt) digt op, ved hvad oplæsningen tilføjer den skrevne tekst: fx Dylan Thomas, Jørgen Sonne, der hvisker, stønner og råber digtet i afvekslende kadencer, Allen Ginsbergs og Jack Kerouacs 'Bop Prosody' (18), Klaus Rifbjerg rytmisk og velafbalanceret, Inger Christensen og Pia Tafdrup syngende og messende, Dan Turèlls hverdagslige talesprog og Søren Ulrik Thomsen, der bruger stemmen og kroppen næsten som et instrument. Lyrik er rytmisk tale, og hvis rytmen svækkes i danske (og til dansk oversatte) vers, svækkes også deres karakter af poesi.

I fiktionslitteratur skal der tages hensyn til ordenes konnotationer og det emotive indhold. Disse konnotative betydninger bliver problematiske, hvis og når der gennem dem udtrykkes væsentlige sider af et tids- eller stedsbestemt kulturmønster. Derfor er det altafgørende, at oversætteren søger at sætte sig ind i de konnotationsværdier, ordene havde, da teksten blev skrevet.

Specielt i lyrik er relationerne mellem tekstens indhold og lingvistiske eller akustiske udtryk mere komplekse og følgelig meget vanskeligere at få med i oversættelsen. Hvordan oversætte de ikoniske tegn i Johs. Ewalds vers 'Med steds' eensriklende Fald (19). De litterære og retoriske greb bliver i lyrikken deres eget mål, får deres eget liv, som kan påvirke en læser eller tilhører, og tolke en følelse.

Lad mig blandt mange retoriske greb, troper og figurer – allitteration, assonans, billedsprog, diktion, lydsymbolik, onomatopoetik, ordvalg, rim, rytme m.m. – som skaber det 'magiske' lydunivers, altså den systematiske anvendelse af motiverede tegn – blot give tre eksempler på disse komplekse oversættelsesproblemer: *ordspil*, *versrytme* og *rim*.

Ordspil. Et eksempel fra 1800-tallet, hvor betydningsslægtskabet etableres gennem en udnyttelse af sproglige ligheder på udtryksplanet (samme udtryk, forskelligt indhold, altså en homonymi) er: 'Sæt i Skabet/Sæt i Skabet/Sæt i Borgerskabet Skræk'. Et moderne, og mere raffineret eksempel, er Lawrence Norfolks eksempel fra 'Uoversættelige ordspil' (20): 'Men hvad skulle nogen oversætter kunne stille op med Vladimir Nabokovs 'pre-tunnel toot of the two-two to Toulouse'? Oversætteren af Norfolks artikel, Thomas Harder, skriver i en note: "Man kunne f.eks. gøre som Karen Mathiasen (i *Ada eller Ardour*, Kbh., 1971), der gengiver passagen således: 'På stille eftermiddage kunne man høre fløjten fra to-to-toget til Toulouse før tunnelen oppe på højen...' Man kunne måske have opnået en mere tilfredsstillende rytme og i hvert fald have fået en endnu mere massiv ophobning af allitterationer

ved i stedet at skrive: '... kunne man høre to-to-toget til Toulouse tude før tunnelen...' Hverken Karen Mathiasen eller min [Thomas Harder] løsning tager imidlertid højde for det problem, at 'the two-two' i normal dansk jernbanesprogbrug ikke ville hedde 'to-to', men 'fjorten-nul-to'. Vi vælger m.a.o. at affinde os med et konventionsbrud, som ikke findes i originalteksten, for at undgå andre og endnu værre problemer. En anden mulighed ville være at ændre afgangstidspunktet, så man kunne tale om 'fjorten-fjorten til Toulouses fjerne fløjten før tunnelen'. Man kunne evt. føje endnu en allitteration til rækken ved at ændre køreretningen fra 'til' til 'fra'. Mener man ikke, at geografien spiller den store rolle, kunne man gå så vidt som til at ændre Toulouse til et andet bynavn med et passende begyndelsesbogstav. 'Fjerritslev trænger sig på, men burde nok undgås. Et problem ved min F-løsning er selvfølgelig, at F'erne måske nok giver associationer til pusten og prusten, men hverken til fløjten eller tuden, sådan som 'T'erne gør det" (21). På dansk kunne Toulouse blive til Tølløse, og på svensk til Eskilstuna (?).

Versrytme: vers skal (ikke nødvendigvis) gengives med vers. Her er der problemer pga. de forskellige nationallitteraturs meget uens versifikationsprincipper, fx de græsk-latinske versformer (kvantiterende vers) og de nyere europæiske og forskellige versformer (akcentuerende), fx engelsk, russisk, dansk, tysk.

Det er for den enkelte oversætter egentlig ikke noget større problem at finde et versemål, der 'svarer til' det, der er brugt i originalteksten. Derimod er det et stort problem, at de forskellige sprog har meget ulige semantisk tæthed, dvs. at et givet indhold kræver flere stavelser på ét sprog end på et andet. Fx er hovedårsagen til den store semantiske tæthed i engelsk det næsten totale fravær af bøjningsendelser. Men selv metrikken i en oversættelse kan være en anden end originalens, hvis den får en tilsvarende virkning. I poesien er formen lige så væsentlig – og ikke blot pynt – som indholdet, og den forudsætter et kulturelt velorienteret publikum.

Rim: Det vesteuropæiske sprog, der lettest rimer, er italiensk, fx har verbet 'amare' 40–50 former, der næsten alle danner rim med et utal af andre gloser. Engelsk har store problemer med at rime. Det kan være grunden til at Shakespeare 'udskiftede' den italienske sonetform (med rimfølgen ABBA ABBA CDC CDC) med det noget enklere mønster ABAB CDCD EFEF GG. Emil Aarestrup skriver om 'Rimets musikalske Klapperslange', for effekten skyldes at det er de mest betydningsmættede eller overraskende ord, der står i rimstilling. De tilsyneladende gode rimmuligheder på dansk begrænses af, at det

ikke er godt at rime ord med og uden stød sammen. 'Mand' rimer således på 'kan', men ikke på 'han', 'skyller' rimer på 'møller', men ikke på 'Møller' eller 'øller'. Rim på kildesproget må i reglen genskabes snarere end oversættes. (22)

Sammenfattende teoretisk om det specifikt lyriske har Roman Jakobson formuleret det sådan: 'Den poetiske funktion projicerer ækvivalensprincippet fra selektionsaksen over på kombinationsaksen' (23). Det poetiske sprog henviser – i modsætning til normalsproget – ikke kun til 'virkeligheden', det har sin egen autonome, håndgribelige virkelighed i sig selv. Den sproglige praksis er struktureret dels omkring en vertikal selektionsakse (baseret på lighed og forskel ml. de enkelte termer, fx ordklasser), dels en horisontal kombinationsakse (baseret på kontinuitet og sammenhæng). Poetiske tekster vægter ligheder og forskelle højere end ikke-poetiske tekster på alle tekstens niveauer: rytmiske figurer, klang, rim, syntaktiske og semantiske gentagelser, kontraster, troper, figurer m.m.

3. Guillaume Apollinaires 'Chantre'

I Apollinaires 'Chantre' fra *Alcools* (1913) ligger oversættelsesproblemet i det figurative sprog snarere end i syntaksen. Der er tale om et enkelt vers med en utrolig associationsrigdom, en élinjes aleksandriner (24), et klassisk fransk vers på 12 eller 13 stavelser, adskilt af en tvungen cæsur – en 'monostiche' – hvis første halvvers inddrager to elementer, en sanger og en streng, mens den sidste handler om hav-trompeter. Og der er tale om en fortolkning, der handler om teksten selv, dens ordspil og konnotationer, kultur og historie.

Den franske original lyder:

Chantre

Et l'unique cordeau des trompettes marines (25)

En dansk oversættelse lyder:

Sanger

Og hav-trompeternes ene streng (26)

En engelsk oversættelse lyder:

Singer

And only one in the world chord ocean horns (27)

En tysk oversættelse lyder:

Vorsänger

Und die eine Leine der Trompettes marines (28)

En svensk oversættelse lyder:
Sångare
Och havsmegafonernas unika lille mätsnöre (29)

Og den danske oversættelse lød altså sådan:
Sanger
Og hav-trompeternes ene streng

'Chantre' blev tilføjet da Apollinaire læste korrektur på *Alcools*. Denne énlinjes aleksandriner blev placeret i begyndelsen af samlingen – som det sjette digt – sikkert for at lette optakten, hvor han havde anbragt to af sine længste digte, 'Zone' og 'La chanson du mal-aimé'. Digtet har været udsat for mange, og mange vilde, analyser; selve strengen og versets form er blevet udlagt som det undersøiske telefonkabel, som i 1891 blev nedlagt mellem Frankrig og England, og som gjorde det muligt for Apollinaire at tale med og vedligeholde forbindelsen med sin første store kærlighed, den unge, engelske guvernante Annie Playden; andre har udlagt linjen som en fallos, og atter andre som et ordspil, en brander. Og hvad nu, hvis linjen sluttede med et spørgsmålstegn?

Digtet er bygget op af fire konkrete elementer: sanger ('Chantre'), streng ('cordeau'), hav ('marines') og trompet ('trompettes'), hvoraf de tre tilhører musikplanet. Teksten er en sproglig leg og egentlig uoversættelig, bl.a. fordi 'trompette marine' er et helt uventet navn for et énstrengt instrument. Et énstrengt instrument har umiddelbart intet at gøre med, ja, det er slet ikke noget horn. Digtet lægger op til en undrende, nysgerrig og naiv læsning. Kompositionen er en kiasme mellem adjektiverne 'unique', 'marines' og substantiverne 'cordeau', 'trompettes' – en symmetrisk akse, som falder i midten af verset (cæsuren). I denne aleksandriner ligger en hel poetik gemt, nogle har da ogdå læst hav-trompeten som et billede på Apollinares poetik

Sammenhængen mellem beskrivelsen af instrumentet i det første halvvers og dets navn, som fremkalder helt andre betydninger, er disparat (hav-trompeter har sædvanligvis ikke én streng) – et udsagn som knytter forbindelsen til digtets titel: Sanger eller Digter. Et suggestivt og gådefuldt digt. En snorlige kyst ved havet, og mødet mellem land og hav, mellem land og himmel, genlyder af universets unikke, enestående eller mageløse lyd. Tre af de traditionelle elementer er til stede (vand, luft og jord). Der er analogier mellem formen på det langstrakte instrument og den ene streng, og mellem hav-trompeternes mægtige drøn og sangerens lyse stemme. Ligheden mellem 'cor d'eau'/ 'vand-hornet' og 'trompette marines'. Hav-trompeter er ikke rigtige trompeter, men store havsnegle med en forlænget, kegleformet konkylie – et såkaldt Tritonhorn. Et opslag i et fransk leksikon viser at en

'trompette marine' er betegnelsen for en middelalderlig instrumenttype, et strengeinstrument med netop én streng, som, når man gnutter og stryger det med en grov bue, fremkalder en brummende og summende klang. Instrumentet er forlænget til en enkelt streng. Der er et lydligt ordspil mellem 'cordeau' (snor, streng) 'cor d'eau' (vand-horn) og 'corps d'eau' (vand-krop). Konkyliens form ligner trompeten eller hornet. Sangeren er skjalden, som tidligere fx Homér og Pindar, og i sidste ende handler digtet om kunstens forløsende kraft (Orfeus-myten). 'Sanger' betyder også 'barde', 'besynger' og 'kirkesanger', og er jo en traditionel og poetisk metafor for 'digteren'. Det implicitte subjekt er 'digtning', 'poesi', 'ordkunst', eller generelt 'kunstnerisk aktivitet'.

Umiddelbart rejser der sig fire spørgsmål: Hvorfor et enkelt vers? Fordi modernismen lancerer et opgør med aleksandriner-traditionen fra Malherbe til Valéry. Digtet består kun af én linje, fordi hav-trompeten kun har én streng. Hvorfor en sætning uden et verbum? Fordi modernismen bl.a. dyrker ellipsen (sætningsemne) – den suggestive poesi behøver ikke et andet vers eller flere andre vers, poesien er en fortsat proces. Digtets tema er selve digtet eller poesien vs. 'verden', 'virkeligheden', digtet er en poetisk akt eller symbolsk handling. Hvad betyder 'Chantre', 'cordeau' og 'trompettes marine'? Sangeren er, i min tolkning af konteksten, digteren, en skaber, en vates (seer); 'cordeau' betyder hvad ordet betyder (strengen på musikinstrumentet), og 'trompettes marine' er hav-trompeterne, Tritonhornet. Men hvorfor ikke Apollons lyre eller Pans fløjte, en syrinks som i Mallarmés 'En fauns eftermiddag'? (30) Fordi der ikke skal være tale om et raffineret, men et rudimentært musikinstrument. Og endelig: hvorfor konjunktionen 'Et' som begyndelse på denne énlignes aleksandriner? Fordi der, før det første ord, det første vers er skrevet, er stilhed (før den kunstneriske, poetiske storm) – NU kommer drønet fra ur-kræfterne fra naturen, udløst og forenet i kulturens musikinstrument – digteren. Den kunstneriske skabelses oprindelige ur-klang. Hele linjen, hvis mystik uddybes af det indledende 'Et', er fyldt med en tumultuarisk mangfoldighed af dobbeltbetydninger (31).

4. Oversættere

Oversættere er i digternes øjne ikke rigtige digtere, i filologernes øjne ikke rigtige filologer, og i lingvisternes øjne har de ikke mere forstand på lingvistik end en cykelsmed har på cyklotroner. Men hvad er så en god og adækvat lyrik-oversættelse? I Danmark har vi i det 20. årh. haft fremragende oversættere som Mogens Boisen, den danske oversætterstands nestor, med o. 850 titler med og uden 'neger' (bl.a. Melville, Joyce, Mann), Thorkild Bjørnvig (Rilke), Jørgen Sonne

(Villon, Donne, Foscolo, den franske før-modernistiske tradition, Pound, surrealistene), Ivan Malinowski (*Glemmebogen*, moderne svensk lyrik), Uffe Harder (moderne afrikansk og fransk lyrik), Poul Borum (Ashberry, Stevens), Peter Poulsen (Baudelaire, Benn, Borges, Pessoa), Bo Green Jensen (Eliot, Hart Crane, Hemingway, Cohen, Walcott, Lou Reed), Erik Thygesen (Ginsberg, Ferlinghetti), Niels Brunse (Shakespeare, Kleist, Thomas Mann), Peer Sibast (Lorca, latin-amerikansk lyrik, Södergran) m.fl. Og jeg synes at litteraturhistorikeren Lis Møller har fået et godt, dansk digt ud af sin Apollinaire-oversættelse.

5. Praksis: Robert Frost og John Crowe Ransom

Oversætter er kunstnerisk genskabelse. Og en oversætter er én, der kan dansk og helst også fremmedsprog – og dét bilder jeg mig ind at jeg kan. Selv er jeg som oversætter en glad amatør, og lyrikelsker. I forbindelse med min seneste bog (32) oversatte jeg selv en række digte, bl.a. af Frost og Ransom. Inden jeg gik i gang, havde jeg udarbejdet denne enkle

Tjekliste:

Digtets referentielle (denotation) og poetiske (konnotation) sprog: enkelt, éntydigt, logisk vs. kompleks, flertydig, abstrakt.

Digtets ydre form: bunden vs. ubunden form; typografi: visuel poesi (fx barokken, Broby-Johansen, Vagn Steen, Per Højholt, Simon Grotrian).

Digtets rytme: gentagelser, pauser, kontraster, stavelsesrim vs. bogstavrim.

Digtets stil: højtidelig, humoristisk, talesproglig osv.; syntaks, gentagelser, modsætninger (antitese), over- og underdrivelse, udråb.

Digtets billedsprog: sammenligning, besjæling, personifikation, metonymi, metafor (oversættelse fra kildeområde til målområde).

Digtets 'sound': dets 'timbre', klangfarve.

Digtets forløb: komposition, synsvinkel, miljø, personer, historisk tid.

Digtets tema og holdning: de grundlæggende, binære modsætninger. Symboler.

Sammenligning: flere oversættelser af den samme tekst. (33)

Robert Frost

Amerikansk lyriker og litteraturkritiker (1874–1963). Digtet er fra *Mountain Interval* (1916).

The Road Not Taken

Two roads diverged in a yellow wood,
And sorry I could not travel both
And be one traveller, long I stood
And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth;

Then took the other, as just as fair,
And having perhaps the better claim,
Because it was grassy and wanted wear;
Though as for that the passing there
Had worn them really about the same,

And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden black,
Oh, I kept the first for another day!
Yet knowing how way leads on to way,
I doubted if I should ever come back.

I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I –
I took the one less travelled by,
And that has made all the the difference.

Den vej, jeg ikke valgte

To veje skiltes i den gule skov,
og ak, jeg kunne ikke følge dem begge
og være én rejsende; der stod jeg længe
og fulgte den ene med blikket så langt jeg kunne
(til den drejede ind i underskoven)
(til den drejede ind i krattet)
(til den bøjede bort/af i buskadset).

Tog så den anden, som var lige så lovende
(smuk),
og måske havde større fordring
(gjorde større krav (på at blive brugt))
fordi den var **græsgrøn/græsbevokset**, mangled
slid,
selvom denne kommen og gåen
havde slidt dem næsten lige meget ned.

Og begge veje lå den morgen dækket
af blade, ingen fod havde trådt sorte.
Åh, jeg gemte den første til en anden dag.
Dog, da jeg ved at ét skridt tager det næste,
troede jeg ikke, jeg nogen sinde kom igen
(ville vende tilbage)

Engang, en evighed herfra,
vil jeg fortælle dette med et suk:
to veje skiltes i en skov, og jeg –
jeg valgte den mindst **befarne**,
og det har **gjort alverden til forskel**. (34)

Jeg har med **fed skrift** angivet de passager, der har voldt mig problemer (se den endelige udgave i min bog. Digtet er egentlig enkelt, i modsætning til Apollinaires 'Chantre'. Det 'snyder' ved at bruge meget almindelige, næsten 'anonyme, neutrale' gloser, samtidig med at indholdet er flertydigt, spændt op mellem en personlig og individuel nutid/fortid (ungdom) og en fremtid. Jeg har droppet rimene (ABAAB) og de store begyndelsesbogstaver. Digtet er anti-dualistisk, derfor 'én rejsende'; 'denne kommen og gåen' er lånt fra Benny Andersens digtsamling med samme titel (1993). Jeg har valgt 'befarne', et lidt ældre ord (= rejse eller færdes i et bestemt område), der samtidig har konnotationer af 'erfaren'.

'At gøre en forskel' er en af vore sproglige klicheer, derfor 'alverden til forskel'. Digtet beskriver symbolsk en potentiel udviklingshistorie, en livsrejse, et livsvalg, hér mellem to næsten lige lovende muligheder. Jeg'et vælger 'den omstrejfendes' rolle, den vej der ikke er så befærdet, enerens, den isoleredes, den utilpassedes vej – langt fra alfarvej. Er der en politisk pointe i digtet? Burde USA have holdt sig uden for 1. verdenskrig og i stedet dyrket New Englands idylliske og fredelige værdier? Det enkle, rustikke liv vs. storbyen og det moderne samfunds rast- og rodløshed. Eller handler digtet udelukkende om individualistens eksistentielle livsvalg? Læst som en autonom tekst er der ikke megen sociologi eller politik i digtet, men set i en historisk kontekst – men måske set i en historisk kontekst?

John Crowe Ransom

Amerikansk litteraturkritiker og lyriker (1888–1974). Digtet er fra *Two Gentlemen in Bonds* (1927).

Blue Girls

Twirling your blue skirts, travelling the sward
Under the towers of your seminary,
Go listen to your teachers old and contrary
Without believing a word.

Tie the white fillets then about your hair
And think no more of what will come to pass
Than bluebirds that go walking on the grass
And chattering on the air.

Practise your beauty, blue girls, before it fail;
And I will cry with my loud lips and publish
Beauty which all our power shall never establish,
It is so frail.

For I could tell you a story which is true;
I know a lady with a terrible tongue,
Blear eyes fallen from blue,
All her perfections tarnished – yet it is not long
Since she was lovelier than any of you.

Piger i blåt

Når I kommer svingende med jeres blå skørter
over grønsværen
under skolens tårne,
så gå hen og lyt til jeres gamle, gnavne lærere,
men tro ikke et ord **(af hvad de siger)**.
(men lad være med at tro dem på deres ord)

Bind så de hvide bånd om jeres hår
uden at tænke mere på hvad der vil ske,
end de blå **(sang)fugle/(sang)drosler)**
der tripper omkring i græsset
og ubekymret kvidrer ud i luften.
(kvidrer ubekymret ud i luften)

Brug jeres skønhed, piger i blåt, før den
svigter,
og jeg vil synge af fuld hals og proklamere
en skønhed, alverdens magt ikke kan
tilvejebringe,
så skrøbelig er den.

Før jeg kunne fortælle jer en sand historie:
jeg kender en dame med en skarp tunge,
med rindende øjne, der før var klare og blå,
en falmet/**(afblomstret)** skønhed – og dog er
det ikke længe siden
at hun var yndigere/**(mere yndig)** end nogen
af jer. (35)

På engelsk rytmer og rimer digtet (1-3: ABBA, 4: ABABA), men også her har jeg droppet rimene. Digtet udsiger så meget som at skønhed forgår, brug din skønhed så meget du kan før den svinder; men sørg for at få noget andet i livet ud over din skønhed, for når den falmer, har du ikke andet. Digtet ligger i forlængelse af *carpe diem*-traditionen, som den – i midten af 1600-tallet – forvaltes af bl.a. Robert Herrick ('To the virgins, to make much of time', 'Til ungmøerne, at de må vel bruge tiden'). Det er bygget op over antitesen de unge piger vs. den aldrende, afblomstrede skønhed, samt den abstrakte tankegang (gamle, gnavne og pedantiske lærere) vs. den naturlige adfærd (de ubekymrede blå sangfugle vs. pigerne i blåt). Men i modsætning til forfæderen i Herricks digt, er jeg i Ransoms ikke en elsker der vil forføre pigerne, men blot en ældre, erfaren mand, og digtet har en eftertænksom, anende slutning, der bringer balance mellem det uskyldige, det naturlige og erfaringen. Pigerne skal leve livet fuldt ud, men også huske at der kommer en tid, hvor de ikke længere er unge og ubekymrede. Pigerne i digtet, som bar blå uniformer, var elever på Ward Belmont School i Nashville, Tennessee.

Digtsamlingen *Two gentlemen in bonds* udkom 1½ år før det amerikanske Wall Street-børskrak og finanskapitalismens sammenbrud i 1929, da den store krise og depression – mellemkrigstidens største globale finanskriser – brød ind over USA. Der er flere lag i samlingens titel (som udgør tredje del): de to 'gentlemen' sælger formodentlig obligationer, værdipapirer ('bonds'); dernæst er de bundet, i bånd, ufri, båndlagt; et tredje, metaforisk, betydningsniveau er åndelig indskrænkethed og hæmning; endelig spiller titlen måske også på Shakespeares *Two gentlemen of Verona*, De to herrer fra Verona fra 1594-1595.

6. Coda

Når det af og til hedder, at oversættelsen er bedre end originalen, har begrebet 'oversættelse' vist fået nyt indhold? Fx mente den danske forfatter og kritiker Tom Kristensen, at Sophus Claussens oversættelse af Shelleys *The Sensitive Plant*, Den følede Blomst, var bedre end originalen. Claussen skriver i forordet: 'Overførelsen til Dansk blev foretaget en Gang for Tider siden for at vise en ulærvillig Menneskehed i København og Danmark, hvad Lyrisk er for en Gærning af Omhu, Troskab og velindrettet Tænken i Pagt med alle Ting' (36). Og Tom Kristensen skriver i sin anmeldelse: 'Denne gendigtning 'Den følede Blomst', som er idealet af en oversættelse, kunne det lønne sig at gennemgaa strofe for strofe som et kursus i fordanskningens vanskelige kunst. Sophus Claussen er mere kød og blod end Shelley, han er

tungere; men de poetiske forvandlinger af gloserne, der som følge deraf er forgaet, har efter dansk smag kun forbedret digtet' (37). Hvad er så en god lyrikoversættelse? Tja, hvordan løse cirkelens kvadratur? Lad Sophus Claussen, der selv var en fremragende Baudelaire-oversætter, få det sidste ord:

En Dumhed bragt i Form...

Naar Verset ryster stolt sin Løve-manke. (38)

Noter

1. Roman Jakobson: 'Sproglige aspekter ved oversættelse', *Lyrik. Tidsskrift for dansk og udenlandsk lyrik*, nr. 14 (1984:6). 'On Linguistic Aspects of Translation', i Lawrence Venuti (red.): *The Translation Studies Reader* (2000); se også Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg (red.): *Poetik och lingvistik* (1974), *Elementer, funktioner og strukturer i sproget* (1979) og Jørgen Dines Johansen: 'Om tale, dialog og litteratur', *Redskab og musik. Om PH's viser og vers* (2011).
2. Brynja Svane: 'Oversættelsesproblemer – hvordan oversætter man uoversættelige referencer?', *Michelanea, festskrift til Michel Olsen* (1994:237).
3. Lars Gustafsson har i sin roman *En biodlares död*, *En biavlens død* (1978) en 'Fortegnelse over kunstarterne efter deres sværhedsgrad', en liste på 28 punkter, hvoraf de tre første er erotik, musik og lyrik. *Kunsten at oversætte* har forfatteren ikke fundet plads til i sin 'Fortegnelse'. Piet Hein skriver i 'At oversætte. Tanke om et rammende ord./Om oversættere/ med rette/det ofte hedder/oversættelse./De sætter over,/dær hvor gærdet/er kunne lavere/ha været.', Piet Hein: *Gruk fra alle årene III* (1991:245).
4. Gottfried Benn skriver i 'Lyrikkens problemer': 'Digtet kan defineres som det uoversættelige. Bevidstheden vokser ind i ordene og bliver transcendent. Hvad betyder bogstaverne g-l-e-m-m-e? Absolut ingenting, men de binder bevidstheden i en bestemt retning, de sætter bevidstheden i både akustiske og emotionelle svingninger. Derfor er oublier ikke lig med glemme. Lige så lidt som nevermore, med sine to korte sluttede forstavelser og så det mørkt strømmende more, der hos os har klang af das Moor (mose) og la mort, er det samme som nimmermehr – nevermore er smukkere. Ord bringer med sig indhold og meddelelse, de er på den ene side ånd, men er på den anden side legemlige og mangetydige som tingene i naturen.', *Glasblæseren og andre essays* (1964:149).

5. *Sophus Claussens lyrik V* (1983:109–114) [1917], *Sophus Claussens lyrik VIII* (1983:165–168) [1892].
6. Paul V. Rubow: *Hamlet. I original og oversættelse* (1960:12–122); se også *Originaler og Oversættelser* (1929) og 'Om oversættelser', *Kunsten at skrive og andre essays* (1964:237–244) [1949].
7. Jørgen Sonne: 'Foldemændene', *Krese. Rhapsodi af digte* (1963:53–55). Det danske sprognævn udgiver hvert år en liste med nye ord; i 2010 med bl.a. 'fedtafgift', 'ghettopakke', 'udkantsdanmark', 'værdikamp', 'overførselsindkomster', 'spindoktor', 'caffelattesegmentet'. Overskriften til en avisartikel om den nye liste lød: 'Vi danser zumba i askeskyen', *Politiken* onsdag 8. december 2010, 'Kultur': 3.
8. B.S. Ingemann, *F.J. Billeskov Jansen* (red.): *Den danske lyrik bd. 2. 1800–1870* (1985:139–140) [1831].
9. Louis Hjelmslev: *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse* (1943:50); se også Jørgen Dines Johansen & Svend Erik Larsen: *Tegn i brug* (1994:282, 284–285).
10. Heinrich von Kleist: *Samlede fortællinger* (2003) [1810–1811].
11. Johann Wolfgang von Goethe: 'Über allen Gipfeln/Ist Ruh, /In allen Wipfeln/Spürest du/Kaum einen Hauch;/Die Vögelein schweigen im Walde./Warte nur, balde/Ruhest du auch' (Ettersborg. 12. Februar 1776. Til fru Stein).
12. I Erik Thygesens ford(v)anskning fra 1994 lyder historien sådan: 'Jesus el Pifco var indvandrer og godt klar over det. Han var indbegrebet fra sin lille, hvide slum i Barcelos for godt trættende år siden og lagde sig ud med et praktisk job som vognstyrer i Skotland. Stillingen var hos Lort McAnus, en dåset gammel spand med snot i bjergene.'
13. Ezra Pound: Digtet blev trykt første gang i 1913 i en eksperimenterende typografisk opsætning, som forsøger at få linjerne til at se ud som om de var komponeret af seks adskilte fragmenter. I den senere udgave fra *Lustra* (1916) er opsætningen 'normaliseret'
14. Archibald MacLeish: 'et digt skal ikke betyde/men være', 'Ars Poetica', *Streets in the Moon* (1926). Et digt skal ikke bringe budskaber, men være et digt i sin egen, autonome ret.
15. Ezra Pound: begge citater er fra *ABC for læsere* (1960:28, 34 [1934]).
16. Paul la Cour: 'Du mandigste af alle lyse Kunster:/at knuge Verden sammen til en Sten,/gøre den lille på din Haand og mægtig,/skyggefuldt lysende og dyb og ren./Indblæse Marmornatten aabne

Skove,/hvor din Fortrolighed i Græs kan sove,/mens Fuglehjertet synger fra sin Gren./Aa Fløjtespil, som drypper dine Toner,/naar alle korte Ting, vor Armod kroner,/er vragede og borte, en for en.', 'Verset', *Levende Vande* (1966:38) [1946]; se også *Fragmenter af en dagbog* (1958) og Ejvind Larsen (red.): *Møde med fragmenterne* (1959).

17. Når det gælder 'nonsens-digtning', må de fleste af de omtalte oversættelses-principper opgives. Fx mangler Edward Lear's *The Jumblies*, *Tumlerne*, *The Yongy-Bongy Bo*, Jongi Bonggi gør kur eller *The Dong with a Luminous Nose*, Dong med den lysende næse ikke fornuft eller logik: 'de er parodier på fornuft og logik, og netop deri ligger fornuften (...) – faktisk en slags 'blues'. Vi nyder musikken, som er af høj klasse, og vi nyder følelsen af uansvarlighed i modsætning til det fornuftige.', skriver T.S. Eliot i *On Poetry and Poets* (1969:29, *min oversættelse*) [1942]. Se også *Edward Lear's Grumbuliske digte* (1986). Jf. oversættelser af første strofe af 'Hummer-kvadrillen' (Kapitel X) fra Lewis Carrolls *Alice i eventyrland* (1865). Det er den forlorne skildpadde der synger [fås via olsen.per@webspeed.dk, red:s anm]
18. Per Olsen: 'Oppe på beatet. Den amerikanske beatgeneration – Jazz & Poetry', *Dansk Noter*, nr. 1 (2006:14–28).
19. Johannes Ewald: Første strofe lyder i sin helhed: 'I kiølende Skygger,/ I Mørke, som Roser udbrede;/Hvor Sangersken bygger/Og quiddrende røber sin Rede – /Hvor sprudlende Bække,/Snart dysse, snart vække/Camoenernes Yndling, den følede Skiald,/Med steds' eensrislende Fald –' [dvs. vedvarende, monotont løbende vand], *Rungstedts Lyksaligheder. En Ode*, 1775. *Udvalgte digte* (1998:54–56).
20. *Trykt – og godt* (1998:47–68).
21. *Trykt – og godt* (1998:53).
22. Lars Bukdahl skriver humoristisk, men upræcist: 'Problemet med at rime/er, det nemt bli'r en stime./Problemet med at remse/er, at man ikke kan bremse./Rim & remser/Lim & bamser/Rim-frost & gederamser/Når man nu remser op, rimer man så ned?'
23. Roman Jakobson: 'Lingvistik og poetik', *Vindrosen*, nr. 7 (1967:41–52) [1960]; jf. Theodor W. Adorno: 'De fornemste lyriske frembringelser er derfor de, hvori subjektet uden nogen rest af hvad der blot er stof, udtrykker sig i sproget, indtil sproget selv høres.', *Kritiske modeller* (1972:135) [1958].

24. Aleksandrineren har altid 12 stavelser, mens antallet af 'fodder', dvs. rytmegrupper med kun én trykaccent, kan variere fra to til fire. Fransk dramatisk poesi anvender typisk aleksandrineren. Jf. Stéphane Mallarmés 'Crise de vers' i prosasamlingen *Divagations* (1897): 'Digteren, med en skarp sans for takt og opfattelse af denne aleksandriner som det definitive smykke, der kun skal bæres, som en kårde, en blomst, sjældent og velovervejet, berører den næsten blufærdigt eller bevæger sig rundt om den, tillader nærliggende klange, før han giver os den, prægtigt og nøgen: standsende i sin fingerfærdighed ved den elvte stavelse eller rækkende videre til en trettedende mange gange.', Stefan Kjerkegaard & Carsten Madsen (red.): *Musikken, verset, poesien. Tekster af og om Stéphane Mallarmé* (2010:164).
25. P.M. Adéma & M. Décaudin (red.): *OEvres Complètes* 1–4 (1966), Alexander Didier (red.): *Alcools*' (1994), Henri Scepi (red.): *Alcools* (1999).
26. Lis Møller (red.): *Litteraturanalyse* (1995:156–157).
27. *Poems by Guillaume Apollinaire. Alcools*. Translated by Donald Revell (1995:41). Tre (fire) andre engelske oversættelser lyder: 'Singer// And the solitary cord of sea lutes', *Guillaume Apollinaire: Alcools*. Translated by Anne Hyde Greet (1965:45); 'And the single string of the marine trumpets', [Alternatively:] 'And the solitary row of megaphones', Francis Steegmuller: *Apollinaire: Poet Among the Painters* (1973:210), translated by William Meredith; og 'Bard/Minstrel/Singer//And the single string of the sea trumpet', William J. Higginson: *Haiku Clinic* #3.
28. *Guillaume Apollinaire: Alkohol*. Gedichte französisch-deutsch. Aus dem Französischen übertragen von Johannes Hübner und Lothar Klünner (1980:47).
29. Sverker Göransson & Börje Räftegård (red.): *Modern utländsk lyrik. Originaltexter. Prosaöversättningar. Kommentarer* (1998:131).
30. 'En fauns eftermiddag. Ekloge', *Vindrosen*, nr. 3 (1968:15–18, oversat af Christian Kock); Kristen Gundelach: 'Faunens eftermiddag', Arne Kjell Haugen: *Mallarmés poetikk* (1966:148–150); jf. Mallarmés dictum: 'I ren form er Poesien musik, par excellence – den indrømmer ikke på nogen måde at være underlegen.', Stefan Kjerkegaard & Carsten Madsen (red.): *Musikken, verset, poesien. Tekster af og om Stéphane Mallarmé* (2010:192). Mallarmé kaldte det at inddrage alt, hvad sproget kan omspænde og gøre *det* til

musik, for den 'orfiske forklaring af jorden'; jf. hans svar til Claude Debussy, da denne kom til Mallarmé og fortalte, at han sat hans 'L'Après-midi d'un Faune' i musik. 'Nå', svarede Mallarmé, 'det mener jeg ellers selv at have gjort...' T.S. Eliot skriver i 'The Music of Poetry', *On Poetry and Poets* (1969:33) [1942]: 'Hvad jeg her vil hævde er at et 'musikalsk digt' er et digt med både et musikalsk klangmønster og et musikalsk mønster, bestående af de sekundære betydninger i de ord det er sammensat af.' (*min oversættelse*). Ligesom i 'Chantre'.

31. Apollinaire udfolder sit syn på de nye litteraturstrømninger i *Nutidens digtere* (1909), *Den futuristiske antitradition* (1913) og *Den nye ånd og digterne* (1917); se Adam Ægidius (red.) *Ars poetica. Fransk poetik i det tyvende århundrede* (2004:13–28); Apollinaire genoptager det syn på ordet, som allerede romantikeren Victor Hugo i sin sene lyrik dyrker: 'Car le mot, qu'on le sache est un être vivant' (...) 'Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu.', *Les Contemplations*, Betragtningerne (1856); i Danmark hos bl.a. Johan Ludvig Heiberg: 'Og dog var Ordet Gud', *Poetiske Skrifter III* (1932:36) [1841]; jf. symbolisten Paul Verlaines berømte dictum 'de la musique avant toute chose', 'Art poétique', *Jadis et naguère*, Fordum og før (1884). Selv kaldte Apollinaire sin lyrik på dette tidspunkt for 'lyrisk alkymi'.
32. Se den endelige udgave af oversættelserne i Per Olsen: *Livet bliver ikke genudsendt. Carpe diem-temaet* (2010:216–217, 234, 404–405).
33. Den amerikanske digter Robert Bly (1983) beskriver oversættelseskunsten i disse otte stadier: efter at have 1) kradset en ordret version ned, gengiver oversætteren 2) digtets samlede mening, skriver 3) snydeoversættelsen om til en acceptabel sproglig form og tilpasser teksten til 4) et særligt formsprog/idiom, til 5) digtets stemning og tone og 6) dets lydmønster og klangfarve, inden 7) en kontrol af teksten med hjemlige, indfødte kendere og 8) forberedelsen af den endelige og endegyldige, målsproglige version af oversættelsen.
34. Digtet er tidligere oversat til svensk af Sven Christer Swahn i Robert Frost: *Norr om Boston* (1968:44), og til dansk af Poul Sørensen i *Moderne amerikansk lyrik 2* (1983:38).
35. Digtet er tidligere oversat til norsk af Paal Brekke i *Amerikansk lyrikk* (1957:97) og til dansk af Jens Nyholm i *Amerikanske stemmer* (1968:105); jf. *Hvedekorn*, nr. 2 (2009:63).
36. Percy B. Shelley: *Den følende Blomst. Oversat af Sophus Claussen* (1965 : 5) [1906].

37. Tom Kristensen: 'Europæisk lyrik paa dansk', *Oplevelser med lyrik* (1957:30–32) [1928].
38. *Sophus Claussens lyrik VI* (1983:34–35) [*Heroica*, 1925].

Litteratur

De følgende litteraturlister er prelimnære og må gerne suppleres på olsen.per@webspeed.dk:

Om litterær oversættelsesteori og -praksis

Generelle danske og udenlandske antologier med oversat lyrik

Guillaume Apollinaire: "Chantre", *Alcool* (1913)

Skandinaviske oversættelser af Apollinaire