

[\[Detta nummers förstasida\]](#) [\[Om HumaNetten\]](#) [\[Institutionen för humaniora\]](#)

## "Språket är inte huvudproblemet. Problemet är det andra, landskapet." Tomas Tranströmer och Robert Bly om sina ömsesidiga översättningar.

Av Staffan Klintborg, universitetslektor i engelska

[Länk till presentation av Staffan Klintborg](#)

"Andrum juli" ur diktsamlingen *Mörkerseende* (1970) med sin strama uppbyggnad kring ett fåtal metaforer som utvecklas nästan till bristningsgränsen är en typisk skapelse av Tomas Tranströmer, den svenske diktare som är mest känd utanför landets gränser. Kanske mer känd utomlands än här hemma. En sökning på namnet Tranströmer på Internet för en tid sedan gav 50,799 träffar i webbtexter på svenska. I texter på engelska blev det 73,668. Hans lyriska produktion omfattar blygsamma 11 titlar, från *17 dikter* 1954 till *Sorgegondolen* 1996, vilka alla ryms i en enda volym, vidare en tunn skrift med minnen från barndom och skoltid samt enstaka bidrag i olika tidskrifter. Det slaganfall som för några år sedan drabbade vår nyss 70-åriga poeten har naturligtvis ytterligare begränsat hans skaparförmåga. Sedan länge är Tomas Tranströmer en ständig Nobelpriskandidat, men det återstår att se om Svenska Akademien efter många år åter skulle våga utse en svensk pristagare. Man kan erinra om att han erhållit en lång rad andra internationella utmärkelser, inklusive det prestigefyllda amerikanska Neustadtpriset 1990, vilket bl.a. ledde till att ett helt nummer av tidskriften *World Literature Today* detta år ägnades åt honom.

Min artikel kommer att behandla översättningar av Tranströmers dikter till engelska och även ett par exempel på honom själv som översättare av dikter skrivna av den amerikanske poeten Robert Bly, som presenteras närmare längre fram. Ett skäl till att välja just Tranströmer - förutom att han är en av mina favoritdiktare - är att det begränsade omfånget av hans samlade verk samt hans internationella ryktbarhet lett till att så gott som alla hans dikter blivit översatta till engelska, och åtskilliga av dem till flera andra språk. Enligt Libriskatalogen på nätet rör det sig om mellan 25 och 30 olika språk, inklusive språken i Baltikum samt kinesiska, japanska och vietnamesiska. Flera Tranströmerdikter föreligger dessutom i olika engelska tolkningar. I *Tomas Tranströmer: Selected Poems 1954-1986* (red. Robert Hass, 1987) är inte mindre än 11 olika översättare representerade.

Många försök att förklara Tranströmers popularitet utanför Sverige ges i samband med utdelningen av Neustadtpriset. Hans svenska generationskamrat Lasse Söderberg skriver sålunda i *World Literature Today* (1990): "He appears to me to be considerably closer to a number of foreign poets than to the most influential among our own", och tillägger att Tranströmer inte bara är en av de fåtal översatta svenska poeterna utan kanske också den ende som haft ett tydligt inflytande utomlands.

Det är också slående hur hans översättare till olika språk vittnat om sin starka själsfrändskap med den svenske diktaren. Så här skriver i samma tidskrift den holländske poeten J. Bernlef: "It was as if I already knew these poems, as in a *déjà vu*, as if they already existed inside me and the reading brought them out. This was the start of what you could call 'a cannibalistic process.' Of course I should have written these poems myself. But Tranströmer already had! The only thing I could do about this deplorable situation was translate his poems into Dutch. ... Such is the fate of the cannibal. He begins seeing things the way his victim saw them. He sees what he has eaten. (Det var som om jag redan kände dessa dikter, som i ett *déjà vu*, som om de redan existerade inom mig och kom fram genom läsningen. Detta var början till vad man kan kalla "en kannibalistisk process" Han börjar se

på saker och ting ur sina offers synvinkel. Han ser vad han har ätit) (*World Literature Today* 1990). En annan drar paralleller mellan Tranströmers poesi och hans yrke som psykolog. Alla hans översättare påpekar dessutom det nära samarbetet och hans otroliga vänlighet gentemot dem. Det existerar inte en tryckt tolkning som inte Tranströmer själv har granskat, påstår man.

Det finns en speciell anledning till att jag valt detta ämne just i år. Det har nämligen nyligen kommit ut en brevväxling mellan Tranströmer och Bly under namnet *Air Mail* (2001). Dessa brev, som skrevs mellan åren 1964 och 1990, ger dels en ofta mycket humoristisk skildring av de bådars samvaro och privatliv (ståhejet kring deras uppläsningsturnéer men också barnafödande och penningbekymmer). Inte minst består de av ingående diskussioner om deras ömsesidiga översättningar, vilka skänker oss djupa inblickar i poesins och översättningens väsen.

En av Robert Blys tolkningar är just "Andrum juli", som han kallar "Breathing space July", från vilken jag återger sista strofen:

The man who spends the whole day in an open boat  
moving over the luminous bays  
will fall asleep at last inside the shade of his blue lamp  
as the islands crawl like huge moths over the globe.

I originalet lyder motsvarande rader:

Den som färdas hela dagen i öppen båt  
över de glittrande fjärdarna  
ska somna till sist inne i en blå lampa  
medan öarna kryper som stora nattfjärilar över glaset.

I en tidigare version gav Bly intrycket av att gestalten i första raden rör och att den blå lampan var en fotogenlampa. Detta har ändrats i slutversionen, som står tryckt i *Friends, You Drank Some Darkness*, hans tolkningar av de tre svenska diktarna Martinson, Ekelöf och Tranströmer (1975).

Tranströmers brevkommentarer till dikten ger också oss svenska läsare en nyckel till bilden i slutstrofen. Han skriver där att han föreställer sig att öarna/malen kryper över en skärm. Samma brev (20-11-70) inleds för övrigt med att författaren självironiskt smickrar sin översättare: "Monica tycker att dina översättningar är en aning bättre än originalen" och vidare påpekar att "Andrum juli" i Blys version blivit "rumsligt större". I följande brev utvecklar Tranströmer sina tankar om att landskapet blivit kaliforniskt. Han syftar speciellt på *bryggorna* i föregående strof som vuxit till *ocean docks*. Bly försvarar sig med att bryggor som har *stenar i magen* inte förekommer annat än vid havskusten i USA och att andra småbryggor bara står på trästolpar. Mot detta påpekar Tranströmer att bryggorna även i den svenska skärgården måste förankras på det här sättet mot vinterstormarna. Bly har dock inte låtit sig övertyga utan hans koppling till oceanen kvarstår, kanske för att diktens landskap inte skall försvåra tolkningen för hans amerikanska läsare.

Som helhet håller sig Bly dock nära originalet. Citatet ovan som påstods härröra från fru Monica förstärks genom andra antydningar om hur de båda poeterna upplever sin själsfrändskap. På ett ställe skriver Tranströmer (*Air Mail*:65): "Underbart att flyttas över till blyish. Kanske blir dikterna egentligen lika levande på engelska som på svenska." Han går ännu ett steg då han hävdar att dikten "Ur en afrikansk dagbok" (*Klanger och spår* 1966) "låter så bra i tonen i din engelska version att jag undrar om den inte från början tänktes på engelska och den svenska texten är en sorts översättning" (*Air Mail*:74). Ett visst drag av inbördes beundran kan inte förnekas hos de båda vännerna.

Mina funderingar över vad det är hos Tranströmer som gör att han anses vara lätt att översätta har lett till följande iakttagelser:

1. Han använder mycket konkreta, ofta vardagliga ord, som varje svensk läsare kan begripa.

Själv skriver han på ett ställe apropå en av sina översättares ålderdomliga ordval, att hans eget språk alltid är "rättfram 1900-talsspråk" (Om samma översättarkollega påstår den inte lika hänsynsfulla Bly att "ibland skriver hon två hela rader utan att det smyger sig in någon 1500-talsengelska alls." (*Air Mail*:193).

2. Hans ordföljd och syntax i övrigt utgör normal samtidssvenska.

Detta kan naturligtvis åstadkomma problem vid överföring till språk med annorlunda ordföljd. Bly nämner en rad ur dikten "Skepparhistoria" från *17 dikter* (1954 i *Samlade dikter*:15): "I norr går de riktiga lodjuren" och kritiserar ordföljden i en kollegas "In the north flits the real lynx." Ingen skulle säga "In Washington run the demonstrators" med verbet före substantivet, menar han. Själv avviker Bly från andra översättare ofta genom att hans ordföljd är helt annorlunda än originalets, som i tolkningen av "Öppna och slutna rum" i *Friends You Drank Some Darkness*:213).

3. Lärda och litterära citat är få.

Här skiljer sig Tranströmer från t.ex. Ekelöf utom i några av de längre dikterna, som sviten *Östersjöar* (1974) eller dikten "Balakirevs dröm" (i *Hemligheter på vägen* 1958).

4. Anspelningar på specifikt svenska företeelser förekommer sällan.

Den svenska visan eller schlagern klingar inte i bakgrunden. Tranströmer inordnar sig inte heller i Bellmanstraditionen.

5. Hans dikter har en naturlig talspråksrytm och saknar rim.

Men, bör tilläggas, de är ändå stränga i formen, vilket går en del uttolkare förbi. I stället för traditionella slutrim förekommer bl.a. alliteration och halvrim. I "Med älven" (*Mörkerseende* 1970) har t.o.m. några Danteterziner smugits in. Dock medger diktaren: "Ingen läsare har ännu av sig själv upptäckt rimmen här". Han säger sig därför vara tvungen att utbreda sig ganska utförligt om den här texten "som en professor" och ägnar således ett helt brev åt denna dikt. Samtidigt avvisar han varje påstående om att han skulle drömma om en rimmad översättning. Undertecknat: Din gamle vän, professor Kenneth Burke (*Air Mail*:171-174). Lättheten i Tranströmers poesi kan nog trots allt betecknas som vilseledande.

Vad som mer än allt annat kännetecknar Tranströmers poesi är ju bildspråket. Bly säger (*When Sleepers Awake*:285) att man kan bli tvungen att förändra diktens form. Bildspråket får man inte manipulera.

Dikten "Hemåt"(ur *Sanningsbarriären* 1978) är så kort att jag tillåter mig reproducera alla fyra raderna:

Ett telefonsamtal rann ut i natten och glittrade på landsbygden och i förstäderna.

Efteråt sov jag oroligt i hotellsängen.

Jag liknade nålen i en kompass som orienteringslöparen bär genom skogen med bultande hjärta.

Denna dikt föreligger inte bara i en tolkning av Robert Bly. I *When Sleepers Awake* (1984:288ff), en volym ägnad åt Blys diktning, har vi möjlighet att följa tillblivelseprocessen i inte mindre än fyra steg. Diktens första metafor uppträder alltså i följande versioner:

1. A telephone conversation ran out in the night and glittered in the country towns and in the suburbs.

2. A telephone call ran out into the night and shone there over the villages and the suburbs.
3. A telephone call spread out into the night was shining here and there in the country fields and outskirts of cities.
4. A telephone call floated out into the darkness, and I felt it glittering here and there in the towns and at the edges of cities.

För det första kan vi konstatera att alla tolkningsförsök är längre än originalet. Detta kanske förvånar, för många hyser nog uppfattningen att om man översätter från engelska till svenska blir texten längre på grund av engelskans enkla formlära. Sanningen ligger troligtvis i att översättandet i sig medför en ökad längd, bl.a. eftersom vissa ord i originalspråket måste förtydligas i målspråket.

De fyra versionerna diskuterades vid ett seminarium som hölls på Columbia University. Vid detta tillfälle uppmanar Bly publiken att jämföra verben *glitter* och *shine*. Han får förslagen *shimmer* och *glisten*, men förkastar båda av olika skäl. *Gleam* avvisar han själv, eftersom det kan ge associationer till en tandkräm som heter Gleem. Ett annat knepigt verb är det första, *rann*. Vi får veta att översättaren fortfarande inte är nöjd med vare sig *ran out*, *spread out* eller *floatated out* trots att författaren ingående skildrat scenen i ett brev. En student i auditoriet framkastar "What about *flowed*?", varpå Bly blir stormförtjust och vänder sig till Tranströmer, som själv är närvarande vid seminariet. Denne håller med om förslaget, som enligt hans uppfattning absolut stämmer med lexikonet.

Man uppehåller sig också mycket vid ordet *förstäderna*. Här är det Tranströmer som påpekar att *suburbs* ger felaktiga associationer. I Amerika är det medel- och överklassen som bor i "suburbs" medan slummen finns i städernas centrum. I Sverige är det tvärtom, säger han. Lexikaliskt är ordet således rätt, men ur sociologisk synpunkt fel.

I slutmetaforen är det *orienteringslöparen* som förorsakar bekymmer:

1. I resembled the needle in a compass which the cross-country runner carries through the forest with beating heart.
2. I resembled the compass needle that the cross country runner carries on ahead with thumping heart through the woods.
3. I was like the needle in the compass that the cross country runner with chest thumping carries through the fir forest.
4. I was like the needle in the compass that the forest runner has along as he runs cross country with his chest thumping.

Blys första tanke var att det rörde sig om *cross-country skiing*, men sedan fick han klart för sig att varken det eller *cross-country running* var det rätta. Springer man med karta och kompass i skogen, så kallas det faktiskt *orienteering* även på engelska (ett av de få svenska ord som smugit sig in i engelskan vid sidan av *ombudsman* och *smorgasbord*). Men Bly hävdar att ordet ännu inte existerar i engelskan. Hans argument lyder: "A technical word or a dry word becomes a huge hole in the poem through which all the emotion drains out."

Han får på sätt och vis igen vad gäller *hjärta*. Det tycker han låter för emotionellt, och därför har han undvikit det. Men *chest thumping*, invänder Tranströmer, låter som en sport: "like having a world champion of chest thumping, or something like that."

I den slutliga versionen, tryckt i *Truth Barriers* (1980), Blys översättning av *Sanningsbarriären*, har dikten döpts om till "Calling Home" och de båda metaforerna lyder nu så här:

A telephone call flowed out into the night, and it gleamed

here and there in fields, and at the outskirts of cities.

...

I resembled the compass needle the orienteer runner  
carries as he runs with heart pounding.

Nu finner vi att översättaren fastnat för *gleamed* (trots tandkrämen), att *chest thumping* förvandlats till *heart pounding*, att han kompromissat i *orienteer runner* samt att studentens förslag om *flowed* blivit införlivat.

Vid samma seminarium avslöjar Bly hur han går tillväga när han översätter poesi. Han talar om fem eller sex steg:

Det första steget innebär att slå upp ord i lexikon. Fastän Bly själv, som är norskamerikan hjälpligt förstår svenska anser han det inte väsentligt att behärska det språk man översätter ifrån. Det viktigaste är att kunna engelska.

I steg två gör han en ordagrann översättning och försöker samtidigt komma underfund med om originaldikten tilltalar honom känslomässigt. Om inte, glöm den! "It's like a woman: if a woman doesn't move you, leave her alone. Someone else will come along and she will move that person."

I det tredje steget gäller det att lägga den ordagranna versionen åt sidan och rad för rad försöka återge originalets känsla. Och detta måste ske, inte på någon sorts översättningsengelska, utan på talad amerikansk engelska.

Ett nödvändigt fjärde steg är att visa förslaget för någon som verkligen kan ursprungsspråket från födseln. Vi har redan hört att alla tolkningar av Tranströmers dikter är granskade av honom själv.

Först på femte plats hamnar ljudet (the sound). Detta är svårt att kontrollera brevlades, och allra bäst, inflikar Tranströmer, är det om man kan sitta tillsammans, helst i den miljö där dikten utspelas. Bly har ju haft förmånen att gästa diktarens hem i skärgården och se fjärdarna och bryggorna.

Bly nämner inte grammatiken eller formerna. Hur viktigt är det egentligen att finna så exakta motsvarigheter som möjligt? När det gäller just grammatiken i översättning från svenska till engelska vill jag lägga till några synpunkter.

Ordföljden har vi redan berört ur stilistisk synpunkt. Vi erinrar oss att vissa tolkningar, enligt Bly, får en ålderdomlig prägel om man gör våld på den naturliga engelska syntaxen. I sin önskan att låta naturligt kastar Bly själv ganska våldsamt om ordföljden t.ex. i sin översättning av "Öppna och slutna rum" (*Klanger och spår* 1966), vilket naturligtvis riskerar att fokus hamnar på andra ord än i ursprungstexten. I stort sett råder dock inga större olikheter mellan svenskan och engelskan i det avseendet.

Större är skillnaden i artikelbruket vid substantiv. Dels saknar ju engelskan ofta artikel när svenskan har bestämd form. Men än betydelsefullare är att ett skifte från svenskans slutartikel till engelskans *the* förändrar rytmen, så att en dikt i engelsk dräkt tenderar att halka in i den jambiska trallen: (DIDÁDIDÁ i stället för DÁDIDÁDI). Detta är kanske orsaken till att *Vägen tar aldrig slut* eller *Horisonten skyndar framåt* (i dikten "De fyra temperamenten", *Hemligheter på vägen*, 1958) blir till *Road never ends* och *Horizon races outward* (*Selected Poems*, 1987:30).

För verbens del kan det handla om tempus. Rytmskt kan våra långa former (som *arbetade*) motsvaras av ett enstavigt engelskt imperfekt (*worked*). Dessutom tillkommer engelskans aspekt, dvs. översättaren måste välja om *glittrade* står närmare *was shining* än *shone*. På samma sätt kan ett svenskt prepositionsuttryck bytas ut mot t.ex. en satsförkortning: *The rider thrown off* i stället för *med ryttaren avkastad* ("Caprichos", *Selected Poetry*:31).

Besvärligare än både syntaxen och formläran är semantiken och det som jag har valt till rubrik för dagen: "Språket är inte huvudproblemet. Problemet är det andra, landskapet, associationerna."

Ett smakprov på problemord, alla hämtade ur Tranströmerdikter och tagna från Blys och andras tolkningar:

*Fjärdar* är inte samma som *fjords*, en 'älv' flyter fram annorlunda än en 'å', norskättlingens *by* är svenskens *stad*, skall ett 'torg' motsvaras av *a square* eller *a marketplace*, är en 'fäbod' *a shepherd's hut* eller *a mountain village*, 'stridare vatten' har inget att göra med *fighters* och *a blue anemone* kan uppfattas som en 'blå vitsippa' och inte som en 'blåsippa'. 'Blåeldsblått' är knappast *fiery blue* för en gotlänning, för vars inre syn denna färgnyans är för evigt inpräntad. Varför översätta 'lamslagen' med *his body is stiffened*, när *paralyzed* täcker både den bokstavliga och den metaforiska innebörden? Vi 'lutar oss' mot friheten får en annorlunda betydelse i *We lean towards freedom*. Blir *Nils Dacke* intressant om han måste fördes med fotnot, vad är en 'hötorgsmålare', osv.

Till detta kommer stilistiska olikheter. "Vädertavla" (*Hemligheter på vägen*, 1958) inleds "Oktoberhavet blänker kallt/med sin ryggfena av hägringar." *The October sea glistens coldly with its dorsal fin of mirages* blir snarast störande med sin zoologiska terminologi. Till sist återstår oupptäckta tryckfel: 'buljongtärningar': *bullion cubes*!

För att belysa olikheter och olika fällor har jag som min tredje text valt att jämföra två olika tolkningar av samma Tranströmerdikt: "Ensamhet" (*Klanger och spår* 1966), den ena gjord av Robin Fulton (i *Tomas Tranströmer: Selected Poems, 1954-1986* 1987), den andra Robert Blys. Jag citerar diktens anslag i originalet och i de två tolkningarna:

Här var jag nära att omkomma en kväll i februari.  
Bilen gled sidledes på halkan, ut  
på fel sida av vägen. De mötande bilarna -  
deras lyktor - kom nära.

Mitt namn, mina flickor, mitt jobb  
lösgjorde sig och blev kvar tyst bakom,  
allt längre bort. Jag var anonym  
som en pojke på en skolgård omgiven av fiender.

Robin Fultons:

One evening in February I came near to dying here.  
The car skidded sideways on the ice, out  
on the wrong side of the road. The approaching cars -  
their lights - closed in.

My name, my girls, my job  
broke free and were left silently behind  
further and further away. I was anonymous  
like a boy in a playground surrounded by enemies.

och Robert Blys:

Right here I was nearly killed one night in February.  
My car slewed on the ice, sideways,  
into the other lane. The oncoming cars -  
their headlights - came nearer.

My name, my daughters, my job  
slipped free and fell behind silently,  
farther and farther back. I was anonymous,  
like a schoolboy in a lot surrounded by enemies.

Själva anslaget blir helt olika eftersom ordföljden - och därmed fokus - skiljer sig markant.

På fel sida av vägen översätts ordagrant hos Fulton men blir hos Bly till *into the other lane*. Mina flickor i andra strofen skulle kunna missuppfattas av någon som inte känner diktaren och hans familj lika väl som Bly, som för tydlighets skull väljer *my daughters*.

I femte strofen förekommer en annan bilmetafor:

Bilen kom loss  
och krälade snabbt tvärs över vägen.

Hos Fulton blir den till

The car broke free  
and scuttled smartly right over the road.

och hos Bly

The car took hold  
and fish-tailed back across the road.

Båda interpreterna har tagit fasta på djurmetaforen i verbet men *scuttled smartly* ger snarast intryck av en ekorre än en orm, medan jag föreställer mig att *fishtailed* beskriver en reptillikande rörelse.

Senare i samma dikt förekommer en hänvisning till ett för många svenska läsare välkänt landskap: *den frusna östgötska slätten*. Fultons skotska eller andra engelskspråkiga läsare lär emellertid ha svårare att föreställa sig *the frozen Östergötland fields*. Blys *frozen Swedish fields* kan möjligen kritiseras som en feg undanflykt men bilden överensstämmer säkert med hur många föreställer sig Sverige utan att känna landets geografi närmare.

Dessa få exempel ger naturligtvis inte full rättvisa åt de båda översättarna. Om man skall tillämpa Blys fem steg på hela slutresultatet så förefaller Fulton att inte precis ha hoppat över det tredje steget, det om att börja om från början och söka sig fram till det moderna talspråket, men åtminstone fastnat mer i steg två, den ordagranna översättningen. Hans version är ganska korrekt, men inte något därutöver.

Om vi nu håller med om att Bly är en kongenial översättare av Tranströmer, vad har gjort honom till det? Är de varandras själsfränder? Som personligheter? Som poeter? På tu man hand är deras uppträdande mycket olika. Där Tranströmer är lugn, ödmjuk, nästan blyg till sin natur är Bly yvig, talför, något av en estradör. I ett avseende är de åtminstone lika. Vi har fått en glimt av deras beredvillighet att diskutera med och lyssna till sin publik och även ta till sig dess synpunkter på vad de har skrivit.

För att kunna jämföra de båda som poeter lämnas här några smakprov ur Blys dikter. Den första, "Solitude late at night in the woods" är hämtad ur diktsamlingen *Silence in the Snowy Fields*, (1962), och dess första strof lyder:

The body is like a November birch facing the full moon  
And reaching into the cold heavens.  
In these trees there is no ambition, no sodden body, no leaves,  
Nothing but bare trunks climbing like cold fire!

Denna dikt står översatt i samlingen *Stigar* (1973). Om boken skriver Tomas Tranströmer: "Drygt hälften av häftet upptas ... av översättningar, men det är dikter som står mig så pass nära att jag känner dem som mina egna. Det spelar ingen roll vem av oss som skrev dem från början." För att man skall kunna bilda sig en egen uppfattning om detta påstående följer här första strofen i Tranströmers tolkning:

Kroppen liknar en björk i november som står  
vänd mot fullmånen  
och sträcker sig rätt in i de kalla himlarna.

Hos träden här finns ingen ambition, ingen  
blöt kroppslighet, inga blad.  
Ingenting utom kala stammar klättrande som  
kall eld!

Den nya klädedräkten är omisskännligt svensk i snittet: *facing and reaching* har blivit *som står vänd ... och sträcker sig*. Men originaltextens particip ger ett eko i sista radens *klättrande* liksom *de kalla himlarna* utgör en helt ordagrann översättning från engelskans *the cold heavens*. Det konkreta *no sodden body* har däremot fått vika för det abstrakta *ingen blöt kroppslighet*.

Trots att bägge diktarna i egna ursprungsverk lever upp till iden om det talade språket som de själva förfäktat i sina kommentarer kan man skönja en viss skillnad i stilnivåerna mellan Blys original och Tranströmers tolkning. Inledningsorden i andra strofen har samma vardagliga prägel hos båda: *My last walk in the trees has come* motsvaras av *Nu är det min sista vandring bland träden*, liksom *At dawn* blir till *När det dagas*. Den följande radens *I must return to the trapped fields* lyder i den svenska versionen *måste jag åter till de inhägnade fälten*. Förutom att originalets *trapped fields* säger mera än *de inhägnade fälten* svävar ett skimmer av svensk romantik över hela raden (Tegnér's "Flyttfåglarna"?) liksom över valet av *himlarna* i den föregående strofen och över återgivandet i den tredje och sista strofen av Blys *in the bare woods* som *i kala skogen* utan artikel.

Dikten avslutas med meningen

The leaves are down, and touching the soaked earth,  
Giving off the odor that partridges love.

Hos Tranströmer blir detta till

Löven är där nere, mot den fuktiga jorden,  
ger ifrån sig den lukt som raphönsen älskar.

I analysen av första strofen illustrerades hur Blys participformer återgavs på svenska. Här möter vi ännu en variant i och med att satsen som inleds med *giving off* översätts rakt av till *ger ifrån sig* utan något bindeord till det föregående. Näst sista raden är en ordagrann återgivning av *The leaves are down*, ett uttryck som i allmänhet inte innebär mera än att löven har fallit. På samma sätt som Tranströmer uppfattar flera tolkningar som "blyish" så påminner faktiskt *Löven är där nere trapped fields* om de första raderna i "Andrum juli", den dikt som inledde denna artikel:

Den som ligger på rygg under de höga träden  
är också däruppe.

Uttrycket kan kanske kallas "tranströmerskt"?

Även om man således kan påvisa skillnader i den språkliga och stilistiska nivån, är det framför allt till innehållet som Blys dikt närmar sig en Tranströmerdikt: motivet, skogsvandringen, det vertikala perspektivet från människan upp i träden mot fullmånen. Men också i rytmen och ordvalet, vilket slutligen får illustreras med hjälp av slutraderna i en annan Blydikt, "Digging worms" ur diktsamlingen *This Tree Will Be Here for a Thousand Years* (1979):

Last night I dreamt my carelessness started stones  
dislodging near a castle. The stones  
did not hurt my shoulders when they hit and went  
through,  
but the wall of the castle fell.

*Stigar* 1973 tolkar Tranströmer dessa slutord sålunda:

I natt drömde jag att min vårdslöshet satte



några stenar i  
rullning nära ett slott. Stenarna  
gjorde inte illa mig när de träffade mina  
skuldror och gick tvärs igenom  
men slottsmurarna rasade.

Vad som är intressantast i den här dikten är inte de enskilda avvikelserna, som hursomhelst är få, utan Blys stenar som rullar tvärs igenom utan att göra skada. De låter bekanta. Jämför med dessa rader:

The music is a house of glass standing on a slope;  
Rocks are flying, rocks are rolling.

The rocks roll straight through the house  
But every pane of glass is still whole.

Musiken är ett glashus på sluttningen  
Där stenarna flyger, stenarna rullar.  
Och stenarna rullar tvärs igenom  
Men varje ruta förblir hel.

Vad är original och vad är översättning här? Den svenska texten är hämtad ur "Allegro" från *Den halvfärdiga himlen* 1962 och översättningen är Blys av denna Tranströmerdikt (*Friends You Drank Some Darkness*:193)

Till sist: för att ytterligare komplicera svaret på frågan om vad som är original och vad som är översättning, låt mig citera Tranströmers eget tacktal till Neustadtpriset där han beskriver beskriver diktandet så här: "The poem as it is presented is a manifestation of another, invisible poem, written in a language behind the common languages. Thus, even the original version is a translation." (Den dikt vi ställs inför är ett uttryck för en annan, osynlig dikt, skriven på ett språk bortom de vanliga språken. Sålunda blir även originalversionen en översättning.)

© [Staffan Klintborg](#)