

Sylvia Söderlind

Queen's University

ss8@queensu.ca

Sankt Kristofer, översättarens skyddshelgon?

Om Torgny Lindgrens *Hummelhonung*

Översätta, att sätta över, *trans-latio* (participavledning av *ferre* bära över) är den latinska motsvarigheten till grekiska *meta-phoros* från *pherein*, att bära. Metafor och översättning är etymologiska synonymer. Även om betydelserna har kommit att skilja sig åt är översättningen alltså jämförbar med metaforens strukturella motsvarighet. Båda är indirekta; båda definieras av en samtidig likhet och olikhet mellan en bokstavlig tenor och en figurativ vehikel eller mellan originalspråk och målspråk. Bådas förutsättning är språkets mångtydighet, dess inneboende polysemi, men det är också precis mot denna mångtydighet som de strider. De delar följaktligen en utgångspunkt i paradoxen.

Att bära är att motverka tyngdkraften. Om tyngdkraften, den som obevkligen förankrar oss i jorden, har Torgny Lindgren en del att säga. Drömmen om transcendens är den omöjliga drömmen om att falla uppåt, vilken endast kan approximeras i att bli lyft eller buren. Det må vara en slump att ordet berättande är ett anagram av ett bärande; berättandet inkarnerar bärandets problematik, vilket i sin tur genomsyrar Lindgrens verk. Bärandet litteraliseras i alla dessa knallar och handelsresande som, kånkande på varor och berättelser, vandrar runt i Västerbottens inland. Denna litteralisering är karakteristisk för metaforens narrativa form, allegorin. Som jag kommer att visa i det följande är det inte ett enkelt sammanträffande att dessa bärare och berättare också är vandrare.

Allegorin uppstår framför allt i tider av kulturell kris, i klyftan mellan det förgångna och det endast vagt skönjbara nya. Den medeltida allegorins uppgift var att rädda en etablerad tolkningsmodell från glömskan, att förklara det nya och okända som en avbild av en gammal och bekant förebild i enlighet med den typologiska relationen mellan typ och antityp i biblisk exeges. Allegorin var således en konservativ kraft i entydighetens tjänst. Denna allegori förutsätter en oomtvistad

förebild eller tolkningsmodell – vare sig vi kallar den *grand récit*, master narrative, eller Sanningen – vilken i vår postmoderna era inte längre är gångbar. Den paradoxens allegori som Lindgren företräder kallar jag spökmodernistisk ("ghostmodern" snarare än "postmodern"). I den spökaren modernism som inte helt lagts till vilan medan postmodernismens relativitet ännu söker adekvat uttryck och förorsakar en viss ångest. Här finner vi ett frossande i mångtydigheten. Den spökmodernistiska allegorin – som alltså reflekterar den så kallade lingvistiska vändningen i litteraturkritiken – är en sorts meta-allegori, en berättelse om språkets paradoxala samtida ootillräcklighet och oändliga löfte.

Den bibliska och etiska struktur av anrop och ansvar som framför allt Anders Tyrberg¹ studerat i Torgny Lindgrens *Hummelhonung*, just den roman jag vill uppehålla mig vid,² kvarstår men blir i spökmodernismen till en fråga om kommunikation mellan människor, om hur jagets förhållande till den andre i grund och botten är en språkfråga, en fråga om översättning, om bärandet av ord mellan främlingars språkområden. Översättaren är en vandrare, en nomad som dväljs i ingenmanslandet mellan två territorier, varav inget är till fullo hans eller hennes eget. Emily Apter definierar översättningen som "a means of repositioning the subject in the world and in history; a means of *rendering self-knowledge foreign to itself*".³ Översättningen som en väg till jagets eget främlingskap är en typisk, nästan genrebestämmande, metafor i spökmodernistisk allegori, och i detta avseende är *Hummelhonung* exemplarisk, och så är också Lindgrens val av Sankt Kristofer som den emblematiske gestalten för detta synsätt.

Lindgrens version av Kristofer är inspirerad av ett antal källor, varav den mest kända är *Legenda aurea*, Jacobus Voraginus *gyllene legend* från 1200 talet, vilken översättaren läser. Ungefär så här översätter och sammanfattar Voraginus Kristofers liv:

Reprobis, eller Reprobatus, var en kananeisk jätte, berömd för sin storlek, styrka och aptit. Hans önskan var att tjäna den mäktigaste. Således inledde han sin tjänarbana med att tjäna kungen. När han såg att kungen var rädd för djävulen gick han över i dennes tjänst, men när han fann att djävulen flydde i rädsla vid synen av ett kors begav han sig av för att tjäna Gud. Han såg till att bli döpt och en helig eremit sade att det skulle behaga vår herre om han kunde använda sin styrka till att färja resande över en rasande flod. Han slog sig därför ner vid floden i fråga och blev oumbärlig som färjkarl, bärande de resande på sina axlar. En dag bad ett barn om hjälp över floden. När Reprobis steg ner i vattnet blev barnet på hans skuldror allt tyngre och jätten var nära att drunkna. När han bad om en förklaring svarade barnet att han var Kristus och att jätten just burit bördan av hela skapelsen. Som bevis bad han jätten (som alltså genomgått ett andra dop och nu fick namnet

Kristofer, Christo-phoros, Kristusbäraren) plantera sin stav i jorden.
När Kristofer gjorde detta blommade hans stav omedelbart.

Detta är alltså den förebilden jag har i tanken när jag läser
Hummelhonung. En synopsis av historien:

En medelålders kvinna från södra Sverige, som förblir namnlös, är på föreläsningsturne i Norrland för att tala om "heliga dårar och narrar."⁴ Hon är i färd med att skriva en bok om Sankt Kristofer. Efter ett av sina föredrag blir hon boende för natten hos en gammal man, Hadar, som talar en dialekt som hon hör i "en översättning av det slag som besökare alltid lyssnar sig till i främmande land".⁵ Hadar är döende; han "har kräftan".⁶ Hennes avfärd följande morgon förhindras av en snöstorm, men även efter det att vägen plogats och inga hinder läggs i vägen för hennes avresa blir hon kvar. Ofta uttrycker hon sin intention att åka men handlar inte. Hadars bror Olof, som "har hjärtat" och är döende,⁷ bor i ett grannhus, men bröderna har inte sett varandra på fyrtio år. Vad som tycks hålla dem vid liv är deras ömsesidiga begär att överleva den andre. Den namnlösa föreläsaren-hagiografen blir en sorts medlare, vårdare och mottagare av deras bekännelser. Hon bär meddelanden, historier, mellan de båda husen och av de fragment hon hör framstår så småningom en bild av vad som lett till deras twist. Både Hadar och Olof påstår sig vara fäder till den son vars död 1959 är en direkt följd av deras rivalitet om faderskapet. Sonen Lars fastnar i en anordning som ska göra det möjligt att bygga en oöverstiglig vall (evangelium enligt Hadar) eller gräva ett oöverstigligt dike (evangelium enligt Olof) mellan de bådass hus. När modern skriker på hjälp springer båda fäderna till hans räddning men sonen dör när de ursinnigt försöker förhindra varandra att bistå honom, eftersom endast en fader har rätt att rädda sin son. Medan de så brottas om faderskapets rätt dör Lars i en sorts makaber korsfästelse. Faderskärlek förknippas således med den grundläggande historien i judisk-kristen mytologi, en faders rätt att bestämma över sin sons liv och död.

Det är när hon har hört alla dessa historier och just har slutfört sitt manuskript som översättaren för första gången aktivt ingriper i händelseförloppet, och det är i det ögonblicket hon explicit kommer att gestalta Sankt Kristofer. Detta inträffar när hon ljuger, först för Olof – hon påstår att Hadar är död –och sedan för Hadar – hon påstår att Olof är död. När hon återvänder till Hadars hus efter att ha ljugit om hans död visar det sig att hennes lögn har blivit sanning. Hon finner Hadar död. Hon bär honom över till Olofs hus för att bevisa att hennes historia är sann. Under den korta färden blir Hadars utmärglade kropp besynnerligt tung och hon vacklar under bördan. "Herre Gud, Hadar" utbrister hon,⁸ således identifierande sin börda och samtidigt sig själv. När hon når Olofs hus visar det sig att även han dött, befriad från

överlevnadsplikten. Vår Kristofersfigur ombesörjer att bröderna förenas i döden då hon lägger dem tillsammans i Olofs säng. Översättaren frälser dem alltså med en lögn och blir sålunda den heliga narr hon studerat och skrivit om.

I *Hummelbonung* associeras den döde sonens moder också med Sankt Kristofer såtillvida att hon går mellan husen och tjänar båda bröderna. Kristofer har alltså en förebild i Maria, den ursprungliga bäraren av Kristus. Den urgamla klichén om faderskapets obevislighet och moderskapets självklara sanning figurerar här som en allegori om entydigheten och mångtydigheten. Moderskapet, modellen för enheten mellan bärare och buren, mellan makten och sanningen, kan inte förfälskas. Hur ofta det än har diskuterats vem som är fader till Kristus har hans moderskap aldrig ifrågasatts. Jungfru Maria, det otvetydiga originalet, den för evigt förlorade och efterlängtrade sanningen, är alltså Kristofers förebild.⁹ Han ger, bildligt talat, liv till barnet Jesus men i en sorts temporal och sexuell baklängesprocess. Den lyckosamma nedkomsten, förlossningen av barnet föregår stavens befruktning. Enligt legenden är Kristofer frälsarens räddare, far och mor till Kristusbarnets andra födelse.

Min tolkning av *Hummelbonung* som en exemplarisk reflektion över översättningens etik bygger alltså på den grundval i bärandets ontologi för vilken Kristofer blir en sorts exemplum. Översättaren-hagiografen, som i många avseenden är Lindgrens alter ego, ger sin version av den helige narren när hon läser ur sitt manuskript för Hadar:

Hans verkliga namn var inte Kristofer utan Offerus eller möjligen Reprobis, han var av kananeisk härkomst och tolv alnar hög. Målet för hans tillvaro, den bestämmelse som han själv valt eller som naturen med omutlig stränghet nedlagt i hans väsen, var ett tjänande som framförallt innebar utvaldhet och invigelse, inte underkastelse...¹⁰

Detta citat visar att Kristofer således inkarnerar Lindgrens återkommande dialektik mellan den fria viljan och determinismen. Hans tjänande är *antingen* ett val *eller* en förutbestämd självklarhet. Det enda vi med säkerhet vet att det inte rör sig om är underkastelse. Och som vanligt spelar Lindgren på båda strängarna. Han ifrågasätter i lika hög grad den fria viljan som determinismen. Men vad citatet också visar, såvitt inte kananeerna talade latin, är att vår hjältes ”verkliga namn” redan är en översättning, det vill säga förebilden för översättningen är alltid redan översatt, ett förhållande avspeglat i latinets bruk av participavledningen *latio*; översättningen är alltid redan *a fait accompli*. Bärandet har gjort vår jätte till en annan än den han var. Översättningen är således ett dop, ett sakrament, i vilket individen blir en annan och därmed ”verklig” sig själv.

Enligt hagiografen tillhör Kristofer den förlorade epok ”...när ännu ett tydligt samband tycktes föreligga mellan vilja och handling...”.¹¹ Detta förlorade samband associeras genomgående med barndomen, med barnets relation till modern och följaktligen, i bärandets grammatik, till det ursprungliga förhållandet mellan bärare och buren. Förlusten av den ovedersägliga sanningen förklarar strävan efter entydigheten, den som aldrig kan återfinnas, åtminstone inte i detta liv. Det är just klyftan mellan vilja och handling som så ofta i spökmodernismen litteraliseras i en kamp mellan modernismens suveräna subjekt och postmodernismens av sociala krafter, framför allt språket, begränsade agent.

Vår hagiograf berör Kristofers verkliga gärning när hon i sitt manuskript avslöjar att

Den enda regel han underordnar sig är gestaltandets, detta allmän-
giltiga och evärdligen förpliktande mönster som också den övriga
mänskligheten utan att känna till saken är underkastad, hans gestaltande
är varken frivilligt eller motvilligt, han endast utför det.¹²

Kristofer är helt enkelt gestaltandets, föreställningens, representationens förutsättning, varken mer eller mindre, i sig själv utan etisk innebörd. Han är, liksom översättaren, enkelspårig såtillvida att hans enda uppgift är att vara meningens bärare. Men underförstått är att i den uppgiften ligger en anmodan att göra mänskligheten uppmärksam på dess delaktighet i detta ”evärdligen förpliktande mönster,” vilket är grundvalen för all kommunikation. Hans plikt är, snarare än att överbrygga avgrunden mellan gestalten och det gestaltade, tecknet och det betecknade, att göra gestaltandets dialektiska struktur synlig och att på så vis värna om mångtydigheten.

Det är i den uppgiften vi finner svaret på frågan varför vår namnlöse översättares metamorfos blir fullständig i det ögonblick hon blir lögnare. Lögnen och översättningen är tvillingar såtillvida att gestaltandets struktur blir synlig i dem. Mångtydigheten är lögnens förutsättning; entydigheten tillåter inte den öppning mellan tecknet och det betecknade som möjliggör lögnen. Jacques Derrida ser i Babels torns fall både straffet – förbudet mot entydigheten – och det nödvändiga löftet om översättningen.¹³ Fallet in i språket är liksom dess ursprungliga förebild, fallet från paradiset, ett lyckosamt fall, det paradoxala fall uppåt som Lindgren approximerar i bärandet. Antitypen till Babels torn är Pingstens mirakel. Pingsten har blivit en kliché i samtida utopiska reflektioner över möjligheten om en global framtid, men vad som allt som oftast glöms är just det mirakulösa andra-blivandet, andedopet, individens språkliga metamorfos. Sålunda finner vi till exempel i Michael Hardt och Antonio Negris inflytelsrika *Empire* löftet om

”a common species” where “[a]s in a secular Pentecost, the bodies are mixed and the nomads speak a common tongue”¹⁴, vilket bokstavligt talat bara kan vara engelskan eller dess globala form, Globish. En sådan syn har fallit offer för entydigheten och är i själva verket vad Michael Cronin kallar en illa dold neo-babelianism,¹⁵ en klar misstolkning av den bibliska förebilden, enligt vilken ”de blevo alla uppfyllda av helig ande och begynte tala andra tungomål...”.¹⁶ Från att ha översatt brödernas språk till sitt genomgår Lindgrens översättare själv en metamorfos och blir under sin tid i ”främmande land” till en annan än den hon var. I slutet av berättandet är hon missnöjd med det sökande efter syntesen, efter det entydiga, som dittills karakteriserat hennes författarskap.

Att den helige ande blivit en narr är helt i enlighet med den kristoferska legenden och dess uppdykande i spökmodernismen. Det var, som vi kommer ihåg, enligt Voraginus, makten som Kristofer tjänade, inte sanningen. Endast i en värld där makten ligger hos sanningen är Kristofer ett helgon i ordets traditionella bemärkelse. Men när sanningen och makten inte längre slår följe blir Kristofer nödvändigtvis en narr. Om jag vill utnämna Kristofer till Hieronymus efterträdare som översättarens skyddshelgon är det således inte bara för hans roll som ”det numinösa vehikel” och föreställandets emblem,¹⁷ utan just för insikten att det är översättningen som utgör föreställandets förutsättning, och att detta innebär att gestaltandet alltid är en sorts lögn. Översättaren är den som förräder för att han inte har något val. Narr, ja, eftersom översättningen är en lögn, en nödvändig sådan. Helgon, absolut, eftersom i Babels skugga det är endast i lögnen som vi kan urskilja sanningen om språket.

Det förefaller som om Kristofer tagit skydd i den värld han i själva verket alltid tillhört sedan han uteslutits från helgonkalendern 1969, på tröskeln till spökmodernismen, då det erkändes att han aldrig existerat utanför legenden. Att han har kommit att representera översättarens roll som narr (”traduttore – traditore”) är således symptomatiskt för ett nytt sätt att se på översättningens problematik inte bara som förutsättningen för kommunikation och gestaltande men som i grunden en historia om makten och sanningen. Lindgren är inte den förste att ta sig an den utstötta; han har en föregångare och möjlig förebild i Michel Tournier som i *Le roi des aulnes* från 1970 direkt förknippar Kristofer med modernismens nadir, den nazistiska perversionen av förhållandet mellan sanning och makt vars spöke alltjämt hemsöker spökmodernismen.¹⁸ Om Tourniers roman inleder den spökmodernistiska allegorin kan Lindgrens *Hummelhonung* läsas som dess logiska fortsättning; i den mycket lokala miljön och på en begränsad dialekt utspelar sig ett mikrokosmiskt drama som speglar en insikt om den paradoxala roll

översättningen spelar i en global värld vars förutsättning den utgör, en värld där makten ständigt hotar att bära iväg med sanningen.

Noter

¹ Anders Tyrberg, *Anrop och ansvar: Berättarkonst och etik his Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren*, Bjärnum: Carlsson 2002.

² Torgny Lindgren, *Hummelhonung*, Stockholm: Norstedts 1995.

³ Emily Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton University Press 2006, s. 6 (min kursivering).

⁴ Lindgren 1995, s. 7.

⁵ Lindgren 1995, s. 12.

⁶ Lindgren 1995, s. 13.

⁷ Lindgren 1995, s. 21.

⁸ Lindgren 1995, s. 164.

⁹ Lindgrens tidigare roman *Till Sanningens Lov* (1991) introducerar Maria som eblem för det ursprungliga och entydiga i en allegori som tar upp problematiken om sanningens eventuella mångtydighet.

¹⁰ Lindgren 1995, s. 19 (min kursivering).

¹¹ Lindgren 1995, s. 114.

¹² Lindgren 1995, s. 114–115.

¹³ Jacques Derrida, "Des tours de Babel" i Joseph Graham, ed., *Difference in Translation*, Ithaca: Cornell University Press, 1985.

¹⁴ Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000. s. 362.

¹⁵ Michael Cronin, *Translation and Globalization*, London and New York: Routledge 2003.

¹⁶ Apostlagärningarna 2:4.

¹⁷ Lindgren 1995, s. 115.

¹⁸ Det må vara mer än ett sammanträffande att Nazismen spökar i den roman som följer *Hummelhonung* i Lindgrens oeuvre, *Pölsan* (2002), i en litteralisering av bärandet som smitta.