

ATT FÖLJA EN ÖVERSÄTTARES SPÅR

OM DET EXPLICITA OCH IMPLICITA
I TVÅ ÖVERSÄTTNINGAR
AV AUGUST STRINDBERGS *DÖSDANSEN*

PAULINA ROSIŃSKA

Warsaw School of Social Sciences and Humanities (SWPS)

Äktenskapets helvete. Edgar är artillerikaptten, soldat dvs. manligheten förkroppsligad. Alice är skådespelerska och som sådan får hon spela många olika roller; hon är föränderlig för att inte säga ombytlig. Men nu har Kapttenen blivit försatt till en fästning och väntar på att bli pensionerad. Han sitter där lika sysslolös som hans hustru som på grund av giftermålet fick ge upp sin teaterkarriär. I tjugofem år har de förbittrats och plågat varandra. De har manipulerat barnen och spelat ut dem mot varandra. De lever isolerade på en ö i skärgården och deras hatkärlek förgiftar inte bara dem själva utan även varje människa som vågar komma närmare. Det är Alices kusin, Kurt, som råkar göra det och blir indragen i äktenskapsdramat, den tjugofemåriga dödsdansen. Men inte ens han anses oskyldig i sammanhanget. Nämligen det var han som förde Edgar och Alice tillsammans.

Det var i slutet av år 1900 som August Strindberg skrev *Dödsdansen*, den första delen i oktober och den andra sannolikt i december. En detaljerad redovisning för pjäsens tillkomst och mottagande finns i *Kommentarer till August Strindbergs Samlade Verk*, band 44 (1988), men även i efterordet till Janusz Roszkowskis översättning av pjäsen där han också redogör för dramats mottagande i Polen samt dess andra översättningar till polska (2000). I en äldre volym (1977) som innehåller Zygmunt Łanowskis översättning presenteras i en omfattande inledning inte bara *Dödsdansen* utan även Strindbergs författarskap som helhet¹.

¹ August Strindberg. 1977. *Wybór dramatów*. Wrocław – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Łanowskis översättning av pjäsen publicerades första gång i Poznań året innan.

Utförliga förteckningar över den polska forskningen och kritiken i samband med Strindbergs verk finns bl.a. i Andrzej Nils Ugglas avhandling *Strindberg och den polska teatern 1890–1970* (1977) och i hans artikel i *Acta Sueco-Polonica* nr 5 (1996), samt i Hieronim Chojnackis bok *Szwedzka literatura piękna w Polsce 1939–1996. Den svenska skönlitteraturen i Polen 1939–1996* (2003).

I följande presentation använder jag mig av de två ovan nämnda översättningarna. Jag analyserade pjäsens första del eftersom den andra delen endast finns i Roszkowskis översättning och därmed inte kan jämföras med någon annan översättning. När det gäller svenska förlagor, använde Roszkowski den ovan nämnda nationalupplagan av *August Strindbergs Samlade Verk* som både innehåller ordförklaringar och information om pjäsens bakgrund. Łanowski hade inte tillgång till samma utgåva eftersom den publicerades tolv år efter hans översättning. Enligt de uppgifter jag fick av professor Lech Sokół – litteratur- och teatervetare och dessutom vän till Zygmunt Łanowski – använde översättaren förlagan som ingick i serien *Skrifter av August Strindberg. Samtidsdramer* (1954).

BAKGRUND

När det gäller dramats tillhörighet och rättigheter inom litteratur och teater hänvisar litteraturteoretikern Henryk Markiewicz till två motsatta teorier: en som förordar teaterns autonomi (den s.k. teatrala teorin) och en annan som framhäver den litterära förlagens orubbliga integritet (den s.k. litterära teorin). En tredje teori, som kallas för utrakvistisk, försöker förena de två ovan nämnda (Markiewicz 2003:30). Men även inom den teatrala teorin har teaterforskare till exempel Stefania Skwarczyńska ibland ställt krav på uppsättningens trohet mot den ursprungliga dramatexten, vilket inte alltid har varit så självklart, i synnerhet i den moderna teatern där förlagan endast utgör en utgångspunkt/inspiration för uppsättningen (Markiewicz 2003:38). Andra teaterforskare, som t.ex. Irena Sławińska, har däremot uppmanat till en ytterst noggrann textanalys som skulle komma in på tempusformer, aspekt, passivitet osv. vilket i sin tur vid sidan om scenanvisningar skulle låta regissören avläsa all möjlig information om den diktade världen (Sławińska 2003:23). Men annars tillämpar man inom teaterforskningen andra metoder för dramaanalys och dramaläsning. Den språkliga analysen av replikerna kan aldrig leda till en någorlunda fullständig tolkning. Det är olika förutsättningar för kommunikationen mellan huvudpersonerna som kan ha större betydelse än textens nakna innebörd (Ubersfeld 2002) Den teatrala teorin baserar sig på suveräna begrepp som jag i egenskap av översättare (men inte teatervetare) inte fritt kan använda. Därför vill jag fokusera på själva dramatexten och låta teatervetare göra sin sak samtidigt som jag får medge att den nedtecknade eller tryckta versionen aldrig är den slutgiltiga. Att det i slutändan handlar om det talade ordet kan däremot ha en avgörande betydelse för översättaren. Genrens särställning mellan de två konstarterna medför även en annan komplikation som den store Strindbergforskaren Egil Törnqvist redogör för.

Att dramadiologen fortfarande måste betecknas som ett försummat forskningsområde får väl delvis tillskrivas den akademiska boskillnaden mellan litteratur- och teatervetare; medan de förra sällan intresserar sig för det dramaspecifika, det potentiellt teatermässiga, i dialogen, intresserar sig de senare oftast mera för de ickeverbala inslagen i teaterföreställningen, allt detta som via bildmaterial och teaterprogram utgör ”arkeologiska” vittnesbörd om den föreställning som en gång var. [...] Naturligtvis har dramadiologen [hos Strindberg] ofta kommenterats av svenska forskare. Men detta har nästan alltid skett i förbigående, oftast i form av svepande generaliseringar. (Törnqvist 2001:16f.)

METOD

I min analys har jag jämfört de två ovan nämnda översättningarna som här presenteras som **A**-översättning (1977) och **B**-översättning (2000). Jag har i stort sett lämnat scenanvisningarna åt sidan (förutom när de är med i de repliker jag analyserar) eftersom en översättning och tolkning av dessa skulle kunna utgöra tillräckligt material för en separat analys där till och med den möjliga uppsättningen måste tas till vara. Inte heller kommer jag att jämföra de respektive översättarnas lösningar på att hantera tidens realia vilket skulle kräva en bredare historisk forskning.

Jag försökte i första hand analysera texten ur den polska läsarens perspektiv och följa de spår som respektive översättare har lämnat, för att sedan återberätta originalet (den ovan nämnda nationalupplagan av Strindbergs samlade verk som här markeras med **N**), och därigenom följa författarens möjliga spår. Det är även vid en första och inte särskilt djupgående läsning som man kan observera väsentliga skillnader mellan dessa två översättningar, både på det fraseologiska och på det grammatiska planet. Visserligen kan man granska båda versionerna ur olika perspektiv men det centrala är alltid huvudpersonernas språk. Karaktärerna skapas genom det som sägs och hur det sägs. I stället för personbeskrivningar eller handlingens förlopp är det språket som låter oss avläsa huvudpersonernas motiv och rekonstruera relationerna i sammanhanget. Därför väger översättarens tolkning särskilt tungt. I sin bok *Stil, stilistik & stilanalys* redogör Peter Cassirer för interpretativ stilistik med vilken han avser stil på innehållsplanet.

Stilistiken undersöker ju hur ett visst innehåll framställs, dvs. förhållandet mellan form och innehåll. I texter med ett ”djupare” innehåll uppstår på motsvarande sätt ett förhållande mellan det explicita (uttalade) och implicita (outtalade) innehållet. På samma sätt som en språklig form symboliserar ett innehåll, kan ett innehåll vara form för ett djupare innehåll. (Cassirer 2003:162)

Läsaren kan alltså dra slutsatser av det som sägs och hur det sägs, och även av det som inte sägs men är underförstått. I översättningsprocessen som ju baserar sig på översättarens läsning av verket kan detta leda till flera olika problem men det är två som står i fokus för följande analys. Det första är att både återge originalets explicita och implicita innebörd. Det andra står i samband med att översättarens val av ord kan medföra en implicit innebörd om inte finns i originalet.

Genom att granska utvalda repliker vill jag spåra upp förhållandet mellan det explicita och implicita i översättningarna **A** och **B**. För att göra analysen mer åskådlig delade jag upp exemplen i två kategorier: (1) huvudpersonernas individuella språk och (2) det uttalade och det underförstådda.

1. HUVUDPERSONERNAS INDIVIDUELLA SPRÅK

Dödsdansens ”ursprungliga” innehåll har jag i stora drag återgett ovan. Däremot har en polsk läsare två versioner att njuta av, och eventuellt jämföra om han eller hon är intresserad. Vad som syns nästan vid första anblicken är att **B**-översättningen innehåller en stor mängd fasta fraser, inte sällan vardagliga eller starkt vardagliga i förhållande till **A**-översättningen, men stundom även till originalet. I synnerhet när man granskar Kaptenens språk i de båda översättningarna kan man se att i **B**-översättningen är det mycket mer vardagligt, för att inte säga mycket råare. Detta kan påverka både den bild man får av Kaptenen och det hur hans förhållande till andra personer, särskilt Alice, utformas i pjäsen.

Låt oss anföra en rad exempel på Kaptenens repliker tagna ur några av de första sidorna:

(om glasögonens användbarhet; originalet: De hjälpa inte!)

A, s. 615

Kapitan: Nie pomagają!

B, s.10

Kapitan: Zdadzą się psu na budę!...

(om att ”doktorsn får ha musikkåren på enskild tillställning”; originalet: Det är för att han smiter med översten i stan! Smita, se! – Den som hade kunnat det!)

A, s. 615

Kapitan: To dlatego, że on się podlizuje pułkownikowi w mieście! Płaszczyc się! – Ja bym nie potrafił!

B, s.10

Kapitan: Bo ten twój doktor podlizuje się pułkownikowi w mieście! Włazić mu w tyłek, tfu! Trzeba to umieć!

(om Kurt; originalet: Som har kostat mig slantar ...)

A, s. 618

Kapitan: ...kosztował mnie sporo pieniędzy...

B, s. 11

Kapitan: Który stuknął mnie dobrze po kieszeni!...

(till Alice som tycker att det är underligt att Kurt kommer till deras silverbröllop; originalet: Varför är det underligt! ... Jaså, ja, det var han som förde oss tillsammans (...))

A, s. 619

Kapitan: Dlaczego by to miało być dziwne... To przecież on nas ze sobą połączył (...)

B, s. 12

Kapitan: Dlaczego dziwne?... Aha, no tak, to on nas ze sobą spiknął (...)

(om att Jenny vill sluta tjäna hos dem; originalet: Skulle inte förvåna mig, men då äro vi ställda ...)

A, s. 623

Kapitan: Wcale by mnie to nie zdziwiło, ale wtedy staniemy przed...

B, s.13

Kapitan: Wcale by mnie to nie zdziwiło, lecz wtedy znajdziemy się w kropce...

Det är översättaren själv som ger förklaring till en sådan rik användning av vardagliga fasta fraser. I efterordet till pjäsen skriver han om sin strategi:

Man måste naturligtvis göra Strindbergs text så modern och aktuell som möjligt, dvs. förankra den både i moderna polskan och moderna seder och bruk, för det här dramat är visserligen ett mästerverk men, som det alltid är i Strindbergs fall, dess storhet ligger inte i detaljerna, enskilda replikerna eller scenerna som är alltför omfattande (för att leva upp till den moderna teaterns krav). Han om någon var en "teaterns man", men teatern håller på att förändras, och likaså seder och bruk. (Roszkowski 2000:123, min övers. – PR)²

När man återoppar originalet är det endast uttrycket "som har kostat mig slantar" som har otvetydigt vardaglig stilvärde. Alla citat tagna ur **B**-översättningen innehåller vardagliga fasta fraser, varav två (*psu na budę* och *wlazić komuś w tyłek*) uttryckligen representerar lägre stil. Formuleringarna som används i **A**-översättningen är neutrala, även i det exempel i förlagan som utpekades som vardagligt. Det verkar som om Kaptenens rätt lediga och direkta sätt att tala återges olika i de båda versionerna. Den ene översättarens vilja att modernisera språket framhäver Kaptenens okänslighet och ohyfsade beteende. Medan den andres "återhållsamma" strategi har en förmildrande inverkan. Kaptenens formuleringar i **B**-översättningen är ofta, vid sidan om sin vardaglighet, mer pregnanta och kraftfulla än i den tidigare versionen. När han parodierar sin frus förmenta klagan på hennes äktenskapsliv, säger han: "Hör vilken ryslig man jag har! (...) Ack om han snart vore död!" vilket motsvaras av "Ach, jakiego mam okropnego męża! (...) Ach, żeby jak najprędzej zdech!" (**B**-översättningen, s. 16) respektive "Ach, jakiego mam okropnego męża! (...) Ach, żeby już niedługo zmar!" (**A**-översättningen, s. 628). Ett annat exempel är när Kaptenen kommenterar sina prestationer och sitt oberoende från andra: "Var bit jag äger, har jag fått slå mig fram till." Frasen får en neutral motsvarighet i **A**-översättningen: "Wszystko, co mam, musiałem sam zdobyć!" (s. 638) medan den blir mycket råare i **B**-översättningen (s. 20): "Wszystko, co mam, musiałem wydrzeć pazurami!" Sådana detaljer förstärker den bild av Kaptenen som Alice skapar genom sina uttalanden om hans onda natur. Han är en "slagbjörn", "vampyr" och "människoätare" som i avsaknad av egen livskänsla livnär sig på andra. Han är soldat vilket också i förväg skapar

² Oczywiście należy zrobić wszystko, by tekst Strindbergowski uwspółcześnić = jak najlepiej osadzić we współczesnej polszczyźnie i obyczajowości, bo dramat ten jest wprawdzie majstersztykiem, ale, jak prawie zawsze u Strindberga, nie w detalach, w pewnych replikach czy nawet scenach rozbudowanych ponad miarę (teatru współczesnego), kryje się jego wielkość. Był on jak mało kto „człowiekiem teatru”, ale teatr się zmienia, obyczajowość też. (Roszkowski 2000:123)

specifika föreställningar. Det är föreställningar om manlighet och kraft, men även råhet och brutalitet. Kontrasten till Alice som blivit lösryckt från den ”finare” världen blir därför ännu skarpare. Mot en sådan bakgrund förefaller Kaptenens aktuella läge ännu mer jämmerligt. Hans förmenta manlighet ter sig snarare stympad. I stället för att vara en handlingens man sitter han sysslolös och isolerad i fästningen, med frun som är hans enda bundsförvant men samtidigt hans största fiende. Kaptenens pendlande mellan sjukdom och förtvivalde maktdemonstrationer verkar närmast groteskt. Hans råa språk kan därför avläsas som en av de sista domäner där han försöker bevara, eller återerövra, sin makt och manlighet.

Även Alices språk undergår i några fall vissa förändringar. Som en före detta aktris anser hon sig vara en person ”med smak!” i (underförstådd) motsats till sin man. Medan han minns *navarin aux pommes* som de åt i Köpenhamn, minns hon Tivolis konserter. Hon saknar sällskap i vilket hon skulle kunna återställa sin glans. Han vill däremot inte gå ut på bjudningar och umgås eftersom ”alla människor äro pack”. ”Medan Edgar ser sig som bättre än sin omgivning, tycks Alice se sig själv som en del av den bristfälliga mänskligheten; det finns inget skäl för henne att undvika medmänniskorna” – kommenterar Egil Törnqvist (2001:63). Hon är snarare förbittrad över att vara utestängd från det lokala sällskapslivet: ”(...) för de nya officersfruarna äro vi prickade i alla fall”. Vilket översätts som respektive ”(...) w oczach tych nowych oficerskich żon jesteśmy w każdym razie napiętnowani” (A-översättning, s. 616) och ”(...) te nowe oficerskie żony patrza na nas jak na rarogów!” (B-översättning, s. 10). Det förra som ett påstående om att vara utestängd på grund av minst sagt olämpligt beteende och det senare med en underton av det sällsamma, underliga. För att inte nämna skillnaden högre stilvärde vs fasta fraser. Kaptenens uttalande om att det var Kurt som förde dem samman kommenterar hon med en i sammanhanget mycket kraftfull fras ”Poroniony pomysł...” (B-översättning, s. 12) eller med frasen ”Lekomyślny pomysł...” (A-översättning, s. 619) som är en ordagrann motsvarighet till förlagens ”Ett lättsinnigt påhitt ...”.

Det kan dock hända att ett ord har två närmast motsatta betydelser, t.ex. ordet ”kräk” i Alices replik. Kaptenen låtsas att han inte bryr sig om sitt hälsotillstånd (kanske en ytterligare demonstration av hans underminerade manlighet). I sin analys av pjäsens dialoger betraktar Egil Törnqvist den sortens beteende som ett bevis på Kaptenens ”hybrisartade förlitan på ’den egna kraften’ ” (2001:60). Edgar vill inte ta semester, kanske bara därför att det var hans hustru som bad översten om den. Alice förklarar för Kurt att hennes man inte lyder några lagar och tycker sig ”stå över allt och alla” trots att han är obetydlig och man skrattar åt honom. Hon säger om Kaptenen: ”detta kräk som är mörkrädd och tror på barometrar och allt detta i förening med (...)”. Ett kräk är enligt definitionen i Nationalencyklopedins ordbok: (1) ett nedsättande uttryck för en moraliskt klandervärd person, ett allmännare skällsord eller ett nedsättande uttryck för djur, eller (2) ett uttryck för en svag och viljelös person, ett ömkande uttryck

för djur. Här finns alltså en skiljeväg där översättarna går åt var sitt håll. I **A**-översättningen motsvaras "kräk" av "nieborak" (s. 686) medan i **B**-översättningen motsvaras ordet av "tchórzliwe bydlę" (s. 41). I och med den förra frasen framstår Kaptenen som ömkansvärd medan den senare gör honom däremot till en klandervärd person. Bådadera gäller den bild av Kaptenen som Alice skapar och förmedlar genom sina uttalanden. Den ovan nämnda "förmildrande" tendensen verkar stå sig inte minst i ytterst tveksamma moment när översättaren måste göra ett val.

Diskrepansen råare – mildare låter sig även observeras när man genom huvudpersonernas språk vill sluta sig till relationerna dem emellan. På flera ställen är **A**-översättningen tydligt mildare än den senare versionen. På följande sätt försöker Kaptenen tysta sin fru: "Cicho, chwileczkę, cicho, proszę!", "Nie gadaj głupstw!" (**A**-översättning, s. 626 och 666) respektive "Bądź tak dobra i zamilcz na chwile!", "Nie miel ozorem!" (**B**-översättning, s. 15 och 32) vilket motsvaras av originalets: "Tyst lite är du snäll" och "Stå inte och språka". När Kaptenen ironiskt presenterar sitt äktenskapsliv för Kurt som en äkta idyll, kallar han Alice "gumman" (s. 19). Ordet klassas av Törnqvist som "godmodigt nedlåtande" och "en hyperbol med avseende på Alices ålder" (2001:143). I översättningarna finner vi formerna "moja połowica" (**A**, s. 637) och "moja stara" (**B**, s. 20) som kommer från två helt olika stilregister. I den förra kan den nedlåtande tonen endast uppfattas av publiken som hör skådespelarens röst, medan i den senare har godmodigheten väl bleknat. Replikens andra del (om att Alice är den bästa hustrun i världen) står i kontrast till den bild av äktenskapets helvete som framträder ur sammanhanget, vilket utgör en förutsättning till det ironiska i uttalandet. Men bortsett från ironin korresponderar den första benämningen med Kaptенens "mildare version" i **A**-översättningen och den andra med figurens råa natur som framhävs i **B**-översättningen.

Till slut vill jag presentera ett exempel rörande Alices förhållande till den stackars man som omedveten dras in i dramat. Alice retas nämligen med Kurt genom att förföra och stöta bort honom. När han yttrar sina betänkligheter och för en liten stund avbryter spelet reagerar hon med två korta repliker som i varje översättning medför en annan bild av scenen. Hon slår Kurt på munnen med handsken och kallar honom för "Stofil!" (första repliken). När han, tydligen upprörd, lyfter handen för att ge henne en örfil, ryggar hon och säger "Tout beau!" (andra repliken). Kurt lyder med detsamma och fortsätter det rysliga spelet. I **A**-översättningen (s. 712) reagerar Alice snarare som en äkta kokett. Hon tystar den plötsligt betänksamme Kurt med sin handske och utropar "Głuptasie!". Hennes reaktion på Kurts aggressiva gest är även här den franska frasen vilken förklaras av översättaren i fotnoten som "spokojnie". I **B**-översättningen (s. 57) framträder Alice närmast som demonisk. Hon viftar bort Kurts betänkligheter med orden "Stary dziwak!". Den här benämningen, som korresponderar bättre med förlagan, blottlägger hennes skrupelfria natur. Och när Kurt lyfter handen,

ryggar hon och ”ropar som på en hund” (”krzycząc jak do psa”) – tillagd text i scenanvisningarna: ”Leżeć!”. Kurt, som har behärskat sig, kryper nu för henne och kysser hennes fötter. Sedan tittar han sig med fasa omkring och frågar var han är (båda versionerna). Både den koketta och den demoniska Alice svarar: ”Det vet du!”, ”Dobrze wiesz!”. Den Kurt som talar med koketten säger: ”A mnie się zda-wało...” och avbryter (A, s. 713). Den Kurt som talar med demonen lämnar däremot inget utrymme åt tvivel: ”Wydaje mi się... że jestem w piekle!” (B, s. 57).

2. DET UTTALADE OCH DET UNDERFÖRSTÅDDA

Under denna rubrik vill jag presentera och kommentera några fragment ur A- och B-översättningen. Jag har valt de repliker där översättarnas beslut modifierar förhållandet mellan det explicita och implicita i texten. Skillnaderna följer inte något specifikt mönster vilket var fallet i föregående avsnitt. De utgör enskilda enheter som får tala var för sig. Här måste jag även tona ner den polska läsarens perspektiv och flitigare hänvisa till originalet och ordens betydelse.

EXEMPEL 1

Kaptenen förebrår Alice att hon inte kan hålla reda på vinförrådet i deras hushåll, vilket blir en direkt anledning till att för första gång föra silverbröllopsfirandet på tal.

N, s. 15

Kapten: Du har aldrig reda på dig. Emellertid *måste* vi furnera oss till vårt silverbröllop ...

A, s. 611

Kapitan: Nigdy nic nie wiesz. A przecież m u s i m y zaopatrzyć się na nasze srebrne wesele...

B, s. 9

Kapitan: Nigdy nic nie wiesz, a przecież musimy zaopatrzyć się na nasze srebrne wesele, mimo wszystko!

I båda versionerna är ordet ”emellertid” översatt som „a przecież” (= ändå, likväl) men efter ett kommatecken lägger **B** till det lilla uttrycket ”mimo wszystko” (= trots allt). Det kan kanske ses som ett slags förstärkning av ordet ”emellertid” och syfta till det nyss nämnda att Alice aldrig vet något om deras vinförråd. Men tillägget medför en viktig information, nämligen att det äkta paret kommer ”trots allt” att fira sitt silverbröllop. ”Trots allt” hänvisar här till det äktenskapliga helvete som läsaren inte än är medveten om. Därmed blir nästa replik, det vill säga Alices ord, onödigt förutsagd redan här: ”Det vore naturligare att vi dolde vårt elände (...)”. Själva förutsägelsen behöver inte te sig så farlig men frasen implicerar även Kaptenens förhållande till silverbröllopet som originalet inte avslöjar här. I och med den lilla frasen ger han uttryck för sin medvetenhet om den ovan nämnda diskrepansen mellan det som silverbröllopet borde innebära och verkligheten. I originalet är det Alice som först kallar deras äktenskap ”vid dess rätta namn”. Kaptenen invänder däremot: ”Kära Alice, eländigt har det

varit, men vi ha haft roligt, stundtals!” Egil Törnqvist beskriver Kaptenen som ”fantast” (2001:59), en person som ”omformar verkligheten”, ”diktar sig en omgivning” (2001:61).

Alice vill förbigå silverbröllopet med tystnad. Också Edgar vill dölja det tjugofemåriga eländet men på ett helt annat sätt: genom att inte låtsas om dess existens. Liksom han nyss kunde trola fram en vinkällare vill han nu trola bort den äktenskapliga misären. Som officer är han angelägen om att visa upp en fasad, en social persona. Alltså silverbröllop. Kanske vill han också ta tillfället i akt att återuppta kontakterna med yttervärlden och bryta sin egen och hustruns isolering; hans förakt för omvärlden är mera skenbart – kompensatoriskt – än genuint. (Törnqvist 2001:57)

För Kaptenens del betyder fasaden inte bara en låtsaslek med omgivningen utan även med Alice.

EXEMPEL 2

Kaptenen samspråkar med Kurt om äktenskapets (ljusa och) mörka sidor.

N, s. 44

Kapten: Haha! Jo du har känt på den tobaken! De fruntimmerna! Haha! Och du fick fatt i den rätta sorten!

Kurt (tåligt): Låt det där vara begravet, nu!

A, s. 641

Kapitan: Ha ha! Więc i ty tego zakosztowałeś! Te kobiety! Ha ha! A przecież tobie trafiła się taka jak trzeba, co?

Kurt (cierpliwie): Nie odgrzebujmy tej sprawy, dobrze?

B, s. 22

Kapitan: Cha, cha, cha! Więc doświadczyłeś tego na własnej skórze! Ach, te baby! Cha, cha, cha! Chociaż ta twoja to był prima sort! Tylko pozazdrościć!

Kurt (cierpliwie): Dajmy temu spokój!

När Kaptenen för Kurts fru på tal, svarar denne i **B**-översättningen ”Dajmy temu spokój!” (= låt bli det här) vilket låter så pass allmänt att det endast betyder att Kurt av någon orsak inte vill tala om det nu eller kanske inte i en sådan skämtsamt ton. På det sättet uteblir i **B**-översättningen implikationen att det är något Kurt har glömt eller helst vill glömma, vilket samtidigt skulle korrespondera med Kaptenens replik vidare i texten: ”Tja, tja, tja, du pratar smörja och glömmor bort saker som är otrevliga att minnas!” Efter skilsmässan har Kurt förlorat kontakt med sina barn, vilket läsaren får veta i ett tidigare samtal mellan Kaptenen, Kurt och Alice. Replikerna antyder att händelsen måste ha varit smärtsam för honom. När Alice frågar om han har hört av sina barn, klipper han av: ”Nej!” Han ignorerar Kaptenens syrliga anmärkning och frågar om Alices och Kaptenens barn för att avleda uppmärksamheten från sitt eget liv. Därför är hans starka (men tålmodigt yttrade) formulering i **A**-översättningen fullt motiverad.

EXEMPEL 3

Alice lättar sitt hjärta för Kurt och berättar om äktenskapets helvete.

N, s. 56

Alice: (...) ja, jag tror ibland att vi tillhöra en förbannad släkt!

Kurt: Efter syndafallet, ja; det är ju så!

Alice (med en giftig blick och en vass stämma): Vilket syndafall?

Kurt: De första människornas!

Alice: Jaså; jag trodde du mente något annat!

(förlägen tystnad)

A, s. 653

Alicja: (...) Tak, zdaje mi się czasem, że należymy do przeklętego gatunku!

Kurt: Tak, tak, tak już jest od grzechu pierworodnego!

Alicja (ostrym głosem z jadowitym błyskiem w oku): Jakiego grzechu pierworodnego?

Kurt: No, od pierwszych ludzi!

Alicja: Ach tak, myślałam, że masz na myśli coś innego!

(kłopotliwe milczenie)

B, s. 27

Alicja: (...) Tak, niekiedy nachodzi mnie myśl, że ciąży na nas jakaś klątwa!

Kurt: To dlatego, że skalaliśmy się grzechem!

Alicja (ostro z jadowitym spojrzeniem): Jakim grzechem?

Kurt: Pierworodnym!

Alicja: Ach tak, sądziłam, że miałeś na myśli coś innego!

(kłopotliwe milczenie)

I detta mycket täta och tvetydiga fragment kan vi följa två helt olika strategier. Först talar Alice om för Kurt varför hon och Kaptenen fick skiljas från barnen:

Det som skulle vara föreningsbandet blev söndringen, det som är hemmets välsignelse blev till förbannelse ... ja, jag tror ibland att vi tillhöra en förbannad släkt. (N, s. 56)

Eftersom hon precis talade om sig själv och sina närmaste och om hur det goda i hennes familj hade blivit till det onda syftar pronomenet ”oss” onekligen till henne och hennes familj. Men Kurt verkar ha valt ett annat spår, nämligen det allmängiltiga, kanske till och med det mänskliga släktet. Han svarar med att föra syndafallet på tal. Det är två nyckelformuleringar som utgör en utmaning här: ”förbannad släkt” och ”syndafallet”. Det är självklart att Alice använder frasen ”(förbannad) släkt” i betydelsen ”familj” vilket korresponderar med hennes förvåning och upprördhet i nästa replik. Hur kommer det sig att Kurts svar syftar till det allmängiltiga? Nationalencyklopedins ordbok gör en åtskillnad mellan *en släkt* och *ett släkte*. Det första betyder ”alla från en gemensam stamfader härstammande personer (storfamilj, ätt)”. Det senare kan åsyfta ”(visst) folk eller ras eller människan som art”, t.ex. det mänskliga släktet. Dock framgår det av exemplen i Svenska akademiens ordbok att dessa två ord har i vissa sammanhang varit ömsesidigt utbytbara, dvs. i betydelsen ”art”, t.ex. människosläkte och människosläkt. Det är möjligt att åtskillnaden är starkare i det moderna språkbruket än den var på Strindbergs tid. I så fall fick författaren tvetydigheten på köpet. Men det är lika möjligt att Kurt: antingen missförstår eller misstolkar Alices ord, eller med flit leder samtalet mot det allmängiltiga. Det andra nyckelordet i sammanhanget är ”syndafall”. Både Nationalencyklopedins ordbok och

Svenska Akademiens ordbok är eniga om att substantivet i bestämd form hänvisar i synnerhet till ”Adams och Evas brott att äta ur kunskapens träd”, men utvidgat och ”förbleknat” kan ordet även åsyfta det att falla i synd, att begå ett brott. Ordens tvetydighet gör att Kurt håller ett miniföredrag av teologisk natur medan Alice, som är helt bortom det andliga här, tar allt personligt och dessutom illa vid sig.

Låt oss nu efter den långa inledande utläggningen se hur stycket ser ut på polska. I **B**-översättningen avslutar Alice sin långa replik med orden: „(...) niekiedy nachodzi mnie myśl, że ciąży na nas jakaś klątwa” (= att det vilar en förbannelse över oss). I jämförelse med den pregnanta formuleringen i **A**-översättningen (“(...) należymy do przeklętego gatunku” = vi tillhör en förbannad art) är den mycket mer konkret. Och med konkret menar jag bristen på originalets tvetydighet. På det sättet är Alices ”konkreta”, jordnära, för att inte säga ”familjenära” perspektiv bibehållet här. Detta perspektiv kan till och med te sig lite starkare än i originalet eftersom en förbannelse som ligger över en släkt är ett ofta förekommande motiv som inte sällan fungerar som ett rent talesätt. Detta gör i sin tur att Kurts replik om syndafallet kan verka mer långsökt än i det tvetydiga originalet. Han säger nämligen, i en rå översättning tillbaka till svenska, att ”vi har befläckats med synden”, eller rättare sagt ”vi har befläckt oss med synden”, vilket är såpass allmänt att det kan handla om vilken synd som helst. Men **B**-översättningen följer en viss strategi här som går ut på att ersätta den oöversättbara tvetydigheten med allmänna formuleringar. På det sättet är både Kurts och Alices misstolkning fortfarande möjlig. Alices utrop: “(...) jag trodde du mente något annat!” låter naturligt, och likaså den förlegna tystnaden.

I den tidigare versionen valde översättaren en helt annan väg. Självaste formuleringen ”przeklęty gatunek” (en förbannad art) leder tankarna till människosläktet och dess fall. Kurt förtsätter och preciserar tanken genom att nämna ”grzech pierworodny” det vill säga arvsynden. Dessa begrepp lämnar inget utrymme åt tvetydigheter eller misstolkningar. På det sättet saknar Alices indignation och de bådas förlegenhet någon motivering. Hon frågade ”Jakiego grzechu pierworodnego?” (= vad för arvsynd?) vilket skulle innebära att hon inte alls visste vad ”grzech pierworodny” betydde eller att hon inte lyssnade noga och bara upprepade Kurts sista replik.

EXEMPEL 4

Kaptenen retas med Alice. Han meddelar henne läkarens diagnos om att han är frisk. Samtidigt påstår han att han vill förändra sitt liv nu och ansöka om skilsmässa.

N, s. 106

Kapten: (...) Som det nämligen blivit uttrött, att jag ännu kan leva i tjugo år, har jag varit betänkt på att utbyta detta olyckliga äkta förbund mot ett som bättre anstår mig; jag menar att förena mitt öde med en kvinnas, som med tillgivenhet för sin make även kan medföra i boet ungdom och låtom oss säga – någon skönhet!

A, s. 700

Kapitan: (...) A mianowicie, ponieważ ustalono, że mogę jeszcze żyć ze dwadzieścia lat, zamierzam zamienić ten nieszczęśliwy związek małżeński na taki, który lepiej mi odpowiada, to znaczy połączyć swój los z kobietą, która wraz z oddaniem dla męża może we wianie wnieść także młodość i – powiedzmy szczerze – trochę urody!

B, s. 49

Kapitan: (...) A mianowicie: ponieważ okazało się, że mogę jeszcze żyć ze dwadzieścia lat, zamierzam ten nasz nieszczęśliwy związek małżeński zamienić na bardziej mi odpowiadający, to znaczy połączyć swoje losy z kobietą, która wraz ze ślepym oddaniem może także przynieść mężowi w wianie młodość i – powiedzmy szczerze – trochę urody!

Ordet ”tillgivenhet” i originalet konnoterar olika aspekter: (1) att man hyser varma känslor för någon och (2) att man därför är öm och till och med eftergiven mot personen i fråga (Nationalencyklopedins ordbok), vilket också gäller det polska ordet ”oddanie” som förekommer i båda översättningarna. Själva ordet är snarare positivt men det kan lätt få en negativ underton när man lägger till ett värderande attribut, t.ex. adjektivet ”ślepy” (= blind) som i **B**-översättningen. Visserligen betyder ”blind tillgivenhet” inte samma sak som den mycket starkare frasen ”blind lydnad” men den är inte heller positiv. ”Ślepe oddanie” kan t.o.m. korrespondera med en del upplysningar om Kaptenen som läsaren har fått genom andra repliker i texten. Det att han är soldat till yrke, ”despot” och ”tyrann” och att det är bättre att inte ”säga emot honom”. Men allt detta är Alices ord.

Det positiva ordet ”oddanie” som förekommer i **A**-översättningen korresponderar däremot med Kaptenens egna ord en replik tidigare då han bedömer sin fru: ”(...) på grund av den kärlekslöshet, varmed du behandlat make och barn” (**N**, s. 106). Skulle detta nu implicera att Kaptenen plötsligt fått behov av att vara älskad eller kanske till och med haft det länge? Det verkar strida mot den bild som vi får av honom, vilken kanske motiverar tillägget ”ślepe” i **B**-översättningen. Men det viktiga är att det inte är någon objektiv bild läsaren får. Det är en bild av Kaptenen som Alice skapar i och med sina uttalanden och en annan som själva Kaptenen förmedlar i sina repliker. Och då har han rätt att tycka att han behöver hustruns tillgivenhet eller kanske får han låtsas eller ljuga om det. Detta är ett ytterligare bevis på ”det fundamentala draget hos honom: diskrepansen mellan fantasi och verklighet” (Törnqvist 2001:56).

AVSLUTNING

Tanken med att jämföra två översättningar av *Dödsdansen* var inte att skapa en helhetsuppfattning om respektive version eftersom det inte låter sig göras utan noggranna statistiska och stilistiska analyser och dessutom inte är av intresse för mig. Vad som jag tycker kan vara mycket givande är att ta några spännande exempel och granska dem ur ett visst perspektiv. Min analys är förankrad i den interpretativa stilistiken som i sin tur går ut på att det implicita som gömmer sig bakom ordens fasad är lika viktigt som det explicita. Det är först de båda

planen tillsammans som ger läsaren en fullständig bild. Man kan väl inte tala här om en helgjuten metod eller ett verktyg som låter sig tillämpas i varje textanalys utan att ta hänsyn till några ytterligare aspekter. Men den interpretativa stilistiken uppmuntrar till att upptäcka nya dimensioner i texten och att leta efter paradigmen invävda i konstruktionen.

Exemplen som presenteras under båda rubrikerna, (1) huvudpersonernas individuella språk och (2) det uttalade och det underförstådda, åskådliggör en möjlig läsning av pjäsen och dess översättningar. När man sätter scenanvisningarna åsido, är det huvudpersonernas repliker som fyller pjäsens värld. Och de är subjektiva. Det finns inte någon högre instans som kan objektivera dem. Detta gör att läsaren får ett knippe olika bilder. Här finns det till exempel en bild av Alice som tränger fram ur hennes repliker, både om sig själv och om hennes man. En annan bild av Alice förmedlas av Kaptenens repliker om och till henne. En tredje uppenbarar sig i och med hennes relation till Kurt. I en pjäs väger alltså uttalandenas innehåll och stil lika mycket. De olika sätten att tala kan konstituera både karaktärsdrag och relationer mellan huvudpersonerna. De ger utrymme åt läsarens tolkning.

Det händer sällan att läsaren har möjlighet att jämföra huvudpersonernas språk i översättningen med det i originalet. Men när det gäller *Dödsdansen*, kan den polska läsaren jämföra pjäsens två översättningar och följa skillnader. Flera av dem är resultat av översättarnas enstaka beslut där de hade några mot svarigheter till förfogande. Men det finns också andra skillnader som förändrar de i pjäsen givna bilderna genom att modifiera personernas språk. Den ene översättaren (**B**) kommenterar kort men uttryckligen sin metod: det gäller nämligen att modernisera språket och närma det nutidens realia. Detta förklarar den rika användningen av fasta fraser, ofta ur stilens lägre register, och det mycket direkta och pregnanta språket i Kaptenens repliker. På det sättet skiljer sig 2000-talets Kapten från sin föregångare. Man kan alltså tala här om en översättarstrategi men snarare bara i frågan om själva moderniseringen av språket. Huvudpersonernas modifierade uppträdande verkar vara en "bonus". Dessutom får man bonusen när man jämför den här översättningen med den tidigare. Det är nämligen mot bakgrund av Kaptenens "mildhet" i 70-tals översättning som den senare ter sig särskilt rå och ohysad. Och här igen, kan man verkligen betrakta det, som jag lite förenklat kallar för en "förmildrande strategi", som en översättarstrategi? Förmodligen inte. Det är snarare ett uttryck för översättarens personliga attityd till texten. Eller ett tecken på den tidens attityd till översättning. I ett personligt samtal med professor Lech Sokół fick jag höra några detaljer av Zygmunt Łanowskis metod. För det första tyckte han att den moderna polskan hade fördärvats och därför använde han den variant som talades i mellankrigstidens Lviv där han hade växt upp. Detta kan vara en förklaring till väsentliga skillnader när det gäller de båda översättningarnas språk. För det andra ville han ta vara på sin särskilda ställning som kunnig i originalspråket. Han ville

möta den polska läsaren halvvägs in i tolkningsprocessen, fylla i där han eller hon skulle kunna gripas av tvivel. Dessa mer eller mindre medvetna strategier lämnar några spår i måltexterna **A** och **B**. Det är spår som delvis överlappar varandra men på några ställen korsas de och går åt motsatta håll. Att följa dem alla kan vara mycket givande för andra översättare och forskare. Men kanske först och främst för polska läsare som på det sättet kan få en mer nyanserad bild av pjäsen. De kan följa en spännande process där Strindbergs text tack vare översättning lever sitt eget liv. Originalen, förutom några små detaljer oftast av redaktionell natur, kan inte förändras. Dess översättningar däremot kan göra det.

TEXTER

A-översättning

Strindberg, August. 1977. *Taniec śmierci. I: Wybór dramatów*, övers. Zygmunt Łanowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 607-730.

B-översättning

Strindberg, August. 2000. *Taniec śmierci*, övers. Janusz B. Roszkowski. Warszawa: Oficyna Literatów i Dziennikarzy "Pod Wiatr".

N (originalen)

Strindberg, August. 1988. *August Strindbergs samlade verk. Nationalupplaga: 44, Dödsdansen: drama*, texten redigerad och kommenterad av Hans Lindström. Stockholm: Norstedts.

LITTERATURFÖRTECKNING

Cassirer, Peter. 2003. *Stil, stilistik & stilanalys*. Stockholm: Natur och Kultur.

Chojnacki, Hieronim. 2003. *Szwedzka literatura piękna w Polsce 1939–1996. Den svenska skönlitteraturen i Polen 1939–1996*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Markiewicz, Henryk. 2003. *Dramat a teatr w polskich dyskusjach teoretycznych. I: Degler, Janusz (red.). Problemy teorii dramatu i teatru, tom 1, Dramat*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 30–44.

Nationalencyklopedins ordbok (CD-ROM-version). 1999. Malmö: Bokförlaget Bra Böcker AB.

Roszkowski, Janusz B. 2000. *Posłowie do: August Strindberg. Taniec śmierci*. Warszawa: Oficyna Literatów i Dziennikarzy "Pod Wiatr", 115–124.

Sławińska, Irena. 2003. *Odczytanie dramatu. I: Degler, Janusz (red.). Problemy teorii dramatu i teatru, tom 1, Dramat*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 11–29.

Svenska Akademiens ordbok, <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>

Törnqvist, Egil. 2001. *Det talade ordet. Om Strindbergs dramadialog*. Stockholm: Carlssons.

Übersfeld, Anne. 2002. *Czytanie teatru I*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Uggla, Andrzej Nils. 1977. *Strindberg och den polska teatern 1890–1970: en studie i reception*. (= *Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga Institutionen vid Uppsala universitet* 5). Uppsala: AB Lundequistska Bokhandeln.