



GÖTEBORGS UNIVERSITET
INST FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER

JAPANSKA

Var är göken?

Översättning av japansk haiku

Anna Stålhandske

kandidatuppsats
VT 2014

Handledare:
Yasuko Nagano Madsen
Examinator:
Martin Nordeborg

A Comparative Study of Haiku Translation

Abstract

The topic of the present paper is to investigate and identify how two translators, Reginald Horace Blyth and David Landis Barnhill, differ in their translation of Japanese haikus by Matsuo Bashô to English. Three focal points of the study are; the translation of haiku rythm, the translation of *kireji* (a word for separating the haiku) and the translation of *kigo* (seasonal word). These three components are fundamental parts of Japanese haiku poetry and haiku experience, however there are no set rules on how to translate these haiku components to English.

This study contains a comparative detailed analysis of five of Bashô's haikus, in translation by Blyth and Barnhill. Sample haikus were selected from Blyth's books *A History of Haiku Vol. 1* (1963) and *A History of Haiku Vol. 2* (1964), and from *Bashô's Haiku - Selected Poems of Matsuo Bashô* (2005) by Barnhill. In the analysis, focus was kept on the translation of rythm, *kireji* and *kigo*. Previous works in the field of translation of Japanese in general, and Japanese poetry in particular, was used as supporting data. Except the analysis, the paper also consists of an outline of the history of haiku, an explanation of the components of haiku and a chapter on the internationalisation of haiku.

The results show that although both the translators claim to have had literal translation as a goal, Barnhill was closer to the original poems in rythm and placement of *kireji*. This might be due to the fact that almost 50 years of globalisation separate the two translators' work, and that the styles of haiku in English has changed during this time period.

Innehållsförteckning

Abstract.....	2
1 Introduktion.....	4
1:1 Bakgrund.....	4
1:2 Problemställningar.....	6
1:3 Syfte och frågeställning.....	7
2 Tidigare forskning.....	7
3 Haiku och översättning.....	10
3:1 Vad är haiku?.....	10
3:1:1 Haikuns historiska bakgrund.....	10
3:1:2 Haiku i en internationell kontext.....	14
3:2 Tre haiku-komponenter.....	15
3:2:1 Rytmn och översättning.....	15
3:2:2 Kireji och översättning.....	18
3:2:3 Kigo och översättning.....	19
4 Metod och material.....	21
5 Analys.....	22
5:1 Haiku 野を横に.....	23
5:2 Haiku 冬の日や.....	25
5:3 Haiku 三日月に.....	27
5:4 Haiku 晝顔に.....	29
5:5 Haiku うき我を.....	31
6 Slutsats.....	33
6:1 Haiku-komponenterna.....	34
6:1:1 Rytmn.....	34
6:1:2 Kireji.....	34
6:1:3 Kigo.....	36
6:2 Sammanfattning.....	37
Källförteckning.....	38

1 Introduktion

1:1 Bakgrund

Haiku är kanske den asiatiska diktform som har fått störst spridning i världen. Med sina korta rader, ofta uppställda i 5-7-5 stavelser, är den lätt att känna igen och skriva. Det påminner om folklig kylskåpspoesi, och att skriva haiku är något jag själv kommer ihåg från svenskalektionerna i min högstadieskola. Trots avståndet till Japan uppskattas och skrivs det mycket haiku i Sverige. Thomas Tranströmer och Dag Hammarskjöld var tidiga med att influeras av den japanska diktformen, och Sverige är idag ett av de ledande länderna inom internationell haiku (Maris 2014). Jag tror att haiku är populärt i Norden för att den enkla, minimalistiska stilen påminner om vår klassiska nordiska litteratur. Isländska sagor t.ex. innehåller ofta ordkarga dikter med liknelser och metaforer som kan påminna om haiku.

Jag kom själv i kontakt med den japanska haikun för första gången på japanska litteraturvetenskapen förra året, då vi lärde oss om japansk litteraturhistoria. Det som jag läste både överraskade mig och gjorde mig nyfiken. Min bild av vad haiku var visade sig inte stämma, då japansk haiku kan vara ganska annorlunda från det jag dittills hade sett skrivet på svenska eller engelska.

Haiku är svårt att definiera, eller rättare sagt det finns många olika definitioner av haiku. Västerländsk haiku och traditionell japansk haiku är också ganska olika, med regler som skiljer sig åt. Lars Vargö skriver i *Japansk haiku-världens kortaste diktform* (2003):

”För japansk haiku gäller att a) den är skriven på en rad b) den ska bestå av 17 teckenljud (*jion*) och dessa ska helst följa teckenljudsrytmen 5-7-5, c) den ska innehålla ett årstidsangivande uttryck (*kigo*) d) den ska också innehålla ett åtskiljande uttryck (*kire-ji*)...För den japanska haikun gäller dessutom att den e) ofta innehåller svåra kinesiska tecken och även äldre skrivformer av de fonetiska systemen *hiragana* och *katakana*.” (Vargö 2003:23)

För västerländsk haiku är reglerna eller definitionerna lite annorlunda. Vargö skriver att den västerländska haikun kan bestå av 5-7-5- stavelser på tre rader, men att den inte behöver ha någon strikt stavelseräkning. Däremot ska den helst vara uppdelad på tre rader. Vidare bör den innehålla ett

årstidsbundet uttryck, alltså ett slags *kigo*, och haikun ska vara uppdelad i två delar för att visa på en slags överraskningseffekt som många poeter vill få fram.

Namnet haiku är i sig ganska modernt, och uppkom i slutet av 1800-talet. Diktformen har sina rötter i *hokku*, den första öppningversen i en traditionell *renga*, länkad vers. De första raderna i dikten var särskilt viktiga, då de bestämde ordningen för resten av verserna. *Hokku* skulle innehålla ett *kigo*, som bestämde reglerna för fortsättningen.

Om *rengan* började med en scen från våren, kom de andra verserna i en särskild ordning. Om *hokkun* utspelade sig om vintern, kom resten av verserna i en annan ordning (Vargö 2003:10). Eftersom öppningsraderna var så viktiga, utvecklades de till slut till en egen, oberoende diktform (Barnhill 2004:4). Det var främst genom Bashô som denna utveckling skedde. När jag skriver om haiku i fortsättningen så menar jag både modern haiku och den som skrevs före 1800-talet, och då kallades *hokku*.

Det är mycket som är intressant med haiku, och jag tror att det är mycket i japanska haikudikter som är svårt att förstå om man inte har stor kunskap om Japan, både japansk historia och japansk kultur. Inte bara geografiskt utan också tidsmässigt är 2000-talets Sverige långt bort ifrån den traditionella haikun. De flesta svenskar saknar personlig erfarenhet av den japanska naturen, årstidernas gång och den buddhistiska världsbild som haikun är grundad i, vilket definitivt påverkar hur vi läser en dikt. Traditionella haikus är kanske svåra att tolka även för sekulariserade, japanska storstadsbor? Vilken tyngd eller innebörd ordet ”vårregn” har, och vilka associationer det ger, skiftar nog efter ett oändligt antal variabler, där nationalitet bara är en.

Tidigare forskning om haikuöversättning har lite olika infallsvinklar, och beaktar olika aspekter av haikudiktning. Den enda egentliga boken om översättning mellan engelska och japanska är Yoko Hasegawas *The Routledge Guide in Japanese Translation* (2012), och i den boken tas haikuöversättning upp som ett exempel på när formen av en text är väldigt viktig, och bidrar till att texten blir svår att översätta. Kamaikes artikel 'Haiku eiyaku shiron-yoi/yojou no hyougen to syntax no mondai' ('A Study of Haiku Translation-Connotation, Aftereffect and Syntax') från 1976 tar specifikt upp hur man kan översätta effekten av *kireji* och syntaxen i en haiku.

Sumioka m. fl. 'E-zine hakkousha ga mita eigohaiku no keishiki giron' ('A Discussion on the break/caesura and format of Haiku in the Shiki and Nobo lists reviewed by the Shiki team') från 2004 handlar också om översättning av *kireji*, och om engelska tolkningar av haikuns format i allmänhet.

Kendalls artikel 'Observations on the Difficulties of Translation' (1997) beskriver just problem som kan dyka upp när man översätter haiku, och hur man kan hantera dessa. Hon beskriver arbetet med en tvåspråkig diktsamling, och nämner översättning av både rytm, *kireji* och *kigo*.

Miyachis artikel 'Eigo haiku shiron.1:nihongo haiku no juyou to tenkai' ('An essay on English Haiku.1: the acceptance of Japanese haiku and new developments') från 2008 beskriver hur haikuns internationalisering gick till, och hur olika länder i världen har utvecklat sin egen stil av haiku. Slutligen handlar Saburos text 'Bashô no haiku eiyaku shiron' ('On English Translations of Bashô's Haiku') från 1984 om hur olika översättare har valt att översätta samma tre dikter av Bashô.

Jag hoppas att jag genom att undersöka översättning av haiku bättre kan förstå hur överföringen av haiku från japansk kontext till internationella sammanhang fungerar. Vad gäller japanska ord skrivna med romerska alfabetet, *rômaji*, använder jag Hepburns system. I citat och för författarnamn lämnar jag transkriberingen av ord i original, som jag fann den.

1:2 Problemställningar

Jag skriver om haiku för att det inte finns så mycket forskning om översättning från japanska till engelska, och speciellt inte av haiku. Den forskning som finns är skriven på japanska och är från japanska universitet, och är därför svår att ta del av om man inte kan japanska språket och har tillgång till japanska universitets databaser. Internationella versioner av haiku skiljer sig mycket från den traditionella japanska haikun, och det är något som många människor inte känner till. Då haiku är ett så populärt diktmått och spritt över hela världen, anser jag att det bör bedrivas mer forskning på haikuöversättning.

1:3 Syfte och frågeställning

Syftet med uppsatsen är att undersöka i vilken grad haikuns särdrag har bibehållits när dikter av Matsuo Bashô har översatts till engelska av dels Reginald Horace Blyth och dels David Landis Barnhill. Haiku har traditionellt skrivits efter en strikt diktmetr och med en fast form, och jag ska undersöka hur pass fria de översatta tolkningarna av dikterna är. Hur mycket har egentligen originalen med översättningarna att göra, och tappar dikterna det ”japanska” när de översätts?

Mina frågeställningar

1. Hur översätts haikuns rytm? Är översättningarna 17 stavelser långa eller har de annan längd, kanske kortare för att mer likna den japanska haikuns 17 *mora*?
2. Hur översätts pausmarkören *kireji* (切れ字) ? Översätts den på olika sätt beroende på var i dikten den förekommer?
3. I vilken grad översätts *kigo* (季語) , de japanska orden som markerar årstider?

Ett problem eller en motsägelse jag har lagt märke till vad gäller haiku är det dubbla i att det dels är en traditionell japansk diktform, och dels är ett internationellt spritt och uppskattat format för dikt. Haiku är nästan kameleontlik, och går att anpassa till många språk och ämnen (även om det finns lösa regler vad gäller passande ämnen, även utanför Japan). Den här dubbelheten gör haiku extra intressant att forska om, en forskning som endast sällsynt har förekommit på universitet utanför Japan.

2 Tidigare forskning

Det förekommer förvånansvärt lite internationell forskning om översättning av poesi i allmänhet, och översättning av haiku i synnerhet. Vetenskapliga artiklar på engelska eller svenska om översättning från japanska handlar främst om romaner eller manga, och översättning av poesi innehåller litet annorlunda utmaningar. Det finns dock artiklar om haikuöversättning från japanska universitet.

En av de få böcker, om inte den enda, som handlar om översättning mellan japanska och engelska är Yoko Hasegawas *The Routledge Guide in Japanese Translation* (2012). Den innehåller både översättningsteori och praktiska övningar, och är tänkt att användas av universitetsstudenter som kursbok under en termin av översättningsstudier. Boken fokuserar särskilt på de strukturella skillnaderna mellan japanska och engelska, och innehåller exempel på olika slags texter för översättningsstudier.

De texter som Hasegawa använder som exempel för att illustrera översättningsteori eller översättningstekniker är mest prosatexter eller facklitteratur, men när hon diskuterar gränserna för översättningsbarhet gör hon det med hjälp av *haiku*, *tanka* och engelsk poesi. Hon tar upp Makoto Uedas översättningar av haiku från japanska till engelska, och han i sin tur citerar ett tal av Donald Keene från 1964, och här håller både Hasegawa och Ueda med Keene i synen på haikuöversättning.

”Många av de kunskaperna som behövs när man översätter japansk text, handlar om förmågan att kunna bestämma vad som inte kan översättas. Det här är vad du kan svara, om en japansk akademiker på besök kräver dig på en förklaring på hur man översätter sådan unik japansk mat som *tororo* (riven jamsrot) eller *udon* : Många *haiku* är inte klibbiga av *tororo*. Och vi är inte tvingade att översätta all japansk poesi.” (min översättning)

(Keene 1964; citerad i Ueda 2000:118,119; citerad i Hasegawa 2012:14)

Ueda skriver att vissa haiku går att översätta, och andra är oöversättningsbara. Han visar exempel på tre väldigt olika översättningar av haiku, och poängterar att det inte finns ett enda riktigt sätt att översätta en dikt. En texts värde skapas av läsaren, och att översätta nära originaltexten har inget värde i sig självt (Hasegawa 2012:15).

Jag tycker att det är intressant att det enda stället där haiku och poesi nämns i Hasegawas bok, är när gränserna för det översättningsbara ska diskuteras. Eftersom boken är tänkt att användas i undervisningssyfte, drar jag slutsatsen att Hasegawa inte tycker att studenter behöver öva på poesiöversättning, utan fokusera mer på t.ex. de prosatexter, utdrag från reklam, instruktionsmanualer och dagstidningar som upptar resten av bokens exempelövningar. Jag tror det har att göra med vilka slags texter som studenten i framtiden förmodas ha chans att arbeta med, och eventuellt tjäna pengar på att översätta.

Kendalls artikel 'Observations on the Difficulties of Translations' (1997) tar upp olika aspekter av haikuöversättning från japanska till engelska. Texten fokuserar på det som Kendall anser vara svårigheterna med att översätta haiku, och med det menar hon bl.a. *kigo*. Eftersom *kigo* pekar mot ett schema av associationer som den engelska läsaren troligtvis inte känner till, måste det förtydligas och förklaras i en översättning. Detta leder i sin tur ofta till att en annan del av dikten blir lidande, då haiku är en så kort och minimalistisk diktform.

Förutom mer specifika exempel, tar texten också upp mer generella problem med diktöversättning, som det omöjliga i att göra en "trogen" översättning av en dikt och samtidigt behålla det poetiska värdet. Hennes åsikt är att det poetiska i en dikt måste prioriteras framför en bokstavlig översättning där ords exakta mening översätts.

Manabu Sumioka, Kimiyo Tanaka och Takeshi Wada undersöker i 'E-zine hakkousha ga mita eigohaiku no keishiki giron' ('A Discussion on the break/caesura and format of Haiku in the Shiki and Nobu lists reviewed by the Shiki team') från 2004, hur problemet med översättning av *kireji* har behandlats i en e-post-lista startad 1994, med syfte att diskutera haiku på engelska. De tar främst upp hur *kireji* kan översättas med olika slags skiljetecken och med radavdelning. Att börja varje rad i engelska översättningen av haiku med versal kan också vara ett bra sätt att dela upp dikten. De visar också exempel där *kireji* har behållits som de är i engelska versionen, men utskrivna i *rômaj*.

Saburo Nambas artikel 'Bashô no haiku eiyaku shiron' ('On English Translations of Bashô's Haiku') från 1984 fokuserar specifikt på Bashôs haiku. I artikeln diskuteras flera olika engelska översättningar av tre kända haikus som Bashô har skrivit. Texten fokuserar på att utse den bästa översättningen av varje dikt, och ställer de olika översättarnas ordval mot varandra. Till sin hjälp har artikelförfattaren den prosa som Bashô själv skrev tillsammans med haikun som *haibun*. Det bildar som helhet en slags resedagbok över Bashôs resor i Japan. Enligt artikeln ger prosatexterna fingervisningar om vilken poetisk känsla som översättarna bör ta fasta på i dikterna.

I likhet med Kendall tar Namba också upp mer språktekniska problem, som att japanska substantiv inte har singular eller plural. Det blir godtyckligt om det är en eller flera cikador (eller är det gräshoppor?) som låter vid stenarna. Kännedom om japanska geografin och kulturen är också något som översättningarna bedöms efter. Att ön Sado ligger i japanska havet, innanhavet mellan Japan och Kina, gör t.ex. att ordet "ocean" inte godkänns i en engelsk version av den haikun. Artikelförfattarna tycker att den tvåspråkiga översättaren Kenneth Yasuda lyckas bäst, som med sin

”lingvistiska kraft och universella intuition” fångar kärnan i Bashô’s haiku.

Susumu Kamaikes artikel ‘Haiku eiyaku shiron-yoi/yojou no hyougen to syntax no mondai’ (‘A study of haiku translation-Connotation, Aftereffect and Syntax’) är från 1976. Den fokuserar dels på översättningen av *kireji*, och dels på hur syntaxen i originaldikten översätts. Eftersom *kireji* inte har en direkt motsvarighet i engelska, diskuteras olika sätt att översätta ”känslan” av *kireji*. Det beskrivs som en viktig komponent för det sublimala och ”osagda” i en haiku, då *kireji* skapar rymd och plats före och efter där det är placerat. Att skapa liknande effekt av ”känslomhet bortom ord” på engelska med bl.a. hjälp av utrop som ”ha!” eller ”ah!” diskuteras.

Vad gäller syntaxen så skiljer sig japansk syntax och engelsk syntax mycket åt. Kamaike tar upp olika exempel på hur översättningar med behållen syntax respektive förändrad syntax ser ut. Att översätta ord för ord, eller rad för rad, skapar inte nödvändigtvis samma känsla eller poetiska värde på engelska som i originaldikten. Men att översätta med en annan ordföljd kan förändra betydelsen en dikt. Haiku jämförs med diktrörelsen objektivismen, som är fokuserad på tingen, fenomenen, i dikten och dess inneboende sammanhang. Att inte förklara eller beskriva, utan bara presentera ” nakna ord” , beskrivs av Kamaike som fundamentalt i haiku.

3 Haiku och översättning

3:1 Vad är haiku?

3:1:1 Haikuns historiska bakgrund

Haiku uppstod inte ur tomma intet, utan var en vidareutveckling av de första raderna i en *haikai*. Under Muromachi-perioden (1337-1573) uppkom *haikai* från den ihoplänkade poesin *tanka*. Båda diktformerna är ett slags sällskapsdikter som skapades tillsammans i grupper, där varje person på ett elegant sätt skulle fortsätta dikta och bygga på de senaste versraderna. *Haikai* (lätt och humoristisk *renga*) gav större frihet vad gäller ämne och uttryckssätt, och hade ofta en mer ironisk och jordnära ton än dess föregångare (Bownas & Thwaite 1998:lxvii). Tillsammans med *haikai*-dikter skapades *haiga*, teckningar, och *haibun*, prosa i samma anda.

Diktandet var dock fortfarande styrt av regler gällande både rytm och innehåll, och bl.a. skulle platsen för dikten beskrivas i öppningsraderna i formatet 5-7-5 *mora*. Dessa öppningsrader kallades *hokku*, och de skulle också innehålla ett *kigo*, då de beskrev en scen från en viss årstid. En *hokku* måste också vara komplett i sig själv, och inte beroende av de efterföljande raderna för att skapa mening. De första raderna blev så populära så att människor så småningom började dikta dem helt separat; haikun var född.

En av skaparna av diktformen haiku (*hokku*) som en fristående enhet är Matsuo Bashô (1644-1694). Han var en förgrundsgestalt och ledare för poesigruppen *Shômon*, en av de grupper som skapade *haikai no renga*. Det fanns olika skolor som diktade med olika inriktningar och stilar, och i Bashôs fall var poesin bl.a. influerad av zen-buddhismen. Det speglar hans eget liv, då Bashô själv efterhand blev buddhistisk munk (Barnhill 2004:11).

Bashô började sitt liv som samurai, och tjänade en ung man som tyckte mycket om litteratur och *haikai*. När hans herre dog avslutade Bashô sin anställning och gav sig iväg till Edo (nuvarande Tokyo) och sedan till Fukugawa där han tog sitt författarnamn, Bashô, efter sin hydda bredvid en bananplanta, *Bashô-an*, banan-eremithyddan (Blyth 1963:103). Bashô anslöt sig till Danrin-skolan i poesi, och blev så småningom en mästare i *haikai*. Han skrev *hokku*, öppningsdikterna i *haikai no renga*, och han är kanske framför allt känd för sina dikter som i form av *haibun*, där det som vi idag kallar *haiku* är infogat i prosatext.

Hans *haibun* är i form av reseberättelser från Japan, och den mest berömda är *Oku no hosomichi*, ”De smala vägarna i det inre (av Japan)”. Där skriver han om platser han besöker, både i prosatext och i haiku (Vargö 2003:13). Barnhill skriver om vikten av att förstå det sociala sammanhanget runt Bashôs haiku för att djupare förstå vad dikterna handlar om. *Haikai no renga* skapas tillsammans av en grupp diktare, och många av de *hokku* som talar om ensamhet kanske egentligen diktades i en gemenskap som början av en länkad vers.

En till social aspekt är det faktum att flera av Bashôs haiku var *aisatsu*, ”hälsnings-dikter”, som diktades åt en värd eller åt en plats som Bashô besökte (Barnhill 2005:8). Då Bashô reste runt och träffade olika människor, kan man tänka sig att många ville ha en dikt som minne av den kände poeten. Haikun *no wo yoko ni*, som är den första dikt jag tar upp i analysdelen, är t.ex. diktad till en pojke som leder Bashôs häst.

”Mannen som skötte om huset ordnade en häst för mig att rida på när jag gav mig av.
Stallpojken som visade vägen frågade ”Skulle det vara möjligt för er att skriva en dikt åt mig”?
Vilken förfinad fråga, tänkte jag.”

(Barnhill 2005:90) (Min översättning)

Bashô fick många lärjungar under sin livstid, och trots hans kända reseberättelser i form av *haibun* var han inte en i huvudsak kringvandrande poet. Han var under största delen av sitt liv en bofast mästare i *haikai*. Vid sin död i Osaka hade han över tvåtusen elever i poesi, och han blev redan under sin livstid uppskattad och erkänd som poet (Vargö 2003:13).

Bashô's dödsdikt:

ill on a journey:

my dreams roam round
over withered fields

tabi ni yande yume wa kareno wo kake-meguru (Översättning David Landis Barnhill)

Två ytterligare stora haikupoeter var Yosa Buson (1716-1783) och Kobayashi Issa (1763-1827). Buson var också en hyllad konstnär, som illustrerade bl.a. Bashô's texter med tuschmålningar. Han var duktig på *haiga*, målningar till haiku i *haikai*-stil, och var populär som illustratör till poesisamlingar. Busons *haiku* var mörkare och mer cynisk än Bashô's, och handlade ofta om livets korthet och förgänglighet. Han studerade Bashô's dikter, och bidrog till att fortsätta sprida hans popularitet (Vargö 2003:14).

En haiku av Buson:

Om jag går ut ur porten
är jag också en vandrare,
skymning om hösten

Mon wo dereba ware mo yuku hito akino kure (översättning Lars Vargö)

Issas *haiku* kryllar av smådjur och insekter, som loppor och flugor. De små djuren kan ha speglat hans trasiga familjebakgrund, och det finns en ömhet och omtanke om dessa oskyldiga varelser i hans dikter. Issa har starkt influerat den moderna engelsktalande haikun, då han hade en säregen diktarröst (Vargö 2003:14).

En haiku av Issa:

Gråt inte insekt
till och med stjärnorna
skiljs från sina älskade

Naku na mushi wakaruru koi wa hoshi ni sae (översättning Lars Vargö)

Att kalla diktformatet haiku för just haiku populariserades av Masaoka Shiki (1867-1902). Han var en av de första moderna haikupoeterna, och han ville betona haikuns oberoende gentemot föregångaren *haikai*. Shiki fastslog att haiku är en fristående diktform och han arbetade för att sprida haikudiktning, men han kritiserade samtidigt Bashô för att vara ointressant, och Shiki tyckte också att klassiskt länkad poesi hade stelnat i fasta format. Han presenterade teorin om haiku som en ”scen”, *shasei*, vilket skulle vara en slags ögonblicksbild av det som poeten själv såg. Shiki dog bara trettiofem år gammal i tuberkulos (Vargö 2003:15,16).

En haiku av Shiki:

I den ännu blöta lerväggen
har blommor fastnat,
vårvindar

Namakabe ni hana fukitsukeru haru no kaze (översättning Lars Vargö)

3:1:2 Haiku i en internationell kontext

För haikuns spridning i världen stödjer jag mig på vad Miyachi skriver i sin artikel 'Eigo haiku shiron 1' (2008).

När Meiji-restaurationen inträffade i Japan i slutet av 1800-talet, kom västerlänningar för första gången i större skala i kontakt med haiku och japansk kultur. Japan fascinerade väst och ansågs mystiskt och speciellt, då landet hade varit stängt för omvärlden under så lång tid. Haiku var en del av den orientaliska trenden som rådde i väst, men togs först inte på allvar som en seriös genre. Detta eftersom de klassiska diktformerna i väst var långa, som episk diktning. Korta dikter associerades till humor, som ramsor för barn eller limerickar.

Basil H. Chamberlain föreläste på Tokyo Imperial College, och han intresserade sig för haiku som en egen genre. 1902 gav han ut boken *Bashô & the Japanese Epigram*, där han felaktigt placerar in haiku i diktgenren epigram.

Fransmannen Paul-Louis Couchoud kom till Japan 1903, och blev mycket fascinerad av japansk kultur. Två år senare gav han ut den första samlingen icke-japanska haikus, med dikter han hade skrivit själv. Boken *Au fil de L'eau* grundade den franska haiku-diktningen och inspirerade andra europeiska poeter. Couchoud gav också ut samlingar med japanska haikus av Buson och Bashô översatta till franska.

Imaginsterna under det tidiga 1900-talet influerades starkt av japansk haikupoesi, som de kom i kontakt med genom fransmannen Couchoud. Haiku passade imaginisternas koncentrerade stil, med fokus på tingen i sig. Av imaginisterna är kanske Ezra Pound den mest kända, och hans dikt *In a Station at the Metro* från 1913 påminner starkt om en haiku både till stil och innehåll. Den är kort och koncis, ställer två bilder i kontrast mot varandra och använder naturliknelser för att kommentera människans förgänglighet.

Haiku har spridit sig till alla världens länder och är en populär internationell diktform idag, speciellt i engelsktalande länder och på Balkan. En av dem som populariserade haiku på engelska är Reginald Horace Blyth, en engelsman boende i Japan. Han gav under 40-, 50- och 60-talen ut böcker om haiku med översättningar från japanska till engelska med texter om historiska *haijin*.

Haiku är mest populärt internationellt i norra och sydöstra Europa, och i engelsktalande länder. Regler runt haiku har blivit mer lösa i och med spridningen i världen, och dikterna måste inte nödvändigtvis ha naturen och människan som motiv. Dikterna kan också ha 17 eller färre stavelser på tre eller färre rader. Det finns organisationer och grupper, som *Haiku International Association*, grundad 1989 i Japan som stödjer utbyte mellan *haijin* över hela världen. Organisationen arbetar för att fortsätta sprida haiku internationellt och inom Japan (Miyachi 2008).

3:2 Tre haiku-komponenter

De tre delarna av haiku som jag ska titta närmare på är rytmen, *kireji* (ett slags paus-ord) och *kigo* (årstidsbundet ord).

Det finns såklart andra saker i haikupoesi som är betydelsebärande, t.ex. användningen och uttalet av *kanji* i förhållande till ord skrivna i *hiragana*. O'Brian påpekar i sin artikel 'From a Dual Writing System into English: Translating a Modern Japanese Poem' i tidskriften *Translation Review* hur effekten av *kanji* och *hiragana* kan upplevas i en japansk dikt. Om vissa ord är skrivna i *kanji* och andra inte, drar det uppmärksamhet till *kanji*-orden på ett diskret sätt som kan vara svårt att överföra till ett språk som bara innehåller ett alfabet. Också uttalet av *kanji* kan vara betydelsebärande, då det kan skifta mellan bl.a. *onyomi* och *kunyomi*, kinesiskt- eller japanskt uttal (O'Brian 2001:61;1).

3:2:1 Rytmen och översättning

Den första haiku-komponenten jag ska undersöka är rytmen. Vance (1987:63) beskriver i sin bok *An Introduction to Japanese Phonology* ljudsystemet i japanska språket. Japanska är ett språk med en *mora*-baserad rytm, till skillnad från svenska och engelska som är baserat på stavelser. En *mora* är enligt Vance en mindre beståndsdel av en stavelse, och det är unikt för japanska språket då få språk använder så små beståndsdelar. Som exempel kan ordet *Nippon* (Japan) delas in i de två stavelserna *nip-pon*, vilket i sin tur kan delas in i fyra *mora*: *ni-p-po-n*.

I det japanska skrivsystemet motsvarar en *kana* (*hiragana* eller *katakana*-tecken) en *mora*. あ (*a*) い (*i*) う (*u*) え (*e*) お (*o*) är alla en *mora* var, men också か (*ka*) き (*ki*) く (*ku*) け (*ke*) こ (*ko*) består alla

av en *mora*. De varierar alltså något i längd, men är mer uniforma än svenska och engelska stavelser. Eftersom en japanska *mora* är mycket kort, är en traditionell japansk haiku på 17 *mora* nästan alltid kortare än en engelsk eller svensk haiku på 17 stavelser.

I japansk poesi används *mora* som mått för diktmeter, och Vance beskriver det som ett ”psykologiskt bevis” på att *mora* existerar, det vill säga att den fonetiska byggstenen fyller en funktion i människors beteende. En haiku består traditionellt av 5-7-5 *mora* utskrivet i en rad, och det är så pass viktigt att en haiku med för många *mora* på en rad har ett eget namn, *jiamari*, ”överskott av tecken” (Vance 1987:66).

Att *mora* skiftar något i längd har sin grund i gammal japanska, och hur japanska som språk förändrades med början i 800-talet genom bl.a. influenser från Kina, en förändring som kallas *onbin* (Vance 1987:56). Som exempel blev gamla japanskans *yo-mi-te*, ”läste”, *yo-n-de*; och *ma-ti-te*, ”vänta”, blev *ma-tte*. Innan språkförändringarna var alltså varje *mora* i stort sett lika lång. Utifrån detta kan man föreställa sig att ett diktmått baserat på *mora* en gång i tiden gav en ännu tydligare rytm till en dikt än idag. Då *renga*, haikuns ursprung, var en social diktform, var säkert ett vackert reciterande av dikten nödvändigt, och då är det viktigt med en rytm som är lätt att uppfatta.

Här är ett exempel på en haiku tagen ifrån *An Introduction to Japanese Phonology*, indelat i *mora*.

<i>Ran no ka ya</i>	”The fragrant orchid
<i>Chô no tsubasa ni</i>	Into a butterfly’s wings
<i>Takimonosu</i>	It breathes the incense”

/ra-N-no-ka-ya/

/čo-o-no-cu-ba-sa-ni/

/ta-ki-mo-no-su/

(Haiku av Matsuo Bashô, översatt av Ueda, Vance 1987:64)

Hasegawa skriver om översättningsbarhet att ”översätta kan vara en skrämmande syssla, det innebär att rycka upp en text ur sin naturliga omgivning, och placera den i en främmande lingvisisk och kulturell kontext.” (2012:11) (min översättning)

Det stämmer extra väl in när formen är så stark och dominerande som den är i poesi, i kontrast till

en prosatext eller en vetenskaplig text. Idé och innehåll kan översättas, men själva formen kan vara svår att överföra till det nya språket. Så när själva formen är central för själva meningen av en text, påpekar Hasegawa att det närmar det sig det ööversättningsbara (2012:11).

Haikuns rytm är en del av dess form och därför svåröversatt. Skillnaden mellan japanska och engelska består t.ex. engelska skrivs med det romerska alfabetet, medan en japansk mening kan innehålla tecken från upp till fyra olika alfabet. Men den största skillnaden är nog att de två språken har väldigt olika struktur och grammatik. Meningsuppbyggnaden skiljer sig mycket åt, och i språken förekommer också olika mått för diktmeter. Stavelser och *mora* påminner om varandra i det att de båda är mindre beståndsdelar av ord och räknar ”slag”, men de är inte direkt utbytbara sinsemellan.

Hur haikuns rytm översätts finns det inte så mycket forskat på. Det är lite konstigt, då rytm är en mycket betydelsebärande del av en dikt och används för att lyfta fram och betona vissa sammanhang eller ord framför andra. Den ger också ett estetiskt värde till dikten, och med den föreslås ett visst sätt att läsa eller recitera dikten. Eftersom japansk poesi inte innehåller rim, används bl.a. *mora* och alliterationer istället för att skapa rytm. Alliteration finns i några av de haiku som jag har undersökt, men jag ska inte gå närmare in på den aspekten av rytmskapande.

Kendall (1997) skriver om rytm i arbetet med *SUIKO*, och att hon valde 17 stavelser på 3 rader för översättningarna för att det liknar traditionell japansk haiku mest. Hon utesluter inte en friare form av översättning, om det passar sammanhanget. Vidare beskriver hon en viss skepsis bland västerländska förläggare mot haiku, då diktens korthet gör att vissa tror att det inte går att uttrycka något meningsfullt med så få ord. Hon motsäger sig detta med argumentet att just den komprimerade syntaxen kan skapa nya intressanta bilder, ibland helt oavsiktligt som en biprodukt.

Trots det verkar 17 stavelser uppdelade på 3 rader vara den allmänna regeln vad gäller i alla fall nyskriven internationell haiku. Men Vargö påpekar också att haiku inte ska låsas fast i för stränga ramar, och att redan de gamla haikumästarna tummade på stavelseräkningen. Om en haiku var riktigt bra, men hade lite för få eller för många *mora*, kunde den ändå få passera. Västerländsk haiku kan ha en annan stavelseräkning än 5-7-5, men bör i alla fall vara uppdelad på tre rader (Vargö 2003:23).

3:2:2 *Kireji* och översättning

Kireji är den andra haiku-komponenten, och den definieras som partiklar eller hjälpverb i haikudikterna som ger instruktioner om hur dikten ska läsas. De kan markera pauser och betona orden före och efter när de används inne i en dikt. Då haiku ofta målar upp två scener som står i kontrast mot varandra, används *kireji* ofta som länken som binder ihop de två delarna. *Kireji* kan också ge ett mer definitivt slut om de avslutar en dikt. Vanliga *kireji* är *ya* (partikel), *keri* och *kana* (hjälpverb).

I svenska och engelska språken har vi inte en tradition av hjälpverb eller liknande som pausmarkörer, utan vi brukar använda olika slags typografiska tecken istället. Det mest definitiva paustecknet är en punkt[.] Utöver punkt finns kolon[:] semikolon[;] bindestreck [–] tre punkter [...] och kommatecken[,] som kan användas för att visa på olika långa pauser.

Alla dessa tecken används i översättning av *kireji*. Ett annat alternativ är att med radavdelning skapa paus i dikten, vilket man ofta gör i internationell haiku genom att dela upp dikten på tre rader. Då haiku i Japan traditionellt skrevs i en enda, vertikal rad användes *kireji* som enda verktyg för att markera paus. Språk som använder romerska bokstäver har också möjligheten att växla mellan versaler och gemener, vilket kan användas för att visa på nytt stycke i en dikt. Japanska har inte gemener och versaler, och får använda sig av t.ex. *kireji* för att dela upp ett stycke text.

Kendall beskriver hur *kireji* egentligen inte är ett ord som länkar ihop, utan mer står för ett tomrum inne i dikten som läsaren själv får fylla i. Det är inte enhet man strävar efter traditionellt i en haiku, utan kontrasten mellan fenomen och ting. Läsaren får själv avgöra om det är någon koppling mellan de två delarna i dikten, och vad denna koppling i så fall består av. Detta är inte något som nödvändigtvis följer med i översättning (Kendall 1997).

Om översättaren anser att raduppdelning ger nog paus, så kan man helt enkelt inte översätta *kireji* till något alls, utan hoppa över ordet (Sumioka, Tanaka & Wada 2004).

3:2:3 *Kigo* och översättning

Kigo är den tredje komponenten av haiku som jag ska undersöka, och Barnhill definierar *kigo* som

” Årstidsord. Ett ord som i den litterära traditionen syftar på en särskild årstid (t.ex. höst) och möjligen en del av en årstid (t.ex. tidig vår) även om tingen (t.ex. måne eller japansk cettia) också kan upplevas i andra årstider. Årstidsord kan härröra från naturen eller från mänsklig aktivitet. Varje hokku och haiku borde innehålla ett årstidsord. Samlingar av japansk hokku och haiku ordnades traditionellt efter årstid. Det finns nuförtiden åtskilliga årstidsords-ordlistor (*saijiki* eller *kigo jiten*).” (Barnhill 2003:280) (min översättning)

Vissa *kigo*, som t.ex. sommargräs (*natsugusa*), kan man lätt para ihop med en årstid. Andra ord är inte så självklara, och därför kan jag tänka mig att *haijin*, haikupoeter, länge har behövt ordlistor för *kigo*.

Problemet som översättaren ställs inför med *kigo* är hur betydelsen av ordet ska kunna förmedlas till en läsare, som troligtvis inte är bekant med den japanska naturen. Eftersom *kigo* har en stor betydelse i att etablera scenen i dikten, är de en viktig komponent i en haiku och påverkar läsningen. Ska översättaren vara sann mot originalet och skriva den exakta arten av vassen som susade? Eller kan översättaren välja en liknande växt som i målspråket ger liknande associationer till årstid och till en viss stämning?

Kendall (1997) tar upp översättningen av *kigo* i sin artikel, då årstidsorden spelade en ovanligt viktig roll i *SUIKO*. Hela diktsamlingen var uppdelad efter de fyra årstiderna, och *kigo* betonades mer än vad som är vanligt i haiku i engelsk översättning. British Haiku Society citeras i *Observations of the Difficulties...* ”För den japanska läsaren refererar *kigo* till ett helt schema med mer eller mindre förutsägbara associationer. Den homogeniteten i reaktioner är i allmänhet inte tillgänglig för den västerländska haiku-poeten.” (Min översättning) Det är därför *kigo* måste förklaras mer ingående för icke-japanska läsare.

Ett annat *kigo*-relaterat fenomen som Kendall tar upp är hur naturfenomen ibland kan beskrivas med mer urbaniserade fenomen, eller med scener hämtade från hushållet, i den engelska versionen. Originaldikt nr 155 i *SUIKO* handlade om det tillfredställande i att se morgondagg som torkar. En rykande gröt lades till i ett förslag på översättning för att skapa samma varma känsla av trygg

vardagsrutin. Kendall påstår att japanska läsare har större vana att tolka scener från naturen än engelska läsare, trots Japans urbanisering.

Det stämmer överens med Hasegawas haiku-avsnitt i *the Routledge Course in Japanese Translation*. Ett intressant tema som tas upp av Hasegawa, är hur många japaner anser att haiku inte kan uppskattas till fullo av människor som inte har årstider som skiftar eller en särskild känslighet för naturen. Så starkt rotad är haiku i den japanska traditionella synen på naturen och årstidernas gång (Hasegawa 2012:13).

Denna åsikt stämmer å ena sidan dåligt ihop med hur populärt haiku är internationellt. Om inga utlänningar kan uppskatta haiku, borde det logiskt leda till att diktformen stannade inom Japan. Å andra sidan kanske den har ett korn av sanning i sig, och kan förklara varför haiku är så populärt i norra Europa, i länder som Estland och Sverige. Vi har i likhet med Japan fyra tydligt åtskilda årstider, och vi lägger stor vikt vid årstidernas växlingar. Sverige och svenskar anses också ha ett alldeles särskilt förhållande till naturen, med allemansrätt och en lång historia av friluftsliv .

Jag tror att Sverige och Japan har liknande känslomässiga förhållande till naturen och årstiderna, och att traditionell haiku är lite lättare att känna igen sig i för svenskar än för någon som bor i ett årstidslöst land. Vördnaden för naturen är stark, men i Sverige utan den buddhistiska aspekten av ständig förändring.

4 Metod och material

Jag ska undersöka och jämföra två olika översättares tolkningar från japanska till engelska av några av Matsuo Bashô's dikter. De två översättarna är Reginald Horace Blyth (1898-1964) och den nu levande David Landis Barnhill. Jag har valt dessa två översättare för att de tolkar Bashô med helt olika ingångar till dikterna, och därför blir översättningarna så pass olika. Översättarna fokuserar på olika aspekter av haiku, och förutom det verkar de i olika årtionden.

Blyth refererar mycket till engelska poeter och dikter, och gör många jämförelser mellan haiku och bl.a. William Wordsworth och andra engelska romantikers poesi. Han betonar också zen-filosofin i haiku. Barnhill lägger mer tonvikt på naturens roll i Bashô's haiku, och har, förutom en lista över vanliga *kigo*, infogat ett index över centrala naturfenomen i boken. Han vill bidra till en djupare förståelse av relationen mellan japansk kultur och natur, och han anser att en sådan förståelse kan leda till rikare naturupplevelser i läsarens eget liv (Barnhill 2004:10). Inställningen stämmer väl överens med hans inriktning som tvärvetenskaplig miljöforskare.

Den ena översättaren, Reginald Horace Blyth, var en engelsman verksam som författare och översättare i Japan under tiden runt andra världskriget fram till sin död 1964. Han publicerade många böcker om japansk kultur, främst om zen-buddhism och litteratur. Det är från hans bokserie *A History of Haiku in 2 Volumes* från 1963 och 1964 som jag tar exempel på hans översättningar av Bashô.

Synen på Blyth och hans översättningar är delad, då han å ena sidan populariserade haiku i väst, å andra sidan anses tolka haikus från ett personligt och lite snävt zen-buddhistiskt perspektiv. Buddhismen var väldigt populär bland människor inom den amerikanska motkulturen under efterkrigstiden, och Blyth zen-buddhistiska vinkel på sina översättningar har influerat t.ex. beatrörelsen i USA (Miyachi 2008). Influenserna från zen är något som jag tycker mig se att hans översättningar visar.

Den andra tolkaren av Bashô jag ska undersöka är David Landis Barnhill, en nutida författare och översättare. Han är ledare för institutionen för miljöforskning och professor i engelska på University of Wisconsin i Oshkosh. I hans bok *Bashô's Haiku* från 2004 översätter han över 700 haikus av Bashô i kronologisk ordning, från 1662 till Bashô's berömda dödsdikt år 1694. Detta kompletteras med översättningar av Bashô's egna kommentarer.

Boken innehåller också förklarande listor på vanliga *kigo*, listor över naturfenomen hos Bashô och en förteckning över dikterna i ordagrann översättning med kommentarer om vilken årstid diktens *kigo* tillhör. Dessutom har Barnhill ett kapitel i introduktionen helt ägnat åt att förklara sin översättningsstil och vilka val han har gjort i sina tolkningar av dikterna. Han beskriver varför han översätter relativt ordagrant och utan förklaringar i dikten, men med hjälpmedel i form av index och andra listor längre bak i boken (Barnhill 2005:12).

I båda böckerna finns originaldikterna skrivna tillsammans med översättningarna. I Blyth bok står originalet överst, skrivet i hiragana och kanji med romaji utskrivet i mindre text under. I Landis Barnhills bok står originalet av dikten i romaji under översättningen, med snedstreck som delar upp haikun efter den traditionella 5/7/5 uppdelningen.

5 Analys

Jag ska analysera och jämföra hur Reginald Horace Blyth och David Landis Barnhill har översatt ett antal haiku av Matsuo Bashô. Jag har valt dessa översättare för att deras sätt att tolka dikterna skiljer sig mycket från varandra. Det som jag ska fokusera på är hur de har hanterat rytm, *kireji* och *kigo* i översättningarna av dikterna.

5:1 Haiku 野を横に

野を横に馬引きむけよ郭公

no wo yoko ni uma hikimuke yo hototogisu

Blyth

Lead my horse

Across the moor

To where the hototogisu is singing!

Barnhill

across the plain,

turn my horse over there!

cuckoo

Den här haikun föregås av kommentarer av båda översättarna. Blyth skriver att den är ett exempel på Bashô okonventionalitet och hans förmåga att skriva väldigt olika slags haiku. Barnhill har översatt den medföljande beskrivningen på hur en man bad Bashô om ett poem, och att detta var resultatet.

Dikten är från sommaren 1689, och att det är en sommardikt kan man se genom *kigo* i haikun, *hototogisu*, som tillhör sommaren. Det är en gökfågel med det svenska namnet smågök, och den är väldigt populär att använda i haiku. Jag misstänker att det delvis har att göra med den bekväma längden på ordet, 5 *mora*, japanska stavelser. Det är den mängd *mora* som ska vara på den sista och första raden i en traditionell haiku.

Hototogisu är en så pass ikonisk haikufågel, att den gav namn till haikutidskriften *Hototogisu* som Masaoka Shiki grundade 1897. Tidningen är ursprunget till en av de stora grupperna av haikupoeter i Japan idag, *Nihon dentô haiku kyôkai*, ”Föreningen för traditionell japansk haiku”. Gruppen

skriver haiku med grund i Shikis princip om *shasei*, haiku som en ”scen” (Vargö 2003:16).

Barnhill väljer att skriva det engelska namnet på fågeln, och samtidigt förklarar han *hototogisu* i ett *Major Nature Images*-index i slutet av boken som en fågel förknippade med sin melankoliska sång, döden och nostalgi över gångna tider. Intressant nog finns en sådan koppling i Sverige med, till den svenska göken och ramsan ”Västergök är bästergök, men södergök är dödergök”. Fast en japansk gök låter mer och skarpare än en svensk (Vargö 2003:199), så det är kanske därför göken har en mer framträdande roll i Japan.

Blyth väljer att behålla det japanska namnet och skriver ut det i *rômaji*, och utgår ifrån att läsaren är så pass insatt i haiku för att förstå ordets innebörd. Däremot betonar han fågelns sång, något som inte står utskrivet i originalet då det är underförstått. Kamaike beskriver i sin artikel den betydelsefulla växelverkan som sker mellan ljudfenomen, bildfenomen och rörelse i en dikt (Kamaike). Blyth väljer att betona både ljud och rörelse, när han lägger till att hästen ska ledas dit göken gol. Detta är ett tillägg som varken finns i originalet eller i Barnhills översättning, då Barnhill låter göken stå ensam utan förklaringar eller utropstecken.

När det kommer till *kireji* har båda översättarna ersatt *yo* med ett utropstecken. Blyth utropstecken finns i slutet av dikten, och Barnhills är där originalets *kireji* är, precis före göken. Barnhill behåller haikuns syntax rent generellt, och lägger inte till några egna tolkningar till skillnad från Blyth. I Blyths dikt flyter språket på i en mening, en uppmaning. I Barnhills dikt ställs den första hälften i kontrast till den sista radens gök, och det är som i originalet upp till läsaren att göra kopplingen mellan de olika ”scenerna”.

Vad gäller diktens rytm i översättning är det tydligt att Barnhill har tänkt på att hålla sig nära det traditionella sättet att skriva haiku på engelska, med ett 5-7-5 mönster. Det är inte exakt det antalet stavelser, men det är nära. Han behåller också originalets syntax, vilket gör att dikten på engelska får ett inverterad syntax som tydligt skiljer sig från normal skrift.

Blyth däremot väljer att skriva haikun med två korta rader och en sista lång rad. Den sista raden blir lång för att han lägger till extra information som inte finns i originaldikten. Var göken befinner sig står inte utskrivet i originalhaikun, och jag vet inte om det tjänar på att skrivas ut. Eftersom det troligtvis är ljudet av göken som upplevs, och inte göken i sig, borde det vara svårt att placera göken på en exakt punkt i omgivningen.

Ett stilgrepp i originalhaikun som ingen av översättarna har försökt tolka är alliterationen med *no wo yoko* i början som binds samman med *yo hototogisu* i diktens slut. Eller så är det kanske därför Blyth menar att göken är på andra sidan heden, för att det finns fonetiska paralleller mellan fågeln och landskapet i originalet.

5:2 Haiku 冬の日や

冬の日や馬上に氷る 影法師

fuyu no hi ya bajou ni kouru kageboushi

Blyth

*A winter day;
On my horse's back
A shadow sits freezing.*

Barnhill

*winter sun-
frozen on horseback,
my shadow*

Det här är en vinter-haiku, och den känns väldigt kall och frusen. Blyth skriver som kommentar att Bashô komponerade den när han red på en smal stig genom risfält, där en kall vind blåst från havet (Blyth 1963:123). *Kigo* i dikten är *fuyu no hi*, vintersol eller vinterdag, och *kouru*, fryser. Man kan riktigt känna kylan och den isande vinden.

fuyu no hi kan som sagt betyda både ”vinterdag” och ”vintersol”. Mångtydigheten i ordet försvinner när man översätter det till engelska, för då måste man välja. Att välja ”dag” ger en slags rubrik till scenen som följer efter *kireji*. Att istället som Barnhill välja ”sol” gör den första raden mindre

beskrivande och mer närmare de andra raderna i tyngd, och det blir en parallell till sista radens ”skugga”.

Både Blyth och Barnhill väljer att tolka *kireji ya* med paustecken, Blyth med ett semikolon och Barnhill med ett bindestreck. De två tecknen är i stort sett utbytbara och betyder lika lång paus, kortare än en punkt men längre än ett kommatecken. Kamaike tar upp exempel på olika engelska översättningar av *ya* i haiku (Kamaike 1976). Bl.a. har det översätts med *ah, even, ya* eller helt utelämnats. Kamaike föreslår att det också skulle kunna översättas med *ha!* eller bara utropstecken om det passar haikun. Det tas inte upp något exempel på *ya* översatt med paustecken.

Om *kireji* ska ha en effekt av talande tystnad och efterklang, tycker jag att paustecken är passande i översättningarna av den här haikun. Det ger en långsam rytm åt dikten som passar bra ihop med skuggan som fryst, med den dubbla betydelsen av kyla och något som har stannat eller stelnat. Det skulle bli en helt annan dynamik i dikten om första raden avslutades med ett *ha!* eller *ah!*

Återigen är det Barnhill som håller sig närmast originalet i rytm och syntax. Hans rader är lite kortare än 5-7-5 modellen, vilket liknar den japanska haikun. Om inte ord-för-ord, är det iallafall nästan en rad-för-rad översättning av dikten. Den enda nya information som har lagts till är att skuggan på hästryggen blir identifierad som ”min skugga” istället för obestämd ”skugga” (hos Blyth är det ”min häst” som bär en skugga).

Det finns förslag om att internationell haiku borde innehålla 12 stavelser, eftersom engelska stavelser ofta är längre än japanska *mora*. Bl.a. Cor van den Heuvel driver den tesen i sin bok *The Haiku Anthology, Haiku and Senryu in English* från 1999 (Vargö 2003:200). Barnhills tolkning av *fuyu no hi* har 10 stavelser, så det är en ännu mer komprimerad dikt. Jag tycker att den påminner mycket om originalet för att den är så komprimerad och kort.

Blyth översätter rytmen lite friare med en dikt som är uppdelad i 4-5-6 stavelser. Detta ändrar rytmen i dikten i förhållande till originalet, och det blir en mindre koncentrerad haiku. Han lägger också till lite egen information i dikten, som att sätta vinterdagen och skuggan i bestämd form. På japanska finns inte bestämd och obestämd form, eller singular- och plural former av substantiv, så det blir upp till översättaren att välja det som passar bäst.

Kendall skriver att haiku på engelska har en tendens att lägga till personer i dikterna, antingen

direkt eller genom personifiering (Kendall 1997). Detta på grund av japanskans och engelskans olika grammatik och språkstruktur, där man på engelska ofta måste specificera objekt, subjekt, mängd och kön. Detta är tydligt i översättningen av *fuyu no hi*, där båda översättarna i varierad grad lägger till ägande och bestämda former. Originalen är subtila och mångtydiga, men också distansierade. Översättningarna personligare känsla och en närhetskänsla, då diktjaget är närvarande.

5:3 Haiku 三日月に

三日月に地は朧ろなり蕎麦の花

mikazuki ni chi wa oboro nari soba no hana

Blyth

The earth is whitish

With buckwheat flowers

Under the crescent moon.

Barnhill

under the crescent moon

the earth is shrouded with mist:

buckwheat blossoms

Haikuns *kigo* är *mikazuki*, halvmåne, och *soba no hana*, boveteblommor. Årstiden är höst, och Bashô skrev dikten hösten 1692 enligt Barnhills kronologiska indelning av dikterna (Barnhill 2004:132). Det är till skillnad från den förra dikten inte självklart vilken årstid man befinner sig i, utan det krävs en kunskap om dels japansk natur, och dels det bakomliggande schemat med betydelser av *kigo*. Om man inte vet när bovete blommar så skulle man lika gärna kunna tro att dikten handlar om sommaren eller våren, årstider som jag förknippar med blommande växter.

Originaldikten saknar *kireji*, och Blyth översätter detta med att ovanligt nog inte ha ett enda paustecken före slutet. Barnhill däremot delar upp haikun i en 12-5 struktur med ett kolon i slutet av den andra raden. Boveteblommorna står på sista raden som en förklaring på vilken slags scen de tidigare raderna beskriver.

Rörelsen i dikten är nedåtgående, från månen på himlen till de små, vita blommorna på marken. Diktens mellandel binder ihop början och slutet, med marken som är dimmig eller otydlig. *Oborozuki* är en disig måne, och ordet *oboro* innebär också en parallell till diktens början. Samtidigt finns det en koppling till blommorna, som i alla fall enligt Blyth är det vita dis som breder ut sig. I Barnhills översättning är relationen mellan diset och blommorna mer öppen.

Att boveblommor är vita är extra information som man får av Blyth, men inte av Barnhill. Det är ett tydligt exempel på hur någonting som är självklart i en viss kultursfär måste förklaras i en annan. Om man i Sverige skrev om maskrosor är det underförstått att det är ett gult ogräs det handlar om, men i översättning till ett annat språk måste kanske blommans associationer förtydligas.

Både Blyth och Barnhill har översatt dikten till tre relativt lika långa rader. Däremot skiljer sig deras ordföljd tydligt åt. Barnhill har behållit originalets rörelse från makro- till mikroperspektiv, men Blyth börjar tvärt emot med marken och slutar med månen. Jag tycker att dikten förlorar på att inte behålla rörelsen från det stora till det lilla, och får den att påminna mer om engelsk poesi från romantiken.

Blyths översättningsstil kommenterar Kamaike i 'Haiku eiyaku shiron' (1976). Kamaike skriver hur Blyth tolkar originalet väldigt fritt, och väljer en vinkel som han presenterar för läsaren. Det subtila i originalet försvinner, och översättaren skriver läsaren på näsan. Det var Blyths översättning av en annan av Bashôs haikus som diskuterades, men jag tycker att samma sak kan sägas om den här dikten. Det är stor skillnad i betydelse om marken är vit av blommor eller täckt av dis, och det dimmiga utelämnas helt i Blyths översättning.

5:4 Haiku 晝顔に

晝顔に 米つき 涼む あわれなり

hirugao ni kometsuki suzumu aware nari

Blyth

*The rice-pounder,
Cooling himself by the convolvulus flowers,-
A sight of pathos.*

Barnhill

*by the noonflower
a rice-pounder cools himself:
a sight so moving*

Detta är en dikt som Bashô skrev på sommaren i början av 1680-talet. *Kigo* är *hirugao*, en blommande växt av vindesläktet, och *suzumu*, att svalka sig, och orden visar att haikun tillhör sommaren. *Hirugao* betyder ordagrant ”middags-ansikte” och syftar på en blomma som öppnar sig i dagsljus och stänger sig på natten, som den svenska blomman solvända. I Japan finns också *yûgao*, ”nattansikte” som är en slags kalebass och *asagao*, ”morgonansikte”, som heter blomman för dagen på svenska. Alla dessa blommor har liknande utseende, och därför har de liknande namn även om *yûgao* inte är släkt med de andra (Barnhill 2003:278). Blyth har översatt namnet på blomman med *convulvulus*, som är det latinska namnet på vindesläktet.

Den sista radens *aware* är ett speciellt och viktigt ord inom haiku, och enligt Lars Vargö ett av de mest svåröversatta begreppen inom haikupoesin. Han skriver att det går att förklara som ”vemod”, ”sorg”, ”elände” eller kanske ”poetisk karaktär”. Det som beskriver *aware* bäst och gör det rättvisa tycker han är ”det som berör” (Vargö 2003:27). Barnhill är inne på precis samma spår med *a sight so moving*, och Blyths *pathos* betyder också ”något som berör”.

Åter måste det läggas till personer och pronomen i dikten, för att den ska bli läslig på engelska, vilket ändrar diktupplevelsen från originaldikten. *Kometsuki* betyder ”stöta ris”, och det är underförstått att man syftar på personen som gör detta. I de engelska versionerna måste man skriva ut både ”den som stöter ris” och ”sig själv”, vilket gör att haikun helt plötsligt har blivit befolkad.

Så trots den minimalistiska stilen i översättningarna är originalet ännu mer avskalat. Kamaike skriver i ‘Haiku eiyaku shiron...’ om vikten av *hadaka no kotoba*, ”det nakna ordet” i haiku, vilket betyder att alla förklarande ord i en haiku bör undvikas. Det är ett uttryck inom haiku att det inte får finnas så mycket som ett enda onödigt ord i en dikt (Keene 1974:12, citerad i Kamaike 1976). I originalet av denna haiku finns ett substantiv, en postpartikel som fungerar som platsanvisning och fyra verb, ingenting mer. Engelska eller svenska fungerar inte på samma sätt, men översättningarna är nog gjorda med en ambition att efterlikna originaldikten.

Originalhaikun saknar *kireji*, men både Blyth och Barnhill väljer att lägga in en paus i slutet av den andra raden. Blyth har både ett kommatecken efter första raden, och ett kommatecken och ett bindestreck efter den andra raden, där Barnhill har ett kolon. Blyths pauser är fler och blir längre, och det tillsammans med hans raduppställning betonar uppdelningen i dikten. Barnhills översättning är mer flytande, både med den överlappande raduppdelningen och användandet av paustecken.

Vad gäller rytmen så har de båda följt ett 5-7-5-mönster, även om Blyths mellanrad är betydligt längre än 7 stavelser. Barnhill har behållit originalets syntax, men Blyth har bytt plats på den som maler ris och blomman, och börjar med rismalaren.

5:5 Haiku うき我を

うき我 を 淋しがらせよ 閑古鳥

uki-ware wo sabishigarase yo kankodori

Blyth

Ah! Kankodori,

In my sadness,

Deepen thou my solitude!

Barnhill

sunk in sorrow,

make me feel loneliness:

mountain cuckoo

Den här haikun är från sommaren 1691 enligt Barnhills uppdelning, och sommar-*kigo* är *kankodori*, bergsgök. Den är svår att få syn på, men är känd för sin väldigt ensliga sång (Barnhill 2003:242). Som tidigare i fallet med *hototogisu* har Blyth låtit namnet stå kvar på japanska, men med *rômaji*. Man måste vara insatt i japansk kultur för att förstå vad han menar, men med Barnhill får man mycket mer information. Både i själva översättningen och i index längre bak i boken, där han dikt för dikt förklarar innehållet.

Haikuns *kireji* är *yo*, vilket används för att lägga betoning på ordet före, *sabishigarase*, vilket betyder ungefär att ”får mig att känna mig ensam”. *Yo* är inte ett vanligt nutida *kireji*, utan har rötter i den klassiska länkade poesin, *renka* och *haikai*, som haikupoesin utvecklades ifrån (Vargö 2003:164).

Vad gäller översättningen av detta *kireji* så har Barnhill placerat ett kolon mellan ”loneliness” och ”mountain cuckoo”. Det är där originalets *kireji* också är, och båda språkens paus betonar samma ord eftersom Barnhill har bevarat originalets syntax. Blyth har dels ett ”Ah!” i början av dikten, dels avslutar han dikten med ett utropstecken. Eftersom han har annan radordning är originalet så

betonar hans utropstecken samma ord som originalets *kireji*, så jag utgår ifrån att det är som översättning av *kireji* som man ska läsa dem.

Att *kireji* kan översättas på engelska med diverse utrop som ”Oya!”, ”Ah!” och ”Ha!” diskuteras i Kamaikes ’Haiku eiyaku shiron’ (1976). Det handlar om att uttrycka en stark känsla, som påverkar tyngden av orden både framför och bakom *kireji*. Kamaike jämför haiku med den amerikanske poeten William Carlos Williams dikter, som innehåller många liknande utrop. Kamaike tycker att uttryck som ”Ha!” kan motsvara *kireji* på det sättet att de är bortom språket, ett slags uttryck när orden inte räcker till. Men det kan också passa mindre bra, för att det inte förmedlar efterklang tillräckligt starkt, utan kanske mer har en nyans av ett förvånat utrop eller liknande.

Även om ”Ha!” och ”Oya!” främst jämförs med *kireji kana*, skriver Kamaike att ”Ha!” påminner om *ya* ljudmässigt, och därför kan fungera bra i haiku-sammanhang. ”Pah!” och ”Hagh!” tas också upp som exempel på engelska utrop, men liksom ”Oya!” förmedlar de inte den ”talande tystnad” som *kireji* borde skapa. Däremot ”Ah!” passar bättre, och i ett översättningsexempel används det istället för *ya*. *Suzushisa ya* översätts till ”cool ah”, fast till skillnad från haikun ovan utan utropstecken. Eftersom ”Ah!” kan stå för förvåning, sorg, glädje, medömkan et.c., är det ett lämpligt ”engelskt *kireji*” (Kamaike 1976). I haikun ovan tycker jag att det förmedlar sorg, eller så låter göken vackert.

Vad gäller rytmen så är det en alliteration i dikten mellan *wo* i början och *yo* mot slutet. Eftersom tecknet *wo* uttalas *o*, är alliterationen nog tydligast när haikun är utskriven i text. Ingen av översättarna har valt att använda sig av alliteration i sina versioner av dikten.

6 Slutsats

Jag är förvånad över hur olika översättningar av samma dikt kan vara. De två översättarna har mycket olika bakgrund och olika ingångar in i den japanska kulturen. Inte bara översättarens personliga stil, utan också översättningens ålder spelar stor roll. Det sägs att översättningar åldras mycket snabbare än originaltext, och att en översättning är aktuell i ca 30 år. Jag tror att det stämmer, och både Blyth och Barnhills tolkningar känns väldigt representativa för sin tid.

En sak som skiljer dem åt är hur väldigt medveten Barnhill är som sin roll som översättare, och hur han resonerar i förordet om sin översättningsfilosofi (Barnhill 2005:12). Han skriver att han har valt att översätta nästan ord-för-ord, därför att det förmedlar känslan och kraften av originaldikten bäst. För att läsaren ändå ska få ut så mycket som möjligt av dikterna, kombinerar Barnhill den ordagranna översättningen med index som förklarar dikternas ord och sammanhang.

Blyth nämner i sitt förord hur han vill ge läsaren tydliga exempel på både bra och dålig haiku, från begynnelsen i *renga* till samtidens osäkra situation för haiku. Därför översätter han ”så bokstavligt som det engelska språket tillåter” (Blyth 1963:v), och utifrån det kan man säga att de båda översättarna har liknande ambitioner med sina översättningar. Blyth skriver också mer generellt om hur han tycker att problemet med engelskspråkiga haikus form borde lösas.

Han beskriver hur översättningar med 5-7-5 stavelsers rytm kan bli helt fel, och avråder från att fokusera för mycket på stavelseräkning. Istället ska haiku på engelska sträva mot en 2-3-2 rytm, inte rimma och i bästa fall innehålla ett årstidsord (Blyth 1964:349). Detta är skrivet när haiku började sprida sig i världen, och Blyth fantiserar om hur ryssar i en nära framtid kommer att försöka sig på kommunistisk haiku (vilket de kommer att misslyckas med), och om hur människor i djungeln kommer att skriva haiku om ormar. Jag tycker att tankarna om internationell haiku sätter Blyths text i ett historiskt sammanhang, och det är intressant läsning.

6:1 Haiku-komponenterna

6:1:1 Rytmen

Båda översättarna valde att skriva haikun i tre rader, vilket är det traditionella sättet att skriva haiku utanför Japan. Barnhill förklarar varför han genomgående väljer tre överlappande rader, med att det speglar originalhaikuns både flöde och uppdelning i 5-7-5 rytmen. Blyth förklarar inte i sin bok varför han väljer att skriva haiku på sitt sätt, uppdelat i tre rader med mittenraden längst till vänster. Jag upplever det som om det är mer fokus på separeringen av de olika delarna i hans fall, och hos Barnhill är fokus på flödet i dikten.

Eftersom en japansk *mora* ofta är kortare än en stavelse, undrade jag i början om översättarna, för att behålla rytmen och storleken på haikun, skulle sträva efter att skriva dikter som var kortare än 5-7-5 stavelser. Båda översättarna förhåller sig ganska fritt till antalet stavelser, men de har ofta ration lite kortare-lite längre-lite kortare i raduppdelningen. Blyth själv skriver att haiku på engelska borde sträva efter en två-tre-två rytmen, men inte vara begränsad av formen. Barnhill har ibland mindre än 5-7-5 stavelser i sina haikus, vilket gör att de närmar sig originalen i korthet.

Generellt följde Barnhill originalets syntax närmare än Blyth, och Blyths dikter var lite längre än Barnhills. Ingen av översättarna använde sig av de alliterationer som fanns i vissa av originaldikterna, men det är förståeligt att en översättare inte kan få med alla aspekter av både form och innehåll i en översättning.

6:1:2 Kireji

Tabell 1. Översättningar av *kireji* i dikterna.

Haiku	野を横に	冬の日や	うき我を
<i>Kireji</i>	<i>yo</i>	<i>ya</i>	<i>yo</i>
Barnill	!	-	:
Blyth	!	;	Ah!*

*Även om det är i en annan del av dikten tolkar jag det som en översättning av *kireji*.

Översättningen och tolkningen av *kireji* i dikterna var väldigt varierad. Blyth använde utan undantag versaler i början av varje rad, vilket i sig är ett slags sätt att dela upp dikten. Han avslutade också alla sina dikter med punkt eller utropstecken, vilket också skulle kunna representera ett avslutande *kireji*. Barnhill däremot använder sig varken av versaler eller punkt, utan använder sig uteslutande av gemener. Förutom kommatecken använder han typografiska tecken för paus bara som *kireji*. Men det är bara en dikt som har ett *kireji* i slutet av rad 2, och då avslutar Blyth med ett utropstecken på sista raden. Barnhill däremot ersätter det med ett utropstecken i slutet av rad 2.

När *kireji* inte utelämnades helt ersattes det i de flesta fall med olika typografiska tecken för paus. Bindestreck, semikolon och kolon användes, och detta ligger helt i linje med Sumiokas m.fl. förslag på hur *kireji* borde översättas till engelska (Sumioka m.fl. 2004). Jag såg inga exempel på att *kireji* har överförts direkt utskrivet i *rômaji*, som det finns exempel på hos bl.a. Kamaike (1976) och Sumioka m.fl. (2004).

Vargö skriver om haiku som en dikt som bör undvika starka adjektiv (Vargö 2003:23) och snarare använder underdrifter i sitt uttryck. Att ersätta *kireji* på engelska med starka utrop kan ge en annan känsla till en dikt, och den subtila effekten av efterklang som Kamaike tar upp går förlorad (Kamaike 1976). Blyth ligger i riskzonen för ”för mycket känslor” i översättningen av *uki-ware wo*, där han förutom att översätta *kireji* med *Ah!*, också avslutar haikun med ett utropstecken.

Samtidigt är det viktigt att komma ihåg att Blyth på sin tid var en föregångare i internationaliseringen av haiku. De regler och riktlinjer runt haiku på icke-japanska språk som idag existerar, fanns inte på tidiga 60-talet. Haiku hade precis börjat spridas och skrivas i världen utanför Japan, och internationell haiku höll på att börja formas. De estetiska idealen för poesi såg också annorlunda ut, och som jag nämnde tidigare i detta kapitel beskrev Blyth i *A History of Haiku: Volume 2* hur han ansåg att haiku på engelska borde skrivas. Att anklaga Blyth postumt för att han inte följer dom rådande reglerna för internationell haiku som de ser ut 50 år efter hans död, är att döma honom lite väl hårt.

En av mina frågeställningar gällde om *kireji* översätts på olika sätt beroende på var i dikten det förekommer. De haiku om jag har undersökt har *kireji* antingen efter de första 5 *mora*, eller efter mittenradens 7 *mora*, och jag undersökte ingen haiku som avslutades med ett *kireji*. Två av dikterna saknade helt *kireji* i original, vilket är ett tecken på att även Bashô inte alltid höll sig strikt till

reglerna runt haiku. En haiku på japanska som avslutas med ett *kireji* skulle behöva lite annorlunda översättning, då de många typografiska tecken på paus i det romerska alfabetet ska användas inne i en mening, och kräver att texten på något sätt fortsätter efter pausen. Kanske tre punkter [...] skulle vara ett bra alternativ i det fallet.

6:1:3 Kigo

Jag hittade ingen röd tråd i dikterna hur *kigo* översattes. Eftersom *kigo* ofta är specifikt japanska ting eller fenomen, gav översättningarna ofta extra förklaringar till ordet. Ett exempel är när Blyth skriver att bovetebloomorna är vita, vilket inte nämns alls i originalhaikun.

Något som Barnhill har, och som inte finns hos Blyth, är omfattande index och listor med information om dikterna. Dels finns beskrivningar av varje haiku i listade, där haikuns *kigo* och vilken årstid den tillhör förklaras, och dels finns lista över centrala naturfenomen hos Bashô. Så även om översättningen av dikterna i sig ligger nära originalet, finns det väldigt mycket ytterligare information att hämta i Barnhills listor.

Ett exempel på när *kigo* lämnas helt oöversatt är första haikuns *hototogisu*, som hos Blyth är oförändrat, förutom att det skrivs ut i *rômaj*. Det är något som sticker ut, och man måste ha bra kunskap i japansk kultur för att förstå vad ordet betyder. Till sammanhanget hör dock att Blyth kommenterar sina översättningar, och blandar översättningar av haiku med kapitel om haikuelement.

Jag har hittat information om *hototogisu* i Barnhills index över *kigo*, men däremot inte hittat något hos Blyth. Eftersom *hototogisu* är ett så centralt fenomen inom haiku, kanske Blyth förutsätter att läsaren känner till ordet och vad det refererar till. Å andra sidan översätter han inte heller det mindre vanliga *kigo kankodori*, bergsgök, och han förklarar inte vad ordet betyder.

Att behålla ord och uttryck från källspråket, i det här fallet japanska, i en översättning av en dikt skapar en haiku med en stark japansk karaktär. Men för att informationen ska gå fram, måste läsaren vara insatt i japanska språket och samhället. För en mindre insatt läsare blir texten uteslutande och svår att förstå, och informationen försvinner på vägen. Jag tror att det kan vara så att Blyth och

Barnhill skriver för olika läsare, och att Barnhill har en starkare pedagogisk drivkraft än Blyth. Barnhill skriver själv om den tilltänkte läsaren som en student av japansk litteratur och religion, eller kanske någon som studerar biologi. Det är med den läsaren i åtanke som Barnhill har strukturerat boken med index och fokus på naturfenomen (Barnhill 2005:11).

Blyth däremot beskriver inte en tilltänkt läsare, och hans ingång till dikterna är inte naturorienterad utan snarare fokuserar på zenfilosofi och andlighet. Talande nog heter de två första kapitlen i Blyths *A History of Haiku pt. 1* ”Haiku and Zen” och ”Animism”. Med en sådan vinkel är *kigo* som exakt fågelart inte lika viktigt att översätta, utan det är andra aspekter av haiku som Blyth fokuserar på.

6:2 Sammanfattning

Eftersom haiku är en minimalistisk och koncentrerad diktform, är varje ord och beståndsdel i en dikt betydelsefullt. Även om översättningarna av dikterna vid första anblick kan påminna mycket om varandra, är varje kommatecken och bokstav betydelsebärande på grund av ordknappheten i haiku. Generellt kan man säga att Barnhills översättningar i alla aspekter liknade originaldikterna mer, t.ex. i både ordföljd och längd.

Haiku har sedan 60-talet spridit sig över hela världen, och många är vana vid haiku-formatet. Blyth skrev att han översatte så ordagrant som engelska språket tillåter, och att Barnhill översätter ännu mer ordagrant måste betyda att engelska språket har blivit mer tillåtande vad gäller haiku. Jag tror att människor har blivit mer vana vid kulturer och uttryck från andra länder, och att stilen i en haiku är så pass bekant att läsare kan ta till sig meningarna som är ofullständiga, skrivna med en syntax som inte används till vardags. Blyths översättningar var däremot bra anpassade till en värld som inte var van vid haiku, med ett språk som påminner mer om traditionell engelsk poesi.

Källförteckning

Tryckta källor

Barnhill, David Landis 'Selected Poems by Matsuo Bashô', State University of N.Y. Press, 2004

Blyth, Reginald Horace 'A History of Haiku: Volume 1', The Hokuseido Press, 1963

Blyth, Reginald Horace 'A History of Haiku: Volume 2', The Hokuseido Press, 1964

Bownas, Geoffrey & Thwait, Anthony (red.) 'The Penguin Book of Japanese Verse', Penguin Books 1998

Hasegawa Yoko 'The Routledge Course in Japanese Translation', Routledge, 2012

Sumioka, Manabu; Tanaka Kimiyo & Wada Takeshi 'A Discussion on the Break/Caesura and Formant of Haiku in the Shiki and Nobo Lists Reviewed by Shiki Team' (in Japanese). IPSJ SIG Technical Report by Information Processing Society of Japan, 2004 :21-28.

Vance, Timothy J. 'An Introduction to Japanese Phonology', State University of N.Y. Press, 1987

Vargö, Lars 'Japansk haiku - Världens kortaste diktform', Carlsson Bokförlag, 2003

Elektroniska källor

O'brien, James 'From a Dual Writing System into English: Translating a Modern Japanese Poem', Translation Review, 61:1, 2001; hämtad den 11:e december 2013 från <http://www.tandfonline.com.ezproxy.ub.gu.se/doi/abs/10.1080/.U3XRTSg-OXM>

Kamaike, Susumu 'Haiku eiyaku shiron-yoi/yojou no hyougen to syntax no mondai'(A study of haiku translation-Connotation, Aftereffect and Syntax) , Doshisha University English Language Studies Bullentin, 14, 1976; hämtat den 8:e januari från <http://jairo.nii.ac.jp/0027/00014708/en>

Kendall, Judy 'Observations on the Difficulties of Translation', Kanazawa University Language Departement Bullentin, 1, 1997; hämtat den 20:e december från http://dspace.lib.kanazawa-u.ac.jp/dspace/bitstream/2297/813/1/KJ0000003_9495.pdf

Maris, Anna 'Svensk haiku i en klass för sig', Fria Tidningar, 2014; hämtat den 21:a maj från <http://www.fria.nu/artikel/114397>

Miyachi, Nobuhiro 'Eigo haiku shiron.1: nihongo haiku no juyou to tenkai'(An essay on English Haiku.1: the acceptance of Japanese haiku and new developements), Mie University Departement of Education Bullentin, 59, 2008; hämtat den 8:e januari från http://miuse.mie-u.ac.jp/bitstream/10076/9750/1/AA12097333_0590011.pdf

Saburo, Namba 'Bashô no haiku eiyaku shiron' (On English Translations of Bashô's Haiku), Okayama University of Science Bullentin, 20, 1984; hämtat den 8:e januari från <http://jairo.nii.ac.jp/0329/00000939/en>