

Milli mála

Milli mála

Tímarit um erlend
tungumál og menningu

16. ÁRGANGUR

Ritstjórar
Geir Þórarinn Þórarinsson
Þórhildur Oddsdóttir



STOFNUN
VIGDÍSAR FINNBOGADÓTTUR
Í ERLENDUM TUNGUMÁLUM

*Styrktarsjóði SVF er þakkaður
stuðningur við útgáfu tímaritsins*

*Milli mála er ritrynt tímarit
og er ritrynum þakkað þeirra framlag*

Háskólaútgáfan
Reykjavík 2024

© Stofnun Vigdísar Finnbogadóttur í erlendum tungumálum og höfundar/þýðendur efnis.

Umbrot: Valgerður Jónasdóttir
Hönnun kápu: Ragnar Helgi Ólafsson
Prentun: Litlaprent ehf.

Bók þessa má eigi afrita með neinum hætti,
svo sem ljósmyndun, prentun, hljóðritun
eða á annan sambærilegan hátt, að hluta
eða í heild, án skriflegs leyfis útgefanda.

U201404
ISBN 978-9935-23-026-3

Efni

Frá ritstjórum	7
--------------------------	---

RITRÝNDAR GREINAR

<i>Ásdís Rósa Magnúsdóttir og Guðrún Kristinsdóttir</i> Franski farsinn á Íslandi: París-Eyjafjörður með viðkomu á West End	11
---	----

<i>Hólmfríður Garðarsdóttir</i> Úr brunnum gleymskunnar: Skrif miðamerískra kvenna á fyrri hluta 20. aldar.	37
---	----

<i>Ingibjörg Ágústsdóttir</i> <i>From Colonialism to Climate Crisis: Polar Bears in</i> <i>the Fiction of James Hogg, Helen McClory and Vicki Jarrett</i>	62
---	----

<i>Jacob Ølgaard Nyboe</i> <i>Gennem umulighedsportalen. Om neologismer</i> <i>i poesien belyst ved Marianne Larsens</i> <i>Umulighedsportal i ubestemt engangslæs</i>	97
---	----

<i>Marion Lerner</i> <i>Sigurd der Bootsführer</i> von Gestur Pálsson an deutschen Gestaden. Die Übersetzungen von Margarethe Lehmann-Filhés und Carl Küchler	117
--	-----

ÞÝÐINGAR

<i>Hjörleifur Jónsson</i> Um Jidanan Luangphiansamut og söguna Heimsk eiginkona ungs rithöfundar.	153
---	-----

<i>Jidanan Luangphiansamut</i>	
Heimsk eiginkona ungs rithöfundar	155
<i>Hólmfríður Garðarsdóttir</i>	
Konur frá Paragvæ hafa orðið – Um höfunda tveggja smásagna	162
<i>María Concepción Leyes de Chaves</i>	
Saga dóttur Francia	166
<i>Renée Ferrer de Arréllaga</i>	
Hnykillinn	172
Höfundar, þýðendur og ritstjórar.	178

Frá ritstjórum

Þriðja árið í röð koma út tvö hefti af ritinu *Milli mála – tímarit um erlend tungumál og menningu*. Bæði hefti ársins koma út í desember. Sérheftið er helgað smásögum, örsögum og öðrum stuttum textum. Gestaritstjórar eru Kristín Guðrún Jónsdóttir og Ásdís Rósa Magnúsdóttir. Sérhefti næsta árs verður helgað orðasambandafræði og ætlað að gefa yfirlit yfir orðasambandafræði frá ýmsum sjónarhornum s.s. í þýðingum, í kennslu og í samanburðarrannsóknum. Gestaritstjórar verða Erla Erlendsdóttir og Oddný G. Sverrisdóttir.

Heftið sem hér birtist er annað hefti 16. árgangs. Að þessu sinni birtum við fimm ritrýndar greinar um leikhúsmenningu, bókmenntir og þýðingar. Auk þess má finna þrjár þýddar smásögur frá Paragvæ og Tælandi ásamt kynningu á höfundum þeirra.

Tvær fyrstu greinarnar eru á íslensku. Í fyrstu greininni fjalla þær Ásdís Rósa Magnúsdóttir og Guðrún Kristinsdóttir um franska farsann, uppruna hans og hefðir honum tengdar, staðfærslu og viðtökum hans og þróun í íslenskum leikhúsum.

Hólmfríður Garðarsdóttir fjallar um skáldskaparskrif mið-amerískra kvenna á fyrri hluta 20. aldar. Skoðað er hvernig umgjörð framúrstefnunnar opnaði konum dyr til að komast inn á svið bókmenntanna þar sem þær beina gjarnan sjónum að hlutverki og stöðu kvenna í skrifum sínum.

Ingibjörg Ágústsdóttir skrifar á ensku um þrjú skosk bókmenntaverk, sem öll eiga sögu svið á norðurslóðum og fjalla um ísbirni. Greining verkanna sýnir endurspeglun tveggja ólíkra stiga í samskiptum okkar við norðurslóðir og breytingar á viðhorfum evrópskra þjóða til mannvistar og umhverfisbreytinga.

Jacob Ølgaard Nyboe fjallar á dönsku um nýsköpun orðaforða í ljóðagerð, nýyrði og nýja merkingu orða, og sækir þar í smiðju Marianne Larsen um gátt ómöguleikans. Sýnt er hvernig nýyrðin

eru nátengd spennu milli dystópíu og útópíu auk þess sem flokkun á mismunandi gerðum nýyrða þjónar sem fræðilegur rammi.

Marion Lerner skrifar á þýsku og fjallar um fimm mismunandi þýðingar á smásögu eftir Gest Pálsson sem hluta af rannsóknum sínum á þýðingum íslenskra smásagna yfir á þýsku í kringum aldamótin 1900. Hún greinir einkenni þýðinganna og þýðingaraðferðir. Enn fremur gerir hún grein fyrir þeim miðlum sem birtu sögurnar.

Hjörleifur Jónsson þýðir smásögu úr tælensku eftir Jidanan Luangphiansamut, margverðlaunaðan höfund. Sagan er skrifuð sem frásögn „heimskrar eiginkonu ungs rithöfundar“ og er þar ekki allt sem sýnist. Stutt kynning á höfundi fylgir.

Hólmfríður Garðarsdóttir skrifar formála að þýðingum sínum þar sem hún kynnir stöðu og umhverfi kvenna í Paragvæ til skáldskaparskrifa. Sögurnar tvær eru *Saga dóttur Francia* eftir Maria Concepción Leyes og *Hnykillinn* eftir Renée Ferrer. Fjalla þær báðar um örlög kvenna í ólíkum aðstæðum.

Ritstjórar kunna höfundum bestu þakkir fyrir ánægjulegt samstarf. Enn fremur eiga prófarkalesarar, Gísli Magnússon, Júlían Meldon D’Arcy, Sigríður Harðardóttir og Stefanie Bade þakkir skildar. Og síðast en ekki síst ber að þakka ónafngreindum ritrýnum fyrir mikilsvert framlag.

*Geir Þórarinn Þórarinsson
Þórbildur Oddsdóttir*

Ritrýndar greinar

Franski farsinn á Íslandi: París-Eyjafjörður með viðkomu á West End

Franskir gamanleikir og skopleikir – *comédie, farce, vaudeville, comédie de boulevard* – hafa notið mikilla vinsælda á Íslandi í gegnum árin og verið settir upp bæði af atvinnuleikhúsum og áhugaleikhópum víða um land.¹ Fyrstu frönsku gamanleikirnir voru leiknir af skólapiltum í danskri þýðingu en á síðari hluta 19. aldar var farið að snúa þeim á íslensku úr dönskum þýðingum.² Þótt allir eigi þeir sér sína sögu og uppruna, má segja að helstu einkenni gamanleikja sé flókinn söguþráður sem endar vel á meðan farsar eru styttri verk sem byggjast á misskilningi og geta verið klúrir. Auk þess hafa farsar ófrávíkjanlega atburðarás, líkt og harmleikir, og innihalda gjarnan atriði þar sem lúskrað er á einni leikpersónunni eða henni refsað á annan hátt. Á nítjándu öld tóku þessar greinar leiklistarinnar að renna saman við forna söngvahefð í einkareknu leikhúsunum í París³ og rötuðu mörg þessara *vaudeville*-leikrita, sem svo nefndust og þannig komu til, á fjalir íslenskra leikhúsa þegar farið var að setja upp erlend leikrit hér á landi.⁴ Þessi verk gáfu skoplega innsýn í líf borgarastéttarinnar og Magnús Þór Þorbergsson hefur sýnt að evrópsku gamanleikirnir hafi verið til þess fallnir að

-
- 1 Rannsóknin er hluti af verkefninu *Frönsku bylgja í íslensku leikhúsi* sem styrkt er af Rannís (217857-051). Greinarhöfundar þakka ritrynum og Sveini Einarssyni fyrir góðar og gagnlegar athugasemdir.
 - 2 Sjá Svein Einarsson, „Helgileikir og herranætur“.
 - 3 Jomaron, *Le Théâtre en France, 2. De la Révolution à nos jours*, 164.
 - 4 Um gamanleikinn í íslensku leiklistarsögu, sjá Svein Einarsson, *Íslensk leiklist I-III*, og Magnús Þór Þorbergsson, *A Stage for the Nation. Nation, Class, Identity and the Shaping of a Theatrical Field in Iceland 1850-1930*, 314–328.

bregða upp mynd af þeirri borgaralegu miðstétt sem þá var að hasla sér völl í íslensku Þjóðfélagi.⁵ Leikfélag Reykjavíkur setti upp franska og þýska gamanleiki á þriðja og fjórða áratugnum, til dæmis skopleiki eftir þá Franz Arnold og Ernst Bach, sem nutu svo mikilla vinsælda meðal íslenskra leikhúshorfenda að Sveinn Einarsson telur þá hafa verið Leikfélagi Reykjavíkur „haldreipi kreppuáranna“⁶ og hefur leikrit þeirra, *Spanskflugan*, margsinnis verið sett upp á Íslandi.⁷

Um og eftir miðja 20. öld er svo farið að þýða leiktexta beint úr frönsku á íslensku þótt margir þeirra hafi einnig verið þýddir úr millimáli. Um svipað leyti eru fyrstu *vaudeville*-gamanleikritin sett upp og er óhætt að segja að þau hafi stolið senunni af eldri verkum og þá ekki síst hinum þekktu gamanleikjum Molière. Nokkur leikrita Eugène Labiche hafa verið leikin hér á landi, til dæmis *Ítalskur strábattur* (*Chapeau de paille d'Italie*) í Þjóðleikhúsinu árið 1967 í þýðingu Árna Björnssonar undir stjórn enska leikstjórans Kevins Palmer sem starfaði í Þjóðleikhúsinu um nokkurra ára skeið og þótti sú sýning fádæma góð.⁸ Leikfélag Reykjavíkur setti svo upp *Fló á skinni* (*Puce à l'oreille*) eftir Georges Feydeau í þýðingu Vigdísar Finnbogadóttur. Sýningin, undir stjórn Jóns Sigurbjörnssonar, sló í gegn og var sýnd 95 sinnum.⁹ Tveimur árum síðar setti Þjóðleikhúsið upp leikrit Feydeaus, *Hvað varstu að gera í nótt?* (*Occupe-toi d'Amélie*), sem Sveinn Einarsson, þá Þjóðleikhússtjóri, hafði séð í París í rómaðri uppsetningu Jean-Louis Barrault.¹⁰ Úlfur Hjörvar þýddi og sænski leikstjórinn Christian Lund stýrði sýningunni sem hlaut góðar viðtökur. Árið 1980 sýndi Þjóðleikhúsið saman einþáttinguna *Vert' ekki nakin á vappi* (*N'te promène donc pas toute nue*) eftir Feydeau og *Náttfari og nakin kona* eftir Dario Fo, og spyrti þannig saman höfundum sem þá þegar höfðu lokað þúsundir áhorfenda í Iðnó. Þá setti Þjóðleikhúsið upp árið 1981 gamanleik Feydeaus,

5 Magnús Þór Þorbergsson, *A Stage for the Nation. Nation, Class, Identity and the Shaping of a Theatrical Field in Iceland 1850-1930*, 328.

6 Sveinn Einarsson, *Íslensk leiklist III, 1920-1960*, 124.

7 Samkvæmt gagnagrunni Leikminjasafns Íslands hefur *Spanskflugan* (þ. *Die Spanische Fliege*) verið sett upp átta sinnum á Íslandi, síðast í Borgarleikhúsinu leikárið 1993–1994.

8 A.K., „Þjóðleikhúsið: *Ítalskur strábattur*“, 8.

9 Sjá gagnagrunn Leikminjasafns Íslands, <https://leikminjasafn.is/index.php?page=result&q=get-LeiksyningDXO/973>

10 Viðtal við Svein Einarsson, 19. nóvember 2024.

Hôtel Paradís (*Hôtel du Libre échange*), í þýðingu Sigurðar Pálssonar og skartaði sú sýning helstu gamanleikurum Þjóðleikhússins á þeim tíma.

Meðal vinsælustu verkanna af *vaudeville*-gerðinni sem sett hafa verið á svið fyrir íslenska áhorfendur eru hinir svokölluðu „hurðafarsar“ eða „breiðstrætaskopleikir“ leikskáldsins Marcs Camoletti (1923–2003). Frægasta leikverk hans er farsinn *Boeing-Boeing* en hér á landi þekkja áhorfendur Camolettis ekki síst fyrir hinn vinsæla gamanleik *Sex í sveit* (*Pyjama pour six*) í leikgerð og staðfærslu Gísla Rúnars Jónssonar. Verkið var fyrst sett á svið árið 1998 í Borgarleikhúsinu og aftur árið 2019 í endurskoðaðri þýðingu. Hér verður fjallað um helstu einkenni frönsku *vaudeville*-leikritanna og síðan stuttlega um íslenskun á gamanleikjum Camolettis, einkum *Sex í sveit*, og leið verksins rakin frá franska textanum til íslensku gerðarinnar, með hliðsjón af ensku þýðingunni sem er grunnur að íslensku leikgerðunum. Þá verða teknar til umfjöllunar íslenskar þýðingar Gísla Rúnars á breskum försum sem skrifaðir voru að franskri fyrirmynd og uppsetningar þeirra í Borgarleikhúsinu bornar saman við frönsku gamanleikina. Hvað er eftir af frönsku farsahefðinni í íslensku samtímaleikhúsi þegar verkin hafa verið „flutt heim“? Eru aðlaganir og heimfærslur ef til vill til þess fallnar að auka vinsældir leikrita af þessum toga?

Franski farsinn um borgarastéttina

Þeir gamanleikir sem fyrst gengu undir nafninu *vaudeville* innihéldu bæði söngva og dans og voru leiknir allt frá síðari hluta 18. aldar á árlegum mörkuðum í París sem kenndir voru við kirkjusóknir Saint-Germain og Saint-Laurent sitt hvoru megin Signu.¹¹ Orðið *vaudeville* á sér þó lengri sögu og á 16. og 17. öld stóð það fyrir grípandi og létt sönglög.¹² Söngvar af þeim toga voru svo sungnir í

11 Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, 52.

12 Umfjöllun um merkingu orðsins *vaudeville* og þróun þess er að finna í grein Guy Spielmann, „Le vaudeville, de la chanson au théâtre (XIV^e-XVIII^e)“. Sjá einnig Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, 50–51. Margar fróðlegar greinar um *vaudeville* er að finna í greinasafninu *Le Vaudeville à la scène*. Sjá einnig Gidel, *Le Vaudeville*, Hélène Lacas, „Vaudeville“, 828–829; „vaudeville“, *Dictionnaire de l'Académie française*, Jaucourt, „vaudeville (poésie)“, *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 861–862.

gamanleikjum sem sóttu innblástur í hina ítölsku hefð *commedia dell'arte* þar sem staðlaðar persónur keyra fram hverja kostulegu uppákomuna á fætur annarri um leið og skírskotað er til vel þekktra viðburða úr samtímanum. Undir lok 18. aldar (1792) var svo Vaudeville-leikhúsið stofnað í París og þá var farið að nota orðið *vaudeville* fyrir leikritin sjálf, en ekki eingöngu lögin sem þar voru sungin. Verkin einkenndust af léttleika og skopi en voru einnig nýstárleg viðbót við það leikhús- og menningarlíf sem borgin bauð upp á. Andstætt „klassískum“ viðmiðum og ströngum reglum sem sett höfðu svip sinn á leikritun 17. og 18. aldar, naut gamanleikurinn mikils frelsis og höfundar höfðu hvorki áhyggjur af siðferðisboðskap né fagurfræðilegu gildi. Þetta frelsi endurspeglast gjarnan í bókmenntasögunni og í umfjöllun um leikritin sem þóttu mikið léttmeti í samanburði við alvöruþrúningari verk. Hlutverk *vaudeville*-leikritanna var fyrst og fremst að skemmta áhorfendum með alls kyns gríni og háði, atburðum í deigluinni, orðaleikjum og, ekki síst, flóknum sögupræði. Þegar líða tók á 19. öldina urðu ástín og ástamál veigameiri í þessum kómíska samtímaspegli og misskilningur einn af burðarstólpum verkanna. Um aldamótin 1900 rann *vaudeville* svo að miklu leyti saman við hinn vinsæla „breiðstrætaskop-leik“ eða *comédie de boulevard* sem leikinn var í leikhúsum við hin nýju breiðstræti Parísarborgar en þar sáu fjölmargir höfundar um að skemmta borgarbúum með líflegum og grípandi leikritum. Upp frá því má segja að *vaudeville* skírskoti einkum til léttvægra og auðskilinnna gamanleikja. Á íslensku – og reyndar á ensku líka – eru leikrit af þessum toga gjarnan kölluð farsar til aðgreiningar frá gamanleikjum með alvarlegri undirtón þótt farsinn, í sögu franskrar leiklistar, vísi til ákveðinnar tegundar af fremur einföldum og stuttum gamanleikjum sem komu fyrst fram á 14. öld og þar sem gjarnan var dregið dár að hversdagslífi alþýðunnar. Kúvendingar og orðaleikir settu svip sinn á þessi gömlu verk sem nutu mikilla vinsælda bæði innan Frakklands og utan og voru eina leikritaform miðalda sem ekki féll í gleymsku og dá þegar leiklist fornaldar var sett í öndvegi á endurreisnartímanum. Þess má geta að í upphafi ferils síns sem gamanleikjahöfundur sótti Molière ríkan innblástur til miðaldarfarsans.

Leikskáldið Eugène Scribe (1791–1861) virðist hafa verið fyrstur til að skrifa gamanleiki þar sem söguþráðurinn varð flóknari og framvindan vandaðri en áður hafði tíðkast, auk þess sem persónurnar urðu raunsærri og fóru að fjarlægjast týpunar sem einkenna *commedia dell'arte*.¹³ Hann var sérlega afkastamikill og fjölhæfur og leikrit hans voru vinsæl: tuttugu og fjögur þeirra voru sett upp í Comédie-Française á árunum 1822–1859. Verk hans voru þjóðlífsverk (fr. *comédies des mœurs*) og hömpuðu gildum borgarastéttarinnar.¹⁴ Einn frægasti gamanleikur hans, *Glas af vatni* (*Le Verre d'eau*), gerist við ensku hirðina í upphafi átjándu aldar. Glas af vatni hellist yfir kjól Önnu Stuart Englandsdrottningar og leiðir til þess að nýr ráðherra kemst til valda en sá er talsmaður frjálsrar verslunar og hliðhollur Frökkum. Leikritið var sýnt hjá Leikfélagi Reykjavíkur árið 1928 í þýðingu Emils Thoroddsen og hlaut dræmar viðtökur.¹⁵

Eugène Scribe hafði mótandi áhrif á sporgöngumenn sína, Eugène Labiche (1815–1883) og Georges Feydeau (1862–1921).¹⁶ Sá fyrrnefndi setti sterkan svip á þróun *vaudeville*-gamanleikja og er þekktur fyrir að hafa dregið upp skoplega mynd af borgarastéttinni með hraðri framvindu og flókinni þar sem hið óvænta ætlar allt um koll að keyra á sviðinu, en tekst þó aldrei fullkomlega.¹⁷ Farsaforminu, sem þótti óæðra listform, var nú beitt til að gagnrýna borgarastéttina.¹⁸ Persónum Labiche skjátlást oft hrapallega og þær ruglast í ríminu – ekki ósvipað því sem sjá má í þöglum gamanmyndum. Þegar eitt frægasta leikrit hans, *Ítalski stráhatturinn*, var sett upp í Palais-Royal í París árið 1851, var leikhússtjórinn svo ósáttur að hann neitaði að vera viðstaddur frumsýninguna.¹⁹ Hinn mikli meistari *vaudeville* er svo Georges Feydeau sem sagðist aldrei skrifa niður atburðarás verka sinna heldur hugsa um hreyfingar – innkomu, útgöngu – persónanna á sviðinu eins og á skákborði, enda

13 Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, 62.

14 Jomaron, *Le Théâtre en France, 2. De la Révolution à nos jours*, 167–173.

15 Ram, „Leikhúsið. ‘Glas af vatni’ eftir Scribe“, 2. Um nafnlausu aðför að Leikfélagi Reykjavíkur þar sem þessi uppsetning kemur við sögu, sjá Svein Einarsson, *Íslensk leiklist III*, 71–73.

16 Jean-Claude Yon, „Scribe vaudevilliste pour le Gymnase“, *Le Vaudeville à la scène*, 37–45.

17 Olivier Bara, „Le ‘rire sympathique’ de Geoffroy, ou le bourgeois *bien tempéré* de Labiche“, *Le Vaudeville à la scène*.

18 Jomaron, *Le Théâtre en France, 2. De la Révolution à nos jours*, 181.

19 Sama rit, bls. 180.

væri hreyfingin grunnur leikhússins.²⁰ Hann nýtti sér hugmyndir sem stríddu gegn öllum trúverðugleika og út frá þeim þróast atburðarás þar sem hið óvænta er í fyrirrúmi, misskilningur á misskilning ofan, og aldrei nein ládeyða eða hlé. Verkin eru því krefjandi, bæði fyrir leikara og áhorfendur og verkum Feydeau fylgdu gjarnan afar nákvæm fyrirmæli varðandi sviðsetningu.²¹ Vinsældir hans urðu til þess að losa *vaudeville*-leikritin undan öllum samanburði og minnimáttarkennd andspænis æðri leiklist,²² enda hefur Feydeau verið talinn annað mesta gamanleikjaskáld Frakka á eftir Molière.²³ Í umfjöllunum um verk þessara þriggja höfunda – Scribe, Labiche og Feydeau – er iðulega talað um „hið vel smíðaða leikrit“²⁴ (fr. *la pièce bien faite*) þar sem flókin söguþráðurinn verður að ganga upp snurdulaust, en það er einmitt helsta einkenni *vaudeville*-leikja sem þrátt fyrir yfirborðskennda ringulreið eru formföst og úthugsuð.

Efni *vaudeville*-leikritanna frá lokum 19. aldar og þeirri 20. þykir keimlíkt: þau fjalla gjarnan á ýktan og broslegan hátt um framhjá-hald og ástarflækjur, lygar og svik, og þær vandræðalegu uppákomur sem þeim fylgja. Þótt leikritin endurspegli ef til vill flókin viðfangsefni sem margir þekkja, forðast höfundar að varpa fram tilvistarlegum spurningum á alvörubruninginn hátt. Það er því nokkuð algengt að litið sé á *vaudeville*-farsann sem ófrumlegar og léttvægar leikbókmenntir, fánýtt glens, hreina skemmtun og „melt-ingarbætandi“ (fr. *digestif*), eins og góður snafs eftir þunga máltíð,²⁵ en sú líking er lýsandi bæði fyrir samkvæmislíf og forgangsroðun borgarastéttarinnar: farið var út að borða, síðan í leikhús og af þessu var máltíðin aðalatriði. Þegar betur er að gáð, eru leikritin þó vettvangur fyrir nístandi háð á hjónabandið sem stofnun og samskipti kynjanna, ekki síst síðustu leikrit Feydeaus.²⁶ Auk þess

20 Brisson, *Portraits intimes*, 14–15; sjá nánar: Alice Folco, „Feydeau, metteur en scène ?“, *Le Vaudeville à la scène*, 71–80.

21 Folco, „Feydeau, metteur en scène ?“.

22 Jomaron, *Le Théâtre en France, 2. De la Révolution à nos jours*, 183–187.

23 Achard, „Introduction“, 7.

24 Sveinn Einarsson, *Leikmenntir*, 44.

25 Sjá til dæmis Lacas, „vaudeville“, 828–829; Coward, *A History of French Literature. From Chanson de geste to Cinema*, 376.

26 Brunet, 71, 73–74.

bregður Feydeau upp óvæginni mynd af borgarastéttinni sem keppist um auð og metorð og óttast hneyksli meira en nokkuð annað.²⁷

Sterkur grunnur og þol við þýðingum

Í riti sínu um hláturinn, frá árinu 1900, benti franskur heimspekingurinn Henri Bergson á að í *vaudeville*-verkum raðist atburðir upp á *mekanískan* hátt (bein lína, hringur, bakslag)²⁸ og að þannig byggist verkin á endurtekningum, viðsnúningum og árekstrum.²⁹ Þessi framsetning persóna og atburða verði svo til þess að draga fram *vélvæðingu lífsins* (fr. *la mécanisation de la vie*) þar sem hversdagslegur hlutur, t.d. bréf eða stráhattur, getur haft ófyrirsjáanlegar afleiðingar. Fyrir Bergson framkallar lífið sjálft þennan mekanisma: „*vaudeville*-leikurinn er hinu raunverulega lífi það sem leikbrúðan er mannum, ýkt mynd af ósveigjanleika hlutanna“.³⁰ Leikhúsfræðingurinn Eric Bentley hefur einnig bent á að *vaudeville*-farsinn um framhjáald gefi áhorfendum færi á að upplifa dýrlegar hvatir án þess að þurfa að finna til sektarkenndar vegna eigin breyskleika.³¹ Samkvæmt bandaríska bókmenntafræðingnum Joan Dean tengir þessi sýn á manninn sem vél eða dýr *vaudeville*-leikinn við leikhús fátíðleikans eða framúrstefnuleikhúsið, sem er á hinum endanum á leikhúsrófi 20. aldarinnar: efni farsans einskorðist ekki lengur við alþýðuna, eins og á miðöldum, heldur sýni hann að hver og einn geti hagað sér grimmdarlega, enda sé sannleikurinn um botnlausu grimmd mannsins sú staðreynd sem hin langa 20. öld þarf að horfast í augu við.³² *Vaudeville*-leikirnir setja þó broslegu hlið hins mannlega eðlis í fyrsta sæti og í vel smurðu og gamansömu gangverki fátíðleikans geta áhorfendur hlegið dátt að borgarastéttinni sem hefur tauma efnahags- og þjóðlífsins í hendi sér.

27 Heyraud, „Introduction“, IX–X.

28 Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 82 og 97.

29 Sama rit, bls. 103–115.

30 Sama rit, bls. 115–116. Okkar þýðing.

31 Bentley, *The Life of the Theatre*, 229.

32 Dean, „Joe Orton and the Redefinition of Farce“, 482.

Franska fræðikonan Céline Candiard hefur bent á að það felist ákveðin mótsögn í því að þau verk sem laði að flesta áheyrendur – innan og utan heimalandsins – skuli jafnframt vera þau sem minnst sé fjallað um á fræðilegum vettvangi.³³ Í því samhengi má rifja upp gamalþekkt stigveldi franskra leikbókmennta frá 17. öld þar sem farsinn sat óumdeildur í botnsætinu enda þótti óhugsandi að slíkir ærslaleikir, sem alla jafnan fjölluðu um hversdagslíf alþýðufólks, gætu fallið í kramið hjá betri borgurum þótt raunin væri vissulega önnur.³⁴

Sterk grunnbygging *vaudiville*-leikrita á eflaust sinn þátt í því hversu auðvelt virðist vera að laga þau að ólíkum menningarheimum og markhópum. Grunnurinn byggist annars vegar á einföldum, jafnvel klisjukenndum karakterum og hins vegar á leikmyndinni sem einkennist af miklum fjölda útgönguleiða. Leikritin ganga út á það að hindra að upp komist um framhjáhald – eða hliðarspor í hjónabandinu – og því gegna dyrnar aðalhlutverki í þessum gamanleikjum sem stundum hafa gengið undir nafninu „hurðafarsar“ á íslensku. Hurðaskellir eru taktur og einkenni leikformsins sem oft er líkt við klukkuverk.

Þýðingar á leiktextum hafa þá sérstöðu að þurfa að virka strax, miðla inntaki textans og ná til áhorfenda. Gamanleikur eða farsí leggur auk þess þá byrði á herðar þýðanda að koma til skila hugsun og húmor sem byggist gjarnan á sértækri og flókinni notkun tungumálsins og hefur um leið margvíslegar og marglaga menningarlegar skírskotanir. Þýðingin kallar því á umtalsverðar „samningaumleitani“ á milli frumtexta og markhóps þýðingarinnar.³⁵ Einnig þurfa þýðendur að ákveða hvort þeir láta verkið halda framandleika sínum og einkennum upprunans, eða hvort verkið verði staðfært og lagað að nýjum áhorfendum.³⁶ Í hurðaförsum eru innkomur og útgöngur og tímasetningar þeirra aðalatriði á meðan tungutak er tiltölulega einfalt, að minnsta kosti á yfirborðinu. Leikstjórinn þarf

33 Candiard, „*Boeing-Boeing* de Marc Camoletti : hypothèses sur un triomphe paradoxal“.

34 Til dæmis var farsí eftir Molière harðlega gagnrýndur af nafnlausum höfundum sem þóttist ekki sjá neinn „heiðvirðan mann koma áneððan af þessari leiksýningu“. Sjá *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre*.

35 Laera, „Theatre Translation as Collaboration: Aleks Sierz, Martin Crimp, Nathalie Abrahami, Colin Teevan, Zoë Svendsen and Michael Walton discuss Translation for the Stage“, 214.

36 Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, 19–20.

að halda fast í taumana til að færa ærslaganginn í réttan farveg á leiksviðinu. Ef tungumálið verður viðfangsefni spaugsins, er gjarnan um að ræða misskilning, jafnvel þrálátan.³⁷ Allt þarf þetta að ganga upp þegar verkinu er snúið á annað tungumál og eru ýmsar leiðir færar í þeim efnum,³⁸ eins og sjá má á íslenskum þýðingum og aðlögunum margra erlendra gamanleikja.

Franskir skopleikir eiga sér langa sögu á íslensku leiksviði og bæði *vaudeville*-leikritin og hurðafarsarnir hafa náð furðu vel til íslenskra áhorfenda. Fáir þeirra hafa þó getað státað af sömu vinsældum og *Fló á skinni* eftir Georges Feydeau, sem fyrst var settur á svið hjá Leikfélagi Reykjavíkur árið 1972 í þýðingu Vigdísar Finnbogadóttur og leikstjórn Jóns Sigurbjörnssonar og var sýndur í rúmlega þrjú ár,³⁹ nema ef vera skyldi hurðafarsinn *Sex í sveit* eftir Marc Camoletti. Í íslenskri þýðingu tók þessi franskí „breiðstrætaskopleikur“ stakkaskiptum þótt grunnbygging verksins standi eftir nánast óbreytt.

Hurðafarsar Marcs Camoletti

Marc Camoletti vakti fyrst athygli í leikhúsheimi Parísar með farsanum *La Bonne Anna* eða *Anna þjónustustúlka* sem settur var upp árið 1958. Þar segir frá Bernard og Jacqueline sem hafa komist í kynni við heillandi einstaklinga sem þau vildu gjarnan geta hitt í einrúmi, ef tækifæri byðist. Eina helgina þykjast þau bæði þurfa að sinna erindum utan heimilis og gefa Önnu, þjónustustúlkunni á heimilinu, frí. Þegar hjónin læðast heim sitt í hvoru lagi, en í góðum félagsskap, er Anna hins vegar mætt til leiks og beitir ýmsum brögðum til að koma í veg fyrir að hjónaband húsráðenda fari út um þúfur. Verkið náði gríðarlegum vinsældum innanlands og utan og er gott dæmi um hið tvöfalda siðgæði borgarastéttarinnar sem lýst er í *vaudeville*-farsanum: annars vegar lýkur leiknum á því að

37 Sem dæmi má nefna að í *Fló á skinni* eftir Georges Feydeau er ein persóna holgóma og á því erfitt með að gera sig skiljanlega þar til hún fær góm, sem hún týnir svo stuttu síðar.

38 Céline Candiaard fjallar um viðtökur og ólíkar staðfærslur á verki Camolettis *Boeing-Boeing* í fyrrenfndri grein: „*Boeing-Boeing* de Marc Camoletti : hypothèses sur un triomphe paradoxal“.

39 Greinarhöfundar vinna að ítarlegra yfirliti yfir þýðingar og viðtökur á frönskum gamanleikjum á Íslandi, þ.m.t. *Fló á skinni*.

hjónabandinu er borgið, hins vegar sleppa allir án refsingar. Aðalatriði er að enginn komist á snodir um svik hins í ástamálunum sem áhorfendur vita hins vegar allt um, eins og Anna.

Camoletti er þekktastur fyrir gamanleikinn *Boeing-Boeing* sem fyrst var sett upp í Comédie-Caumartin í París árið 1960 og er það franska nútímaleikrit sem oftast hefur verið leikið, í heimalandinu og á heimsvísu.⁴⁰ Flugvélar og flugfreyjur koma mjög við sögu í verkinu og heiti þess vísar í senn til samnefnds flugvélaframleiðanda og hljóðlíkingar gormaískurs, til dæmis í rúmdýnu. Aðalpersónan er einhleypi arkitektinn Bernard sem er ekki við eina fjölinna felldur í ástamálum. Með dyggri aðstoð þjónustustúlku sinnar, Berthe, á hann ástarfundi í íbúð sinni í París, sitt á hvað, með þremur flugfreyjum, sem fljúga hver fyrir ólíkt flugfélag. Þær vita ekki af tilvist hver annarrar og hann hefur heitið þeim öllum að kvænast þeim. Tilvera Bernards snýst um stefnumótin sem fylgja áætlunum flugfélaganna þriggja í þaula. Allt gengur að óskum þar til æskuvinurinn og kvennabósin Robert kemur í óvænta heimsókn og samkeppni um athygli flugfreyjanna, dyntir í veðurfari og ný og hraðskreiðari Boeing-þota setja skipulagið úr skorðum.

Boeing-Boeing var fyrst snúið á íslensku af Lofti Guðmundssyni og fékk það heitið *Douglas-Douglas* en síðan *Sexurnar* í uppsetningu Leikfélags Kópavogs árið 1967 og leikstjórn Klemenz Jónssonar.⁴¹ Loftur staðfærði leikritið, eins og sjá má af upphaflega titli þýðingarinnar sem vísar í Douglas-vélar flugfélagsins Loftleiða (1944–1973), og voru viðtökur góðar.⁴² Mörg áhugamannafélög settu síðan farsann á svið í nýrri þýðingu og leikgerð Sigurðar Atlasonar sem gaf því titilinn *Einn koss enn og ég segi ekki orð við Jónatan*. Leikgerð Sigurðar byggðist á bandarísku gamanmyndinni *Boeing-Boeing* frá árinu 1965, með Jerry Lewis og Tony Curtis í aðalhlutverkum. Kvikmyndin er látin gerast í París en söguþráðurinn er aðlagður bandarískum áhorfendum og viðmiðum. Leikgerð Sigurðar var fyrst sýnd af Leikfélagi Hólmavíkur árið 1994 í leikstjórn Ásdísar

40 Candiard, „*Boeing-Boeing* de Marc Camoletti : hypothèses sur un triomphe paradoxal“, 1.

41 Þýðing Lofts er aðgengileg á Landsbókasafni Íslands – Háskólabókasafni: Klemenz Jónsson (1920-2002). Einkaskjalasafn. Lbs 2019/57. Sjá einnig „Leikfélag Kópavogs að hefja starfsemi“ *Þjóðviljinn*, 14. október 1966, 5, og „Douglas - Douglas sýnt hjá L.K.“, 16.

42 Sjá til dæmis umfjöllun Örnólfs Árnasonar, „Sexurnar“, 15.

Thoroddsen.⁴³ Þegar leikfélag Fáskrúðsfjarðar setti verkið upp 2001, í leikstjórn Björns Gunnlaugssonar, skrifaði Þorgeir Tryggvason:

Útgáfa Sigurðar Atlasonar frá Hólmavík á farsa Marc Camolettis, Douglas- Douglas er eins dæmigerður farsí og hugsast getur. Hann hverfist um kynhvötina og kvennabúrsfantasíur karla, sem eins og einatt eru helstu skotsþæmir grínsins. Merkilegt hvað verk í þessari bókmenntagrein, sem allajafna er lítið niður á sem ómerkilega afþreyingu, hafa skýran siðaboðskap. Grínið felst í því hvernig lygarar og ómerkingar, gróðapungar og graðneglar reyna að komast undan fordæmingu og refsingu, en mistekst einatt. Hvers vegna eru ekki skrifaðir fleiri farsar á Íslandi í dag? Nógur er heimsósóminn.⁴⁴

Þessi „mórölsku“ málalok bandarísk-íslensku leikgerðarinnar endurspeglar þó ekki endi franska verksins þar sem stefnumótakerfi Bernards er ekki úthugsuð og hættuleg svikamylla, sem leiðir til þess að félagarnir Bernard og Robert leggja á flóttu undan ásökunum, heldur leikur sem endar vel og allir finna ástina að lokum. Móralskt vægi franska verksins er því lítið.⁴⁵ Breytingarnar hafa þó síst dregið úr kómískri hlið verksins sem fékk einnig góðar viðtökur þegar það var sett upp af Leikfélagi Sauðárkróks árið 2018. Í umfjöllun sinni um sýninguna vitnar Kristín Sigurrós Einarsdóttir í þau orð formanns leikfélagsins að sýningin – „fjörugur hurðafarsí“ – skilji ekki endilega eftir mikinn boðskap og spyr hvort það þurfi endilega að vera boðskapur: „Er ekki stundum bara gott að gleyma amstri og áhyggjum hversdagsins og hlæja í góðum félagskap?“⁴⁶ Athyglisvert er að þetta vinsælasta af öllum frönskum leikritum⁴⁷ hefur notið hylli íslenskra áhugamannaleikfélaga en aldrei verið sett upp í íslenskum atvinnuleikhúsum.

43 Sjá leikskrá frá Leikfélagi Hólmavíkur: „Einn koss enn og ég segi ekki orð við Jónatan“. Hér kemur fram að sýningar hafi verið tíu samtals.

44 Þorgeir Tryggvason, „Einn koss enn og ég segi ekki orð við Jónatan“.

45 Candiard, „*Boeing-Boeing* de Marc Camoletti : hypothèses sur un triomphe paradoxal“, 3.

46 Kristín Sigurrós Einarsdóttir, „Framúrskarandi frumsýning“, 6.

47 Leikritið er talið hafa verið leikið meira en tíu þúsund sinnum, í yfir fimmtíu löndum. Sjá Christophe Mory, „Les Raisons d'un triomphe: Gentillesse, joyeuse soirée et efficacité théâtrale“, x.

Sex í sveit er væntanlega það verk Camolettis sem flestir Íslendingar þekkja og er einn af vinsælustu försunum sem settir hafa verið upp hér á landi. *Sex í sveit*, eða *Pyjama pour six*, eins og það heitir á frummálinu, var frumsýnt 7. desember 1985 í Théâtre Michel í París í leikstjórn höfundar. Leikritið er ekki síður fjöruget en *Boeing-Boeing* og flækjustigið jafnvel meira. Hér segir frá hjónunum Bernard og Jacqueline sem eru stödd á sveitasetri sínu utan við Parísarborg. Þangað hefur Bernard boðið sinni glæsilegu ástkonu – og fyrirsætu – Brigitte, til þess að halda upp á afmæli hennar. En þetta má eiginkonan auðvitað ekki komast á snodir um. Þess vegna býður hann einnig Robert, vini sínum, að dvelja hjá þeim um helgina og grátbiður hann um að þykjast vera unnusti Brigitte. Bernard veit auðvitað ekki að Robert og Jacqueline eru býsna náin og höfðu hugsað sér gott til glóðarinnar um helgina. Robert fellst samt á að þykjast vera unnusti Brigitte. Þegar bjöllunni er hringt fer hann til dyra og býst við að þar sé ástkonan Brigitte mætt á staðinn. Handan við þröskuldinn stendur hins vegar þjónustustúlka sem Jacqueline hefur ráðið til þess að hjálpa til við matreiðsluna um helgina og svo óheppilega vill til að hún heitir líka Brigitte. Róbert heldur því að Brigitte þjónustustúlka sé Brigitte fyrirsæta og þegar fyrirsætan lætur loks sjá sig þarf hún að taka að sér hlutverk þjónustustúlkunnar og er send beint í eldhúsið.

Allt fer úrskaiðis sem hugsast getur í þessum hraða leik þar sem persónur eru á stöðugri ferð og tjá sig jafnt í orðum sem líkams-hreyfingum og svipbrigðum. Hér þarf leikstjórinn að sjá til þess að allt gangi upp, ekki síður en í leikritum Feydeaus. Leikurinn byggist á klaufalegum misskilningi, endurtekningum og orðaleikjum, til dæmis á franska orðinu *bonne*, þar sem nafnorðið þýðir „þjónustustúlka“ og lýsingarorðið „góð“, en sem getur einnig haft klúra merkingu. Eins og í tveimur fyrrnefndum försum Camolettis, er þjónustustúlkan í einu af lykilllutverkum leikritsins. Hún er neðar í þjóðfélagsstiganum en húseigendur og gestir þeirra og sker sig úr hvað varðar tungutak og framkomu, ekki síst í því óvænta hlutverki fyrirsætunnar sem hún þarf að leika. Þegar á reynir er hún þó alls ekki eins einföld og húsbændurnir gera ráð fyrir, heldur skynsöm og hagsýn, auk þess sem hún er hamingjusamlega gift og trú sínum bónda. Hún hefur þannig jarðtengingu og siðferðislega yfirburði

yfir aðrar persónur og er það til þess fallið að draga fram hið fáfengilega og hið lágvúrulega – en að sama skapi hið kómíska – við undirferli og látalæti betri borgaranna. Því má bæta við að þessi manngerð er vinsæll talsmaður heilbrigðrar skynsemi í frönskum gamanleikjum, ekki síst í leikritum Molières.

Sex í sveit var frumsýnt 12. mars 1998 í Borgarleikhúsinu og var sýnt í þrjú ár, frá mars 1998 til októbermánaðar árið 2000; um það bil 54.000 áhorfendur sáu þá verkið. Árið 2019 var farsinn settur upp á nýjan leik hjá Leikfélagi Reykjavíkur og sýndur 57 sinnum fyrir um það bil 30.000 áhorfendur eða þar til leikhús þurftu að loka dyrum sínum vegna heimsfaraldurs.⁴⁸ Á milli þessara uppsetninga tóku margir áhugamannaleikhópar verkið til sýningar. Gísli Rúnar Jónsson þýddi leikritið, staðfærði og studdist við enska þýðingu eða aðlögun eftir Robin Hawdon, *Don't Dress for Dinner*, sem fyrst var sýnd í Lundúnum 1991.⁴⁹

Í leikgerð Hawdons gerist verkið rétt fyrir utan París og persónurnar bera frönsk nöfn, þó ekki nákvæmlega þau sömu og í franska textanum. Þýðandinn sleppir ýmsum menningarlegum og staðbundnum skírskotunum eða einfaldar og skiptir þeim út fyrir algengar klisjur sem búast má við að láti kunnuglega í eyrum enskra áhorfenda, eins og Ritz, Chanel, Montmartre, Cointreau ... Hann breytir einnig upphafi verksins: hér ætlar Jacqueline að heilsa upp á aldraða móður sína yfir helgina og Bernard vill grípa tækifærið og bjóða ástkonu sinni, sem á afmæli, upp á góðan mat í tilefni dagsins. Hann ræður kokk til að sjá um eldamenskuna. Kokkurinn er því ekki vinnukona frúarinnar. Þessi breyting eykur ef til vill trúverðugleika þess að Bernard hafi ráðist í að bjóða viðhaldinu inn á heimilið í návist eiginkonu og vinar. Svo fer þó að koma Roberts verður til þess að Jacqueline snýst hugur og hún fer hvergi.

Í staðfærðri leikgerð Gísla Rúnars Jónssonar er leikritið gjörbreytt, að minnsta kosti á yfirborðinu. Sveitasetrið utan við París hefur gufað upp og í staðinn koma persónur verksins saman í sumarhúsi í Eyjafirði, rétt utan við Akureyri. Kokkurinn er ung norðlensk kona frá Saxbautanum sem sker sig talsvert frá reykvísku

48 Skv. upplýsingum frá Magnúsi Þór Þorbergssyni hjá Borgarleikhúsinu 16. júní 2022 og 6. nóvember 2024.

49 Marc Camoletti, *Don't dress for dinner*.

helgargestunum. Landfræðileg fjarlægð – og norðlenskur fram-
burður – kemur í stað stéttaskiptingar og undirstríkar muninn á
þeim og *benni*. Þegar upp er staðið er ekkert sem minnir á franska
verkið nema örstutt tilvísun til „franskra blaða“ sem notuð voru
við gerð innréttunganna í bústaðnum: „Þórunn sá um allar innrétt-
ingar og svoleiðis. Allt upp úr einhverjum frönskum blöðum. Gerði
það allt saman sjálf.“⁵⁰ Þessa tilvísun er ekki að finna í þýðingu
Hawdons enda engin þörf á að minna á franska umgjörð í verki
sem gerist rétt utan við París. Í íslensku leikgerðinni eru ekki
gerðar neinar grundvallarbreytingar á vel smurðum mekanisma
leikritsins eins og það er í leikgerð Hawdons.

Sex í sveit var sýnt tæplega 140 sinnum í Borgarleikhúsinu á tíma-
bilinu 1998–2000 og þetta bráðvinsæla kassastykki varð til þess að
leikhsústjórinn afhenti Maríu Sigurðardóttur leikstjóra verðlauna-
kúna Auðhumlu '99 – kúna sem mjólkar mest – þegar farsinn hafði
verið leikinn í 75. skipti.⁵¹ Þegar leikritið var sett upp aftur í Borgar-
leikhúsinu tuttugu árum síðar, 2019, vakti það athygli gagnrýnanda,
ef til vill með hliðsjón af breyttum kynjahlutverkum. Jakob S. Jóns-
son velti því fyrir sér hvort dómgreindin væri komin í frí í Borgar-
leikhúsinu og benti á að fyrri velgengni væri engin afsökun fyrir því
að endurvekja „gamalt hugmyndafræðilegt rusl“.⁵² Dagný Kristjáns-
dóttir virtist vera á sama máli og sagði að leikritið væri þeytt og
kynjahlutverkin „hræðilega gamaldags“ en „að þau gæti auðveld-
lega kallað fram hlátur“.⁵³ Í umsögn Silju Aðalsteinsdóttur var leik-
ritið „blessunarleg hláturssprengja“⁵⁴ og í grein Sigríðar Jónsdóttur,
„Súrsæt sveitasæla“, er talað um „strangheiðarlega útfærslu á
klassískum farsa sem heppnast nákvæmlega eftir uppskriftinni“.⁵⁵ Í
sinni umfjöllun varpaði María Kristjánsdóttir svo fram þeirri
áhugaverðu spurningu hver staða farsans væri í afþreyingarumhverfi
samtímans.⁵⁶ Í viðtali við leikstjóran, Berg Þór Ingólfsson, kemur

50 Marc Camoletti, *Sex í sveit*, í enski leikgerð eftir Robin Howdon. Íslenskun og staðfærsla eftir Gísla Rúnar Jónsson, Leikfélag Reykjavíkur, 1997/1998, 31.

51 „Sýninga- og aðsóknarmet í Borgarleikhúsinu: Auðhumla í sveitina“, 76.

52 Jakob S. Jónsson, „Dómgreindin í frí?“

53 Dagný Kristjánsdóttir, „Sex í sumarbústað fyrir norðan...“.

54 Silja Aðalsteinsdóttir, „Sex í sveit: Blessunarleg hláturssprengja nú sem fyrr“.

55 Sigríður Jónsdóttir, „Súrsæt sveitasæla“, 52.

56 María Kristjánsdóttir, „Að drepast úr hlátri“.

fram að hann hafi velt því fyrir sér hvort farsinn væri gamaldags og hann hafi lesið verkið með kynjagleraugum til að kanna hvort persónur þess væru í jafnri stöðu og hvort einhver væri neyddur til einhvers.⁵⁷ Hann bendir einnig á að verkið fjalli mikið um stéttaskiptingu og að í lokin sé það alþýðustúlka sem gangi út með dýran pels og peninga. „Alþýðustúlkan“ – eins og kokkurinn og þjónustustúlkan hjá Hawdon og Camoletti – reynist vera klókasta og jafnframt heildarlegasta og ef til vill farsælasta persóna verksins, að minnsta kosti er samband hennar við eiginmanninn í góðu lagi.

Fyrir uppsetningu verksins árið 2019 var textinn lagaður að breyttu samfélagi og tækninýjungum og Silja Aðalsteinsdóttir bendir á að verkið sem áhorfendur hlæja að sé í raun eftir Gísla Rúnar Jónsson, og í það hafi verið bætt nýjum ferskum bröndurum. María Kristjánsdóttir er á sömu skoðun og tilgreinir að „sæmdarrétturinn [sé] allur hjá Gísla Rúnari svo mjög sem hann hefur þýtt og snúið textanum upp á íslenskar aðstæður“.⁵⁸ Um það hversu langt má ganga í staðfærslu leikverka þar til verk hefur skipt um höfund má vissulega deila.⁵⁹ Þessi spurning á ef til vill ekki síst við um gamanleiki þar sem orðaleikir og menningarlegar skírskotanir virðast kalla á aðlögun að nýjum markhópi og nýjum tímum. Í tilviki *Sex í sveit* er því réttmætt að spyrja hvað sé eftir af hurðafarsa Camolettis í staðfærslu Gísla Rúnars Jónssonar, þegar öllu er á botninn hvolft. Beinagrind franska farsans stendur eftir, óhögguð, þótt rækilega hafi verið skipt um umbúðir, og þegar lítið er til uppfærslu Bergs Þórs Ingólfssonar í Borgarleikhúsinu árið 2019 kemur í ljós að dyrnar fimm eru undirstaða leiksins enn sem fyrr þótt staðalmynd hinnar „íslensku sumarkonu“ hafi leyst fyrri manngerðir af hólmi, við ómælda kátínu leikhúsgesta.⁶⁰

57 Hólmfríður María Bjarnadóttir, „Drap fémínisminn farsann?“

58 María Kristjánsdóttir, „Að drepast úr hlátri“.

59 Sjá til dæmis Minier, „Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse“, 14.

60 Um íslensku sumarkonuna, sjá greiningu Berglindar Festival í: Júlía Aradóttir, „Ný tegund ekki talin hættuleg þótt hún sé hávær“.

Breski svefnherbergisfarsinn sem umritun á franska hurðafarsanum

Eins og sjá má, hefur franskí farsinn stundum haft viðkomu í Bretlandi á leið sinni til Íslands og áhugavert er að sjá áhrif hans á ritun gamanleikrita, til dæmis breska leikskáldsins Rays Cooney. Í kynningarmyndbandi Borgarleikhússins á uppsetningu Magnúsar Geirs Þórðarsonar á leikriti Rays Cooney, *Úti að aka* (*Caught in the Net*), sem sett var upp árið 2017, gera leikstjórinn og leikarar mikilvægi dyra að umfjöllunarefni. Að þeirra sögn skiptir allt við þær máli: áferð, tímasetning á notkun, einnig hvort þær opnast út eða inn. Tilsvár, sem virkaði ekki vel, verður fyndið ef það er sagt í dyragátt.⁶¹ Í myndbandinu sést að leikmyndin hefur haft að minnsta kosti sjö dyr og minnir það á leikmyndir í verkum frönsku hurðafarsanna. Þannig taldi leikmynd *Boeing-Boeing* eftir Marc Camoletti sömuleiðis sjö dyr sem höfundur tíundaði nákvæmlega í upphafi leiktextans. Á ensku er þessi tegund leikrita kölluð *bedroom farce* eða *sex farce* með vísun til þess sem hægt er að ímynda sér að gangi á að hurðabaki, á meðan Frakkar láta ógert í sínum skilgreiningum að ýja að því sem áhorfandinn á að fá að sjá fyrir sér. Í viðtali fjallar Gísli Rúnar Jónsson um franska leikritið *Sex í sveit* sem „svefnherbergisfarsa“,⁶² sem er lýsandi dæmi um þá bresku síu sem franska leikritið hefur farið í gegnum á leið sinni á íslensku fjalirnar.

Ray Cooney (f. 1932) samdi fjölmörg gamanleikrit að franskri fyrirmynd. Eitt þeirra vinsælasta var farsinn *Run for Your Wife* sem var leikinn árum saman í Lundúnum á 9. áratugnum. Leikritið segir frá leigubílstjóranum John Smith sem á sér tvær eiginkonur. Þegar hann er lagður inn á sjúkrahús eftir bílslys, koma þær báðar að vitja hans og upphefst þá mikill hamangangur til að koma í veg fyrir að konurnar tvær hittist. Samkvæmt gagnagrunni Leikminjasafnsins var leikritið sett upp í Þjóðleikhúsinu árið 1985 í þýðingu Árna Ibsen og í leikstjórn Benedikts Árnasonar, undir heitinu *Með*

61 „Úti að aka – Hurðir“, myndband á youtube-rás Borgarleikhússins, 10. mars 2017.

62 Orri Páll Ormarsson, „Kómedían fjármagnar alltaf tragedíuna“, 24.

vífið í líkunum, og varð afar vinsælt.⁶³ Sama þýðing var svo leikin árið 2001 í Borgarleikhúsinu í leikstjórn Þórs Tulinius. Borgarleikhúsið fól svo Gísla Rúnari að þýða og staðfæra sjálfstætt framhald leikritsins, *Caught in the Net*, sem var fyrst sýnt í Lundúnum árið 2001. Það hefur hann gert svo um munaði eins og sjá má af kynningartexta við fyrrnefnt myndband leikhússins:

Úti að aka er farsí eins og þeir gerast bestir. Jón Jónsson, leigubílstjóri, er ekki allur þar sem hann er séður; hann á tvær eiginkonur, þær Guðrúnu í Hafnarfirði og Helgu í Mosfellsbæ. Guðrún veit ekki af Helgu og Helga hefur ekki hugmynd um Guðrúnu og Jón brunar sæll og glaður milli bæjarfélaga til að sinna báðum heimilum. En Adam var ekki lengi í Paradís! Börnin hans, af sitt hvoru hjónabandinu, kynnast fyrir slysi á Facebook og plana stefnumót. Til að afstýra stórslysi kokkar Jón upp fjarstæðukenndan lygavef þar sem enginn veit lengur hvað snýr upp og hvað niður. Á endanum er ekki ljóst hver hefur leikið á hvern eða hver er í rauninni úti að aka.

Af kynningunni sést hvernig Gísli Rúnar hefur staðfært verkið inn í íslenskan veruleika, í samstarfi við leikstjórnann, Magnús Geir Þórðarson. Grunnbygging verksins var óbreytt en í umfjöllun sinni taldi Guðrún Baldvinsdóttir, leiklistargagnrýnir Víðsjár, að henni ætti að fleygja eins og hverju öðru úreltu efni.⁶⁴ Hún taldi fram atriði í sýningunni þar sem gæta mátti hommafælni, kvenfyrirlitningar og útlendingafordóma, sem er sannarlega of mikið fyrir eitt leikrit. Sýningin gekk þó í tvö leikár. Nokkrum árum fyrr hafði sama teymi, þeir Gísli Rúnar og Magnús Geir, staðið að uppsetningu á öðru leikriti eftir Rays Cooney, *Nei, ráðherra!* (*Out of order*) sem einnig gekk fyrir fullu húsi í tvö leikár í Borgarleikhúsinu, hlaut áhorfendaverðlaun Grímunnar árið 2011 og var sett upp á Akureyri í kjölfarið. Í leikdómi Ingibjargar Þórisdóttur kemur fram að leikmynd Snorra Freys Hilmarssonar hafi fylgt „reglum farsans um innkomur, dyr, skápa og glugga, sem allt skiptir máli í framvindu

63 61 sýning og 20.157 áhorfendur, sjá <https://leikminjasafn.is/index.php?page=result&q=getLeik-syningDXO/1946>

64 Guðrún Baldvinsdóttir, „Ódýrir brandarar og úrelt efni“.

verksins“.⁶⁵ Leikrit Ray Cooney eru þannig greinilega eftirmynd frönsku hurðafarsanna. Sjálfir hafa Frakkar vel kunnað að meta leikrit þess sem þeir kalla „hinn enska Feydeau“⁶⁶ og hafa leikrit hans oft verið sett upp í París, gjarna í frönskum aðlögunum.

Munurinn á frönskum og breskum hurðaförsum hefur verið talinn sá að það sé augljósari siðaboðskapur í þeim breska sem eigi til að læsa áhorfendur inni í þægindum óbreytts ástands á meðan þeir frönsku séu flóknari og tvíbentari.⁶⁷ Í því sambandi var reyndar verið að vísa til fyrri kynslóðar í frönsku hurðafarsahefðinni, þ.e. leikskáldsins Georges Feydeau. Á meðan enski farsinn hefur þróast út í þröngsýni og hleypidóma svo að íslenskum gagnrýnendum þótti nóg um, virðast eldri verk Feydeaus standast betur tímans tönn.

Á hurðafarsinn erindi í dag?

Eins og fyrr segir urðu frönsku *vaudeville*-verkin til í einkareknum leikhúsum, þar sem þau eru enn leikin. Þá hafa franska þjóðleikhúsið Comédie-Française og önnur ríkisrekin leikhúsi í Frakklandi sett upp verk eftir Georges Feydeau og Eugène Labiche. *Ítalskur strábattur* í leikstjórn Giorgios Barberios Corsetti gekk í þrjú leikár á árunum 2014–2016 í Comédie-Française og *Fló á skinni* eftir Feydeau í leikstjórn Lilo Baur gekk með hléum í fimm leikár, frá 2019 til ársloka 2023, í sama leikhúsi og fór svo í sýningarferð um Frakkland. Samkvæmt vefsíðu *L'Officiel des spectacles*, sem tekur saman það sem er á döfnni í menningarlífi Parísarborgar, verða einir tíu Feydeau-farsar settir upp á leikárinu 2024–2025, þar með talið í hinu virta leikhúsi Odéon-Théâtre de l'Europe. Tveir einþáttungar eftir Labiche verða sýndir saman á komandi leikári í litlu leikhúsi í París, en engin verk eftir Marc Camoletti eða Ray Cooney eru sýnileg á dagskrám leikhúsanna. Þess má geta að Comédie-Française hefur aldrei tekið leikrit eftir þessi tvö leikskáld til sýninga.

65 Ingibjörg Þórisdóttir, „Valinn maður í hverju rúmi“, 30.

66 Sjá t.d. vefsíðu leikritabókaútgáfunnar L'Avant-scène théâtre, sem gefið hefur út fimm af leikritum hans í frönskum aðlögunum: <https://www.avantscenenetheatre.com/artiste/87-ray-cooney>

67 Pronko, *Georges Feydeau*, 185.

Í þessu samhengi er forvitnilegt að sjá hvernig franska farsanum hefur vegnað hér á landi undanfarin ár, að frátöldum verkum Camolettis. *Fló á skinni* eftir Feydeau á sér lengri sögu á Íslandi en flest önnur frönsk gamanleikrit. Jón Sigurbjörnsson, sem hafði sett það upp hjá Leikfélagi Reykjavíkur í Iðnó árið 1972, leikstýrði því aftur þegar leikfélagið tók stykkið til sýninga árið 1990 í nýopnuðu Borgarleikhúsi. Verkið sló í gegn í annað sinn og var sýnt 70 sinnum.⁶⁸ Þegar Leikfélag Akureyrar setti farsann upp árið 2007 í leikstjórn Maríu Sigurðardóttur var hins vegar ákveðið að láta þýða verkið á ný og var Gísli Rúnari Jónssyni falið það verkefni. Mikill munur er á þýðingunum tveimur: Vigdís fylgir frumtexta af gaumgæfni á meðan Gísli Rúnar staðfærir og lætur söguna gerast norður í Eyjafirði, en það hafði hann einnig gert í staðfærslu sinni á *Sex í sveit*.⁶⁹ Uppfærsla Maríu Sigurðardóttur var svo sett upp í Borgarleikhúsinu árið 2008 og var sýnd 75 sinnum.⁷⁰ Í báðum tilvikum sló *Fló á skinni* í gegn, hvort sem áhorfendur fylgdust með flóknum ástámálum hæfilega settlegra betri borgara í París í þýðingu Vigdísar eða ævintýralegum ástarflækjum nokkurra Akureyringa. Það má þó velta upp þeirri spurningu hvort önnur leiðin sé ákjósanlegri en hin eða hvort báðar eigi þær rétt á sér? Það var því forvitnilegt að sjá uppsetningu Borgarleikhússins á franska gamanleiknum *Bara smá-stund* (*Une heure de tranquillité*) eftir Florian Zeller í þýðingu Sverris Norðlands og leikstjórn Álfrúnar Helgu Örnólfsdóttur árið 2022. Verkið var fyrst sýnt í Théâtre Antoine í París árið 2013 með Fabrice Lucchini í aðalhlutverki og fékk nokkuð blendnar viðtökur þótt sumir gagnrýnendur hafi kallað verkið „stórkostlegan samtíma-Feydeau“.⁷¹ Í þýðingu sinni úr frummálinu staðfærði Sverrir Norland ekki verkið og hélt sig fumlaut við frönsk nöfn og staðhætti eins og Vigdís í þýðingu sinni á *Fló á skinni*. Ekki virðist sem „framandleiki“ verksins hafi dregið úr ánægju áhorfenda, því eins og fram kemur í pistli Nínu Hjálmarsdóttur, tókst Borgarleikhúsinu, þrátt fyrir „þunnt efni“, að setja upp „afþreyingarfarsa sem þjónar

68 Upplýsingar um uppsetningar á verkinu bæði í Reykjavík og á Akureyri má finna á heimasíðu Leikminjasafns Íslands, <https://leikminjasafn.is/index.php?page=result&q=getLeiksýningDXO/973>, sótt 4. nóvember 2024.

69 Greinarhöfundar þakka Leikfélagi Reykjavíkur fyrir lán á þessum óútgefnu leikhandritum.

70 Sjá gagnagrunn Leikminjasafns Íslands, <https://leikminjasafn.is/index.php?page=result&q=getLeiksýningDXO/2522>

71 „Une heure de tranquillité“, *Théâtre online.com*.

tilgangi sínum, hreinustu skemmtun sem hægt er að njóta í hugsunarleysi, og skilur lítið eftir sig“.⁷² Rebekka Sif hjá Lestrarklefanum var líka ánægð með leikritið sem „hafði það augljósa markmið að skemmta og vekja upp hláturrokur áhorfenda“⁷³ og Silja Aðalsteinsdóttir tók í sama streng.⁷⁴ Tæplega tólf þúsund gestir sáu verkið.⁷⁵

Staðfærsla gamanleikja er algeng á Íslandi þótt ekki hafi allir þýðendur farið þá leið í úrvinnslu sinni á þeim erlendu verkum sem þeir hafa íslenskað. Leið verkanna til landsins hefur ef til vill einnig áhrif á það hvernig verkin skila sér til áhorfenda. Þegar kemur að franska hurðafarsanum, *vaudeville*-leikjunum og breskum stælingum á þeim stendur Gísli Rúnar uppi sem hinn ókrýndi meistari heimfærslunnar í íslensku leikhúsi. Þó að þessi leikrit laði að mikinn fjölda áhorfenda, er greinilegt að gagnrýnendur eru iðulega harðorðir um „klisjur“ og „úrelta hugmyndafræði“ sem þar er í hávegum höfð. Leiklistargagnrýnanda breska dagblaðsins *The Guardian* blöskraði einnig „vafasamir og ósmekklegir brandarar“ í leikriti Rays Cooney, *Caught in the Net*, þegar það var fyrst sett upp árið 2001.⁷⁶ Siðaboðskapur bresku leikgerðanna og frumsöndu verkanna virðist hafa umhverfst í farveg fordóma og ekki er að sjá af vefsíðum *Time Out* eða *London Theatre Direct* að til standi að setja upp leikrit eftir Ray Cooney í ár. Á hinn bóginn eru hinir eldri hurðafarsar Feydeaus opnari og íróniskari – og enn leiknir. Franski bókmenntafræðingurinn og Feydeau-sérfræðingurinn Violaine Heyraud telur það vera satíruna og þjóðfélagsádeiluna í verkum gamanleikjaskáldsins sem skýri erindi þeirra og viðvarandi vinsældir í Frakklandi, sem og sýnin á hjónabandið sem helvíti.⁷⁷ Hvað íslenskt leikhúslíf varðar er ljóst að franska hurðafarsahefðin hefur náð vel til áhorfenda í gegnum tíðina, hvort sem þýtt hefur verið úr millimáli eða beint úr frönsku og jafnvel þegar teknar hafa verið upp breskar aðlaganir á frönsku leikverkunum, beint af fjöl-

72 Nína Hjálmarsdóttir, „Afpreying sem þjónar tilgangi sínum“.

73 Rebekka Sif, „Hrakföll og hláturrokur – Bara smástund! í Borgarleikhúsinu“.

74 Silja Aðalsteinsdóttir, „Ég um mig frá mér til mín“.

75 Samkvæmt upplýsingum frá Magnúsi Þór Þorbergssyni 7. desember 2023.

76 Clapp, „Nothing to lose but their trousers“.

77 Heyraud, „Mettre en scène Feydeau dans les années 2000“, 145–156.

unum á West End. Svo virðist sem vinsæl aðlögun Gísla Rúnars Jónssonar á *Sex í sveit* hafi spýtt nýju lífi í íslenska gamanleikinn og runnið saman við hefð íslenskra sumarleyfisgamanmynda. Þessi hefð virðist hafa skotið hér rótum að því marki að íslenskir leikhússtjórar panta nú frekar frumsamda íslenska sumarleyfisfarsa þegar þörf er á nýju „kassastykki“ en nýja þýðingu á gömlum hurðafarsa. Þannig virðist sem hinn franskí *vaudeville*-leikur liggi, alla vega að hluta, til grundvallar hinum íslenska sumarleyfisfarsa.

HEIMILDIR

- A.K. „Þjóðleikhúsið: Ítalskur strábattur“. *Tíminn*, 14. október 1967, 8.
- Achard, Marcel. „Introduction“. Georges Feydeau, *Théâtre complet*, 1. bindi, París: Éditions du Béliet, 1948.
- Bentley, Eric. *The Life of the Theatre*. New York: Atheneum, 1967.
- Bergson, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. París: Félix Alcan, 1900.
- Brisson, Adolphe. *Portraits intimes*, 5e série. París: Armand Colin, 1901.
- Brunet, Brigitte. *Le Théâtre de Boulevard*. París: Armand Colin, 2005.
- Camoletti, Marc. *Don't dress for dinner*. Adapted by Robin Hawdon, Samuel French, 1992.
- Camoletti, Marc. *Sex í sveit, í enskri leikgerð eftir Robin Howdon*. Íslenskun og staðfærsla eftir Gísli Rúnar Jónsson, Leikfélag Reykjavíkur, 1997/1998.
- Candiard, Céline. „Boeing-Boeing de Marc Camoletti : hypothèses sur un triomphe paradoxal“. *Loxias. Le boulevard, un théâtre à sortir du placard ?* 57(2017). (hal-04516514)
- Clapp, Susannah. „Nothing to lose but their trousers“. *The Guardian*, 3. september 2001.
- Coward, David. *A History of French Literature. From Chanson de geste to Cinema*: Blackwell Publishing, 2004.
- Dagný Kristjánsdóttir. „Sex í sumarbústað fyrir norðan...“. *Hugrás – Vefrit Hugvísindasviðs Háskóla Íslands*, 10. október 2019, <https://hugras.is/2019/10/sex-sumarbustad-fyrr-nordan/>.
- Dean, Joan F. „Joe Orton and the Redefinition of Farce“. *Theatre Journal* 34/4(1982): 481–492. doi.org/10.2307/3206810
- Dictionnaire de l'Académie française*. 1^{re} édition, 1694, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A2V0083>
- „Douglas - Douglas sýnt hjá L.K.“. *Vísir*, 13. október 1966, 16. „Einn koss enn og ég segi ekki orð við Jónatan“. Leikfélag Hólmavíkur, http://www.holmavik.is/leikfelag/einn_koss_enn.htm, sótt 4. ágúst 2024
- Folco, Alice. „Feydeau, metteur en scène ?“. *Le Vaudeville à la scène*, Violaine Heyraud og Ariane Martinez (ritstj.), Grenoble: UGA Éditions (La Fabrique de l'œuvre), 2015, 71–80, doi.org/10.4000/books.ugaeditions.335
- Gidel, Henry. *Le Vaudeville*. París: Presses universitaires de France, 1986.
- Guðrún Baldvinsdóttir. „Ódýrir brandarar og úrelt efni“. *RÚV/Viðsjá*, 7. mars 2017, <https://nyr.ruv.is/frettir/menning-og-daegurmal/odyrir-brandarar-og-urelt-efni>.
- Heyraud, Violaine. „Mettre en scène Feydeau dans les années 2000“, í: Violaine Heyraud og Ariane Martinez (ritstj.), *Le Vaudeville à la scène*, Grenoble: UGA Éditions, 2015, 145–156, doi.org/10.4000/books.ugaeditions.364
- Heyraud, Violaine. „Introduction“ í Georges Feydeau, *Théâtre*. París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2021.

- Hólmfríður María Bjarnadóttir. „Drap femínisminn farsann?“ *Stúdentablaðið*, 6. apríl 2020, <https://studentabladid.is/efni/2020/4/6/drap-femnisminn-farsannnbsp>
- Ingbjörg Þórisdóttir. „Valinn maður í hverju rúmi“. *Morgunblaðið*, 1. mars 2011, 30.
- Jakob S. Jónsson. „Dómgreindin í frú?“. *Kjarninn*, 24. október 2019.
- Jaucourt, Louis de. „Vaudeville (poésie)“. *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. XVI, Denis Diderot og Jean le Rond D'Alembert (ritstj.). París: Briasson, 1765.
- Jomaron, Jacqueline de, ritstj. *Le Théâtre en France, 2. De la Révolution à nos jours*. París: Armand Colin, 1989.
- Júlía Aradóttir. „Ný tegund ekki talin hættuleg þótt hún sé hávær“. *RÚV*, 3. október 2023, <https://www.ruv.is/frettir/menning-og-daegurmal/2023-10-03-ny-tegund-ekki-talin-haettuleg-thott-hun-se-havaer-392796>
- Klemenz Jónsson. Einkaskjalasafn. Lbs 2019/57, https://leikminjasafn.is/news/151/5/Klemenz-J%C3%B3nsson-1920-2002.-Einkaskjalasafn.-Lbs-201957./d,Safnkostur_detailTempl
- Kristín Sigurrós Einaradóttir. „Framúrskarandi frumsýning“. *Feykir*, 4. maí 2018, 6.
- Lacas, Héléne. „Vaudeville“. *Dictionnaire du Théâtre*. París: Albin Michel, 1998.
- Laera, Margherita. „Theatre Translation as Collaboration: Aleks Sierz, Martin Crimp, „Leikfélag Kópavogs að hefja starfsemi“. *Þjóðviljinn*, 14. október 1966, 5.
- „Nathalie Abrahami, Colin Teevan, Zoë Svendsen and Michael Walton discuss Translation for the Stage“. *Contemporary Theatre Review*, 21/2(2011) : 213–225. Leikminjasafn Íslands. <https://leikminjasafn.is>.
- Magnús Þór Þorbergsson. *A Stage for the Nation. Nation, Class, Identity and the Shaping of a Theatrical Field in Iceland 1850-1930*, ritgerð lögð fram til doktorsprófs. Reykjavík: Háskóli Íslands, 2017.
- María Kristjánsdóttir. „Að drepast úr hlátri“. *RÚV*, 17. október 2019, <https://www.ruv.is/frettir/menning-og-daegurmal/ad-drepast-ur-hlatri>.
- Minier, Márta. „Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse“. Í *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, ritstj. Katja Krebs, 13–35. London og New York: Routledge 2014.
- Mory, Christophe. „Les Raisons d'un triomphe: gentillesse, joyeuse soirée et efficacité théâtrale.“ Í Marc Camoletti, *Boeing Boeing*. París: Librairie théâtrale, 2019. Vii– xi.
- Nína Hjálmarsdóttir. „Afþreying sem þjónar tilgangi sínum“. *RÚV*, 28. september 2022, <https://www.ruv.is/frettir/menning-og-daegurmal/2022-09-28-afthreyingarfarsi-sem-thjonar-tilgangi-sinum>
- Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre*. París: Nicolas Pépingué, 1665.
- Orri Páll Ormarsson. „Kómedían fjármagnar alltaf tragedíuna“. *Morgunblaðið*, 12. mars 1998, 24.
- Pronko, Leonard C. *Georges Feydeau*. New York: Frederick Ungar, 1975.
- [Ram.], „Leikhúsið. ‘Glas af vatni’ eftir Scribe“. *Vísir*, 28. október 1928, 2.
- Rebekka Sif. „Hrakkföll og hláturrokur – Bara smástund! í Borgarleikhúsinu“.

- Lestrarkefni*, <https://lestrarkefni.is/2022/10/04/hrakfoll-og-hlaturrokur-bara-smastund-i-borgarleikhusinu/>, sótt 5. nóvember 2024.
- Sigríður Jónsdóttir. „Súrsæt sveitasæla“. *Fréttablaðið*, 12. október, 2019, 52.
- Silja Aðalsteinsdóttir. „Ég um mig frá mér til mín“. *Tímarit Máls og menningar*, 24. september 2022, <https://tmm.forlagid.is/eg-um-mig-fra-mer-til-min/>, sótt 5. nóvember 2024.
- Silja Aðalsteinsdóttir. „Sex í sveit: Blessunarleg hláturssprengja nú sem fyrr“, *Mannlíf*, 14. október 2019, <https://www.mannlif.is/frettir/leikdomur-sex-i-sveit-blessunarleg-hlatursprengja-nu-sem-fyrr/>
- Spielmann, Guy. „Le vaudeville, de la chanson au théâtre (XIV^e-XVIII^e)“, *Le Vaudeville à la scène*, Violaine Heyraud og Ariane Martinez (ritstj.), Grenoble: UGA Éditions (La Fabrique de l'œuvre), 2015: 19–28, doi.org/10.4000/books.ugaeditions.335
- Sveinn Einarsson. *Íslensk leiklist I-III, 1920–1960*. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 1991–2016.
- Sveinn Einarsson. *Leikmenntir. Um að nálgast það sem mann langar til að segja í leikebúsi*. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2023.
- Sveinn Einarsson. „Helgileikir og herranætur“. *Skírnir*, 139 (1965): 103–126.
- „Sýninga- og aðsóknarmet í Borgarleikhúsinu: Auðhumla í sveitina“. *Morgunblaðið*, 30. mars 1999, 76.
- „Une heure de tranquillité“. *Théâtre online.com*, <https://www.theatreonline.com/Spectacle/Une-heure-de-tranquillite/42406#:~:text=Florian%20Zeller%20nous%20livre%20%C3%A0,pour%20notre%20plus%20grand%20bonheur>
- „Úti að aka – Hurðir“, myndband á youtube-rás Borgarleikhússins, 10. mars 2017.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London og New York: Routledge, 1995.
- Yon, Jean-Claude. „Scribe vaudevilliste pour le Gymnase“, *Le Vaudeville à la scène*. Violaine Heyraud og Ariane Martinez (ritstj.). Grenoble: UGA Éditions (La Fabrique de l'œuvre), 2015, 47–58. doi.org/10.4000/books.ugaeditions.335
- Þorgeir Tryggvason. „Einn koss enn og ég segi ekki orð við Jónatan. *Úr glerbúsinu*. *Leikdómasafn Þorgeirs Tryggvasonar*, 2. desember 2001, <https://leikdomar.blogspot.com/2001/12>.
- Örnólfur Árnason. „Sexurnar“. *Morgunblaðið*, 18. nóvember 1967, 15.

ÚTDRÁTTUR

**Franski farsinn á Íslandi:
París-Eyjafjörður með viðkomu á West End**

Þessi grein fjallar um þýðinga- og viðtökusögu franskra *vaudeville*-leikrita eða hurðafarsa á Íslandi, með sérstakri áherslu á gamanleiki leikskáldsins Marcs Camoletti sem skrifaði það franska leikrit sem oftast hefur verið leikið á heimsvísu, *Boeing-Boeing*. *Vaudeville*-gamanleikir hafa þá sérstöðu að söguþráðurinn snýst einna helst um að koma í veg fyrir að eitthvert misferli í einkalífinu komist upp; bygging þeirra er sterk og þolir aðlaganir. Saga franska farsans er rakin í stuttu máli, frá miðöldum til hurðafarsa 19. og 20. aldar, og spurt hvort þeir síðarnefndu eigi erindi til áhorfenda í dag. Farið er yfir helstu uppsetningar franskra farsa á íslenskum leiksviðum og litið til þess hvort þeir hafi verið aðlagðir nýjum áhorfendum eða ekki. Sjónum er beint að endurritun Gísla Rúnars Jónssonar á frönsku leikritunum og á leikritum breska leikskáldsins Rays Cooney, sem skrifaði hurðafarsa að franskri fyrirmynd. Frönsku leikritunum var yfirleitt vel tekið á Íslandi, bæði í þýðingum og aðlögunum, og svo virðist sem heimfærðar gerðir þeirra liggi jafnvel til grundvallar hinum íslenska sumarleyfisfarsa.

Lykilorð: gamanleikur, farsi, hurðafarsar, leikritaþýðingar, aðlaganir

The French farce in Iceland via West End

This article traces the translation and reception history of French *vaudeville*-comedy in Iceland, with a special focus on plays by Marc Camoletti, who wrote the all-time popular *Boeing-Boeing*. *Vaudeville*-comedies are characterized by the plot which revolves primarily around preventing some private misconduct from coming to light; their construction is strong and can withstand the strain of adaptation and domestication. The history of French farce is briefly traced, from the Middle Ages to the *vaudeville* of the 19th and 20th centuries and considered whether the latter still have something to convey to today's audiences. The main productions of French farces on Icelandic stages are reviewed in terms of whether they have been adapted to new audiences or not. A special focus is given to Gísli Rúnar Jónsson's rewriting of the French plays and on those of British playwright Ray Cooney, whose bedroom farces are based on the *vaudeville* model. The French plays were usually well received in Iceland, both in translations and adaptations, and it seems that their domesticated versions even form, at least in part, the basis of the vernacular Icelandic summer holiday farce.

Keywords: comedy, farce, vaudeville, theatre translation, adaptations

Úr brunnum gleyskunnar: Skrif miðamerískra kvenna á fyrri hluta 20. aldar¹

Þegar horft er til bókmennta í smárikjum Mið-Ameríku gegndi ljóðið lengst af lykilhlutverki, smásagan var vinsæl, og skáldsagan sat í öndvegi. Hér á eftir verður sjónum beint að stuttum prósatextum og ljóðum frá upphafi 20. aldar, tímabilinu þegar stjórn málaátök mótuðu mjög áherslur innan bókmennta og listalífs í álfunni og stefnan sem kennd er við framúrstefnu (s. *vanguardia*) réð ríkjum.² Markmiðið er að varpa ljósi á það hvernig sú menningarlega uppstokkun sem birtist í bókmenntum Mið-Ameríku snemma á öldinni, þar sem efnistöð einkenndust af nýstárlegri endurskoðun á sjálfsm myndum þjóða álfunnar og bókmenntatilaunum, skapaði konum aukið rými á vettvangi bókmennta.³ Þær bættu umræðu um konur og stöðu kvenna í samfélaginu við klassísk efnistöð um sjálfmyndir og alþýðumeningu og spyrja má hvort einmitt þau efnistöð hafi ráðið jaðarsetningu þeirra við ritun

1 Hasan Karakilinc, doktorsnema í spænsku við Háskóla Íslands og Toulouse háskóla í Frakklandi, er þökkud líðveisla við heimildaöflun.

2 Margarita Rojas útskýrir hvernig framúrstefnan fylgdi í kjölfar móðernismans í Mið-Ameríku og hvernig stjórn málaóreiða réð úrslitum um þróun beggja hreyfinga. „El modernismo centroamericano“, *Revista digital para los curiosos del modernism*. 1991, bls. 10. <https://magazinmodernista.com/2009/01/14/dario-y-el-modernismo-centroamericano/> Sjá einnig ítarlega umfjöllun Adrian Taylor Kane í *Central American Avant-Garde Narrative* (2014).

3 Chang-Rodríguez og Filer tiltaka ljóðskáldin Vicente Huidobro (Síle, 1893–1948) og César Vallejo (Perú, 1892–1938) sem frumkvöðla hreyfingarinnar. Í kjölfarið fylgdu svo „Pablo Neruda frá Síle, César Vallejo frá Perú, Jorge Luis Borges frá Argentínu og Nicolás Guillén frá Kúbu“. *Aproximaciones*, 2017, bls. 305.

hinnar hefðbundnu bókmenntasögu álfunnar. Í umfjölluninni verður brugðið upp svipmyndum af skrifum þeirra Carmenar Sobalvarro (Níkaragva, 1908–1947/8), Matilde Elena López (El Salvador, 1923–2010), Pilar Bolaños (El Salvador, 1923–1961) og Yolöndu Oreamuno (Kostaríku, 1916–1956).

Straumar og stefnur

Til að setja bókmenntir Mið-Ameríku í sögulegt samhengi er vert að hafa í huga að flest lönd álfunnar öðluðust sjálfstæði á árunum 1810 og 1820 og stóran hluta 19. aldar reyndist það ekki aðal áhyggjuefni ráða- eða menntamanna að slíta tengslin við Evrópu, og á það við um atvinnu og efnahagsmál, jafnt sem menningu og listir. Nýlendufyrirkomulagið var rótgróið og byggðist á útflutningi matvæla og náttúruauðlinda (s. *sistema extractivista*).⁴ Frjálshyggja, pósítívismi og sambandshyggja voru þeir valkostir sem ígrundaðir voru og pólitísk yfirstétt fylgdi því fyrirkomulagi að málum, rétt eins og margir áberandi menntamenn og rithöfundar þess tíma.

Gallinn við það að sækja fyrirmyndir til Evrópu var sá að þrátt fyrir að það stuðlaði að nútímavæðingu og rofi frá nýlendutímanum, gerði það lítið fyrir viðleitni fjölmargra ríkja álfunnar til að skapa sína eigin sjálfmynd. Álfan gæti virst nútímaleg, en væri varla annað en eftirlíking af frumgerðinni. Verið var að skipta einu nýlendufyrirkomulagi út fyrir annað.⁵

Við upphaf 20. aldar urðu hins vegar umtalsverð umskipti. Vaxandi áhrif Bandaríkjanna, iðnvæðing, fólksfjölgun, þéttbýlismyndun, skipulag vinnumarkaðar, vaxandi millistétt, viðvarandi misskipting auðs og breytt stjórnskipulag einkenndu þetta tímabil. „Kreppan, með umtalsverðum samdrætti í útflutningi, skók stoðirnar.“⁶

Þessar þjóðfélagsbreytingar endurspegluðust í listum. Raunsæis-
hyggjan – sem einkenndi síðari hluta 19. aldar – var dregin í efa.

4 Hólmfríður Garðarsdóttir, *Fléttur* VI, 2023, bls. 97–121.

5 Bakewell, 2004, bls. 487.

6 Bakewell, 2004, bls. 515.

Áhrifa módernismans gætti í endurnýjun ljóðformsins, frjálsari stílbrigðum og uppstokkun tungumálsins. Með framúrstefnunni fór af stað róttækari framsetning álitamála auk nýstárlegra og áhrifamikilla formtilrauna.⁷ Sjónum var í auknum mæli beint að því staðbundna. Þessar breytingar birtust mishratt innan ólíkra bókmenntagreina. Ljóðformið tók mestum breytingum og ljóðskáldin gengu lengst í því að tileinka sér nýstárlega framsetningu og áleitni efnistöð. Jean Franco tekur undir málflutning José Emilio Pacheco um að framúrstefnan, eins og hún birtist í Rómönsku Ameríku, hafi verið tvíþætt. Annars vegar lúti hún að aðlögun spænskrar tungu að aðstæðum á hverjum stað en hins vegar birtist hún í hápólitískri afstöðu til álitamála samtímans. Franco ítrekar að for-gengismenn stefnunnar hafi látið skoðanir sínar og gildismat skýrt í ljós í verkum sínum.⁸ Áður en kannað er hvernig umrædd umskipti opnuðu konum leið inn á svið bókmenntanna, þar sem karlar sátu fyrir, er nauðsynlegt að skilja ögn betur helstu einkenni framúrstefnunnar sem svo mjög mótaði bókmenntir og listir á fyrri hluta 20. aldar.

Forvígismenn hreyfingarinnar í Rómönsku Ameríku voru andraunsæismenn en álitu módernismann gamaldags, íhaldssaman og rötgróinn. Yngri höfundar létu sig þjóðfélagsmál varða og beindu sjónum að staðbundnum aðstæðum. Þeir litu enn til evrópskra fyrirmynda en mátuðu þær við eigin veruleika. Naomi Lindstrom lýsir því svo:

[...] þeir fóru að taka tillit til sértækra menningar- og sögulegra aðstæðna, auk þarfa tiltekinna svæða og þjóða. [Þeir] sóttust eftir hraðari og straumlínulagaðri tjáningu, án málskrúðs eða orðalenginga. Þeir studdust við tjáningarform sem hæfði síbreytilegum samtíma. Textar þeirra urðu sundurleitir og þar réð tilraunakennd aðferð við persónusköpun og meðferð tíma og rúms.⁹

7 Bakewell bendir á það í kafla sem hann titlar „Defining themselves“ (2004, bls. 486–491), að mexíkósku vegglistamennirnir Diego Rivera (1886–1957), José Clemente Orozco (1883–1949) og David Siqueiros (1898–1974) hafi í verkum sínum lofað „the perceived native identity, whether pre-conquest or present“ (bls. 490).

8 Pacheco, 1979, bls. 329. Franco, 1998, bls. 269. Hún kemst að því að „[...] se dedica a la exploración del lenguaje poético y que rechaza la temática social, y la otra ‚comprometida“.

9 Naomi Lindstrom, 1994, bls. 63.

Í þessu samhengi losnuðu bókmenntir tímabilsins undan kröfunni um leit að háleitri fegurð og hverfðust þess í stað í auknum mæli að því að leita hins ljóðræna í prósatextum og kafa ofan í afkima sjálfsins. Skáld eins og Gabriela Mistral, Vicente Huidobro og Pablo Neruda frá Síle, Octavio Paz frá Mexíkó, Nicolás Guillén og José Lezama Lima frá Kúbu, Luis Palés Matos frá Púerto Ríkó, Jorge Luis Borges og Oliverio Girondo frá Argentínu og Ernesto Cardenal frá Níkaragva, settu afgerandi mark sitt á bókmenntir álfunnar. Í ljóðagerð þeirra má glögggt greina hvernig pólitískar hræringar móta listsköpun og hvernig einkennandi þáttur framúrstefnunnar felst í því að innlima listsköpun alþýðufólks, frumbyggja og afrískra íbúa álfunnar. Philip Swanson orðar það svo:

Ef raunsæisbókmenntir fólu í sér tiltekin gildi og hugmynd um ytri félagslegan veruleika, þá gáfu nýstárleg skrif tuttugustu aldar til kynna enn víðtækari tilvistar- eða frumspækilega óvissu. Á síðum þeirra var hugmyndin um veruleikann vandamál og lífið sjálft var mögulega merkingarlaust.¹⁰

Hvað stílbrögð varðar, var leitað að hinu frumlega og óvænta, sem og því hlutbundna og almenna.¹¹ Kíminn undirtónn var áberandi auk þess sem hefðbundinni setningaskipan og greinarmerkjasetningu var ögrað.¹² Þannig yrkir Pablo Neruda í þýðingu Ingibjargar Haraldsdóttur:

Stundum þreytir það mig að vera maður [...] / uppþornaður, ónæmur, eins og flókasvanur / siglandi á vatni upphafs og ösku [...] Ég spássera í makindum, með augu, með skó / með ofsareiði, með gleymsku / geng áfram, fer um [...] húsgarða þar sem föt hanga á vír til þerris: / nærbuxur, handklæði og skyrtur sem gráta / þungum skítugum tárum.¹³

Yrkisefni Neruda og samtímaskálda hans vitna um hversu hröð samfélagsleg uppstokkun var í syðstu ríkjum álfunnar, Argentínu,

10 Philip Swanson, 2008, bls. 42.

11 Þýðing á hugtökunum: „anti-sentimentalismo“ og „anti-anecdotal“.

12 Chang-Rodríguez og Filer 2017, bls. 305.

13 Neruda í ljóðinu „Walking around“, *Hafþið starfar í þögn minni*, 2018, bls. 79 og 81.

Síle og Úrúgvæ, auk Brasilíu, og hversu afdrifaríkt umrótið reyndist. Bókmenntirnar urðu mikilvægur vettvangur til að spyrna við fótum, ígrunda og draga upp myndir af átökum og umdeildum félagslegum aðstæðum. Þungamiðja umræddrar túlkunar birtist í bundnu og óbundnu máli, þótt ljóðformið hafi reynst einstaklega gjöfult, urðu hápólítískar vangaveltur um sögu, menningu og samfélag ráðandi leiðarstef. Menningarfrömuðir álfunnar lögðu sín lóð á vogarskálar uppfærslu sjálfsmynda landanna um leið og horft var til framtíðar og leitað sameiginlegra samnefnara. Þeir gerðu sitt besta til að „endurmóta sjálfsmynd Suður-Ameríku gagnvart Evrópu“.¹⁴

Í bókinni *Central American Avant-Garde Narrative* (2014) skoðar höfundurinn, Adrian Taylor Kane, það sem hann kallar „gleymda texta“ Mið-Amerískra rithöfunda (s. *narrativas olvidadas*) til að sýna fram á að þessi listræna hreyfing hafi ekki aðeins blómstrað heldur verið ótrúlega mikilvæg og áhrifamikil. Taylor Kane heldur því fram að rannsóknir á framúrstefnu Mið-Ameríku hafi fyrst og fremst beinst að ljóðum og stefnuskrám mismunandi hópa, á meðan prósatextar hafi lengi verið hunsaðir.¹⁵ Enn fremur segir hann að þótt framúrstefnuhöfundar álfunnar hafi greinilega verið undir áhrifum frá evrópskum jafnöldrum sínum hafi hreyfingin þróast og hverfst um svæðisbundin menningaráhrif. Hann leggur áherslu á að ekkert ríki í Mið-Ameríku, annað en Níkaragva, hafi búið að samræmdri framúrstefnuhreyfingu, sem að hluta til skýri hvers vegna fjöldi höfunda sem aðhylltust hreyfinguna hafi fallið óbættir hjá garði í skrásetningu bókmenntasögu svæðisins.

Rétt eins og verið hafði um raunsæisstefnuna og móðernismann mótaðist hreyfingin af virkri þátttöku karla, langt umfram konur. Bókmenntaframlag kvenna var jafnarsett, talið minniháttar eða síðra og oft hunsað í safnrítum og innan bókmenntafræðilegrar greiningar. Innganga þeirra í þessi afmörkuðu, karllægu rými táknaði stílfræðilega endurnýjun og tilraunir, sem áttu sér stað á mismunandi hraða í mismunandi löndum og í mismunandi formum, svo sem ljóðum, prósatextum ýmiskonar og ritgerðum.

14 Gelado 2008, bls. 653.

15 Taylor Kane byggir rannsóknir sínar fyrst og fremst á greiningu verka eftir karlhöfunda eins og Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza Aragón og Flavio Herrera (Gvatemala), Rogelio Sinán (Panama) og Max Jiménez (Kostaríku/Argentínu).

Meðal þessara týndu radda – og sjónum verður beint að hér á eftir – er að finna eftirtektarverðan tilraunaskáldskap kvenna, enda einkennast verk þeirra af stílfræðilegum tilraunum og truflandi formum, samtímis því að bera á borð djörf og ögrandi efnistöð, sem oftast en ekki hverfast um stöðu kvenna eða beina athygli lesenda að ætluðum hlutverkum þeirra.

Níkaragva

Við upphaf tuttugustu aldar einkenndist stjórn mála- og menningarlíf Níkaragva af pólitískum óstöðugleika og átökum. Um það réðu annars vegar hernám Bandaríkjamanna (1912–1933)¹⁶ og hins vegar andspyrna skæruliðahreyfingar Augustos Sandino.¹⁷ Á menningar sviðinu var arfleifð ljóðskáldsins Rubéns Darío alltumlykjandi.¹⁸ Darío, sem kallaður hefur verið „faðir“ módernismans í Rómönsku Ameríku, stokkaði með afgerandi hætti upp í ríkjandi raunsæishyggju og gaf ímyndunaraflinu nýtt hlutverk innan bókmennta. Í kjölfar fyrri heimsstyrjaldarinnar spratt svo framúrstefnuhreyfingin fram í Níkaragva, undir forystu hóps fyrrverandi nemenda Mið-Ameríku skólans (s. *Colegio Centro-América*), í borginni Granada, undir forystu ljóðskáldanna Josés Coronel Urtecho, Pablos Antonio Cuadra og Joaquíns Pasos.

„Framúrstefnan naut mikillar hylli í Níkaragva. Efnilegustu ungskáldin fylgdu henni að málum og bundið mál varð vettvangur nýsköpunar í bókmenntum. Ljóðformið varð vettvangur pólitískrar umræðu.“¹⁹ Með útgáfu bókarinnar Óður til Rúbens Darío (s. *Oda a Rubén Darío*), beindi hópurinn gagnrýni sinni að arfleifð Daríos og setti fram stefnuskrá hreyfingarinnar. Í tilraunum sínum til að nútímavæða bókmenntalega tjáningu brugðu ungskáldin á það ráð að nota kaldhæðni og fátánleika til að hæðast að arfleifð módernism-

16 Einnig þekkt sem „bananastríðin“ (las „guerras bananeras“). Upphafleg ástæða átakanna var ætluð Bandaríkjanna að byggja skipaskurð innan landamæra Níkaragva.

17 César Augusto Sandino (1893–1934) var og er þekktasta frelsishefja Níkaragva. Við kenningar hans studdust byltingaröflin FSLN (s. *Frente Sandinista de Liberación Nacional*) sem náðu völdum í landinu, af einræðisherranum Anastacio Somoza, árið 1979 og héldu þeim til 1990. Sandinistahreyfingin var kosin til valda að nýju árið 2006 og heldur þeim enn.

18 Darío leitaðist við að tjá nýja gerð þjóðerniskennar sem um tíma naut mikillar hylli.

19 Naomi Lindstrom 1994, bls. 70.

ans.²⁰ Þeim var gjarnan lýst sem hvatamönnum „kínfónískra ljóða“, ljóða þar sem hljómfall talmáls alþýðufólks naut sín, og þar sem þeir lofuðu dægurmenningu Níkaragva og þjóðerniskennd, öfugt við það sem þeir álitu að borgaralegar bókmenntir módernismans gerðu.²¹

Framlag framúrstefnuhreyfingarinnar í bókmenntasögu landsins hefur verið ítarlega skráð og greint, þótt flest safnrit og fræðibækur um efnið hunsí framlag eins merkasta skálds og rithöfundar tímabilsins Carmenar Sobalvarro (1908–1947).²² Það ræðst væntanlega af skorti á ævisögulegum heimildum, er lítið er vitað um líf Sobalvarro og ritverk hennar voru til langs tíma nær óþekkt, enda þótt hún hafi gegnt mikilvægu hlutverki sem rithöfundur og pólitískur aktívisti.²³ Vitað er að Sobalvarro fæddist í litlu sveitaþorpi í norðurhluta Níkaragva árið 1908. Ljóðskáldið og fræðikonan Helena Ramos hefur rannsakað bókmenntaframlag Sobalvarro og bent á að fjarvera hennar úr bókmenntasögu Níkaragva skýrirst e.t.v. af því að hún bjó hluta ævi sinnar í Hondúras og orti þar, skrifaði og gaf út.²⁴

Af endurheimtum heimildum má ráða að Sobalvarro hafi stigið inn á svið bókmenntanna með því að birta pistla og greinar í staðbundnum dagblöðum en hennar er fyrst getið í tímaritinu *Graphic*, sem gefið var út í höfuðborg Níkaragva, 3. nóvember 1929. Prósaljóð hennar „Rós“ („Una rosa“) og „Ég vildi vera ...“ („Yo quisiera ser ...“), birtust síðar í sama blaði. Fyrstu verk hennar bera módernísk og rómantísk einkenni og verða vart flokkuð sem sérlega nýstárleg. Í umræddum skrifum gætir tilfinningalegrar huglægni, nokkuð sem Ramos flokkar sem kvenlega fagurfræði og líta má á

20 Sjá: „Ligera exposición y proclama de la Anti-Academia Nicaragüense“. Grein úr *Diario nicaragüense*, Granada, frá því í apríl, 1931.

21 Hugtakið „cinfonía“ vísar til talmáls alþýðufólks en prósaljóðið „Chinfonía burguesa“, eftir Joaquín Pasos og José Coronel Urtecho, birtist fyrst árið 1931. Það var síðan endurritað sem einþáttungur til uppsetningar á sviði árið 1936. Sjá umfjöllun Vicky Unruh í „Chinfonía burguesa: A Linguistic Manifesto of Nicaragua’s Avant-Garde“, frá 1987. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/683/658>

22 Dánardagur óþekktur. Gjarnan er tiltekið að hann hafi verið 1947 eða 1948.

23 Helena Ramos bendir á að verk Sobalvarro hafi fallið í gleymsku og ítrekar að fáir muni lengur eftir henni („Nadie recuerda a Carmen Sobalvarro“, 46). Hún beindi því kröftum sínum að því að taka viðtöl við samtímafolk hennar. Sjá: „Escritoras nicaragüenses: un festín de marginalidad“, sem út kom 2004.

24 Helena Ramos 2004, bls. 45–58.

sem feimnislega tilraun til að hnekkja ríkjandi hefðum innan bókmenntaelítu hennar daga. Með það í huga ávarpar hún gjarnan konur í ljóðum sínum, mæður, vinkonur og ungar stelpur, og vísar síendurtekið til mikilvægis kvenna. Í ljóðinu „Cantar II“ yrkir hún: „Margarita, Carmen, Ana / þið syngið um sigrana / mín ástríða / ég endurtek / beinist að þjóð vorri.“²⁵ Það var ekki fyrr en nokkru síðar, eða upp úr 1930, að verk hennar verða pólitískari og staða kvenna verður síendurtekið og áberandi umfjöllunarefni. Sobalvarro tekur upp samstarf við tímaritið Konur Níkaragva (*Mujeres de Nicaragua*) og það var með skrifum sínum á þeim vettvangi sem hún öðlaðist fyrst opinbera viðurkenningu.²⁶

Sobalvarro naut vaxandi viðurkenningar innan bókmennta, stjórn mála og í opinberri umræðu. Árið 1931 lagði hún land undir fót og ferðaðist til borgarinnar Granada í Níkaragva og gekk til liðs við framúrstefnuhópinn sem fyrr er getið. Ásamt karlkyns félögum sínum skrifar hún undir stefnuskrá and-akademíunnar (s. *Anti-Academia Nicaragüense*) og gerir þannig tengsl sín við hreyfinguna opinbera. Hvernig samskiptum við kollega úr framúrstefnuhópnum var háttað er ekki vitað og fræðimenn takast á um það hvort hún hafi – sem eina konan í hópnum – notið sannmælis. Pablo Antonio Cuadra, einn af meðlimum hópsins, lýsir aðkomu hennar með eftirfarandi hætti: „Allt í einu birtist þessi fallega sveitastúlka með leiftrandi augu. Hún færði okkur rómantísk ljóð sín, jafn falleg og fersk og plantekjur norðursins. Þetta var Carmen Sobalvarro, angurvær ástkona Sandinos.“²⁷

Þessi tilvitnun vekur upp ýmsar spurningar um hlutverk hennar og framlag til hópsins. Annars vegar virðist hún hafa gegnt hlutverki ljóðrænnar „skáldagyðju“ (*musa*) og verið tengiliður hópsins við uppreisnaröfl Sandinista eða jafnvel Sandino sjálfan. Sumar heimildir ganga jafnvel svo langt að segja að hún hafi gengið til liðs við hreyfinguna sem málsvari Sandinista, þar sem flestir meðlimir

25 Hún minnir þjóð sína (Níkaragva) á mikilvægi kvenna og yrkir: „Þessi lofgjörð er frá konum þínum komin“ [„Será de tus mujeres ese cantar glorioso“] og „Það verða konurnar sem gefa þér líf!“ [„Y serán tus mujeres las que te den la vida!“]. Úr ljóðinu „Þú vaknar einn dag ...“ [„Despertarás un día ...“], *Cantos a Nicaragua* (1938). (Finzer, 2022, bls. 465).

26 *Diccionario de escritores nicaraguenses* (s. „Safnrit um höfunda frá Níkaragva“), 1994. Sobalvarro var gjarnan tilgreind sem ein af ástkonum byltingarhetjunnar Augusto Sandino og samkvæmt Jorge Eduardo Arellano sendi hún hershöfðingjanum safn skrifa sinna og ljóða árið 1929.

27 Cuadra 1986, bls. 164.

hópsins hafi komið frá efri-miðstéttar fjölskyldum og fylgt íhaldsmönnum að málum. Hins vegar hefur gagnrýnandinn Helena Ramos bent á að framlag Sobalvarro til framúrstefnunnar sé umtalsvert og að unga konan hafi verið tekin inn í hópinn þökk sé verðleikum hennar á sviði bókmennta.²⁸ Hún veltir einnig upp þeim möguleika að pólitísk áhrif hennar sem málsvara Sandinista og reynsla hennar meðal skæruliðasveita þeirra, hafi stuðlað að því að móta og styrkja sýn hópsins þegar kom að því að skilgreina hlutverk framúrstefnunnar sem andófsafls. Í prósaljóðinu „Hljóðlega“ („Silenciosamente“) beinir hún máli sínu til skæruliðans og segir: „Þú ert frjáls eins og vindurinn og fugl skógarins, en samt fjötraður í tilbeiðslu barnslegrar viðkvæmni [...] Ég skynja kvöl þína [...] og leyndarmál.“²⁹

Nýleg enduruppgötvun á skrifum Sobalvarro, sem telja sjö prósaljóð og fjölda pistla, afhjúpar nokkur ríkjandi einkenni sem fela í sér óbundið form spænskrar rómantíkur. Eins og vikið var að einkennast skrif hennar af myndlíkingum og hverfast gjarnan um hversdagslíf kvenna. Á sama tíma vitna önnur skrif hennar um hversu samofin ljóðin eru baráttunni fyrir uppstokkun ýmiss konar. Má þar nefna ljóðið Indjánastúlka frá Níkaragva („Indita de Nicaragua“), sem upphefur þjóðerniskennd og afhjúpar tilraun til að breyta viðhorfum með kaldhæðni. Hún gagnrýnir ítök Bandaríkjanna í álfunni og segir ...: „Fölleiti kanatittur (*yankecito*) ekki fara á fjörurnar við mig. Ég kýs heldur að fara með frumbyggja út á kornakurinn. Ég er hitabeltisblóm (*flor tropical*) og þótt mér sé sagt að land þitt sé fagurt og auðlegð þar mikil, vel ég að ganga hér berfætt um grundir og gæða mér á banana.“

Yankecito de buen color,
no me pidas amor ...
Porque con un indio me voy
al verdecito maizal
porque soy flor tropical.
Tu país es muy hermoso
y dicen ... que es muy lujoso

28 Ramos 2004, bls. 50.

29 Finzer, *Modern Women Intellectuals...*, 2022, bls. 461.

y que hay muy ricas manzanas;
 pero a mí me dan más ganas
 de andar descalza en mis llanos
 comiendo dulces bananos ...³⁰

Þegar skoðaðar eru skilgreiningar á fagurfræði þess tímabils sem hér um ræðir má finna framsetningu rómantískis myndmáls sem hlaðið er samfélagsgagnrýni og efasemdum um ríkjandi heimsvaldastefnu. Ljóðið „Sorgin á mig alla“ („Toda estoy triste“), skrifað stuttu eftir morðið á Sandino, endurspeglar einmitt þessa framsetningu. Ljóðmælandi andvarpar að ástmögurinn sé horfinn og biður jafnt fiðrildi sem fugla um liðsinni við leitina um skógivaxið fjallendið, en án árangurs. Milli línanna má lesa til hvers er ort og hver beri ábyrgð á hvarfi viðfangsins.³¹ Ljóðið naut mikilla vinsælda meðal kvenna í Mið-Ameríku og vakti enn frekari athygli á skrifum Sobalvarro, enda fór hér í senn framúrskarandi skáld og málsvari syrgjandi kvenna um álfuna endilanga á umbrotatímum.³²

Eftir að Somoza komst til valda neyddist Sobalvarro til að yfirgefa Níkaragva og fara í útlegð. Staðfest er að hún bjó víða og varð þekkt fyrir pólitíska virkni sína, jafnvel þótt hún hafi fallið í gleymsku fyrir andlát sitt seint á fjórða áratugnum. Daisy Zamora lýsir fyrstu skrifum hennar sem „frumstæðum, settum fram í óbundnu máli“.³³ Helena Ramos bætir við að í skrifum sínum beini Sobalvarro, ólíkt öðrum rithöfundum á fyrri hluta 20. aldar, gjarnan sjónum að málefnum og stöðu kvenna.³⁴

Í ljósi nýrra rannsókna er mikilvægi Sobalvarro á vettvangi framúrstefnubókmennta í Níkaragva staðfest og virk þátttaka hennar meðal pólitískra aðgerðarsinna álitin einstök. Á bókmenntasviðinu sker hún sig úr fyrir að vera kona, sandinisti og „vanguardista“. Á opinberum vettvangi fyrir að vera málsvari kvenna og óþreytandi aktívisti. Þessar margvíslegu leiðir til að ögra hefðbundnum við-

30 Finzer 2022, bls. 457.

31 Avellán (ritstj.). *Poemas a Sandino*, 1984, bls. 21.

32 Finzer bendir á að: „Sobalvarro’s mastery of chifonía speaks to her lyric command of *el habla nicaragiense* and the popular genres of her day. Pivoting from strategically sentimental verse to acerbic social critiques, she establishes herself as an accomplished and complex poet“ (2022, bls. 462).

33 Zamora 1991, bls. 936.

34 Ramos 2014, bls. 51.

horfum til kvenna gætu útskýrt það hvers vegna arfleifð hennar var, viljandi eða ekki, jaðarsett um áratuga skeið og framhjá henni litið. Ennfremur gætu efnistök skrifa hennar, sem lúta að umráðarétti kvenna yfir eigin líkama og lífi, félagslegri stöðu og réttindum kvenna, einnig ráðið einhverju um útilokun og gleymsku.

El Salvador

Í El Salvador gætti áhrifa framúrstefnunnar síðar en í Níkaragva því þar réð módernismi för í bókmenntalífi landsins fram á fjórða áratug 20. aldar.³⁵ Fyrstu óræðu áhrifa hreyfingarinnar komu fram í kjölfar átaka sem rekja má til lækkunar kaffiverðs árið 1929. Efnahagsleg, pólitísk og félagsleg kreppa skall á og stuðlaði að stofnun einræðis eftir valdarán undir forystu Maximilianos Hernández Martínez hershöfðingja árið 1931. Ógnarstjórn og kúgun voru daglegt brauð, ásamt því sem íhaldssemi hverskonar var haldið á lofti. Stöðnun varð áþreifanleg á menningarsviðum en svæðisbundnum andspyrnuöflum óx fljótlega fiskur um hrygg og skáld og rithöfundar innan þeirra vébanda beindu sjónum að því óréttlæti sem dreifbýlið og bændasamfélagið var beitt.

Í þessu andrúmslofti kemur fram nýr hópur menntamanna sem heldur á lofti endurnýjun þjóðlegra bókmennta undir áhrifum framúrstefnunnar. Þessi kynslóð rithöfunda og skálda setti fram róttæk viðbrögð við úreltum fagurfræðilegum viðmiðum. Hópurinn tók pólitíska afstöðu og staðsetti sig gegn einræðinu og stuðlaði ásamt öðrum að falli ríkisstjórnar Martínez árið 1944. Það er ástæða þess að hópurinn var síðar auðkenndur sem '44 kynslóðin.³⁶ Meðlimir hópsins kynntu bókmenntir breytinga, með rætur í hugmyndafræði vinstrianna. Þeir kynntu til leiks framsýnar framúrstefnubókmenntir, ekki aðeins hvað efnistök og afstöðu varðaði, heldur ekki hvað síst í málnotkun og tilraunum með form. Þeir skilgreindu bókmenntir sínar sem málsvara þjóðfrelsis sem byggðist á mannlegri reisn og viðspyrnu gegn hnignun. '44 kynslóðin náði fljótt þroska og tók þátt í að móta skapandi tilraunakennt um-

35 Toruño 1957, bls. 57.

36 López 1998, bls. 97.

hverfi þar sem framúrstefnan, með djúpar rætur í sögulegri fortíð landsins blómstraði. Meðal merkra meðlima hópsins voru Antonio Gamero, þekktur sem villta skáldið, Pedro Geofroy Rivas, Hugo Lindo, Oswaldo Escobar Velado, José María Méndez og Matilde Elena López, stofnmeðlimur Samtaka andfasískra rithöfunda og listafólks (s. *Asociación de escritores y artistas antifascistas*), skáld, ritgerðarhöfundur, kennari og bókmenntafræðingur.

Matilde Elena López (1923–2010) er talin einn fjölhæfasti og afkastamesti rithöfundur El Salvador á 20. öld. Hún hóf langan feril sinn þegar hún var enn á unglingsaldri með því að gefa út ljóð. Þegar hún var 16 ára var falast eftir því að hún skrifaði pistla í dagblaðið *Diario Nuevo* og fjallaði um kvenréttindi og bókmenntir.³⁷ Eftir henni var tekið og hún naut vaxandi viðurkenningar fyrir greinar sínar, prósaljóð og stuttar ritgerðir í innlendum tímaritum og dagblöðum eins og *El Diario de Hoy*, þar sem hún sýndi ekki aðeins hæfni og færni á vettvangi bókmenna, heldur einnig pólitíska staðfestu.³⁸

Enda þótt hún hafi ekki litið á sig sem femínista í upphafi rithöfundarferils síns beitti hún sér fyrir samþættingu sjónarmiða kvenna í félagslegri og pólitískri umræðu.³⁹ Hún fylgdi róttækri endurnýjunarsýn '44 kynslóðarinnar að málum. Í verkum hennar birtast nýstárlegar myndir af konum, framsetning sem var vissulega í samræmi við þær byltingarkenndu hugmyndir sem umrædd kynslóð menntamanna hélt á lofti en náðu ógjarnan til kvenna. Þannig urðu skrif hennar vettvangur ögrandi þjóðfélagsumræðu og var ætlað að auka pólitíska vitund samferðafólks. Á einum stað segir hún:

Við gerum kröfu til þess að ljóð tjái ekki einungis rómaníska eða epíska frásögn. Við viljum að ljóð nútímans tjái eitthvað djúpstæðara, jafnvel eitthvað yfirskilvitlegt. Eitthvað innilegt og upphafið. Við viljum andmælandi, ígrundandi og lágstemmd ljóð.⁴⁰

37 Dálkurinn sem hún fékk til umráða bar yfirskriftina „Samtal við konur“ (s. „Charlando con ellas“).

38 Velásquez 2007, bls. 253–265.

39 Velásquez 2007, bls. 257.

40 „Grupo Seis, entidad cultural y literaria de El Salvador.“ *Diario Latino*, 16. mars, 1942.

Í skrifum sínum setur López fram hugmyndafræði þar sem valdefling kvenna er mikilvæg. Í ritgerð sinni „Niður með léttúðugar dúkkur“ („*Eliminamos muñecas frívolas*“), sem birt var í dagblaðinu *El Diario de Hoy*, árið 1942, útskýrir hún: „Það gefst enginn tími til að læra á tælingarvopnin. Konur ættu ekki að eyða tíma í léttúð. Það er kominn tími til að þær verði meðvitaðar um eigið lærdómsferli og að við styðjumst við dæmi víða að úr heiminum [...]“. Í annarri grein, sem birt var árið eftir í sama blaði, segir hún:

Menntakonur samtímans beina ekki kröftum sínum eingöngu að því að yrkja. Þeim er umhugað um lausn mikilvægra þjóðfélagsmála [...]. Konur hafa fundið verðugan vettvang til aðgerða og framlag þeirra mun án efa hafa afgerandi áhrif. Þær munu tryggja frekari framfarir og stuðla að blómlegu menningarlífi í El Salvador.⁴¹

Í prósaljóði sem hún kallar „Skilaboð til Amerískra kvenna“ („*Mensaje a las mujeres de América*“), segir í lauslegri þýðingu: „Megi sigurinn sem Maya-indjána-konurnar tryggðu verða kveikjan að draumum Inka-indjána-kvenna. Þær eru hinar raunverulegu dætur Ameríku („*hijas de América*“).⁴² Og í prósaljóði sínu „Söngur Izalco indjána“⁴³, eru það fjöldamorð á frumbyggjum sem eiga hug hennar allan. Þar segir hún ...: „tuttugu þúsund féllu fyrir það eitt að biðja um brauð“. Í framhaldinu vísar hún til þeirra sem bræðra, til augna þeirra sem rósa og baráttukraftinn ber hún saman við eldgos.⁴⁴

Tilvist Lópezar í El Salvador einkenndist af virkri þátttöku hennar í Lýðræðisfylkingu kvenna, þar sem hún lagði sitt af mörkum í baráttunni fyrir réttindum kvenna, og í vaxandi félagslegri og pólitískri virkni gegn einræðinu.⁴⁵ Eftir stutt lýðræðistímabil neyddi annað valdarán hersins, undir forystu Osmíns Aguirre y Salinas ofursta, López, sem og aðra pólitíska andstæðinga, til að flýja El Salvador, fyrst til Gvatemala og síðan til Ekvador, þar sem hún útskrifaðist frá Quito-háskóla og varð fyrsta konan frá El

41 *El Diario de Hoy*, 1. nóvember, 1941.

42 „Mensaje a las mujeres de América“, *Diario Latino*, 29. október, 1942.

43 „Romance de los izalcos“, *Repertorio Americano*, 40 (18), 1943, bls. 278.

44 Ticas 2011, bls. 311.

45 Velásquez 2007, bls. 254.

Salvador til að útskrifast með doktorsgráðu í heimspeki og bókmenntafræði árið 1956.⁴⁶ Auk Matilde Eleni López skipuðu aðrar áberandi konur raðir framúrstefnunnar í El Salvador. Meðlimir þessa nets byltingarsinnaðra menntakvenna voru m.a. María Loucel, Lydia Valiente og Margot O'Connor. Mest áberandi var þó Pilar Bolaños (1923–1961), en bókmenntaarfleifð hennar mótaðist af baráttu fyrir róttækum félagslegum umbótum með kvenlegt og femínískt sjónarhorn. Herská og ljóðræn skrif hennar ögruðu hefðbundnum kynjaviðmiðum og hvöttu til virkrar þátttöku kvenna í stéttabaráttu og við endurskipulagningu samfélagsins. Hugmyndafræði hennar birtist t.d. í ljóðinu „Öll tilvera mín“ („*Todo mi ser*“), þar sem ljóðmælendur hennar, konur, mæður, bændur og verkamenn, eru holdgervingar friðsamlegs samfélags. Athyglisvert er að hér og í mörgum öðrum prósaljóðum sínum býður Bolaños upp á heildrænt og víxlverkandi sjónarhorn. Það tekst henni með því að gefa mörgum hópum rödd og í takt við aðferðir framúrstefnunnar, náði hún eyrum verkalyðsstétta og frumbyggja jafnt í borgum og dreifbýli. Uppfærð þjóðerniskennd sem heldur uppruna allra íbúa álfunnar á lofti og pan-amerísk viðfangsefni um íbúa sem kúgaðir eru af hefðbundnu og rótgrónu valdakerfi liggur til grundvallar. Sem spegilmynd umræddra viðhorfa vitnar ljóðið „Skilaboð til kvenna í Ameríku“ („*Mensaje a las mujeres de América*“), þar sem kallað er á konur um alla álfu og þær hvattar til að ná tókum á örlögum sínum með því að rekja ættartölu sína og uppgötva fjársjóði frumbyggjaróta sinna. Á sama hátt er í ljóðinu „Ljóð Izalco-fólksins“ („*Romance de los izalcos*“) sett fram samfélagsgagnrýni sem byggð er á heimsmynd frumbyggja þar sem náttúran er manngerð.⁴⁷

Eins og aðrir meðlimir þessara hópa birti Bolaños eingöngu ljóð og stuttar ritgerðir í blöðum og tímaritum í El Salvador þar til hún hrökklaðist í útlegð til Kostaríku árið 1943, eins og raunin varð með fleiri meðlimi. Þar hélt hún áfram að birta skrif sín, aðallega í

46 Eftir 12 ára útleið í Gvatemala, hélt hún til Ekvador og sneri fyrst til baka til heimalandsins, El Salvador, árið 1957. Velásquez 2007, bls. 255.

47 Í ljóðinu stýðst skáldið við hefðbundið spænskt *romance* ljóðform, en snýr upp á það að hatti andspyrnuskálda. Matilde Elena López, „Romance de los izalcos“, *Repertorio Americano*, 1943, No. 40, bls. 18.

tímaritinu *Repertorio Americano*.⁴⁸ Þar í landi varð hún fórnarlamb pólitískra ofsókna fyrir þátttöku sína í starfi kommúnistaflokksins og tók að lokum eigið líf 38 ára að aldri. Hún skildi eftir sig bókmenntaarfleifð sem enn á eftir að safna betur saman og rannsaka, en vert er að ítreka að áhrif þeirra Pilars Bolaños og Matilde Elena López einskorðuðust ekki við El Salvador heldur má rekja þau til nágrennalandanna þar sem þær héldu andspyrnu sinni áfram sem pólitískir aðgerðarsinnar og með bókmenntaframlagi sínu.

Kostaríka

Í tilfalli Kostaríku réð raunsæisstefna ríkjum í bókmenntum langt fram á 20. öld, þótt koma Olimpo-kynslóðarinnar fram á sjónarsviðið á fyrri hluta aldarinnar hafi ráðið úrslitum um framgang framúrstefnu og þátttöku kvenna. Útgáfa bókmenntatímaritsins *Repertorio Americano*, sem Joaquín García Monge stofnaði og ritstýrði, á árunum 1919 til 1958, hafði þar að auki mikil áhrif. Tímaritið þjónaði sem vettvangur stjórn málaumræðu og skoðanaskipta um bókmenntir, en í því birtust jöfnum höndum skáldskapur, þýðingar og fræðigreinar eftir menntamenn frá Bandaríkjunum, Evrópu og löndum Rómönsku Ameríku.⁴⁹ Allt frá fyrstu tölublöðum ber á umræðu um framúrstefnu annars vegar sem fagurfræði og hins vegar sem vettvang félagslegrar baráttu.⁵⁰ Alþjóðleg útbreiðsla tímaritsins var gagnleg ungu menntafólki á uppleið og stuðlaði að vaxandi vinsældum þess. Höfundar efnis deildu áþekku verðmætumati og voru forvitnir um nýsköpun og breytingar. Mikilvægi tímaritsins fyrir bókmenntasögu Kostaríku endurspeglast í nafni hópsins sem að því stóð, en hann varð þekktur sem Repertorio-kynslóðin og síðar '40 Kynslóðin. Meðal félaga voru Isaac Felipe Azofeifa, José Marín Cañas, Max Jiménez, Eunice Odio og Yolanda Oreamuno.

48 Enn þann dag í dag er erfitt að nálgast verk Matilde Elena López, jafnvel þótt nokkur þeirra hafi verið endurútgefin upp úr 1950 og hún hafi unnið til viðurkenninga bæði í El Salvador og Gvatemala.

49 Til frekari upplýsinga sjá: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/repertorio>

50 Videla de Rivero 1983, bls. 96–122.

Til að setja tilkomu þessarar nýju kynslóðar í samhengi, stóð Kostaríka efnahagslega tæpt þegar efnahagskreppa þriðja áratugarins reið yfir og verð á aðalútflutningsvöru landsins, kaffi, hrundi. Óein- ing og róstur einkenndu þjóðmálin en þau leiddu að lokum til tíma- bils róttækra umbóta undir forsæti Rafaels Ángel Calderón (1940– 1944), sem á valdatíð sinni endurbætti vinnulöggjöf landsins, heil- brigðis- og menntarkerfið, stofnaði bandalög og tengsl við verka- lýðsfélög, framsækna geira trúarsamfélagsins og Kommúnistaflokk Kostaríku.⁵¹ Samtímis á sér stað róttæk endurnýjun á sviði bók- mennta og lista.

Rithöfundar og skáld beina sjónum sínum í auknum mæli að félagslegum aðstæðum fólksins í landinu og áleitnum afleiðingum mismununar.⁵² Innan þessa félagslega og pólitíska samhengis kom Yolanda Oreamuno (1916–1956) fram á sjónarsviðið. Hennar við- fangsefni laut að því að gagnrýna framsetningu kvenna í bók- menntum og ræða kynjamisrétti, bæði á vettvangi stjórnmála, sam- félags og bókmennta. Hún öðlaðist snemma sess sem fyrsti framúr- stefnu-rithöfundurinn í Kostaríku, þótt það hafi ekki verið fyrir en upp úr 1960, fimm árum eftir fráfall hennar, að ritrýnar hófust handa við að greina ritverk hennar. Verk hennar birtust víða, en þó aðallega í *Repertorio Americano* fyrst í stað. Meðal þeirra vekur rit- gerðin „Á þessari stuttu leið“ („A lo largo del corto camino“)⁵³ athygli. Ritgerðinni var lítil gaumur gefinn í fyrstu og hún jafnvel markvisst útilokuð úr vinsælum safnrítum landsins, hugsanlega vegna slúðursagna um lífsstíl höfundarins sem fordæmd var fyrir það að ganga ekki í hjónaband.⁵⁴ Í fjölmörgum greinum hennar sem birtar voru í tímaritinu komu viðhorf hennar greinilega fram. Annars vegar hélt hún félagslegu réttlæti á lofti og skildi það á for- sendum kvenfrelsis, sem sannarlega var umdeilt mál á hennar dögum. Í ritgerðinni „Ráð fyrir skóla um hvernig losa má konur undan léttúð samfélagsins“, (s. „Medios que Ud. sugiere al Colegio para liberar a la mujer costarricense de la frivolidad ambiente“),⁵⁵

51 Til að auðvelda umrædd bandalög skipti flokkurinn um nafn. Hann kallaðist *Partido Comunista de Costa Rica* en eftir 1943 *Partido Vanguardia Popular*, eða framúrstefnuflokkurinn.

52 Pacheco Solórzua 2014, bls. 63.

53 Yolanda Oreamuno, *A lo largo del corto camino*. San José: Editorial Costa Rica, 2014.

54 Caamaño 2008, bls. 95.

55 Yolanda Oreamuno, „Medios que Ud. sugiere al colegio para liberar a la mujer costarricense de la frivolidad ambiente“, *Repertorio Americano*. 1938, No. 20, bls. 2.

fordæmir Oreamuno félagslegar aðstæður kvenna innan menntakerfisins. Hún lítur á léttúð sem plágu og gagnrýnir hlutverk kaþólska skólakerfisins sem tæki til að viðhalda kynbundnum fordómum sem halda konum frá þátttöku í samfélaginu. Jafnframt undirstrikar hún nauðsyn þess að konur ögri ríkjandi staðalmyndum til að koma á framfæri hugmyndum sínum og skoðunum. Í sömu grein ræðst hún á kvenfrelshugmyndir síns tíma, sem mjög lutu að aukinni atvinnuþátttöku kvenna, og sakar fylgjendur þeirra um að skilja kvenfrelsi einungis á efnahagslegum forsendum. Samkvæmt skrifum hennar leiðir þetta kúgandi ástand til hlutgervingar kvenna og kemur í veg fyrir að þær þrói sjálfstæða sjálfsmynd og öðlist skilning á sjálfri sér sem frjálsri samfélagsveru.

Sumar aðrar greinar hennar, þar á meðal „Endurkoma á algenga staði“ („La vuelta a los lugares comunes“) og „Mótmæli gegn þjóðsögum“ („Protesta contra el folklore“), votta um nýstárlegar hugmyndir hennar um bókmenntir. Á vettvangi stjórnmálanna, talar hún fyrir umbótum og endurnýjun. Hún leggur áherslu á samsetningu þjóðarinnar, fjölmenningarlegan bakgrunn og fjölyngi. Hún varar við því að listrænar hreyfingar endurskapi gjarnan klisjur og glati mikilvægi ef þær falla í gryfju stöðnunar, verði einstaklingsmiðaðar eða einhliða. Þessi úrkynjun endurspeglast í skorti á frumleika og misnotkun á myndlíkingum og samanburði. Hún kallar eftir nauðsyn þess að „hreinsa“ ljóðið um leið og ígrunda þurfi innihald þess enn frekar. Hún leggur áherslu á nauðsyn þess að ganga sífellt lengra, opna nýjar leiðir.

Skáldsaga Oreamunos, *La ruta de su evasión*, sem upphaflega var gefin út í Gvatemala árið 1948, hefur orðið tákmynd hugmynda hennar um bókmenntir jafnt sem hugmyndafræði. Um eins konar „uppbrota-sögu“ („*novela de ruptura*“) er að ræða.⁵⁶ Hún segir frá lífi hefðbundinnar miðstéttar-fjölskyldu, með áherslu á móðurina, Teresu, frá sjónarhorni alvíturs sögumanns. Sögupersónur verksins skortir með öllu færni í mannlegum samskiptum og sagan er því að miklu leyti sögð fyrir tilstuðlan hugarflæðis, eða innri einræðna. Lesandinn dregst inn í sálarlíf þeirra og meðvitund. Gagnrýni höfundar á skert réttindi kvenna í samfélaginu og þá staðreynd að

56 Um er að ræða ritverk sem í senn slítur sig frá staðbundnum venjum og hefðum, ásamt því að stokka upp hugmyndafræðileg og fagurfræðileg viðmið.

raddir þeirra heyrast ógjarnan á opinberum vettvangi ræður ferð. Fyrir tilstuðlan endurlita annars vegar og margradða frásagna hins vegar leggur höfundur áherslu á rótgrónar feðraveldisvenjur og hvernig jaðarsetning kvenna skapar tengslanet þeirra á milli. Höfundur sviptir hulunni af því hvernig kúgandi fjölskyldugerð feðraveldisins ber ábyrgð á þjáningum kvenna og félagslegri útskúfun þeirra. Þannig tekst Oreamuno, sem hafði lýst því yfir að bókmenntir hennar væru í senn sósíalískar og sálgreinandi, að sameina hvort tveggja á kunnáttusamlegan hátt.⁵⁷

Nú til dags er skáldsagan álitin femínísk um leið og hana ber að skilja sem táknmynd framúrstefnuhreyfingarinnar í bókmenntum. Í henni fléttar höfundur saman leit persónanna að nýrri sjálfsmynd og sérlega róttækri gagnrýni á feðraveldið.⁵⁸ Hugmyndafræðilega var Oreamuno því langt á undan sinni samtíð og lagði sín lóð á vogarskálar endurnýjunar miðamerískra bókmennta.

Lokaorð

Markmið þessarar greinar hefur verið að svara því hvernig skapandi skrif kvenna á fyrri hluta 20. aldar, ekki hvað síst á vettvangi prósaljóða og ritgerða, mótaðist af þeirri uppstokkun sem framúrstefnan, eins og hún þróaðist í Mið-Ameríku, gaf tilefni til. Ögrandi samfélagsrýni samófst bókmenntatílaunum og opnaði konum leið inn á vettvang bókmennta. Í fyrsta lagi, var gerð stuttleg grein fyrir menningarlífi svæðisins í upphafi 20. aldar. Í öðru lagi fylgdi samantekt um bókmenntaferil og verk Carmenar Sobalvarro frá Níkaragva, Matilde Elena López og Pilars Bolaños frá El Salvador og Yolöndu Oreamuno frá Kostaríku, til að skilja betur hvernig rithöfundarnir tóku virkan þátt og mótuðu bókmenntaarfleifð smárikja Mið-Ameríku á fyrri hluta tuttugustu aldar.

Af framansögðu má ljóst vera að miðamerísk framúrstefnuskáld og rithöfundar umbreyttu bókmenntum svæðisins, jafnvel þótt þeim hafi ekki tekist að gjörbylta samfélögunum sem þau spruttu úr. Bókmenntir Mið-Ameríku héldu áfram að vera: „undir stjórn

⁵⁷ Molina Jiménez 2019, bls. 2.

⁵⁸ Coto-Rível 2021, bls. 17.

hvíttra karla (með örfáum undantekningum þeldökkra, frumbyggja- og kvenskálda) sem héldu á lofti arfleifð nýlendustefnu, jafnvel þegar þeir töldu sig vinna að afbyggingu hennar⁵⁹. Nauðsynleg uppstokkun sjálfsmýnda svæðisins var þó hafin og þegar fulltrúar ólíkra minnihlutahópa og jaðarsettra þjóðfélagshópa birtust á sviði bókmenntanna, tóku fleiri og fleiri konur málin í sínar hendur. Með kvenleg sjónarhorn að vopni og femínísku augnaráði komu nýstárlegir ungir rithöfundar, eins og Sobalvarro, López, Bolaños og Oreamuno, fram á sjónarsviðið og létu í sér heyra.

Carmen Sobalvarro gekk til liðs við hóp menntamanna í Níkaragva og gerðist pólitískur aðgerðarsinni á þeim tíma þegar fáar konur tjáðu pólitískar skoðanir sínar opinberlega. Þematísk áhyggjuefni prósaljóða hennar, sem snerust um félagslega skuldbindingu og ríkjandi staðalmyndir um konur rugguðu bátum, ekki hvað síst vegna tilraunakenndra listrænna aðferða sem notaðar voru. Í öðru lagi byggist arfleifð Matilde Elenú López og Pilar Bolaños á félagslegum áherslum í skrifum þeirra og virkri þátttöku við uppbyggingu hreyfingar sem stuðlaði að frekara framlagi kvenna. Þátttaka beggja setti verulegt mark á framúrstefnuna í El Salvador sem og í öðrum löndum álfunnar. Að verk þeirra skuli enn vera til skoðunar ræðst af þrálátri andspyrnu þeirra um áratugaskeið og þátttöku í pólitískum aktívisma sem og á vettvangi skapandi skrifa. Að lokum gagnrýndi Yolanda Oreamuno umfjöllun um konur í bókmenntum frá Kostaríku og fjallaði um kynjamisrétti í samfélaginu og bókmenntaheiminum. Í skrifum hennar birtist beitt gagnrýni á samfélagsskipan heimalandsins sem mótuð er af ógnarvaldi kennisetninga kirkjunnar og karlveldinu. Hún tekst á við ríkjandi klisjur og varar aðra menntamenn við hættunni á stöðnun í nálgun sinni. Af þeim fjórum var hún ef til vill einlægasti samfélagsrýnirinn innan framúrstefnuhreyfingarinnar.

Í stuttu máli hafa rök verið færð fyrir því að ekki sé hægt að rannsaka miðameríska framúrstefnu án þess að hafa sögulegar, pólitískar og efnahagslegar aðstæður í huga. Róstur í upphafi 20. aldar ollu víðtækum breytingum á öllum sviðum samfélagsins. Pólitísk átök stuðluðu að margs konar valdabaráttu sem aftur hafði

59 Read, 2022, bls. 2.

áhrif á listalífið og þar með bókmenntirnar. Hugmynda- og fagurfræðilegar uppstokkanir veltu upp spurningum um stöðu kvenna í samfélagsgerðinni. Þrátt fyrir ofsóknir gegn rithöfundum sem settu mark sitt á skapandi skrif í ríkjum Mið-Ameríku, mörkuðu konur djúp spor í bókmenntasögu álfunnar með nýsköpun sinni á vettvangi fræðiskrifa og prósaljóða á fyrri hluta 20. aldar.

HEIMILDIR

- Arellano, Jorge Eduardo. *Diccionario de autores nicaragüenses*. Editorial Biblioteca Nacional: Managua, 1994.
- Arnedo-Gómez, Miguel. „Fernando Ortiz’s Transculturation: Applied Anthropology, Acculturation, and Mestizaje“, *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*. Vol. 27, no. 1-2, 2022, bls. 123–145. <https://doi.org/10.1111/jlca.12590>
- Avellán, Hector (ritstj.). *Poemas a Sandino*. Editorial Biblioteca Nacional, Managua, 1984. <https://www.inc.gob.ni/wp-content/uploads/2024/02/POEMAS-A-SANDINO.pdf>
- Bakewell, Peter. *A History of Latin America*. Blackwell: Oxford 2004.
- Benedikt Hjartarson, Éva Forgács, Sami Sjöberg og Przemyslaw Stozek. „Introduction“, *Journal of Avant-Garde Studies*. Vol. 1, 2020, bls. 3–9.
- Caamaño, Virginia. „La lagartija de la panza blanca de Yolanda Oreamuno: una lectura desde la voz narrativa“, *Revista Electrónica Educare*, Vol. 12, no. 1, 2008, bls. 95–103.
- Chang-Rodríguez, Raquel og Filer, Malva E. *Voces de Hispanoamérica: Antología literaria*. Cengage: Boston 2017.
- Coto-Rivel, Sergio. „Yolanda Oreamuno, frivolidad ambiente y pensamiento feminista en Costa Rica“, *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, Vol. 18, no. 2, 2021, bls. 1–21.
- Cubillo Paniagua, Ruth. *Mujeres e identidades. Las escritoras del Repertorio Americano (1919–1959)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José, 2001.
- de Vallbona, Rima. „Yolanda Oreamuno: el estigma del escritor“, *Cuadernos Hispanoamericanos*. No 270, 1972, bls. 474–500.
- Finzer, Erin. „Modern Women Intellectuals and the Sandino Rebellion: Carmen Sobalvarro and Aura Rostand“, *Latin American Research Review*. Vol 56, no. 2, 2022, bls. 457–471. DOI: 10.25222/larr.878
- Finzer, Erin. „Among Sandino’s girlfriends: Carmen Sobalvarro and the Gendered Poetics of a Nationalist Romance“, *Latin American Research Review* (The Latin American Studies Association). Vol. 47, no. 1, 2012, bls. 137–160.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Editorial Ariel: Barcelona, 1998.
- Hólmfríður Gardarsdóttir. „Eftirlendur, arðrán og umhverfi. Stígveldi baráttunnar gegn loftslagsbreytingum í Rómönsku Ameríku“, *Fléttur VI: Loftslagsvá og jafnrétti*, 2023, bls. 97–121.
- Hólmfríður Gardarsdóttir (ritstj.). *Hafið starfar í þögn minni*. Háskólaútgáfan, Reykjavík 2018.
- Galloso Camacho, María Victoria og Antonio, José. „Mujeres nicaragüenses. La escritura de Aura Rostand y Carmen Sobalvarro“, *Raudem: Revista de Estudios de las Mujeres*. Vol. 9, 2021, bls. 144-161. DOI: 10.25115/raudem.v9i1.6219

- Gamero, Antonio. *T.N.T.* Editorial R. Membreño, San Salvador, 1943.
- Gelado, Viviana „El arte de negación. El manifiesto de vanguardia en América Latina“, *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXIV, no. 224, 2008, bls. 649–666.
- Gómez, Rafael Ochoa. „Matilde Elena López: entre intelectualidad, la política y la Academia“, *Revista Humanidades*. Vol. 1, 2013, bls. 77–86.
- Lindstrom, Naomi. *Twentieth Century Spanish American Fiction*. University of Austin Press: Austin, Texas, 1994.
- López, Matilde Elena. „Oswaldo Escobar Velado y la Generación del 44“, Luis Alvarenga (Ed.), *Ensayos literarios*. Dirección de Publicaciones e Impresos: San Salvador, 1998.
- Mendonca, Gilberto og Müller-Bergh, Klaus. *Vanguardia latinoamericana. Tomo I, México y América Central: historia, crítica y documentos*. Iberoamericana: Madrid, 2007.
- Molina Jiménez, Iván. *Yolanda Oreamuno: una contribución fotográfica y documental (1931–1956)*. Universidad de Costa Rica, Centro de Investigaciones Históricas de América Central: San José, 2019.
- Oreamuno, Yolanda. *A lo largo del corto camino*. Editorial Costa Rica: San José, 2014.
- Oreamuno, Yolanda. *La ruta de su evasión*. EDUCA: San José, 1994.
- Oreamuno, Yolanda. „Protesta contra el folklore“, *Repertorio Americano*. Vol. 40, no. 5, 1943.
- Oreamuno, Yolanda. „La vuelta a los lugares comunes“, *Repertorio Americano*. Vol. 37, no. 1, 1940.
- Oreamuno, Yolanda. „Medios que Ud. Sugiere al colegio para librar a la mujer costarricense de la frivolidad ambiente“, *Repertorio Americano*. Vol. 20, no. 2, 1938.
- Pacheco, José Emilio. „Nota sobre la otra vanguardia“, *Revista Iberoamericana*, 1979, 45 (106), bls. 327–334. DOI 10.5195/reviberoamer.1979.3377
- Pacheco Solórz, Carlos. „Discursos literarios en Costa Rica“, *Revista ESPIGA*. Vol. 26, 2014, bls. 59–66.
- Ramos, Helena. „Escritoras nicaragüenses: un festín de marginalidad“, *Revista GénEros*. Vol. 8, no. 22, 2004, bls. 45–58.
- Read, Justin. „Poetry of the Latin American Avant-Garde“. Doi: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1293>, 2022
- Repertorio Americano*. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/repertorio>
- Riches, Christopher og Palmowski, Jan. *A Dictionary of Contemporary World History*. 5. ed. Oxford University Press: Oxford, 2019.
- Rojas, Margarita. „El centroamericano errante: nacionalismo y modernismo en la época liberal“. *Revista de Historia*. Vol. 24, 1991, bls. 9–20. Í „El modernismo centroamericano“, *Revista digital para los curiosos del modernismo*. <https://magazinmodernista.com/2009/01/14/dario-y-el-modernismo-centroamericano/>
- Rosenberg, Fernando J. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. University of Pittsburgh Press: Pittsburg, 2006.

- Roque Baldovinos, R. „La ‘novela épica’. Nacionalismo carismático y vanguardia en América Latina“, *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Vol. 107, 2006, bls. 117–143. DOI: <https://doi.org/10.5377/realidad.v0i107.3887>
- Saine, Manuel. „Adrian Taylor Kane. Central American Avant-Garde Narrative: Literary Innovation and Cultural Change (1926-1936)“, *Rocky Mountain Review*. Vol. 70, no. 1, 2016, bls. 93–111. *Gale Literature Resource Center*. link. [gale.com/apps/doc/A466519886/LitRC?u=anon~5763d226&sid=googleScholar&xid=6cf856ad](https://www.gale.com/apps/doc/A466519886/LitRC?u=anon~5763d226&sid=googleScholar&xid=6cf856ad).
- Sobalvarro, Carmen. „Toda estoy triste“, Daisy Zamora (Ed), *La mujer nicaragüense en la poesía*. Editorial Nueva Nicaragua: Managua, 1992, bls. 75–76.
- Sobalvarro, Carmen. „Divagando“, *El Imparcial*. 18 de abril del 1934, bls. 3.
- Sobalvarro, Carmen. „La indita de Nicaragua“, *El Imparcial*. 18 de abril del 1934, bls. 3.
- Sobalvarro, Carmen. „Cómo me llegó su libro...“, *El Gráfico*. 15 de junio del 1930, bls. 13.
- Sobalvarro, Carmen. „Una rosa“, *El Gráfico*. 3 de noviembre del 1929, bls. 5.
- Sobalvarro, Carmen. „Yo quisiera ser...“, *El Gráfico*. 3 de noviembre del 1929, bls. 5.
- Solís, Pedro Xavier. *El movimiento de vanguardia de Nicaragua*. Colección Cultural de Centro América: Managua, 2001.
- Swanson, Philip. *Latin American Fiction. A short introduction*. Wiley, 2008.
- Taylor Cane, Adrian. *Central American Avant-Garde Narrative: Literary Innovation and Cultural Change (1924-1936)*. Cambria Press: Amherst, 2014.
- Ticas, Sonia P. „Activismo político y poesía femenina en la década de 1940 en El Salvador“, *Carátula*. Vol. 44, 2011, bls. 290–333.
- Toruño, Juan Felipe. *Desarrollo Literario de El Salvador*. Departamento Editorial del Ministerio de Cultura: San Salvador, 1957.
- Unruh, Vicky. „Chinfonía burguesa: A Linguistic Manifesto of Nicaragua’s Avant-Garde“, *Latin American Theatre Review*, 1987, bls. 37–49. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/683/658>
- Vela, Tania. *Literatura, análisis de situación de la expresión artística en El Salvador*. Fundación AccesArte: San Salvador, 2012.
- Velásquez, Antonio. „Entrevista a Matilde Elena López (1919-2010), a cinco años de su muerte“, *Repertorio Americano*. No. 25, 2007, bls. 253–265.
- Videla de Rivero, Gloria. „Poesía de vanguardia en Hispanoamérica a través del *Repertorio Americano* de San José de Costa Rica (1924–1930)“, *Revista de Literaturas Modernas*. No. 16, 1983, bls. 96–122.
- Zamora, Daisy. „La mujer nicaragüense en la poesía“, *Revista Iberoamericana*. Vol. LVII (157), 1991, bls. 933–958.
- Quesada Soto, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. Editorial Costa Rica: San José, 2008.

ÚTDRÁTTUR

**Úr brunnum gleyskunnar:
Skrif miðamerískra kvenna
á fyrri hluta 20. aldar**

Í greininni sem hér fylgir er sjónum beint að skáldskaparskrifum miðamerískra kvenna við upphaf 20. aldar. Skoðað er hvernig umgjörð framúrstefnunnar, sem fól í sér hugmyndafræðilega endurskoðun og formtilraunir á sviði bókmennta, opnaði konum dyr til að komast inn á svið bókmenntanna, sem til þess tíma hafði verið mjög í höndum karla. Umrædd uppstokkun átti sér stað á mismunandi hraða í mismunandi löndum og innan mismunandi greina bókmennta. Eftir stutta almenna kynningu er ljósi varpað á það hvernig konur beindu síendurtekið sjónum að hlutverki og stöðu kvenna í skrifum sínum og spurt hvort efnistöð þeirra ættu í raun að vera tilgreind sem eitt einkenna framúrstefnunnar til að komast hjá útskúfun umræddra höfunda úr fræðilegri umræðu um framúrstefnuna. Bókmenntaframlög Carmenar Sobalvarro (Níkaragva, 1908–1947/8), Matildu Elenu López (El Salvador, 1923–2010), Pilar Bolaños (El Salvador, 1923–1961) og Yolöndu Oreamuno (Kostaríku, 1916–1956), munu þjóna sem vegvísar til að auka skilning á efninu.

Lykilorð: Mið-Ameríka, Carmen Sobalvarro, Matilde Elena López, Pilar Bolaños, Yolanda Oreamuno.

ABSTRACT

**Rescued from Oblivion:
Writings by Central American Women
in early 20th Century**

This article discusses Central American women's preference for fiction writing in early 20th Century. It aims to shed light on how the Avant-Garde, as a cultural renovation intertwined with literary experimentation, offered a space for women to enter the literary scene traditionally occupied by men. These changes occurred at a different pace in different countries and within different genres, such as poetry, essays, and short story writing. After briefly contextualizing the scene, the focus shifts to the way questioning women's role and place in society should be considered as a feature of women's entry into the "new art". The literary contributions of Carmen Sobalvarro (Nicaragua, 1908–1947/8), Matilde Elena López (El Salvador, 1923–2010), Pilar Bolaños (El Salvador, 1923–1961) and Yolanda Oreamuno (Costa Rica, 1916–1956), will serve as roadmaps to an enhanced understanding of the topic.

Key Words: Central América, Carmen Sobalvarro, Matilde Elena López, Pilar Bolaños, Yolanda Oreamuno.

INGIBJÖRG ÁGÚSTSDÓTTIR
HÁSKÓLA ÍSLANDS

From Colonialism to Climate Crisis: Polar Bears in the Fiction of James Hogg, Helen McClory and Vicki Jarrett

Introduction¹

The rapid melting of Arctic ice starkly illustrates the alarming consequences of anthropogenic climate change. According to estimates, if greenhouse gas emissions continue at the current rate, the Arctic could be ice-free in the summer as early as 2040.² The polar bear, often featured in news images on melting ice and the climate crisis, is one of the Arctic's most iconic inhabitants. This large and formidable predator, renowned for its ability to endure harsh temperatures and navigate the icy landscape, has rightfully earned the title of the "Arctic's monarch."³ Bears in general are seen as "iconic animals" and symbols of the non-human world⁴ and over the past eight thousand years, humans have had complex views of and relationships with polar bears, as outlined by Michael Engelhard:

we have regarded [the polar bear] as food, toy, pet, trophy, status symbol, commodity, man-eating monster, spirit familiar, circus act, zoo superstar,

1 The author would like to thank the University of Iceland Research Fund for financial support. Thanks are also extended to peer reviewers for invaluable feedback and suggestions.

2 Hancock, "Six ways loss of Arctic ice," n.p.

3 Archibald, "From Fierce to Adorable," 269.

4 Nevin, Davis, Kitchen and Clapham, "What is a Bear?", 1.

and political cause célèbre. We have feared, venerated, locked up, coveted, butchered, sold, pitied, and emulated this large carnivore. It has left few emotions unstirred. Where the bears' negative image prevailed, as so often, a perceived competition for resources or a threat to our dominion were the cause.⁵

This multifaceted relationship is reflected in literature, where polar bears often symbolise broader cultural and environmental themes. This article explores the representation of polar bears in Scottish fiction on the Arctic, a topic that has been overlooked in Scottish literary studies. For background on the polar bear and what it stands for in the different historical contexts of the Scottish texts analysed here, the article first discusses the contrasting perspectives of colonial and Indigenous cultures towards the animal. European explorers often saw the Arctic as hostile and uncharted, while Indigenous peoples, with their traditional ecological knowledge (TEK), have long understood the Arctic environment and the integral role of polar bears to Arctic communities' culture and survival. Unlike colonial narratives that depicted polar bears as mere trophies or threats, Inuit legends often portray them as spiritual guides and symbols of resilience. Further, the article outlines how the polar bear has become an icon of climate change, frequently depicted in precarious situations, reflecting the urgent need to address the environmental crisis. The article engages with scholars such as Dorothea Born and Saffron O'Neill, who highlight the symbolic role of polar bears as indicators of environmental degradation.⁶ It examines how the chosen Scottish literary works reflect changing attitudes towards the Arctic and underscore the polar bear's symbolic significance in both colonial and environmental contexts. The discussion focuses on James Hogg's novella *The Surpassing Adventures of Allan Gordon* (1837), Helen McClory's micro-story "The Companion" (2018), and Vicki Jarrett's speculative sci-fi/cli-fi novel *Always North* (2019).⁷

5 Engelhard, *Ice Bear*, 7.

6 Born, "Bearing Witness", O'Neill, "Defining a visual metonym."

7 These texts have been selected due to their central focus on polar bears and because they highlight the contrasting perspectives of the early nineteenth-century and the early twenty-first century to the Arctic. There are various other Scottish literary works that feature polar bears, such as some of Gordon Stables' Arctic adventure stories published in the late nineteenth and early

Despite their differences and the gap in time between the writing of the first and the latter two, these works feature polar bears as ‘companion’ figures and incorporate folkloristic elements, emphasising similarities between polar bears and humans and exploring ideas of polar bears crossing worlds and acting as guiding spirits to humans.⁸ In the twenty-first century texts, polar bears function as spectral beings, representing an environmental haunting reflective of the climate crisis. Together, these works provide snapshots of two distinct stages in the European relationship with the Arctic: the days of British exploration and imperialism, and contemporary reflections on climate change.

Colonialism, polar bears and Arctic mythmaking

Graham Huggan and Robert Norum describe the Arctic’s history as “one of subjection” to both imperial rule and localised colonialism, noting that this subjection continues through the manipulation of the Arctic for Western knowledge and resource extraction.⁹ Nanna Kaalund supports this view, explaining that “Ownership, right to resources, and potential trading routes were main motivators [... for] many Arctic expeditions.”¹⁰ Throughout the nineteenth and early twentieth centuries, European and American explorers treated the Arctic as “an empty imperial frontier” ripe for exploitation.¹¹ These colonialist attitudes, combined with capitalism and industrialisation, led to decades of unregulated extraction, disregarding the environmental consequences that now contribute

twentieth centuries, where polar bears function as one manifestation of many challenges of survival in the Arctic. The animal also features in numerous travel accounts and journals, such as Arthur Conan Doyle’s journal that was written during his time working as a ship surgeon onboard a Greenland whaler in 1880. In the twenty-first century there have been some poetic engagements with polar bears, e.g. in poetry by Gordon Meade. A more comprehensive study of polar bears in Scottish literature would of course only be viable in a longer piece of writing; the author hopes that this article helps open new channels into further studies focusing on the portrayal of the polar bear in Scottish writing.

8 See a discussion of such folkloristic elements in e.g. Henderson, “Bear Tales,” 252–3.

9 Huggan and Norum, “Editorial,” 3 and 4.

10 Kaalund, *Explorations in the Icy North*, 10.

11 Bloom, *Climate Change*, 6.

significantly to the climate crisis.¹² Echoing Huggan’s argument that today’s ecological crises are linked to historical legacies of imperial exploitation and authoritarian oppression,¹³ Justyna Poray-Wybranowska argues that “catastrophe is linked to a long history of exploitation of the land that accelerated under British colonialism.”¹⁴ Indigenous scholar Kyle Powys Whyte outlines how such colonial invasions and resulting environmental changes rapidly disrupted the lives of many Indigenous communities.¹⁵ Thus, Arctic exploration and colonisation together comprise narratives of greed, exploitation, injustice and mismanagement, all contributing to the current global climate disruption. European explorers’ attitudes towards polar bears were emblematic of these exploitative attitudes. Initially, they may have been “ill at ease with the Arctic” and saw the polar bear as representing “the implacable indifference of an inhospitable landscape.”¹⁶ However, the animal was part of a landscape they aimed to subjugate, map and control. Hence, capturing or killing a polar bear became a test of imperial and masculine mettle.

In her 1993 book *Gender on Ice*, Lisa Bloom states that “Ideologies of gender were central to polar ‘discovery,’” with polar exploration narratives defining “the social construction of masculinity,” portraying desolate and freezing regions as mythic sites for men to prove themselves as “heroes capable of superhuman feats.”¹⁷ Francis Spufford echoes this, describing polar exploration as “a special kind of male travel.”¹⁸ In Britain, male explorers were seen as heroic warriors battling harsh and inhospitable northern conditions, while women and children waited at home.¹⁹ These accounts highlighted the explorers’ survival, showcasing British resilience, ingenuity, and strength.²⁰ Arctic exploration was tied to British

12 Bloom, *Climate Change*, 2; Hartnett, “Climate Imperialism,” 139.

13 Huggan, “‘Greening’ Postcolonialism,” 702.

14 Poray-Wybranowska, *Climate Change*, 34.

15 Whyte, “Indigenous Climate Change Studies,” 154.

16 Lopez, *Arctic Dreams*, 113.

17 Bloom, *Gender on Ice*, 6.

18 Spufford, *I May Be Some Time*, 106.

19 David, *The Arctic in the British Imagination*, 109–110.

20 Hill, *White Horizon*, 6.

empire-building, with Arctic adventures renewing imperial ideals, so that polar leaders quickly became “dream” figures, national symbols of achievement and personal enterprise, as Huw Lewis-Jones posits.²¹ Furthermore, the feminisation of the Arctic, seen as a space to be traversed, mapped and mastered by a masculine force, is common in exploration discourse, as Heidi Hansson shows.²² The polar bear was a fixed part of this landscape, haunting the frozen and forbidding Arctic in the popular mind, as Fee explains.²³ Also, by “emphasizing or exaggerating the strength and guile of polar bears, explorers implicitly commended their own bravery.”²⁴ Thus, in Arctic exploration mythmaking, as a “placeholder for Arctic adversity,” the polar bear embodied the glory and fame sought by many explorers.²⁵ Fighting and killing the animal, telling the tale and bringing back trophies, greatly enhanced their heroic and masculine reputation. The polar bear therefore played a crucial role in European narratives of exploration and domination, its image manipulated to fit the colonial agenda and serving as a testament to human conquest over nature.

Indigenous perspectives and knowledge concerning the polar bear

In contrast to colonial perspectives, Indigenous peoples have long understood the Arctic environment and its inhabitants. The polar bear has been integral to the culture and survival of Arctic Indigenous peoples for millennia, viewed not just as a resource but as a crucial part of their ecosystem and cultural practices.²⁶ This knowledge, passed down through generations, is deeply embedded in their oral traditions and daily lives.²⁷ Inuit and Indigenous traditional ecological knowledge (TEK) offers valuable insights, increas-

21 Lewis-Jones, *Imagining the Arctic*, 341.

22 Hansson, “Henrietta Kent and the Feminised North,” 78–79.

23 Fee, *Polar Bear*, 86.

24 Engelhard, *Ice Bear*, 66. This tendency is also pointed out in Fee, *Polar Bear*, 143.

25 Engelhard, *Ice Bear*, 80.

26 Wong and Murphy, “Inuit Methods of Identifying Polar Bear Characteristics,” 406–417.

27 Wong et al, “Inuit Perspectives of Polar Bear Research,” 260.

ingly valued by environmental scientists, policy makers and managers, especially for understanding local changes due to global environmental shifts. Efforts to integrate TEK into management and policy decisions, particularly those affecting Indigenous communities, are growing.²⁸ Successful collaborations, like those highlighted by Ian Stirling,²⁹ demonstrate the effectiveness of combining traditional knowledge with scientific research. These efforts are crucial for developing comprehensive strategies to address the climate crisis.

Bernard Saladin D’Anglure explains that in Inuit myths, polar bears are present “in the depths of the ocean as well as in the heavens, in all the realms of sea, land and air, in association with life and the powers of the greatest spirits as well as the weakest of humans (the orphans).”³⁰ Stéphanie Vaudry states that polar bears feature in Inuit art as powerful creatures that are feared,³¹ and that Inuktitut legends abound with polar bears and other animals, with frequent transformations between animals and humans.³² Many traditional Indigenous stories and teachings, passed down through generations, express deep gratitude for the land and animals, including polar bears, that have sacrificed themselves for the Inuit people’s survival.³³ Additionally, Inuit folklore includes stories of shamans transforming into bears and of bears possessing transformative abilities.³⁴ This spiritual connection reflects the respect and reverence Indigenous peoples have for polar bears. In general, Inuit see the polar bear “as their equal on many levels, insofar that it is a being capable of acting on its environment and can find solutions in order to adapt; it is not only a victim.”³⁵

Climate change and unpredictable sea-ice conditions have affected Inuit hunting practises; in places like Tuktoyaktuk and Aklavik, satellite images of sea ice are now needed for polar bear

28 Rode et al., “Inūpialq Knowledge of Polar Bears,” 240.

29 Stirling, “Combining Scientific and Indigenous Knowledge,” n.p.

30 D’Anglure, “Nanook, super-male,” 183.

31 Vaudry, “Conflicting Understandings in Polar Bear Co-management,” 154.

32 *Ibid.*, 155.

33 Sansoulet et al., “An Update on Inuit Perceptions,” 5.

34 Polar Life, “Nanuq – Polar Bear,” n.p.

35 Vaudry, “Conflicting Understandings in Polar Bear Co-management,” 154.

hunting.³⁶ Furthermore, polar bear hunting has gained even more respect among the Inuit due to international limits on hunting other northern species.³⁷ A challenging concept for Western perspectives is the idea of obtaining the bear's consent for capture, deeply rooted in Inuit cosmology and practices. Elders explain that bears select their hunters after observation, approaching those they recognise as good people who need the meat and will share it with the community.³⁸ An elder in Wainwright, Alaska, notes that sharing the meat is “part of our tradition. It's part of who we are; we are interconnected with our sea mammals and land mammals.”³⁹ Conflicts have arisen between scientists and Inuit communities over restrictions on polar bear hunting. Vaudry explains that this conflict stems from the dominance of Western rationality over Inuit relationality and “the misunderstanding of the latter by the former.” For the Inuit, polar bear hunting is rooted in a worldview that sees the bear as “an intelligent and sentient being.”⁴⁰ This perspective reflects the complex relationships the Inuit have with nature, where the polar bear holds a special status. Hunting symbolises this unique relationship, with both the Inuit and the polar bear playing active roles. For the Inuit, hunting is crucial as it encompasses various aspects of their identity and allows them to reaffirm it through practice.⁴¹ Importantly, the polar bear hunt operates under a framework that contrasts sharply with capitalist priorities, and is embedded in “an economy of respect and social reaffirmation [...] between the Inuit and the bear.”⁴²

The polar bear as icon of climate change

The melting of Arctic ice due to climate change directly threatens polar bear habitats, as they rely on sea ice for hunting and breed-

36 Berkes, *Sacred Ecology*, 190.

37 Vaudry, “Conflicting Understandings in Polar Bear Co-management,” 156–7.

38 *Ibid.*, 157.

39 Rode et al., *Iñupiaq Knowledge of Polar Bears*, 244.

40 Vaudry, “Conflicting Understandings in Polar Bear Co-management,” 161.

41 *Ibid.*, 161.

42 *Ibid.*, 158.

ing.⁴³ Inuit activist Sheila Watt-Cloutier notes that changing sea ice has altered polar bear behaviour, leading to more bears appearing in coastal communities.⁴⁴ Tom S. Smith et al. discuss how Arctic landscapes are now haunted by starving and scavenging polar bears, increasing conflicts between people and bears.⁴⁵ Indigenous people have also observed more polar bears foraging for garbage and behaving aggressively near or inside communities,⁴⁶ highlighting the dire consequences of habitat loss. In places like Ittoqqortoormiit, east Greenland, daily polar bear patrols are now necessary for safety.⁴⁷ Alongside these developments, the polar bear has become the poster child for climate change,⁴⁸ frequently depicted in precarious situations in the media, thus transforming them from “symbols of cold, unbounded polar wilderness, to symbols of an ecosystem in crisis and a planet in peril.”⁴⁹ However, this focus on polar bears often overshadows the impact on Indigenous communities, whose lives and cultures are also greatly affected by climate change. “When the vast majority of people think of the Arctic,” writes Watt-Cloutier, “they still think of polar bears, not people,” adding that this illustrates well how Arctic people are “misunderstood or ignored by much of the world.”⁵⁰

Media images and texts have increasingly reinforced an animal-at-risk narrative for the polar bear.⁵¹ Dorothea Born’s 2019 study outlines how the “process of iconization”⁵² has manifested in *National Geographic*’s representation of polar bears since the mid-2000s:

43 Polar Bears International, “Life Cycle,” n.p.

44 Watt-Cloutier, *The Right to Be Cold*, location 2703.

45 Smith et al., “Anthropogenic Food,” 426.

46 Wong et al., “Inuit Perspectives of Polar Bear Research,” 261; Laforest, “Traditional Knowledge of Polar Bears,” 48; Laidre, Northey, and Ugarte, “Traditional Knowledge About Polar Bears,” 12 and 14; Lund, “Changing Times,” 138; Tyrrell, “More bears, less bears,” 192.

47 Lund, “Changing Times,” 138–9.

48 See e.g. Born, “Bearing Witness,” 656–657; Brode-Roger, “Starving Polar Bears and Melting Ice,” 507; Emmerson, *The Future History of the Arctic*, 151; Fee, *Polar Bear*, 166; Henderson, “Bear Tales,” 257; Wheeler, *The Magnetic North*, 4.

49 Dodds and Nuttall, *The Arctic*, 109.

50 Watt-Cloutier, *The Right to Be Cold*, location 4224.

51 Whitley and Kalof, “Animal Imagery in the Discourse of Climate Change,” 14.

52 Born, “Bearing Witness,” 656.

Analysing the process of iconization of polar bears in *National Geographic* reveals an emotionalized account of individual suffering. First, the bears are put in the context of their habitat and then put in danger due to climate change. Over time, readers can gradually perceive new facets of the bears, so that the bears come to appear as affected witnesses of global climate change. Because the bears are anthropomorphized subjects of identification, their misery and sorrow function as a stand-in for humanity's problems and the drifting ice floe becomes a metaphor for earth's vulnerability. [...] The icon of the polar bear thus allows personalizing the abstract and temporally remote issue of climate change. Linking polar bears to the Arctic, the icon enables to localize this global phenomenon [...] and, further, allows visualizing its effects and consequences. Thus, the icon fosters identification with an endangered species, provides 'public proof' for climate change and allows raising awareness for this timely matter.⁵³

Similarly, Saffron O'Neill's 2022 article outlines how polar bears were politicised in the 2000s, especially after being listed as "threatened" under the ESA (US Endangered Species Act) in 2008, and increasingly featured in media visuals, such as *National Geographic* and Al Gore's *An Inconvenient Truth* (2006).⁵⁴ This created a visual narrative of the looming danger to humanity due to climate change.⁵⁵ Reading these developments through a hauntological lens, O'Neill shows that by the 2010s, the polar bear had become a "visual metonym" for the environmental crisis, with images of polar bears on ice floes having "come to embody (to *haunt*) our imagination of climate change and, from this, [...] come to be normalised."⁵⁶ She asks, "Why do polar bear images persist in having significance (why do they continue to *haunt*) our visual imaginings of climate change?"⁵⁷ O'Neill further argues that by the end of the 2010s, polar bear images had become obdurate, a persistent symbol of climate change, inseparable from the issue itself.⁵⁸ This

53 Ibid., 659.

54 O'Neill, "Defining a visual metonym," 1109.

55 Ibid., 1110.

56 Ibid., 1105, my emphasis.

57 Ibid., 1105, my emphasis.

58 Ibid., 1111.

accords with Henry McGhie’s 2019 statement that the future of polar bears serves as an early warning for other regions, wildlife and human society.⁵⁹ Thus, polar bears’ endangered status resonates universally, a warning of future dangers for all life. These assessments are crucial because the process they describe coincides with the publication of Vicki Jarrett and Helen McClory’s works, discussed below.

From colonialism to climate change: polar bears in Scottish narratives

The current iconization of the polar bear marks a significant shift from how European colonisers once perceived it. These contrasting perspectives – colonial vs. environmentally conscious – are evident in the three Scottish texts examined here. These tales provide insights into different stages of European interactions with the Arctic and show how attitudes towards the region and its iconic animal have drastically changed. Hogg’s *Surpassing Adventure of Allan Gordon* reflects early nineteenth-century British Arctic exploration ideas, and imperialistic and gendered attitudes, wherein the Arctic is seen as a space to be mapped and colonised by heroic male explorers. In contrast, McClory’s “The Companion” and Jarrett’s *Always North* highlight a change in perspective, commenting on the consequences of our exploitative relationship with the Arctic. The polar bear-human interactions in these stories reflect the different times in which they were written. Hogg’s text (satirically) addresses the colonial enterprise and Arctic exploration, while the twenty-first century texts portray polar bears as symbols of the climate emergency, illustrating the severe impact of humanity’s excessive use of natural resources and of anthropogenic climate change.

Today, Scotland is seen as a leader in environmental action, supported by various initiatives and progressive climate policies. However, challenges like inconsistencies in action, corporate-style

59 McGhie, “Museum Polar Bears and Climate Change,” 121.

greenwashing, and the enduring influence of the oil and gas industry reveal a more complex and contradictory reality.⁶⁰ Perhaps in response to these complexities, contemporary Scottish writers, including Kirsty Logan, Jenni Fagan, John Burnside, Kathleen Jamie, Roseanne Watt, and Linda Cracknell, increasingly focus on ecological themes. McClory's "The Companion" and Jarrett's *Always North* correspond to these literary engagements. In fact, Louisa Gairn argues that modern Scottish literature continues a tradition of engaging with ecological science and philosophy, offering a distinct and meaningful perspective on global environmentalism.⁶¹ McClory and Jarrett contribute to this ongoing ecological engagement. In contrast, Hogg's depiction of the Arctic as both beautiful and perilous reflects early nineteenth-century Romanticism. However, his "wild burlesque" of popular colonial adventure and Arctic exploration genres⁶² subverts typical portrayals of heroic masculinity and colonial control in such narratives.

The stories by Hogg, McClory and Jarrett offer unique perspectives on the Arctic, reflecting Scotland's historical and cultural connections to the region as well as its "distinct historical, social, economic and political interests in the Arctic," such as environmental changes affecting Scottish fisheries.⁶³ Arctic whaling, a significant Scottish industry in the eighteenth and nineteenth centuries, boosted economic growth in northeast Scotland;⁶⁴ importantly, Hogg's *Surpassing Adventures of Allan Gordon* features a protagonist employed on a whaling ship. Scots also played a substantial role in Arctic exploration, contributing to scientific knowledge and cultural representations, as outlined by Edward J. Cowan in his study of explorers like John Ross, John Richardson and John Rae.⁶⁵ Importantly, the following analysis of the three selected texts fills a gap left by studies primarily focused on visual media and North American contexts (as those discussed above) by exploring how

60 Macdonald and Sassi, "Environment, Ecology, Climate and 'Nature,'" n.p.

61 Gairn, *Ecology and Modern Scottish Literature*, 10.

62 Duncan, "Introduction," 8.

63 Johnstone, "An Arctic Strategy," 114 and 117.

64 Sanger, *Scottish Arctic Whaling*, 138 and 19.

65 Cowan, *Northern Lights*.

Scottish literary texts reflect and contribute to shifting representations of the polar bear.

Colonising and domesticating the Arctic: Nancy the companion, servant and spouse

James Hogg's *The Surpassing Adventures of Allan Gordon*⁶⁶ is a novella first published posthumously in 1837 in *Tales and Sketches of the Ettrick Shepherd* by Blackie and Son, Glasgow. The 1837 publication was shortened and altered; the original, longer tale was transcribed and edited by Gillian Hughes and published by the James Hogg society in 1987. This article refers to the longer text. The story's narrator, Allan Gordon, is the sole survivor of a shipwreck in the Arctic. After killing a female polar bear, he befriends its cub, naming it Nancy "after the only girl I had ever loved."⁶⁷ They become intimate companions, living in the wrecked ship and then travelling across the ice together, eventually joining a group of descendants of the Norse Greenlanders. The novella, loosely based on Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719),⁶⁸ echoes "specific episodes, phrases, and obsessions" from Defoe's text.⁶⁹ Robert W. Rix describes it as a "Robinsonade in the Arctic"⁷⁰ and a "dark satire" questioning the "colonial confidence" of *Robinson Crusoe*.⁷¹ Hogg draws on or is influenced by works like John Harris's *Navigatum atque Itinerantium Bibliotheca* (1705), James Thomson's *Winter* (1726), Mary Shelley's *Frankenstein* (1818), Samuel Taylor Coleridge's *The Rime of the Ancient Mariner* (1798), Mungo Park's *Travels in the Interior of Africa* (1799), William Scoresby's *Account of the Arctic Regions* (1820) and contemporary reports on the Arctic expeditions of John Ross and William Parry.⁷² Hughes sees the novella as "one of the most dis-

66 Henceforth referred to as *Allan Gordon*.

67 Hogg, *Allan Gordon*, n.p. All subsequent references are to this text.

68 Rix, "James Hogg's tale of the Arctic wild," 173.

69 Hughes, "Reading and Inspiration," 22.

70 Rix, "James Hogg's tale of the Arctic wild," 179.

71 Rix, *The Vanished Settlers of Greenland*, 215.

72 See Hughes, "Reading and Inspiration," 22–32; Woolf, "Milkmaid Bears and Savage Mates," 313; Fielding, "No Pole nor Pillar," 58; and Moss, "Romanticism on Ice," n.p.

tinctive, energetic and characteristic of Hogg's tales"⁷³ and Penny Fielding notes that it "offers a gleefully Gothic picture of the North," satirising sober Arctic reports,⁷⁴ while Rix states that it reflects on nineteenth-century ambitions to subdue the Arctic "by man's knowledge, mapping, and control."⁷⁵ While the novella clearly parodies colonial and exploration stories, it strongly reflects prevalent nineteenth-century attitudes towards the Arctic that were disseminated through the texts Hogg was influenced by.⁷⁶ The element of colonialism is highly important and symbolised in the human-animal relationship at the novella's centre.

While polar bears reflect both "physical and epistemological threat[s] posed by the Arctic"⁷⁷ in Hogg's *Allan Gordon*, they are also anthropomorphised, most overtly through Hogg's descriptions of Allan and Nancy's relationship. First, looking at the female polar bear he has killed, Allan comments: "I saw it stretching out its limbs in death and its feet and thighs so like those of a human creature." Later, he sees polar bear tracks in the snow but thinks they are "the steps of human beings." Nancy the cub then becomes Allan's beloved and adopted child, whose society he enjoys, looking on her "as a treasure sent me by heaven in a most wonderful way and [I] really loved her." Nancy serves Allan by catching fish and obeying commands, becoming a useful, subservient companion deeply attached to her master ("constant to me as my shadow"), doing his every bidding: "She was not only a most useful slave but a social and agreeable companion." As Nancy grows, she becomes more like a beloved spouse, with Allan referring to her as

73 Hughes, "Reading and Inspiration," 32.

74 Fielding, "No Pole nor Pillar," 47.

75 Rix, "James Hogg's tale of the Arctic wild," 173 and 175.

76 While Hogg draws on many exploration texts, and colonial attitudes shine through the protagonist's representation of Nancy and the Arctic, Hogg himself would have held more ambivalent opinions on the Arctic venture. As outlined by Duncan (see "Introduction," 1–2), Hogg was of tenant farmer stock and was grudgingly accepted into Edinburgh's literary circles despite his undeniable talent; even professed friends from those circles would question his genius by poking fun at his origins. It would therefore seem likely that Hogg harboured little loyalty to a British Empire dominated by an English (or Anglicised), exclusively upper-class elite. Duncan importantly states that "Hogg writes against the ideological frameworks – of rank or class, religion, politics, nationality, sexuality and gender – that structured public and domestic life in the period, and that it was literature's implicit task to reproduce" ("Introduction," 8).

77 Moss, "Romanticism on Ice," n.p.

his “sleeping partner” and “own dear Nancy.” The sexual undertones are clear:

Yes she lay in my bosom and though certainly a most uncourtly mate she being the only one I had I loved her sincerely I might almost stay intensely. [...] She answered to her name and came at my bidding and when we walked out upon the ice I took her paw in my arm and learned her to walk upright. A pretty couple certainly we were I dressed like a gentleman in my late captain’s holiday clothes and she walking arm in arm with me with her short steps her long taper neck and unfeasible long head.

After Nancy is injured while protecting Allan, he cares for her, making the sexual dimension of their relationship explicit: “I dried her with a cloth combed her and made her as clean as a bride.” This is seen by Fee to provide “an analogue to ‘selkie stories’ where seal men and women transform into lovers for humans,”⁷⁸ while Woolf argues that Nancy’s role as bride makes the tale into “a cross-gender version of the folktale motif of the monster animal as bridegroom.”⁷⁹ The sexual element of Allan and Nancy’s relationship therefore does not only tap into – and perhaps draw from – motifs found in e.g. Inuit folklore on polar bears as spouses and/or adopted children, but also more generally into human-animal relations as presented in both northern-European myth and folklore (e.g. the selkie myths of Scotland and Iceland), as well as that of the indigenous peoples of the Arctic (e.g. the stories of Kiviug and his animal spouses). Given Hogg’s interest in Scottish ballads, it is likely he was aware of Scottish selkie myths, where boundaries between human and natural worlds are fluid.

As can be seen, the man-bear relationship in Hogg’s story symbolises the colonisation, domestication, and feminisation of the Arctic. Rix supports this by noting, “The relationship Gordon develops with Nancy speaks to the eroticisation of colonised space, which is a well-known trope in English writing.”⁸⁰ Moss echoes Rix’s words, viewing the relationship as the “triumph of *homo eco-*

78 Fee, *Polar Bear*, 97.

79 Woolf, “Milkmaid Bears and Savage Mates,” 313.

80 Rix, *The Vanished Settlers of Greenland*, 225.

nomicus over the native representative of strange space, and act of intellectual colonisation by domestication.”⁸¹ Fee adds that Nancy symbolises Greenland, akin to “the Queen of the Arctic in the *Punch* cartoon, ‘waiting to be won.’”⁸² However, as David Robb points out, Hogg is a master of deliberate ambiguity.⁸³ This also applies to *Allan Gordon*. As Allan and Nancy join the Norse colonists, Allan’s sexual involvement with the women displeases Nancy, who shows “extreme” unhappiness when “debarred from sleeping by me,” moaning at night and looking with “a gleam of jealousy in her eye towards some of the women.” She eventually leaves Allan, joins a group of polar bears, and later returns with them to attack the colonists, sparing only Allan. Nancy, now described as “an immense powerful bear” and a “huge animal,” saves Allan but then joins the other bears in devouring the other people, revealing her true nature: “she [...] licked my hand and then scampered off to share the prey with her associates.” Hence, as Rix argues, Allan’s attempt to domesticate Nancy and make her his companion is “an unsustainable folly, a quixotic attempt to control the Arctic that is doomed to failure.”⁸⁴ While the story initially supports gendered and chauvinistic views of the Arctic, Nancy’s return to her natural instincts is an action that altogether spurns a masculinist and colonialist regulation. Hogg’s story thus subverts expectations of a heroic nationalist Arctic survival tale and critiques British self-confidence, foreshadowing the disillusionment following the Franklin Expedition’s loss in the mid-1840s.⁸⁵

Haunted icescapes: the starving companion

Since Hogg’s *Allan Gordon* was written during the British Empire’s zenith, much has changed, and our perceptions of the polar bear and the Arctic have greatly altered. Once symbolising strength,

81 Moss, “Romanticism on Ice,” n.p.

82 Fee, *Polar Bear*, 97.

83 Robb, “Introduction,” ix.

84 Rix, “James Hogg’s tale of the Arctic wild,” 181.

85 Rix, *The Vanished Settlers of Greenland*, 219.

independence and the ability to survive in an extremely harsh climate, the polar bear now represents “vulnerability and the global ecological crisis [... and has been] transformed into a threatened species in need of human protection.”⁸⁶ Helen McClory’s 2018 short story collection *Mayhem & Death* is described by the author as a “dark” exploration of contemporary life’s pain and isolation, marked by the Anthropocene, authoritarianism, Brexit and similar issues.⁸⁷ The issues at the centre of the micro-story “The Companion” fit with this description. Unlike the masculine perspective of Hogg’s novella, this story, along with Vicki Jarrett’s *Always North*, centres on a female character. Importantly, McClory sees crafting stories that predominantly feature female protagonists as a challenge to gender roles;⁸⁸ here, the figure traversing the Arctic is a lone woman, not a male explorer seeking heroic feats.

“The Companion” reflects current ideas on the polar bear and the climate crisis, positioning the iconic animal as symbolic of the ecological disaster and presenting both human and animal as victims. McClory’s approach is complex; the three-page story leaves much to interpretation. Louisa, a lone Arctic trekker, has been followed by a starving and emaciated polar bear “these past three nights.”⁸⁹ Inspired by Norwegian adventurer Cecilie Skog, McClory explores themes of the loneliness, danger, and fragility of long journeys in the Arctic and elsewhere.⁹⁰ The polar bear, presented as a victim of climate change, is described as having “yellow fur hung low on its body. Skin loose, and starving under it.”⁹¹ The bear’s position in a wrecked world is a fragile one,⁹² but so is the human’s, too, especially in this setting: “It is not hard to be outpaced even by a sickly polar bear, nor are appointments with death in the arctic ever truly unexpected.”⁹³ Louisa could potentially be read as representing (European) humanity’s encroachment on the Arctic, using

86 Wærp, “The Polar Bear in Nordic Literature,” 82.

87 McClory, “Novels Are the Devil,” interview by Thom Cuell, n.p.

88 McClory, “An Interview with Helen McClory,” by Burning House Press, n.p.

89 McClory, “The Companion,” 143.

90 McClory, Messenger message to author, 14 June 2022.

91 McClory, “The Companion,” 144.

92 McClory, Messenger message to author, 14 June 2022.

93 McClory, “The Companion,” 144.

its resources and attempting to dominate it. This is essentially the polar bear's space and Louisa is intruding, as the author explains.⁹⁴ Yet McClory's clear feminist stance (also evident throughout the whole of *Mayhem & Death*) challenges the set gender roles inherent in masculinist and colonialist narratives of Arctic exploration – such as those reflected in Hogg's tale – and therefore this interpretation is somewhat problematic.⁹⁵ More generally, though, regardless of gender, individual complicity, guilt, or innocence, Louisa embodies anthropocentric hubris. Louisa knows this as the hungry bear traces her steps; it is hungry, but in order *not* to be hungry – in fact, to be *more* than sated – humanity has overexploited nature. Louisa cannot outpace the bear, nor can she avoid a reckoning despite her efforts each day to “ward off” the bear with blood sigils.⁹⁶ Hence, she decides to face what is haunting her:

Walking towards the bear, she thought about herself as a presence in this space, blocked off from free movement by her own heavy clothes. If she was a primal figure it was that of hubris, of course. The bear was hunger, the kind of goddess figure no religion in human history has ever prayed to, only to escape. Hunger, need. Black eyes and panting, wheezing mouth full of long yellow teeth.⁹⁷

The polar bear, though real, is depicted as a spectral figure, its presence in the landscape a sort of ‘environmental haunting.’ Indicative of the bear's spectrality or uncanniness is the reaction of Louisa's compass needle, “the iron growing frantic as the distance between her and the white bear lessened.”⁹⁸ This representation can be interpreted in tandem with Indigenous beliefs; as demonstrated above, the Inuit see polar bears as spiritual beings that embody the interconnectedness of all life, and this resonates with the theme of environmental haunting at the centre of McClory's story.⁹⁹

94 McClory, Messenger message to author, 14 June 2022.

95 The author would like to thank one of the peer reviewers for pointing out this complexity.

96 McClory, “The Companion,” 143.

97 Ibid., 144.

98 McClory, “The Companion,” 144.

99 Another aspect that is arguably important to the story's focus on haunting is how rural Scotland has shaped McClory's writing, but she says this has happened not only through its landscapes but also through its myths, an enduring sense of an “ongoing haunting,” and experiences that appear

Another aspect that links McClory's story with Inuit perspectives on the polar bear, is that it elevates the notion of the hunter and the hunted, subverting the idea that "the brutality of the hunter is without beauty," as McClory describes it.¹⁰⁰ This is especially evident in the final scenes, where human and animal, the one who is being *haunted* and the one who is *haunting*, come together at a pool of red roses rising from the water's depths:

[...] eventually the black, red-filled pool rose to a lake. The polar bear sat breathing with the familiar wheeze, mouth open, staring at her. [...]

The polar bear came to the pile. It nosed them [the roses] first, then began eating. So Louisa picked up a red bloom and ate it too. Velvet and tender.

Louisa lay down beside the roses. The bear lay down, still now and then licking up a blossom and chewing it noisily. Together they waited, curled. Louisa thought: to be given the inexplicable alongside death. And also: this seems then the whole package of dying, like the dying in a painting.¹⁰¹

Human and animal are united through death, with the redness of the roses and the redness of blood, both partaking in a kind of ritual or communion. The scene could be read through the lens of Inuit beliefs concerning polar bears as spiritual beings that offer themselves to hunters. In this reading, the sharing of the roses between Louisa and the bear symbolises mutual recognition and respect, in line with Inuit ideas concerning the exchange between hunter and prey. On yet another level, the image of red blooming through the water signposts the bear's actions in nature when hunting, as with the sea water turning red after the killing of a seal. Further, the human-bear union is symbolic of the fact that due to humanity's misguided actions – which have brought us close to a global calamity – human and animal have become dependent on each other for survival. By destroying the earth's ecosystems and wildlife, we effectively destroy ourselves; when reduced to the bare

only as faint shadows. See McClory, "Novels Are the Devil," interview by Thom Cuell, n.p.

100 McClory, Messenger message to author, 14 June 2022.

101 McClory, "The Companion," 145.

need for survival, there is no distinction between human and animal. Both are united by the threat of anthropogenic climate change. This strongly evocative scene is therefore infused with multilayered and complex symbolic meaning.

Haunted icecapes: the Arctic fights back

While McClory's micro-story symbolically explores the roles of animals and humans amid environmental calamity, Vicki Jarrett's *Always North* (2019) presents a chilling vision of the future if we do not take drastic action to stop global warming. *Always North* is both a literary sci-fi and cli-fi (climate fiction) novel, cli-fi being a genre that "engages with climate change by imagining its catastrophic consequences [... and] features climate change as an explicit plot element."¹⁰² Cli-fi borrows from various literary styles and genres,¹⁰³ and in Jarrett's novel this includes postmodern fiction, literary fiction, speculative sci-fi and dystopias. As Axel Goodbody and Adeline Johns-Putra outline, cli-fi novels like *Always North* explore anthropogenic climate change "not just in terms of setting, but with regard to psychological and social issues, combining fictional plots with meteorological facts, speculation on the future and reflection on the human-nature relationship."¹⁰⁴ McSorley's review places *Always North* "at the forefront of contemporary science fiction, [being] not only a prophecy but a mirror," noting that its shifting structure serves as an allegory for the climate change it explores.¹⁰⁵

Always North has a dual timeline: one set on the oil survey vessel *Polar Horizon* in the Arctic Ocean during the summer of 2025, and the other in a dystopian future in the Scottish Highlands in 2045. By 2045, climate change has severely impacted society, forcing thousands to leave coastal cities for the mountains due to rising and unpredictable sea levels. The dystopian sections are set in Aviemore and the Cairngorm Mountains, chosen because of

102 Caracciolo, *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty*, 10.

103 Goodbody and Johns-Putra, "Introduction," 1.

104 *Ibid.*, 2.

105 McSorley, "Review of *Always North*", 109, 108.

Jarrett's familiarity with the area¹⁰⁶ and due to the influence of Nan Shepherd's *The Living Mountain* (1977),¹⁰⁷ a classic of Scottish nature writing.¹⁰⁸ Isobel, the narrator and main character, is a software engineer on the *Polar Horizon*, operating the survey system, aptly – and ironically – named Proteus.¹⁰⁹ Isobel is neither a hero nor an anti-hero, Jarrett explains, but represents the reality of most people, who are in different ways morally compromised through their work and actions.¹¹⁰ Through Isobel, Jarrett explores our complicity and accountability when it comes to our messed-up environment¹¹¹ and Isobel functions in this respect as an “every-person,” and a distinctly Scottish one due to her “sharp-tongued sense of humour.”¹¹² Octavia Cade argues this is “the meat at the heart of” Jarrett's novel: “the compromises, and the justifications, that people can make in the service of apocalypse.”¹¹³ Despite her qualms about working for an oil company, Isobel needs to earn a living and hopes things will sort themselves out.¹¹⁴ The novel raises questions about collective guilt and the climate crisis, with no easy answers.

Once the *Polar Horizon* enters the Arctic Ocean, a huge male polar bear begins stalking the ship:

In the distance a patch of something off-white, a different shade from the ice and snow, is moving from floe to floe [...] The bear stops and

106 Jarrett, “Vicki Jarrett,” interview by Scots Whay Hael, n.p.; Jarrett, “Vicki Jarrett – Pointing North,” interview by Ian Maloney, 104.

107 The book was written in the 1940s but only published over thirty years later.

108 Jarrett explains that Shepherd's book “captures the beauty and wildness of the Cairngorms in a way I've not come across elsewhere. Her descriptions lean into the timeless and otherworldly feel of the mountains and an old sense of connection to the land.” Jarrett, email interview with the author, 20 November 2024.

109 According to Greek mythology, Proteus was a prophetic old man of the sea and a shepherd of the sea animals. He could see into the past, present and future, but was reluctant to reveal his knowledge. He could change shape and therefore came to be seen by some “as a symbol of the original matter from which the world was created.” See Britannica, “Proteus,” n.p.

110 Jarrett, “Vicki Jarrett,” interview by Scots Whay Hael, n.p.

111 Jarrett, “Interview with Vicki Jarrett,” by Civilian Reader, n.p.

112 McSorley, “Review of *Always North*,” 108, 109.

113 Cade, “Always North by Vicki Jarrett,” n.p.

114 Jarrett herself used to do her own “piece of morally compromised work,” working for a company that makes software for seismic exploration industry; she has therefore built her own experiences into the portrayal of her central character. See Jarrett, “Vicki Jarrett,” interview by Scots Whay Hael, n.p.

stares, his long neck extended, head low and level with his massive shoulders, his feet planted wide, claws hooking him into the ice. We [...] watch him watching us. [...] I look at the bear's forepaws, big as dinner plates, the way his jaw hangs slightly open so I can see the black line of his lower lip, and behind that teeth. The bear is terrible in his whiteness. [...] He turns and walks alongside us. Surely we're going faster than polar bear walking speed? The way he proceeds across the ice field with singular purpose and utter certainty, the weighty roll of his shoulders and swagger of his back legs, seems to say that he is in charge of that sort of thing: speed, distance, time. They belong to him, not to us, and he will do with them what he wills. The way he plants each foot on the ice stakes his claim. Mine, mine, mine, his footsteps say. This place belongs to me, it is of me and you are trespassing.

I doubt he will forgive us our trespasses, this great white god of the north.¹¹⁵

Unlike McClory's white bear, Jarrett's bear is tangibly uncanny and otherworldly. It is described as fearsome and terrifying ("terrible in its whiteness")¹¹⁶ and as a fiercely protective spiritual guardian of the Arctic ("stakes his claim"; "you are trespassing"; "this great white god of the north"). Furthermore, Captain Bjornsen¹¹⁷ claims he encountered and was attacked by this same bear years ago, which should be impossible given a bear's lifespan:

"I know this bear," he says, fingertips tracing the line of his scar. "Don't know how old he was when he gave me this but he was full grown [...] He seemed then the biggest bear I'd ever seen. Watch him now though. That Nanuuk is no skinny old wreck. [...] This is not possible. Bears live only twenty, maybe twenty-five years." Outside, the bear paces, his foot-

115 Jarrett, *Always North*, 54–55.

116 The influence of Herman Melville's *Moby Dick* (1851) on Jarrett's portrayal of the white bear as a "great white menace" is acknowledged by the author, though she describes it as quite a general one since she had not read Melville's novel when she began writing her novel, reading it only to make sure she would not be "sailing too close to it." See Jarrett, "Vicki Jarrett," interview by Scots Whay Hael, n.p. Jarrett, *Always North*, 54–55.

117 Importantly, Bjornsen's name means "son of the bear." Also, his injury (described in the quote below) may be another reference to Melville's *Moby Dick*, as Captain Ahab was also injured by the "great white menace" of Melville's text, losing his leg on an earlier whaling trip when the giant white whale, Moby Dick, bit it off.

falls rhythmic, marking time. Bjornsen's voice catches. "But there he is."¹¹⁸

From this point, the great white bear haunts the ship and crew, his sinister and awe-inspiring presence a symbolic reminder of the violation of nature's laws by their oil expedition. His movements and behaviour pose a warning which the crew do not heed, with dire consequences. The huge male bear, as king and protector of the Arctic, represents humanity's environmental transgressions and the Arctic's fight against them. Thus, Jarrett's polar bear functions as both a guardian and a hauntological figure, embodying a warning and a lament for what has been destroyed.

The *Polar Horizon's* advance into the Arctic and the use of the oil-searching survey system trigger an imbalance, accelerating ice melt and causing the deaths of countless animals. A terrible sound, described by Isobel as not "a bang or a whimper but a rending, a tearing of this time, this now from everything that will follow – the infliction of a wound that can never heal"¹¹⁹ seems to catalyse the following events. The ice flows "against the current" with a "sound of the world ripping open."¹²⁰ At this moment, the polar bear strikes, suddenly appearing onboard the ship. The narrative then jumps to 2045, revealing a greatly changed world where Isobel is still haunted by memories of the bear:

I wake, several times at night. [...] It's always the same. The white arctic light, the sound of splintering ice. Knowing I have to run but unable to make my legs move. [...] All the time the bear is coming closer and closer, the feeling of impotent panic building until I wake, [...] staring wildly into the darkness, the bear's breath hot on my face.¹²¹

Despite Isobel's reluctance to remember, the past proves inescapable. The 2045 narrative includes flashbacks to the 2025 expedition, revealing events up to the point when animals have begun to die and the *Polar Horizon* seems about to sink, with the bear trapped

118 Jarrett, *Always North*, 56.

119 Ibid., 108.

120 Ibid., 109, 110.

121 Ibid., 163–164.

onboard. As Isobel listens to the animals die, Jarrett's description highlights the link between Isobel and the polar bear, hinted at throughout the story:

there's only the ice and the animals. [...] Each in their own *savsat*,¹²² singing their own songs of death, there's whale, seal, walrus. Everything that could live here is dying. [...] Even in my cabin I can hear that terrible music through the walls. [...] Sometimes I imagine I can hear a bassline of heavy footfalls under the high notes of the dying animals. The trapped bear on the deck above, pacing back and forth. Paw prints in ice. The bear stops directly overhead where I lie on my side [...] The click and scrape of claws so close through the ceiling as he lies down and curls on his side to sleep. His shape mirroring mine. My breath echoing his. Our dreams drifting down like snow and settling in stratified layers.¹²³

The bear appears to have spared Isobel during an earlier attack. Ralf, who tends to her wounds, says, "that bear must have been a surgeon in another life. It's like he was trying to make sure you would live,"¹²⁴ suggesting an unexplained affinity between the two.

Isobel's nightmares and memories of the Arctic expedition therefore strongly suggest that the events of 2025 had a great impact on the situation as it is depicted in the dystopian 2045 sections of *Always North*. These sections depict a bleak future amidst climate chaos, comparable to typical cli-fi scenarios described by Goodbody and Johns-Putra: "Imaginings of the future impact of climate change typically involve desertification, drought and water shortage, floods and violent storms, the spread of tropical diseases, climate refugeeism and the collapse of a society divided between rich and poor into lawlessness and armed conflict."¹²⁵ Due to rising water levels, people have retreated to the Cairngorms in Scotland, where Aviemore, or "Avie,"¹²⁶ has become a refuge for those fleeing

122 Greenlandic term for the ice entrapment of animals.

123 Jarrett, *Always North*, 234.

124 *Ibid.*, 188.

125 Goodbody and Johns-Putra, "Introduction," 5.

126 Jarrett, *Always North*, 117.

coastal areas. Isobel struggles to survive in a society on the brink of anarchy, where living on the fringes “has now become commonplace as the old systems and structures fray under pressure.”¹²⁷ Seeking respite from a bleak existence of scraping by on odd jobs and numbing herself with drink, Isobel accepts a job at the Northolt research centre in the Cairngorms. This involves brain scans and reading her 2025 diary entries out loud, aptly described by Cade as a “handwavium of quantum physics and mind mapping.”¹²⁸ Jarrett’s descriptions enter the realm of sci-fi when Isobel finds the polar bear she encountered twenty years earlier lying in a “high-tech version of a Sleeping Beauty’s coffin” made of glass that is “coated in a crisp layer of frost.”¹²⁹ Inside, she sees the horror of what Cade terms vivisection, with the bear essentially “a lab rat.”¹³⁰

His cranium is shaved, the dark exposed skin studded with a skull cap of silver wires and electrodes. Bolts at his temples and another in the centre pierce the skin and drive into the bone. Tiny lights blink decoratively. His eyes are closed but the lids puckered in a way so redolent of grief and loss that the emotion hits me in the chest.

Stretching back from the base of his skull, a six inch wide channel of fur has been shaved following the course of his spine. More wires and bolts protrude from the black skin, locked into the vertebrae. I can’t help thinking of the Proteus system, its long streamers of sensors collecting data. His jaws are held open, the formidable teeth resting on plastic tubing. [...]

That sound, so low and so very slow [...] flows back and forth in shallow waves [...] I struggle to interpret its meaning, to hear it for what it is.

Breath.¹³¹

The novel’s open-ended conclusion suggests that the great bear and Isobel together represent the only hope for mending the

127 Ibid., 122–123.

128 Cade, “Always North by Vicki Jarrett,” n.p.

129 Jarrett, *Always North*, 178.

130 Cade, “Always North by Vicki Jarrett,” n.p.

131 Jarrett, *Always North*, 179–180.

world, with the bear as a conduit for Isobel to travel back in time. Yet, this very representation, of the bear in the coffin, hooked up with wires, vivisected and experimented upon, underscores precisely what lies at the heart of the climate crisis: human exploitation of nature. What is being enacted upon the polar bear, even if intended to save the world, is wrong and immoral, and it equates with the evil of what the *Polar Horizon* expedition enacted upon the Arctic in 2025, as Isobel's reflections on the Proteus system clearly indicate. As Cade vehemently states: "You cannot save the natural world from being treated as an exploitable resource by treating the natural world as nothing but an exploitable resource. You just can't do it. More of the same will not save us."¹³²

Jarrett emphasises that her choice of a polar bear to confront her readers with the peril facing the world is quite intentional, as it is iconic in the context of climate change while also evoking a sense of affinity mixed with fear:

As we seem unable or unwilling to stop destroying their ecosystem, we may soon see the extinction of the polar bear. Of course, hundreds of other species of plants, animals and insects are going extinct every year, but we humans find it hard to connect with the loss of microscopic pond life, or fungi, for example. The monumental presence/absence of the polar bear is hard to ignore. They are also quite 'human-like' – they can look you in the eye and you will *feel* something, fear probably, but also some kinship perhaps. I wanted to convey that sense of connection, along with the instinctual fear. After all, at this point, we *should* be afraid, although more of ourselves than any bear.¹³³

This feeling of affinity manifests in Jarrett's portrayal of Isobel as being in some way connected with the bear that follows the *Polar Horizon*, even suggesting that Isobel "take[s] on bear-like characteristics herself."¹³⁴ Important here is the fact that the novel overtly references Indigenous beliefs about the polar bear's transformative power and ability to cross between worlds. In fact, Jarrett con-

132 Cade, "Always North by Vicki Jarrett," n.p.

133 Jarrett, email interview with the author, 20 November 2024, italics original.

134 Cade, "Always North by Vicki Jarrett," n.p.

sciously incorporates these non-Western/non-colonial perspectives due to her fascination with the “symbolism of the bear [...] as a guide between worlds and realities.”¹³⁵ She explains:

This resonated with how “my” bear was evolving [...] as a living link between time periods, between the human and non-human, and also as an embodiment of the natural world itself. [...] I find it incredible that indigenous knowledge, stretching back for hundreds of years is so often ignored and side-lined in debates about the environment. [...] perhaps, if there is any hope of salvation for the planet, [...] this will require *all* of our knowledge and understanding, not only from our relatively recent rational/scientific perspective— which, after all, is largely responsible for getting us into this mess in the first place.¹³⁶

The 2045 sections of *Always North* and the novel’s conclusion emphasise the affinity between Isobel and the polar bear. Also, it emerges that up north in 2025, Jules, Isobel’s lover and colleague, carved a polar bear figurine for her, explaining that for Inuit shamans the polar bear was “considered a very important helper, or companion” who would travel with the shaman to the spirit world.¹³⁷ When the bear reappears comatose in a glass coffin, it therefore no longer functions as “a malevolent spirit of nature come to terrorise the humans,” but instead has taken on “a more complex, metaphysical aspect.”¹³⁸ This again draws on Inuit myth and folklore where the polar bear provides “the main source of shamanic power.”¹³⁹ In essence, despite the disturbing treatment he receives at Northolt, the polar bear can ultimately be read as a guiding spirit and a companion to Isobel, a representation obviously inspired by Inuit beliefs.

In their introduction to *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, Elaine Gam, Anna Tsing, Heather Swanson and Nils Bubandt state that “*Such strangeness, the uncanny*

135 Jarrett, email interview with the author, 20 November 2024.

136 Ibid., italics original.

137 Jarrett, *Always North*, 206.

138 McSorley, “Review of *Always North*, 108.

139 D’Anglure, “Nanook super-male,” 190.

*nature of nature, abounds in the Anthropocene, where life persists in the shadow of mass death.*¹⁴⁰ Even if the white bears in McClory and Jarrett's stories seem to be alive, material beings and in the flesh, they are spectral and uncanny manifestations of our world's perilous state, where we do indeed live under the shadow of death. Writing about haunted landscapes, Ruth Heholt states: "Ghosts inevitably reside in the in-between, whilst a haunted space is defined *as* being the in-between."¹⁴¹ The icescapes in McClory's "The Companion" and Jarrett's *Always North* are haunted, "in-between" spaces, poised between sustaining and not sustaining the bears, between a pre-Anthropocene natural world and the destabilised, threatened environment of the Anthropocene era.

Conclusion

In conclusion, Lizanne Henderson's analysis of polar bear folktales can be applied to their function in the fictional texts analysed in this article:

Polar bear folktales embody archetypes [...] The usage of the bear in folktales as a personification of symbolic ideas or cultural mores is [...] rarely about the mammal itself but rather a projection or statement of belief regarding human identity or ethical principles. The bear is comprehended dually as the archetypal 'other' but also as a reflection of ourselves, *like* us and *unlike* us.¹⁴²

In all three works of fiction, the polar bear represents ideas regarding human identity, behaviour, and place in the world, reflecting colonial and gendered attitudes towards the Arctic or contemporary climate anxieties. The bears are depicted as reflections of humanity, both similar and different, companions and adversaries. The polar bear is central to these literary works, revealing different aspects of our relationship with the Arctic: Nancy the adopted

140 Gam, Tsing, Swanson and Bubandt, "Introduction: Haunted Landscapes," G8, italics original.

141 Heholt, "Introduction. *Unstable Landscapes*," 6, italics original.

142 Henderson, "Bear Tales," 256.

child, servant, companion and spouse in Hogg's *Surpassing Adventures of Allan Gordon*; the starving bear following Louisa in McClory's "The Companion"; and the fearsome guardian bear in Jarrett's *Always North*. Together, the three texts reflect on European/Western interactions with, and exploitation of, the Arctic, with the latter two highlighting the environmental consequences. They showcase both early British imperialistic and gendered attitudes as well as modern perspectives that acknowledge and criticise the damage caused by exploitation. In the latter two texts, the Arctic spirit, a revenant of past wrongdoings, appears as an 'environmental haunting' in the guise of a polar bear, the iconic symbol of climate change. The twenty-first century texts also reflect Inuit beliefs that view the polar bear as a spiritual guide and a symbol of resilience. This highlights the importance of incorporating traditional ecological knowledge (TEK) to develop a more holistic approach in addressing the climate crisis. Ultimately, Jarrett's novel offers a speculative conclusion to the narratives by Hogg and McClory. It is not a hopeful conclusion, but the roots of this outcome can clearly be traced back to the Eurocentric and colonialist hubris reflected and satirised in Hogg's nineteenth-century tale.

WORKS CITED

- Archibald, Kristoffer. "From Fierce to Adorable: Representations of Polar Bears in the Popular Imagination." *American Review of Canadian Studies* 45 (3) (2015): 266–282.
- Bloom, Lisa. *Gender on Ice: American Ideologies of Polar Expeditions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Bloom, Lisa E. *Climate Change and the New Polar Aesthetics: Artists Reimagine the Arctic and Antarctic*. Durham: Duke University Press, 2022.
- Berkes, Fikret. *Sacred Ecology*. New York: Routledge, 2018.
- Born, Dorothea. "Bearing Witness? Polar Bears as Icons for Climate Change Communication in *National Geographic*." *Environmental Communication* 13 (5) (2019): 649–663.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "Proteus." *Encyclopedia Britannica*, n.d., <https://www.britannica.com/topic/Proteus-Greek-mythology>.
- Brode-Roger, Dina. "Starving Polar Bears and Melting Ice: How the Arctic Imaginary Continues to Colonize Our Perception of Climate Change in the Circumpolar World." *International Review of Qualitative Research* 14 (3) (2021): 497–509.
- Cade, Octavia. "Always North by Vicki Jarrett." *Strange Horizons*, 30 March 2020, <http://strangehorizons.com/non-fiction/always-north-by-vicki-jarrett/>.
- Caracciolo, Marco. *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty: Narrating Unstable Futures*. London: Bloomsbury Academic, 2022.
- Cowan, Edward J. *Northern Lights: The Arctic Scots*. Edinburgh: Birlinn, 2023.
- D'Angure, Bernard Saladin. "Nanook, super-male: the polar bear in the imaginary space and social time of the Inuit of the Canadian Arctic." In *Signifying Animals: Human Meaning in the Natural World*, edited by Roy Willis, 178–195. London: Unwin Hyman, 1990.
- David, Robert G. *The Arctic in the British Imagination: 1818–1914*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Dodds, Klaus, and Mark Nuttall. *The Arctic: What Everyone Needs to Know*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Duncan, Ian. "Introduction: Hogg and his Worlds." In *The Edinburgh Companion to James Hogg*, edited by Ian Duncan and Douglas S. Mack, 1–8. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Emmerson, Charles. *The Future History of the Arctic: How Climate, Resources and Geopolitics are Reshaping the North, and Why it Matters to the World*. London: Vintage Books, 2011.
- Engelhard, Michael. *Ice Bear: The Cultural History of an Arctic Icon*. Seattle and London: University of Washington Press, 2017.
- Fee, Margery. *Polar Bear*. London: Reaktion Books, 2019.

- Fielding, Penny. “No Pole nor Pillar: Imagining the Arctic with James Hogg.” *Studies in Hogg and his World* 9 (1998): 45–63.
- Gairn, Louisa. *Ecology and Modern Scottish Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Gam, Elaine, Anna Tsing, Heather Swanson and Nils Bubandt. “Introduction: Haunted Landscapes of the Anthropocene.” In *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, edited by Anna Tsing, Heather Swanson, Elaine Gam and Nils Bubandt, G1–G14. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- Goodbody, Axel, and Adeline Johns-Putra. “Introduction.” In *Cli-Fi: A Companion*, edited by Axel Goodbody and Adeline Johns-Putra, 1–17. Oxford and New York: Peter Lang, 2019.
- Hancock, Lorin. “Six ways loss of Arctic ice impacts everyone,” *World Wildlife Fund*, n.d., <https://www.worldwildlife.org/pages/six-ways-loss-of-arctic-ice-impacts-everyone>
- Hansson, Heidi. “Henrietta Kent and the Feminised North.” *Nordlit* 22 (2007): 71–96.
- Hartnett, Rachel. “Climate Imperialism: Ecocriticism, Postcolonialism, and Global Climate Change.” *eTropic* 20 (2) (2021): 139–155.
- Heholt, Ruth. “Introduction. *Unstable Landscapes: Affect, Representation and a Multiplicity of Hauntings*.” In *Haunted Landscapes: Super-Nature and the Environment*, edited by Ruth Heholt and Niamh Downing, 1–20. London and New York: Rowman & Littlefield Unlimited Model, 2016.
- Henderson, Lizanne. “Bear Tales: Ways of Seeing Polar Bears in Mythology, Traditional Folktales and Modern-Day Children’s Literature.” In *Contemporary Fairy-Tale Magic: Subverting Gender and Genre*, edited by Lydia Brugué and Auba Llompart, 250–261. Leiden and Boston: Brill, 2020.
- Hill, Jen. *White Horizon: The Arctic in the Nineteenth-Century British Imagination*. Albany: State University of New York Press, 2008.
- Hogg, James. “The Surpassing Adventures of Allan Gordon,” edited by Gillian Hughes. *Altrive Chapbooks* 2 (1) (1987): 1–57.
- Huggan, Graham. “‘Greening’ Postcolonialism: Ecocritical Perspectives.” *Modern Fiction Studies* 50 (3) (Fall 2004): 701–733.
- Huggan, Graham, and Roger Norum. “Editorial,” *Moving Worlds*, special issue, *The Postcolonial Arctic*, 15 (2) (2015): 1–5.
- Hughes, Gillian. “Reading and Inspiration: Some Sources for ‘The Surpassing Adventures of Allan Gordon.’” *Scottish Literary Journal* 16 (1) (1989): 21–34.
- Jarrett, Vicki. *Always North*. London: Unsung Stories, 2019.
- Jarrett, Vicki. “Vicki Jarrett – Pointing North,” interview with Ian Maloney, *Shoreline of Infinity* 16 (Autumn 2019): 100–106.
- Jarrett, Vicki. “Interview with Vicki Jarrett.” By Civilian Reader. *Civilian Reader*, 20 November 2019, <https://civilianreader.com/2019/11/20/interview-with-vicki-jarrett/>.
- Jarrett, Vicki. “Vicki Jarrett.” Interview by Scots Whay Hae! *Scots Whay Hae!*, 26

- March 2020, <https://open.spotify.com/episode/3ia7iEbekoDAYRm60ZwnW?si=ntYj76epQI6z3167MNhyuQ>.
- Jarrett, Vicki. Email interview with the author. 20 November 2024.
- Johnstone, Rachael Lorna. "An Arctic Strategy for Scotland." *Arctic Yearbook* (2012): 114–129.
- Kaalund, Nanna Katrine Lüders. *Explorations in the Icy North: How Travel Narratives Shaped Arctic Science in the Nineteenth Century* (Sci & Culture in the Nineteenth Century). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2021.
- Laforest, Brandon J., et al. "Traditional Ecological Knowledge of Polar Bears in the Northern Eeyou Marine Region, Québec, Canada." *Arctic* 71 (1) (2018): 40–58.
- Laidre, Kristin L., Allison D. Northey, and Fernando Ugarte. "Traditional Knowledge About Polar Bears (*Ursus maritimus*) in East Greenland: Changes in the Catch and Climate Over Two Decades." *Frontiers in Marine Science* 5 (135) (May 2018): 1–16.
- Lewis-Jones, Huw. *Imagining the Arctic: Heroism, Spectacle and Polar Exploration*. London and New York: I.B. Tauris, 2017.
- Lopez, Barry. *Arctic Dreams*. London: Vintage, 2014.
- Lund, Nina H. S. "Changing Times for People and Polar Bears." In *The Inuit World*, edited by Pamela Stern, 137–149. London and New York: Routledge, 2022.
- Macdonald, Graeme, and Carla Sassi. "Environment, Ecology, Climate and 'Nature' in 21st Century Scottish Literature." *Humanities* 10 (34) (2021): n.p.
- McClory, Helen. "An Interview with Helen McClory." By Burning House Press. *Burning House Press*, 21 March 2017, <https://burninghousepress.com/2017/03/21/an-interview-with-helen-mcclory/>
- McClory, Helen. "The Companion." In *Mayhem & Death*, by Helen McClory, 143–145. St Ives: 404 Ink, 2018.
- McClory, Helen. "'Novels Are the Devil': An Interview with Helen McClory." By Thom Cuell. *Minor Literatures*, 19 April 2018, <https://minorliteratures.com/2018/04/19/novels-are-the-devil-an-interview-with-helen-mcclory-thom-cuell/>.
- McClory, Helen. Messenger message to author. 14 June 2022.
- McGhie, Henry. "Museum Polar Bears and Climate Change." In *The Bear: Culture, Nature, Heritage*, edited by Owen Nevin, Ian Convery and Peter Davis, 119–130. Woodbridge: The Boydell Press, 2019.
- McSorley, Callum. "Review of *Always North*." *Shoreline of Infinity* 16 (Autumn 2019): 107–109.
- Moss, Sarah. "Romanticism on Ice: Coleridge, Hogg and Eighteenth-Century Missions to Greenland." *Romanticism on the Net* 45 (February 2007): n.p.
- Nevin, Owen T., Ian Convery, Peter Davis, John Kitchen and Melanie Clapham. "Introduction: What is a Bear?" In *The Bear: Culture, Nature, Heritage*, edited by Owen Nevin, Ian Convery and Peter Davis, 1–10. Woodbridge: The Boydell Press, 2019.

- O'Neill, Saffron. "Defining a visual metonym: A hauntological study of polar bear imagery in climate communication." *Transactions of the Institute of British Geographers* 47 (4) (2022): 1104–1119.
- Polar Bears International. "Life Cycle." *Polar Bears International*, n.d., <https://polarbearsinternational.org/polar-bears-changing-arctic/polar-bear-facts/life-cycle/>.
- Polar Life. "Nanuq – Polar Bear." *Polar Life*, n.d., https://www.polarlife.ca/traditional/traditional/animals/polar_bear.htm
- Poray-Wybranowska, Justyna. *Climate Change, Ecological Catastrophe, and the Contemporary Postcolonial Novel*. New York and London: Routledge, 2021.
- Rix, Robert W. "A strange unearthly climate: James Hogg's tale of the Arctic wild." In *Wild Romanticism*, edited by Markus Poetzsch and Cassandra Falke, 173–188. London and New York: Routledge, 2021.
- Rix, Robert W. *The Vanished Settlers of Greenland: In Search of a Legend and its Legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- Robb, David. "Introduction." In *The Devil I Am Sure: Three Short Stories by James Hogg*, vii–x. Glasgow: ASLS, 2017.
- Rode, Karyn D., Hannah Voorhees, Henry P. Huntington and George M. Durner. "Inupiaq Knowledge of Polar Bears (*Ursus maritimus*) in the Southern Beaufort Sea, Alaska." *Arctic* 74 (3) (September 2021): 239–257.
- Sanger, Chesley W. *Scottish Arctic Whaling*. Edinburgh: John Donald, 2016.
- Sansoulet, Julie, et al. "An update on Inuit perceptions of their changing environment, Qikiqtaaluk (Baffin Island, Nunavut)." *Elementa: Science of the Anthropocene* 8 (2020): 1–14.
- Smith, Tom S., et al. "Anthropogenic Food: an Emerging Threat to Polar Bears." *Oryx* 57 (4) (2023): 425–434.
- Spufford, Francis. *I May Be Some Time: Ice and the English Imagination*. London, Faber and Faber, 2010. Kindle Edition.
- Stirling, Ian. "Combining Scientific and Indigenous Knowledge to Conserve Polar Bears." *Arctic WWF*, n.d., <https://www.arcticwwf.org/the-circle/stories/combining-scientific-and-indigenous-knowledge-to-protect-polar-bears/>.
- Tyrrell, Martina. "More bears, less bears: Inuit and scientific perceptions of polar bear populations on the west coast of Hudson Bay." *Études/Inuit/Studies* 30 (2) (2006): 191–208.
- Vaudry, Stéphanie. "Conflicting Understandings in Polar Bear Co-management in the Inuit Nunangat: Enacting Inuit Knowledge and Identity." In *Indigenous Peoples' Governance of Land and Protected Territories in the Arctic*, edited by Thora Martina Herrmann and Thibault Martin, 145–163. London: Springer International Publishing, 2016.
- Watt-Cloutier, Sheila. *The Right to Be Cold: One Woman's Fight to Protect the Arctic and Save the Planet from Climate Change*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2018. Kindle Edition.
- Wheeler, Sara. *The Magnetic North: Travels in the Arctic*. London: Vintage Books, 2010.

- Whyte, Kyle Powys. "Indigenous Climate Change Studies: Indigenizing Futures, Decolonizing the Anthropocene." *English Language Notes* 55 (1) (2017): 153–162.
- Whitley, Cameron Thomas, and Linda Kalof. "Animal Imagery in the Discourse of Climate Change." *International Journal of Sociology* 44 (1) (2014): 10–33.
- Wong, Pamela B.Y., and Robert W. Murphy. "Inuit Methods of Identifying Polar Bear Characteristics: Potential for Inuit Inclusion in Polar Bear Surveys." *Arctic* 69 (4) (December 2016): 406–420.
- Wong, Pamela B. Y., et al. "Inuit Perspectives of Polar Bear Research: Lessons for Community-Based Collaborations." *Polar Record* 53 (270) (2017): 257–270.
- Woolf, Judith. "Milkmaid Bears and Savage Mates: The Cultural Exploitation of Real and Fictive White Bears from the Elizabethan Period to the Present." *Anthropoësis* 32 (3) (2019): 305–318.
- Wærp, Henning Howlid. "The Polar Bear in Nordic Literature for Children and Young Adults." In *The Arctic in Literature for Children and Young Adults*, edited by Heidi Hansson, Maria Lindgren Leavenworth and Anka Ryall, 71–85. London and New York: Routledge, 2020.

ABSTRACT

**From Colonialism to Climate Crisis:
Polar Bears in the Fiction of James Hogg,
Helen McClory and Vicki Jarrett**

This article focuses on three Scottish texts, *The Surpassing Adventures of Allan Gordon* by James Hogg (1837), “The Companion” by Helen McClory (2018) and *Always North* by Vicki Jarrett (2019), all of which are set in the Arctic and feature polar bears. It argues for a reading of these literary works as showcasing two distinct stages in our relationship with the Arctic, as seen from a European (British/Scottish) perspective. The first text represents early nineteenth-century attitudes towards the Arctic, reflecting imperialistic and gendered ideas of the time. The latter two texts reveal significant changes in outlook, demonstrating acute awareness of – and sense of guilt regarding – the impact of anthropogenic climate change. The figure of the polar bear, the animal most associated with the Arctic, is pivotal to all three authors’ treatment of these issues. The texts feature polar bears as companion figures central to our relationship with the Arctic, with the latter two inviting a reading of the bears as spectral beings symbolic of an ‘environmental haunting’ that reflects the current climate crisis. Additionally, these modern texts incorporate Indigenous perspectives, portraying the polar bear as a spiritual guide and a symbol of resilience, thus enriching the narrative with traditional ecological knowledge (TEK) and highlighting the interdependence of all living beings.

Keywords: polar bears, colonialism, climate crisis, Arctic, Scottish literature

**Frá nýlendustefnu til loftslagsváar.
Ísbirnir í skáldverkum eftir James Hogg,
Helen McClory og Vicki Jarrett**

Þessi grein fjallar um þrjú skosk bókmenntaverk, *The Surpassing Adventures of Allan Gordon* eftir James Hogg (1837), „The Companion“ eftir Helen McClory (2018) og *Always North* eftir Vicki Jarrett (2019). Öll verkin gerast á norðurslóðum og fjalla um ísbirni. Greining þessara bókmenntaverka sýnir hvernig þau endurspeglar tvö ólík stig í samskiptum okkar við norðurslóðir, séð frá evrópsku (bresku/skosku) sjónarhorni. Fyrsta verkið speglar viðhorf frá fyrri hluta nítjándu aldar, sem byggðu á heimsvaldastefnu og kynjuðum hugmyndum þess tíma. Hinar tvær sögurnar endurspeglar hins vegar umtalsverðar breytingar á viðhorfum og sýna fram á skarpa vitund – og sektarkennd – gagnvart áhrifum loftslagsbreytinga af mannavöldum. Ísbjörninn, dýrið sem tengist norðurslóðum hvað sterkast, gegnir lykilhlutverki í meðferð allra þriggja höfundar á þessum málum. Verkin lýsa ísbirninum sem félagi eða fylgju aðalpersónanna, þar sem hann er miðlægur í tengslum manna við norðurslóðir. Nýrri verkin, eftir McClory og Jarrett, hvetja jafnframt til túlkunar á ísbirninum sem draugalegri veru sem táknar „umhverfislegar ásóknir“ vegna loftslagsváar nútímans. Auk þess má merkja greinileg áhrif af sjónarhorni frumbyggja norðurslóða á þessi nútímaverk, þar sem ísbirninum er lýst sem andlegum leiðsögumanni og tákni um styrk og seiglu. Þannig flétta McClory og Jarrett hefðbundinni vistfræðilegri þekkingu (TEK) inn í frásögnina og undirstrika hvernig allar lifandi verur eru háðar hver annari.

Lykilorð: ísbirnir, nýlendustefna, loftslagsvá, norðurslóðir, skoskar bókmennti

JACOB ØLGAARD NYBOE
ISLANDS UNIVERSITET

**Gennem umulighedsportalen.
Om neologismer i poesien belyst ved
Marianne Larsens *Umulighedsportal i
ubestemt engangsllys***

*Bruger vi for resten i tilstrækkelig grad
evnen til på stedet at danne nye ord?
Bliver du ikke en gang imellem led
ved at sige, hvad alle siger?
(Skyum-Nielsen 2023)*

Marianne Larsen har igennem fem årtier været en stærk og særegen stemme i det danske lyriklandskab. Blandt kritikere og forfatterkollegaer har hun i hele perioden nydt respekt for sit sprudlende særsprog, der rummer kritisk vid såvel som bid, og på det seneste har hun blandt andet grundet modtagelsen af *Den store pris* fra *Det Danske Akademi* også oplevet en velfortjent renæssance og fornyet interesse fra pressen, hvor hun ellers ikke har været overeksponeret gennem årene. I receptionen af Larsens tekster er der generel enighed om hendes rolle som sprogfornyer, men en systematisk undersøgelse af neologismens rolle i det sproglige fornyelsesarbejde har mig bekendt ikke fundet sted, hvorfor det netop skal være bestræbelsen i det følgende. Formålet med artiklen er dobbelt. På den ene side ønsker jeg at udforske neologismens rolle i et af de mest bemærkelsesværdige dansksprogede lyriske forfatter-skaber. På den anden side er forhåbningen via denne undersøgelse at kunne sige noget mere generelt om neologismens potentiale for poesien.

Neologismebegrebet byder som så mange andre klassificeringstermer på metodiske udfordringer af videnskabsteoretisk karakter. Udfordringerne forstærkes kun af det forhold, at sprogets konstante forandring og spørgsmålet om nyhedsværdi ligger indlejret i selve termen. Vil man undersøge neologismer, bliver det altid i et eller andet omfang et spørgsmål om at forsøge at fastholde det, der er flydende. Hvor længe skal et nyt ord have været i sproget, før det ikke er nyt længere? Hvor meget skal det have været brugt – og hvor skal det have været brugt – for at det kan regnes som en etableret del af sproget? Er et velkendt ord anvendt i en ny sammenhæng med en ny betydning også en neologisme? Sådanne spørgsmål trænger sig på, når man giver sig til at udforske den sproglige nydannelse natur. Jeg kommer ikke til at levere et udtømmende svar, men vil dog forsøge en til formålet tilstrækkelig terminologisk udredning og afgrænsning samt nogle overvejelser over neologismens typologi og de særlige forhold, der gør sig gældende for nydannelser på dansk – og ikke mindst for nydannelser i digtekunst.

1. De nye ords morfologi og status

Der opstår konstant nye ord i dansk. Dette skyldes blandt andet det simple faktum, at der opstår nye fænomener og ting, som vi som samfund har behov for at benævne. Neologismer er således et uomgængeligt tegn på, at et sprog er levende og tilpasningsdygtigt. Da computere vandt frem i verden, opstod et behov for at kunne tale om dem, og det ord, der endte med at etablere sig, blev altså et lån fra engelsk. Udover indlån er en oplagt strategi for nyordsdannelse sammensætninger af eksisterende ord (komposita), som det danske sprog er yderst smidigt overfor. Her er et oplagt eksempel 'elektronhjerne', der faktisk har været brugt som alternativ til 'computer', men som nu (ifølge *Den Danske Ordbog*) kun er sjældent brugt. En helt tredje strategi kan være afledning ved hjælp af tilføjelse af et eller flere affikser til eksisterende ord, sådan som 'computer' på engelsk blev til ved at tilføje det substantiverende suffiks -r til verbet 'compute' (der så i øvrigt var et lån fra latin). Ordet er i øvrigt et godt eksempel på, at en neologisme også kan

være et gammelt (eventuelt udgået) ord, der tages op og tildeles en ny betydning, idet 'computer' havde eksisteret i engelsk siden 1646 i betydningen 'en person der foretager beregninger' – og altså trehundrede år før, at ordet fik sin nu klart mest dominerende, nye betydning. En sidste mulighed er selvfølgelig, at man opfinder et helt nyt ord, der hverken er sammensat eller afledt af det eksisterende ordforråd, og dermed føjer en helt ny rod til sproget. Her er det islandske ord for computer 'tölva' et illustrativt eksempel med sin sammenblanding af 'völva' og 'tala'. Der er tale om en kreativ tilføjelse til sprogets grundvokabular, der er dannet i analogi til et eksisterende ord, og netop analogidannelse har vist sig at være en produktiv strategi, når det kommer til at skabe nye, unikke ord. Hermed har vi altså stort set dækket vejene ad hvilke neologismer kan opstå: indlån, sammensætning, afledning, betydningsudvidelse af eksisterende (evt. sjældent brugt) ord (også kaldet semantisk neologisme, da kun betydningen er ny) samt dannelsen af en ny ordform, der danner sit eget ikke-sammensatte leksem (nogle taler her om at *monete* et nyt ord efter engelsk forbillede *to coin*).

Udover selve tilblivelsesprocessen må man også overveje en neologismes status ud fra dens frekvens og udbredelse i sprogbrugen. Visse ord etablerer sig hurtigt som en accepteret del af sproget (hvad end det er i hverdagssproget eller som mere domænespecifik fagterm). Igen er 'computer' et glimrende eksempel, idet fænomenet forblev at være i verden, tilpas mange sprogbrugere fandt ordet velegnet som betegner, og det viste sig rummeligt nok til at rumme de mange udviklingsstadier, som computeren har gennemgået (det er intet problem for sprogsamfundet, at de objekter betegnelsen dækkede over ved sin fremkomst i 1950'erne ser meget anderledes ud end samtidens computer).¹ Sådanne neologismer bliver først optaget på officielle nyordslister og får siden ligefrem plads i ordbøgerne, hvorefter de mister deres status som neologisme. Andre neologismer blomstrer midlertidigt op i forbindelse med en særlig sag eller et forbipasserende fænomen, for så atter at hensynke i glemsel. Her taler man om *kometord* (Jarvad 1995, 174), hvilket jo i sig selv er en ganske kreativ nydannelse til

1 Brink (2014) har et lignende eksempel med ordet 'bil'.

at beskrive den mekanisme.² 'Elektronhjerne' kan igen tjene som eksempel, idet det efter en kort opblomstringsperiode stort set er gået ud af sproget igen, hvilket demonstrerer, at et kometords skæbne ikke kun betinges af, hvorvidt det benævnte fænomen bevarer sin aktualitet (for det er jo i den grad tilfældet her), men også af hvorvidt et andet ord viser sig mere levedygtigt.³ Endelig har vi en gruppe af ord, der er dannet til en mere specifik og individuelt betinget anledning, og som aldrig opnår status som en del af det etablerede ordforråd. I en engelsksproget tradition taler man om *nonces* eller *occasionalisms* (Mattiello 2017, 25), mens vi på dansk kan tale om *lejlighedsdannelse* (Jarvad 1995, 173; Worsøe 2014, 42f); altså ord, hvis anvendelsespotentiale ikke rækker udover den specifikke lejlighed, til hvilken de er dannet. Lejlighedsdannelsen peger således på det forhold, at neologismer ikke kun tjener til at benævne nye ting, der kommer til verden. De kan også dække helt partikulære, spontant opståede kommunikationsbehov eller tilfredsstille et ønske om at udtrykke sig særligt kreativt, humoristisk eller præcist.⁴ Ja, de kan sågar bruges til at benævne det, der netop *ikke* er i verden, men som man kunne forestille sig som en del af en mulig verden. I disse tre sidstnævnte funktioner af neologismebrug ser vi, hvorfor det kan være et relevant værktøj i en digterisk praksis. En vigtig pointe i forhold til lejlighedsdannelsen er, at enhver nydannelse nødvendigvis starter sit liv som lejlighedsdannelse, og omvendt at enhver lejlighedsdannelse potentielt kan opnå en udbredelse, der rækker udover dens snævre udgangspunkt. Der er intet principielt i vejen for, at substantivet 'ratamatana' (pludselig opstået kompleksitet i tidsplan, fx forårsaget af kattermad i vaske-

- 2 Mere om kreativitet senere, men et kriterium for, om et kompositum kan siges at være kreativt er, hvorvidt der sker en form for figurativ betydningsudvidelse fx gennem metafor- eller metonymibrug (jf. Benczes 2006). I vores eksempel bruges førsteledet 'komet' åbenlyst metaforisk, men samtidig findes netop denne anvendelse af ordet allerede i andre sammensætninger såsom 'kometkarriere' (etableret nok til at udgøre et opslag i såvel *RO* som *DDO*), 'kometklub' og 'kometpianist' (de to sidstnævnte optræder på *KorpusDK*). Ordet kan altså siges at være dannet i analogi til et eksisterende mønster, hvilket tager lidt af kreativiteten, hvilket dog ikke betyder, at det ikke kan fremstå effektivt såvel som rammende.
- 3 At 'kameratelefon' endte som kometord skyldes således heller ikke, at kameratelefoner forsvandt fra markedet, men tværtimod at de blev standard i en sådan grad, at førsteledet 'kamera' med tiden blev opfattet som en overflødig specificering af noget åbenlyst.
- 4 Jf. listen over mulige funktioner for neologismer hos Jarvad (1995, 37). Her nævnes også følelses- og holdningstilkendegivelse (og tilhørende forsøg på påvirkning af modtager) samt markering af gruppetilhørsforhold.

maskinen eller et forældremøde om fjorten minutter syv kilometer væk) fanger an i brede sprogbruger kredse, skønt det oprindeligt er lanceret af en af mine Facebook-venner som en del af en åbenlyst humoristisk ordliste til hjælp for forældre. På samme måde kunne man forstille sig at det larsenske adjektiv 'tulipansk' (som i "Det bedste jeg kender til / ved arbejdsomhed / er og bliver tulipansk" (Larsen 2021, 17)) blev gængs sprogbrug for noget, vi længes efter i tiden: alt for længe har den tulipanske dimension af eksistensen været fortrængt. At forfatternes særtermer kan vandre ind i folkesproget, findes der da også eksempler på, og fx optræder det orwellske 'newspeak' som opslagsord i onlineudgaven af *Merriam-Webster* (og det vel at mærke som almindeligt appellativ og ikke som proprium), og listen over Shakespeares tilføjelser til det engelske sprog er lang. En lejlighedsdannelse er altså altid en lejlighedsdannelse *for nu*, og distinktionsgrænserne er på dette felt nødvendigvis flydende (ligesom de fem ovennævnte tilblivelsesprocesser i øvrigt også kan overlape internt).

2. Fejlbedrøvelse og kærlighedstællere – samfundsdiagnose med mulig kur

Min indledende påstand om, at brug af neologismer i Larsens forfatterskab ikke har været underlagt en fokuseret akademisk opmærksomhed, betyder ikke, at fænomenets tilstedeværelse i forfatterskabet har været helt ubemærket. Kamilla Löfström taler fx om "en for Larsen *typisk* nyskabende, nå ja, sproglomst" (Löfström 2022, min kursivering), og Finn Barlby taler om et af hendes "usædvanlige og ny-opfundne ord eller navne" (Barlby 2003, 188). Desuden er flere forskere inde på en utopisk bestræbelse hos Larsen, der udgør en kontrast til en gennemgående samfundskritik, og for hvilken sproget spiller en central rolle. Annegret Heitmann taler fx om "sproget som betydningsfuldt i forandringsprocessen, det skal ikke bare omtale og besværges, men frembringe det nye" (Heitmann 2009, 19). Barlby skriver om digtenes utopiske, positive poler, der danner modvægt til den "sløvende samfundsmæssige prægning", at "de søges sat på ord. De søges sprogliggjort og dermed gjort til

mulige redskaber for forandringen” (Barlby 1991, 105, 108). Kritik/utopi-dualismen bliver også berørt af Bodil Hedeboe, når hun fx sætter en ”sørgmodig Blues-inspireret gentagelsesrytmik” over for ”den koncentrerede, arkæologiske søgen i sprogets muligheder” (Hedeboe 1982, 142), og hos Erik Skyum-Nielsen er den spidsformuleret: ”Hos Marianne Larsen mødes – som hos f.eks. Ivan Malinowski – stor desperation med en lige så stor forhåbning” (Skyum-Nielsen 1982, 307). Larsen selv er sig dette spor bevidst, når hun taler om ”opfattelsen af, at man kan forestille sig det, man ikke kan forestille sig” (Eriksen 1982, 5), og at hun søger at få en anden lyd frem som modgift til ordenes forstening, der bevirker, ”at vi uden at vide det taler om det, verden tvinger os til at tale om” (Eriksen 1982, 2). Det er et fokus på neologismernes specifikke rolle i den larsenske praksis, jeg skal udfolde i den følgende analyse. Til formålet har jeg valgt digtsamlingen *Umulighedsportal i ubestemt engangshys*, da den er rig på illustrative eksempler og desuden har både det utopiske element og nydannelsen repræsenteret i selve titlen.⁵

Ved det første møde med samlingen springer titlens ’umulighedsportal’ en i øjnene. Der er tale om en sammensætning af to substantiver, der er den hyppigste orddannelsesmekanisme i dansk (Jarvad, 1995, 184f), men hvor førsteleddet er afledt af adjektivet ’mulig’ og derefter negeret med præfikset ’u’. Som sådan er ordet en god illustration af orddannelsesmekanismer på dansk, hvor flere principper kan kombineres, hvorved selve betydningsdannelsen bliver relativt kompleks. Denne kompleksitet tænker vi imidlertid ikke nødvendigvis nærmere over, når det gælder etablerede og ordbogsregistrerede ord som ’umulighed’, der af de fleste sprogbrugere vil blive opfattet direkte som en semantisk enhed uden først at skulle analyseres som substantiveret adjektiv med efterfølgende negering. Netop fordi orddannelser som oftest følger en række veletablerede morfologiske principper, forbliver disse ofte usynlige for sprogbrugerne i den daglige kommunikation, og man kan således tale om, at der er transparens i orddannelsen. Transparens-

5 En samlet, overbliksskabende behandling af neologismebrugen i det samlede forfatterskab ville være interessant, men overskrider rammerne her, hvorfor jeg har vurderet det mest hensigtsmæssigt at fokusere på en enkelt samling.

begrebet er også relevant for komposita, hvor graden af transparens kan variere. Høj transparens tildeler man sammensætninger, der umiddelbart lader sig afkode, forudsat at modtageren er bekendt med semantikken for begge led (Andersen 2014, 69; Halskov 2010, 75).⁶ Hvis jeg danner ordet 'umulighedsprojekt', vil det relativt ubesværet blive tillagt betydningen 'projekt, der ikke lader sig gennemføre', mens Larsens 'umulighedsportal' er et godt eksempel på en mindre transparent og derfor potentielt mere flertydig sammensætning. Ordet synes dannet i analogi med mere etablerede termer som 'webportal' og 'internetportal', hvilket naturligt spiller ind på afkodningsforsøg.⁷ Men ordet yder ikke desto mindre forståelsesmæssig modstand: 'Tolker vi det i forlængelse af 'umulighedsprojekt' som en portal, der ikke er mulig, ophæver begrebet på sin vis sig selv. Hvis vi derimod læner os op ad 'webportal' som forlæg, bliver der tale om en portal, der åbner op for det umulige, der jo så på paradoksalt vis ikke er umuligt længere. Allerede her på titelniveau knyttes altså på sin vis an til det utopiske, da utopien jo netop ofte defineres som det umulige ikke-sted: "Det utopiske er på en eller anden måde det u-mulige, det u-nævnelige, som man hele tiden må forsøge at nærme sig via det associationsskabende, det billeddannende og det tankeskabende" (Barlby 1991, 124). Utopien findes måske ikke, men digteren kan ikke desto mindre skrive den frem og sprogliggøre den, hvormed den så alligevel bliver en form for realitet. Hun kan så at sige føre os med gennem umulighedsportalen, hvilket fint indkredser Larsens metode.⁸ Endelig peger portalbegrebet ind i fantasy- og science-fiction-litteraturen (portaler til en anden verden eller en anden dimension), hvor utopien jo også ofte har en rolle at spille. Det spor vil blive taget op i det følgende.

6 Af hensyn til klarhed holder jeg mig til at tale om to led, men princippet er naturligvis det samme for komposita med flere led og 'racercykelforhandler' ville således også være et eksempel på et transparent kompositum.

7 Ved en søgning på sammensætninger med 'portal' som sidste led (via det regulære udtryk [+portal]) giver *KorpusDK* 211 forekomster, hvoraf langt de fleste udgøres af hhv. 'webportal' og '(inter)netportal'. Jeg bruger løbende *KorpusDK* til afklaring af forekomster og frekvens. Der er tale om et tekstkorpus på 56 millioner ord, der kan tilgås gratis online via hjemmesiden <https://ordnet.dk/korpusdk/teksteksempler>, hvor principperne for at søge med regulære udtryk også er forklaret.

8 Et mellemværende med det ubestemmelige og flertydige understøttes yderligere i titlens anden del "i ubestemt engangsløs".

I samlingen møder vi både et lyrisk jeg og karakteren *Caia*, der præsenteres i tredje person på nær i den indledende tekst, hvor hun er afsender på en slags brevkassehenvendelse, der både handler om at være, og i sig selv er, meningsforstyrrende. Brevet indledes således: ”Da jeg sidst var meningsforstyrrende, det er nogle / minutter siden” og afsluttes med ”Er det normalt eller umuligt? På forhånd tak! / *Caia*” (Larsen 2013, 1).⁹ Titlens spil på ubestemmelighed og umulighed forlænges her, og *Caia* introduceres som en art ubestemmelighedsvæsen, om hvem vi ved, at det meningsforstyrrende er et karaktertræk (”da jeg sidst var” angiver noget regelmæssigt tilbagevendende).¹⁰ Selve jeget møder vi første gang eksplicit i ottende digt, hvor det betragter et utændt stearinlys: ”Mere og mere udselvet kigger jeg / ind i flammens fravær” (8). Påfaldende er det, at jeget her ved det første møde beskriver sig selv med neologismen ’udselvet’. Her er tale om en forholdsvis avanceret nydannelse, der er fremkommet ved såkaldt seriel analogi, hvor der findes en familie af ord, der udgør en prototype eller et skema, i hvilket nydannelsen passer ind (Mattiello 2017, 8f). Her er forlægget en klasse af adjektiver dannet ved ’ud’+[verbum i præteritum participium], som fx ’udviklet’, ’udvidet’ og ’udkommet’. En søgning på *KorpusDK* med det regulære udtryk [ud.+et] giver over 5000 eksempler på denne struktur, men ikke et eneste match på selve ’udselvet’, der altså nok må kategoriseres som en poetisk lejlighedsdannelse. Larsen leger da også med grundstrukturen, idet ’selve’ skifter ordklasse for at muliggøre afledningen (’at selve’).¹¹ Som en del af det nye ord indgår altså en semantisk neologisme, hvor et eksisterende ord tildeles nyt semantisk indhold (Martinsen 1988, 97f; Worsøe 2014, 41). Associationer til ’udkørt’ og ’udaset’ ligger lige for, men også potentielt en adjektivisk fortætning af ’at være ude af sig selv’ gennem den nævnte ordklassetransformation. Den sidste udlægning underbygges af fortsættelsen, der også afslutter digtet: ”Jeg skal lige have sat / mine censorer fast på min krop / og min krop fast på mit sindsvirvar” (8). At der tilsyneladende kræves en tilkob-

9 Fremover henviser jeg blot med sidetal i parentes til denne bog.

10 Samtidig giver navneligheden klare associationer til jordgudinden Gaia fra græsk mytologi.

11 Den alternative morfologiske analyse, hvor ordet skulle være sammensat af præfikset ’ud’ og det definite substantiv ’selvet’ ville give et grammatisk sammenbrud i konteksten, hvor ’udselvet’ klart anvendes adjektivisk.

ling af kroppen, giver en afkodningskontekst for 'udselvet', og igen antydes en science-fiction-kontekst gennem brug af censorer (der åbnes op for en ikke-metaforisk læsning af sammenkoblingen). Samtidig introduceres en ny nydannelse i form af 'sindsvirvar', der peger på en kaostilstand i jeget (det udselvele selv). Skønt komposita med virvar som kerneled er sjældne, er ordet relativt transparent (en kaotisk sammenrodning i sindet), og tilsammen udgør de to neologismer en både kreativt slående og prægnant karakteristik af jegets tilstand.¹² Mens *Caia* blev præsenteret som meningsforstyrrende, er jeget tydeligvis (menings)forstyrret.

Science-fiction-sporet udbygges yderligere kort efter, hvor jeget sluger 'vægtløshedspiller' (10); et fuldt transparent kompositum, der snarere end at navngive et fænomen i den ekstralingvistiske verden på spekulativ vis fremskriver et fænomen, der netop (endnu) ikke eksisterer uden for tekstens eget univers. I samme digt introduceres også andre stærkt spekulative teknologier, der formår at sammenblende og delvist sideordne teknik og natur: "Mit fly eller det blålige ved strande og blåmejser, jeg / tager det tidligste. / At maile én storbyskumring til en anden og få / sangvinsk puls" (10). Ved retorisk at konkretisere noget så abstrakt og poetisk konnoterende som 'det blålige' (som noget vi kan tage, altså rejse med, som et fly) og gøre den poetisk topos 'storbyskumring' til noget, der både kan mailles og selv modtage mail, etableres der et utopisk (umuligheds)rum. Det er bemærkelsesværdigt, hvordan hierarkiet mellem teknologien og naturen (og poesien) ikke er entydigt, og i denne passage er det fx ikke sådan, at teknologien destruktivt invaderer de andre sfærer, snarere tværtimod: det blålige kan erstatte flyet, skumringen kan både betjene og lade sig facilitere af computerteknologien. Louise Mønster har registreret en opblomstring inden for skandinavisk sci-fi-poesi, som hun knytter an til et stigende politisk engagement blandt digterne – i særdeleshed i forhold til klimakrisen (Mønster 2019, 41). Her kan Larsen regnes som en slags foregangskvinde, da det politiske engagement har været markant til stede fra starten af forfatterskabet (Skyum-

12 En søgning på *KorpusDK* med det regulære udtryk [+virvar] giver kun 9 unikke forekomster: brandvirvar (2 forekomster), forsikringsvirvar, færdselsvirvar, laminat-virvar, lampevirvar, medievirvar, trafikvirvar (2 forekomster), trommevirvar.

Nielsen 1982, 300ff; Barlby 1991), og Mønster nævner hende da også en passant i sci-fi-regi (Mønster 2019, 43).¹³ Når sci-fi-modusen viser sig så kompatibel med den krisebevidste samtid skyldes det dens evne til ”foregribe og forestille sig det, som endnu ikke eksisterer” og tilbyde ”en ramme for refleksion over og diskussion af mulige konsekvenser af aktuelle problematikker af fx social, politisk og miljømæssig karakter” (Mønster 2019, 44). I den bestræbelse bliver en formsproglig fornyelse relevant fx i form ”af nye sproglige udtryk” og ”multilingvistiske strategier” (ibid.). Neologismer kan kort sagt være et centralt værktøj for spekulativ litteratur, der søger at udforske mulige fremtidsrum. Nye verdener kræver nyt sprog, hvilket træder tydeligt frem i de nysprog, som sci-fi-historien har budt på, fx Newspeak (Orwell 1949), Nadsat (Burgess 1962) og Klingon (Okrand 1985).

Mens mange af de yngre sci-fi-poeter synes at have opgivet utopien til fordel for at mere rent dystopisk perspektiv, som bemærket af Mønster m.fl. (Mønster 2019, 45; Auklend 2008, 7; Stableford 2005, 136), er billedet som allerede antydnet ovenfor mere tvetydigt hos Larsen. Her synes altid at være en vekselvirkning mellem diagnose af en samfundssyge på den ene side og på den anden side en mulig kur, der går gennem poesien – og nydannelserne spiller en rolle begge steder. Dystopien repræsenteres typisk af en instrumentalisering af følelses- og bevidsthedslivet, der blokerer for en mere fri og autentisk livsudfoldelse. En neologisme som ’mælkevejerstatning’ (40) illustrerer fint en sådan affortryllelse, hvor sidsteleddet peger direkte på det ikke-autentiske. Den ordspillende leg med det velkendte ’modermælkestatning’ demonstrerer desuden, hvordan den kritiske brod hos Larsen ofte er forlenet med en kreativ humor (ordet kan karakteriseres som et såkaldt *teleskopord*, hvor det er sket en afkortning og sammenblanding af to ord med fællesleddet ’mælk’, jf. Jarvad 1995, 247f). I digtet er jeget i tvivl om, hvorvidt hun virkelig ser mælkevejen eller blot dennes erstatning, og bevidstheden har altså mistet evnen til at skelne original fra replika. En skepsis over for teknologien ses i

13 Hun nævner samlingerne *Stjerne for en frafalden* (2006) og *Svimmel ud* (2018) som en del af en eksempelliste, men altså ikke *Umulighedsportal i ubestemt engangslæs*, der lige så vel kunne have været medtaget.

samme digt, hvor jeget på spørgsmålet om, hvordan hun ville lave en robot ”sådan til hverdagsbrug” svarer: ”Pst, pst, sommetider har jeg ikke lyst til robotter til / hverdagsbrug. / Så vil jeg hellere have os sådan bare på skærmen / hviskende” (40). Overfor en teknologi, der skal effektivisere hverdagslivet stilles her en intim og tyst menneskelig interaktion, og netop teknologifisering tillige med bureaukratisering af samfundet er hos Larsen ofte fjenden, der skygger for egentlig livsfylde og positive mellemmenneskelige relationer. Samfundet risikerer at blive ramt af ”den store fejlbedrøvelse” (27), der med endnu et legesygt spil på både ’fejlbedømmelse’ og ’bedømmelse’ både konnoterer til et diagnosticerende systemsprog og antyder faren for en passiv, uegentlig eksistensform. Relationen mellem menneske(lighed) og teknologi er også på spil i digtet, hvor vi møder titlens umulighedsport (her uden -al). Her beskrives øjnene nærmest som apparater, der tager ”til i styrke” og scannes dagligt, mens deres ”mere og mere / perfektionistiske stillen sig til rådighed for låsetøjet ind til sig selv / og andre dirrer angst fri” (32). Øjnene bliver til et redskab, der skal præstere i en gennemteknologiseret verden, forstår vi, og mod slutningen lader Caia sine øjne scanne (”sit nye og sit gamle blik”), mens hun spørger: ”- Er jeg til at tage imod nu”, hvorefter ”porten svarer surrende som en nano-drone i vinden” i digtets udgang. Der er både en let dystopisk uhygge og igen en vis åben ubestemmelighed til stede en. Det er fx ikke helt entydigt, hvorvidt ”dirrer angst fri” skal forstås som, at angsten udløses eller netop frisættes, ligesom afslutningen balancerer mellem den foruroligende surren og det åbne svar, der svæver i vinden.

Meget af tekstens håb er direkte knyttet til Caia-figuren, og i udgangsdigtet lærer hun en dreng at spille guitar, mens hun er iført ”prikket tøj og længsel” og har ”opfundet en ny måde at tale dansk på” (65). Hermed bliver hun en spejling af digteren selv, da hun jo netop konstant opfinder nye ord og dermed nye måder at tale sproget på. Vi lærer også om hende, at hun sandsynligvis er ”aha-historisk aha-genetisk”, hvor de atypiske nydannelser (komposita med interjektion plus adjektiv) både antyder, at hun falder uden for gængse kategoriseringer (hvis vi læser ordene som analogidannelse til ’ahistorisk’), og at hun har et potentiale for pludselig erkendelse

(associeret med udråbet 'aha'). Vi møder hende som et ukonventionelt naturbarn, der skyr ild, men løber "lige mod det der gjorde hende godt" (61). I samme digt ser vi også, hvordan hun yder modvægt til og trodser den nye teknologis forsøg på adfærdskontrol, idet hun "prøver at finde ud af hvordan / man udhuler sten / med kameraet i sin nye, nej, nyeste nye new / transparency" (61). Sammenstødet mellem kamerateknologien og den intenderede lavpraktiske og bogstaveligt jordnære anvendelse er åbenlys, og samtidig er der en klar karikerende tone i gentagelsen og sprogskiftet til engelsk.¹⁴ Det er teknologivirksomhedernes og kapitalens sprog, der tales her, men det preller af på Caia, der har sin egen dagsorden. Eksempelvis har hun "lyst til at lære genstande og former at tale hvilens sprog", til "kærlighedshistoriske afkroge" og til at "hjernen danner kærlighedstællere" (11). De to første citater insisterer på et alternativ til et accelerations- og effektivitetsfokuseret samfund, hvor hvilens sprog kan yde modvægt og de kærlighedshistoriske afkroge kan tilbyde et helle. Neologismen 'kærlighedstællere' bringer kærligheden ind i et ellers teknisk domæne, da vi oftest møder tællere i form af fx geigertællere eller omdrejningstællere.¹⁵ Netop den overraskende blanding af domæner er, som også tidligere demonstreret, en af neologismens potentielle effekter. Tekstens små lommer af håb, i form af overraskende brud på den herskende orden, dukker også op andre steder uden direkte tilknytning til Caia. Men de er stort set altid båret af netop de sproglige nydannelser, som fx i skildringen af et samfund, hvor "utrolighedsdyrene lagde ørerne tilbage ved synet af solopgange" (36), eller når en "mund kysser fra sig", mens det er "hviskevej" og en "glaspuster puster æbleboler" (41) i et kådt, nærmest fjollet digt, hvor nydannelserne får karakter af ordspil. Det er de nye ords små glimt af en mulig anden virkelighed, der potentielt vækker læseren af samfundsdøsen, som når jeget tager sin jakke på og "al dens tal-

14 I øvrigt er selve semantikken også her legende uklar, for vil det sige, at en 'transparency' har et kamera? Et bud kunne være, at der er tale om et produkt- eller modelnavn, som fx i 'Samsung Galaxy'.

15 De to er de mest hyppige forekomster på *KorpusDK* ved søgning på substantiver, der ender på -tæller, idet varianter af 'fortæller' er sorteret fra.

materiale” falder af (64).¹⁶ Ved at gøre talmaterialet til noget konkret stofligt, vi kan gå og bære rundt på, skærpes og sanseliggøres opmærksomheden på vores statistiktunge og kvantificerede samfund. Men samtidig åbnes også op for muligheden for, at vi kan ryste tallene af os – og i stedet gå ud i hviskevejret og se på solnedgangen og blæse æblebobler med utrolighedsdyrene.

3. At skrive verden ny – neologismer i poesien

I et indflydelsesrigt essay fra 1917 introducerer litteraten Viktor Shklovsky termen *defamiliarization* (russisk: *ostranenie*, sommetider bruges på dansk ordet *fremmedgørelse* i denne betydning) til at dække et særtræk ved det poetiske sprog.¹⁷ Hans pointe er, at det er et hovedformål for poesien (og kunsten generelt) at forstyrre vores fastfrosne, automatiske perception af verden ved at gøre den fremmed gennem sproglige greb:

The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects ‘unfamiliar’, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged (Shklovsky 2004 (1917), 9).

Som det fremgår af citatet, er formålet med processen at gøre modtageren modtagelig for en opfattelse af verden, der er rensat for vores forhåndsviden; at lade læseren se verden på ny uden fordom. I forlængelse heraf er den pointe i sig selv at vanskeliggøre perceptionen og at trække den ud i tid, netop så den umiddelbare vanesansning omgås (og fordi den forlængede perception rummer æstetisk værdi). Shklovskys poesiopfattelse har bevaret sin rele-

16 Om end det ikke er hyppigt brugt, bruges ’talmateriale’ aktivt i sproget (59 forekomster på *KorpusDK*), men man kan stadig tale om en semantisk neologisme, da det her optræder med ny betydning som fysisk materiale.

17 Jeg bruger begrebet i dets engelske oversættelse, da der mig bekendt ikke findes en etableret dansk form. Det oplagte valg ”defamilisering” bruges i en ganske anden betydning inden for socialpædagogikken.

vans gennem de sidste hundrede år, skønt det lyriske landskab selvfølgelig har udviklet sig radikalt, hvorfor ikke alle nyere lyrikformer passer ind i hans beskrivelse.¹⁸ Når en del folk finder poesigenren vanskelig, eller når man opfatter digtlæsning som en læseform, der kræver ekstra tid og opmærksomhed, afspejler det således poesiens deautomatiserende potentiale. Ifølge Shklovsky er digterens opgave altså at videregive os en deautomatiseret perception af vores omverden: In studying poetic speech [...] we find material obviously created to remove the automatism of perception; the author's purpose is to create the vision which results from that deautomatized perception (Shklovsky 2004 (1917), 9).

Hvis man tager udgangspunkt i *defamiliarization*-begrebet, står det klart, hvorfor neologismen udgør et oplagt poetisk værktøj. Som vi har set i analysens eksempler, kan den digteriske brug af sproglige nydannelser netop bremse vores umiddelbare tekstafkodning og have en fremmedgørende effekt. Sagt på en anden måde: Hvis ordmaterialet ikke umiddelbart er genkendeligt og afkodeligt, bliver det også sværere at fastholde vores gængse, velkendte verdensbillede i mødet med teksten. Neologismer er selvfølgelig langt fra den eneste vej til at opnå denne effekt. Metaforen har fx indtaget en prominent plads i poesien, vel netop fordi den (begavet anvendt) rummer et lignende potentiale.¹⁹ På samme måde er tilstedeværelsen af neologismer heller ikke i sig selv tilstrækkelig til at skabe en shklovskysk fremmedgørelseseffekt; en god digter kan effektivt anvende neologismer, men neologismer skaber ikke per automatik en god digter. Her spiller generelle forhold som bl.a. struktur, øvrig billeddannelse og klangeffekter selvfølgelig ind, men også selve typen af neologisme er relevant. De transparente komposita, som præsenteret tidligere, har fx netop i kraft af deres

18 Som bare ét eksempel kan nævnes halvfjerdsrknækprosaister som Vita Andersen og Lola Baidel, hvor genkendelighed og tilgængelig var efterstræbelsesværdigt. At Michael Strunge i et nu kano-nisk afsnit af litteraturprogrammet *Bazar* anklagede Lola Baidel for at skrive "fiduspoesi" (Kongstad og Vesterberg 2003, 55), vidner så til gengæld om, at et poesisynd mere i samklang med Shklovsky har overlevet sideløbende med andre strømninger.

19 Når Søren Ulrik Thomsen fx skriver "Uophørligt syr hendes hvide hånd sekunderne sammen" (Thomsen 1987, 17), er selve ordstoffet således både genkendeligt og temmelig enkelt. Læserens tøven og den forlængede perception opstår her snarere i den overraskende metafor, hvor tiden metonymisk repræsenteret ved sekunderne gøres til et stof, der kan sammensys. En potentiel poetisk effekt er, at vores tidsopfattelse bliver deautomiseret, og vi for en stund anskuer tiden på en anden måde, end vi er tilvænnet.

transparens ikke det store fremmedgørelsespotentiale. Der skal gerne være tale om slående og unikke nydannelser, der kan karakteriseres som poetiske lejlighedsdannelser. Man kan naturligvis ikke opstille en formel for, hvordan sådanne skabes, hvilket da også ville være kedeligt. Men det er dog muligt at pege på nogle generelle principper for mere kreative (og dermed afkodningskrævende) neologismer. Skønt komposita sammensat af to substantiver, som nævnt, er langt den mest frekvente form for nydannelse i både dansk og engelsk (Jarvad 1995, 184f; Benczes 2006, 2), kan formen sagtens bruges kreativt. Her peger Réka Benczes i sin monografi om emnet på, at metaforiske og metonymiske sammensætninger generelt kan opfattes som mere kreative, hvorfor de ifølge kontrollerede forsøg også tager længere tid for læsere at processere (Benczes 2006, 6-7).²⁰ I forlængelse heraf taler Elisa Mattiello om det kreative potentiale i analogidannelser (Mattiello 2017, 29), der jo minder om metaforen for så vidt som der overføres betydning fra kildeord til domæneord via analogien. Hun opstiller imidlertid også et kreativitetshierarki inden for analogidannelse, hvor ord dannet i analogi til et enkelt ord ofte vil fremstå mere overraskende, end hvis der er tale om en serie af lignedannede ord som forlæg, hvormed der allerede eksisterer en form for mønster, og hvor man således nærmer sig en decideret morfologisk regeldannelse (Mattiello 2017, 74, 145).²¹ Hun peger desuden på, at brugen af uproductive (stivnede) præ- og suffikser eller omgåelse af foreliggende morfologiske regler scorer højt på kreativitetsskalaen (Mattiello 2017, 51). Udover viljen til at overraske gennem regelbrud kan endelig klanglige virkemidler, så som rim, og en høj betydningsfortætning øge kreativiteten af en nydannelse (Mattiello 2017, 189).

20 Disse kreative komposita stilles over for såkaldte endocentriske sammensætninger, hvor det ene led uproblematisk kan erstatte helheden, og hvor førsteledet ofte er hyponym til andetledet (Benczes 2006, 3, 6). Et eksempel på en sådan endocentrisk sammensætning er 'æbletræ', hvor førsteledet blot specificerer typen af træ, og hvor sætningerne "æbletræet stod i haven" og "træet stod i haven" er ækvivalente. Som modsætning kan vi betragte nydannelsen 'landfiskeri' brugt om at søge med metaldetektor, hvor der er tale om en metaforisk overførelse af betydning, og hvor intet led kan erstatte helheden uden et totalt meningstab.

21 Et eksempel på en sådan serie er ord med -holic på engelsk, hvor 'alcoholic' har givet anledning til en hel serie med ord som fx 'workaholic', 'shopaholic', 'foodaholic', 'golfaholic' med mange flere. Pointen er derfor, at en nydannelse med -holic vil fremstå mindre genuint kreativ end fx et ord som 'head-mower' (for barbermaskine), der har lawn-mower som umiddelbart enkeltstående forlæg.

Hos Larsen ser vi netop flere af de ovenfornævnte principper i spil. Eksemplet 'aha-historisk' kunne fx analyseres som analogidannelse til den enkeltstående forlæg 'ahistorisk'. Samtidig ser vi en kreativ omgang med de morfologiske regler, da suffikset 'a-' erstattes med interjektionen 'aha', hvormed vi i stedet for en afledning ender med en særdeles atypisk sammensætningsform med interjektion plus adjektiv.²² Selv i den ellers serielle analogi 'udselvet' indgår et atypisk skift af ordklasse, som vi så i analysen. I et ord som 'æblebobler' ser vi en klar analogidannelse til 'sæbebobler', der forstærkes af den klanglige leg med rimeffekt, ligesom der trækkes på allitteration i 'hviskevej'. På samme måde kombinerer 'mælkevejerstatning' flere kreative greb, da det som nævnt både kan ses som analogidannelse til 'modermælkserstatning' og samtidig kombinerer elementer på utraditionel vis som teleskopord. I de rigtige hænder er neologismer, især i form af poetiske lejlighedsdannelser, altså et effektivt værktøj til at opnå *defamiliarization*. Analysen skulle gerne have demonstreret, hvordan Larsen formår at give os et frisk blik på verden gennem sine uventede, kreative nydannelser. Samtidig håber jeg at have åbnet op for potentielle undersøgelser af neologismens rolle i andre forfatterskaber, hvor det måtte være relevant. Det gælder som nævnt langt fra alle, og som nævnt kan der begås fremragende poesi helt uden neologismer (også i forhold til Shklovskys diktum), men fx et forfatterskab som Simon Grotrians er spækket med nydannelser, og det kunne være værd at se nærmere på deres karakter og funktion. Undersøgelsen af Larsens brug af neologismer er i øvrigt langt fra udtømt i nærværende artikel og kan udvides til større dele af forfatterskabet. I forhold til *Umulighedsportal* kan vi imidlertid konkludere, at nydannelserne er tæt forbundet med spændingen mellem dystopi og utopi. De bidrager til at åbne læserens øjne for den teknologiske og bureaukratiske kontrol, vi alle er underlagt, men samtidig antyder de også betingelserne for en mulig mere fri og autentisk eksistens.

22 Man fristes til at sige, at læseren får en sproglig aha-oplevelse. 'Aha-oplevelse' er det eneste kompositum med 'aha' ved søgning på *KorpusDK*, og det odelægger ikke argumentet for en kreativ nydannelse, hvis det også har ligget bag som forlæg, idet der stadig ikke er tale om en serie af ord som baggrund ('ahistorisk' og 'aha-oplevelse' er netop væsensforskellige).

REFERENCER

- Andersen, Margrete Heidemann. 2014. "Særskrivningsfejl blandt uetablerede sammensætninger i moderne dansk." I: *Neologismer. Danske Sprognævns 2. seminar om nye ord*, redigeret af Margrethe Heidemann Andersen, Pia Jarvad og Jørgen Nørby Jensen, 65-78. København: Dansk Sprognævn.
- Auklend, Morten. 2010. "EIN system total"? *Utopier og dystopier i norsk etterkrigsliteratur*. Bergen: Universitetet i Bergen
- Barlby, Finn. 1991. "På sporet af...skrøbeligheden." *Phys: Årbog for børne- og ungdomslitteratur* 5: 104-128.
- Barlby, Finn. 2003. "De utopiske billeder. Om Marianne Larsen." I: *Phys: Årbog for børne- og ungdomslitteratur* 17: 185-214.
- Benczes, Réka. 2006. *Creative Compounding in English*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company
- Brink, Lars. 2014. "Betydningsændringer 1955-2014." I: *Neologismer. Danske Sprognævns 2. seminar om nye ord*, redigeret af Margrethe Heidemann Andersen, Pia Jarvad og Jørgen Nørby Jensen, 113-128. København: Dansk Sprognævn.
- Burgess, Anthony. 1962. *A Clockwork Orange*. London: Heinemann.
- Eriksen, Inge. 1982. "Muligheder, der er så skrøbelige, at de ikke er til at slå i stykker." I: *Luftskibet: Tidsskrift for litteratur* 2, no. 3: 2-6.
- Halskov, Jakob. 2010. "Halvautomatisk udvælgelse af lemmakandidater til en nyordsbog." I: *LexicoNordica* 17: 73-97.
- Hedeboe, Bodil. 1982. "Metaforer for alt liv vi lever." I: *Karneval*, 141-159. København: Systime.
- Heitmann, Annegret. 2009. "Aforismens medialitet – Tre danske aforistikere: Piet Hein, Soya, Marianne Larsen." I: *Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning* 96, nr. 1 (marts): 9-20. <https://doi.org/10.18261/ISSN1500-1989-2009-01-03>
- Jarvad, Pia. 1995. *Nye ord – hvorfor og hvordan?* København: Gyldendal.
- Kongstad, Martin og Henrik Vesterberg. 2003. *Dengang i 80'erne*. København: Gyldendal.
- Larsen, Marianne. 2013. *Umulighedsportal – i ubestemt engangsbys*. København: Borgen.
- Larsen, Marianne. 2021. *Den morgen jeg tilfældigvis ikke var et insekt i september*. København: Asger Schnacks forlag.
- Martinsen, Bodil. 1988. "Semantiske neologismer." I: *Hermes: Journal of Language and Communication in Business* 1: 97-119. <https://doi.org/10.7146/hjlc.v1i1.21349>
- Mattiello, Elisa. 2017. *Analogy in Word-formation. A Study of English Neologisms and Occasionalisms*. Berlin: de Gruyter.
- Mønster, Louise. 2019. "Skandinavisk sci-fi-poesi. Med særligt henblik på aktuel cli-fi-poesi." I: *Passage* 34, nr. 82: 41-59. <https://doi.org/10.7146/pas.v34i-82.118458>
- Okrand, Marc. 1985. *Star Trek. The Klingon Dictionary*. New York: Pocket Books.
- Orwell, Georg. 1949. *Nineteen Eighty-Four*. London: Secker & Warburg.

- Rösing, Lilian Munk. 2022. *Kritikerprisen 2021 til Marianne Larsen*. København: Litteraturkritikernes Lav. <https://www.kritikerlavet.dk/blog/kritikerprisen-2021-til-marianne-larsen>
- Shklovsky, Viktor. 2004 (1917). "Art as Technique." I: *Literary Theory: An Anthology*, redigeret af Julie Rivkin and Michael Ryan, 8-14. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Skyum-Nielsen, Erik. 1982. *Modsprogets proces*. Viborg: Arena
- Skyum-Nielsen, Erik. 2023. "Informations Litteraturkanon: Inger Christensen transcenderer de generationer, hun tilhørte." *Information*, 18. August, 2023. <https://www.information.dk/kultur/2023/08/informations-litteraturkanon-inger-christensen-transcenderer-generationer-tilhoerte>
- Stableford, Brian. 2005. "Science Fiction and Ecology". I: *A Companion to Science Fiction*, redigeret af David Seed, 127-141. Oxford: Blackwell Publishing,
- Thomsen, Søren Ulrik. 1987. *Nye digte*. København: Vindrose.
- Worsøe, Line Brink. 2014. *Nye ord på nye måder. Nyordsdannelse belyst fra et dynamisk sprog- og kognitionsperspektiv*. København: Københavns Universitet.

ÚTDRÁTTUR

Í gegnum gátt ómöguleikans.
Um nýyrði í ljóðum myndskreytt af *Umulighedsportal i ubestemt engangsllys* eftir Marianne Larsen

Greinin veitir greiningu á ljóðasafni Marianne Larsen *Umulighedsportal i ubestemt engangsllys* með það að markmiði að lýsa því hvernig safnið nýtir sér röð mjög frumlegra nýyrða. Sýnt er fram á hvernig þessi nýyrði eru nátengd spennu milli dystópíu og útópíu, sem kemur meðal annars fram í vísindaskáldskaparþræði í safninu. Í upphafi greinarinnar kynni ég flokkun á mismunandi gerðum nýyrða til að þjóna sem fræðilegur rammi. Þetta snýst bæði um mismunandi meginreglur um myndun nýyrða og mismunandi útbreiðslu þeirra inn í tungumálasamfélagið. Út frá greiningunni er fjallað um mikilvægi nýyrða fyrir ljóð almennt. Þetta er gert að hluta til með því að kalla fram hugmyndina um framandgervingu (*defamiliarization*) í list í merkingu Viktor Shklovskys, og að hluta til með því að rannsaka viðmið um hvenær og hvernig hægt er að segja að nýyrði séu sérstaklega skapandi eðlis.

Lykilorð: nýyrði, orðhlutafræði, ljóðlist, framandgerving (*defamiliarization*), sköpunargáfa

**Through the Impossibility Portal.
On Neologisms in Poetry Illustrated by Marianne Larsen's
*Umulighedsportal i ubestemt engangsløst***

The article provides an analysis of Marianne Larsen's poetry collection *Umulighedsportal i ubestemt engangsløst* with the aim to illuminate how the collection makes use of a series of highly original neologisms. It is demonstrated how these neologisms are closely linked to a tension between dystopia and utopia, which is expressed, among other things, in a sci-fi thread in the collection. In the beginning of the article, I give a classification of different types of neologisms to serve as a theoretical framework. This concerns both different principles for forming neologisms and their different levels of dissemination into the language society. Based on the analysis the relevance of neologisms for poetry in general is discussed. This is done partly by evoking the notion of *defamiliarization* in art as coined by Viktor Shklovsky, and partly by investigating criteria for when and how a neologism can be said to be of a particularly creative nature.

Keywords: neologisms, morphology, poetry, defamiliarization, creativity

„Sigurd der Bootsführer“ von Gestur Pálsson an deutschen Gestaden. Die Übersetzungen von Margarethe Lehmann-Filhés und Carl Küchler

Einleitung

Im Zeitraum ab Mitte der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg gab es von deutschsprachiger Seite ein bemerkenswert umfangreiches Interesse an der zeitgenössischen isländischen Literatur und es erschien eine große Anzahl an Übersetzungen. Diese bezogen sich sowohl auf Lyrik als auch Prosatexte sowie auf Märchen und Volkssagen.

Als derjenige, der als erster moderne isländische Prosa auf Deutsch bekannt machte, gilt Josef Calasanz Poestion (1853–1922). Seine Übersetzung von Jón Thoroddsens *Piltur og stúlka* erschien als *Jüngling und Mädchen* zunächst 1883 im Verlag Georg Müller, dann in drei Ausgaben zwischen 1884 und 1900 in der Reihe „Universal-Bibliothek“ im Reclam-Verlag, die im Folgenden noch häufiger erwähnt werden wird.¹ Neben Poestion waren es vor allem Philipp Schweitzer (1846–1890), Margarethe Lehmann-Filhés (1852–1911), Heinrich Erkes (1864–1934) und Carl Küchler (1869–1945), die sich der jungen isländischen Novellistik annahmen. Sie übersetzten und veröffentlichten nicht nur eine Reihe von einschlägigen Werken, sie schrieben auch wissenschaftliche und populärwissenschaftliche

1 Jón Th. Thoroddsen, *Jüngling und Mädchen*, 1883, 1884–1900.

Texte über die damals so genannte neu-isländische Literatur und machten es sich zum Programm, deren Vertreter im deutschsprachigen Raum publik zu machen. In einem weitverzweigten Netz von Paratexten, die ihren Übersetzungs- und Publikationsaktivitäten zuzuordnen sind, finden sich viele gegenseitige Verweise, Erwähnungen der Arbeit der anderen, Anmerkungen aus denen Wertschätzung spricht, aber auch Kritik. Dieses Netz von Paratexten soll hier zwar nicht detailliert nachgezeichnet werden, es bildet aber den Hintergrund dieser Arbeit und stellt zuweilen aufschlussreiche Informationsquellen bereit, auf die zurückgegriffen wird.

Dieser Artikel befasst sich mit zwei Übersetzungen ein und desselben Textes. Die Kurzgeschichte „Sagan af Sigurði formanni“ von Gestur Pálsson erschien im angegebenen Zeitraum mehrfach und in verschiedenen Medien in deutscher Fassung. Übersetzt wurde sie zum einen von Margarethe Lehmann-Filhés und zum anderen von Carl Küchler. Gleichwohl soll hier nicht der Frage nachgegangen werden, ob die Übersetzungen gut oder schlecht, gelungen oder misslungen sind oder ob die eine besser oder angemessener ist als die andere. Der Blick wird vielmehr auf die Motivationen zur Übersetzung gelenkt, auf das Profil der entsprechenden Medien und das Profil der übersetzenden Personen. Es wird danach gefragt, welche Ziele mit den Übersetzungen bzw. Veröffentlichungen verfolgt wurden und in welchem Kontext sie stattfanden.

Zunächst werden Informationen zu den Veröffentlichungen in chronologischer Abfolge zusammengetragen. Anschließend werden die Medien, in denen die Zieldtexte erschienen sind, betrachtet und ihr jeweiliges Profil analysiert. Danach richtet sich der Blick auf die Akteure selbst: Welche professionellen Interessen liegen der Arbeit der Übersetzerin und des Übersetzers zugrunde? Sind Einstellungen und Überzeugungen der übersetzenden Subjekte im Zieldtext erkennbar? Im Anschluss werden die Übersetzungsstrategien analysiert und im Zusammenhang betrachtet.

Die Frage danach, wer Margarethe Lehmann-Filhés und Carl Küchler waren, was ihre Arbeit auszeichnet und wie ihr Interesse an Island zu beschreiben ist, soll nicht durch die Wiedergabe von Biografien beantwortet werden. Das wäre ein zu umfangreiches Unternehmen und muss späteren Arbeiten vorbehalten bleiben.

Vielmehr werden Informationen zu ihren Veröffentlichungen sowie Interpretationen, die sich daraus ergeben, punktuell in die Besprechung der Übersetzungen eingeflochten, sodass sich durchaus ein aussagekräftiges Bild ergibt. Hierzu werden in dieser Arbeit ausschließlich veröffentlichte Materialien verwendet, d.h. Übersetzungen, herausgegebene Schriften, Paratexte etc. Spätere Forschungen können und müssen diese Analyse durch unveröffentlichte Archivmaterialien wie persönliche Dokumente, Entwürfe, Korrespondenzen etc. ergänzen. Wie die neuere Übersetzungswissenschaft zeigt, können solche – häufig nur mittels detektivischen Eifers und in den Archiven Dritter auffindbaren – Dokumente ein gänzlich neues Licht auf die Aktivitäten und Arbeitsbedingungen von Übersetzern und Übersetzerinnen, aber auch auf deren Arbeitsmethoden, Kooperationen und sogar auf Übersetzungsentscheidungen werfen.² Auch wenn im vorliegenden Artikel nur Ausschnitte beleuchtet werden können, so liegt der Fokus der Betrachtungen dennoch auf den Handlungsoptionen der übersetzenden Personen, auf ihrem Oeuvre. In den vergangenen Jahren hat sich innerhalb der sich enorm ausdifferenzierenden Übersetzungswissenschaft ein Zweig herausgebildet, der sich mit eben diesem Aspekt befasst und explizit Übersetzer(innen)-Forschung betreibt, die Akteure sozusagen aus der zweiten in die erste Reihe des Interesses befördert.³ Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler nehmen Anleihen bei den Archivwissenschaften, in der Mikrogeschichte, der Soziologie, den Medienwissenschaften, der feministischen Theorie u.a.m. und haben sich längst davon verabschiedet, sich auf Sprach- und Textvergleiche zu beschränken. In diesem Artikel geht es deshalb auch nicht um Übersetzungskritik im engeren Sinne. Textvergleiche sind nur ein Steinchen unter vielen im Mosaik.

Sigurd der Bootsführer

Die Novelle „Sagan af Sigurði formanni“ von Gestur Pálsson

2 Munday, „Using primary sources“; Cordingley und Hersant, „Translation archives“.

3 Kelletat og Tashinsky, *Übersetzer als Entdecker*; Massardier-Kenney, *Translators Writing*.

erschien auf Isländisch zuerst im 2. Heft des Jahres 1887 in der Zeitschrift *Íðunn. Tímarit til skemmtunar og fróðleiks* in Reykjavík.⁴ Zumal andere Ausgaben, wie die Sammlung *Gestur Pálsson: Ritsafn. Sögur, kvæði, fyrirlestrar, blaðagreinar*, die Einar H. Kvaran zusammengestellt und mit einem persönlichen biografischen Text über den Autor einleitete, im gegebenen Zeitraum nicht vorlagen, wird hier die Erstausgabe herangezogen.⁵

Nur vier Jahre nach der isländischen Urveröffentlichung erschien die erste deutsche Übersetzung von Lehmann-Filhés unter dem Titel „Sigurd der Bootsführer“ im 4. Heft 1891 der Zeitschrift *Aus fremden Zungen*.⁶ Dieselbe Zeitschrift veröffentlichte im folgenden Jahr in der Reihe „Bibliothek der Fremden Zungen“ den Band *Das Kind von Guy de Maupassant und andere Novellen*, in dem diese Übersetzung enthalten war.⁷ Die Herausgeber der Zeitschrift hatten die unschöne – wenn auch damals weit verbreitete – Angewohnheit, die Namen der Übersetzer und Übersetzerinnen zu verschweigen. Es wäre also unmöglich gewesen, diese Veröffentlichung mit Margarethe Lehmann-Filhés in Verbindung zu bringen, wenn es nicht Sekundärtexte gäbe, die darauf hinwiesen. Glücklicherweise erwähnte Josef C. Poestion die Übersetzung einschließlich Übersetzerin in einer Aufzählung auf deutsch erschienener Werke in seinem Buch *Isländische Dichter der Neuzeit*⁸ und Carl Küchler tat dasselbe sowohl im ersten Heft *Novellistik* seiner unvollendeten Schriftenreihe *Geschichte der Isländischen Dichtung der Neuzeit*⁹ als auch in seiner Einleitung zur ersten Ausgabe der Novelle *Das Liebesheim* von Gestur Pálsson.¹⁰

Ebenfalls aus einer zeitgenössischen Sekundärquelle, dem 1902 gedruckten Artikel „Gestur Pálsson í erlendum bókmentum“ in der Zeitschrift *Sunnanfari* ist zu erfahren, dass Carl Küchler 1901 eine eigene Übersetzung der Novelle unter dem Titel „Sigurd der

4 Gestur Pálsson, „Sagan af Sigurði formanni“.

5 Gestur Pálsson, *Ritsafn*.

6 Gestur Pálsson, „Sigurd der Bootsführer“, 1891.

7 Gestur Pálsson, „Sigurd der Bootsführer“, 1892.

8 Poestion, *Isländische Dichter der Neuzeit*, 484.

9 Küchler, *Novellistik*, 26.

10 Küchler, „Einleitung“, 7.

Bootsführer“ in der *Weser Zeitung* in Bremen veröffentlicht hatte.¹¹ 1902 erschien dann das Büchlein *Grausame Geschieke. Zwei Erzählungen* in der „Universal-Bibliothek“ bei Reclam.¹² Die darin enthaltenen Erzählungen sind wiederum „Das Liebesheim“ und „Sigurd der Bootsführer“ von Gestur Pálsson. Auf dem Umschlag ist vermerkt: „Einzige autorisierte Übersetzung von M. phil. Carl Küchler“. Was dieser Vermerk bedeuten soll, ist hingegen unklar: autorisiert von wem, wofür? Waren andere Übersetzungen vorher und nachher demnach nicht autorisiert? 1904 erschien die Übersetzung von Küchler oder vielmehr ein Auszug daraus unter dem Titel „Eine Christnacht in der Schutzhütte“ in dem Buch *Island am Beginn des 20. Jahrhunderts* von Valtýr Guðmundsson.¹³ Hierbei handelte es sich um ein aus dem Dänischen übersetztes Sachbuch über Island, das unten genauer zu besprechen ist. Insgesamt kam „Sagan af Sigurði formanni“ also innerhalb von 13 Jahren fünf Mal in verschiedenen Medien auf Deutsch heraus. Es lohnt sich, das Profil und die Ausrichtung dieser Medien im Einzelnen zu betrachten, hierfür wird chronologisch vorgegangen.

Die Zeitschrift *Aus fremden Zungen*

Im gegebenen Zeitraum war es übliche Praxis, dass Übersetzungen von Kurzgeschichten zunächst in Zeitungen oder Zeitschriften, gern auch als Fortsetzungsgeschichten, und erst in der Folge in Buchausgaben erschienen. Insofern ist der hier beschriebene Fall durchaus typisch.

Die Zeitschrift *Aus fremden Zungen* begann ihren Weg 1891 und bestand bis mindestens 1910. Sie war also noch sehr jung und ambitioniert, als „Sigurd der Bootsführer“ in ihr erschien. Wie der Herausgeber Joseph Kürschner selbst erklärte, hatte die Zeitschrift sich dem Programm verschrieben, für das literarisch interessierte deutsche Publikum, das nicht in der Lage war, viele Sprachen zu lesen und sich selbst ein Urteil zu bilden, eine Auswahl aus

11 I. E., „Gestur Pálsson í erlendum bókmentum“.

12 Gestur Pálsson, *Grausame Geschieke*.

13 Valtýr Guðmundsson, *Island am Beginn des 20. Jahrhunderts*.

Erscheinungen des ausländischen Buchhandels zu treffen und bereitzustellen.¹⁴ Hierbei sollte vor allem „die vornehmste Gattung der modernen Literatur“ gepflegt werden, nämlich der Roman, die Novelle und Novellette. Der heute gängige Begriff Kurzgeschichte war zu dieser Zeit in Deutschland noch nicht üblich und etablierte sich erst einige Jahrzehnte später.¹⁵ Im gegebenen Zeitraum konkurrierten Bezeichnungen wie moderne Novelle, Novellette, Skizze, kurze Magazingeschichte und andere mehr, die Abgrenzungen waren unklar und häufig wurden z.B. Kurzgeschichte und Novelle synonym verwendet. Insgesamt war die Kurzgeschichte als literarisches Genre sehr jung und nicht unumstritten, umso bemerkenswerter ist es, dass die isländischen Kurzgeschichten so schnell ihren Weg in eine der großen Sprachen des Kontinents fanden. In der Ankündigung des Herausgebers der *Fremden Zungen* heißt es weiterhin mit Verweis auf die im Goetheschen Sinne angebrochene Epoche der Weltliteratur: „Unser Ziel ist: die Kenntnis hervorragender und bemerkenswerter Erscheinungen des Auslandes dem gebildeten Leser zu vermitteln, unsere Zeitschrift zu einem Spiegelbild und Bildersaal der Weltliteratur zu gestalten.“¹⁶ Gestur Pálsson hätte stolz sein können, durch die Vermittlung der Übersetzerin Lehmann-Filhés in diesen internationalen Reigen inmitten von Namen wie Zola, Tolstoi und Maupassant aufgenommen worden zu sein. Zumal er aber schon am 19. August 1891 in Kanada verstarb und seine Geschichte erst im 4. Heft 1891 erschien, wird er es möglicherweise nicht mehr erfahren haben. Die nachfolgende Veröffentlichung in Buchform in der „Bibliothek der *Fremden Zungen*“ war dann noch einmal eine engere Auswahl aus bereits erschienenen internationalen Übersetzungen, also durchaus ein weiterer Ritterschlag. Interessant festzuhalten für diese beiden Veröffentlichungen ist die explizite Formulierung der avisierten Leserschaft: ein gebildetes Lesepublikum mit ausgeprägtem Interesse für (Welt-) Literatur sollte es sein.

Die *Weser Zeitung*, in der die Geschichte laut Sekundärquellen 1901 abgedruckt wurde, erschien von 1844 bis 1934 in Bremen und

14 Kürschner, „Was wir wollen“.

15 Marx, *Die deutsche Kurzgeschichte*.

16 Kürschner, „Was wir wollen“.

war eine liberale Tageszeitung mit überregionaler Bedeutung und einer Ausrichtung auf Wirtschafts- und Handelsthemen. Bedauerlicherweise ist der entsprechende Jahrgang derzeit elektronisch nicht einsehbar und kann deshalb hier nicht genauer betrachtet werden. Es ist anzunehmen, dass die Geschichte entweder, wie es üblich war, in einer Wochenend- oder Monatsbeilage oder als Fortsetzungsgeschichte veröffentlicht wurde, möglicherweise auch gekürzt. Ob der Übersetzer Kückler Veränderungen an seiner Version vorgenommen hat, bevor sie bei Reclam herauskam, ist momentan nicht überprüfbar.

Reclams „Universal-Bibliothek“

Die schon erwähnte Buchreihe „Universal-Bibliothek“ des Reclam Verlages hat eine bemerkenswerte Geschichte und existiert bis heute. Sie wurde 1867 aus Anlass des sogenannten Klassikerjahres ins Leben gerufen. Im November des Jahres erloschen die gesetzlich festgestellten Verlagsrechte an den bis 1837 verstorbenen Autoren, weshalb viele Verlage Reihen gründeten, in denen sie die deutschen Klassiker herausgaben. Der damals in Leipzig ansässige Reclam-Verlag zeichnete sich dadurch aus, dass er kleine Bücher zu geringen Preisen aber in guter Qualität verkaufte. Er konnte schnell reagieren und erwarb sich so einen bedeutenden Platz am Buchmarkt. Der erste Band der „Universal-Bibliothek“ war Goethes Faust. Die Büchlein waren durchnummeriert und mit einem stets wiedererkennbaren Layout und Umschlagsdesign versehen. Die Auflagen der Bücher wurden nach Bedarf gedruckt, weshalb sie keine Jahreszahlen enthalten. Die Erscheinungsjahre können somit nur indirekt über Tabellen und das jeweilige Design ermittelt werden.¹⁷

Im Programm der „Universal-Bibliothek“ waren von Beginn an auffallend viele skandinavische und auch isländische Bändchen zu finden.¹⁸ Dies hatte aber nicht nur literarische oder ästhetische Gründe, sondern wiederum wirtschaftliche. Zwischen den nor-

¹⁷ Bode, *125 Jahre Universal-Bibliothek*.

¹⁸ Keel, „Reclam und der Norden“.

dischen Ländern und dem Deutschen Reich bestanden keine urheberrechtlichen Verträge und die skandinavischen Staaten waren der Berner Konvention nicht beigetreten. Hierdurch waren die Autoren nicht geschützt und Übersetzungen ihrer Werke erschienen manchmal zeitgleich oder in schneller Folge bei verschiedenen Verlagen. Der Reclam-Verlag konnte in diesem Umfeld erfolgreich seine Stärken zur Geltung bringen und schnell bezahlbare Exemplare auf den Markt werfen. Oben wurden bereits zwei isländische Bändchen der „Universal-Bibliothek“ genannt, *Jüngling und Mädchen* sowie *Grausame Geschicke*. Weiterhin erschienen in der Reihe: 1896 *Drei Novellen vom Polarkreis* von Gestur Pálsson (Übers. Carl Kuchler, 3607), 1904 *Lebenslügen. Vier Erzählungen* von Jónas Jónasson (Übers. Carl Kuchler, 4657) und 1909 *Klein-Hvammur* von Einar Hjörleifsson (Übers. Franz Kuntze, 5130). Der Übersetzer Heinrich Erkes lobte 1914 Reclams Engagement für die zeitgenössische isländische Literatur.¹⁹ Die Auswahl der „Universal-Bibliothek“ enthalte einige der besten neu-isländischen Novellendichter in ihren charakteristischen Werken und die Übersetzungen seien durchweg gut. Die „gesucht klingenden Titel“, wie „Lebenslügen“ und „Grausame Geschicke“, lastete er eher dem Übersetzer (d. h. Carl Kuchler) als dem Verlag an. Insgesamt kann festgestellt werden, dass es für die isländischen Autoren, ganz gleich ob aus ökonomischen oder anderen Gründen, ein Glücksfall war, eine so gute Verbreitung in deutscher Sprache zu erhalten. Eine Veröffentlichung im bis heute namhaften Reclam-Verlag sorgt durchaus für nachhaltige Wertschätzung, gerade weil die Leserschaft sehr weit gefächert ist.

Das Buch *Island am Beginn des 20. Jahrhunderts*

Schließlich ist das Buch *Island am Beginn des 20. Jahrhunderts* zu besprechen.²⁰ Es darf als ungewöhnlicher Schauplatz für die Veröffentlichung einer Literaturübersetzung betrachtet werden. Valtýr Guðmundsson gab das Buch zunächst auf Dänisch unter

¹⁹ Erkes, „Bücherbesprechungen“, 58-59.

²⁰ Valtýr Guðmundsson, *Island am Beginn*.

dem Titel *Islands Kultur ved Aarhundredskiftet 1900* heraus.²¹ Aus dem Dänischen wurde es dann durch Richard Pallese ins Deutsche übertragen, der übrigens auch des Isländischen mächtig war und die Vorgängerschrift desselben Autors, *Islands Fortschritte im 19. Jahrhunderts* in Kattowitz herausgegeben hatte.²² Den sieben Kapiteln zur isländischen Landeskunde folgen in der dänischen Version zwei Beilagen, vom Autor konzipiert, zum einen eine Auswahl von Gedichten, zum anderen Auszüge aus Prosatexten, die dem Zweck dienen sollen, der Leserschaft einen Einblick in das isländische Volksleben zu geben. Der deutschen Ausgabe fügte der Übersetzer Pallese zwei weitere Beilagen hinzu, einerseits Hinweise für Reisende, und andererseits ein „Verzeichnis deutscher Bücher und größerer Aufsätze über Island (mit Ausschluss der älteren Zeit)“. Um nun die literarischen Beilagen auch in die deutsche Fassung zu integrieren, wandte Pallese sich mit der Bitte um Bereitstellung von Übersetzungen aus dem Isländischen an „den Regierungsrat Poestion in Wien und das Fräulein M. Lehmann-Filhés in Berlin“ sowie den „Herrn Oberlehrer M. phil. Küchler in Varel“.²³ Wahrscheinlich eher für den naturbeschreibenden Teil aus der Feder von Þorvaldur Thoroddsen wirkte weiterhin August Gebhardt mit, Privatdozent in Erlangen. Neben diesen im Vorwort erwähnten Personen waren Philipp Schweitzer und Alexander Baumgartner mit übersetzten Gedichten vertreten. Aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht ist es nicht uninteressant, wie viele Übersetzer an diesem Werk mitwirkten, auch wenn offiziell nur einer von ihnen, der Initiator Pallese, auf dem Titelblatt erschien, und zwar als Übersetzer aus dem Dänischen.

Die 29 Gedichtübersetzungen im ersten Beilagenteil werden von auffallend vielen und ausführlichen Fußnoten begleitet. Dabei handelt es sich um Erläuterungen zu Wörtern, aber auch um Erklärungen zur Geschichte, Natur oder Kultur Islands sowie zur nordischen Mythologie. Die meisten Fußnoten sind mit den Namen Pallese und Poestion versehen. Wiederum ist es bemerkenswert, wie akribisch die Arbeit der Übersetzer dokumentiert wurde, dass

21 Valtýr Guðmundsson, *Islands Kultur*.

22 Valtýr Guðmundsson, *Islands Fortschritte*.

23 Pallese, „Vorwort“.

sogar die Autoren der einzelnen Fußnoten, welche als Paratexte zu den Übersetzungen zu begreifen sind, vermerkt wurden.

Im zweiten Beilagenteil befinden sich drei Prosaübersetzungen. Die erste hat Margarethe Lehmann-Filhés angefertigt und wie Palleske hervorhebt, eigens für diesen Zweck übersetzt. Es ist ein Auszug aus *Maður og kona* von Jón Thoroddsen, der den Titel „Ein Abend in einem Bauernheim“ trägt. Der zweite ist ein Auszug mit dem Titel „An der Hürde“ aus der bei Reclam erschienenen Novelle *Piltur og stúlka* in der Übersetzung von Poestion. Der dritte ist ein Auszug aus „Sagan af Sigurði formanni“ von Gestur Pálsson aus dem Reclam-Band *Grausame Geschicke*. Dieser trägt den Titel „Eine Christnacht in der Schutzhütte“, übersetzt von Carl Küchler. In einer Fußnote erklärt Palleske: „G.P. [Gestur Pálsson] in der deutschen Literatur heimisch gemacht zu haben, ist in erster Reihe das Verdienst Carl Küchlers, doch haben auch M. Lehmann-Filhés und Schweitzer je eine Novelle von ihm übersetzt.“²⁴ Warum hier nicht erwähnt wird, dass Lehmann-Filhés dieselbe, also „Sigurd der Bootsführer“, und zwar schon zehn Jahre vor Küchler übersetzt hat, ist unverständlich. Ob es Palleske nicht klar war, obwohl er doch mit der Übersetzerin zusammengearbeitet hat?

Was die Prosaübersetzungen in diesem Band interessant macht, ist die Intention, die der Autor und der Hauptübersetzer mit ihnen verfolgten. Sie sollten, wie schon die Überschrift verrät, Bilder aus dem Volksleben zeichnen. Palleske schreibt: „Wer ohne Zeit für tiefere Studien zu haben, mühelos einen Einblick in Denken und Fühlen, Leben und Treiben des heutigen Isländers gewinnen will, dem empfehle ich die Übersetzungen neuisländischer Novellen [...]“²⁵ Die Argumentation, dass man isländische literarische Texte nutzen könne, um sich einen Eindruck von Land und Leuten in Island zu machen, war damals ausgesprochen beliebt und tauchte seit Poestions Vorwort zu *Jüngling und Mädchen* wiederholt und in immer neuen Versionen auf. Betrachtet man die hier zusammengestellten Auszüge genauer, so behandeln sie drei als typisch isländisch wahrgenommene und als traditionell verstandene, gleichwohl sehr klischeehafte Phänomene: eine Szene am Rande des Schaf-

24 Palleske, in Valtyr Guðmundsson, *Island am Beginn*, 212.

25 Ebd., 191.

abtriebes (*réttir*), einen häuslichen Abend mit Lesung bzw. Rezitation (*kvöldvaka*) und einen Kampf mit Natur und Aberglauben auf einem Hochlandweg (*brakningasaga*). Alle drei sind aus ihrem literarischen Zusammenhang herausgelöst und einem neuen Zweck zugeführt. Hierbei wird nicht darauf hingewiesen, dass die beschriebenen Szenen in den literarischen Werken eine bereits im Verschwinden befindliche Gesellschaft beschreiben und möglicherweise kein gültiges Bild der Gegenwart zeichnen. Die Volkskundlerin Lehmann-Filhés ist in diesen Dingen etwas genauer, denn sie verwendet in ihrem 1908 erschienenen Artikel „Ein isländisches Pfarrhaus vor hundert Jahren“ ebenfalls einen Auszug aus *Maður og kona*.²⁶ Zu diesem Auszug erklärt sie aber: „Der Verfasser [...] beschreibt darin Einrichtungen, wie sie in seiner Jugend, also der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in Island bestanden, wenn auch die Geschichte selbst als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich zutragend gedacht ist.“²⁷ Sie weist in ihrer Publikation also explizit auf den Anachronismus hin, der bei der Verwendung oben genannter Szenen als Sittenbilder einer gegenwärtigen Gesellschaft, also zu Beginn des 20. Jahrhunderts, übergangen wird.

Festzuhalten bleibt, dass mit diesem landeskundlichen Sachbuch isländischen literarischen Texten bzw. deren Autoren ein unerwartetes Forum in deutscher Sprache geboten wurde. Möglich gemacht wurde dies durch die Zusammenführung weit gefächerter übersetzerischer Kompetenz und Erfahrung unter der Leitung eines Hauptübersetzers. Im Gegensatz zu der oben gesehenen Tendenz, Übersetzungsarbeit unsichtbar zu machen oder hinter die Kulissen zu schieben, findet sie hier auf offener Bühne und gut nachvollziehbar statt, die stetigen Erwähnungen in Fußnoten und Vorworten stellen ihre Präsenz sicher. Als potenzielle Leserschaft für diesen Band kann allerdings kein vorrangig literarisch interessiertes Publikum angenommen werden. Das Buch richtete sich an Menschen mit Interesse für das zeitgenössische Island und dessen gesellschaftliche Entwicklung.

26 Lehmann-Filhés, „Ein isländisches Pfarrhaus“.

27 Ebd., 429.

Die Übersetzerin und Volkskundlerin Margarethe Lehmann-Filhés

Als „Sigurd der Bootsführer“ in *Aus fremden Zungen* publiziert wurde, hatte Margarethe Lehmann-Filhés sich bereits als Übersetzerin von zwei umfangreichen Bänden *Isländische Volkssagen*, erschienen 1889 und 1891, einen Namen gemacht.²⁸ Im Untertitel heißt es dort *Aus der Sammlung von Jón Árnason ausgewählt und aus dem Isländischen übersetzt von M. Lehmann-Filhés*. Es wird also explizit darauf hingewiesen, dass Lehmann-Filhés fachliche Kompetenz besitzt und diese nicht unter den Scheffel zu stellen beabsichtigt. Diese Kompetenz stellt sie nicht nur bei der Auswahl der Volkssagen unter Beweis, sondern insbesondere bei ihrer Bearbeitung der Einleitung, die im zweiten Band abgedruckt ist. Hierbei handelt es sich um einen sehr spezialisierten, aber auch methodisch und stilistisch einer vergangenen Zeit angehörenden Text des Philologen Guðbrandur Vigfússon. Lehmann-Filhés hat diesen durch Zusammenfassungen, Auslassungen, Generalisierungen und andere Methoden für ein gänzlich neues Publikum adaptiert, durch neue Quellen aktualisiert und zusätzlich mit einer Biografie des kürzlich verstorbenen Jón Árnason versehen.

In den 90er Jahren muss Lehmann-Filhés ein enormes Arbeitspensum gehabt haben. Nicht nur erschien 1894 der Band *Proben isländischer Lyrik* mit ihren Übersetzungen einschließlich Kurzbiografien der Dichter.²⁹ Sie veröffentlichte auch eine große Anzahl volkskundlicher Texte in wissenschaftlichen Journalen wie der bereits erwähnten *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* und *Aus den Verhandlungen der Berliner anthropologischen Gesellschaft*. Hierbei handelte es sich um Literaturberichte aus isländischen Zeitschriften, um Mischformen aus Übersetzungen, Berichten und Mitteilungen sowie um eigenständige wissenschaftliche Artikel. Auch Übersetzungen direkt aus Manuskripten isländischer Volkskundler (z.B. von Ólafur Davíðsson) waren darunter. Hinzu kam eine große Zahl von Übersetzungen naturwissenschaftlicher Artikel, die meisten

28 *Isländische Volkssagen*.

29 Lehmann-Filhés, *Proben isländischer Lyrik*.

vom Geografen Þorvaldur Þoroddsen, in verschiedenen Zeitschriften, darunter *Globus*, *Das Ausland*, *Naturwissenschaftliche Rundschau* u.a.m. Gleichzeitig stellte Lehmann-Filhés Recherchen zur sogenannten Brettchenweberei (*spjaldvefnaður*) an und veröffentlichte die Ergebnisse 1901 in ihrem Buch *Über Brettchenweberei*.³⁰ Sie war also eine ausgewiesene Spezialistin auf dem Gebiet der isländischen Volkskunde und darüber hinaus, auch wenn sie strukturell bedingt als Frau stets außerhalb akademischer Institutionen stand. Weiterhin veröffentlichte sie Rezensionen, Kurzbiografien sowie eigene Gedichte und Geschichten, u.a. in kirchlichen Zeitungen und einer Zeitschrift der bürgerlichen Frauenbewegung in Berlin. Diese weitgefächerten Aktivitäten sind ausgesprochen interessant, müssen aber bei anderer Gelegenheit ausführlicher behandelt werden. Um zu den isländischen Novellen zurückzukehren, sind Lehmann-Filhés' Übersetzungen von „Vonir“ („Hoffnungen“) von Einar H. Kvaran 1894³¹ und „Eiður“ („Ein Eid“) von Jónas Jónasson 1898³² zu nennen.

Die Übersetzung in der „Bibliothek der Fremden Zungen“

Die beiden Drucke von „Sigurd der Bootsführer“ unterscheiden sich nur äußerlich. Während die Zeitschrift *Aus fremden Zungen* ein Layout in zwei Spalten pro Seite aufwies und der Text insgesamt gedrängt und platzsparend untergebracht wurde, war dies bei der Buchausgabe nicht der Fall. Dort wurde ganz im Gegenteil sehr großzügig mit dem Platz umgegangen, Kapitel begannen auf der Mitte einer neuen Seite und prinzipiell wurde ein angenehmeres Leseerlebnis erzeugt. Dennoch wurden auch hier Absätze zusammengezogen. Während nämlich der Ausgangstext ausgesprochen zerklüftet ist und viele Absätze nur einen einzigen Satz enthalten, ist dies im Zieltext nicht der Fall. Keine der beiden Veröffentlichungen verfügt über ein Vor- oder Nachwort der Übersetzerin. Dies wird

³⁰ Lehmann-Filhés, *Über Brettchenweberei*.

³¹ Einar H. Gíslason, „Hoffnungen“.

³² Jónas Jónasson, „Ein Eid“.

der Politik der Zeitschrift geschuldet sein, zumal nicht einmal ihr Name auftaucht. In vielen anderen Veröffentlichungen trat Lehmann-Filhés explizit mit Vorworten oder Einleitungen in Erscheinung, sie nutzte also Paratexte, um mit der Leserschaft zu kommunizieren.

Beide Ausgaben weisen dieselbe Anzahl an Fußnoten auf, es sind insgesamt sechs. Sie betreffen knappe Erläuterungen zu kulturspezifischen Begriffen, Realia oder Namen. Die Erläuterung zum Begriff „Rimur“ bspw. lautet: „Lange, volkstümliche Reimdichtungen, alte Sagastoffe behandelnd.“ In einer der Fußnoten wird auf die *Isländischen Volkssagen* als Informationsquelle verwiesen: „Moris und Skottas: Besondere Gattung von Gespenstern. Siehe Lehmann-Filhés, *Isländische Volkssagen*. Berlin 1889“. In diesem Zusammenhang wird sinnfällig, warum die Übersetzerin sich gerade dieser Geschichte angenommen haben könnte. Sie behandelt einen Stoff, der nahe an ihren wissenschaftlichen Interessen und ihrer übersetzerischen Erfahrung liegt. Es geht nicht nur um das Leben der Fischer in einer abgelegenen Gegend Islands, die Auseinandersetzung mit den Naturkräften etc., sondern ganz zentral um den Umgang mit überkommenem Aberglauben. Isländischer Aberglaube war eines der zentralen Themen in den volkswissenschaftlichen Veröffentlichungen von Lehmann-Filhés.³³ In der Geschichte kommt es zum tragischen Tod des jüngeren Bruders der Hauptfigur, weil der Geist des älteren durch Gespenstergeschichten und daraus resultierende Furcht im Dunkeln so in Anspruch genommen ist, dass er das Klopfen und Kratzen an der Tür der Schutzhütte nicht als Bitte eines Hilfesuchenden, seines eigenen Bruders, sondern als irrationale Gefahr für sich selbst interpretiert. Aberglaube und Überlieferung stellen somit ein wesentliches Thema dar.

Die Geschichte von Sigurd dem Bootsführer setzt sich aus fünf Kapiteln zusammen. Das gesamte erste Kapitel ist dem Rahmen der Erzählung gewidmet. Hier wird im Rückblick berichtet, wie der Ich-Erzähler vor langer Zeit zusammen mit einem Kameraden eine Vergnügungsreise unternahm und in einem Wirtshaus im Osten Islands Sigurd den Bootsführer zu Gesicht bekam. Vom Wirt hörte er die tragische Geschichte dieses Mannes. Im zweiten und dritten

33 Vgl. Lehmann-Filhés, „Isländischer Aberglaube“.

Kapitel gibt er diese Geschichte, wie er sie vom Wirt gehört hat und sich an sie erinnert, wieder. Das vierte Kapitel gehört wiederum zum Rahmen, zunächst wird der damalige Aufenthalt im Gasthaus beendet, im Weiteren aber wirkt der Text wie ein Nachtrag, denn es folgt der Bericht von einer zweiten Reise, viele Jahre nach der ersten, und einer erneuten Begegnung mit dem inzwischen gealterten Wirt, der dann das Ende der Lebensgeschichte von Sigurd erzählt. Am Schluss wird gemeinsam das Grab des Helden besucht und über die Initialen im Grabstein sinniert.

Ein Vergleich mit dem Ausgangstext zeigt, dass die Übersetzung erhebliche Kürzungen aufweist. Dies beginnt sofort damit, dass der erste Satz ausgelassen und mit dem zweiten angefangen wird. Dieser erste Satz („Ég hefí alla mína daga haft mikla skemmtun af að ferðast, hvort sem er á sjó eða landi.“) ist sozusagen der äußerste Rand der Rahmenerzählung. Der Ich-Erzähler leitet die Geschichte aus eigener Perspektive ein und erscheint auch im Verlauf der Erzählung stetig mit Einschüben und Kommentaren. In der Übersetzung fehlen diese Kommentare häufig, wodurch die Erzählung (wohltuend) stringenter wird. Schon im zweiten Satz des Ausgangstextes, also dem ersten des Zieltextes, wird bspw. der Einschub „og það er hverju orði sannara“ weggelassen.

Weitere Auslassungen betreffen ganze Sätze und Absätze, die nicht direkt den Fortgang der Geschichte befördern, sondern zum Beispiel die Kommunikation der Reisekameraden untereinander wiedergeben, darüber hinaus auch Beschreibungen, die im Ausgangstext Redundanzen erzeugen oder nicht eindeutig genug erscheinen z.B. „Það er líka synd að segja, að leiðinlegt sje að vera á ferð um heiðar á næturþeli, þegar nótt er björt og veður gott.“ (359-360). Weiterhin werden Stellen ausgespart, die weiterer Erläuterung bedurft hätten. So fehlt bspw. der Vergleich des Helden mit Grettir dem Starken und dessen Angst im Dunkeln: „[...] en hann hafði jafnan þá afsökun á hraðbergi, að sjer væri ekki meira að vera myrkfælnum en Gretti [...]“ (366). Zumal in der Übersetzung mit erklärenden Fußnoten gearbeitet wird, ist diese Kürzung eher überraschend. Andererseits ist der Text an dieser Stelle auch ohne Grettir schon dicht genug mit kulturspezifischen Anspielungen versehen, in denen es um Hellschende und

Nichthellsehende, Wiedergänger, Gespenster jeglicher Art und deren Schabernack geht. Diese Anspielungen werden detailgetreu und in derselben augenzwinkernd humorvollen Weise wie im Ausgangstext wiedergegeben, während der nachfolgende Kommentar des Erzählers fehlt: „Það er vitaskuld, að allir þar í sveitinni voru ekki eins myrkfælnir og Sigurður; en það er eins um myrkfælni og margt annað, að áhrifin eru misjöfn, þótt orsökina sje sú sama.“ (668-369). Es ist somit eindeutig, dass die Kürzungen systematisch vorgenommen wurden. Ob sie dem Impuls entsprungen sind, den Text zu straffen und so besser lesbar zu machen, oder ob sie z.B. der Vorgabe der Herausgeber folgten, die Geschichte prinzipiell zu kürzen, ist schwer zu sagen. Es kann anhand des vorliegenden Materials auch nicht festgestellt werden, wer den Text gekürzt hat, möglicherweise können künftige Forschungen in Archiven näheres hierzu ans Licht bringen. Schließlich kann es genauso gut ein Lektorat wie die Übersetzerin selbst gewesen sein. In der Zusammenschau wirken die Kürzungen jedenfalls logisch und konsequent.

Etwas irritierend sind allerdings Auslassungen, die Landschaftsbeschreibungen betreffen. Diese Beschreibungen sind typisch für isländische *brakningasögur* (d.h. Berichte von Strapazen und Unglücken bei Reisen durch die Einöden Islands) und charakterisieren die Beziehung zwischen Mensch und Natur in einer Umgebung, in der die Natur Gefahr für Leib und Leben bedeutet und sehr wahrscheinlich die Oberhand behalten wird, wo inmitten der Einöden keine Menschenseele zu finden ist und Naturphänomene personalisiert werden.³⁴ In der Erzählung haben sie die Funktion, kommenden Unglück anzukündigen. Als eines von mehreren Beispielen können die folgenden nicht übersetzten Sätze dienen:

Sumir þeirra [hnjúkar og hólar] hölluðust aftur á bak, eins og væru þeir orðnir þreyttir á langri og marklítilli ævi, og vildu nú halla sjer og hvílast svo til dómsdags, en sumir voru eins og teygðu þeir sig fram yfir dalinn til þess að vera á gægjum og litast eftir, hvort nokkur lifandi vera væri svo fífljörf að sækja fram dalinn og leita til þeirra fram á fjöllin og firnindin.

Sigurður fann glöggt, þó hann gerði sjer ekki grein fyrir því, hvað náttúran var hreinleg og mikilfengleg þarna framundir óbygðunum, en af

34 Lerner, „Historische Reiseerzählungen in neuem Kontext“.

því hann var aðgætinn ferðamaður, fór hann nú nákvæmlega að líta til veðurs. (371).

Die Sätze vorher und nachher werden genauestens übersetzt, die Anschlüsse wirken völlig unproblematisch, insofern ist die Kürzung gut umgesetzt. Zumal solche Auslassungen ebenfalls mehrfach vorgenommen werden, scheint auch hier eine Systematik vorzuliegen. Eine noch längere Passage über die Macht und Gewalt der Natur über die Menschen (374) fehlt gerade an der Stelle im Text, bevor der Held tatsächlich in Gefahr gerät. Es kann durchaus als fragwürdig bewertet werden, gerade solche für die Geschichte zentralen Beschreibungen abzukürzen oder auszulassen. Daneben können diese Beschreibungen als typisch isländisch bewertet werden. Möglicherweise empfand die Übersetzerin (sofern sie selbst die Kürzungen vorgenommen hat) diese Textstellen als überflüssig, zu unglaubwürdig, zu schwülstig oder langatmig oder sogar, ob der düsteren Aussagen, als zu verstörend. Oder sie interpretierte diese Thematik als ablenkend vom Hauptthema, dem Umgang mit Volkssagen. Andere Auslassungen könnten ihre Erklärung darin haben, dass sie offensichtlich an eine einheimische Leserschaft mit gemeinsamem Erfahrungshorizont gerichtet sind, z.B. „[...] að það er ferðamanna mál, að á sumardegum séu menn jafnlengi að ríða fram dalinn, þó hann sé ekki stuttur, og að fara upp heidarbrekkurnar.“ (S. 371-372).

Abgesehen von den herausgekürzten Abschnitten folgt die Übersetzerin dem Ausgangstext sehr genau, behält meistens die Sätze bei, stellt sie gegebenenfalls um, bleibt mit der Wortwahl sehr dicht am Ausgangstext und nutzt sogar den Konjunktiv, sofern dies möglich ist. Ihr Stil ist größtenteils geradlinig und klar. Sie wählt einen erzählenden Gestus („indessen es mußte ja so sein“) oder Märchen ähnlichen Ton sowie gelegentlich veraltete oder regional gefärbte Wendungen: „Sigurd [...] *begab sich mit ihm* nach dem Gehöft Vik [...]“, „Und so brach er denn *unverweilt* auf.“, „Sigurd begann [...] *binan zu klimmen*“, „alsbald“, „klare Luft mit *tüchtigem* Frost“, „Nunmehr *dünkte ihn* plötzlich [...]“, „So zog er denn rasch *von dannen, schritt tüchtig zu* und trieb das Pferd vor sich her.“ Bei regionalem Einschlag handelt es sich hingegen nicht um den Heimatdialekt der

Berlinerin oder ihrer schlesischen Vorfahren, sondern um südlichere, z. B. alpine Regionen mit Berglandschaften. Hierin zeigt Lehmann-Filhés einiges Geschick, schließlich hat sie Erfahrung darin, Erzählungen in fremder Mundart zu verfassen.³⁵ Auch die mit höherer Frequenz und damit Geschwindigkeit versehenen, sehr spannenden, angstvollen Szenen in der Schutzhütte sind ausgesprochen überzeugend und wiederum sehr dicht am Isländischen, fast wörtlich übersetzt.

In isländischen Texten dieser Art tauchen viele Wörter und Wendungen auf, die schwer oder gar nicht übersetzbar sind, wie *færð*, *eitthvað óbreint* (in Bezug auf Spuk), *myrkjalni* und sehr viele Wetter-, Wind-, Niederschlags- und sonstige Natur- und Landschaftsbezeichnungen. Ganz in Übereinstimmung mit ihrer vorherrschenden Methode, sehr dicht am Ausgangstext zu bleiben, übersetzt Lehmann-Filhés *eitthvað óbreint* als „etwas Unreines“, was sich im Kontext gut erschließt. Der schwierige Ausdruck *í miklu mannskaðabylnum* wird sehr geschickt als „in einem mörderischen Unwetter“ (85) gelöst. Den für die Geschichte zentralen Begriff *myrkjalni* und das zugehörige Adjektiv *myrkjalinn* übersetzt Lehmann-Filhés auf verschiedene Weise, wobei die Brisanz anfangs etwas untergeht, denn bei der ersten Benennung heißt es lediglich „sie waren beide sehr furchtsam“ (63). Im folgenden Satz wird diese Eigenschaft dann weiter qualifiziert „[...] er traute sich nicht quer durchs Haus, wenn es dunkel geworden war.“ Im nächsten Satz ist wiederum nur von „dieser Furchtsamkeit“ die Rede. Gegen Ende der Geschichte, als die unsägliche Furcht den Helden bereits seinen Bruder gekostet hat, erscheint dasselbe Wort dann als „Gespensterfurcht“. Sicherlich wäre es hilfreicher gewesen, eine durchgängig wieder aufnehmbare Bezeichnung zu finden, gerade weil es sich um ein zentrales Konzept der Erzählung handelt. Auch das Wort *draugasögur* übersetzt Lehmann-Filhés wechselnd als Spuk- und Gespenstergeschichten, wodurch die Kohärenz verloren geht. Zweifellos fand sie (oder ein Lektor) es stilistisch besser, Wiederholungen zu vermeiden.

Bei einigen Beschreibungen kommt der Übersetzerin ihre Kenntnis der Volkssagen zugute. So übersetzt sie „*nærri því eins og*

35 Vgl. Lehmann-Filhés, „Der lange Kramer“.

væri dregin húð með grjóti niður eftir þekjunni á sæluhúsinu“ mit „beinahe, als würde eine mit Steinen beschwerte Ochsenhaut über das Dach der Schutzhütte heruntergezogen“ (S. 76). Die Ochsenhaut wurde hier vom Autor nicht erwähnt aber mitgemeint, zumal es sich um eine Anspielung an entsprechende isländische Sagen handelt. Angesichts der vorgängigen Spezialisierung der Übersetzerin ist es geradezu ironisch, dass Volkssagen (*þjóðsögur*) in der Geschichte mit gefährlichem Aberglauben gleichgesetzt werden und der tragische Held, als er einen seiner Matrosen in den *Þjóðsögur* lesen sieht, das Buch ohne ein Wort ins Feuer wirft.

Wie bereits erwähnt, verwendet Lehmann-Filhés einige Fußnoten, um isländische Wörter zu erklären. Am Schluss der Geschichte, als die Initialen S. F. auf dem Grabstein besprochen werden, heißt es:

„Wessen Sohn war Sigurd?“ fragte ich.

„Er hieß Jonsson, das F. bedeutet aber nicht den Vatersnamen, sondern *formadur* (Fußnote: Vormann, d. h. Bootsführer.); es kam uns richtiger vor, auf dem Grabe sein Bootsführeramt als den Vatersnamen zu verzeichnen.“ (88)

Es wäre ein leichtes gewesen, die Initialen an das deutsche Wort anzupassen und einfach S. B. zu verwenden. Offenbar sollte hier aber das isländische Wort *formadur* vorkommen, so wie an anderer Stelle *rímur* etc. Die Übersetzerin entschied sich also nicht für eine einbürgernde Übersetzungsmethode, sondern dafür, das Fremde im Text aufscheinen zu lassen. Es wäre zu viel gesagt, dass sie insgesamt eine verfremdende Methode angewendet hätte. Aber sie wollte das Isländische zumindest in einzelnen Details im Deutschen andeuten.

Personennamen sind zwar nicht übersetzt, aber die Schreibweise ist an deutsche Buchstaben angepasst, so dass z.B. aus Sigurður Sigurd wird. Ortsnamen sind wiederholt falsch geschrieben, was aber sehr wahrscheinlich anderen Beteiligten zuzurechnen ist als der Übersetzerin. Es muss sich um manuelle Fehler handeln, wenn Orte statt baer (bær) boer gesetzt werden oder wenn statt Dalbotn Dalbote zu lesen ist.

Carl Küchler und die isländische Novellistik

Wie oben schon deutlich geworden ist, hatte sich der Übersetzer Carl Küchler ganz besonders der isländischen Novellistik verschrieben. Bevor er seine Übersetzung „Sigurd der Bootsführer“ veröffentlichte, hatte er nicht nur vier andere Kurzgeschichten von Gestur Pálsson (*Karleiksheimilið*, *Tilbugaltf*, *Vordraumur*, *Grimur kaupmaður*) übersetzt und mehrfach herausgebracht, sondern auch zwei von Þorgils gjallandi (*Leidd í kirkju*, *Sölv*). Später kamen vier Geschichten von Jónas Jónasson frá Hrafnagili (*Eiður*, *Jedók*, *Brot úr avisögu*, *Glettni lífsins*, *Hungurvofan*) hinzu, wobei es mit der Übersetzung von „*Eiður*“ („Ein Meineid“) erneut eine Überschneidung mit Margarethe Lehmann-Filhés gab, deren Übersetzung fünf Jahre zuvor erschienen war. Carl Küchler muss ausgezeichnete Beziehungen zum Reclam Verlag gehabt haben, denn es gelang ihm, acht seiner Übersetzungen in drei Bänden der „Universal-Bibliothek“ zu veröffentlichen (siehe oben). Sechs davon waren, wie es üblich war, vorher bereits andernorts erschienen. „Ein Frühlingstraum“ von Gestur Pálsson kam z. B. 1895 in der oben besprochenen Zeitschrift *Aus fremden Zungen* heraus.³⁶ Die Novelle „Das Liebesheim“ (*Karleiksheimilið*) wurde in neun Jahren in nicht weniger als drei Verlagen in Buchform publiziert.

Küchler unternahm ab 1905 einige Reisen nach Island und auf die Färöer Inseln und verfasste mehrere Reiseberichte.³⁷ Auch der Islandteil im *Baedeker* von 1908 stammte aus seiner Feder.³⁸ Wie alle hier genannten Übersetzer und die Übersetzerin schrieb er viele Artikel über Island und die isländische Literatur in Zeitungen und Zeitschriften, allerdings auch über Island betreffende zeitgenössische Politik, vor allem ab dem Beginn des Ersten Weltkrieges. In späteren Jahrzehnten nahm er eine zunehmend germanentümelnde und völkische Denkweise an. Küchler war nicht nur sehr produktiv, sondern auch ausgesprochen umtriebig. Hier ist wiederum nicht der Ort, alle seine Aktivitäten zu beschreiben oder zu bewerten.

36 Gestur Pálsson, „Ein Frühlingstraum“, 1895.

37 Küchler, *Unter der Mitternachtssonne, Wüstenritte und Vulkanbesteigungen; In Lavawüsten und Zaubervelten; Die Färöer*.

38 Baedeker, *Schweden und Norwegen*.

Interessant im vorliegenden Kontext sind aber seine Schriften über die isländische Novellistik.

Nach eigenen Angaben hat Küchler seit Beginn der 90er Jahre an seinem Werk *Geschichte der isländischen Dichtung der Neuzeit (1800-1900)* gearbeitet, sah sich 1896 aber gezwungen, es in drei Einzelbänden herauszugeben, wovon *Novellistik* das erste sein sollte, gefolgt von *Dramatik* und *Lyrrik*.³⁹ Das zweite Heft erschien 1902, danach riss die Reihe ab. Vorarbeiten zur Novellistik hatte er bereits im Vorwort zu *Das Liebesheim* 1891 sowie in Zeitschriftenartikeln veröffentlicht. Küchler betrachtete die isländische Novellistik als vollkommen neuen Literaturzweig, gleichzeitig aber als Fortsetzung der früheren Saga-Dichtung. Als Vater der isländischen Novellistik galt Küchler wie anderen Jónas Hallgrímsson. Seiner Ansicht nach war *Grasafærð* die schönste Perle aller isländischen Novellen, an der sich Generationen von Autoren zu messen hätten. Obwohl er sich selbst als Übersetzer profilierte und die Erzählung unter dem Titel „Auf der Moosuche“ bereits veröffentlicht hatte, meldete er Zweifel an ihrer Übersetzbarkeit an, denn die „wunderbar schöne Einfachheit der Sprache“ sei an das Isländische gebunden und dieselbe Wirkung könne in keiner anderen Sprache erzielt werden: „[...] man muss sie im Originaltexte lesen, muss jede einzelne sprachliche Schönheit mit empfinden können, muss von dem Geiste der Sprache mit fortgerissen werden, um den Dichter recht würdigen zu können“.⁴⁰ Darüber hinaus behauptete er:

Aber das ist nicht das Einzige: auch Island selbst muss man kennen, das Land mit seinen himmelanstrebenden Bergriesen, deren Abhänge, zumeist rau und kahl, nur hie und da von grünen oder braunen Flecken Pflanzenwuchs so schön geschmückt, deren Gipfel mit ewigem Eise bedeckt sind, an deren Abhängen die blauen Rinnlein und Bäche herabstürzen; – man muss das Land kennen im Regenschauer und Sonnenschein, muss es gesehen haben ‘*um fríða sumardaga*’ („an schönen Sommertagen“), wie der Isländer selbst so schön singt, um den Dichter recht und überhaupt verstehen zu können.⁴¹

39 Küchler, *Novellistik*, Vorwort, V-VI.

40 Küchler, *Novellistik*, 15.

41 Ebd.

Dieses längere Zitat gibt einen guten Eindruck von Kücklers eigenem sprachlichen Stil, Sätze wie dieser durchziehen alle seine Schriften. Die Forderung danach, dass man ein Land bereist haben müsse, um Übersetzen zu können, war Ende des 19. Jahrhunderts unrealistisch und elitär. Weder Poestion noch Lehmann-Filhés waren in Island gewesen, als sie den größten Teil ihrer Übersetzungen anfertigten.

Als zweiten in der Reihe der Novellisten nennt Kückler Jón Thoroddsen mit *Piltur og stúlka*. Diese Novelle sei in jener Sprache abgefasst, die man auf Island wirklich spreche und müsse „daher jeden anheimeln, jedem ans Herz gehen“, vor allen Dingen sei in ihr aber eine „getreue und liebevolle Schilderung des isländischen Lebens und Treibens, isländischer Sitte und Gewohnheit, des Landes und all seiner Schönheiten“ zu finden.⁴² Kückler hing somit ebenfalls der schon erwähnten Idee an, dass man Novellen als Sittenbilder lesen könne. Kein Reisewerk, so heißt es bei ihm, vermöge „eine so schöne, lebende, empfindsame Schilderung der fernen Polarinsel und ihres Völkchens zu geben.“⁴³ Was Kückler an den isländischen Novellen aber besonders schätzt und was sie seines Erachtens vorrangig auszeichnet, ist eine besondere Übereinstimmung mit dem Charakter des isländischen Volkes:

Und nun die Erzählung selbst! Schlicht und einfach baut sich das Eine aus dem Anderen auf; alles ist so natürlich, sich aus den Verhältnissen so von selbst ergebend; nirgends eine Spur von etwas Unnatürlichem; kein Haschen nach Effekten; nichts Spannendes, nichts Aufregendes, überhaupt nichts Gekünsteltes – was, wie wir schon bei Jónas Hallgrímsson sahen; dem ganzen isländischen Charakter, dem einfachen, schlichten Naturvolke so völlig fremd ist –: ruhige, gemütvolle Stille, ein heimlicher Friede über der ganzen einfachen Schlichtheit der Entwicklung, sodass man sich nur wohl und in eigentümlicher Weise angenehm berührt fühlt, und eine friedliche Ruhe im Herzen des Lesers Platz greift.⁴⁴

42 Ebd., 20.

43 Ebd., 20.

44 Ebd., 21.

Um diesen angeblichen spezifisch isländischen Charakter zu beschreiben, formt Kückler den Begriff des „Eigen-isländischen“. Dieses „Eigen-isländische“ zeichne sich dadurch aus, dass rein isländische Stoffe („Land und Leute der heimatlichen Polarinsel“) behandelt werden und ein rein isländischer Geist die Novellen durchwehe. Die westisländische Literatur, die bei Kückler amerikanisch-isländisch genannt wird, habe diesen eigentümlichen Reiz eingebüßt, die einfach-ungekünstelte Darstellung, die kindliche Einfalt, die urwüchsige Natürlichkeit der Darstellungsweise und schließlich habe sie auch die Reinheit und Unverfälschtheit der Muttersprache verloren.⁴⁵ Der Deutsche gewahrt im vermeintlichen isländischen Naturvolk ein Gegenbild zur eigenen Kultur und schreibt den Isländern mit ihrer Sprache und Literatur die rückwärtsgewandte Aufgabe zu, das Überkommene zu bewahren und sich rascher Veränderung oder Modernisierung zu verschließen. Letztere empfindet er für die eigene Kultur als negative Entwicklung, Island dient hier als positives Gegenbild, als eine noch nicht modernisierte und damit mehr der Tradition verpflichtete Welt.

In Gestur Pálsson erkennt Kückler einen der würdigsten Nachfolger der beiden Gründerväter der isländischen Novellistik. Seine Einzeldarstellungen zu Autoren und Werken sollen hier nicht nachgezeichnet werden. Am Schluss seiner Schrift weist der Autor darauf hin, dass erst wenige isländische Novellen in andere Sprachen übersetzt wären und aufgrund der Kurzlebigkeit der isländischen Zeitschriften, in denen sie erschienen, Gefahr liefen, vergessen zu werden. Er sah die Funktion von Übersetzungen also u.a. darin, den literarischen Texten ein Weiterleben zu ermöglichen.

Die Übersetzung in Reclams „Universal-Bibliothek“

Das kleine Büchlein von Reclam enthält ein Vorwort des Übersetzers. Auch andere Bände derselben Reihe enthalten Vorworte

⁴⁵ Ebd., 67.

oder Einleitungen der Übersetzer, die Verwendung von Paratexten stand offenbar im Einklang mit der Verlagspolitik. Carl Küchler nutzte das Vorwort, um auf seine vorgängigen Übersetzungen aus dem Isländischen und Veröffentlichungen zur isländischen Novellistik aufmerksam zu machen. Gleichzeitig versprach er der Leserschaft, mit diesem Band die besten Prosadichtungen „Jung-Islands“ vorzulegen. Um diese näher zu bestimmen, ist wiederum von Einfachheit und Schlichtheit, Verzicht auf Effekthascherei sowie von trefflicher Charakterzeichnung die Rede. Menschen mit Sinn für Poesie müsste diese Literatur nicht nur interessant, sondern auch schön erscheinen, schrieb er. Im Anhang befindet sich eine Übersicht von Übersetzungen und Schriften aus der Feder von Carl Küchler sowie eine Auflistung isländischer Werke in der „Universal-Bibliothek“.

Diese Übersetzung enthält nur eine Fußnote, und zwar in Bezug auf das Wort „formadur“ am Ende der Geschichte, ganz so wie in der zuvor besprochenen Übersetzung. Sonst gibt es keine Erläuterungen des Übersetzers. Isländische kulturspezifische Bezeichnungen werden in der Regel umgangen, so wird *bandaglíma* zu „Bauernringkampf“, *að kunna rímur* zu „Reime schmieden“, *að kveðast á* zu „Knittelverse dichten“, und *heiðin var vel vörðuð* zu „der Weg war durch eine Menge Steinhaufen gut gekennzeichnet“. Eine Ausnahme bildet „Moris und Skottas“, die unübersetzt und unkommentiert bleiben. Die Übersetzungen kulturspezifischer Phänomene sind eindeutig einbürgernd, der isländische Bezug wird sprachlich zum Verschwinden gebracht. Bei Ortsnamen hingegen wurde ein inkonsistenter Weg gewählt, indem manche eingedeutscht wurden, andere aber nicht (z.B. „Haidehof“, aber Vik). Haidehof wird zusätzlich in Anführungszeichen gesetzt, warum ist unklar.

In dieser Ausgabe von „Sigurd der Bootsführer“ wurde die Einteilung in viele und kurze Absätze beibehalten. Der Text wurde nicht gekürzt. Ganz im Gegenteil verlängert er sich aufgrund der Neigung des Übersetzers zu Ausführlichkeit und Ausschmückungen. So werden einzelnstehende, knappe Sätze zu längeren und somit weniger prägnanten, z.B. wird „Að baki okkar lá heiðin.“ übersetzt mit: „Gott sei Dank, jetzt lag die Haide hinter uns!“ und „Og var

það ekki von!“ (373) wird zu: „Würde sie überhaupt jemals ein Ende nehmen?“ (76). Durch Wortwahl und Satzzeichen werden solche Sätze darüber hinaus dramatisiert. Als Beispiel dafür, wie sich der Text prinzipiell aufbläht, kann der folgende Absatz gelten:

Það er vitaskuld, að allir í sveitinni voru ekki eins myrkfælnir og Sigurður; en það er eins um myrkfælni og margt annað, að áhrifin eru misjöfn, þótt orsökkin sje sú sama. (368-369).

Selbstverständlich fürchteten sich nun nicht alle in der dortigen Gemeinde so sehr in der Dunkelheit wie Sigurd. Aber es ist mit der abergläubischen Furcht wie mit so vielem Anderen: der eine besitzt sie in höherem, der andere in geringerem Maße, trotzdem der Anlaß dazu schließlich ein und derselbe gewesen ist. (72)

Die schwierige Übersetzung von *myrkfælni* löst Küchler geschickt, indem er von Anfang an Zusammensetzungen wie „Angst im Dunkeln“, „sich im Dunkeln fürchten“, „Furcht vor Dunkelheit“ etc. verwendet, sodass sehr gute Kohärenz erreicht wird. Der letzte Satz in diesem Ausschnitt ist allerdings falsch interpretiert. Bei Gestur Pálsson geht es als Ursache der Angst im Dunkeln um das Erzählen von Volkssagen oder Gespenstergeschichten. Carl Küchler hingegen spricht vom jeweiligen, d.h. konkreten Anlass der Furcht. Das sind völlig verschiedene Dinge. Außerdem verlängert er die Passage durch umständliche Formulierungen und Quasierläuterungen.

Durchgängig verwendet der Übersetzer sehr viele Füllwörter wie: auch, schon, dort, nun, gerade, ziemlich, freilich, schließlich usw. und seine Wortwahl ist häufig altertümlich („er gewährte“, „wir machten uns auf“, „wie sie damals *gepflogen* wurden“, „pflegte und *wartete ihn* wie ein Kind“, „*neblichter* Schleier“, „droben“). Konjunktivformen werden noch häufiger verwendet als im isländischen Text. Dies müsste jedoch umgekehrt sein, der Konjunktiv ist im Isländischen sehr viel gebräuchlicher (und oft lediglich grammatisch indiziert) als im Deutschen, das war auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts schon so. Das Bestreben, sehr nahe am isländischen Text zu bleiben, führt im Deutschen zu exaltem Stil, wenn gän-

gige Wendungen zu wörtlich übersetzt werden, z.B. „hatte jemand den Geist ausgehaucht“ für *einhver andaðist*, oder „Sigurd kam die ganze Nacht kein Schlaf in die Augen“ für *Sigurði kom ekki dúr á auga alla nóttina* sowie „als liefe uns kaltes Wasser zwischen Haut und Knochen durch den ganzen Körper“ für *eins og okkur rygni kalt vatn milli skinns og hörunds*. Diese Direktübersetzungen idiomatischer Wendungen könnten als Anzeichen für eine verfremdende Methode interpretiert werden, sie sind als solche aber nicht überzeugend und wirken eher seltsam, missglückt oder sogar unverständlich (bspw. heißt es auf Deutsch „es läuft einem kalt den Rücken hinunter“, kaltes Wasser zwischen Haut und Knochen ergibt nicht viel Sinn). Sie erfüllen also nicht die Funktion, das kulturspezifisch Fremde im Text aufscheinen zu lassen. Auch Überinterpretationen kommen häufig vor, z.B. *að vera aleinn á ferð* als „einsame Irrfahrt“ oder *að vera á ferð* als „durchs Land zu streifen“. Durch die Fülle solcher Formulierungen entsteht eine gewisse altmodische Kauzigkeit, die einerseits dem deutlich klareren Stil von Gestur Pálsson nicht gerecht wird, und andererseits kulturelle Vorurteile gegenüber Island bzw. Zuschreibungen an das „Naturvolk auf der fernen Polarinsel“ verstärkt.

Einige Stellen im Text werden missverstanden und daher falsch übersetzt. Inhaltlich irreführend ist es z.B. wenn es im Zieltext heißt, „[Sigurd] zog das Packpferd hinter sich her“ (76), während er es im Ausgangstext zu diesem Zeitpunkt noch vor sich her treiben konnte. Im Ausgangstext streift eine eiskalte Geisterhand die Wange einer Magd, im Zieltext versetzt sie ihr eine Ohrfeige (71). Die Wendung *fyrri dagleiðin lá um sveit* wird zu „Der Weg lag so [...] dass er die erste Tagereise noch durch Dörfer kam.“ (73). Die Ereignisse spielten sich aber in Gegenden ab, in denen es gerade keine Dörfer gab. Das Wort „Haide“ wird in unklarer Bedeutung verwendet, es dient als Übersetzung für *heiði*, wird aber wiederholt in Formulierungen wie „wanderte ohne Zögern in die Haide hinein“ (78) benutzt, was eher eine norddeutsche Heidelandschaft assoziiert als die Hochebene, die sie im Isländischen bezeichnet.

Folgende Szene enthält eine Ausdeutung des Verhältnisses von Mensch und Natur und wird von Kückler gründlich missinterpretiert:

Í byggðinni rekur maður sig alltaf á mannaverk und mannabýli, og það er ekki trútt um stundum, að manni finnist þess konar smásmíði um hálf eins og einhvers konar blettir á náttúrunnar stóru bók, eins og náttúran væri hreinni og svipmeiri, ef þau væru ekki til. (360)

Daheim in seinem Hause plagt er sich den ganzen Tag mit menschlichen Arbeiten und Sorgen, und es gibt manchen, der immer noch nicht daran glauben will, daß das elende bißchen Plackerei gleichsam einen häßlichen Fleck in dem großen schönen Buche der Natur bildet. (62)

Offenbar geht hier die eigene Ideologie mit dem Übersetzer durch. Im Ausgangstext wird thematisiert, wie übermächtig die Natur und wie klein das Werk der Menschen im Verhältnis zu ihr ist. Es wird die Idee angedeutet, dass – um es modern auszudrücken – durch Menschen errichtete und dennoch geringfügige Infrastruktur die Reinheit der Natur stören könnte. In besiedeltem Gebiet stößt man ständig auf solche Infrastruktur, draußen in der Natur ist sie die Ausnahme. Diese Überlegungen finden in der Rahmenerzählung, also während der Vergnügensreise statt, sie wird durch die Tragik der dann folgenden Geschichte aber konterkariert und so wieder zurückgenommen. Im Zieltext ist die Rede vom Leiden der Menschen am Alltag, an Arbeit und Sorgen und es wird thematisiert, dass all die Plackerei am Ende die Schönheit der Natur stört. Dies ist eine grundverschiedene Aussage und entspringt einer Natursehnsucht und Zivilisationskritik, die in diesem Text fehl am Platze ist. Auch das theologische Konzept vom großen Buch der Natur wird übersehen und zum schönen Buch der Natur umgedeutet. Hier kommt die grundlegend kulturkritische, antimoderne Einstellung des Übersetzers zum Tragen. Diese Einstellung führt dazu, dass der Text in eine gedankliche Umgebung gestellt wird, die ihm nicht entspricht. Schon im zweiten Satz, also ganz zu Beginn der Rahmenerzählung wird ein bestimmtes Image bedient, wenn die Einleitung „Okkur Íslendingum þykir, sumum hverjum, vera svo sára-lítið um skemmtanir hér á landi [...]“ übersetzt wird mit „Von uns Isländern scheinen freilich viele der Meinung zu sein, daß es auf unserer einsamen Insel nicht viel zu holen gebe [...]“ (61). Von einer einsamen Insel ist im Ausgangstext keine Rede. Dieser Zusatz muss einem voreingenommenen Blick von außen entsprungen

sein. Die Generalisierung, es gebe nicht viel zu holen, entspricht ebenfalls nicht der sehr viel kleiner angelegten Aussage, dass es zu wenige Vergnügungen gebe.

Als Küchler 1891 die Übersetzung von Lehmann-Filhés erwähnte, kritisierte er einige allzu moderne Ausdrücke darin, „die zu der noch im alten Kleide dastehenden, natürlich-markigen isländischen Sprache nicht recht passen wollen“.⁴⁶ Er selbst tat offenbar alles, um Modernität zu vermeiden. Ob sein überaus verschnörkelter Stil aber die von ihm diagnostizierte natürlich-markige Sprache trifft, darf bezweifelt werden, abgesehen davon, dass es sich eher um eine Zuschreibung als eine tatsächliche Diagnose handelt.

Der Ausschnitt aus dieser Übersetzung, der in *Island am Beginn des 20. Jahrhunderts* erschien, umfasst einzig die Geschichte von Sigurður und seinem Bruder und endet mit dem Tod von Einar vor der Hütte. Der gesamte Rahmen (Kapitel I und II) sowie die Lebensgeschichte von Sigurður nach dem Unglück (Kapitel IV) fehlen. Personennamen wurden wieder in die isländische Form gebracht. Das Wort Haide wurde normalisiert und Heide geschrieben, *Heiðabær* blieb aber weiterhin „Heidehof“. Außerdem wurde eine Fußnote zugefügt, um „Móris und Skottas“ als „Gestalten des Volksaberglaubens“ zu erklären und auf die *Isländischen Volkssagen* in der Übersetzung von Lehmann-Filhés und Konrad Maurers *Isländische Volkssagen der Gegenwart* hinzuweisen. Sonst blieb der Text unverändert.

Zusammenfassung

Die Kurzgeschichte „Sagan af Sigurði formanni“ von Gestur Pálsson erschien im Untersuchungszeitraum zwischen 1883 und 1913 fünf Mal in verschiedenen Medien in zwei unterschiedlichen Übersetzungen. Die Übersetzerin und der Übersetzer wählten denselben Titel, „Sigurd der Bootsführer“. Bei den Medien handelte es sich erstens um eine explizite Literaturzeitschrift, die eine gebildete Leserschaft mit Interesse für internationale Literatur

46 Küchler, „Einleitung“, 7.

anspruch und zweitens um eine Buchausgabe derselben Zeitschrift, die „Bibliothek der Fremden Zungen“. Drittens erschien die Kurzgeschichte in einer Tageszeitung. Viertens gab der Reclam Verlag die Geschichte in einem Band seiner Reihe „Universal-Bibliothek“ heraus. Die Leserschaft dieser Reihe war sehr breit, zumal die preiswerten Bücher ein Massenpublikum ansprechen sollten. Das fünfte Medium war ein Sachbuch über Island, dem literarische Texte als sogenannte Sittenbilder oder Einblicke in das Volksleben beigelegt waren. Hier erschien nur ein Auszug aus der Geschichte.

Die Übersetzungen von Margarethe Lehmann-Filhés und Carl Küchler weisen erhebliche Unterschiede auf. Während die Version von Lehmann-Filhés in der „Bibliothek der Fremden Zungen“ systematisch gekürzt wurde, erschien die Übersetzung von Küchler in Reclams „Universal-Bibliothek“ ungekürzt. Beide benutzten Paratexte in geringem Maße, die eine einige Fußnoten, der andere ein Vorwort. Die Berlinerin hatte sich bereits als Übersetzerin von isländischen Volkssagen profiliert und sie betrieb volkskundliche Forschungen und wissenschaftliche Übersetzungen. Daneben hatte sie Lyrik und weitere Kurzgeschichten übersetzt. Der Lehrer aus Sachsen hatte sich intensiv mit der isländischen Novellistik befasst, einige Texte hierzu veröffentlicht und weitere Kurzgeschichten übersetzt. Es konnte gezeigt werden, dass die vorgängigen Erfahrungen und Einstellungen der übersetzenden Personen einigen Einfluss auf die Übertragung des isländischen Textes hatten. Während bei Lehmann-Filhés die Kenntnis von Volkssagen und volkskundliches Interesse durchscheinen, ist es bei Küchler ein bestimmtes Bild von Island und den Isländern, die er als Naturvolk am Rande Europas imaginiert.

Abgesehen von einigen Fehlinterpretationen oder Missverständnissen gibt es erhebliche stilistische Unterschiede. Während der Text von Lehmann-Filhés einen klaren und geradlinigen Stil aufweist, obwohl sie sprachliche Anleihen bei Volkssagen nimmt, ist der Text von Küchler sehr ausgeschmückt, mit sprachlichen Verzierungen und Abschweifungen versehen. Dies überrascht um so mehr, als er in seinen Abhandlungen über die isländische Novellistik stets davon spricht, wie einfach, schlicht und poetisch die Sprache der Isländer sei. Ein Vergleich mit anderen Texten aus

seiner Feder zeigt, dass er selbst zu einer ausgeschmückten Sprache neigt, gern lange Sätze mit vielen Schnörkeln und sprachlichen Bildern schreibt. Dies schlägt sich in seiner Übersetzung nieder. Beide hielten sich sehr nahe am isländischen Text, die Ergebnisse sind jedoch sehr verschieden.

Die starken Kürzungen in der Übersetzung von Lehmann-Filhés sind zwar systematisch vorgenommen und so umgesetzt, dass sie nicht auffallen. Sie führen allerdings dazu, dass ein wesentlicher Teil der Gedankenwelt des Ausgangstextes verloren geht, vor allem die Überlegungen zum Verhältnis von Mensch und Natur. In diesen Dingen erinnert der Ausgangstext stark an das spezifisch isländische Genre der *Hrakningasögur*, insbesondere in den Landschaftsbeschreibungen. Diese Dimension verschwindet durch die Kürzungen zwar nicht vollständig, rückt aber in den Hintergrund. Das Thema der Volkssagen und des Aberglaubens bekommt dadurch mehr Raum. Abgesehen davon wird der Text im Vergleich zum Ausgangstext stringenter.

In der Übersetzung von Kuchler schlagen dessen eigene ideologische Prämissen insofern durch, als er das Thema des Naturverhältnisses des Menschen stellenweise uminterpretiert. Darüber hinaus ist seine Wortwahl rückwärtsgewandt und sein überbordender Stil wirkt ausgesprochen unmodern. Dies steht in Übereinstimmung mit seinem Bild von Island und dem isländischen Volk. Aufgrund des Profils der beiden Medien, d.h. „Aus fremden Zungen“ vs. „Universal-Bibliothek“, erreichte die Übersetzung von Kuchler zweifellos ein größeres Publikum.

LITERATURVERZEICHNIS

- Baedeker, Karl (Hrg.), *Schweden und Norwegen nebst den Reiserouten durch Dänemark und Ausflügen nach Island und Spitzbergen*. Leipzig: Baedeker, 1908.
- Bode, Dietrich (Hrg.), *125 Jahre Universal-Bibliothek 1867–1992*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1992.
- Cordingley, Anthony, Hersant, Patrick, „Translation archives: an introduction,” *Meta*, 1/2021: 9-27.
- Einar H. Gíslason, „Hoffnungen“, Übers. M. Lehmann-Filhés, *Die Frau. Monatschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit*, 12/1894: 798-807.
- Erkes, Heinrich, „Bücherbesprechungen 10“, *Mitteilungen der Islandfreunde*. 3/1914: 58-59.
- Gestur Pálsson, „Ein Frühlingstraum“, *Aus fremden Zungen*, 1/1895: 39-50.
- Gestur Pálsson, „Sagan af Sigurði formanni“, *Íðunn. Tímarit til skemmtunar og fróðleiks*. 2/1887: 359-390.
- Gestur Pálsson, „Sigurd der Bootsführer“, Übers. M. Lehmann-Filhés, *Aus fremden Zungen*. 4/1891: 201-207.
- Gestur Pálsson, „Sigurd der Bootsführer“, Übers. M. Lehmann-Filhés, *Das Kind von Guy de Maupassant und andere Novellen*. Bibliothek der Fremden Zungen. Stuttgart, Leipzig und Berlin: Deutsche Verlagsanstalt, 1892, 54-88.
- Gestur Pálsson, *Grausame Geschicke. Zwei Erzählungen aus dem Neu-Isländischen*. Übers. C. Küchler, Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun., (4360), 1902.
- Gestur Pálsson, *Ritsafn. Sögur, kvæði, fyrirlestrar, blaðagreinar*. Með ritgerð um höfundinn eftir Einar H. Kvaran. Reykjavík: Þorsteinn Gíslason, 1927.
- I. E. [Indriði Einarsson], „Gestur Pálsson í erlendum bókmentum“, *Sunnarfari*, Januar 1902: 3-6.
- Isländische Volksagen. Aus der Sammlung von Jón Árnason ausgewählt und aus dem Isländischen übersetzt von M. Lehmann-Filhés*. Berlin: Mayer & Müller, 2 Bde., 1889, 1891.
- Jón Th. Þóróddsen, *Jüngling und Mädchen. Eine Erzählung aus dem isländischen Volksleben der Gegenwart*. Übers. J. C. Poestion, Berlin und Leipzig: Verlag Oscar Parrisius, 1883.
- Jón Þórðarson Þóróddsen, *Jüngling und Mädchen. Eine Erzählung*. Übers. J. C. Poestion, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., (2226/27), 1884–1900.
- Jónas Jónasson, „Ein Eid“, Übers. M. Lehmann-Filhés, *Berliner Evangelisches Sonntagsblatt*, 1898: 32-39.
- Keel, Aldo, „Reclam und der Norden. Autoren, Titel, Auflagen 1869–1943“, in *125 Jahre Universal-Bibliothek*, 132-147.
- Kelletat, Andreas F, Tashinsky, Aleksey (Hg.), *Übersetzer als Entdecker. Ihr Leben und Werk als Gegenstand translatorischer und literaturgeschichtlicher Forschung*. Berlin: Frank & Timme, 2011.
- Küchler, Carl, „Einleitung“, in: Gestur Pálsson, *Das Liebesheim*. Übers. C. Küchler, Kopenhagen: Buchdruckerei Martius Truelsen, 1891, 5-13.

- Küchler, Carl, *Die Färöer: Studien- und Wanderfahrten*. München: Georg Müller Verlag, 1913.
- Küchler, Carl, *Novellistik*, 1. Heft von *Geschichte der isländischen Dichtung der Neuzeit (1800–1900)*. Leipzig: Hermann Haacke Verlagsbuchhandlung, 1896.
- Küchler, Carl, *In Lavawüsten und Zaubervelten auf Island*. Berlin: Alfred Schall, 1911.
- Küchler, Carl, *Unter der Mitternachtssonne durch die Vulkan- und Gletscherwelt Islands*. Leipzig: Abel & Müller, 1906.
- Küchler, Carl, *Wüstenritte und Vulkanbesteigungen auf Island*. Altenburg: Stephan Geibel, 1909.
- Kürschner, Joseph, „Was wir wollen“, *Aus fremden Zungen. Eine Halbmonatsschrift*. 1/1891: ohne Seite.
- Lehmann-Filhés, Margarethe, „Der lange Kramer“, *Sonntagsklänge*. IV/1884, Nr. 10, 11: 75-76, 83-85.
- Lehmann-Filhés, Margarethe, „Ein isländisches Pfarrhaus vor hundert Jahren“, *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde in Berlin*, 4/1908: 429-431.
- Lehmann-Filhés, Margarethe, „Isländischer Aberglaube“, *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde in Berlin*, 2/1898, 154-162, 285-291, 4/1898, 448-452.
- Lehmann-Filhés, Margarethe, *Proben isländischer Lyrik*. Berlin: Mayer & Müller, 1894.
- Lehmann-Filhés, Margarethe, *Über Brettchenweberei*. Berlin: Reimers, 1901.
- Lerner, Marion, „Historische Reiseerzählungen in neuem Kontext“ / „Sögulegar ferðasögur í nýju samhengi“, in Pálmi Hannesson, *Villa á öræfum Íslensku-þýsktímalá útgáfa á brakningasögum Pálma Hannessonar rektors. / Allein durch die Einöde. Isländisch-deutsche zweisprachige Ausgabe der Reiseerzählungen von Pálmi Hannesson*. Reykjavík: Stofnun Vigdísar Finnbogadóttur, Háskólaútgáfan, 2007: 11-103.
- Marx, Leonie, *Die deutsche Kurzgeschichte*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2005.
- Massardier-Kenney, Françoise, Brian James Baer und Maria Tymoczko, *Translators Writing, Writing Translators*. Kent State University Press, 2016.
- Munday, Jeremy, „Using primary sources to produce a microhistory of translation and translators: theoretical and methodological concerns“, *The Translator*, 1/2014: 64-80.
- Palleske, Richard, „Vorwort des Übersetzers“, in Valtýr Guðmundsson, *Island am Beginn des 20. Jahrhunderts*. Kattowitz: Gebrüder Böhm, 1904, IIX-X.
- Poestion, Josef Calasanz, *Isländische Dichter der Neuzeit in Charakteristiken und übersetzten Proben ihrer Dichtung*. München, Leipzig: Georg Müller, (1897) 1905.
- Valtýr Guðmundsson, *Island am Beginn des 20. Jahrhunderts*. Übers. R. Palleske. Kattowitz: Verlag Gebrüder Böhm, 1904.
- Valtýr Guðmundsson, *Islands Fortschritte im 19. Jahrhundert*. Kattowitz: Programm des städtischen Gymnasiums, 1902.
- Valtýr Guðmundsson, *Islands Kultur ved Aarhundredskiftet 1900*. Kopenhagen: Nordiske Forlag, 1902.

ÚTDRÁTTUR

„Sagan af Sigurði formanni“ eftir Gest Pálsson á þýsku. Þýðingarnar eftir Margarethe Lehmann-Filhés og Carl Küchler.

Greinin byggir á rannsóknum höfundar á þýðingum íslenskra smásagna yfir á þýsku á tímabilinu 1883 til 1913. Rannsóknin snýr að helstu þýðendum sem veittu þýskum lesendum aðgang að íslenskum samtímabókmenntum og höfðu mikil áhrif á viðtökur þeirra.

Í greininni er nánar fjallað um fimm mismunandi þýðingar á smásögunni „Sagan af Sigurði formanni“ eftir Gest Pálsson. Þessar þýðingar komu út í dagblaði, tímariti, tveimur smásagnasöfnum og landkynningarbók. Þýðendurnir voru Margarethe Lehmann-Filhés (1852–1911) og Carl Küchler (1869–1945) en bæði völdu þau þýska titilinn „Sigurd der Bootsführer“.

Höfundur greinarinnar skoðar nánar miðlana sem þýðingarnar birtust í, hverjir lesendahópar þeirra voru og hver tilgangurinn var með birtingu þeirra. Einnig greinir höfundur einkenni þýðinganna og þýðingaraðferðir. Sérstaka athygli veitir hún reynslu þýsku þýðendanna af íslenskum bókmenntum, öðrum skrifum þeirra um íslenska menningu og undirliggjandi hugmyndafræði sem greina má í mismunandi túlkun smásögunnar á markmálinu.

Lykilorð: smásaga, þýðingarýni, þýðendafræði, Gestur Pálsson, Margarethe Lehmann-Filhés, Carl Küchler, Reclam

ABSTRACT

The short story „Sagan af Sigurði formanni“ by Gestur Pálsson, translated into German by Margarethe Lehmann-Filhés and Carl Küchler.

This article is based on the author's research on translations of Icelandic short stories into German between 1883 and 1913. The research focuses on the main translators who gave German readers access to modern Icelandic literature and had a great influence on their reception.

Five different translations of the short story “Sagan af Sigurði formanni” by Gestur Pálsson are discussed in more detail. These translations were published in newspapers, magazines, collections of short stories, and even a book on Iceland. The translators were Margarethe Lehmann-Filhés (1852–1911) and Carl Küchler (1869–1945). They both chose the same German title “Sigurd der Bootsführer” for their translation.

In this article the author takes a closer look at the media in which the translations were published, who their readers were, and what the purpose behind publishing the story was. Analyses of the characteristics of the translations, and of the main translation methods are presented. Special attention is paid to the German translators' experience of Icelandic literature, their other writings on Icelandic culture, and the underlying ideology, which can be recognised in the different interpretations of this short story in the target language.

Keywords: Short Story, Translation Criticism, Translator Studies, Gestur Pálsson, Margarethe Lehmann-Filhés, Carl Küchler, Reclam

Pýðingar

Um Jidanan Luangphiansamut og söguna *Heimsk eiginkona* *ungs rithöfundar.*

Jidanan Luangphiansamut (f. 1992) stundaði háskólanám í Chiangmai og Bangkok og lauk BA- prófi í rússnesku. Hún hefur skrifað frá unga aldri og fór að senda sögur í tímarit og samkeppnir á háskólaárum sínum. Jidanan hefur unnið til fjölda verðlauna fyrir verk sín, þar á meðal SEAWrite-verðlaunin árið 2017 fyrir smásagnasafnið *Singto nok khok* (Ljónið utan búrsins), sem einkenndist af dystópískum áherslum. SEAWrite eru helstu bókmenntaverðlaun landsins og eru veitt árlega til skiptis fyrir skáldsögur, smásögur og ljóðabækur. Af um 50 verðlaunahöfum til þessa er hún ein af einungis sex skáldkonum sem hefur hlotnast þessi heiður. Þegar hún hlaut verðlaunin var hún 25 ára gömul, yngst skáldanna sem hafa fengið þessi verðlaun. Sagan „Heimsk eiginkona ungs rithöfundar“ er úr safninu *At mai mo hak pro bang* (Sumt er kannski ekki við hæfi heldur er það viðkvæmt) frá 2022. Árið 2022 kom líka út skáldsagan *Si sud-thai khong klang-khuen* (Síðustu litir næturinnar), tilraunakennd bók um ástarsamband tveggja karla. Báðar nýju bækurnar hafa vakið verðskuldaða athygli. Höfundurinn hefur auk þess samið unglingabækur. Nýjasta bók hennar er smásagnasafnið *Mai chai manut lae tua ton eun eun* (Hvorki manneskja né annars konar lífvera) sem kom út árið 2023.

Sagan „Heimsk eiginkona ungs rithöfundar“ er einstök saga og sem slík hvorki dæmigerð fyrir höfundinn né fyrir tailenskan skáldskap. Höfundurinn fer á kostum í lýsingum á karllægum heimi tailenskra rithöfunda og tailensks samfélags en sagan hefði þó í meginatriðum líka getað komið frá franskri, íslenskri eða kannski

mexíkóskri skáldkonu, reyndar hvaðan sem er úr heiminum. Eitt af markmiðum þýðingarinnar var að vinna gegn hugmyndum um að tailenskur skáldskapur og tailensk menning séu við einhverja eina og fyrirsjáanlega fjöl felld.

Heimsk eiginkona ungs rithöfundar

Ég var búin að segja að það væri ekkert gamanmál, skyldirðu gera þá skyssu að verða eiginkona gáfaðs manns. Margir halda kannski að slíkt væri algjör draumur, eitthvað sem maður ætti að vera hreykinn af: Minn kæri er svo fjarskalega frábær. Hann les Foucault, ræðir Nietzsche og Derrida, er skarpskyggn á visku Sartres og rífst svo gegn sögum Camusar. Svona er þetta við matborðið þar sem hann situr meðal gáfumanna með ilminn af ungnautakjöti í kássu og í reykjarmekki frá útlenskum sígarettum.

Eiginmaður þinn hefur kannski náð þeim árangri að vera orðinn höfundur sem hægt er að hreykja sér af. Einhver sem getur stert sig á mannamótum af því að hafa hlotið Hansoggrétuverðlaunin sem þú getur kannski ekki munað hvað heita í alvöru (það er kallað Pálmavöndur eða Pálmaströnd, eitthvað svoléiðis, og manni sýnist að þetta tímarit sé að leggja upp laupana, það er orðið ansi langt síðan síðasta hefti kom út).

Það er heil eilífð síðan eitthvað eftir hann birtist á prenti, og hver heldurðu að það sé sem borgar reikninga heimilisins? Hver þénar nóg til að hann geti boðið vinum sínum upp á ungnautakjöt og útlenskar sígarettur? Það er engin önnur en eiginkona hans. Konan sem getur ekki greint Hayek frá Nozik og hefur aldrei lesið Kafka. Hún ber ekkert skynbragð á Osamu Dazai. Það er þessi heimska kvensnift sem ber ábyrgð á öllum útgjöldum heimilisins. Þess vegna geta eiginmaðurinn og vinir hans verið að hittast heima hjá einhverjum þeirra og nöldrað án afláts yfir ungu kynslóðinni (eða þeirri gömlu). Þeir hallmæla þessu pakki á meðan þeir lýsa þjóðfélagsbreytingum sem eru merkilegri og flóknari en nokkuð það sem heimska kvensniftin gæti skilið.

Hann og vinarhópurinn líta á sig sem frjálsa hugsuði, ferskt og ólgandi blóð, von þessarar kynslóðar (þó svo að hann sé sá eini þeirra sem hefur fengið einhver skrif birt). Það er skylda hans að verja drjúgum tíma í að skoða statusinn á Fésbók hvenær sem einhver breyting verður í þjóðlífinu. Hann verður að sinna umræðu og þrætum við fólk á Twitter. Eða þá öðru hverju að fá fundarherbergi hjá einhverju félaginu. (Hér áður fyrr svaraði hann líka spurningum hlustenda og veitti ráð á útvarpsstöðinni ask.fm en núorðið er eins og allir hafi misst áhugann.)

Skarpskyggni hans og orðfimi laða til hans fólk sem óskar eftir að verða vinir hans. Eða ef það er ofgnótt vina þá vill það verða fylgjendur hans. Þá getur það lækað og deilt áfram einhverjum skrifum. Það verður með á nótunum um skýra og gagnrýna sýn hans á ýmis málefni líðandi stundar.

Hann segist sjálfur vera tengdur skærustu stjörnum þessa áratugar, sem komi nýjustu þekkingu til samfélagsins. (Í öðrum löndum hafa þessir straumar þegar liðið hjá, en hvað veit hún svo sem þessi heimskva kvensnift sem þekkir ekki einusinni muninn á upplýsingu og póstmóðernisma. Konur sjá ekki muninn á fútúrísma og súrrealísma í listum.) Almennur þessa lands er ekki einfær um að finna leið fram á við heldur þarf að reiða sig á hugsanir hans og vinanna.

Ástand heimsins þessa dagana er slæmt. Hann segir yfirleitt að ástandið sé aldeilis hneykslanlegt. Það séu vandamál og krítískt ástand sem leiði af sér daglega umræðu og skoðanaskipti. Sum þessara vandamála virðast glæný. En margfróðir menn (eins og hann) vita vel að þessar umræður og deilur hafa legið í loftinu allt frá dögum Platóns og lærisveina hans.

Fyrst skarpskyggni af þessu tagi er sett inn í samræður um hversdagslífið þá ætti það að vera gott tækifæri fyrir hann og gáfumannahópinn til að benda á leiðir framkvæmdamanna fortíðarinnar sem nýtast megi ungdómi nýrra tíma. Allar stöðufærslurnar snúast um að þjóðfélagið færist framá við með þrýstingi frá ósýnilegri hönd, en merkingin er samt alls ekki úr hagfræði Adams Smith.

Það verður að segjast að umrædd hönd sem ekki sést er bara höndin á honum sjálfum við lykklaborðið að athuga færsluna og að

bera gáfur sínar á borð fyrir almenning þessa heims (þó hann skrifi eingöngu á tailensku) með kveðskap sem bætir heiminn. Hrjúfar hendur kvensniftar á borð við mig eiga heima í moldinni og við þrif á baðherberginu sem hann notar. Óhreinindi handanna nást af við uppvaskið. Og líka fnykurinn af mold og áburði sem fylgir því að rækta eina röð af laukum í garðinum. Ekkert af þessu er í neinu sambandi við skáldskap, tungumál, eða mannleg samskipti yfir höfuð.

Mikilvæg skyldustörf hans snúast öll um land og þjóð. En skyldustörf eiginkonu eins og mín snúast um að afla fjár til að sjá fyrir þessum skækjuhaldara, nei, fyrirgefðu, gáfumanni. Þessi karlmaður er í miklum metum meðal menntamanna og verður um ókomna tíð því hann er gullmoli fræðaheimsins. Hann er læri-meistari og fræðasjóður. Svona er það þó hann hafi ekki lokið nema BA-námi. En það er ekkert að marka þessa gráðu af skólabekk, segir hann með grobbsvip, hann sé kominn með ígildi doktorsprófs í skóla lífsins. Í skóla hvaða lífs? Þessi kvensnift hérna væri spennt að vita, að ef ég sendi hann á markaðinn eftir *keprá*-basilíku, hvað það liði langur tími þar til hann kæmi heim og með *hórapa*-basilíku í höndunum í staðinn.

Á hverjum degi sit ég, kvensniftin, hokin yfir reikningum um kaup og sölu, varning sem ég sel á netinu. Það eru líka pakkningar utan um vörur sem ég sendi til viðskiptavina, og svo þarf að hafa auga með lagernum. En hann sem á þúsundir vina og fylgjenda á Fésbók, hann missir ekki dag úr því að miðla af visku sinni á netinu við að selja svo sem eins og eina dós af húðlýsandi andlitskremi fyrir kvensniftina. Slíkt mundi draga úr álitum á honum og gæti orðið ljótur blettur á frábærri ímynd hans.

Hann getur ekki látið nokkurn mann vita að konan hans sjái fyrir honum með því að selja krem sem lyfta andlitinu, lýsa húðina í handakrikunum, eða geri brjóstin stinnari. Hverjum mundi hann svo sem segja frá því að fíni maturinn sem hann setur myndir af á Fésbók hafi verið keyptur fyrir pening sem fékkst fyrir að selja megrunarkrem, húðlýsandi bætiefni og alls lags gerviaughnár. Alls konar varning sem heimsk kvensniftin hefur fundið leið til að selja. Sumt er svikið ilmvatn. Svo eru líka eftirlíkingar af tískufatnaði með vörumerkið á hvolfi. Af bæði lagni og skömm hefur hann

komist hjá því að segja nokkrum manni að hann eigi eiginkonu sem hann býi með.

Þeir vinir sem hann býður heim ættu að vita að hann á sémilega útlítandi eiginkonu sem stundum ber fram mat og drykk eða þá áfengi. En fólk á Fésbók hefur engin tök á að vita það. Hann skrifar stundum klausur sem kynda undir von hjá sætum píum sem kláruðu BA-nám fyrir nokkrum árum. Sumar vinna hjá bókaforlagi, eða þá eru djúpt sokknar í MA-verkefni. Ungar konur sem eru yfir sig hrifnar geta fengið uppörvandi *like* eða þá að hann svari þeim með því að skrifa komment. Þær gleðjast því þær hafa ekki hugmynd um hversu mikil kvöl það er að vera eiginkona þessa gáfaða manns.

Ef einhver þessara kvenna liti við þá mundi ég gera henni greiða. Ég kæmi henni í skilning um að það að vera gift svona gáfudum rithöfundi sé ekkert frábrugðið því að vera einhver Gunna vinnukona. En þó er sá munur á að Gunna vinnukona fær borgað frá húsbónda sínum. Heimsk eiginkonusniftin þarf þvert á móti að ná inn pening fyrir hann líka. Og áður en ég segi þessari ungu konu frá þessu þá sendi ég hana til að þrifa klósettið einu sinni. Þessir karlmenn geta ekki einusinni písað beint, þetta er eilífur subbuskapur. Ef ég hefði vitað í upphafi að þetta yrði svona þá hefði ég aldrei gift honum og lent í þessum erfiðleikum.

Ég gerði þau mistök að giftast honum. Í fyrstu var það fallett augnaráðið og löng augnhárin sem voru eitthvað svo tindrandi og sæt þegar hann talaði um framtíðina og landið og sín prinsipp. *The king can do no wrong*, eins og Englendingar segja. Það er ekki djúpt á ástæðunni. Ég var nefnilega eitt sinn ung kona sem hneigdist til draumóra. Ég var í mastersnámi og lét blekkjast af orðfimi ungs rithöfundar sem hélt fyrirlestur í ráðstefnusál háskólans. Þetta var á þeim tíma þegar verk hans voru að birtast á prenti, þannig var þetta. Einmitt. Mikið rétt. Heimsk kvensniftin sem lítur ekki út fyrir að vita nokkuð í sinn haus lauk mastersprófi í bókmenntum frá vel metnum háskóla sem eitt sinn bauð spennandi rithöfundi að halda fyrirlestur. Mér farnaðist betur en öðrum í mínum árgangi, því að fyrir utan það að klára gráðuna þá eignaðist ég líka gáfaðan eiginmann.

Þegar við vorum nýgift þá hafði ég ekki grun um þessi dapurlegu örlög. Jeminn. Það er eins og ég hefði skoðað í saumana og ekki tekið eftir miða þar sem stóð 'gáfaður en alls ófær um að gera nokkurn hlut'. Ég skal segja af bólförunum. Brúðkaupsnóttin var þannig að ég hefði öll orðið spenntari í kroppnum við það að fara í *túktúk* yfir brú. En skítt með þá fortíð. Það hefur ekkert verið að gerast á þeim vettvangi í mörg ár og ég hef heldur ekki fengið að setjast í neinn túktúk.

Mig langar ekki að rifja upp að eftir að hann kvæntist mér þá hafi hann ekki gefið út eina einustu bók. Ég þori ekki að ræða þetta vegna þess að þá kastar hann því fram að heima eigi hann þessa heimsku eiginkonu sem hugsí bara um fatamarkaðinn. Þess vegna skorti hann alla einbeitingu til að skrifa vönduð verk. Þetta er mér að kenna, mér að kenna, og mér að kenna að hann getur ekki komið frá sér eins og einni sögu. Ég er búin að spyrja hvort hann geti ekki bara slegið saman í bók öllum þessum löngu stöðufærslum á Fésbók. Hann svaraði því til að ekkert forlaganna tæki við því. Ef feillinn liggur ekki hjá bókaforlögnum þá er feillinn í þessu heimsku tailenska samfélagi sem sýnir gáfulegum skrifum hans engan áhuga. Að lokum fer hann svo að finna að þirrandi og heimskri konu sinni (sem náði þó einni námsgráðu fram yfir hann) í staðinn. Þá segi ég bara ekki bofs því annars fer í gang innihaldslaut rifrildi.

Ég hef algjörlega kastað frá mér námsefninu frá mastersárunum. Ég finn enga löngun til að sinna því, hvort sem það er Aristóteles, Kant eða Bentham. Hver er svo sem að velta sér upp úr heimspeikilegu dæmi um bremsulausan bíl þegar heimilisbókhaldið okkar vantar allar hömlur. Áður fyrr hafði ég nóg af öllu og mig langaði að vinna við rannsóknir. Smám saman færðist ég yfir í kaupmennsku. Fyrst var það allslags krúttlegt handverk, svo brauð og kökur sem ég bakaði sjálf, þar á eftir lífræn matvara. Loks hætti ég að eltast við hipsteramarkaðinn og sneri mér að fjörlegum fatnaði sem annars fékkst hvergi hérlendis, eins og Marimekko-merkið. Síðast leiddist ég svo út í ólöglegar eftirlíkingar af alls kyns vörumerkjum, föt sem sneiddu hjá upphafningu og öllum væntingum gáfnahausanna. Það endaði með því að ég leit út eins og heimsk eiginkona sem bar ekkert skynbragð á hvernig menntað fólk var til

fara. Með þessari fatasölu varð ég að því sem maðurinn minn sakar mig um.

Þú getur sagt hvað sem þér dettur í hug, því það er ekkert virðingarvert við þessa vinnu mína. Með þessu tekst kallinum að láta eins og hann sé efnaður. Hann borðar vel og reykir útlenskar rettur. Hann skellir upp myndum af útlensku áfengi með Fésbókarfrásögnum. Hann kaupir allar nýjustu og vinsælustu bækurnar um tailenska sögu og samfélag en svo leggur hann þær bara frá sér. Ég hef aldrei séð hann fletta í neinni þeirra. Hann tekur bara myndir af bókunum með morgunkaffinu, nóg til þess að vinirnir á Fésbók geti dáðst að því hvað ungi rithöfundurinn hafi mikinn áhuga á þjóðmálum.

Ef þú spyrð mig þá get ég sagt þér að það að vera gift þessum gáfumanni er mín mesta ógæfa. En ef þú spyrð af hverju ég skilji ekki við hann, þá hvað? Andskotinn, hvað get ég svo sem gert? Bara það að sjá hann sitja þarna, með ofgróin augnhár og þetta viðkvæma andlit, dýra sígarettu á milli fingranna, og svo segir hann eitthvað um framtíð landsins sem á sér enga stoð. Þetta er sætur draumóramaður sem mér þykir ósköp vænt um. Hann er eins og lítið barn sem ljómar af sakleysi. Hvernig get ég gert honum nokkurn hlut? Hvernig getur hann séð um sig sjálfur, konulaus í þessum stóra heimi? Hann yrði verr á sig kominn en kommúnistarnir sem höfðu flúið lengst inn í myrkasta skóglendi Tailands árið 1976.

Ég er búin að leggja mikið á mig til að sjá um hann í mörg ár. Þetta hefur verið daglegt strit og ég ann honum orðið eins og móðir ann syni sínum og sem óskar sér einskis sjálf. Þess vegna ætla ég að búa áfram með honum. Ég skil ekki við hann heldur sætti mig við að vera heimsk eiginkona ungs rithöfundar. Ég sé um heimili karls sem er hórangari. Þú getur kallað mig hvað sem er. Ég tek því og held áfram að sjá um hann og að sjá fyrir honum. Þetta eru örlög mín, eða bara heimsk sem ég verðskulda, að ég loði svona við hann áfram. Það er ástin sem gerir það að verkum að ég umber að vera áfram heimsk eiginkona hans. Þó þú segir að þetta sé alveg klikkað þá ætla ég ekki að svara neinu, ég segi ekki eitt einasta orð.

Hjörleifur Rafn Jónsson þýddi úr tailensku

Skýringar:

Pálmavöndur eða Pálmaströnd. Á frummálinu er vísað til tímaritsins *Cho-karaket* sem hefur verið einn helsti vettvangur tailenskra smásagna um áratuga skeið. Árlega veitir tímaritið samnefnd verðlaun.

Kaprá-basilíka og hórapa-basilíka eru algengar kryddjurtir í tailenskri matargerð, og það þarf óvenjulega fávisku að þekkja þær ekki í sundur. Dæmið er nokkuð sambærilegt því að senda Íslending út í búð eftir poka af frönskum kartöflum og viðkomandi snúi svo heim með útsæðiskartöflur í staðinn.

Árið 1976. Þessi tilvísun er viðbót þýðanda og er ekki í frumtextanum. Hins vegar vita allir tailenskir lesendur hvað átt er við. Um miðjan áttunda áratuginn var mikill órói í tailensku samfélagi. Árið 1973 leiddu fjölmenn mótmæli til stofnunar lýðræðisstjórnar. Þremur árum síðar var þessi hreyfing brotin á bak aftur með umtalsverðu ofbeldi og kúgun af hálfu hers landsins. Margt ungt fólk flúði borgirnar og gekk til liðs við skæruliðasveitir kommúnistaflokksins í skógum landsins og þeim skæruhernaði lauk ekki fyrr en 1982.

Konur frá Paragvæ hafa orðið Um höfunda tveggja smásagna

Paragvæ er eitt þeirra fjölmörgu landa veraldar sem sjaldan ber á góma á alþjóðavettvangi. Um fátækt landbúnaðarland í sunnanverðri Suður-Ameríku er að ræða. Það er umlukið Brasilíu, Argentínu og Bólívíu, og segja má að það hverfi í skugga atkvæðameiri nágrannalanda. Íbúarnir telja tæpar 8 milljónir og í landinu er þingræði þótt einræðisherrann og herforinginn Alfredo Stroessner, sem réði landinu frá 1954 til 1989, hafi fest í sessi fyrirkomulag sem byggist mjög á því að forsetinn ráði. Höfuðborgin Asunción er miðstöð efnahags-, menningar- og listalífs og opinber tungumál Paragvæ eru spænska og frumbyggjatungumálið gvaraní.¹

Þegar sjónum er beint að bókmenntaarfleifð landsmanna trónir nafn Augustos Roa Bastos (1917–2005) yfir öðrum, enda þekktasti rithöfundur Paragvæa.² Stórvirki hans, sögulega skáldsagan *Yo, el Supremo*, (Ég, hinn mikli), sem út kom árið 1974, beinir sjónum að valdatíð einræðisherrans Josés Gaspar Rodriguez de Francia, eða Dr. Francía – eins og hann var alla jafna kallaður og ríkti á XIX öld (1814–1840). Milli línanna blasir hins vegar við að höfundur beinir sjónum að ofríki, ofbeldi og lýðræðishalla á valdatíð Stroessners. Ofsóknir hans gegn menntamönnum urðu til þess að Roa Bastos dvaldi í útlegð um árabíl, fyrst í Argentínu en síðar í Frakklandi þar sem hann kenndi m.a. indjámálið gvaraní við Toulouse-háskóla. Verk Roas Bastos hafa verið þýdd á fjölda tungumála og fært

1 Til frekari upplýsinga sjá m.a.: <https://www.britannica.com/topic/Guarani-language>. Sótt í maí 2024.

2 Til frekari upplýsinga sjá m.a.: <https://cvc.cervantes.es/actcult/roa/default.htm> og <https://www.britannica.com/biography/Augusto-Roa-Bastos>. Sótt í maí 2024.

honum bókmenntaverðlaun eins og Cervantes-verðlaunin í bókmenntum árið 1989 og Legion d'Honneur-verðlaunin árið 1997.

Í skugga Roas Bastos urðu aðrir rithöfundar lítt sýnilegir og á heimasíðu Menningarmálastofnunar Spánar, Cervantes-stofnunarinnar, segir: „Paragvæskar bókmenntir eru minnst þekktu bókmenntir Rómönsku Ameríku. Frægðarsól fjölmenns hóps rithöfunda og skálda, og verka þeirra, hefur fyrir margra hluta sakir ekki borist yfir landamærin og teygt sig til annarra landa. Stofnunin hefur því komið á laggirnar sérstakri deild sem safnar og dreifir upplýsingum um núlifandi rithöfunda og mikilvægustu bókmenntaverk samtímans.“³ Og þótt meirihluti þeirra sem þar er getið séu karlar er framlagi kvenna til bókmenntasögu Paragvæ einnig gerð ágæt skil því af 110 höfundum er tæplega 40 konum gefið pláss.

Til að bæta um betur ákvað María del Carmen Pompa Quiroz, sem starfaði við Asunción-háskóla og fékk styrk til háskólanáms í Svíþjóð í byrjun aldarinnar, ásamt Evu Löfquist og Patricíu Duarte, að standa að útgáfu safnrits um smásagnaritun kvenna frá Paragvæ. Verkin sem hér hafa verið valin til þýðinga koma úr umræddu safni. Það ber yfirskriftina *Penélope sale de Itaca: Antología de cuentistas paraguayas* og kom út með styrk frá Þróunarsamvinnustofnun Svíþjóðar árið 2005.

Fyrri sagan sem hér birtist í þýðingu Hólmfríðar Gardarsdóttur, prófessors í spænsku við Háskóla Íslands, ber yfirskriftina „Saga dóttur Francía“ (sp. „Romance de la niña Francia“) og er eftir kennarann, blaðamanninn, rit- og leikritahöfundinn Maríu Concepción Leyes (1891–1985).⁴ Concepción var dóttir spænskra innflytjenda og ólst upp í dreifbýli Paragvæ. Sem ung kona dvaldi hún og starfaði í byggðum Gvaraní-indíána og fræðimenn hafa bent á að sú reynsla hafi haft mótandi áhrif á viðhorf hennar og gildismat. Concepción vakti fyrst athygli fyrir greinandi pistla sem hún birti í dagblöðum og tímaritum þar sem hún setti fram óvægna gagnrýni

3 Til frekari upplýsinga sjá: http://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura_paraguaya/. Þar segir enn fremur: „Síðan veitir aðgang að umfangsmiklum skráum yfir verk paragvæskra höfunda, sem flokkuð eru eftir efni og „tegundum“, s.s. rannsóknnum, ritgerðum og tímaritum. [...] Safnið veitir einnig aðgang að myndum og myndböndum sem hverfast um sögu og menningu Paragvæ.“ Sótt í maí 2024.

4 Sagan birtist fyrst í bókinni Tunglskinsböðuð áin (sp. *Río lunado*, 1951). Hér fengin úr safnritinu *Penélope sale de Itaca*, ... 2005, bls. 41–48.

á stjórnfyrirkomulag landsins, óréttlætið sem jaðarhópar voru beittir og algeran ósýnileika kvenna. Síðasttalda efnið varð sífellt áleitnara í verkum hennar og Concepción flutti yfir 30 fyrirlestra um stöðu kvenna í samfélaginu á árunum frá 1935 til 1975. Sá síðasti, „Konan í sögu Rómönsku Ameríku“ vakti verðskuldaða athygli á verkum hennar og skrifum um gervalla álfuna.

Segja má að til viðbótar við pólitíska ádeilu hafi leiðarstefin í skrifum Concepción hverfst um skoðun á því hvað einkenndi álfuna og mótaði það að vera „amerískur“. Í vissum skilningi má túlka skrif hennar sem þjóðernisleg, en að sama skapi bera þau keim af því sem kallað hefur verið „indiginismo“ eða „nativismo“ – þ.e. að þau beina sjónum að ábyrgð nýlendufyrirkomulagsins á jaðarsetningu og útskúfun frumbyggja.

Fræðimaðurinn Osvaldo González Real bendir á að verk Concepción tilheyri því sem kalla megi upphafsár bókmenntasögu Paragvæ og að hún beini „sjónum að hefðinni, þeirri sem móti grunnstef þjóðarsálarinnar“.⁵ Í mörgum verka sinna, segir hann, skírskoti hún til fyrri tíma – eins og í sögunni sem hér fylgir á eftir – og samtvinni gjarnan tilvitnanir í trúarheim frumbyggja og tungumál þeirra gvaraní, sem hún talaði og notaði til jafns við spænsku.

Seinni sagan sem hér birtist, einnig í þýðingu Hólmfríðar Garðarsdóttur, ber yfirskriftina „Hnykillinn“ (sp. El ovillo) og er eftir ljóðskáldið og rithöfundinn Renée Ferrer de Arréllaga (f. 1944).⁶ Ferrer hefur verið áberandi í menningarlífi og fræðasamfélagi Paragvæ um áratuga skeið og eftir hana liggur mikill fjöldi ritverka í formi skáld- og smásagna, ljóða, ritgerða og pistla í blöðum og tímaritum.⁷ Um langt árabíl gegndi hún að auki stöðu forstöðumanns málvísindastofnunar Paragvæ. Hún hefur notið velgengni sem rithöfundur og unnið til fjölda viðurkenninga og verðlauna fyrir verk sín.

Meginstef verka Ferrer snýr að stöðu kvenna í samfélagi þar

5 Sama rit, bls. 39.

6 Sagan birtist fyrst í bókinni Söfnuðurinn og aðrar sögur (sp. *La Secta y otros cuentos*). Sjá: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-seca-y-otros-cuentos/html/ff3f5fba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

7 Skáldsaga hennar Rembihnútar þagnarinnar (sp. *Los nudos del silencio*) frá 2003 hefur verið þýdd á ensku, frönsku og ítölsku.

sem hernaðarhyggja og gildismat feðraveldis ræður ríkjum. Í eldri verkum sviptir hún hulunni af afleiðingum átaka og stríða en í þeim síðari ber hún – beint og óbeint – fram spurningar sem ætlað er að afbyggja viðteknar hugmyndir um samfélagsgerð sem byggist á jaðarsetningu og þöggun kvenna. Ekki hvað síst áberandi í fjölradda verkum hennar er áhersla á kvenréttindi sem mannréttindi og gagnrýni hennar á samskipti kynjanna og þeirra ólíku þjóðfélags-
hópa sem byggja Paragvæ.

Saga dóttur Francía¹

Herlúðrablastur rauf kvöldkyrrðina. Í sömu andrá lokuðu konur og karlar hurðum og gluggum. Þau færðu sig í fjarlægustu horn herbergja sinna þar sem þau héldu kyrru fyrir og drógu vart andann.

Húsin virtust hörfa inn undir slúttandi hlíðarnar; lokuð hliðin drógust saman inn í þykka leirsteinsveggina; það heyrðist ekki einu sinni hundgá úr fjarska. Herlúðrablasturinn fjarlægðist við annan enda götunnar; við hinn birtist hokinn reiðmaður í hárauðum stoppuðum hnakk. Sandsléttan og ylur sólarinnar milduðu hófdyn hestsins. Undir breiðu barði flókahatts mannsins sást ekkert annað en hvöss hakan og löng vel greidd flétta. Upphnepptur jakki þrengdi að grönnum líkama hans. Þetta var hinn mikli José Gaspar Rodriguez de Francía herforingi í sínum hefðbundna leiðangri. Þennan eftirmiðdag var förinni heitið til sveitaseturs hans, í Ybyra-héraði, þar sem hann hugðist eyða helginni.

Sveitasetrið blasti brátt við honum í skjóli jasmíntrjáanna og geitatoppa. Hann hafði farið af götuslóðanum og fylgt þröngum stíg, lítt troðnum og yfirvöxnum. Hann þokaðist í gegnum óræktina og kom að ánni þar sem skógurinn iðaði af lífi og sólin baðaði sig í yfirborði hennar. Á vinstri hönd blasti sveitasetrið við. Rauðleitt þakið gnæfði yfir djúp-grænum lit appelsínutrjáanna. Allt í kring óx kjarrið mannhæðarhátt. Foringinn steig af baki og gekk inn í húsið.

Gömul hvíthærð kona tók á móti honum, ljós yfirlitum og með blágræn augu. Þetta var frú Ninfa Canjete, fjarskyld frænka og eina vinkona hans. Francía heilsaði henni af alúð en tortryggni; hann hafði tapað allri samskiptahæfni, þeim eiginleika sem hafði ein-

1 Á frummálinu ber sagan yfirskriftina „Romance de la niña Francía“ og birtist fyrst út í bókinni *Río lunado. Mitos y costumbres del Paraguay* (1998). Hér fengin úr safnritinu *Penélope sale de Itaca: Antología de cuentistas paraguayas*. Asunción: Universidad Nacional de Asunción, 2005, bls. 41 – 48.

kennt hann hvað mest sem ungan mann. Hann settist í leðurklæddan hægindastól og virtist bíða eftir einhverjum.

Tæplega tvítug stúlka birtist stuttu síðar. Stór dökk augun leiftrúðu. Ennið var breitt og hrokkið hárið olli því að hún virtist eftirlíking gamla mannsins. En, hvaðan hafði hún erft fölt yfirbragðið, íturvaxinn líkamann, þessa ákveðni, hreinskilni og glaðværð? Enginn var til frásagnar um það. Það var ráðgáta.

– Sestu niður, stúlka – skipaði foringinn. Hríúft yfirbragð hans hafði mildast ögn.

Samtalið varð vandræðalegt og þagnirnar náðu yfirhöndinni. Ungu stúlkan varð áhyggjufull og hikandi. Augljóslega barðist eitthvað um í brjósti hennar, eitthvað mikilvægt, ópreyjufullt, eitthvað öflugra en virðingin, eða öllu heldur sá gríðarlegi ótti sem þessi maður gat vakið hjá heilli þjóð. En stúlkan var ekki feimin. Hún þekkti vel sínar eigin langanir og hún þráði af ástríðu, af öllum þeim styrk sem hún hafði öðlast í einmanalegri æsku sinni, af eigin rammeik og hugrekki. Hún ávarpaði hann af virðingu en staðfestu.

Hún elskaði ungan mann sem hafði beðið um hönd hennar. Ungi maðurinn þorði hins vegar ekki að kynna sig fyrir foringjanum án þess að vera öruggur um velvild hans. Hann falaðist eftir samþykki sem myndi stuðla að hamingju hennar. Tekinn í andliti og með samanherptar varir virti Francía ófyrirleitni stúlkunnar fyrir sér. Hún eltist aðeins við eigin hamingju. Minningar sóttu á huga hans. Í æsku hafði hann einnig elt ástina án þess þó að uppskera. Hann hafði átt í stuttu leynilegu ástarsambandi sem hafði gert hann að föður. Fært honum hlutverk sem takmarkaðist nú síðari ár einungis við stöðu fjárhaldsmanns yfir stúlkunni sem hann einn vissi hvað hét.

Gat verið að nú reyndi ókunnugur maður að hrifsa frá honum það eina sem eftir lifði af þessu ástarsambandi? Var ætlunin að ögra stöðu hans. Hans sem ekki leyfði hina minnstu lítilsvirðingu við vald sitt? Hann var ekki þekktur fyrir ljúfmennsku og þetta ósvífna stúlkubarn reyndi að snerta hjarta hans. Hann hafði þegar þolað lítilsvirðingu þess að ástríðufullri þrákelkni hans var ekki fullnægt. Þessi dóttir hans vildi eigna sér nákvæmlega það sama og örlögin höfðu tekið frá honum. Hann fann hvernig innri barátta hans

magnaðist. Úr ásjónu hans brann kaldhæðni. Hann var of meðvitaður um vald sitt til þess að andmæla kröftuglega beiðni þessarar aumkunarverðu stúlku, sem frekar en nokkur annar var á hans valdi.

– Hvað heitir biðill þinn? – leyfði hann sér að spyrja, lágrí röddu, eftir nokkra þögn.

– José Antonio Rojas de Aranda – svaraði stúlkan og fölnaði skyndilega. Henni varð alvarleiki málsins ljós.

Don José Gaspar kipaði þunnar varirnar. Þessir Rojas de Aranda-menn voru þekktir fyrir leikni sína við að tæla konur. Fyrir mörgum árum hafði einn þeirra orsakað hið eilífa ójafnvægi milli hans eigin ásta og örlaga. Nú var taflinu snúið við. Hann hafði það í hendi sér að leggja blessun sína yfir hamingju stúlkunnar eða vera valdur að varanlegum missi.

– Hvar hittist þið? – spurði hann og faldi tilfinningar sínar fullkomlega.

– Í Trinidadkirkjunni, á sunnudögum eftir messu – svaraði sú sem gekk ekki undir öðru nafni en ‘stúlkan’.

Af kuldalegri reisu sneri foringinn sér að bestu vinkonu sinni.

– Ninfa – sagði hann skipandi. Stúlkan stígur ekki fæti frammar í kirkjuna. Bannið gildir þar til tíu árum eftir dauða minn. Bæði þú og vinnustúlkurnar – bætti hann við – munið sjá til þess að hún fari ekki út í bakgarðinn nema rétt til þess að fara í gönguferð. Stúlkan skal deyja án þess að sjá aftur heiðan himin yfir höfði sér.

Foringinn horfði í átt að gluggunum sem skreyttir voru jasmínsveigum; á vínviðinn sem þakti þakbrúnina og enn lengra í burtu, á appelsínutrén. Skyndilega birti yfir honum og hann bætti við:

– Á morgun sendi ég varðhund sem þið skulið binda fyrir neðan vínviðinn.

Hann gekk út á veröndina, settist á bak og hvarf inn í trjágróðurinn sem umlukinn var slæðu ljósaskiptanna. Hann skildi óumflýjanlegan harmleik eftir sig. Ógæfu sem leynt og ljóst yrði fylgt eftir eða kæfð í þögn tortrygginnar sem lá í loftinu.

Stúlkan horfði á hann fjarlægjast eins og óvin. Hún gerði sér grein fyrir því að hún gæti ekki lifað án Rojas de Aranda. Hún ásakaði sjálfa sig fyrir að hafa ekki útskýrt það betur, að hafa ekki fylgt því eftir, að hafa ekki sárþænt hann. En slík hegðun var í and-

stöðu við stolt hennar, við skapgerðina sem var jafn ósveigjanleg og föður hennar.

Íbúar sveitasetursins gengu til náða þegar rökkva tók. Varðhundurinn Sultán, þandi skynfærin og beindi athyglinni upp í vindinn. Einungis stúlkan var andvaka. Angistarfull sat hún hreyfingarlaus í þögninni nálægt glugganum.

Þegar leið á nóttina sló hjarta hennar hraðar af óþreyju og tilfinningahita. Hún horfði rannsakandi yfir sveitina, á marglitan matjurtagarðinn í ljósaskiptunum. Það var eins og hún fyndi fyrir nálægð reiðmannsins sem nálgaðist meðfram ánni sem stirndi á í tungsljósinu. Knapinn sótti áhyggjufullur fram. Hann var sveipaður skykkju,² gegnblautur hatturinn rann niður að augabrúnum. Klukkan var ekki orðin tíu þegar hann fór í gegnum skóginn. Þar faldi hann hestinn og fór fótgangandi styttri leiðina, í átt að sveitasetri frú Ninfu.

Í húsinu ríkti yfirþyrmandi þögn. Hinum fágaða skikkjuklædda manni, sem alla jafna hreyfði sig lipurlega og af öryggi, skrikaði fótur á milli appelsínutrjána. Varðhundurinn flaðraði upp um hann. Vonbiðillinn komst upp á gluggasylluna, kastaði hattinum aftur á hnakkann og afhjúpaði andlit sitt. Hann stakk hendinni inn á milli rimlanna og greip um mitti konu sem beið hans í rökkrinu. Vel skapaður og hávaxinn líkami dóttur Francía bar við milli rimlanna.

– Hefur þú borið upp bón okkar? – spurði ungi maðurinn. Í röddu hans mátti greina blíðu.

Stúlkan útskýrði samtalið sitt við foringjann.

– Á morgun koma þeir með annan hund – sagði hún miður sín, eins og í því fælist ógn og endalok þess sem hún þráði heitast.

– Hann verður fljótlega jafn hændur að mér og Sultán – svaraði hann, brosandí. Viljandi eyddi hann áhyggjum sinnar heittelskuðu.

Þegar Rojas de Aranda yfirgaf staðinn og stökk yfir girðingu sveitasetursins, stóðu átta vopnaðir menn í vegi fyrir honum. Þeir tóku hann til fanga og fóru með til borgarinnar. Af örlögum hans hefur ekkert spurst síðan.

Stúlkan hans Francía hafði aldrei kynnst sannri gleði frelsisins. Hún var vön ófrelsinu, rétt eins og konurnar sem umkringdu hana.

2 Visað er til svokallaðra „ponsjóa“ sem frumbyggjar og sveitafólk klæðist.

Flestum dögum eyddi hún í herbergi sínu. Hún sat þar án þess að hitta neinn eða eiga samskipti við nokkurn mann; en næturnar tilheyrðu henni. Hversu oft hafði hún ekki farið á fætur, fært sig nær rimlunum, horft á tunglskinsbaðaða sveitina, ávarpað einsemdina, bölvaði þeim sem hafði umturnað væntingum hennar og grátið þar til birta tók af degi! Langlundargeði hennar var nóg boðið daginn sem henni var tilkynnt að foringinn væri kominn aftur.

– Ég vil ekki hitta hann! – æpti hún af ástriðu, næstum tryllt.
– Ég vil ekki hitta hann! síendurtók hún, dregin gegnum mannlauus herbergin af tveimur þjónustustúlkum.

Örmagna, með froðu í munnvikunum og undarlegt blik í augum, stóð hún frammi fyrir herra Francía.

– Ég hata þig! Þú ert ekki faðir minn! – mótmælti hún hvassri röddu. Háðsglott breiddist yfir andlit hennar eins og átakanleg gríma vitfirringar.

Frú Ninfa horfði á hana skelfingu lostin. Hún undraðist að stúlkun hefði ekki hnigið niður eða fallið í ómegin yfir eigin orðum.

Foringinn sneri ekki aftur í gegnum kjarri vaxinn stíginn. Hann gleymdi ekki heldur þessari heiftúðugu yfirlýsingu. Hann gaf skipun um að eftir dauða sinn skyldi skipta upphæð óinnleystra launa sinna á milli hermanna og hann gaf vinnukonunum sem þjónuðu honum Ybyrar-sveitasetrið. Gagnvart umheiminum lét hann sem föðurhlutverk sitt væri ekki til. Í einrúmi, hafði hann ef til vill mælt til þess við þjónustustúlkurnar að þær hugsuðu um stúlkuna.

Þegar frú Ninfa var látin, fluttu vinnukonurnar tvær sem erfðu einræðisherrann til borgarinnar með stúlkuna. Konurnar skiptust á að vinna á heimilum háttsettra fjölskyldna og selja heimagerðan mat. Slúðrið um dularfullu konuna sem bjó með þeim sló þær aldr-ei út af laginu. Þegar þær voru spurðar breiddu þær yfir körfurnar með varningnum og drógu sig í hlé, dular og óframfærnar, eins og þær væru eltar af draugum.

Þær bjuggu við Palma-götu, þremur húsaröðum frá kirkjunni, í húsi sem nú hýsir bókabúð. Í gegnum rimlaop á efri hluta hurðarinnar tóku vegfarendur á leið til morgunmessu eftir sorgmæddri konu með úfið hár og breitt enni. Úr brostnum augum sínum virti hún vegfarendur fyrir sér. Hún grandskoðaði andlit þeirra. Augnaráð hennar fylgdi eftir skuggum þeirra sem flýttu sér hjá. Hún virtist

þjást af ólæknandi söknuði og því að hafa eitt nóttinni í leit að skugga þess sem sundraði fortíð hennar. Hún virtist úrvinda af því að hafa leitað svo lengi og árangurslaust.

Enginn bar kennsl á hana sem dóttur Francía. Í árunna rás höfðu örlögin af nákvæmri og hæglátri grimmd lagt ástríðufullt og ákaft eðlisfar hennar að velli. Í staðinn höfðu þau magnað upp einþykkni hennar og gremju, afleiðingar niðurlægjandi gæslu tveggja vinnukvenna sem sjálfar höfðu ekki upplifað æskuna, né heldur gleymt ótta fyrri tíma. Þær lifðu sem andsetnar af torskilinni þráhyggju tryggðar.

Í tilbreytingarleysi einangrunarinnar og innantómri hringiðu tilfinninganna lauk miskunnarlausu gæsluvarðhaldi vinnukvennanna tveggja með því að baráttuvilji stúlkunnar var brotinn á bak aftur. Hún varð eins meðfærileg og sterkjan sem ætluð var til framleiðslu á *chipá* korn-bollum.

Hún þekkti enga fyrir utan luktar dyrnar. Hún átti ekkert sem hún gat notað til að heilla eða múta vörðunum með. Umheimurinn vissi ekki hver hún var. Hvern átti hún að grátbiðja? Aðeins í hennar eigin hugarfylgsni brá fyrir mynd þess sem eitt sinn hafði heillað hana. Þess sem hefði getað gert kraftaverk í lífi hennar, þess sem hún missti án þess að hafa fengið. Auk þess var hinn mikli einnig horfinn,³ sá sem að minnsta kosti hefði stuðlað að tilbreytingu með því að bregðast við andspyrnu hennar. Þegar öllu var á botninn hvolft, hvert gat hún beint mótþróa sínum? Einmanaleikinn og arfleifð föðursins höfðu þegar ráðið örlögum hennar.

Þennan tiltekna morgun baðaði sólin yfirborð árinna. Glæðværdin sem lá í loftinu nægði til þess að ungu stúlkurnar sem komu út úr kirkjunni brostu ósjálfrátt. Á degi sem þessum, þegar dóttir Francía hefði viljað ganga um götur Asunción-borgar, báru fjórir hermenn jarðneskar leifar hennar til hinstu hvílu. Fyrir aftan þá gengu vinnukonurnar tvær, með andlitin hulin klútum sem þær notuðu einnig sem slæður, árvökular, eins og þær væru enn hissa á fjarveru einvaldsins.

Hólmfríður Garðarsdóttir þýddi úr spænsku

3 Concepción notar hér hugtakið „el supremo“, hinn mikli, voldugi, máttugi, öflug.

Hnykillinn¹

*Bókmenntir eru undirstaða tilveru minnar.
Þær hafa skilyrt tengsl mín við umbeiminn,
við annað fólk og mig sjálfa.
Ég get ekki ímyndað mér líf án bókmenna.²*

Í skini birtunnar sem barst inn um gluggann stóð ruggustóllinn. Hún skynjaði áhyggjurnar í orðunum sem féllu í kjölfar þess að útidyrnar lokuðust og fótatak dóttur hennar nálgaðist.

– Hvað er að móður minni, lækni?

– Elliglöp, ungfrú.

Hún lagði við hlustir og fylgdist með samræðum hinna í stofunni um leið og hún ruggaði sér taktfast í stólnum. Fingur hennar handléku ullina af nákvæmni. Hún brá öðrum þrjóninum, vafði lykkju upp á hann, felldi hana, færði þrjóninn og endurtók þetta aftur og aftur og aftur.

Fyrir þó nokkru höfðu ský umvafið augasteina hennar. Þau birtust sem köngulóarvefur og gerðu augnaráð hennar fjarrænt. Mánudum saman hafði hún ekki sagt eitt einasta orð, sat bara með þetta skinhelga bros á samanherptum vörunum. Síðan þá hafði hún ekki hætt að rugga sér í stólnum, ekki einu sinni þegar öll ljósin í húsinu höfðu verið slökkt. Hún hætti heldur ekki að þrjóna þessa sérstöku peysu, nema þegar hún virtist líða út af án þess að gera sér grein fyrir því. Í eigin hugarheimi aðskilja fingur hennar þennan mjúka, klístraða, fínofna köngulóarvef líkt og um sundtök í sæ minninga væri að ræða. Hún þrjóskast við í þögninni; streittist á móti því að

1 Á frummálinu ber sagan yfirskriftina „El ovillo“ og birtist fyrst í bókinni *La secta y otros cuentos* (2000). Hér fengin úr safnrítinu *Penélope sale de Itaca: Antología de cuentistas paraguayos*. Asunción: Universidad Nacional de Asunción, 2005, bls. 69–75.

2 Ferrer, Renée. Sama rit, bls. 66.

vera komið í rúmið. Þau urðu að leyfa henni að vera í stólnum, koma fyrir kodda við höfuð hennar, fara með hana á baðherbergið þegar þess þurfti og færa henni mat.

Í þöglum hugarfylgsnum hennar flögruðu orð dætra hennar úr öllum áttum.

– Þetta er algjörlega ótímabært, lækni. Fyrir einungis nokkrum mánuðum var hún alheil.

– Það finnst ekki alltaf skýring á öllum hlutum. Læknisfræðilega er ekkert hægt að gera fyrir frú Melínu.

– En hún talar ekki við okkur. Brosir bara. Neitar að matast. Hún ruggar sér og ruggar viðstöðulaust. Ýtir sér með öðrum fætinum og þrjónar þessa peysu. Gerðu eitthvað, lækni. Ég get ekki horft upp á hana svona.

Gerðu eitthvað, lækni. Ég get ekki horft upp á hana svona. Gerðu eitthvað, lækni. Ég get ekki ... endurtók hún í sífellu. Frú Melína sló taktinn á gólfinu með því að rugga stólnum. Látið mig afskiptalaus. Hún hverfur á vit minninganna.

Mamma, hvar er stílabókin mín? Mamma, mér finnst maturinn vondur. Mamma, ég kem seint heim. Þessi kjóll er forljótur. Hún er að toga í hárið á mér. Hún sagði að ég væri fífl. Nú er nóg komið! Sjáið þið ekki að pabbi ykkar er að koma? Verið þið rólegar. Ég reyndi alltaf að láta þær hegða sér eins og allt væri í lagi.

– Hvers vegna ætli mamma brosi bara?

– Ég skil það ekki.

– Hún virðist ekki leið, bara fálát.

Hvernig ættu þær að skilja. Þær höfðu jú ekki lifað lífinu til fulls. Þær vissu ekki á þeim tíma hvað var viðeigandi í svona kringumstæðum. Jafnvel þegar aðstæðurnar voru kæfandi. Melína, helltu upp á kaffi handa mér. Melína, kaffið er kalt. Melína, inniskórnir. Hlutirnir eru aldrei settir á sinn stað. Melína, það vantar tölu á peysuna. Melína, þú hugsar aldrei fyrir neinu. Ekki smáatriðunum. Ég gleymdi mér alltaf svolítið í smáatriðunum. Öðrum hlutum sinni ég samt sem áður. Þau notuðu mig til hvers sem var og ég leyfði þeim það. Mamma, reimaðu skóna mína. Mamma, gefðu mér mjólk. Mamma, hjálpaðu mér með heimalær-dóminn. Þú ofdekrar hann, Melína. Hann er eini sonurinn. Þú ættir að koma fram við hann eins og karlmann. Þú breytir honum í tepru meðal allra þess-

ara kvenna. Það var eins og hún hefði vitað að brátt myndi hún missa hann. Upp frá því voru það bara stelpurnar og ég, auk léttisins við að gráta í einrúmi. Melina sísnöktandi yfir því sem engin lækning finnst við, því sem er ólæknandi. Sonur þinn er dáiinn og lífið heldur áfram. Og lífið hélt áfram en fótatak hans hafði hljóðnað. Melina. Melina. Melina. Hvernig gastu gleymt að kaupa tannstöngla? Ég gleymdi alltaf að kaupa tannstöngla.

Upptrekktar raddir dætranna hrifsuðu hana aftur til veruleikans.

– Ég man nóttina þegar mamma varð svona.

– Það var hrikalegt.

– Síðan þá talar hún ekki við okkur.

– En hún brosir.

– Já, hún brosir, sama vonleysislega brosinu. Það er eins og hún hafi sett upp grímu.

– Og þrjónar og þrjónar þessa undarlegu peysu.

Inn um hálfopinn gluggann smaug ilmur blágresisins sem hundurinn hafði rótað upp, dauf angan af blautu grasi og rökkri. Fíngerð bómullarskyrta frú Melinu bærðist líkt og segl við rólegan andardrátt hennar. Hjónabandið er löng orrusta gegn fjötrum vanans, barátta tveggja líkama þar til dauðinn aðskilur þá. Augnablikin rekast á, fléttast saman, jafnt þau góðu sem slæmu.

Komdu hérna, Melina. Sestu hérna hjá mér. Þú veitir mér aldrei félagsskap. Alltaf upptekin við að sinna stelpunum. Og þegar maður unír sér hvíldar fer allt í háalof og maður bregst til varnar. Köngulóarvefirnir! Melina, af hverju líturðu ekki stundum til lofts og fjarlægir köngulóarvefina. Er ég sá eini sem tek eftir því sem betur má fara á þessu heimili? Köngulærnar, þessir ógeðfelldu óvinir kvenna. Þær koma meiru í verk en hvaða kona sem er. Þær vefa og spinna á meðan ... Melina. Melina. Melina. Hvers vegna græturðu, Melina? Dagarnir lengjast líkt og klístraðir sleftaumar. Dauf birtan frá kveiknum magnar upp myrkrið.

Melina, farðu úr náttkjólum, þannig var samkomulagið.

– Það er undarlegt hvernig mamma horfir út yfir garðinn, á friðsælt útsýnið, og þrjónar minningar sínar burt.

– Manstu hvernig hún dreifði geitatoppum um húsið? Ilmurinn var kæfandi þegar við gengum inn.

– Hún var vön að syngja þegar hún var ánægð.

– Hún var alltaf ánægð.

Frá mínum bæjardyrum séð var ég alltaf upptekin. Frá morgni til kvölds hafði ég nóg fyrir stafni. Ég var upptekin við verkin, sífellt á þönum, ég snerist í takt við óskir þeirra, eins og ekkert væri, alltaf upptekin. Melina, gleymdu þér ekki við innkaupin. Melina, kraginn er krumpaður. Melina, lagaðu þessa óreiðu. Melina. Melina. Gleymdu þér ekki. Ég kom svo mörgu í verk að þau tóku einungis eftir því sem ég gleymdi.

Því sem ég gleymdi. Því sem ég gleymdi. Þeim sem maður gleymir. Frú Melina hélt áfram að rugga sér varlega með öðrum fæti. Og stúlkurnar uxu úr grasi. Þegar Pancho missti vinnuna urðu fjárráðin af skornum skammti. Kröfurnar urðu að sama skapi meiri. Mamma, kaupu kjól handa mér fyrir afmælið hennar Rositu. Líka handa mér, mamma, vertu nú góð. Melina, þú eyðir allt of miklum peningum í heimilisreksturinn. Málið er einfalt. Þú verður að ráðstafa fénu rétt. Þegar stúlkurnar urðu gjafvaxta þurfti hún að halda þeim heima við. Melina, hvar eru dætur þínar? Ég hef sagt þér þúsund sinnum að ég vil ekki að þær komi seint. Og þær réðust á mig eins og ódir hundar þegar ég sagði eitthvað við þær. Þið treystið okkur ekki, þið ímyndið ykkur alltaf að við munum gera eitthvað slæmt. Sérstaklega sú elsta, sem hafði sterkar skoðanir. Ertu aftur að snuðra í dótinu mínu, mamma? Ef ég vil gera eitthvað þá spyr ég þig ekki leyfis fyrst. Þið eldra fólkið vitið ekki neitt. Þú getur sjálfri þér um kennt, Melina. Þú ert drusla. Þér er ekki sýnd virðing. Þú kannt ekki að sjá um dætur þínar. Og hvernig ættir þú að kunna það. Þú sem svafst ekki hjá mér þegar ég vildi? Ef eitthvað kemur fyrir þær þá lem ég þig. Þær taka ekkert mark á mér. Enginn ber virðingu fyrir mér.

Samtalið barst úr stofunni sem daufur niður.

– Af hverju hættir mamma ekki að þrjóna?

– Þannig styttir hún sér stundir.

– En hún gæti gert eitthvað annað eða þrjónað eitthvað af viti.

Þessi peysa er fáránleg.

– Læknirinn segir að hún geti staðið upp.

– En hún vill það ekki.

– Það er erfitt að horfa upp á hana starandi svona út í garðinn.

Stara út í garðinn, gleyma sér í garðinum. Að skynja vantraustið

líkt og brennimerki á bakhlutanum. Hvaðan ertu að koma, Melina? Hvert ertu að fara, Melina? Ekki segja mér að þú ætlir að leggja þig ... Ég vil ekki að konan mín gangi um göturnar eins og ein *þeirra*. Þú átt að vera heima með dætrum þínum. Hver horfir á þig, Melina? Á hvern horfir þú, Melina? Það ergir mig að þú gangir um og blaðrir. Bara svo að þú vitir. Fyrirgefðu mér, Melina. Ekki segja stelpunum að ég sló þig. En ég horfði ekki á neinn, augu mín horfðu aldrei djúpt í augu annarra. Ég hræddist frelsið. Nú er ég frjáls. Ég vil ekki að þau heyri í mér, né heldur að þau noti mig, eða misnoti. Þú segir mér ekki hvenær ég má fara. Ég er húsbóndi á þessu heimili. Ég fer þegar ég vil og kem aftur þegar mér sýnist. Ég kæri mig ekki um fáránlegar og heimskulegar erjur vegna afbrýðisemi. Og ef þér þóknast það ekki þá veistu hvað þér ber að gera; þarna eru dyrnar og vertu sæl.

Vertu sæl, vertu sæl, verið þið sæl öll þessi glötuðu ár. Hún sá hann enn fyrir sér með krepptan hnefann þegar hann hótaði þessu.

Frú Melínu miðaði vel með peysuna síðan nóttina sem hún hóf að rugga sér í stólnum. Upp frá því færðu dæturnar henni blóm inn á herbergið alla morgna og gleymdu aldrei að koma með ullargarn handa henni. Enn heyrði hún þær tala saman lágum rómi.

– En hvað kom í rauninni fyrir mömmu? Það var nóttina sem hún gaf okkur köttinn og sat og þrjónaði fyrir framan sjónvarpið.

– Já, allt í einu varð hún róleg og starði á hvernig dýrið lék sér að ullarhnyklinum. Hún galopnaði augun líkt og hún skildi allt í einu eitthvað. Hún fylgdi hnyklinum með óttablöndnu augnaráði – svo virtist sem hún væri að tala við hann. Kötturinn sótti hann, velti honum út um allt og flækti ullina með mjúkum loppum sínum. Þetta var miðlungsstór, mjúkur hnykill sem hann lék sér að. Munið þið?

– Já. Hún var að þrjóna peysu handa einhverri okkar og kötturinn sló eign sinni á hnykilinn. Hann togaði hnykilinn hingað, fór með hann þangað og rakti ullargarnið ýmist upp eða reyrdi fast.

– Við hlógum.

– Við hlógum öll. Og hún gaf frá sér óp. Hún varð stjórf og starði á köttinn á meðan hún hljóðaði. Hnykillinn þeyttist út og suður; frá einum vegg til annars, frá einum stól til annars, og óp-

unum linnti ekki. Við vorum hræddar um að hún geispaði golunni æpandi.

– Núna er hún ekki hrædd við köttinn. Hún strýkur honum með fætinum af og til, án þess að missa taktinn þegar hún ruggar sér. Hún horfir blíðlega á hann. Það minnir mig á hvernig hún horfði á okkur þegar við vorum unglingar.

– Og hún þrjónaði og þrjónaði þessa undarlegu peysu.

– Það er eins og hún hafi horfið.

Eins og hún hafi horfið. Eins og hún væri farin. Inn um gluggann barst angan af taumlausum sætleika bleiku lárviðartrjáanna í garðinum og herbergið fylltist af ódáinsilmi. Frú Melina brosti á meðan hún hélt áfram að þrjóna peysuna sem var ekki handa neinum. Hún hafði þegar lokið við bolinn og var byrjuð á ermunum. Peysan var í röngum hlutföllum, tröllaukin og afkáraleg. Ermarnar voru svo langar að þær náðu niður á gólf. Já, með langar ermar, mjög langar, til að faðma þau öll, faðma þau öll, til að faðma þau öll.

Þegar raddirnar dóu út, hélt frú Melina áfram að rugga minningum sínum í stólnum.

Hólmfríður Garðarsdóttir þýddi úr spænsku

Höfundar, þýðendur og ritstjórar

Ásdís R. Magnúsdóttir (f. 1964) lauk doktorsprófi í frönskum bókmenntum miðalda og endurreisnar frá Háskólanum í Grenoble 3 (Stendhal). Hún er prófessor í frönsku máli og bókmenntum við Háskóla Íslands.

Netfang: *asdism@hi.is*.

Geir Þ. Þórarinsson (f. 1978) er aðjunkt í klassískum málum við Háskóla Íslands. Hann lauk MA-prófi í klassískum fræðum og heimspeki fornaldar frá Princeton-háskóla í Bandaríkjunum.

Netfang: *gtt@hi.is*.

Guðrún Kristinsdóttir-Urfalino (f. 1968) er nýdoktor við Háskóla Íslands. Hún lauk MA-prófi í frönskum fræðum frá Háskóla Íslands og doktorsprófi í frönskum fræðum við Háskóla Íslands og Sorbonne Nouvelle-háskólann í París.

Netfang: *guk45@hi.is*.

Hjörleifur Rafn Jónsson (f. 1961) lauk doktorsprófi frá Cornell-háskóla og er prófessor í mannfraði við Ríkisháskóla Arizona (Arizona State University) í Bandaríkjunum.

Netfang: *hjonsson@asu.edu*.

Hólmfríður Garðarsdóttir (f. 1957) lauk doktorsprófi í spænsku, með áherslu á bókmenntir Rómönsku Ameríku, frá Texas-háskóla í Austin árið 2001. Hún er prófessor í spænsku við Háskóla Íslands.

Netfang: *holmfr@hi.is*.

Ingibjörg Ágústsdóttir (f. 1970) lauk doktorsprófi í skoskum bókmenntum frá Háskólanum í Glasgow og er dósent í breskum bókmenntum við Háskóla Íslands.

Netfang: *ingibjoa@hi.is*.

Jacob Ølgaard Nyboe (f. 1980) lauk cand. mag.-prófi í dönskum bókmenntum frá Háskólanum í Kaupmannahöfn árið 2008 og doktorsprófi í dönskum bókmenntum frá sama skóla árið 2017. Hann er lektor í dönsku við Háskóla Íslands.

Netfang: *jacobon@hi.is*.

Jidanan Luangphiansamut (f. 1992) stundaði háskólanám í Chiangmai og Bangkok og lauk BA-prófi í rússnesku. Hún hefur unnið fjölda verðlauna fyrir smásögur sínar en hefur einnig gefið út skáldsögur og unglingsbækur.

María Concepción Leyes de Chaves (1891–1985) var paragvæskur blaðamaður og rithöfundur. Hún hlaut margvíslegar viðurkenningar fyrir verk sín.

Marion Lerner (f. 1968) lauk doktorsprófi í norrænum fræðum frá Humboldt-háskóla í Berlín, MA-prófi í menningarfræði frá sama háskóla og MA-prófi í þýðingafræði frá Háskóla Íslands. Hún er dósent í þýðingafræði við Háskóla Íslands.

Netfang: *marion@hi.is*.

Renée Ferrer de Arréllaga (f. 1944) er paragvæskur málvísindamaður, rithöfundur og ljóðskáld. Hún hefur unnið fjölda verðlauna og viðurkenninga fyrir skrif sín.

Þórhildur Oddsdóttir (f. 1953) lauk MA-prófi í dönsku með áherslu á kennslufræði tungumála frá Háskóla Íslands og er fv. aðjunkt í dönsku við sama skóla.

Netfang: *thorbild@hi.is*.