



UNIVERSITETET I AGDER

# FORFATTERENS INDIVIDUELLE ESTETIKK I GJENDIKTING

En litteraturkritisk studie  
over Wisława Szymborskas  
og Czesław Miłosz' norske  
oversettelser

Aleksandra Wilkus-Wyrwa



**Aleksandra Wilkus-Wyrwa**

**Forfatterens individuelle estetikk i  
gjendiktning**

**En litteraturkritisk studie over Wisława Szymborskas og Czesław  
Miłosz' norske oversettelser**

Avhandling for graden doctor

Universitetet i Agder  
Fakultet for humaniora og pedagogikk

Adam Mickiewicz Universitetet i Poznań  
Fakultet for moderne språk og litteratur  
2018

Doktoravhandlingar ved Universitetet i Agder 200

ISSN: 1504-9272

ISBN: 978-82-7117-899-4

© Aleksandra Wilkus-Wyrwa, 2018

Trykk: 07 Media

Oslo

# Innholdsfortegnelse

Innledning.....	7
II Den teoretisk-metodologiske bakgrunnen.....	21
2.1 Innledende bemerkninger .....	21
2.2 Gjendiktning, oversettelse eller ...? Viktige begrep samlet rundt analysen.....	22
2.3 Hva er gjendiktning? (Minst) to veier mot ett mål.....	24
2.4 Oversettelse i teori og praksis .....	25
2.5 Å gjendikte det unike?.....	39
2.6 Den individuelle estetikken i praksis.....	43
2.7 Teoretiske sluttbemerkninger og retningslinjer .....	46
III Analysemodeller i et teoretisk riss .....	51
3.1 Innledende bemerkninger .....	51
3.2 Aura .....	55
3.2.1 Walter Benjamin i Norge .....	55
3.2.2 Aura-begrepet: et litterært eksempel.....	57
3.2.3 Benjamins aura – historie og begrepsanalyse .....	59
3.2.4 Oppsummering – aura som analyseredskap .....	77
3.2.5 Supplerende bemerkninger – i marginen .....	81
3.3 Dikter-oversetter.....	82
3.3.1 Dikter-oversetter som et litterært fenomen .....	85
3.3.2 Dikter-oversetter: en litteraturkritisk eksempeloversikt .....	93
3.3.3 Olav H. Hauge og Georg Johannesen som (diktere og) oversettere.....	95
3.3.4 Czesław Miłosz og Paal Brekke i en (gjen)dikterisk dialog .....	101
IV Analyser.....	115
4.1 Antologi som litterært fenomen .....	115
4.2 Wisława Szymborskas forfatterskap i korte trekk.....	122
4.2.1 Szymborskas formspråk – frie vers .....	126
4.2.2 Hvem taler Szymborska til? En universell jeg-stemme.....	126
4.2.3 Lyrikk og retorikk – den lærde entusiasme.....	129
4.3 Wisława Szymborska i gjendiktning.....	136
4.3.1 Aura-formidling innen den leksikalsk-semantiske koden.....	136
4.3.2 Aura-formidling innen den kulturelle koden.....	158
4.3.3 Aura-formidling innen den estetiske koden .....	175
4.4 Oversikt over Czesław Miłosz’ og Paal Brekkes forfattervirksomhet.....	190
4.4.1 Paal Brekke – et lite forfatterportrett.....	191

4.4.2	En stemme fra intet? Czesław Miłosz' forfatterskap i korte trekk.....	196
4.5	Czesław Miłosz vs. Paal Brekke – én tekst og ulike kontekster.....	210
4.5.1	Virkelighetsbilder ved krigstida.....	210
4.5.2	Poesiens og poetens samfunnsmessige rolle.....	228
V	Avsluttende konklusjoner.....	241
VI	Litteraturliste.....	245
	Dikstekster – appendiks.....	263
VII	Resymé på engelsk.....	283

# Innledning

## Prosjektets bakgrunn og formål

I motsetning til de fleste andre her er jeg verken oversetter eller lingvist. Som litteraturforsker forsøker jeg ofte å beskrive det særegne, kreative bidraget til litteraturen som hvert enkelt verk er. Den kanskje mest litteraturvitenskapelige sjangeren er den som vi kaller for «en lesning».<sup>1</sup>

Foreliggende avhandling tar for seg et viktig, men samtidig lite undersøkt problem sett i et komparativt oversettelsesperspektiv – polsk poesi i norske gjendiktninger. I en enda større sammenheng er prosjektet et bidrag til en kulturell dialog mellom Polen og Norge. Bortsett fra å henvise til fagets generelle fenomener som resepsjonsmekanismer, gjendiktningens sosio-estetiske aspekter og drøfting av det norske begrepsapparat, legger jeg vekt på forfatterens individuelle skrivestil, som gjennom oversettelsesprosessen blir utsatt for mange større eller mindre transformasjoner. Siden avhandlingen er ment som et forsøk på å undersøke en forfatters individuelle estetikk i hans/hennes oversatte verk, konsentrerer den derfor seg på den ene side om oversettelsesteori og metodologi, og på den annen side om den kunstneriske identitet, samt andre mekanismer som konstituerer sluttformen på en måltekst. Med utgangspunktet i Wisława Szymborskas og Czesław Miłosz' lyrikk har jeg konstruert to forskjellige analysemodeller som lar oss etterspore de mest markante trekkene ved deres diktning, og som kunne oppfanges av de norskspråklige leserne. De to perspektivene jeg bruker for å se på de to nobelprisvinnernes verk, støter ikke an mot hverandre, for begge veier fører til et felles mål, som er å besvare følgende forskningsspørsmål:

- Hvordan den opprinnelige, individuelle estetikken blir formidlet til måltekstene og i så fall om den fortsatt kan spores i de norske gjendiktningene.

Formuleringen «den opprinnelige estetikken» viser for det første til måten Szymborskas og Miłosz' uttrykksform forstås på av litteraturforskere. I videre deler av avhandlingen blir nemlig deres påstander drøftet og oppsummert slik at jeg kan støtte meg til dem i analysene. For det andre

---

<sup>1</sup> Refsum, C. T. (2003). Kommunikasjon og kreativitet i oversettelse. I: B. Behrens & B. Christensen (red.), *Oversettelse i teori og praksis. Rapport fra 1. seminar om oversettelse i samarbeid mellom ANLA, Norsk Oversetterforening og Universitetet i Oslo, mai 2003*. Oslo: Novus forlag, s. 33–37, s. 33.

innebærer dette at betegnelsen «opprinnelig» forbinder jeg med originale polske dikttekster, og ikke oversettelsene selv. Uttrykket «kan spores» impliserer her en informert leser som har nok kunnskap til å gjenkjenne visse estetiske elementer i oversettelsene. Det er imidlertid verdt å klarlegge at tittelordet «litteraturkritisk» ikke må assosieres med det som vi på norsk knytter til bokanmeldelser. I den polske litteraturvitenskapelige diskursen betegner dette rett og slett en faglig studie av et forskningsproblem.

Med hensyn til en slik formulert problemstilling kommer jeg frem med hypotesen om at Wisława Szymborskas individuelle estetikk i stor grad er blitt formidlet og kan kjennes igjen i oversettelsen. Det kan man ikke i samme grad si om Czesław Miłosz' dikt. Kanskje skyldes dette et særlig tilfelle der oversetteren selv er forfatter som mer eller mindre bevisst setter sine egne estetiske spor i gjendiktningen. Denne hypotesen skal utdypes gjennom analysene, og først da kan selve forskningsspørsmålet besvares fullstendig. Imidlertid innebærer dette at alle eventuelle forskjeller mellom utgangs- og målverkene blir påpekt og bredt kommentert både i tekstuel og kontekstuell perspektiv.

Den metodologiske tilnærmingen er derfor kalt KOMPARATIV. Ikke i den forstand at jeg sammenligner de polske forfatterne, men fordi at jeg på den ene side analyserer diktene i to språkversjoner, og på den annen legger merke til kulturelle, historiske og samfunnsmessige forhold som ligger utenfor tekstene selv.

Denne måten å behandle oversatte verk på synes riktignok å vekke stor interesse hos forskere,<sup>2</sup> men det er fremdeles vanskelig å plassere dette tilnæringsmønsteret innenfor én konkret teori. Både i Polen og Tyskland er forskningen omkring formidling av fremmed litteratur et ganske godt bearbeidet felt, og den er i stadig utvikling. Fagets framvekst medfører at oversettelsesstudier tar opp i seg flere relaterte disipliner, deriblant filosofi, kulturvitenskap, sosiologi, historieforskning og lingvistikk. Det er særlig innenfor moderne litteraturvitenskap at denne flytende grensen er påfallende. Forskningen på nasjonallitteratur blir i økende grad kontekstualisert. Postulatet om en europeisk og verdenslitterær kontekst er imidlertid ikke nytt. Vi finner den allerede hos Johann Wolfgang von Goethe, som i 1827 innførte betegnelsen *Weltliteratur* (verdenslitteratur): «Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.»<sup>3</sup>

Lothar Jordan kaller derfor VERDENSLITTERATUR for «et produktivt begrep», og med hensyn til dens alminnelige, grenseløse karakter, forbinder den med det vi i dag kjenner som

<sup>2</sup> Jf. Jędrzejko, P., & Salmeri, C. (2016). Odpowiedzialność przekładoznawcy, czyli o normatywności i granicach interpretacyjnej swobody tłumacza (przypadek Johna le Carré). *Między Oryginałem a Przekładem XXII. Norma W Przekładzie* (2), 4(34), s. 69–96. Nærmere bestemt snakker vi her om en komparativ analyse med hovedvekt lagt på «de immanente trekkene ved forfatterens poetiske uttrykksmåter».

<sup>3</sup> Eckermann, J. P., & Goethe, J. W. von. (1868). *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Volumer 1-3*. Leipzig: F. A. Brockhaus, s. 224.



KOMPARATISTIKK.<sup>4</sup> Siden det på norsk er mest vanlig å bruke betegnelsen allmenn litteraturvitenskap, er det viktig å markere denne lille nyansen tidlig. Svenske litteraturforskere er på vei til å erstatte den gamle nomenklaturen med et internasjonalt begrep, «komparativ litteraturvitenskap»,<sup>5</sup> men heller ikke dette har slått helt igjennom i Norge. Jeg vil i det følgende gjøre rede for min egen begrepsbruk, som på den ene side tilsvarer det polske, tyske og engelske fagets betegnelser, og på den annen side betoner analysenes hovedprinsipp, som er sammenligning av den originale og den oversatte teksten. Når jeg skal redegjøre for en teoretisk ramme rundt foreliggende undersøkelsen, vil jeg først vise til noe innlysende. Anna Legeżyńska finner oversettelsens egentlige røtter i et temmelig banalt behov for å kommunisere med andre samfunn.<sup>6</sup> Ikke nok med det, mange hevder at sivilisasjonens fremskritt skyldes nettopp oversettelsen<sup>7</sup> fordi hele oversettelsesakten – politisk og historisk sett – i seg selv er historieskriving.<sup>8</sup> Hvis vi da, som Åse Tveit,<sup>9</sup> går ut fra påstanden om at «litteratur er kultur», åpner det seg helt nye synsvinkler som moderne oversettelsesteorier bør ta hensyn til. Overføringen ligner nemlig et mellomledd – den er formidleren mellom nasjoner, epoker, kulturer og ikke minst språk. Slik sett kan ikke verdenslitteratur bli lest eller tolket adskilt fra oversettelse, særlig fordi: «A translation never gives back the source text itself, only a mediated form of it, a 'representation', and that the mediation registers 'norms' or values in the receiving culture.»<sup>10</sup>

Den eneste måten å forene så mangfoldige perspektiver på er nettopp å støtte seg til komparatistikken og dens tallrike undersøkelsesredskaper.<sup>11</sup> Den fremstående østerrikske litteraturviter, Peter Václav Zima, hevder at studier over oversettelse måvære en sentral bestanddel av sammenlignende litteraturforskning.<sup>12</sup> Zimas problemutlegning innebærer dessuten at

---

<sup>4</sup> Jordan, L. (1995). Welche Grenzen? Reflexionen zu einem konstitutiven Element komparatistischer Forschung. I: *Nationale Grenzen und internationaler Austausch: Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, s. 34–52, s. 36.

<sup>5</sup> Se: Möller, D. (2012). Comparative literature? Svar på en enkät om internationell ämnesbeteckning. *Tidskrift För Litteraturvetenskap*, 1, s. 75–77. Diskusjonen om komparatistikkens teoretiske fundering finnes dessuten hos Jostein Børtnes i kapitlet kalt "Komparativ litteraturforskning og verdens litteraturhistorie". Sjekk: Børtnes, J. (1980). *Episke problemer*, Oslo: Solum, s. 13–110.

<sup>6</sup> Legeżyńska, A. (2002). Translatologia z perspektywy końca (wieku). *Przestrzenie Teorii*, 1, s. 119–136, s. 119.

<sup>7</sup> Kelly, L. G. (1979). *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*. Oxford: Blackwell, s. 1; og Folena, G. (1991). *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi, s. 72.

<sup>8</sup> Norheim, T. (2016). Kritikk som oversettelses- og gjendiktningens problematikk: kinesisk og japansk lyrikk (særlig haikudikt) på norsk. I: *Norsk litteraturkritikk historie 1870–2000*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 439–447, s. 477.

<sup>9</sup> Tveit, Å.K. (2004). *Innganger. Om lesing og litteraturformidling*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 15.

<sup>10</sup> Venuti, L. (2013). *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. London/New York: Routledge, s. 200. Se også: Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing, s. 56.

<sup>11</sup> En god oversikt over utvikling av komparatistiske studier i Polen finnes f.eks. i: Janaszek-Ivaničková, H. (2010). Absoluty komparatystyczne a wolna wola. I: E. Szczęśna & E. Kasperski (red.), *Komparatystyka dzisiaj. Problemy teoretyczne*. Kraków: Universitas, s. 206–222.

<sup>12</sup> Zima, P.V. (1992). *Komparatistik : Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke Verlag Tübingen, s. 199. Jf. også: Zepetnek, S.T. de. (2003). From Comparative Literature Today. Toward Comparative Cultural Studies. I: S.T. de Zepetnek (red.), *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. Indiana: Purdue University Press, s. 235–267.

komparatistikk må forstås som et METAFAG<sup>13</sup>, som *både* støtter og utvider en ren filologisk kunnskap:

Die Komparatistik als Metatheorie ist geradezu prädestiniert, den dialogischen Weg zu ebnen und eine Diskussion zwischen kulturell heterogenen Theorien zu ermöglichen. Denn der Komparatist befaßt sich nicht nur Literaturen in verschiedenen Sprachen, sondern auch mit philosophischen, soziologischen und psychologischen Theorien, die mit diesen Literaturen oftmals aufs engste verflochten sind.<sup>14</sup>

Allmenn litteraturvitenskap har i siste tiår utviklet nye metoder for utforskningen av verdenslitteratur.<sup>15</sup> Nettopp ved å trekke inn flere vitenskapelige områder, bidrar komparatistikk til en fortolkende dialog mellom to språk-kulturelle sfærer.<sup>16</sup> Det mest framtreddende blikket på fagets aktuelle tilstand konsentrerer seg altså om en del konkrete områder, deriblant oversetteren selv,<sup>17</sup> relasjoner mellom to tekster og deres kulturelle bakgrunn samt måten målteksten mottas og tolkes på i et gitt land.<sup>18</sup> Oversettelse – sett som en kreativ handling<sup>19</sup> – er uatskillelig knyttet til kontekstualisering. Av den grunn bærer selve sluttproduktet «relasjonelle» preg,<sup>20</sup> og det er innblandet i to språklig-kulturelle verdener. Særlig det faktum at oversettelsesforskning forskyver sitt interessefelt fra prosess til et ferdig produkt, fører oss til kategoriseringen av foreliggende avhandling. André Lefevere tegner opp dette nyanserte prinsippet på en veldig treffende måte:

It would therefore seem more profitable if we approached the specific nature of literary translation (or translated literature) on the level of the product, and not on that of the process, where its specificity is not all that apparent. We should, in other words, concern ourselves

---

<sup>13</sup> Denne betegnelsen virker nokså diskutabel i Polen, men likevel brukes den veldig ofte i faglitteraturen. Se: Nalewajk, Ż. (2015). *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne*. Kraków: Universitas, s. 25-44.

<sup>14</sup> Zima, P.V. (2011). *Komparatistische Perspektiven: zur Theorie der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke Verlag, s. 87-88.

<sup>15</sup> Tomasz Bilczewski gjør rede for verdenslitteraturens aktuelle status her: Bilczewski, T. (2010). *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*. Kraków: Universitas, s. 44-58. Jf. også: Pizer, J. D. (2006). *The Idea of World Literature: History and Pedagogical Practice*. Louisiana: Louisiana State University Press.

<sup>16</sup> Gawlak, M. (2014). Podwojony dialog – przekładu i twórczości własnej – ujęcie komparatystyczne? I: B. Tokarz & L. Małczak (red.), *Przekłady Literatur Słowiańskich 5/1*. Uniwersytet Śląski, s. 200–214, s. 201-203.

<sup>17</sup> Mye om dette problemet finner vi hos: Spivak, G. (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.

<sup>18</sup> Jf. note<sup>15</sup>, s. 68.

<sup>19</sup> Jf. Dybiec-Gajer, J. (2013). *Zmierzyć przekład?* Kraków: Universitas, s. 38.

<sup>20</sup> Jf. Harris, B. (1988). Bi-text: A New Concept in Translation Theory. *Language Monthly*, 54, s. 8–10; og Remak, H. H.H. (1961). Comparative Literature. I: N. P. Stallknecht & H. Frenz (red.), *Comparative Literature: Method & Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, s. 3–37.

with the various ways in which translated literature functions in the wider context of the target literature.<sup>21</sup>

Når vi skal undersøke hvordan et oversatt verk fungerer i et nytt språk, er det likevel ikke utelukkende dets resepsjon vi tar for oss. Det dreier seg snarere om alle de språklige, billedlige og kulturrelaterte elementer som til sammen utgjør diktets mening og budskap, ofte helt forskjellig fra det som står i utgangsteksten. En sammenlignende analyse påpeker dessuten en særegen SPENNING mellom to litterære tradisjoner. Der hvor de endelig møtes, kan det ikke være snakk om kamp, men heller om en anledning for de to tekstene til å gjennomtrenges av de verdiene som begge to representerer.<sup>22</sup> Litteraturformidling må dessuten overskride grensene av alle mulige slag – ikke bare de leksikalske, grammatiske eller semantiske, men hovedsakelig de idémessige, estetiske og kulturhistoriske.

Dette prosjektet bygger på den type komparativ forskning der sammenlignende teksttolkning står i sentrum for undersøkelsen. Den streber videre mot å utpeke både felles og differensierende elementer innenfor originalen og dens oversettelse. Dette tilnæringsmønsteret muliggjør så det å utvide analysene med flere aspekter som ligger utenfor den enkelte tekst, f.eks. den litterære bakgrunn, tradisjonsforankring, semantiske og estetiske nyanser og tekstens videre liv på et interkulturelt nivå. Det sistnevnte peker også Peter Zima på. Han hevder nemlig at forståelsen av ethvert litterært fenomen krever å se på dette i en større sammenheng, noe han selv kaller for «en interkulturell sammenligning».<sup>23</sup> Indirekte rommer analysene også intertekstualitetens problematikk, især når originalen på en mer eller mindre tydelig måte alluderer til andre verk fra sin egen kulturkrets.

## **Analysemateriale**

Tittelen på foreliggende avhandling inneholder to forfatternavn som brukes som eksempler for min metodologiske tilnæringsmåte. Det er flere grunner til at jeg valgte Wisława Szymborska og Czesław Miłosz til dette prosjektet, og omtaler disse to forfatterskapene sammen. Hensikten med å bruke dette paret som undersøkelsesmateriale er for det første at begge er blitt tildelt nobelprisen i litteratur. Miłosz mottok den riktignok for hele livsverket, inkludert prosa og essayistikk, men poesien er uten tvil en likeverdig komponent av denne helheten. Vi kan sågar si at denne sjangeren betydde mest for Miłosz som forfatter – på hans gravstein leser vi nemlig: «Czesław Miłosz / 1911-

---

<sup>21</sup> Lefevere, A. (1981). *Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory*. I: M. G. Rose (red.), *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*. Albany: SUNY Press, s. 52–59, s. 55.

<sup>22</sup> Tokarz, B. (2010). *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 122.

<sup>23</sup> Jf. note<sup>14</sup>, s. 35.

2004. Poeta» (Czesław Miłosz / 1911-2004. Lyriker). Men er det bare den lyriske diktningen og opphavet de to store navnene har til felles? Selvsagt ikke.

La oss først kaste lys over den polske litteraturens nærvær i Norge, samt i hvor stor grad de mest toneangivende litterære strømningene fra Polen har funnet veien inn forbi Norges grenser. Å ta for seg hele resepsjonshistorien ville kreve minst ett omfangsrikt kapittel eller kanskje en separat avhandling. Her vil jeg derfor avgrense meg til hvordan forholdet mellom polsk og norsk litteratur har utviklet seg på 1900-tallet, mens flere nyttige kilder viet akkurat dette problemet er å finne i den avsluttende litteraturlisten.<sup>24</sup>

Setter man fram en tese om at polsk litteratur virker ukjent i Norge, har man faktisk mye rett i det. De første oversettelsene dateres riktignok til 1826 da Ignacy Kraszewskis *Pan Podstoli* ble trykt i tidsskriftet *Hermoder*,<sup>25</sup> men man kan neppe kalle det en alminnelig tendens. Noen år seinere ble interessen for den polske novemberoppstanden fra 1832 utnyttet for å introdusere den største romantikeren – Adam Mickiewicz – for det norske lesepublikum. Akkurat da var det Henrik Wergeland som overtok initiativet og oversatte det orientalistiske poemet *Farys* i 1843.<sup>26</sup> Norskspråklige utgivelser om Mickiewicz dukker først opp over ett hundre år seinere da Olav Dalgards lille bok<sup>27</sup> utgis samtidig med oversettelsen av Mieczysław Jastrun *Mickiewicz*.<sup>28</sup> Når det gjelder romankunsten, kom det første navnet til Norge takket være Dagny Juel Przybyszewska. Hennes ektemann, Stanisław Przybyszewski, skrev romanen *Unterwegs* (1895), opprinnelig på tysk, men Przybyszewska utgav den i Kristiania samme år.<sup>29</sup> Przybyszewski-paret regnes som et av de første og viktigste sambandene mellom polsk og norsk kulturliv, men til tross for et interessant undersøkelsesmateriale, er det bare Martin Nag som påtok seg oppgaven å beskrive det litt nærmere.<sup>30</sup> En enorm stor suksess på det norske markedet tilskrives snarere en annen polsk prosaforfatter og nobelprisvinner fra 1905 – Henryk Sienkiewicz. Hans historiske romaner holdt i realistisk stil vant mye oppmerksomhet og resulterte i nærmere 37 oversettelser, selv om Sienkiewicz – estetisk sett – ikke vekket kritikkenes interesse.<sup>31</sup> Et synlig gjennombrudd i

---

<sup>24</sup> Se: Oversikt over polsk litteratur i norske oversettelser i litteraturlisten.

<sup>25</sup> Królczyk-Bremer, J. (2010). Przegląd norweskich przekładów literatury polskiej od 1826 do 2008 roku, I: R. Cudak (red.), *Literatura polska w świecie. Tom III. Obecności*. Katowice: Gnome/Uniwersytet Śląski, 2010, s. 147–56, s. 148.

<sup>26</sup> Ibid., s. 148. Enkelte dikt av Adam Mickiewicz ble dessuten oversatt av Martin Nag i 1950-åra.

<sup>27</sup> Dalgard, O. (1955). *Polens store nasjonaldikter. Adam Mickiewicz: 1792-1855*. Oslo: Falken.

<sup>28</sup> Jastrun, M. (1955). *Mickiewicz*. (H. B. Lorentzen & K. Hansteen, red.). Oslo: Falken, 1955.

<sup>29</sup> Selberg, O. M. (1991). *Polsk litteratur i norsk oversettelse 1826–1989. En bibliografi*. Oslo: Universitetet i Oslo, s. 11.

<sup>30</sup> Se: Nag, M. (1987). *Kongsvinger – kvinne og verdensborger: Dagny Juel som dikter og kulturarbeider*. Kongsvinger: Solør-Odal Historielag / Kongsvinger museum; og: Nag, M. (1991). *Stanisław Przybyszewski: verdenslitteratur i kongsvinger*. Kongsvinger: Solør-Odal Historielag / Kongsvinger museum.

<sup>31</sup> Jf. note<sup>29</sup>, s. 11-12.

spredningen av polsk litteratur kommer derimot i årene 1950–60.<sup>32</sup> Etter hvert samles nemlig polsk lyrikk i antologier (f.eks. *Den sjuande engelen*, 1967), og Johan Borgen skriver om Bruno Schulz' fortellinger.<sup>33</sup> Dersom vi ser litt dypere på gjenklngen som vekkes i litterære kretser, er det helt klart Witold Gombrowicz som har satt det mest synlige preg på skandinaviske forfattere. Om inspirasjoner fra Gombrowicz skriver ikke minst Dag Solstad:

Den polske emigrantforfatteren Witold Gombrowicz er et navn som har krav på vår største oppmerksomhet. I den senere tid har det vært en betraktelig interesse for hans verker i Europa, hans skuespill oppføres, hans romaner oversettes, han skal være på tale til Nobelprisen.<sup>34</sup>

Men også tallene taler for seg, og dette legger Ole Michael Selberg vekt på:

Den eneste polske forfatter som synes å ha spilt en viss rolle som impulsgeber og til dels forbilde gjennom resepsjonen av hans verker i Norge, er Witold Gombrowicz. Tre av hans romaner ble i 1960-årene utgitt på norsk – *Forførelsen (Pornografia)* i 1966, *Kosmos* i 1967 og *Ferdydurke* i 1969. Alle fikk gjennomgående meget positiv omtale i en rekke anmeldelser i pressen, selv om det var åpenbart at en del av anmelderne hadde hatt problemer med tolkningen av tekstene. Suksessen var muligens til dels en succès d'estime, som kunne tilskrives forfatterens internasjonale renommé.<sup>35</sup>

At Dag Solstad og hele Profil-kretsen fremmet Gombrowicz' forfatterskap, virker ikke overraskende. Men man kan ikke underslå at Gombrowicz' litterære virke har vært glemt i mange år. Situasjonen endret seg imidlertid i 2012, da Agnes Banach ble bedt om å oversette *Dagboken 1953–1958*. Siden da kan vi snakke om en ny interessebølge knyttet til Witold Gombrowicz, som i tillegg utvides med flere oversatte prosaverk. Men fysiske gjendiktninger utgjør bare ett aspekt av hele diskusjonen om det polsk-norske kulturelle samarbeid. Verdt å nevne er også de personlighetene og institusjonene som gjennom mange tiår har bidratt til utviklingen av denne fruktbare, men nokså usynlige relasjonen, deriblant Lech Sokół, Janina Januszewska-Skreiberg og Nina Witoszek. Ved siden av de ivrigste oversetterne – Jan Brodal, Ole Michael Selberg og Martin Nag – har ansvaret også ligget hos universitetene, som sprer kunnskap om norsk litteratur i Polen (Poznań, Gdańsk med Maria Sibińska i spissen, Warszawa, og her hovedsakelig Ewa Partyga) og

---

<sup>32</sup> Parallelt skjedde det også i Tyskland takket været antologien *Lektion der Stille* (1959) i Karl Dedecius' oversettelse. Jf.: Dedecius, K. (1992). *Zur Literatur und Kultur Polens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

<sup>33</sup> Borgen, J. (1977). *Borgen om bøker: Fremmed*. (L. Klem, red.). Oslo: Gyldendal, s. 129-130.

<sup>34</sup> Solstad, D. (2012). *Artikler om litteratur 1966-1981*. Ny utgave. Oslo: Oktober, s. 113.

<sup>35</sup> Jf. note<sup>29</sup>, s. 15.

om Polen og polsk litteratur i Norge (Oslo). Sett i et enda bredere skandinavisk perspektiv må man heller ikke glemme Universitetet i Uppsala, der det også pågår viktige studier både over den tverrlitterære samtalen og oversettelsen (Andrzej Nils Ugglø og Ewa Teodorowicz-Hellman).

Tilbake til avhandlingens grunnleggende problemstilling: Det litterære forholdet mellom Miłosz og Szymborska har i flere år vært et ivrig undersøkt felt her i Polen. I første rekke omfatter denne diskusjonen deres estetiske virke, men også det personlige aspektet ved denne relasjonen har vært gjenstand for interessante arbeider. Rent faglig tilhører både Szymborska og Miłosz den polske lyrikkanon<sup>36</sup> eller – som Miłosz en gang formulerte det – «den polske lyrikkskole».<sup>37</sup> Denne gruppen utmerker seg hovedsakelig ved å forene den historiske erfaringen med ens individuelle stemme, og det gjør begge nobelprisvinnerne, hver på sin egen måte. Miłosz leses uatskillelig fra sin kompliserte biografi, sitt politiske engasjement og en stadig tilbakevendende eksil-stemning. Szymborska levde et annet liv, og hennes private historie eksponeres derfor mye sjeldnere. Uansett omstendigheter forble de likevel i stadig kontakt. Deres flerdimensjonale forhold ligner en *master–elev*-relasjon, der Miłosz inntok den belærende rollen. Teresa Walas kaller det riktignok ikke «et vennskap», men hun tilføyer samtidig at «dette paret» var en naturlig konsekvens av det som hadde skjedd med den polske litteraturen i etterkrigstida.<sup>38</sup> Verdt å nevne er også det faktum at den aktive parten inn i dette forholdet var nettopp Miłosz. Szymborska, akkurat som en rekke andre representanter av kulturlivet i Polen, følte så enorm respekt overfor den eldre kollegaens forfatterskap at hun alltid forminsket sin dikteriske posisjon i møte med Miłosz.<sup>39</sup> Tross sine forskjellige verdensanskuelser klarte de å etablere en langvarig litterær samtale,<sup>40</sup> der også Miłosz uttalte seg veldig positivt om Szymborskas poesi. Ikke nok med det, ut fra sin «master-posisjon» støttet han seg til hennes dikragmenter under sine forelesninger og ved flere andre anledninger.<sup>41</sup>

En slik kortfattet skisse av den tette forbindelsen mellom Wisława Szymborska og Czesław Miłosz kunne utvides med enda flere eksempler, til og med en rekke minner publisert av begges vennekrets. Men siden målet for foreliggende avhandling er annerledes, vil jeg bare poengtere at det

---

<sup>36</sup> Stala, M. (1996). *Radość czytania Szymborskiej*. I: S. Balbus & D. Wojda (red.), *Radość czytania Szymborskiej*. Kraków: Znak, s. 88–112, s. 105.

<sup>37</sup> Świrszczyńska, A. (2002). *Mówię do swego ciała. Talking to my body*. (C. Miłosz & Leonard Nathan, overs.). Kraków: Colonel Press, s. 7.

<sup>38</sup> Bikont, A., & Szczesna, J. (2004). *Onieśmienie Wisławy Szymborskiej. Poetka pisze o Czesławie Miłoszu*. (tilgjengelig: 29.11.2017, <http://wyborcza.pl/1,75410,1862670.html>).

<sup>39</sup> Kania, I., & Papińska, A. (2014). *Wchodzimy w tajemnicę jak w kałużę*. I: Agnieszka Papińska (red.), *Zachwyty i rozpacz*. Warszawa: Dom Wydawniczy PWN.

<sup>40</sup> Jf. Salamon, J. (2011). *Plus minus Atlantyda albo ukłony parzyste. Rzecz o Wisławie Szymborskiej i Czesławie Miłoszu*. Kraków: Korporacja Ha!art; Grądziel-Wójcik, J. (2013). “The Sense of Form” in the Poetry of Wisława Szymborska and Czesław Miłosz. *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*, 3, s. 91–106; Kaźmierczak, Z. (2004). *Poezja Wisławy Szymborskiej w oczach Czesława Miłosza*. I: M. Bałowski & J. Raclavská (red.), *Wisława Szymborska: Tradice – Současnost – Recepce*. Praga: Ostravská univerzita Ostrava, Filozofická fakulta, Polský institut v Praze, s. 108–112.

<sup>41</sup> Jf. Miłosz, C. (1990). *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa: Czytelnik, s. 42–59; Miłosz, C. (2003). *Szymborska i Wielki Inkwizytor. Dekada Literacka*, 5–6(197–198), s. 6–12.

ikke var et tilfeldig valg å sette de to forfatterskapene sammen inn i en oversettelsesmessig analyse. Til tross for at de anvendte analysemodellene også er forskjellige, slik at jeg ikke setter noe likhetstegn mellom Szymborskas og Miłosz' forfatterskap, streber begge analysene mot ett mål: å undersøke hvordan deres estetiske formspråk blir gjengitt i de norske oversettelsene. Hele analyse materialet omfatter følgelig tre diktsamlinger med gjendiktet poesi – to av dem med Szymborskas norske tekster (*Utsikt med et sandkorn* / «Widok z ziarenkiem piasku»,<sup>42</sup> 1996; *Livet er den eneste måten* / «Życie to jedyny sposób»,<sup>43</sup> 2012) og én som inneholder Miłosz' verk (*I løsilens æra* / «W erze pożogi»,<sup>44</sup> 1981). Stoffet virker relativt begrenset, men etter min mening er det tilstrekkelig for å drøfte problemet på en grundig og detaljert måte. Konsekvensen av ulike tilnæringsstrategier samt antall antologier impliserer at omfanget på analysene heller ikke er likt. For å gjennomføre en fullstendig undersøkelse av Szymborskas dikt er jeg derfor nødt til å ta i betraktning flere titler enn i Miłosz' tilfelle. Samtidig synes dette saksforholdet å være et godt utgangspunkt til å påbegynne en ny diskusjon om Czesław Miłosz' nærvær i Norge. Hans rike forfatterskap gir inntrykk av å være glemt i sammenligning med Szymborska, og selv om en del av hans velkjente bøker, deriblant *Zniewolony umysł* (1953) / *Det trellbundne sinn*,<sup>45</sup> *Dolina Issy* (1955) / *Issadalen*,<sup>46</sup> *Zdobycie władzy* (1953/55) / *Erobringen av makten*<sup>47</sup> eller *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku* (1983) / *Poesien som Vitne. Charles Eliot Norton-forelesningene 1981-82*,<sup>48</sup> faktisk foreligger på norsk, er det mitt inntrykk at han er blitt lite lest. Men i et større perspektiv dreier det seg generelt om den polske litteraturens plass på det norske marked og i den norske leserbevissthet.

## Struktur, sitatpraksis og notesystem

Bortsett fra de innledende avsnittene og en kortfattet skisse av den polske litteraturens nærvær i Norge består denne avhandlingen av sju kapitler. To kapitler er teoretiske og to analytiske. Etterpå kommer det en konkluderende del, en litteraturliste med dikttekster på polsk og norsk, og et resymé skrevet på engelsk. Kapittel II, «Den teoretisk-metodologiske bakgrunnen», tar for seg utlegningen av et primært, men diskutabelt begrep – GJENDIKTNING. Her forklarer jeg forskjellen mellom de allment kjente betegnelse knyttet til oversettelse og prøver å besvare spørsmålet om hvorfor

---

<sup>42</sup> Szymborska, W. (2013). *Livet er den eneste måten. Dikt 2002-2012*. (C. Kjelstrup, overs.). Oslo: Tiden Norsk Forlag.

<sup>43</sup> Szymborska, W. (1996). *Utsikt med et sandkorn*. (O. M. Selberg, overs.). Oslo: Solum.

<sup>44</sup> Miłosz, C. (1981). *I løsilens æra*. (P. Brekke overs. & O. M. Selberg, red.). Oslo: Aschehoug forlag.

<sup>45</sup> Miłosz, C. (1981). *Det trellbundne sinn*. (Ivar Lunde, overs.). Oslo: Aschehoug.

<sup>46</sup> Miłosz, C. (1981). *Issadalen*. (O. M. Selberg, overs.). Oslo: Aschehoug.

<sup>47</sup> Miłosz, C. (1983). *Erobringen av makten*. (I. Lunde, overs.). Oslo: Forlaget Oktober A/S.

<sup>48</sup> Miłosz, C. (1993). *Poesien som Vitne. Charles Eliot Norton-forelesningene 1981-82*. (B. Knudsen, overs.). Oslo: Document Forlag.

utenlandske bøker enten markeres med termen «oversatt», «gjendiktet» eller «gjengitt». Neste problem som diskuteres innenfor dette kapitlet, gjelder et av tittelbegrepene, nemlig forfatterens INDIVIDUELLE ESTETIKK. Siden min egen fenomenforståelse determinerer måten selve kjerneproblematikken blir fremstilt på, synes denne redegjørelsen å være en nødvendig del av hele bakgrunnsdannelsen.

Kapittel III, «Analysemodeller i et teoretisk riss», gir et utdypende innblikk i to analysemodeller som ble konstruert for lesningen av tekstene til Wisława Szymborska og Czesław Miłosz. Szymborskas gjendiktede verk omtaler jeg ved hjelp av Walter Benjamins AURA-begrep. Miłosz' lyrikk undersøkes helt annerledes, og grunnen til det er oversettelsens karakter. Ansvarlig for gjendiktningen var nemlig en annen stor forfatter fra Norge – Paal Brekke. Derfor konsentrerer hele analysen seg om måten Brekke tildekker den opprinnelige estetikken på med sin egen dikteriske stemme. For å utføre et faglig konstituert studium av begge tilfeller, måtte jeg bearbeide en rekke nyttige analyseredskaper. Jeg starter følgelig med et innledende avsnitt som gjør rede for Walter Benjamins nærvær i den norske akademiske diskursen. Så tegner jeg opp historien bak aura-fenomenet og eksemplifiserer dets mekanismer med hensyn til fire underkategorier: DET NÆRE og DET FJERNE, det auratiske HER OG NÅ, begrepets SUBJEKT–OBJEKT-RELASJON og auraens MENINGSOVERSKUDD. Formålet med denne nyskapende tilnæringsmåten er å demonstrere at Szymborskas individuelle estetikk for det første lar seg ordne etter de auratiske kategoriene, og for det andre at disse hjelper med å gripe og fastslå om det opphavlig unike er til stede i de oversatte tekstene. Den andre analysemodellen bygger på noe litteraturforskere kaller DIKTER-OVERSETTER-instans. I tråd med komparatistikkens dialogiske prinsipper går jeg ut fra påstanden om at hver forfatter som i tillegg driver med oversettelse av skjønnlitterære verk, mer eller mindre bevisst setter synlige spor i sine gjendiktninger. Dikter-oversetter-fenomenet belyses gjennom eksempler hentet fra norsk og polsk litteraturhistorie. Her støtter jeg meg til navn som Olav H. Hauge, Georg Johannesen, Paal Brekke, Czesław Miłosz, Stanisław Barańczak og andre markante litterater. Mekanismene og idéene plukket ut av denne drøftelsen, konfronteres i videre deler med de inngrepene som vi observerer i Brekkes måltekster.

Kapittel IV tar for seg tolkningen av utvalgte dikttekster, men det innledes av en viktig teoretisk utlegning: Alle studier over oversatte verk bør nemlig legge seg på hjerte måten fremmedlitteratur utgis på. Grunnen til det er at både bokformer, redaksjon og hver minste opplysende detalj faktisk påvirker resepsjonsmekanismer. Ved å følge denne tråden drøfter jeg derfor problemene knyttet til litterær antologisering (Walter Höllerer, Dietger Pforte, Harald Kittel, Helga Eßmann) og påviser dermed at ethvert forfatterportrett presentert overfor leserne i utgangspunktet dannes gjennom utvalg av tekster, og først etterpå av oversettelsen selv. Et godt illustrerende eksempel er her ikke minst forskjellen på de norske diktsamlingene av Szymborska og Miłosz – utvalg av Szymborskas



dikt i begge antologiene peker i retning formidling av hennes kanoniske verk, mens i tilfellet *I løsilens æra* ville Ole Michael Selberg vise utelukkende én estetisk side av Miłosz' lyrikk, nemlig den som forbindes med krigsopplevelser.

Selve undersøkelsen består av analysene ordnet etter følgende mønstre: den leksikalsk-semanticke, kulturelle og estetiske koden (Szymborska),<sup>49</sup> virkelighetsbilder knyttet til krigstida og poesiens samt poetens rolle (Miłosz). Bortsett fra å gi analysene en strukturert og oversiktlig form fungerer disse kategoriene som en nyttig kriterium for utvalget av dikt som inngår i undersøkelsen. De såkalte kodene deles videre opp i to underdeler for å skille samlingen *Utsikt med et sandkorn* og *Livet er den eneste måten* fra hverandre. Avsnittene 4.5.1–4.5.2 retter vår oppmerksomhet mot to ledende motiver som dominerer i antologien *I løsilens æra*. Krigstematikk og syn på poesi, hhv. poetens samfunnsmessige rolle, utgjør et sentralt problem både i Miłosz' og Brekkes forfatterskap. Takket være disse to emnegruppene er det mulig å påpeke flere paralleller mellom de to dikterne, og samtidig gjøre eventuelle forskjeller innen deres estetiske uttrykk enda mer håndfast. De to analytiske delene bygger dessuten på samme struktur, noe som hjelper med å følge neste etapper og presentere første påfallende undersøkelsesresultater. Hvert hovedavsnitt innledes med en kort oversikt over nobelprisvinnerens forfatterskap, og den er framstilt med fokus på de mest toneangivende estetiske og tematiske aspektene i deres diktning. Deretter kommer det analysemateriale samt delkonklusjoner på slutten av hver kode- eller bildedrøfting.

De tre siste kapitlene (V, VI, VII) hører til en fast struktur på enhver faglig undersøkelse. Her finner vi blant annet «Avsluttende konklusjoner», som oppsummerer analysene med hensyn til prosjektets problemstilling, og litteraturliste, markert med nummer VI. Listen omfatter både primærlitteratur (polske og norske diktsamlinger brukt i analysene) og sekundærlitteratur og et appendiks med utvalgte dikt av Szymborska og Miłosz på begge språk. I listen over sekundærlitteratur finnes det referanser til ulike typer kilder – monografier, enkelte artikler og nettressurser.

Sitatene hentet fra sekundærlitteratur utgjør en viktig del av hele prosjektet. Bortsett fra de skandinaviske språkene forekommer de fleste enten på polsk, tysk eller engelsk. Dersom det ikke er nevnt annerledes, gir jeg mitt eget forslag på en norsk oversettelse av de polskspråklige kildene. Ellers er de fleste originalfragmenter å finne i fotnotene. Når det gjelder tyske og engelske verk, bestemte jeg meg for å ikke overføre alle av dem til norsk – de språkene regnes som helt sentrale innenfor hele forskerkretsen. Det eneste fraviket fra denne regelen gjelder for kapitlet om Walter Benjamins aura-begrep, samt de elementene av oversettelsesteorien der det etter min mening er

---

<sup>49</sup> De såkaltene kodene ble formulert og utarbeidet av Maria Krysztofiak-Kaszyńska. Se: Krysztofiak, M. (2013). *Einführung in die Übersetzungskultur*. (S. H. Kaszyński, A. Kątny, & M. Krysztofiak, red.). Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, s. 39-61.

nødvendig å benytte to språkversjoner. Med hensyn til den store mengden tyskspråklige kilder og emnets intrikate karakter blir da sitatene gjengitt både på tysk og norsk. I de tilfellene der det ikke finnes noen autorisert norsk oversettelse av bestemte fragmenter, foreslår jeg igjen mine egne løsninger. Diktene oppgitt i den analytiske delen inneholder noen ganger fete typer, og dette skyldes mitt ønske om å framheve bestemte aspekter ved tekstene.

Når det gjelder fotnotesystemet, er det for oversiktens skyld konstruert slik at første gang et verk er brukt, anføres full bibliografisk opplysning (forfatterens navn, utgivelsesår, tittel, sted og forlag). Ordet «ibidem» anvendes der hvor jeg refererer til en tekst som er nevnt umiddelbart før. Verk som er sitert minst to ganger, markeres etter følgende mønster: «Jf. note<sup>x</sup>, s. ...». Til sist må det bli nevnt at hele avhandlingen inneholder en rekke betydelige eller grunnleggende begrep. For å framheve deres vesentlige rolle, skrives de med SMÅ VERSALER.

## Oppsummering

Med dette prosjektet håper jeg

- å presentere en grundig analyse som vil føre til bekreftelsen av hypotesene og svaret på forskningsspørsmålet
- å tilkjennegi hvor stort potensial som skjuler seg bak analysen av trekkene knyttet til en forfatters individuelle estetikk
- å legge merke til et skjult litterært valgslektskap<sup>50</sup> mellom Paal Brekkes og Czesław Miłosz' forfatterskap som kommer til syne nettopp takket være en sammenlignende analysemetode
- å påvise at en komparativ oversettelsesanalyse er en nyttig og lovende forskningsmetode
- å presentere og konstituere et brukbart analyseredskap som omfatter relasjoner innenfor oversettelseskulturen, især forholdet mellom utgangs- og målteksten
- å kommentere, men *ikke* vurdere kvaliteten på en gjendiktning. Her er jeg helt enig med Hanne Ørstavik, som på spørsmålet om hvordan hun selv oppfatter en litterær oversettelse, svarer at «oversettelse alltid er (noe) annerledes»<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Dette begrepet henter jeg fra Johan Wolfgang von Goethe. I den forstand dreier det seg om en slags analogi som oppstår ubevisst, liksom uten de to partenes vilje. Jf. Øhrgaard, P. (1999). *Goethe : et essay*. (S. Dahl, overs.). Oslo: Gyldendal, s. 174; og Adorno, T. W. (1976). *Essays i utvalg*. (K. E. Johansen, K. Madsen, & N. J. Ringdal, overs.). Oslo: Gyldendal, s. 103.

<sup>51</sup> Hele sitatet lyder: «Om oversettelsen dermed blir bra eller dårlig? Det er ikke det jeg er ute etter her. Oversettelsen er alltid annerledes. Forskjellig. Noe annet. Det jeg vil her er å løfte fram noen tanker om hva jeg mener skjer i oversettelsen. For noe skjer i avstanden. Noe mistes, eller fås. Eller gis. Fordi språket skjer i oss, også i oversettelsen, vi er inni det, ikke utenfor. Og vi overskuer det ikke. Det betyr ikke at vi er uten valg, hjelpeløse. Men det betyr at forståelsen vår også må forsøke å omfatte det vi ikke forstår. Ikke late som det ikke finnes, det vi ikke behersker, men stå i det og gå i det likevel.» Sjøkk: Ørstavik, H. (2006). Om oversettelse utifra erfaringen av å bli oversatt. *Norske Kritikeres Fagtidsskrift*, s. 17–20, s. 17-18.

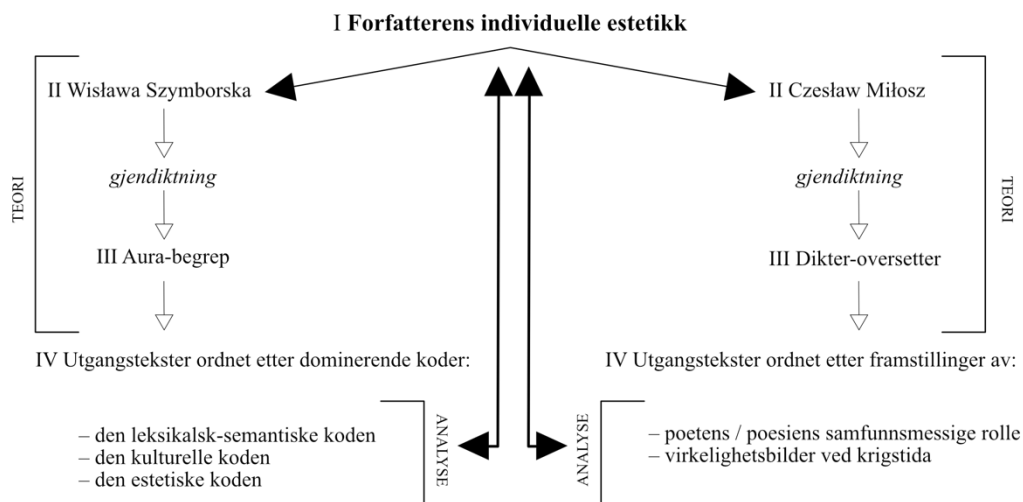
- å bidra til en interkulturell dialog mellom Polen og Norge, særlig når det gjelder andre store diktere som riktignok er oversatt til norsk, men som fremdeles leses av et begrenset entusiast-miljø
- å spre kunnskap og interesse for litterære – især sammenlignende – studier over oversettelse i Norge



## II Den teoretisk-metodologiske bakgrunnen

### II.1 Innledende bemerkninger

Følgende kapittel behandler i første rekke to teoretiske nivåer i mitt forskningsprosjekt: Det ene gjelder begrepsbruken som vi trenger for å sammenligne originalen med dens gjendiktning, mens det andre belyser mitt forslag til lesningen av Szymborskas og Miłosz' norske oversettelser. Terminologien som jeg presenterer i neste avsnitt, regnes for å være en alminnelig begrepsamling brukt innen oversettelsesforskning og diskursen rundt dette, mens mine to analysemodeller, DEN BENJAMINSKE AURA og DIKTER-OVERSETTER-tilfelle, baserer seg på flere estetiske og filosofiske ideer som endelig blir bearbeidet til et undersøkelsesredskap. Begge metodene blir ellers drøftet både i et historisk perspektiv og med hensyn til deres oversettelsesmessige aspekter, og så blir det satt klare retningslinjer for arbeidets fremgangsmåte. Hele strukturen som foreliggende undersøkelse er bygget opp på, lar seg illustrere ved hjelp av følgende modell:



Figur 1 Undersøkelsens analytiske struktur

I tråd med avhandlingens tittel er formuleringen «forfatterens individuelle estetikk i gjendiktning» plassert i modellens sentrum, og det jeg skal utforske gjennom analysene, er nettopp hvordan den opprinnelige estetikken endres under gjendiktningprosessen. Hele konseptet gjelder ellers to forskjellige lyrikere. Men det at estetikken drøfting krever to selvstendige analysemodeller, skyldes at vi her har å gjøre med to typer oversettelser: én knyttet til Wisława

Szyborskas dikt og én tilpasset Czesław Miłosz poetiske forfatterskap (se punkt II). Trinn III i skjemaet tar derimot for seg analyseredskaper jeg utvikler for analysen av gjendiktningene. Både aura- og dikter-oversetter-begrepet regnes her for å være nøkkelen til å erkjenne og beskrive transformasjoner som foregår mellom originalene og måltekstene. Vi kan like godt sammenligne begge modeller med en type linse til å se diktverkene igjennom, og hvor rammene for stoffbegrensning avspeiles i punkt IV: Siste strukturnivå fastsetter nemlig disse grunnsetningene som bestemmer diktutvalg.

Szyborskas lyrikk ordner jeg følgelig etter de tre mest karakteristiske OVERSETTELSESKODENE for utgangstekstene.. Siden de tydeligst påpeker forfatterens bestemte estetiskelementer og de stedene hvor auraen er mest iøynefallende, undersøker jeg om de norske måltekstene formidler en samsvarende «informasjon» (pilen I-IV). En lignende prosess forekommer i Paal Brekkes gjendiktninger, men her dreier det seg hovedsakelig om å spore i hvor stor grad Brekkes forfatterskap dekker over originalens estetikk. Siden både Brekke og Miłosz opprinnelig er lyrikere, blir analysemodellen fra punkt III forbundet med den situasjon hvor én poet oversetter en annen. Kategoriene samlet i punkt IV fokuserer derimot på to sentrale bilder – krigsfremstilling og lyrikkfilosofi – som hos begge forfatterne ser ut til å være diktverkernes DOMINANT.<sup>52</sup> Måten Brekke gjengir disse bildene på, gjør det mulig å vurdere hvordan den originale estetikken blir endret, for så å formulere sluttkonklusjoner markert i modellen med den lengste pilen (I-IV).

Det første skrittet mot en alminnelig studie av oversatte tekster er likevel å klarlegge de fundamentale mekanismene og fenomenene knyttet til litteraturformidling. Av den grunn går vi ut fra noen helt grunnleggende termer, deriblant: *gjendiktning*, *likeverdighet* og tittelbegrep – *forfatterens individuelle estetikk*, som drøftes i førstkommende avsnitt.

## **II.2 Gjendiktning, oversettelse eller ...? Viktige begrep samlet**

### **rundt analysen**

Før en litteraturforsker påtar seg oppgaven å gi en konstruktiv kommentar av gjendiktete tekster, bør en bli klar over hva en gjendiktning egentlig er, og hvilken karakteristikk av denne termen som faktisk er relevant for forskere og/eller mottakere. Legger man vekt på terminologien, sees det med én gang at ordene «oversettelse» og «gjendiktning» ofte brukes synonymt. For å beholde flyt i teksten og unngå redundans, vil også jeg sette likhetstegn mellom de to betegnelsene noen steder, men for systematiseringens og ærlighetens skyld blir en innlysende termbegrensning noe

---

<sup>52</sup> Dette begrepet kommer jeg tilbake nærmere til i kap. 2.5

uunngåelig.<sup>53</sup> Det er imidlertid et klart skille mellom de to termene i faglig diskurs, men som likevel kan brukes om hverandre med hensyn til nødvendig språkvariasjon. Følgelig vil jeg oppfatte «oversettelse» som et (meta)begrep<sup>54</sup> hvor inndelingen i bl.a. *gjendiktning*, *overføring*, *gjengivelse*, *omskrivning*, *overføring* og *fortetning* avhenger av konteksten vi tenker dette i.

La oss likevel begynne med vår generelle forståelse av oversettelsesfenomenet. Det synes å være et rimelig utgangspunkt, hovedsakelig fordi vi alle kjenner til denotasjonen av ordet «oversettelse», og derfor har en formening om hva det betyr. Det er mulig å sitere en rekke kilder og definisjoner formulert både av forskere og vanlige mottakere, men den allmenne mekanismen innebærer kort og godt «omdanning fra ett språk til annet språk»; eller som Erik Skuggevik enkelt fremholder: «For folk flest framstår oversetting som *Språk A inn, språk B ut.*» Men straks argumenterer han for hvorfor denne formuleringen medfører en feilaktig fremstilling av oversettelsesgjerningen:

Slik er det dog ikke. For oversetterne er for eksempel forskjellene mellom skjønnlitteratur og sakprosa såpass markante at oversettere i Norge tilhører to forskjellige foreninger.<sup>55</sup>

Skuggevik signaliserer med andre ord at det først og fremst er oversetterne selv som må være helt bevisste på hva slags jobb de utfører. Juridiske tekster, teknisk språk, reklamer og (skjønn)litteratur krever ulike formidlingsmetoder. Problemet som oppstår i møte med den siste kategorien, gjelder i prinsippet sjangervariasjon, for hver av dem stiller oversetteren overfor både ulike trokapsforventninger og forskjellige barrierer: *språklige*, *kulturelle*, *historisk-litterære*, *tradisjonsmessige* o.l. Edward Balcerzan kaller alle disse faktorene «påvirkninger og avhengigheter» (pol. *wpływy i zależności*) og betoner med det samme at all slags oversettelsesvirksomhet gir «stoff til verdiutvekslingen mellom kilde- og målteksten».<sup>56</sup> Man kan selvfølgelig spørre om mulige konsekvenser av dette saksforholdet – ikke bare direkte for oversatte tekster eller oversettelseskritikk, men også for nasjonalkultur og det språket som et verk blir formidlet gjennom. Mine konklusjoner kunne da bli rent spekulative. Den type undersøkelse ligger ikke i mitt kompetanseområde, så det vil jeg overlate til andre spesialister.

---

<sup>53</sup> Å bruke ordene «gjendiktning» og «oversettelse» synonymt er en hyppig praksis i kritiske tekster. Grunnen er selvsagt rent stilistisk, men den opprinnelige forskjellen mellom betegnelse markeres alltid i innledende setninger. Lignende refleksjon over denne termbruken kommer Joanna Dybiec-Gajer med i: Jf. note<sup>19</sup>, s. 30; Jf. Piotrowska, M. 2007. *Proces decyzyjny tłumacza. Podstawy metodologii nauczania przekładu pisemnego*. Kraków: Wydawnictwo UP, s. 18-19.

<sup>54</sup> Qvale, P. (1998). *Fra Hieronymus til hypertekst. Oversettelse i teori og praksis*. Oslo: Aschehoug, s. 243.

<sup>55</sup> Skuggevik, E. (2009). Om oversettelse: Beckett, blæresmeller og andre problemer. Sakprosa fra norsk til engelsk. *Prosa*, 3 (tilgjengelig: 06.03.2016, [www.prosa.no/artikkel.asp?ID=491](http://www.prosa.no/artikkel.asp?ID=491)).

<sup>56</sup> Balcerzan, E. (1980). Sztuka przekładu jako przedmiot badań literackich. *Pamiętnik Literacki*, 71(1), s. 3–7.

## II.3 Hva er gjendiktning? (Minst) to veier mot ett mål

Først av alt må vi klargjøre hva som ligger i termen gjendiktning. Hvilket budskap skjuler seg bak formuleringen «gjendiktet av» eller «i gjendiktning ved»? Hvorfor står dette uttrykket på tittelsiden nesten i alle oversatte diktsamlinger? Er det ikke en oversettelse vi holder i hånden? Jo, her har vi utvilsomt med en overført tekst å gjøre, men en presis klassifikasjon må til for å forklare hvilken effekt en leser kan forvente i kontakt med en gjendiktningenspreget utgivelse. Generelt sett rommer riktignok ikke uenigheten om begrepsapparatet fenomenenes karakteristikk, men snarere ulike navn forskere setter på dem, inkludert dem fenomenene kategoriseres etter.<sup>57</sup> Flere teoretikere og praktikere har i tillegg vært opptatt av å klassifisere den litterære overføringsprosessen i henhold til et frihetskriterium, og den type tankegang fremhever enda sterkere en klar grenselinje mellom OVERSETTELSE og GJENDIKTNING. La oss se litt nøyere på utvalgte navn og forslag som skal komme oss til hjelp når vi skal presisere begreps skillet.

De første tegnene på ulike arbeidsmodeller en oversetter kan velge å benytte seg av, har sine røtter i antikken. Nettopp da ble postulatet om en ORD-FOR-ORD- eller MENING-FOR-MENING-oversettelse tydelig formulert. Nærmere bestemt reflekterte daværende tenkere over ens forhold til kilde- og målteksten, og dette ga seg utslag i enten ordrette overføringer uten hensyn til utgangside eller i slike overføringer som prioriterte tekstens innhold, ikke sjelden på bekostning av en leksikalsk overensstemmelse med originalen. Blant store antikke navn som la grunnlaget for de første teoretiske studier innenfor feltet, finner vi Marcus Tullius Cicero, Horats, Plinius den yngre og Quintilianus.<sup>58</sup> Horats og Cicero spiller her en særlig rolle, for de skisserte en merkbar linje som skiller «faglig» og «skjønnlitterær» oversettelse fra hverandre. Hos Cicero leser vi følgelig at hans overføringsmåte konsentrerte seg om stil, retoriske figurer og «aktuelt» ordvalg.<sup>59</sup> Fra Horats' skrifter stammer ellers den berømte setningen *nec verbum verbo curabis reddere, / fidus interpret* («en pålitelig fortolker vil sørge for ikke å oversette ord for ord»), som oppmuntrer til å være kreativ og ta seg friheter istedenfor å oversette ord-for-ord.<sup>60</sup>

Til sist må vi også nevne Hieronymus fra Stridon. Han mente nemlig at man skulle behandle oversettergjerningen i henhold til tekstens opprinnelse og/eller tematikk: Har vi å gjøre med hellige

---

<sup>57</sup> Et illustrerende eksempel er diskusjonen rundt betegnelsen «ekvivalens» eller oversettelsesstrategier. Dette kommer jeg til i neste avsnitt, og ut fra mange kritiske tekster der saken behandles, kan jeg foreslå bl.a.: Dedecius, K. (1986). *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch; Krysztofiak, M. (2013). *Einführung in die Übersetzungskultur*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition; Bednarczyk, A. (2008). *W poszukiwaniu dominandy translatorskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN,.

<sup>58</sup> Copeland, R. (1991). *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages*. New York: Cambridge University Press, s. 33.

<sup>59</sup> Salmeri, C. (2011). *Style przekładu w perspektywie komunikacji międzykulturowej (angielskie i włoskie tłumaczenie Trans-Atlantyku Witolda Gombrowicza)*. Uniwersytet Śląski w Katowicach, 18-19.

<sup>60</sup> Tytler, A. F. (Woodhouselee). (2014). *Esej o zasadach sztuki przeladoznawczej*. (K. F. Rudolf, overs.). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 10.



verk, viser vi troskap både mot ord og deres plassering (*ordo verborum* forstått som *mysterium fidei*). Profane skrifter, derimot, formidles ikke på en bokstavtro måte, men heller med originalens helhetlige budskap som høyeste prioritet. Nettopp på den bakgrunn formulerte Hieronymus den tidløse sentensen *non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu* («jeg kan ikke oversette ord for ord, men må uttrykke mening for mening»<sup>61</sup>). Til tross for at disse betingelsene høres nokså påtakelige ut, gir de gjendiktningens hovedkonsept en «begripelig» form.

Tilbake til selve begrepsdannelsen, vi må i utgangspunkt ta for gitt de leksikalske forutsetningene som videre alltid konfronteres med «oversettelsen i praksis». GJENDIKTNING som begrep, og i konsekvens også som gjerningens ønskelige slutteffekt, kan få flere former – ikke sjelden avhengig av epokens aktuelle tendenser. De såkalte tendensene kaller jeg oversetterens STRATEGIER, siden de bestemmer måten et verk formidles til et annet språk på. Men spørsmålet om en gjendikter blir presset av dagens moter eller sitt eget idésystem, står i dette tilfellet ikke på første plass. For å begripe selve fenomenet bør vi heller nærme oss dets leksikalske definisjon. Den primære termbetydningen er å finne bl.a. i *Litterært leksikon* (1965) og *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1997), men som ethvert vitenskapelig begrep forutsetter det noen utdypende eksempler. Gjendiktning «i praksis» vil jeg derfor utfylle med oversetteres egne utsagn og erfaringer. Med disse to dimensjonene, dvs. den leksikalske og den praktiske, vil det være mulig å skissere gjendiktningens hovedtrekk. Ved å se på fenomenet i to perspektiver får vi også frem hvilke forhold som faktisk dominerer oversetterens arbeid, og hvor sterk individualiserende betraktning ethvert formidlet verk fordrer.

## II.4 Oversettelse i teori og praksis

I dette avsnittet gjør vi rede for forholdet mellom normative definisjoner av oversettelsesarbeidet og hvordan man faktisk betrakter dette fenomenet. Min tilnærming går derfor i retning av å konfrontere en begrepsmessig uoverensstemmelse med målet som alle oversettere streber etter – en vellykket gjengivelse av et verk på et fremmed språk.

Til å begynne med skal vi gå gjennom et par definisjoner hentet fra faglige oppslagsverk. Interessant nok inneholder Asbjørn Aarnes' leksikon flere nyttige informasjoner om gjendiktningensbegrepet enn *Litteraturvitenskapelig leksikon* fra 1997. Innledningsvis definerer Aarnes begrepet som «oversettelse av poetisk eller skjønnlitterær tekst fra et språk til et annet». I den videre forklaring legger han vekt på de aller viktigste elementene som gjør en gjendiktet tekst til noe mer enn en vanlig mellomspråklig overføring. Deriblant fremhever han at for å lykkes med diktoversettelse, må verket *gjenoppstå* i det nye språket, men samtidig med sin poetiske kvalitet i

---

<sup>61</sup> Jf. note<sup>54</sup>, s. 20.

behold.<sup>62</sup> I praksis innebærer det en prioritering av BETYDNING og DET POETISKE fremfor DET ORDRETTE – og sammenfallet av de to første aspektene bør også føre til den rette balansegang mellom meningsinnhold og form, føyer Aarnes til. En litt annerledes formulert term finnes i *Litteraturvitenskapelig leksikon*, der oversettelse snarere betyr overføring av helt konkrete formuleringer, ord og setninger, mens gjendiktning tilskrives et større (mellom)rom som omfatter både FORM, INNHOLD og originalens POETISKE KVALITET.<sup>63</sup> Ut fra den leksikalske karakteristikken kan vi konstatere at den såkalte balansen ikke bare bygger på en rimelig dose av det fremmede elementet som settes over til leseren (den forutsetningen går i begge retninger: som et gjensidig forhold krever, settes også leseren over til det ukjente), den er i like stor grad avhengig av oversetterens kreativitet samt hans forståelse av originalens bakgrunn. En gjendiktning vil dermed ta opp i seg både KILDEKULTUREN, forfatterens plassering i den litteraturhistoriske konteksten og lesernes perseptuelle forventninger. Teoretisk sett virker disse betingelsene helt ideale, men for å snakke om konkrete veivisere en gjendikter kan følge, tar polske Maria Krysztofiak til orde for noen faste antakelser. Hennes forslag til en vellykket litterær oversettelse konsentrerer seg om følgende:

- verkets estetiske normer og dets poetikk,
- epoken originalen er forankret i,
- estetiske og poetologiske sjangertrekk som er gjeldende i målspråket og målkulturen,
- persepsjon og resepsjon av originalteksten.<sup>64</sup>

De ovenstående komponentene poengterer det vi allerede vet, nemlig at både oversettere og komparativ oversettelseskritikk må forholde seg til verkets opprinnelige status, samtidig som de har øye for vilkårene fra egen (språk)kultur. Professor i klassisk filologi Egil Kraggerud fremmer en lignende tanke i et av sine essayer:

Oversetteren står overfor et lesepublikum som bare i liten grad har den kunnskapsbakgrunn som engang ble regnet for selvsagt. Vi trenger derfor i slike tilfeller et utvidet oversettelsesbegrep.<sup>65</sup>

I ovenstående sitat finner jeg betegnelsen «et utvidet oversettelsesbegrep» svært verdt å merke seg. Ikke bare med hensyn til kapitlets sentrale problem, men også fordi den understreker ulike faktorer som preger måltekstens endelige form.

---

<sup>62</sup> Aarnes, A. (red.). (1977). *Litterært leksikon. Begreper og betegnelser*. Oslo: Kunnskapsforlaget, s. 84.

<sup>63</sup> Lothe, J., Refsum, C., & Solberg, U. (1997). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. (J. Lothe, C. Refsum, & U. Solberg, red.). Oslo: Kunnskapsforlaget, s. 89.

<sup>64</sup> Krysztofiak, M. (1999). *Przekład literacki a translatoologia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 35.

<sup>65</sup> Kraggerud, E. (1991). Antikke heksametre i moderne drakt. I: P. Qvale (red.), *Det umuliges kunst. Om å oversette*. Oslo/Gjøvik: Aschehoug, s. 30–45, s. 43.

La oss imidlertid vende tilbake til gjendiktningens definisjonsmessige aspekt og drøfte dette ferdig. I samsvar med min tidligere merknad skriver Per Qvale at termforklaringer (samt deres variabilitet) ofte fører til helt motsatte konklusjoner. For å tydeliggjøre hvilke aspekter gjendiktningens fenomenet primært er forbundet med, begynner Qvale med et interessant historisk funn. Han setter nemlig opp en rekke kontrasterende formuleringer mot hverandre, og fremhever dermed gjendiktningens paradoksale natur. Nedenstående punkter ble riktignok samlet av Theodore Horace Savory i boken *The Art of Translation* (1957), men det er Qvale som har bearbeidet dem for norske lesere: «En oversettelse må gjengi originalen ord for ord, en oversettelse må gjengi originalens idé, den bør se ut som den er skrevet på norsk, og den bør gjenspeile originalens stil.»<sup>66</sup> Enda mer interessant er kommentaren rettet til lyrikkoversettere: «En oversettelse av vers bør være på prosa», og videre – «en oversettelse av vers bør være på vers.»<sup>67</sup>

Det er egentlig ikke overraskende at disse forslagene er så kontrastive. I flere år har det nemlig pågått diskusjoner om forskjellige strategier oversettere bør følge, og hvilke sluttresultater som nærmer seg et idealt overført verk. Spørsmålet om riktigheten til en del av disse strategiene er selvsagt høyst diskutabelt, særlig fordi kritikernes holdning til oversatt litteratur varierer fra epoke til epoke. På dette punktet virker Edward Balcerzans streiflyv over oversettelseskritikkens historie ganske treffende. Han eksemplifiserer nemlig hvorfor og hvordan ulike estetiske strømninger – helt på linje med en daværende litterær kanon – blir utslagsgivende for bedømmelsen av gjendiktningens kvalitet.<sup>68</sup> Dette kan gi inntrykk av at diskusjoner om oversettelses prototypiske kjennetegn er forgjeves, men samtidig bestrider jeg ikke behovet for en saklig kriteriesamling – den kan gi litteraturvitere nødvendige referanserammer. Poenget er å være bevisst på forskjellene som har formet seg i løpet av flere hundre år, og som i form av «oversettelsesidealer» har vært uløselig forbundet med litteraturhistorien. La oss se på hvordan Christian Refsum innleder dette temaet i sin forskning på symbolistisk fransk diktning:

For enkelhets skyld omtales oversettelse ofte som om det skulle vært et tidløst og kulturelt nøytralt fenomen. Alle forsøk på komparativ oversettelseshistorie vil raskt vise det motsatte. At det vi forstår som oversettelse i virkeligheten er i konstant forvandling fra kultur til kultur, fra epoke til epoke. Ordene «Übersetzung», «translation», «traduction» og «oversettelse», betegner alle omtrent det samme fenomenet: en overføring av et språklig

---

<sup>66</sup> Jf. note<sup>54</sup>, s. 14. Sitatene fra Savory i norsk oversettelse ved Kari og Kjell Risvik. På polsk jf. også: Lipiński, K. (2000). *Vademecum tłumacza*. Kraków: Idea, s. 13.

<sup>67</sup> Ibid., s. 15.

<sup>68</sup> Jf. note<sup>56</sup>.

formulert meningsinnhold fra et (kilde)språk til et annet (mål)språk, men bare på disse beslektede europeiske språkene har begrepet radikalt vekslende konnotasjonsfelt.<sup>69</sup>

«Omtrent det samme fenomenet», som det står hos Refsum, er faktisk ikke noe annet enn formidling av et originalt innhold over til et fremmed språk. Den setningen stemmer overens med visse begrepsdefinisjoner som vi kjenner fra de fleste leksikon. Følger vi denne tråden, kommer vi tilbake til de to ovennevnte litterære oppslagsverkene og deres oversettelses- og/eller gjendiktningsskarakteristikk. Mens *Litteraturvitenskapelig leksikon* tenderer mot å tilskrive oversettelsen et mer konkret preg med fokus på ord- og setningsnivå,<sup>70</sup> blir gjendiktning i *Litterært leksikon* fremstilt som «oversettelse av poetisk eller skjønnlitterær tekst fra et sprog til et annet»<sup>71</sup> – uten å poengtere noen bestemte forskjeller mellom de to begrepene. Først utvides definisjonen av poetisk kvalitet, innhold og form, som teoretisk sett også er i behold. Aarnes legger ellers vekt på et annet interessant aspekt, nemlig forholdet mellom gjendiktningen og dens ASSOSIATIVE kraft. Ifølge Aarnes må en godt overført tekst ikke bare vekke samme assosiasjoner, men for øvrig fremkalle samme inntrykk av kulturelle eller sosiologiske forhold hos leseren som originalen gjør. Med andre ord blir enhver oversetter forpliktet til å formidle utgangsdiktets hovedmening og stemning (dvs. verkets DOMINANT), ikke desto mindre hvis dette betinger å omskrive teksten fremfor å være bokstavtro.

Nettopp på den måten forklarer de norske ordbøkene hva overføring av en skjønnlitterær tekst fra et språk til et annet – teoretisk sett – innebærer. Som jeg innledningsvis signaliserte, kan det likevel være vanskelig å forholde seg til disse betegnelsene, av minst én grunn. Siden det ikke finnes et universelt mønster som kan anvendes om alle forfattere, virker de leksikalske begrepsforklaringene ikke tilstrekkelige for å gi en fullstendig oversikt over måltekstens egenart. Den erfaring vi kan høste fra oversettere selv, kan også gi flere momenter som synes å være svært nyttige for analysen av all slags overført diktning.

Et annet bemerkelsesverdig poeng finner vi dessuten hos litteraturviteren Henning Hagerup. Hans essayistiske lesninger av oversatte verk plasserer seg høyt i det norske kritikermiljøet, for han er både en særdeles bevisst leser, filolog og en dreven gjendikter, noe vi kan se bl.a. i artikkelen «Som feiere til støvet gå» (2005). Han begynner sin refleksjon over ulike typer overføringer i en

---

<sup>69</sup> Refsum, C. (2000). *En verden av oversettelse: fransk og dansk symbolisme sett fra Taarnet 1893-94*. Oslo: Unipub, s. 190.

<sup>70</sup> Jf. note<sup>63</sup>, s. 89. Ut fra flere presiserende kommentarer ang. oversettelsens særtrekk vil jeg bare minne om skillet mellom den språk- og meningsorienterte overføringen som Antoine Berman kaller begrenset oversettelse. Om vi i denne konteksten bestemmer oss for å bruke adjektivet «konkret» eller «begrenset», viser disse formuleringene til «oversettelse i bokstavelig forstand.» Jf. Ofte, V., & Ødemark, J. (2000). Leder. *Vagant*, 3/4, s. 4–5.

<sup>71</sup> Aarnes, A. (red.). (1977). *Litterært leksikon. Begreper og betegnelser*. 3. utv. og rev. utg. Oslo: Tanum-Norli, s. 84.

tone som ligner Refsums. Hagerup fremholder nemlig at begrepet GJENDIKTNING til en viss grad kan regnes som et særnorsk fenomen:

Det [gjendiktning] har for eksempel ingen iøynefallende ekvivalenter på språk som engelsk, fransk, spansk og italiensk, der man ikke setter noe tydelig begrepsmessig skille mellom gjendiktning og oversettelse, men bruker det samme ordet om begge deler: *Translation, traduction, traducción, traduzione*. På tysk er *Übersetzung* og *Übertragung* de ordene som vanligvis anvendes, skjønt man også kan snakke om en *Nachdichtung* – noe Wahrigs store ordbok definerer som en «fri oversettelse eller bearbeidelse av et litterært verk» (termen er riktignok svært sparsomt brukt). Det svenske «tolkning» ligger ganske tett opptil det som menes med «gjendiktning», men uttrykket er mer beskjedent enn det vi opererer med på norsk.<sup>72</sup>

På det punktet er de fleste norske kritikerne og oversettere enige med hverandre, men sant å si peker inndelingen i slike størrelser som ÜBERTRAGUNG, NACHDICHTUNG eller IMITASJON snarere i retning av *hovedformer* som en gjendiktning kan forekomme i. Disse kommer jeg for øvrig tilbake til i neste avsnitt, der det ikke minst blir snakk om strategier enhver oversetter kan velge under jobben med en skjønnlitterær tekst.

Hva Hagerups essay angår, må vi også stanse ved et utsagn som beskriver overføringsgjerningen på en treffende måte:

I utgangspunktet er «gjendiktning» en nøytral, håndverksmessig term som betegner overføringen fra et språk til et annet av et litterært verk som stiller såpass store krav (tropologiske, rimmessige, metriske, rytmiske) at man må ta seg atskillige friheter med originalens ordvalg. Men det har også fått karakter av å være et hedersord; den som bedriver «gjendiktning» er tilsynelatende mer kreativ enn den som sysler med oversettelser.<sup>73</sup>

Det vi kan lese ut av dette, er at et opprinnelig lite belastet ord har utviklet seg til et begrep med en usikker og diskutabel status. Noen forskere, bl.a. Kristian Smidt, anser bruken av termen «gjendiktning» som en mote med røtter i etterkrigstiden. Ifølge Smidt viser denne trenden til forfattermiljøet og André Bjerkes virksomhet.<sup>74</sup> For øvrig synes Smidt å uttrykke nettopp samme tanke som Hagerup, men da på en enda skarpere måte:

---

<sup>72</sup> Hagerup, H. (2015). Som feiere til støvet gå. I: *Metafysisk skrapjern*. Oslo: Kolon Forlag, s. 23–51, s. 21.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>74</sup> Smidt, K. (1994). *Shakespeare i norsk oversettelse. En situasjonsrapport*. Oslo: Universitetet i Oslo, s. 7.

Enkelte, kanskje særlig de oversettere som selv har vunnet et navn som lyrikere, foretrekker å tale om «gjendiktning». Det er et ord med høyst ambivalent innhold. Hos noen kan det romme en viss forakt for noe så trivielt som å oversette. En kunstner må dikte ut fra seg selv, også når han skal tolke en annen. Hos andre kan ordet innebære en slags beskjedenhet: man kan ikke til punkt og prikke gjengi originalen, derfor må man gjendikte, dvs. gjøre det så godt man kan.<sup>75</sup>

Smidt er konsekvent i sitt ordvalg, og for ikke å fremkalle unøvendige konnotative misforståelser, opererer han fremfor alt med betegnelsen «GJENGIVELSE».<sup>76</sup> På det punktet kan vi heller ikke benekte riktigheten av Smidts kommentar, av minst én grunn. I innledningen til *Shakespeare i norsk oversettelse* står følgende setning: «Jeg har i det foregående *med vilje* brukt ordet 'oversettelse' snarere enn 'gjendiktning'.»<sup>77</sup> Som han senere forklarer, ligger poenget i at hans begrepsbruk står i strid med de allment valide kriteriene man møter i studier av oversatt skjønnlitteratur. Så vidt jeg forstår, refererer Smidt snarere til en (feilaktig?) oppfatning av at oversettelse utelukkende betyr «en tørr akademisk øvelse, dvs. overføring av leksikalske enheter så nøkternt som mulig fra ett språk til et annet».<sup>78</sup>

Sitatene ovenfor vitner om en ivrig diskusjon blant teoretikere, og den ser ikke ut til å avta. Bortsett fra det emosjonelle preget gjendiktning-begrepet kan ha, kan vi være enige om at det faktisk finnes en forskjell på de sammenhengene «oversettelse» og «gjendiktning» anvendes i. Konklusjonen kan derfor formuleres på følgende måte: «Gjendiktning» forbindes oftest med en ikke-ordrett overføring av en litterær tekst, hvor oversetteren ikke bare tar hensyn til det språklige aspektet, men i like stor grad prøver å gjengi verkets INNHOLD, HOVEDBUDSKAP, FORM – ved samtidig å ha både målkulturen og de potensielle leserne i tankene. Disse elementene samsvarer også med Maria Kryzstofiaxs forslag som er nevnt tidligere i teksten, og som synes å være gjendiktningens mest omforente karakteristikk. Måten en oversetter velger å oppfylle disse kriteriene på, er selvsagt høyst individuell. Og sist, men ikke minst gjør gjendiktningens variable status det vanskelig å utlede en klar begrepsdefinisjon. Den trolig beste veien for å nærme seg dette målet er å gå «fra det enkelte til det allmenne», og dette «endevendte» perspektivet følger vi i kommende avsnitt.

Ut fra dette ser vi at «formen» er ett av de elementene som er viktigst i overføringsprosessen. Men hva mener vi egentlig med det? Gjelder dette kravet utelukkende tekstens oppbygging og dens visuelle fremstilling? Svaret på dette er ikke entydig. Begrepet «form» leder meg til en viktig kritisk

---

<sup>75</sup> Smidt, K. (1972). *Konstfuglen og nattergalen: essays om diktning og kritikk*. Oslo: Gyldendal, s. 180.

<sup>76</sup> Om «gjengivelse» skriver også Geir Uthaug. Se: Uthaug, G. (2005). Mellom (diktets) bokstav og (diktets) ånd. Om gjendiktningens balansekunst. *Vagant*, 3, s. 108–113.

<sup>77</sup> Jf. note<sup>74</sup>, s. 7. Min utheving.

<sup>78</sup> Jf. note<sup>74</sup>, s. 7.

tekst jeg gjerne vil henwise til. Blant de store navn som har gitt sin forståelse av gjendiktningens fenomenet, finner vi nemlig Walter Benjamin. Hans aura-begrep utgjør en grunnvoll for avhandlingens analysemodell. Han har også skrevet en av de betydeligste tekstene om oversettelse –<sup>79</sup> «Die Aufgabe des Übersetzers» («Oversetterens oppgave», 1921 overs. Steinar Danielsen). Slik som i aura-tilfellet synes essayets tolkningsmuligheter å være et stridens eple for litteraturforskere,<sup>80</sup> men hensikten med å hente frem Benjamin akkurat her, er utelukkende på grunn av essayets kjerneidéer. Dem finner jeg særlig interessante i sammenligning med de andres syn på det fenomenet som presenteres i dette kapitlet. Benjamins oversettelsesbegrep får også i essayet en sterkt billedlig form, noe som enda mer transparent knytter auraens sanselige karakter til filosofens holdning til oversettelsesproblematikken. I de første avsnittene legger Benjamin vekt på to dimensjoner vi alltid leter etter i et diktverk, nemlig både det rent innholdsmessige og det budskapsmessige – dvs. tekstens *skjulte* mening:

Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage. [...]. Was aber außer der Mitteilung in einer Dichtung steht – und auch der schlechte Übersetzer gibt zu, daß es das Wesentliche ist – gilt es nicht allgemein als das Unfaßbare, Geheimnisvolle, «Dichterische»? Das der Übersetzer nur wiedergeben kann, indem er – auch dichtet?

[Det vesentlige ved et diktverk er ikke meddelelse, ikke utsagn. [...]. Det som vi vanligvis kaller det uutsigelige, det hemmelighetsfulle, «det dikteriske». Det som oversetteren bare kan gjengi ved selv å dikte.]<sup>81</sup>

Her ligger poenget i å formidle «det skjulte» som finnes i verket, og Benjamins tanke følger de allmenne lyriske sjangertrekkene. En innlysende refleksjon over akkurat dette aspektet finner vi bl.a. hos Ragnhild Reinton:

Benjamins emphasizes that the task of the translator is not first and foremost to reproduce the meaning of the original. Rather it is a matter of being faithful to the way in which the original text produces meaning, its *Art des Meinens*, in a form of direct, word-by-word translation. This leads to original meaning being taken part in the translated text, because languages have different ways of producing meaning. The meaning of the original is not

<sup>79</sup> Garber, K. (1992). *Zum Bilde Walter Benjamins. Studien – Porträts – Kritiken*. München: Wilhelm Fink Verlag, s. 70; Habermas, J. (1972). Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins. I: Siegfried Unseld (red.), *Zür Aktualität Walter Benjamins*. Baden-Baden: Suhrkamp, s. 173–223.

<sup>80</sup> Om det får vi lese bl.a. i: Szczepaniak, M. (2011). Tłumacz na spalonym. I: M. Szczepaniak (red.), *Jelinek po polsku. Tłumaczenia i inscenizacje*. Bydgoszcz: Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, s. 181–190; Lipszyc, A. (2012). *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*. Kraków: Universitas.

<sup>81</sup> Benjamin, W., & Danielsen, S. (overs.) (2001). Oversetterens oppgave. I: T.S. Sissel Læg Reid (red.), *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus, s. 353–364, s. 353. Den tyske kilder stammer fra: Benjamin, W. (1972). Die Aufgabe des Übersetzers. I: R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (red.), *Gesammelte Schriften Bd. IV/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 9–21, s. 9.

preserved intact in the translated text, but is undermined, and, as Benjamin writes, is hardly touched by the language – as an Aeolian harp is hardly touched by the wind (GS IV, 1,20).<sup>82</sup>

Benjamins videre postulater bærer typisk messianske preg knyttet til teorien om *det rene språk*,<sup>83</sup> men dette problemet vil ikke bli tatt opp i avhandlingens sammenheng. Jeg vil snarere sette søkelyset på forholdet mellom originalen og dens oversettelse, idet Benjamin diskuterer hvilken oppgave en *god* gjendiktning må løse. Sitatet ovenfor peker på minst én betingelse, og den er – bortsett fra å gjengi diktets innhold – formidling av dets KUNSTNERISKE ASPEKT. Jeg vil til og med si at Benjamin indirekte overveier «det enestående» ved et kunstverk, altså de elementer som gjør teksten til noe unikt – en tekst fylt av AURA. Forholdet kompliseres likevel når ordet «form» dukker opp i diskursen. Ved å skrive at «oversettelse er en form», forstår filosofen nemlig spenningen mellom oversettelsen og originalen. Dette tette forholdet stadfester originalens potensial til å bli gjengitt i et annet språk. Med andre ord snakker vi her om en type avhengighet, hvor den såkalte form ligger inne i utgangsteksten som dens OVERSETTBARHET:

For Benjamin, translation is essentially the revelation of something inherent in the original, indeed something that can be revealed *only* in the original's susceptibility to translation: "a specific significance inherent in the original manifests itself in its translatability."<sup>84</sup>

En slik tankegang gir anledning til bredere diskusjoner rundt fenomenene oversettbarhet/uoversettbarhet, men avhandlingens hovedproblemstilling konsentrerer seg om en annen dimensjon, som er å besvare spørsmålet *hvordan* et dikt blir overført, og ikke *om* dette diktet egentlig kan overføres.<sup>85</sup>

De neste nøkkelbegrepene som Benjamin beskriver oversettelsens vesen med, er: EKKO og GJENNOMSIKTIGHET. Såfremt poenget med å gjengi originalen er å formidle forfatterens intensjon (til og med formen/stemningen) på en kreativ måte, bør oversetteren ta seg *ad notam* en primær forskjell mellom diktningen og dens gjengivelse: Siden det i utgangsteksten alltid er kontekster og innholdssammenhenger som står i sentrum, og ikke språket som sådan, blir oversetteren tvunget til

---

<sup>82</sup> Reinton, R. E. (2000). Writing: The fruit or the grave of thought? I: D.T. Andersson & R. E. Reinton (red.), *Walter Benjamin: language, literature, history*. Oslo: Solum, s. 86–110, s. 89.

<sup>83</sup> Mer om Benjamins språkfilosofi i: Díaz, W. (2013). *Spiegel, Pflanze und Gewebe: Bilder in der Kritik von Paul Valéry, T.S. Eliot, Walter Benjamin und Roland Barthes*. Münster: LIT Verlag, s. 222-241. Der refererer Díaz og til flere andre kritiske utgivelser knyttet til den benjaminske språkforståelsen. Nokså bemerkelsesverdig er her sitatet hentet fra Klaus Garber: «Die Form der Übersetzung figuriert in ihr als klassische Gestalt des Fortlebens der Werke. Sie wird näher gefaßt als progressive Annäherung an die eine reine Sprache jenseits der menschlichen vielen». Jf. note<sup>79</sup>, s. 46 (Garber, K.).

<sup>84</sup> Eiland, H., & Jennings, M. W. (2014). *Walter Benjamin. A Critical Life*. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press, s. 158.

<sup>85</sup> En slags resymerende utlegning av problemet finnes bl.a. i: Hermans, T. (2009). Translatability. I: M. Baker & G. Saldanha (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. 2nd edition*. Abingdon: Routledge, s. 300–303.



å påta seg «den avlede, endelige, idéskuede»<sup>86</sup> oppgaven. Det betyr at målteteksten synes å være et ekko av originaldiktet, en slags gjenlyd som Benjamin kjennetegner på følgende måte:

Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im inneren Bergwald der Sprache selbst, sonder außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.<sup>87</sup>

[Oversetterens utgangspunkt er ikke at han, som dikteren, befinner seg dypt inne i språkets egen skog, men utenfor og vis-à-vis denne. Uten å gå inn i skogen roper oversetteren originalen inn dit og, nøyaktig mot det sted hvor ekkoet på oversetterens språk også gir en gjenlyd av verket, gjenlyd av det fremmede språk.]

For å fange opp hva denne billedlige fremstillingen innebærer i praktisk bruk, må vi gå til essayets siste avsnitt. Der viser Benjamin til navn som Luther, Goethe og Hölderlin og forholder seg til deres oversettelsesmessige valg. Han anser den type transformasjon som utvider målspråkets grenser for den mest verdifull overføringen, dvs. den som lar det fremmede forbli uforandret for å BERIKE systemet gjennom nye ord og konstruksjoner. Kun en slik «ikke-fortysket» (dvs. FREMMEDGJORT) oversettelse, fortsetter Benjamin, kan vi karakterisere som GJENNOMSIKTIG:

Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen.<sup>88</sup>

[Den sanne oversettelse er gjennomsiiktig, den skjuler ikke originalen, skygger ikke for den, men lar heller det rene språk, liksom forsterket gjennom dets eget medium, skinne på originalen med desto større styrke.]

Dersom vi spør om hvordan Benjamins ovenstående postulat fungerer i reelle tekster, kan den finske forfatteren Leevi Lehto komme oss til hjelp. I foredraget som han holdt i anledning seminaret *Poetic Sound in Translation*, forklarer han hvordan Shakespeares metriske diktning kan fungere på finsk. I perioden 1880-1950 slet de finske oversetterne med det tilsynelatende ikke-oversettbare blankverset, og i stedet for å omdanne originalens språkform, laget de «en ny metrikk som var fremmed for det naturlige språket, slik at finnene skulle høre et ekko av Shakespeares poesi».<sup>89</sup> Nettopp på den måten forstår Lehto den benjaminske tankegang, og dette støtter jeg meg til. Den

<sup>86</sup> Jf. note<sup>81</sup>, s. 359 (Benjamin, W., & Danielsen, S (overs.)).

<sup>87</sup> Ibidem, s. 359. Den tyske kilden stammer fra: Jf. note<sup>81</sup>, s. 16 (Benjamin, W.).

<sup>88</sup> Ibidem, s. 361. Den tyske kilder stammer fra: Jf. note<sup>81</sup>, s. 18 (Benjamin, W.).

<sup>89</sup> Lehto, L. (2007). I begynnelsen var oversettelse. *Nypoesi*, 1, s. 22.

norske forfatteren og oversetteren Thomas Lundbo viser også til måltekstens «gjennomsiktighet». Han har en klar holdning til troskapsproblemet og anser hver overføring som det punktet hvor et nytt verk oppstår. Hans tolkning av Benjamins ord gir likevel inntrykk av at ideen om «den sanne, gjennomsiktige oversettelse» aldri kan oppnås, for «det er strengt tatt ingenting som ligger *urørt tilbake*».<sup>90</sup>

Troskapskriteriet vil trolig alltid føre til uenighet blant forskere og kritikere, men det finnes også oversettere som foretrekker å se på sin oppgave i et annet perspektiv, dvs. tilskrive den nærmest åndelige egenskaper. Som nokså interessant fremstår i den kontekst Arne Dørumsgaards kommentar til sin norske utgivelse av kinesisk poesi. Bortsett fra å fjerne begrepene «oversettelse» og «gjendiktning» fra hverandre, fokuserer han på originalverkets viktigste valør, som på en eller annen måte må beholdes i målspråket. Dørumsgaards besluttsomme ord er en form for den frie gjendiktning:

Resultatene er – og jeg betoner det påny – i k k e oversettelser, men *gjendiktninger*, og så *frie som gjendiktninger* må være for å yde originalstrofene selv den minste rettferdighet. Formen, det visuelle innslaget, originalens rim såvel som rytme måtte nødvendigvis gå tapt underveis. Innholdet, dikterens tankeverden og versets atmosfære – selve det poetiske element, var alt man kunne håpe å innfange på et vesensfremmed sprog.<sup>91</sup>

Det er vanskelig å unngå inntrykket av at de som arbeider med litterære overføringer, særlig med lyrikk, ofte kan oppfattes som om de var besjelet av tekstens høyere kraft. Dørumsgaards kommentar til eldre overføringer fra kinesisk inneholder for øvrig en hyllest til Klabunds måte å gjendikte på:<sup>92</sup> «[disse diktene] er absolutt ikke oversettelser. Men gjendiktninger. Ut av sjelen. Umiddelbare. Gjenreiste. Mange søiler i små templer revet og satt opp igjen.»<sup>93</sup> Dørumsgaard formulerer slike påstander temmelig eksplisitt, og det gjør også oversetteren Martin Nag. Siden Nag i tillegg drev med polsk poesi, synes hans overføringsforståelse å være et interessant bidrag til diskusjonen her. Nag gav ellers ut flere (dag)bøker hvor han forteller om sin erfaring som oversetter, dikter og spesialist i russisk litteratur. I tillegg til alle de teoretiske og/eller leksikalske dimensjonene formulerer Nag sitt eget «Credo», og det kan vi lese i et av hans selvbiografiske notater:

<sup>90</sup> Lundbo, T. (2006). Oversettelse som lesning. *Kritikeren. Norske Kritikers Fagtidsskrift*, 1, s. 9–16, s. 16.

<sup>91</sup> Dørumsgaard, A. (1970). *Om å gjendikte kinesisk poesi*. Oslo: Dreyer. s. 44. Uthevingene etter originalen.

<sup>92</sup> Den tyske forfatteren Alfred Georg Henschke (pseudonym «Klabund») var særlig opptatt av kinesisk og japansk diktning. De fleste gjendiktningene hans kom likevel posthumt, bl.a.: Jian, M. (1990). *Expressionistische Nachdichtungen chinesischer Lyrik*. (Klabund, Übers.). Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Peter Lang.

<sup>93</sup> Jf. note<sup>91</sup>, s. 41.

Å gjendikte er – et kall ... Et høytidelig ord? – gjerne det ... Men i hvert fall jeg gjendikter ikke noe, hvis jeg ikke «føler meg kallet» til det ... Og da står du fullstendig fritt vis-à-vis «objektet», – total frihet! Selvsagt – dette krever gjensidig tillit, gjenklang, empati ... Satt på spissen: Hvis ikke en dikter «har satt merker» i deg, skal du ikke gjendikte ham ...<sup>94</sup>

Nag forholder seg veldig personlig til sin gjerning. Ens subjektive lesepreferanser er helt sikkert et av de aspektene som ligger til grunn for beslutningen om å påta seg et overføringsarbeid, men en slik utopisk indre relasjon mellom forfatteren og hans formidler synes å være et stadig sjeldnere fenomen, særlig i dagens konsumorienterte bokmarked. Nags oversettelsesmessige credo har teologiske overtoner («kallet»), og dette betoner ellers hvor store forskjeller i holdningen til originalen som forekommer innenfor miljøer som befatter seg med skjønnlitteratur.

I opposisjon til Dørumsgård og Nag står en annen viktig forsker fra Norge – Sylfest Lomheim. Teoriene hans ligger riktignok nærmere språkvitenskap, men boken *Omsetjingsteori* (1989) er en av de første og samtidig viktigste norske utgivelsene som tar opp oversettelsestematikken. Selv om Lomheim også legger vekt på reglene knyttet til oversettelse av skjønnlitteratur, er hans termbruk helt annerledes enn den som seinere dukker opp hos Qvale. Om betegnelsen «gjendiktning» skriver Lomheim slik:

Dette uttrykket, som vel mange ser på som høgstatusordet når det gjeld omsetjing, er altså eit ord som ein slett ikke burde vera byrg av å setja på tittelbladet. For det fortel eigentleg at omsetjaren ikkje har makta oppgåva si – å omsetja.

I motsetning til Nag, gir ikke Lomheim stort rom for dikterisk frihet, men forplikter seg på den originale teksten. Her har vi en polarisering som omfatter ulike miljøer og ulike tider. Innledningsvis understreket jeg også oversetterens «hensikt» – nærmere sagt det faktum at oversetteren alltid bør handle bevisst og være klar over hva og hvorfor han overfører. Den som under arbeidet tenker fremover mot sluttresultatet (la oss kalle det «en ferdig oversettelse»), tilpasser ord og midler nettopp med henblikk på originalens budskap. Anna Leżyńska har utvilsomt mye rett når hun definerer gjendiktning som «en litterær uttalelse bygget opp på et annet verk», for måten originalen fremstilles på i målkulturen, er i bunn og grunn avhengig av oversetteren.<sup>95</sup>

Professor Gjert Vestrheim innrømmer dessuten at det finnes flere forskjellige formål bak hans virksomhet som bestemmer hvordan utgangsteksten bearbejdes:

---

<sup>94</sup> Nag, M. (1994). *Menneskeåndens revolter! Selvbiografi under Kveldsbeleika*. Oslo: Solum, s. 130.

<sup>95</sup> Leżyńska, A. (1999). *Thumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 11.

Mine [oversettelser] er ment som GJENDIKTNINGER, det overordnede målet har vært å få tekstene til å fungere på norsk, metrisk og stilistisk. Prisen for dette er at gjengivelsen er mindre ordrett enn det som er mulig i prosaoversettelse; noen ganger må et ord legges til, andre ganger må noe sløyfes, og konstruksjonene er ikke nødvendigvis de som ligger nærmest originalen.<sup>96</sup>

Bortsett fra å peke på et stort utvalg strategier en oversetter hver eneste gang står overfor, bekrefter Vestrheims kommentar igjen hvor fleksibel gjendiktningen kan være.

Den såkalte «striden» mellom *oversettelse* og *gjendiktning* kommer til uttrykk på ulike måter. I kapitlets første avsnitt nevnte jeg slike fenomener som Übertragung, Nachdichtung og imitasjon, som slik jeg ser det like godt kunne fungere som gjendiktningens underkategorier. Disse betegnelse møter vi heller ikke i norskspråklig oversettelseskritikk, men de er allment kjente begreper, derfor er det nyttig å kjenne til dem, særlig siden mine teoretiske overveielser hovedsakelig baserer seg på tyske og polske forskningskretser.

Et første spørsmål som ofte stilles i kontakten med et overført verk, lyder: «Korleis kan ein som lesar stole på at den omsetjinga ein les, er tru mot og gir meir eller mindre det samme grunnlaget for forståing som originalen?»<sup>97</sup> Eller litt mer konkret: «Her er et felt for forskningen – hvor mye av det hamsunske går tapt for leserne i Tyskland, Spania, Frankrike ...»<sup>98</sup> Et lignende dilemma setter Karl Dedecius opp for seg (1921-2016). I boken *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis* (1986) samler han sin oversettererfaring og overveier sammenhengen mellom originalens estetikk og lesernes resepsjonsmuligheter. Dedecius inntar leserperspektivet for å betone rollen termbruk har for identifisering av oversetterens troskapsholdning til utgangsteksten. Å lure på i hvor stor grad gjendikterens forslag tildekker originalen, er en naturlig konsekvens hos bevisste og engasjerte lesere, og ikke minst hos Dedecius selv. Han anser derfor innføringen av en normert terminologi for en rimelig løsning, der et tredelt oversettelsessystem både kunne imøtekomme helt allmenne forventninger og samtidig gi kritikere klarere retningslinjer.<sup>99</sup> Dedecius' kjente inndeling består følgelig av ÜBERSETZUNG (oversettelse), ÜBERTRAGUNG (overføring) og NACHDICHTUNG (omdannelse, imitasjon). Den første kategorien karakteriseres av fullstendig troskap mot originalen – en nesten ordrett gjengivelse som mangler kunstnerisk kvalitet. Übertragung, derimot, snakker vi om når et oversatt verk tillater dikteriske innslag samtidig med troskap til utgangsteksten. Den

<sup>96</sup> Vestrheim, G. (2005). Gjendiktninger av Hörderlin. Kommentarer og noter. *Vagant*, 3, s. 43–47, s. 43.

<sup>97</sup> Henjum, K.B. (2000). "... det markien pleide å gjøre"? Om Nikolaj Frobenius' Latours katalog på tysk. *Vagant*, 3/4, s. 42–48, s. 42.

<sup>98</sup> Lotherington, T. (2003). Kreativitet og (eller?) kommunikasjon. I: B. Behrens & Beate Christensen (red.), *Oversettelse i teori og praksis*. Oslo: Novus forlag, s. 27–31, s. 28.

<sup>99</sup> Joachimsthaler, J. (2014). Das Übersetzerlexikon – Was kann, was soll es enthalten? I: A. F. Kelletat & A. Tashinskiy (red.), *Übersetzer als Entdecker: Ihr Leben und Werk als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung*. Berlin: Frank & Timme GmbH, s. 89–104. Joachimsthaler hevder også at et standardisert leksikon kan bidra til fagets utvikling, og dessuten bruker han her Dedecius terminologi,

tredje betegnelsen gjelder all slags kunstneriske bearbejdelser, uten å binde seg til utgangstekstens innhold, estetikk eller budskap.<sup>100</sup> Sammenstilt med postulatet om å at det er mulig å identifisere i hvor stor grad en oversetter omdanner en tekst, regnes *Nachdichtung* for å være den mest upålitelige formen. *Übertragung* vil i så fall være den letteste veien til å kjenne igjen originalens estetiske ånd, samtidig som man ikke blir berøvet lesningens kunstneriske opplevelse.

Dedecius' klassifisering viser tydelig til de begrepene John Dryden innførte i 1680. I kommentaren til *Ovid's Epistles* formulerer Dryden nemlig en trinnvis inndeling i METAPHRASE (metafrase), PARAPHRASE (parafrase) og IMITATION (imitasjon),<sup>101</sup> og hovedprinsippene knyttet til disse termene er egentlig identiske med Dedecius' tidligere nevnte normsetting.<sup>102</sup> Den diskusjonen kunne vi utvide til å gjelde enda flere teoretiske innslag,<sup>103</sup> men i virkeligheten lanserer Dedecius nyttige og rimelige analyseredskaper. Hans pragmatiske syn på oversettelse, som med hensyn til moderne forskningssammenheng – i motsetning til John Drydens tredeling – høres mer treffende ut, og jeg anser det som svært hjelpsomt. En annen ting er selve begrepsbruken, for tysk fremhever de teoretiske nyansene på en utmerket måte.

På tross av så klare fordeler har Dedecius' termregulering ikke fått noen fast plass i den norske fagdiskursen. Dikotomien mellom OVERSETTELSE og GJENDIKTNING har fremdeles en fullstendig dominerende posisjon, og av den grunn skal også jeg følge den norske standarden. Noen steder kan vi riktignok finne mer raffinerte uttrykk, f.eks. hyperbolsk gjendiktning,<sup>104</sup> men slike sjeldne tilfeller passer best til enkelte sjangrer (f.eks. rapsodi), og ikke minst hybridtekster.

Selv om de tilhører mindretallet, er det likevel verdt å trekke frem Lotherington og Smidt. De benekter begge gjendiktningens begrepsmessig status og anser den som en unødvendig diskursiv forvirring, siden «all oversettelse er gjendiktning, og derfor er distinksjonen overflødig»,<sup>105</sup> mens:

Hvis man har den minste sans for språkets uttrykksmidler eller den minste kjennskap til semantiske teorier, må man forstå at en god gjengivelse av en mening uttrykt ved hjelp av

---

<sup>100</sup> Jf. note<sup>54</sup>. Et godt eksempel på inndelingens dialogiske karakter finner vi ellers hos Anna Bonek. Hun peker nemlig på sammenhengen mellom Dedecius' kategorier og forslagene formulert av Katharina Reiß. Jf.: Bonek, A. (2014). *Nic dwa razy się nie zdarza von Wisława Szymborska und Nichts geschieht ein zweites Mal „von“ Karl Dedecius*. (M. Płużyczka, red.) (Debiuty Ak). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej UW. Jf. også: Tomczak, D. (2012). Poeta, poecie, poetę ... Pomiędzy artystyczną wolnością a intencją autora. *Porównania*, 10, s. 189–205.

<sup>101</sup> Dryden, J. (1776). The Preface. I: *Ovid's Epistles: With His Amours*. London: C. Bathurst, T. Davies, W. Strahan, W. Clarke, & R. Collins, T. Becket, T. Cadell, C. Robinon, & S. Bladon, s. 4–18.

<sup>102</sup> Jf. Hopkins, D. (2014). Dryden as Translator. I: *Oxford Handbooks Online*. Oxford: Oxford University Press, s. 1–31.

<sup>103</sup> Wittbrodt, A. (1995). *Verfahren der Gedichtübersetzung: Definition, Klassifikation, Charakterisierung*. Frankfurt am Main: Peter Lang; Chojnowski, P. (2005). *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens: eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius*. Berlin: Frank & Timme, s. 24–28.

<sup>104</sup> Espen Stueland poengterer et konsept der man «oversetter bare det man synes trenges (uten å komme i konflikt med åndsverkloven), skriver om det som ikke umiddelbart fenger og driter i resten.» Se: Stueland, E. (2000). Hyperbolske gjendiktninger og transkripsjoner. *Vagant*, 3/4, s. 10–18.

<sup>105</sup> Jf. note<sup>98</sup>, s. 27.

ord må ta hensyn til til nyanser og antydninger og situasjonsbetinget farvelegning som ikke kan søkes i et leksikon eller i en grammatikk. Om en da kaller den «oversettelse» eller «gjendiktning» kan forsåvidt gå ut på ett.<sup>106</sup>

I min undersøkelse blir tyngdepunktet lagt på en annen problemstilling, og derfor betrakter jeg en slik intern terminologisk uenighet ikke som en vesentlig tydningsfaktor, men snarere som en viktig stemme i den generelle debatten knyttet til litterær oversettelse. I denne avhandlingen konsentrerer jeg oppmerksomheten utelukkende om gjendiktning-fenomenet, men det betyr ikke at andre oversettelsesteorier ikke bør introduseres i det norskspråklige fagmiljøet. Tvert imot, la oss betrakte dette bidraget som en oppmuntring til videre forskning.

Her avslutter vi drøftingen av denne «konsept-kampen». En kan selvsagt opponere mot en slik «uendelig» sitatutveksling og hevde at den tilsynelatende ikke fører til en klar konklusjon. Det finnes likevel én fast betingelse som kan gi denne debatten en mildere tone, selv om den i vanlig forstand virker lite vitenskapelig. Paradoksalt nok åpner den for noen utveier og lar oss oppsummere saken med relativt «få offer» i bakgrunnen: Etter å ha sett på flere oversettelsesteoretikere, deriblant Antoine Berman, Edward Balcerzan, Uffer Harder, Maria Krysztofiak, Anna Legeżyńska og Sylfest Lomheim, kan vi fastslå at enhver skjønnlitterær tekst må oppfattes som ET INDIVIDUELT TILFELLE – dens særegenhet som vi finner i form, språkbruk, stemning, virkemidler osv., overskrider teoriens faste, deskriptive rammer. Det er for øvrig oversetteren selv som helt «ubevisst» gjør krav på å betrakte overførte verk på en individuell måte fordi hans/hennes kognitive muligheter til en viss grad påvirkes både av personlige evner og rent tekstuelle betingelser.<sup>107</sup>

Målteksten er videre, i motsetning til originalen, en DYNAMISK størrelse,<sup>108</sup> f.eks. i den forstand at enhver oversatt tekst kan (eller kanskje bør) revideres. Målteksten er for øvrig avhengig av gjendikterens subjektive tolkning, og derfor kan flere ulike oversettelser av samme verk oppstå nesten samtidig. Dette bekrefter bare at gjendiktningen, i motsetning til originalen, forandres med tid og målkultur. Hver gang vi prøver å fange opp vitenskapelige reguleringer for oversettelse, møter vi en «tautologisk» mur.<sup>109</sup> Den såkalte dynamikken kan man selvsagt formulere ut fra forskjellige syn. Benjamin fremhever eksempelvis overføringens *vilje til endring*, eller med andre

---

<sup>106</sup> Jf. note<sup>74</sup>, s. 7.

<sup>107</sup> Jf. Youssef, A. F. (1986). *Cognitive Processes in Written Translation*. Houston, Texas: University of Houston; Grabowski, A. (2012). Efekt pracy tłumacza produktem myślenia twórczego – ujęcie psychologiczne. I: M. Guławska-Gawkowska, K. Hejwowski, & A. Szczęsny (red.), *Tłumacz: sluga, pośrednik, twórca?*. Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej UW, s. 517–526; Hejwowski, K. (2012). *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

<sup>108</sup> Jf. note<sup>56</sup>.

<sup>109</sup> Kozak, J. (2008). *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 38–47.

ord – oversettelsens behov for utvikling mot fremtiden, mot «sitt etterliv».<sup>110</sup> Vi kan også betegne den variable relasjonen mellom originalen og gjengivelsen som «levende og langvarig». Først og fremst viser disse adjektivene til selve prosessen, men la oss ikke glemme at all mening og konnotasjoner konstitueres under lesningen – den aktivitet hver enkelt leser og/eller oversetter foretar, setter en overført tekst inn i tolkningsbevegelsen. Den tredje dimensjonen som peker på fenomenets dynamikk, kaller Katarzyna Majdzik og Daniel Słapek for «oversettelsens bevegelige ontologi». Denne innviklede formuleringen betyr imidlertid ikke noe annet enn at en gjengivelse tilstreber å ligne originalen, nærme seg denne, men samtidig ikke *bli* det samme.<sup>111</sup>

Grunnen til at jeg vier så stor plass til gjendiktningens fenomenet, er ønsket om å påvise termens KOMPLEKSITET og dens mangslungne vitenskapelige status som omfatter både ulike epoker og språkforskjeller. På den annen side er det nødvendig å bevisstgjøre hva slags verk som skjuler seg bak formuleringen «i gjendiktning ved ...» eller «gjendiktet av ...» – *altså*: hva en enkelt leser kan forvente i møtet med en oversatt skjønnlitterær tekst.

## II.5 Å gjendikte det unike?

Vi har allerede merket oss forskernes vilje til å prioritere verkets særegenhet fremfor å fokusere på oversettelsens rent terminologiske rammer. Logisk sett er det lett å konstatere at som en individuell enhet, eller – med Anna Legeżyńska – som et *unik*t verk,<sup>112</sup> krever originalen et individuelt utvalg midler som oversetteren kan anvende. Men hva står for den såkalte *individuelle estetikk* i praksis? Og hvilke (sær)elementer ved et verk har derfor betydning for selve oversettelsen?

Tross en veldig ulik forståelse av gjendiktningens fenomenet synes alle veier å føre til ett mål: I de overførte tekstene må originalens INNHOLD, MENING OG BUDSKAP stemme overens med utgangsverket, og det samme gjelder verkets FORM – den må også beholdes i sin muligens mest opphavlige form. Snakker vi altså om formidling av ens unike poetikk, er oversetteren nødt til å ta hensyn både til indre og ytre elementer som sammenlagt utgjør et helhetlig tekststykke. Hos Barańczak<sup>113</sup> og Bednarczyk<sup>114</sup> møter vi den såkalte (tekstens/stilens) DOMINANT, men denne termen tenderer heller mot å understreke de indre tekstverdiene, særlig med søkelyset rettet på «meningsdannende faktorer». For slike regnes ifølge forskerne disse komponentene som oversetter – på bakgrunn av egen dikttolkning, tror er viktigste og *må* formidles til målspråket. I den forstand

---

<sup>110</sup> Jf. note<sup>84</sup>, s. 128.

<sup>111</sup> Majdzik, K., & Słapek, D. (2015). *Narzędzia analizy przekładu*. Toruń: Adam Marszałek & Uniwersytet Śląski w Katowicach, s. 13-15.

<sup>112</sup> Jf. note<sup>95</sup>, s. 19, 38.

<sup>113</sup> Barańczak, S. (1994). *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem malej antologii przekładów*. Poznań: Wydawnictwo a5; Barańczak, S. (1986). Karl Dedecius als Übersetzer der Aphorismen von Stanisław Jerzy Lec. I E. Grötzinger & A. Lawaty (red.), *Suche die Meinung. Karl Dedecius, dem Übersetzer und Mittler zum 65. Geburtstag*. Wiesbaden: Harrassowitz, s. 27–36.

<sup>114</sup> Jf. note<sup>57</sup>.

blir gjendikteren tvunget til å ta vanskelige beslutninger: å *rette* noe, oftest på *bekostning* av noe annet.<sup>115</sup> Hva ellers dominanten angår, mangler vi her likevel et tydelig sideblikk til forfatterskapets forbindelser med «ytre» omstendigheter, og de bør ikke utlates i en komparativ oversettelsesanalyse. Hvilket annet teoretisk alternativ kunne da tilfredsstille de kravene jeg setter til en sammenlignende dikttolkning?

Det er ingen tilfeldighet at uttrykket «forfatterens individuelle estetikk» er beholdt i tittelen på denne avhandlingen. Ut fra flere betegnelser knyttet til ens personlige stil, har jeg valgt den som signaliserer undersøkelsens komplekse karakter. Dette medfører at analysene også konsentrerer seg om de historiske, kulturelle, samfunnsmessige rammene, samt forfatterens forankring i en bestemt litterær epoke,<sup>116</sup> og ikke utelukkende om GJENDIKTNINGES POETIKK.<sup>117</sup> Siden 1990-åra har disse interessene ført til formingen av en ny type oversettelsesforskning, der den kulturelle og/eller antropologiske sammenheng blir satt i forgrunnen. Sentrale navn på dette feltet er Homi Bhabha, Doris Bachmann-Medick og Mary Snell-Hornby,<sup>118</sup> men som jeg signaliserte i innledningskapitlet, er tendensen å utvikle studieperspektivet om andre, ofte interdisiplinære prosjekter. Dette «todimensjonale» synet på gjendiktete verk bekrefter hvor viktig en fullstendig KONTEKSTUALISERING av originalen er i komparative oversettelseskritikk. Samme oppfatning har også Peter V. Zima som i sin innføring til sammenlignende litteratur skriver at alle estetiske normer er avhengige av epoke, samfunn og litterært miljø. Å oversette lar seg følgelig ikke skille verken fra de såkalte normene, resepsjons- eller tolkningsprosessen – og alt dette resulterer i «nye estetiske objekter/objektkonstruksjoner».<sup>119</sup> I tråd med denne tankegangen fortsetter Zima med teorien om oversetterens «doble» ståsted. Hans neste bok opplyser oss nemlig om at:

Die literarische Komparatistik beispielsweise lebt vom interkulturellen Vergleich. Eine ihrer Thesen lautet: Man versteht ein literarisches Phänomen besser, wenn man es im interkulturellen Kontext betrachtet und mit analogen Erscheinungen in anderen Kulturen (Literaturen) vergleicht.<sup>120</sup>

---

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Stolze, R. (2003). *Hermeneutik und Translation*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, s. 118-130.

<sup>117</sup> I generell forstand er oversettelsespoetikk mest opptatt av å omtale måten en oversetter modifierer originalverket på og hvordan disse endringene blir forevige i målteksten. Begrepet brukes bl.a. av Edward Balcerzan og Norbert Greiner. Se: Balcerzan, E. (2013). *Poetyka przekładu artystycznego*. I: P. de B. Bukowski & M. Heydel (red.), *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*. Kraków, s. 103–118; Greiner, N. (2004). *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

<sup>118</sup> Jf. Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge; Snell-Hornby, M. (red.). (1994). *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung* (2. Auflage). Tübingen: Francke Verlag; Bachmann-Medick, D. (2004). *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Tübingen/ Basel: Francke Verlag.

<sup>119</sup> Jf. note<sup>12</sup>, s. 199; Szczęsny, A. (2012). *Tłumacz wobec “retranslacji kulturowej”, czyli “perspektywy odwróconej.”* I: M. Guławska-Gawkowska, K. Hejwowski, & A. Szczęsny (red.), *Tłumacz: sluga, pośrednik, twórca?*. Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej UW, s. 327–340.

<sup>120</sup> Jf. note<sup>14</sup>, s. 35.



[Komparativ litteraturvitenskap har interkulturell sammenligningsmåte som sitt forbilde. En av dens hovedteser lyder: Et litterært fenomen blir mer begripelig når man ser det i en interkulturell kontekst, samtidig som man stiller dette sammen med analogiske foreteelser fra andre kulturer (litterære kretser).]

Det er altså viktig å kontekstualisere de enkelte elementene. Samtidig er det klart at man må ta hensyn til forfatterens individuelle estetikk. Ikke minst av den grunn finner jeg Brigitte Schultzes mangfoldige oversettelsesforskning som et mest treffende referansepunkt i den foreliggende avhandlingen.

Begrepet INDIVIDUALÄSTHETIK, brukt hovedsakelig i tyskspråklige publikasjoner,<sup>121</sup> skisserer Schultze i artikkelen «Individualästhetik als Beobachtungsort literarischer Übersetzungen» fra 2008. Som hun selv innrømmer, byr litteraturvitenskapen på en stor variasjon av betegnelser knyttet til forfatterverkets unikheter, deriblant *personalstil*, *den individuelle stil* og *forfatterens stil*.<sup>122</sup> Schultze opererer likevel med en term som i hennes forstand egner seg best for lesningen av overført litteratur. For det første poengterer hun at bruken av akkurat den kategorien konsentrerer seg om originalen, og ikke om estetikken som er typisk for en bestemt oversetter. La oss nemlig bemerke hvor hyppig forskerne leser oversatt litteratur nettopp i lys av oversetteren selv, hovedsakelig for å nå frem de mest påfallende trekkene ved hans/hennes fortolkningsmåte og språkbruk. Det beste eksemplet på et slikt forskningsperspektiv er kanskje tyske Karl Dedecius, som siden 1959<sup>123</sup> har vært den ivrigste oversetteren av polsk og russisk litteratur til tysk. Bortsett fra sin translatoriske virksomhet har han gitt ut en rekke bøker om litteraturhistorie, samt essays vedrørende oversetterarbeid. Dedecius' faste posisjon som gjendikter og formidler av polsk kultur i

---

<sup>121</sup> Se: Lukas, K. (2016). Bolesław Leśmian und Bruno Schulz in deutschen Übersetzungen. Übersetzer im Spannungsfeld von Kultur, Individualästhetik und (Sprach-)Philosophie. I: S. Schahadat & Š. Zbytovský (red.), *Übersetzungslandschaften. Themen und Akteure der Literaturübersetzung in Ost- und Mitteleuropa*. Bielefeld: Transcript Verlag, s. 127–144; Celebańska, E. (2014). *Marek Hlaskos vulgäre Individualästhetik als Übersetzungsproblem. Die kontrastive Translationsanalyse der Erzählung "Ósmy dzien tygodnia" und deren deutschen Übersetzung von Vera Cerny*. München: GRIN Verlag; Lukas, K. (2010). Zwischen Kulturgebundenheit und Individualästhetik: Bruno Schulz in deutschen Übersetzungen. I: M. Krysztofiak (Hg.), *Probleme der Übersetzungskultur*. Frankfurt am Main, s. 185–200; Jokiel, M. (2013). *Obcość i niekonwencjonalność prozy a przekład*. Arno Schmidt i Reinhard Jirgl. *Przekładaniec*, 27, s. 152–167.

<sup>122</sup> Schultze, B. (2008). Individualästhetik als Beobachtungsort literarischer Übersetzungen. I: M. Krysztofiak (Hg.), *Posener Beiträge zur Germanistik. Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, s. 9–38. Med henvisninger til bl.a. Friz Pauls Individualstil (Paul, F. (2004). Übersetzer und Individualstil im Spannungsfeld verschiedener Sprachen, Literaturen und Kulturen. I: A. P. Frank & H. Turk (red.), *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, s. 109–121) og Bernd Weitemeiers Personalstile (Weitemeier, B. (2004). Literarischer Stil in der Übersetzung: Epochenstile und Personalstile. I: Harald Kittel et al. (red.), *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilband*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, s. 889–898).

<sup>123</sup> Dedecius var den første som påtok seg å oversette nyere polsk lyrikk, og det store gjennombruddet i resepsjonen av litterære strømninger «fra øst» kom med antologien *Lektion der Stille* (1959).

Tyskland (betraktet til og med som legemliggjøringen av ordtaket *polonica leguntur*<sup>124</sup>) har ellers ført til utallige forskningsprosjekter der tyngdepunktet ligger i de elementene som, sidestilt med andre oversettere fra denne kretsen, gjør hans poetikk til et lett gjenkjennbart fenomen.<sup>125</sup>

Ifølge Schultze skjer det relativt sjelden at man tar for seg å undersøke av originalens estetikk i oversettelse. Hennes studie fremholder derfor et komplett bilde av transformasjoner i forfatterens opphavlige skrivetrek, med eksempler hentet både fra prosa, drama og lyrikk, idet også fra poesien til Zbigniew Herbert og Wisława Szymborska.

I generell forstand befatter Schultze seg med «den übersetzerischen Umgang mit Individualästhetik».<sup>126</sup> Nokså markant er det også at hun – helt på linje med Zima – anser KONTEKSTER/kontekstualisering for å være en uatskillelig del av analysen. Begge forskerne uttrykker tydelig hvilke aspekter av et verk som har betydning i oversettelseskritikk, og hvordan kontekstene henger sammen med originalen og dens gjendiktning:

Gemeint sind Kontexte historischer und systematischer Art, die einerseits den Transfer einzelner Werke, andererseits aber auch den Transfer großer Textmengen bestimmt haben und teilweise bis in die Gegenwart hinein steuern.<sup>127</sup>

[Kontekster av historisk og systematisk natur bestemmer ikke bare overføringen av enkelte verk, men også større tekststykker – gjeldende delvis også i nåtida.]

Schultze snakker om «en sammensatt enhetbestående av kjennemerkene knyttet til ens individuelle poetikk – henholdsvis et kompleks av kunstneriske adferd, som ofte formes i en bestemt historisk-biografisk situasjon»,<sup>128</sup> mens Zima fester oppmerksomheten ved oversettelsens dialogiske karakter, noe som medfører at denne ikke lar seg skille fra verken språklige, estetiske eller ideologiske normer. De estetiske normene, forklarer han videre, avhenger på den ene side av epoken og samfunnet, og på den annen fører selve oversetteren til å danne nye estetiske

---

<sup>124</sup> Jf. Lawaty, A. (2013). Karl Dedecius. Przez szkielko tłumacza – okiem poety. I: *Szkielko tłumacza i oko poety. Eseje. Polonica*, 1, s. 5–14. Kraków: Universitas.

<sup>125</sup> Jf. note<sup>103</sup> (Chojnowski, P.); Sulikowski, P. (2007). *Neologismus in der polnischen Dichtung: eine translatorische Analyse besprochen anhand der Beispiele aus dem übersetzerischen Werk von Karl Dedecius*. Hamburg: Kovač og hele serien *Rocznik Karla Dedeciusa/ Karl Dedecius-Jahrbuch* som er viet Karl Dedecius og oversettelsesproblematikk, her særlig: Maliszewski, J. (2008). Meliczne aspekty strategii translatorskich Karla Dedeciusa. *Rocznik Karla Dedeciusa. Dedeciana – Tłumaczenie – Recepcja*, I, s. 89–102; Kuczyński, K. A. (2008). Henryk Bereska i Karl Dedecius. Podobieństwa i różnice w warsztacie translatorskim. *Rocznik Karla Dedeciusa. Dedeciana – Tłumaczenie – Recepcja*, I, s. 197–204; Maliszewski, J. (2009). Belles infidélles czyli o różnych postawach Karla Dedeciusa wobec tłumaczonego materiału (rzecz o wierności i niewierności tłumacza). *Rocznik Karla Dedeciusa. Dedeciana – Tłumaczenie – Recepcja*, II, s. 19–36.

<sup>126</sup> Jf. note<sup>122</sup>, s. 11 (Schultze, B.).

<sup>127</sup> Schultze, B. (2005). Kontexte in der literarischen Übersetzung. I: H. Kittel & A. P. Frank (red.), *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilbd.* Berlin, New York: De Gruyter, s. 860–896, s. 861.

<sup>128</sup> Jf. note<sup>122</sup>, s. 11 (Schultze, B.).

konstruksjoner gjennom sin tydningsvirksomhet.<sup>129</sup> Forholder gjendikteren seg til disse elementene, blir det opplagt at enhver utgangstekst opprinnelig består av forfatterens individuelle skrivestil, hans/hennes personlige holdning til «det egne» og «det fremmede», samt hans/hennes unike måte å bearbeide kontekstualisering og dekontekstualisering på,<sup>130</sup> verkets språklige konstruksjon, dets forankring i tid, rom, kultur, samfunn, og til syvende og sist dets plassering i ens tidligere forfatterskap. Disse elementene omfatter dessuten diskusjonen rundt DENOTASJON og KONNOTASJON, for både ordets grunnbetydning og dets relaterte bibetydninger henger tett sammen med en bestemt språklig usus.

Et like viktig argument for å kombinere kontekstualisering med originalens estetikk finner vi også blant de norske forskerne. Per Qvale erkjenner hvor nyttige begrepene kontekst og kultur egentlig er, og som han selv innrømmer, har det hele tiden vært nettopp kontekstrelaterte problemer han tar opp i sine teoretiske skisser. Den uttalelsen lyder nesten nyskapende, for ikke å si befriende: «(Jeg tror dette kan være like fruktbart som å finne en klasse av sentrale problemområder og kalle dem 'universals' eller 'patterns', som ser ut til å være tendensen i år.)»<sup>131</sup> I tillegg lister Qvale opp en rekke kontekster knyttet enten til originalen eller resepsjonssfæren, for så å konkludere med at de alle har én gjennomgående egenskap – KONTEKSTENE bestemmer oversettelsesvalg.

## II.6 Den individuelle estetikken i praksis

Svært mye i en originaltekst kan overføres til et annet språk, for eksempel syntaktiske fenomener, «billedbruk», såkalte «retoriske figurer» og «troper», men det er bare ved *gudens gunst* at den lydlige, eufoniske harmoni kan overføres til gjendiktning.<sup>132</sup>

På denne måten oppsummerer Harald Gullichsen en vellykket gjendiktning. Den mest iøynefallende, og samtidig kanskje den mest omstridte, formuleringen tyder på at det bare er opp til en transcendental instans om en klarer å lage en KONGENIAL oversettelse.<sup>133</sup> Å involvere høyere

---

<sup>129</sup> Zima, P.V. (1992). *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke Verlag Tübingen, s. 199.

<sup>130</sup> Jf. note<sup>127</sup>, s. 863.

<sup>131</sup> Qvale, P. (2003). Kultur og Kontekst. I: B. Behrens & B. Christensen (red.), *Oversettelse i teori og praksis*. Oslo: Novus forlag, s. 13–24, s. 13.

<sup>132</sup> Gullichsen, H. (2004). *Reflekser og kontraster. Gjendiktninger fra europeisk poesi*. Oslo: Kolofon, s. 7. Min utheving.

<sup>133</sup> Mer om kongenialitet i oversettelse hos: Szczerbowski, T. (1998). Graniczny przypadek dzieła literackiego a przekład (Joyce według Ingardena). *Studia O Przekładzie. Przekład Artystyczny a Współczesne Teorie*

makter til formidling av ens individuelle estetikk på en fullstendig måte (dvs. med tanke på alle verkets nivåer – det semantiske, leksikalske, (trans)kulturelle, intertekstuelle o.l.) virker likevel unødvendig hvis man bare handler i overensstemmelse med Schultzes innfallsvinkel.

Det som kan fremstå som særlig utfordrende, er å formidle forfatterens skrivestil og å plassere originalen i hele forfatterskapet. Men heller ikke avdekkingen av et så diffust sammenhengsnett gir garanti for en vellykket gjendiktning, ikke minst fordi vi ikke må glemme hvor mye kunnskapen om eget morsmål og ens generelle sans for språkbruk har å si for oversettelsens endelige kvalitet. Og her kan Barbara Johnsons formulering være særlig treffende. Hun sammenligner overføringsprosessen med et ekteskap, der tyngdepunktet legges på den velkjente diskusjonen rundt oversetterens troskap:

Det kan synes som om oversetteren – tross, eller kanskje på grunn av, hans eller hennes troskapsløfte – ikke burde sees på som en pliktoppfylgende ektemake, men som en trofast bigamist, med delt lojalitet mellom morsmål og fremmedspråk. Hvert av disse må tilpasse seg det andres krav uten at de noensinne vil ha muligheten til å møtes. Bigamisten er dermed nødvendigvis dobbelt troløs, men på en slik måte at han eller hun må strekke sin evne til trofasthet til det absolutt ytterste.<sup>134</sup>

Ved den type «dobbelt relasjon» må man altså finne en slags balanse, dvs. både respektere originalens konstruksjon og vektlegge måten man uttrykker tankene på i målspråket. Det finnes riktignok gjengivelser som helt åpenbart bryter med dette prinsippet – enten på grunn av originalens spesielle form (se f.eks. James Joyces *Ulysses*, 1922) eller oversetterens forhåndsavgjørelse om å følge en bestemt translatologisk konvensjon (f.eks. Friedrich Schleiermachers *Verfremdungsmetode*), men i generell forstand veier kravet om oversetterens filologiske kompetanse like tungt som han/hennes dikteriske evne. Når samspillet mellom begge dimensjoner, det betyr tekstens tolkning sett i utgangs- og målperspektiv, forblir i relativt god behold, er det nettopp KONTEKSTER som igjen trer inn i scenen og spiller da den viktigste rollen under overføringen.

La oss se litt nærmere på et par eksempler der oversettere selv fremhever kontekstualiseringens viktige bidrag til fremstilling av forfatterens estetiske trekk: Anna Pomykoł-Sadliks refleksjon over spanske Luis Cernuda og hans lyrikk tyder på en tett sammenheng mellom gjengivelsesarbeid og dikterens livsskildring. Hun oppdaget noen tilsynelatende enkle problemer grunnet forskjeller i grammatiske kategorier i polsk og spansk, og da hun satte seg grundig inn i Cernudas biografi,

---

*Translatorskie*, 8, s. 103–114; Bahneva, K. (2012). Rok 2011 – tłumacze i przekłady Czesława Miłosza w Bułgarii. I: R. Cudak (red.), *Literatura polska w świecie. Tom IV. Oblicza światowości*. Katowice: Gnome/Uniwersytet Śląski, s. 96–112.

<sup>134</sup> Pedersen, F.H. (2005). Som man roper i skogen, får man svar. *Vagant*, 3, s. 3. Sitert etter Werner Koller, norsk oversettelse ved Frode Helmich Pedersen.

åpnet det seg et nytt nivå i tolkningen. Det faktum at forfatteren var homoseksuell, påvirket delvis måten oversetteren gikk gjennom ordbruken hans. Plutselig ble omfanget av konnotasjoner bredere, og dermed også potensielle valgmuligheter i målspråket.<sup>135</sup> Om Cernudas biografiske bakgrunn ikke hadde noen direkte innflytelse på Pomykoł-Sadliks endelige ordvalg, er hun sikkert blitt en mer bevisst fortolker og samtidig en varsommere gjendikter. Hun ble klar over at forfatterens politisk-kulturelle ståsted fremstod som en mental veiviser under arbeidet med de vanskeligste verslinjene.

Geir Uthaug, en av de betydeligste gjendikterne i moderne norsk litteratur, har derimot for vane å la seg bli ledet av forfatterens STIL. Med det forstår han ikke bare språk og forfatterens personlige særegenheter, men også originalens plassering overfor kunstteori, livsfilosofi, idéhistorie og verdensanskuelse. Som en erfaren Byron-oversetter står Uthaug fast ved akkurat den måten å lese det engelske forfatterskapet på. Alle disse elementene, påstår han videre, utgjør til sammen det vi kaller «det byronske» (*Byronic*) – altså den stilen som gjendikteren må prøve å formidle til målteksten.<sup>136</sup>

Det er vanskelig å unngå inntrykket av at den individuelle estetikken konsentrerer seg akkurat om de forholdene Uthaug intuitivt føler seg forpliktet til å vise frem overfor de norske leserne. Noe lignende finner vi hos en annen viktig oversetter av verdenslitteratur – André Bjerke. Riktignok var han i første rekke forfatter, men som gjendikter formulerte han en treffende kommentar om den fremste måten å nærme seg Shakespeares poetikk på:

Men viktigst for gjendikteren er det jo at han handler i pakt med Shakespeare selv. Det er ikke nok at han studerer elisabethansk uttrykksform, moderne dagligtale, lingvistik, metrikk, 15- og 16-hundretallets botanikk, klesmoter, duell-regler og kulturhistorie. Han må prøve å få plass ved Shakespeares bord på stamkroen «The Mermaid» i gamle London; han må lytte til hva som blir sagt ved det bordet – ikke bare av William selv, men også av Christopher Marlowe, Giles Flechter og Ben Jonson.<sup>137</sup>

Her synes Bjerke å fange opp selve essensen i gjendiktningens arbeid, og han går så langt som til å referere til helt konkrete elementer som sammenlagt utgjør et stort univers,<sup>138</sup> det man gjerne kaller «det shakespeareiske». For å dra nytte av det teoretiske grepet, kan vi si at Bjerke både tar hensyn til

---

<sup>135</sup> Pomykoł-Sadlik, A. (1995). Czy zdrada wobec poety jest zdradą wobec poezji? *Między Oryginałem a Przekładem*, 1, s. 95–99.

<sup>136</sup> Jf. note<sup>76</sup>, s. 110.

<sup>137</sup> Jf. note<sup>74</sup>, s. 27.

<sup>138</sup> Denne formuleringen minner meg om en rammende metafor der Tom Lotherington diskuterer oversetterens posisjon på et ganske symbolsk vis: «Forfatteren er skaperen av et univers – oversetteren er hans profet. (Og det er oversetterens forbannelse, at han er dømt til å være profet i eget land: anerkjennelse kan han se langt etter!) Som profet eller privilegert formidler har oversetteren stor frihet til å tolke gudens ord. I virkeligheten – det vil si i dagens litterære situasjon – kommer det ikke noe ettersyn. Ikke at gud er død, men gud kan ikke lese norsk. Og presteskapet (d.e. kritikerstanden) kjenner ikke gud (originalteksten)». Se: Jf. note<sup>98</sup>, s. 29.

tekstens konstruksjon – inkludert det semantiske assosiasjonsfeltet – og kontekstene forbundet ikke bare med forfatterens selv, men også hans samfunns- og kulturbetingete forankring. Når oversetteren har oppfylt disse kriteriene, vil den norske leseren kunne ventes å få et ganske troverdig bilde av Shakespeares individuelle estetikk.<sup>139</sup>

## II.7 Teoretiske sluttbemerkinger og retningslinjer

Et slikt klart mønster viser seg imidlertid ikke tilstrekkelig for å kunne ta æren for en vellykket eller – la oss si, nærmest ideal gjendiktning. Eksemplene i forrige avsnitt gjelder enkelte tilfeller, og det er heller ikke en selvfølge at en oversetter konsekvent står fast ved bare én translatologisk strategi. Ofte er målspråkvalgene diktert av høyst personlige forutsetninger, som i ett tekststykke retter seg mot EKSOTISERING (en kildepråkorientert gjengivelse av fremmede fenomener; FREMMEDGJØRING), og i et annet snarere mot HJEMLIGGJØRING (en målspråkorientert FORNORSKNING av ukjente elementer). For noen år siden kom Thomas Manns berømte *Trolldomsfjellet*<sup>140</sup> i ny og revidert utgave, og et verk som siden 1935 hadde stilt forfatterens roman i et ikke så flatterende lys, fikk en helt ny form takket være Per Qvale. Hans sammenlignende analyse av Finn Halvorsens oversettelse peker på en rekke helt unødvendige fornorskninger, utelatelser og tolkningsfeil – noe som førte til tap av Manns «stil og tone», det at oversetteren nærmest «setter knebel» på den opprinnelige «stemme».<sup>141</sup> Qvales reviderte utgave ser helt annerledes ut, ikke bare grunnet bokens omfang (ca. 200 manglende sider kommer igjen på plass), men fordi både språk og form er ganske nye. Ifølge Frode Helmich Pedersen synes Qvales fremmedgjøringsstrategi å være oversettelsens prinsipielle komponent. En slik troskap mot originalens språklige og de historisk-kulturelle forholde oppfattes likevel her som en fordel. «En Hans Castorp som snakket som en moderne nordmann, ville ha gjort både hans omgivelser og referanser utilbørlig iøynefallende», argumenterer Pedersen, og stiller til slutt et helt naturlig spørsmål: «Hva i alle dager gjør denne fyren på en kuranstalt for tuberkulose i Davos på begynnelsen av 1900-tallet?»<sup>142</sup>

Er det i så fall mulig å snakke om noen som helst term som kunne fungere som målestokk både for oversettere, kritikere og/eller leseres resepsjonsperspektiver? Jeg tror løsningen igjen ligger i en uensartet begrepsamling. La oss se på det omdiskuterte EKVIVALENS-begrepet: Frem til slutten av 1980-åra var dette lansert i faglig litteratur som det viktigste kriteriet enhver oversetter bør strebe

---

<sup>139</sup> Hvem er «Shakespeare selv» avhenger av oversetterens egen forståelseshorison. Nå til dags har det pågått en diskusjon om hva slags bilde av Shakespeare André Bjerke faktisk formidler. Erik Bjerck Hagen kaller disse oversettelsene «litt for pene og pyntelige». Se: Larsen, D. E. U. (2018). *Allsidig Folkeopplyser*, Oslo: Klassekampen, s. 54–57, s. 55

<sup>140</sup> Den første norskspråklige utgaven, oversatt i 1935 av Finn Halvorsen, het *Trollfjellet*. *Trolldomsfjellet* er Per Qvales tittelvalg fra 2002.

<sup>141</sup> Qvale, P. (2002). Klassiske kutt. *Forfatteren Og Oversetteren*, 3, s. 15–19, s. 16.

<sup>142</sup> Jf. note<sup>134</sup>, s. 4.

etter. At originalen og målteksten forblir i ekvivalent relasjon til hverandre, betyr faktisk at gjengivelsen er homonym eller identisk med utgangsteksten – at disse to elementene formalt sett er *like*. Problemet knyttet til definering av ekvivalens ligger i to motstridende syn på oversettelse, dvs. det språkvitenskapelige og det litteraturvitenskapelige. Disse to fagfeltene forstår oversettelsesfenomen på en litt forskjellig måte, mens selve oversettelsesforskningen i tidens løp har utviklet seg i enda flere (interdisiplinære) retninger. Til slutt var det helt åpenbart at oversettelsens stive rammer virket utilstrekkelige for å forene dagens tverrfaglige debatt.<sup>143</sup> Det faktum at ekvivalens-begrepet har fått flere inndelinger, og hittil har blitt brukt på høyst varierende måter og avhengig av teorien man støtter,<sup>144</sup> gir dette et omstridt preg. Anser man nemlig en tekst som et språklig system, er antall mulige erstatningsord i målspråket avgrenset. Jakten på rent synonyme ekvivalenter kan i alle fall medføre at man taper kontekstualiseringen av synet, og det er ikke minst derfor at den kjente teoretikeren Eugene Nida reviderte sine tidligere postulater om *formell og dynamisk ekvivalens*.<sup>145</sup>

Ekvivalensens generelle betydning, forstått simpelthen som «maksimal troskap mot (kon)teksten»,<sup>146</sup> peker presumptivt mot flere konnotasjonsfelter enn kun det språkorienterte. Men sant å si kommer vi ikke unna å stemple ekvivalensen som «den fullstendige symmetrien mellom språkene»<sup>147</sup> – en påstand som er forkastet flere ganger, særlig når det gjelder (sammenlignende) litteraturvitenskap. Ikke minst er det derfor moderne oversettelsesforskning postulerer å erstatte ekvivalensbegrepet med andre tilsvarende kategorier. Både Mary Snell-Hornby, Paul Kußmaul og Albrecht Neubert tar tydelig avstand fra «den klassiske ekvivalensen». <sup>148</sup> Og Neubert føyer til:

This view does not just point out non-equivalence in many translations but actually discards the term, completely denying in any validity as a useful concept for achieving or judging translations. Upon closer scrutiny, however, this negative view is a retake of, or rather an extreme realization of the age-old stance that translation can never be really, that is, mathematically or physically identical with the original.<sup>149</sup>

---

<sup>143</sup> Jf. Koller, W. (2004). Der Begriff der Äquivalenz in der Übersetzungswissenschaft. I: H. Kittel, A. P. Frank, & N. Greiner (red.), *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilbd.* Berlin, New York: Walter de Gruyter, s. 343–354.

<sup>144</sup> Jf. note<sup>10</sup>, særlig sidene: 36-39, 61-64 og 86-98.

<sup>145</sup> Dąbwska-Prokop, U. (red.). (2000). *Mala encyklopedia przekładoznawstwa*. Częstochowa: Educator, s. 68-75.

<sup>146</sup> Nordahl, H. (1991). Om å oversette et epos. I: P. Qvale (red.), *Det umuliges kunst. Om å oversette*. Oslo/Gjøvik: Aschehoug, s. 46–57, s. 48.

<sup>147</sup> Et litteraturvitenskapelig blikk på symmetri-relasjonen i oversettelse finnes deriblant hos: Schultze, B., & Matuschek, H. (2006). Sprachliche Asymmetrien als Beobachtungsort polnisch-deutscher literarischer Übersetzungen. *Zeitschrift Für Slawistik*, 51(2), s. 212–239.

<sup>148</sup> Mary Snell-Hornby. (1988). *Translation Studies: An integrated Approach*. Amsterdam: Benjamins, s. 21-22; Kußmaul, P. (2007). *Verstehen und Übersetzen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, s. 64.

<sup>149</sup> Neubert, A. (2004). Equivalence in translation. I: H. Kittel, A. P. Frank, & N. Greiner (red.), *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilbd* (s. 329–342). Berlin, New York: Walter de Gruyter, s. 333.

Selv om forskere heller ikke er blitt enige om ett absolutt alternativt og altomfattende begrep, tar man nå i bruk slike termer som: *Adäquatheit*, *Korrespondenz*, *Gleichwertigkeit* (likeverd), *akseptabilitet*, *kongruens*, *optimal(itet)*, *likhetsrelasjon* o.l.<sup>150</sup>

Poenget med at jeg gir en sammenfattet oversikt over sentrale problemer innenfor ekvivalensdiskursen, er å ta en klar stilling til terminologien i de fleste norske undersøkelser. Ettersom Norge stadig mangler et etablert fagfelt for litterære oversettelsesstudier, forholder jeg meg her hovedsakelig til de to viktigste bøkene som behandler den teoretiske siden av oversettelse, nemlig Sylfest Lomheims *Omsetjingsteori* (1989) og Per Qvales *Fra Hieronymus til hypertekst* (1998). Lomheim følger en fagtradisjon hvor EKVIVALENS var den sentrale kategorien man analyserte gjengitte tekster med.<sup>151</sup> Etter nesten ti år bryter Qvale med denne praksisen og foreslår en ny normativ betegnelse, som tar hensyn til de nyeste internasjonale forskningskretsene. Følgelig snakker han om KONGRUENS, til og med om KONGRUENSPUNKTER. Forekomst av ekvivalensRELASJON eller ekvivalensPUNKTER anses også som akseptabelt, med samtidig forbehold om at disse to etterleddene viser til en større sammenheng begrepet faktisk brukes i. Spørsmålet om den reelle forskjellen mellom disse termene faktisk er så stor, kan imidlertid diskuteres. En normativ definisjonsbruk medfører vanligvis kunstige begrensninger og unødvendige, tørre diskusjoner.<sup>152</sup> Qvale synes å ha en lignende holdning til denne interessekonflikten, der han skriver:

Relasjonen kan kalles «adekvans» eller «appropriate relation» eller «høy grad av korrespondanse» eller hva som helst; hovedsaken er at man ikke snakker om 1:1-ekvivalens eller identitet eller «sameness», men en ønsket relasjon mellom tekstene, fortrinnsvis en optimal relasjon. De ulike ekvivalens- eller kongruensaspekter uttrykker de ulike, målbare, eller iallfall identifiserbare relasjoner mellom tekstene.<sup>153</sup>

Den sammenheng som Qvale peker på, kan egentlig sammenfattes under begrepet KONTEKSTER. Interessant nok snakker også Lomheim om behovet for kontekstualisering, men han bruker et annet (faglig bestemt) begrepsapparat. Han fokuserer på *situativ analyse*, *konnotativ analyse* og andre ytre

---

<sup>150</sup> En utvidet skildring av foreliggende termer er bl.a. å finne i: Turk, H. (1987). *Adäquatheit, Äquivalenz, Korrespondenz: Der kategoriale Rahmen der Übersetzungsanalyse*. I: R. Arnzt (red.), *Textlinguistik und Fachsprache: Akten des Internationalen Übersetzungswissenschaftlichen AILA-Symposiums, Hildesheim, 13.-16. April 1987*. Hildesheim, Zürich: Olms, s. 87–100; Jf. note<sup>64</sup>, s. 30-36; Kielar, B. Z. (2003). *Zarys Translatoryki*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, s. 89-108. Jf. note<sup>19</sup>, s. 41-42; Jf. note<sup>54</sup>, s. 269-271.

<sup>151</sup> Lomheim, S. (1989). *Omsetjingsteori. Ei elementær innføring*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 70-76.

<sup>152</sup> Med dette forstår jeg likevel ikke et nødvendig systematiseringsarbeid. Tvert imot, diskusjoner rundt normative og deskriptive definisjoner er et viktig utgangs- og referansepunkt, især innenfor slike fagfelt som stadig er i utvikling. Poenget er snarere å utnytte debatten til å oppnå forventede resultater. Et godt eksempel på begreppsystematisering finner vi hos Sylfest Lomheim, som drøfter undertekstens kunst iht. kategoriene «ekvivalent omsetjing» og «translasjon». Jf. Lomheim, S. (2000). *Skrifta på skjermen*. Kristiansand: Høyskoleforlaget, s. 43-45.

<sup>153</sup> Jf. note<sup>54</sup>, s. 271.



faktorer som påvirker avsenderens utsagn,<sup>154</sup> men målet er fremdeles klart – oversetteren må ta hensyn til både språklige og pragmatiske elementer av en helhetlig tekst.

Dersom vi videre merker oss Qvales bidrag i boken *Oversettelse i teori og praksis*, ser vi med en gang at grunnen til hans prinsippfaste motstand mot ekvivalensbegrepet nettopp ligger i den kulturelle dimensjonen, dvs. overføringens KONTEKSTBETINGETE natur.

I denne avhandlingen unngår jeg ekvivalens-termen som sådan, og benytter meg i stedet av de mindre belastede betegnelsene. Til dem hører ordene ADEKVAT – særlig med hensyn til målspråkets grammatikk og idiomatikk,<sup>155</sup> KONGRUENS(RELASJON) og/eller LIKEVERDIG samt OPTIMAL – forstått som størst mulig troskap, ikke minst mot verkets kunstneriske aspekt.<sup>156</sup>

Denne flerdimensjonale oversikten over oversettelsesrelaterte begrep peker riktignok på flere mulige teorier som min undersøkelse kunne organiseres etter, men jeg har bestemt meg for å følge kun de godkjente norske kategoriene. Det betyr imidlertid ikke at det norske begrepsomfanget ikke bør utvides om nye, nokså brukbare elementer. Men mitt ønske er her heller å bidra til å åpne nye forskningsmønstre innenfor det norskspråklige fagfeltet, og samtidig ordne og redegjøre og argumentere for at det nettopp er begrepskategoriene GJENDIKTNING, FORFATTERENS ESTETIKK og KONTEKSTUALISERING som er mest tjenlige for mitt arbeidskonsept.

Uttrykket «i gjendiktning ved ...» finner vi i alle de tre diktsamlingene som skal analyseres. På den ene side møtes vi her med en omstridt faglig term, på den annen side med et ord som opptrer i en helt allminnelig usus. Isåfall er kritikken forpliktet til å ta hensyn til slike nyanser, forklare dem og begrunne i hvilken grad disse kan påvirke leserens resepsjonprosess. . Diskusjonen i forrige avsnitt viser at den faktiske forskjellen mellom oversettelse og gjendiktning er av stor betydning ikke minst for de fleste oversettere, og følgelig at disse begrepene avviker fra hverandre ut fra ulike synsvinkler. Derfor står jeg fast ved et generelt postulat om å klassifisere en lyrikkoversettelse som gjendiktning, ved samtidig å ha i mente at den kan inneholde vesentlige avvik fra originalverket. I motsetning til den tyske graderte Übersetzungs-betegnelsen impliserer ikke norske gjendiktning transformasjonenes virkelige omfang, og derfor synes sammenlignende analyse å være den eneste løsningen på spørsmålet om forfatterens estetiske nærvær i en oversatt tekst. Nar det gjelder leserens perspektiv, vil ikke uttrykket «i gjendiktning ...» fungere som målestokk for graden av troskap mot originalen, men vil gi forventning om at utgivelsen er av relativt god poetisk kvalitet, og om å møte oversetterens av og til ganske synlige, kreative innslag. Det siste meningsdannende aspekt er selvsagt gjendikterens navn – som enten kan nyte stor anseelse blant leserne (som f.eks.

<sup>154</sup> Jf. note<sup>151</sup>, s. 37, 42.

<sup>155</sup> Jf. Stolze, R. (2003). Wandlungen im Übersetzerischen Selbstbild als Reflex der Strategie. *Studia Germanica Posnaniensia*, XXIX, s. 59–77.

<sup>156</sup> Ziomek, J. (1975). Kto mówi? Teksty. *Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*, 6(24), s. 44–55; Brajerska-Mazur, A. (2012). "Filutka z filigranu". O przekładzie językowego naśladownictwa z ekfrastycznych wierszy Wisławy Szymborskiej. *Pamiętnik Literacki*, 1, s. 187–219.

Karl Dedecius) eller være helt anonym. De mest innflyttelsesrike synes å være kjente forfattere som foruten egen diktning også driver med skjønnlitterær oversettelse (bl.a. Paal Brekke).

Men hensyn til de universelle kravene om å respektere originalens KONTEKSTFORANKRING, forfatterens skrivestil, filologiske ferdigheter, målpråkets spesifikke og egen KONTEKSTUELLE plassering forventer vi at verkene «i GJENDIKTNING ved ...» samtidig både formidler dikterens INDIVIDUELLE ESTETIKK og frembyr rent kunstneriske leseropplevelser. Dette er selvsagt en modellsituasjon, for ikke å si *wishful thinking*, som oversettelsesteori ofte kalles.<sup>157</sup> Særlig derfor synes jeg at sammenlignende kritikk er den beste veien til å lese og tolke en overført tekst. Har ikke Thomas Lundbo rett når han hevder at oversetterens oppgave er å «lese teksten riktig for alle de som ikke klarer å lese den selv»?<sup>158</sup> Kan vi benekte påstanden som Ewa Skibińska gjentar etter Goethe, der det står at for å forstå en poet, må man dra av gårde til hans hjemland?<sup>159</sup> Teoretisk – eller snarere «wishful» sett – nei. Det samme postulerer André Bjerke, men denne ferden er enda vanskeligere når dikterens poetiske verden er borte, når den også kanskje ikke lenger er gjenkjennelig.<sup>160</sup> Målet med å undersøke Szymborskas og Miłosz' norske gjendiktninger kjennetegnes av en lignende tankegang. Går jeg nemlig dypere inn i de gjengitte diktene, kan jeg få et mulig svar på spørsmålet om hvilket univers Ole Michael Selberg, Christian Kjelstrup og Paal Brekke fremstiller. Sagt med andre ord vil jeg bruke to analysemodeller for å undersøke hvordan de norske oversetterne prøver å finne den beste balansegangen mellom utgangs- og målkontekstene.

---

<sup>157</sup> Jf. note<sup>109</sup> s. 47.

<sup>158</sup> Jf. note<sup>90</sup>.

<sup>159</sup> Skibińska, E. (1999). *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach "Pana Tadeusza"*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 201.

<sup>160</sup> Bobowska-Nastarzewska, P. (2014). Przekład poezji jako wyzwanie do tłumacza – na podstawie własnego doświadczenia tłumaczenia wierszy dziewiętnastowiecznego francuskiego poety Leconte de Lise'a. *Rocznik Przekładoznawczy*, 9, s. 35–47, s. 37

## III Analysemodeller i et teoretisk riss

### III.1 Innledende bemerkninger

Det foreliggende kapitlet belyser to måter å nærme seg de gjendiktete tekstene på. Tidligere i teksten ble de begrepene som utgjør et felles nomenklaturfelt for all slags oversettelseskritiske tekster, drøftet og fremhevet. Disse gjelder blant annet for Szymborskas og Milos' dikt. Mens den faglige terminologien kan tenkes som én av flere alminnelig antatte konvensjoner, krever de to undersøkelsesmønstrene som jeg foreslår, en grunnleggende forklaring – det er mitt eget innovative bidrag til forskningen på nobelprisvinnernes forfatterskap. Nedenfor skisserer jeg altså to veier som vil føre til en komparativ lesning av de oversatte diktene, hvorav den ene legger Walter Benjamins aura-begrep opp mot gjendiktningene til Selberg og Kjelstrup, og den andre skildrer Paal Brekkes litterære erfaring i møte med Czesław Miłosz' lyrikk. De to metodologiske underkapitlene begynner med en generell karakteristik av problemet – dvs. en metodedrøfting, for så å gå over til et par praktiske eksempler. Refleksjoner samlet rundt hver av modellene avsluttes med undersøkelsens sentrale del, som er en komparativ lesning av de norske oversettelsene. Den første delen vier jeg Wisława Szymborskas verk, kommentert ved hjelp av Walter Benjamins AURA-BEGREP; i den andre analysen tar jeg for meg Czesław Miłosz' lyrikk lest i forhold til Paal Brekkes forfatterskap.

I den første analysemodellen, som altså behandler Szymborskas norske gjendiktninger, er det det tekstmessige nivået, her kalt «originalens POETOLOGISKE IDENTITET», som blir viet oppmerksomhet. Siden grunnlaget for min aura-definisjon ligger i Walter Benjamins estetiske filosofi, skildrer neste avsnitt begrepets opphav, dets kritikk og min egen forståelse av fenomenet, som da vil få karakter av et praktisk analyseredskap.

Som nevnt før, er verken Ole Michal Selberg eller Christian Kjelstrup i første rekke selv forfattere, og det faktum fremstår som det største – og kanskje også mest avgjørende – skillet mellom forskningen på oversettelsene av Miłosz og Szymborska i denne avhandlingen. Trosset mangel på ulike måter å nærme seg et litterært stykke på, synes Walter Benjamins overveielser over oversettelseskunst og verkets AURA temmelig unike, og det er nettopp diktens «auratiske» aspektet<sup>161</sup> som jeg skal lete etter både i Szymborskas kilde- og måltekster.

---

<sup>161</sup> Alle leksemer dannet av ordet «aura» bruker jeg etter de norskspråklige kommentarene til Benjamins tekster, dersom ikke annet blir oppgitt. Jf. f.eks. forordet til essaysamlingen oversatt av Torodd Karlsten – Benjamin, W. (1975). *Kunstverket i reproduksjonsalderen : essays om kultur, litteratur, politikk*. (T. Karlsten, overs.). Oslo: Gyldendal.

En kan vel diskutere om teorier fra første halvdel av 1900-tallet fortsatt kan oppfattes som like relevante for å gjennomføre en litterær undersøkelse, men i dag er faktisk tendensen å anse Benjamin som en av nåtidens fremste litteraturforskere.<sup>162</sup> Det er ikke minst også neste forskergenerasjon som verdsetter filosofens innsats innenfor estetisk teori høyt:

Ein Benjamin-Handbuch? Die Einwände ließen sich rasch aufzählen, warum gerade Benjamins Denken und Schreiben sich einer handbuchartigen Erschließung gänzlich entziehe. Das mag tatsächlich so sein. Aber alle, mit denen ich über diesen Plan sprach, haben spontan bestätigt, wie dringlich und wichtig ein solches Unternehmen sei.

En Benjamin-ordbok? Innvendingene om hvorfor Benjamins tanker og også skriving ikke lar seg klargjøre på en ordboksmessig måte, kan raskt nevnes. Sånn kan det faktisk være. Men alle som jeg diskuterte denne planen med, erkjente med en gang at en slik betydelig utfordring haster.<sup>163</sup>

Jeg henviser her til Hannah Arendts og Ragnhild Evang Reintons tanker rundt Benjamins filosofi, og slår fast at det mest tiltrekkende ved hans skrifter ligger i det kunstneriske: Teoriene til Benjamin står veldig nær kunsten; han bygger dem opp på en litterær, nesten dikterisk måte, kan man godt si.<sup>164</sup> Hos Susan Sontag finner vi ellers et fragment som tipser oss om en usedvanlig bruk av metaforer i Benjamins bymessige skisser og fremstillinger fra hans barndom.<sup>165</sup> Og det var nettopp gjennom metaforene Benjamin satte navn på de uanselige, sanselige fenomenene, for derved å gi dem håndgripelig form. Samtidig dreier det seg om foreteelser som vi faktisk konfronteres med hver dag, men som er vanskelige å begripe. Benjamins litterære evne til å anskueliggjøre det uopplagte går riktignok ikke på bekostning av hans faglige bakgrunn som utdannet filosof.<sup>166</sup> Problemet ligger snarere i hans ikke sjelden paradoksale tankegang eller uklare «(ikke-)definisjoner».<sup>167</sup> Selve aura-begrepet, enda det fortsatt oppfattes som fascinerende, har siden 70-tallet utviklet seg til å bli en riktig problematisk estetisk kategori. Flere forskere, deriblant Fuld, Arendt, Szczepańska-Pabiszczak og Lipszyc, påstår for øvrig at mange av Benjamins ideer gjennom årene har blitt misforstått, ikke minst på grunn av filosofens innviklede formuleringer.<sup>168</sup> Det som virker særlig utfordrende med aura-forskningen, er begrepets komplekse karakter og «en

---

<sup>162</sup> Durzak, M. (2016). Walter Benjamin und die Literaturwissenschaft. *Monatshefte*, 58(3), s. 217–231, s. 217.

<sup>163</sup> Lindner, B. (2006). Benjamin lesen... Über die Konzeption des Handbuchs. I: *Benjamin – Handbuch. Leben, Werk, Wirkung* (s. IX–XII). Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, s. IX. Min oversettelse.

<sup>164</sup> Reinton, R. E. (2015). «... bilder vi aldri så før vi erindret dem». *Agora*, (1), s. 195.

<sup>165</sup> Sontag, S. (1980). *Under the sign of Saturn*. New York: Farrar, Straus & Giroux, s. 113.

<sup>166</sup> Som anmelderen Carina Elisabeth Beddari understreker: «Han var aldri filosof i streng forstand, men en fri intellektuell.» Beddari, C. E. (2014). Eventyr for dialektikere. *Morgenbladet*. (tilgjengelig: 10.11.2017, [https://morgenbladet.no/boker/2014/eventyr\\_for\\_dialektikere](https://morgenbladet.no/boker/2014/eventyr_for_dialektikere)).

<sup>167</sup> Jf. f.eks.: Fuld, W. (1979). Zur Geschichte eines Begriffes bei Benjamin. *Akzente*, 26, s. 352–370; Jf. note<sup>162</sup>; Benjamin, W. (2000). *Enveiskjøring. Barndom i Berlin – rundt 1900*. (H. Hagerup, B. Aagenæs overs.). Oslo: Aschehoug, s. 184–186.

<sup>168</sup> Jf. note<sup>80</sup>, s. 7–8 (Lipszyc, A.).

ekte blanding» av kunsthistorie, estetisk teori, materialistisk dialektikk, psykoanalyse m.m. som denne kompleksiteten fører til.<sup>169</sup>

Betyr dette at enhver forsker som går inn i den benjaminske verden, nødvendigvis er dømt til å mislykkes? Nei, men det å gi tilsynelatende motstridende fenomener en ny, ofte mye mer sammenhengende form, fordrer så å sammenligne de fragmenterte og gåtefulle ideene med andre tekstene av Benjamin. Den type komparativ lesning av Benjamins verk fører til bredere forståelseshorisonter, og åpner nye forskningsperspektiver. Adam Lipszyc sier at Benjamins filologisk-essayistiske skrifter ikke er smittet av kaotisk og tilfeldig idéframføring, men at de snarere utvikles i retning «sammensatte intellektuelle konfigurasjoner».<sup>170</sup> Følgelig kommer han frem med et forslag om å tolke tekstene til Benjamin som om de var «et konstallasjonsnett»,<sup>171</sup> siden det kun ut fra denne tankegangen er mulig å identifisere Benjamins hovedkonsept – det vil si hans «ekte filosofi». En lignende konstatering leser vi i innledningen til det store tobindsverket *Skrifter I-II*, utgitt på norsk i 2014. Arild Linneberg og Janne Sund bestemte seg for å anbringe Benjamins siste tekster i første bind, og bryter derved helt bevisst med utgivelsens kronologiske rekkefølge. Denne beslutningen tyder ikke minst på redaktørenes insistering på å lese Benjamin «baklengs», dvs. med nytt blikk på forfatterskapet hans. Også ifølge Benjamin oppnår man best oversikt over sitt eget forfatterskap ved å «lese seg selv baklengs». Denne prosessen sammenligner han gjerne med en betraktning av kunstverkets enkelte elementer, slik at man «først ved enden forstår begynnelsen».<sup>172</sup> Og ikke nok med det, i en større sammenheng dreier det seg om å studere Benjamin «på kryss og tvers» – for, som Andersson tilføyer, Benjamins tenke- og skriveform er «diskontinuerlig»,<sup>173</sup> og en bakvendt rekkefølge i lesningen av disse verkene gjør dem derfor klarere. Paradoksalt nok er det først i andre (oftest seinere) skrifter de enkelte begrepene blir forståelige og fullkomne.

Men å fange opp den benjaminske aura i betydningen analyseredskap fører ennå ikke til noen konkrete undersøkelsesresultater. DET AURATISKE må derfor inngå i en fruktbar dialog med Wisława Szymborskas norske oversettelser, og for å oppnå samspill mellom begge partene skal klarleggingen av Szymborskas litterære kjennetegn prioriteres. Med hensyn til den foreliggende

---

<sup>169</sup> Barck, K., Fontius, M., Schlenstedt, D., Steinwachs, B., & Wolfzettel, F. (2000). *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, s. 404.

<sup>170</sup> De såkalte konfigurasjonene assosieres også med en rekke andre forfattere, ikke minst Elias Canetti, Roland Barthes eller norske Hanne Ørstavik. Sjøkk: Poll, S. van der. (2008). *Realismer i norsk samtidsprosa*. Amsterdam: Academisch Proefschrift.

<sup>171</sup> Jf. note<sup>80</sup>, s. 7 (Lipszyc, A.).

<sup>172</sup> Linneberg, A., & Sund, J. (2014). «Å lese det som aldri er skrevet». Om å lese Walter Benjamin baklengs. I: *Skrifter I* (s. XI–LXXI). Oslo: Bokklubben, s. XII. Lignende bemerkninger finner vi hos Susan Sontag, som skildrer Benjamins forfatterskap i essayet «Under the Sign of Saturn» i: Jf. note<sup>165</sup>, s. 114–115.

<sup>173</sup> Andersson, D. T. (2015). «Som om en umistelig evne skulle ha blitt berøvet oss»: Erfaringens vilkår i informasjonens tidsalder. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 18(1), s. 60–70, s. 61.

analysemetoden kan forfatterens estetikk kalles det mest AURABÆRENDE, og samtidig det mest forventede elementet i målteksten.

For slik å nevne «det usedvanlige» ved Szymborskas lyrikk, dvs. gjøre hvert analyserte dikt til noe unikt og preget av nobelprisvinnerens individuelle uttrykksmåte, er det først og fremst virkemidlene og tekstens dualistiske oppbygging<sup>174</sup> jeg setter søkelyset på. Szymborskas skriveform kjennetegnes nemlig av frie vers, og som følge av dette «fester oversettelseskritikere oppmerksomheten i første rekke ved den semantiske siden av gjendiktningene. Tyngdepunktet ligger altså i en inngående innsikt i verkets poetologiske konstruksjon – ulike leksikalske forbindelser mellom ord, fraser samt oversetterens utelatelser eller tilføyelser».<sup>175</sup> Ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon* er riktignok det frie verset preget av versinndelingen, men det mangler samtidig et fast metrum. På den annen side står også fraser – eller med andre ord komplekse språklige enheter, samt ulike samspill mellom aksent, semantikk og fonologi. Ser man på sjangerhistorien, dukker f.eks. Walt Whitman opp som den dikter som i 1850-åra begynte å følge prinsippet om utstrakt bruk av retoriske gjentakelsesfigurer, blant andre anaforer og parallellismer.<sup>176</sup> Og nettopp et slikt fokus på meningsbærende virkemidler utgjør en stor del av Szymborskas lyriske uttrykksmåte.

Men hvordan henger disse elementene egentlig sammen med Benjamins aura? Det viser seg nemlig at denne estetiske kategorien egner seg godt ikke bare til beskrivelsen av den semantiske spenningen mellom ordene, men også til tydeliggjøring av spenningsforholdet mellom tekst og leser, altså alt det som verdsettes høyest innenfor diktanalysen.<sup>177</sup> Bruddet med den tradisjonelle diktformen som vi kjenner ifra Szymborskas tekster, går likevel ikke på bekostning av det innholdsmessige. Tvert imot, gjennom å anvende brytninger, ellipser eller uregelmessige verslinjer kan fortolkningen gå i flere retninger, slik at forholdet mellom leseren og diktet blir enda mer individuelt i kraft av f.eks. ordspill og konnotasjoner. I dette tilfellet blir derfor jakten etter

---

<sup>174</sup> Med betegnelsen «en dualistisk oppbygging» forstår jeg lesningens to nivåer. Etter Alte Kittang oppfatter jeg en litterær tekst som et meningsverk («et system av betydninger»). Den påstanden insisterer på at etter det første møtet med et dikt (tydning; en tekst forstått som et rent sanselige, språklig eller ordrett objekt) følger dets nærlesning, dvs. tolkning. Disse to etappene for oss til tekstens totale, intersubjektive mening. Jf. Kittang, A., & Aarseth, A. (1998). *Lyriske strukturer: Innføring i diktanalyse. 4. utgave*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 11-14. Den type lesningsfilosofi finner vi bl.a. hos Paul Ricœur: Ricœur, P. (1979). *Fortolkningsteori*. innled. A. Grøn, overs. H. Juel. København: Vintens Forlag.

<sup>175</sup> Wiśniowska, M. (2014). Przekładając nieprzekładalne – modyfikacje frazeologizmów w wierszu “Utopia” Wisławy Szymborskiej w przekładzie Karla Dedeciusa. I: K. Kuczyński (red.), *Rocznik Karla Dedeciusa*. Łódź: Archiwum Karla Dedeciusa, s. 111–120, s. 112-113.

<sup>176</sup> Jf. note<sup>63</sup>, s. 50, 85-86. Jf. Marta Skwara: *"Polski Whitman". O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*. Universitas, Kraków 2010. *Litteraturvitenskapelig leksikon* nevner bl.a. Rolf Jacobsen som en av de fremste norske brukerne av det frie verset. I den kontekst er det verdt å legge merke til at Czesław Miłosz som ved siden av å vise stor aktelse for Jacobsens diktning, selv skrev uten rim eller fast metrum. Jacobsen ble ellers tatt med i Miłosz' store diktantologi som omfatter de viktigste verdenslyrikere (Miłosz, C. (red.). (1996). *A Book of Luminous Things: An International Anthology*. Austin, London, New York: Harcourt Brace & Company)).

<sup>177</sup> Jf. note<sup>174</sup>, s. 13-14.

originalens aura min primære oppgave. Men en slik tankegang muliggjør dessuten å granske hvorvidt gjendiktere har funnet, og ikke minst formidlet, diktets DOMINANT – dets «riktige essens».

Utgangspunktet for bearbeidelsen av dette intrikate begrepet ligger i Benjamins egne skrifter. Og hva kildetekstene angår, er det verdt å nevne tre essaytitler der aura-problematikken berøres på en mest tydelig måte. Opphavlig finner vi den i «Hauptzüge der ersten Haschisch-Impression» (1928), «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1935) og «Über einige Motive bei Baudelaire» fra 1939. Siden flesteparten av Benjamins tekster er oversatt til norsk, oppgir jeg sitatene hovedsakelig etter Torodd Karlsten. Det finnes likevel noen essay som ikke inngår i utgivelsen fra 1975, og da viser jeg gjerne til *Skrifter i utvalg*, redigert av Arild Linneberg (2014). Alle tidligere undersøkelser som hittil er blitt gjennomført av Benjamin-kjennere,<sup>178</sup> regnes dessuten for å være særlig gode bidrag til en mest fullstendig begrepsdannelse, og dem vil jeg selvsagt også støtte meg til. Spesialistene har her påtatt seg den vanskelige oppgaven å plukke ut de fragmentene som gjelder aura-begrepet, og å lage noen sammenhengende kommentarer med bakgrunn i dem. De fleste tekstene som jeg refererer til, drøfter auraen i rent estetisk eller MEDIOLOGISK<sup>179</sup> lys, men med tanke på forskningsspørsmålet i det foreliggende prosjektet synes Małgorzata Jokiels sammenlignende analyse av auraen i Kafkas oversatte roman å være den rimeligste støtten.<sup>180</sup>

## III.2 Aura

*Die Schilderung des Verwirrten ist nicht dasselbe wie eine verwirrte Schilderung.*<sup>181</sup>

### III.2.1 Walter Benjamin i Norge

Uten tvil er AURA noe enestående, dvs. et fenomen som er vanskelig å begripe og karakterisere på et annet språk enn tysk. Men som Jokiell selv påpeker, ligger poenget ikke bare i det å sanse eller fatte auraen, men fremfor alt i å gjengi dens rimeligste funksjon.<sup>182</sup> Heldigvis er de fleste tekstene til Benjamin oversatt også til norsk, og hans filosofi har ellers fått ganske stor anerkjennelse blant norske litteraturforskere. Et godt bevis på den stigende populariteten er ikke minst antallet norske publikasjoner som behandler Benjamins forfatterskap, og til de viktigste hører blant andre:

<sup>178</sup> Jeg tenker her først og fremst på navnene som jeg oftest viser til, nemlig: Werner Fuld, Herman Schweppenhäuser, Dag T. Andersson, Ragnhild E. Reinton, Karlsten Torodd, Adam Lipszyc og Ryszard Rózanowski.

<sup>179</sup> Adjektivet «mediologisk» brukes i moderne forskning på medier og deres kontekster. Begrepet er en direkte overføringen fra den tyske boken: Beil, U. J., Herberichs, C., & Sandl, M. (2014) (red.), *Aura und Auratisierung, Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin*. Zürich: Chronos, s. 11–34.

<sup>180</sup> Jokiell, M. (2007). *Transformation der Weltbilder in den polnischen Übersetzungen der Romane von Franz Kafka*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

<sup>181</sup> Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften I*. (R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, red.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 666. Siden teksten «Zentralpark» ikke ble oversatt til norsk, gjengir jeg det ovennevnte sitatet selv: «Skildringen av det forvirrete er ikke det samme som en forvirret skildring.»

<sup>182</sup> Jf. note<sup>180</sup>, s. 55.

*Kunstverket i reproduksjonsalderen: essays om kultur, litteratur, politikk* med utvalg, oversettelse og etterord ved Torodd Karlsten (1. utgave 1975, 2. utgave 1991), *Det utsatte nærvær. Historisk og estetisk erfaring i Walter Benjamins filosofi* av Dag T. Andersson (1992), artikkelsamlingen *Walter Benjamin. Retorisk årbok 1999* utgitt i Bergen (1999), *Enveiskjøring. Barndom i Berlin – rundt 1900* – oversettelse med etterord ved Henning Hagerup og Bjørn Aagenæs (1950/1955; norsk utgave 2000),<sup>183</sup> og de mest omfattende: *Skrifter i utvalg I-II* (2014). De sistnevnte omfatter flesteparten av Benjamins tekster, hvorav 44 hittil ikke har blitt oversatt til norsk, inkludert deriblant de mindre kjente «Kriminalromaner, på reise», «Nordisk sjø» og «Weimar». Selv dette viser hvor stort potensial det ligger i Benjamins filosofi, og denne trenden underbygges av Dag T. Andersson og Ragnhild Reinton – Norges sentrale Benjamin-spesialister. Det som i denne kontekst også er verdt å nevne, er det Reinton kaller «tankebilder», som Benjamin ofte formulerte sine refleksjoner i. Poenget med de såkalte bildene er å fremstille ulike fenomener ved hjelp av billedlige metaforer. Dermed åpnet filosofen helt nye tenkemåter for leseren. Reinton forsker på Benjamins forfatterskap i et litteraturvitenskapelig perspektiv, og det er derfor hun fremmer akkurat denne optikken i Norge. I sin anmeldelse av *Enveiskjøring. Barndom i Berlin – rundt 1900* legger Reinton merke til et viktig aspekt som har bidratt til en feilaktig mottakelse av Benjamins filosofi blant norske forskere. Hovedsakelig dreier det seg om slurvfeil eller unøyaktige oversettelser, men enda alvorligere konsekvenser har såkalte radikalt fordreide betydninger fått, noe som igjen gjør filosofens allerede dunkle tanker, helt uforståelige. Sånn sett dekker ikke nye utgivelser bare et vitenskapelig behov for å følge allmenne tendenser på markedet, men innebærer også en betydelig sjanse for å kaste nytt og korrekt lys på de benjaminske teorier. Særlig treffende synes her å være Anderssons kommentar til lanseringen av *Skrifter i utvalg*, der han klarlegger Benjamins forståelse av leseaktiviteten:

Å lese er en erfaringskunst, i slekt med håndverket. Den krever øvelse. Lesningen aktualiserer oppmerksomhet og tålmodighet. Benjamins forståelse av lesningen, med dens røtter langt tilbake i den mimetiske evnens historie, gir perspektiv til hva det er å lese i informasjonens tidsalder.<sup>184</sup>

Som vi ser, ligger tyngdepunktet ikke i å lese fort og mye, men snarere i å gjøre det på en grundig måte. Det samme kan vi vel si om møtet med de benjaminske tekster – den som påtar seg å fortolke dem, står altså overfor en stor utfordring når det gjelder ordforståelse. På bakgrunn av nye

---

<sup>183</sup> I Tyskland ble begge bøkene utgitt separat, nemlig: *Einbahnstraße* i 1950 og *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* i 1955 (Suhrkamp Verlag).

<sup>184</sup> Jf. note<sup>173</sup>, s. 69.



norskspråklige utgivelser og positiv respons på oversetterne vil jeg si at Benjamins estetiske filosofi er i ferd med å bli en viktig del av norsk forskningstradisjon.

### III.2.2 Aura-begrepet: et litterært eksempel

Tilbake til aura-begrepet. Man må her i første rekke konstatere at Benjamin beskriver fenomenet i flere tekster og utvider derved dets OMFANG over mange år. Det fremstår som nokså problematisk at enhver skrift setter auraen inn i en annen kontekst, eller sagt med andre ord – tilskriver den nye egenskaper. Det som imidlertid må betones, gjelder den rollen auraen spilte i Benjamins egen refleksjon: For ham var fenomenet ikke utelukkende en rent estetisk eller kunsthistorisk kategori, men han dro fordel av dette også i sin forskning. Burkhardt Lindner peker på denne tendensen i kommentaren til essayet «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», der han viser til Dirk Johannesens og Rudolf Ottos Benjamin-forskninger:

Vor die mysteriöse Unnahbarkeit, die erfahren wird, wo DAS NUMINOSE Werturteil sich nicht schlüssig und eindeutig an einen konkreten Gegenstand binden kann, tritt in diesem Fall die absolute Übergewalt des Unheimlichen. Ein numinoses Wertgefühl habend, scheint dem Menschen irgendetwas vor größter Bedeutung zu sein, aber er kann selbst nicht erfassen, was es eigentlich ist.<sup>185</sup>

Hos Benjamin er aura ikke bare noe NUMINØST<sup>186</sup> som unndrar seg all slags forklaring, men snarere et arbeidsredskap (begrep) som han undersøker historiske prosesser med.

I foreliggende avhandling er også jeg nødt til å anvende det auratiske begrepet innenfor bestemte rammer, og av den grunn streber jeg etter å nå frem til min egen normative definisjon av aura-kategorien.

La oss likevel begynne med et par eksempler som tegner opp hovedkonseptet ved lesningen av Szymborskas norske oversettelser. I diktet «Utopia» fra 1976 leker Szymborska med språklige konvensjoner gjennom å modifisere polske FRASEOLOGISMER,<sup>187</sup> mens nøkkelen til tolkningen synes å ligge i spenningen mellom DET ORDRETTE og DET METAFORISKE som skjuler seg bak alle

---

<sup>185</sup> Lindner, B. (2006). «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.» I: *Benjamin – Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, s. 229–251, s. 237.

<sup>186</sup> Adjektivet «numinøs» (i noen tilfeller også «numinos»); denne bøyningsformen gjentar jeg etter boken *Nåtid og fremtid* av C. G. Jung i norsk oversettelse ved Hedvig Wereland (1966:55) stammer fra det tyske «das Numinose». Burkhardt Lindner bestemte seg for å bruke akkurat dette begrepet trolig pga. dets allmenne betydning. Generelt sett dreier det seg om opplevelsen av det hellige, det hemmelige og det skjønne, og noe som samtidig ikke er tilgjengelig for menneskets fornuft. Se: Johannesen, D. (2008). *Das Numinose als kulturwissenschaftliche Kategorie: norwegische Sagenwelt in religionswissenschaftlicher Deutung*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, s. 30.

<sup>187</sup> Dette er fellesbetegnelse for alle faste flerordsforbindelser (uttrykk eller vendinger), som ved siden av å ha sin ordrette betydning, brukes faktisk bare metaforisk. Ordet «fraseologismer» finnes forresten på dansk (tilgjengelig: 13.05.2016, [http://denstoredanske.dk/Sprog,\\_religion\\_og\\_filosofi/Sprog/Morfologi\\_og\\_syntaks/fraseologi](http://denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Sprog/Morfologi_og_syntaks/fraseologi))

faste uttrykk. Den nedenfor siterte verslinjen ble i originalen bygget opp rundt et «brutt» idiom, der en fast ordforbindelse – «im dalej w las» (ordrett: jo lenger inn i skogen) – byttes om gjennom tilslutningen av frasen «szerzej się otwiera» (ordrett: åpner seg bredere).

Im dalej w las, tym szerzej się otwiera  
Dolina Oczywistości.

Jo lenger man kommer inn i skogen  
desto bredere blir Selvfølgelighetens dal.

Hele den opprinnelige fraseologismen lyder: «im głębiej w las, tym więcej drzew» (jo lenger/dypere inn i skogen, desto flere trær), og viser til stadig nye vanskeligheter som man opplever etter å ha engasjert seg i en sak. I sammenstillingen med frasen «Selvfølgelighetens dal» danner de et spennende poetisk bilde av erkjennelsesmuligheter bygget opp på et romlig oksymoron. Paradoksalt nok er det her snakk om inntreden i et mørkt og tett område som omsider viser seg å være en bred dal. Den gjendiktete fremstillingen tyder opplagt på uttrykkets ordrette semantikk, men dets henvisning til Szymborskas oppgjør med konvensjonell språkbruk, kjennes ikke igjen på norsk.

Ole Michael Selberg blir konfrontert med en lignende utfordring i diktet «Atlantis», der det står:

Nie zawarci w kamieniu  
ani w kropli deszczu.  
Nie mogący na serio  
pozować do przestróg.

Ikke innesluttet i sten  
eller i en regndråpe.  
Uegnet til å stå modell  
for alvorlige formaninger.

Adjektivet «zawarci», avledet av verbet «zawierać» (nor. inneholde), er en litterær betegnelse på å «befinne seg et sted», «ha innhold», «være en bestanddel av noe», «romme». Sagt på en annen måte angår overnevnte fremstilling Atlantis' innbyggere og deres fysiske fravær – de finnes ikke, verken i en stein eller i en regndråpe. I gjendiktningen står adjektivet «innesluttet» som likeverdig (dvs. ekvivalent) med originalen, men dets bruksmåter peker først og fremst i retning «taus» eller «tilbakeholden» (etter *Bokmålsordbokas* nettutgave). Problemet gjelder hovedsakelig det semantiske feltet som betegnelsen «innesluttet» til vanlig er knyttet til: Dette ordet bærer et psykologisk preg, mens de tilsynelatende synonymene «innelukket» og «omsluttet» henger sammen med den fysisk-romlige sfæren.

Den neste verslinjen – «nie mogący na serio/ pozować do przestróg» – lyder i en filologisk oversettelse slik: «[de] som ikke kan stå modell på alvor/ for formaninger». Øyas beboere er faktisk uegnet til å posere, men det er ikke en alvorlig advarsel det er snakk om, det er snarere

innbyggernes useriøse holdning til formaningene. Når det gjelder de såkalte fraseologismer, er både «na serio» og «pozować» slike vendinger som oftest brukes i faste ordforbindelser. På polsk sier vi nemlig «pozować do zdjęć/obrazu» (stille seg opp for å bli fotografert/portrettert). På norsk er vendingen «stå modell» derimot en helt vanlig frase, så i dette tilfellet er originalen og Selbergs versjon kongruente.

Men har vi i det følgende å gjøre med formidlingen av originalens «ekte» aura? Kan de norske leserne gjenkjenne en slik subtil språklig lek i gjendiktningene? For å besvare dette nøkkelspørsmålet må vi først gå gjennom Benjamins forståelse av fenomenet og etterpå presisere hvilken betydning som skjuler seg bak aura-fenomenet i en oversettelsesmessig sammenheng.

### III.2.3 Benjamins aura – historie og begrepsanalyse

#### III.2.3.1 Det nære og det fjerne

Historisk sett var de auratiske opplevelsene kjent allerede i antikken. Ifølge definisjonen fra boken *Ästhetische Grundbegriffe* stammer begrepet fra gresk, der det viser til en underjordisk «mild pust», som i tidens løp omdannet seg til en religiøs framstilling av Kristus, så Gud og det hellige. Denne opprinnelsen la en god grunnvoll for fenomenets seinere utvikling, som mystikere og teosofere dro nytte av, men som Benjamin tok tydelig avstand fra.<sup>188</sup> Bortsett fra den overnevnte debatten med teosofene leser vi videre at man i generell forstand oppfattet auraen som en intensiv psykisk-materiell utstråling.<sup>189</sup> Men spørsmålet om auraens essens stilles til og med av Benjamin selv, og han formulerer det på følgende måte: «**Was ist eigentlich Aura?** Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.»<sup>190</sup> («– **hva er egentlig aura?** En selsom sammenveving av rom og tid: en unik tilsynekomst av noe fjernt, så nær det enn er.»)

Så føyer han til at det å innånde aura egentlig kan skje hvor som helst og/eller når som helst, f.eks. på en sommerdag, ute i naturen, omgitt av fjell, skygger og vind. Den romlige dimensjonen, derimot, retter vår oppmerksomhet mot en estetisk opplevelse: Å betrakte et kunstverk betyr helt direkte å skape et nødvendig betraktningsspektiv. I den forstand får spenningen mellom DET NÆRE og DET FJERNE en tvetydig gjenklang. For det første kan distansen sammenlignes med den optikken som man trenger for å få en fullstendig oversikt over et verk, uansett om det er et maleri,

---

<sup>188</sup> Benjamin stod imot teosofene fordi i deres forstand kunne aura utelukkende gjelde mennesker, mens han selv hevdet at «den ekte» aura kan forekomme i alt, dvs. både hos livløse gjenstander, naturen og mennesker. Denne saken omhandler jeg i videre deler av kapitlet, og mer om Benjamins polemikk med andre tanke-systemer står i: Jf. note<sup>167</sup> (Fuld, W.).

<sup>189</sup> Jf. note<sup>80</sup>, s. 402-403 (Lipszyc, A.).

<sup>190</sup> Siden dette essayet ikke inngår i samlingen Skrifter I og II fra 2014, siterer jeg her Karlstens oversettelse: Jf. note<sup>161</sup>, s. 73; Jf. Benjamin, W. (1991). «Kleine Geschichte der Photographie». I: R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (red.), *Gesammelte Schriften II*. Suhrkamp, s. 368–385, s. 378 (min markering).

en skulptur eller et annet håndgripelig objekt. Det samme skjer iallfall under lesningen, der en optimal avstand fra teksten muliggjør en komfortabel leseakt. Og selv om dette i første rekke assosieres med den rent fysiske avstanden mellom objektet og mottakeren, trer ellers betegnelsen «fjernt» inn en metaforisk kontekst. Streber vi nemlig mot å finne tekstens dypere mening, må vi nærme oss både STRUKTUREN og INNHOLDET. Vi kan like godt minske den mentale distansen, men den fullstendige tilnærmingen er fremdeles umulig. «Det fjerne ligger her i at det er en utilnærmelighet i kulturbildet; bildet peker ut over seg selv og inngår i en religiøs betydningsvev»,<sup>191</sup> føyer Reinton til. Et kunstverk er jo en «autonom»<sup>192</sup> enhet, og derfor vil den alltid beholde sitt indre, skjulte og fremmede element. La meg her sitere Dag T. Andersson og hans kommentar, som virker treffende i denne konteksten: «Reproduksjonsteknikken krenker verkets autonomi ved å bringe tingene så nær oss at vi mister deres særegenhet av syne.»<sup>193</sup>

På den annen side kaller Lipszyc denne måten å oppfatte auraen på «et dialektisk samspill mellom nærheten og fjernheten»,<sup>194</sup> og poengterer videre at den type dialektikk som Benjamin utvikler, ikke er bygget opp av rene, dvs. «selvfølgelige», MOTSETNINGER. Ifølge Lipszyc eksisterer de to størrelsene snarere som to gjensidig avhengige betingelser. Det er jo nettopp dialektikken som knytter dem sammen, eller, sagt med andre ord, kunstverkets fjernhet er umulig å erkjenne uten å nærme seg det. Reinton kommer også med en lignende, kanskje enda tydeligere bemerkning. I hennes forstand er den såkalte dialektikken ikke «en bevegelse der motsetninger forsones i en syntese», men snarere et fenomen der motsetninger blir stående uløst opp mot hverandre.<sup>195</sup>

Vi må heller ikke glemme at Benjamins filosofiske fundament ligger i «den dialektiske tenkemåten»,<sup>196</sup> og det er nettopp derfor aura-begrepet fremstår som et «dualistisk» fenomen. Videre må vi være bevisst på at dette saksforholdet også blir gjentatt i andre auratiske sammenhenger, som jeg for øvrig skal peke på seinere i kapitlet.

En slik diffus fremstilling av den auratiske erfaring var riktignok ikke det primære for Benjamin. Det første tegnet på hans interesse for auraen som fenomen finner vi i *Protokolle zu Drogenversuchen*, og nærmere bestemt i «Haputzüge der ersten Haschisch-Impression» fra 18. desember 1928. I perioden 1927-1934 eksperimenterte Benjamin nemlig med rusmidler, oftest hasj

---

<sup>191</sup> Reinton, R. E. (1990). *Walter Benjamin og kunstens teknologisering : foredrag holdt lørdag 6. oktober 1990 i TMV's åpne forelesningsrekke "Teknologi og verdier"*. Oslo: TMV-senteret, s. 10.

<sup>192</sup> I Benjamins aura-forståelse får betingelsen om kunstverkets ekthet og autonomi en spesiell plass, og dette problemet behandler jeg i videre deler av kapitlet.

<sup>193</sup> Andersson, D. T. (2012). En verden av drømmer og barndom. Erindringens billedrom hos Walter Benjamin. I: S. Gilbert, E. Stänicke, & F. Engelstad (red.), *Psyke, kultur og samfunn. Perspektiver på indre og ytre virkelighet*. Oslo: Abstrakt Forlag AS, s. 297–312, s. 301.

<sup>194</sup> Jf. note<sup>80</sup>, s. 490 (Lipszyc, A.).

<sup>195</sup> Reinton, R. E. (2000). *Benjamin på norsk*. (tilgjengelig: 16.01.2016, <http://arkiv.vinduet.no/tekst.asp?id=234>).

<sup>196</sup> Mange Benjamin-kjennere peker på at den type dualistisk filosofi er en bestanddel av hver idé Benjamin problematiserer. Se f.eks.: Rózanowski, R. (1997). *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 234-235.

og opium, og beskrev deretter de erfaringene han høstet fra dette. Punkt fem fra *Protokolle ...* belyser nettopp en av disse tilstandene:

Unbegrenztens Wohlwollen. Versagen der zwangsneurotischen Angstkomplexe. Die Sphäre «Charakter» tut sich auf. Alle Anwesenden irisieren ins Komische. Zugleich durchdringt man sich mit ihren Aura.<sup>197</sup>

[Ubegrenset velvilje. Svikt i tvangsnevrotiske angstkomplekser. «Karakter»-sfæren åpner seg. Alle de nærværende iriserer i det komiske. Samtidig blir man gjennomtrengt av deres aura.]

Det er nettopp i disse skriftene at han introduserer den kjente aura-kategorien sett som «en uatskillelig del av hver eneste gjenstand». Og selv om gjenstandene alltid ledsages av sin egen aura, kan denne ta ulike former, avhengig av objektets beliggenhet:

Erstens erscheint die echte Aura an allen Dingen. Nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden. Zweitens ändert sich die Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist.»<sup>198</sup>

[For det første dukker den ekte aura opp på alle ting. Ikke bare på noen bestemte, som folk innbiller seg. For det andre forandrer auraen seg fullstendig og til bunns med hver bevegelse tingen utfører, hvis den har aura.]

Denne betingelsen for «en auratisk opptreden» stemmer overens med Benjamins seinere bemerkninger om kunstverkets aura, noe som i sitt vesen blir tydeligere gjennom en komparativ lesning av Benjamins tekster. Ut fra det overnevnte viser bevegelsen altså frem sin faste tilknytning til objektets auratiske dimensjon. I samspillet mellom auraens nærvær i alle ting og dets romlige plassering, legger Jokiell merke til et annet vesentlig trekk ved aura-fenomenet, nemlig objektets evne til å være AURABÆRENDE.<sup>199</sup> Mens eldre teorier hadde en tendens til å tildele auraen ulike gestalter av en høyere instans (samfunnsmessig eller transcendent), snakker man i dag heller om objektets «selvrefererende kraft». I den forstand makter alle livløse gjenstander, mennesker, og selvsagt også naturen å bli fylt av auraen, og ved å følge denne tråden må vi si at også et litterært verk blir aurabærende, og – med enklere ord – at et dikt rett og slett «bærer aura».

---

<sup>197</sup> Benjamin, W. (1972). *Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien*. (T. Rexroth, red.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, s. 76.

<sup>198</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>199</sup> Jf. note<sup>180</sup>, s. 56.

Sammen med den ovenstående betegnelsen, «den unike tilsynekomsten av noe fjernt»,<sup>200</sup> der det dynamiske så klart blir fremhevet, retter Benjamin vår oppmerksomhet mot rollen den temporale og romlige plasseringen spiller for kunstverkets aura. For å oppnå en fullstendig innsikt i denne dimensjonen må vi ta utgangspunktet i kunstverkets «ekte verdi», som knyttes til kunstverkets opprinnelse. Benjamin pleier å betegne kunstverket som noe «autonomt», «singulært», «enestående» og «ekte»,<sup>201</sup> og selv om vi vanligvis oppfatter kunsten på lignende måte, er det nødvendig å undersøke hvilken faktisk betydning disse adjektivene har i den benjaminske filosofien. Overveielser over kunstverkets unike karakter eksemplifiserer Benjamin ved å henvise til Venus-statuens historiske betydning:

Eine antike Venusstatue z. B, stand in einem anderen Traditionszusammenhänge bei den Griechen, die sie zum Gegenstand des Kultus machten, als bei den mittelalterlichen Klerikern, die einen unheilvollen Abgott in ihr erblickten. Was aber Beiden in gleicher Weise entgegentrat, war ihre Einzigkeit, mit einem anderen Wort: ihre Aura.<sup>202</sup>

[En antikk Venus-statue, f.eks., sto i en helt annen tradisjonssammenheng hos grekerne, som gjorde den til gjenstand for kultus, enn hos middelalderens presteskap, som så den som en fordervelig avgud. Det som imidlertid i begge tilfeller sto klart, var statuens unike karakter, med andre ord: dens aura.]

Vi ser i det følgende at Benjamin legger vekt på kunstverkets forankring i tradisjonen, for der hvor dette beundres, blir samtidig det unike ved verket synlig. I takt med en slik kultisk natur, tillempet den verdifulle kunsten, betegnes kunstverkets aura som «noe mer». Det betyr ikke noe annet enn dets autonome karakter, eller med andre ord: alle objektets evne til å «peke ut over seg selv mot noe annet», dvs. til å fungere både som selvstendige og enestående universelementer. I motsetning til vanlige gjenstander, forklarer Reinton videre, utmerker ekte kunstverk seg takket været sitt «estetiske skinn»,<sup>203</sup> noe som nettopp understreker deres autonome aura.

Etter sigende fremstår det tradisjonsmessige som en nødvendig forutsetning for å snakke om kunstens enestående natur, og Benjamin uttrykker dette klart og tydelig: «Kunstverkets unike karakter er identisk med dets innvevning i tradisjonssammenheng.»<sup>204</sup> I hans filosofi knyttes de to elementene sammen nettopp gjennom den såkalte kultus, for opphavlig var kunst en del av ritualer

<sup>200</sup> I sin klarlegging av begrepet «aura» peker Werner Fuld på at Benjamins formulering om fjernhetsåpenbarelse tydelig ble inspirert av Goethes kommentar til egen diktning. Goethe skildrer nemlig opplevelsen av det nære og det fjerne i møte med de Waimarske omstendighetene: Jf. note<sup>167</sup>, s. 353 (Fuld, W.).

<sup>201</sup> Jf. note<sup>161</sup>, s. 35-64.

<sup>202</sup> Jf. note<sup>161</sup>, s. 41. Det tyske sitatet er hentet fra: Jf. note<sup>181</sup>, s. 441.

<sup>203</sup> Reinton, R. E. (2005). «Litteraturen bor i samme gate som livet, bare i huset ved siden av ...». Noen tanker om livet og litterariteten. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 8(2), s. 155.

<sup>204</sup> Jf. note<sup>161</sup>, s. 41. På tysk lyder denne formuleringen slik: «Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition», s. 406.

.<sup>205</sup> Men det er ikke bare tradisjon som bestemmer kunstverkets unike karakter. For å beskrive relasjoner mellom tradisjon, kunst og mottakeren kan vi begynne med Benjamins påstand om at både det unike, varighet og de begges forankring i tradisjonen på den ene side bestemmer «ekte» kunst. På den annen side forblir utilgjengelige for mange mennesker.<sup>206</sup> Erfaringen av tradisjonspreget kunst henger ellers sammen med mottakerens nåtidige diskurs, dvs. at aura-opplevelsen er sterkt knyttet til kunstverkets eksistens i tid og rom.

### III.2.3.2 Her og Nå

Auraen omfatter nemlig tekstens HER OG NÅ. Dypest sett opptrer den altså som foranderlig tilsynekomst i mottakerens bestemte betraktningsspektiv på ett bestemt tidspunkt. Etter Benjamin beskrives dette forholdet slik:

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.<sup>207</sup>

[Ett moment mangler selv ved den mest fullkomne reproduksjon: kunstverkets Her og Nå – dets unike eksistens på det sted hvor det befinner seg. I denne unike eksistens, og intet annet, sammenfattes kunstverkets historie i den tid det har bestått.]

Benjamin nevner videre fire prinsipper som et auratisk kunstverk kategoriseres etter, nemlig: tradisjon, autoritet, det unike og varighet. HER OG NÅ betyr at et kunstverk er temporalt og romlig, og hvis dette er forankret i TRADISJON, fungerer det samtidig som AUTORITET og UNIKUM, men dets kjennetegn er foruten dette VARIGHET. Kun på dette grunnlaget kan vi snakke om et verks «autentisitet», dets tilknytning til fortiden og erfaringen generelt. Kort sagt – oppfyller et objekt disse kravene, har man å gjøre med et «ekte», «sant» verk. Ales Erjavec forklarer DET AUTENTISKE ved et kunstverk nettopp som en særlig sammenbinding mellom sted og tidspunkt der hvor originalen opptrer.<sup>208</sup>

Det at en gestalt er klassifisert som «autentisk», fører videre til en logisk slutning : Teknologi og reproduksjon avskaffer i kjernepunktet forskjellen på originalen og dens kopi, noe som betyr at den grunnleggende betingelsen for «aura-åpenbaring» forkastes.<sup>209</sup> Et godt eksempel på den type

<sup>205</sup> Jf. note<sup>191</sup>, s. 10.

<sup>206</sup> Jf. note<sup>180</sup>, s. 60; Jf. note<sup>190</sup>, s. 440: «Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt, wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener. Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren »Sinn für das Gleichartige in der Welt« so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt».

<sup>207</sup> Jf. note<sup>161</sup>, s. 37. Den tyske versjonen jeg siterer etter: Jf. note<sup>181</sup>, s. 437.

<sup>208</sup> Erjavec, A. (1993). Wzniosłość i aura. I: «Drobne rysy w ciągłej katastrofie...» – obecność Waltera Benjaminia w kulturze współczesnej (s. 109–117). Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Kultury, s. 113. Mer om betegnelsen «autentisk» i boken: Kaufman, R. (2005). Aura, Still. I: A. Benjamin (red.), *Walter Benjamin and Art*. London/New York: Continuum, s. 121–147.

<sup>209</sup> Jf. note<sup>161</sup>, s. 464.

samspill mellom rom og tid der aura samtidig forsvinner, er ifølge Benjamin forskjellen mellom teater og film: Mens teaterforestillinger setter tilskueren inn i en nåtidig diskurs samtidig med en romlig plassering, bryter filmen med temporal og stedsmessig autentisitet. Tilskuere er ikke lenger levende vitner til historien som utspilles på scenen, men konfronteres med bilder tatt på et fremmed sted i fortiden.<sup>210</sup>

For å unngå eventuelle teoretiske misforståelser vil jeg på dette punktet minne om en annen aura-debatt som Benjamin trolig er mest kjent for. Saken gjelder uttrykket «Verlust der Aura» (AURAENS FORFALL),<sup>211</sup> det vil si når et «ekte» kunstverk reproduseres og derfor blir til noe helt ordinært og hverdagslig. Dets «ekte» og «unike» verdi går i oppløsning siden produksjonsprosessen som sådan bringer kunstverket inn i en alminnelig diskurs med åpen tilgang til massen. Benjamin forklarer denne omdannelsen grundig. Først slår han fast dette:

Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden.<sup>212</sup>

[Kunstverket har i prinsippet alltid kunnet reproduseres. Hva mennesker har laget, kan alltid gjøres etter av andre mennesker.]

Så utvides tanken om bortfallets mekanismer slik:

Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die historische Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache, ihr traditionelles Gewicht [...]. *Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.*<sup>213</sup>

[Når det materielle grunnlag har unndratt seg menneskene, rammer det følgelig også tingens historiske vitnesbyrd. Og riktignok bare det; men det som blir rystet på denne måten, er tingens autoritet [...]. *Det som forsvinner i den tekniske reproduserbarhets tidsalder, er kunstverkets aura.* Når reproduksjonen mangfoldiggjøres, erstattes den unike eksistens av en eksistens i masseopplag.]

Samtidig er det av avgjørende betydning å poengtere at en litterær oversettelse, og særlig en gjendiktning, ikke kan kalles et masseprodukt. Hver handling som fører til formidling av et litterært verk, er i bunn og grunn et håndverksmessig arbeid – og denne påstanden finner vi allerede hos

---

<sup>210</sup> Jf. note<sup>169</sup>, s. 411.

<sup>211</sup> Andre norske forskere som f.eks. Dag T. Andersson bruker ellers betegnelsen «auraens bortfall», og i *Skrifter I-II* forekommer også «auraforfall».

<sup>212</sup> Jf. note<sup>161</sup>, s. 36. Se: Jf. note<sup>181</sup>, s. 436.

<sup>213</sup> *Ibid.*, s. 39. Se: Jf. note<sup>181</sup>, s. 438. Min utheving.



Hieronimus, hevder Krzysztof Lipiński. Han konstaterer ellers at «en oversetter imiterer ikke en tekst, men snarere skaper den – til forskjell fra generelle oppfatninger om saken».<sup>214</sup> Det samme påpeker imidlertid polske Roman Ingarden (1893-1970), en av Europas viktigste filosofer og litteraturteoretikere fra første halvdel av 1900-tallet. Ingarden anser en oversettelse som en «rekonstruksjon» av originalen, og poengterer samtidig at vi aldri kan snakke om to like verk.<sup>215</sup>

Utenom det nevnte fremstår lyrikk i generell forstand heller ikke som en alminnelig underholdningsmåte å fordrive fritiden på, og selve dette faktum gjør denne sjangeren unik blant andre genrer, eksempelvis avisartikler. På den annen side kan vi selvfølgelig godt snakke om reproduserte dikt, men etter min mening kun der hvor «arbeidsressurser» som *Google translate* tas i bruk. Poenget med den tapte aura ligger vel i at kopien mister DET INDIVIDUELLE ELEMENTET som finnes i originalen, men også i at den «håndverksmessige» spenningen mellom kunstneren og verket forsvinner.

Selv om jeg selv gransker om kildediktets aura er blitt formidlet til norsk, har dens fravær eller nærvær i gjendiktningene ikke noe å gjøre med forfallet grunnet reproduksjonsprosessen. Det er derfor følgende problem berøres ganske overfladisk her. Diskusjoner om aura i film, fotografi, musikk e.l. fortsetter innenfor andre fagfelter, og ikke minst bør auraens status aktualiseres hver gang nye teknologier og produkter fortrenger de eldre. Etter min mening finnes det ikke noe særlig behov for å fortsette diskusjonen om «auraens forfall» akkurat i denne avhandlingens kontekst.

Hva ellers AURAENS BORTFALL angår, er det ett fenomen til som også innskrenker kunstens «ekthet». Reinton skriver nemlig om det som kalles FALSK AURA, og hun viser dermed til pseudo-auraen rundt gjenstander som er utstilt i varehus.<sup>216</sup> Det betyr ikke noe annet enn et tilsynelatende verdifullt kunstverk som i virkeligheten viser seg å være et produkt bearbeidet for konsum – for masseomtakeren. Denne bemerkningen indikerer at masseproduksjon lar problemet med iakttakelsesmekanisme komme til uttrykk, og etter sigende vokser krisen forbundet med nye teknologier til en «persepsjonskrise i bredere forstand».<sup>217</sup> Går vi enda dypere inn i akkurat *den* refleksjon, blir avhandlingens hovedidé igjen framhevet. Benjamin så auraens tap bl.a. i det faktum at alle reproduserte kunstverk mennesker persiperer, etter hvert kommer til å ligne på hverandre – frem til det punktet hvor «det unike» erstattes med «det likeartede». Alle handlinger som virker destruktivt på originalens særegenhet, bryter altså helt åpenbart med de prinsippene «ekte» kunst karakteriseres ved. Reinton formulerte en treffende oppsummering av denne prosessen i 1990:

---

<sup>214</sup> Lipiński, K. (2004). *Mity przekładoznawstwa*. Kraków: Egis, s. 29-30.

<sup>215</sup> Jf. Ingarden, R. (2013). O tłumaczeniach. I: P. de B. Bukowski & M. Heydel (red.), *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia* (s. 79–102). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 79-80.

<sup>216</sup> Jf. note<sup>164</sup>, s. 202.

<sup>217</sup> MacCole, J. (1993). *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca/London: Cornell University Press, s.3.

Når kunstverket reproduseres, og da særlig med den tekniske reproduksjon, spesielt fotografiet, fører det til at dets verdi av her og nå forringes. Det reproduserte løses ut av tradisjonen, sin tilhørighet til et bestemt sted og bringes nærmere tilskueren [...]. Både det enestående, det unike og momentet av det fjerne ødelegges av reproduksjonen. Tingene bringes nær, som avbilde, og reproduksjonen framelsker sansen for det likeartede.<sup>218</sup>

Auraen, ofte betegnet som et slør over gjenstanden, forsvinner da umiddelbart, og dette tilfellet kaller Benjamin å «ta sløret vekk» eller «slå auraen i stykker».<sup>219</sup> Kan dette likevel skje også ved litterære tekster? Til tross for at bøker kan bli utsatt for «falsk aura» når de utstilles i varehusene, forblir vel hver bok eller diktsamling signert av forfatteren – verkene beholder stort sett sitt individuelle element, selv når de utgis på fremmedspråk. En annen risiko møter en der hvor visse sjangrer av lav kvalitet oversvømmer markedet. Denne refleksjonen synes likevel å ha marginal betydning med hensyn til denne undersøkelsens problematikk – her snakker vi om verdenskjente nobelprisvinnere. Men i et bredere perspektiv kan også vi stille spørsmålet om vår egen plass i den reproduserte virkeligheten, akkurat som Andersson gjorde i boken *Tingenes taushet, tingenes tale*:

Intet er mer truet i reproduksjonsalderen enn tingenes individualitet. Det er et spørsmål om ikke menneskets individualitet er like truet i et samfunn hvor tingene blir redusert til varer.<sup>220</sup>

La oss likevel komme tilbake til «kunstverkets særegenhet» og merke oss at lyrikk betraktet som sjanger like godt kan kalles «et tradisjonspreget produkt». Lyrikken har nok opprinnelig spilt en viktig kultisk rolle, både når det gjelder form og innhold, mens det musikalske elementet som poesien uatskillelig var knyttet til, betonte hvor høy og mystisk verdi den hadde. For å følge denne tråden er Szymborskas verk, ifølge Benjamin, rett og slett berettiget til å «bære auraen». Det faktum at hvert dikt betegnes som noe unikt, gjør den type kunstnerisk uttrykk til en god bakgrunn for jakten på auratiske aspekter ved dets oversettelse. For nok en gang å betone: En gjendiktet tekst kan ikke sies å være et reprodusert og/eller kopiert verk, dvs. noe som blir fratatt sin opprinneligeaura. Tvert imot, oversetterens individuelle og håndverksmessige jobb kan i bunn og grunn karakteriserer som potensiell aurabærende.

### III.2.3.3 Kunstverkets særegne trekk

Foruten kunstens opphavlige trekk fremstår fenomenet etter sigende som «det skjønne sløret» rundt objektet, og herved trer vi inn i en mer essensiell diskurs. «I det skjønne viser kultens verdi seg som

---

<sup>218</sup> Jf. note<sup>191</sup>, s. 8.

<sup>219</sup> Jf. note<sup>161</sup>, s. 41.

<sup>220</sup> Andersson, D. T. (2001). *Tingenes taushet, tingenes tale*. Oslo: Solum Forlag, s. 35.

kunstenes verdi», skriver Benjamin i essayet om Baudelaire.<sup>221</sup> Men hva innebærer denne formuleringen? Hvordan kan denne «avstandens halo»<sup>222</sup> tillempes et kunstverk? En av betegnelse som den tyske filosofen hadde for vane å bruke, sammenligner auraen med et hylster eller et Futteral. Sammen med termen «det skjønne sløret» utgjør disse aura-fremstillingene en gruppe betegnelser knyttet til et ornament omkring objektet. Auraens neste egenskap viser med andre ord til dens beskyttende rolle overfor kunstverket. Auraen opptrer nemlig i ny form: I den kontekst blir den et nødvendig tilbehør som bestemmer verkets skjønnsverdi. Benjamin uttrykker den tanken ved hjelp av substantivene «et ornament» og «en utsmykking», som gjenstandene eller vesener senkes ned i:

Drittens kann die echte Aura auf keine Weise als der geleckte spiritualistische Strahlenzauber gedacht werden, als den die vulgären mystischen Bücher sie abbilden und beschreiben. Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt.<sup>223</sup>

Også Andersson bruker et metaforisk bilde for å snakke om denne typen inntreffende aura. Han konsentrerer seg riktignok i første rekke om det erfarings-mimetiske aspektet, og sin versjon av «det benjamiske slør» formulerer han slik:

Den nye fototeknikken bryter gjennom auraens slør og avdekker lag i bildet som tidligere hadde vært skjult. Auraen hadde vært som et hylster som beskyttet tingenes særegenhet. Auraen tar vare på tingene, slik belgen beskytter frøene, sier Benjamin.<sup>224</sup>

---

<sup>221</sup> Benjamin, W. (2014). *Skrifter i utvalg I*. (A. Linneberg & J. Sund, red.). Oslo: Bokklubben, s. 138. I originalen leser vi derimot: «Im Schönen erscheint der Kultwert als Wert der Kunst». Jf. note<sup>181</sup>, s. 638.

<sup>222</sup> Jf. note<sup>80</sup>, s. 436 (Lipszyc, A.).

<sup>223</sup> Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften IV*. (R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, red.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 439. En annen tankebane knyttet til det ornamentale og beskyttende aura-særtrekket kan rette vår oppmerksomhet mot Roman Ingardens teori om forskjellige lag ethvert litterært verk er bygget opp på. For å tolke en tekst muligens på den mest omfattende måte, bør vi ifølge ham fokusere både på strukturen og den estetisk-persiperende siden av en tekst. Dette konseptet omfatter hovedsakelig to dimensjoner; den første står for tekstens helhetlige lesning (dvs. fra første til siste verslinje), mens den andre baserer seg på tilnærmingen av enkle lag som verkets system består av: klang, ordenes og setningenes betydning, fremstillingens emne, oversiktlig utseende. I dette perspektivet kan vi si at aura i lignende grad omfatter verkets ulike nivåer – den henviser til dets ytterste side, men kan samtidig forekomme i enklere enheter som ord samt deres ordrette og metaforiske betydninger. Mer om dette i: Ingarden, R. (1972). *Das literarische Kunstwerk. 4. uveränderte Auflage*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag; Ingarden, R. (1967). *Z teorii dzieła literackiego*. I: H. Markiewicz (red.), *Problemy teorii literatury*. Wrocław: Zakład Narodowy Im. Ossolińskich, s. 7–25, 45–58; Jf. note<sup>215</sup>.

<sup>224</sup> Jf. note<sup>220</sup>, s. 35. Jf. note<sup>196</sup>, s. 217.

Ser vi igjen på analysens primære mål, kan vi utnytte den forståelsen av auraen for å lete etter ulike ornamentene som de originale diktene er pyntet med, og dernest undersøke om de også finnes i gjendiktningene. Med andre ord dreier det seg først og fremst om språklige elementer og deres klangmessige, rytmiske eller tvetydige karakter. Nettopp gjennom slike elementer blir en tekst enda mer unik, samtidig som disse virkemidlene har innflytelse på verkets «skjønnhet» – selv når denne dimensjonen virker subjektiv. «Ifølge Benjamin er dyrkingen av det skjønne en videreføring av auraen i kunsten»,<sup>225</sup> leser vi hos Reinton. Og det er nettopp skjønnheten som beviser kunstens autonomi samt dens tette forbindelse med tradisjonen. Resultatet er, som Reinton tilføyer, at det skjønne muliggjør å knytte kunsten til det fjerne, altså til auraen selv. Det synes naturlig her å legge til noen ord om poesiers «skjønne» aspekt, men siden Benjamin ikke gir direkte tips om hva som faller inn under denne kategorien, vil jeg legge hovedvekten på de ornamentale elementene som gir diktet «glans og verdi». Med det forstår jeg først og fremst den type språklig og/eller innholdsmessig «utsmykning»<sup>226</sup> som resulterer i utsagnets tvetydighet og tallrike konnotasjonsmuligheter. For å snakke med Paul Ricoeur, en annen filosof som er opptatt av poetisk språk, ligger litteraturens skjulte styrke nettopp i «den flertydige betydning», i å finne sin nye værensform og få kunnskap om følelser som bl.a. kjærlighet, hat og etiske dilemma (altså med konsekvens få innsikt i «alt»). Denne utviklingen er mulig utelukkende takket være «språklig artikulering igjennom litteraturen».<sup>227</sup>

En lignende oppfatning av auraens oversanselige natur finner man i diskusjonen rundt det vi kaller «kunstverkets stemning». Hva altså auraens stemningsmessige karakter angår, siterer Dieter Mersch i første rekke Adornos ord om aura sett som «kunstverkets særlige atmosfære», og så fester han vår oppmerksomhet ved «det uoppnåelige mer» som betegner den «ekte» kunsten.<sup>228</sup> Men det markante MER dukker ikke desto mindre opp hos Benjamin selv, og det skal jeg snart komme tilbake til. Også i boken *Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin* anslås en klar forbindelse mellom auraen og den såkalte stemning. I den innledende artikkelen framhever bl.a. Ulrich Johannes Biel at i de siste tiårene har bruken av betegnelsene «Stimmung lesen» (lesestemning), «filmische Atmosphäre» (filmatiske atmosfære)

---

<sup>225</sup> Jf. note<sup>203</sup>, s. 155.

<sup>226</sup> Jeg finner det interessant at bruken av termen «diskursutsmykning» dukker opp i Paul Ricoeurs studium over metaforer (*La métaphore vive*, 1975). Filosofen omhandler der antikke syn på metaforiske uttrykk, med hensyn til deres potensial til å skape nye meninger. Jf. note<sup>174</sup>, s. 168-171 (Ricoeur, P.). Ikke minst var det Benjamin selv som anså skriften for å være produktiv i tilfelle den f.eks. danner nye betydninger. Mer om Benjamins språklige filosofi kommer senere i kapitlet.

<sup>227</sup> Bjørnsnøs, A. (2012). Den lange veien til forståelse. Om Paul Ricoeur og litteraturens epistemologiske funksjon. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 15, s. 61–75, s. 62; Jf. Ricoeur, P. (1999). *Eksistens og hermeneutikk*. (H. H. Ystad, overs.). Skien: Aschenhoug, s. 163; Rendtorff, J. D. (2000). *Paul Ricoeurs filosofi*. København: Hans Reitzel.

<sup>228</sup> Mersch, D. (2002). *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Wilhelm Fink Verlag, s. 91-92.

og «Unschärfe» (det uskarpe) i vitenskapelige titler økt tydelig, noe man nå og da kaller en STEMNINGSORIENTERT forskning. Så føyer forfatterne til at selve begrepet aura diskuteres ut fra ulike perspektiver (ikke minst i retning ekstravaganse og til og med forunderlighet).<sup>229</sup> Det at auraen gradvis vender seg mot det stemningsmessige, er kanskje ikke særlig overraskende, og til tross for at denne dimensjonen viser til litteraturforskningens essensielle størrelser, spiller den fremdeles en temmelig stor rolle i en diktanalyse.<sup>230</sup>

Werner Fuld siterer dessuten Wolfgang Kemps ord om at «Benjamins kunstoppfatning helt tydelig ble inspirert av østerrikske Alois Riegl» (1858-1905). Begge forskerne påstår at Benjamin lot seg påvirke av et bestemt utsagn hentet fra et av Riegls kunsthistoriske skrifter, nemlig dette: «stemningen som den moderne kunstens innhold».<sup>231</sup> Det overrasker vel ikke noen at denne siden av kunstverkets natur ble en fast komponent i aura-teorien. Jürgen Habermas gjør oss også oppmerksomme på at det var i 1927 Benjamin formulerte sitt markante syn på kunsten, der vi leser at kunsten «tar sitt utgangspunkt to meter (langt) fra kroppen».<sup>232</sup> Gjennom disse ordene kommer kunstverkets stemningsmessige karakter igjen til syne, og i den sammenheng bør også Adornos kunstoppfatning nevnes. Den kan nemlig anses som en utfyllende kommentar til Benjamins intrikate fremstillinger. Hos Adorno er aura ikke noe annet enn den erfaring som vi kjenner igjen fra kunsten, og som samtidig er «fortrolig med den såkalte kunstverkets atmosfære».<sup>233</sup> Ellers problematiserer Adorno Benjamins studium over den baudelaireske lyrikk slik:

Den utviklingen som begynner med Baudelaire tabuerer auraen for eksempel som «atmosfære» [...]. Etter hvert er opprøret mot aura og atmosfære blitt sosialisert, men likevel uten at det helt har sluttet å sprake fra fenomenets 'mer' som taler imot det.<sup>234</sup>

Men bortsett fra «stemning» og «atmosfære» knyttet til den auratiske sammenheng møter vi også betegnelsen «hemmelighet». Ja, Rózanowki fastslår til og med at «aura skaper hemmelighet».<sup>235</sup> Og for å vende tilbake til Benjamin – det er iøynefallende at Marcel Proust (1871-1922) var den forfatteren Benjamin oftest refererte til når det gjelder aura-diskursen. Og det er også med et sitatet fra Proust Benjamin eksemplifiserer auraens særtrekk i sitt Baudelaire-essay:

---

<sup>229</sup> Jf. note<sup>179</sup>.

<sup>230</sup> Som allerede T. S. Eliot påpekte, er lyriske bilder i form av objektivisert følelse «et konkret medium hvorigjennom en stemning formidles fra dikter til leser». Jf. Kittang, A., & Aarseth, A. (1998). *Lyriske strukturer : Innføring i diktanalyse. 4. utgave*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 30, s. 70-71.

<sup>231</sup> Jf. note<sup>167</sup>, s. 355 (Fuld, W.). Sitater lyder i originalen: «Aber dieses Bild der Natur ist angelesen – wie schon Wolfgang Kemp bemerkte, hat es seinen Ursprung im ersten Abschnitt des Aufsatzes» Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst «von Riegl».

<sup>232</sup> Jf. note<sup>79</sup>, s. 179 (Habermas, J.).

<sup>233</sup> Jf. note<sup>228</sup>, s. 91. På norsk kan vi lese om dette i: Adorno, T. W. (1998). *Estetisk teori*. (Arild Linneberg, overs.). Oslo: Gyldendal, s. 471-472.

<sup>234</sup> Ibidem, s. 144.

<sup>235</sup> Jf. note<sup>196</sup>, s. 218.

Wie sehr Proust im Problem der Aura bewandert war, bedarf nicht der Unterstreichung. Immerhin ist es bemerkenswert, daß er es bei Gelegenheit in Begriffen streift, die deren Theorie in sich schließen: »Einige, die Geheimnisse lieben, schmeicheln sich, daß den Dingen etwas von den Blicken bleibt, welche jemals auf ihnen ruhten.« (Doch wohl das Vermögen, sie zu erwidern.)<sup>236</sup>

[Hvor vel bevandret Proust var i auraens problem, behøver ikke understrekes. Like fullt er det verdt å merke seg at han ved visse anledninger streifer det i begreper som innbefatter teorien om auraen: «Enkelte som elsker hemmeligheter, smigrer seg med at det ved tingene alltid blir noe tilbake av blikkene som en gang hvilte på dem.» (Vel antakelig evnen til å gjengjelde dem.)]

Det som helt sikkert lar seg lese ut fra denne diskusjonen, er at både stemning, atmosfære og hemmelighet faller inn under en felles «transcendent» kategori, og dermed framhever auraens oversanselige karakter. I så fall synes Habermas' påstand om at de overnevnte størrelsene ikke er definerbare nok, å være berettiget.<sup>237</sup> En lignende bemerkning kan vi lese hos Krista Greffrath, som tydeliggjør at det å erfare aura i form av et hylster rundt gjenstanden egentlig kan kalles «erfaring av det uerfarbare».<sup>238</sup> Benjamin var ikke selv i stand til å presisere et såpass utflytende fenomen, men fant en (ganske?) god forklaring hos Goethe, som han siterer:

Sie ist bestimmt eine sehr vorurteilslose, ja kühne, zugleich aber auch zarte gewesen, nämlich im Sinn des Goethischen Wortes: »Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird.«<sup>239</sup>

Den er blitt en fordomsfri, ja, en dristig observasjon, men samtidig også en sart observasjon, i samme forstand som Goethes ord: «Det finnes en sart empiri som identifiserer seg inderlig med gjenstanden og dermed blir til den egentlige teori.»

Allikevel kan den type definisjon helt åpenbart ikke anvendes i en vitenskapelig analyse. Vi er derfor tvunget til å fortsette med oversikten over andre aura-kategorier, eller snarere kontekster som Benjamin satte aura-begrepet inn i.

### III.2.3.4 Subjekt–objekt-forholdet

<sup>236</sup> Jf. note<sup>221</sup>, s. 145. Det tyske sitatet står i: Jf. note<sup>181</sup>, s. 647.

<sup>237</sup> Jf. note<sup>79</sup>, s. 201 (Habermas, J.).

<sup>238</sup> Greffrath, K. R. (1981). *Metaphorischer Materialismus: Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins*. München: Wilhelm Fink Verlag, s. 94.

<sup>239</sup> Jf. note<sup>161</sup>, s. 75. Originalsitatet hentet fra: Jf. note<sup>206</sup>, s. 380.

Og for å avslutte gjennomgangen av fenomenets uskarpe preg må vi igjen vende tilbake til Proust. Det ovenstående Proust-sitatet introduserer nemlig neste egenskap ved auraen – en egenskap som i like stor grad er relevant for oss: subjekt, mottaker, tilskuer, leser. Hos alle levende og ikke-levende gestalter blir den iboende (dvs. objektivt eksisterende) aura-evnen strålende i kraft av «et dynamisk spenningsforhold». Ifølge Benjamin avler nemlig ens øyekast alltid en gjensidig reaksjon, og auraen realiseres nettopp i møtet mellom betrakterens og objektets blikk. I det berømte essayet «Über einige Motive bei Baudelaire»<sup>240</sup> uttrykkes dette forholdet slik:

Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.<sup>241</sup>

Erfaringen av auraen beror altså på en overføring av en vanlig reaksjonsform i det menneskelige samfunn til forholdet mellom det livløse eller naturen og menneskene. Den betraktede, eller den som tror seg betraktet, slår blikket opp. Å erfare et fenomens aura betyr **å ta imot** det i den formening å **sende** blikket **tilbake**.

I tråd med denne tankegangen angår et slik auratisk sammenstøt av to granskende gestalter tilfellet leseren og teksten, eller rettere sagt et litterært (kunst)verk som sådan. Og denne betingelsen blir til et av de viktigste poengene i min forskning på Szymborskas dikt – det å oppleve auraen eller innånde denne stemningsfulle spenningen skjer simpelthen under lesningen (og samtidig tolkningen) av en gitt tekst. Utover dette nevner Benjamin også et annet viktig aspekt som inngår i denne gjensidige betraktningprosessen, nemlig relasjonen mellom en leser og en tekst. Hos Rózanowski virker forklaringen av det overnevnte sitatet å være ganske dyptgående, for han reflekterer i første rekke over auraens forholdsmessige disposisjon. Rózanowski fokuserer her på SUBJEKT–OBJEKT-relasjonen, der tyngdepunktet ligger i en bestemt måte å erfare gjenstandene på. Det er den type forhold som streber mot å utjevne nivåforskjellene mellom subjekt og objekt, og

---

<sup>240</sup> Denne teksten er opprinnelig et kapittel fra samlingen Charles Baudelaire. Ein Lyriker in Zeitalter des Hochkapitalismus (1940), som i originalen består av tre hoveddeler: «Das Paris des Second Empire bei Baudelaire» (i denne «Die Boheme», «Der Flaneur», «Die Moderne»), «Über einige Motive bei Baudelaire» og «Zentralpark». Den siste tittelen er dessverre ikke ennå blitt oversatt til norsk; også der finner vi markante kommentarer til aura-begrepet.

<sup>241</sup> Jf. note<sup>221</sup>, s. 145 (mine markeringer). Originalen står i: Jf. note<sup>181</sup>, s. 646. Interessant nok finnes det to norske versjoner av det nevnte sitatet. Utgivelsen fra 2014, oversatt av Janne Sund, synes å ligge nærmere Benjamins opphavlige tanke enn gjengivelsen presentert av Reinton i 1990. Disse forskjellene kan i sitt vesen være et godt utgangspunkt til videre undersøkelser av måten Benjamins filosofi kan tolkes på blant de norske leserne. Jf. note<sup>191</sup>, s. 8-9. Den andre versjonen lyder: «Erfaring av aura hviler på en overføring av en reaksjonsform som er vanlig i menneskelige samfunn, til forholdet mellom det livløse eller naturen og mennesket. Personen som blir **sett på**, eller føler at han blir sett på, slår blikket opp. Å **oppfatte** en gjenstands aura betyr å gi den evnen til å slå blikket opp» (mine markeringer).

dessuten oppheve distansen mellom dem. Hva innebærer det? Min tolkning antyder at vi står overfor to likeverdige sider av én dialog, der mottaker og dikt utgjør to likeverdige forutsetninger for en fullstendig aura-opplevelse. Rózanowski konkluderer nemlig med at Benjamins aura verken er et trekk (på linje med smak, farge o.l.) eller et attributt.<sup>242</sup> Dag T. Andersson foreslår i tillegg å kalle denne type samvær for «et gjensidighetsforhold»:

Fjernheten, som aura-erfaringens gjensidighetsforhold hvilte i, erstattes av nærgående inntrenging, og ved at den krenker tingenes fjernhet, invaderer den nye teknologien selve tingenes unike natur.<sup>243</sup>

For å presisere hvordan det resiproke forholdet vedrører begrepsforståelsen i denne avhandlingen, vil jeg på dette punktet komme tilbake til det nest siste sitatet, nærmere bestemt til setningen: «Å erfare et fenomens aura betyr å ta imot det i den formening å sende blikket tilbake.» Tolkningen av det overnevnte utsagnet medfører at gjenstandene ved en slik (u)synlig konfrontasjon viser felles oppmerksomhet mot hverandre, de «betrakter» hverandre. Selve auraen finnes da imellom disse to. Har vi denne betingelsen som bakteppe, kan vi trekke følgende slutninger: Jeg sa tidligere at et dikt apriorisk sett er bærer av aura, men samtidig dukker auraen opp i spenningsfeltet mellom teksten og mottakeren – altså bare under leseakten. For meg som undersøker auraens nærvær i gjendiktning, betyr denne betingelsen at både originalens iboende disposisjon og aura-erfaringen basert på subjekt–objekt-relasjonen er i stadig forandring. Og det faktum at auraen er en dynamisk størrelse, fører til dens unike fremtoning som varieres fra leser til leser (avhengig av epoke, sted og den kultur originalen formidles til). Begge typer av denne auratiske fornemmelsen innenfor utgangs- og målteksten kan så realiseres og omtales utelukkende ved å ta hensyn til diktets ytre omstendigheter – i takt med komparativ oversettelsesforskning.

En oppsummerende kommentar til den utlagte relasjonen lar seg formulere slik: For det første blir diktets aura synlig kun i møtet med leseren. For det andre vet vi allerede at verkets iboende (altså objektive) aura alltid er til stede i form av dets individuelle, autonome trekk. Disse forutsetningene er nevnt tidligere i teksten: Kunstverket må la seg plassere romlig og temporalt, det er preget av tradisjonelle sammenhenger, mens det som et ikke-reprodusert produkt fremstår som et flertydig og unikt resultat av ens «håndverksmessige» arbeid. Men leseaktiviteten regnes selvsagt ikke for å være den eneste forutsetningen for denne bilaterale relasjonen. Nesten alt Benjamin reflekterer over, består jo for eksempel av to motsatte sider – her finnes alltid et tilsynelatende paradoksalt «både og» til stede. Nettopp derfor kalles auraens karakter «dualistisk»:

---

<sup>242</sup> Jf. note<sup>191</sup>, s. 220.

<sup>243</sup> Jf. note<sup>193</sup>, s. 299-230. Ordet «gjensidighetsforhold» brukes her i betydningen en resiprok relasjon mellom objektet og mottakeren.



OBJEKTIVITETEN «ligger» i tekstens indre konstruksjon, mens det i leserens SUBJEKTIVITET inntreffer konnotasjoner (ikke minst knyttet til MÉMOIRE INVOLONTAIRE og ERFARINGER).<sup>244</sup> Selv om diskusjonen rundt «uventede minner» ikke er en bestanddel av det foreliggende arbeid, og siden de heller ikke påvirker analysens sluttresultater, er den såkalte *mémoire involontaire* relevant å nevne av minst én grunn. Benjamins utgangspunkt er at de bildene som dukker opp i det ufrivillige minnet, «har en aura». Denne innsikten utvikler han videre om flere nøkkelord – bl.a. om betegnelsen «en forventning», som alltid er til stede der hvor den betraktendes blikk møtes med betraktningsobjektets tilbakeblikk:

Der denne forventningen blir besvart [...], åpenbarer erfaringen av auraen seg i sin fylde. «Sansbarheten», slik Novalis bedømmer det, er «en oppmerksomhet». Sansbarheten, som han på denne måten snakker om, er ikke noen annen enn auraens.<sup>245</sup>

For Benjamin tilsvarer dette gjensidige forholdet vedrørende vårt felles oppmerksomme blikk ikke minst også «det ufrivillige minnets funn». Med det forstår han rett og slett at sammen med erindringen støtter begge to «et begrep om aura som omfatter den unike åpenbaringen av noe fjernt». Det er blant annet derfor aura-fenomenets kultiske, dvs. tradisjonsmessige, karakter blir transparent, konstaterer Benjamin. Dermed signaliseres at denne måten å reagere på språklige stimulanser på, har sine konsekvenser for resepsjonen av en tekst. Det som en vanligvis forventer av et litterært stykke, er vel å oppleve det på flere nivåer, altså helt fra førstelesning, gjennom de for hver nasjons typiske språklige, kulturelle og historiske konnotasjoner, frem til de mest subjektive opplevelsene som baserer seg på leserens personlige erfaringer og minner. Reinton oppsummerer denne sammenhengen slik:

Tingene som inngår i tradisjonen, er fulle av spor, av fortidens drømmer, tanker, håp, betydninger. De gir signaler om noe som er noe annet enn dem selv og deres blotte fysiske nærvær.<sup>246</sup>

Som vi ser, er ikke bare denne klare reaksjonskjeden avgjørende for aura-opptredenen. Tar vi nemlig hensyn til erindring, viser det seg at auraen ligner på «det ufrivillige minnet som streber

---

<sup>244</sup> Sammenhengen mellom *mémoire involontaire* og erfaring diskuteres i nesten alle skrifter som behandler Benjamins aura-begrep. For videre lesning kan jeg anbefale Andersson, D. T. (1992). *Det utsatte nærvær. Historisk og estetisk erfaring i Walter Benjamins filosofi*. Oslo: Solum; Stoltz, S. (2014). *Erindringens poetikk*. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet; Johansen, A. (1990). Ting, tid og identitet. I: S. Meyer (red.), *Estetikk og historisitet*. Bergen: Norges allmennvitenskapelige forskningsråd, s. 231–254; Conty, A. (2013). They have eyes that they might not see: Walter Benjamin's aura and the optical unconscious. *Literature & Theology*, 27(4), s. 472–486.

<sup>245</sup> Jf. note<sup>221</sup>, s. 145.

<sup>246</sup> Jf. note<sup>191</sup>, s. 9.

etter å gruppere seg om en anskuet gjenstand»,<sup>247</sup> og sånn sett dukker alle korrespondanser, interrelasjoner og konnotasjoner opp under møtet med det betraktede objektet, for så å bli samlet og knyttet til hverandre gjennom aura-erfaringen. I takt med Benjamins minnefilosofi bærer alle gjenstander rundt oss spor av fortiden, rettere sagt spor av fortidige drømmer, tanker, vaner – sier Reinton i en artikkel om Georges Perec.<sup>248</sup> Alle disse bildene forblir likevel usynlige i tidens løp. Den eneste sjansen til å avlese dem, skjer øyeblikkelig – dvs. når vår erindring plutselig blir stimulert til å åpne de glemte minnene foran oss. Inspirert av Proust og Benjamin kunne man sette likhetstegn mellom det å oppleve fortiden og en av de to mekanismene som allerede Aristoteles delte opp i denne bevisste og uvillige minneakt.<sup>249</sup>

Poenget med bemerkningene over er i første rekke å påvise hvor stort mulighetsspenn auratiske opplevelser egentlig omfatter. Like fullt ville jeg også rette oppmerksomheten mot rollen tradisjon, ens kulturelle bakgrunn og alle ytre elementer spiller i forhold til en auratisk erfaring. Erindring er forresten viktig for å foreta en såkalt revolusjon på erkjennelsesområdet – som i Benjamins forstand kan bety å gjøre fortiden «fruktbar for nåtiden». La oss eksempelvis se på barn som har en underlig evne til «å åpne ting» ved å løsrive dem fra kjente kategorier (godkjente av de voksne); barn gir gjenstander nye (eksistens)muligheter fordi de ikke benytter seg av fortidig kunnskap. Szymborskas lyriske verdenssyn gir et delvis «barnslig» inntrykk i den forstand at hun anbringer gestalter i nye semantiske felter, for så å gi dem nye, ofte personifiserte evner. Det er hennes måte å motta verden på – nettopp gjennom å erindre, åpne de beskrevne elementene og berike dem med aura. Og fordi poetiske utsagn påtar seg en spesiell anstrengelse, som er å «befri tingene fra overbenevnelsen»,<sup>250</sup> er hvert lyriske utsagn i stand til å fremstille gestaltene i et nytt lys, først og fremst gjennom ulike typer besjeling. Akkurat disse virkemidlene mestret Szymborska så godt at flere kritikere betrakter denne retorikken som særmerket for hennes litterære uttrykk.<sup>251</sup> Herved er vi forresten kommet frem til den siste aura-fremstillingen jeg berører med henhold til diktanalysen. Etter sigende tillegges poesien en særskilt evne til å oppheve eller forminske gjenstandenes verdi gjennom språket, mens problemet, som heller ikke kan utelukkes, gjelder auraens forbindelse med språklige uttrykk.

---

<sup>247</sup> Jf. note<sup>221</sup>. Originalen finnes i Jf. note<sup>181</sup>, s. 644, og den lyder: «Wenn man die Vorstellung, die, in der memoire involontaire beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben, dessen Aura nennt, so entspricht die Aura am Gegenstand einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand des Gebrauchs als Übung absetzt».

<sup>248</sup> Reinton, R. E. (2009). Georges Perec og erindringens (...). *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 12(2), s. 121–143, s. 122.

<sup>249</sup> Mer om dette hos: Dessingué, A. (red.). 2010. *Flerstemte minner*. Stavanger: Hertervig akademisk forlag; Ricoeur, P. (2005). *Minne, historia, glömska*; (E. Backelin over.), Göteborg: Daidalos.

<sup>250</sup> Andersson, D. T. (1996). Erindringens steder. *Vinduet*, 4(50), s. 10–15, s. 14.

<sup>251</sup> Krajewska, A. (1991). Poezja i olśnienie. O sztukach telewizyjnych Becketta. *Teksty Drugie. Szymborska*, 4(10), s. 101–111, s. 108.

### III.2.3.5 Meningsoverskudd

Benjamins språkfilosofi viser oss ulike krav som en «ekte auratisk» tekst oppfyller, med andre ord hvilke poetiske egenskaper som er viktige å følge under analysen. Utgangspunktet her ligger i overbevisningen om at lesekunsten er en logisk og historisk konsekvens av den opphavlige aktiviteten som var «å lese det som aldri ble skrevet».<sup>252</sup> I sitt berømte essay reflekterer Benjamin over den mimetiske evnen, som ifølge ham regnes for å være helt primær når det gjelder utviklingen av leseakten. Lenge før menneskeslekten begynte å bruke skriftlige tegn, hadde den erkjent verden og seg selv ved å se opp mot stjernene, uttrykke følelser gjennom dans, lyd o.l. Og det som ifølge Benjamin er viktigst i denne sammenhengen, er at dette peker hen mot språkets egentlige natur – dets evne til å utveksle erfaringer framfor vanlige informasjonen. Den slags retorikk møter vi også i Kjørtan Fløgstads roman *Dalen Portland*.<sup>253</sup> I Fløgstads bok finnes følgende setning: «Eg sit her og bankar på ein mur av taushet og lyttar etter holrom i språket, eg.»<sup>254</sup> De såkalte hulrommene har en lignende funksjon som det nevnte MER Benjamin jaktet etter, og tråden som kan knytte begge disse elementene sammen, finner vi hos Andersson, der han skriver: «Det poetiske språk minner oss om det betydningssjiktet som henvisningsfunksjonen overser og glemmer.»<sup>255</sup> Dette skillet betyr ikke noe annet enn at i våre dager blir alle utsagn forenklet og har tapt sin opprinnelige meningsfylde. Følger vi Benjamins tankegang, avdekker vi videre det som ligger i selve kjernen i hans språkfilosofi, nemlig det såkalte MER. Innsnevringen grunnet sivilisasjonens fremskritt påvirker i tillegg tolkeevnen, slik at f.eks. lesere blir fratatt «ekte» litterære opplevelser, og dermed auraerfaringen. Hva nettopp auraen i språket angår, synes følgende sitat å klarlegge Benjamins hovedidé:

So ist der Sinnzusammenhang der Wörter oder Sätze der Träger, an dem erst, blitzartig, die Ähnlichkeit in Erscheinung tritt. Denn ihre Erzeugung durch den Menschen ist – ebenso wie ihre Wahrnehmung durch ihn – in vielen und zumal den wichtigen Fällen an ein Aufblitzen gebunden. Sie huscht vorbei. Nicht unwahrscheinlich, daß die Schnelligkeit des Schreibens und des Lesens die Verschmelzung des Semiotischen und des Mimetischen im Sprachbereiche steigert.<sup>256</sup>

[Derfor er meningssammenheng som ligger i setningens lyder, den netthinnen som det liknende ut av en klang kan skinne opp på bare som et glimt i et eneste tidsøyeblikk. Men ettersom denne ikke-sanselige likheten innvirker på all lesning, åpner det seg på dette dype

<sup>252</sup> Jf. note<sup>244</sup>, s. 279-280 (Andersson, D. T.). Jf. Essayet «Über das mimetische Vermögen»: Jf. note<sup>206</sup>, s. 210-213.

<sup>253</sup> Jf. note<sup>82</sup>, s. 105.

<sup>254</sup> Fløgstad, K. (1996). *Dalen Portland. Roman*. Oslo: Bokklubben nye bøker, s. 115.

<sup>255</sup> Jf. note<sup>173</sup>, s. 64; Jf. note<sup>206</sup>, s. 444.

<sup>256</sup> Jf. note<sup>221</sup>, s. 360. Det tyske sitatet står i: Jf. note<sup>206</sup>, s. 360.

nivået en tilgang til den merkvordige dobbeltmeningen i ordet lesning: som lesningens profane og samtidig magiske betydning.]

Med andre ord dreier det seg om å finne den «ekte» meningen som skjuler seg bak ordene, dvs. å få tak i noe MER. I kraft av det overnevnte blir altså bruken av uttrykket «overskudd av mening»<sup>257</sup> helt berettiget, samtidig som det i den forstand er en av aura-formene. Og for å gjøre Benjamins ord enda tydeligere kommer mye mer til uttrykk gjennom språket enn det det tilsynelatende uttaler – bak skriften skjuler altså det såkalte MER seg. Selve konstateringen fører oss likevel ikke til en fullstendig forståelse av auraens nærvær i språket, og videre i poesien, slik at betegnelsen «utsagnets dybde» heller ikke brukes som et vitenskapelig redskap. Det vi derimot faktisk trenger for å forske på gjendiktningens aura, er mer konkrete tegn på at en tekst rommer Benjamins kategori. La oss derfor fortsette med å belyse det lyriske språket, noe som kan bidra til en klarere begrepsdannelse.

Overraskende nok møter vi det såkalte overskudd ikke bare hos Benjamin, men bl.a. i Paul Ricœurs kritiske skrifter. Og selv om Ricœur da fokuserte på metaforer og deres beskaffenheter, leser vi hos Jacob Dahl Rendtorff følgende: «... at forstå en metafor bliver her en model for enhver litterær fortolkning, der skal rekonstruere poetikkens OVERSKUDD AF MENING.»<sup>258</sup> Hva ellers metaforer angår, hører den type virkemidler til det viktigste potensialet lyrikken kan tilby sine lesere. Reinton gjør oss nemlig oppmerksomme på et fenomen kalt «den produktive skriften».<sup>259</sup> Språket er produktivt der hvor allerede kjente betydninger forskyves for deretter å danne helt nye meninger. Men det som høres enda mer «benjaminsk» ut, er derimot problemet med OVERBENEVNELSEN. I Benjamins forstand mister tingene sin «sjel» når mennesker gir dem navn og setter dem i bestemte rammer gjennom verbaliseringen. Bruken av allment anerkjente termer fører til en nedsetting av kreativiteten, og den degraderer uttrykksmåten til det rent kommunikative nivå. Og det er ikke minst derfor Benjamin tror på poesiens «befriende» disposisjon – dvs. lyrikkens anstrengelse for «å befri gjenstandene fra overbenevnelsen».<sup>260</sup> Selve kjernen ligger med andre ord i at språket, sett i Benjamins perspektiv (jf. uttrykket «å lese det som aldri ble skrevet»), streber mot å utvide betydningsrom, men samtidig som det underlegger seg (god)kjente kategorier. Også i det ovenfor nevnte Ricœur-sitatet reflekteres det over poesiens viktigste potensial, og i samklang med Benjamin framhever også Ricœur poesiens kreative krefter, for det er kun de som er i stand til å

<sup>257</sup> Jf. note<sup>180</sup>, s. 63.

<sup>258</sup> Jf. note<sup>227</sup>, s. 90 (Rendtorff, J. D.).

<sup>259</sup> Jf. note<sup>248</sup>, s. 141.

<sup>260</sup> Jf. note<sup>250</sup>, s. 15. Her synes Benjamins forståelse av allegori å være ganske interessant. Generelt sett påstår han at allegorien ikke lenger kan oppfattes som kreativ språkbruk. Mer om dette: Reinton, R. E. (1990). Kritikken av "Historien". Om Walter Benjamin og Paul de Man. I: S. Meyer (red.), *Estetikk og historisitet*. Bergen: Norges allmennvitenskapelige forskningsråd, s. 24–48, s. 42–48.

innskrenke begrensninger grunnet konvensjoner, godkjente regler og egne erfaringsrammer.<sup>261</sup> På lignende vis tenker Hans Georg Gadamer, som konkluderer med dette:

I en stadig mer teknisk verden blir det å tale om en tingenes verdighet stadig mer uforståelig. Tingene er i ferd til å bli borte. Bare dikteren har bevart den siste troskap mot dem.<sup>262</sup>

Vi ser følgelig hvor viktig del av diktningen kreativt syn på de anerkjente kategoriene er. Henviser vi til de nettopp siterte navnene fra filosofihistorien, vinner vel Benjamins teoretiske refleksjon på betydning.

Konsekvensene av en fullstendig poetisk leseopplevelse kan dessuten arte seg både på det sanselige, lydmessige eller billedlige nivået – noe som igjen betyr at poesien «gjør lesere lydhøre overfor tingenes tale»,<sup>263</sup> mens skriften selv «aktiviserer språkets grafiske bilder, musikk og andre egenskaper man forbinder med litterariteten».<sup>264</sup> Visst er det akkurat slike dimensjoner enhver leser og skribent leter etter, uansett om en har å gjøre med originalen eller gjendiktningen. Et annet eksempel på forbindelsen mellom auraen og det poetiske språket gir Krista Greffrath. I Greffraths forstand viser den auratiske fremstillingen av «en gren som kaster sine skygger på betrakteren inntil øyeblikket eller timen får del i deres nærvær»<sup>265</sup> til aura-erfaringens estetiske karakter. Nettopp i kraft av denne opplevelsen, forklarer Greffrath, kommer det poetiske språket med et fast markert metrum til uttrykk.<sup>266</sup> Av den grunn legger jeg i følgende analyse også vekt på det språklige aspektet, for det påvirker i stor grad leserens konnotasjoner, perseptuelle samklang i språket og diktets billedlige side.

### III.2.4 Oppsummering – aura som analyseredskap

Å drøfte et såpass diffust begrep som aura, og i tillegg påvise dens dialektiske natur, fremstår som en stor utfordring. For å skaffe meg et ordentlig grunnlag for begrepsdannelsen, måtte jeg altså først gå gjennom de ulike kategoriene aura-fenomenet omfatter. Oppsummert kan begrepet deles opp i fem hovedkomponenter, der hvert av elementene inngår i en lyrisk tekst med ulik intensitet. DET NÆRE OG DET FJERNE viser eksempelvis til diktets aprioriske og objektive karakter, men inn under samme kategori faller også det tette forholdet som oppstår mellom en tekst og en leser. Å ta denne

<sup>261</sup> Jf. Læg Reid, S. (2006). Paul Ricoeur – Formidlingens tenker, hermeneutikkens brobygger. I: S. Læg Reid & T. Skorgen (red.), *Hermeneutikk – en innføring*. Oslo: Spartacus, s. 287–304, s. 289.

<sup>262</sup> Gadamer, H. G. (1993). *Hermeneutik: Wahrheit und Methode. Ergänzungen, Register. 2 (Vol. 2)*. Heidelberg: Mohr Siebeck, s. 68.

<sup>263</sup> Jf. note<sup>173</sup>, s. 65.

<sup>264</sup> Jf. note<sup>248</sup>, s. 141.

<sup>265</sup> Jf. note<sup>161</sup>, s. 73. Hos Benjamin leser vi: «An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen». Jf. note<sup>181</sup>, s. 440.

<sup>266</sup> Jf. note<sup>238</sup>, s. 98.

tråden opp igjen viser med andre ord hvor komplisert reisen gjennom de benjaminske tankene egentlig er. En liten oppmuntring til å ikke gi slipp på videre forskning finner jeg imidlertid hos Benjamin selv. I avhandlingen *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) slår han fast: «Fremstillingen er innbegrepet av dens metode. Metode som OMVEI – det er altså traktatens metodiske karakter.»<sup>267</sup> Andersson minner derimot om et annet uttrykk Benjamin en gang formulerte, nemlig at når vi leter etter skatter, gjør vi de viktige funn på omveier og avveier.<sup>268</sup> På den bakgrunn kan idéen om begrepsdannelsen realisert «ad omveier» synes nokså berettiget. Definisjonen som foreslås i denne avhandlingen, skal følgelig ta hensyn til auraens flersidige karakter med samtidig tilknytning til refleksjonen over original og oversatt lyrikk.

Som sagt kan auraens fremstilling føre til flertydige tolkningsmuligheter, og for å komme med en presis utlegning støtter jeg meg til Arild Utaker og Heidi Suonuutis tanker samlet rundt begrepet ANALYSEREDSKAP. Ifølge helt allmenne forutsetninger skal min aura-forståelse primært beskrive HVA fenomenet er, HVORDAN dette fortolkes, og i HVILKE sammenhenger auraen kan brukes i foreliggende analyse.<sup>269</sup>

Den største delen av kapitlet utgjør fremstillingen av aura-begrepet plassert inn i diverse kontekster og ved hjelp av ulike termer. Ut fra dette følger altså en naturlig konsekvens som framhever hvor stort og variert OMFANG denne definisjonen faktisk har. Definisjonens OMFANG kan tolkes ut fra forskjellige synsvinkler – rettet enten mot det verbaliserte eller det essensielle. En annen ting er at jeg selv ikke er opptatt av å definere ordet «aura», men snarere vil vise hva ordet uttrykker.

Med dette som bakteppe kan min pragmatiske definisjon oppsummeres slik:

- a) DIKTETS AURA betegner både SÆRSKILTE KVALITETER ved tekstens enkelte elementer og
- b) en SÆRSKILT ERFARING en leser blir slått av i møte med et lyrisk verk.

Unntatt de objektive aura-trekkene som ifølge Walter Benjamin kjennetegner hvert autentisk dikt (som i seg selv betinger en temporal og romlig plassering innenfor visse tradisjonsrammer), kan auraen like godt forekomme der hvor en leser oppdager tekstens skjønnhet, språkets ornamentikk og andre bestanddeler av et lyrisk verk som på en eller annen måte kaller frem estetisk berørende opplevelser. For å snakke om aura i det første punktet, må det språklige elementet gjøre tekstens markante trekk, dvs. dens unike og individuelle karakter, synlige.<sup>270</sup> Vi vet at i Benjamins forstand har lyrikken et iboende potensial til å være bærer av aura, så spørsmålet er vel gjennom

<sup>267</sup> Benjamin, W. (1994). *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*. (T. I. Rørvik, overs.). Oslo: Pax Forlag A/S., s. 29. Originalen henter jeg fra: Benjamin, W. (1993). *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, s.10. Sitatet lyder: «Darstellung ist der Inbegriff ihrer Methode. Methode ist Umweg. Darstellung als Umweg – das ist denn der methodische Charakter des Traktats» (min markering).

<sup>268</sup> Jf. note<sup>173</sup>, s. 63.

<sup>269</sup> Utaker, A. (1991). *Språklogikk*. Oslo, s. 44-85; Suonuuti, H. (2015). *Termlosen. Kort innføring i begrepsanalyse og terminologiarbeid*. Oslo: Språkrådet, s. 15-22.

<sup>270</sup> Dette aspektet kan forresten sammenlignes med Ingardens teori om «verkets individualitet». Jf. note<sup>215</sup>.

hvilke elementer av diktets aura kommer til syne. Hva derimot det andre punktet angår, vil diktets aura fremstå som ens egen, subjektive leseopplevelse. I utgangspunktet er denne typen erfaring mulig takket være den gjensidige relasjonen mellom leser og tekst, der mottakeren strever etter et tettere forhold til diktet; leseren tolker og nærmer seg verket slik at persepsjonssansene i mellomtiden blir berørt. Her snakker vi hovedsakelig om språklige spill, uttrykk, skjulte meninger, konnotasjoner samt tekstens bilde- og lydmessige aspekter som diktet rommer, og som omsider tas imot og fortolkes.

Men fremstillingen av aura-begrepet gjør oss ellers oppmerksomme på de ulike betegnelse Benjamin anvendte for å benevne fenomenet. Tross den mangfoldige konteksten og de intrikate måtene filosofen brukte dem på, kunne vi skille ut følgende termer som refererer til auraen: *det enestående, ornament, utsmykning, slør, stemning, hemmelighet* og «*mer*», i betydningen «*overskudd av betydning*» (inkludert *den produktive skrift*). Avhengig av typen auratiske uttrykk som vi møter i originalen, skal jeg beskrive hvert av dem i samsvar med ovenstående termer.

Til sist må det nok en gang understrekes at auraen primært defineres ut fra sin romlige og temporale uttrykksform<sup>271</sup> – den forandres med tid og persepsjonssted. Med andre ord henviser alle de analyserte fenomenene til det tidspunktet jeg-leser akkurat nå befinner meg i, og omtaler gjendiktningene med tanke på nåtidige norske lesere.

Alle disse betingelsene legger en solid grunnvoll for analysen. Dersom de er til stede i originalen, kan jeg undersøke om auraen også ble formidlet i gjendiktningen, og hvis ja – i hvilken form. Her er det på tide å gjennomgå noen eksempler som belyser min fremgangsmåte i arbeidet med utgangs- og måltekstene.

I kapitlets innledende del siterte jeg et par originale verslinjer sammen med deres norske oversettelser, og stilte følgende spørsmål: *Har vi i de norske strofene å gjøre med et auratisk uttrykk?* La oss en gang til se på verslinjene hentet fra diktene «Utopia» og «Atlantis»:

Im dalej w las, tym szerzej się otwiera  
Dolina Oczywistości.

Jo lenger man kommer inn i skogen  
desto bredere blir Selvfølgelighetens dal.

Nie zawarci w kamieniu  
ani w kropli deszczu.  
Nie mogący na serio  
pozować do przestróg.

Ikke innesluttet i sten  
eller i en regndråpe.  
Uegnet til å stå modell  
for alvorlige formaninger.

---

<sup>271</sup> Jf. note<sup>193</sup>, s. 300.

I begynnelsen bemerket jeg at noen ord og uttrykk fra Selbergs oversettelse ikke stod i fullstendig overensstemmelse med de polske kildetekstene. Diktet «Utopia», som i sin helhet er bygget opp rundt fraseologismer, inneholder polske faste uttrykk i modifisert form. Utgangsfrasen lyder: «Im dalej w las, tym» (Jo lenger inn i skogen, desto), og dette avslutter Szymborska med formuleringen «desto bredere blir», i stedet for å bruke den vanlige fraseavslutningen «desto flere trær». Hennes ukonvensjonelle språkbruk faller altså innenfor det auratiske OVERSKUDD AV BETYDNING: Bak den ordrette formuleringen som leseren i første omgang konfronteres med, ligger der ikke minst det skjulte MER – strofens aura. Dette «mer» synes riktignok å være gjenkjennelig kun for polskspråklige mottakere, særlig fordi fraseologismen «jo lenger inn i skogen, desto flere trær» brukes ganske hyppig også i hverdagspråk. Den norske verslinjen tyder riktignok på samme mening, men taper det auratiske «mer» fra utgangsteksten. Grunnen til dette er ganske prosaisk: Norsk språk inneholder ikke en tilsvarende vending som Selberg uten noe som helst underskudd kunne bruke.

I de neste verslinjer tegner sammenstillingen av substantivene «en dal» og «en skog» derimot opp et poetisk oksymoron. Av den grunn kan vi snakke om et likeverdige uttrykk som for øvrig utvider diskursen om en ny ordforbindelse i begge språk (DEN PRODUKTIVE SKRIFT). Sagt på en annen måte er denne sammenstillingen aurabærende både i kilde- og målteksten.

Ordet «zawarci» fra diktet «Atlantis» drøftet jeg tidligere i arbeidet, men det viktigste for analysen er den subtile forskjellen i grunnbetydning mellom det polske adjektivet (her metaforisk, litterær bruk; dannet av «å befinne seg et sted», «romme») og det norske derivatet «innesluttet». Der hvor originalen ble PYNTET med et verb som like godt kunne vært erstattet av en mindre litterær betegnelse (f.eks. «skjule, befinne seg» o.l.), tyder det norske «innesluttet» i første rekke på adjektivene «taus» og «tilbakeholden». Bruken av akkurat dette ordet synes følgelig å være litt kunstig og uforståelig for norske lesere. Den type forskyvning svarer ikke til originalens ORNAMENTALE aura, og derfor mister gjendiktningen litt av sin potensielle «glans». Vi kan godt si at Selbergs tolkning gikk i en mer psyko-mental retning enn hva tilfellet er hos Szymborska. Og selv om det arkaiserte ornamentet fra originalen ikke finner sin fullstendig samsvarende presentasjon i oversettelsen, er Selbergs forslag nokså oppsiktsvekkende nettopp i kraft av hans språklige finesse, og fordi uttrykkets tolkning *ikke* medfører entydige konnotasjoner.

Neste uttrykk – det polske «na serio» (no. «på alvor»), demper den litt høytidelige tonen fra forrige verslinjer, for her har vi å gjøre med en helt dagligdags formulering. I et metaperspektiv leker Szymborska her med hele diktets budskap – og bortsett fra at hun griper inn i tidligere stilnivå, ser det ut som om teksten som helhet ikke er ment helt alvorlig. Gjendikteren bestemmer seg derimot for INVERSJON. Det betyr at Selberg omplasserte ordet «alvor», stilte det sammen med substantivet «formaninger» og dermed modifiserte utsagnets opprinnelige mening. Vi vet at et av



nobelprisvinnerens særmerker er kreativ bearbeidelse av fraseologismer. «Na serio» innebærer likevel noe mer enn bare endring innenfor diktets stilistikk – dette uttrykket tilhører de elementene som gir uttrykk for tekstens helt UNIKE, ENESTÅENDE preg, samtidig som det bekrefter Szymborska individuelle skrivemåte. De som leser originalen, erfarer likevel et uventet utbrudd ved denne verslinjen, og derfor kan vendingens doble rolle anses nettopp for auraens nærvær. Opplever vi imidlertid det samme i møte med gjendiktningen? Trolig ikke, fordi uttrykkets kjernebetydning først og fremst ligger i ordene «na serio», noe som på norsk ikke lenger virker auratisk.

Hvordan kan nøkkelspørsmålet besvares? Etter min mening tvetydig. Ovenstående eksempler viser riktignok at originalens aura forekommer noen steder i gjendiktningen, men vår komparative lesning påviser også dens synlige fravær. Det som objektivt sett også må betones, er at Selberg i noen tilfeller ikke var i stand til å formidle den opprinnelige aura på grunn av språklige forskjeller. På den annen side så vi at innimellom skyldes mangelen på aura oversetterens subjektive avgjørelser, som ikke alltid virker helt forståelige for norske lesere.

Etter å ha diskutert disse eksemplariske fragmentene kan vi konkludere med at den type aura-forståelse som foreslås ovenfor, egner seg til analysen. Min definisjon har forhåpentligvis vist både hvilke aura-varianter som kan inntreffe i Szymborskas dikt, og hvordan de kommer til uttrykk i de norske tekstene. Men fremfor alt ville jeg rette oppmerksomhet mot begrepets iboende kompleksitet. Og selv om auraen primært knyttes til vår sanseresepsjon,<sup>272</sup> den ligner en komposisjon av ens estetiske fornemmelser og unngår direkte beskrivelser,<sup>273</sup> viser den samtidig vårt relasjonelle forhold til litterære tekster.<sup>274</sup> Det er nettopp dette potensialet som lar oss se på auraen som på et mangeartet forskningsredskap.

### III.2.5 Supplerende bemerkninger – i margen

Det finnes likevel ett aspekt til som i mine øyne gjør forholdet mellom Benjamin og Szymborska enda mer spennende. Vi kaller nemlig Benjamins refleksjon full av paradokser, mens Szymborskas kontradiktoriske formuleringer faktisk har vokst til å bli en av de mest karakteristiske sidene ved hennes forfatterskap. La oss bare se på kritiske studier som berører nobelprisvinnerens uttrykksmåte: «Som en helt fullstendig personlighet er hun [Szymborska] samtidig full av indre selvmotsigelser.» Ikke nok med det, «hun elsker motsetninger og paradokser, ikke bare i litteraturen», tilføyer Tadeusz Nyczek.<sup>275</sup> Diktene hennes er helt ulike, hvert dikt hun skrev er annerledes, liksom bygget opp på en annen poetikk, men sammen danner de en fullkommen helhet,

<sup>272</sup> Jf. note<sup>172</sup>, s. XXV (Linneberg, A., & Sund, J.).

<sup>273</sup> Paetzold, H. (1993). Krytyka Benjaminowskiej koncepcji przełomu w sztuce. I: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *“Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”*. *Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Kultury, s. 159–168, s. 163.

<sup>274</sup> Jf. note<sup>203</sup>, s. 60.

<sup>275</sup> Nyczek, T. (2000). *22 x Szymborska*. Gdańsk: Tower Press, s. 6, 15.

fortsetter Nyczek. I antologien tilegnet Szymborskas minne, leser vi videre at IRONI og MOTSIGELSE, som hennes forfatterskap er vel så sterkt preget av, i bunn og grunn spiller en viktig rolle i hennes ekte «verdenerkjennelse» – ord som løsrives fra konvensjonelle grammatiske eller syntaktiske regler, samt bruken av metaforiske virkemidler, skaper «en virkeligere virkelighet enn den vi tilsynelatende lever i».<sup>276</sup> Disse betegnelser synes å være treffende både for Benjamins og Szymborskas verdenssyn. For øvrig hevder den britiske forfatteren Aldous Huxley også at *reductio ad absurdum* i form av blant andre syllogismer, nonsens og hyperboler, resulterer i overgangen fra sinnet til det intuitive intellektet, altså det som kan innse tingenes essens.<sup>277</sup> Kommer man tilbake til Benjamins evne til å kaste nytt lys på de mest hverdagslige fenomenene, viser det seg at også Szymborska lykkes med lignende fremstillinger. Ifølge Clare Cavanagh muliggjør hennes naturbegavelse å oppdage «det usedvanlige i det vanlige, banale mirakler», og alt dette gjennom et vidunderlig språk – språket som er felles både for naturhistorien og menneskeslekten.<sup>278</sup>

Like slående merknader om Szymborskas auratiske stil kommer norske Jan Garbarek med,<sup>279</sup> som i samtalen med Janina Januszewska-Skreiberg forteller om sin forkjærlighet for nobelprisvinnerens forfatterskap og de særtrekkene han setter høyest i disse diktene. Garbarek begynner med å si at «Szymborskas lyrikk rommer noe som treffer meg med én gang og helt spontant.»<sup>280</sup> Ifølge ham er tekstene hennes «såpass fortryllende fordi de er fulle av øyeblikksbilder, forbigående opplevelser, men samtidig få ord – og alt blir klart». Garbareks erfaring fra møtet med Szymborskas dikt resulterte forresten i et av hans mest kjente albumer, nemlig *In Praise of Dreams*, fra 2004.

### III.3 Dikter-oversetter

*Warum taten es [die Übersetzung] die vielbeschäftigten, die erfolgreichen großen Dichter?*  
Karl Dedecius, 1993

Dette spørsmålet, som ble stilt av Karl Dedecius, er faktisk vanskelig å besvare på en tilfredsstillende måte. David Constantine, som undersøker Friedrich Hölderlins samlede oversettelsesarbeider, formulerte riktignok en ganske rimelig forklaring der han konkluderer med dette: «Poets translate because they love the foreign poet and wish to make him or her better

<sup>276</sup> Borkowska, G. (1991). Kieffer albo zakończenie sporu o obrazy. *Teksty drugie*, 10(4), s. 112-126.

<sup>277</sup> Huxley, A. (1989). *Filozofia wieczysta*. (J. Prokopiuk, K. Środa, overs.). Warszawa: Pusty Oblok, s. 59.

<sup>278</sup> Cavanagh, C. (2003). Przekładanie rzeczywistości: o przekładaniu Wisławy Szymborskiej. *Przekładaniec*, 1(10), s. 10–17, s. 10.

<sup>279</sup> Det er verdt å få med seg at Jan Garbareks far, Czesław Garbarek, var en polsk bibliotekar som under annen verdenskrig ble deportert til Norge og arbeidet på jernbanen i Trøndelag. Jf. Dybdo, T. (1996). *Jan Garbarek – det åpne roms estetikk*. Oslo: Pax Forlag A/S, s. 33.

<sup>280</sup> Januszewska-Skreiberg, J. (2011). *Sercem w dwóch krajach. Norwesko-polskie pejzaże kulturalne*. Inowrocław: FISO, s. 168.

known; but also, and not just incidentally, they translate to get better at their native tongue.»<sup>281</sup> Sagt på en annen måte prioriterer Constantine forfatterens estetiske smak og hans/hennes trang til håndverksmessig utvikling. Stanisław Barańczak hevder dessuten at behovet for oversettelse dels knyttes til en personlig konkurranse om å skape et «bedre verk», dels til å få erfare en kunstnerisk «ekstase».<sup>282</sup> Innenfor en faglig diskurs har Constantine selvsagt mye rett. Georg Espen Grønlie uttrykker Johannesen veldig opplagt at oversettelsesvirksomheten profitterer på hans språklige dyktighet:

Å bruke språk er å oversette. Dannelsen ligger i å velge de riktige forbildene. Mine oversettelser var og er etterutdanning, forsøk på selvomsorg, og på å avlære det jeg lærte da jeg bodde i Oslo.<sup>283</sup>

Det er likevel ikke *den* siden av DIKTER-OVERSETTERENS virke vi skal tilnærme oss. Måten Johannesen selv opplever sin språkbruksutvikling på, har for komparative litteraturforskere en helt sekundær karakter, for ikke å snakke om vanskelig kvantifiserbare undersøkelsesresultater. Hvilken hensikt har så studier over dikter-oversetterens tvetydige forfatterskapsform? Finnes det egentlig noen konkrete redskap som lar oss presisere hva slags innflytelse gjendiktningens virksomhet har på ens personlige skrivestil? Svaret virker dessverre noe skuffende. Akkurat som i tilfellet diskusjonen om oversettelsesbegrep og -praksis er det her like problematisk å formulere klare prinsipper om forholdet mellom forfatterens DIKTERISKE og GJENDIKTERISKE produksjon. Det vi derimot kan gjøre, er i første rekke å etterspore hvilken stilling «de vellykte og store dikterne» tar til egen oversettervirksomhet, mens selve litteraturkritikken tegner et objektiviserende bilde av sammenhengen mellom ens forfatter- og gjendiktningens produksjon. Som påpekt i den innledende delen utvider kritikken nemlig det vi opprinnelig kaller ens litteraturhistoriske plassering. Sammenlignende oversettelsesforskning streber med andre ord mot å utfylle dette tomme rommet som ligger mellom studier over enkelte forfatterskap og påvirkninger som skyldes kontakten med fremmed litteratur. Allerede selve antallet dikter-oversettere i litteraturhistorien gjenspeiler hvor stort rom vi snakker om, og som – paradoksalt nok – fortsatt mangler en grundig undersøkelse.<sup>284</sup>

I det følgende vil jeg presentere utvalgte problemer forbundet med dikter-oversetterens teoretiske status, og vil bl.a. vise til ulike forskningspraksiser knyttet til dette spørsmålet. Siden

---

<sup>281</sup> Constantine, D. (2011). Service abroad: Hölderlin, Poet-Translator. A Lecture. *Translation and Literature*, 20(1), s. 79–97, s. 82.

<sup>282</sup> Jf. note<sup>80</sup>, s. 184-185 (Szczepaniak, M.).

<sup>283</sup> Grønlie, E., & Johannesen, G. (2005). Jeg oversetter for å lære meg norsk. Intervju med Georg Johannesen. *Vagant*, 3, s. 26–31, s. 26.

<sup>284</sup> Monika Gawlak viser utelukkende til et enormt mangfold av polske dikter-oversettere. Det er iøynefallende hvor lite faglitteratur som hittil har tatt opp dette problemet, inkludert resepsjonsproblematikken, som er en betydelig del av sammenlignende litteraturvitenskap. Se: Jf. note<sup>16</sup>.

måten vi kan undersøke enkelte tilfeller på, varierer ikke bare fra forfatter til forfatter, men noen ganger også fra epoke til epoke, er det mulig å granske de litterære forfatterforbindelsene ut fra flere synspunkter. Prosjektets andre analysemodell, som er viet Miłosz' lyrikk, tar følgelig sitt utgangspunkt i relasjonen der to «samtaleparter» har ett avgjørende fellestrekk – forfattervirksomhet. Til forskjell fra Ole Michael Selberg, Christian Kjelstrup og deres oversettelser av Szymborska konfronteres her to store forfatternavn – Czesław Miłosz og Paal Brekke. Metodologisk sett er altså den delen av avhandlingen helt forskjellig fra jakten på auratiske uttrykk i Szymborskas verk. Men idéen som står bak de begge lesningene, forblir likevel den samme og baserer seg på spørsmålet som er formulert allerede i problemstillingen. Drøfting av meningsbærende avvik i originalens estetikk betyr således å spore hvordan Miłosz' individuelle uttrykksmåte blir forvandlet av Brekke, og – som følge av dette – hvordan de utvalgte inngrepene i originaltekstene forholder seg til Brekkes tidlige fase i forfatterskapet. Jeg har valgt å dele diktene inn i to tematisk bestemte grupper, der den første behandler originalens fremstilling av den VIRKELIGHETEN det lyriske jeget lever i FØR, UNDER og ETTER andre verdenskrig. I den andre kategorien, derimot, utgjør lyrikkens SAMFUNNSMESSIGE og KULTURHISTORISKE rolle analysens kjerne. Virkelighetsbilder samt holdningen til den poetiske virksomheten anses for å være et av de hyppigst tilbakevendende motivene både hos Miłosz og Brekke – og her mener jeg ikke bare poesi, men ikke minst også deres prosatekster og essayistikk. Det faktum at akkurat disse to aspektene, dvs. krigsopplevelsen og lyrikkens formidlende kraft, plasseres i sentrum for min tolkningsprosess, bidrar samtidig til en mer presis avgrensning av antologiens innhold. På den annen side medfører en slik klassifikasjon, paradoksalt nok, en friere betraktning av litteraturhistoriske strømdrag som begge forfatterne var påvirket av. Da kan jeg nemlig spore forfatternes holdninger til et større tidsrom, uten å trekke konklusjoner utelukkende på bakgrunn av årstallet de polske og norske versjonene opprinnelig tilhører.

De kommende avsnittene behandler analysemodellens teoretiske prinsipper og påpeker dermed diverse former av et «innflytelsessystem» som samvirkningen mellom to forfattere materialiserer seg i. Mens målestokken for den individuelle estetikken var Benjamins aura-kategori, støtter vi oss her til et differensierende og/eller forenelig potensial som har sitt utspring i møtet mellom Miłosz' og Brekkes poetikk. Den egentlige lesningen av antologien *I løsilens æra* innledes med refleksjoner over hva slags fenomen dikter-oversetteren er, samt en del eksempler på relasjonstyper begge kunstnerne inngår i. Til slutt vil jeg en gang til betone at tilfellene omtalt nedenfor hovedsakelig baserer seg på et empirisk materiale. Det er i første rekke forfatteres egne kommentarer og litteraturkritiske studier av hans/hennes gjendiktninger som legger grunnlaget for foreliggende metodologisk underkapittel. En nærmere studie av dikter-oversetterens påvirkningssystem skal jeg derfor diskutere med hensyn til bl.a. August Strindberg, Georg

Johannesen, Paal Brekke og Czesław Miłosz. De sistnevnte dikterne fortjener selvsagt en særlig grundig omtale, og den bygger for det meste på deres egen kritikk og forståelse av oversettervirksomheten.

### III.3.1 Dikter-oversetter som et litterært fenomen

Historisk sett er DIKTER-OVERSETTER et gjengs fenomen, kjent allerede for flere hundre år siden. For å snakke om dets blomstringstid vender vi likevel tilbake til 1800-tallet, der filologiske og litterære studier har sin opprinnelse. Hvor stor rolle romantikken spiller i utviklingen av oversettelsens teori og praksis, betoner eksempelvis Christian Refsum. Hans vesentlige monografi – *en verden av oversettelse : fransk og dansk symbolisme sett fra Taarnet 1893-94*, utgitt i 2000, inneholder en nøyaktig studie av symbolismens bidrag til hele idéformingen. Innledningsvis poengterer Refsum:

Noen av forutsetningene for oversettertenkning er også ulike i Tyskland og Frankrike, romantikkens og symbolismens respektive hjemland. Det tyske universitetssystemet ga næring til oversettelsesproblematikken i overgangen fra det 18. til det 19. århundret, som var uten sidestykke i oversetterhistorien. I det franske akademiet hadde oversettelsesspørsmål blitt flittig diskutert på 16- og til dels på 1700-tallet, men problematikken ble i liten grad skilt ut som et eget interesseområde på 1800-tallet. Spørsmål knyttet til oversettelse og oversettelighet er likevel sentrale for å forstå periodens poetiske tenkning.<sup>285</sup>

De aller viktigste navnene som i dag anses som grunnleggende for europeisk oversettelsesforskning – deriblant John Dryden, Johann Christian Friedrich Hölderlin, Johann Gottfried Herder, Johann Wolfgang von Goethe og August Wilhelm Schlegel – var nettopp både diktere og oversettere. Men også blant moderne forfattere finnes det en rekke anerkjente personligheter som primært regnes for å være forfattere, og som i tillegg overfører skjønnlitteratur til og/eller fra fremmede språk. Også ved den type oversettelsesmønster kan det virke nytteløst å snakke om ett metodologisk ensartet forskningsfelt, men vi kan likevel peke på noen elementer som ansporer kritikerne til å behandle dikter-oversetter-kategorien på en separat måte. Hva gjør lesningen av slike gjendiktninger så spesielle? Det er rimelig å anta at der hvor to forskjellige estetiske modeller krysser hverandre, oppstår det noe som kan kalles «en kreativ spenning». Denne spenningen, kombinert med en sammenlignende tekstanalyse, gjør det så mulig å besvare spørsmålet om hvor synlig preg oversetterens eget forfatterskap setter på verket han/hun gjengir.

Perspektiveringen av undersøkelsens fremgangsmåte som ble skissert i selve begynnelsen, setter oss på sporet av oversettelsens kulturbyggende rolle i en nasjon. Et tett forhold mellom

---

<sup>285</sup> Jf. note<sup>69</sup>, s. 190.

litterære impulser fra utlandet og de åndelige strømningene som er utviklet innenfor landets egne grenser, krever et balansert og sentrert innsyn i fenomenet, dvs. forskningen på litteraturhistorie i et *metaperspektiv*. Min undersøkelse går snarere i retning av det enkelte individ – en enkelt forfatter og hans/hennes forbindelser med utenlandske verk. Hva små språk angår, og i den kontekst mener jeg f.eks. polsk, er det ofte umulig å snakke om synlige påvirkninger på kulturkretsen. Særlig derfor bør oversettelseskritikk fokusere på enkelte navn og den direkte litterære relasjonen som eksisterer mellom to forfattere. Men det finnes selvsagt flere grunner til å nærme seg dikter-oversetter-fenomenet – siden vi ofte møtes med påstanden om at gjendikteren alltid etterlater seg noen identifiserbare spor i den oversatte teksten, tar vi dette for gitt uten noen dyperegående refleksjon. Lesernes passive innstilling kan således sammenlignes med en utilsiktet tilsidesettelse av verkets nyskapende tolkningsmuligheter, særlig der hvor skrive- og oversettervirksomheten faktisk utfyller hverandre på en markant måte. Riktignok skjer det ofte at slike resiproke forhold fører til en fullstendig sammensmeltning av begge elementene. I tilfelle en så sterk forening av de tekstuelle og utenfortekstuelle dimensjonene innenfor én forfatterproduksjon<sup>286</sup> er det nærmest umulig å plukke de enkelte elementene ut fra helheten. Å forsøke å skille dem fra hverandre er derfor oversettelseskritikkens viktigste oppgave.

Den type forskning, selv om den hittil er lite utviklet og har et mangelfullt metodologisk analyseapparat, vekker heldigvis stadig større interesse. I dag retter kritikere oppmerksomheten hovedsakelig mot oversettelser av verdenslitteratur, og blant de mest grunnleggende prosjektene finner vi titler som: *The Classics in Paraphrase. Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry* (1987), *Österreichische Dichter als Übersetzer* (1991), *Poetik der Transformation: Paul Celan Übersetzer und übersetzt* (1999), *Paul Celans Übersetzungspoetik: Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik* (2007), samt en rekke påfallende artikkelsamlinger – *Pisarze polscy o sztuce przekladu 1440-2005. Antologia* (1977) *Mellomrom II: omsetjaren Olav H. Hauge* (2009), *Übersetzen bei Johann Gottfried Herder* (2012) og *O nich tutaj* (2016), redigert av dikter-oversetteren Piotr Sommer. Ellers får vi innblikk i flere studier av mindre omfang, men der dikter-oversetter-problematikken fremdelses står sentralt. Som svært viktige anses i denne konteksten artikler skrevet av Norbert Greiner,<sup>287</sup> Brigitte Schultze og Herbert Matuschek,<sup>288</sup> David Constantine,<sup>289</sup> Maria Krysztofiak,<sup>290</sup> Øyvind Berg<sup>291</sup> og Henning Hagerup.<sup>292</sup> Tenker vi videre på

---

<sup>286</sup> Romanowska, A. (2009). Szekspir Czesława Miłosza. *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, 4(100), 111–128, s. 114.

<sup>287</sup> Jf. note<sup>117</sup>, s. 111-131 (Greiner, N.).

<sup>288</sup> Jf. note<sup>147</sup>.

<sup>289</sup> Jf. note<sup>281</sup>.

<sup>290</sup> Krysztofiak, M. (2010). Kreatives Übersetzen als poetologische Herausforderung, am Beispiel der Nachdichtung der Gedichte von Ingeborg Bachmann. Posener Beiträge Zur Germanistik. *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten*, 23, 73–88. Dessuten: Krysztofiak, M. (2010). Vom Übersetzen der Kulturwörter. I: M.

de norske forfatterne som ved siden av egen skriving også har påtatt seg formidling av fremmed litteratur, blir listen overraskende lang. Henrik Wergelands gjendiktninger av Robert Burns, Arne Garborgs *Odyseen* fra 1918,<sup>293</sup> Nordahl Grieg og Sigurd Hoel, som oversatte Joseph Conrad, Olav H. Hauge med en rekke oversatte klassikere – ikke minst Friedrich Hölderlin – André Bjerkes Shakespeare- og Goethe-utgivelser, Georg Johannesens kinesiske poesi med TuFu i spissen, dessuten Halldis Moren Vesaas, Paal Brække, Johan Borgen og Tor Ulven med sine Char-, Simon- og Beckett-oversettelser er bare en del av den betydeligste oversetterkretsen.

I de fleste tilfellene er valget av bestemt verdenslitteratur diktert enten av personlige lidenskaper eller behov for å utfylle mangel på klassiske verk i eget morsmål. Men dypere innsikt i forholdet mellom dikteren og den oversettende dikteren viser oss flere mulige paradigmer som kunne ha vært et interessant utgangspunkt for undersøkelsen av kampen om (u)synlighet. Grunnen til at oversettelser gjennomført av andre forfattere tiltrekker seg vår særlige oppmerksomhet, ligger nemlig i rollen ens forfatterskap spiller i møtet med en formidlende tekst. Analysen av i hvor stor grad Szymborskas auratiske poetikk kan gjenkjennes i de norske gjengivelsene, er vel noe annet enn undersøkelsen av hvor tydelig Miłosz' særtrekk ble overskygget av estetiske grep som karakteriserer Paal Brække. Og nettopp dette lesningsperspektivet belyses av foreliggende dikter-oversetter-modell – mønsteret basert på analysen gjennomført med dobbel optikk.

Selv om det er gjort noen studier av denne problematikken, har det ennå ikke etablert seg noen allment akseptert forskningsmetodikk. Herved vier jeg en spesiell plass til tre utgivelser som tematisk sett har klare fellestrekk med min tilnærming til granskningen av Brekkes gjendiktninger, nemlig *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej* («Oversettelse som videreføring av eget forfatterskap», 2011) av Monika Kaczorowska,<sup>294</sup> Magdalena Heydels *Gorliwość tłumacza*<sup>295</sup> («Oversetterens iver», 2013) og artikkelen «Kritikk som oversettelses- og gjendiktningproblematikk: kinesisk og japans lyrikk (særlig haikudikt) på norsk», skrevet av Thorstein Norheim som en del av et større bokprosjekt under tittelen *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2000* (2016). Den første boken tar for seg sammenhengen mellom Stanisław Barańczaks lyrikk og hans gjendiktninger, dvs. hvordan han forvandlet oversatt litteratur til egen

---

Krysztofiak (Hg.), *Danziger Beiträge zur Germanistik. Probleme der Übersetzungskultur. Band 33* (s. 9–24). Frankfurt am Main: Peter Lang.

<sup>291</sup> Berg, Ø. (2007). Egne dikt og andres – litt om noen katastrofale oversettelser. I: A. Vikøy, B. Rokseth, & C. Strøm (red.), *Mellomrom. Tolv tekster om oversettelse* (s. 243–253). Oslo/Gjøvik: TransFer Forlag.

<sup>292</sup> Jf. note<sup>72</sup>.

<sup>293</sup> Det var først Garborg som oversatte et fremmed verk til nynorsk. Jf. Ulriksen, S. S. (1991). Oversettelse som språk- og kulturskapende – glimt fra en historie. I: P. Qvale (red.), *Det umuliges kunst. Om å oversette* (s. 200–216). Oslo: Aschehoug forlag.

<sup>294</sup> Kaczorowska, M. (2011). *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Kraków: Universitas.

<sup>295</sup> Heydel, M. (2013). *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

forfatterstemme. Barańczak var særlig kjent for sin liberale holdning til gjengivelsen av fremmede verk, og selv om han ofte fikk sterk kritikk på grunn av altfor frie tolkninger, regnes han i dag for å være en av de mest storartete oversetterne av engelsk og amerikansk litteratur i Polen. Heydels monografi fokuserer derimot på en annen side av Czesław Miłosz's forfattervirksomhet – oversettelse. Innledningsvis poengterer hun at målet med den typen undersøkelse er å påvise hvor sterkt DET DIKTERISKE og DET GJENDIKTERISKE aspektet avhenger av hverandre, og følgelig at Miłosz som oversetter ikke kan ses isolert fra Miłosz som forfatter. Dette postulatet kan lyde som et universelt utgangspunkt for all slags lesning av dikter-oversetter-produksjon. Som nok så problematisk kan selvfølgelig mangel på en nærmere bestemt tilnæringsmåte fremstå, men – i tråd med mitt eget ståsted – medfører et slikt uregulert saksforhold bruken av flere potensielle forskningsmetoder. Hva imidlertid Norheims artikkel angår, tilbyr den en fyldig oversikt over litteraturkritikkens enorme innsats i nytolkningen av både de etablerte strømdragsforholdene og kunnskapen om enkelte forfatterskap.

Med hensyn til foreliggende avhandling fremstår de ovennevnte tekstene som svar på en allmenn etterspørsel etter forskning knyttet til dikter-oversetter-fenomenet. Ser vi på en rekke gjendiktningss anmeldelser, nevner kritikere mange mulige premisser en estetisk verdiutveksling kan foregå på. La oss til å begynne med å komme tilbake til et prinsipielt problem formulert av oversetteren Karl Dedecius:

Warum tun sie es alle, warum tun wir es eigentlich? Warum taten es die vielbeschäftigten, die erfolgreichen großen Dichter? Wieland zum Beispiel – er hätte keineswegs übersetzen müssen, er hatte eigene Themen genug, aber er mußte es eben doch. Trotz der Anfeindungen der Rezensenten. [...] Warum haben Schiller und Mickiewicz übersetzt, warum tat es Celan und tut es Enzensberger immer noch? Aus Langweile? Weil sie nichts Besseres zu tun hatten oder tun können? Es gibt verschiedene Gründe dafür.<sup>296</sup>

[Hvorfor oversetter vi, hvorfor gjør vi det egentlig? Hvorfor gjør de travle, vellykte og store diktere dette? For eksempel Wieland – han trengte absolutt ikke å oversette, hadde vel nok egne emner å ta opp. Men likevel gjorde han det – tross kritikernes åpne fiendskap. [...] Hvorfor drev både Schiller og Mickiewicz med oversettelser, hvorfor Celan og ikke minst også Enzensberger? Fordi de kjedet seg? Hadde de ikke noe bedre å gjøre? Det finner man flere grunner til.]

---

<sup>296</sup> Dedecius, K. (1993). Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. I: A. P. Frank (red.), *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch* (s. 8–21). Berlin: Erich Schmidt, s. 12. Til norsk: min oversettelse.



Uten tvil finnes det flere enn bare én årsak til at «store navn» blir oversatt av «store navn». Hos noen ligger poenget i få en slags bekreftelse på egne poetiske løsninger, nesten som om de gjendiktete verkene var «lerret som lar maleriet skinne igjennom».<sup>297</sup> Den type samband mellom to forfatterskap faller lett i øynene under forskningen på Julian Tuwims verk. Ifølge Tuwim-kjennerne øvet han seg i ulike estetiske uttrykksmåter først gjennom oversettelser av russisk/sovjetisk poesi, for så å etablere sin særegne skrivestil og metriske løsninger.<sup>298</sup> Andre lyrikere, derimot, er mer åpenbart inspirert av fremmedspråklige forfattere. Dette får vi erfare enten i tekstens synlig dialogiske elementer eller i tallrike kommentarer som deres nyoversatte utgivelser berikes med. Ser vi nærmere på Endre Rusets (gjen)dikteriske prestasjon, blir det klart hvem som legger grunnlaget for hans tidligste verk: «Boka fekk ei sentral påverking på skrivinga mi fram mot min eigen bokdebut, *ribbeinas vingespenn* (2001)».<sup>299</sup> Litt videre føyer Ruset til:

Under arbeidet med diktsamlinga *Elsket og savnet*, som kom ut i 2014, brukte eg Inger Christensens dikt som sparringspartner, i all hovudsak gjennombrotsverket «Det». Når eg sat fast i egne dikt, gjekk eg over til å omsetje dette verket ord for ord, setning for setning, noko som resulterte i at prosjekta overlappa med kvarandre: Det finst fleire små detaljar, bilde, ord frå *Det* i boka mi.<sup>300</sup>

Den fascinasjon Ruset hadde opplevd i møte med danske Inger Christensen, bidro til utviklingen av hans litterære identitet på flere nivåer. Spørsmålet om hvor mange lesere som klarer å kjenne igjen denne intertekstuelle dimensjonen i Rusets dikt, er selvfølgelig høyt diskutabelt, men det faktum at han selv forteller om sitt nære forhold til Christensens forfatterskap – både som lyriker og oversetter – lar oss utvide leserperspektivet med helt nye tolkningsmuligheter.

Oversettelsens virkning på originalforfatterens estetikk kan også gå i en helt annen retning, særlig når en forfatter med full bevissthet konfronterer skrivingen sin med de tekstene han/hun oversetter. Den type polemiserende idéutveksling fører ikke bare til fullstendigjøringen av oversetterens egen, personlig kunstnerstemme, men like gjerne til en følelse av identifikasjon med et fremmed verk. Som et godt illustrerende eksempel på slike avhengighetsforhold tjener her diskusjonen rundt Miguel de Cervantes' *Don Quijote*, påbegynt av Jorge Luis Borges i boken *Pierre Menard, autor del 'Quijote'* (1939). Denne tråden følger så deriblant Georg Steiner, Cathrine

<sup>297</sup> Gąsiorowska-Szmydtowa, Z. (1955). *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 175. Denne formuleringen er min frie tolkning av uttrykket brukt i originalen.

<sup>298</sup> Jf. Łazarczyk, B. (1979). *Sztuka translatorska Juliana Tuwima: przekłady z poezji rosyjskiej*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

<sup>299</sup> Ruset, E. (2016). Det var det. Om å gjendikte Inger Christensens «Det» til norsk. *Mellom. Tidsskrift for omsett litteratur*, 2, s. 24.

<sup>300</sup> Ibidem, s. 26.

Strøm og Brandon Moores. Deres kritiske studier av Borges' fortelling<sup>301</sup> retter vår oppmerksomhet mot flere sider av en resiprok relasjon som forbinder Cervantes med Menard. Bortsett fra å ta opp spørsmålet om lovbrudd knyttet til opphavsretten, drøfter forskerne betegnelsen «identifikasjon», som i den følgende sammenheng viser til forskjellen mellom det «å skrive et identisk verk» og «å identifisere seg med en bestemt forfatter».<sup>302</sup> I tråd med dette oppfattes oversettelse ikke som originalens kopi, men snarere som «en personlig realisering» av egen estetiske idé.

På det subjektive, som temmelig ofte står bak oversetterens valg, peker ikke minst polske Bolesław Leśmian i sin omtale av Bronisława Ostrowskas lyrikk, der det står at de diktene som hun gjengav på polsk, ikke bare representerer de mest markante trekkene ved hennes forfatterskap, men bekrefter oversetterens «sjelelige slektskap» med dem. Leśmian påpeker videre hvor synlig Ostrowskas mest typiske formuleringer og bildeframstillinger dominerer de franske originalene:

Wyśpiewując je raz jeszcze w języku ojczystym, nie pozbywa się poeta tonów własnych [...]. Czytamy je tak samo, jakbyśmy czytali spowiedź własną poetki, zadumanej o sobie, o dziwach własnych marzeń, o zawiłych drogach własnych poszukiwań.<sup>303</sup>

[Dikteren mister ikke sin egen tonesetting og «omsynger» denne på nytt i sitt morsmål [...].

Å lese disse oversettelsene minner snarere om Ostrowskas intime skriftemål, der hun reflekterer over seg selv, sine drømmer og innviklede veier til erkjennelsen.]

Enda tydeligere refleksjoner over den type sammenheng og konstellasjon uttrykker lyrikeren Artur Międzyrzecki. I en av kommentarene til eget forfatterskap nevner han Charles d'Orléans' poem, som estetisk sett ligger veldig nær Międzyrzeckis tidlige tekst – egentlig så nær at det franske stykket med én gang ble gjengitt på polsk. Międzyrzecki tilføyer også at fremmed litteratur «utvider hans horisonter», noe som betyr at han erverver seg nye arketypiske virkeligheter og imaginære verdener,<sup>304</sup> omdannet videre til elementer av eget estetisk uttrykk.

En kjent polsk komparatist, Marta Skwara, legger dessuten merke til at oversettervirksomheten i generell forstand stimulerer og utvikler forfatter-oversetterens «følsomhet»<sup>305</sup> – både for kunstillkning og ens fremtidige språkbruk. Vi kan si at dette er en selvfølge, til og med en helt naturlig konsekvens av ens arbeidserfaring. Bak dette ligger det likevel

<sup>301</sup> Strøm, C. (2004). En illusorisk usynlighet. *Bøygen*, 1, 7–13. Jf. også: Moores, B. (2011). Whose Words?: Text and Authorship in Pierre Menard, Autor del Quijote. *Pivot*, 1(1), 106–124; Steiner, G. (1998). *After Babel. Aspects of language and translation*. Oxford: Oxford University Press.

<sup>302</sup> Borges, J. L. (1993). Pierre Menard, forfatter av Don Quijote. I: F. Aasen (red.), *Labyrinter*. Oslo: Cappelen, s. 27–28.

<sup>303</sup> Leśmian, B. (1977). Liryka francuska. Przekłady Bronisławy Ostrowskiej. I: E. Balcerzan & A. Karska (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-1974. Antologia* (s. 194–195). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 194.

<sup>304</sup> Pollak, S. (1962). *Wyprawy za trzy morza. Szkice o literaturze rosyjskiej*. Warszawa: Czytelnik, s. 180.

<sup>305</sup> Skwara, M. (2010). Translatologia a komparatystyka. Serie przekładowe jako problem komparatystyczny. *Rocznik Komparatystyczny*, 1, 7–52.

en dypere mening. Er vi nemlig klar over den type kjedereaksjon, forstår vi samtidig at takket være en oversettende forfatter kan både hans/hennes verk og utgangstekstene vinne på nye tolkningsrammer. Et lignende problem konsentrerer Bożena Tokarz seg om, der hun forsøker å polemisere med Artur Międzyrzeckis holdning til oversettervirksomhet. Międzyrzecki gjendiktet bl.a. fransk, engelsk og russisk poesi, og nettopp på den bakgrunn debatterer han oversettelsesprinsipper ut fra egen – la oss kalle det en todimensjonal – erfaring. Międzyrzecki syntes å kultivere tanken formulert på 1800-tallet av forfatteren Vasilij Zjukovskij, for ifølge russeren kan poesien oversettes kun av en annen poet.<sup>306</sup> Międzyrzecki utvider denne idéen med en enda mer abstrakt dimensjon og postulerer at en forfatterskapsmessig «metaforståelse» oppnås ved hjelp av, eller snarere på grunn av, skribentenes lignende følsomhet for omverden. Dette åndelige båndet ser ut til å være forfatterens felles arv som gjør det mulig å benytte seg av en usedvanlig «mellomdikerisk empati» under hele oversettelsesprosessen. For å utvinne essensen fra denne abstrakte sfæren foreslår Międzyrzecki å skaffe seg innblikk i originalforfatterens biografiske fakta. Originalforfatterens livsløp og -filosofi, som oversetteren i første rekke må fordype seg i, tegner et bilde av forfatteren. Dette solide kunnskapsgrunnlaget fører til at gjendikteren samtidig konfronteres både med et menneske og en kunstner, og omsider oppnår «empatiens høyeste nivå», konstaterer Międzyrzecki. Tokarz setter her et spørsmålstegn ved en rekke eksempler som ikke stemmer overens med Międzyrzeckis postulat, men hun benekter ikke at en slik prototypisk dikter-oversetter-relasjon også kan finne sted. Det hun imidlertid framhever, er at en god del lyrikere altfor tydelig projiserer sin egen personlighet inn i et oversatt verk,<sup>307</sup> særlig fordi grensen mellom empati og estetiske uttrykk som denne er forbundet med, forblir veldig flytende.

Før vi gjennomgår noen forbilledlige kritiske skisser om dikter-oversetterens litterære produksjon, la oss stanse ved en – historisk sett ganske utopisk – oppfatning av den type virksomhet. Her mener jeg i hovedsak romantikken med dens filosofisk-kulturelle etterspill. Ifølge Constantines nærlesning av Friedrich Hölderlins oversettelser påvirker forfatterens åndelige arv de gjendiktningene han/hun selv gjør, og forholdet mellom disse elementene er veldig tett; Hölderlin følte seg nesten forpliktet til å «smitte» den oversatte teksten med sin egen nasjonale tilhørighet, og den idéen determinerte også hans seinere formspråk. Constantine skriver videre:

To achieve his own self-identity he must revolt 'as a living force' against an idolized foreign culture remote in space and time, and indeed against its 'dead' language, Greek. But without that culture and that language he can gain no self-identity. He must serve them, and revolt for the salvation of himself and his art in the here and now. [...] Through translation

<sup>306</sup> Balcerzan, E. (red.). (1977). *Pisarze polscy o sztuce przekładu*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 104.

<sup>307</sup> Tokarz, B. (2002). *Osoba w przekładzie*. I: P. Fast & A. Kozak (red.), *Studia o przekładzie. Biograficzne konteksty przekładu* (s. 7–17). Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląskie, s. 9.

Hölderlin came into the free use of his own poetic language – through service into autonomy. Then, sure of that autonomy, he used his language to *serve*, in the ways that are peculiar to poetry.<sup>308</sup>

Så langt står det klart for oss at Hölderlin traff helt tilsiktete valg. Hans filologiske kompetanse var tilstrekkelig til å bedømme hvilken leksikalske vei som var mest treffende, og han prøvde ut flere mulige strategier; i Hölderlins gjendiktninger kan vi nemlig finne spor av både helt ordrette og «fortyskete» variasjoner av originalene. Konsekvensene av Hölderlins valg – slik som Constantine poengterer – åpenbarer seg ikke bare i de oversatte stykkene, men også i poetens egne verk. Dette avhengighetsnettverket danner faktisk et universelt mønster som kan projiseres inn på de fleste dikter-oversetter-tilfellene. Nærmere sagt dreier det seg om en slags synlig forbindelse mellom to ulike forfatterskap, der fellespunkt (for ikke å si utgangspunkt) ligger i gjendiktningens virksomhet. «Oversettere lever og arbeider i bestemte kontekster, mens måten de finner seg selv i egen litterære kultur, livsvilkår og miljø på, øver en tydelig innflytelse på tekstene de seinere gjengir»,<sup>309</sup> sier Magdalena Heydel i innledningen til sin studie av oversetteren Czesław Miłosz. En slik konstatering kan vi på dette tidspunktet ta som en selvfølge. Men tenker vi bare litt nøyere gjennom disse sterke påvirkningsfaktorene, vinner vi et helt nytt tolkningsperspektiv. Både Miłosz' egne dikt og verkene han oversatte, kan nemlig leses gjennom nye «sammenhengskonstellasjoner» – og det er formodentlig nettopp den tanken Heydel vil uttrykke – dvs. vise lesere nye veier til nobelprisvinnerens mangfoldige og, ikke sjelden, intertekstuelle forfatterskap.

Siste punkt, som til en viss grad berøres også i neste avsnitt, gjelder sammenhengen mellom oversetterens teoretiske holdning og de faktiske resultatene han/hun oppnår. Ikke sjelden kommer det nemlig til en stor misklang mellom det en postulerer, og det vi får erfare i den gjendiktete teksten. La oss likevel ikke glemme at selv den mest erfarne oversetter sliter med å frigjøre seg fra forskjellige estetisk-kulturelle tendenser han/hun hele tiden er utsatt for. Julian Tuwim, som ved siden av et imponerende forfatterskap også tok aktivt del i diskusjoner rundt oversettelsesteori og -kritikk, påpekte hvor tynn grensen mellom egen diktning og formidling av fremmed litteratur egentlig er. I skissen «Traduttore – traditore» stiller Tuwim en rekke polske oversettelser av russiske dikt opp mot hverandre, og etter å ha drøftet deres gode og svake sider, konkluderer han med at de fleste komiske stil- og meningsdeformasjonene har sitt utspring i oversetterens

---

<sup>308</sup> Jf. note<sup>281</sup>, s. 94. Jf. også: Burba, A. (2014). Kulturotwórcza rola tłumaczy poezji Zbigniewa Herberta na język niemiecki. Na przykładzie korespondencji poety z Heinrichem Kunstmannem oraz programu translatorskiego Karla Dedeciusa, w odniesieniu do myśli hermeneutycznej Hansa-Georga Gadamera. *Rocznik Przekładoznawczy*, 9, 73–87.

<sup>309</sup> Jf. note<sup>295</sup>, s. 7.

individuelle skrivetrek og en bestemt epokestil som en ikke kan kvitte seg med.<sup>310</sup> Forfatteren Valerij Brjusov synes dessuten å utvide Tuwims tanke om mekanismer han selv – dikter og oversetter i ett – kjenner til. Grunnen til de såkalte deformasjonene ligger ifølge Brjusovs i kunstnerens indre skapeimpuls, som litt etter litt tar over gjendiktningprosessen, slik at man til slutt mister sitt kritiske og objektive syn.<sup>311</sup> Men en slik «svakhet» er selvsagt ikke regelen, særlig når vi f.eks. ser på polske Tadeusz Boy-Żeleński eller norske Olav H. Hauge. For det første påtok de seg den store oppgaven å oversette verdenslitteratur, samtidig som de fortsatte med egen diktning. For det andre betraktes de ofte som ekte forbilder når det gjelder kunsten å beholde en rimelig balansegang mellom «det fremmede» og «det egne» i gjendiktning.<sup>312</sup>

### III.3.2 Dikter-oversetter: en litteraturkritisk eksempeloversikt

Nøkkelen til å forstå forrige setning ligger underforstått i holdningen Boy og Hauge hadde til oversettelsesfenomenet. Deres selvdisiplin og konsekvente måte å nærme seg originalforfatterens idéverden på resulterte i gjennomtenkte gjendiktningverk, der oversetteren strebet mot å bruke stilen i overensstemmelse med utgangstekstens opprinnelige karakter. Dette betyr ikke at den slags tilforlatelig «sidevirksomhet» ikke har preget deres individuelle litterære uttrykk. Tvert imot, Boys og Hauges bredere verdenssyn, formdannelse og emnevalg står i et tett forhold til verdenslitteraturen som de overførte til sine morsmål. I et kort grunnleggende resonnement skal vi her gå gjennom Olav H. Hauges oversetterproduksjon, men for å skaffe oss en større oversikt over rollen oversettelsesvirksomhet spiller i enkelte forfatterskap, skal jeg bruke hele avsnittet på en resymerende drøftelse av et par utvalgte litterater. Navnene som diskuteres her, befester altså mitt eget forskningsperspektiv innenfor dette omfangsrike sammenlignende fagfeltet, samtidig som de framhever litteraturkritikkens vesentlige rolle i den generelle tolkningsprosessen.

Vi vet allerede at graden et fremmed verk påvirker sin gjendikter på, er veldig varierende og kan omfatte flere nivåer enn bare tematikk eller språkbruk. Noen ganger ligger poenget i et ideologisk slektskap mellom forfatterne,<sup>313</sup> ens estetiske preferanser og ikke minst inspirasjonstrang, som viser seg å være gjendikterens faktiske drivkraft. Ut fra disse mangfoldige innflytelsestypene kan vi plukke ut to hovedkategorier som forholdet mellom dikteren og oversetteren arter seg i: Den ene retter seg mot utgangsteksten og fører til at gjendikteren tar hånd om originalens særtrekk, for så å utnytte dem i egne tekster. I den andre blir utgangstekstens

<sup>310</sup> Tuwim, J. (1977). Traduttore – traditore. I: E. Balcerzan (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-1974*. Antologia (s. 262–280). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 271.

<sup>311</sup> Jf. note<sup>306</sup>, s. 193.

<sup>312</sup> Jf. Borowy, W. (1977). Boy jako tłumacz. I: E. Balcerzan (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-1974*. Antologia (s. 209–227). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie; Bøckmann, H. (1978). Li Po, Tu Fu og klassisk kinesisk diktning. I: K. Johansen (red.), *Tankar om diktning. Til Olav H. Hauge* (s. 159–180). Oslo: Per Sivle forlag.

<sup>313</sup> Leśmian, B. (1977). Słowacki w przekładzie rosyjskim. I: E. Balcerzan (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-1974*. Antologia (s. 195–196). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

estetikk derimot dekket over av selve oversetteren – dvs. hans/hennes individuelle stil, verdensanskuelse eller formspråk. La oss heller ikke glemme at begge innflytelsestypene kan forekomme samtidig, og å skille dem fra hverandre innenfor ett forfatterskap er ofte en høyst diskutabel sak.

Med hensyn til avhandlingens problemstilling skal vi likevel konsentrere oss om den andre forfatterrelasjonen, der Paal Brekkes estetiske løsninger potensielt står i strid med Miłosz' opprinnelige budskap. Utgangspunktet for denne påstanden finner jeg fremst av alt i en stor temporal avstand mellom originalene og utgivelsen av antologien *I løsilidens æra*. Legger vi dessuten merke til hvor lite kjent Miłosz' lyrikk var i Norge frem til han mottok Nobelprisen i 1980, er det lite trolig at han satte noe markant preg på Brekkes diktning, iallfall ikke før 1960. Med andre ord betrakter jeg Brekkes gjendiktninger som et fruktbart område til å projisere egne litterære løsninger inn i de polske originalene. Denne tesen skal vi imidlertid utvikle videre i neste analysekapittel, for først setter vi søkelyset på selve fenomenet og avveier måten dette kjennetegnes på.

Hvor mye sannhet inneholder ordtaket «prosaoversetter er slaven, mens lyrikkoversetter – rivalen»,<sup>314</sup> er selvsagt vanskelig å bedømme. Det som likevel høres mest slående ut ved denne frasen, er trolig dens pejorative etterklang. Å kalle dikter-oversetterens gjerning for en (på forhånd tapt?) rivalisering fører noen ganger til en urettferdig kritikk som samtidig utelukker gjendikterens teoretiske overveielser over egen virksomhet. Vi har selvfølgelig lov til å vurdere en oversettelse lavt, men svar på spørsmålet om hvorfor ens slutteffekt ikke tilfredsstillende våre forventninger, ligger ofte dypere inn i forfatterskapet. Marta Gibińska gir oss akkurat den typen advarsel i boken *Polish Poets Read Shakespeare. Refashioning of the tradition* (1999). I hennes forstand øser både Szymborska, Herbert og Różewicz mye mer av Shakespeare enn det de synlige litterære forbindelsene tyder på. Den inspirasjon som Gibińska legger merke til, overskrider det rent intertekstuelle nivået og former seg i altomfattende intellektuell tilegnelse.<sup>315</sup> For å følge denne tankebanen er hensikten bak min selektive framheving av polske og skandinaviske dikter-oversettere å belyse at oversettelseskritikk ikke bare beriker vår kunnskap om enkelte forfatterskap, men at den også kaster et nytt lys på rollen som gjendiktningvirksomhet spiller i dem.

La oss begynne med et interessant bidrag som behandler to nordiske klassikere – August Strindberg og Hans Christian Andersen. Forskeren Margareta Westman beskjeftiger seg med å finne sammenhengen mellom Andersens estetikk og de elementene som hos Strindberg presumptivt

---

<sup>314</sup> Jf. note<sup>310</sup>, s. 268. Jf. også: Balcerzan, E. (2005). Metafory, które „wiedzą”, czym jest tłumaczenie. *Teksty Drugie*, 5, s. 41–52.

<sup>315</sup> Gibińska, M. (1999). *Polish Poets Read Shakespeare. Refashioning of the tradition*. Kraków: Societas Vistulana.

er påvirket av kontakt med den danske dikterens litteratur.<sup>316</sup> Hennes forskningsmateriale er en bok utgitt to år etter Andersens død med tittelen *Sagor och berättelser af Hans Kristian Andersen* (1877). En av oversetterne i samlingens andre bind er nettopp August Strindberg, selv om hans navn ikke ble eksplisitt markert på selve omslaget. Den første iøynefallende forskjellen finner Westman i endringer som rommer «faste uttrykk og utrop». Strindberg står her fast ved bruken av målspråkets troverdige stillistikk til tross for at den ikke alltid stemmer overens med danske formuleringer. Samtidig synes Strindberg å sette stor pris på å beholde den opprinnelige syntaksen, rim- og allitterasjonskonstruksjonene, ordspillene og det ironiserende ordvalget – sågar på bekostning av utgangstekstens formspråk. Strindbergsvalg fører imidlertid ikke til betydelige avvik i budskapsformidling, så vi kan godt si at hans sans for poesi gjør oversettelsene mer tilgjengelige for svenske lesere. Hva selve påvirkningseffekten angår, oppdager Westman synlige tegn på Andersens nærvær i de prosodiske løsningene Strindberg anvender i egne noveller. Riktignok kalte Strindberg seg selv «Andersens elev»,<sup>317</sup> men gjentatt etter Westman «kan den unge Strindberg ha fått impulser till att utnyttja sin egen prosodiska rytmkänsla»,<sup>318</sup> dvs. både frasering, syntaks og fokus på rytmiske setningskonstruksjoner, nettopp gjennom oversettelser av H.C. Andersen. Denne tesen krever selvsagt en grundigere undersøkelse, men vi kan med sikkerhet påstå at den slags skriveøvelser har gjort den svenske forfatteren mye mer dristig med hensyn til bruken av prosodiske virkemidler.

### III.3.3 Olav H. Hauge og Georg Johannesen som (diktere og) oversettere

De neste eksempler bygger på en yngre forfattergenerasjon og dens store bidrag til spredningen av verdenslitteratur på det norske bokmarkedet. De trolig vesentligste personlighetene er riktignok blitt nevnt tidligere i teksten, men noen av dem er vi nødt til å komme tilbake til også i denne konteksten. Med utgangspunkt i norsk oversettelseskritikk fins det et par konkrete problemer som lenge har vakt særlig stor oppmerksomhet både hos anmeldere og forfattere selv. Til den mest omstridte kategorien hører selvsagt lyrikk og dens sjangermessige karakter, men overraskende mye plass blir viet kinesisk og japansk poesi. For å skaffe oss en dypere innsikt i hele debatten må vi begynne med de forfatterne som har vist størst interesse for Østens diktekunst. Det første, og la oss si banebrytende skrittet mot asiatisk lyrikk, gjorde den tidligere nevnte Arne Dørumsgaard. Gjendiktningene hans kom først ut i 1951 (*Blomster fra de keiserlige haver: Kinesisk lyrikk i norsk gjendiktning*, et stort prosjekt samlet i 25 bind), og frem til 80-åra mottok de svært gode kritikker.

---

<sup>316</sup> Westman, M. (1983). När Strindberg översatte H. C. Andersen. I: G. Engwall & R. af Geijerstam (red.), *Från språk till språk. Sjutton uppsatser om litterär översättning* (s. 151–167). Lund: Studentlitteratur.

<sup>317</sup> Jf. Strindberg, A. (1920). *Samlade skrifter av August Strindberg, b. 54.* (J. Landquis, red.). Stockholm: Albert Bonniers förlag, s. 443.

<sup>318</sup> Jf. note<sup>316</sup>, s. 166.

Vendingen som resulterte i en strøm av negative omtaler, skyldes hovedsakelig tidsskriftet *Basar* og Christina Hellmans nye perspektivering av Dørumsgaards virksomhet.<sup>319</sup> Som sinolog og lingvist poengterer hun ikke bare hans manglende språkkunnskap, men fremst av alt forfalskende og eksotiserende budskapstolkninger.<sup>320</sup> I den sammenheng nevner Hellman to yngre norske gjendiktere – Paal-Helge Haugen og Georg Johannesen. Ifølge lingvisten står nemlig deres poetiske kvalitet og forståelse for problematikken i skarp motsetning til Dørumsgaards avleggse forslag. Med hensyn til min undersøkelse har denne merknaden stor betydning, særlig fordi den både peker på nye vurderingsprinsipper i oversettelseskritikk og plasserer dikter-oversetterens kategori inn i debattens kjerne. Selv skal jeg imidlertid ikke etterspore haikutradisjonen, for en grundig beskrivelse av sjangerens innpass i Norden finner vi bl.a. hos Unni Langås. Hun kaster lys over et interessant samarbeidsnett av de skandinaviske haiku-oversetterne og fokuserer samtidig på likhetene og forskjellene mellom gjendiktningene til Dørumsgaard og Haugen.<sup>321</sup>

Langås, i likhet med Hellman, setter stor pris på Paal-Helge Haugens arbeid, men hennes argumentasjon berører i tillegg tilstanden i norsk litteratur. En stor fordel ved Haugens haiku-oversettelse finner hun hovedsakelig i det faktum at forfatteren reviderte sine tidligere gjendiktninger i 1992 – 27 år etter den første utgaven. Mens *Blad frå ein austleg hage* virket stimulerende både på den litteraturkretsen Haugen tilhørte og hele det nordiske lyrikkmiljøet i 1965, synes *Haiku. 200 norske versjonar* derimot å være et vellykket respons på utviklingen av eget forfatterskap, samt tendensene som dominerte den norske 70- og 80-talls litteraturen.<sup>322</sup> Heller ikke uten betydning i den sammenheng forblir Georg Johannesen med sin samling av Tu Fus poesi (*Tu Fu*; Pax, 1968).

Neste skritt krever å skifte perspektiv for å stanse ved Johannesens oppfatning av oversettelse, og denne avveier vi gjennom å jevnføre hans praksis med Olav H. Hauges. Tidligere signaliserte jeg at Hauges oversetterproduksjon i hovedsak gir inntrykk av en gjennomtenkt og pålitelig gjerning – full av respekt for epokene, kulturene og stilene originalene stammer fra. La oss bare se hvor eksplisitt Bøckmann uttrykker sin anerkjennelse av Hauges gjendiktervirksomhet:

---

<sup>319</sup> Jf. note<sup>8</sup>.

<sup>320</sup> Jf. Hellman, C. (1980). 'Når ordboken kommer på bordet flyver musene ut av vinduet'? Om Arne Dørumsgaards tolkninger av kinesisk poesi. *Basar*, 2, 27–33. Kritisk holdning til Dørumsgaard presenterte også Harald Bøckmann. Se: Jf. note<sup>312</sup>, s. 177 (Bøckmann, H.).

<sup>321</sup> Langås, U. (2009). Fra Japan til Norden. Om nordiske gjendiktninger av haikudikt. I: H. O. Andersen, P. E. Ljung, & E.-B. Ståhl (red.), *Nordisk lyrikktrafikk. Modernisme i nordisk lyrikk 3* (s. 120–142). Helsingfors. Av stor betydning er i den sammenheng også kommentarene som de to forfatterne beriker sine utgivelser med: Jf. note<sup>91</sup>; Haugen, P.-H. (red.). (1965). *Blad frå ein austleg hage. Hundre Haiku-dikt*. Oslo: Samlaget, s. 5–28; Inadomi, M. (1992). Ei haiku-innføring av Masahiko Inadomi. I: *Haiku. 200 norske versjonar ved Paal-Helge Haugen* (s. 7–18). Stabekk: Bokklubbens lyrikkvenner; Haugen, P.-H. (1992). Nase mot nase med frosken eller Haiku tur retur: eit personleg etterord. I: *Haiku. 200 norske versjonar ved Paal-Helge Haugen* (s. 105–114). Stabekk: Bokklubbens lyrikkvenner.

<sup>322</sup> Jf. note<sup>321</sup>, s. 133 (Langås, U.).



Olav H. Hauge har med sin handfull dikt om kinesiske diktere vist at han har skjønt uendelig mye mer av hva kinesiske diktere har drivi med enn den bindsterke Dørumsgaard. Derfor vil jeg i alvorlighet oppfordre Hauge til å ta fatt på å lære seg klassisk kinesisk, slik at Norge kan få virkelig gode kinesiske dikt i gjendiktning.<sup>323</sup>

Ikke nok med det, Hauge er et strålende eksempel på hvordan en dikter faktisk kan kjenne seg igjen i de fremmede idéene og forfatterskapene – som vel ikke alltid stemte overens med hans eget kunstsyn. En treffende oppsummering kommer deriblant Ingrid Nielsen med, der hun skriver:

Slik jeg leser Hauges dagbøker – og gjendiktninger – er han altså ikke ute etter å konsolidere ett dikterisk ståsted eller „én personlig stemme”. Han skriver i dagboken: «Ismar og ismar. Eg veit ikkje noko å segja um den ting anna enn ein bør stilla seg open og mottakeleg til alle sidor for det verdifulle i dei.»<sup>324</sup>

Visse elementer som åpenhet mot nye verdihorisonter eller en generell kunnskapstrang gir likevel en ufullkommen karakteristikk av dikter-oversetter-fenomenet. Ufullkommen fordi *her* kan en sette et punktum og konstatere med det samme at enhver gjendikter har nok potensial til å tilegne seg Hauges arbeidsmåte. Men *her* dreier det seg om «en oversettende forfatter». Derfor er våre forventninger mye større – dvs. at vi ser frem til å finne forbindelsen mellom det Hauge gjendikter, og det han signerer med eget navn. Tidligere sidestilte jeg Hauge med Boy-Żeleński og framhevet derved at de begge fortjener sin plass blant de forfatterne som har mestret en balansert oversettelseskunst. De ytre litterære innflytelsene som presumptivt har satt sine preg på Hauges forfatterskap, er dog ganske tydelige. Et rimelig bevis på at de fremmedes ekko utgjør en viktig bestanddel av Hauges litterære stemme, finner vi ikke minst i hans dagboksnotater. De vitner bl.a. om Hölderlins belærende rolle i måten Hauge forstår og utvikler diktekunsten på, men betoner også hvor viktig det var å reflektere over sin egen uttrykksform gjennom lesningen (og oversettelsen) av Homer, Browning, Shelly, Celan, Verlaine, Dickinson, Blake, Trakl, Bly, Brecht og mange andre epokegjørende navn.<sup>325</sup> Det vanskeligste ved Hauges dikt er imidlertid å få en klar bekreftelse på slike språklige eller stilistiske elementer som opplagt tilskrives andre forfattere. Det bør ikke

---

<sup>323</sup> Jf. note<sup>312</sup>, s. 178 (Böckmann, H.).

<sup>324</sup> Nielsen, I. (2009). Et umulig arbeid? Litt om lesing, gjendiktning og skrivning hos Olav H. Hauge. I: C. Strøm & A. Vikøy (red.), *Mellomrom II. Omsetjaren Olav H. Hauge* (s. 238–252). Bergen: TransFe:r Forlag, s. 243.

<sup>325</sup> For en grundigere studie se f.eks.: Pollen, G. (2009). Hauge møter Hölderlin. Språkets heimkomst: Olav H. Hauge som omsetjar. I: C. Strøm & A. Vikøy (red.), *Mellomrom II. Omsetjaren Olav H. Hauge* (s. 59–73). Bergen: TransFe:r Forlag; Kittang, A. (2009). Olav H. Hauge og verdenslyrikken. I: C. Strøm & A. Vikøy (red.), *Mellomrom II. Omsetjaren Olav H. Hauge* (s. 9–23). Bergen: TransFe:r Forlag; Rekdal, J. E. (1978). Språkgartneren Olav H. Hauge – noen ord om oversetteren –. I: I. Stegane (red.), *Dikt og artiklar om dikt. Til Olav H. Hauge på 70-årsdagen* (s. 53–58). Oslo: Noregs Boklag; Kittang, A. (1982). Forord. I: O. H. Hauge (overs.), *Dikt i umsetjing* (s. 5–7). Oslo: Noregs Boklag.

overraske at påvirkningsmønsteret her snarere etterligner relasjonen «utgangsteksten ↔ gjendikterens forfatterskap», særlig at de betydeligste inspirasjonene Hauge tilegnet seg, har en idémessig – for ikke å si metafysisk – karakter. Hauge skrev selvfølgelig også slike dikt der det lyriske jeget direkte henvender seg til bestemte kunstnere,<sup>326</sup> men selve essensen i hans stilling til oversettelser illustrerer følgende sitat:

Men det aller beste er å skaffe seg kunnskap om forfatteren. Få greia på kva slag syn han har på diktekunsten. Ja. Og sume diktarar som sjøl har skrive om vers, og om korleis dei arbeider, det er no alltid veldig interessant. Og om sitt syn på diktekunsten. Det er svært god stønad. (...). Men ein analyse av ein fagmann, ein innfødd fagmann er god å ha, då er du sikker på at du forstår teksten. Og at du har alle allusjonar til mytologiske hendingar og motiv. At du har det klart for deg.<sup>327</sup>

I en sterk kontrast til måten Hauge betraktet utgangstekstene på, står altså Georg Johannesen. Saken gjelder likevel ikke bare troskapsprinsippet som Hauge verdsatte så høyt, men snarere motivasjonen bak deres oversettelsesgjerning. Bøckmanns tidligere kommentar rommer også Johannesens versjon av kinesisk poesi, og den kan vi godt kalle en fortettet betegnelse av Johannesens gjendiktningstilfilosofi:

Georg Johannesen har levert en engasjert og god oversettelse av Tu Fu, men på grunn av at han er avhengig av andres gjendiktninger, blir det noen ganger mer G.J. og mindre Tu Fu. Dessuten følger han opp andres synder med å bedrive tegnmagi, og hever Tu Fu opp over alle ismer for å gi han en fast plass på Nitten-seksti-laget.<sup>328</sup>

Den kanskje mest påfallende formuleringen gjør oss oppmerksomme på at Johannesens individuelle formspråk er lett gjenkjennelig i måltekstene. Imidlertid kan dette forbindes med tidsplasseringen som Bøckmann viser til, og som i konsekvens gjør Johannesen til en dikter med et ganske opplagt forfatterprogram. En lignende bemerkning gjør forresten Thorstein Norheim ved å

---

<sup>326</sup> Jf. f.eks. sonetten “Til Shelly” (Under bergfallet; Noregs Boklag, 1951), “William Blake”, “Dieu de la danse” (Spør vinden; Noregs Boklag 1971) eller “Etter lesnaden av Guillevic” (Janglestrå; Samlaget, 1980).

<sup>327</sup> Jf. note<sup>325</sup>, s. 36 (Pollen, G.). Mer om Huges filologiske presisjon og troskapsforhold til utgangstekstene skriver: Jf. note<sup>325</sup> (Rekdal, J. E.); Skei, H. H. (1994). “Det vesle som hjarta alltid har visst.” Nokre tankar om Olav H. Hauge som omsetjar. I: T. Tønnesen (red.), *Tunn is: om Olav H. Huges forfatterskap* (s. 145–159). Oslo: Landslaget for norskundervisning/ Cappelen Fakta.

<sup>328</sup> Jf. note<sup>312</sup>, s. 177-178 (Bøckmann, H.). Formuleringen “å være avhengig av andres gjendiktninger” tyder trolig på det faktum at Johannesen hadde for vane å bli kjent med andre (ikke minst fremmedspråklige) gjendiktninger før han selv begynte å skrive ned egne oversettelser. Se: Hauge, O. H., & Lunden, E. (2009). Om omsetjing. Og om eit plommetre. Fin samtale med Olav H. Hauge, oktober 1984. I: C. Strøm & A. Vikøy (red.), *Mellomrom II. Omsetjaren Olav H. Hauge* (s. 32–58). Bergen: TransFe:r Forlag, s. 35.

betone at et «tett og intimt forhold til oversettelsen» kjennetegner både Haugen og Johannesen.<sup>329</sup> I praksis betyr dette at en dynamisk utvikling av de begges diktning ikke lar seg skille fra oversettervirksomheten, eller, sagt på en annen måte, at det ikke minst er formidling av fremmed litteratur som har utformet deres estetiske stemme.

Johannesens synlige nærvær i de gjendiktede tekstene har sine røtter dels i hans generelle oppfatning av diktekunsten, og dels i hans språkfilosofi. For det første er poetens rolle ikke å forandre verden, men snarere å følge opp de endringene som skjer i samfunnet, med samtidig fokus på fremtiden.<sup>330</sup> Den type temporal forankring i omverden forklarer ellers til en viss grad hva Johannesen mente med den kontroversielle kommentaren til Tu Fu-gjendiktninger:

Jeg har forkortet Tu Fu eller forlenget ham med strofer fra andre dikt. Dette har skjedd ut fra følgende prinsipielle synspunkt: Med en dikter som levde for 1200 år siden kan man gjøre hva man vil så sant man respekterer ham.<sup>331</sup>

Etterordet til utgaven fra 1968 inneholder dessuten en rekke illustrerende eksempler på Johannesens bearbeidelser av virkemidler og originalens språkbruk. Når det gjelder det sistnevnte aspektet, synes den norske forfatteren å legge særlig stor vekt på diktets språklige nivå. I samtalen med Egil Eikvil slår Johannesen fast at all slags lyrisk produksjon i utgangspunktet kan kalles «oversettelse», og at man følgelig «har en tendens til å overvurdere det originale ved kunsten».<sup>332</sup> Følger vi denne tråden, høres det lite overraskende ut at Johannesen betrakter oversettelse som «et dannelsesprosjekt», der målet ligger i å beherske sitt eget morsmål. La oss bare nevne Hölderlin, Sofokles og Pu-Chu-I blant dem som Johannesen mestret sine norskferdigheter på, selv om ingen av disse gjendiktningene noensinne kom på trykk.<sup>333</sup> En annen form for språkmestring åpenbarer seg også i allslags historisk bestemte stilmønstre. Konfrontasjonen med gamle kinesiske verk tar han – helt på linje med Shakespeares diktning – som en utfordring. Måten han behandler dem på, peker ellers i retning av en sterkt subjektiv teksttolkning med en tydelig prioritering av målspråkets samklang. Ser vi her etter et håndgripelig bevis, er det nok å legge merke til Johannesens passasje fra *Hamlet* brukt i essaysamlingen *Draumkvede* (1993), gjengitt på arkaisk bergensk for å imitere

---

<sup>329</sup> Jf. note<sup>8</sup>, s. 446.

<sup>330</sup> Jf. Eikvil, E. (1981). Intervju med Georg Johannesen. I: J. F. Grøgaard (red.), *En bok om Georg Johannesen* (s. 66–72). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

<sup>331</sup> Fu, T., & Johannesen, G. (1968). *Tu Fu*. Oslo: Pax, s. 66.

<sup>332</sup> Jf. note<sup>330</sup>, s. 68. En lignende påstand formulerte også polske lyrikere tilknyttet Nowa Fala-generasjonen (no: Den nye bølge). Særlig interessant er selve konteksten dette postulatet dukker opp i, nemlig 1960-/70-tallets debatt rundt oversettelse. Se: Luboń, A. (2013). *Przekraczanie obcości: problemy przekładu w programach i twórczości poetów Nowej Fali*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, s. 102.

<sup>333</sup> Jf. note<sup>283</sup>, s. 27.

originaltekstens ånd.<sup>334</sup> Et annet eksempel som bekrefter forfatterens sans for det stil- og språkmessige, er komedien *Kassandra* fra 1967. Her benytter Johannesen seg bl.a. av helt klassiske verk som Bibelen, Luther og Evripides. Men i sin helhet kan dette skuespillet, ifølge Heggelund, kalles en «intertekstuell lapskaus», full av gjendiktete fragmenter hentet fra Blake, Brecht og amerikanske folkeviser.<sup>335</sup> Johannesen presenterer ellers et veldig liberalt syn på transformasjoner innenfor verkets opphavlige billedbruk, f.eks. i essaysamlingen *Nytt om Ibsen og andre essays* (2003), der Lukrets' punerkrigen-motiv (om-/)gjendiktes til Vietnamkrigen. Flere inngrep av den type finner vi også i *Simons bok. Ved Georg Johannesen* (1980) og *Moralske tekster* fra 1994. Like interessant finner jeg diktboken *Ars moriendi eller de syv dødsmåter* (1965), som til en viss grad består nettopp av oversettelser. Nærmere bestemt dreier det seg om samlingens siste del under tittelen «Læreuke», der Johannesen åpenbart øser både av Konfutse, Sapfo, Palladas, Blake og Brecht. Syklusen bygger ikke bare på originalenes innhold, mye viktigere synes å være det idé- og budskapsdefinerte nivå som Johannesen blander med egen lyrisk stemme. På en treffende måte oppsummerer Linda Vågenes oversettelsens todimensjonale karakter. I hennes korte bidrag til «Læreuke» står følgende:

Gjennom et intertekstuell spill viser dikteren at å miste bevisstheten om tradisjon og historie er en dødssynd, og at den eneste fornuftige litterære strategien er å gå i dialog med tidligere tiders kanoner.<sup>336</sup>

Johannesens dikter-oversetter-arbeid har utviklet seg i ulike retninger gjennom hele forfatterskapet. Et sted sammenligner Grønlie dikterens ekstremt dialogiserende oversettelsesmåte med *imitatio*-figuren,<sup>337</sup> noe jeg selv våger å knytte til Johannesens skrivefilosofi. Foruten en imponerende språklig (selv)bevissthet legger Johannesen vekt på kulturarvens viktige plass i sitt eget verdihierarki. Moderne poesie oppfattet han nesten som et sekundært litteraturprodukt, gjendiktningens virksomhet, derimot, som historieskriving. Bak denne påstanden skjuler Johannesens tro på «de viktige forbildene» seg, og å finne dem er egentlig ikke noe annet enn, parafraserende sagt, «et dannelsesprosjekt»:

---

<sup>334</sup> Noe lignende uttrykker Johannesen også i kommentaren til *Kassandra*-skuespillet: «GJ omdiktet Evripides' *Kassandra*-skikkelse i stykkets Del I etter Trojanerinnene i Sartres gjendiktning. Oversettelsesteori: Ting som ikke kan skje i Oslo 3 kan ikke oversettes til språket i Oslo». Se: Johannesen, G. (1993). Om "Kassandra" (1967). I: Ø. Andersen & A. Aarseth (red.), *Antikken i norsk litteratur. En artikkelsamling* (s. 219–238). Bergen: Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, s. 234.

<sup>335</sup> Heggelund, K. (1981). *Kassandra*. En komedie av Georg Johannesen. I: J. F. Grøgaard, K. Heggelund, J. E. Vold, & E. Økland (red.), *En bok om Georg Johannesen* (s. 57–62). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

<sup>336</sup> Vågenes, L. (1991). *Læreuke: Misunnelse* (Oversettelser). *Eigenproduksjon. Georg Johannesen: Til 60 års-dagen 22. februar 1991*, 42, s. 55–57, s. 57.

<sup>337</sup> Grønlie, E. (2005). Om Georg Johannesens oversettelser. *Vagant*, 3, 22–25, s. 22. Grønlie beskriver forresten enda flere eksempler på Johannesens etterliknende verkproduksjon.

Hvis jeg går gjennom mine egne dikt, [...] oppdager jeg at det vrirler av skjulte sitater og av anekdoter og ting som har hendt meg før. Det er altså svært lite som er meg, bortsett fra hukommelsen, en må ikke være så veldig original. [...] Litterær påvirkning er å lære skrivemåter.<sup>338</sup>

Fra denne korte skissen av Georg Johannesens gjendiktningarbeid kan vi trekke ut minst to konklusjoner: For det første er forholdet mellom hans egne tekster og det han gjendiktet til norsk, så tett at de to elementene ikke lar seg skille fra hverandre. For det andre kan forrige slutning utvides til et konkret påvirkningsmønster som gjelder for hele dikter-oversetter-produksjonen til Johannesen. I dette tilfellet får relasjonspilen en resiprok karakter, og den orientering illustrerer følgende skjema: «utgangsteksten  $\leftrightarrow$  gjendikterens forfatterskap». Hvis innflytelsesvektoren peker i begge retninger, betyr det med andre ord både at Johannesens estetikk tilskyndes av fremmede verk, og at den noen ganger dominerer originaltekstene. Hermed skaffer vi oss samtidig en bedre innsikt i det Bøckmann kaller «mer G.J. og mindre Tu Fu», for en fullstendig forståelse for Johannesens forfatterskap ligger nettopp i å tolke det parallelt med hans gjendiktningproduksjon.

### III.3.4 Czesław Miłosz og Paal Brekke i en (gjen)dikterisk dialog

Til sist undersøker vi hvilke komponenter av dikter-oversetter-fenomenet som faller inn i Miłosz' og Brekkes omgang med litteraturen. Å drøfte denne problematikken belyser indirekte også andre vesentlige sider av deres diktning, og dette skal jeg dra nytte av i de kommende analysene. Begges holdning til oversettelsen anser jeg dessuten for et treffende hjelpemiddel til å kommentere de gjendikteriske mekanismene som Paal Brekke anvendte under jobben med *I løsilidens æra*. Forrige eksempler gir nemlig et håndgripelig bevis på samspillet mellom ens gjendiktervirksomhet og forfatterskap, og dette kan vi også finne hos de sistnevnte poetene. Ellers fortsetter vi her med den metodologiske fremgangsmåten som dels bygger på kritiske omtaler, dels på forfatternes egne utsagn.

I sin skisse om Miłosz-oversetter bruker Heydel betegnelsen «forfatterskapets sjanger» (polsk: *gatunek twórczości*) for å understreke hvor stor betydning denne «sekundære» virksomheten hadde for ham.<sup>339</sup> Det er mye rett i påstanden om at hele oversetterproduksjonen faller inn under det vi kaller Miłosz' kunst- og litteraturfilosofi. Nobelprisvinnerens livsløp resulterte i at hans litterære stemme utviklet en tverrkulturell skrivemåte: Som opphavlig litauer skrev han riktignok på polsk, men på grunn av flere tiår i eksil uttrykker han også sine tanker på engelsk. Men Miłosz'

---

<sup>338</sup> Jf. note<sup>330</sup>, s. 68.

<sup>339</sup> Jf. note<sup>295</sup>, s. 10-11.

biografiske bakgrunn og verdenslitteraturen som han formidlet til polsk, har faktisk enda mer til felles. Under andre verdenskrig, da okkupantene hadde fullt herredømme over kulturlivet i Polen, viste oversetterproduksjonen seg, ifølge Miłosz, å spille en «reddende» rolle.<sup>340</sup> Han fant nemlig muligheten til å omgås andre litterære virkeligheter både støttende og motiverende, men fremfor alt vekket fremmedspråklige verk «oppdagerens glede» i ham. Og nettopp denne glededefølelsen tok han på seg å meddele gjennom gjendiktningens virksomhet.<sup>341</sup>

Det finnes imidlertid en viktigere grunn som førte Miłosz til å innta denne «brobyggende» rollen. Nobelprisvinnerens syn på folkets forankring i tid og rom (her i betydning *historie* og *kultur*) står nemlig i et tett forhold til hans språkforståelse. Som han selv presiserer, er enhver oversettelse et språkhistorisk faktum – den blir en del av en språkutviklingsprosess og er dessuten i stand til å påvirke det språklige systemet på en tydeligere måte enn originalen gjør.<sup>342</sup> Hva det rent litterære nivået angår, kjempet Miłosz faktisk for å utfylle en skammelig luke i polske utgivelser av anglosaksiske forfattere. Helt bevisst konstaterer han med bitterhet: «En humanistisk innstilt oversetter i Polen har ennå så mye arbeid foran seg at det nesten er umulig å finne et rimelig utgangspunkt.»<sup>343</sup> Grunnet sin sterke kontakt med utenlandske kulturkretser og en «distansert» holdning til polsk (post)romantisk mentalitet, ble han ofte bebreidet for landsforræderi.<sup>344</sup> En slik urettferdig kritikk, for øvrig formulert av hans forfatterkollegaer, gjaldt til en viss grad også oversettelsen av T.S. Eliots *The Waste Land* (1922; *Jalowa ziemia*, 1946). Eliot, og i konsekvens Miłosz, vant lite forståelse for det nye formspråket og tekstens hybride konstruksjon. Som svar på en feilaktig anmeldelsestendens skriver Miłosz en innledende kommentar til utgaven fra 1952. Der hevder han helt eksplisitt at vi ikke må sette likhetstegn mellom originalforfatterens og gjendikterens idéverden. Ikke nok med det, Miłosz' forhold til Eliot var i grunnen høyst ambivalent, og som han selv innrømmer, gjendiktet han Eliots seinere tekster i fullt sinne.<sup>345</sup> Å oversette betyr ikke det samme som en fullstendig identifikasjon med ens verdenssyn eller kunstfilosofi.<sup>346</sup> Av en god, pålitelig gjendikter forventer vi derimot et grundig studium av den opprinnelige estetikken, originalens historiske bakgrunn og alle intertekstuelle henvisninger som oversettelsesgjenstanden

---

<sup>340</sup> Miłosz, C. (1986). Gorliwość tłumacza. I: *Ogród nauk* (s. 171–174). Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, s. 172, 177. I essayet kalt “Glede og poesi” innrømmer Miłosz dessuten at 1939 var det året han reflekterte lyrikken særlig intensivt – hovedsakelig for å motstå sin egen katastrofereddel som lå dypt, men samtidig dempet, inne i sjelen. Se: Miłosz, C. (2000). *Radość i poezja*. I: M. Zaleski (red.), *Eseje* (s. 286–300). Warszawa: Świat Książki.

<sup>341</sup> Miłosz, C. (1986). *Mowa wiązana*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 5.

<sup>342</sup> Jf. note<sup>340</sup>, s. 175–176 (Miłosz, C. (1986)).

<sup>343</sup> Miłosz, C. (1999). *Kontynenty*. Kraków: Znak, s. 150. I originalen lyder dette sitatet slik: “Kiedy się pomyśli, co w Polsce ma do zrobienia tłumacz-humanista, ręce opadają i nie wiadomo, od czego zacząć.”

<sup>344</sup> Jf. f. eks. Miłosz, C. (1951). Nie. *Kultura Paryska*, 5(43), 3–13.

<sup>345</sup> Franaszek, A. (2012). *Miłosz. Biografia*. Kraków: Znak, s. 397–398.

<sup>346</sup> Miłosz, C. (1952). Uwagi tłumacza. T.S. Eliot “Ziemia jałowa.” *Kultura Paryska*, 2/3(52/53), s. 98.

rommer. Riktignok kan selve tekstutvalget være preget av gjendikterens personlige smak,<sup>347</sup> men – i tråd med Ezra Pounds tanke – poenget ligger i å berike hjemlandets litteratur, kultur og språk med nye potensielle formløsninger.<sup>348</sup>

Miłosz forteller ellers om de temmelig pragmatiske sidene av oversettelsen. Det dreier seg ikke bare om økonomiske forhold, som riktignok under andre verdenskrig spilte en betydelig rolle,<sup>349</sup> men snarere om håndverksmessige dilemmaer knyttet til språkvansker. I den forbindelse stiller han spørsmål om alt slitet med idiomatiske uttrykk, egennavn og sitater hentet fra andre verk virkelig er verdt å gå gjennom. Jo, hvis oversettelsen inneholder minst tre velformulerte linjer på polsk, er denne handlingen meningsfylt. Og siden enhver gjendiktning utvider målkulturens diskursgrenser, svarer Miłosz «ja» – uansett hvor store utfordringer utgangsteksten medfører.<sup>350</sup>

En annen side av Miłosz-oversetter blir vi kjent med under hans langvarige opphold i Amerika. Siden 1960 jobbet han nemlig på Berkeley og Harvard, der han holdte forelesninger om litteratur, især slavisk. For å gi de amerikanske studentene et rimelig innblikk i polsk etterkrigslyrikk gav han ut en antologi med de største navnene både fra den generasjonen han selv tilhørte, og dem som debuterte etter andre verdenskrig (*Postwar Polish Poetry*, 1965). Miłosz viste samtidig frem såpass mye språklig (selv)bevissthet og ydmykhet at han i alle sine gjendikteriske valg spurte *native speakers* om råd:

I am not a native English speaker and I do not trust my ear, so I had to rely upon the help and control of those who have spoken English from childhood; poetry, after all, always draws upon the language of one's childhood.<sup>351</sup>

Selv om Miłosz emigrerte rett etter at krigen hadde tatt slutt, holde han seg hele tiden orientert i alle fasene polsk litteratur gikk igjennom i de neste tiår.<sup>352</sup> Hans tette forhold til forfatterne fra hjemlandet og det faktum at han fortsatt brukte polsk i tekstene fra eksil-perioden, betoner altså

---

<sup>347</sup> Det finnes selvfølgelig et tydelig interessebånd som knytter Miłosz' estetiske preferanser til verkene han oversatte. Se: Fiut, A. (1998). *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. En annen interessant merknad gjelder en motsatt prosess, dvs. grunner til at Tone Pretnar oversatte Miłosz' lyrikk til slovensk: Šurla, A. (2002). Fascynacja Tone Pretnara literaturą polską. I: P. Fast & G. Wilk (red.), *Studia o przekładzie. Biograficzne konteksty przekładu, t. 15* (s. 87–94). Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, s. 89–90. En annen interessant publikasjon som utdyper dette aspektet i det komparative perspektiv, er: Jf. note<sup>13</sup>.

<sup>348</sup> Vi vet at Miłosz' oppfatning av kulturhistorie, samt dens bidrag til en enkelt nasjonsdannelse faller sammen med Pounds postulat. Jf. Pound, E. (1968). *How to Read. I: Literary Essays of Ezra Pound* (s. 14–50). New York: New Directions; Hooley, D. M. (1987). *The Classics in Paraphrase. Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*. Selingrove: Susquehanna University Press; Jf. note<sup>295</sup>, s. 105–108.

<sup>349</sup> Fiut, A., & Miłosz, C. (1988). *Czesława Miłosza autoportret przekorny*. (A. Fiut, red.). Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 32–33.

<sup>350</sup> Jf. note<sup>346</sup>, s. 102.

<sup>351</sup> Miłosz, C. (1983). Preface. I: C. Miłosz (red.), *Postwar Polish Poetry. Third Edition* (s. XI–XIV). Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, s. XIV.

<sup>352</sup> Jf. Miłosz, C. (1955). *Literatura po dziesięciu latach. Kultura Paryska*, 10(96), 105–114; Jf. note<sup>41</sup>.

hvor stor betydning tradisjonen samt den europeiske kulturarven hadde for nobelprisvinneren. Flere av hans gjendiktninger til engelsk fikk ellers sin plass i verdenslitteratur-antologier samlet av amerikanske forfattere, og i tidens løp begynte Miłosz også å utgi separate samlinger av bl.a. Herbert, Wat og Świrszczyńska. Høydepunktet i sin oversetterkarriere oppnår han trolig ved hjelp av selv-gjendiktninger (fremdeles med støtte fra *native speakers*) og en rekke omfattende antologier med egne tekster tilpasset amerikanske lesere.<sup>353</sup>

Hvis vi imidlertid vil påpeke noen tendenser som kjennetegner Miłosz' oversettelser fra polsk, synes Brigitte Schultzes undersøkelser å være mest treffende. For det første klassifiserer hun hans Szymborska-, Różewicz- og Herbert-gjendiktninger som typiske for dikter-oversetter-fenomenet. Grunnen ligger dels i hans holdning til originalenes tolkninger formulert tidligere av andre litteraturkritikere, og som han ikke tok hensyn til, og dels i at han ikke fulgte de rent filologiske premissene.<sup>354</sup> Miłosz gav derfor inntrykk av å tro på sin egen poetiske tekstforståelse, samtidig som han dro en kreativ nytte av grammatiske forskjeller mellom polsk og engelsk, konstaterer Schultze. Ikke nok med det, hun kaller denne måten å jobbe på «dannelsen av en individuell oversetter-poetikk».<sup>355</sup>

Det er et usedvanlig mangfold av aspekter knyttet til Miłosz' gjendikteriske virksomhet, derfor må vi fokusere kun på de konklusjonene som synes å ha størst betydning for min undersøkelse. Bortsett fra å tilskrive oversettelsen en historisk-kulturell status viser Miłosz nemlig stor dyktighet overfor utgangstekstene – både når det gjelder originalforfatterens helhetlige virke og et «kirurgisk» presist ordvalg. Særlig det sistnevnte gjorde sterkt inntrykk på hans medarbeidere, som poengterer at under felles jobb med lyrikkoversettelser behandlet han hver eneste term veldig detaljert, inkludert det lydmessage, sanselige og konnotasjonsmessige nivået.<sup>356</sup> Det finnes likevel én ting til som drøftelsen av Miłosz-oversetter heller ikke kan utelate, nemlig det relasjonsmønster som synligst dominerer utvekslingen av individuell estetikk mellom originalforfatterne og Miłosz-dikter. Sant å si er dette et flerdimensjonalt forskningsfelt, hovedsakelig fordi han både oversatte fransk, engelsk, hebraisk, gresk, jiddisk, litauisk og spansk litteratur, og hver av disse gruppene kunne føre oss til presumptivt spennende sluttbemerkninger. Derfor skal jeg bare signalisere noen av de primære forskningsområdene, især de som korresponderer med Brekke-oversettelsens nest kommende omriss.

---

<sup>353</sup> En detaljert beskrivelse av bøkene formidlet til engelsk under Miłosz' Amerika-opphold finner vi. I: Mikoś, M. J. (2012). *Zarys historii polonistyki w Ameryce Północnej*. (B. Szałasta-Rogowska & W. Hajduk-Gawron, red.) (Biblioteka). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 98-108.

<sup>354</sup> Schultze, B., & Weinhausen, B. (2011). Czesław Miłosz – tłumacz poetyki gramatyki i asymetrii językowych w wierszach Herberta, Różewicza i Szymborskiej. *Przekładaniec. Między Miłoszem a Miłoszem*, 25, 246–268, s. 248.

<sup>355</sup> Ibidem, s. 255.

<sup>356</sup> For flere informasjonser sjekk ut f.eks.: Haven, C. L. (red.). (2011). *An Invisible Rope. Portraits of Czesław Miłosz*. Ohio: Ohio University Press.



Et rimelig utgangspunkt for å reflektere over måten Miłosz benytter seg av egen oversetterproduksjon på, henter vi fra essayet *Gorliwość tłumacza*. Hans tidligste interesse for gjendiktning synes å ha en godt konkret forutsetning, nemlig «å finne et veiskilt til bearbeidelsen av eget idiom»<sup>357</sup> – først ved hjelp av Baudelaire, Oskar Miłosz og Patrice de la Tour du Pin, og under krigen via anglosaksisk litteratur. Denne temmelig generelle selvrefleksjonen utvider han seinere med konkrete navn og titler bl.a. i samtalene med Aleksander Fiut. I en intervjuøyklus som fant sted i Paris og Berkeley mot slutten av 1970-åra, tas hovedsakelig opp Miłosz' litterære inspirasjoner samt en rekke håndverksmessige aspekter ved dikteprosessen. Herfra får vi ikke minst vite at diktene under fellesnavnet «Verden. Et naivt poem» (samlingen *Ocalenie* 1943; *Redning*)<sup>358</sup> oppstod i kjølvannet av møtet med Thomas Traherne's *Poems of Felicity* (1910).<sup>359</sup>

Omtrent i samme periode står Miłosz – slik som Brekke – under påvirkning av T.S. Eliot. Dette forfatterparet er et tilbakevendende tema i polske forskningsdiskusjoner, og bortsett fra nobelprisvinnerens egne kommentarer til *The Waste Land* kan vi vise til flere utgivelser vedrørende utvekslingen av estetiske verdier mellom de to forfatterskapene. La oss her peke på Arent Van Nieukerkens begrep «et hybrid poem» som i hans forstand best betegner *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (*Der solen står opp og hvor den går ned*, 1974) og diktsyklusen «Osobny zeszyt» (fra *Hymn o perle/ Hymnen om perlen*, 1982). Ifølge forskeren baserer denne formen seg på Eliots banebrytende verk fra 1922.<sup>360</sup> Ellers gjør Nieukerken oss oppmerksomme på samlingen *Nieobjęta Ziemia* (*Den uopnåelige jorden*, 1984), der jakten på «en rommeligere form» resulterer i blanding av gjendiktete sitater fra bl.a. O. Miłosz og P. Valéry, dessuten også lyrikk, kollasj, essayistikk og flere.<sup>361</sup> Imidlertid er det også Magdalena Heydel som for noen år siden skrev monografien viet Eliots nærvær i den polske litteraturdiskursen. Her kunne hun selvsagt ikke utelate sammenhenger mellom Eliot og Miłosz, der ekkoet av Eliots estetikk diskuterer hun på bakgrunn av den allerede nevnte antologien *Ocalenie* (1945), især diktet «Głosy biednych ludzi».<sup>362</sup>

Følger vi så tråden til den engelskspråklige lyrikken, må vi også nevne dikteren Walt Whitman og hans viktige rolle i formingen av Miłosz' litterære stemme. Marta Skwaras store forskningsprosjekt om Whitmans forfatterskap i Polen bidrar indirekte til å fange opp et enda

---

<sup>357</sup> Jf. note<sup>340</sup>, s. 171 (Miłosz, C. (1986)). Sitatet i originalen lyder: „Na ogół szukałem u tłumaczonych przeze mnie poetów pomocy w wypracowaniu własnego idiomu”.

<sup>358</sup> De norske titlene etter Ole Michael Selberg: Selberg, O. M. (1981). Etterord. I: *I løsilidens æra* (s. 62–66). Oslo: Aschehoug, s. 63.

<sup>359</sup> Jf. note<sup>349</sup>. Mer om Blakes og Traherne's nærvær i Miłosz' forfatterskap: Miłosz, C. (1986). *Ziemia jako raj*. I: *Ogród nauk* (s. 39–55). Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

<sup>360</sup> Nieukerken, A. Van (2012). Czesław Miłosz i Walt Whitman : przekład jako prawdziwa obecność. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, 20(40), 217–231, s. 218. Jf. også: Marcinkiewicz, P. (2011). Miłosz a amerykańska awangarda: Od Pounda do Ashbery'ego. *Przekładaniec. Między Miłoszem a Miłoszem*, 25, 121–141.

<sup>361</sup> Jf. note<sup>360</sup>, s. 220 (Nieukerken, A. Van).

<sup>362</sup> Jf. Heydel, M. (2003). *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej (Monografie)*. Wrocław: Fundacja Nauki Polskiej. Dessuten: Jf. note<sup>295</sup>, s. 121, 173.

tydeligere bilde av Miłosz' dikterisk-oversettelsesmessige personlighet. Skwara begynner med følgende påstand:

There are three main phases of Miłosz's acquaintance with Whitman. The first encompasses Miłosz's reading of Polish translations of Whitman's poems in pre-war Poland and his recognition of the Polish fascination with Whitman. This phase is evident in "Traktat Poetycki" ["a Treatise on Poetry"], written in Warsaw in 1954-1955, and in a long poem "Po ziemi naszej" ["Throughout our land"], written in Berkeley in 1961.<sup>363</sup>

I tillegg til helt eksplisitte referanser til amerikaneren i diktet «Po ziemi naszej» (1961), der det står: «Kiedy przechodziłem miastem ludnym/ (jak mówi Walt Whitman w przekładzie Alfreda Toma)» (eng. «When I pass'd through a populous city/ [(as Walt Whitman says in Alfred Tom's translation)]»),<sup>364</sup> dukker i Miłosz' tekster opp flere formuleringer skrevet i Whitmans ånd:

In Miłosz's later poems, we find frequent plays on Whitmanian notions: in the poem "Mid-Twentieth-Century Portrait" (1945), for example, a hero who says "Democracy with a wink" and "hates the physiological pleasures of mankind" seems to be an opaque and ironical version of Whitman's poetic persona, "fleshly, sensual, eating, drinking and breeding" and giving "the sign of democracy."<sup>365</sup>

Alle ovennevnte eksempler fører omsider til to slutninger. For det første blir det helt opplagt at Miłosz' holdning til oversettelse bekrefter dens sentrale plass i hele forfatterskapet – både i lyrikken, prosaen og essayistikken. For det andre krever det relasjonelle påvirkningsskjemaet en bredere kommentar. Helt på linje med Olav H. Hauge betoner Miłosz viktigheten av den historisk-litterære konteksten som originalen er forankret i. Det betyr altså at dikteren både kjenner til et verks bakgrunn, respekterer den og streber mot å gjengi denne i målteksten, i hvert fall så langt polsk språk tillater det. Samtidig anser han oversettervirksomhet som nødvendig dels for egen litterære auto-kreasjon, dels for emne- og formmessig stimulans. Heller ikke poesiens grenseoverskridende, historiedannende og tradisjonkultiverende aspekt blir uten betydning. En annen side av Miłosz-gjendikter synes imidlertid å vise en motsatt tendens, selv om hans inngrep i polske dikt på engelsk ikke skader utgangsteksternes budskap på en alvorlig måte. På dette peker

---

<sup>363</sup> Skwara, M. (2008). The Poet of the Great Reality: Czesław Miłosz's Readings of Walt Whitman. *Walt Whitman Quarterly Review*, 1(26), 1–22, s. 1.

<sup>364</sup> Den engelske versjonen siterer jeg etter Skwara: Ibidem, s. 2-3.

<sup>365</sup> Ibidem, s. 12. Jf. også en dyperegående studie i: Skwara, M. (2010). Miłosza „poeta epifanii”. I: *Polski Whitman. O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej* (s. 229–251). Kraków: Universitas.

deriblant, som tidligere nevnt, Brigitte Schulze og Beata Weinhagen.<sup>366</sup> Derfor våger jeg å illustrere begge innflytelsesretninger, men med forbehold om å beholde det første aspektet på ledende plass: «utgangsteksten ↔ gjendikterens forfatterskap».

Overraskende nok kan vi peke på en del felles momenter i Miłosz' og Brekkes oversettelsesfilosofi. Hva tørre fakta angår, var de begge ansvarlige for den første utgivelsen av Eliots *The Waste Land* på sine respektive morsmål. Et stort inntrykk som dette poemet gjorde på begge debutantene resulterte altså i *Jalowa Ziemia* (1946, publisert i tidsskriftet *Twórczość*) og *Det golde landet og andre dikt* (1949). Og slik som det hadde skjedd med Miłosz, satte Eliots tekst (1921-22) markante preg også på Brekkes estetikk. Sant å si var året 1949 avgjørende ikke bare for selve forfatteren, men i like stor grad markerte det den amerikanske lyrikkens inntog i Norge.<sup>367</sup> Hele den kunstneriske vendingen begynte hos Brekke under eksiloppholdet,<sup>368</sup> for ved siden av de svenske modernistene, som Edith Södergran, Elmer Diktonius og Pär Lagerkvist, ble han kjent med verdenslitteraturen avantgardistiske ånd:

Det var i min mest mottagelige alder, og litterært sett var det nøytrale Sverige et spennende land. Der skaptet en for meg helt ny slags diktning, der oversattes avantgarde-lyrikk, og der foregikk en ustanselig debatt.<sup>369</sup>

Inspirert av dette nyskapende kunstmiljøet satte Brekke i gang en kompleks dannelsesprosess som i vårt perspektiv gjerne kan kalles et «dikter-oversettelsesmessig» virke. Særlig de to diktsamlingene hans *Skyggefektning* (1949) og *Løft min krone, vind fra intet* (1957) synes å øse av den eliotske tradisjonen.

Et annet parallelt punkt hos Miłosz og Brekke ligger i deres teoretiske holdning til oversettelsesproblematikken. Foruten den samme inspirasjonskilde, synlig i begges tidlige forfatterskap, anser de gjendiktning som en mulighet til å åpne egen kultur for nye verdier og uttrykksformer. Sammen med denne allmenne nytten bindes også prinsippet om «lojalitet» mot originalverkets kontekstualisering, dvs. en slags respekt for dets historisk-kulturelle bakgrunn. Det er ganske lett å merke hvor høy pris Brekke satte på akkurat dette aspektet, særlig når vi går gjennom teksten «Om å oversette/gjendikte fremmed poesi» eller hans essay «En konkret poesi» fra

---

<sup>366</sup> En interessant artikkelsamling om Zbigniew Herberts oversatte poesi, der Czesław Miłosz' gjendiktninger også diskuteres: Heydel, M., Woźniak, M., & Wójcik-Leese, E. (red.). (2010). *Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

<sup>367</sup> Skei, H. H. (1998). American Books and Writers in Translation, on the Book Market, and in Libraries. I: P. Houe & S. H. Rossel (red.), *Images of America in Scandinavia* (s. 83–100). Amsterdam/ Atlanta: Rodopi.

<sup>368</sup> Stegane, I. (2001). Paal Brekke – moment til ei lyrikkhistorisk plassering. I: O. Karlsen (red.), *Lekende fugler som evig letter. Om Paal Brekkes forfatterskap* (s. 31–36). Oslo: Gyldendal, s. 32.

<sup>369</sup> Berg, A., & Haavardsholm, E. (1977). *Skrive og kjempe: samtaler med seks skandinaviske samtidspoeter*. Oslo: Gyldendal, s. 86.

1965. En pågående kritikk fortøner seg der hovedsakelig i forbindelse med Brekkes opphold i Sverige:

De er en „kjent” sak, som ikke minst våre svenske kolleger stadig gjør oss oppmerksomme på, at mens man i Sverige aldri er mer enn høyst en dag eller uke etter det som foregår i verdenslyrikken, befinner vi oss her hjemme i en påstått bakevje.<sup>370</sup>

Også Atle Christiansen oppdager Brekkes markante åpenhet for utenlandske impulser og reflekterer over hans gjendikteriske suksess med følgende ord:

I motsetning til andre forfattarar som har vore entusiastiske i sitt arbeid med å presentere andre forfattarar, var Paal Brekke langt meir open for folk som skreiv ut frå andre teoretiske og personlege horisontar enn han sjølv gjorde, jamvel om Paal Brekke også såg det som si oppgåve, kanskje han også såg det som sitt program til tider, å seie frå om at det gjekk an å skrive poesi utan rim og rytme.<sup>371</sup>

Tør vi sammenligne Brekkes oversettervirke med en en misjonær diktertrang – nesten som en handling «til felles glede og nytte» – er slektskapet mellom ham og Miłosz enda nærmere. Sånn sett beveger vi oss fortsatt i problemets universelle rom, og det som i følgende sammenheng er mye viktigere, gjelder derimot det individuelle nivået, dvs. det enkelte forfatterskap.

Brekke postulerte nemlig at for å lage en god oversettelse må man selv være dikter i sitt eget språk. Det dreier seg samtidig ikke om en privilegert yrkesstatus, men helst om en form for dikterisk sensibilitet, der «en gjendikter leser fremmed lyrikk med en dikters øyne, og kan oppdage ting som går litteraturforskere og andre vanlige lesere forbi».<sup>372</sup> Straks oppstår det et spørsmål om Brekke for så vidt viser til en konkret ferdighet eller vil snarere nøye oss med dette svevende mønsterbildet? Nei, hans oversettelsesoppfatning bærer faktisk et ganske pragmatisk preg. Vi må nemlig huske at lyrikkens modernistiske uttrykksmåte ikke er ensbetydende med mangel på diktekunst, som Arnulf Øverland ofte ironiserte om i tungetaledebatten. Tvert imot, litteraturforskere påpeker at Brekkes poetiske verksted karakteriseres av høy kvalitet og en gjennomtenkt, bevisst språkusus. Ser vi ellers tilbake i tiden, bærer Brekkes litterære virke typisk klassiske preg, deriblant rim og regelmessig strofeinndeling. Han mestret også sonetteformen, for ikke å forglemme den perioden da han fulgte Øverlands estetikk og betraktet den eldre kollegaen

<sup>370</sup> Brekke, P. (1970). En “konkret” poesi? Innlegg ved et svensk-norsk forfattermøte (1965). I: *Til sin tid. Journalistikk 1945-70* (s. 164–168). Oslo: Aschehoug, s. 164-165.

<sup>371</sup> Christiansen, A. (2002). Sanninga om Paal Brekke? (Toril Brekke: Paal Brekke. En kunstner. Et liv). *Dag Og Tid* Nr. 51. Oslo. (tilgjengelig: 05.03.2017, <http://old.dagogtid.no/arkiv/2002/51/bokm1.html>).

<sup>372</sup> Brekke, P. (1991). Om å oversette/gjendikte fremmed poesi. I: P. Qvale (red.), *Det umuliges kunst. Om å oversette* (s. 171–180). Oslo: Aschehoug, s. 172.

nesten som et kunstnerisk forbilde.<sup>373</sup> Med tiden viste de grunnleggende virkemidlene seg riktignok å ikke være tilstrekkelige for å uttrykke epokens ånd, men Brekke stod fortsatt fast ved poesiens prinsipper og sa:

En dyktig språkets håndverker bør kjenne og helst mestre alle poesiens virkemidler (...). Det unike ligger ikke i metrum eller rytme, med i ordenes assosiasjonsbærende evne, dette at de er samtidig menings- og lydassosierende.<sup>374</sup>

Og i ett av foredragene sine føyer han til:

De tradisjonelle formene for rytme og rim er ikke „diktets kvaliteter” (...). Å „forstå” et dikt, det er å oppleve den dobbelte bunnen bak ordene, oppleve spranget i dem – følge diktets fluktlinje (...).<sup>375</sup>

Brekkes stilling til dikterens håndverksmessige basis er altså helt konsekvent. Uten å ha en grunnleggende erfaring med de lyriske uttrykksformene kan man ikke nå det essensielle ved diktet, og det er det Brekke prioriterer. En annen ting gjelder selvsagt ens personlige profitter som bidrar til å fange opp de språklige nyansene, især språkets dynamikk. Dersom Brekke faktisk hadde holdt fast ved disse forutsetningene, er den positive kritikken han fikk etter året 1949 helt forståelig. Carl Keilhau våger å kalle Eliots norske versjon «en kongenial»<sup>376</sup> gjendiktning – nettopp grunnet Brekkes evne til å finne og formidle «det skjulte», mens Stefan Sture plasserer «Det golve landet» blant sine favoritt-dikt.<sup>377</sup>

Det faktum at både antologien *Skyggefekting* og Eliot-oversettelsen kom på trykk i 1949, intensiverte kritikkenes tendens til å stille begge utgivelsene sammen og lete etter det eliotiske i Brekkes egne tekster. Så påfallende tematiske og formmessige paralleller bekrefter selvsagt slektskap mellom *The Waste Land* og *Skyggefekting*, men det er to forhold som vi i følgende kontekst må legge merke til. Til tross for at Arnulf Øverland viste en negativ holdning til Brekkes inspirasjonskilde, klarte Brekke å unngå å bli stemplet som «kopist». Gjentatt etter Toril Brekke: Nobelprisvinneren fra 1948 var kun en stimulans, et slags veiskilt som Paal Brekke forvandlet til sin individuelle litterære stemme.<sup>378</sup> Dersom vi går et skritt videre for å undersøke

---

<sup>373</sup> For mer, les: Brekke, T., & Karlsen, O. (2001). “Jeg liker det faren din har gjort. Jeg synes det er stort!”. Fra en samtale med Toril Brekke. I: O. Karlsen (red.), *Lekende fugler som evig letter. Om Paal Brekkes forfatterskap* (s. 17–30). Oslo: Cappelen, s. 19-21.

<sup>374</sup> Jf. note<sup>372</sup>, s. 171.

<sup>375</sup> Brekke, T. (2002). *Paal Brekke. En kunstner. Et liv*. Oslo: Aschehoug, s. 149.

<sup>376</sup> Ibidem, s. 137.

<sup>377</sup> Sture, S. A. (2014). Modernismens viktigste dikt. *Bok og Bibliotek*, 2 (81), s. 32–33.

<sup>378</sup> Jf. note<sup>375</sup>, s. 118, 131.

påvirkningsrelasjonen mellom de to forfatterne, peker pilen tilsynelatende i retning «utgangsteksten ↔ gjendikterens forfatterskap». Denne tesen bekrefter ellers tallrike publikasjoner som enten skildrer Eliots nærvær i skandinavisk litteratur eller direkte fokuserer på Brekkes dikteriske produksjon. Henvisninger til den rollen Brekkes oversettelser spilte over hele Norden, finnes ikke minst hos Peter Stien Larsen<sup>379</sup> og i boken *Modernisme i nordisk lyrikk 1* (2005).<sup>380</sup> Belinda Rhodes belyser på sin side hvor mye diktet «Brokker av kaos» og *The Waste Land* har til felles,<sup>381</sup> mens Edvard Beyer undersøker den eliotske symbolikken i Brekkes tidlige forfatterskapsfase.<sup>382</sup> Ikke nok med det, hans eliotske estetikk har funnet sin gjenklang også hos andre forfattere, og som Sissel Furuseth bemerker, har den ikke minst nådd Gunvor Hofmo:

Det finnes enkelte dikt i Hofmos produksjon som bærer et umiskjennelig eliotsk preg også med hensyn til poetisk diksjon, som f.eks. ”Hold deg til veven” (1954) og ”Men ennå livet” (1955), (...). I den grad et eliotsk tonefall gjør seg gjeldende i hennes dikt, har påvirkningen trolig skjedd indirekte via Brekke og andre nordiske arvtakere.<sup>383</sup>

Vi finner det knapt overraskende at eksemplene nevnt overfor kaster lys bare over én side av den oversetter-dikteriske påvirkningsrelasjonen der Paal Brekke fremstår som den passive impulsmottakeren. For en helt banebrytende analyse regner jeg derfor Elin Kittelsens artikkel fra 2016. Hun våger nemlig å sette spørsmålstegn ved de tidligere kommentarene og inntar med det samme en tvilende posisjon i diskusjonen. Under lesningen av *Det golve landet* blir Kittelsen slått av en rekke formuleringer som i dagens perspektiv virker særdeles upassende:

Spørsmålet dukker opp etter at jeg på diktets første side (og jeg leser her den oppdaterte 1988-versjonen), til min overraskelse, kommer over ordet *syden*. For når T.S. Eliot i diktets linje 18 skriver «I read, much of the night, and go south in the winter», har det hos Paal Brekke blitt «reiser til syden om vinteren», og jeg tenker, *reiser til syden*, syden, virkelig? I en 2016-kontekst åpner konnotasjonene seg med ubønnhørlig styrke. Og i linjen over, «In

<sup>379</sup> Larsen, P. S. (2009). T.S. Eliot i nordisk etterkrigstidsdigting. *Nordica Helsingiensia*, 18, 93–105, især s. 98.

<sup>380</sup> Jf. Mønster, L. (2005). Modernismens sprogholdning – mellem destruksjon og konstruksjon. I: H. O. Andersen & I. Stegane (red.), *Modernisme i nordisk lyrikk 1* (s. 125–147). Helsingfors: Helsingfors Universitet; Andersen, H. O. (2005). Frå svensk høgmodernisme til nynorsk bygdmodernisme. I: H. O. Andersen & Idar Stegane (red.), *Modernisme i nordisk lyrikk 1* (s. 171–192). Helsingfors: Helsingfors Universitet.

<sup>381</sup> Rhodes, B. J. (1990). Two Norwegian modernists and T.S. Eliot. *Edda*, 1, 28–43.

<sup>382</sup> Beyer, E. (1968). “– Et dikt mot verden”. Tema og faser i Paal Brekkes lyrikk. I: L. Mæhle (red.), *Norsk Litterær Årbok*. Gjøvik: Det Norske Samlaget, s. 78–96.

<sup>383</sup> Furuseth, S. (2003). *Mellom stemme og skrift. En studie i Gunvor Hofmos versifikasjon*. NTNU Trondheim, s. 209.

the mountains, there you feel free», finner vi noe lignende – «In the mountains» har blitt «på fjellet».<sup>384</sup>

Vi kan selvsagt spørre om disse endringene hørtes like urovekkende ut i 1949 eller i 1988, da den reviderte utgaven ble publisert. Et ubestridelig faktum er likevel at vi hittil ikke møtes med en eller annen polemikk mot Brekkes gjendikteriske valg. Kittelsen reflekterer selvsagt rundt mulige grunner til mangelen på en objektiv sammenlignende analyse, samtidig som hun ikke benekter Brekkes viktige plass i Norges litteraturhistorie. Problemet angår snarere en pragmatisk og fordomsfri holdning til oversatt litteratur, men i like stor grad forskningen på Brekkes litterære estetikk. Denne setningen finner jeg nemlig svært betydelig for undersøkelsen av Miłosz-oversettelser:

Det kan for eksempel virke som om Brekkes sterke ønske om å formidle Eliot for norske lesere har satt sitt preg i teksten, som i følgende setning: «Tenk på stakkars Albert, / etter fire år i krigen vil'n ha litt kos». Hos Eliot er dette «and think of poor Albert, / He's been in the army four years, he wants a good time.» Fire år i krigen er noe annet enn fire år in the army; i Eliots tidligere utkast blir det dessuten påpekt at Albert aldri var i krigen, men jobbet med logistikk i The Transport Corps. Krigens undertekst er dessuten allerede påkalt i valget av navnet Albert, en fransk by som var et kjent symbol på verdenskrigens ødeleggelser. Her kan man argumentere for at Brekkes gjendiktning blir overtydelig i forsøket på å få fram hva diktet egentlig handler om, bak lagene av kompleksitet og gamle myter.<sup>385</sup>

Tvilen som Kittelsen uttrykker ovenfor, kaster faktisk et nytt lys over måten man kan lese Brekkes oversettelser på. Selv om dagens konnotasjonsfelter utvilsomt virker inn på persepsjonen av gjendiktningene som ble laget for flere år siden, er det også mulig at Brekke erstattet noen av de opprinnelige uttrykkene med de «hjemligere» eller skyldte på egen kunstnerisk visjon (sin individuelle estetiske sans) når det gjaldt formuleringene. Ut fra dette utkrystalliserer det seg minst to slutninger. Den første angår norsk oversettelsesforskning, for til denne knyttes både et stort tolkningspotensial og behov for revisjon av foreldete verdenslitteraturutgivelser. Den andre konklusjonen rommer undersøkelsens ventelige resultater. Tekstene som er brukt i dette avsnittet for å kjennetegne Brekkes oversettervirke – inkludert forfatterens egne refleksjoner – underbygger den type gjendikteren selv som vi tilskriver Olav H. Hauge. I tråd med den tankegang kunne vi altså bruke det allerede kjente skjema: «utgangsteksten ⇔ gjendikterens forfatterskap». Elin Kittelsens artikkel signaliserer likevel å ta en nærmere kikk på Brekkes omgang med utgangstekstene, fordi

---

<sup>384</sup> Kittelsen, E. (2016). Ut av det golde landet. Mellom. *Tidsskrift for omsett Litteratur*, 2, s. 93–97, s. 94.

<sup>385</sup> Ibidem, s. 95-96.

kun da vil det være mulig å bestemme hvilken side av denne mellomdikteriske relasjonen som faktisk er dominerende. Og nettopp av den grunn utsetter jeg å foreslå pilspissens retning til etter at det er fremkommet sluttresultater som presumptivt vil forme seg etter lesningen av Miłosz' gjengitte verk.

For å trekke riktige slutninger kommer vi tilbake til dikter-oversetterens sentrale problem. Om dette fenomenet lar seg subsumere under ett nyttig analysebegrep, er faktisk vanskelig å bedømme. Et ventelig postulat gjelder snarere type forhold som undersøkes i enkelte sammenligninger av utgangs- og måltekstene. For min del synes derfor dette forenklete pil-skjemaet å komplementere kjerneidéens budskap, som i grunnen avspeiler måten originalforfatterens estetikk formidles på. Det mest diskutabile elementet i hele dikter-oversetter-virksomheten ligger vel i striden om verkets tolkning. En treffende bemerkning vedrørende en todimensjonal tekstforståelse formulerte en gang romantikeren Samuel T. Coleridge:

Translation of poetry into poetry is difficult, because the Translator must give a brilliancy to his language without that warmth of original conception, from which such brilliancy would follow of its own accord.<sup>386</sup>

Constantine føyer til at denne indre kampen foregår der hvor tjenestebehov og en dikterisk sans for autonomi støter an mot hverandre.<sup>387</sup> I lignende ånd uttaler også Brigitte Schultze seg, men heller gjennom å påpeke forskjellen mellom oversettelser utført av filologer og forfattere. Hun slår nemlig fast at den andre gruppen viser en tendens til å prioritere estetisk-semantiske løsninger framfor en grammatisk korrekthet.<sup>388</sup> Visse kommentarer gir selvsagt ikke ett konkret svar på spørsmålet om hvordan dikter-oversettere håndterer de fremmede verkene. I en generell forstand advarer forskerne mot en overfladisk analyse av den type sekundær tekstproduksjon der vi ikke tar hensyn til dikter-oversetterens helhetlige forfatterskap. Ikke sjelden kunne sikkert de gjengitte tekststykkene ha blitt en likeverdige del av en diktsamling,<sup>389</sup> eller – som f.eks. i Ezra Pounds tilfelle – så blir originalenes poetikk så sterkt tildekket av gjendikterens stemme at diskusjoner rundt denne oversettelsen plager kritikere i flere år.<sup>390</sup> Hvordan svarer altså Brekkes tolkning av Miłosz til hans teoretiske syn på oversettelse, og fremfor alt – hvem sin individuelle estetikk blir synligst i måltekstene? Svarene på disse spørsmål fremføres i det analytiske kapitlet, men foruten

---

<sup>386</sup> Coleridge, S. T. (2001). *Poetical Works III. Plays 1-2*. (Jim C. C. Mays, red.). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, s. 621.

<sup>387</sup> Jf. note<sup>281</sup>, s. 91

<sup>388</sup> Jf. note<sup>354</sup>, s. 264.

<sup>389</sup> Dette postulerer bl.a. Arne Guttormsen når han snakker om Tor Ulvens gjendiktninger av René Char. Jf. Guttormsen, A. (2014). Oversatt og oversett. *Vårt Land*, s. 28–29.

<sup>390</sup> Ezra Pound «gjendiktet» et latinsk dikt av Propors og fulgte der svært tydelig sine egne estetisk-ideologiske prinsipper. Mer om dette i: Jf. note<sup>105</sup>, s. 15-16.



avhandlingens hovedproblematikk skal dette også stadfeste bruken av dikter-oversetter-kategorien som analysens metodologiske ramme.



## IV Analyser

### IV.1 Antologi som litterært fenomen

Hver analytiske del, den ene er viet Wislawa Szymborska og den andre behandler sammenhengen mellom Czeslaw Milosz og Paal Brekke, vil jeg innlede med en kort skisse av forfatterskikkelsene. En innføring der fokuset legges på den historisk-litterære plasseringen, og en kort redegjørelse for de viktigste estetiske skrivetrekene gjør det mulig å unngå altfor omfattende kommentarer under tolkningen av enkelte tekstfragmenter. På den annen side betrakter jeg forfatterskapets kontekstualisering som et supplerende element i ens helhetlige virke, altså med andre ord som DEN INDIVIDUELLE ESTETIKKENS bestanddel. Men oversettelsesvurderingen bør også innbefatte en annen, tilsynelatende ubetydelig komponent – utgivelsesformen. Med det forstår vi ikke nødvendigvis forlagets og/eller markedets politikk, siden den type sosiologisk litteraturundersøkelse faller inn under et annet forskningsfelt. Det sentrale vi imidlertid kan lese ut fra antologiens oppbygning, gjelder i vårt tilfelle typer tekster, innholdsstruktur, oversetterens for- og etterord, hans eventuelle kommentarer og til sist samklangen mellom verkens tematikk, forfatterpresentasjon og bokens design. Alle disse komponentene påvirker resepsjonsmekanismer og blir en viktig impuls til internasjonal kulturtransfer.

Jeg velger å diskutere antologiens sosiokulturelle rolle først, særlig fordi denne typen utgaver hovedsakelig knyttes til oversatt litteratur. Professor i tyskspråklig litteratur Stefan Kaszyński legger frem en normativ termforståelse og påstår at OVERSETTELSESANTOLOGIER prinsipielt bør bidra til «å motstå litterære manipulasjoner og stereotyper».<sup>391</sup> Kaszyńskis definisjon er selvsagt kontekstuell bestemt, for hele artikkelen gjelder resepsjonen av polsk litteratur i Tyskland og hvordan samlinger med gjendiktet poesi kan manipulere med bildet av en nasjon hos utenlandske lesere. Men denne begrepsforklaringen peker også på et mer universelt problem, nemlig at hver oversettelsesantologi lages etter visse premisser, ofte ganske subjektive. Et godt eksempel på en såkalt (u)bevisst manipulasjon er her et utvalg tekster med polsk kamplyrikk. Vanligvis tegner en slik samling opp et sterkt martyrologisk bilde av et undertrykt, lidende folk. Dette er selvsagt et

---

<sup>391</sup> Kaszyński, S. H. (1995). Moderne polnische Lyrik in deutschsprachigen Anthologien. I: H. Kittel (red.), *International Anthologies of Literature in Translation*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, s. 84–92, s. 84. Jf. også: Kaszyński, S. H. (1993). Übersetzungsanthologien als Medienträger im internationalen Kulturtransfer. I: A. P. Frank, K.-J. Maaß & u.a. (Hg), *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch. Band 8, Teil 2*. Erich Schmidt Verlag, Berlin, s. 578-586.

allment fenomen, men noen ganger kan denne fremstillingen føre til et klisjémessig budskap. En nokså stor og meningsdannende funksjon har dessuten oversettere (henholdsvis utgivere) som ofte følger sin egen estetiske smak. Hvor nær oversatt litteratur og utveksling av estetisk-litterære strømninger er knyttet sammen, har vi påpekt i avhandlingens innledende deler. All slags tekstsamlinger gjør selvsagt en stor innsats for denne tverrkulturelle utvekslingen,<sup>392</sup> men faktumet er at studier av antologisjangeren fortsatt virker helt marginale. En stor takk må igjen rettes til forskerne fra Göttingen som siden 1990-åra har fremmet akkurat den grenen innenfor sammenlignende litteraturvitenskap. Deres artikkelsamlinger og enkelte publikasjoner utgjør i dag et grunnlag for bruken av antologifenomenet i oversettelsesforskning.<sup>393</sup> Dette feltet finner for øvrig anvendelse i allmenn litteraturforskning – la oss ikke glemme at begrepet «antologi» like gjerne refererer til utvalg av tekster skrevet på utgiverens morsmål, noe som ofte henger sammen med krestomati og kanonetablering av egen nasjonal litteratur. Mitt prosjekt og, nærmere bestemt, dette avsnittet skal begrenses til teorien om samlinger med oversatt lyrikk, men for å foreta en kompakt undersøkelse av bøkene *Utsikt med et sandkorn* og *Livet er den eneste måten* trenger vi først å kaste lys over antologifenomenet i generell forstand.

Igjen tar vi utgangspunkt i konstateringen som allerede er brukt i denne avhandlingen, nemlig: Studier av tekstsamlingens innflytelse på litteraturutviklingen er et relativt nytt forskningsfelt, og det mangler derfor et allment, etablert begrepsapparat. Paradoksalt nok møtes vi med en rekke generelle definisjoner av antologi, ikke minst i litterære leksikoner. Der får vi hovedsakelig vite at antologi betegner en «samling av utvalgte tekster, som regel av skjønnlitterær karakter»,<sup>394</sup> og mer presist at de grupperes «etter bestemte kriterier, f.eks. nasjonalitet, språktype, epoke, kvalitet, tema, gruppe- eller skoletilhørighet».<sup>395</sup> Ellers utvider *Litteraturvitenskapelig leksikon* dette oppslagsordet med enda flere nyttige bemerkninger. Videre leser vi nemlig at den type samling vanligvis har som formål å framheve konkrete strømninger, miljøer og tendenser. Like vesentlig i denne konteksten virker merknaden om antologiens bidrag til kanonbefestning<sup>396</sup> og til «forståelsen av de ulike

---

<sup>392</sup> Frank, A. P. (1990). Preface. *Amerikastudien*, 5(35), s. 5–6.

<sup>393</sup> Se bl.a.: Eßmann, H. (1992). *Übersetzungsanthologien: eine Typologie und eine Untersuchung am Beispiel der amerikanischen Versdichtung in deutschsprachigen Anthologien, 1920-1960*. Frankfurt am Main/New York: Peter Lang; Gulya, J., & Lossau, N. (red.). (1994). *Anthologie und interkulturelle Rezeption*. Frankfurt am Main: Peter Lang; H. Kittel (red.). (1995). *International Anthologies of Literature in Translation*. Berlin: Erich Schmidt Verlag; Eßmann, H., & Schöning, U. (red.). (1996). *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag; Bödeker, B., & Eßmann, H. (red.). (1997). *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag; Frank, A. P., & Turk, H. (red.). (2004). *Die literarische Übersetzung in Deutschland: Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*. Berlin: Erich Schmidt Verlag; Eßmann, H., & Frank, A. P. (1991). Translation Anthologies: An Invitation to the Curious and a Case Study. *Target*, 1(3), s. 65–90.

<sup>394</sup> Jf. note<sup>62</sup> s. 18.

<sup>395</sup> Jf. note<sup>63</sup>, s. 17-18.

<sup>396</sup> Frank, A. P., & Eßmann, H. (1990). Translation Anthologies: A Paradigmatic Medium of International Literary Transfer. *Amerikastudien*, 5(35), s. 21–34, s. 23.

landenes nasjonallitteratur». <sup>397</sup> Patricia Baubeta poengterer i den anledning at antologisering både går hånd i hånd med litterær historiografi og like godt kan sammenlignes med litteraturhistorieskriving av et mikrokosmisk omfang. <sup>398</sup> De tyske forskerne, derimot, legger vekt på en målbevisst antologidannelse, dvs. en tydelig samklang mellom emnevalg, sjanger, anordning og bearbeidelse av tekster – slik at hele konseptet gir inntrykk av en solid gjennomtenkt utgivelse. <sup>399</sup> Det er også viktig å stanse opp ved måten diktsamlingene konstrueres på. Vi vet allerede at til den store gruppen av tekstsamlinger hører antologier med både innenlands- og utenlandslitteratur. Samlinger med oversatt lyrikk kan videre ta form av bilaterale og multilaterale publikasjoner, <sup>400</sup> der den første betegner antologier med forfattere fra samme språk- og kulturkrets, mens den andre streber mot å samle opp representanter av ulike nasjonaliteter, vanligvis ordnet etter én bestemt kategori. Et relativt sjeldent, men svært interessant fenomen, er de såkalte tospråklige utgivelsene, hvor oversettelsen blir trykt samtidig med originalteksten. Tendensen til å følge akkurat denne trenden synes riktignok å være økende (trolig pga. større bevissthet blant leserne), men utgivere stiller seg fremdeles ganske skeptisk til «unødvendige» kostnader, især når det gjelder små språk. <sup>401</sup> André Lefevere, som drev med spredning av afrikansk diktning, understreker hvor stor rolle antologier med «marginal» litteratur spiller i vesteuropeeres bevisstgjøring. Imidlertid framsetter han en bitter merknad ang. bokmarkedets politikk:

Publishers invest in anthologies, and publishers decide the number of pages they want to invest in. The «limitations of size» or «space» ritually lamented in almost all introductions to all anthologies are not a natural given. <sup>402</sup>

Det er en selvfølge at tospråklige diktsamlinger er en utrolig verdifull kilde for oversettelsesforskere. Polske Stanisław Barańczak, som ble nevnt i forrige kapittel, har uten tvil

---

<sup>397</sup> Jf. note<sup>63</sup>, s. 18.

<sup>398</sup> Baubeta, P. A. O. de (2007). *The Anthology in Portugal. A New Approach to the History of Portuguese Literature in the Twentieth Century*. Bern: Peter Lang, s. 14.

<sup>399</sup> Pforte, D. (1970). Ein Beitrag zu ihrer Theorie. I: J. Bark & D. Pforte (red.), *Die deutschsprachige Anthologie: Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbibliographie des Zeitraums 1800-1950*. Frankfurt am Main: Klostermann, s. XXV; Jf. note<sup>102</sup>, s. 30-31 (Chojnowski, P.).

<sup>400</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>401</sup> Kovacheva, A. (2012). Antologie poezji polskiej w języku bułgarskim – historia i praktyka. I: R. Cudak (red.), *Literatura polska w świecie. Tom IV. Oblicza światowości* (s. 159–168). Gnome/Uniwersytet Śląski.

<sup>402</sup> Lefevere, A. (2016). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame (Reprint)*. London/New York: Routledge, s. 93.

gjort en stor innsats for lanseringen av en slik publiseringsform i Polen,<sup>403</sup> mens her i Norge er det hittil utgitt bare én antologi med polsk poesi på norsk i tospråklig versjon.<sup>404</sup>

Og til sist må vi ta opp avsnittenes nøkkelproblematikk, nemlig: hvordan antologiseringsmekanismer henger sammen med de tre bøkene som straks skal analyseres. Vi vet jo allerede at både *Utsikt med et sandkorn*, *Livet er den eneste måten* og *I løsilidens æra* faller under én fellesbetegnelse – EN BILATERAL ANTOLOGI, og at hver av disse tre bøkene presenterer ett individuelt forfatterskap. Av avgjørende betydning for resepsjonen i målkulturen er selvfølgelig hele lanseringsprosessen, men også forfatterens faste posisjon på verdensmarkedet. Vi kan heller ikke utelate oversetteren, især når hans navn er mer berømt enn originalforfatterens. Som et treffende eksempel tjener her nettopp *I løsilidens æra* med Paal Brekkes navn synlig markert på omslaget. Sant å si synes dette navnet å fungere som «publikumsagn», for de fleste norske mottakerne gjenkjenner nettopp gjendikteren, og ikke nødvendigvis forfatteren Czesław Miłosz (til tross for Nobelprisen tildelt året før den norske utgivelsen). En litt annen mekanisme kjennetegner derimot resepsjonen av Szymborska-bøkene. I tilfellet *Utsikt med et sandkorn* snakker vi nemlig om en oversetter som ganske visst har en sentral plass blant lesere som er opptatt av polsk litteratur og/eller slavisk kultur generelt, men de utgjør tross alt en relativt liten gruppe entusiaster. I 1990-åra fikk Szymborska stjernestatus i Sverige, og antologiene oversatt av Anders Bodegård fremdeles vekker en stor interesse på bokmarkedet. Samme år som Szymborska ble tildelt nobelprisen, så også den første norske samlingen dagens lys. Hun var imidlertid bedre kjent i Skandinavia enn Czesław Miłosz, og med hensyn til lanseringspolitikken trengte *Utsikt med et sandkorn* ikke noe ekstra reklame. De to ulike markedsmekanismene tydeliggjør bare hvor mange faktorer antologisering av fremmedlitteratur er utsatt for. Det overrasker heller ikke at innenfor dette lille fagfeltet møter vi flere klassifiseringsmarkører av sekundær betydning. Teresa Seruya står eksempelvis for antologyper ordnet etter mål og funksjon,<sup>405</sup> mens Frank og Eßmann trekker sine konklusjoner på bakgrunn av forholdet mellom oversetter og forfatter:

It is indeed in the nature of literary translation that the main interest of an anthology may be in the authors translated, or in the translator of these authors, or in both. The distinction, is

---

<sup>403</sup> Kaźmierczak, M. (2012). Anthologizing Poland. Polska poezja widziana z dwóch perspektyw: Jerzego Peterkiewicza i Jarka Zawadzkiego. I: R. Cudak (red.), *Literatura polska w świecie. Tom IV. Oblicza światowości* (s. 145–158). Katowice: Gnome/Uniwersytet Śląski, s. 147-148.

<sup>404</sup> Sjøkk: Herbert, Z. (2017). *I hjertet av tingene*. Joanna Rzadkowska (overs. & red.). Oslo: Aschehoug. Det finnes en tospråklig bok til som er verdt å nevne, nemlig Kristin Bergets diktsamling *Der ganze Weg* (2009). Den ble oversatt til polsk av Justyna Czechowska i 2011, og som en del av serien «Europejski Poeta Wolności» (European Poet of Freedom) inneholder den både originalene og gjendiktningene. Se: Berget, K., & Czechowska, J. (2011). *Der ganze Weg*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

<sup>405</sup> Seruya, T. (2013). Anthologies and translation. I: Y. Gambier & L. van Doorslaer (red.), *Handbook of Translation Studies vol.4* (s. 1–6). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 3.

not always easy to make. Some reasonably clear criteria seem to be the following: In an anthology of re-translations made by a single translator, the interest is, most likely, translator-oriented, whereas an edited anthology of translations by diverse hands is, more likely than not, author-oriented. There are, of course, cases of overlap, as, for instance, when a translator, in his anthology, combines re-translations with new translations (of poems by the same authors or by hitherto untranslated – or unanthologized – authors).<sup>406</sup>

Ut fra hele antologiseringssystemet ser ethvert enkelt element ut til å ha sin egen bestemte funksjon. Samtidig kan en oversettelsesantologi kalles «et produkt preget av stort ansvarsnivå»,<sup>407</sup> for akkurat som alle fremmede verk gjengitt i et annet språk, blir en slik samling utsatt ikke bare for nye kontekster,<sup>408</sup> men også en rekke handlinger med stor innflytelse på utgangspoetikk, dvs. «collecting, selecting and displaying»<sup>409</sup> (innsamling, seleksjon og framvisning). Vi må nemlig huske at antologisering krever et effektivt samarbeid mellom flere enheter (forfatter, oversetter, forlag mfl.), hvor oversetterens visjon bare utgjør en del av hele konseptet. Uansett hvor tyngdepunkter blir lagt, er en oversettelsesantologi altså en bok som må leses i et bredere perspektiv, også når det gjelder tolkningen av innholdet. Mer presist skal enhver tekstsamling omtales med hensyn til omslag, tittel, forord, fotnoter og alle andre paratekster.<sup>410</sup>

La oss altså spore hvordan de ovennevnte kriteriene bidrar til en bedre forståelse av antologien *Utsikt med et sandkorn*. En helt naturlig mottakelsesprosess krever å feste oppmerksomheten først ved tittelen og omslaget, og så ved selve måten boken er konstruert på. Det er vanskelig å unngå inntrykket av at idéen bak sammenstillingen av tittelen og det billedlige ikke er tilfeldig. Som ledende motto for hele antologien brukte Ole Michel Selberg tittelen på Szyborskas bok fra 1996 – *Widok z ziarenkiem piasku (Utsikt med et sandkorn)*, som samtidig er navnet på en av tekstene i denne samlingen. Det betyr at oversetteren faktisk baserer seg på originalutgivelsen, men med ett tydelig unntak: Mens den polskspråklige antologien består av 102 tekststykker, begrenser Selberg seg til 60 titler. Det er likevel ikke selve omfanget som skal friste potensielle lesere, men nettopp denne tvetydige formuleringen. Imidlertid må vi også innrømme at en slik metaforisk tittel ganske godt kamuflerer utgivelsens egentlige karakter, siden vi finner betegnelsen «dikt i utvalg» først i

---

<sup>406</sup> Jf. note<sup>396</sup>, s. 30.

<sup>407</sup> Prunč, E. (1997). Translationskultur (Versuch einer konstruktiven Kritik des translatorischen Handelns). *Text-conText*, 11, s. 99-127, s. 112.

<sup>408</sup> Jf. note<sup>393</sup>, s. 17 (Eßmann, H.); Seruya, T., D'hulst, L., Rosa, A. A., & Moniz, M. L. (2013). Translation anthologies and collections. An overview and some prospects. I: T. Seruya, L. D'hulst, A. A. Rosa, & M. L. Moniz (red.), *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)* (s. 1–13). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. Og: Jf. note<sup>22</sup>, s. 174.

<sup>409</sup> Jf. note<sup>405</sup>, s. 1.

<sup>410</sup> Höllerer, W. (1970). Vorwort. I J. Bark & D. Pforte (hg.), *Die deutschsprachige Anthologie: Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbibliographie des Zeitraums 1800-1950*. Frankfurt am Main: Klostermann, s. VIII.

etterordet.<sup>411</sup> Mangelen på en direkte, verbal kategorisering fører på den ene side til forvirring hos leserne, men på den annen side fungerer en utsøkt tittel som invitasjon til kontakt med en fremmed, nesten eksotisk litterær virkelighet. Denne mekanismen illustrerer bl.a. Ana Bernardo, som i sin undersøkelse av antologier med verdenslitteratur skriver:

A major difficulty arises in locating anthologies of word poetry since most do not include this term in the title but prefer to use a catchy metaphor or some other suggestive name such as «Poetical Home Treasuer from Abroad», «Picture Room», «Songs from afar», «In the Poeples' Spring of Songs» or, more recently, «The Poem itself» (Stanley Burnshaw 1960) or «A Book of Luminous Things» (Czeslaw Milosz 1996).<sup>412</sup>

Et enda mer interessant grep synes å være omslagets bakgrunn, for i motsetning til originalverket er den norske boken pyntet med bruddstykket fra Parthenon-frisen. To like fragmenter blir fremstilt som speilbilder, og på metopen ser vi deltakere av Panathenaia-prosesjonen.<sup>413</sup> Spørsmålet om hva som knytter tittelen og skulpturens motiv sammen, har ikke noe klart svar. Tolkningen åpner for flere muligheter, og en av dem lar oss tro at metaforen framhever menneskets ubetydelighet i forhold til kulturarv og materiens styrke (særlig sand og stein som byggemateriale).<sup>414</sup> Videre refleksjon kan ellers henlede vår oppmerksomhet på sammenhengen mellom individets betraktningsevne og steinens forrang til å bli beundret av dette individet. Men gjennom sin negative poetikk beviser Szymborska at menneskets følelse av glede er noe som er høyst knyttet til øyeblikket, og det eneste vi faktisk kan forvente, er vår egen bortgang.<sup>415</sup> På den annen side er det lett å oppdage at både tradisjon, filosofihistorie og antikk kultur utgjør en rød tråd i samlingen, så valget av skulpturkunst kan rett og slett korrespondere med det tematiske ledemotivet. Siste element med umiddelbare konsekvenser er de såkalte paratekstene. Det første vi leser ut fra antologiens struktur, er Selbergs store dyktighet. Tilleggsopplysninger som etterord, noter, listen over norske og polske dikt titler samt henvisninger til andre fremmedspråklige antologier med Szymborskas lyrikk bekrefter at gjendikteren er helt bevisst på sin rolle som døråpner for hennes forfatterskap i Norge.

---

<sup>411</sup> Jf. note<sup>187</sup>, s. 148.

<sup>412</sup> Bernardo, A. M. (2013). Poetry anthologies as Weltliteratur projects. I: T. Seruya, L. D'hulst, A. A. Rosa, & M. L. Moniz (red.), *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)* (s. 107–121). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 109. Bernardo viser her til følgende antologi: Jf. note<sup>176</sup> (Miłosz, C.).

<sup>413</sup> Dette var en årlig midtsommerfestival til ære for Athene.

<sup>414</sup> Ontologiens rolle i Szymborskas poetikk omtales f.eks. i Kasperski, E. (1996). Poezja filozoficzna Szymborskiej (człowiek, byt, poznanie, etyka). *Rocznik Towarzystwa Literackiego Im. A. Mickiewicza*, XXXI, 11–26.

<sup>415</sup> Jf. Gralewicz-Wolny, I. (2014). *Poetka i Świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 142-143.



Etter den store suksessen i 1996 gav Szymborska ut fire diktsamlinger, og på det norske bokmarkedet ble disse bøkene publisert under fellestittelen *Livet er den eneste måten* i 2012. Christian Kjelstrup, litteraturkritiker og forlagsredaktør i Aschehoug, påtok seg en vanskelig oppgave – hans oversettelsessamling inneholder nemlig alle tekstene, dvs. til sammen 81 dikt. I tillegg til et omfangsrikt utgangsmateriale stod Kjelstrup overfor en språklig utfordring – han oversatte hovedsakelig via russisk, og sammenlignet verkene både med polske, tyske og engelske versjoner.<sup>416</sup> Mens Selberg kom på scenen med antologien av en ny nobelprisvinner, presenterte Kjelstrup derimot verkene skrevet av en nettopp avdød klassiker. Ironisk nok kunne Szymborskas hyppig omtalte bortgang bidra til salgsstatistikkene, men vi må samtidig presisere at Kjelstrup i flere år har vært engasjert i lanseringen av Szymborskas forfatterskap. Han har produsert flere litteraturkritiske artikler og radiointervjuer, og han reiste til Kraków for å møte nobelprisvinneren «ansikt til ansikt». Hva selve utgivelsen angår, er omslaget holdt i minimalistisk stil i to dominerende farger: grønt og gult. På forsiden ser vi et stort løv, som på den ene side stemmer overens med Szymborskas naturnære diktning, og på den annen viser til den første verslinjen fra verket «Notat», hvor løvmotivet får en spesiell plass. Et av de mest synlige elementene er dessuten overskriften «nobelprisvinner Wisława Szymborska», som sikkert er av stor betydning for forlagets politikk. Omslaget inneholder imidlertid opplysningen om bokens antologiske karakter, for i motsetning til Solum-samlingen markerer den hvilken tidsperiode originalene ble skrevet i (dikt 2002–2012). Forskjellen mellom antologien fra 1996 og den fra 2012 ligger også i paratekster. Selberg, som spesialist i polsk litteraturhistorie, følte seg trolig forpliktet til å utruste sin bok med alle mulige tilleggsinformasjoner. I *Livet er den eneste måten* finner vi for eksempel tre avisartikler brukt som erstatning for det tradisjonelle etterordet. Idéen er faktisk ganske interessant, men ut fra leserens perspektiv er disse reprintene litt for små. Og til tross for at disse to Szymborska-samlingene ser ganske forskjellige ut, er deres vurdering verken min oppgave eller mitt ønske (i hvert fall ikke før i den konkluderende del).<sup>417</sup>

Innen diskusjonen om antologiens rolle i oversettelsesforskning skal vi også se nærmere på boken *I løsilens æra* (1981), som omfatter 32 dikt skrevet av Czesław Miłosz i perioden 1939–1974. Akkurat som i Szymborskas tilfelle er Paal Brekkes gjendiktningssprosjekt en umiddelbart reaksjon på nobelprisen tildelt Miłosz i året 1980. Denne antologien er likevel helt annerledes enn de to seinere Szymborska-bøkene. For det første vet vi allerede at gjendiktningene i *I løsilens æra* ble skrevet av en anerkjent norsk prosaist og poet, men ansvarlig for tekstutvalg, etterord og

---

<sup>416</sup> I flere intervjuer understreker Kjelstrup at selv om han ikke kan skrive polsk, har han behersket dette språket godt nok til å skjønne den polske skriften. Russisk og polsk er vel såpass like at det faktisk er mulig å kombinere dem for å finne essensen i Szymborskas originale tekster. Jf. f.eks. Fyllingsnes, O., & Kjelstrup, C. (2013). Ei svært elskverdig dame. *Dag og Tid*, s. 12–13.

<sup>417</sup> Den eneste sammenligningen av disse to antologiene fant jeg på siden: (tilgjengelig: 8.09.2016, <https://litteraturgarasjen.no/2013/05/01/skyer-trenger-ikke-bli-sett-for-a-sveve/>).

språklig konsultasjon her er Ole Mikael Selberg. Interessant nok – Paal Brekke kan ikke polsk, men bestemmelsen om å undersøke oversettelsene hans uten henvisninger til andre språk, har selvsagt sin begrunnelse. I min private brevveksling med Ole Mikael Selberg ble jeg nemlig opplyst om måten Brekke jobbet med utgangsverkene på. Selberg forklarte at utgangspunktet var tyske og engelske gjendiktninger, men at Brekke samtidig gikk gjennom sine forslag sammen med Selberg. Faglige analyser av de tyske og engelske oversettelsene lar meg dessuten tro at alle betydelige forandringer i den norske utgivelsen skyldes Brekkes selvstendige og helt bevisste strategi.<sup>418</sup> Når det gjelder denne relativt korte diktsamlingen, må vi fastslå at gjendikteren på forhånd fikk et tematisk begrenset materiale. Forsidens fargerike bakgrunn fremstiller nemlig et brennende landskap, så det er ganske lett å finne forbindelsen mellom antologiens tittel og design. Etter lesningen får vi ellers bekreftelsen på at de tre komponentene tittel, utseende og tematikk danner en harmonisk helhet. Vår oppmerksomhet vekkes imidlertid av tittelordet «løsild», som ikke er å finne i en vanlig bokmålsordbok. Resultatet av min tidligere etterforskning fører derimot til det tyske «Feuersbrunst» og databasen publisert i *Project Runeberg*.<sup>419</sup> «Feuersbrunst» dukker videre opp i et av Karl Dedecius' litteraturkritiske verk, og konteksten refererer direkte til forfatterskapet til Miłosz: «Die Żagariesten registrierten die Tendenzen des Verfalls katastrophisch, als Sintfut und Feuersbrunst.»<sup>420</sup> Uansett om en slik arkaisk, for ikke å si høytidelig, formulering kan virke enten tiltrekkende eller avskrekkende; kombinert med et sterkt omslagsbilde og Paal Brekkes navn er denne antologien en interessant måte å introdusere en polsk nobelprisvinner på i den norske leserbevissthet.

Like spennende resultater kunne vi også oppnå gjennom omtalen av andre norske samlinger med polsk lyrikk. Jeg må dessverre avgrense mitt undersøkelsesmateriale til de aller viktigste komponentene, men antologisering av polsk litteratur i de skandinaviske land betrakter jeg som et viktig tema for videre forskning.

## IV.2 Wisława Szymborskas forfatterskap i korte trekk

---

<sup>418</sup> Tidligere har jeg skrevet to artikler om forskjellene mellom Miłosz' tyske og norske gjendiktninger. Se: Wilkus, A. (2015). Poeta vs poeta-tłumacz. O niemieckim i norweskim przekładzie wiersza Czesława Miłosza “Campo di Fiori». *Rocznik Karla Dedeciusa*, VIII, s. 99–110; og Wilkus, A. (2014). Individualästhetik als Phänomen der Übersetzungskunst. Das Gedicht Campo di Fiori von Czesław Miłosz, nachgedichtet von dem norwegischen Lyriker Paal Brekke, *Rocznik Komparatystyczny – Komparatistisches Jahrbuch*, Vol. 5. Szczecin: WUS, s. 445–463. En lignende språklig komplikasjon beskriver forresten Marta Kaźmierczak, og Singers' manglede filologiske kompetanse betrakter hun på akkurat samme måte som jeg. Jf. note<sup>403</sup>.

<sup>419</sup> Sjekk: <http://runeberg.org/deno1933/0339.html> (tilgjengelig: 17.05.2016).

<sup>420</sup> Dedecius, K. (1990). *Lebenslauf aus Büchern und Blättern*. (M. Mack & J. Wierczimok (red.)). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, s. 133. På norsk kan dette lyde: «For Żagary-medlemmer var forfallstendensen så katastrofal som syndflod og løsild» (min oversettelse).

Wisława Szymborska (1923-2012), døpt Maria Wisława Anna Szymborska, tilhører den tidligste og samtidig mest toneangivende etterkrigs generasjonen i polsk litteraturhistorie. Siden hun forble en aktiv skribent helt frem til sitt siste leveår, omfatter hennes forfatterskap en lang og historisk sett urolig periode. Det er allmenn enighet om at polsk lyrikk alltid måtte forholde seg til ekstreme begivenheter, især kampen om nasjonens frigjøring. All slags profetiske, romantiske, og ikke minst messianske stemninger utgjør uten tvil en stor del av vår lyriske arv, men hva nyere tider angår, trenger de litterære fenomenene å bli sett i et bredere perspektiv. I anledning et forfatterseminar som fant sted i 1972, fikk vi høre en spennende diskusjon knyttet til poesens internasjonale status. Polen ble der representert av dikteren Bohdan Drozdowski, og i sin skisse av landets lyrikkhistorie sa han:

Den annen verdenskrig gav oss igjen følelsen av at enhver stor fare, enhver kamp for livet og for å overleve, fører med seg gjenfødselen av stor poesi, fordi stor poesi taler til massene, og de trenger den da.<sup>421</sup>

Litteratene som rett etter krigen strebet etter løsrivelsen fra «denne store poesien», for på den måten å oppnå en tematisk og språklig lettet diktning, innledet faktisk en av de mest mangfoldige epokene i Polens poesihistorie. Antall «skoler» med ulikt syn på språkbruk og estetiske retningslinjer hadde dessuten konsekvenser for enkelte forfattere som siden 1950-åra fulgte sine individuelle utviklingsveier. De nye litteratene ville endelig «skue våren, ikke Polen»,<sup>422</sup> uavhengig av tradisjonen eller uttrykksformen man med tidens løp hadde identifisert seg med. Postulatet om «det normale» i diktekunsten fortonet seg ellers som en indirekte dialog med den kommunistiske undertrykkelsen – og ikke minst med politisk sensur – på den ene side, på den annen som et indre oppgjør med krigens trauma. Krigsopplevelsen var et tilbakevendende emne, og uansett om man stilte seg kritisk til den høytidelig-heroiske estetikken (f.eks. Tadeusz Różewicz)<sup>423</sup> eller dyrket den neoklassiske stilen (bl.a. Mieczysław Jastrun og Jarosław Marek Rymkiewicz),<sup>424</sup> utgjorde dette hos flere et viktig orienteringspunkt. Fra denne generasjonen stammer Wisława Szymborska – en litterær personlighet som uten å ha deltatt i kampene eller å ha rippet opp i gamle krigssår i en melankolsk drakt, klarte å «tale til massene».

---

<sup>421</sup> Drozdowski, B., & Overs., C. Carlson. (1973). Poesi og samfunn i Polen. I: C. Carlson (red.), *Forfatterseminar 1972* (s. 40–46). Oslo: Den norske forfatterforening, s. 41. Alle tekstene i boken ble oversatt til norsk av Camilla Carlson.

<sup>422</sup> Brodal, J. (1983). *Barn av Europa*. Oslo: Solum, s. 169.

<sup>423</sup> Jf.: Majchrowski, Z. (2002). *Różewicz*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie; Kubaszczyk, J. (2016). *Faktura oryginału i przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN; Legeżyńska, A., & Śliwiński, P. (red.). (2000). *Poezja polska po 1968 roku*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne.

<sup>424</sup> Jf.: Balcerzan, E. (1998). *Poezja polska w latach 1939-1968*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne; Miłosz, C. (1983). *The History of Polish Literature (Second edition)*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press; Janion, M. (2007). *Gorączka romantyczna*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Szyborskas første publiserte dikt kom på trykk i avisen *Dziennik Polski* (Polske Dagsavis) i 1945, mens den første samlingen – *Dlatego żyjemy* (*Derfor lever vi*, 1952) – ble utgitt sju år seinere. Hele forfattervirket består til sammen av 14 samlinger – inkludert den posthume *Czarna piosenka* (*Den svarte sangen*, 2014), og nærmere ti utgaver med dikt i utvalg. Ved siden av lyrikkproduksjon samarbeidet hun også med en rekke polske tidsskrifter, der flere av hennes essayistiske og kritiske tekster så dagens lys.<sup>425</sup> Det må likevel nevnes at de to første publikasjonene synes å stå i skyggen av poetens debutperiode, som Szyborska selv holdt en tydelig avstand til. Grunnen til det er hennes politiske fortid,<sup>426</sup> nærmere bestemt hennes tilhørighet til Polska Partia Robotnicza (Det polske arbeiderparti). Szyborska tillot derfor ikke oversettelser av verkene som oppstod før 1957, og som sitt egentlige kunstneriske gjennombrudd anser hun derfor samlingen *Wolanie do Yeti* (*Rop til Yeti*, 1957). Ikke nok med det, kritikerne regner denne boken som den første og viktigste impulsen til «gjenoppstandelsen av polsk lyrikk etter hendelsene fra 1956».<sup>427</sup>

Frem til året 1996, da Szyborska ble tildelt Nobelprisen i litteratur, var hun veldig konsekvent i utformingen av egen stilistikk, og det er kanskje derfor den svenske oversetteren Anders Bodegård bestemte seg fort å oppsummere hele diktekunsten hennes med de såkalte tre i-ene: IDIOM, ILLUSJON, IRONI. Denne karakteristikken brukes også av andre litteraturkritikere, men et annet sted bruker Bodegård dessuten andre treffende epiteter som: lett, dansende, artig, fredelig og berørende.<sup>428</sup> Ifølge oversetteren angår førstnevnte i-kategori Szyborskas tørre, lakoniske og uhysteriske språkbruk. Med dette redskapet skaper hun deretter en slags «virkelighetsforvrengning, trolldomskunst, fremmaning av en stor fortryllelse – som brister», forklarer Jan Erik Vold.<sup>429</sup> Ironien oppfattes derimot som Szyborskas estetiske kjennetegn, men her snarere i betydningen en verbal intelligens, en skeiv vinkling rettet på den ene side mot virkelighetens altomfattende absurditet, på den annen mot seg selv – et enkelt menneske med alle sine svakheter og evolusjonære gaver. Bodegård har selvsagt mye rett i måten han fremstiller Szyborskas diktning på – det har han bl.a. bevist i sine strålende gjendiktninger til svensk. Bodegårds treffende tolkning av nobelprisvinnerens verdensanskuelse skyldes også det faktum at han klarte å opprettholde et særlig

---

<sup>425</sup> Verdt å nevne er Szyborskas prosautgivelser kalt *Lektury nadobowiązkowe* (Valgfrie pensumbøker, 1973/76 og 1992). Syklusen omfatter dikterens litteraturkritiske føljetonger. Denne biproduksjonen kalte hun selv «en hobbyaktivitet» – helt på linje med hennes forkjærlighet for kollasjillustrasjon.

<sup>426</sup> Dette problemet utlegges hovedsakelig i: Jf. note<sup>424</sup> (Balcerzan, E.); Krajska, E., & Krajski, S. (1996). *Dwie twarze Szyborskiej*. Warszawa: Wydawnictwo św. Tomasza z Akwinu.

<sup>427</sup> Balbus, S. (1996). *Słowo wstępne*. I: S. Balbus & D. Wojda (red.), *Radość czytania Szyborskiej* (s. 7–19). Kraków: Znak, s. 10.

<sup>428</sup> Bodegård, A., & Nowicka, D. (2012). Szyborska przed moimi tłumaczeniami była znana w Szwecji. *Nowa Trybuna Opolska*. (tilgjengelig: 17.03.2016, <http://www.nto.pl/magazyn/wywiady/art/4495649,anders-bodegard-szyborska-przed-moimi-tlumaczeniami-byla-znana-w-szwecji,id,t.html>). Lignende bemerkninger formulerer også andre forskere, deriblant Leszek Szaruga. Han betegner Szyborskas skrivemåte som «en poetisk idiom». Se: Szaruga, L. (2015). Nie wystarczy. *Kwartalnik Artystyczny*, 1, s. 31–35, s. 32. I en annen tekst utvider han «de tre i-ene» med et annet adjektiv, nemlig «imitasjon». Se: Bodegård, A. (2003). *Wisława – wirówka? Przekładaniec*, 1(10), s. 163–170, s. 163.

<sup>429</sup> Vold, J.E. (1998). *Storytellers. En begrunnet antologi*. Oslo: Gyldendal, s. 172.

forståelsesbånd med Szymborska, både som hennes venn og som lyrikkentusiast. Men tross alt unngår vi neppe inntrykket av at sammenstilt virker alle ovennevnte attributter litt selvmotsigende, for er det mulig å skrive tørt og berørende samtidig? Lett og artig om de viktigste eksistensielle spørsmål? Jo, og bekræftelsen på denne paradoksale evnen finner vi blant annet i begrunnelsen fra Svenska Akademien, hvor det står: «for poetry that with ironic precision allows the historical and biological context to come to light in fragments of human reality».<sup>430</sup> Ser vi imidlertid på omtaler av Bodegårds gjendiktninger, faller det straks i øynene at han faktisk mestret å formidle alle de vesentligste sidene av Szymborskas særlige estetikk. Dette aspektet vektlegger ikke minst Leonard Neuger, som i en av sine artikler berømmer oversetterens virtuositet, fiffighet og «dansende» uttrykksmåte.<sup>431</sup> Ellers nevner Neuger Szymborskas *pointe*-kunst – så ofte brukt i originalene, og så konsekvent gjengitt i de svenske versjonene.

Forrige avsnitt tegnet opp en introduserende skisse av Szymborskas litterære virksomhet, samtidig som det pekte på den oversettelsesmessige siden av hennes internasjonale resepsjon. Det vi skal nærme oss akkurat her, er et fullstendigere bilde av nyansene som karakteriserer Szymborskas verk. For tilgjengelighetens skyld samles trekkene i tre større hovedkategorier: FRIE VERS, EN UNIVERSELL JEG-STEMME og DEN LÆRDE ENTUSIASME. I videre deler av kapitlet skal jeg bruke nettopp disse betegnelse, men med samtidig forbehold om at de andre kunne ha valgt andre klassifiseringsmønstre. Stanisław Balbus, en av de viktigste Szymborska-spesialistene, pleier eksempelvis å oppsummere denne lyrikken ved hjelp av en billedlig motsetning: et maksimalt betydelig innhold som tematiserer den moderne verdens tilstand, lukket inn i en minimalistisk form og volum.<sup>432</sup> En «miniguide» til Szymborskas diktning finner vi ellers hos Jerzy Kwiatkowski, som i artikkelen «Błazen i Hiob» omtaler den på følgende måte:

Overraskende er [hennes]: objektivisme, en diskre følsomhet og tilbakeholdenhet, en rolig ordknapphet og evnen både til å distansere seg fra omstendigheter og drive vittig gjøn med denne desillusjonerende poesien. Et kunstnerisk tilsnitt blandet sammen med skammen over seg selv og en autoironisk heroisme.<sup>433</sup>

---

<sup>430</sup> Hentet fra Nobelprisens hjemmeside:

[https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1996/szymborska-facts.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1996/szymborska-facts.html) (tilgjengelig: 7.05.2016).

<sup>431</sup> Neuger, L. (1991). Wysławianie Wisławy Szymborskiej – na marginesie przekładów na język szwedzki Andersa Bodegårda. *Teksty Drugie*, 4(10), s. 95–99, s. 98.

<sup>432</sup> Jf. note<sup>427</sup>, s. 10.

<sup>433</sup> Kwiatkowski, J. (1973). Błazen i Hiob. I: J. Kwiatkowski (red.), *Klucze do wyobraźni. Wyd. 2* (s. 332–345). Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 345. Sitatet lyder: «Co natomiast może zaskakiwać, to: umiejętność zachowania dystansu, obiektywizacja, uczuciowa dyskrecja i powściągliwość, spokojna lakoniczność i żartobliwa drwina tej – tak bardzo pozbawionej złudzeń – poezji. Jej kunsztowność i rygory. Jej – wstydzący się samego siebie, autoironiczny, prześmiewny – heroizm».

De to overnevnte karakteristikkene ser ut til å være et rimelig utgangspunkt for drøftingen av Szymborskas individuelle poetikk. Ut fra disse skal vi nemlig utvide hele diskursen med flere vesentlige tolkningsperspektiver som deretter, dvs. i gjendiktninganalysen, svarer til vår kjerneproblematikk – «den aurapregede realisering av forfatterens individuelle estetikk».

#### **IV.2.1 Szymborskas formspråk – frie vers**

Valget av FRIE VERS som en grunnleggende måte å kommunisere med omverden på, synes å spille en tvetydig rolle i dette forfatterskapet. For det første – rent historisk sett – trengte man et nytt poetisk språk for å kjenne seg igjen i den nye etterkrigsverdenen. For det andre ville Szymborska kvitte seg med den tidligere propagandistiske lyrikken, som grunnet sin politiske rolle fikk en mer bestemt form (her i betydningen strofeinndeling, rim, rytme o.l.).<sup>434</sup> En annen ting vi forbinder med en utradisjonell diktoppbygging, har sine røtter i et konseptuelt syn på poesien. Man sier nemlig at Szymborska konstruerer hvert eneste dikt på helt ulike, og samtidig gjennomtenkte, premisser. Dette innebærer at formelt sett er hennes lyrikk veldig rik, den inneholder spor av diverse sjangrer, deriblant: sang, tale, annonse, sammendrag, parabel, salme, elegi, ekfrase og miniatyr.<sup>435</sup> Siden Szymborska står langt fra sentrallyrisk eller eksistensiell skriving, er det her snarere snakk om separate poetologiske «enheter», hvor ethvert dikt – omgitt av ulike estetiske rammer – behandler en ny, jordnær tematikk. Frie vers muliggjør nettopp den type kunstnerisk lek med konvensjoner og tillater dikteren å nå uavhengighetens høyeste nivå. Adam Zagajewski sammenligner sågar Szymborskas estetikk med «frihetens eksplosjon», som etterhvert tilknytter seg ordsamlinger, slik at vi omsider oppdager den «blide» kraften som fører til poesiens kjerne.<sup>436</sup> Sagt på en annen måte preges denne lyrikken av en synlig åpenhet ikke bare mot leseren, men også mot alle universets enkeltelementer. Poenget her er snarere å bringe formen og budskapet i samsvar med hverandre.<sup>437</sup>

#### **IV.2.2 Hvem taler Szymborska til? En universell jeg-stemme**

Hvis vi deretter spør om det lyriske jeget, hvem sin stemme som skjuler seg bak den tilsynelatende enkle formen, er svaret rett og slett: enhver. Szymborskas lyrikk kjennetegnes nemlig av den «universelle» talende, og uansett om hun bruker et åpenbart autobiografisk jeg-pronomen eller gjør en annen person/gjenstand til diktets subjekt, forblir budskapene konsekvent allmenne. Czesław

<sup>434</sup> Jf. note<sup>275</sup>, s. 6-11.

<sup>435</sup> Majda, J. (1996). *Świat poetycki Wisławy Szymborskiej*. Kraków: Impuls, s. 53. Jf. Legeżyńska, A. (1996). *Wisława Szymborska*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, s. 92-94.

<sup>436</sup> Zagajewski, A. (1996). *Poezja swobody*. I: Stanisław Balbus & D. Wojda (red.), *Radość czytania Szymborskiej* (s. 255–262). Kraków: Znak, s. 262.

<sup>437</sup> Witold Sadowski legger merke til det visuelle aspektet av måten Szymborska bruker frie vers på. I sine sjangeranalyser hevder han at lengden på verslinjer påvirker diktets semantikk. Se: Sadowski, W. (2004). *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków: Universitas, s. 77-151.

Miłosz oppfatter Szymborskas «jeg» som asketisk – uten å fremvise noen lyst på personlige erklæringer eller noe behov for å tilkjennegi sitt indre. Dette jeget står imidlertid i samsvar med hver menneskelig stemme og forteller om hele menneskeslektens vilkår.<sup>438</sup> Kaster vi så øynene på et beskjedent motto, «..., men livet går videre», blir vi straks slått av en gammel, folkelig sannhet.<sup>439</sup> Men tross sin trivielle – for ikke å si naive – undertone, klarer Szymborska å formidle mottoets kjernebetydning. Mest paradoksalt virker motsetningen mellom hennes verdensberømte forfatterskikkelse og de helt hverdagslige orienteringene som denne poesien gir uttrykk for. Gjennom å ta den type stilling til virkeligheten og menneskeslekten generelt viser hun sin fulle forståelse for menneskehetens ufullkommenhet. Alle historiske hendelser er forgjengelige, mens vår egentlige livsoppgave lyder «å leve livet». Hos Szymborska får denne filosofien likevel en begripelig form, ikke minst fordi hun fokuserer på de situasjonene som i utgangspunktet gjelder for alle mennesker. De naive spørsmålene hun stiller, og alle hverdagens banaliteter hun tar opp, fører omsider både til leserens (selv)erkjennelse og nedsettelsen av lyrikkens postromantiske, guddommelige status. Ikke nok med det, de såkalte banalitetene viser seg å være likeverdige elementer i eksistensen – helt på linje med historiens epokegjørende øyeblikk. Men å skrive en så jord- og menneskenær lyrikk oppfatter Szymborska som en stor utfordring. Ordene og deres konstellasjoner medfører et stort ansvar, for «hvis det poetiske språket er latterlig, blir hele menneskeslekten blamert».<sup>440</sup> Dikteren reflekterer ikke over en abstrakt tid, men inntar isteden et nåtidig perspektiv med en aktiv holdning til omverdenen:

I Szymborskas lyrikk viser pronomenet «vi» til oss alle som akkurat nå lever på én klode og som dessuten deler en felles *etter*-bevissthet: etter Kopernikus, etter Newton, etter Darwin, etter to verdenskriger og etter 2000-tallets oppfinnelser og forbrytelser. Et seriøst tiltak: å stille diagnose, dvs. forsøke å besvare spørsmålene om hvem vi er, hva vi tror på og hva vi mener.<sup>441</sup>

På den ene side lar dette implisitte «vi» leseren finne seg til rette i Szymborskas lyriske virkelighet; på den annen utstråler hennes dikt en slags vennlig stemning, for – som nobelprisvinneren selv innrømmer – hun liker mennesker. Med alle sine svakheter og kvaliteter er altså ethvert individ verdt et nærmere blikk, både «en tilfeldig Grześ» og «Marcus Aurelius», som i Szymborskas

<sup>438</sup> Miłosz, C. (1996). Poezja jako świadomość. I: *Szymborska. Szkice* (s. 9–12). Warszawa: Open, s. 9.

<sup>439</sup> Kornhauser, J. (2002). Zwyczajne niebo Wisławy Szymborskiej. *Kwartalnik Artystyczny*, 2, s. 34–37, s. 36.

<sup>440</sup> Matywiecki, P. (2013). Ciemność w srebrnej łusce. *Kwartalnik Artystyczny*, 1, s. 67–82, s. 68

<sup>441</sup> Jf. note<sup>438</sup>, s. 9. Utheving etter originalen: ««My» w poezji Szymborskiej oznacza nas wszystkich żyjących na tej planecie w tym samym czasie, związanych tą samą świadomością, która jest świadomością p o: po Koperniku, po Newtonie, po Darwinie, po dwóch wojnach światowych, po wynalazkach i zbrodniach dwudziestego wieku. Poważne przedsięwzięcie: postawić diagnozę, czyli starać się odpowiedzieć na pytanie kim jesteśmy, w co wierzymy, co myślimy».

univers fremstilles som helt like.<sup>442</sup> I denne antropologiske verdensanskuelsen dukker også betegnelse «mikro- og makrokosmos» opp, og de synes å være svært treffende med hensyn til Szymborskas kunstneriske perspektiveringsmåte. I sitt poetiske konsept markerer hun riktignok veldig synlig skillelinjen mellom en enkelt eksistens, anorganisk natur og universet, men ikke for å hylle menneskeslektens særstilling. Poenget er snarere å bli klar over vår egentlige plass i verden, å leve i takt med sentensen *nosce te ipsum* gjennom å erfare naturens fenomener. Naturen kjennetegnes av utilgjengelighet og varighet, nesten som om den fulgte mottoet «natur for naturens skyld», mens temporal, til og med øyeblikkelig, karakter tilskrives både historien, kulturen og livet selv. Streber Szymborskas jeg mot å bryte denne fundamentale regelen? Nei, og å underordne seg dette urgamle systemet betyr heller ikke å komme i vanære. Tvert imot – man har evnen, sågar lov, til å undres, stille naive spørsmål og undersøke tingenes mikroskopiske detaljer. Det må likevel innrømmes at mennesker er den eneste aktive parten i denne relasjonen.<sup>443</sup> En stein, et strå, et tre fortsetter derimot sin uberørte eksistens uten å gjengjelde våre spente blikk. Dette tyder for øvrig på en slags paradoksal avstand som universet holder til menneskeslekten, for selv om vi også utgjør en bestanddel av kloden, klarer vi aldri å overskride kommunikasjongrensen mellom de to verdener. Skjemaet som hermed tegnes opp, svarer altså til den auratiske dimensjonen i forrige kapittel, omtalt som DET NÆRE VS. DET FJERNE. Vi bør for øvrig merke oss at de lyriske bildene her fremstilles etter et konkret mønster: Makro- og mikrokosmos forekommer parallelt, akkurat som en fordoblet virkelighet – vår lille, synlige hverdag og universets naturlige, usynlige gang. Begge dimensjonene vitner om de samme store hendelser, men siden hvert enkelt liv og hvert eneste minutt oppfattes som «det betydeligste tilfellet» i Szymborskas filosofi, regnes dette mikroperspektivet for å være et fast referansepunkt i hennes lyriske verdenskonstruksjon.<sup>444</sup> Vi kan altså konkludere med at komponentene nevnt ovenfor, dvs. fokus på menneskehetens vilkår, jeget fratatt en sentrallyrisk uttrykksmåte, en naturvitenskapelig diskurs og et enkelt fenomen som gjenstand for beundring, til sammen utgjør den andre fundamentale bestanddelen av Szymborskas individuelle estetikk. La oss til slutt gjenta det som ble nevnt litt tidligere, nemlig at dette forfatterskapet synes å stå i opposisjon til den typisk polske martyrpoesi, som opprinnelig behandlet intense opplevelser, epokegjørende hendelser og heltmodige følelser. Det er derfor Szymborska gir inntrykk av å være en ekstremt jordnær lyriker med tendens til banaliserende og naive problemstillinger. Hun overskrider riktignok de litterære stereotyper, men ikke disse som enhver

---

<sup>442</sup> Szaruga, L. (2014). «mały Grześ z naprzeciwka i Marek Aureliusz». *Kwartalnik Artystyczny*, 1, s. 82–84, s. 83. Tittelen viser til et av Szymborskas dikt. «Grześ» er en diminutivform av mannsnavnet «Grzegorz». En utdypende artikkel om en abstrakt vs. individual tidsforståelse hos Szymborska finnes i: Stala, M. (2013). *Blisko wiersza. 30 interpretacji*. Kraków: Znak, s. 121-126.

<sup>443</sup> Jf. note<sup>439</sup>, s. 35.

<sup>444</sup> Jf. Myszkowski, K. (2012). W niezwykłe. *Kwartalnik Artystyczny*, 1, s. 5–11, s. 7.



moderne leser kan identifisere seg med.<sup>445</sup> Presten Adam Boniecki karakteriserer hennes forfatterskap som «et medikament mot menneskers hovmod og hykleri.»<sup>446</sup>

### IV.2.3 Lyrikk og retorikk – den lærde entusiasme

Hva er grunnen til at denne medisinen er så effektiv uten å forårsake andre bivirkninger enn bare selvrefleksjon? Svaret finner vi trolig i et presist utvalg av lyriske virkemidler og en distansert verdensanskuelse, sammen med evne til å sjonglere med retoriske figurer. Det tredje elementet som gjør Szymborskas diktning så lett gjenkjennelig, omtales her som DEN LÆRDE ENTUSIASME. Med dette forstår vi hovedsakelig måten Szymborska formulerer sine tanker på. I talen hun holdt under tildelingen av Goetheprisen av Frankfurt am Main i 1991 minnet hun om en spesifikk ånd som har tatt over polsk etterkrigslyrikk, og som samtidig gjør den til et interessant litterært fenomen. Det dreier seg nemlig om å anerkjenne virkelighetens overmakt over fantasien eller, med andre ord, at vår innviklede virkelighet er en tilstrekkelig inspirasjonskilde.<sup>447</sup> Dikterens oppgave er da å plukke ut dens enkeltelementer og basere seg på de reelle opplevelsene. Hun tilføyer også, *nomen omen* etter Goethe, at verden i seg selv er mye mer genial enn hvilken som helst forfatter. Men kunne en naken «virkelighetsnær diktning» lede Szymborska til Nobelprisen? Trolig ikke, og nøkkelen til hennes vellykkede produksjon må derfor ligge i formbruken. Går vi tilbake til Benjamins aurateori, finner vi der en tvetydig konstatering: oversettelse er formen. I den forstand snakker vi altså om måten virkelighetens øyeblikk fremstilles på, og ikke selve det faktum at disse overhodet blir til verkets kjerneproblematikk.

Vår videre refleksjon over samspillet mellom form og retorikk starter med et sitat hentet fra Joanna Grądział:

I dette forfatterskapet synes regelen for å kontrastere emne og form å ha en toneangivende karakter: om følelser – på en behersket måte (*Wszelki wypadek*), for å rose – bruke negasjon (*Miłość szczęśliwa, Głos w sprawie pornografii*), kritikk – uttrykt ved hjelp av ironiserende apologi (*Tarsjusz, Prospekt*), mens drama – maskert enten med latter (*Buffo, Cień*) eller tørr, offisiell rapport (*Pietà, Wietnam*).<sup>448</sup>

<sup>445</sup> Jf. note<sup>442</sup>, s. 91, 103 (Stala, M.).

<sup>446</sup> Boniecki, A. (2015). *Abonent chwilowo nieosiągalny*. Kraków: Wydawnictwo WAM, s. 18.

<sup>447</sup> Jf. Grądział-Wójcik, J. (2016). *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*. Kraków: Universitas, s. 85-96.

<sup>448</sup> Grądział, J. (1996). Świat w pułapce wiersza. I: S. Balbus & D. Wojda (red.), *Radość czytania Szymborskiej* (s. 175–190). Kraków: Znak, s. 178. Det originale fragmentet lyder: «Wydaje się, że w poezji tej rządzi zasada ujmowania tematu w kontrastującą z nim formę: jeśli emocje – to przekazane powściągliwie (*Wszelki wypadek*), pochwała – to przez negację (*Miłość szczęśliwa, Głos w sprawie pornografii*), jeśli krytyka – to jako ironiczna apologia (*Tarsjusz, Prospekt*), jeśli dramat – to pod maska śmiechu (*Buffo, Cień*) lub suchej, oficjalnej relacji (*Pietà, Wietnam*)».

Denne merknaden høres enda mer treffende ut når den stilles sammen med Szymborskas syn på egne estetiske løsninger. Lyrikeren tilstreber nemlig en skriftlig chiaroscuro-effekt, hvor både høytidelige, trivielle, triste og komiske elementer kan vokse sammen innenfor ett dikt.<sup>449</sup> En slik motstridende virkelighetsfremstilling kan imidlertid ikke assosieres med jegets holdning til omverdenen. Tvert imot, paradoksteknikken som Szymborska viser så stor forkjærlighet for, fremstår som et ydmykt forsøk på å ta lærdom av universets kompleksitet, dvs. av noe større, mektigere og mer ufattelig enn et menneske. Ikke nok med det, jeget synes å innta en belærende rolle, men siden dette selv erfarer beundring, overraskelse og alle andre menneskelige reaksjoner, er Szymborskas didaktiske tilsnitt lettere å bære. Nettopp den slags litterær autentisitet overskrider den kunstige barrieren mellom poesisjangeren og den moderne leseren, ikke minst i det hverdagslige. Hennes tilhengere understreker at stemmen som taler i diktene, veldig ofte gjenspeiler forfatterens karakter – først og fremst hennes sans for absurditet, logiske spill og altomfattende ydmykhet.<sup>450</sup> Denne noten er ganske betydelig når vi underbygger tesen om Szymborskas tillitsfulle holdning til leserne. Sett som «den lyriske retorik», former hun tankene akkurat på de premissene hun verdsetter i realiteten. Hun selv pleide å anse skjemt for «den beste anmeldelsen av alvor» og «alvor og humor [som] to likeverdige størrelser», noe som forresten ligner på Sokrates' verdenssyn.<sup>451</sup>

Like ofte som motsetningskonstruksjoner dukker (SELV)IRONI opp i denne lyrikken. Sant å si ligger begge kategorier ganske nær hverandre, men i det sistnevnte tilfellet snakker vi også om noen konkrete funksjoner som fullstendig gjør Szymborskas estetikk på en markant måte. Vi har allerede nevnt en del karakteristiske trekk ved diktets jeg, men grunnleggende for hele det selvironiske konseptet er jegets velutviklede iakttakelsesevne. Den betraktende posisjonen impliserer nysgjerrighet, og herfra er det bare ett skritt til å sette spørsmålstegn ved de grunnleggende dogmatiske sannheter. Jeget synes altså å handle i kantiansk ånd, men bruken av ironiserende retorikk er ikke et uttrykk for spott. Tvert imot, den lyriske (selv)ironi er en form for jegets selvforsvar eller sågar et slags våpenskjold mot «hverdagens feller»; man kan nesten si at den definerer hele eksistensen.<sup>452</sup> Menneskets forventninger og forestillinger om verden viser seg altfor ofte å være feilaktige, men paradoks og ironi medfører at tårer eller sorg erstattes med latter. Til sist er det nettopp i latteren man gjenfinner spor av både «vilje, valgmulighet og frihet» fordi Szymborska «smiler til leseren på hundre måter».<sup>453</sup> Ironien kan ellers tolkes som en av strategiene for å nå fram til «den ekte mening» – meningen med livet, verdens ufattelige regler og menneskets

---

<sup>449</sup> Nastulanka, K. (1975). *Sami o sobie – rozmowy z pisarzami i uczonymi*. Warszawa: Czytelnik. s. 305.

<sup>450</sup> Jf. note<sup>275</sup>, s. 15, 88.

<sup>451</sup> Szymborska, W. (1973). *Lektury nadobowiązkowe*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 12, 181.

<sup>452</sup> Jf. note<sup>415</sup>, s. 113-114 og 161.

<sup>453</sup> Węgrzyniakowa, A. (1999). Dwie krople, kamień i róża. O wierszu Wisławy Szymborskiej «Nic dwa razy.» I: A. Nawarecki & D. Pawelec (red.), *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939-1989)* (s. 67–82). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 80.

natur. Gjentakelse, oftest forbundet med en ironisk undertone, viser opprinnelig til Sokrates' dialektiske erkjennelsesmetode, hvor ironiserende spørsmål avslører absurditet og dermed fører til selve negasjonen.<sup>454</sup> Ser vi så på Søren Kirkegaards studier, finner vi der mange epiteter og sammenligninger som forklarer ironi-begrepet. Filosofen skriver deriblant at den «både tugter, straffer, giver Sandhed, hører Mod til og forfører».<sup>455</sup> Det overrasker altså ikke at ironien har en sentral plass i Szymborskas forfatterskap. La oss imidlertid ikke glemme de retoriske figurenes mer pragmatiske side. Deres hovedmål er å lokke tilhørere, vekke nysgjerrighet, påkalle ettertanke<sup>456</sup> og invitere til å tilbringe et lite øyeblikk i jegets intime virkelighet. (Selv)ironien er nettopp et av de midlene som øker verkets tiltrekningskraft.

Diskusjonen rundt Szymborskas individuelle estetikk må endelig omfatte det språklige nivået, som bortsett fra å belyse morsmålets enorme grammatisk-leksikalske potensial, anses som den største utfordringen for Szymborska-oversettere. Konkrete eksempler som illustrerer inngrepene i det polske språksystemet, skal jeg omtale i kommende analytiske avsnitt. Her vil jeg bare signalisere hvilke elementer som regnes for å være de viktigste bestanddelene i Szymborskas estetikk. Dikterens språkbruk er lett gjenkjennelig og samtidig veldig gjennomtenkt – med fokus på hver minste detalj. Hun sjonglerer med både fonetiske og semantiske regler, særlig i faste vendinger. For det første må vi betone at den lyriske retor hos Szymborska svært ofte øser av dagligtalen. Talespråket, riktignok noen ganger omformet, kutter ned på distansen mellom det kunstige lyrikkuniverset og den alminnelige tilværelsen. Wojciech Lizęga understreker samtidig at nobelprisvinneren ikke streber mot å konstruere sitt eget normsystem, men heller mot å lage nye ordkombinasjoner og tilskrive de forslitte uttrykkene nye betydninger.<sup>457</sup> I hans forstand bygger Szymborskas poetikk på jakten etter alternative løsninger hvor ordets nye kontekstualisering eller plassering i en setning gir det en dobbel mening. Ordvalget er altså avhengig av diktets struktur og tankegang – uansett om dette innebærer inngrep i fraseologismer, syntaks, rettskriving eller stilblanding. Ikke nok med det, formuleringer som tilsynelatende ikke passer til den lyriske diskurs, får plutselig en metafysisk karakter og blir til «presise erkjennelsesinstrumenter».<sup>458</sup> Mest overraskende er i dette tilfellet er forskyving av vendingens grunnkarakter. Ewa Ślawkowa har undersøkt ulike typer metamorfoser som de faste uttrykkene utsettes for. Ifølge forskeren ligger poenget i å bytte ut (eventuelt legge til) enkelte elementer eller å sette en idiomatisk formulering inn

---

<sup>454</sup> Jf. note<sup>109</sup> s. 120.

<sup>455</sup> Kirkegaard, S., & Socrates. (1841). *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*. Kjøbenhavn: P.G. Philipsens Forlag, s. 346-349.

<sup>456</sup> Wiatr, A. (1996). *Szyf poezji w piekle współczesności. Rzecz o Wisławie Szymborskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Kram, s. 136.

<sup>457</sup> Lizęga, W. (1996). Świat w stanie korekty (o poezji Wisławy Szymborskiej). I: S. Balbus & D. Wojda (red.), *Radość czytania Szymborskiej* (s. 113–125). Kraków: Znak, s. 113.

<sup>458</sup> Jf. note<sup>428</sup>, s. 34 (Szaruga, L.).

i en helt bokstavelig kontekst.<sup>459</sup> En «omformet» frase og diktets ledende motiv supplerer hverandre, slik at idiomet tillempes et nytt semantisk felt. Piotr Matywiecki foreslår dessuten å kalle Szyborskas leksikalske prosjekt «ordenes situasjon», trolig fordi deres nøyaktige plassering kan sammenlignes med individets posisjon i hele samfunnet.<sup>460</sup> Denne kreative leken med språket begrenses imidlertid ikke bare til enkelte ord, for hun opererer like godt med syntaktiske regler – især når det gjelder såkalte subjunksjonskonstruksjoner (asyndese, aposiopesis o.l.).<sup>461</sup> I tråd med språkets særegenhet må vi også minne om pronomener-kategori. Hennes retoriske bruk av akkurat denne ordklassen knyttes hovedsakelig til det personlige pronomener «jeg». Brigitte Schultze hevder at til tross for jegets implisitte tilværelse i en setning, blir dette – bokstavelig sett – veldig ofte utelatt.<sup>462</sup> Denne måten å omgå jegets direkte tilstedeværelse påstår her i et tett forhold til Szyborskas universelle lyrikkmodell, mens et stort antall spørrepronomen tydelig viser til estetikkens tvilende stilling til de dogmatiske sannheter, samt menneskets plassering i hele universet.

Blant flere hundre forskjellige studier av nobelprisvinnerens formspråk finnes også slike som behandler tegnsetting. Interpunksjon er faktisk verd en nærmere ettertanke, ikke minst fordi den er et av de hyppigst tilbakevendende motivene i Szyborskas forfatterskap. Hvis vi snur tilbake til 50-åra og hennes «andre» debut, prioriterte man da en tendens til å skrive i modernistisk ånd, dvs. uten skilletegn. Szyborska, lei av propagandistisk tenkning, frabad seg den nye moten og brukte en selvironisk betegnelse: «[her ligger forfatteren som skrev et par dikt,] gammeldags som et komma».<sup>463</sup> Med andre ord valgte hun å gå sin egen kunstneriske vei, uten noen estetisk-ideologiske begrensninger. I seinere antologier gir hun for øvrig uttrykk for sin negative holdning til punktum (jf. frasen «livet med punktum om foten»)<sup>464</sup> Parentes har hun derimot et mer ambivalent forhold til, fordi parentesens på den ene side kompliserer utsagnet, mens den på den annen fører tolkningen inn på nye tankebaner (samtidig som slike sidebemerkinger vekker interesse hos mottakerne). Motivene bygget på skriftegn vokser hos Szyborska opp til en konseptuell størrelse i antologien *Et kolon* fra året 2005. Kolonet synes å erstatte punktumet slik at dette tilfører bokens tittel en

<sup>459</sup> Sławkowa, E. (1982). Mechanizmy budowy tekstu w wierszach Wisławy Szymborskiej. Artystyczny neofrazeologizm “egzystencjalny.” I: H. Wróbel (red.), *Studia i szkice o współczesnej polszczyźnie* (s. 86–93). Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 89.

<sup>460</sup> Jf. note<sup>440</sup>, s. 68. Sammenhengen mellom språket og Szyborskas individualiserende teknikk beskriver også prof. H. Olschowsky: Olschowsky, H., & Przybyła, P. (overs.) (2015). Piękno inteligentne, czyli nowoczesność Wisławy Szymborskiej. I: M. Zybura (red.), *Klucze do kultury. Z perspektywy niemieckiej o literaturze polskiej* (s. 390–403). Kraków: Universitas, s. 400.

<sup>461</sup> Wojda, D. (1996). “Spisane na wodzie babel” (przemilczenie a strategie retoryczne Wisławy Szymborskiej). I: S. Balbus & D. Wojda (red.), *Radość czytania Szymborskiej* (s. 201–214). Kraków: Znak, s. 202.

<sup>462</sup> Jf. note<sup>354</sup>, s. 256.

<sup>463</sup> Jf. bemerkninger til diktet «Nagrobek» (En gravstein) hos: Spólna, A. (2007). *Nowe “Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 138–139.

<sup>464</sup> Szyborska, W. (2005). *Dwukropek*. Kraków: Wydawnictwo a5, s. 28–29.

metaforisk dimensjon. I stedet for å lukke en tanke, åpner kolontegnet et fritt rom for dialog eller en individuell refleksjon. Hva hele diktsamlingen angår, utgjør dette motivet en estetisk ramme hvor begynnelsen og den aller siste verslinjen møtes ved samme punkt, dvs. et grafisk symbol med et begripelig budskapspotensial. Ifølge Marian Stala alluderer denne tegnsettingsleken til vanskelige spørsmål og eksistensielle problemer – især død.<sup>465</sup> Det essensielle ligger likevel i en ukonvensjonell bruk av alminnelige skriftegn, som bidrar til at tunge emner formidles på en indirekte måte.

Ellers må oversetteren være veldig forsiktig i møte med kamuflerte rimstrukturer, hvor en tilsynelatende uregelmessighet viser seg å være en bevisst strategi som framhever diktets budskap.<sup>466</sup> En annen type språklek er også å finne i pastisjsjangeren, samt andre lyriske verk skrevet av Szymborska på intersemiotiske premisser. Hennes dialogiske henvisninger til andre kunstfelter påtvinger ofte dannelsen av neologismer og «neofraseologismer»<sup>467</sup>, som riktignok kan stride mot polsk grammatikk, men som gir mening i konteksten. Det er neppe overraskende at visse bruddstykker gjør Szymborskas estetikk nesten uoversettbar, særlig med hensyn til slike språkssystemer som norsk, der mulighetene til orddannelse er ganske begrenset og kasusbøyning nesten ikke finnes. Et uomgjengelig tema i diskusjonen om dikterens formspråk utgjør likevel hennes måte å avslutte tekster på, noe vi i mange land kaller *pointe*-kunst (fr.). I sine dikt pleier Szymborska å overraske leseren ved hjelp av en uventet sluttformulering, og den kan ta forskjellige former. Riktignok ligner denne typen språklige virkemidler på satire, fortelling eller allegori,<sup>468</sup> men stil- og sjangerblanding er heller ikke noe nytt i Szymborskas tilfelle. Brutte fraseologismer, endringer innenfor en fast vending eller forskyvning av ordets semantiske omfang oppfatter vi som det mest karakteristiske trekket i hele forfatterskapet. Szymborska bruker imidlertid flere andre virkemidler for å konstruere en passende *pointe*. Den siste strofen fra diktet «Pochwała siostry» («Lovtale over min søster», 1996) inneholder eksempelvis en repetitiv sluttformulering: «alt / alt / absolutt alt».<sup>469</sup> Ifølge Aleksander Nawarecki kan gjentakelsesbruk tolkes som «en lakonisk gjentakelse-ekspresjon» med en implisitt, budskapsbærende fortielse.<sup>470</sup> En like effektiv *pointe* oppnår Szymborska gjennom å sette et spørsmålstegn på slutten av hele diktet. Dette retoriske

---

<sup>465</sup> Stala, M. (2011). *Niepojęte: Jest (urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce)*. Wrocław: Biuro Literackie, s. 45-46.

<sup>466</sup> Cavanagh, C., & Heydel, M. (overs.) (2003). *Przekształcanie zwyczajności: o przekładaniu Wisławy Szymborskiej. Przekładaniec*, 1(10), s. 10–17, s. 17. Cavanagh snakker her om en uregelmessig bruk av rim som konseptuelt forsterker kontrasten mellom «løkens absurde fortrefelighet og menneskets mirakuløse utilstrekkelighet».

<sup>467</sup> Jf. note<sup>459</sup>, s. 87.

<sup>468</sup> Jf. Bryll, A. (2006). *Zyski i straty w filologicznych i melicznych przekładach piosenek Stinga. Studia o Przekładzie. Dialog Czy Nieporozumienie?*, 21, s. 85–118, s. 105. Dessuten: Suszek, E. (2014). *Szybkość, pośpiech, kompresja*. Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 168-170.

<sup>469</sup> Jf. note<sup>187</sup>, s. 97-98. Selbergs oversettelse er i dette tilfellet ganske likeverdig, så jeg unnlater å sitere originalen.

<sup>470</sup> Nawarecki, A. (2012). *Pochwała siostry*. I: M. Bernacki, T. Bielak, I. Gielat, & Krystyna Koziółek (red.), *Zaczytani. Tom jubileuszowy dla Profesor Anny Węgrzyniak* (s. 175–180). Bielsko-Biała: Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej, s. 180.

symbolet lukker riktignok verkets komposisjon, men verbet «å lukke» svarer ikke nødvendigvis til dets faktiske budskap. La oss bemerke at hensikten med spørsmålstegnet er å forskyve (an)svaret over på leseren – dikteren formulerer et problem som omsider vil løses av den enkelte mottaker. Med andre ord betyr en slik pointebruk at det lyriske jeget tegner opp en synlig grenselinje mellom egen kompetanse og leserens refleksjonsevne.<sup>471</sup> Hos Szymborska finner vi videre avslutninger basert på bl.a. polysyndeton og tallsymbolikk («Przyczynek do statystyki»/ «Bidrag til statistikken», 2012), men særlig krevende finner oversettere en pointe-konstruksjon fra diktet «Vermeer» («Vermeer, 2012»). Bortsett fra et gradvis innskrenket antall stavelser i hver neste verslinje, opplever vi også en subtil forandring av stemningen. Diktets første del anses som en blid sceneskildring preget av høye, sågar «optimistiske» vokaler. I avslutningen dominerer derimot lave vokallyder som a, e, y,<sup>472</sup> som – ifølge Marek Bernacki – gir pointen en «mørk», til og med retorisk karakter.<sup>473</sup> En dypere eufonisk diktanalyse fører selvsagt til flere vesentlige oppdagelser, men den er ikke vår forskningsgjenstand akkurat her. La oss bare påpeke at intonasjon og det lydlige viser seg å være et annet rimelig middel for å pointere et lyrisk verk. Lignende lyriske løsninger anvender bl.a. Bertolt Brecht. Som «setningsmester» kan han leke med faste vendinger, men det er gjennom gjentakelser og intonasjon at diktet «Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission» når sitt høydepunkt.<sup>474</sup> Men det som kanskje er enda viktigere, er at denne diktstrukturen omtales av Piotr Sommer – en av de polske Brecht-oversetterne.

Konklusjonen vi kan trekke av risset ovenfor, peker altså i to retninger: Szymborskas tilsynelatende lille forfatterskap viser samtidig et overraskende stort mangfold av retoriske figurer. Det samme gjelder hennes omgang med språket, for jo mer språklig lek og bruk av dagligtale verket byr på, jo vanskeligere er gjendiktningensarbeidet. Det andre uttrykket for Szymborskas karakteristiske skrivestil assosierer vi med universalismen, både på det emnemessige og det budskapsmessige nivået. Paradoksalt nok forteller denne poesien om verdenen vi allerede kjenner – *nihil novi sub sole*, som Szymborska betonte i nobeltalen – men jeget i Szymborskas dikt formidler slike sannheter på en attraktiv måte. Ved siden av den såkalte *pointe*-kunsten får poetikken hennes et didaktisk snitt, og om dette aspektet skriver mange polske litteraturforskere. En av dem, Edward Balcerzan, kaller den for «eksplikasjonsretorikk». En så «eksponert» tekstavslutning passer veldig godt til hele konseptet, for:

---

<sup>471</sup> Jf. note<sup>415</sup>, s. 48-49.

<sup>472</sup> Legg merke til at det dreier seg om polsk språk, for norsk «y» er, i motsetning til polsk «y», en høy vokal.

<sup>473</sup> Bernacki, M. (2010). Wisława Szymborska: Vermeer. *Świat I Słowo*, 2(15), s. 95–105, s. 96-97.

<sup>474</sup> Sommer, P. (2012). Tak, czyli jak? (o kilkunastu zdaniach B.B.). *Kwartalnik Artystyczny*, 1(73), s. 128–136, s. 132-133.

Eksplikasjon er faktisk en klart formulert tese med en rekke illustrerende eksempler. De beriker tesens mening og utvider erkjenneshorisonter (...). Eksplikasjonsretorikk finner vi hos forskjellige forfattere og i forskjellige poetiske skoler; hos Szymborska er denne derimot av helt grunnleggende betydning.<sup>475</sup>

Balcerzan peker på at Szymborska følger et vanlig argumentasjonsskjema bestående av følgende: teseformulering, et tvilende spørsmål som reduserer tesens troverdighet, eksempelframstilling og bekreftelse og/eller fornektelse av den innledende problemstillingen. Han presiserer samtidig at lyrikken ikke nødvendigvis vil stå fast ved denne logiske rekkefølgen, og det som i Szymborskas diktning overrasker mest, er nettopp brudd på eksplikasjonens skjematisk struktur.<sup>476</sup> Anna Legeżyńska holder også fram idéen om hennes didaktiske stil, særlig gjennom å vise til de mest effektive overtaleelsesmetodene, deriblant samtale, filosofisk diskusjon, «ikke-propagandisk argumentasjon» og retorisk parallellisme utsmykket med et tydelig poeng.<sup>477</sup> En treffende oppsummering av Wisława Szymborskas forfatterskap kan vi endelig illustrere ved hjelp av Quintilianus' kjente sentens: *docere, movere, delectare*. Men bortsett fra den antikke tradisjonen bærer denne lyrikken helt tydelige preg av barokkstilen, for like godt som med 1700-tallets tematikk, synes også hennes formspråk å korrelere med barokkens metafysiske poesi. Den viktigste forskjellen ligger likevel i den verdensanskuelsen som dominerer i disse to epokene: I barokke verk er det nemlig Gud som utgjør universets sentrum, mens hos Szymborska finner vi i stedet «et beskjedent spørsmålstegn».<sup>478</sup> En rimelig løsning kan derfor være å kalle denne stilistikken for «moderne barokk-modernisme».

De estetiske, formmessige og tematiske problemene som vi nettopp har gått igjennom, gir en god oversikt over Szymborskas særegenheter som forfatter. Enda større betydning får disse elementene under gjendiktningprosessen, for en vellykket oversettelse innebærer formidling av hele poetikken. Vi snakker her selvsagt om en idealisert tilstand der både oversetter og ytre omstendigheter tillater tekstenes fullstendige likeverdighet. La oss likevel ikke glemme at skylden for en feilaktig overføring av originalens estetikk ikke alltid ligger hos gjendikteren og vedkommendes (ev. hens, vedkommendes – enkelte nordmenn (ikke jeg) blir veldig sure når de ser 'hans' brukt på denne måten) manglende kunnskap om ens forfatterskap. Det kommer ofte til konfliktsituasjoner hvor oversetteren begrenses av eget språkssystem, og hvor ikke noe alternativ vil erstatte tapet av utgangstekstens aura. I det foreliggende prosjektet prøver jeg å identifisere alle de

<sup>475</sup> Balcerzan, E. (1996). W szkole świata. I: *Szymborska. Szkice* (s. 34–48). Warszawa: Open, s. 46, 48.

<sup>476</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>477</sup> Jf. note<sup>435</sup>, s. 98 (Legeżyńska, A.). Jf. også: Stala. (2001). Nawias, znak zapytania, dwukropek. O jednym z wątków nowego tomu Wisławy Szymborskiej. I: *Niepojęte. Jest (urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce)* (s. 41–46). Wrocław: Biuro Literackie; Węgrzyniak, A. (2002). Kiedy wymawiam słowo Nic... O nowych wierszach Wisławy Szymborskiej. *Postscriptum. Literatura Polska Ostatniej Dekady XX Wieku*, 1(41), s. 39–49.

<sup>478</sup> Fiut, A. (2012). Wisława. *Kwartalnik Artystyczny*, 1(73), s. 36–41, s. 40.

betydeligste forskjellene mellom originalen og oversettelsen, og dersom et eller annet avvik har en klar «objektiv»<sup>479</sup> karakter, skal dette markeres i teksten.

### IV.3 Wisława Szymborska i gjendiktning

I tråd med den tidligere bestemte rekkefølgen diskuterer vi først Szymborskas auratiske diktelementer, for så å gå videre med en grundig drøftelse av lyriske bilder hos Miłosz og Brekke. Som allerede sagt, begynner vi med å framheve de aura-markerte uttrykkene i Wisława Szymborskas utgangstekster, som videre stilles opp mot Selbergs og Kjelstrups gjendiktninger. Dermed prøver vi å besvare spørsmålet i problemstillingen, nemlig: Hvordan endres Szymborskas personlige skrivestil i de oversatte verkene? Blir de auratiske formuleringene beholdt og formidlet til norsk? Siden begge samlingene attpåtil består av over 130 dikt, er det nødvendig å innføre noen klare avgrensningskriterier på undersøkelsesstoffet. Her skal jeg støtte meg til tre oversettelseskoder formulert av Maria Krysztofiak,<sup>480</sup> og som bortsett fra å bestemme overføringens kvalitet, peker mot verkets DOMINANT. Diktene inndeles derfor etter følgende prinsipper:

- a) DEN LEKSIKALSK-SEMANTISKE KODEN – omfatter diktspråkets indre struktur, inkludert idiomer, etymologiske aspekter ved de enkelte ordene, faste uttrykk, neologismer, tautologier, arkaismer og andre språkleker
- b) DEN KULTURELLE KODEN – gjelder alle slags framstillinger forankret i den nasjonale bevissthet, nøkkelord, tiltaleformer, egennavn, nasjonale symboler og stereotyper
- c) DEN ESTETISKE KODEN – typiske sjangertrekk som samtidig er tilbakevendende hos en forfatter, individuelle troper og andre virkemidler typiske for ens forfatterskap, stilmessige elementer, intertekstuelle henvisninger, polemiserende fragmenter, o.l.

#### IV.3.1 Aura-formidling innen den leksikalsk-semanticke koden

Analysen begynner med en oversikt over modifikasjoner som rommer feltet som er kalt en leksikalsk-semanticke kode. De mest representative diktfragmentene som er preget av Szymborskas auratiske ordbruk, sammenlignes først med Ole Michael Selbergs oversettelser. Deretter stiller jeg utgangsverkene opp mot de løsningene Christian Kjelstrup valgt i *Livet er den eneste måten*. For å gjøre min tankeutlegging klarere, blir foreliggende kode-drøfting delt opp etter antologier, og ikke etter enkelte dikt titler. Slik håper jeg å unngå unødvendige lesepauser, og denne strukturen anvendes også i de neste analysene av Szymborskas verk.

---

<sup>479</sup> Om objektive «utilstrekkeligheter» i lyrikkoversettelse skriver bl.a. Krystyna Pisarkowa: Pisarkowa, K. (1998). *Pragmatyka przekładu: przypadki poetyckie*. Kraków: Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN, s. 187.

<sup>480</sup> Et innlysende eksempelvalg finnes i: Jf. note<sup>57</sup>, s. 44-95. Jf. måten Krysztofiaks inndelingskategorier brukes på med hensyn til prosaoversettelse: Jf. note<sup>121</sup> (Celebańska, E.).



### IV.3.1.1 Utsikt med et sandkorn

Polsk språk, især dets kompliserte bøyningssystem, gir skribenter flere muligheter til potensielle modifikasjoner og nye uttryksmåter. Om Szymborskas karakteristiske språkbruk skrev jeg allerede i forrige avsnitt, men la oss en gang til betone hvilke konsekvenser den dimensjonen har for tekstene vi skal se nærmere på. Gjennom sin kreative, og samtidig fullstendig bevisste omgang med morsmålet, er Szymborska i stand til å tolke omverden og verbalisere sine poetiske idéer.<sup>481</sup> Men for å oppnå et så høyt språklig frihetsnivå trenger hun selvsagt god distanse til all slags konseptuelle, til og med grammatiske forutsetninger. Ut fra dette følger at deformasjoner (*defraseologisering*) foretatt innenfor en fast vending er av semantisk karakter. De utvider meningsomfang, aktualiserer vendingens leksikalske betydning og viser hvor dynamisk poesien faktisk er.<sup>482</sup>

To dikt – «Atlantis» og «Utopia» – skrevet med ca. 20 års mellomrom, inneholder mange formuleringer som ifølge vanlige språklige reglementer faller under «feilbruk av fraseologisme». Vi vet likevel at poenget med en tilsynelatende ukorrekt formulering er å oppnå nye tolkningsmuligheter, og ikke minst den type auratisk meningsoverskudd omtales i nedenstående eksempler.

«Atlantis» ble utgitt i samlingen *Rop til Yeti* (1957), altså i perioden da forfatteren opplevde sin store estetiske vending. Det er neppe overraskende at hele diktet synes å reise tvil om «de gamle sannheter» og dermed oppmuntre til en kritisk refleksjon over verdenens aktuelle tilstand. Szymborskas framstilling av Atlantis korresponderer dessuten med den allmenne myten om en øy bebodd av de aller fremste filosofer – et sted hvor «man oppfant kruttet (eller ikke)».<sup>483</sup> Tvilen som vi leser ut fra denne konstateringen, omfatter hele diktet, og den bygger på en samtidig oppstilling av tese og antitese. Den type motsigende sammenstilling blir enda tydeligere gjennom stilistiske gjentakelser – istedenfor å unngå bruken av samme uttrykk, blir disse eksponert i hver fornektelsesfrase. En antitetisk oppbygningsstruktur svarer også til Atlantis-topos i seg selv, for sett som et kjent litterært motiv med røtter i platonsk filosofi, avspeiler øya et imaginært, idyllisk samfunnssystem.<sup>484</sup> Diktets språk, her forstått som fonologiske enheter, korrelerer med ovennevnte virkemidler slik at både ordenes klang og bøyningsform ikke bare gjør teksten mer

---

<sup>481</sup> Jf. Pajdzińska, A. (1993). *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*. Lublin: Agencja Wydawniczo-Handlowa, s. 219. Se også: Szerszunowicz, J. (2014). Stylotwórcza funkcja związków frazeologicznych w twórczości księdza Jana Twardowskiego a ich przekład na materiale tłumaczeń wybranych wierszy na język angielski. *Pamiętnik Literacki*, 105(4), s. 101–121. Szerszunowicz kommer her med noen nyttige merknader vedrørende sammenhenger mellom forfatterens skrivestil og bruken av fraseologismer.

<sup>482</sup> Studzińska, J., & Skibski, K. (2016). Frazeologizmy Wisławy Szymborskiej w przekładzie. Propozycja kategorii śladu frazeologicznego. *Przestrzenie Teorii*, 25, s. 149–175, s. 150.

<sup>483</sup> Dette er en parafrase over strofen 4/5. Jf. vedlegg på s. 241.

<sup>484</sup> Kopaliński, W. (2006). *Koty w worku czyli z dziejów pojęć i rzeczy*. Warszawa: Oficyna wydawnicza RYTM, s. 86.

sammenhengende, men også forsterker meningsformidlingen. La meg illustrere dette med eksemplene hentet fra første strofe:

**Istnieli** albo nie **istnieli**.

Na **wyspie** albo nie na **wyspie**.

**Ocean** albo nie **ocean**

połnałich albo nie.<sup>485</sup>

De **fantès** eller **fantès** ikke.

På en øy eller på ingen.

**Havet** eller intet **hav**

oppslukte dem eller ikke.

Originalen til venstre bygger på konstateringen om at «noe skjedde eller (noe) skjedde ikke». Polsk muliggjør å erstatte ordet «noe» med to grammatisk identiske former, og på den måten blir gjentakelsen enda tydeligere. Som uthevingene til høyre viser, står Selberg imidlertid fast ved de norske språkreglene. Av den grunn er antall gjentatte ord i oversettelsen riktignok mindre, men utgangstekstens hverdagsspråklige snitt er her fremdeles sporbart. En annen utfordring gjelder semantiske nyanser mellom enkelte ord, og det første vi må være klar over, er at Selberg anvender et litt annet inndelingsskjema enn Szymborska gjør. Utgangsteksten består nemlig av sju strofer og én avsluttende verslinje separert fra resten av teksten. I den norske oversettelsen blir likevel noen av dem delt opp i to – nærmere sagt de som skildrer Atlantis-folket, altså dets historie, skikker og mentalitet. Vi kan bare spekulere på om hvorfor Selberg bestemte seg for å eksponere akkurat disse elementene. Antakelig ville han sette en subtil skillelinje mellom byens og menneskers rom, og med det understreke hvor viktig det sistnevnte er. Atlantis betraktes vel som et hemmelig ikke-sted, men det eneste levende, tenkende og følelsesbetingete elementet på øya er nettopp dens beboere. Når vi så begynner å sammenligne de to diktene, er det første som slår oss, Selbergs sjeldne, nesten arkaiske ordvalg. Topografiske opplysninger lyder følgende:

Miast siedem **stało**.

**Czy na pewno?**

Stać wiecznie chciało.

**Gdzie dowody?**

**Syv i tallet** lå byene der.

**Er det nå sikkert?**

For evig ville de ligge.

**Hvor er bevisene?**

Meningen i det oversatte fragmentet stemmer overens med utgangsteksten, men oppmerksomheten trekkes til den første verslinjen. Plasseringen av det uthevede verbet «stało» (bokstavelig – «det stod», kontekstuellt – «det lå») synes å være syntaktisk stilisert og peker i retning av en bibelsk språkform. På norsk streber Selberg mot å beholde dette auratiske sløret ved å bruke en uvanlig formulering: «syv i tallet». Dette er faktisk en god løsning, som på den ene side lar gjendikteren

---

<sup>485</sup> I tilfelle en eller annen formulering i oversettelsen betyr noe synlig annerledes, skal dette utheves og kommenteres i teksten.

forbli grammatisk korrekt, og på den annen gjør det mulig å formidle Szyborskas syntaktiske lek. Hva ellers semantikken angår, stanser vi litt ved ordene «formodede, antatte» og «innesluttet» fra strofene 6 og 8. Betydningen av de polske adjektivene «przypuszczalni» og «wątpliwi» ligger ganske nær hverandre, men for å markere en liten meningsforskjell mellom dem, ville vi på norsk si «formodede/antatte» og «tvilsomme». I Selbergs gjendiktning blir de to synonymene likevel differensiert, slik at det opphavlige «wątpliwi» mister sin tvilende undertone. I oversettelsen har vi altså å gjøre med en subtil meningsforskyvning som samtidig forenkler budskapet tilskrevet den polske versjonen. Et lignende tilfelle er å finne i den åttende strofe, hvor Atlantis-folket ikke er «innesluttet i sten / eller i en regndråpe». Det polske partisippet «zawarci» derives av verbet «zawrzeć», som oftest betyr å inneholde eller være en del av noe. Følgende kontekst hentyder til at det neppe finnes noen spor av øyas beboere – verken fysiske (i en stein, en regndråpe) eller transcendentale. Dersom befolkningen ikke utgjør en del av Atlantis' naturlandskap, eksisterer den sannsynligvis ikke i det hele tatt, akkurat som selve øya. Selbergs forslag om å gjenspeile menneskets nær- og/eller fravær uttrykkes gjennom partisippet «innesluttet», men rommer dette ordet samme konnotasjonsfelt som originalen gjør? Bokmålsordboka viser til de to vanligste forklaringene samt dets bruksmåter. Som partisipp beskriver uttrykket vanligvis en taus, tilbakeholden, tillukket, uomgjengelig eller grublende person. Like godt kan dette bety ens isolasjon fra omverden, mens sett i et rent fysisk perspektiv betraktes «omringet» og «innesluttet» som synonymer.<sup>486</sup> Siden formuleringen som er brukt i oversettelsen, ikke lar seg tolke på en entydig måte, og siden denne ikke nødvendigvis står i samsvar med ordets doble bunn fra originalen, mister den norske setningen delvis sitt originale auratiske meningsspill. Mister – eller kanskje – blir vanskelig å oppfatte.

Ved siden av dilemmaer knyttet til enkelte ord, og nærmere bestemt deres ulike betydninger i utgangs- og målteksten, finner vi her en annen type utsagn som er verdt en dypere ettertanke. Det dreier seg nemlig om en større semantisk enhet, tidligere kalt «en brutt fraseologisme». Hele beskrivelsen av Atlantis-folket fra strofene 4, 5 og 6 avslutter Szyborska på følgende måte: «uegnet til å stå modell / for alvorlige formaninger». Den type kreativ omformuleringsteknikk er vel en av de viktigste meningsbærerne i denne poetikken. Vi må imidlertid understreke at faste vendinger, bortsett fra å gjøre teksten mer framtrædende, fører til bedre kommunikasjon mellom avsender og mottaker, især når uttrykkene baserer seg på hverdagspråket. Og for å oppnå dette bilaterale forståelsesbåndet er det absolutt nødvendig at leseren ikke bare kjenner til betydningen av enkelte ord, men også er i stand til å fatte metabetydningen skjult i hele fraseologismen. La oss

---

<sup>486</sup> Wangensteen, B., & Landrø, M.I. (red.) (1993). *Bokmålsordboka: definisjons- og rettskrivningsordbok (2. utg.)*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 228, 231, 458.

derfor sitere et diktfragment for å undersøke hvordan originalutsagnet ble modifisert, og så hvordan dette uttrykket lyder i Selbergs versjon:

Nie mogący **na serio**  
pozować do przestroóg.

Uegnet til å stå modell  
for **alvorlige** formaninger.

Szyborska smeltet to faste vendinger sammen: «pozować do obrazu/zdjęcia» (stå modell for noe) og «na serio» (ta noe *på alvor*). Den sistnevnte tilhører dagligtalen, noe som igjen framhever stilnivåets blanding innenfor ett dikt. På norsk bruker vi akkurat samme uttrykk, og i begge språk består dette av én preposisjon og ett adverb,<sup>487</sup> og derfor virker Selbergs valg i det minste ugrunnet, især at formaninger implisitt bærer preg av en seriøs advarsel. Som følge av dette kommer det også til en vesentlig meningsforskyving i beskrivelsen av øyas beboere. Der hvor originalen fremstiller folk som ikke klarer å ta et bestemt saksforhold på alvor, blir den samme scenen i målteksten presentert helt annerledes. Det forflyttede ordet «alvorlig» viser her direkte til substantivet «formaning», slik at adjektivet faktisk betegner advarselsens kjennetegn, og slett ikke beboernes opptreden.

Til sist må vi komme tilbake til måten teksten ble konstruert på, og dens spenningsutvikling. De komposisjonsmessige trekkene tyder nemlig på at alle spørsmål stilt av jeg-et, preges av en slags vitenskapelig, til og med didaktisk tvil. Den konstateringen leder oss til dyperegående sidespørsmål som tar sitt utgangspunkt i ett hovedproblem – om Atlantisk-folket noensinne hadde eksistert. Korte, skarpe uttrykk som: «Gdzie dowody? / Hvor er bevisene?» eller «Czy na pewno? / Er det nå sikkert?», samt en rekke sammentrengte forklaringer, svarord og utropsord: «Nie, tak / Nei, jo; Ktoś wołał coś. Niczego nikt. / Noen ropte noe. Ingen. Intet.» øker spenningen og dynamikken. Siden bruken av den type ekspressivitet fungerer ganske godt både i polsk og norsk språkssystem, klarer oversetteren å formidle auraens følelsesmessige nivå. Like viktig var i den sammenheng å beholde inntrykket av «et åpent rom», hvor hvert svar medfører minst to alternative løsninger.<sup>488</sup> Dette bildet sikter faktisk til en kausal kjede av årsak og virkning som formes gjennom grammatiske grep. Szyborskas auratiske strategi fra utgangsdiktet formidles til norsk på en helt likeverdig måte. Pragmatisk sett gjør oversetteren bruk av morsmålets potensial, men for å fullføre gjendiktningprosessen måtte han i første rekke bli klar over originalens formspråk.

---

<sup>487</sup> Ordet «alvor» kategoriseres riktignok som substantiv, men forbundet med preposisjonen «på» får det samme funksjon som adverb.

<sup>488</sup> Jf. note<sup>448</sup>, s. 184.

Flere endringer knyttet til ordtilfanget lar seg etterspore også i diktet «Utopia». Szymborskas subversive språkbruk bygger her igjen på bevisste inngrep i fraseologismenes struktur. Utgangspunktet for nærlesning av enkelte fraser ligger likevel i hele verkets konsept, og med dette forstår vi hovedsakelig samklang mellom form og tematikk. «Utopia», akkurat som «Atlantis», skildrer en imaginær, idyllisk virkelighet. Ti strofer med varierende antall verslinjer ledsager leseren omkring på øya, med alle dens fantastiske landskap og naturfenomener. Turen ender rett ved sjøen, hvor den tomme stranda bærer de siste, nesten usynlige spor av beboere. Denne ideelle verden eksisterer kun for seg selv, og heller ikke tilgang til erkjennelseskjernen, «Tingenes Vesen» og den rette sannhet klarer å forhindre folkets masseutflytting. De såkalte språklekene spiller her en ganske spesiell rolle – de synes å framheve stedets unike karakter og binder semantisk motsatte elementer sammen, for så å oppnå en ny meningskvalitet. Nedenstående eksempler omfatter hovedsakelig faste vendinger samt deres konnotative elementer som vi leser ut fra det opprinnelige verket. Det andre aspektet spiller sågar den viktigste rollen, for hvert språk karakteriseres av egne kulturbestemte sidebetydninger.

Allerede i første strofe gjenkjenner polskspråklige lesere en del formuleringer som riktignok ikke blir satt inn i sine opprinnelige bruksområder, men som fremkaller helt klare konnotasjoner:

Wyspa na której wszystko się wyjaśnia.

øya hvor alt får sin forklaring.

Tu można **stanać na gruncie** dowodów.

Her **trår** man **på** bevisenes **faste grunn**.

Nie ma dróg innych **oprócz drogi dojścia**.

Her **fører alle veier til** målet.

«Stanać na gruncie dowodów» korrelerer med to semantisk forskjellige uttrykk, dvs. «stanać w prawdzie» (innrømme den nakne sannhet om seg selv; oftest i religiøs betydning) og «mieć twardy grunt pod nogami/ tracić grunt pod nogami» (føle seg trygg i en situasjon, til og med miste den trygge grunn). Veldig sjelden opererer vi med uttrykket «stanać na gruncie czegoś», som direkte oversatt betyr «trå på en grunn av noe». Det sistnevnte forekommer kun i én ordbok over polske fraseologismer,<sup>489</sup> og på norsk høres denne formuleringen like uvanlig ut som i originalen. Denne verslinjen peker dessuten på en annen språklig determinert forskjell: En subtil meningsforskyvning som foregår mellom ordene «stå» og «trå på», henger sammen med noe kalt «verbets aspekt». Denne kategorien forteller oss om handlingens interne tidsforløp, og nærmere bestemt dens semantikk.<sup>490</sup> I originalen bruker Szymborska en punktuell, ikke-durativ verbfrase, mens Selberg – gjennom en durativ handlingsbeskrivelse med ingressivt aspekt – gjør den lyriske framstillingen tydelig mer dynamisk. Oversetterens valg virker derfor litt overraskende, for både polske og norske

<sup>489</sup> Latusek, A. (red.). (2009). *Wielki słownik frazeologiczny*. Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, s. 135.

<sup>490</sup> Mer om begrepene aksjonsart og aspekt (som forresten ikke er en separat bøyingskategori i norsk): Faarlund, J. T. (1997). *Norsk referansegrammatikk*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 532-534 og 637-659.

ordbøker refererer til en stabil tilstand (på norsk heter det dog «**ha/få** fast grunn under føttene» eller «**føle seg/være** på gyngende grunn»).<sup>491</sup> Følger vi denne tråden, synes det lyriske jeget hos Szymborska å bli plassert i denne nye, utopiske virkeligheten på et trygt vis, og bruken av det punktuelle verbet «stawać» legger et solid grunnlag for øyas videre inspisering.<sup>492</sup> Selbergs tolkning tegner riktignok opp en mer dynamisk, men samtidig farligere velkomst-opplevelse enn originalen (man vet jo ikke hva som vil skje etter å ha trådt inn på en ukjent grunn). Men denne urovekkende framstillingen byttes om allerede i neste verslinje, hvor hele meningen baserer seg på det polske uttrykket «å komme til sannheten» (sannheten skal fram).<sup>493</sup> Szymborska gjentar ordet «drogi» (veier), som i følgende kontekst refererer seg til «løsning på en sak». Helt ordrett kan denne frasen oversettes som: «Her finnes det ingen andre veier enn bare fremkomstveier», men da mister den sin opphavlige, polyseme undertone. Ordet «vei» bør altså ikke droppes, for dette korrelerer både med diktets topografiske og kognitive karakter.<sup>494</sup> I den forstand er Selbergs versjon med «veier som fører til målet» helt riktig – den appellerer til øyas geografiske fremstilling. Men vi må samtidig innrømme at denne verslinjen her mister sin epistemologiske gjenklang. På norsk er det mest vanlig å korrelere ordene «vei» og «føre» med vendingen «alle veier fører til Rom(a)», som akkurat her ikke tilsvarer originalens språklek. Våre assosiasjoner kan dessuten peke i retning av fraseologismene «uten mål og mening» og «målet helliger midlet»,<sup>495</sup> men heller ikke den tankegangen gjengir utgangskonseptet på en tilstrekkelig måte. Lignende nyanser er å finne i fjerde strofe, der åpningsverset viser seg å være en omdannet fraseologisme, «im dalej w las, tym wiecej drzew» (jo dypere inn i skogen, desto flere trær):

**Im dalej w las, tym**

szerzej się otwiera Dolina Oczwistości.

**Jo lenger man kommer inn i skogen,**

**desto bredere blir Selvfølgelighetens dal.**

Grammatisk sett er konstruksjonene «im ..., tym» og «jo ..., desto» likeverdige. Selberg utvider den riktignok med verbalfrasen «man kommer», men for å holde seg fast til den originale versjonen kan dette elementet droppes – i det elliptiske uttrykket finner vi likevel samme mening. Ovenfor markerte «im dalej w las, tym ...» er et nøyaktig sitat fra vendingen, som på polsk betyr at

<sup>491</sup> Jf. note<sup>486</sup>, s. 30, 31, 71.

<sup>492</sup> Jf. Wilkus-Wyrwa, A. (2016). En gjendiktet aura? Noen bemerkninger til Wisława Szymborskas lyrikk i Norge. *Brünnner Beiträge Zur Germanistik Und Nordistik*, 30, s. 91–103.

<sup>493</sup> Jf. Brajerska-Mazur, A. (2015). «Włigórzanka» kontra “filutka z filigranu». O pewnych tendencjach w pracy translatorskiej Barańczaka / Cavanagh nad przekładem utworów Wisławy Szymborskiej na język angielski. I: J. Grądziel-Wójcik & K. Skibski (red.), *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej* (s. 363–387). Kraków: Pasaże.

<sup>494</sup> Jf. note<sup>175</sup>.

<sup>495</sup> Erichsen, G.M. (2011). *Ord og uttrykk på fire språk*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, s. 145-146.

vanskeligheter tårner seg opp parallelt med økende kunnskap.<sup>496</sup> Problemet som oppstår ved oversettelsen av dette uttrykket, er simpelheten mangel på en tilsvarende fast vending på norsk. Selberg gjengir altså den lyriske framstillingen som sådan, men da på bekostning av det opprinnelige meningsoverskuddet.

Dette implisitte mer Szymborska beriker sitt utsagn med, finnes altså ikke i gjendiktningen. Der hvor uoverensstemmelse mellom utgangs- og målteksten har sitt opphav i såkalte objektive forskjeller innen språkstrukturer,<sup>497</sup> er det lite plass for en dyptgående kommentar. Litt annerledes ser polemikken ut når oversetterens inngrep ikke kan forklares på en intuitiv måte. Den siste strofen blir opprinnelig utsmykket med det arkaiserende substantivet «powab» (plural genitiv: powabów), som betyr «sjarme». I dag brukes dette ordet hovedsakelig i stiliserte tekster eller bokspråk. I Selbergs oversettelse fungerer substantivet «attraksjon» som en tilsvarende betegnelse, men med hensyn til dets konnotative kraft får selve framstillingen en litt annen karakter:

Mimo **powabów** wyspa jest bezludna

(...)

Jak gdyby tyłko odchodzono stąd

i bezpowrotnie zanurzano się w **topieli**.

Tross alle **attraksjoner** er øya øde

(...)

Som om folk bare har gått bort herfra og

for alltid **dukket** ned i **dypet**.

For det første mister vi her det arkaiske glimtet fra utgangsteksten, særlig fordi at «attraksjon» tilhører kategorien lånord med røtter i latin.<sup>498</sup> For det andre vekker dette ordet veldig klare assosiasjoner til betegnelsen «turistattraksjon», noe som ligger langt fra stilnivået i originalen. Utopia-øya er i utgangspunktet synonym til en uoppnåelig idealverden, et sted som lokker og tiltrekker mennesker gjennom sin imaginære karakter. Hele den gåtefulle stemningen forsvinner altså i oversettelsen, og selve målteksten blir derfor fratatt det ornamentale aura-uttrykket. Men det er heller ikke *her* de språklige utfordringene tar slutt. Det siste problemet som en «Utopia»-gjendikter konfronteres med, ligger i samspillet mellom tittelen og diktets finale verslinje. Når vi følgelig legger merke til det markerte substantivet «topieli» og stiller de opp mot tittelbegrepet «utopia», viser det seg at disse to har mye til felles. Begge ordene – fonetisk sett – er like. Men det er hovedsakelig deres betydningsinnhold som utgjør et overraskende poeng: På polsk kan vi nemlig «**utopić utopię**» (bokstavelig talt – «å drukne utopien»)<sup>499</sup> Utopia-folket som hos Selberg «dukker

<sup>496</sup> Kłosińska, A., Sobol, E., & Stankiewicz, A. (red.) (2005). *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 207.

<sup>497</sup> Bogusławski, A. (1990). Zdraycy czy ofiary? Uwagi o wyrażalności i przekładalności. *Przegląd Humanistyczny*, 2(293), s. 47–60, s. 59.

<sup>498</sup> Okarmus, J., & Tytuła, M. (2013). *Słownik wyrazów obcych*. Warszawa/Bielsko-Biała: Wydawnictwo Szkolne PWN, s. 27.

<sup>499</sup> Brajerska-Mazur, A. (2012). „Nie do pojęcia”, czyli o tłumaczeniu innowacji frazeologicznych w Utopii Wisławy Szymborskiej. *Roczniki Humanistyczne*, LX, z. 1, s. 81–103, s. 84; Balbus, S. (1996). *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 37-38.

ned i dypet», forsvinner på polsk «w **topieli**». Dette knepet har også plaget Anders Bodegård i flere år. «Utopia» er det diktet han liker best, og som oversetter finner han begrensninger i eget morsmål særlig vanskelige: Svensk er rett og slett «utilstrekkelig» for å gjenspeile den opprinnelige fonetisk-semanticke leken.<sup>500</sup> Dersom sammenhengen mellom diktets tittel og dets finale verslinjer ikke er så åpenbar ved første øyekast, fungerer den som det såkalte auratiske sløret, der meningsoverskuddet kommer frem først gjennom nærlesningsprosessen. Men det er selvsagt ikke bare svensk som mangler adekvate språklige attributter for å gi uttrykk for utgangstekstens skjulte budskap. Også Selberg blir rådløs i møte med Szyborskas uventede grep, men til gjengjeld prøver han å framheve dette fragmentet ved hjelp av allitterasjon: Konsonantenes oppstilling utgjør en velklingende konstellasjon basert på d-lyden: **dukket ne(d)** i **dypet**. Selberg *kunne* vel ha valgt andre betegnelser for å gjengi den originale meningen, og derfor har vi lov til å tro at hensikten med bokstavrimet er å framheve verslinjens betydning på en rimelig måte.

Foruten de rent poetologiske aspektene finnes det et element til som er verdt en nærmere ettertanke. Polsk-norske Nina Witoszek siterer diktet «Utopia» i et av sine politiske essays og peker der på en vesentlig reseptiv forskjell mellom leserne fra Polen og Norge. Originalen oppstod da vi fortsatt var en del av Sovjetunionen, altså – som Witoszek sier:

i en verden der sosialismen ble scene for den største masseflukten fra Utopien. Som om det beste man kunne gjøre i den beste av alle verdener var å forlate den. Det er verdt å tenke over at mens hun forsøkte å fange inn det grusomme anti-klimaks av lykkedikaturet, vokste det frem et unikt sosialistisk kongerike noen tusen kilometer lenger nord – en verden som var et hjem for sine borgere, og ikke et fengsel.<sup>501</sup>

«Utopia» synes derfor å spille en spesiell, følelsesbetenget rolle i de polske lesernes bevissthet. I et rent analytisk perspektiv har denne typen lese måte synlige konsekvenser også for verkets reseptive uttrykkskraft – hele diktet får plutselig en skarpere, ironisk karakter som uten kontekstualiseringen ikke lar seg etterspore. Den bitterhet som Szyborska smitter sine linjer med, smaker altså mye mer ubehagelig etter å ha blitt kjent med de historiske omstendighetene dette diktet indirekte viser til. Noe lignende finner vi også i Witoszeks sluttkommentar:

Uansett hvordan vi ser på det, er det norske bilde av lykke en perfekt motsats til Szyborskas visjon av Utopia – og til kommunistiske regimers store idealer, der en hadde intet og ønsket å

<sup>500</sup> Jf. note<sup>428</sup>, s. 168-169 (Bodegård, A.). Dessuten: Binkot, A., & Szczęsna, J. (2012). Co wiersz, to problem. O tłumaczach i tłumaczeniach. *Miesięcznik Znak*, 5(684), s. 100–105, s. 103; Jf. note<sup>420</sup>, s. 98.

<sup>501</sup> Witoszek, N. (2010). Den norske drømmen. *Revue Prostor. Norsk Inspirasjon: Samfunnskultur i tsjekkisk-norsk dialog*, 87/88, s. 73–89, s. 76.



spre det til resten av verden. Norge anno 2009 har alt. I hvert fall i forhold til hva verden har kjempet for siden den franske revolusjon.<sup>502</sup>

Å beskrive hvor tett denne reseptive dimensjonen og verkets aura er knyttet til hverandre, er en vanskelig oppgave. Jeg vil heller si at «Utopia», med hele sin historisk-kulturelle bakgrunn, framhever et av Szymborskas mest markante skrivetrek – ironien. Dersom oversetteren ønsker å betone dette aspektet og dermed forsterke budskapets kraft, kan en bare utstyre sin antologi med et dekkende for- eller etterord.

Siste eksempel hvor gjendiktningens tolkning henger veldig nøye sammen med språkforholdene, illustrerer en parodisk dikt-lek under tittelen «Middelalderminiatyr», trykt i boken *Wielka liczba* (1976; *Stort tall*). Til forskjell fra de forrige analysene fokuserer vi her først og fremst på en språklig fleksibilitet som muliggjør å overskride grammatiske begrensninger innenfor orddannelsessystemet. Vi må likevel igjen ta utgangspunktet i det faktum at oversetteren – objektivt sett – ikke er i stand til å kopiere originalens bøyningmønstre, men snarere lete etter slike løsninger som har lignende uttrykkskraft eller tegner opp likeverdige lyriske fremstillinger.

«Middelalderminiatyr» hører til en spesiell diktkategori hvor det billedlige elementet tar over motiv, tema og budskap. Małgorzata Czermińska kaller Szymborskas miniatyr for ekfrase,<sup>503</sup> og blant andre betegnelser finner vi dessuten: skriftlig illuminering<sup>504</sup> og «en intersemiotisk oversettelse» (en såkalt transmutasjon).<sup>505</sup> Uansett terminologi kan vi være enige om at diktet er ment som en detaljert beskrivelse av et ukjent middelaldersk maleri.<sup>506</sup> Det som likevel skiller denne ekfrasen fra andre typiske verk, er Szymborskas lett gjenkjennelige ironiske still. Den manifesterer seg hovedsakelig gjennom toneangivende superlativer dannet av både adjektiver, adverb og pronomener (!), men hun bruker i tillegg et annet utypisk grep – diminutiver. Særlig de sistnevnte avdekker oversetterens rådløshet i møte med de grammatiske kategoriene som mangler sine ekvivalenter i målspråket. Jo, norsk har riktignok sitt eget system for å uttrykke forminskelsesord, men det mangler produktive diminutive suffikser, som – i sammenligning med slaviske språk, tysk eller italiensk – gjør bøyningmønstret ganske fattig.<sup>507</sup> Det er derfor ikke overraskende at en litterær tekst, full av varierte grammatiske avledninger, fremstår som et virkelig oversettelsesproblem. De vanligste norske diminutivene består av prefikser *lille-/ vesle-, små-*,

---

<sup>502</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>503</sup> Czermińska, M. (2003). Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej. *Teksty Drugie*, 2/3, s. 230–242. Se også: Grądziel, J. (1996). Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej. *Pamiętnik Literacki*, 87(2), s. 85–102.

<sup>504</sup> Jf. note<sup>473</sup>, s. 99.

<sup>505</sup> Balcerzan, E. (1982). *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 142.

<sup>506</sup> Det finnes likevel noen spor som tyder på forfatterens trolige inspirasjonskilde. Se mer i: Binkot, A., & Szczęsna, J. (1998). *Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 113–115.

<sup>507</sup> Jf. note<sup>490</sup>, s. 113.

*dverg-*, *mini-* og *mikro*, hvorav de to siste betegnes som en felles europeisk kulturarv.<sup>508</sup> En annen ting enhver gjendikter også må ha i bakhodet, gjelder konnotative aspekter som preger forminskelsesbetydning. På den ene side indikerer prefikset *små-* noe useriøst, ironisk og ikke minst pejorativt (f.eks. ordet småborgerlig), og på den annen også noe approksimativt (småpen, småforlovet, småløpe).<sup>509</sup> Men er disse midlene tilstrekkelige for å gjengi Szyborskas ekfratiske dikt? La oss etterspore Michael Selbergs omgang med superlativiske og diminutive former ved å starte med den aller første strofen:

Po **najzielenšzym** wzgórzu,  
**najkonnieszym** orszakiem,  
 w płaszczach **najjedwabniejszych**.

Over **den grønneste av** åser  
 i det **mest ridende** følge  
 i de **silkefineste** kapper.

I originalen uttrykkes den høyeste gradbøyingen av adjektiv ved hjelp av prefikset *naj-*. Dette betyr at hele den lyriske framstillingen indikerer et slags overdrevent og overpyntet bilde av et ridderfølge. Mens de opprinnelige adjektivformene bygger på et relativt ukomplisert grep, møter vi tre ulike bøyingsmønstre i oversettelsen: Den første verslinjen framhever åsenes grønneste karakter gjennom en preposisjonsfrase med *av*. Neste adjektiv viser til måten personene reiser på. Szyborska skildrer et («mest hestede») hestfølge, og selv om superlativen teoretisk sett er mulig å danne (her det uthevede «najkonnieszy») og meningen er forståelig, regnes selve formen som formelt ukorrekt – adjektivet avledet av verbet «å ri» eller substantivet «en hest» egner seg ikke til gradbøyning. Samme skjema kopierer også Selberg, som helt bevisst begår en logisk feil, men som likevel fremdeles holder fast ved morsmålets grammatikkregler. Tredje verslinje, derimot, er tilsynelatende lettest å overføre, for sammensetningen «silkefin» ligger veldig nær den opprinnelige betydningen og kan dessuten gradbøyes.

Neste strofe bærer med seg enda flere vanskeligheter. Bortsett fra en uvanlig blanding av adverb og adjektiver alluderer Szyborska her til gammelpolsk skrivemåte<sup>510</sup> og gir hele fremstillingen et tydelig komisk preg.

<sup>508</sup> Skommer, G. (2016). Om diminutivet i norsk. *Folia Scandinavica Posnaniensia*, 20(1), s. 217–227, s. 223. Det er verdt å merke seg at både lille- og vesle- har en diminutiv funksjon i egnavn (Lillebjørn, Lilleba, Lillemor) og dukker veldig ofte opp i titler på litterære verk (bl.a. Johan Borgens Lillelord, Arne Garborgs Veslemøy, Tarjei Vesaas Vesle-Trask, Henrik Ibsens Lille Eyolf, Halvor Flodens Store-Bjønn og Vesle-Ola, Ingrid Kittelsen Treiders Vesle-Kari, Inger Hagerups Lille Persille, Roar Colbiørnsens Vesle-Lars og hans forunderlige opplevelser, Lars Vivelids Vesle Olav i Dyreskog). Som selvstendige ordenheter finner vi også sammensetninger: veslegutt, veslehus, lillebror/-søster.

<sup>509</sup> Ibidem, s. 218, 225. Jf. Dressler, W. U., Merlini Barbaresi, L. (1994). *Morphopragmatics: Diminutives and Intensifiers in Italian, German, and Other Languages*. Berlin: Mouton de Gruyter.

<sup>510</sup> Se: Podlawska, D. (2003). *Gramatyka historyczna języka polskiego z elementami języka staro-cerkiewno-słowiańskiego i dialektologii*. Słupsk: Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, s. 62-64; Długosz-Kurczabowa, K., & Dubisz, S. (2006). *Gramatyka historyczna języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 147-148, 396.

Na przedzie **xiążę**  
**najpochlebniej niebrzuchaty**,  
przy xiążęciu **xiężna pani**  
cudnie **młoda**, **młodzusiętka**.

I spissen fyrsten  
**på det mest smigrende slank**,  
ved hans side fyrstinnen  
**vidunderlig, blottende purung**.

Både «xiążę», «xiążęciu» og «xiężna (pani)» skrives i moderne polsk med *ks*, og ikke med *x*. Dette grepet lar seg dessverre ikke illustrere på norsk, selv om «fyrste» også virker litt foreldet i forhold til substantivene «prins» og «prinsesse». I verslinje nummer to blir oversetteren videre konfrontert med en adverb-adjektivsammenstilling: «najpochlebniej niebrzuchaty». Den gjendiktede frasen gjengir riktignok originalens kjernebetydning, men det polske «niebrzuchaty» synes å ha en mye sterkere undertone enn det nøytrale adjektivet «slank». Prefikset *nie-* fyller nemlig nektelsesfunksjon, og ordet «brzuchaty» – i tillegg til å høres litt avleggs ut, er en humoristisk betegnelse på en tjukk person.<sup>511</sup> Hva ellers fyrstinnen angår, sier originalen at hun ser «vidunderlig, blottende purung» ut. Selbergs oversettelse gir oss et nøyaktig bilde av Szymborskas egne ord, men med ett forbehold – i utgangsteksten bygger dette uttrykket på adjektivet «młoda» (ung) og dets superlativform «młodzusiętka» der gjentakelsen av samme ledd danner et lydlig samspill.

Videre strofer fører igjen til nye vanskeligheter innenfor bøyningssystemet og fraseologien. Hele ekfrasen er ment som en idyllisk, overdreven skildring av en middelaldersk hverdag. Men de altfor søte superlativene viser ikke bare til skjønnhet og godhet; Szymborska forsterker budskapet gjennom kontraster – hun nevner de livets skyggesider som ikke passer til denne ideale verdenen, deriblant død, synd, straff og helvete. De grusomme elementene kunne ha ødelagt det perfekte ridderfølgets harmoni, så akkurat på *dette* lerretet må de være borte. Jeget spinner videre på sin bildebeskrivelse og minner da om en galge som forblir usynlig sågar for en tilskuer med falkeblikk:

**Szubieniczki** nawet tyciej  
dla **najsokolszego** oka

Ikke den bitterste antydning til **en galge**  
for det **falkeskarpeste** blikk

«Szubieniczka», som det står i utgangsteksten, er en forminsket form for en vanlig galge. En dobbeltforsterkende funksjon har her dessuten adjektivet «tyci» (dagligtale; på norsk «bitte»), og hele syntagmet uttrykker faktisk fravær av denne henrettelsesmaskinen i den middelalderske

<sup>511</sup> I historiske kilder finner vi en konge med kallenavn «Brzuchaty». Henryk V Brzuchaty (på tysk Heinrich V der Dicke) regjerte det nederschlesiske området på 1250-tallet. Ikke minst dette faktum tyder på adjektivets ironiske opphav. Se: Kozłowska-Budkowa, Z. (1935). *Polski Słownik Biograficzny. T. I.* Kraków: Polska Akademia Umiejętności, s. 119.

idyllen. Grammatisk sett synes Selbergs forslag å være litt ubegrunnet. La oss bemerke at frasen «den bitterste antydning» kunne ha vært sammentrengt, og vist direkte til substantivet. En deskriptiv måte å gjengi denne originale linjen på er selvsagt korrekt, men jo flere bestanddeler jo mindre auratisk blir selve gjendiktningen.

Etter å ha fjernet de potensielle ubehagelighetene fra hele maleriet kommer vi tilbake til en mild, sensuell fremstilling av ridderfølget og naturforholdene som ledsager fyrstefolket:

(...)

a jak pod kim rumak gniady,  
to **najgniadszy** moiściewy,  
a wszystkie **kopytkami jakoby** muskajac  
stokrotki **najprzydrożniejsze**.

(...)

og rir den ene en fuks,  
så er **den fuksrød til gagns**,  
og hovene **streifer** uten stans  
de mest **veikantnikkende** tusenfryd.

Interessant nok, i originalen er det snakk om en brun hestefarge (pl. gniady, najgniadszy i superlativform), mens oversetteren benytter seg av betegnelsen «en fuks», og den viser til en rødlett hest som på polsk kalles «kasztanowaty» (nor. kastanjebrun). Grunnen til denne uanselige meningsforskyvningen er trolig knyttet til en mer fleksibel bøyingsform, særlig at i den norske fagterminologien finner vi ingen kastanje-relaterte uttrykk. Tredje verslinje i denne strofen skildrer måten hestene beveger seg på; Szymborska kompliserer dette bildet ikke bare gjennom superlativisk substantivbruk («kopytka»/ nor. små hover), men også gjennom adverbet «jakoby» (nor. som om). Selberg, derimot, finner her en annen løsning på formidlingen av hovedtanken. Verbet «å streife», kombinert med den superlativiske sammensetningen «de mest veikantnikkende», danner et mildt, men samtidig dynamisk bilde. Bare ett forbehold – gjennom et utrolig fleksibelt bøyningssystem vil originaldiktet alltid være mye mer uttrykksfullt enn gjendiktningen. Det betyr ikke at hele auraen forsvinner fra målteksten; i samme strofe blir det nemlig sagt at de tre ridderne «dwoją się, troją» («Zaraz potem trzech rycerze, / a każdy się dwoi, troi»), og akkurat denne fraseologismen betegner noen som viser stort engasjement og bestreber seg på å gjøre sitt beste.<sup>512</sup> På norsk karakteriseres de riende som bunnhøviske («Like etter tre riddere, / hver av dem høvisk nok for tolv») – et fullstendig harmonisk riddertog der kjekke miner straks erstattes med bolde ansiktsuttrykk. Således oppsummeres hele den middelalderske idyllen ved hjelp av en brutt fast vending:

Och, to się rozumiało  
arcysamo przez się.

Men det var jo den selvfølgerigste  
av selvfølger

<sup>512</sup> Jf. note<sup>489</sup>, s. 358.

At noe «forstår seg selv» (likeverdig «rozumie się samo przez się»), er en vanlig formulering. Szyborska griper likevel inn i standardformen og i stedet for et grunnleggende determinativ «selv», beriker hun dette med prefikset «arcy-».<sup>513</sup> «Arcy/samo» spiller følgelig en superlativisk rolle, som forsterker meningen av det andre leddet. Denne typen språklek lar seg knapt formidle til norsk, men Selbergs forslag ser ut til å følge originalens prinsipper – bruken av adjektivet og substantivet med samme rot innebærer en påfallende stilistisk ramme.

#### IV.3.1.2 Livet er den eneste måten

And they lighted a torch of hope and intuition  
And desire which the Shadow,  
Leading me swiftly through the caverns of darkness,  
Could not extinguish.  
Listen to me, ye who live in the senses  
And think through the senses only:  
Immortality is not a gift,  
Immortality is an achievement;  
And only those who strive mightily  
Shall possess it.<sup>514</sup>

Christian Kjelstrups omgang med ulike polske leksikalsk-semantiske vanskeligheter skal diskuteres hovedsakelig med hensyn til diktene «Returbagasje», «Til overmål» og «I narkose». Som tidligere nevnt støttet oversetteren seg på andre oversettelser – iblant svenske, danske, russiske og tyske, hvorav den polske originalen selvsagt utgjorde det grunnleggende utgangspunktet. Han samarbeidet dessuten med polkspråklige språkkonsulenter og intervjuet Szyborska i hennes leilighet i Kraków rett før hennes død. Kjelstrup erklærer selv at målet bak en slik komparativ oversettelsesrevisjon var å finne eventuelle feil i andre tekster, og unngå dem i sine egne norske gjendiktninger.<sup>515</sup> Lyrikkanmelderen Marit Grøtta, som riktignok anerkjenner samlingens språklige nivå og kaller Kjelstrups norsk «imponerende», oppfatter det som en synlig feil at forlaget ikke opplyser leserne om denne annenhånds gjendiktningmåten.<sup>516</sup>

Det første diktet der grammatiske utfordringer synes å spille en nøkkelrolle for hele tolkningen, heter «Bagaż powrotny» («Returbagasje»), publisert i samlingen *Chwila (Øyeblikket)* fra 2002. Jeget befinner seg på en kirkegård, nærmere bestemt på et særegent område – en avdeling med barnegraver. Vandrende omkring leser den talende opp enkelte navn og forteller hva de avdøde

<sup>513</sup> Mer om dette i: Zarębina, M. (1991). Tekst oryginału a tekst przekładu. *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego*, XLVI, s. 41–49, s. 44; Zarębina, M. (1998). Cztery wiersze Wisławy Szymborskiej odczytane przez językoznawcę. *Stylistyka*, 7, s. 387–398, s. 391.

<sup>514</sup> Masters, E. L. (1916). *Spoon River Anthology*. New York: The Macmillan company.

<sup>515</sup> Intervjuet i programmet Diktafon (NRK P2), registrert den 27.04.2013 under tittelen «Wisława Szymborskas dikt på norsk».

<sup>516</sup> Samtalen med Marit Grøtta i programmet Bok på P2 (20.04.2013).

ungene hadde eller ikke hadde gjort da de levde. Hovedsakelig ligner dette en reportasje<sup>517</sup> om ting barna ikke hadde rukket å utføre, for livets øyeblikk varte så altfor kort.

Den introduserende verslinjen gir oss nokså nøyaktige opplysninger om det stedet jeget besøker:

**Kwatera** małych grobów na cmentarzu.  
My, **dlugo żyjący** mijamy ją chyłkiem,  
jak mijają bogacze dzielnicę nędzarzy.

Tu leżą **Zosia**, Jacek i Dominik,  
przedwcześnie odebrani słońcu,  
księżycowi, obrotom roku, chmurom.

**Området på kirkegården** som er viet barnegraver.  
Vi, **de langlivede**, smyger oss raskt forbi,  
slik rikfolk passerer fattigstrøk.

Her ligger **lille Zosia**, Jacek og Dominik,  
altfor tidlig fratatt sol og måne,  
de skiftende årstidene, skyene.

Ordet «kwatera» er ganske markant, og det betegner en bestemt romlig enhet innenfor et kirkegårdsområde. Norsk har likevel ikke et tilsvarende begrep, slik at Kjelstrup er nødt til å erstatte det med et lengre, beskrivende syntagme. Det er knapt overraskende at mangel på en slik uttrykksfull term som «kwatera» demper utsagnets kalde tone. La oss bemerke at sammenstillingen av ordet «kwatera» med små barnegraver virker ganske slående, og den betoner ellers jegets tilsynelatende forbeholdne – for ikke å si likegyldige – forhold til dette særlige stedet. Szyborska åpner altså sitt dikt på en sterk måte, men selv om det er objektive grunner som fører til at inntrykket i gjendiktningen er annerledes, er denne forskjellen ganske påfallende. Andre verslinje, derimot, kan være et bevis på Christian Kjelstrups poetiske intuisjon. Den overfor markerte frasen «dlugo żyjący» betyr bokstavelig «vi som lever lenge», mens oversetteren bestemmer seg for det kompakte adjektivet «langlivede». Bortsett fra å omdanne dette til en substantivisk vending – «de langlivede» – viser han med det samme til et annet adjektiv, nemlig «lettlivet». Siden begge formene både grammatisk og semantisk alluderer til hverandre, tyder denne løsningen ikke kun på en gjennomtenkt oversettelsesstrategi, men også på en kreativ omgang med norsk.

Neste strofe bærer et mye mer personlige preg, for her blir vi kjent med enkelte barn og deres historier. Veldig markant i den sammenheng lyder konkrete navn lest opp av det vandrende jeget, deriblant Zosia, Jacek, Dominik, seinere også Małgorzatka, Zuzia og Rafałek. Ironisk nok står de fleste navnene i diminutivformer, og dette gjør hele utsagnet enda mer sjenerende. La oss se litt nærmere på om dette retoriske grepet virker like auratisk på norsk. Grammatisk sett er det ganske lett å gi uttrykk for et forminsket navn på polsk; utgangsformen kan enten utvides med suffikser *-ek* (Rafałek) eller *-ka* (Małgrzatka). I andre tilfeller bruker vi adskilte diminutiver dannet av

<sup>517</sup> Bernacki, M. (2006). Motyw śmierci w późnej poezji Wisławy Szymborskiej. *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, X, s. 67–77, s. 70.

grunnleggende fornavn – «Zofia» blir derfor til «Zosia», og «Zuzanna» til «Zuzia». Dersom oversetteren skulle ha fulgt strenge språkregler, måtte det stå «lille Zofia» istedenfor det ovenfor markerte «lille Zosia». Inkonsekvent omgang med polske navn ser vi dessuten i sjette strofe, der Kjelstrup i motsetning til den originale formen «Małgorzatka» bruker det nøytrale «Małgorzata» og begår herved en skrivefeil – jentenavnet mangler nemlig det diakritiske tegnet «ł». I tredje verslinje, derimot, er det igjen snakk om «Rafałek», og ikke «lille/vesle Rafał», og det samme gjelder forresten navnet «Zuzia». Tilsynelatende synes disse elementene å ha en sekundær betydning, men sett i originalens perspektiv fremmer de kontrasten mellom fortellingen og dens egentlige budskap. Dersom oversetteren ikke følger reglene vedrørende diminutiv bøyning konsekvent, mister samtidig hele målteksten sin ubehagelige undertone.

«Returbagasje» er et typisk eksempel på Szyborskas livsfilosofi og poesiforståelse. Riktig nok er dette noe jeg utvider i avsnittet viet den tredje koden, men akkurat her utgjør de grammatiske betingelsene analysens kjerne. Denne følelsen av ubehag og verdens urettferdighet fører nemlig til to antonyme dimensjoner hele diktet baserer seg på: den brutale sannheten om eksistensens forgjengelighet og den trøstende illusjonen om at skriften på gravsteinene kan være et evig tegn på barnas tilstedeværelse. Samtidig gir jeget uttrykk for dødens meningsløshet – barna ble fratatt livet altfor tidlig, og et rasjonelt menneske er ikke i stand til å finne et godt svar på dette. Og det gjør heller ikke poesien. Szyborskas lyrikk er ikke ment for å gi svar, men snarere for å peke på verdens absurditet – en absurditet som kan overvinnes utelukkende gjennom en distansert holdning til omverden.<sup>518</sup> Diktets aura ligger nettopp i måten jeget skaper denne typen mentale avstand på ved hjelp av sine språklige grep. De kjærtegnende diminutivordene kombinert med faguttrykk, samt en saklig liste over ting barna ikke hadde fått oppleve, skaper en klar ubehagsfølelse. Det auratiske SLØRET tildekker altså verslinjenes struktur, mens jegets direkte, nøkterne og enkle<sup>519</sup> reportasje tyder hen til auraens relasjonelle karakter – det dreier seg vel om forholdet ikke bare mellom den talende og barna, men også mellom dem jeget taler til. Den siste strofen synes å oppsummere alt dette på en nokså underlig måte, for Szyborska imiterer her gammelt gresk språk. Kun denne gresklignende uttrykkssamlingen, sammenlignet forresten med et steinspråk, er i stand til å gripe Khronos' paradoksfulle rike:

KÓSMOS MAKRÓS  
CHRÓNOS PARÁDOKSOS

Tylko kamienna greka ma na to wyrazy.

KÓSMOS MAKRÓS  
CHRÓNOS PARÁDOXOS

Bare det greske steinspråket har ord for slikt.

<sup>518</sup> Stala, M. (2004). *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 112.

<sup>519</sup> Piechota, M. (2011). *Ślady tradycji trzynastozgłoskowca w tomiku Chwila Wisławy Szyborskiej*. (D. Rott, B. Stuchlik-Surowiak, & P. Wilczek, red.). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 230.

Igjen, selv om poesien beskriver virkeligheten vår, beskytter den ikke mot døden. Den gir uttrykk for «sjelens tilstand», tomme forventninger og beundring for «livets fenomen».<sup>520</sup>

Et annet tilfelle der forskjeller mellom den polske og norske språkbruken påvirker oversettelsesprosessen, finner vi i diktet «Til overmål» (*Øyeblikket*, 2002). For å skjønne hva som skjuler seg bak tittelen, må vi først si et par ord om verkets ledende motiv; «Til overmål» bygger på jegets indre monolog, dets tanker samlet rundt naturens mangfold, dens usedvanlige fenomener og plassen jeget har i dette universet. Originaltittelen er altså ment å betone *en stor mengde* av livsformer, en slags overflod av dyrearter, hvorav hvert eneste vesen har en bestemt oppgave å utføre. Vi tør si det nettopp er individets identitet som hele verket konsentrerer seg om.

Uttrykket «til overmål» betyr primært «attpåtil», «enda». En tilsvarende kommentar er også å finne i den nye norsk-polske ordboken, der oppslagsfrasen forklares som «na dodatek (i tillegg til noe)» eller «na domiar (złego)».<sup>521</sup> Uten å ha gått noe dypere inn i hele sammenhengen kunne Kjelstrups forslag høres litt forvirrende ut. La oss bare tenke at alle de levende landskapselementene – deriblant en mus, en maur, et strå eller et tre – utelukkende har supplerende funksjon. Denne tankegangen synes rett og slett å innskrenke rollen de enkelte individene spiller i verdensdannelsen. Hvis vi derimot sjekker uttrykkets betydning i en annen ordbok, viser det seg at «til overmål» også brukes på lignende måte som utgangsteksten impliserer. *Det Norske Akademis ordbok* inneholder nemlig et separat avsnitt med to ulike betydninger av samme frase. I punkt 2.1 leser vi: «mengde eller grad større, høyere enn nødvendig eller ønskelig; for stor mengde eller grad».<sup>522</sup> Med hensyn til diktets tema og budskap virker den tolkningsretningen mye mer passende. Selv det opprinnelige «w zatrzęsieniu» bærer nokså arkaiserende preg, og det faktum at formuleringen peker på ulike forståelsesmuligheter, gjør heller ikke oversetterens oppgave lett. Men for å utforske hvilken av disse to betydningene som er mest åpenbar for en norsk leser, skal vi først gjennomgå enkelte verslinjer. Vi begynner med den aller første strofen, som baserer seg på et velklingende samspill av det gjentatte ordet «tilfeldighet»:

Jestem kim jestem.  
Niepojęty **przypadek**  
jak każdy **przypadek**.

Jeg er den jeg er.  
En ufattelig **tilfeldighet**,  
slik alle **tilfeldigheter** er det.

<sup>520</sup> Fleski, W. (2013). Szczeliny. Antropologia poetycka Wisławy Szymborskiej w ostatnich tomikach wierszy. *Kyyivs'ki Polonistychni Studiyi*, XXII, s. 206–211, s. 208.

<sup>521</sup> Selberg, O.M. (2017). *Stor norsk-polsk ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget, s. 847.

<sup>522</sup> <https://www.ordnett.no/search?language=no&phrase=overmål> (tilgjengelig: 18.11.2017)



I utgangsteksten bruker Szymborska to ganger samme substantivform i entall – *przypadek*. For å gjengi originalens tanke på norsk dukker det opp både entall og flertall. Sånn sett er dette grepet helt berettiget, men Kjelstrup går ett skritt videre og utvider frasen med en unødvendig tilføyelse «er det». For det første fører dette til at de to veldig kompakte verslinjene mister sin opprinnelige tetthet, slik at ordets retoriske bruk mister sin uttrykkskraft. For det andre er det helt naturlig å kutte verbalfraser i denne typen utsagn, uten å forandre meningsinnholdet. Denne verslinjen kunne følgelig like godt se slik ut: «slik (som) alle tilfeldigheter», men det er også det grafiske aspektet som i Kjelstrups versjon går tapt.

Videre strofer, derimot, er fulle av syntaktiske aura-ornamenter. Med det forstår jeg at Szymborska benytter seg av omsnudd ordstilling for å framheve meningen og dermed vekke leserens oppmerksomhet:

(...)	(...)
a już z innego gniazda	og fra et annet rede
<b>wyfrunęlabym,</b>	<b>kunne jeg ha fløyet ut,</b>
już spod innego pnia	frem fra en annen stubbe
<b>wypelzła w lusce.</b>	<b>krøpet ut i skallet mitt.</b>
W garderobie natury	I naturens garderobe
jest <b>kostiumów sporo.</b>	er det nok av kostymer.

De uthevede verbene «wyfrunęlabym» og «wypelzła» er et typisk eksempel på enjambement, samtidig som deres plass i syntagmene ikke høres naturlig ut. Szymborskas ordstilling preges her av litterært, nesten høytidelig språk. Også Kjelstrup bestemmer seg for denne løsningen fordi temaforskyvning innenfor en hel setning er en stilvariasjon som er fullstendig legitim. Den originale omvendingen er ganske markant også i begynnelsen av tredje strofe. På polsk høres det mest naturlig ut å si «jest sporo kostiumów», og ikke «kostiumów sporo». Adjektiver står oftest *foran* substantiver, mens her ville Szymborska trolig framheve både en arkaiserende utsagnsstil og adjektivets betydning – «sporo» indikerer en stor mengde av noe, og alt det henger veldig nøye sammen med diktets budskap. Oversetteren har imidlertid ikke oppfattet ordets kvantitative kraft. Som nokså problematiske kan her oppfattes de verbene som uttrykker betingelse; det som på polsk formildes ved hjelp av *ett* ord med et tilpasset suffiks – wyfrunęlabym/wypelzła(**bym**) – vokser på norsk til en lang frase. De grammatiske kravene går altså ikke hånd i hånd med utgangsteksten, noe som resulterer i at den ornamentale auraen gradvis forsvinner.

Jegets refleksjon over egen livsform er uatskillelig forbundet med sammenstillingen med andre levende landskapselementer. Som en del av en stim, en summende sverm eller en maurtue

kunne den ha mistet sin individualitet, men «skjebnen har til nå / vært meg nådig», konkluderer jeget. Den talende er blitt gitt en enestående evne til å føle, tenke og agere, og for å begrunne sin heldige posisjon – å nevne hvordan den i stedet kunne ha vært, gjør Szymborska bruk av en del fraseologismer:

Żdźbłem **tratowanym**  
**przez bieg niepojętych wydarzeń.**

Et strå som **trampes ned**  
**Av ufattelige hendelsesforløp.**

**Typem spod ciemnej gwiazdy,**  
która dla drugich jaśnieje.

**En stakkar hvis stjerne har sloknet**  
Og i stedet skinner for andre.

Strofe seks illustrerer en fin sammenblanding av det metaforiske oppslagsordet «bieg wydarzeń» (hendelsesforløp) og verbet «tratować» (å trampe). Denne forbindelsen fungerer veldig godt på norsk, slik at det lyriske bildet fullstendig tilsvarer originalens mening. Flere problemer oppstår i neste verslinje, der det polske uttrykket «typ spod ciemnej gwiazdy» (noen født under en mørk stjerne) ikke kan representeres av en passende vending. Denne fraseologismen betegner hovedsakelig «en tvilsom type<sup>523</sup>», noen knyttet til et kriminelt miljø. Originalen impliserer altså at den såkalte mørke stjernen skinner for de andre, og selv om oversetteren også formidler noe lignende, mangler målteksten likevel denne kjernebetydningen som ligger i fraseologismens tvetydighet.

Bortsett fra inngrep i faste vendinger må vi også stanse ved enkelte ord som kjenner seg Szyborskas formspråk. Ordforrådet innbefatter riktignok en del analyser innenfor den estetiske koden, men i akkurat denne sammenhengen er det verdt å legge merke til en konsekvent bruk av gjentatte formuleringer. Nøkkelen til diktet «Til overmål» synes å ligge i tre ord, nemlig: *tilfeldighet*, *ufattelig* og *undre seg*. Alle tre hører sammen med nobelprisvinnerens individuelle poetikk, for den lærde entusiasme over verden og dens hemmeligheter fremstår som et tilbakevendende motiv i hele forfatterskapet<sup>524</sup>. Adjektivet «ufattelig» dukker her opp to ganger, og Kjelstrup oversetter det hver gang på samme måte. Når det gjelder diktets budskap, er en konsekvent bruk av disse oppslagsordene veldig viktig, men det betyr likevel ikke at alle løsningene høres like bra ut:

Mogłam być sobą – ale bez **zdziwienia**,  
a to by oznaczało,  
ze kimś całkiem innym.

Jeg kunne ha vært meg selv – men uten **evnen til å undre meg**,  
Og dét ville ha betydning  
At jeg var en helt annen

<sup>523</sup> Jf. note<sup>521</sup>, s. 1340.

<sup>524</sup> Jf. note<sup>414</sup>, s. 12-13.

Szyborska prøver å skrive så kompakt som mulig, mens det ovenfor markerte substantivet «zdziwienie» (undring) i gjendiktningen omdannes til en lang, verbal frase. Siden en del av diktets aura manifesterer seg nettopp i forfatterens unike omgang med stikkordene, bør oversetteren tillegge dette tette formspråk stor vekt. Det samme gjelder også ideen om eksistensens tilfeldighet. Som et ledende tema fører det oss tilbake til tittelen. Tilfeldighet bestemmer over alle veseners skjebne, samtidig som den gjør vår eksistens til et høyst individuelt fenomen<sup>525</sup>. Men tilfeldighetene resulterer umiddelbart i en følelse av forbauselse<sup>526</sup>, og i møte med noe tilfeldig og vilkårlig, blir jeget ikke noe mer enn en passiv helt i det større hendelsesforløpet. Sånn sett synes alle livsformene som er nevnt i diktet, å tyde på en typisk dualistisk tankegang som Szyborska så ofte betoner i sine verk: Jeg(et) er både en bitte liten del av en stor mengde, og samtidig en fullverdig, agerende enhet. På spørsmålet om hva selve tittelen impliserer, er svaret tilsynelatende ganske enkelt, diktet forteller om identitetsproblemet konfrontert med naturens overflod. Men selv Bodegård understreker hvor innviklet gjendiktningen av frasen «w zatrzesieniu» faktisk var. Szyborska hadde gitt den svenske oversetteren en liten lapp der hun beklager den intrikate tittelen, og til tross for at Bodegård omsider fant en utvei, betoner han at «uttrykket enten viser til ubalanse eller til en kvantitativ størrelse».<sup>527</sup>

Den siste refleksjonen over språkets aura avslutter diktet «I narkose» (Wystarczy/Nok, 2012). Hele teksten belyser det som skjer i jegets sinn under søvn, altså i den tilstanden når vi ikke er i stand til handle på en kontrollert, bevisst måte. Her blir den talende kastet inn i sitt eget bosteds virkelighet for å lete etter noe. Dette noe er likevel ikke nevnt eller presisert, og i de siste strofene får vi vite at «Til slutt visste jeg ikke lenger / hva jeg hadde lett etter så lenge.» Men hovedtemaet rommer ikke nødvendigvis dét jeget prøver å oppspore, men snarere selve leteprosessen. Ved å rote i skapene, dra tingene frem fra koffertene eller skrinene og løpe andpusten omkring, balanserer jeget på grensen mellom det fysiske og det mentale. Dette todimensjonale lyriske bildet bygger på en slags språklig blanding der faste vendinger igjen blir satt inn i nye kontekster, sammen med en nyansert semantisk modifikasjon. La oss se på det første eksemplet hentet fra strofene fire og fem:

Wytrząsałam z kieszeni

Jeg ristet frem fra lommer

<sup>525</sup> Jf. Jasiński, M. (2007). O poznawaniu przyrody: dialog nauki z poezją Wisławy Szymborskiej. *Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych*, 1–2(56), s. 197–203, s. 201; Marinelli, L. (2017). Szymborska Zen? *Wielogłos*, 3(29), s. 41–54, s. 46–47.

<sup>526</sup> En lignende konstatering er å finne hos Lewiński, J. (2001). Wisławy Szymborskiej przypadki. *Folia Litteraria Polonica*, 2, s. 83–103, s. 89–90.

<sup>527</sup> Jf. note<sup>500</sup>, s. 103 (Binkot, A., & Szczesna, J.). Karl Dedecius foreslo derimot en annen veldig slående tittel – «Im Gewimmel». Jf. Szymborska, W. (1997). *Die Gedichte*. (K. Dedecius, overs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 318. Det norske ordet «vrimmel» ser like passende ut, og især uttrykket «livets vrimmel». Bruken av dette substantivet kunne sannsynligvis gjort tittelen og budskapet mer entydig.

**uschnięte listy i nie do mnie liście.**

**falmete brev og andres blad.**

Przebiegałam zdyszana  
przez swoje, nieswoje  
**niepokoje, pokoje.**

Jeg løp andpusten  
gjennom min, andre sin  
**uro, ro.**

Ordene «brev» og «blad» har byttet sin kontekstuelle plass, og grunnen til denne typen meningsframheving ligger kanskje i den fonologiske likheten mellom de to begrepene; «list» og «liść», akkurat som «brev» og «blad», er korrelert med hverandre gjennom assonans, slik at det både i originalen og gjendiktningen var mulig å beholde et tydelig kontekstspill. Litt annerledes ser visse språklige leker ut i neste strofe, der jeget løper gjennom egne og de andres rom. På polsk har nemlig ordet «pokój» flere betydninger – det viser ikke bare til det romlige aspektet, men kjennetegner også sjelens tilstand (ro) og fred (forstått som våpenhvile). Sånn sett flakker originalens jeg både omkring i rom, ro og uro, mens oversetteren utelater den fysiske aktiviteten knyttet til vandring gjennom enkelte værelser. Siden Kjelstrup holder fast utelukkende ved den mentale tilstanden, fratas oversettelsen det auratiske meningsoverskuddet.

Det siste eksempelet somer forbundet med språklig usus, retter vår oppmerksomhet mot sammenbinding av konkrete verb og substantiver. De to strofene bygger på en del faste vendinger med ett felles verb som kjerneelement:

**Wikłałam się** w kolczastych krzakach  
i **domysłach.**  
(...)  
Usiłowałam zdążyć  
zanim **zapadnie** zeszłowieczny **zmierzch,**  
**klamka** i **cisza.**

Jeg **viklet meg inn** i tornekratt  
og **antakelser.**  
Jeg anstrengte meg for å nå frem  
før det forrige århundrets **skumring,**  
**dørhåndtaket** og **stillheten forvitret.**

Bortsett fra å vikle seg inn i tornebusker er den talende også innviklet i antakelser – noe som på polsk faller inn under kategorien «idiomatiske uttrykk». <sup>528</sup> En slik direkte forbindelse mellom de to ordene finner vi likevel ikke på norsk, så hele utsagnet mister litt av sin opprinnelige uttrykkskraft. Et lignende gjensidig avhengighetsforhold avslører neste strofe. Der bygger hele uttalelsen på ett verb, nemlig «zapadać» (oversatt som «forvitret»), som henviser både til skumring, dørhåndtak og stillhet. <sup>529</sup> Szymborskas strategi er veldig gjennomtenkt, for alle disse substantivene står i en tett forbindelse med verbet «zapadać», især «dørhåndtak». Det sistnevnte står sågar på listen over

<sup>528</sup> Bańko, M. (2006). *Słownik dobrego stylu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

<sup>529</sup> Ibidem, s. 20, 387.

polske fraseologismer og betyr at noen «treffer en avgjørelse».<sup>530</sup> Igjen, disse meningsnyansene lar seg ikke overføre til norsk på en fullstendig måte. Gjendikteren bestemte seg for å bruke ett dekkende verb, men stilistisk og kontekstmessig sett mangler oversettelsen utgangstekstens meningsoverskudd.

### IV.3.1.3 Delkonklusjoner

Analysene som er samlet rundt de leksikalsk-semantiske utfordringene, har påvist at auraformidling i stor grad begrenses av objektive forskjeller mellom polsk og norsk. Ole M. Selbergs kreative omgang med målspråket ligger hovedsakelig i et arkaisert språk. Dersom de opphavlige fraseologismene hadde som formål å vekke visse konnotasjoner, og i bredere perspektiv vekke leserens oppmerksomhet, har de oversatte konstruksjonene spilt en lignende rolle. Et annet krevende eksempel på fleksibel språkbruk er diktet «Middelalderminiatyr». Bortsett fra mange ordspill måtte Selberg håndtere flere veldig spesifikke bøyningsregler, og noen av dem bærer synlig innovative preg. Kjelstrups norsk synes derimot å være mer moderne, han foretrekker beskrivende verbfraser istedenfor kompakte substantiviske konstruksjoner – også der hvor disse ikke helt gjenspeiler originalens hovedtanke. Det er av stor betydning å ha i bakhodet både utgangstekstens og måltekstens grammatikk, men denne typen kunnskap er ikke tilstrekkelig når vi leter etter originalens aura. En gjennomtenkt oversettelsesantologi krever nemlig en prinsippfast gjengivelse av originalforfatterens estetikk, idet den inneholder tilbakevendende nøkkelord, virkemidler eller intertekstuelle henvisninger. Dersom den største hindringen ved gjengivelsen av auraen ligger i de leksikalsk-semantiske elementene, er det opp til gjendikteren hvilken løsning han/hun velger. Milada Bobková kommenterer flere mulige handlingsmønstre slik:

Bessere Lösungen, wie man beim Übersetzen eines Wortspiels vorgehen kann, sind vielleicht an der Stelle ein anderes Wortspiel zu erschaffen, die der Struktur der Zielsprache entspricht, oder an einer anderen Stelle, wo es die Zielsprache erlaubt, ein neues Wortspiel zu verwenden. Man kann auch in Fußnoten das Wortspiel aus dem Ausgangstext erklären. Es ist auch nicht verkehrt, mehrere genannte Methoden für das Übersetzen der Wortspiele zu benutzen.<sup>531</sup>

Bobková indikerer med det samme at i møte med spesifikke fraseologismer, paronomasi og det aurabærende meningsoverskudd er oversetterens kreative morsmålsbruk et optimalt redskap for en vellykket gjendiktning. Så lenge alle ordspill har sine adekvate erstatninger, og så lenge de ikke

---

<sup>530</sup> Jf. note<sup>496</sup>, s. 196.

<sup>531</sup> Bobková, M. (2013). Übersetzungsmöglichkeiten und Rolle der Kreativität beim Übersetzen der Phraseologismen im Künstlerischen Text. *Brünner Beiträge Zur Germanistik Und Nordistik*, 1–2(1932), s. 33–44, s. 42.

påvirker tekstens opphavlige dominant, kan auraen like godt bevares i en annen form. Noen eksempler på slike løsninger skal belyses i de videre analyser.

### IV.3.2 Aura-formidling innen den kulturelle koden

And both 'religion' and Culture', besides meaning different things from each other, should mean for the individual and for the group something towards which they strive, not merely something which they possess. Yet there is an aspect in which we can see a religion as the *whole way of life* of a people, from birth to the grave, from morning to night and even in sleep, and that way of life is also its culture.<sup>532</sup>

Dette underkapitlet tar for seg diktene der elementer knyttet til polsk kultur og mentalitet er mest toneangivende. Umiddelbart dukker det opp spørsmål om en allmenn og dekkende definisjon av de typer fenomener som faller inn under denne kategorien. Vi kjenner til slike betegnelser som DENOTASJON/KONNOTASJON, STEREOTYPI eller KLISJÉ, men isolert sett er ingen av dem dekkende nok for å romme hovedproblemet. Vi vet at med ordene «kultur og mentalitet» mener vi gjerne «sedvaner» eller «en bestemt tradisjon», men når vi snakker om en nasjons skikk og bruk, støtter vi oss faktisk til flere kunnskapsfelter, deriblant sosiologi, historie, litteraturhistorie samt intertekstualitet, kultur- og religionsvitenskap. Et interessant alternativ finner vi hos tyske litteraturforskere; selv om de første tegn på et nytt, fremtredende fag innenfor oversettelsesforskning fanges opp allerede i 1960-åra, har interessen for kulturelle fenomener i oversatt litteratur merket seg tydeligst nesten tretti år seinere.<sup>533</sup> Jeg henviser, som allerede sagt, først og fremst til tyske kilder, siden forskerne fra dette språkområdet reflekterer over det kulturelle aspektet med hensyn til litterær oversettelse. Men det er også flere navn fra hele verden som finner dette emnet vesentlig. La oss begynne med Anna Wierzbicka, en polsk lingvist og semantiker, og hennes generelle begrepsdannelse:

"Key words" are words which are particularly important and revealing in a given culture. For example, in my *Semantics, culture and cognition* (Wierzbicka 1992b) I tried to show that the Russian words *sud'ba* (roughly 'fate'), *dusa* (roughly 'soul'), and *toska* (roughly, 'melancholy-

---

<sup>532</sup> Eliot, T.S. (1948). *Notes Towards the Definition of Culture*. London: Faber & Faber, s. 14.

<sup>533</sup> Schultze, B. (2004). Kulturelle Schlüsselbegriffe und Kulturwörter in Übersetzungen fiktionaler und weiterer Textorten. I: A.P. Frank, N. Greiner, T. Hermans, H. Kittel, W. Koller, J. Lambert, & F. Paul (red.), *Übersetzung, translation, traduction: ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung, Volum 1* (s. 923–936). Berlin, New York: Walter de Gruyter, s. 923; Feldmann, S. (1997). Kulturelle Schlüsselbegriffe in pragma-semiotischer Perspektive. I: D. Bachmann-Medick (red.), *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen* (s. 275–280). Berlin: Erich Schmidt Verlag. For tidligere utgivelser se f.eks.: Evans-Pritchard, E. (n.d.). *The Nuer: A description of the modes of livelihood and political institutions of a Nilotic people*. Oxford: Clarendon; Williams, R. (1976). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. Fontana: Flamingo; Parkin, D. (1978). *The cultural definition of political response: Lineal destiny among the Luo*. London: Academic Press; Moeran, B. (1989). *Language and popular culture in Japan*. Manchester, New York: Manchester University Press.

cum-yearning') play a particularly important role in Russian culture and offer invaluable insight into this culture.

There is no finite set of such words in a language, and there is no "objective discovery procedure" for identifying them. To show that a particular word is of special importance in a given culture, one has to make a case for it. Evidence is necessary for each such claim, of course, but evidence is one thing and a "discovery procedure" is another.<sup>534</sup>

De som streber mot en treffende definisjon av kulturrelaterede språkfenomener, peker alltid på flere faktorer som determinerer deres forståelse. På tysk omtales slike fenomener som DAS KULTURWORT (KULTURELT NØKKEWORD) eller DER KULTURELLE SCHLÜSSELBEGRIFF (KULTURELT NØKKEBEGREP), og disse betegnelsene vil jeg benytte meg av i hele prosjektet. Grunnen til det er ikke minst et relativt godt analyseredskap, bearbeidet hovedsakelig av tyske Brigitte Schultze<sup>535</sup> og Horst Turk<sup>536</sup>.

Å avgrense et så spredt og til dels subjektivt fenomen, er utvilsomt vanskelig. Det skyldes selvsagt dets flytende karakter, men også en høyst intuitivt behandling av alle kultur- og samfunnsmessige tradisjonselementer. Om dette skrev allerede T.S. Eliot, som forbinder visse hindringer med ulike perspektiver kulturbegrepet kan leses i: «The term culture has different associations according to whether we have in mind the development of an individual, of a group or class, or of a whole society.»<sup>537</sup> Det finnes imidlertid et annet betydelig aspekt som spiller en avgjørende rolle i tolkningsprosessen. U. B. Schilly peker på tid og kontekst:

Grundlage für die Pragma-Wörter ist, dass im Koordinatennetz aus Zeit und Kultur ein bestimmter Wortlaut das mentale Konzept x meint. Wohin sich dann die Bedeutungsrelation zwischen Metaphernhülle und kulturell vorhandenem Konzept verschreibt, wenn sich eine der Koordinaten ändert, das ist entweder die kulturelle oder die zeitliche, oder gar beide, wird im Folgenden untersucht.<sup>538</sup>

---

<sup>534</sup> Wierzbicka, A. (1997). *Understanding Cultures through Their KeyWords. English, Russian, Polish, German and Japanese*. New York, Oxford: Oxford University Press, s. 15-16.

<sup>535</sup> Se tallrike artikler og foredrag, f.eks.: Schultze, B. (1997). Inneuropäische Fremdheit: Der polnische "cham" – übersetzt und umschrieben, fremdgehalten und akkulturiert. I: D. Bachmann-Medick (red.), *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen* (s. 140–161). Berlin: Schmidt Erich Verlag; Schultze, B. (1998). Mythen, Topoi, Kulturthemen und andere sinntragende Ordnungen in neueren Identitätsdebatten. Am Beispiel der russischen, polnischen und tschechischen Kultur. I: H. Turk, B. Schultze, & R. Simanowski (red.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus* (s. 220–238). Göttingen: Wallstein Verlag; Schultze, B. (1994). Polnische Schlüsselbegriffe – als Verstehensproblem, als Aufgabe für Übersetzer. *Conviniun. Germanistisches Jahrbuch*, 2, s. 115–136.

<sup>536</sup> Turk skriver mye om kulturrelaterede begrep f.eks. her: Turk, H. (1990). Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik. Zum Fremdheitsbegriff der Übersetzungsforschung. *Jahrbuch Für Internationale Germanistik*, 1(22), s. 8–31.

<sup>537</sup> Jf. note<sup>532</sup>, s. 1. Jf. også: Müller-Funk, W. (2002). *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien / New York: Springer, s. 3-15.

<sup>538</sup> Schilly, U. B. (2003). *Carmen spricht deutsch: literarische Übersetzung als interkulturelle Kommunikation am Beispiel des Werkes von Miguel Delibes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, s. 74.

Felles for alle kulturelle nøkkelord og symboler synes å være et slags identitetsmerke<sup>539</sup>, noe som utenfor en gitt kulturkrets ikke medfører spesifikke assosiasjoner, men som innenfor en bestemt samfunnsgruppe umiddelbart vekker flere forståelsesmuligheter og konnotasjoner. Som sagt er jakten på en dekkende definisjon av kulturelle nøkkelord en vanskelig oppgave, særlig når disse forekommer i forskjellige former og inntar forskjellige funksjoner i en tekst. Maria Krysztofiak hevder for eksempel at både de tilsynelatende universelle symbolene og nasjonalsymbolene er i stand til å påvirke verkets dominant eller kontekstualisering – og her avhenger alt av oversetteren, dvs. hans/hennes tekstforståelse og følsomhet for opplysningene som skjuler seg mellom linjene.<sup>540</sup> En stor del av den kulturelle koden åpenbarer seg dog i de semiotisk-symboliske nyansene.<sup>541</sup>

Uten tvil er det en blanding av en nasjons mentalitet, tradisjon, historie og nettopp dens felles identitet som kjennetegner kulturelle nøkkelbegreper. For å støtte oss til et illustrerende eksempel<sup>542</sup> kan vi se litt nærmere på det polske ordet «sarmata». Rent historisk viser denne betegnelsen til den polske adelsklassen, som påstod at deres forfedre stammet fra et iransk folk kalt sarmatere.<sup>543</sup> Sarmatyzm i Polen omfatter perioden mellom 1500- og 1700-tallet da adelens samfunnsmessige og politiske betydning var enormt stor. Veldig fort begynte dette begrepet å vekke pejorative assosiasjoner, særlig under opplysningstiden, da man offentlig snakket om sarmatenes destruktive rolle i landets oppbygning.<sup>544</sup> Grunnen til den negative omtalen ligger på den ene side i deres frie levemåte med en rekke privilegier som blokkerte politiske bestemmelser, og på den annen i sarmatenes store forkjærlighet for fester, strid, god mat og prakt.<sup>545</sup> I dag konnoterer vi ordet «sarmata» til noe egoistisk, overdådig og egennyttig. Interessant nok fungerer «sarmata» faktisk som egennavn, for verken på engelsk, norsk eller tysk finnes det et likeverdig, tilsvarende begrep, og selve betegnelsen «sarmatere» brukes hovedsakelig om den iranske folkegruppen.

Dersom en litterær tekst inneholder identitetspregede begrep, står gjendikteren foran et vidtrekkende valg. Måten han/hun omhandler kulturelle nøkkelord på, har nemlig synlige konsekvenser – i mikroperspektiv for hele målteksten, og i makroperspektiv – for verkets resepsjon

<sup>539</sup> Schultze, B. (2012). Sprachenpaare im Blickpunkt: Schnittstellen von Sprache und Kultur in Dramenübersetzungen. I: K. Lukas, I. Olszewska, & M. Turska (red.), *Translation im Spannungsfeld der «cultural turns»* (s. 31–56). Frankfurt am Main: Peter Lang, s. 47.

<sup>540</sup> Jf. note<sup>290</sup>, s. 14-15. Jf. også: Wolf, M. (2003). Übersetzer/innen – verfangen im sozialen Netzwerk? Zu gesellschaftlichen Implikationen des Übersetzens. *Studia Germanica Posnaniensia*, XXIX, s. 105–122.

<sup>541</sup> Jf. note<sup>57</sup>, s. 61.

<sup>542</sup> For flere eksempler sjekk: Schultze, B. (1999). Historia i kultura pod soczewką: kluczowe pojęcia polskiej kultury jako wyzwanie dla tłumacza. I: *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne* (s. 3–22). Kraków: Universitas; Krasoń, K.J., & Oertgen, H.-G. (2012). Semantische Assoziationen zu den polnischen Gedichten der linguistischen Autoren (Miron Białoszewski und Tymoteusz Karpowicz) und zuihrendeschen Übersetzungen. I: K. J. Krasoń & B. Haedrich (red.), *Dialog polsko-niemiecki i niemiecko-polski w języku, literaturze i teatrze. Polnisch-deutscher und deutsch-polnischer Dialog in der Sprache, Literatur und im Theater* (s. 109–133). Kaiserslautern, Szczecin: ZAPOL.

<sup>543</sup> Nawarecki, A. (1991). Sarmatyzm. I: J. Bachórz & A. Kowalczykova (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku* (s. 858–862). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

<sup>544</sup> Jf. note<sup>424</sup>, s. 255-266 (Janion, M.).

<sup>545</sup> Jf. Nawarecki, A. (1981). Sarmacki kanibalizm księdza Baki. *Pamiętnik Literacki*, 72/3, s. 39–59.



i et gitt land. Ifølge Schultze finnes det fem ulike strategier oversetteren kan gå inn for: Auslassung (eliminasjon), Direktübernahme (direkte overtakelse), Übersetzung (oversettelse, gjengivelse), Substitution (substitusjon), Umschreibung (omskrivning, gjendiktning) evt. Explikation (eksplikasjon).<sup>546</sup> Det er ikke min hensikt å gå dypere inn i de enkelte løsningene, men for mine analysers skyld må vi holde én ting klart: Eliminasjon er trolig den letteste utvei, men her på bekostning av originalens mening. Direkte overtakelse synes å være meningsløst hvis utgangsortet virker fullstendig fremmed, mens gjengivelse impliserer at nøkkelbegrepet bærer internasjonale preg (f.eks. polske liberum veto). Substitusjon, derimot, utgjør en fare for forfatterens individuelle stilistikk og et ubalansert formspråk.<sup>547</sup> Mange spørsmål oppstår også ved omskriving, for altfor lange fraser forminsker ofte tekstens poetiske snitt og bryter med dens kompakte form. Samtidig fungerer eksplikasjon som et godt hjelpemiddel når leseren konfronteres med fremmede elementer, men da igjen på strukturens bekostning. Noen av nøkkelbegrepene kan derfor forklares ved hjelp av (fot)noter, og denne løsningen finner vi både hos Selberg og Kjelstrup. I *Utsikt med et sandkorn* forklarer oversetteren enkelte fenomener og referanser først mot slutten av samlingen. Det overrasker likevel at ikke noe fotnotetegn er plassert ved selve diktet.<sup>548</sup> Kjelstrups anmerkningssystem ser litt annerledes ut, og han bruker fotnoten faktisk bare ved ett vers.<sup>549</sup> Her får vi vite at Juliusz Słowacki var en polsk poet og dramatiker som levde i perioden 1809-1849. Visse grunnleggende biografiske opplysninger er selvsagt til hjelp, men de ikke tilstrekkelige til å fange opp rollen denne skikkelsen spiller i diktet. Jeg ser selvsagt det positive i at de to gjendikterne forsøker å bringe mottakeren nærmere originalens mening, men ikke alle kommentarene virker like vellykket. Som Horst Turk sier, spiller dog alle typer kommentering eller ikke-kommentering en avgjørende rolle i formidling av fremmed litteratur:

Jede Übersetzung steht für einen Ausgangstext und statt eines Ausgangstextes in der Zielliteratur. Ihre Kommentierung oder Nichtkommentierung entscheidet sich danach, welcher Aspekt der Janusköpfigkeit akzentuiert wird. Übersetzungen sind aber auch in jeder Literatur ein privilegierter Ort zur Artikulation von Differenzqualitäten. Ihre Kommentierung oder Nichtkommentierung betrifft die Möglichkeit der Fremmedfahung.<sup>550</sup>

<sup>546</sup> Jf. note<sup>533</sup>, s. 929 (Schultze, B.).

<sup>547</sup> Noe lignende blir påpekt i analysen av diktet «Utopia» der Selberg setter inn et upassende ord «attraksjon» i stedet for f.eks. forlokkelse eller sjarm.

<sup>548</sup> Jf. note<sup>187</sup>, s. 151-152.

<sup>549</sup> Sjekk diktet «I diligencen» i: Szymborska, W. (2013). *Livet er den eneste måten*. (C. Kjelstrup, overs.). Oslo: Tiden Norsk Forlag, s. 111-112.

<sup>550</sup> Turk, H. (1992). Übersetzung ohne Kommentar. Kulturelle Schlüsselbegriffe und kontroverser. Kulturbegriff am Beispiel von Goytisolos «Reivindicación des Conde don Julián». I: F. Lönker (red.), *Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung* (s. 3-40). Berlin: Erich Schmidt Verlag, s. 3-4.

Man må bare spørre seg hvor grensen for nødvendige forklaringer ligger, og i hvor stor grad oversetteren kan gripe inn i kulturelle aspekter av utgangsteksten. De følgende analysene har altså som formål å påpeke de auratiske momentene ved utvalgte dikt og etterspore deres nærvær i gjendiktningene.<sup>551</sup> Begrepet KULTURELT NØKKELOD, som angår den nasjonale identiteten, nasjonens mentalitet og sedvaner, setter en relativt fast analyseramme som skal utnyttes i lesningen av diktene «En stor manns hjem», «Opplesningsaften», «Begravelse», «Fra en aldri foretatt Himalaya-ekspedisjon», samlet i antologien *Utsikt med et sandkorn*, og diktene «Skyer», «Tvang», «Metafysikk» og «Ikke-lesning», fra *Livet er den eneste måten*. Vi skal heller ikke glemme at ved siden av de historisk-sosiologisk pregede tekstene finnes det også slike som åpenbart fører dialog med andre polske diktere. Så lenge disse lekene lar seg etterspore i originalene – især når de påvirker budskapet – vier jeg dem litt plass i analysene.

### IV.3.2.1 Utsikt med et sandkorn

Szymborskas forfatterskap, i hvert fall i sin modne form, ligger langt fra politikken. Hun pleide snarere å reflektere over allmenne livsfenomener, selv om noen av dem blir plassert i dikterens nærmeste miljø. Men det er knapt mulig å kutte ned alle forbindelser med eget hjem og en bestemt tradisjon man lever i, dersom man virker i et kunstfelt dominert av subjektive tanker og følelser. Det eneste en slik «universalforfatter» kan gjøre, er rett og slett å kode disse elementene eller betrakte dem på god avstand. Av den grunn virker Szymborskas subtile politiske allusjoner vanskelige å fange for oversettere som ikke påtar seg å gjøre et solid utredningsarbeid. Dette problemet berøres f.eks. i diktet «En stor manns hjem», der den egentlige meningen henger veldig nøye sammen med enkelte identitesmarkører. Jeget fremstilles her som en tilsynelatende objektiv forteller – en anonym gruppe mennesker, trolig skoleelever, besøker et hus som en gang tilhørte en stor (men ubenevnt) historisk skikkelse. Jeget fører de besøkende gjennom hele gården og alle rommene. Både sidebemerkinger i teksten og et kollektivt subjekt «vi» tyder på dette:

Te ścieżki osobiście posypywał żwirem.

Tę ławkę – **nie dotykać** – sam wykuł z kamienia.

I – **uwaga** – **trzy schodki** – wchodzimy do wnętrza.

Disse havegangene gruset han egenhendig.

Denne benken – **ikke rør!** – hugget han selv i sten.

Og nå – **forsiktig, tre trappetrinn!** – går vi inn.

<sup>551</sup> En lignende påstand formulerer også Schilly: «Die zwei Faktoren, die im Rahmen des primär sprachlichen Transfers dabei eine Rolle spielen, sind untersucht worden: Das sind a) die Wiedergabe im Übersetzungstext der ausgangstextlichen operativen kulturellen Schlüsselbegriffe und b) die unmittelbare textsyntaktische Umgebung dieser Begriffe, die den einzelnen Begriff umwerten kann.» Se: Jf. note<sup>538</sup>, s. 89.

Denne anonyme helten var omgitt av fine og elegante gjenstander av høy kvalitet, noen av dem laget han for øvrig selv. I senere strofer får vi også vite at mannen var opptatt av eget utseende, dvs. andres mening om det, og derfor benyttet han seg av både skomaker og skredder. Uten kontekstualisering og tekstens kulturelle bakgrunn, synes dette diktet å fortelle en kjedelig museal historie om et menneske som hele sitt liv handlet til fordel for sitt (lokale) samfunn. Når vi likevel leser denne fremstillingen i et større perspektiv, faller oss i øyne en stor forskjell mellom mannens velstand og et vanlig folk som besøker dette huset. Denne anonyme massen lever i blokker, et symptomatisk tegn på Polens utvikling på 1960-/70-tallet, de kjenner ikke sine naboer og bruker plast istedenfor tre eller marmor. De besøkende avspeiler vanlige borgere i et posttotalitært samfunn som gjennom en passiv tvang fra myndighetenes side blindt kopierer et beundringmønster for dem som samarbeidet med kommunistene.<sup>552</sup> Men «En stor manns hjem» avdekker også en annen sannhet – bildet av den virkelighet polakkene levde i etter den 13. desember 1981. Edward Balcerzan kaller dette diktet nostalgisk og påstår at det gir uttrykk for en lengsel etter rett til privat korrespondanse og ytringsfrihet under krigstilstanden.<sup>553</sup>

Jeszcze zwierzał się w listach,  
bez myśli, że **po drodze zostaną otwarte**.

Prowadził jeszcze dziennik dokładny i szczery,  
bez **lęku**, że go straci przy **rewizji**.

Han kom ennå med betroelser i sine brev,  
uten tanke på at **de ville bli åpnet underveis**.

Han førte ennå med nøyaktig og åpenhjertig  
dagbok,  
uten **frykt** for å miste den  
ved en **husundersøkelse**.

Ved nærmere ettertanke blir denne allusjonen ganske synlig. Slike nøkkelord som frykt, sensurerte brev og husundersøkelse utgjør en direkte henvisning til hendelsene fra 1980-åra. En polsk leser som enten overlevde systemskiftet eller i det minste har kjennskap til landets historie, er i stand til å gjette hvor denne skjulte meningen ligger. Karl Dedecius gir et bud hvorfor Szymborska – teoretisk sett en ikke-politisierende lyriker – fester sitt verk i en sterk kultur-politisk kontekst. Han støtter seg her til et annet dikt kalt «Dzieci epoki» («Barn av epoken»; hittil ikke oversatt til norsk), som poengteres på en nokså overraskende måte: «Apolitiske dikt er også politiske.»<sup>554</sup> Videre forklarer Dedecius at alle typer oversettelsesvirksomhet i seg selv er preget av politisk handling. Dette er et faktum vi ikke kan benekte, og det gjør heller ikke Szymborska.<sup>555</sup> Dersom allusjonene ikke er

<sup>552</sup> Gajak-Toczek, M. (2005). Szymborska o radości pisania. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica*, 7, s. 445–456, str. 452.

<sup>553</sup> Jf. note<sup>475</sup>, s. 117.

<sup>554</sup> Szymborska, W. (1986). *Ludzie na moście*. Warszawa: Czytelnik.

<sup>555</sup> Z: Dedecius, K. (2013). *Szkiełko tłumacza i oko poety. Eseje*. (A. Lawaty, red.). Kraków: Universitas, s. 269-270.

oppgitt eksplisitt, ligger ansvaret for formidling av de koderte kulturelementene hos oversetteren selv. En av teoriene forbinder Szymborska, Miłosz, Herbert og andre prominente dikterne fra Polen med en særlig forfatterkrets kalt «ironiserende moralister.»<sup>556</sup> Ifølge Agata Brajerska-Mazur fremstår de i den vestlige diskursen som brennemerkelede lyrikere; deres styrke ligger ikke i et hermetisk og oversensibelt «jegg», men snarere i en kampånd om etiske verdier.<sup>557</sup> Slik sett representerer «En stor manns hjem» akkurat denne typen holdning, preget dessuten av DEN AURATISKE NÆR–FJERN-RELASJON; det FJERNE budskapet, skjult mellom linjene, blir faktisk helt uerkjennelig uten kontekstualisering.

«Begravelse», utgitt i samlingen *Ludzie na moście* (*Mennesker på en bro*; 1986), har en lettere undertone. Diktet demaskerer «den typisk polske væremåte», men det som mest overrasker, er den lyriske situasjonen: Teksten bygger på samtalefragmenter mellom personer som er samlet i anledning begravelsesseremonien. Det er riktignok vanskelig å snakke om en fullstendig dialogisk form, for hver verslinje synes å eksistere for seg selv. Svarene synes derimot å ligge implisitt i hver eneste setning, og dette poengterer fremstillingens absurde karakter. Szymborskas jeg ligner på et tilfeldig vitne som overhører enkelte utsagn, men uten å tilskrive dem en faktisk mening. Idéen bak diktet avslører på den ene side hykleriet knyttet til måten de religiøse seremoniene oppleves på, men på den annen side faller den inn under et større problemfelt som kjennetegner Szymborskas forfatterskap – det å venne seg til døden. Og det er heller ikke uten betydning at «Begravelse» ble publisert i en samling med forgjengelighet som et ledende motiv.<sup>558</sup> Når det gjelder diktets formspråk, hentyder dette til en mangelfull mellommenneskelig kommunikasjon. Lyrikeren tegner opp en reell verden, den virkelighet alle begravelsesdeltakere lever i, og nettopp denne «direkte opplevelsen av ytre vilkår»<sup>559</sup> står i diktets sentrum:

„brat też <b>poszedł</b> na serce, to pewnie rodzinne”	– det var hjertet hos broren òg, en familiesvakhet
(...)	(...)
„dwa żółtka, łyżka cukru”	– to eggeplommer, én spiseskje sukker
(...)	(...)
„może by gdzieś na piwo”	– skal vi ta en øl
„czwórka albo dwunastka”	– med firen eller tolveren

<sup>556</sup> Barańczak, S. (1990). *Tablica z Macondo*. Londyn: Aneks, s. 101.

<sup>557</sup> Brajerska-Mazur, A. (2010). “Polityczność”, “polskość” i uniwersalność wierszy Herberta w przekładzie na język angielski. I: M. Heydel, E. Wójcik-Leese, & M. Woźniak (red.), *Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta* (s. 201–211). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 202.

<sup>558</sup> Jf. note<sup>517</sup>, s. 67; Jf. note<sup>275</sup>, s. 118.

<sup>559</sup> Ligęza, W. (1991). Marzenie o lepszym świecie. *Teksty Drugie. Szymborska*, 10(4), s. 67–78, s. 68.

Samtalene er preget av dagligtale med mange ellipser, og for å få tak i selve meningen er forståelsen av enkelte ord veldig viktig. Konteksten tyder eksempelvis på at broren til den begravde også døde av hjerteproblemer («poszedł na» er en feil bruk av betegnelsen «zejść na», som i hverdagspråket betyr å «dø av noe»); noen av deltakerne snakker om eggedosis (kogel-mogel), som i Polen umiddelbart konnoteres med PRL (Polska Rzeczpospolita Ludowa / Folkerepublikken Polen), mens resten enten prøver å møtes for å ta en øl eller skal hjem med trikk nummer fire eller tolv. Særlig denne siste verslinjen er vanskelig å forstå for ikke-polske lesere. Trikk er et utrolig populært fremkomstmiddel her i landet, og av den grunn bruker vi oftest forkortelsen knyttet til et bestemt rutenummer, for eksempel substantivene «firer» eller «tolver». Bortsett fra koderte kulturelle begreper av alle mulige slags, berører diktet et annet aspekt. Jeg tenker her på «en typisk polsk mentalitet» der nysgjerrighet, kritikk av de andres levestandard og en småborgerlig oppførsel er fremtredende. Følgende vers gir en god innsikt i denne tenkemåten:

„miał przemawiać ten nowy, jakoś go nie widzę”	– det er den nye som skal tale, kan du se ham
(...)	(...)
„no, nie wiem, chyba krewni”	– jeg vet ikke, antagelig noen slektninger
(...)	(...)
„dobrze, że chociaż ona miała tę <b>posadkę</b> ”	– bra hun hadde <b>den jobben</b> iallfall
(...)	(...)
„a jednak po łacinie brzmiało uroczyciej” „było, minęło”	– den latinske liturgien var nå mer høytidelig

Hvem den nye presten er, hvem disse menneskene der borte er, hvorfor ikke en mer høytidelig seremoni – det er helt vanlige spørsmål som stilles i utkanten av slike forsamlinger. Et kritisk blikk uttrykkes dessuten gjennom ordet «posadka» (diminutiv av «posada»; stilling). En ukjent kvinne kan kalles heldig fordi hun har en sinekyrestilling – dvs. en god jobb med god lønn og lite arbeid. På polsk har vi uttrykket «ciepła posadka» (varm stilling), som er en ironisk betegnelse for fast, trygg jobb med lite slit. Og igjen spores det en PRL-relatert undertone fra den tiden da vurderingskriterium for å ansette noen ikke var ens utdanning, men forbindelser med «riktige» personer. Kulturelle nøkkelbegrep i «Begravelse» er – som påvist – knapt politiske fordi narrasjonen i stor grad fokuserer på folkets mentalitet. La oss ikke glemme at det også er døden i seg selv og dens fryktelige dimensjon Szymborska prøver å neddempe. Gjennom et lite, subjektivt samfunnsbilde blir denne verden rett og slett et møtested for alle slags antakelser, synspunkter og ytre fasader.<sup>560</sup>

<sup>560</sup> Jf. Kamińska, A. (1974). *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*. Warszawa: Iskry, s. 252.

De to siste diktene inneholder henvisninger til polsk folketro og litteraturhistorie. Det er ikke uventet at Szymborskas tekster vil referere til klassiske litterære verk,<sup>561</sup> så en dyktig oversetter er tvunget til å sjekke ut alle disse forholdene og deretter «knekke en del kulturelle koder og finne allusjonene til en bok og en person».<sup>562</sup> Visse elementer synes å være høyst problematiske dersom gjendikteren faktisk er villig til å formidle kunnskap om det ukjente fra originalen uten å gripe inn i tekstens opphavlige struktur. I det første tilfellet har vi i tillegg å gjøre med et annet ubehagelig aspekt – Szymborska gjør bruk av en velkjent romantisk poet og omdanner denne figuren ved hjelp av neologisme:

Å ikke være bokser, å være dikter	Nie być bokserem, być poetą,
er å være dømt til ork med ord,	mieć wyrok skazujący na ciężkie norwidy,
i mangel av muskler å demonstrere for verden	z braku muskulatury demonstrować światu
ettertidens litterære skolepensum – i beste fall –	przyszłą lekturę szkolną – w najszczęśliwszym razie –
o Muse. O Pegasus,	o Muzo. O Pegazie,
engel fra en himmelsk stall.	aniele koński.

Denne strofen stammer fra diktet «Opplesningsaften» der jeget, antakelig lyriker, forteller om sine opplevelser under lesningen av sine verk. Lyrikeren betrakter sitt lille publikum – dåneferdige kvinner, gamle mennesker og slektninger – i alt tolv personer. Bevisst på sin egen, nokså elendige posisjon, forbereder jeget seg til opplesningen. Men å være dikter er en utrolig vanskelig oppgave, nesten som en bokser kjemper hun for å sette sine spor i skolepensum. I tredje strofe sammenlignes dette orket med «ciężkie norwidy», og nettopp denne betegnelsen skal vi fokusere på her. «Wyrok skazujący na ciężkie norwidy» er et komplekst kulturelt nøkkelbegrep. For det første tar Szymborska i bruk en fast vending, «skazać na ciężkie roboty» (ordrett: «å være dømt til hardt arbeid»), og for det andre erstatter hun substantivfrasen med forfatteren Cyprian Kamil Norwid (bøyd med små bokstaver – ciężkie norwidy og med flertallsendelser). For en polsk leser oppfattes henvisningen til Norwids vanskelige liv og hans tungleste verk<sup>563</sup> som en selvfølge, men mangel på denne grunnleggende kunnskapen gjør allusjonen helt meningsløs. Selberg velger derfor den trolig letteste veien for å unngå unødvendige misforståelser. På norsk fungerer syntagmet «dømt til ork med ord» temmelig bra, samtidig som det beholder den opprinnelige meningen. Det som likevel forsvinner, er Szymborskas kreativitet og hennes forankring i den hjemlige tradisjonen. Med støtte i

<sup>561</sup> Ligęza, W. (2014). Wspominać z wdzięcznością. I: A. Papińska (red.), *Zachwyty i rozpacz* (s. 250–262). Warszawa: Dom Wydawniczy PWN, s. 255.

<sup>562</sup> Hagene, J., & Qvale, P. (2008). Oversatt og oversett. *Vinduet*, 62, s. 76–83, s. 82.

<sup>563</sup> Både litteraturforskerne og Norwid selv har pleid å betegne dette forfatterskapet som «mørkt». I den forstand viser adjektivet både til en komplisert tolkningsmåte og poetens tunge livsløp. Jf. Głowiński, M. (1984). Ciemne alegorie Norwida. *Pamiętnik Literacki*, 75(3), s. 103–114; Wyka, K. (1989). *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Brigitte Schultzes klassifisering av oversettelsesstrategier kan vi si at Selberg SLØYFER den kulturelle koden og konsentrerer seg om formidling av hovedtanken. Eksempler hentet fra andre språk viser at gjendikterne heller ikke følger ett bestemt handlingsmønster. I den engelske antologien blir Norwid SUBSTITUERT med Percy Bysshe Shelley,<sup>564</sup> mens i den tyske erstatter Dedecius den polske poeten med Georg Büchner.<sup>565</sup> Anders Bodegård, derimot, beholder Norwids navn og EKSPLISERER det med en passende fotnote.<sup>566</sup>

Et lignende tilfelle har vi å gjøre med i diktet «Z nieodbytej wyprawy w Himalaje» fra samlingen *Wolanie do Yeti*, 1957 (*Rop til Yeti*, «Fra en aldri foretatt Himalaya-ekspedisjon»). Her måtte oversetteren nøye seg med to elementer knyttet direkte til polsk kulturarv – en kjent folkeviser og en legendarisk Twardowski-skikkelse, som vi snart skal komme tilbake til. Diktet bygger på jegets monolog rettet til Yeti, et eventyrlig snøvesen fra Himalaya-fjellene. Gjennom apostrofer prøver jeget å overtale Yeti til å forlate den mytiske verden og komme tilbake til virkeligheten. Argumenter brukt for å bevise hvor flersidig og spennende livet kan være, gjelder hovedsakelig ganske enkle, hverdagslige ting:

Yeti, niżej jest środa,  
 abecadło, chleb  
 i dwa a dwa to cztery,  
 i topnieje śnieg.  
 Jest **czerwone jabłuszko**  
**przekrojone na krzyż.**

Yeti, der nede er onsdag,  
 brød og alfabet.  
 To og to er fire,  
 sneen smelter,  
**rosor gror**  
**blant livets torner.**

Bortsett fra god mat, årstider, logiske regler, Shakespeare, musikk og håp peker jeget på «det lille, røde eplet skåret opp i fire» («czerwone jabłuszko / przekrojone na krzyż»). Disse linjene er ikke noe annet enn sitater fra visen *Czerwone jabłuszko*.<sup>567</sup> Ireneusz Kania kaller dem «et trylleord» og forklarer dermed at fenomenet bærer meg seg utrolig mange konnotasjoner og følelser som er synlige utelukkende for polske lesere.<sup>568</sup> Spørsmålet er hvordan oversettere kan bearbeide disse verslinjene uten å skade den originale meningen? Det finnes flere løsninger for å markere dette

<sup>564</sup> Szymborska, W. (1997). *Nothing Twice. Selected poems*. (S. Barańczak & Clare Cavanagh, red.). Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 43: «one sentenced to hard shelleying for life.»

<sup>565</sup> Szymborska, W. (1997). *Die Gedichte*. (K. Dedecius, red.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 81: «Verurteilt zu lebenslänglichem Büchner.» Se også: Jf. note<sup>103</sup>, s. 268 (Chojnowski, P.).

<sup>566</sup> Szymborska, W. (2003). *Dikter 1945–2002*. (A. Bodegård, overs.). Stockholm: FIB:S Lyrikklubb, s. 94: «att vara dömd till norwidsk dysterkvist.» Fotnoten lyder: «Cyprian Kamil Norwid (1821-1883), romantisk diktare, dog ensam och under sin levnad oförstådd i exil i Paris.»

<sup>567</sup> Jf. Wawilow, D., & Usenko, O. (red.). (1987). *Czerwone jabłuszko. Wierszyki i piosenki ludowe*. Warszawa: Nasza Księgarnia.

<sup>568</sup> Kania, I. (1998). Perypetie czerwonego jabłuszka i pięściowego tłuka, czyli garść uwag o przekładach poezji Wisławy Szymborskiej na angielski, niemiecki i francuski. *Dekada Literacka*, 8/9, s. 6–9, s. 7.

fragmentet, og Selberg velger utvilsomt den kreative. Han sløyfer riktignok henvisningen til den polsk folkevisen, men erstatter den med et kjent symbol – roser med torner. Hvorfor? Kanskje fordi dette symbolet er kjent fra Martin Luthers bibeloversettelse,<sup>569</sup> eventuelt også fra Jens Zetlitz' skillingstrykk under tittelen «Mine længsler»: «Jeg sagde til dem begge To; / "Blandt Livets Torne Roser gro; / af Dydens Kilde Glæden øs, / og Gud skal eder ynde".»<sup>570</sup> Med hensyn til auraens nærvær i gjendiktningen må vi si at oversetteren beholder den, men i en annen form. DET FJERNE, altså det usynlige for norske lesere, omdannes til DET NÆRE – sågar når de kulturelle nøkkelordene forsvinner. Litt verre går det likevel med Twardowski-skikkelsen og måten dette nøkkelbegrepet gjendiktes på. Historien bak denne legendariske helten har gjennom tidene utviklet seg i flere versjoner, men den mest kjente forbinder Twardowski med Kraków. Ifølge fortellingen var han en polsk adelsmann fra 1500-tallet som beseglet en pakt med djevelen for slik å få tilgang til magisk kunnskap og all verdens viten. Da djevelen ville ta Twardowskis sjel tilbake, klarte mannen å flykte. Twardowski ender opp på månen, der han sitter fremdeles. Grunnet synlige paralleller med Goethes klassiske verk, kalles ofte Twardowski den «polske Faust»<sup>571</sup>, og denne legenden har vunnet så stor oppmerksomhet i Polen at Mickiewicz problematiserer den i en av sine ballader, *Pani Twardowska* («Fru Twardowska») fra 1820-åra.<sup>572</sup> I «En aldri foretatt ...» sammenligner jeget Yeti med «Póltwardowski» (halv-Twardowski), noe som umiddelbart vekker klare konnotasjoner hos polske lesere. Denne nyansen finnes dessverre verken på norsk, svensk eller engelsk, siden vi i alle disse antologiene møtes med et halvmåne-vesen:<sup>573</sup>

Tu – ni księżyc, ni  
ziemia  
i łzy zamarzają.  
**Yeti Póltwardowski,**  
zastanów się, wróć!

Her er hverken måne eller jord.  
Tårene fryser.  
O Yeti, **halvmåneboer,**  
tenk deg om, kom tilbake!

Som vi ser, forsvinner den kulturbetingede nøkkelbetegnelsen fullstendig, og auraen selv kjennes derfor ikke igjen i målteksten. Selberg synes riktignok å alludere til fortellingen om

<sup>569</sup> Jf. Høys 2,1-2: «Jeg er Sarons blomst, en rose i dalen. Som en rose blant torner, slik er min elskede blant de unge kvinner.»

<sup>570</sup> Havnevik, I. (red.). (2005). *Den store norske diktningen*. Oslo: Pax Forlag A/S, s. 152-153.

<sup>571</sup> Sjøkk: Hahn, W. (1913). «Twardowski, der polnische Faust», Wilhelm Leppelmann, Münster 1910 ; «Twardowski, der polnische Faust», Jenny Goldstern, Wien 1912 : [anmeldelse]. *Pamiętnik Literacki*, 12, s. 373–377. Også Dedecius følger denne tråden og i oversettelsen av Szymborskas dikt bruker betegnelsen «Halbfaust» (Jf. note<sup>565</sup>, s. 45-46).

<sup>572</sup> Jf. Mickiewicz, A. (1946). *Pani Twardowska i inne utwory*. Kraków: Księgarnia Wydawnicza, s. 3-6.

<sup>573</sup> Bodegård bestemmer seg for «halvvägs mångubbe» (Jf. note<sup>566</sup>, s. 54), mens Barańczak /Cavanagh for «semi-moonman» (Jf. note<sup>564</sup>, s. 11).



adelsmannen, men denne løsningen er til liten hjelp for dem som aldri før har hørt om Twardowski sittende oppe på månen.

#### IV.3.2.2 Livet er den eneste måten

Diktene som er valgt ut fra Kjelstrups samling, konsentrerer seg om to ledende motiver: mat og intertekstualitet. Hva kokekunsten angår,<sup>574</sup> nevner Szymborska tre typisk polske retter som er temmelig vanskelige å kontekstualisere uten å ha en god innsikt i polsk tradisjon. Brillat-Savarin sa en gangt: «The destiny of nations depends on the manner in which they are fed.»<sup>575</sup> Matlaging, retter og alle fysiske aspekter av næringsprosessen er et tilbakevendende motiv i Szymborskas dikt. Men det gastronomiske språket har en bifunksjon, som Joanna Grądział-Wójcik kaller «medium for kulturelle forhold»,<sup>576</sup> og det er nettopp dette perspektivet jeg følger i dette avsnittet. Det mest karakteristiske kjennetegnet i Szymborskas omgang med kokekunsten er hennes naturalistiske syn på spisebehovet i seg selv. Matlagingen fratas sitt sensuelle aspekt, mens handlingene knyttet til hverdagskost befester diktjeget i dets nærmeste virkelighet. La oss se på åpningslinjene fra diktet «Tvang» (*Wystarczy / Nok*, 2012):

Zjadamy cudze życie, żeby żyć,

**Denat schabowy z nieboszczką kapustą.**

Karta dań to nekrolog.

Vi spiser andres liv, for å leve.

**En myrdet kotelett med avdød kål.**

Menyen er nekrolog.

Både kotelett og kål fremstilles her ved hjelp av antropomorfe uttrykk («myrdret», «avdød»). Betraktet som avdøde personer («denat» og «nieboszczka» er substantiver tilskrevet mennesker, akkurat som «enke» eller «enkemann»), påvirker de mottakerens følelser og gjør budskapet enda sterkere. De to mattypene retter vår oppmerksomhet mot næringskjeden som determinerer livet på jorden, der mennesket – det eneste vesenet med «høyere fornuft» – teoretisk sett utgjør kontrapunkt

<sup>574</sup> Kokekunst: Det finnes relativt lite teoretisk materiale om forholdet mellom kokekunst og litteratur, men verdt å nevne i den sammenheng er Arne Garborgs kritiske essay om Hanne Winsnes' tekster. Garborg hevder nemlig at det å snakke og skrive om mat har en synlig innflytelse på den litterære estetikken, samt hele ideologien bak denne. Se: Karlsen, Ole, 'Meta-mat: Om forholdet mellom mat og poesi med særlig vekt på: Garborgs, A. (2017). Hanna Winsnes's kokebok (1890). I: *Papirets flate med teikn. Lesningar i den norske lyrikkens kanon* (s. 41-57). Vallset: Opplandske Bokforlag.

<sup>575</sup> Brillat-Savarin, J-A. (1854). *The Physiology of Taste: Or, Transcendental Gastronomy*. (F. Robinson, red.). Philadelphia: Lindsay & Blakiston, s. 25.

<sup>576</sup> Grądział-Wójcik, J. (2015). "Sztuka kulinarna" Szymborskiej. I: J. Grądział-Wójcik & K. Skibski (red.), *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej* (s. 301–318). Kraków: Pasaż, s. 300. Sjekk også: Pluciennik, J., & Winer, A. (2010). Jak jest możliwa literacka antropologia konsumpcji? I: P. Czapliński, A. Legeżyńska, & M. Telicki (red.), *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?* (s. 139–154). Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne.

til naturens ubarmhjertelige system. Dersom vi videre kaster et blikk på diktet «Metafysikk» (*Tutaj / Her*; 2009), finner vi et interessant poeng, nemlig:

Wniosek banalny, nie wart już pisania,  
(...)  
nawet to,  
że dziś jadłeś **kluski ze skwarkami**.

En banal konklusjon, ikke verd å skrive ned,  
(...)  
selv det faktum  
at i dag spiste du en porsjon med **fleskesuppe**.

I disse verslinjene finner vi igjen en fast tilknytning til jegets hverdagsliv, dets rutiner og vaner – noe som rett og slett ender opp med fordøyelsesprosessen. Bortsett fra et klart budskap om at mennesker er født til å foreta mer sublimе ting, må vi stanse ved utvalget av retter. «Tvang» forteller om en kotelett ledsaget av kål, mens i «Metafysikk» spiser jeget noe helt banalt – klumpboller, hhv. melboller med flesketerninger. «Schabowy» er en svinekotelett som opp gjennom tiden har nådd stjernestatus i den typisk polske menyen. Vi feirer sågar en spesiell schabowy-dag hver 7. november,<sup>577</sup> og den er på bordet under alle polske familie-søndagsmiddager. Til vanlig serveres dette kjøttstykke også med kål og kokte poteter. De såkalte klumpbollene, derimot, forekommer regionalt i mange ulike varianter (*kluski lane, kluski śląskie, kopytka*), og har i dag en like høy posisjon blant de mest populære rettene i Polen. Interessant nok erstatter Kjelstrup «kluski ze skwarkami» med «fleskesuppe», en typisk rett i Norges mattradisjon som også finnes under flere navn i forskjellige landsdeler. Både på polsk og på norsk er flesket den grunnleggende ingrediensen, og idéen om å substituere «kluski» med en nasjonalkjent suppe, synes derfor å være vellykket. (Svine)koteletten er riktignok et mindre kulturpreget begrep, men tross alt tilsvarer den den originale fremstillingen av «schabowy». Vi kan kanskje spørre oss hvorfor det akkurat er bestemte retter som er så viktige for diktets fullstendige budskap. Poenget ligger sannsynligvis i den hverdagslige dimensjon, som Szymborska setter stor pris på. Daglige plikter og rutine gjør diktjeget, som tidligere sagt, grunnfestet i sitt nærmeste, kjente miljø. Og så lenge disse varer, så lenge er subjektet *levende*.<sup>578</sup> Menneskers naturlige behov og vanemessige oppførsel bidrar til at vi glemmer hva livet faktisk er. Det er utgangspunktet for Szymborskas kamp for bevisstgjøring – hun åpner øynene for små fakta, oppmuntrer til undring og en ny verdensanskuelse, for slik å vekke sine lesere. Gjennom de nasjonale rettene bygger hun opp følelsen av det hjemlige og det nære, og på den måten blir disse elementene aurabærende. Forankring i de nærmeste omstendighetene er auraens HER OG NÅ – som en allmenn jeg-stemme og samtidig en lærd livsentusiast bruker

<sup>577</sup> Se: [https://pl.wikipedia.org/wiki/7\\_listopada](https://pl.wikipedia.org/wiki/7_listopada) (tilgjengelig 6.12.2017).

<sup>578</sup> Jf. note<sup>576</sup>, s. 308 (Grądział-Wójcik, J.).

Szyborska kulturrelaterte elementer for å hjelpe leserne med å kjenne seg igjen både i den poetiske virkeligheten og i problematikken hun tar opp. Siden Kjelstrup bringer disse realiene nærmere målkulturen, viser han på den ene side forståelse for utgangstekstens estetikk. På den annen beholder han det auratiske her og nå og bidrar til at norske lesere får mulighet til å identifisere seg med jeget. Uansett hva vi spiser, er vi helt like – naturens mekanismer fungerer på samme måte både i Polen og Norge, og denne universelle sannheten formidles i begge språk:

Nawet najlepsi ludzie

muszą coś zabitego przegryzać,

przetrawiać,

żeby ich czułe serca

nie przestały bić.

Selv de beste mennesker

må ha noe dødt å bite i, fordøye,

slik at deres ømme hjerter

ikke slutter å slå.

Selv de mest lyriske poeter.

Selv de strengeste asketer

tygger og svelger noe,

som vokste i ro og fred.

Nawet poeci najbardziej liryczni.

Nawet asceci najbardziej surowi

żują i przetykają coś,

co przecież sobie urosło.

De to siste diktene som inngår den kulturelle koden, inneholder synlige henvisninger til polsk litteraturhistorie. Først tar vi for oss «Chmury» («Skyer») fra 2002, der Szyborska alluderer til Adam Mickiewiczs kjente dikt «Nad wodą piękną i czystą ...» («Ved det skjønne, klare vannet»). Romantikeren Mickiewicz var selvfølgelig veldig opptatt av naturen og dens forbindelse med individet, og det er også Szyborska. Forskjellen mellom disse to diktene er likevel større enn likheten mellom dem; Wojciech Ligęza og en rekke andre forskere legger merke til at Szyborskas siste samlinger konsentrerer seg om «menneskers ugjenkallelige skjebne»,<sup>579</sup> og skyene som nevnes i tittelen, er nettopp et illustrerende eksempel på denne typen verdensanskuelse. Begge diktene skisserer naturens mektighet i møte med et jeg. Der vi hos Mickiewicz finner forholdet mellom skyer, lyn og menneske, reduseres det hos Szyborska til skyer–menneske-relasjonen. Men diktets sentrale tanke åpner seg for leseren først i de siste verslinjene:

Nad całym Twoim życiem

i moim, jeszcze nie całym,

paradują w przepychu jak paradowały.

Skąłom trzeba stać i grozić,

Obłokom deszcze przewozić,

Błyskawicom grzmieć i **ginać**,

Mnie **plynać, plynać i plynać**

Over hele ditt liv

og mitt som ennå ikke er helt

paraderer de i all sin prakt, slik

de alltid har paradert.

Nie mają obowiązku razem z nami **ginać**.

<sup>579</sup> Jf. note<sup>561</sup>. s. 259.

Nie muszą być widziane, żeby **płynąć**.

De er ikke forpliktet til å **do**  
sammen med oss.  
De trenger ikke å bli sett for å  
**sveve**.

Den avsluttende kodaen stiller jeg overfor Mickiewicz's diktfragment<sup>580</sup> for å markere det tydeligste momentet Szymborska alluderer til. Ifølge romantikeren er det den uberørte vannflaten som oppfattes som et fast referansepunkt – i motsetning til forbigående skyer og temporale lyn. Hvilken rolle spiller da individet? Jeget «płynie, płynie i płynie» (verbet «å sige», gjentatt tre ganger). Den aller viktigste rammekomponenten er rimparet *ginać – płynąć* som også forekommer i Szymborskas dikt. Ett forbehold er her likevel til stede: Mennesker dør, og skyer svever (videre). På det grunnlaget kan vi konstatere at nobelprisvinnerens intertekstuelle lek har som formål å *drive polemikk* mot Mickiewicz.<sup>581</sup> Szymborskas avideologiserte syn på vår eksistens stemmer dessuten overens med hele hennes forfatterskap. Med det mener jeg en enkel sannhet som hun flere ganger understreker, nemlig at døden er en selvfølge, og at verden, med hele sin prakt og utallige livsformer, oppmuntrer til stadig beundring og respekt; vi *eier* den ikke, tross vår privilegerte posisjon. Szymborskas nære forhold til Mickiewicz er et emne som diskuteres av flere polske litteraturforskere.<sup>582</sup> Hun selv skrev sågar en liten diktsyklus som tittelmessig alluderer til Mickiewicz romantiske tradisjon.<sup>583</sup> Det er vanskelig å bestemme i hvor stor grad denne dimensjonen bør være bestemmende for oversetterens arbeid hvis Mickiewicz er ukjent i målkulturen. Diktet «Skyer» er sterkt aura-markert fordi dets tolkning balanserer mellom DET NÆRE og DET FJERNE, men der kun det sistnevnte åpnes i gjendiktningen .

Det siste kulturelle diktet, «Neczytanie» fra 2009 (*Her*, «Ikke-lesning»), er et ironisk bilde av moderne samfunn, som mangler en grunnleggende kunnskap om Polens litterære kanon. Hele framstillingen utspiller seg i jegets nåtid dominert av fjernsyn, TV-shows, fotball og zapping. Innimellom dukker det opp en klassisk forfatter – Marcel Proust – og en indirekte henvisning til hans mest kjente verk, *På sporet av den tapte tid* (1913-1927). Det som i første omgang virker mest slående, er en banal konstatering av at bøker ikke selges med fjernsynskontroll – bøker må leses:

Do dzieła **Prousta**  
nie dodają w księgarni **pilota**,

Hvis du kjøper **Proust** i en bokhandel,  
får du ikke med deg en **fjernkontroll**,

<sup>580</sup> Mickiewicz, A. (1993). *Dzieła [wydanie rocznicowe] I*. Warszawa: Czytelnik, s. 411-412.

<sup>581</sup> Jf. note<sup>415</sup>, s. 120.

<sup>582</sup> Jf. f.eks: Brzozowski, J. (1996). W stronę Lozanny : Wisławy Szymborskiej czytanie Mickiewicza. *Rocznik Towarzystwa Literackiego Im. A. Mickiewicza*, 31, s. 41-52.

<sup>583</sup> Szymborska, W. (1994). Z limeryków chińskich; Z limeryków chińsko-podhalańskich; Z limeryków (przepraszam za określenie) lozańskich. *Dekada Literacka*, 10, s. 12.

nie można się **przełączyć**  
na mecz piłki nożnej  
albo na **kwiz**, gdzie do wygrania volvo.

du kan ikke **zappe**  
over til en fotballkamp  
eller et **spørreprogram**, vinne en volvo.

Videre høres jeget ut å være enda mindre orientert. Den talende har riktignok hørt at Prousts roman er i syv bind, men hvem forfatteren er, eller hva denne romanen handler om, fremstår som et vakuum. Ut fra det som står mellom linjene, får vi et inntrykk av at jeget ikke omgis av skriftlig kunst, det forventer sammendrag, kortere versjoner eller – i beste fall – filmatisering (sannsynligvis en slags actionfilm). Argumentet for akkurat denne løsningen får jeget fra sin svigerinne. Hun husker nemlig en annen TV-serie kalt *Lalka* (*Dukken*), som også baserte seg på et klassisk verk. Jeget har dessverre glemt forfatterens navn, men det var også noen «på P»:

**Siedem tomów** – litości.  
Nie dałoby się tego **streścić**, **skrócić**,  
albo najlepiej pokazać w obrazkach.  
Szedł kiedyś **serial** pt. **Lalka**,  
ale bratowa mówi, że **kogoś innego na P**.

Syv bind – gud bedre.  
Kunne ikke noen **kortet dem ned litt**,  
**lagd et resymé**,  
eller enda bedre: en versjon i bilder.  
Det gikk en gang **en serie** som het  
<<**Dukken**>>,  
men svigerinnen min sier at den var av **en annen på P**.

I tillegg til at språket er preget av dagligtale, finner vi her f.eks. et ironiserende adverb, «gud bedre». Alliterasjonen mellom ordene «streścić», «skrócić» er symptomatisk og kjennetegner en muntlig opplisting, selv om denne dessverre forsvinner i gjendiktningen. Men hvem er denne andre mannen på P.? Jeget sier i marginen at forfatteren ble liggende i sengen i årevis, noe som gjorde skriveprosessen ekstremt lang, og trolig kjedelig:

Zresztą, nawiasem mówiąc, kto to taki.  
Podobno pisał w łóżku całymi latami.  
Kartka za kartką,  
z ograniczoną prędkością.

Og apropos, hvem var han egentlig?  
Det sies at han skrev sengeliggende, år ut og år inn.  
Side etter side  
i sneglefart.

Den talende synes ikke å uttrykke beundring for denne klassiske litteraturarven. Vi, de moderne, lever fort, behagelig og har det bra. En eller annen på P. er en forglemt fortid som ikke passer til den nye tiden, med mindre den tilpasses våre forventninger i form av en actionfilm eller serie. I alle disse utsagnene sporer vi ignoransen overfor landets og verdenstradisjon. Marcel Proust og Bolesław Prus, som den andre forfatteren heter, symboliserer kulturens kanoniske diktere. Prus var en stor positivist, mest kjent for sin tobindsroman *Lalka (Dukken; 1887-1889)*. *Lalka* og det faktum at jeget blander sammen Prousts og Prus' biografier,<sup>584</sup> forsterker diktets ironiske undertone. Det er helt åpenbart at norske lesere ikke kan identifisere den andre P-forfatteren, og at auraens nære dimensjon forsvinner i gjendiktningen. Szymborska tegner opp en hjemlig stemning, viser en (uvitende) polakk i den moderne virkeligheten, men det som høres kjent ut i originalen, understreker fremmedfølelsen i oversettelsen.

### IV.3.2.3 Delkonklusjoner

Analysen av de auratisk kulturmarkerte elementene har påvist hvor vanskelig det er å knekke denne koden,<sup>585</sup> noe som resulterer i at fremmedfølelsen forminskes hos lesere på målspråket. Disse avsnittene har også pekt på oversetternes inkonsekvente formidlingsstrategier. I dikt som «Fra en aldri foretatt Himalaya-ekspedisjon» ser vi to motstridende oversettelsesmønstre, der Selberg en gang erstatter den opprinnelige auraen med hjemlige realia – noe som bidrar til å omdanne DET FJERNE til DET AURATISKE NÆRE. Intertekstualitet, sånn sett, er alltid en type sammenhengsnett som går i oppløsning i oversettelsesprosessen.<sup>586</sup> Tildekte meninger og henvisninger må derfor konstrueres på nytt, ellers blir målteksten fratatt et viktig budskapselement. Både Kjelstrups «fleskesuppe» og verslinjene hentet fra Jens Zetlitz illustrerer en oppfinnsom aura-rekonstruksjon. Alt dette skjer riktignok på bekostning av indre forbindelser fra originalen, men så lenge diktet streber etter å danne et lyrisk bilde som leseren lett kan kjenne igjen – dvs. bestående av hverdagslige omgivelser – er denne løsningen høyst prospektiv. Mer utfordrende viser fragmentene forankret i landets historie seg å være. Foreliggende analyser rommer dessuten nasjonalhistoriske allusjoner som verken lar seg formidle eller forstå av resipienter uten å ha satt dem i en større kontekst. La meg her sitere noen treffende ord hentet fra en av de første vitenskapelige arbeidene om oversettelsesmekanismer i Norge, nemlig M. Aalens avhandling *Bibelsk forvirring. Et studium i oversettelsens teori og praksis*:

---

<sup>584</sup> Den som skrev sine romaner i sengen er faktisk Marcel Proust, og ikke Bolesław Prus. Jf. Currey, M. (2015). Marcel Proust (1871-1922). I: Agata Napiórska (overs.), *Codziennie rytuały. Jak pracują wielkie umysły* (p. ebook). Warszawa: Wydawnictwo WAB.

<sup>585</sup> Jf. note<sup>159</sup>, s. 8.

<sup>586</sup> Heydel, M. (1995). Jak tłumaczyć intertekstualność. *Między Oryginałem a Przekładem*, 1, s. 75–85, s. 75-76.

Språk brukes kultur- og kontekstavhengig. Kulturavhengige begreper er et problem for oversettere, f.eks. knyttet til tenkemåter og livspraksiser som er helt innvevd med et språk. Vi tenker og erfarer med morsmålet. Språket er bærer av mange generasjoners livserfaring gjennom enkeltord, ordsammensetninger og større grammatiske mønstre. (...) Oversettelsen bør ikke undergrave helt det fremmede, men å være for trofast mot originalen kan føre til at oversettelsen blir vanskelig å lese.<sup>587</sup>

Denne typen balansegangen mellom altfor fremmede kulturelle nøkkelbegreper og mangel på dem blir stadig tatt opp i faglige diskusjoner. Både Selberg og Kjelstrup har prøvd å beholde denne harmonien, det tyder ikke minst deres substitutive inngrep i utgangstekstene på. Men sånn sett kan vi trolig ikke snakke om noen konkrete strategier man i dette tilfellet kunne ha støttet seg til. I Anna Bednarczyks bok om kulturrelaterte problemer i oversettelser fra russisk litteratur finner vi riktig nok ett kapittel der hun kommer frem med et kompromiss angående mulige tilnæringsmåter,<sup>588</sup> men jeg står likevel fast ved påstanden om at enhver litterær tekst samt enhver forfatter er en sum av høyst individuelle forbindelser mellom språk, form og tematikk. Og det er nettopp derfor verken sammenlignende, kognisjonsvitenskapelige eller lingvistiske behandlingsstrategier strekker til i møtet med originalens aura.

### IV.3.3 Aura-formidling innen den estetiske koden

Skal disse nu gjentages atter og atter og vel at mærke med en sygelig Reflexion over, om de bestandig have den Realitet, som de havde ved det tilfældige Accedens, at det var første Gang; saa er det intet Under, at Du ængstes, og at Du henfører disse Tegn og «Gestikulationer» til de Ting, om hvilke man ikke tør sige: decies repetita placebunt; thi naar det, der gav dem Værdi, var Bestemmelsen af den første Gang, saa er en Gjentakelse jo en Umulighed.<sup>589</sup>

Siste analysedel omfatter de elementene som er knyttet til Wislawa Szymborskas høyst individuelle retorisk-stilistiske skrivemåte. Hovedvekten er derfor lagt på de mest karakteristiske emneområdene – naturfilosofi og skjebnens tilskikkelser – og på nobelprisvinnerens ironi-bruk, pointer og andre figurer som i et større perspektiv utgjør diktets aura. Fra samlingen *Utsikt med et sandkorn* tar vi for oss følgende dikt: «Akrobata» («Akrobaten»), «Wszelki wypadek» («Alle tilfeller») og «Rozmowa

<sup>587</sup> Aalen, M. (1984). *Bibelsk forvirring. Et studium i oversettelsens teori og praksis*. Universitetet i Agder, s. 28.

<sup>588</sup> Bednarczyk, A. (2002). *Kulturowe aspekty przekladu literackiego*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe «Śląsk», s. 158-166.

<sup>589</sup> Kierkegaard, S. (1849). *Enten-eller: et Livs-Fragment. Bind I*. København: C.A. Reitzel, s. 98.

z kamieniem» («Samtale med en stein»), mens Kjelstrups oversettelser omtales gjennom diktene «Moralitet leśny» («Skogsmoralitet») og «Platon, czyli dlaczego» («Platon, eller hvorfor»).

### IV.3.3.1 Utsikt med et sandkorn

«Alle tilfeller»,<sup>590</sup> hentet fra samlingen *Wszelki wypadek* (*Alle tilfeller*, 1972), gir uttrykk for følelser man opplever etter å ha blitt konfrontert med menneskets dødelige natur. Teksten er ment som en slags motstridende tankestrøm der et nærmere ubestemt dikterjegg holder en indre monolog rettet til en kjær person som nesten omkom i en ulykke. Diktets mest slående element er den talendes faktaopplisting, som fokuserer på skjebnens tilfeldighet, og dette står i en tett forbindelse med tittelen. De såkalte alle tilfeller viser nemlig til den polske vendingen «na *wszelki wypadek*», ofte brukt når man handler på forhånd for å unngå ubehagelige, unødvendige overraskelser. På norsk har vi formuleringer som impliserer samme mening, f.eks. «i fall», «for alle tilfellers skyld»<sup>591</sup> eller «i påkommende tilfelle».<sup>592</sup> Det iøynefallende spillet skjult i originalens tittel finner riktignok sin ekvivalent i målspåket, men akkurat her er korrespondansen mellom tittelen og den hverdagsspråklige vendingen sikkert mindre synlig enn på polsk. La oss først undersøke hvordan Selberg klarer seg med de mest markante stilistiske virkemidlene.

Hele diktet består av fire strofer, hvor de tre første inneholder fire til fem verslinjer. Den siste delen er påfallende lengre, og den skiller seg også ut på det innholdsmessige nivået. Mens de første strofene samler opp ulike motstridende omstendigheter, deriblant vær, det romlige og det temporale, reflekterer den siste over det mulige som kunne ha skjedd, samtidig som den avslører jegets følelser. Og igjen, det bildet som tegnes opp for leseren i den innledende delen, er kompakt, knapt og tørt. Gjentakelsene forsterker inntrykket av de kuttete setningene:

Zdarzyć się mogło.	Det kunne hendt.
Zdarzyć się musiało.	Det måtte hende.
Zdarzyło się wcześniej. Później. Bliżej. Dalej.	Det hendte tidligere. Senere.
Zdarzyło się nie tobie.	Nærmere. Lenger borte.
	Det hendte ikke deg.
Ocalałeś, bo byłeś pierwszy.	
Ocalałeś, bo byłeś ostatni.	Du overlevde, fordi du var den første.
Bo <b>sam</b> . Bo <b>ludzie</b> . Bo <b>w lewo</b> . Bo w prawo.	Du overlevde, fordi du var den siste.
Bo padał deszcz. Bo padał cień.	Fordi <b>du var alene</b> . <b>Sammen med andre</b> .

<sup>590</sup>Interessant er det at de siste verslinjene fra dette diktet ble brukt av svenske Bodil Malmsten. Sjøkk: Bodegård, A., Balbierz, J. (overs.) (2013). Jak czytano Szymborską w Szwecji, *Nowa Dekada Krakowska*, 4/5, s. 40–45, s. 44; Jf. også: Malmsten, B. (2013). Titlat och intimitet, I: *Och en månad går fortare nu än ett hjärtslag*, L. Sundh (red.). Stockholm: Modernista, s. e-bok.

<sup>591</sup> Jf. note<sup>521</sup>, s. 1281.

<sup>592</sup> Ibid., s. 920.



Bo panowała słoneczna pogoda.

Fordi **du gikk** til venstre. Til høyre.

Fordi det falt regn. Skygge.

Fordi det var solskinn.

Ved første øyekast ser det ut som at gjendikteren stort sett holder seg til utgangsteksten, men hvis vi ser litt nærmere på strofeinndelingene, viser det seg at den opprinnelige komposisjonen brytes på grunn av oversettelsens unøyaktige oppbygging. Både fjerde og niende verslinje står her som separate enheter, noe vi ikke finner i originalen. Om dette grepet har som formål å betone ordenes betydning, er vanskelig å bestemme. Det eneste vi likevel kan antyde, er at ideen om å bruke gjentakelse som den kompositoriske rammen, ikke blir formidlet på en fullstendig måte. En annen slående forskjell angår lengden på de opprinnelige utsagnene og de frasene som Selberg utvider med hjelpeverbene for å få frem hovedbudskapet. Stikkordene som er markert med fete typer ovenfor, regnes nemlig for å være rene ellipser: «sam» (alene), «ludzie» (mennesker) og «w lewo». Disse tillempes i oversettelsen med forklarende elementer: «du var» og «du gikk». Det opprinnelig auratiske, her i form av en UNIK omgang med språket, forsvinner altså delvis i den norske versjonen.

Den siste strofens funksjon er litt annerledes, siden den oppsummerer de tidligere nevnte «tilfellene» som hjalp dikterjegets venn med å overleve. I tråd med Szymborskas litterære verdensforståelse som sådan, snakker vi her om skjebnens LUNE, for ingen av oss kunne ha intervensert i de fremstilte omstendighetene. Men hvordan tar det talende subjekt stilling til alt dette? For det første reagerer jeget spontant (uttrykket «heldigvis») og betoner dermed at vennen bare var en hårsbredd fra døden:

Wskutek, ponieważ, a jednak, pomimo.

Co było to było gdyby ręka, noga,

**O krok, o włos**

**Od** zbiegu okoliczności.

Więc jesteś?

Prosto z uchylonej jeszcze chwili?

**Sieć jednooka, a ty przez to oko?**

Nie umiem się **nadziwić**, **namilczyć** się temu.

Posłuchaj

Jak mi prędko bije twoje serce.

På grunn av, derfor, allikevel, tross. Hvordan ville det gått, hadde hånden, foten

bare **et skritt, en hårsbredd**

fra et sammentreff av omstendigheter.

Så er du her altså? Rett fra øyeblikket

som ennå står på gløtt.

Nettet hadde én maske, og den smatt du

igjennom?

Jeg kan ikke **få fullundret** meg, **fulltiet**.

Hør

hvordan hjertet ditt banker i meg.

Polske «o krok od ...» og «o włos od ...» viser nemlig til to faste vendinger som uttrykker at noe *nesten* har skjedd. Denne meningsleken beholdes kun delvis i gjendiktningen, og hovedsakelig takket været ordet «en hårsbredd», som i overført betydning formidler samme mening. Vi bør dessuten legge merke til strofens grafiske utforming. Utgangstekstens oppstilling ser enhetlig og kompakt ut, mens oversetteren påvirker meningsdannelse gjennom enjambementet. Det som i originalen videre kalles «sieć jednooka» (et enøyd nett), erstattes i gjendiktning med «en maske man smetter igjennom». Denne løsningen overrasker litt, for dersom dette i utgangspunktet impliserer et *system* av tilfeldige omstendigheter, forstås sammenstillingen av nettet og masken derimot som noe mer helhetlig. Hos Szymborska bærer denne metaforen altså preg av den ornamentale aura, og i oversettelsen forekommer denne auraen i en delvis forandret form.

Spørsmålene som underveis stilles av jeget, peker dessuten på et nært forhold til samtalepartneren, og bekreftelsen får vi i den aller siste verslinjen, som gjengis på norsk uten større avvik. I stedet for setningen «hvordan hjertet ditt banker i meg» kunne oversetteren riktignok vært trofast mot originalen og skrevet «hvor fort hjertet ditt banker i meg», men akkurat her har dette grepet ingen innflytelse på meningsformidlingen. Til sist to sentrale begrep som ledsager hele forfatterskapet til Szymborska, nemlig «dziwić się» (å undres) og «milczeć» (å tie), her omdannet til det ugrammatiske «namilczeć». «Nadziwić» og «namilczeć» har i dette diktet en lignende bøyingsform, men siden det sistnevnte ikke står i ordbøkene, kan vi anta at forfatteren alluderer til et annet verb – «nagadać» (å prate med noen veldig lenge uten å få mulighet til å ta opp alle potensielle samtaleemner). Oversetteren har trolig avdekket den originale intensjonen og gjengir dette spillet ved hjelp av det nydannede verbet «fulltie», sågar med å beholde det aspektmessige (se: «**full**undre / **full**tie»). For igjen å støtte oss til aura-begrepet kan vi si at meningsoverskuddet som betegner disse verslinjene, er tilstedeværende også i Selbergs gjendiktning. Men generelt sett står både diktets tema og motiv i samsvar med Szymborskas unike aura.

«Et menneske i møtet med skjebnens tilfeldighet» er et tilbakevendende tema i hennes forfatterskap. Å leve er nesten som å befinne seg i en labyrint der folk bestandig leter etter en rasjonell utvei. Men i hele denne paradoksale irrgangen finnes det likevel en mening – man lærer å *erfare* og å *forstå*.<sup>593</sup> Dette innebærer å vandre rundt og komme tilbake. Imidlertid er denne typen erfaring nødvendig for endelig å føle seg levende. Et undrende jeg synes å bli preget av livets irrganger, og de fremstår fremdeles som en stor gåte. Imidlertid finner den talende en mening, som i dette tilfellet er kjærlighet. Vi tør si at en slik verdensanskuelse er toneangivende for Szymborskas

---

<sup>593</sup> Głowiński, M. (1990). *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, labirynt*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 135.

lyrikk.<sup>594</sup> Opplisting av de tilfeldige omstendighetene minner dessuten om hennes tendens til å sette tall og statistikk opp mot ens individuelle livsløp (f.eks. diktet «Przyczynek do statystyki» / «Bidrag til statistikken»). Med det mener vi at et allment ønske om å utføre talloperasjoner henger veldig nøye sammen med vårt ønske om å begripe skjebnens lune. Szymborska er på sin side klar over at den tankegangen er illusorisk, og beskriver menneskers elendige forsøk ofte med humor eller varm ironi.<sup>595</sup> Vår øyeblikkelige eksistens synes nemlig å tape mot skjebnens ufattelige tilfeldighet – det er et faktum, en tørr konstatering som ikke trenger noen romantiserende kommentar.

Den estetiske koden hos Szymborska omtales videre ved å bruke diktet «Samtale med en stein» (*Sól / Salt*, 1962). Dette hører for øvrig til Jan Erik Volds favoritter, og det ble tonesatt av Nisse Sandström og Egil Kapstad på albumet *Storytellers*.<sup>596</sup> Teksten egner seg godt til musikalsk deklamasjon, for den bygger på en dialog.<sup>597</sup> Et ubestemt jeg går her inn i en lang samtale med en tilfeldig stein og uttrykker dermed et stort ønske om å bli nærmere kjent med denne naturgjenstanden. Dialogen strekker seg faktisk over 11 strofer med én avsluttende verslinje i tillegg. Ser vi på den første delen, synes jeget å være utrolig motivert for å oppnå sitt mål:

Pukam do drzwi kamienia.	Jeg banker på steinens dør.
– To ja, wpusc mnie.	– Det er meg, slipp meg inn.
Chce wejść do twego wnętrza,	Jeg vil inn i ditt indre,
rozejrzeć się dookoła,	se meg rundt,
nabrać ciebie jak tchu.	trekke deg inn som åndedrettet

Allerede dette lille fragmentet gir en fortettet skildring av hele situasjonen, der jeget uten videre går rett på sak og ber om å bli sluppet inn i steinen. Litt videre får vi vite at mennesket styres av «ren nysgjerrighet» for slik å danne seg begrep om naturens egentlige vesen. Men dessverre, steinen svarer nektende og virker helt utilgjengelig fra første stund:

– <b>Odejdź</b> – mówi kamień. –	– <b>Gå din vei</b> , sier steinen.
Jestem szczelnie zamknięty.	– Jeg er hermetisk lukket.
(...)	(...)
– Jestem z kamienia – mówi kamień -	– Jeg er av stein, sier steinen,
i z konieczności muszę zachować powagę.	– og nødt til holde meg alvorlig.
<b>Odejdź stąd.</b>	<b>Gå vekk herfra.</b>

<sup>594</sup> Jf. Cieślak-Sokołowski, T. (2003). Zdziwiona, Porównująca. O poznawaniu autorki “Chwili”, *Dekada Literacka*, 5/6, s. 40–47.

<sup>595</sup> Jf. note<sup>415</sup>.

<sup>596</sup> Kapstad, V. & Venner (1998). *Storytellers*. Oslo: Hot Club Records (CD plate).

<sup>597</sup> Iwona Gralewicz-Wolny betegner denne typen samtale som «konversasjonsidiom» (idiom konwersajny). Se: Jf. note<sup>415</sup>, s. 140.

Selv om dens svar er knapt og klart, forklarer steinen sin stilling ved å gi en rekke argumenter for hvorfor jeget ikke er velkommen der inne. Ikke nok med det, steinen taler faktisk for alle steiner, for når det er snakk om deres natur, bruker samtalepartneren ofte pronomenet «vi». Men vi kan neppe kalle steinen høflig eller vennlig. Den dimensjon blir særlig iøynefallende i oversettelsen, for Selberg forsterker spenningen mellom utsagnene «gå din vei» og «gå vekk herfra», noe som på polsk lyder tørt og knapt: «odejdz» («gå vekk»). Steinens argumenter ser imidlertid gjennomtenkte ut, og de berører først og fremst det epistemologiske spørsmålet. I originalen leser vi nemlig at det å *kjenne* gjenstanden ikke strekker til – poenget er å fatte, *erfare* fenomenet:

Możesz mnie **poznać**, nie **zaznasz** mnie nigdy.

Całą powierzchnią zwracam się ku tobie,

a całym **wnętrzem leżę odwrócony**.

Du kan **kjenne** meg, men aldri **erkjenne** meg.

Hele min overflate **vender jeg mot deg**,

Hele mitt indre **vender jeg bort fra deg**.

De polske verbene «poznać» og «zaznać», satt opp mot hverandre, tegner opp en grunnleggende forskjell på måten en nærmer seg et begrep på. «Poznać» tyder her på en overfladisk relasjon, mens «zaznać» innebærer å oppleve noe gjennomgripende. Oversetteren leker med to lignende norske ord, der alt utspiller seg takket være det lille suffikset «er-». Bortsett fra å formidle den opphavlige meningen stempler Selberg dette fragmentet med det auratiske meningsoverskudd. Ellers kommer han med et interessant forslag som bygger på gjentakelsen av verbet «vende», noe vi ikke finner i originalen. Og selv om gjendiktningen i den forstand ikke er helt ordrett, kan ideen om å utnytte forskjellen på preposisjonsbruk oppfattes som aura-markerte.

Diktets tematiske kjerne utgjør likevel formuleringen «zmysł udziału» – her gjendiktet som «sansen for deltagelse». Det er dette vi mennesker mangler, noe som fører til at vi aldri kommer til å nå inn til tingenes og naturens vesen. Det overrasker også litt at dikterjeget og steinen snakker samme språk. Misforståelsene er ikke av språklig, men filosofisk art. Nøkkelfrasen gjentas for øvrig to ganger i uforandret form, og dette uttrykkes både i utgangs- og målteksten. På linje med den tankegangen konstaterer vi ellers at steinen er en likeverdige samtalepartner for det talende mennesket, så det kan heller ikke dreie seg om antropologiske<sup>598</sup> forskjeller mellom dem:

– Nie wejdiesz – mówi kamień. –

Brak ci **zmysłu udziału**.

Nawet wzrok wyostrzony aż do wszechwidzenia

nie przyda ci się na nic bez **zmysłu udziału**.

– Du kommer ikke inn, sier steinen.

– Du mangler **sansen for deltagelse**.

Ingen sans kan erstatte sansen for deltagelse.

Selv et syn så skarpt at det er **altseende**

<sup>598</sup> Balbus, S. (2006). Piękna niepojęta (epistemologia jabłonki), *Przestrzenie Teorii*, 6, s. 143–90, s. 144.

Nie wejdiesz, masz zaledwie **zamysł** tego **zmysłu**,  
ledwie jego zawiązek, wyobraźnię.

hjelper deg ikke uten **sansen for deltagelse**.  
Du kommer ikke inn med bare **å ville den**,  
med bare et tilløp, med din fantasi.

Det eneste vi mister i oversettelsen, er den auratiske meningsspenningen mellom ordene «zamysł» og «zmysłu». En liten bokstav determinerer betydningen, slik at det faktisk er snakk om forehavendet, hensikten bak «sansen for deltagelse». Mangel på en tilsvarende språklig lek på norsk resulterer i at Selberg bestemmer seg for omskriving: «å ville den [sansen]».

Til sist må vi stanse ved pointen. Anaforer som leder oss fram til den siste strofen, gjør at vi forventer en hel annen avslutning på denne samtalen. Men så konkluderer steinen med at den ikke har noen dør man kan stige inn igjennom:

Pukam do drzwi kamienia.  
– To ja, wpusc' mnie.

Jeg banker på steinens dør.  
– Det er meg, slipp meg inn.

– Nie mam drzwi – mówi kamień.

– Jeg har ingen dør, sier steinen.

Jerzy Kwiatkowski sa en gang at i Szymborskas pointer samles kvintessensen av hennes poetiske verdensanskuelse.<sup>599</sup> I disse finner vi det usedvanlige ved helt vanlige fenomener, og bekreftelsen på en slik konstruksjon ligger akkurat i denne verslinjen. Steinens erkjennelse overrasker ellers av minst to grunner: For det første er hele denne samtalen veldig lang, og dersom det allerede var oppklart at det ikke finnes noen inngang, var det virkelig nødvendig å fortsette dialogen? For det andre høres steinens innrømmelse utrolig konkret og saklig ut, slik at det ikke finnes noe mer å diskutere. La oss bemerke at oversetteren følger originalens tråd ved å beholde setningens kategoriske undertone, og ikke minst derfor er det auratisk unike gjenkjennbart på norsk. Men denne pointen bærer dessuten et rent filosofisk, nærmere bestemt epistemologisk preg. Takket være dette møtet mellom steinen og mennesket får vi erfare våre egne eksistensielle begrensninger. Steinens avslag kan oppfattes som en pinlig opplevelse, men den er nødvendig for å leve et mer bevisst liv.<sup>600</sup> Tross alt det paradoksale – å banke på en dør som ikke finnes – tør vi si at denne handlingen i et menneskelig perspektiv er meningsfylt. Døren alluderer nemlig til en usynlig grense som oppleves hver gang man prøver å erkjenne tingenes vesen. På den annen side fremstår en

<sup>599</sup> Kwiatkowski, J. (1970). *Przedmowa*, I: *Szymborska. Poezje*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 3–17, s. 16.

<sup>600</sup> Jf. note<sup>433</sup>, s. 339.

illusorisk dør som en slags metafysisk invitasjon, noe som bekrefter at erkjennelsen i seg selv er et forsøk verd. En lignende pointetolkning finner vi forresten hos Christian Kjelstrup:

Det er betegnende at det ikke er det hinsidige, men det dennesidige Szymborskas dikterjeg inderlig ønsker å se fra innsiden. Kanskje er døren som ikke finnes et uttrykk for den umulige dialogen Szymborska forsøker å opprette med naturen. Hun vet fra begynnelsen av at det ikke nytter, men hun forsøker det inderlig og iherdig likevel.<sup>601</sup>

Den siste Selberg-oversettelsen som analyseres innenfor den estetiske koden, heter «Akrobaten» og den stammer opprinnelig fra samlingen *Sto pociech* (*Kostelig*, 1967). Her møtes vi med en ung akrobat som sliter med gymnastikkunsten – akkurat som en poet sliter med ordene. Det metalitterære nivået utgjør selvsagt bare ett av flere aspekter som denne teksten tar opp, for i en større sammenheng passer denne analogien like godt til menneskers liv. Men uansett perspektivering dreier alt dette seg om å balansere på grensen av egne ønsker og realiteten, og Szymborska uttrykker den tanken ved hjelp av diktets visuelle form:

Z trapezu **na**

trapez, w ciszy **po**

**po** nagle zmilkłym werblu, przez

przez zaskoczone powietrze, szybszy niż

niż ciężar ciała, które znów

znów nie zdążyło spaść.

Fra én trapes **til**

**til** en annen, i stillheten **etter**

**etter** en plutselig forstummet hvirvel, gjennom gjennom

den overrumpede luften, hurtigere enn

enn vekten av kroppen, som igjen

igjen ikke rakk å falle.

Nærmere bestemt ligger det usedvanlige i gjentakelsen av enkelte preposisjoner som både finnes på slutten av en verslinje og i begynnelsen av den neste. For å framheve denne konseptuelle ombygningen føyer oversetteren det gjentatte ordet sågar inn i den innledende linjen, der det ikke finnes i originalen. Disse gjentakelsene spiller ellers en tvetydig rolle her: Bortsett fra det rent språklige grepet som betoner preposisjonenes viktighet, imiterer de rett og slett akrobatens bevegelse. Denne huske-lignende framstillingen gir teksten en stor dynamikk, samtidig som den bidrar til å fastholde det billedlige aspektet. Det er ikke minst derfor Szymborska beriker sitt dikt med andre typer aura, for noen steder finner vi igjen brutte fraseologismer (meningsoverskudd), allitterasjoner (det ornamentale), avverbaliserte beskrivelser eller personifikasjoner. La oss bare se litt næyere på den andre strofen:

---

<sup>601</sup> Kjelstrup, Ch. (2013). 'Samtale med tause planter', *Harvest Magazine*. (tilgjengelig: 6.12.2017, <https://www.harvestmagazine.no/artikkel/samtale-med-tause-planter>).

Sam. Albo jeszcze mniej niż sam,  
 mniej, bo ułomny, bo mu **brak**  
**brak** skrzydeł, **brak** mu bardzo,  
brak, który go *zmusza*  
 do wstydliwych przefruięć na nieupierzonej  
 już tylko **nagiej** uwadze.

Alene. Eller enda mindre enn alene,  
 mindre **fordi** han *har* et lyte, **fordi** han **savner**  
**savner** vinger, **savner** dem sårt,  
**savner** dem så han *tvinges*  
 til **beskjemmede** svev på **fjærløs**,  
**naken oppmerksomhet**.

De understrekede konsonantene viser at også lydgentakelser stemmer overens med tekstens ledende motiv. En annen slående ting er mangel på verb – i alle verslinjene lokaliserer vi utelukkende ett («zmuszać» – tvinge) – som omgitt av konsonantenes og gjentakelsenes overflod virker helt usynlig. Szymborskas bruk av de elliptiske formuleringene øker spenningen og dynamikken i hele fragmentet, men oversetteren følger ikke denne estetiske utfordringen. Polsk gir faktisk temmelig gode muligheter til å utelate verbet «jest»<sup>602</sup> (er) og variere dermed mer med adjektiv-fraser. Selberg foreslår likevel et tilfredsstillende kompromiss fordi hans gjentatte «savner» hjelper med å beholde allitterasjonen, slik at en stor del av den ornamentale auraen fremdeles kan spores i gjendiktningen. Denne strofen avsluttes dessuten av en veldig billedlig metafor der akrobatens sammenlignes med en liten fugl som knapt har fjær og tross det lærer å fly. Bortsett fra å utfylle fuglebildet vinner personifikasjonen «naga uwaga» i denne konteksten på en dobbelbetydning – den viser til akrobatens konsentrasjon, hans fokus på sin utfordrende oppgave, samtidig som ordet «oppmerksomhet» alluderer til publikumet akrobatens står foran. Siden det toneangivende meningsoverskuddet er erkjennbart også hos Selberg, konkluderer vi med at denne leken fungerer godt på begge språk.

I siste strofe legger vi vekt på to formuleringer som bygger på to faste vendinger: «czaić się do skoku» (være klar til å springe, angripe noen) og «od stóp do głów» (ordrett: fra føtter til hode). Szymborska bryter med de fastlagte normene og foreslår at akrobatens er klar til å fly, men Selberg følger – overraskende nok – det polske uttrykket ved å bruke substantivet «sprang», selv om selve uttrykket heller ikke forekommer i den form på norsk:

(...)  
 jak on się **czai do lotu**, czy wiesz  
 jak on **spiskuje od głowy do stóp**  
 przeciw takiemu jakim jest (...).

(...). Ser du  
 ham **krøke seg til spranget**, aner du  
 hans opprør fra **topp til tå**  
 mot den han er (...).

<sup>602</sup> Om en slik konstruksjon, der Szymborska helt bevisst unngår bruken av verbet «być» (å være), skriver f.eks. Brigitte Schultze. Se: Schultze, B. (2002). Autothematik übersetzt: Wisława Szymborskas "Radość Pisania" deutsch, englisch, französisch und russisch, I: J. von Ulrike & A. Sulikowski (hg.), *Poezja polska i niemiecka w przekładach współczesnych [Polish and German Poetry in Modern Translation]*. Szczecin: PPH Zapol Dmochowski/Sobczyk, s. 197–228, s. 199.

En annen markant, men knapt synlig endring tyder på at Szymborska går i retning av individualisering av uttrykket «od stóp do głów». Her snakker vi nemlig både om ett hode og føtter, noe som er en direkte henvisning til akrobatens kropp, og ordenes omvendte rekkefølge: fra hodet til føttene. I den sammenheng synes oversetterens forslag å fungere riktignok fint på norsk, men samtidig på bekostning av den opphavlige meningen. Slik sett mister den gjendiktede verslinjen utgangstekstens aura, men diktets budskap bør da forbli klart: Gjennom hele teksten får vi oppleve at kroppens vilje kjemper mot sinnets vilje. Ensomheten som ligger bak alle disse handlingene, faller i øynene.<sup>603</sup> Både akrobaten og poeten kjemper nemlig mot egne begrensninger helt alene, men det gjør de, paradoksalt nok, for et stort publikum.

#### IV.3.3.2 Livet er den eneste måten

Szymborska kalles gjerne en filosoferende dikter siden hun ofte inngår i en polemisk dialog med gamle filosofiske ideer. Et godt eksempel på denne strategien er nettopp diktet «Platon, eller hvorfor», trykt i samlingen *Chwila (Øyeblikk, 2002)*. Her taler Szymborska igjen i et konkret, veldig menneskelig perspektiv – hun setter nemlig ideenes verden opp mot materiens verden for å påvise at livet på jorden ikke svarer til Platons aksiologi. Sin kritikk av de grunnleggende verdiene uttrykker forfatteren ved hjelp av bl.a. ironi, oksymoroner og personifiserende epiteter. Det er også verdt å stanse litt ved selve tittelen. Ordet «hvorfor» impliserer nemlig at det finnes et spørsmål som skal besvares. Men Szymborska er trofast mot sin dikteriske retorikk, der problemene riktignok settes under debatt, men uten å bli løst på en direkte måte.

I den første strofen får vi vite at Byt Idealny (Den Ideale Væren) har mistet sitt fotfeste. Noe endres, men årsakene er uklare. For å framheve mangel på konkrete grunner knytter Szymborska de to første verslinjene sammen ved hjelp av et kvinnelig grammatisk rim: *niejasnych – nieznaných*. Dette auratiske fragmentet finner vi imidlertid ikke igjen i oversettelsen:

Z przyczyn **niejasnych**,  
w okolicznościach **nieznanych**  
Byt Idealny przestał sobie wystarczać.

Av uklare grunner,  
under ukjente omstendigheter,  
har Den Ideale Væren sluttet å **være seg selv nok**.

---

<sup>603</sup> Halicka, B. (2005). *Niektórzy lubią poezję*. *Wiersze Wisławy Szymborskiej w Niemczech*. Kraków: Universitas, s. 143-144.



Kjelstrup overrasker derimot i tredje verslinje ved å parafrasere den kjente setningen fra Henrik Ibsens *Peer Gynt* (1867). La oss først se på drama-utdraget, der Dovregubben henvender seg til Peer Gynt med følgende ord:

Derude, under det skinnende hvælv,  
mellem mænd det heder: "Mand, vær deg selv!"  
Herinde hos os mellem troldenes flok  
det heter: "Trold, vær dig selv – nok!"<sup>604</sup>

Denne krisen Den Ideale Væren opplever hos Szymborska, berikes i oversettelsen med en intertekstuell referanse som bare kan være erkjennbar av norskspråklige lesere. Kjelstrups forslag synes derfor å gå i retning av HER OG NÅ fordi oversetteren kontekstualiserer dette fragmentet ved hjelp av en bestemt litterær tradisjon, selv om rimparet fra utgangsteksten faller bort.

Noen vers lenger fram får vi oppleve Værens smertelige konfrontasjon med den materielle verden. Mørke og tapte imitatorer er bare en del av denne virkeligheten:

Czemu, **u licha**, zaczął szukać **wrażeń**  
w złym towarzystwie materii?

Hvorfor **i alle dager** begynte den å søke **stimuli**  
i materiens dårlige selskap?

Na co mu **naśladowcy**  
niewydarzeni, pechowi,  
bez **widoków na wieczność**?

Hva skulle den med **udugelige**  
**imitatorer**, ulykkesfugler,  
uten evighetsutsikter?

Jeget vet at hvis Den Ideale Væren vil blande seg i det materielle, det jordiske og menneskelige, vil samtidig Dens opphavelige verdi være truet. Det er derfor dikterjeget stiller et riktignok lite poetisk, men viktig spørsmål. Denne henvendelsen inneholder i tillegg en formulering fra dagligtalen som forsterker hele utsagnet – uttrykket «u licha» betyr omtrent det samme som «helvete», her likevel oversatt til «i alle dager». Hva kan dette tyde på? Først og fremst høres jeget ut til å være veldig engasjert i Den Ideale Værens skjebne. Den talende virker dessuten rådløs, for den observerer Ideens undergang på en viss avstand, og dette gir hele spørsmålet et følelsesmessig preg. La meg ellers bemerke at ordet «stimuli» fra Kjelstrups tekst snarere karakteriserer et stivt, faglig språk. Og siden heller ikke det folkelige banneordet er til stede her i den opprinnelige formen, blir strofens stemning nokså forandret. For øvrig snakker Szymborska om de jordiske imitatorene ved å betegne dem som både «udugelige», «uheldige» og uten «evighetsutsikter». Dette er en

---

<sup>604</sup> Ibsen, H. (1930). *Peer Gynt, I. Samlede Digterverker*. 2. Oslo: Gyldendal, s. 313–478, s. 353.

tydelig allusjon til ordet «fremtidsutsikter», som forekommer i begge språkene, og som lett lar seg omdanne til neologismen brukt av originalforfatteren. Oversetteren griper imidlertid litt inn i innholdet, der han på den ene side anvender enjambement for å betone hvor patetiske visse imitatorer er, og på den annen side innfører en separat kategori av mennesker – «ulykkesfugler». Mens de tre verslinjene fra utgangsteksten utelukkende viser til imitatorene, er det hos Kjelstrup de ulykkesfuglene som fratras muligheten for et evig liv. Ut fra det hele ser vi at det auratiske meningsoverskuddet som er knyttet til omformulering av et fast uttrykk, riktignok formidles til målteksten, men at denne lyriske framstillingen delvis blir forandret.

Noe lignende opplever vi også i videre deler av diktet, hvor den UNIKE ironien framheves av Szymborska gjennom oksymorone uttrykk: «harmonia – wzburzone wody» (ordrett: harmoni – urolige vannflater) og «piękno – jelita» (skjønnhet – tarmer). Særlig den siste parstillingen er slående fordi en av Platons absolutte verdier – skjønnhet – sammenlignes med noe så jordnært og stygt som tarmer:

(...)	(...)
Harmonia rozrywana	Harmoni revet i filler
przez <b>wzburzone wody</b> ?	av <b>et hav i opprør</b> ?
Piękno	<b>Skjønnhet</b>
z niepowabnymi w środku <b>jelitami</b>	som <b>skjuler uskjønne innvoller</b>

Denne «dramatiske» ironien<sup>605</sup> som bygger på sammensetningen av høytidelige ideer og naturalistiske fenomener, kan altså oppfattes som dempet av oversetteren. Heller ikke hyperbolen «et hav i opprør» passer til den opprinnelige stilblandingen – denne formuleringen gir inntrykk av å være altfor romantisk og festlig. Ironisk virker dessuten en snudd rekkefølge av ordene «Prawda Naga», for på polsk lyder denne vendingen «naga prawda», med adjektivet plassert foran substantivet. Dette grepet lar seg knapt gjengi på norsk, så gjendikteren benytter seg av den grammatisk korrekte «den nakne sannheten»:

Musiał być jakiś powód, choćby i drobny z pozoru, ale tego nie zdradzi nawet <b>Prawda Naga</b> zajęta <b>przetrzęsaniem</b> ziemskiej garderoby.	Det må ha vært en grunn, om enn aldri så liten, men den avsløres ikke engang av <b>Den Nakne Sannheten</b> , opptatt <b>som den er</b> med å <b>gjennomsøke</b> den jordiske garderoben.
---	--

<sup>605</sup> Jf. Mateo, M. (1995). The Translation of Irony, *Meta: Journal Des Traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 40, s. 171–78, s. 173.

I denne strofen kan vi ellers påpeke noen formuleringer som enten kunne sløyfes, f.eks. den ovenfor markerte «som den er», eller erstattes med andre, mer passende ord. Dette gjelder ikke minst verbet «gjennomsøke» – den personifiserte Nakne Sannheten besøker jorden for å skaffe seg «klær» (her forstått som løgn), men på norsk har vi et ord som presiserer hva slags handling det faktisk dreier seg om: «å ransake». Også en slik verdi som sannhet går i oppløsning dersom den her – blant mennesker – er opptatt av helt trivielle ting.

Alle de store ideene, samt Den Ideale Væren selv, fremstilles ironisk i originalen. Denne ironien er imidlertid ment for å skape en slags avstand<sup>606</sup> som det lyriske jeget inntar for å kunne polemisere med Platons filosofi. Den talende er nemlig en bevisst representant for den materielle verden som skjønner at disse ideene i et menneskelig perspektiv utelukkende er abstrakte størrelser.

Siste dikt, «Skogsmoralitet», forteller en historie om en nærmere ubestemt skogelsker. Det er der, i skogen, at denne personen virkelig føler seg hjemme – blant trær, utallige fuglearter, solstreif og det altomfattende grønne. Diktet er ellers et av de sjeldne tilfellene der Szymborska benytter seg av rim. Bruken av dette virkemidlet viser seg å spille en tvetydig rolle: Den bidrar ikke bare til dannelsen av det estetiske uttrykket, men faller også sammen med det innholdsmessige nivået. Nettopp rimene oppfattes her som DET SKJØNNE, UNIKE SLØRET, og dersom oversettelsen gir innblikk i akkurat dette aspektet ved Szymborskas estetikk, kan vi tro at auraen er til stede også i gjendiktningen.

Hele teksten består av ni strofer av varierende lengde. I hver del finnes det mange typer rim – både direkte, indirekte, mannlige og kvinnelige, og også deres plassering er forskjellig – noen forekommer som innrim, mens andre er typiske enderim. Utfordringen er derfor særlig stor, for objektive, språklige forskjeller mellom polsk og norsk begrenser i stor grad oversetterens frihet. La oss se på de to første strofene:

Zna go na wyl**ot** i na ptasi przel**ot**,  
od**lot** wędrowny i przy**lot** ponowny.

Han kjenner den ut og inn, bak og **frem**,  
fuglenes flukt og når de kommer **hjem**.

Czuje się wolny w uwięzi gałęzi,  
w jej **cieniach** i pod**cieniach**,  
zielonych sklepieniach,  
w ciszy, co w **uszy** prósz**o**  
i co **rusz** się krusz**o**.

Han kjenner seg fri bak greinenes gitter,  
i skyggenes **daler**,  
i grønne **saler**,  
i stillheten som **snør** og **rører** seg  
i **øre**ne hans, **gjør** ham **ør**.

<sup>606</sup> Les mer om det i: Kowalski, P. (2003). Życie czyli pełne dramaturgii igraszki z banałami, *Dekada Literacka*, 5/6, s. 26–33.

For å gjengi en del av de originale rimene griper Kjelstrup noe inn i formuleringenes innhold. Men siden det ikke fører til store meningsforandringer, synes denne strategien å være ganske vellykket. Ellers prøver han å framheve enkelte tekstfragmenter ved hjelp av alliterasjon (andre og tredje verslinje), noe som også henger sammen med tekstens estetiske verdi. Noen verslinjer lenger fram finner vi dessuten neologismen «podprzyrodzony»:

Wie, co tu biegiem, ściegiem, samym ścieżki brzegiem, przemknęło i zniknęło, choć arcydzieło, nieźle <b>nadprzyrodzone</b> i <b>podprzyrodzone</b> .	Han har skjønt hva som løp, krøp, på skogens sti, som ilte forbi, hjem i hi, at dette er magi, så <b>overnaturlig</b> og <b>undernaturlig</b> .
--	---

Den kan være en naturlig konsekvens av rimenes overflod, siden Szymborska prinsippfast beholder den rimende strømmen gjennom hele teksten. En interessant løsning fra Kjelstrup er ordet «undernaturlig», som ikke eksisterer i noen norske ordbøker. Vi ser altså at forfatterens unike omgang med språket går igjen også i denne gjendiktede strofen.

Den neste delen er derimot mye større enn utgangsteksten. Her viser det seg at Kjelstrup beriker den lyriske framstillingen med beskrivelser som ikke finnes hos Szymborska:

Wie, gdzie gotyk-niebotyk, a gdzie barok w kłębach że <b>tu czyżyk, tam strzyżyk</b> , że przy <b>ziębie zięba</b> i od kiedy na zrębie <b>dęby stają dęba</b> .	Han har blick for gotikk, kjenner godt til barokk, sisiken <b>så kvikk</b> , gjerdesmetten <b>så skvetten</b> , og bokfinken som <b>synes kulde er midt i blinken</b> og at når det er tid for å hugges ned <b>blir eiken ikke bleik, men tar det som et tre</b> .
---	---

Det originale fragmentet ser ganske tett ut, og dets styrke ligger i en fin lek med rimende fuglenavn. Disse utvides av oversetteren med en rekke epiteter, som viser at han ikke var i stand til å gjendikte den brutte fraseologismen fra siste verslinje: «dęby stają dęba». På polsk sier vi nemlig «włosy stają dęba» («hårene reiste seg på hodet»<sup>607</sup>), her med ordet «hår» byttet ut med «eik». Siden Kjelstrup bestemmer seg for å beskrive denne vendingen, faller altså auraens MENINGSOVERSKUDD bort.

Den siste strofen poengterer hvor viktig skogen faktisk er for den beskrevne personen. Det er også her hele turen tar slutt, og skogelskeren må tilbake til virkeligheten. For å understreke at tilbakekomsten ikke er noen god opplevelse, reduserer Szymborska litt etter litt antall rim:

---

<sup>607</sup> Jf. note<sup>521</sup>, s. 441.

No a **potem** z powrotem,  
polaną dobrze mu znaną,  
ale już niepodobną do widzianej rano.  
I dopiero wśród ludzi ogarnia go złość,  
bo każdy mu jest **winny**, kto od **innych inny**.

Men så må han gå, og kommer på ny  
til en lysning, allerede forandret  
fra den han så da han vandret her i morgengry.

Og først tilbake blant folk lar han seg **irritere**  
og begynner å **kritisere**, slik man gjør når man ikke er ett,  
men flere.

I oversettelsen erkjenner vi utelukkende ett rimpar som tematisk sett viser til subjektets relasjoner med andre mennesker. Men Kjelstrup griper også inn i det visuelle, der han setter inn et større mellomrom mellom den fjerde og femte verslinjen. Målet med dette er uten tvil å påpeke pointens budskap, som i gjendiktningen er enda mer synlig enn i utgangsteksten. Hele diktet lar seg ellers oppsummere slik: Naturens fremstilling, full av velklingende rim og epiteter, fungerer som speil for subjektets indre tilstand. Szymborska setter dermed en tydelig grense mellom den harmoniske skogsvirkeligheten og det dagliglivet som subjektet sliter med utenfor skogens univers. Henning Wærp sa en gang dette:

Naturlyrikk er ikke natur, men refleksjoner over den fysiske virkeligheten og menneskets plassering i verden. Det blir derfor selve menneskets egenforståelse naturlyrikken ofte dreier seg om, ikke bare i eksistensiell, men også i sosial forstand.<sup>608</sup>

Disse ordene treffer diktets budskap godt, og rimene er bare en av måtene å formidle denne sannheten på. Naturen er dessuten en størrelse for seg selv – alt som utspiller seg innenfor skogens grenser, trenger ikke menneskers intervensjon. Sett i en større sammenheng står oversettelsen i overenstemmelse med originalen fordi tekstens poeng framheves av riktige stilistiske virkemidler, samtidig som Szymborskas store forståelse for naturverden – med alle enkelte vesener – forblir erkjennbar.

### IV.3.3.3 Delkonklusjoner

Tematikken som dominerer i de analyserte tekstene, retter vår oppmerksomhet mot et særskilt forhold mellom det beskrevne og leseren. Både natur- og livsfilosofi fremstilles her i et universelt perspektiv ved hjelp av helt allmenne omstendigheter – møtet med skjebnens tilfeldighet eller med en stein, skog, planter, antikke idealer eller akrobatikk kan i seg selv forekomme når som helst og hvor som helst. Heller ikke dikterjeget presenterer noen bestemt nasjonal eller klassetilhørighet.

<sup>608</sup> Wærp, H. H. (1997). *Diktet natur. Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli*. Oslo: Aschehoug, s. 375.

Siden de fremstilte fenomenene teoretisk sett angår alle mennesker, får leseren mulighet til å opprette en unik, nesten intim relasjon med tekstens form og innhold. Dette oppsummerer Kjelstrup med veldig treffende ord:

For øvrig kan det virke som det nettopp er i dette rommet eller spenningsfeltet Szymborskas lyrikk generelt utfolder seg: Hun er en undringens lyriker som aldri slutter å stille spørsmål ved tilværelsen eller til og med til steiner, men skulle hun få svar, ville undringens rom lukkes og skriften kanskje bli overflødig.<sup>609</sup>

Med tanke på Benjamins nøkkelbegrep betyr dette ikke minst at diktenes aura bygger på dens relasjonelle karakter. Til tross for at hele det auratiske inntrykket til dels består av nyanserte stilistiske virkemidler (forstått som det ornamentale, det unike og meningsoverskuddet), er det ikke formen eller ordvalget som virker avgjørende her – disse er snarere et slags supplement til tekstenes kjernemening. Både hos Selberg og Kjelstrup kan vi påpeke en rekke språklige avvik fra de originale formuleringene, men begge to finner sine egne estetiske løsninger, særlig der hvor de auratiske fragmentene neppe lar seg gjengi på norsk. Originalens aura blir forandret, men den forsvinner ikke fullstendig i oversettelsene. Unntaket er bare Kjelstrups gjendiktning av «Platon, eller hvorfor», for hans litt kunstige og overdrevne formuleringer fører til at utgangsteksten delvis blir avironisert, og noen av de lyriske bildene fremstilles i et skjevt lys.

Helhetlig sett ligger disse diktenes styrke i den auratiske SUBJEKT–OBJEKT-RELASJONEN, nærmere bestemt i forbindelsen mellom teksten og mottakeren, der diktet på den ene side bærer et konkret budskap, og der leseren på den annen side forholder seg til det universelle innholdet høyst individuelt. Szymborska gir oss derfor et stort bevegelsesrom – noe vi også kan kalle «tolkningsfrihet», samtidig som diktenes problematikk bekrefter forfatterens unike estetiske verdensbetraktning. På spørsmålet om gjendiktningene altså generelt gir et innlysende innblikk i nobelprisvinnerens estetikk, lyder svaret «ja».

#### **IV.4 Oversikt over Czesław Miłosz' og Paal Brekkes forfattervirksomhet**

*Til Czesław Miłosz*

Din plass er i Polen  
Czesław Miłosz,  
– ombølget av  
pust og vinddrag  
fra Chopins etyder,  
lave og vennlige

---

<sup>609</sup> Jf. note<sup>601</sup>.

– sin vingeslag –  
over Zelazowa Wola,  
– det adelige rede ...

Polen i en sum.  
Polen i en drøm.  
Polen i et mysterium.<sup>610</sup>

Følgende underkapittel presenterer Czesław Miłosz som forfatter og legger en grunnvoll for forståelsen av hans poetiske bilder. Vi setter hovedsakelig lys på de biografiske opplysningene, samt de viktigste utgivelsene og de litterære tendensene som gjorde seg gjeldende under hans langvarige utenlandsopphold. En sammenlignende diktanalyse inkluderer også Paal Brekkes forfatterskap, men på grunn av omfangsmessige begrensninger presenterer jeg her kun et kort forfatterportrett. Andre forskjeller eller likheter mellom utgangs- og måltekstene som står i tett forbindelse med oversetterens livsløp, og som derfor påvirker gjendiktningenes sluttform, blir likevel kommentert. Dette gjelder også en annen viktig referanse for to dikterne, nemlig T.S. Eliot. Både Miłosz og Brekke var banebrytere for og introduserte den amerikanske modernismen i sine land. De forble begge under Eliots påvirkning i de seinere fasene av sine forfatterskaper, som nevnt i kapittel 3.3.4. Selve analysene er delt opp i to større avsnitt, som på den ene side fokuserer på virkelighetsbilder knyttet til krigsårene, og på den annen på poesiforståelsen samt den samfunnsmessige rollen poeten spiller i kulturlivet.

#### IV.4.1 Paal Brekke – et lite forfatterportrett

Paal Emanuel Brekke (1923–1993) ble født på Røros og vokste opp i Oslo. Han er først og fremst kjent som en modernistisk etterkrigsdikter<sup>611</sup> og forsvarer av den modernistiske lyrikken på 1950-tallet.<sup>612</sup> Men hans forfattervirke er mye mer mangslungent – Brekke var både lyriker, prosaist, essayist, litteraturkritiker i *Aftenposten* og *Dagbladet*, redaktør i *Samtiden* og oversetter. I tillegg gav han ut modernistiske diktantologier, bl.a. *Modernistisk lyrikk fra 8 land* (1955), *Den unge lyrikken 1939-1955* (1955) og *Fakkeltog* (1968), og han:

[...] redigerte *Diktets venner*, han var en fremstående kritiker og konsulent; han førte kampen for den modernistiske diktningen nærmest alene mot Øverland og Bjerke uten å få

<sup>610</sup> Nag, M. (1982). *Fragmenter : dikt og tekster*. Oslo: Luther, s. 43.

<sup>611</sup> Denne betegnelsen blir brukt av Jørgen Magnus Sejersted i: Hagen, E. B., Sejersted, J. M., Selboe, T., Aaslestad, P. (2007). *Den norske litterære kanon 1900-1960*. Oslo: Aschehoug, s. 170.

<sup>612</sup> Se f.eks.: Baumgartner, W. (1976). *Tarjei Vesaas. Eine Ästhetische Biographie*. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag, s. 358-368. Baumgartner skildrer her en nøyaktig bakgrunn for den norske modernismen, som ikke minst omfatter Paal Brekke og Erling Christie.

noen stjerne i margin fra den neste generasjon poeter som han også – slik oppfattet han det vel selv – førte kampen på vegne av.<sup>613</sup>

Litteraturkritikere er ikke enige om hvilken tidsperiode som kan regnes som den viktigste i Brekkes forfatterskap. Selv om han debuterte i 1942 som flyktning i Sverige med diktsamlingen *Av din jord er vi til*, romanen *På flukt* (1946) og skuespillet *Jakobsnatten* i Stockholm (1945),<sup>614</sup> inngår ikke verkene hans i *Den norske litterære kanon 1900-1960*.<sup>615</sup> Faktum er likevel at hans nære kontakt med 1930- og 40-tallets svenske modernisme ble begynnelsen til en høymodernistisk<sup>616</sup> litteraturtradisjon i Norge. Det første og mest toneangivende skrittet mot det nye var gjendiktningen av T.S. Eliots *The Waste Land* (*Det golde landet og andre dikt*, 1949), etterfulgt av hans egen diktsamling kalt *Skyggefektning* (1949). Særlig den sistnevnte bærer synlig preg av den modernistiske estetikken, som grunnet plutselig perspektivveksling, stiltone, rytmikk og syntaks synes å være «en utfordring for leseren.»<sup>617</sup>

Han flyttet til Sverige som 18-åring, men fikk tuberkulose og måtte slutte som politisoldat og ble innlagt på sanatorium. Noen måneder seinere meldte Brekke seg til universitetet i Uppsala for å studere kunsthistorie, samtidig som han fortsatte sin innsats innenfor flyktningmiljøet og all slags foredrags- og redaktørvirksomhet i en avis for de norske flyktningene i området.<sup>618</sup> Det var da han fikk et nærmere forhold til den europeiske modernismetradisjonen, og i sin selvbiografiske roman *På flukt* (1946) skriver han: «flyktninger, det er ikke bare sånne som har gått over svenskegrensen en natt. Det er sånne som ikke hører hjemme noe sted. Sånne som stiller seg utenfor».<sup>619</sup> Perioden 1941-45 opplevde han altså som en tid preget av hjemløshet og fremmedgjøring, noe som også kan forstås som metafor for det moderne menneskets generelle tilstand. Krigens traume slutter likevel ikke med okkupantenes bekjempelse. Etterkrigsvirkninger, nullpunktfornemmelse, håpløshet og angst er de elementene som ledsager Brekkes forfatterskap i mange år. De modernistene han møtte i Sverige, skildret akkurat en slik virkelighet han selv trodde å tilhøre – den kaotiske etterkrigstiden.

---

<sup>613</sup> Karlsen, O. (2001). Innledning. I: O. Karlsen (red.), *Lekende fugler som evig letter. Om Paal Brekkes forfatterskap*. Oslo: Cappelen Damm, s. 9–13, s. 9.

<sup>614</sup> Jf. note<sup>369</sup>, s. 91.

<sup>615</sup> Jf. note<sup>611</sup> s. 9-10. Sitt valg forklarer kritikerne slik: «I den andre enden er Paal Brekke en mulig kanonkandidat som like gjerne kan plasseres i 1900-1960 som i 1960-2000. Han, i likhet med Jens Bjørneboe, har vi valgt å skyve foran oss, fordi han utgav sine mest sentrale verk i første halvdel av 1960-tallet, og fordi det er mer naturlig å diskutere ham sammen med poetene som ble dominerende fra sekstitallet av.»

<sup>616</sup> Ifølge Johan Brumo og Sissel Furuseth er det bare i Norge at 1950-åra kan kalles «modernismens gjennombruddstår». Europeisk sett omfatter *ungmodernisme* perioden 1850-1910, mens årene 1910-1930 tilsvarer noe vi kaller *høymodernisme*. *Senmodernisme*, derimot, utviklet seg etter 1930. Se: Brumo, J., Furuseth, S. (2005). *Norsk litterær modernisme*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 16-17.

<sup>617</sup> Ibid., s. 79.

<sup>618</sup> Steinveg, J. M. (2001). Krigens, eksilet – og Paal Brekkes roman “Aldrende Orfeus”. I: O. Karlsen (red.), *Lenkede fugler som evig letter. Om Paal Brekkes forfatterskap*. Oslo: Cappelen Damm, s. 252–70, s. 253. Her finnes det for øvrig flere informasjonen om Brekkes svenske utgivelser og hans litterære virksomhet under oppholdet i eksilet.

<sup>619</sup> Brekke, P. (1946). *På flukt*. Oslo: Aschehoug, s. 316.



Eksilet i Sverige preger altså både romanen *På flukt* og diktsamlingen *Jeg gikk så lange veier* (1946). Men det er først med sin neste diktsamling, *Skyggefektning* (1949), at han for alvor markerte seg som modernistisk lyriker – både formelt og innholdsmessig. Både her og i senere samlinger formidler han en splintret virkelighetsoppfatning i et oppsplintret språk, med identitetsoppløsning, fremmedfølelse og kommunikasjonssvikt som sentrale temaer, akkurat slik det oppleves i gjendiktningen av Eliots *Det golve landet og andre dikt* (1949). Brekke handlet imidlertid svært gjennomtenkt da han tok inn inspirasjon av T.S. Eliots estetikk, særlig når det gjelder den såkalte formen – de ferdige fastlagte mønstrene var ikke tilstrekkelige, og det er ikke minst derfor både rim, rytme og skilletegn er elementer også kan være til stede hos Brekke. I hans forstand var formen aldri noe mål i seg selv, men kjernen i modernismen ligger i en bevisst bruk av alle virkemidler, også de tradisjonelle, der for eksempel brudd med grammatisk logikk kan resultere i en mer nervøs og andpusten stemning. Edvard Beyers dypgående analyse av Brekkes lyriske forfatterskap gir en innlysende forklaring på måten alle disse elementene henger sammen på:

Å dikte er med andre ord forsvarshandling. Men angrep er det beste forsvar. For å sitere forordet igjen: "Å skrive dikt er kanskje det å oppsøke en motstand, aller helst den nærmeste, mest virkelige." Han sier også litt om hva slags motstand det er han brytes med i sine dikt: Ganske mange av dem dreier seg om "midlertidig å ha overlevd den krig som var et mordforsøk på mennesket i hver og en av oss, og som uten at vi riktig skjønner det bare fortsetter og fortsetter. Men også om intetheten, oppsøkt i meg selv."<sup>620</sup>

Disse ordene minner om det som Sven Håkon Rossel sammenligner med Brekkes kaospregede identitet: "Es konfrontiert uns mit einer Welt, erfüllt von Leere und Schmerz, die der Dichter hinter einer Maske von Zynismus und Verachtung verbirgt [...]"<sup>621</sup> En ny orden som var på vei for å herske i Europa etter krigen, gav samtidig en fin mulighet til noe Brekke kaller en dikterisk «oppdagelsesreise»: «Og for oss lå ikke oppgaven i å sprengne former, men i å finne dem, bruke dem, lære å mestre dem.»<sup>622</sup>

Foruten den rent modernistiske debatten må vi også si at Brekke var «ekstremt tidsviten [Sic!]"<sup>623</sup>, og at krigen – ved siden av den anglosaksiske og angloamerikanske litteraturtradisjonen

<sup>620</sup> Jf. note<sup>382</sup>, s. 78. Brekkes egne sitater er hentet fra: Brekke, P. (1967). *Det er alltid nå*. Oslo: Aschehoug, s. 8.

<sup>621</sup> Rossel, S. H. (1973). *Skandinavische Literatur 1870-1970*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer, s. 194. Jf. også: Wilkus, A. (2014). Individualästhetik als Phänomen der Übersetzungskunst. Das Gedicht "Campo Di Fiori" von Czesław Miłosz, nachgedichtet von dem Norwegischen Lyriker Paal Brekke, *Rocznik Komparatystyczny – Komparatistisches Jahrbuch*, 5, s. 445–63, s. 440–442.

<sup>622</sup> Brekke, P. (1970). *Til sin tid: Journalistikk 1945-70*. Oslo: Aschehoug, s. 69.

<sup>623</sup> Sørbø, J. I. (1986). Det norske alvor. Om den siste modernismedebatten. I: G. Mork & L. Mæhle (red.), *Norsk Litterær Årbok*. Gjøvik: Det Norske Samlaget, s. 66–77, s. 71.

– faktisk regnes som det sentrale motivet i Brekkes diktning.<sup>624</sup> Ridderstrøms bemerkning synes å være særlig treffende hvis vi setter Brekkes forfatterskap opp mot hele samlingen *I løsilens æra*. Både hos den norske lyrikeren og hos Miłosz spiller krigen en viktig rolle i dannelsen av deres forfatterstemme. Det overrasker altså lite at eventuelle forskjeller mellom originalene og gjendiktningene står i en tett forbindelse med den tematikken som begge to var så engasjert i. Men heller ikke Brekkes seinere utgivelser mangler elementer av krigserfaringer:

Denne moderne eksiltilværelsen – og det fremmedgjorte mennesket – er et fremtredende trekk også for personene i en annen av Paal Brekkes romaner, *Aldrende Orfeus*, hans andre, fra 1951, og den første etter det «modernistiske gjennombrudd» som forfatter.<sup>625</sup>

Krigen i seg selv satte synlig preg på den norske lyrikken etter 1945. Den formulerte og formidlet «tidens uro; angsten og ensomheten bak velstandsfasaden, kontaktløsheten bak kommersialiseringen og fremmedheten bak vekstideologien,»<sup>626</sup> og midt oppi dette står Paal Brekke – en nøkkelfigur i «vår etterkrigslyrikk; han føler tiden på pulsen og formidler den – i sin kritiske lyrikk såvel som i sin epokegjørende dagskritikk i pressen».<sup>627</sup> Brekkes uttrykksform, særlig i de tre første samlingene, kan kalles sensymbolistisk. Det gjelder både billedbruken og den oppbrutte, men samtidig frigjørende ordfølgen, med en sterk tendens til å oppfatte verden på en avvisende måte.<sup>628</sup> Verkene utgitt etter 1960-åra bærer derimot preg av den konsentrerte allusjonsstillen og en voksende sivilisasjonskritikk. Den kunstneriske utviklingen Brekke gjennomgår, går imidlertid hånd i hånd med to hissige litteraturdebatter som han var involvert i. Den første striden fikk navnet «tungetaledebatten», som startet med Arnulf Øverlands kritiske foredrag «Tungetale fra Parnasset» (publisert i 1954).<sup>629</sup> Mens han, sammen med André Bjerke, uttrykte en sterk motstand mot den uforståelige poesien som manglet rim og rytme, tok Paal Brekke og Erling Christie på seg å forsvare denne nye litterære ånden. Faktum er likevel at modernismen ikke ble *innført* i Norge på 1950-tallet – de første tegn av den finner vi allerede hos Sigbjørn Obstfelder (*Digte*, 1890) – men det var Brekke som fremmet det modernistiske formspråket som kom til å bli et naturlig, litterært

---

<sup>624</sup> Jf. Ridderstrøm, H. (1993). Angstens stier og den etiske dimensjon. Et dikt av Paal Brekke i etisk perspektiv, *Edda*, 4, s. 299–305.

<sup>625</sup> Jf. note<sup>618</sup>.

<sup>626</sup> Havnevik, I. (1974). Norsk lyrikk etter 1945. En innføring. I: L. Mæhle (red.), *Norsk Litterær Årbok*. Gjøvik: Det Norske Samlaget, s. 105–20, s. 105–106

<sup>627</sup> *Ibid.*, s. 107.

<sup>628</sup> Om Miłosz' symbolistisk skrivemåte med hensyn til modernismen skriver også Ryszard Nycz. Jf.: Nycz, R. (2013). *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, især s. 103.

<sup>629</sup> Mer om denne skriver f.eks. Willy Dahl: Dahl, W. (1989). «Tungetale-debatten». *Tid og tekst 1935–1972. Norges litteratur*. 3. Oslo: Aschehoug. s. 157–159.

«morsmål»<sup>630</sup> for de kommende lyrikergenerasjonene. Om det tidspunktet da Brekke dukker opp som en viktig litterær stemme, skriver Odd Martin Mæland:

Den [etterkrigs poesien] har opprettholdt de aller fleste krav som ble stilt til diktningen for 50-60 år siden, ja, hovedtrekkene i den tradisjonelle, mimetisk-didaktiske litteraturen ble formet ut fra et klassisistisk kunstsyn. Man finner vel ikke noe annet moderne land i vår kulturkrets som i så sterk grad har holdt fast på det normative og dogmatiske synet på litteraturens vesen og oppgave som tilfelle er i Norge.<sup>631</sup>

Noen litteraturkritikere hevder, som sagt, at Brekke beveget seg fra å være billedlyriker til å bli refleksjonslyriker, samtidig som den sensymbolistiske tradisjonen syntes å bli erstattet med hverdagspråk, klisjéformuleringer og montasjeteknikk.<sup>632</sup> Andre nevner derimot at denne diktningens estetiske og eksistensielle virkelighetsframstilling er full av dissonanser, jegets «opposisjonelle holdning» og til sist «den utopiske længsel»,<sup>633</sup> her forstått som håp med tanke på det ukjente. Dette henger trolig sammen med en tematisk vending som dateres til 60-åra og utgivelsen av diktsyklusen *Roerne fra Itaka* (1960), samt antologien *Det skjeve smil i rosa* (1965). Fra da begynner Brekkes å gå i en retning av politisk engasjement og samfunnskritikk, og ikke bare i et lokalt, norsk perspektiv, der velferdsstaten omtales gjennom sarkasme. Spørsmålet knyttet til menneskets identitet forsterkes takket være Brekkes reise til India. Da han i 1960 oppholdte seg i Østen, opplevde han en sjokkerende konfrontasjon med fattigdom og sult, og resultatet var reportasjeboken *En munnfull av Ganges* (1962). Brekkes voksende politiske bevissthet og hans motstand mot urettferdighet henger imidlertid sammen med hans tidligere engasjement i ulike kulturelle debatter i landet. En ubehagelig tilbakekomst til den mentalitet han ble møtt med under «tungtaledebatten», knyttes til Profil-kretsen og den unge gruppens angrep på den modernistiske tradisjonen Brekke fremmet på 1950-tallet.<sup>634</sup> Jan Erik Vold nedvurderte det høymodernistiske gjennombruddet,<sup>635</sup> noe som er blitt et bredt kommentert emne også i seinere år – ikke minst av Erik Bjerck Hagen og Sissel Furuseth. Bjerck Hagen påstår blant annet at:

---

<sup>630</sup> Andersen, P. T. (2012). *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 446.

<sup>631</sup> Mæland, O. M. (1967). Modernisme i Norge?. I: L. Mæhle (red.), *Norsk litterær årbok*. Gjøvik: Det Norske Samlaget, s. 185–205, s. 185-86.

<sup>632</sup> Havnevik, I. (1971). *Lyrikkboken : Norske dikt fra Bjerregaard til Mehren*. Oslo: Den norske bokklubben, s. 307.

<sup>633</sup> Larsen, P. S. (2001). Paal Brekke og den modernistiske tradition. I: O. Karlsen (red.), *Lenkede fugler som evig letter. Om Paal Brekkes forfatterskap*. Oslo: Cappelen Damm akademisk Landslaget for norskundervisning, s. 37–60, s. 45.

<sup>634</sup> Verken «tungtaledebatten» eller diskusjonen som pågikk mellom Profil-kretsen og tilhengerne av 50-årsmodernisme, er avgjørende for denne avhandlingens problematikk. Disse blir derfor utelukkende referert med henvisninger til videre lesning.

<sup>635</sup> Se f.eks.: Vold, J. E. (1984). *Her. Her i denne verden. Essays og samtaler*. Oslo: Gyldendal.

Volds poesi er mer demokratisert enn Paal Brekkes ved at den refererer mer direkte til en verden poeten deler med leseren enn til stående høymodernistiske temaer som vår splittelse, fremmedgjøring og fragmenterte verdensbilde. Der Brekkes tekster for ofte og for mye later til å referere primært til for eksempel T.S. Eliots poesi eller til en generell høymodernistisk filosofi à la Adorno, har Volds frigjort seg fra den modernistiske institusjon og begitt seg ut for å betrakte tingenes uforutsigbare mangfold.<sup>636</sup>

Brekkes svar på angrepene kom mot slutten av 60-åra, og var ganske konkret. Han kaller Profilpostulatene «patentmodernisme»,<sup>637</sup> men er heller ikke villig til å fortsette denne langvarige og slitsomme debatten.<sup>638</sup> Til tross for den kritikken og motviljen som kom til uttrykk i de norske litterære miljøene, har Brekke fulgt sine egne estetiske premisser. Både hans andre tittel og tredje roman, *Og hekken vokste kjempehøy* (1953),<sup>639</sup> har en modernistisk, eksperimentell form. Dette gjelder ikke bare komposisjonen eller fortellingens tidsforløp, men i like stor grad det vi kaller «stream of consciousness»,<sup>640</sup> som var typisk for forfatterne knyttet til den psykoanalytiske tradisjonen, deriblant Aksel Sandemose og Johan Borgen.

Brekkes tanker konsentrerer seg mer og mer om den politiske situasjonen og kulturdebatten rundt «finkultur», «elitekunst» og venstresosialisme.<sup>641</sup> Hans uenighet med den ordenen verden representerte i 70-åra (hovedsakelig forbrukersamfunn), fikk en mer hjemlig form for eksempel i den satiriske samlingen *Det skjeve smil i rosa* (1965) og *Aftenen er stille. Aldersheim blues* (1972). Her tar han opp emner forbundet med alderdommen og aldershjem på en lettfattelig og åpen måte, men etter hvert blir han også mindre aktiv som dikter. Mellom utgivelsen av *Flimmer* (1980) og hans nest siste, og ganske selvbiografiske samling – *Men barnet i meg spør* (1992) – går det omtrent 12 år, noen ganger fylt ut med gjendiktningssantologier (*Indisk lyrikk*, 1979, og nettopp *I løsilens æra*, 1981), og frem til den posthume diktskyklusen *Ostinato* (1994), der de gamle motivene formuleres på nytt. Det er også verdt å nevne at et par Brekkes dikt ble oversatt til polsk av Maria Sibińska i 1996,<sup>642</sup> selv om hans forfatterskap generelt er lite kjent her i Polen.

#### **IV.4.2 En stemme fra intet? Czesław Miłosz' forfatterskap i korte trekk**

---

<sup>636</sup> Hagen, E. B. (2010). På sporet av norsk sekstitallsmodernisme, *Vagant*, 2010 (tilgjengelig: 09.11.2017, <http://www.vagant.no/pa-sporet-av-norsk-sekstitallsmodernisme/>). Jf. dessuten: Furuseth, S. (2015). *Forfatteren som kritiker*. Oslo: Novus forlag; og Hagen, E. B. (2016). Jan Erik Vold vs. Paal Brekke 1966–2015, *Edda*, 116, s. 159–164.

<sup>637</sup> Jf. note<sup>631</sup>, s. 195–196.

<sup>638</sup> Jf. note<sup>375</sup>, s. 268–271.

<sup>639</sup> Mer om Brekkes romaner skriver Willy Dahl. Se: Dahl, W. (1967). Paal Brekkes romaner. I: L. Mæhle (red.), *Norsk litterær årbok*. Gjøvik: Det Norske Samlaget, s. 122–40

<sup>640</sup> Jf. note<sup>630</sup>, s. 445.

<sup>641</sup> Havnevik, I. (2002). *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200–2000*. Oslo: Pax, s. 370.

<sup>642</sup> Brekke, P., Sibińska, M. (1996). [Kim Jest Nieznajomy]; [Panie, Zawierzamy Tobie]; Tam Gdzie Ścieżki Znikają; (Adagios of Islands); Florencja; Tożsamość. *Tytuł*, 4, s. 112–17.

Å samle opp alle viktige aspekter ved Miłosz' lyriske virke er en vanskelig oppgave. Grunnen er ikke bare det store spekter av problemer som melder seg ved et slikt forsøk, men også utallige kritiske tekster skrevet om nobelprisvinneren. Diskusjonen rundt denne store poeten betraktes her fragmentarisk – til dels med tanke på utvalgte estetiske retningslinjer, og til dels på en biografisk oversikt. Flere nyttige innsikter dukker dessuten opp i selve analysen, som foreligger i neste avsnitt.

Czesław Miłosz, født i Seteiniai i 1911, og død i Kraków i 2004, har litauisk opphav,<sup>643</sup> men skrev hele sitt liv på polsk og engasjerte seg i polsk kulturpolitikk. Hans tidlige barndom i Litauen fremstilles som idyllisk, fredelig og nesten magisk. Om dette snakket han ved ulike anledninger, og et illustrerende eksempel på denne sentimentalismen er romanen *Dolina Issy (Issadalen)*<sup>644</sup> eller minner fra boken *Rok myśliwego* («Jegerens år»), der Miłosz kaller Litauen «mitt Atlantis».<sup>645</sup> Norske kilder er imidlertid klare når det gjelder hans nasjonalitet. Tor Eystein Øverås skriver:

Også Czeslaw Milosz har vandret under søylegangene. Milosz ble født i Vilnius, den gang byen hadde den polske navneformen Wilno, året var 1911, og da Milosz i 1980 på den andre siden av Østersjøen mottar Nobelprisen i litteratur, er det som polsk forfatter.<sup>646</sup>

Litt lenger ute i boken *Til. En litterær reise* får vi ellers vite hvordan litauerne selv ser på nobelprisvinneren:

Jeg spør om hun betrakter Czeslaw Milosz som en litauisk forfatter. Hun sier at hun ikke tror verken Oskar eller Czeslaw Milosz behersket litauisk, og at hun ikke har sans for den bruken Oskar gjør av litauisk folkloristisk materiale: I disse tekstene snakker litauiske bønder som om de befinner seg ved et fransk hoff!<sup>647</sup>

Per Buvik betegner Miłosz som en polsk-amerikansk forfatter,<sup>648</sup> noe som pker på en annen, eksilbestemt side ved Miłosz' mangfoldige forfatterskap. På spørsmålet om sin identitet svarer han imidlertid mest tydelig i det foredraget han holdte under tildelingen av nobelprisen i 1980:

---

<sup>643</sup> Området Miłosz vokste opp i, hadde før 1911 hørt til Polen, og i mange år var disse distriktene et grensestrøk der flere kulturer møttes og utvekslet sine tradisjoner med hverandre. Nå til dags er Šeteniai faktisk en del av Litauen.

<sup>644</sup> Om oversettelsen av *Issadalen* skriver: Skrzypek, D., Horbowicz, P. (2011). Filmowa kronika dzieciństwa. "Dolina Issy" w przekładzie na język szwedzki i norweski, *Przekładaniec. Między Miłoszem a Miłoszem*, 25, s. 290–307; Jaszowska, J. (2014). *Översettelse av Czesław Miłosz' Issadalen ved Ole Michael Selberg – analyse med hovedvekt på kulturelle utfordringer*. Universitetet i Agder.

<sup>645</sup> Miłosz, C. (1991). *Rok myśliwego*. Kraków: Znak, s. 13.

<sup>646</sup> Øverås, T. E. (2005). *Til. En litterær reise*. Oslo: Gyldendal, s. 145.

<sup>647</sup> *Ibid.*, s. 151.

<sup>648</sup> Buvik, P. (1981). Kald krig, nostalgi og poesi, *Samtidslitteratur: ekstrainummer av 'Samtiden'*, 81, s. 91–92, s. 91.

Og mye senere, da jeg hadde valgt ensomheten og henga meg til den merkelige beskjeftigelsen å skrive dikt på polsk mens jeg bodde i Frankrike og Amerika, forsøkte jeg å fastholde et bestemt idealbilde av en dikter som, hvis han ønsket berømmelse, bare ønsker å være berømt i landsbyen eller byen der han er født.<sup>649</sup>

Miłosz har utgitt ni diktsamlinger, hvorav syv i etterkrigstiden, og begynte for alvor med samlingen *Ocalenie* («Frelse» / «Redning», 1945).<sup>650</sup> Hans egentlige debut fant likevel sted femten år tidligere i en universitetsårbok, «Alma Mater Vilnensis», trykt ved hans hjemmeuniversitet, og etterfulgt av diktsamlingen *Poemat o czasie zastygłym* («Et dikt om den stivende tid», 1933). Den var tydelig dominert av henvisninger til den aktuelle historiske og politiske situasjonen Miłosz levde i, noe som heller ikke unnsnapp kritikkenes øyne – i 1934 fikk han nemlig en pris tildelt av forfatterforeningen i Wilno. Miłosz trer inn på den kunstneriske scenen i en spesiell overgangsperiode: Moderne polsk litteratur mellom årene 1890 og 1918 karakteriseres hovedsakelig av lengsel, sorg og ulyst, og det er nettopp på denne tiden at Polen, etter over ett hundre år, igjen blir et selvstendig land. Euforien varer likevel ikke lenge, for trusselfornemmelsen preger stadig alle deler av Europa. Imidlertid foregår det i mellomkrigstiden en intens kulturdebatt der hovedstriden står mellom gruppene «Awangarda» (de målrettede modernisme-tilhengerne fra Kraków) og «Skamander» (poetene fra Warszawa som hyllet vitalismen).<sup>651</sup> Midt oppe i dette står en Wilno-forfatter fra et annet litterært miljø, som seinere skal formulere flere angrep mot avantgardistiske prinsipper.

Miłosz' syn på poesien er likevel ikke entydig, snarere ambivalent. Edward Balcerzan foreslår å betegne hans forståelse av diktekunsten ved hjelp av helt motstridende adjektiver, der både «tvil, forkjærlighet, bitterhet og stolthet» nevnes sammen.<sup>652</sup> Denne jakten på lyrikkens egentlige natur er tilstede i alle samlingene Miłosz publiserte, selv om enkelte problemstillinger forbundet med hans form-, virkelighets- eller tidsoppfatning endrer seg med tidens løp. Interessant nok snakker Miłosz til vanlig om sine tematiske og estetiske gjennombrudd i en historisk kontekst. Dette gir han uttrykk for ikke minst i brevsamlingen *Zaraz po wojnie* («Rett etter krigen», første utgave 1998), der han konkluderer med at krigen og okkupasjonstiden var for polsk litteratur en tilbakevending til de gamle romantiske nasjonalverdiene. "Dette opplevde jeg selv",<sup>653</sup> føyer Miłosz til. Andrzej Nils Ugglia introduserer derimot hans forfatterskikkelse med følgende ord:

---

<sup>649</sup> Kjell O. J. (red.) (1988). *Dikterne taler. Nobelforedragene i litteratur 1901-1988*. Oslo: Dreyer, s. 178.

<sup>650</sup> Tittelen *Frelse* forekommer hos Schou og Rønning, men Selberg oversetter den med *Redning*.

<sup>651</sup> Dedecius, K. (1992). *Zur Literatur und Kultur Polens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 301-313.

<sup>652</sup> Balcerzan, E. (1974). *Polaryzacje sztuki poetyckiej*, *Miesięcznik Literacki*, 1, s. 45-51.

<sup>653</sup> Miłosz, C. (2007). *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945-1950*. Kraków: Znak, s. 10.

Miłosz' samtida ansåg att hans dikter var ytterst originella och endast representativa för honom själv. Man använde sig t.o.m. av adjektivet "miłoszaktig" om poesi. Det säregna låg inte så mycket i tematiken utan mer i poetiken. Dikterna handlar om den näraliggande verkligheten och om människor som drabbats av civilisationens alltför snabba frammarsch. Den dystra stämning som är utmärkande för Miłosz' wilnolyrik, delade han endast med ett fåtal samhällskritiska författare. I övrigt var den polska lyriken, särskilt under det första decenniet efter kriget, livsbejakande och Polens frihet besjöngs.<sup>654</sup>

Det første «miłoszaktige» særtrekket kan vi kytte til det historiske momentet han starter med som forfatter. Edward Balcerzan kaller dette for «syndrom zniewolenia» (slaveriets syndrom), der angstens spor, ønsket om å redde sannheten, samt en vanvittig forvirringsfølelse knyttet til den historiske fortielsen, står sentralt.<sup>655</sup> Nettopp denne såkalte trellbundethetens sykdom har satt sitt preg på flere polske forfattere, Miłosz iberegnet. Det som likevel gjør ham annerledes i sammenligning med andre lyrikere fra hjemlandet, er hans eksilpregde biografi. Jeg nevnte tidligere at den avstand Miłosz klarte å oppnå gjennom sitt utenlandsperspektiv, er erkjennbar både i hans prosa og lyrikk. Sine fedreland, altså Litauen og Polen, glemmer han likevel aldri.<sup>656</sup> I tillegg gjør poesien det mulig å beholde minnene, men kun når virkelighetsbilder fremstilles på en pålitelig måte. *Mimesis*, et av hovedprinsippene i Miłosz' diktning, har som formål å vise frem «sannheten» uten å belemre leseren med uforståelige formuleringer eller et altfor stort poetisk ego.<sup>657</sup> Den såkalte jakten på virkeligheten begynner likevel i hukommelsen. Dette er en nødvendig bestanddel av all slags litterær virksomhet, uansett om man snakker om egen fortid eller historiske hendelser. Fokuset på detaljer må samtidig ikke forskjønne de gamle øyeblikkene, for det er bare en tro gjengivelse som kan kalles «den gode hukommelse». Av den grunn streber Miłosz etter et nytt system der felles minner blandes med en åndelig konsentrasjon om sted, språk og de enkelte veseners verdighet.<sup>658</sup> Denne oppgaven er paradoksalt nok ikke lett å fullføre, især når man både ønsker å ta hensyn til individet og fellesskapet. Dersom Miłosz' indre ømfintlighet og hans behov for historisitet skulle gå hånd i hånd, fører denne veien nettopp gjennom en mimetisk virkelighetsavspeiling. Diktningen sammenlignes da med malerkunsten,<sup>659</sup> der det å tegne opp enkelte øyeblikk bidrar til at de bevares – de reddes. Det overrasker derfor lite at poeten i Miłosz' forstand er «observatør og arkivar»<sup>660</sup>

<sup>654</sup> Uggla, A. N. (1990). *Sverige och polska skalder. Från Mickiewicz till Miłosz*. Uppsala: Uppsala Universitet, s. 117.

<sup>655</sup> Jf. note<sup>475</sup>, s. 32.

<sup>656</sup> Les mer hos: Sławek, J. (2011). "Nie, Ja Na Pewno Ciebie Nie Zapomnę." Pojęcie ojczyzny w poezji Czesława Miłosza, *Česlovo Milošo Skaitymai*, 4, s. 73–82.

<sup>657</sup> Błoński, J. (1998). *Miłosz jak świat*. Kraków: Znak, s. 217.

<sup>658</sup> Kijowski, A. (1985). *Tematy Miłosza*. I: J. Kwiatkowski (red.), *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985, s. 157–73.

<sup>659</sup> Prokop, J. (1985). *Antynomie Miłosza*. I: J. Kwiatkowski (red.), *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, s. 229–41.

<sup>660</sup> Czaplński, P., Śliwiński, P. (1999). *Literatura Polska 1976-1998*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 340-343.

istedenfor å ta rollen som virkelighetsskaper eller dekoratør. Inspirert av Maciej Sarbiewski (kjent under pseudonymet Casimire) og Selma Lagerlöf, formulerer Miłosz selv hvilke egenskaper en god dikter bør ha: Det er et skarpt øye og ønsket om å beskrive det han ser, samtidig som «det å se krever modernismen med dens utallige teorier om et spesifikt poetisk språk».<sup>661</sup>

En liten endring, hovedsakelig knyttet til dissonansen mellom den utilstrekkelige stilformen og tematikken, kommer i neste antologi, kalt *Trzy zimy* ("Tre vintre", 1936). Litteraturforskerne peker her på en tett sammenheng mellom Miłosz' opphold i Frankrike (1934-35) og hans «nye» skrivemåte, som bærer i seg en sensymbolistisk tradisjon. Inspirasjonen kommer trolig fra onkelen hans, den litauisk-franske visjonær-forfatter Oskar Miłosz, og den estetikken ligner for øvrig vår hjemlige, romantiske ånd.<sup>662</sup> Denne hendelsen synes å være en milepæl i Miłosz' seinere, modne poesi. Der fordypet dikteren seg i europeisk lyrikk, særlig den franske, og nettopp den muligheten for å omgås verdenslitteratur utvidet hans skrivehorisont og var det første skrittet mot hans egenartede lyriske form. Det er en av grunnene til at han skilte seg fra andre unge diktere fra Polen, som heller hørte til bestemte litterære kretser.<sup>663</sup>

Krigsårene tilbrakte Miłosz i Warszawa, der han jobbet i en lokal radio og engasjerte seg i den illegale motstandsbevegelsen. Litt tidligere, på 1930-tallet, tilhørte han også den litterære kretsen "Żagary" (navnet betyr «kvister», «brenneved»),<sup>664</sup> der *katastrofisme*<sup>665</sup> var den dominerende estetikken. De unge żagaristene var på jakt etter identitet, også den kunstneriske, og mange av dem fulgte radikale eller nye språkformer for å vise frem den urovekkende stemningen i tilsvarende daværende hendelser.<sup>666</sup> Også Miłosz' kunstforståelse i denne perioden var presist formulert: Den måtte oppmuntre til en «intellektuell boksing, en emosjonell sveving over vannene, samt intuitive sprang».<sup>667</sup> Den voksende kaosfølelsen var riktignok med i litterære uttrykk i hele Europa, men – som Miłosz selv forklarer – den var svært viktig for hans tidlige lyriske form.<sup>668</sup> Noen forfattere

---

<sup>661</sup> Jf. note<sup>649</sup>, s. 178-179.

<sup>662</sup> Jf. note<sup>347</sup> (Fiut, A.), s. 25. Selberg antyder også et tett forhold mellom andre verdenskrig og aktualisering av «den nasjonale arv». Se: Selberg, O. M. (red.) (1982). *Tiden er knapp, du skal vitne. Nyere polsk lyrikk*. Oslo/Gjøvik: Bokklubbens lyrikkvenner, s. 6.

<sup>663</sup> Her er det først og fremst snakk om Skamander-gruppen og den polske litterære avantgarden. Se: Jf. note<sup>657</sup>, s. 15-16.

<sup>664</sup> Brodal, J. (1983). *Barn av Europa*. Oslo: Solum, s. 168-181. Her gir også Brodal en grundig oversikt over den polske litteraturens historie.

<sup>665</sup> Jf. f.eks.: Schou, S., Rønning, H. (1994). *Verdens litteraturhistorie. B. 7 : 1945-92* (red. H. Hertel & H. Vold (overs.)). Oslo: Gyldendal, s. 386-388.

<sup>666</sup> Sienkiewicz, B. (2007). *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków: Universitas, s. 385, 459.

<sup>667</sup> Okulicz-Kozaryn, R. (2009). *Przebudzenie Ze "Snów O Pięknie"? Wilno Żagarystów a Wilno Ruszczyca*. I: T. Bujnicki, K. Biedrzycki & J. Fazan (red.), *Żagary. Środowisko Kulturowe Grupy Literackiej*. Kraków: Universitas, s. 266-81, s. 267.

<sup>668</sup> Miłosz, C. (2014). *Przedmowa*. I: K. Myszkowski (red.), *Kwartalnik Artystyczny*, 82 (s. 13-24). Bydgoszcz: Wojewódzki Ośrodek Kultury i Sztuki w Bydgoszczy, s. 15.



valgte derfor å uttrykke sin angst ved hjelp av svart humor<sup>669</sup> eller grotesk-makaber, mens andre, inkludert Miłosz, beskrev verden på en apokalyptisk måte.<sup>670</sup>

Den seinere okkupasjonsstemningen og Miłosz' aktive deltakelse i den illegale litteraturkretsen resulterer i flere samlinger: Først gav han ut *Wiersze* («Dikt», 1940) under pseudonymet Jan Syruć, og så kommer *Pieśń niepodległa* («Den uavhengige sangen», 1942).<sup>671</sup> I tillegg til egen diktning driver han også med oversettelser, bl.a. av Jacques Maritains *A travers la désastre* og Shakespeares *As you like it*.<sup>672</sup> Går vi tilbake til den tidligere nevnte samlingen *Ocalenie* (1945), ser vi at Miłosz tydelig leter etter en passende uttrykksform for å snakke offentlig om de allmenne krigserfaringene. I en samtale med Renata Gorczyńska minnes han den tidligste fasen i forfatterskapet, særlig året 1943, som «en jakt på nye stemmer» – et nytt rom åpnet seg foran ham, «som om denne førkrigsperioden ennå ikke var avsluttet, den klarte ikke å oppnå sitt eget solverv», sa han.<sup>673</sup> *Świat (Poema naiwne)* («Verden. Naive poemer»), diktene som ble skrevet i byen Goszyce, og *Głosy biednych ludzi* («De stakkars menneskenes stemmer») utgjør tre sentrale deler i denne samlingen. I den førstnevnte skildrer han sin idylliske barndomsverden ved hjelp av enkle, mimetiske bilder, for slik å flykte fra en virkelighet preget av krigen. I den andre skifter stemningen diametralt siden Miłosz vender tilbake til den realistiske skrivekonvensjon, ikke sjelden full av en ironiserende distanse, og på den måten registrerer han en global katastrofe. «Verden» fremstiller altså virkeligheten slik den bør se ut, mens «De stakkars...» viser oss dens faktiske, grusomme realiteter.<sup>674</sup>

#### IV.4.2.1 Utlandet og eksil-liv

Da krigen tok slutt, begynner Miłosz å ordne sitt liv etter helt nye forhold. Han reiser til Amerika som kulturattaché i 1945 og oppholder seg først i New York, og så i Washington, for endelig å flytte derfra til Paris etter to år. Gjennombruddet kommer nettopp med året 1951, da Miłosz, berørt av Vestens frihetsfilosofi, begynte å kritisere det polske maktsystemet. Den konflikten han hadde med Polens regimeregjering, tvinger ham til å treffe en avgjørende beslutning, som var å bosette seg i utlandet for godt. Miłosz anså dette som en ny sjanse – og eksilet i Maisons-Laffitte syntes da også å hjelpe ikke bare politisk, men også på det kontemplative nivået – man befinner seg langt fra det

<sup>669</sup> Selnes, G. (2014). Det uvirkelige vårofferet. Om T.S. Eliots *The Waste Land*, *Vinduet*, 4, s. 132–39, s. 139.

<sup>670</sup> Jf. note<sup>349</sup>, s. 63.

<sup>671</sup> Grunnet et veldig begrenset opplag var denne samlingen høyst utilgjengelig. På polsk foreligger forordet på nytt først i 1981 takket være tidsskriftet *Tygodnik Powszechny*, samtidig som den ble trykt igjen ved Universitetet i Michigan (Miłosz, C. (1981). *Pieśń niepodległa* (1942). Ann Arbor: Michigan Slavic Publications)

<sup>672</sup> Dedecius, K. (1982). Anhang. I: J. Łuczak-Wild (hg. & overs.) & A. Fiut, *Czesław Miłosz. Gedichte 1933-1981*. Frankfurt am Main, s. 201–25, s. 224.

<sup>673</sup> Gorczyńska, R. (1983). *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem: komentarze*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 56.

<sup>674</sup> Jf. note<sup>345</sup>, særlig kapitlet viet samlingen *Ocalenie* (s. 396-401).

stedet man tenker på, for å gjenfinne «værens essens», pleide han å si.<sup>675</sup> En ganske markant kommentar til Miłosz' nye eksil-liv finner vi i et av hans etterkrigsessays. Både politikken og hans gamle litterære vennekrets vender seg mot de verdiene han selv ikke kunne akseptere. Det forundrer altså ikke at utlandet blir det stedet der man fritt uttrykker sine tanker, fordi man der har nådd den nødvendige avstanden ; illusjonen og en rekke masker man måtte ta på, faller, men er denne nye virkeligheten faktisk befriende? Sannsynligvis ikke. Miłosz spør seg selv om «en dikter noensinne er i stand til å finne sin plass i verden», vi kan merke oss at han tross alt betegner seg selv som «hjemløs».<sup>676</sup> Synlige spor av denne følelsen av indre fremmedhet ledsager ham hele tiden, og den lar seg neppe atskille fra den politiske situasjonen i Øst-Europa. En sterk kritikk rettet mot Miłosz' meddiktere og de som sluttet seg til kommunismen, finnes i boken *Det trellbundne sinn* (1953)<sup>677</sup>. Per Buvik hevder for øvrig at dette krasse og velformulerte oppgjøret med stalinismen og dens ideologiske undertrykkingsmetoder overfor de intellektuelle «inspirerte Roy Jacobsen som i BASAR 3/81 gjør Miłosz til 'filosof'».<sup>678</sup>

Neste samling, *Traktat moralny* («Den moralistiske traktat», 1947), reflekterer over historie, men delvis også over diktekunsten, Miłosz' påstander og meninger er sett i et bestemt kulturelt-historisk perspektiv. Diskusjonen om historiebegrepet er hos Miłosz uatskillelig knyttet til den polske litterære avantgarden, altså den estetikken som på 1900-tallet står imot de klassiske verdiene. Men han betraktet likevel avantgarden med sitt sinnssyke postulat om «formen fremfor alt» dialogisk.<sup>679</sup> Det er nettopp derfor hele traktat-syklusen, samt samlingen fra 1957 – *Traktat poetycki* («Den poetiske traktat») – er skrevet i den neoklassisistiske konvensjonen. Det betyr at Miłosz stiliserer sine essay-aktige tekster, han gir dem belærende og didaktisk karakter, samtidig som jambisk metrikk og nøyaktige rim forsterker verkenes sjangerplassering. Forstått som et svar på den avantgardistiske filosofien, gir forfatteren uttrykk for ønsket om en konkret, håndgripelig kontakt med virkeligheten: For å oppnå den, må også det musikalske elementet være til stede. Miłosz, på linje med Brekke, var helt bevisst hvor stor verdi tradisjon og tidlige litterære generasjoner bærer med seg.<sup>680</sup> Han benekter med andre ord verken sine røtter eller det som allerede hadde blitt skrevet på et bestemt språk, men hans oppgave som dikter er å lete etter nye uttrykksformer. Å ta et oppgjør

<sup>675</sup> Jf. note<sup>653</sup>, s. 12.

<sup>676</sup> Ibid., s. 13.

<sup>677</sup> *Det trellbundne sinn* ble opprinnelig utgitt i Paris, mens den polske versjonen først trykkes illegalt i 1978, og så i 1989. Jf.: Walicki, J. (1993). „Zniewolony umysł” po latach. Warszawa: Czytelnik. Johan Vogt skriver også mye om denne boken, særlig i kapitlet "Den første dissident. November 1981". Se: Vogt, J. (1990). *På talefot med sin egen ungdom*. Oslo: Cappelen, s. 147-157; og: Steen, R. (2000). *Jordskjelv*. Oslo: Tiden, s. 198-201.

<sup>678</sup> Jf. note<sup>648</sup>, s. 91.

<sup>679</sup> Flere angrep mot den lyriske avantgarden er å finne bl.a. her: Miłosz, C. (1990). Przeciw poezji niezrozumiałej, *Teksty Drugie*, 5/6, s. 154-158. Denne striden behandler også Stanisław Barańczak. Sjekk: Barańczak, S. (1985). *Język Poetycki Czesława Miłosza*. I: J. Kwiatkowski (red.), *Poznawanie Miłosza. Studia I Szkice O Twórczości Poety*. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, s. 419-45.

<sup>680</sup> Jf. Dudek, J. (1995). *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*. Kraków: Księgarnia Akademicka, særlig s. 8-38.

med masker og forkledninger resulterer likevel ofte i en slags ubehagelig avhengighet av avantgarden. Denne paradoksale stillingen tvinger kunstneren til en ustanselig flukt, et jag uten ende der nøkkelen ligger i den virkeligheten han befinner seg i.

Men under oppholdet i Frankrike publiserer Miłosz også andre viktige prosaverk, bl.a. *Zdobycie władzy* (*Erobringen av makten*, 1955), den kjente *Dolina Issy* (*Issadalen*, 1955), essaysamlingen *Kontynenty* («Kontinenter», 1958) og erindringsboken *Rodzina Europa* («En øst-européers historie», 1958). Den sistnevnte avspeiler på den ene side forfatterens «livsodyssé»<sup>681</sup> gjennom ulike steder i Europa, og på den annen gir den en innsikt i Europas kulturelle mangfoldighet med tyngdepunktet lagt i Miłosz' hjemlige områder, kalt "østblokken". Imidlertid gir han ut samlingen *Światło dzienne* («Dagslys», 1953), en språklig og retorisk sett elegant diskusjon der jeget tar på seg flere ulike masker for å snakke om allmenne problemer, uansett ens syn på poesens rolle.<sup>682</sup> I flere av disse tekstene vier Miłosz også mye plass til naturen, og hans fascinasjon av den er tydelig knyttet til hans sentimentale blick på Litauen. I *Traktat poetycki* sammenligner han for eksempel Amerikas rike og eksotiske natur med hjemlandet, noe som delvis nærmer ham Polens største romantiker – Adam Mickiewicz.<sup>683</sup> Vi må imidlertid huske at disse naturskildringene hele tiden ledsages av forfatterens egen verdensanskuelse, der mimesis-prinsippet ikke bare utsettes for en menneskelig huskeevne, men også for Miłosz' tendens til å se de romlige og temporale elementene i et eksistensielt, nesten filosofisk perspektiv.

Neste stoppested i Miłosz' fysiske og kunstneriske (utviklings)reise er – som sagt – Amerika. Det langvarige eksilet finner forfatteren i «pustelnia z widokiem na Pacyfik» (et tilfluktssted med utsikt over Stillehavet) – Berkeley – der han ble boende i over tretti år (1960-1993). Stillingen som professor i slaviske språk og slavisk litteratur ved University of California både muliggjør å fortsette med skrivevirksomheten og spre kunnskap om polsk litteratur til de amerikanske leserne. Resultatet er hovedsakelig egen lyrikk: *Król Poppel i inne wiersze* («Kong Poppel og andre dikt», 1962), *Gucio zaczarowany* («Den forheksede lille Gustav», 1964), *Miasto bez imienia* (Byen uten navn, 1969)<sup>684</sup> og *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* («Der solen står opp og hvor den går ned», 1974) – en bok med 22 dikt ordnet etter sju større tekstgrupper og skrevet i varierende stil. Disse

---

<sup>681</sup> Betegnelsen brukt i: Jf. note<sup>665</sup>, s. 388.

<sup>682</sup> Jf. note<sup>657</sup>, s. 94-95 og Kołodziejczyk, E. (2012). Światło Dzienne i doświadczenie amerykańskie Czesława Miłosza, *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica*, 4, s. 143–59, s. 144-145.

<sup>683</sup> Mer om naturen i Miłosz' forfatterskap skriver bl.a.: van Heuckelom, K. (2011). Tropem Myśliwego. Echa Mickiewiczowskie W Poezji Czesława Miłosza (I Nie Tylko), *Postscriptum Polonistyczne*, 1, s. 213–232; Tuz-Jurecka, E. (2007). *Natura w poezji Czesława Miłosza*. Jelenia Góra: Kolegium Karkonoskie.

<sup>684</sup> Diktet "Råd" fra denne samlingen foreligger dessuten i Ole Michael Selbergs oversettelse i antologien *På tross : dikt fra eksil og undergrunnspublikasjoner*. Se: Dahl, S. (red.) (1981). *På tross : dikt fra eksil og undergrunnspublikasjoner*. Oslo/Gjøvik: Bokklubbens Lyrikkvenner, s. 104.

elementene danner til sammen en lukket enhet, selv om et rent poetisk språk veksler med prosaaktige tredjepersonsfortellinger.<sup>685</sup>

Ved siden av egne diktsamlinger fordyper Miłosz seg også i litteraturkritikk og Bibeloversettelser fra hebraisk. I 1965 kommer et viktig verk under tittelen *Postwar Polish Poetry*<sup>686</sup> på trykk, sammen med en rekke antologier av enkelte polske lyrikere i egen oversettelse, deriblant Zbigniew Herbert<sup>687</sup> og Aleksander Wat.<sup>688</sup> Den polske litterære tradisjon har alltid hatt en spesiell plass i Miłosz' forfattervirke, og det som kanskje er viktigst, er hans stadig oppmerksomme blikk på dens utvikling, også da han levde i utlandet:

Hvordan man enn måtte definere poesi i vårt århundre, er det sikkert at polsk diktning forblir innfiltret i ett bestemt lands krampefylte historie. I det kan det ligge en svakhet, men også en stor styrke. For den som vil forstå polsk poesi, er kjennskapet til visse datoer i Polens historie av avgjørende betydning. [Fra Czesław Miłosz' tale "Nye oppgaver for polsk poesi", holdt i den franske PEN-Club i februar 1981].<sup>689</sup>

Miłosz følte seg nesten forpliktet til å engasjere seg i debatten om polsk kultur og litteratur.<sup>690</sup> Eksilet lar ham tale om dens røtter, tradisjoner og noe han kaller «demonisk kraft» fra en privilegert posisjon. Som demoner anser Miłosz de urovekkende historisk-politiske hendelser som i flere hundre år har plaget landet, og som ligger dypt i de polske forfatternes sjel.<sup>691</sup> Det skjer også noe med verdenspoesien i annen halvdel av det 19. århundre, hevdet han videre:<sup>692</sup>

I stedet for å legge vekt på kunstens bestandighet, opphøyet de enslige opprørerne som opponerte mot de rett-troende borgere kunsten i en slik grad at de løsrev den fra ethvert mål, og begynte å forherlige den som en ting i seg selv, l'art pour l'art. Midt oppe i en universell svekkelse av verdier som ble frarøvet sitt metafysiske fundament, oppstår idéen om et dikt utenfor denne krisen. Et slikt dikt skulle være fullkomment selvstendig, underlagt sine egne lover, og organisert som en merkelig anti-verden. Med en slik eksklusiv holdning lukker man leseren ute. Hvor er nødvendigheten da? Hvordan kan lyrikk med en slik holdning forvente seg lesere?<sup>693</sup>

<sup>685</sup> Les mer f.eks. hos: Jf. note<sup>680</sup>, s. 169-198.

<sup>686</sup> Miłosz, C. (1965). *Postwar Polish Poetry. An Anthology*. New York: Doubleday & Company.

<sup>687</sup> Herbert, Z. (1968), *Selected Poems*, (red. og overs. C. Miłosz). Harmondsworth: Penguin Books.

<sup>688</sup> Wat, A. (1977). *Mediterranean Poems*, (red. og overs. C. Miłosz). Ann Arbor: Ardis.

<sup>689</sup> Jf. note<sup>662</sup> (Selberg, O. M.), s. 5.

<sup>690</sup> Et godt eksempel på denne oppfatningen finnes i artikkelen «Polsk litteratur etter ti år»: Jf. note<sup>352</sup> (Miłosz, C.).

<sup>691</sup> Miłosz, C. (1969). Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury, *Kultura Paryska*, 10, s. 3–28.

<sup>692</sup> Bramness, H. (2012). *Men lyrikken var ikke død*. Oslo: Den Norske Forfatterforeningen.

<sup>693</sup> Jf. note<sup>48</sup>, s. 62.

Tre andre essaysamlinger er også verdt å nevne i den sammenheng, nemlig *Ziemia Ulro* («Landet Ulro», 1977), *Ogród nauk* («Vitenskapens hage», 1979) med mange overveielser over verdenslitteratur, samt egen gjendiktningsevne og *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku* (*Poesien som Vitne*, 1983). *Ziemia Ulro* inneholder for eksempel et stort utvalg grunnleggende refleksjoner omkring religion og en verden som balanserer på katastrofens rand. I disse tekstene kommer ikke bare Miłosz' holdning til den kristne troen til uttrykk, men i like stor grad hans utlegning av sin samvittighets tilstand. Grunnen til all den tvil han formulerer, ligger nettopp i det usunne forholdet mellom hatet til et liv fullt av sorg, lidelse og død, og menneskers enorme begjær etter livets skjønnhet.<sup>694</sup> Et treffende sitat fra denne essaysamlingen presenterer Ole Michael Selberg, som i sitt foredrag under Humanioradagene i januar 1983 forklarer «hvor Miłosz står i dag»:

Hva skal de gjøre, de som føler at himmel og jord er for lite, og som ikke kan leve uten å vente på en annen himmel og en annen jord? De som opplever sitt eget liv, slik det er, som en drøm, et forheng, et mørkt speil, og som ikke kan forsone seg med at de aldri skal få vite hvordan det virkelig var? De vil tro, fordi den higen som fyller dem rett og slett ikke kan uttrykkes i et av de skiftende menneskelige språk. Bare ett språk svarer til den menneskelige forestillingsevnes høyeste lov. På det språk er Skriften avfattet.<sup>695</sup>

Like slående lyder i denne sammenhengen Grądział-Wójciks bemerkning, der hun utlegger hvordan form, språk og bokens stemning henger sammen:

If the poetry is considered as a story of the “spiritual adventures” of their authors, as Miłosz described it in *The Land of Ulro*,<sup>696</sup> in the deepest recesses of the versification one can find what is missing from a direct articulation of the senses, which are ironically inflamed or modified. The author of “A Treatise on Poetry” perceives poetry as a way of knowing as well as partaking in the workings and creation of the world. His attempts to approach the Entirety acquire the form of a syllabic poem in order to assist the process.

---

<sup>694</sup> Miłosz, C. (1982). *Ziemia Ulro*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 199. Sjekk også: Gorczyńska, R. (1983). *Podróżny Świata : Rozmowy Z Czesławem Miłoszem: Komentarze*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 325-335.

<sup>695</sup> Selberg, O. M. (1983). *Czesław Miłosz – en polsk nobelprisvinner (1983)*. Oslo, foredrag under Humanioradagene i januar 1983, s. 13.

<sup>696</sup> Her begår Grądział-Wójcik samtidig en skrivefeil, for den riktige tittelen på engelsk lyder *The Land of Ulro* (Se: Miłosz, C. (1984). *The Land of Ulro*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Metrical “tenderness” comes to the rescue, saves from the necessity and law, which possess the objective certainties.<sup>697</sup>

Miłosz' diktning skiller seg ut også fordi hans språkbruk omfatter ulike kulturer, ulike steder og systemer. På det metadikteriske nivået ser vi at han selv streber etter å analysere hvordan disse faktorene påvirker hans litterære stemme – det er som å projisere alt det han opplever og erfarer.<sup>698</sup> Likevel, denne typen skrivevirksomhet krever å holde en trygg, kjølig avstand dersom forfatteren fremdeles vil holde seg til mimesis-prinsippet, samt språkets etiske funksjon. Om Miłosz' unike ordbevisshet, som gjør ham til «en av de få intellektuelle fra Vesten man faktisk kan snakke med», skriver bl.a. Alain Finkelkraut.<sup>699</sup> Men nobelprisvinnerens formspråk innbefatter enda flere elementer – ikke bare retoriske figurer, sitater, intertekstuelle dialoger, men kanskje først og fremst en tendens til å forene den høystemte poetiske tale og den lavere dagligtale.<sup>700</sup> Kwiatkowski peker dessuten på Miłosz' fleksible syntaks, som gir tekstene en høyst individuell karakter.<sup>701</sup> Denne lyrikken har nemlig et bestemt mål – den tar opp viktige, «åndelige» problemer. Imidlertid må Miłosz også operere med et språk som gir ham muligheter til å beskrive menneskers fysiske natur, for denne er uatskillelig knyttet til deres indre. I poesien finnes det altså noe skamfullt<sup>702</sup> – dette forholdet mellom sjel og legeme utgjør selve kjernen i det vi kaller «selvbevissthet og erfaringsevne», og dette er nødvendig for å erkjenne verdens fenomener på en fullstendig måte. Men de tilsynelatende motstridende synsvinklene, samt Miłosz' flerdimensjonale omgang med språket, danner likevel en koherent helhet, der:

Die Achtung vor dem Gegenstand, die Verschmelzung aller Elemente des Werks – Wörter, Reime, Bilder – zur Einheit, in Übereinstimmung mit dem Wesen des Gegenstandes, die Geschlossenheit und die Konzentration des Sinngehalts und schließlich die Einführung prosaischer Mittel in die Poesie.<sup>703</sup>

#### IV.4.2.2 En patriotisk tilbakekomst?

---

<sup>697</sup> Jf. note<sup>40</sup> (Grądział-Wójcik, J.), s. 95.

<sup>698</sup> Telicki, M. (2012). „Mogę powiedzieć [...], że jednak — jestem”. Czesława Miłosza sposoby odkrywania siebie, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, 20, s. 187–96, s. 195.

<sup>699</sup> Finkelkraut, A. (1993). *Ave Europa : De døende hilser deg* (B. Tønnesson, red.). Oslo: Document Forlag, s. 34.

<sup>700</sup> Kluba, A. (2012). Miłosz w sporze z formą poetycką, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, 20, s. 53–70. Les mer hos: Balbus, S. (1985). Pierwszy ruch jest śpiewanie. (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne). I: J. Kwiatkowski (red.), *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 461–521.

<sup>701</sup> Kwiatkowski, J. (1975). *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 77-78.

<sup>702</sup> Jf. Miłosz, C. (1997). *Piesek Przydrożny*. Kraków: Znak, s. 22; les mer hos Aleksander Fiut: Jf. note<sup>347</sup> (Fiut, A.), s. 160-181.

<sup>703</sup> Miłosz, C. (1996). *Zeichen im Dunkel. Poesie und Poetik*, (hg. K. Dedecius). Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 13.

1970-tallet bringer med seg flere priser og en stadig økende prestisje knyttet til Miłosz' navn. I 1974 blir han belønnet med Polsk PEN Club-prisen for sine oversettelser, i 1977 får Miłosz æresdoktorgrad (honoris causa) ved Universitetet i Michigan (Ann Arbor), og ett år seinere blir han tildelt Neustadt International Prize for Literature. Toppen av denne suksessrike stien er selvfølgelig 1980 med Nobelprisen i litteratur. Om hvor mye Miłosz' navn faktisk betyr på den tiden, skriver Helmer Lång: «I tidsskriftet ARTES (1979/3) ble dikteren i god tid presentert med et knippe oversatte dikt, to essays av Miłosz og en innsiktsfull analyse, der Artur Lundkvist fremhever 'livaktigheten og det høye spenningsnivå i Miłosz' diktning'.»<sup>704</sup> Interessant nok kommer ikke denne populariteten innenfor polske landegrenser. Sensurmyndighetene hadde regelmessig strøket alle tidligere forsøk på å trykke nobelprisvinnerens verk på morsmålet, og enkelte utgaver måtte fraktes illegalt fra Frankrike. De første modige skrittene mot spredningen av hans tekster fant sted både i 1974 og 1978, men det var først året 1980 som åpnet markedet for offentlige utgivelser. Miłosz' suksess går imidlertid hånd i hånd med store politiske endringer i Polen, slik at hans litterære tilbakekomst ledsages av «en euforisk, patriotisk stemning.»<sup>705</sup> Fra dette tidspunktet begynner Miłosz å reise til Polen stadig oftere, sågar to ganger i året. I 1981 fikk han en ny pris, æresdoktorgrad fra Katolicki Uniwersytet Lubelski (Johannes Paul II katolske universitet i Lublin, et av de få universitetsentre som under regimet offentlig sto imot kommunismen). En stund lever Miłosz faktisk mellom Berkeley og hjemlandet, for endelig å flytte til Kraków – en by som så sterkt minner ham om Wilno.<sup>706</sup> Mot slutten av sitt liv er forfatteren aktiv både som kritiker (han samarbeider bl.a. med de store tidsskriftene *Tygodnik Powszechny*, *Gazeta wyborcza* og *Rzeczpospolita*), foredragsholder og lyriker. De siste diktsamlingene heter *To* («Dette», 2000), *Druga przestrzeń* («Det andre rom», 2002)<sup>707</sup> og *Orfeusz i Eurydyka* («Orfeus og Eurydike», 2002), etterfulgt av *Wiersze ostatnie* («De siste dikt», 2006). Miłosz' nyeste diktningsfase karakteriseres hovedsakelig av et delvis revidert syn på litteraturens rolle, språk, samt forholdet mellom sannhet og løgn,<sup>708</sup> der forkjærlighet for den elegante polske skrivestilen, en ironisk avstand og sjangerblanding (her forstått som sammenstøtt mellom det prosaaktige formspråket og de lyriske virkemidlene) fremdeles er sporbare.<sup>709</sup> En nokså betydelig rolle spiller her også tidsforløp: Det såkalte andre rommet åpner seg foran individet i tidens løp. Å bli gammel kan altså sammenlignes med en slags velsignelse som muliggjør å finne nye metafysiske perspektiver.<sup>710</sup> Den estetikken

<sup>704</sup> Lång, H. (1986). *Nobelprisen i litteratur 1901-1985*, (overs. E. Eide). Stabekk: Den norske Bokklubben, s. 372.

<sup>705</sup> Zawada, A. (1996). *Miłosz*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, s. 187-198.

<sup>706</sup> Jf. note<sup>345</sup>, s. 716-717.

<sup>707</sup> Om denne samlingen skriver Teresa Skubalanka en del. Jf.: Skubalanka, T. (2000). *Język poezji Czesława Miłosza*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

<sup>708</sup> Jf. Skubalanka, T. (2007). O stylu ostatnich wierszy Czesława Miłosza, *Roczniki Humanistyczne*, 55, s. 95–119.

<sup>709</sup> Se også: Zach, J. (2002), *Miłosz i poetyka wyznania*. Kraków: Universitas.

<sup>710</sup> Borowicz, S., Hobot, J. (2010). Metanarracje orficko-bakchiczne w utworach Starych Mistrzów (Czesław Miłosz –

Miłosz fremmer i de siste samlingene, bekrefter at forfatteren stadig konsentrerer seg om den paradoksale oppgaven – å være lyriker i den moderne, kaospregede verden.

La meg til sist nevne «de norske episodene» i Miłosz' liv. Han reiste til Norge to ganger, først i anledning Høvikoddens Poesifestival i 1987, der var æresgjest. Dette arrangementet regnes for å være en viktig introduksjon til spredningen av hans forfatterskap i Norge – modernistiske tendenser som hele festivalen var viet til, viser seg å være mer livskraftig enn dens motstandere trodde. «Den fremtrer i nye former, forvandler seg og lever videre, flytter seg over i nye magier». Nobelprisvinnerens forfatterskap var da presentert som en sublim kunst når det kommer til ordbevissthet og «knipling til forgjengelighetens, samt skjønnhetens pris.»<sup>711</sup> Han besøkte Norge også to år seinere da han fikk stiftelsen Fritt Ords pris for de utenlandske kulturpersonlighetene. Dette var samtidig et tydelig tegn på støtte – Norge bidro aktivt i kampen for Polens frigjøring fra det kommunistiske regimet, særlig ved det at Lech Wałęsa tidligere var blitt belønt på samme måte.<sup>712</sup> Men Miłosz' tilknytning til Norge rommer også det rent litterære nivået. Han var nemlig en stor tilhenger av dikteren Rolf Jacobsen, som han for øvrig selv oversatte til polsk via engelsk.<sup>713</sup>

Det er vanskelig å unngå inntrykket av at Miłosz' diktning tenderer mot å forsvare: den historiske sannhet, kunsten, menneskets verdighet, etikken og den menneskelige ånden, men også seg selv – poeten som skriver *i* og *for* den moderne verden. Jan Brodal siterer ved den anledning Jan Błoński, og forklarer:

Den polske kritikeren Jan Błoński ser en dypere betydning i Miłosz' forkjærlighet for dialogisk eller polyfon form: "Dette avslører tvil, splittelse; motivet bak dialogbruken er den tyngende søken etter en sannhet som hele tiden unnviker (...) Poesien er for ham (...) en endeløs diskusjon (...) et søk som samtidig er full av angst, fordi sannheten er så hard."<sup>714</sup>

Miłosz' verk oppfattes derfor ofte som tunge fordi de tvinger leseren til ettertanke – de oppmuntrer leseren til «et intellektuelt spill».<sup>715</sup> Men heller ikke Miłosz' identifikasjon med dikterjeget er lett å avdekke. Noen ganger snakker dikterjeget med én stemme, mens andre steder

---

Jarosław Iwaszkiewicz), *Littera Antiqua*, 1, s. 4–21, s. 5.

<sup>711</sup> Om dette oppholdet skriver Karin Køltzow. Sjekk: Køltzow, K. (1994). *Asfalt eller fioliner? : et essay til debatt*. Oslo: Emilia, s. 36-38, og her s. 97.. Hun begrunner også hvor universelt budskap Miłosz' litteratur bærer med seg: «Tid er varighet, er livssammenheng, og vår felles grunn. Hvert øyeblikk på jorden omfavnes av oss alle, på godt og vondt», s. 51.

<sup>712</sup> Mer om denne hendelsen skriver Janina Januszewska-Skreiberg. Se: Januszewska-Skreiberg, J. (2001). *Od Ibsena do Twardowskiego. Norwesko-polskie pejzaże kulturalne*. Warszawa: Interlibro, s. 17-19.

<sup>713</sup> Se: Jacobsen, R. (1997). *Did I know you?*, (red. og overs. R. Greenwald). Oslo: Gyldendal, s. 90: "Discovering Jacobsen was a joy. I am grateful to his translator, Roger Greenwald". Jf. også: Miłosz, C. (2015). *Przekłady poetyckie wszystkie*, (red. M. Heydel). Kraków: Znak.

<sup>714</sup> Jf. note<sup>664</sup>, s. 173-174.

<sup>715</sup> Stankowska, A. (2011). Głos Miłosza w sporze o „niezrozumiałość” jako ponowiony wybór tradycji, *Pamiętnik Literacki*, 2, s. 55–74, s. 57.



står forfatteren i utkanten for å la «sitt barn tale for seg selv».<sup>716</sup> Og hvilket språk snakker de egentlig? Til dels har vi å gjøre med klassiske dikt med bestemte rimmønstre og en rekke stilistiske virkemidler, til dels med frie vers med elementer av dagligtale. Han synes nesten å ville forbli «utenfor dikt og prosa»,<sup>717</sup> dvs. å skape kombinerte, uregelmessige, men samtidig metriske skjemaer som tross alt ikke bryter med tekstens helhetlige form.<sup>718</sup> Miłosz skriver hovedsakelig sentrallyrikk, men den retter seg, som sagt, på den ene side mot historien, og på den annen mot metafysikken. Hans moraliserende stemme og en «evangelisk verdensanskuelse» er tydelig sporbare særlig i diktsamlingene utgitt etter 1980.<sup>719</sup> Med den såkalte metafysiske tenkning mener vi hans forankring i kristendommen, der Bibelen fremstår som et perfekt eksempel på «det totale språket» han selv vil beherske. For Miłosz har Bibelen nemlig en særlig betydning: Bortsett fra å appellere til arketyper og urgamle symboler taler den til et universelt publikum.<sup>720</sup> Kazimiera Ingdahl utlegger ganske treffende dette om denne stil- og temablandingen:

More relevant and topical today, he maintains, is the question whether art can serve religious faith in general or the artist's own religious belief or disbelief, for the most essential aspect of modern poetry contemplates the ultimate questions, or «gathers data on the ultimate in the human condition». What individuals experience in the depths of their personalities «the transitoriness of human life, illness, death, the vanity of options and convictions», and so on – cannot be conveyed in theological language. That is vouchsafed poetry.»<sup>721</sup>

Ikke minst derfor sammenligner enkelte forskere Miłosz' poetiske kall med «daimonions indre kraft»,<sup>722</sup> der dikteren plukker ut sin skjebne fra et mangfold av «tilsynelatende verdier» – liksom litteraturskriving alltid står i et tett forhold til forfatterens ufattelige livsløp. Miłosz ligner i dette tilfellet T.S. Eliot – en moderne kunstner som åpnet poesien for nye strømninger ved å være forankret i tradisjonelle verdier. Marek Zaleski hevder at på den måten ville både Miłosz og Eliot

<sup>716</sup> Łapiński, Z. (2013). Wstęp. I: *Miłosz. Poezje wybrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 19.

<sup>717</sup> Dembińska-Pawelec, J. (2010). *Poezja jest sztuką rytmu*. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 220.

<sup>718</sup> Jf.: Okopień-Sławińska, A. (2000). „Przedmieście” jako inna „Piosenka o końcu świata”. Przyczynek do opisu sztuki poetyckiej Czesława Miłosza. I: A. Fiut (red.), *Poznawanie Miłosza 2. Cz. 1: 1980—1998*. Wydawnictwo Kraków, s. 227.

<sup>719</sup> Kwiatkowski, J. (1985). Miejsce Miłosza w poezji polskiej. I: J. Kwiatkowski (red.), *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 81–98, her s. 89.

<sup>720</sup> Aleksander Fiut og Jan Błoński skriver mer om dette. Sjekk: Jf. note<sup>347</sup> (Fiut, A.), s. 117; Jf. note<sup>657</sup>, s. 115.

<sup>721</sup> Ingdahl, K. (2006). Mary Magdalen and I – a Commentary on Czesław Miłosz's Poetry. I: D. Tubielewicz-Mattson & J. Gesche (red.), *Przekraczanie granic. Ewie Teodorowicz-Hellman z okazji 60. rocznicy urodzin. / Gränsöverskridanden. Till Ewa Teodorowicz-Hellman på hennes 60-års dag*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf, s. 29–46, her s. 30.

<sup>722</sup> Siwiec, M.K. (1995). Czesław Miłosz – poezja, filo-sofija (“sławna będzie ich przyjaźń...”) i “nitka swego losu.”. I: W. Bolecki & W. Tomasiak (red.), *Poetyka bez granic. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 190–202, s. 198.

forsvare verdens fundamentet mot «en mental katastrofe», noe som innebærer at Miłosz også var bevisst hvor stor *offentlig* rolle han spiller.<sup>723</sup> Ifølge Miłosz bør endelig enhver forfatter «stille verden til oppgjør», dvs. kjempe mot løgn og myter – berøre problemenes essens sågar respektløst.<sup>724</sup> Jan Błoński betoner ellers at hans nobelpris ikke bare bekrefter dikterens talent, den er også et tegn på at denne kampen faktisk er verdt iherdigheten. Til tross for at diktingen hans i seg selv er mørk<sup>725</sup> og involvert i tunge historiske begivenheter, er setningene lyse, billedlige og håpefulle.<sup>726</sup>

## IV.5 Czesław Miłosz vs. Paal Brekke – én tekst og ulike kontekster

Hver ting har for meg en dobbelt beståen.  
I tiden og når tiden en gang er omme.<sup>727</sup>  
Czesław Miłosz

### IV.5.1 Virkelighetsbilder ved krigstida

I dette underkapitlet skal vi se nærmere på de forskjellene mellom originaldiktene og Brekkes oversettelser som fører til at virkelighetsbilder knyttet til krigstida, samt livet før og etter okkupasjonen, fremstilles litt annerledes. Dette problemet drøftes med eksempler hentet fra tekstene «Spotkanie» («Møtet»), «Campo di Fiori» («Campo di Fiori»), «Przedmowa» («Tilegnelse»),<sup>728</sup> «Uciecza» («Flukt»), «Pieśń obywatela» («En borgers sang») som ble publisert i samlingen *Ocalenie* («Redning», 1945), «Nie więcej» («Ikke mer») fra samlingen *Król Popiel i inne wiersze*

<sup>723</sup> Zaleski, M. (2005). *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 181.

Aleksander Fiut peker dessuten på at Miłosz i hele forfatterskapet synes å venne seg til eksistensielle og kulturelle endringer, det er å observere verden og fange opp de nye strømningene som omgir hvert menneske. Se: Fiut, A. (1985). W Obliczu Końca Świata I: J. Kwiatkowski (red.), *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 174-188., s. 175.

<sup>724</sup> Sławińska, I. (1985). Obraz poety i jego gospodarstwo. I: J. Kwiatkowski (red.), *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 99-112, her s. 102.

<sup>725</sup> En lignende formulering finner vi hos Miłosz selv: «Men likevel, på et dypere plan, tror jeg at min dikting har holdt seg nøktern og i en mørk tid gitt uttrykk for en lengsel etter fredens og rettferdighetens rike». Se: Jf. note<sup>649</sup>, s. 185.

<sup>726</sup> Jf. note<sup>657</sup>, s. 79-80.

<sup>727</sup> Jf. note<sup>711</sup>, s. 37. Dette sitater er også å finne hos Selberg: Selberg, O. M. (1981). Etterord. I: *I løsilens æra*. Oslo: Aschehoug, s. 65.

<sup>728</sup> En innledende karakteristikk av de norske gjendiktningene av «Campo di Fiori» og «Tilegnelse» publiserte jeg i følgende artikler: Wilkus-Wyrwa, A. (2015). Czesław Miłosz po norwesku czy Paal Brekke po Miłoszowsku? Dwaj poeci, dwie estetyki i jeden przekład, *Świat i słowo*, 2, s. 199-212; Wilkus-Wyrwa, A. (2016). Kan poesien redde? Lyrikkens rolle hos Czesław Miłosz og i hans norske gjendiktning ved Paal Brekke, *Folia Scandinavica Posnaniensia*, 19, s. 251-66.

(«Kong Popiel og andre dikt», 1962) og «Piosenka o końcu świata» («En sang om verdens undergang») fra antologien *Światło dzienne* («Dagslys», 1953). Til å begynne med er det kanskje verdt å minne om hvordan begge lyrikerne forstod forholdet mellom virkeligheten og poesien, og særlig det at Miłosz og Brekke her har mye til felles. Hos den polske forfatteren fremstår det såkalte mimesis-prinsippet som et forsøk på å trenge inn i den verden som han selv er en del av, tyde de minste detaljene og vise dem frem i sitt eget persepsjonsperspektiv. Det kan likevel ikke være snakk om å forskjønne eller å lage utveier, for sannheten er historieskrivingens grunnleggende faktor. Øyeblikkstegning var også viktig for Paal Brekke, og de momentene hvert menneske husker, er det eneste ingen og intet kan «ta ifra oss».<sup>729</sup> Brekke verdsetter imidlertid diktets krav på subjektivitet, som i sin helhet er noe betydelig mer enn en tørr kommentar til virkeligheten.<sup>730</sup>

Teksten «Nie więcej» kan trekkes fram som et programdikt i denne anledning. Den er et slags revidert syn på jegets dikterdannelse, skrevet flere år etter Miłosz' debut. Som sagt berører den i stor grad det andre problemet som analyseres i denne avhandlingen, nemlig poesiens og poetens samfunnsmessige rolle, men siden diktet så tydelig viser til virkelighetsfornemmelsen, står dette i samsvar med de problemene som er tatt opp i disse analysene. Her møtes vi med et lyrisk jeg – sannsynligvis en dikter – som endelig føler behov for å snakke om eget poesisyn offentlig. Tidligere idealer fra ungdomsalderen strekker ikke til i den verden jeget befinner seg i, og noe lignende formulerte Miłosz selv i sin nobeltale:

En dikter som vokste opp i en slik verden burde ha vært en virkelighetssøker gjennom kontemplasjon. Han burde ha trykket en patriarkalsk orden til sitt bryst, klokkeklang, en avsondrethet mot press og stadige krav fra medmennesker, stillhet i en klostercelle. Hvis det skulle ligge bøker fremme på et bord, burde det være de som dreier seg om den mest ubegripelige kvalitet ved gudskapte ting, nemlig *væren, esse*.<sup>731</sup>

Nå er denne lyriske dikteren en vanlig håndverker som utelukkende klarer å beskrive skjønne bilder. Men ellers er denne lyrikken tom – den mangler dybde, og dette vekker tvil hos den talende:

---

<sup>729</sup> Brekke, P. (1961). Om kriterier for vurdering av lyrikk, *Vinduet*, 4, s. 278.

<sup>730</sup> Brekke, P. (1983). Modernismen er like gammel som dette hundreåret, *Samtiden*, 4, s. 54.

<sup>731</sup> Jf. note<sup>649</sup>, s. 181.

Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany  
**Opisać**, jak w podwórzu witką drażnią pawia  
I z tkaniny jedwabnej, z perłowej przepaski  
Wyłuskać ociężałe piersi, czerwonawą  
Pręgę na brzuchu od zapięcia sukni,

Kunne jeg **ha skildret** Venedigs kurtisaner  
i søylegangen, der de med kjepper ertet en påfugl,  
og vist de tunge brystene, skrellet ut  
av brokaden, det perlebesatte snørelivet, og  
vist den rødlige magestripen etter knappesømmen

Det markerte ordet «opisać» (beskrive, skildre) spiller en avgjørende rolle for forståelsen av diktet. Hele teksten består nemlig av tre uregelmessige strofer, der den første og den siste er kortest. Fragmentet ovenfor stammer fra den andre, lengste delen, som er full av maleriske epiteter, og midt oppi dette billedlige mangfoldet finnes dette nøkkelordet. For å framheve dets betydning og skille ut dette verbet fra hele setningen, gjør Miłosz bruk av enjambement. Et lignende grep anvender også Brekke, men her er det ikke ordet «opisać» som framheves – versbinding peker kun på en liten detalj hentet fra et større bilde – en «søylegange», der Venedigs kurtisaner blir fremstilt på en utrolig billedlig og dynamisk måte.

Diktets kjerne ligger likevel i den siste strofen, som forklarer hva slags problem den talende egentlig sliter med. «Kunne jeg bare ha skildret, malt virkeligheten med hele dens dybde, og ikke dens tomme symboler, ville jeg ha nådd poesiens essens» – slik kan budskapet oppsummeres. Men jeget tviler, for språket selv er ikke i stand til å fange opp dette *mer* – det forblir bare «uvillig materie»:

**Tobym nie zwątpił.** Z opornej materii  
Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno.  
A wtedy nam wystarczyć muszą kwiaty wiśni  
I chryzantemy i pełnia księżycyca.

(...)  
som alene i den råtnende graven avventer lyset,  
**da tvilte jeg ikke.** Men hva kan fastholdes  
av en så uvillig materie? Intet, i beste fall skjønnhet.  
Og slik må kirsebærblomster strekke til for oss,  
og krysantemer og fullmånen.

Miłosz formidler denne tanken elliptisk, og selv om den første verslinjen i diktets siste del synes å mangle tilknytning til tidligere setninger, viser den nettopp til kunsten «å skildre». Enda mindre forståelig virker dette hos Brekke, som bestemmer seg for å fortsette den siste strofen etter komma. Hovedmomentet tillempes riktignok jegets tidligere tanke, men det faktum at versbindingen ikke gjelder for tekstens nøkkelverb, forminsker tenkepausen og svekker dens styrke. Enjambement viser seg å være et hyppig forekommende grep i Brekkes gjendiktninger av Miłosz. Det som imidlertid er viktigst for nå, er at de to forfatterne uttrykker samme ønske i sine

virkelighetsgjengivelser – deres teoretiske, modernistiske syn på *mimesis* stemmer overens med dette diktets innhold, og tross enkelte endringer, står Brekke her fast ved originalens hovedidé.

Hvordan Brekke i praksis behandler Miłosz' virkelighetskildring i andre tekster som problematiserer krigserfaringer, vises ganske godt i diktet «Spotkanie» / «Møtet». Denne korte teksten ble skrevet i 1937, da forfatteren oppholdte seg i Wilno. Diktet bærer synlige tegn på spenningen som bygde seg opp rett før tyskernes angrep i 1939, men det litauiske er landskapet tilsynelatende fredelig, rolig og hjemlig:

Jechaliśmy **przed świtem** po zamrzłych polach,  
Czerwone skrzydło wstawalo, **jeszcze noc**.

I zając przebiegł nagle tuż przed nami,  
A jeden z nas pokazał go ręką.

To było dawno. Dzisiaj już nie żyją  
Ni zając, ani ten, co go wskazywał.

Miłości moja, gdzieś **sa**, dokąd **ida**  
Błysk ręki, linia biegu, szelest grud –  
Nie z **żalu** pytam, ale z zamyślenia.

Vi kjørte langs frosne marker, **tidlig**.  
En solrød vinge løftet seg av **mørket**.

Plutselig sprang en hare over veien  
og en av oss slo ut med hånden.

For lenge siden. I dag lever  
hverken haren eller han som pekte.

Elskede, hvor **er** de, **hvor ble de av**  
håndbevegelsen, harens hopp og gruset

**under den**.  
Jeg spør ikke av **savn**. Jeg undres.

Den talende dveler ved fortiden ved å minnes en reise med sine venner. Jeget synes å huske best hovedsakelig to momenter: tiden og haren som krysset deres vei. Alt det skjedde nemlig under daggryet da natten ennå var sporbar, og denne overgangsperioden nevnes eksplisitt: «przed świtem» (før soloppgangen) og «jeszcze noc» (det er fortsatt natt). Denne elegante og presise fremstilling formuleres i mer alminnelige ordelag hos Brekke, for istedenfor å bruke to substantiver setter han her adverbet «tidlig» sammen med substantivet «mørket». Mens de to første strofene skildrer minnebilder, kommer det en refleksjon i den siste. I tredje strofe forklarer jeget at denne hendelsen fant sted for flere år siden, kanskje i den talendes barndom, og nå er verden annerledes. Verken haren eller gutten som pekte på den, er blant de levende lenger – noe jeget konstaterer med helt enkle ord. Mer følelsesmessig er imidlertid diktets siste del, bestående av tre verslinjer, der jeget på den ene side henvender seg til en kjær person, og på den annen faller i tanker om fortiden. Spørsmålet som blir stilt her, trenger ikke å besvares, siden livets forgjengelighet virker helt åpenbar. Heller ikke den talende føler seg trist av den grunn, selv om eksistensens kortvarighet i seg

selv er noe man bør reflektere over, samt det man en gang opplevde. Brekke foreslår derimot å erstatte det opprinnelige ordet «vemod» med «savn», og dette grepet synes å dempe tekstens melankolske stemning. Det er heller ikke tilfeldig at kjærligheten nevnes mot slutten av diktet, som om apostrofen «elskede» skal hjelpe til å nå hele budskapet. Personene jeget reiste med, har forsvunnet, de lever sine egne liv på et ukjent sted. Men de lever fremdeles, det antydes i spørsmålet «gdzież **sa**, dokąd **ida**» (hvor **er** de, hvor **går** de **hen**; brukt i presensform). I måltteksten leser vi derimot: «hvor **ble** de av», slik at originalens følelse av håp igjen blir forminsket. Dette forklarer delvis Brekkes bruk av substantivet «savn», samtidig som fremtidsperspektiver er fjernere enn hos Miłosz. Hvor stammer dette håpet fra? Nettopp fra kjærligheten – den er et forbindelsesledd mellom både det gamle, det nåtidige og det nye som for jeget fremdeles er i vente. Denne løsningen kan virke overraskende når vi ser på Brekkes forfatterskap, der «kjærlighet», på linje med Miłosz’ diktning, var en viktig frelsende drivkraft.<sup>732</sup> Samtidig kan det ha noe å gjøre med hans ambivalente forhold til språket. Thomas Seiler konkluderer med at pene ord ikke strekker til når man skal fremstille verden: «Die Identität des *Ichs* ist ständig in Gefahr.»<sup>733</sup> I Brekkes dikt finner vi dessuten en ironisk holdning til barndommen, en tid som ikke minnes med den typen ømhet som skjuler seg bak Miłosz’ tilsynelatende enkle Wilno-skildring:

Den dagen skulle vi bli voksne, og vi  
 klatret over terskelen til stuen  
 inn i kaffelukten, den var (...)  
 Men nå vokste vi (...)  
 Det [kakeflatet] er jo knust, sa far, vi er da voksne  
 mennesker. (...)  
 Et rekviem  
 for onkel Ben, han var en mann, et voksent  
 menneske. Og vi ble alle dypt høytidelige<sup>734</sup>

Til tross for at forskjellene mellom originalen og gjendiktningen ikke er særlig store her, virker Brekkes jeg mer distansert til den romantiserte virkeligheten. Bekreftelsen på denne tesen kan like gjerne være tegnsettingen – der hvor Miłosz i diktet «Møtet» forbinder en tanke med en annen ved hjelp av komma, skiller Brekke setninger fra hverandre gjennom punktum. I den kontekst kan derfor hans diskrete meningsforskyvinger forstås som et forsøk på å gi gjendiktningen et mer hverdagslig og mindre følelsesmessig preg.

<sup>732</sup> Mer om dette f.eks. i: Jf. note<sup>636</sup> (Furuseth, S.). Et av eksemplene på Brekkes holdning til kjærlighet finnes også i diktet «Det kunne være nu». Sjøkk: Brekke, P. (1957). *Løft min krone, vind fra intet*. Oslo: Aschehoug, s. 70.

<sup>733</sup> Seiler, T. (1993). *På tross av. Paal Brekkes Lyrik vor dem Hintergrund modernistischer Kunsttheorie*. Basel und Frankfurt am Main: Helbing & Lichtenhahn Verlag, s. 133.

<sup>734</sup> Brekke, P. (1965). *Det skjever smil i rosa : dikt*. Oslo: Aschehoug, s. 9-12.

Årene som følger rett etter det momentet da Miłosz skrev «Møtet», fører oss uungåelig til krigen. «Campo di Fiori»<sup>735</sup> betraktes som et av de viktigste diktene i Miłosz' forfatterskap, og det oppstod i 1943 under de første fire årene av tyskernes okkupasjon. Akkurat som det sies om hele samlingen *Ocalenie*, blandes her Mickiewicz' romantiske realisme med en psykologisk skildring av krigens etterklang.<sup>736</sup> Warszawa var for Miłosz et viktig sted allerede før krigen. Med hele sin kulturblanding, mangfold av kunstneriske miljøer og politiske sentre<sup>737</sup> gav hovedstaden en ung lyriker muligheten til å utvikle seg. Men først og fremst tvang okkupasjons erfaringene ham til å revidere sitt syn på byen og innta en kritisk holdning til beboernes oppførsel under krigen. Det er nettopp her han skriver "De stakkars menneskenes stemmer" og "Verden. Et naivt poem", altså to diktsykluser som faktisk bestemmer hans videre forfatterskap. Og det er også Warszawa han hele livet beskriver ved hjelp av helt motstridende følelser: ømhet, sinne, fascinasjon, harme og avsky.<sup>738</sup> Men mest slående synes å være Miłosz' ikke-martyrologiske holdning til virkeligheten, dvs. hans distanserte og ironiske blikk på Warszawa fra denne perioden. Siden en slik emnebetragtning ikke var populær – for å ikke si uønsket – fikk forfatteren mye kritikk fra alle litterære miljøer. For ham personlig fremstår denne nye skrivemåten likevel som "frelsende", og Miłosz betoner at han endelig fant sin egen dikteriske vei for å snakke om krigens trauma: sammensmeltning av individualismen og historismen.<sup>739</sup> Diktet er en direkte henvisning til getto-oppstanden i Warszawa (april/mai 1943), men innledningen til denne voldsomme hendelsen ser overraskende idyllisk ut:

W Rzymie na Campo di Fiori  
 Kosze oliwek i cytryn,  
 Bruk opryskany winem  
 I **odłankami** kwiatów.  
 Różowe owoce morza  
 Sypią na stoły przekupnie,  
 Naręcza ciemnych winogron  
 Padają na puch brzoskwini.

I Roma, på Campo di Fiori –  
 kurver: oliven, sitroner,  
**avbrukne** blomster på brostein  
 stenkett med vin og **blod**.  
 Havets rødmende frukter  
 falbys av høkerkoner.  
 Blå druers kjølige kyss  
 mot ferskners dunete hud.

Allerede i den første strofen blir vi slått av en fargerik og lokkende skildring av et bytorg i Roma. Denne utrolig dynamiske fremstillingen viser oss et travelt folk, samt helt vanlige

<sup>735</sup> Den riktige tittelen på italiensk lyder "Campo dei Fiori", noe som ble påpekt, etter Miłosz' samtykke, av oversetteren Pietro Marchesani. Se: Dużyk, J. (1981). Norwid i Miłosz po włosku, *Życie Literackie*, 31/29, s. 16.

<sup>736</sup> Chrzęstowska, B. (1982). *Poezje Czesława Miłosza*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, s. 95.

<sup>737</sup> Jf. Fiut, A. (2013). W paszczy "miasta-Potwora". I: M. Zaleski (red.), *Warszawa Miłosza*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 71–84.

<sup>738</sup> Zaleski, M. (2013). Dlaczego "Warszawa Miłosza". I: M. Zaleski (red.), *Warszawa Miłosza*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 8-10.

<sup>739</sup> Miłosz, C. (1990). *Rodzina europa*. Warszawa: Czytelnik, s. 206.

konsekvenser av deres arbeid, der alle synes «å bli ved sin lest». For er det overraskende at romerne omgis av blomsterrester eller vin? Sannsynligvis ikke. Det som likevel vekker vår urofølelse, er substantivet «odłamki», som konnoteres med våpenbrokker. Sitt tredje opphold i hovedstaden, som rommer årene 1940-1945, betegner han som et "mareritt".<sup>740</sup> I flere av sine Warszawa-dikt gir Miłosz uttrykk for en ballademessig stemning og skildrer dermed et helt vanlig hverdagsliv. Men disse hverdagsbildene viser faktisk en apokalyptisk virkelighet, der dagene følger en etter en – som om "livstrussel blir satt i alminnelighetens rammer".<sup>741</sup> I Warszawa er Miłosz også vitne til en altomfattende likegyldighet, noe han kaller "livets langsomme død".<sup>742</sup> Det overrasker altså lite at forfatteren leter etter en viss avstand for å sette ord på disse virkelighetsutklippene. Brekke avsier likevel denne typen milde allusjon, og han nevner «blod» som et av elementene av dette landskapet. Hans oversettelsesmessige valg fører til minst to slutninger. For det første forsterker Brekke fremstillingens kontrast, og for det andre signaliserer han at «noe verre» er i vente – noe grusomt som leseren skal finne ut av i resten av diktet. En storbystemning, med folket som nyter et helt vanlig liv i begynnelsen, fortsettes hos Miłosz egentlig frem til de siste verslinjene. Og selv om det virker upassende med hensyn til historien som teksten faktisk problematiserer, er dette en gjennomtenkt distanserende strategi. Originalens jeg har nemlig en spesiell rolle å utføre – den talende vitner om Warszawa-beboernes oppførsel, han er utelukkende en virkelighetsobservatør, mens hans ord vil bli en del av historien. Det betyr imidlertid ikke at Miłosz ikke snakker om døden. Tvert imot, han bygger opp spenningen litt etter litt i løpet av hele teksten, og den første advarselen kan være en scene fra Giordano Brunos henrettelse:

Tu na tym właśnie placu  
Spalono Giordana Bruna (...)

Giordano Bruno ble brent her  
nettopp på denne plassen.

Ja jednak wtedy myślałem  
(...)  
O tym, że kiedy Giordano  
Wstępował na **rusztowanie**

For min del tenkte jeg på  
(...)  
på dette at da Giordano  
steg trinnene opp for å **dø**

Den andre strofen åpnes med en uventet konstatering om at her, midt i Roma – på Campo di Fiori – brente man en kjent heretiker. Livet går likevel videre, uten større forstyrrelser. Vi oppfatter det slik at jegets utsagn er preget av en kjølig distance. Særlig tydelig i noen verslinjer fremover,

<sup>740</sup> Grudzińska-Gross, I. (2013). *Cywil w okupowanej Warszawie: nożyce i spirala*. I: M. Zaleski (red.), *Warszawa Miłosza*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 196–213, her s. 199.

<sup>741</sup> Janion, M. (1998). *Plac generała. Eseje o wojnie*. Warszawa: Sic!, s. 287.

<sup>742</sup> Jf. note<sup>740</sup>, her s. 204.



der det i originalen er snakk om å stige over bålet, og bare det. Brekke tegner derimot opp mer direkte bilder der døden blir nevnt eksplisitt. En lignende transformasjon gjelder også beskrivelsen av Warszawa. Samme likegyldighet som er tilstedeværende i Roma, erkjenner leseren i polakkenes ubekymrede oppførsel når jødene i samme øyeblikk drepes bak gettoens murer:

Wspomniałem **Campo di Fiori**  
W Warszawie przy **karuzeli**,  
W pogodny wieczór wiosenny,  
Przy dźwiękach **skocznej** muzyki.

**Salwy** za murem getta  
Głuszyła **skoczna** melodia

**I wlatywały pary**

**Wysoko w pogodne niebo**

En vårkveld nå i **Warszawa**

mens karusellene gikk,  
husket jeg Campo di Fiori  
til toner av grell musikk.

Bak muren om ghettoen hørt

**skudd! skudd!** men alt

dempet bak **markedsløyers**

**lyder**, som steg og falt

For det første møtes vi hos Brekke med en tydelig steds- og tidspresisering. Han flytter på verslinjenes rekkefølge og introduserer diktets mest smertefulle fragment gjennom en sterkt kontrasterende formulering: «en vårkveld nå i Warszawa». I utgangsteksten synes denne fremstillingen å være synlig dempet – jegets minner om Campo di Fiori svekker liksom det faktum at vi nå befinner oss tilbake i Polens okkuperte hovedstad. Hele bildet er ellers preget av en ekstremt synestetisk utlegging, der visuelle sanseinntrykk smelter sammen med hørselssansen. Og innimellom, mens folk fester og har det gøy, merker jeget bare «salwy» (skuddsalver) bak gettoens murer. Gjendikteren er her mye mer direkte i sin forståelse av denne tragiske situasjonen, siden originalordene erstattes med utropene «skudd! skudd». Et bilde som overraskende godt passer til Miłosz' skildring av våpenlydene i en storby, finner vi ikke minst i Brekkes samling *Det skjeve smil i rosa*, der det står: «Og stadig nye skudd / som ekko / liksom hengende i luften i den smale gaten (...)».<sup>743</sup> I hvor stor grad Brekkes egen tekst inspirerte ham til endringen av den originale verslinjen, er selvsagt vanskelig å bedømme. Det ser likevel ut til at hans dikteriske virkelighetsoppfatning lar seg forbinde med løsningene han selv anvender i oversettelser. Men igjen, allerede i neste linje, løfter karusellene beboerne opp i den skyfrie himmelen («pogodne niebo»), noe vi heller ikke finner hos Brekke. Disse grepene gir altså inntrykk av at Brekkes talende subjekt identifiserer seg med hendelsene og setter seg inn i dem på et emosjonelt nivå.<sup>744</sup> Miłosz streber derimot mot å beholde de mimetiske prinsippene i mye større grad – ham imiterer virkeligheten konstruktivt, for på det viset å muligens oppnå en tydelig avstand.<sup>745</sup> Den norske oversettelsen bekrefter altså hvor

<sup>743</sup> Jf. note<sup>734</sup>, s. 70.

<sup>744</sup> Jf. note<sup>733</sup>, s. 35.

<sup>745</sup> Jf. note<sup>657</sup>, s. 83.

vanskelig det er å forstå Miłosz' reddende strategi, når man leser denne teksten i et annet, nokså fremmed perspektiv. Vi må imidlertid huske at denne kjølige, kresne observatørholdningen ikke er ment som en fornærmelse.<sup>746</sup> Miłosz kritiserer riktignok beboernes mangel på empati (indirekte er det også kritikk rettet mot en hensiktsløs oppstand mot tyskerne),<sup>747</sup> men i tråd med hans grunnleggende poesioppfatning kan selve virkelighetsutklippene – skildret på en individuell måte – forsvare mot glemselen. Brekkes emosjonelle engasjement ser vi også i den femte strofen, der folket («lud») i Warszawa og Roma som «handluje, bawi się, kocha» (handler, fester, elsker), kalles «en hop», dvs. den store, uvitende masse:

Morał ktoś może wyczyta,  
 Że **lud** warszawski czy rzymski  
**Handluje, bawi się, kocha**  
 Mijając męczeńskie stosy.  
 Inny ktoś morał wyczyta  
 O rzeczy ludzkich mijaniu,  
 O zapomnieniu, co rośnie,  
 Nim jeszcze płomień **przygasnął**.

For noen betyr vel dette  
 at **hopen** i Rom og Warszawa  
**høkrer, elsker og ler**  
 med ryggen til retterens bål.  
 For andre kanskje at flyktig  
 er menneskets liv og mål  
 og glemt blant mennesker ennå  
 før flammene er **mette**.

Disse menneskene «høkrer, elsker og ler» samtidig, noe som dessuten tyder på deres aktiviteters pejorative karakter. Interessant er også personifikasjonen «flammene er mette». Det virker som om ild både fysisk og mentalt bringer ødeleggelse, den sluker uskyldige mennesker, mens flammene hos Miłosz rett og slett slukner («przygasną»). Brekkes dikterjeg er altså et bevisst og erfarende subjekt, og dette uttrykkes ved hjelp av gjendikterens mer ekspressive språkbruk. Her finner vi også færre overflødige eufemismer eller elliptiske formuleringer enn i originalen. Til tross for at Miłosz tvinger leseren til å fylle ut slike «tomme» steder med egen refleksjon, bestemmer Brekke seg for å snakke om krigens grusomhet på en direkte måte. Kanskje henger denne holdningen sammen med hans skyldfølelse fra krigsårene, da han ønsket å bli med i kampene sammen med sine venner, men ikke fikk mulighet til det. Furueth og Brumo forklarer dette slik:

I mange av Brekkes dikt ser vi hvordan tematisering av eksistensiell angst tar utgangspunkt i **skyldfølelse** som følge av drap og vold, men også som følge av desertering og unnaslutning.

<sup>746</sup> Jf.: Selberg, O. M. (red. og overs.) (1982). *Tiden er knapp : du skal vitne. Nyere polsk lyrikk*. Oslo/Gjøvik: Bokklubbens lyrikkvenner, s. 7.

<sup>747</sup> Om dette skriver f.eks. Stefan Chwin: Chwin, S. (2011). Czesław Miłosz wobec powstania warszawskiego, *Teksty Drugie*, 5, s. 62–81; og Zaleski, M. (1990). Wrzesień 1939 – Zagubiona Szansa, *Biuletyn Polonistyczny*, 118/119, s. 1–21. Anders Bodegård forklarer denne holdningen overfor svenske lesere i en samtale med Anna Tullberg. Hør: In i vinter med Amanda Svensson och Czesław Miłosz (Sveriges Radio, 31.10.2011).

[...] Det finnes ingen kontinuitet. Vi forholder oss til brokker av kaos. Fragmentets estetikk er en funksjon av krigen som nullpunkterfaring.<sup>748</sup>

En slags skam og sorg som så ofte kommer til uttrykk i diktene hans, fører endelig til at «det helhetlige jeget er gått i oppløsning, den splintrede virkelighetsfornemmelsen er et faktum,»<sup>749</sup> som f.eks. her:

Hvem bærer sorg for ham som ingen kjenner?

Død, forkullet, navnløs ... Ennå går han her

Imellom oss han kaller sine venner.

Ennå er ikke det skudd fyrt av

Som brått skal åpenbare hvem han er.

Men ropet, ropet stiger fra hans tomme grav.<sup>750</sup>

En altomfattende tapsfølelse resulterer i at krigen i ulike former vender tilbake i begge forfatterens forfatterskap. Diktene i *I løsilidens æra* viser oss likevel slike bilder av den ødelagte byen Warszawa som Miłosz best husker da han forlot hovedstaden. Dette skal vi gjennomgå ved å støtte oss til tekstene «Tilegnelse», «Flukt» og «En borgers sang», alle utgitt i 1945. «Przedmowa», bortsett fra å skildre en postapokalyptisk virkelighet, tar opp viktige postulater som er knyttet til poesiens rolle i den moderne verden, og av den grunn skal dette diktet analyseres også i neste avsnitt. For nå kan vi si at hele teksten bygger på en taus samtale med en avdød person. Siden diktets tittel direkte forklarer hva slags retorisk figur som dominerer her, og siden teksten selv åpner med en apostrofe til et du, kaller Matthias Freise den for «et tilegnet dikt». Denne formen stammer opprinnelig fra barokken, men konteksten krever å betrakte den i et nåtidsperspektiv, der den som støtter poeten, ikke lenger er en hersker – poesien er for folket, og den må rettes hovedsakelig til dem som ikke forstår den rollen i det hele tatt.<sup>751</sup> Den tidligere siterte tilegnelsen ligner en unnskyldning overfor de avdøde. Viktig for tolkningen av dette diktet er altså dets kommunikative aspekt. Jeget føler seg nesten forpliktet til å tale med de som omkom, for endelig å kvitte seg med egen dårlige samvittighet. Denne utviklingen kan vi observere helt fra begynnelsen:

---

<sup>748</sup> Jf. note<sup>616</sup>.

<sup>749</sup> Jf. note<sup>630</sup>, s. 440.

<sup>750</sup> Jf. note<sup>732</sup>, s. 66.

<sup>751</sup> Freise, M. (2016). *Czesław Miłosz i historyczność kultury*, (red. og overs. J. Dąbrowski). Kraków: Universitas, s. 117.

Ty, którego nie mogłem **ocalić**,  
**Wysłuchaj mnie**.  
**Zrozum** tę mowę prostą, bo wstydzę się innej.  
**Przysięgam**, nie ma we mnie czarodziejstwa słów.  
Mówię do ciebie milcząc, jak obłok czy drzewo.

**Vil du** lytte til meg, forstå meg? du  
som jeg ikke kunne **redde**. Jeg taler åpent,  
**skamløs var jeg** om jeg brukte falske ord mot deg.  
Taust, som fra trær og skyer, taler jeg til deg.

Originalens åpning er nesten imperativ i sin form: «du, som jeg ikke kunne redde, / lytt til meg.» Litt annerledes ser denne henvendelsen ut hos Brekke, for hans ord er mye mildere, for å ikke si beskjedne. Gjendiktningen begynner faktisk med et spørsmål som inviterer til en videre samtale, mens Miłosz uttrykker seg tydelig mer kategorisk, og alt i den første linjen tilstår jeget at den han skal tale med, kunne han ikke redde. Denne konstateringen dukker først opp i den andre verslinjen hos Brekke, og han synes fortsatt å unnskyldes seg i neste linjen, som begynner med: «skamløs var jeg». Miłosz' jeg hevder imidlertid at disse ordene er sanne, rette – de renner ut fra jegets indre, og derfor er det stillheten som treffer samtalepartneren best. Diktertalen bygger følgelig på tausheten – språket i seg selv formidler verken budskap eller et bestemt innhold, det som egentlig har en mening, er formen. Naturfenomener er derfor et godt eksempel på det som jeget har i sitt hjerte, for de tillater ham å formulere og uttrykke tankene sine på den mest treffende måten. Men hvem er denne skikkelsen dikterjeget henvender seg til? Det er selvsagt et av krigens ofre, noe vi finner belegg for i tekstens tredje strofe:

**Oto dolina** pływających polskich rzek. I most ogromny  
Idący w białą **mgłę**. Oto **miasto** złamane  
I wiatr **skwirami mew** obrzuca twój grób,  
Kiedy rozmawiam z tobą.

**Våre polske dalstrøk** er flate. Se den mektige  
broen fortapes i **skodde**. Se de **raserte**  
**byene**. Vinden kaster måkeskrik over graven din  
nå, mens jeg taler til deg, og spør:

Denne skildringen alluderer til Warszawa. Selv om diktet opprinnelig oppstod i Kraków, er det igjen minnebilder som reiser seg fra det ødelagte landskapet. For dem som orienterer seg i nobelprisvinnerens forfatterskap og samlingen *Ocalenie*, kommer denne tanken intuitivt, særlig fordi jeget tidligere bruker preteritumsform («du, som jeg ikke kunne redde»). Brekke presiserer også hvilket sted den talende beskriver, det finner vi ikke igjen i utgangsteksten. Miłosz' ambivalente forhold til den okkuperte Warszawa er helt åpenbart, men på tross av det gir gjendikteren inntrykk av å innta en guide-rolle, som om han var forpliktet til å opplyse leseren om bildenes forankring i rom og tid – hos Brekke er det faktisk snakk om polske «byer» – noe som tyder på at jegets særlige tilknytning til hovedstaden forsvinner. Tidligere nevnes også «våre polske

dalstrøk», mens vi i originalen leser «oto dolina pływających polskich rzek» («dette er en dal...»); brukt i entallsform). Mest berørende er kanskje den metaforiske fremstillingen av en «miasto złamane» (en brutt by), der vi ikke kan se enden på kjempebroen, og den eneste lyden som høres i landskapet, er måkeskrik. Sammenstillingen av et dyrisk skrik og gravens taushet igjen spiller på leserens sanseintrykk. Synestesien framheves for øvrig gjennom allitterasjoner (bygger på m- og w-lyder), slik at spenningen som oppstår på den måten, avdekker byens faktiske tilstand: Daler, elver, vind og fugler er de eneste landskapselementene – det er naturen som igjen regjerer her. Broen, som symboliserer orden og forbindelse, fortaper seg nå i skodden, og storbyen – et tegn på sivilisasjonens triumf – er rasert. Vinden får i tillegg antropomorfe trekk når den «kaster» skriket over gravene, en kontrast som er synlig i begge tekstene. Disse øyeblikkene rommer både sansevekkende og postapokalyptiske trekk. Det er dessuten vanskelig å unngå inntrykket av at virkelighetsfremstillingen på et eller annet vis alluderer til Eliots verdensanskuelse, og at den derfor også er å finne hos Brekke selv. I «Brokker av kaos», en diktsyklus fra samlingen *Skyggefektning*, leser vi nemlig:

Og jeg så vide sletter åpne seg  
bak hvert av hennes skritt.  
Med våte sorte trær  
og skodde over moene, og fjernt  
en hund som huler i den øde stillheten.<sup>752</sup>

Hvis vi ser på mimesis-prinsippet i Miłosz' originale tekst og dens oversettelse, finner vi ikke mange differanser. Gjendikteren går kanskje for langt i sin stedsplassering, og vi finner færre lydlige virkemidler her, men han synes å formidle denne øde, tomme stemningen ganske likeverdig. En annen ting er likevel jegets taleform, som i Brekkes versjon er utsatt for ganske synlige endringer. Den sporbare usikkerheten dikets subjekt uttrykker, står i tett forbindelse med resten av teksten, som vi kommer tilbake til i den andre analysedelen.

Faktum er at Miłosz forlater hovedstaden, og det perspektivet som han beskriver de gamle landskapene i, må inneholde en del subjektivisme. I diktet «Flukt», skrevet i Goszyce i 1944, opplever jeget en slags indre endring: Den talende snur seg for å kaste et blick på det som befinner seg bak hans rygg:

---

<sup>752</sup> Brekke, P. (1949). *Skyggefektning*. Oslo: Aschehoug, s. 51.

Kiedyśmy z **plonącego** uchozili miasta,  
Na pierwszej drodze polnej wstecz zwracając oczy  
Mówilem: "Niechaj trawa ślad nasz pozarasta,  
Niechaj w ogniu umilkną wrzeszczący prorocy,  
Niech umarli umarłym mówią, co się stało,  
**Namznaczono** gwałtowne, nowe zrodzić plemię,  
Wolne od zła i szczęścia, które tam drzemało.  
Idźmy". A miecz płomieni otwierał nam ziemię.

Og vi dro bort fra den **brennende** by.  
På stien over markene så vi oss tilbake  
og jeg sa: «La våre spor gro til med gress.  
La de strenge profeter forstumme i flammene,  
la de døde fortelle de døde om dette.  
**Vi vil gi sæd** til en ny, en hardere slekt,  
fri for ondskap og for kjæling med den.  
Kom.» Og et ildsverd åpnet jorden for oss.

«Den brennende by» – et typisk krigsbilde av Warszawa – hviler etter angrepet. Kampene nærmer seg slutten, og jeget reiser vekk fra denne grusomme virkeligheten det i noen år har levd i. Men dette øyekastet er neppe sentimentalt, for denne «etappen» blir til fortid nå. Det onde som skjedde, *må* forbli i fortiden, men det betyr ikke at det samtidig må glemmes. Nye veier åpner seg, og dikterjeget står nettopp på en slik frigjørende sti sammen med de som overlevde. Det levende folket er altså som «tvunget» til å føde nye generasjoner i en helt annen verden («namznaczono» betyr at de har en oppgave å gjøre), noe Brekke uttrykker gjennom formuleringen «vi vil gi sæd». Denne endringen er riktignok kosmetisk, men ut fra dette leser vi en litt annerledes holdning til fremtiden – bruken av verbet «ville» istedenfor «skulle» innebærer en dose tvil. Miłosz sier eksplisitt at de eneste som kan dvele ved krigens tragedie, er de avdøde, mens vi – de levende – må gå fremover.

I 1943 oppstår også det tredje diktet som tematisk kretser rundt de ferske krigserfaringene. «En borgers sang» betraktes som et vitnemål om det som skjedde, samtidig som teksten formidler en individuell stemme forankret i en aktuell historiens og tradisjonens dannelsesprosess.<sup>753</sup> Jeget legitimerer sine ord, det tyder ikke minst uttrykket «så jeg» på:

**Widziałem** upadek państw i zgubę narodów,  
Ucieczkę królów i cesarzy, potęgę tyranów.  
Mogę powiedzieć teraz, w tej godzinie,  
**Że jednak – jestem**, chociaż wszystko ginie,  
**Że lepszy jest** pies żywy niżli zdechły lew,  
Jak mówi Pismo.

Slik **så jeg** starter, folkeslag gå under,  
konger, keisere på flukt, tyranners rå makt.  
Og slik kan jeg si, ja i denne time  
**at jeg ennå er** her, mens alt forgår.  
Og heller være hund i live enn død løve,  
som skrevet står.

---

<sup>753</sup> Jf. note<sup>698</sup>, s. 187.

Men enda viktigere er det at den talende prøver å sette ord på disse hendelsene, nevne dem, og så også sette dem under debatt. Ut fra det følger det en logisk slutning: Jeget snakker om fortiden siden det selv overlevde – til tross for en altomfattende død. Selv det å være blant de levende er ikke noe som medfører stolthet, for jeget liksom unnskylder seg gjennom parafrasen av Bibelens ord: «Det er bedre å være en levende hund / enn en død løve.»<sup>754</sup> Brekke unngår på dette stedet en markant gjentakelse av subjunksjonen «że», som i originaldiktet forsterker den talendes beskjedne holdning. I neste verslinje kaller jeget seg selv «biedny» (stakkars), og sittende på en kald krakk med lukkede øyne poengterer bare angstfølelsen – et fremdeles håndgripelig mareritt:

Ja, **biedny** człowiek, siedząc na zimnym krześle,  
z przyciśniętymi oczami,  
Wzdycham i myślę o gwiazdzystym niebie,  
O nieeuklidesowej przestrzeni, o pączkującej amebie,  
O wysokich kopcach termitów.

Jeg **stakkars** menneske på en kald krakk, **jeg**  
**lukker** øynene,  
sukker, jeg tenker på stjernehimlen, **det**  
ikke-euklidiske rom, på amøbenes psevdopodier  
og veldige termitt-tuer.

Gjendikteren griper inn i utgangsteksten gjennom enjambement som på den ene side framhever subjektets indre tilstand og på den annen forsterker diktets urolige stemning. Jeget sitter altså og reflekterer. Nå er det på tide å stille spørsmål om hva som egentlig har skjedd – dette noe som ikke lar den talende finne indre ro. Den talende ønsket bare å skrive store verk, akkurat som «olding Goethe», men historiens lodd forandrer hans skjebne for godt. Han prøver å betrakte verdens skjønne naturfenomener, bl.a. himmelen og amøber, selv om det i betraktning av hans indre tilstand virker meningsløst:

Tego chciałem i więcej niczego. Więc któż  
**Winien?** Kto sprawił, że mi odebrano  
**Młodość i wiek dojrzały**, że mi zaprawiono  
**Moje najlepsze lata** przerażenia? **Któż**,  
**Ach któż jest winien, kto winien, kto winien**, o Boże?

Dette ønsket jeg, ikke mer. Så hvem  
kan jeg **anklage**, hvem tok fra meg  
**min ungdom** og knuget i angst ned  
mine beste år? Hvem er **skyld** i det, Gud?

Alt i alt er det ordene «wina» (skyld) og «winny» (skyldig) som utgjør diktets dominant. Jeget stiller et viktig spørsmål om hvem som har skyld i krigen, døden og de gamle verdienes tilbaketog generelt. Men dette problemet rammer subjektet også personlig – den talende ble nemlig fratatt

<sup>754</sup> Jf. *Forkynneren* 9:4 (tilgjengelig: 06.09.2017, <https://goo.gl/nuEYd8>).

både «młodość» (ungdom), «wiek dojrzały» (voksen alder) og sine «najlepsze lata» (beste år), som teoretisk sett burde ha vært fulle av angsten for et voksent liv, og ikke døden. Et voksent liv kom altfor tidlig, helt overraskende og med en utrolig sterk ødeleggelseskraft. Brekke bearbeider denne strofen helt annerledes. For det første dukker nøkkelordet «wina» opp utelukkende én gang i den siste verslinjen. For det andre finnes det her færre gjentakelser og spørsmålstejn, noe som resulterer i at hele dramatikken dempes. Heller ikke den personlige dimensjonen er så synlig som i utgangsteksten, for subjektets «ungdom» settes bare mot dets «beste år». «En borgers sang» er et av de diktene der Miłosz' jeg faktisk lar følelsens strøm dominere, men den allmenne problematiseringen av krigen er fremdeles sporbar. Noen forskere, Maria Janion iberegnet, knyttet dette fenomenet til Miłosz' voksende individualisme, hans romantiske behov for å løsrive seg fra massens regime.<sup>755</sup> Joanna Zach hevder derimot at den romantiske tradisjon hos Miłosz ledsages av en sterk forankring i moderniteten, slik at han prøver å forene talsmannens rolle med et nytt, passende formspråk.<sup>756</sup> Det kan kanskje bekrefte at jeget – dikteren – stiller et nokså romantisk, følelsesmessig spørsmål om sin plass i den nye virkeligheten. Med siden dette er rettet til Guden selv, kommer det intet svar. Det såkalte desperate spørsmålet er «enda mer» ubesvart hos Brekke, siden hans versjon mangler så emosjonelle tautologier.

Det siste perspektivet som berører livet etter krigen, finner vi i diktet «En sang om verdens undergang» (1945/1953). Allerede den ironiske tittelen bør vekke vår ettertanke – er det mulig å snakke om apokalypsen på en blid og underholdende måte? Miłosz inviterer leseren igjen til en hverdagslig virkelighet som tilsynelatende ikke har noe som helst å gjøre med krigens grusomhet. Et nærmere ubestemt jeg inntar her observatørens rolle og beskriver det som skjer «når verden går under»:

**W dzień końca świata**

Pszczola **kraży** nad kwiatem nasturcji,  
Rybak **naprawia** błyszczącą sieć.  
**Skaczą** w morzu wesole delfiny,  
Młode wróble **czepiają** się rynny  
I wąż **ma** złotą skórę, jak powinien mieć.

**Den dag da verden går under**

**vil** bien **sirkle** rundt kløverblomsten,  
fiskeren **bøte** sitt skimrende garn,  
glade **springer** nisene i vannskorpen,  
i regnspruten **leker** spurvene  
og ormens skjell **har** gullglød, som alltid.

Åpningslinjen fungerer anaforisk i hele teksten, men rett etter den møtes vi med bier, fiskere, fugler – verden i sin vakreste form. Disse fremstillingene er så billedlige at hver linje kan stå for seg

<sup>755</sup> Janion, M. (1996). *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, s. 8.

<sup>756</sup> Jf. note<sup>709</sup>, s. 40-41.



selv og leses separat som en mimetisk miniatyr. Setningene er enkle, og heller ikke ordforrådet kan kalles høytidelig. Vi kan bare påpeke en del epiteter og rimende gjentakelser, men dette riket trenger egentlig ikke flere forskjønnende elementer:

**Dopóki** słońce i księżyc są w **górze**,

**Dopóki** trzmiel nawiedza **różę**,

**Dopóki** dzieci różowe się rodzą,

Nikt nie **wierzy**, że staje się już.

Tylko siwy staruszek, który byłby **prorokiem**,

Ale nie jest **prorokiem**, bo ma inne zajęcie,

**Powiada** przewiązując pomidory:

Innego końca świata nie **będzie**,

Innego końca świata nie będzie.

**Så lenge** sol og måne er på plass

**og** humlen finner vei til rosen

**og** rosekinnede barn blir født,

**så lenge vil** ingen **tro** at det er nå.

Bare en hvithåret olding (han kunne vært en profet,

men nei, det har han det for

**travelt til)**

**gjentar** mens han binder opp sine tomater:

Der kommer ingen annen Dommedag, **der**

kommer ingen annen Dommedag.

Avgjørende for forståelsen av dette diktet er imidlertid verbenes tempus. Ovenfor ble det markert nettopp de ordene som viser til budskapets sammenhengende konstruksjon, og som i gjendiktningen viser seg å være endret. Går vi så tilbake til originalens første strofe, brukes det her utelukkende presensform. Jegets samtid er altså bildenes samtid, men i den andre verslinjen ser vi at Brekke blander futurum med verbene brukt i nåtid. Denne inkonsekvensen fører til at leseren begynner å tvile på hva slags virkelighet det faktisk dreier seg om. Miłosz' idé synes å bygge på en kontrastiv sammensmeltning av to motstridende måter å erkjenne døden på – den bibelske og den jordnære, menneskelige. For å gjøre det mest mulig enkelt har teksten en enkel, nesten prosaaktig karakter der jeget hele tiden beholder en pålitelig objektivisme. La oss bemerke at hverdagstale også er til stede her, særlig i det fragmentet som introduserer en olding – en person som takket være sin livserfaring og kunnskap kunne ha vært «en profet». Mens det vanlige trekket hos Miłosz oppnås gjennom gjentakelsen av ordet «prorok» (profet), framhever Brekke diktets siste del ved hjelp av et ekstra mellomrom, en sidebemerkning satt inn i parentes og enjambement. Det er til sist den såkalte oldingen som konstaterer: «Innego końca świata nie będzie», gjentatt to ganger. Her bruker Miłosz riktignok futurum, men siden formuleringen «nie będzie» (det vil ikke være en annen dommedag en dette) har som mål å understreke nåtidens perspektiv, står denne i samsvar med diktets budskap. Vi kan altså spørre om hvorfor originalens struktur er så ordentlig og full av rammegjentakelser («W dzień końca świata», «Innego końca świata nie będzie»). Forklaringen ligger i det faktum at Miłosz viser oss en annen side av apokalypsen – uten englers trompeter:

**A którzy czekali** błyskawic i gromów,  
Są zawiedzeni.

**A którzy czekali** znaków i archanielskich trąb,  
Nie wierzą, że staje się już.

**Og de som ventet** lynild og torden  
blir skuffet.

**Og de som ventet** jærtegn og englers trompeter  
tror ikke det er nå.

Hvert eneste dødsfall bryter med den altomfattende verdensorden – det er akkurat denne typen Dommedag som *var, er og skal være*. Oldingen avdekker eksistensens egentlige natur og gjentar sin sannhet to ganger. Det samme gjør også Brekke, men selv om han prøver å ordne teksten grafisk, virker enjambementet fra de to siste verslinjene kaotisk. I motsetning til to større strofer i utgangsteksten er gjendiktningen nemlig delt opp i fire mindre deler. Sammen med en inkonsekvent tempusbruk og et uleselig sluttpoeng gir Brekke egentlig uttrykk for tvil og kaos.

Det er også viktig å nevne at Miłosz' upopulære forståelse av døden vekket mye kritikk blant etterkrigsforfatterne som akkurat da tilhørte «den tapte generasjonen».<sup>757</sup> Krigen han indirekte alluderer til, får igjen et hverdagslig preg – den blir avidealisert og redusert til en vanlig eksistensiell kategori, mens Miłosz selv fremstår som en outsider-moralist.<sup>758</sup> Jan Błoński påstår sågar at forfatteren klarte å omdanne «metafysisk førkrigsangst til en historisk frykt.»<sup>759</sup> Det er også noe som Brekke synes å distansere seg fra. Dommedag er i hans oppfatning ikke så ideal og enkel som originalen fremmer. Denne tilbakeholdne stillingen stemmer riktignok knapt med det han en gang formulerte:

Hvert ord er skrevet i en samtid. Men også det vi kaller evigheten (stakkars hjelpeløse ord vi har) befinner seg i oss, er samtid med oss. [...] Den litterære tradisjon kommer man aldri utenom, fordi ethvert opprør mot den bare fører tradisjonen videre.<sup>760</sup>

Men på den annen side er Brekkes oversettelseskonsept ganske forståelig hvis vi ser på hele diktningen hans, som hele tiden var preget av en apokalyptisk stemning og en synlig håpløshet:

Det drejer sig for det første om det modernistiske dikts dissonantiske karakter ("motstridende komponenter"). For det andet den oppositionelle holdning ("svar på virkeligheten"). For det

---

<sup>757</sup> Jf. note<sup>736</sup>, s. 90.

<sup>758</sup> Trznadel, J. (1981). "... Czym ja jestem i czym oni są" (Czesława Miłosza świat zagrożony), *Twórczość*, 6, s. 72–90, s. 81–82.

<sup>759</sup> Błoński, J. (1980). Wzruszenie, dialog i mądrość, *Tygodnik Powszechny*, 41, s. 4.

<sup>760</sup> Jf. note<sup>620</sup>, s. 8.

tredje om poesien som særsprog ("kravet om å eksperimentere"). Og for det fjerde om den utopiske længsel ("sprang mot det ukjente").<sup>761</sup>

Dette bekrefter ellers hvor vanskelig det er å skrive om krigen uten noen eksplisitt dramatik, der jegets avstand utelukkende er en av flere kunstneriske strategier man kan velge.

#### IV.5.1.1 Delkonklusjoner

Diktene presentert ovenfor peker på forskjeller og likheter ved Czesław Miłosz' og Paal Brekkes virkelighetsskildringer. Grunnet oversettelsesantologiens tematiske omfang er analysene konsentrert om før-, krigs- og etterkrigstida, noe som fører oss til to hovedslutninger. De to forfatterens teoretiske holdning til virkeligheten har veldig mye til felles – både Miłosz og Brekke ønsket vel å beskrive øyeblikksmomenter på en troverdig måte, og dette henger også godt sammen med deres poesiforståelse. Gjennom bilder ville de berøre og mane til refleksjon. Erling Christie forklarer Brekkes program i *Skyggefektning* slik: «Poesi er ikke først og fremst følelser, ikke engang et medium til å formidle følelser, men en forsterket reseptivitet og en del av menneskets bevisshetsliv.»<sup>762</sup> Også Miłosz' diktning måtte stå utenfor følelsene, sågar når selve teksten behandlet de tyngste intellektuelle problemene.<sup>763</sup> Diktene «Møtet» og «Ikke mer» synes derfor å være konstruert etter lignende prinsipper, men de tydeligste avvik fra originalene gjelder tekstene skrevet under eller rett etter okkupasjonstida (utgangsteksten ↔ gjendikterens forfatterskap). Miłosz' individuelle estetikk kjennetegnes nemlig av en kjølig emosjonell avstand til denne perioden – han pleide å betrakte tingene «på snurr» (dvs. skeivt) ved å respektere virkelighetens kompliserte struktur, og denne typen verdensanskuelse betyr «å være bevisst på sitt eget synspunkt».<sup>764</sup> Den såkalte avstand er liksom «den store lyrikkens kansellist»,<sup>765</sup> og i sin nobeltale sa han: «Men å gripe virkeligheten på en slik måte at den bevares i hele sin gamle floke av godt og ondt, fortvilelse og håp, er bare mulig takket være avstand, bare når man *svever over.*»<sup>766</sup> Misklangens som oppstår mellom Miłosz og Brekke lar seg delvis forklare med utgangspunkt i deres biografier. Til tross for at begge erfarte eksil-livet, var den norske dikteren ikke et direkte vitne til de grusomste hendelsene i verdens moderne historie, noe som gjør at han snakker om dem annerledes enn Miłosz gjør. La meg bare minne om Miłosz' ord om sin egen plass i historien: «I had [sic] experience of living through the Second World War and the Nazi occupation of Warsaw,

---

<sup>761</sup> Larsen, P. S. (2001). Paal Brekke og den lyriske modernismetradisjon. I: *Lenkede fugler som evig letter. Om Paal Brekkes forfatterskap*. Oslo: Cappelen Damm, s. 37–60, her s. 45.

<sup>762</sup> Christie, E. (1952). Paal Brekkes poetiske opposisjon. *Samtiden*, 61, s. 572–79, s. 574.

<sup>763</sup> Jf. note<sup>295</sup>, s. 180.

<sup>764</sup> Miłosz, C., Zaleski, M. (2000). *Posłowie*. I: *Eseje*. Warszawa: Świat Książki, s. 425–42, her s. 428–429.

<sup>765</sup> Miłosz, C. (2000). *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków: Znak, s. 15.

<sup>766</sup> Jf. note<sup>649</sup>, s. 183.

so I would say my sense of the evil in the world is extremely strong.»<sup>767</sup> For gjendikteren synes nobelprisvinnerens ironiserende og tilbakeholdne virkelighetsskildring å være altfor abstrakt, og derfor er f.eks. krigsbildene i «Campo di Fiori» så ekspressive. Det samme gjelder problemet med å finne seg til rette i en etterkrigsverden som hos Brekke mangler håp, og ønsket om å «la fortiden forbli fortid»:

Doch auch dieser Versuch muss misslingen, weil der Prozess des Schreibens sich aus der Erfahrung speist, eine Erfahrung, die für das lyrische Ich den auch kaum in Worte zu fassen ist: "Og hvor endeløst vikende / hvert svar jeg kaster meg imot – / hvor denne mur av blindhet / blodflekket rykker meg mot øynene!"<sup>768</sup>

Miłosz' tro på en ny, bedre verden – akkurat som hans postulat om å triumfere over fortiden ved hjelp av poesiens reddende tale – omfattes hos Brekke med en synlig distanse.

#### IV.5.2 Poesiens og poetens samfunnsmessige rolle

Det finnes noe som kalles en venstreorientert innsikt, og jeg tror jeg har det. Det betyr at man ikke går uanfektet og likegyldig forbi et menneske som lider urett. Det kaller på himmelens hevner.<sup>769</sup>  
*Czesław Miłosz, polsk forfatter*

Nå vet vi, kulturfolkene, at vi er dødelige.<sup>770</sup>  
*Paul Valéry*

For å undersøke de lyriske konstruksjonene i utgangs- og måltekstene som rommer poesiforståelse og formidlingen av dens rolle i en moderne verden, ser vi nærmere på følgende dikt: «Zadanie» («Prøven») fra samlingen *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* («Der solen står opp og hvor den går ned», 1974), de tidligere omtalte «Campo di Fiori» og «Tilegnelse», og «Portret z połowy XX wieku» («Portrett fra midten av 20. århundre») fra antologien *Światło dzienne* («Dagslys»), som kom ut i 1953. I alle disse titlene fremtrer det et metadikterisk litteratursyn, mens oversetterens valg viser oss om Miłosz' programtanker fremdeles er synlige i de norske gjendiktningene.

«Prøven», skrevet i 1970 da Miłosz bodde i Berkeley, er jegets personlige innrømmelse. I dette korte diktet som består av åtte verslinjer, taler subjektet i jeg-form ikke bare om sitt liv, men først og fremst om sin kunstneriske plikt som forfatter:

---

<sup>767</sup> Miłosz, C., Ingdahl, K. (2006). God, Affirmation and Doubt. I: D. Tubielewicz-Mattson & J. Gesche (red.), *Przekraczanie granic. Ewie Teodorowicz-Hellman z okazji 60. rocznicy urodzin. / Gränsöverskridanden. Till Ewa Teodorowicz-Hellman på hennes 60-års dag*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf, s. 47–56, s. 55.

<sup>768</sup> Jf. note<sup>733</sup>, s. 91.

<sup>769</sup> Solheim, E. (1995). *Den store samtalen*. Oslo: Damm, s. 7.

<sup>770</sup> Valéry, P. (2014). Den åndelige krisen, *Vinduet*, 4, s. 147–55, s. 147.

W trwodze i drzeniu myślę,  
że spełniłbym swoje życie  
Tylko gdybym się zdobył na **publiczną spowiedź**  
Wyjawiając oszustwo, **własne i mojej epoki**:  
Wolno nam było odzywać się **skrzekiem karłów i demonów**  
Ale czyste i dostojne słowa były zakazane  
Pod tak surową karą, że kto jedno z nich śmiał wymówić  
Już sam uważał się za zgubionego.

Jeg er lam av frykt, men tror ikke mitt liv  
**får mening**  
før jeg **offentlig tilstår**  
**mitt og min samtids** svik mot språket.  
Tillatt var å **hyle som demoner, mumle som**  
**dverger**.  
De rene ord, de meningsfylte, var så rigorøst  
**forbudt**  
at den som slapp ett enkelt av dem fra seg  
visste han var fortapt.

Det er vanskelig å unngå innrykket av at denne plikten på en eller annen måte relateres til politikk og historie. Interessant er også tilståelsen om at jeget selv er en del av den verden det skildrer: en verden preget av svik. For å gjøre sin egen eksistens sann, troverdig og ikke minst meningsfylt, må ordene formidle «rene ord». Ser vi på selve aktiviteten jeget påtar seg, er det i originalen snakk om «publiczna spowiedź» (en offentlig syndsbekjennelse). Brekke bruker her et semantisk beslektet verb – «tilstå» – som i denne konteksten likevel svekker skyldfølelsen. Hos Miłosz synes nemlig sviket mot den rene talen å være noe mer enn en vanlig forbrytelse: Det er snarere et åndelig, metafysisk forræderi. I den femte verslinje forklarer utgangstekstens jeg hva som tvinger det til en så skamfull åpenhet mot allmennheten. Tidligere, altså under og etter krigen, var poesien ment som et smertelig skrik. En lidelsesfull stemning og et altomfattende mørke betraktet man som den polske litteraturens implisitte og eksplisitte imperativ, og vi vet allerede at Miłosz sterkt kritiserte denne typen kunstnerisk martyrprogram.<sup>771</sup> «Skrzek karłów i demonów» (dvergers og demoners hyl), dvs. deres falske tale, hersket over etterkrigsverdenen, samt alle regimesystemer som kom til makten etterpå. Brekke forslår derimot å skille de to demoniske kreftene fra hverandre ved å skjenke dem evnen til å «hyle» og «mumle». Samtidig blir dette fragmentet framhevet gjennom enjambement, slik at jegets forklaring blir tydeligere. Det samme observerer vi også i syvende og åttende linje, der de rene og forbudte ordene enda sterkere kontrasterer det løgnaktige språket. For Miłosz' jeg, som ser på denne urettferdigheten med en nesten 30-års distanse, er det altså på tide å løsrive seg fra programmets rammer, både på et kunstnerisk og offentlig vis. Subjektet, akkurat som forfatteren selv, taler for sinnet – ingenting har noensinne vært bare svart-hvitt, men snarere grått.<sup>772</sup> Holdningen jeget presenterer her, er derfor målrettet. Det snakker liksom bevisst om sine ords moralske rett. Vi kan si at hele diktet egentlig retter seg mot forfatteres feighet, litteraturens kunstige begrensninger og løgn. Historiens dynamiske gang og Miłosz' langvarige kamp med *historicité* – det tyranniske formspråk – gjør hans lyriske stemme individuell. Han ville

<sup>771</sup> Ironisk kalles dette «cierpiętnictwo» (lidelsesfullhet). Jf. note<sup>542</sup> (Schultze, B.), s. 5.

<sup>772</sup> Jf. note<sup>694</sup> (Gorczyńska, R.).

rett og slett advare mot «relativismens og determinismens listige demoner»,<sup>773</sup> som forleder menneskers sinn til falske unnskyldninger. Det at frigjøringen og sannheten gir livet en mening, betyr også, som det står i originalen, at en dikters livsverk er fullstendig, oppfylt. Selv om Brekke griper inn i utgangstekstens oppbygging, blir tekstens budskap enda synligere nettopp takket være tre enjambementfigurer. Hans oversettelsesmessige valg synes ellers å bekrefte at også forfatterskapet hans kretser rundt «anonyme krefters vold, maktløshet» og et allment medansvar overfor historien.<sup>774</sup>

Et lignende politisk orientert syn på diktningen avspeiler teksten «Portrett fra midten av 20. århundre». Her uttrykker jeget seg enda mer kategorisk enn i «Prøven» – hele diktet er full av ironi, sarkasme og kritikk, inkludert henvisninger til religion og eksplisitte krigsbilder. Dette kan trolig forklares med hensyn til datoer: Teksten ble skrevet i Kraków i 1945, og utgitt i 1953. Strukturen er også ganske typisk for Miłosz, for frie og uregelmessige verslinjer er gruppert i tre større strofer. Den første lyder slik:

Ukryty za uśmiechem braterstwa,  
 Pogardzający czytelnikami gazet, **ofiarami politycznej**  
 dialektyki,  
 Wymawiający słowo demokracja ze zmrużeniem oka,  
**Nienawidzący fizjologicznych uciech ludzkości,**  
 Pełen wspomnień o tych którzy żarli pili i spółkowali a za  
 chwilę podrzymano im gardła, Pochwalający dancingi i  
 zabawy w ogrodach jako sposób na publiczne gniewy,  
 Wołający: kultura i sztuka, a myślący o igrzyskach w cyrku,  
 Śmiertelnie znużony,  
**We śnie albo w narkozie mamroczący: Boże, Boże.**

Bak et smil, fylt av broderlig aktelse  
 forakter **han** avisleseren, **et offer for** dialektikk.  
 Han sier «demokrati», og kniper ett øye sammen.  
**Han avstår fra kroppslige gleder**  
 til minne om dem som drakk, åt, kopulerte  
 og fikk halsen skåret over.  
 Han anbefaler folkedans mot folkets vrede,  
 roper «kunst», «kultur», og mener sirkusleker.

Her ser vi at Brekkes gjendiktning er litt kortere enn originalen, men det er ikke den eneste endringen oversetteren innfører. Originalens jeg *skjuler* seg bak beskrivelsen av et ukjent, men ganske belest menneske. Dette blir tydeligst gjennom mangel på personlige pronomener, der bare adjektiv-ender ser hjelper oss med å orientere oss i situasjonen («ukryty», «pogardzający» osv.). Denne typen strategi finner vi ikke hos Brekke, som allerede i den andre verslinjen bruker pronomenet «han». Samtidig skjer det også noe med jegets detaljerte personkarakteristikk: Utgangsteksten forteller om avislesere (flertall) som blir ofre for «politisk dialektikk», mens Brekke

<sup>773</sup> Burek, T. (1985). Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne wtajemniczenie. I: J. Kwiatkowski (red.), *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 263–80, her s. 264.

<sup>774</sup> Jf. note<sup>382</sup>. I samlingen *Skyggefektning*, hevder han, ser vi Brekkes «tapte visjoner uttrykt i bilder som ligner på Eliot, men omdannet etter egne kunstneriske premisser. Mennesket føler seg maktesløst i anonyme krefters vold. Selv når det «handler», er det redskap og offer; det hater og dreper på andres vegne, under lammende tvang» (s. 81).

omdanner denne frasen til entallsform. Den talende tegner videre opp et bilde av et samtidsmenneske som på den ene side «**hater** allmenne fysiologiske gleder», men som på den annen side foretrekker «fredelige» underholdningskvelder<sup>775</sup> istedenfor å la folkets mishag komme til uttrykk. Gjendikteren skildrer dette litt mildere – her «**avstår**» subjektet fra kroppslige gleder. La oss dessuten merke at Miłosz avslutter hele strofen med å påpeke subjektets religiøsitet, der henvisningen til en Gud-skikkelse viser oss at jegets kritikk også rommer de aller viktigste verdiene.

Neste strofe er holdt i samme stil, mens problemene den talende påpeker, gjelder enda alvorlige emner:

Przyrównuje siebie do Rzymianina w którym kult Mitry  
zmieszał się z kultem Jezusa. Dawne wiary w nim nie  
wygasły. Czasem myśli, że jest we władzy **demonów**.  
**Gromi** przeszłość, bojąc się że kiedy ją zgromi, nie będzie miał  
gdzie złożyć głowy. Najchętniej gra w karty i szachy,  
zeby własnych nie zdradzać tajemnic.

Han ser seg selv som romer, splittet mellom  
Mithra-kult og Jesus-kult. **Til døden trett  
numlør han i søvne «Gud, å Gud»**. Ikke  
overtroisk, men tror seg **besatt** iblant.  
Fortiden må **strykes ut**. Men frykter at siden  
har han intet å lene hodet mot.  
Spiller gjerne kort, gjerne sjakk, da  
avslører han seg ikke.

Demoner som tidligere dukket opp i diktet «Prøven», og som er et hyppig forekommende begrep i hele Miłosz' virke, finnes ikke hos Brekke. En annen interessant vending gjelder subjektets forhold til fortiden som det opprinnelig «gromi» (refser med tordnende stemme), men som i gjendiktningen «strykes ut». Den mest slående endringen utspiller seg innenfor verslinjenes rekkefølge: Brekke setter de to viktige frasene fra diktets første del («Śmiertelnie znużony /We śnie albo w narkozie mamroczący: Boże, Boże.») inn i den andre strofen. Resultatet er her at den såkalte Gud enda tydeligere blandes sammen med andre inspirasjoner fra fjerne kulturer – som om Guds rolle egentlig er forminsket og redusert til en hvilken som helst gammel, falsk tro. Samtidig synes Brekke å ordne teksten tematisk, for slik å samle opp de elementene som viser til subjektets religiøsitet. Dette er likevel et alvorlig avvik fra originalens konstruksjon. I denne sammenheng må vi forstå at hele teksten på en allegorisk måte forestiller Polen som *nasjon*.<sup>776</sup> Diktets individuelle subjekt er bare en eksemplarisk figur for å rette kritikken mot hele folkets mentalitet. Synlige tegn

---

<sup>775</sup> Ordet «dancing» viser egentlig til en underholdningsaften i en kneipe, der polakker i eldre tider pleide å feste til live-musikk. Brekke bruker derimot det suffikserte substantivet «folk» for å beholde sammenhengen mellom de to elementene.

<sup>776</sup> Stabro, S. (2012). *Klasycy i nie tylko ...: Studia o poezji XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 59-61.

på denne holdningen finnes ellers i den siste strofen, der heltenes konformistiske verdensanskuelse blir enda mer åpenbar:

Rękę oparł na pismach Marksa, **ale** w domu czyta  
**Ewangelię**.  
Z ironią patrzy na procesję wychodzącą z **rozbitego**  
kościółka.  
Za tło ma ruiny miasta koloru końskiego mięsa.  
W palcach pamiątkę trzyma po faszyscie poległym w  
**powstaniu**.

Han støtter seg til Marx. Leser **Bibelen** hjemme.  
Ser spottende på opptog fra **nedbrente** kirker.  
Hans bakgrunn: den hestekjøttfargede ruinby.  
I hånden: et memento om nazijyplinger, drept  
under **Oppstanden**

Først kontrasterer jeget hvilke verdier subjektet velger å leve etter, og for å framheve paradokset anvender Miłosz konjunksjonen «men». Brekke, derimot, skiller de to setningene fra hverandre med punktum, samtidig som han erstatter ordet «Ewangelia» med den mer allmenne betegnelsen «Bibel». Til tross for at han hjemme leser evangeliet, altså de troendes veiviser som lærer oss å elske alle – ikke minst våre fiender – ser han ironisk på det kristne opptoget. «Nedbrente kirker» fra gjendiktningen står dessuten i flertallsform, slik at vår første konnotasjon snarere går i retning av krigstida. I utgangsteksten er det imidlertid snakk om en «rozbity» (knust, splittet) kirke, noe som alluderer til den politiske situasjonen i Polen samt nasjonens fortvilelse over de gamle verdiene etter krigen. Til sist viser subjektet seg å stå med den ene foten i den typisk polske martyrideologien. Jeget formidler dette ironisk gjennom bruken av liten bokstav i substantivet «powstanie». Her kan dette grepet dels forstås som en allusjon til flere mislykte oppgjør polakkene hadde deltatt i under krigen, og dels som en formidling av Miłosz' personlige holdning til disse hendelsene. Denne typen bitterhet er imidlertid svekket i oversettelsen, slik at hele det politiske budskapet liksom svinner hen.

Jeget hos Miłosz blir til en foraktende instans. Den talende avdekker nasjonens begrensede horisonter, hykleri og dens tendens til å anse seg selv som krigens største offer. Et menneske som lever i midten av det 20. århundre, er derfor utsatt for en alvorlig prøve – et valg mellom sannhet, tro, håp og de ekte referanserammene og en konformistisk tilpasning til en forfalsket virkelighet.<sup>777</sup> Igjen gjør Miłosz oss oppmerksomme på litteraturens feighet, for poetens moralske plikt ligger i å snakke om modernitetens etiske kollaps offentlig. Selv om denne indirekte kritikken stort sett er sporbar i gjendiktninger, mangler den litt av originalforfatterens engasjement. I dette diktet blir det for øvrig klart at Miłosz' jeg tar på seg en maske – dette skjuler seg bak det fremstilte – noe som

---

<sup>777</sup> Stankowska, A. (2013). "Żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic." *O twórczości Czesława Miłosza*, Poznań: Wydawnictwo UAM, s. 16.



igjen muliggjør å beholde det kritiske blikket på virkeligheten. Slik sett fraskriver forfatteren seg riktignok det romantiske postulatet om at dikteren må tale direkte,<sup>778</sup> men det finnes også dikt der romantikkens ånd og den kjølige avstand like gjerne følger etter hverandre uten å virke motstridende. Et godt eksempel på denne nyskapende skrivemåten er teksten «Campo di Fiori».

Vi skal i dette avsnittet se på diktets siste strofe, som preges av en tydelig vending fra observatørens tidligere virkelighetsoppfatning:

I ci ginący, samotni,	Så ensomme er ofrene,
Już zapomniani od świata,	av verden så fort glemt bort,
Język nasz stał się im obcy	de taler til oss så fjernt
Jak język dawnej planety.	som fra en svunnen planet.
Aż wszystko będzie legendą	Til tiden langsomt har gjort
I wtedy po <b>wielu latach</b>	alt til legende. Og på
Na <b>nowym</b> Campo di Fiori	et <b>annet</b> Campo di Fiori
<b>Bunt wzniesi słowo poety.</b>	<b>tenner et ord. Og vi vet.</b>

Nøkkelen til diktets budskap ligger i de tre siste verslinjene, der poetens skikkelse dukker opp som opprører. Det er endelig han, lyrikeren selv, som redder folkets hukommelse om de gamle tidene fra forfallet. Men dette skjer ikke umiddelbart – først etter mange år («po wielu latach») og på et nytt («nowy») Campo di Fiori kan en eller annen ekte forfatter oppmuntre folk til revolusjon (frasen «bunt wzniesi słowo poety» betyr at dikterens ord vil anstifte opprør). Verken det temporale eller et nytt fremtidsperspektiv eksisterer i oversettelsen. Heller ikke «poetens opprørske tale» er å finne hos Brekke. Istedenfor et individ – en dikter – «tenner det et ord på et annet» torg. For å begripe denne store forskjellen mellom originalen og gjendiktningen, la oss først kommentere hvilke slutninger som kan leses ut fra Miłosz' tekst: Jegets tidligere observatørholdning, samt alle beskrivelser av den okkuperte byen Warszawa, motsier diktets avslutning. Det viser seg nemlig at dette bare var en strategi for å uttrykke sin kritikk overfor beboerens likegyldighet og fortelle om krigens grusomhet. Den talendes egentlige ønske er likevel annerledes – han hevder at poesien *triumferer* over historiens løp. Triumf forstås imidlertid tvetydig, fordi diktningen på den ene side forsvarer mot glemsel, men på den annen side fører til frigjøringen fra massesorg og martyrpreget nasjonalholdning som hele den polske litteratur var så mettet av.<sup>779</sup> I ekstreme situasjoner synes derfor poeten å være forpliktet overfor sitt truede folk, og det er utelukkende gjennom skrivingen at man kan tale fritt om fortiden.<sup>780</sup> Som en individuell kunstnerisk stemme bevarer den fortiden, men dette må skje på hans egne estetiske premisser. Slik sett er Miłosz' samfunnssyn tydelig preget av at

---

<sup>778</sup> Jf. note<sup>719</sup>.

<sup>779</sup> Matuszewski, R. (2004). *Moje spotkania z Czesławem Miłoszem*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 96.

<sup>780</sup> Jf. note<sup>695</sup>, s. 7.

han selv er dikter. Hans kunst- og kunstnerforståelse kan av den grunn karakteriseres som romantisk-idealistisk, og innenfor denne horisonten finnes det et ufravikelig krav om at poeten skal være fri og ubundet. De siste verslinjene fra «Campo di Fiori» er altså forankret i en romantisk tradisjon,<sup>781</sup> der diktningen tilskrives en overnaturlig kraft. Miłosz erfarte dette allerede som barn, og i *Rodzinna Europa* sammenligner han blyantens bevegelser med en magisk «maktfølelse».<sup>782</sup> Kunstneren ligner her en besjelet profet<sup>783</sup> – et sykt geni<sup>784</sup> – siden bare slike opprørere kan redde den moderne verden. Imidlertid går vår forståelse av poetens skikkelse heller i retning av et *medium*,<sup>785</sup> og ikke en egentlig skaper. Dette lar seg forklare ved hjelp av Miłosz' mimetiske virkelighetsanskuelse, der poenget er å skildre et bestemt univers, men på sin egen individuelle måte.

Som sagt gjenspeiler Brekkes oversettelse helt andre verdier. Dikterens storhet og hans privilegerte rolle reduseres til null, mens fokuset forskyves over på *felleskapet* gjennom bruken av pronomenet «vi». Det samfunnsmessige aspektet fremtrer hos gjendikteren, og dette er ikke en tilfeldig strategi. Hvis vi først vender tilbake til Brekkes litteratursyn, blir det klart at «diktningen ikke er et ferdig produkt som passivt skal konsumeres».<sup>786</sup> Noe lignende uttrykker han også i samlingen *Roerne fra Itaka*, der kritikken nettopp rettes mot moderne menneskers passive livsinnstilling. Erling Christie sa for øvrig at Brekkes poesi står for «en forsterket reseptivitet»; hovedsakelig gir den ikke uttrykk for følelser,<sup>787</sup> men oppmuntrer snarere til en aktiv virkelighetsbetraktning. Den beste måten å formidle et slikt postulat på, er gjennom å vise at dette gjelder *alle* lesere. Isolasjonen og forvirringen som krigen bærer med seg (særlig tydelig i antologien *Løft min krone, vind fra intet*), kan ikke lenger betraktes individuelt. Og siden denne erfaringen er felles,<sup>788</sup> må *alle* engasjere seg i oppbyggingen av den nye, bedre verden. Det lyriske jeget hos Brekke konstrueres ofte med tanke på dets forankring i det omkringliggende. Subjektet forsøker derfor å være en handlende jeg-person som faktisk tar del i virkeligheten.<sup>789</sup> En svært treffende oppsummering av denne holdningen finnes dessuten hos Havnevik. Han gjør oss oppmerksom på at Brekke som forfatter skifter perspektiv, og «selv om verdensbildet kanskje er svartere enn noen sinne, er individet ikke lenger i sentrum for interessen, men kollektivet,

---

<sup>781</sup> Jf. note<sup>424</sup> (Janion, M.), s. 47.

<sup>782</sup> Jf. note<sup>739</sup>, s. 46.

<sup>783</sup> Banowska, L. (2005). *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 45; og jf. note<sup>657</sup>, s. 19.

<sup>784</sup> Det latinske *genius* svarer til Sokrates' *daimonion*, eller den platonske innflytelsen av et «guddommelig vannvidd» – det var de ytre kreftene som kunne inspirere poeten.

<sup>785</sup> Kiślak, E. (2001). *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*. Warszawa: Prószyński i S-ka.

<sup>786</sup> Jf. note<sup>616</sup>, s. 42.

<sup>787</sup> Jf. note<sup>762</sup>, s. 574.

<sup>788</sup> Jf. note<sup>382</sup>, her s. 85.

<sup>789</sup> Seiler formulerer det slik: «[...] d.h. dass auch die Reflexion auf sich selbst ein gesellschaftliches Moment enthält und keinesfalls aus "Rückzug aus der Gesellschaft" misszuverstehen ist.» Jf. note<sup>733</sup>, s. 35.

samfunnet». <sup>790</sup> Brekkes oversettelsesvalg lar seg ellers forbinde med lys-motivet vi finner i hans egne dikt, f.eks. i samlingen *Skyggefektning*:

Og mørket bøyer seg imot deg,  
bøyer seg  
med mørke lepper mot deg  
(Snødde ned  
visne strå  
klamrer klamrer)

**Lys! Tenn lys**  
**som spjærer dette syke**  
**skumringsmørket. Lys!**  
**her tennes lys, her råtner ingen ned**  
til barn. <sup>791</sup>

Et annet sted i den posthume samlingen *Ostinato* fremstår språket som den kraft som er i stand til å bekjempe samtidens omkringliggende mørke:

Først da **språket rant**  
over fjellkammen  
og **mørket dro seg tilbake**  
så jeg hendene mine  
kjærtegne deg <sup>792</sup>

Dette lille fragmentet tolkes som en metaforisk utlegning av skrivevirksomhetens egentlige rolle: Språket, sammenlignet med solen, bærer lys – her i betydning opplysning, innsikt og håp. Alt det utspiller seg også på det ytre samfunnsmessige nivå, der det ved siden av diktningen er mellommenneskelige relasjoner som seirer over den uvennlige etterkrigsvirkeligheten.

En avromantisert poesiforståelse finner vi dessuten i det oversatte diktet «Tilegnelse». Siden denne teksten regnes for å være et programdikt for samlingen *Ocalenie*, er det nødvendig å se på alle nyanser som på et eller annet vis forteller oss hva slags litteratur Miłosz ønsker å skrive. Tidligere så vi at Brekkes apostrofe til denne personen som jeget «ikke kunne redde», ikke er likeverdig med utsagnet fra originalen. Den talende er hos Brekke liksom usikker på egne ord, og egentlig fratras hele henvendelsen den opprinnelige, kategoriske karakter. Dette gjelder også resten

---

<sup>790</sup> Jf. note<sup>632</sup>, s. 307.

<sup>791</sup> Jf. note<sup>752</sup>, s. 19-20. Fra syklusen «Brokker av kaos»; min utheving.

<sup>792</sup> Brekke, P. (1994). *Ostinato : dikt*. Oslo: Aschehoug, s. 40.

av diktet, der jeg-personen hevder at poesien som ikke *redder* («ocala») verken nasjoner eller mennesker, er verdiløs:

Czym jest poezja, która nie **ocala**

**Narodów** ani **ludzi**?

[...]

To, że chciałem **dobrej poezji**, **nie umiejąc**,

To, że późno pojąłem jej **wybawczy cel**,

**To jest i tylko to jest ocalenie.**

Sypano na mogiły proso albo mak

Żywiąc zlatujących się umarłych – ptaki.

Tę książkę kładę tu dla ciebie, o dawny,

**Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej.**

Hva er en diktning, som hverken **tjener**

**den enkelte** eller **folket**?

[...] Men i min **vilje**

**til diktning**, alt før jeg kunne, og i dens

streben mot **forløsning gjennom meg**, som

jeg sent forsto, lå **frelsen**.

Jeg husker: de strødde hirse- og valmuefrø på

gravene

som føde for de døde, om de kom igjen som fugler.

Jeg legger ned **denne boken** her for deg, bortgangne,

**at du aldri mer må hjemsoke oss.**

Her siteres de tre siste strofer, men denne inndelingen beholder ikke Brekke. Igjen griper han inn i tekstens struktur og smelter sammen de delene som problematiserer skrivekunst. La oss se litt nærmere på det innledende spørsmålet: Gjendikteren bruker verbet «tjene» istedenfor «redde», og med hensyn til tekstens budskap er dette en semantisk forskjell. Han flytter dessuten om på substantivene «narodów» (nasjon/folk) og «ludzi» (mennesker; her oversatt som «den enkelte»). Den opprinnelige rekkefølgen sier mye om jegets holdning til diktekunstens rolle og tekstens forankring i et bestemt historisk moment. Hele diktet er nemlig ment som et oppgjør med fortidens demoner – krigen – slik at det viser på hvilken måte de overlevende egentlig bør leve. Brekke svekker denne dimensjonen ved å sette et enkelt individ i fremste rekke. Men hvordan kan en lyriker redde verden? Jeget fra utgangsteksten forklarer dette i neste strofe, der selvrefleksjon fører til en konkret slutning: Skrivningen er det dette midlet som hjelper med å redde både nasjoner, mennesker og sågar dikteren selv fra forfallet. Brekkes budskap virker derimot vanskeligere å fange. Hans enjambementbruk fører til at hele uttrykket snarere ligner en kaotisk tankestrøm. Gjendiktningen mangler originalens velorganiserte struktur, som hos Miłosz i tillegg forsterkes gjennom gjentakelser: «to, że» (det at...), «to jest i tylko to jest» (dette og kun dette er...). Vi kan også legge merke til en tydelig språklig lek, som i en større sammenheng viser til samlingen tittel – *Ocalenie* (oversatt av Selberg som «Redning»). Ordene «cel» (mål) og «ocalenie» (redning) er fonetisk sett like. Hvis vi anser denne forbindelsen som en gjennomtenkt strategi, blir det klart at

poesiens kulturelle rolle blir til en faktisk betingelse,<sup>793</sup> og ikke bare dikterens ønske. Jegets kategoriske holdning bekrefter ellers den siste strofen, som er en intertekstuell dialog med Adam Mickiewicz' verk *Dziady cz. II* («Dziady. Del II»; 1822).<sup>794</sup> Akkurat som i tilfellet Mickiewicz blir «den som jeget ikke kunne redde», fremstilt som en stadig tilbakekommende gjenganger. Ifølge den slaviske tradisjonen måtte man ofre mat til de avdøde for slik å frembringe ro over deres sjel, og hjelpe dem til å oppnå den himmelske frelsen. Her er det dessuten snakk om hirse og valmue, noe som symbolsk forteller om Mickiewicz' og Miłosz' hjemland. I den delen av verden pleide man også å kaste matrester på gravene – det var et slags ritual da familier kunne feste sammen med de avdøde og sikre dem et rolig etterliv. Bortsett fra å vekke intertekstuelle konnotasjoner røper dette fragmentet et sterkt forhold mellom Miłosz' og litteraturens romantiske ånd.<sup>795</sup> Brekke innleder denne strofen med ordene «jeg husker», som om han ville framheve uttalelsens tradisjonsbefestning, men han mister samtidig diktets alluderende karakter. I tråd med Mickiewicz' verk (den siste verslinjen er en parafrase over *Dziady cz. II*) ønsker Miłosz' jeg å kvitte seg med gjengangeren, men her skjer dette på en overraskende måte: Istedenfor mat legger jeg-personen ned sin egen diktsamling og gir den ordre om å ikke besøke de overlevde. Analysen viser at poesien i Miłosz' forstand nettopp er det redskapet som på en dialogisk måte fører til at fortiden kan behandles. Den frigjør oss fra dårlig samvittighet og bidrar til å finne den talendes dikteriske identitet – «dette og kun dette er redning» – sier jeget. Brekkes oversettelse synes å distansere seg fra disse grunnprinsippene, noe som fratar teksten originalforfatterens individuelle estetikk. Gjendiktningen formidler med andre ord et skjevt bilde at Miłosz' estetikk, og i danne konteksten er det kanskje verdt å minne om Brekkes litterære motstemme – Arnulf Øverland. Hans syn på poesiens rolle ligner litt på det vi finner hos Miłosz. Boken *Det 20. århundre. 7 : kunsten i oppbrudd* kan bekrefte denne analogien: «Eller, som Arnulf Øverland sa om sin fangeleirslyrikk: "Jeg har ønsket å være en tjener og en tolk for dem som kanskje ikke selv fant ord...". Den polske lyrikeren Czeslaw Milosz sa det slik: "Hva er diktning/som ikke redder/nasjon eller folk?"<sup>796</sup> Problemet med dette sitatet er at forfatterne igjen setter et likhetstegn mellom ordene "tjene" og "redde", selv om denne forskjellen spiller en viktig, divergerende rolle i en oversettelsesmessig kontekst. Samtidig ser vi her en individuell dikter – et medium – som gjennom språket taler om viktige ting og åpner fremtiden foran nasjoner og enkelte mennesker. Brekke synes å unngå denne typen litteraturforståelse, og gir uttrykk for det i sine oversettelser av Miłosz' tekster – akkurat som det står hos Peter Sien Larsen:

<sup>793</sup> Jf. note<sup>751</sup>, s. 123. Det gjentatte påpekende pronomenet «det/dette» bruker Miłosz 55 år seinere som tittel på en av sine siste samlinger (TO/DETTE, 2000).

<sup>794</sup> *Dziady* er navnet på en gammel slavisk fest til minne om de døde.

<sup>795</sup> Om Miłosz' allusjoner til *Dziady* skriver Lidia Banowska mer utførlig: Jf. note<sup>783</sup>, her f.eks. s. 283.

<sup>796</sup> Tamplin, R., Hellandsjø, K. (1994). *Det 20. århundre. 7 : kunsten i oppbrudd*, (red. og overs. S. Bryde, J. Winge, & S. Solberg). Oslo: Aschehoug, s. 108-109.

Brekke legger sig derimod – ikke overraskende – i kølvandet af de klassiske internationale modernister, Eliot, Benn og Valéry i en række poetologiske betragninger. Der gøres hos alle disse digtere op med den romantiske kunstnermyte om digteren som et medie for kosmisk indsigt. Digteren er ikke en beåndet skjald, der bringes i poetisk stemning, men traditionsbevidst håndværker, der sætter ord sammen.<sup>797</sup>

#### IV.5.2.1 Delkonklusjoner

Diktene vi har gått gjennom, viser at Brekkes jeg stadig tviler, den talende er nokså usikker både når det gjelder sin rolle som poet, og diktningens så skarpe politiske innblanding som Miłosz eksplisitt uttrykker. Et godt eksempel på denne holdningen er teksten 4 fra samlingen *Løft min krone, vind fra intet*:

**Slepende langs marken mine ord...**

Hvor er den store latter, den som rullet  
over vannene! hvor er den stille munterhet  
som glitret i hvert dugget blad en gang  
[...]

Kravlende som biller under steinen

**mine ord...**

**Du gjorde rett: slå dem i knas!**

Så er jeg atter barnet i dets lek, selv lekt med  
av tingene, fortrolig lukket inn  
i mønsteret, en del av verden [...] <sup>798</sup>

Det betyr nødvendigvis ikke at Miłosz' subjekt er en ferdig dannet poet. Den talende leter også etter sin egen uttrykksform – den romantiske tradisjonen blandes med ydmykhet,<sup>799</sup> men allerede fra krigstida følger han bestemte grunnsetninger angående virkelighetsskildringen og kravet om litteraturens sanne tale.<sup>800</sup> Dette jeget lever for øvrig i samme verden som det beskrevne (det fjerner Miłosz akkurat her fra romantikken), og plutselig viser det seg at å *skrive* er nok for å «redde det trellbundne sinnet».<sup>801</sup> Poesien var for Miłosz et «mirakel», et sted der inspirasjon møtes med ord

---

<sup>797</sup> Jf. note<sup>761</sup>, her s. 49.

<sup>798</sup> Jf. note<sup>732</sup> (Brekke, P.), s. 30.

<sup>799</sup> Jf. note<sup>783</sup>, s. 46.

<sup>800</sup> Jf. note<sup>724</sup>, s. 101.

<sup>801</sup> Miłosz, C. (1972). *Prywatne obowiazki*. Paryż: Instytut Literacki, s. 14.

for å fremstille verden med alle dens gode og onde elementer.<sup>802</sup> Det er ikke minst derfor den kalles eksistensiell; den gjenspeiler erfaring med *dramatis personae*<sup>803</sup> i spissen – en samfunnsmessig profet og opprører. I Brekkes forstand ligger handling først i folkets hender, for den modernistiske modelleseren er tvunget til å følge med og *reagere*. Som han selv sa: «Diktningen er en funksjon av samfunnet.»<sup>804</sup> Og til tross for at han oppfattet diktet i seg selv som «menneskets kamp mot forfallet, mot det kaotiske og formløse i dikteren selv, mot det før-menneskelige»,<sup>805</sup> fortoner det individuelle seg mye mindre enn hos Miłosz. Igjen, fellesskapet, felles erfaring, er verdens egentlige kraft.

I alle utgangstekstene ser vi en tydelig tendens til å sone den moderne verdens svik mot språket nettopp gjennom diktningen. Per Buvik legger vekt på dette misjonsaktige aspektet bare når det gjelder diktet «Prøven»,<sup>806</sup> men vi vet allerede at denne «reddende» rollen er til stede også i andre dikt. Reddende betyr til sist å ikke gråte over nasjoner og mennesker, men «utarbeide et begreps- og følelsesapparat som gjør det mulig for enkeltindividet å gjenfinne sin identitet midt i ragnarok, og etablere kriterier og verdier som kan overleve utslettelsens tid.»<sup>807</sup> De slutningene som disse analysene fører til, rommer altså flere nivåer. Den første store forskjellen mellom utgangs- og måltekstene ligger i en romantisk ånd som Miłosz' diktning tydelig fremmer. Brekke demper denne stemmen og fratrar tekstene deres profetiske, reddende karakter («Tilegnelse», «Campo di Fiori»). Samtidig synes han å stå for den typen diktning som avslør feighet og folkets begrensede horisonter, men kritikken hans dikterjeg uttrykker, er mye mildere enn hos Miłosz. Også tekstenes form viser at Brekke følger sin egen (gjen)dikteriske visjon – enjambement og endringer innenfor verslinjenes rekkefølge kan nevnes som eksempler. Selve virkelighetens rasjonalitet fra originalene blir derfor svekket, noe som etter hvert ble mer og mer tydelig også i Brekkes lyriske språk (bl.a. ved oppløsningen av normalsyntaksen og bruk av avbrudd, klipp og montasjeteknikker). Dette bringer oss tilbake til T.S. Eliot. I motsetning til Bjerke og Øverland som insisterte på at Eliots formspråk var meningsløst, påstod Brekke at den amerikanske poetens formmønster egentlig aktualiserer modernismens individualitetsprinsipp: «Diktets form skal ikke ha en ytre konvensjonell begrunnelse, men være motivert ut fra hvert enkelt tilfelle. At ethvert dikt skaper sin egen form, er

---

<sup>802</sup> Marek Zaleski skriver også at Miłosz stod imot det å frata poesien dens personlige preg. Nobelprisvinneren argumenterer for at en skjematisk diktning fører til at teksten «mister kontakt» med virkeligheten. Se: Zaleski, M. (2011). Od „grzechu anielstwa” do „uważności”, czyli poezja jako instalowanie się w świecie, *Teksty Drugie*, 5, s. 24–36, særlig s. 25.

<sup>803</sup> Jf. note<sup>722</sup>, s. 194. Se også: Fiut, A., Miłosz, C. (1981). *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 46.

<sup>804</sup> Brekke, P. (1967). Å skrive dikt i dag. *Vinduet*, 2, s. 137.

<sup>805</sup> Jf. note<sup>375</sup>, s. 149.

<sup>806</sup> Jf. note<sup>648</sup>, s. 92.

<sup>807</sup> Jf. note<sup>695</sup>, s. 8. Jf. note<sup>702</sup> (Miłosz, C.), s. 106. Her uttaler Miłosz seg svært personlig om poesiers redning fra forfallet. Diktningen er et tegn på at forfatteren «tror på verdens reelle eksistens».

en grunntese i modernismen.»<sup>808</sup> Slik sett følger Brekke sin egen tekstforståelse og omdanner utgangstekster etter en individuell leseropplevelse. For å støtte oss til analysemodellens skjema kan vi si at Brekkes litterære stemme tildekker Miłosz' individuelle estetikk både innholds- og formmessig (utgangsteksten ↔ gjendikterens forfatterskap), og bekreftelsen på bruk av bestemte motiver er dessuten å finne i hans egne dikt.

---

<sup>808</sup> Jf. note<sup>616</sup>, s. 40.



## V Avsluttende konklusjoner

Nesten aldri kan en karakteristisk, pregnant, betydningsfull setning oversettes til et annet språk på en slik måte at den har nøyaktig og fullkomment den samme virkning.<sup>809</sup>

*Arthur Schopenhauer*

Formålet med denne avhandlingen har vært å gjennomføre en KOMPARATIV analyse av oversatt polsk lyrikk med hovedvekt på oversettelsens estetiske aspekter. For å kunne gjennomføre denne, har jeg presentert og konstituert et nytt begrepsapparat – AURA og DIKTER-OVERSETTER-KATEGORI. En sammenlignende tilnæringsmåte har gjort det mulig å forske på fenomenet i et større perspektiv, inkludert interkulturelle sammenhenger, ulike litterære-estetiske tradisjoner, skjulte analogier innenfor oversettelseskulturen og til sist et flerdimensjonalt forhold mellom utgangs- og målteksten.

Selv om ulike analysemodeller er benyttet, har hele undersøkelsen strebet mot å finne svaret på det samme forskningsspørsmålet, nemlig: *hvordan den opprinnelige, individuelle estetikken blir gjengitt i oversettelsene*. Siden hele prosjektet omfatter et stort materiale, var jeg nødt til å konstruere en del passende redskap for å belyse vesentlige endringer mellom originalen og den gjendiktede versjonen. Med utgangspunktet i tre antologier som foreligger på norsk – *Utsikt med et sandkorn* (overs. Ole Michael Selberg, 1996) og *Livet er den eneste måten* (overs. Christian Kjelstrup, 2012), som inneholder Wisława Szymborskas lyrikk, samt *I løsilidens æra* (overs. Paal Brække, 1981) med Miłosz' verk fra perioden 1945-1974, har jeg oppnådd avhandlingens primære oppgave.

Undersøkelsen av Szymborskas lyrikk baserer seg på Walter Benjamins AURA-begrep, som ble drøftet og operasjonalisert til som et gyldig brukbart analyseredskap. Begrepet ble derfor delt opp i følgende underkategorier: DET NÆRE og DET FJERNE, det auratiske HER OG NÅ, SUBJEKT-OBJEKT-FORHOLDET, DET UNIKE / DET SKJØNNE SLØRET og auraens MENINGSOVERSKUDD. Utvalget av enkelte dikt titler står her i overensstemmelse med de tre translatologiske kodene bearbeidet av Maria Krysztofiak-Kaszyńska – de tekstene hvor den språklige dimensjonen er mest påfallende,

---

<sup>809</sup> Ridderstrøm, H. (2017). *Oversettelsesteori*. (tilgjengelig: 4.06.2017, <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/oversettelsesteori.pdf>), sitert etter: Pöckl, W. (2011). Wirkungsäquivalenz. I: S. Neuhaus & O. Ruf (red.), *Perspektiven der Literaturvermittlung* (s. 38-50). Innsbruck: Studienverlag. I den tyske originalen står det: "Fast nie kann man irgend eine charakteristische, prägnante, bedeutsame Periode aus einer Sprache in die andere so übertragen, dass sie genau und vollkommen dieselbe Wirkung täte" (Schopenhauer, A. (1908). *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften. Zweiter Band*, Leipzig: F. A. Brockhaus, s. 602).

relateres til den leksikalsk-semanticke koden. Analysene som er gjennomgått innenfor denne koden, har ellers påvist at originalens aura ikke alltid lot seg overføre til norsk, og på spørsmålet om mulige årsaker til dette svarte vi slik: Objektive differanser mellom polsk og norsk har begrenset oversetternes frihet, og resulterte i tap av idiomatiske uttrykk, varierende ordspill og brutte fraseologismer. Derfor konkluderer jeg med at den opprinnelige auraen, som akkurat her manifesterer seg i form av MENINGSOVERSKUDD og språklige ORNAMENTER, for det meste forsvinner i gjendiktningen.

Den kulturelle koden brukte vi for å markere diktene med iøynefallende henvisninger til Polens kultur, mentalitet og litteratur. Siden disse elementene blir synlige utelukkende etter å ha blitt kontekstualisert til en historisk situasjon, hører visse fragmenter både til det auratiske HER OG NÅ og SPENNINGEN mellom DET NÆRE OG DET FJERNE. Analysene peker hovedsakelig i to retninger: Der hvor de kulturelle begrepene kunne erstattes med hjemlige norske betegnelser, har Selberg og Kjelstrup prøvd å redusere fremmedfølelsen hos leserne. Noen av fenomenene må likevel leses mellom linjene (f.eks. diktets historiske bakgrunn), og i slike tilfeller viste oversettelsen seg å være rådløs. Den estetiske koden fokuserte hovedsakelig på virkemidler, ironibruk og typisk for Szymborskas pointe-kunst. Her forbindes estetikens særegenhet med SUBJEKT-OBJEKT-FORHOLDET og DET AURATISK UNIKE. Dette innebærer at disse diktens budskap virker mest universelt – det henger nemlig veldig nøye sammen med leserens forståelse av retoriske figurer, så Szymborskas opprinnelige formspråk var i stor grad oversettbart. Den analytiske delen viet Szymborskas lyrikk førte oss omsider til følgende konklusjoner: Vanskeligheter knyttet til det å beholde forfatterens individuelle estetik har sine grunner først og fremst i SPRÅKLIGE FORSKJELLER. Noen steder kunne vi også se en slags inkonsekvens ved bruken av bøyingsformer, mens de kulturelle aspektene mistet sin uttrykkskraft der hvor allusjonene enten ikke ble forklart i fotnoter eller erstattet med likeverdige hjemlige begrep.

Den andre analysemodellen bygger på en særegen relasjon mellom originaldikteren og hans/hennes oversetter. Czesław Miłosz' verk ble nemlig gjendiktet av den norske poeten Paal Brekke, og det er derfor jeg undersøkte disse tekstene i tråd med noe vi kaller «DIKTER-OVERSETTER-KATEGORI». Siden både Miłosz og Brekke i første rekke var forfattere, har vi her å gjøre med et tydelig sammenstøt av to ulike estetiske tradisjoner. Begge to hadde riktignok mye til felles – fellesnevner for deres forfattervirke er T.S. Eliot samt den modernistiske stilretning, men alt i alt forblir deres formspråk forskjellig. Med hensyn til antologiens tematikk, og ledende motiver i den, ble Miłosz' estetik undersøkt med fokus på VIRKELIGHETSBILDER KNYTTET TIL KRIGSPERIODEN og POESIENS/POETENS SAMFUNNSMESSIGE ROLLE. Diktene som ble brukt til analysene, ble valgt ut nettopp etter disse to emneområdene, selv om de ofte knapt lar seg skille fra hverandre. Tolkingsresultatene har på den ene siden berettiget anvendelsen av dikter-oversetter-

forskningskategorien, og på den annen har de påpekt synlige forskjeller mellom noen av originalene og gjendiktningene.

Selv om en god del av de lyriske fremstillingene kan kalles likeverdige, ble for eksempel eksplisitte krigsbilder hos Brekke tydelig forsterket, og siden språkets ekspressivitet ikke passet til den opprinnelige kjølige avstanden som vi finner hos Miłosz' betraktende jeg, måtte dette aspektet endres etter Brekkes prinsipper. Heller ikke den gjendiktede etterkrigsverden skildres nøyaktig som i utgangstekstene – Miłosz' sterke vilje til å bekjempe martyr-stemning og konsentrere seg om fremtiden synes å være dempet i Brekkes oversettelser. Dette jeget er mer tvilende med en tendens til å fremstille en mer kaotisk og urovekkende virkelighet. De semantiske forskjellene gjelder også tekstenes struktur, der Brekke mye oftere griper inn i strofeinndeling (en ivrig bruk av enjambement) og verslinjenes rekkefølge. For å lete etter mulige grunner til slike transformasjoner drøftet jeg dem ved hjelp av forfatterens biografier supplert med deres litteraturkritiske tekster og Paal Brekkes egne dikt. Denne intensjonen viste seg å være gjeldende også i det andre tilfellet, der Brekkes poesiforståelse berøves det originale romantiske aspektet. Poeten hos Miłosz er ikke bare vitne til de grusomme krigsbildene, men tror dessuten på lyrikkens «reddende kraft». Brekke snur på dette perspektivet, for i gjendiktningene hans er det samfunnet som har potensialet til å frelse kommende generasjoner. Min konklusjon lyder derfor slik: Innenfor begge emneområder ble Miłosz' individuelle estetikk tilslørt av Brekkes forfatterstemme, og det fører til betydelige estetiske forskjeller mellom utgangs- og måltetekstene (utgangsteksten  $\leftrightarrow$  gjendikterens forfatterskap).

Til sist må det betones at de foreliggende analysene har søkt å besvare den innledende problemstillingen og underbygge hypotesene ved hjelp av metodene som her er utviklet. Vi etterspurte nemlig de viktigste transformasjonene innenfor oversatte tekster; de ble for øvrig kategorisert og bredt kommentert. Med hensyn til analysene kan vi konstatere med at Szymborska-oversetterne holdt seg til grunnsetningen om å overføre de mest markante trekkene ved Szymborskas estetikk, selv om det ikke alltid lyktes. Polsk språk karakteriseres av såpass stor formvariasjon at selv ikke den mest kreative bruken av målspråket er dekkende. Det samme gjelder begreper forankret i Polens kulturhistorie, som uten forklarende bemerkninger forblir uforståelige for norske lesere. Resepsjonen av Miłosz' verk ser litt annerledes ut. Hans poesi er ikke så populær som Szymborskas, og oppfattes ofte som tung eller altfor metafysisk. Lesere som kjenner Paal Brekkes forfatterskap, har sannsynligvis noen bestemte forventninger om at tekstene han oversatte, vil representere en lignende estetisk tradisjon som han selv står i. Det gjør det faktisk når det gjelder antologien *I løsilidens æra*, men det går samtidig på bekostning av nobelprisvinnerens opphavlige uttrykksform. I sitatet som innleder kapitlet, fanger Schopenhauer opp selve kjernen i oversettelsespraksis. Det er nesten umulig å lage en gjendiktning som påvirker mottakeren på nøyaktig samme måte som originalen gjør. Enhver type litterær oversettelse som står utgangsteksten

nær, som har beholdt samme formspråk og virkemidler og tatt vare på verkets egenart, kan kalles vellykket. Og mitt håp er at jeg i de foreliggende analysene har lyktes i å *kommentere* de gjendiktede tekstene uten *vurdere* kvaliteten på dem.

I tillegg til å klarlegge nødvendige metodologiske problemer har jeg også gjort rede for det norske begrepsapparatet, inkludert skillet mellom termene OVERSETTELSE, OVERFØRING og GJENDIKTNING. Dette syntes å være nødvendig av to grunner: 1) Termene har ulike betydning, selv om de ofte brukes om hverandre. For den stilistiske variasjonens skyld har også jeg bestemt meg for av og til å bruke dem synonymt, og da er det konteksten som determinerer fagordets egentlige betydning. 2) Begrepet «gjendiktning» benyttes på omslaget til alle antologiene. Etter min oppfatning er det også denne termen som best dekker det som faktisk skjer i oversettelsene av Szymborska og Miłosz. Med sine krav til å formidle det poetiske framfor det språklige, står den nemlig i samsvar med de typer tekster som ble omtalt i denne avhandlingen.

Til sist vil jeg minne om at i denne undersøkelsen har jeg argumentert for å regne OVERSETTELSESANTOLOGI som et selvstendig og vesentlig element innenfor oversettelsesforskning generelt. Med hensyn til den gjennomførte drøftelsen er det blitt påvist at når det er en bestemt idé som står bak utvalget av de antologiserte diktene, vil det antyde hva slags estetikk man har å gjøre med. Ser vi derfor på Szymborskas norske samlinger, taler både bøkens struktur og innhold for oversetternes ønske om å vise frem det kanoniske ved hennes forfatterskap. Hva Miłosz angår, synes utgivelsens budskap å være annerledes – tekstene som er tatt med i samlingen *I løsilens æra*, omfatter tematisk sett bare én del av hans lyriske virke, og dette er åpenbart motivert av antologiens tittel og stemning. Som en fullverdig formidling av nobelprisvinnerens poetiske stemme i Norge, virker altså denne boken utilstrekkelig. Med andre ord kan vi si at gjendiktningene bare omfatter ett element av hele bildet som norske lesere får med seg i møte med lyrikeren Czesław Miłosz, og det begynner allerede på det redaksjonelle nivået, i utvalget som er gjort.

En del spørsmål knyttet til gjengivelsen av dikterens individuelle estetikk og metoden bak denne, vil måtte ligge ubesvart. Denne studien kunne ha vært utvidet med enda flere perspektiver, diktene kunne ha vært lest i tråd med andre analytiske modeller – og selve analyse materialet kunne innbefattet flere polske forfattere, deriblant Tadeusz Różewicz og Zbigniew Herbert. Og avslutningsvis vil jeg håpe at noen vil ta oppgaven med å behandle situasjonen til polsk litteratur på det norske bokmarkedet i en separat undersøkelse. Eksponering av dette aspektet ved polsk-norsk kulturell dialog synes å være av stor betydning, særlig nå, når nettopp polakker utgjør en av de største innvandrergroppene i Norge.

## VI Litteraturliste

### Primærlitteratur

Miłosz, Czesław, *Wiersze II*. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985.

Miłosz, Czesław, *Wiersze I*. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985.

Miłosz, Czesław, *I løssildens æra*, Dikt i utvalg ved Ole Michael Selberg. Norsk gjendiktning ved Paal Brekke. Oslo: Aschehoug forlag, 1981.

Szyborska, Wisława, *Wołanie do Yeti*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957.

Szyborska, Wisława, *Sól*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962.

Szyborska, Wisława, *Sto pociech*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.

Szyborska, Wisława, *Wszelki wypadek*. Warszawa: Czytelnik, 1972.

Szyborska, Wisława, *Wielka Liczba*. Warszawa: Czytelnik, 1976.

Szyborska, Wisława, *Ludzie na moście*. Warszawa: Czytelnik, 1986.

Szyborska, Wisława, *Chwila*. Kraków: Znak, 2002.

Szyborska, Wisława, *Dwukropek*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2005.

Szyborska, Wisława, *Tutaj*. Warszawa: Wydawnictwo Znak, 2009.

Szyborska, Wisława, *Wystarczy*. Poznań: Wydawnictwo a5, 2012.

Szyborska, Wisława, *Utsikt med et sandkorn*. Utvalg og gjendiktning fra polsk av Ole Michael Selberg. Oslo: Solum, 1996.

Szyborska, Wisława, *Livet er den eneste måten : Dikt 2002–2012*. Utvalg og gjendiktning av Christian Kjelstrup. Oslo: Tiden, 2013.

### Sekundærlitteratur

#### Utvalgt litteratur om Wisława Szymborska

Balbus, Stanisław / Wojda, Dorota (red.), *Radość czytania Szymborskiej*. Kraków: Znak, 1996.

- Balbus, Stanisław, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.
- Balcerzan, Edward (red.), *Szymborska. Szkice*. Warszawa: Open, 1996.
- Binkot, Anna / Szczęsna, Joanna, *Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1998.
- Bonek, Anna, *Nic dwa razy się nie zdarza von Wisława Szymborska und nichts geschieht ein zweites mal „von” Karl Dedecius*, red. Monika Płużyczka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.
- Boniecki, Adam, *Abonent chwilowo nieosiągalny*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2015.
- Dybdo, Tor, *Jan Garbarek – det åpne roms estetikk*. Oslo: Pax Forlag A/S, 1996.
- Grądziel-Wójcik, Joanna / Skibski, Krzysztof (red.), *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Kraków: Pasaze, 2015.
- Gralewicz-Wolny, Iwona, *Poetka i świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
- Halicka, Beata, *'Niektórzy Lubią Poezję'. Wiersze Wisławy Szymborskiej W Niemczech*. Kraków: Universitas, 2005.
- Krajska, Ewa / Krajski, Stanisław, *Dwie twarze Szymborskiej*. Warszawa: Wydawnictwo św. Tomasza z Akwinu, 1996.
- Kwiatkowski, Jerzy (red.), *Klucze do wyobraźni*. Wyd. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973.
- Majda, Jan, *Świat poetycki Wisławy Szymborskiej*. Kraków: 'Impuls' & 'Text', 1996.
- Nawarecki, Aleksander / Pawelec, Dariusz (red.), *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich. 1939-1989*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.
- Nyczek, Tadeusz, *22 x Szymborska*. Gdańsk: Tower Press, 2000.
- Pajdzińska, Anna, *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*. Lublin: Agencja Wydawniczo-Handlowa, 1993.
- Papieska, Agnieszka (red.), *Zachwyty i rozpacz*. Warszawa: Dom Wydawniczy PWN, 2014.
- Piechota, Marek, *Ślady tradycji trzynastogłoskowca w tomiku Chwila Wisławy Szymborskiej*, red. Dariusz Rott, Beata Stuchlik-Surowiak, Piotr Wilczek. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Sadowski, Witold, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków: Universitas, 2004.
- Salamon, Joanna, *Plus minus Atlantyda albo ukłony parzyste. Rzecz o Wisławie Szymborskiej i Czesławie Miłoszu*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2011.
- Spólna, Anna, *Nowe 'Treny'? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- Stala, Marian, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.
- Stala, Marian, *Niepojęte: jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*. Wrocław: Biuro Literackie, 2011.
- Stala, Marian, *Blisko wiersza. 30 interpretacji*. Kraków: Znak, 2013.

- Suszek, Ewelina, *Szybkość, pośpiech, kompresja*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 2014.
- Szyborska, Wisława, *Dikter 1945-2002*, red. Anders Bodegård. Stockholm: FIB:S Lyrikklubb, 2003.
- Szyborska, Wisława, *Die Gedichte*, red. Karl Dedecius. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Szyborska, Wisława, *Lektury nadobowiązkowe*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973.
- Szyborska, Wisława, *Nothing Twice. Selected Poems*, overs. & red. Stanisław Barańczak, Clare Cavanagh. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.
- Wawilow, Danuta / Usenko, Oleg (red.), *Czerwone jabłuszko. Wierszyki i piosenki ludowe*. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1987.
- Wiatr, Aneta, *Szyfopoezji w piekle współczesności. Rzecz o Wisławie Szyborskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Kram, 1996.
- Vold, Jan Erik, *Storytellers : En begrunnet antologi*. Oslo: Gyldendal, 1998.

## Utvalgt litteratur om Czesław Miłosz og Paal Brekke

- Andersen, Hadle Oftedal / Stegane, Idar (red.), *Modernisme i nordisk lyrikk 1*. Helsingfors: Helsingfors Universitet, 2005.
- Banowska, Lidia, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.
- Bernacki, Marek / Matuszek, Angelika (red.), *Miłosz. Dyskursy*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej, 2016.
- Berg, Arnegeir / Haavardsholm, Espen, *Skrive og kjempe: samtaler med seks skandinaviske samtidspoeter*. Oslo: Gyldendal, 1977.
- Biedrzycki, Krzysztof, *Poezja i pamięć. O trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Błoński, Jan, *Miłosz jak świat*. Kraków: Znak, 1998.
- Brekke, Paal, *Skyggefektning*. Oslo: Aschehoug, 1949.
- Brekke, Paal, *Løft min krone, vind fra intet*. Oslo: Aschehoug, 1957.
- Brekke, Paal, *Det skjeve smil i rosa : Dikt*. Oslo: Aschehoug, 1965.
- Brekke, Paal, *Det er alltid nå*. Oslo: Aschehoug, 1967.
- Brekke, Paal, *Til sin tid. Journalistikk 1945-70*. Oslo: Aschehoug, 1970.
- Brekke, Paal, *Ostinato : Dikt*. Oslo: Aschehoug, 1994.
- Brekke, Paal / Sibińska, Maria, '[Kim jest nieznamy] ; [Panie, zawieramy Tobie] ; Tam gdzie ścieżki znikają ; (Adagios of Islands) ; Florencja ; Tożsamość', *Tytuł*, 4 (1996), 112–17.
- Brekke, Toril, *Paal Brekke. En kunstner. Et liv*. Oslo: Aschehoug, 2002.
- Brumo, John / Fureseth, Sissel, *Norsk litterær modernisme*. Bergen: Fagbokforlaget, 2005.

- Bujnicki, Tadeusz / Biedrzycki Krzysztof / Fazan, Jarosław (red.), *Żagary. Środowisko kulturowe grupy literackiej*. Kraków: Universitas, 2009.
- Burska, Lidia, *Cytaty z życia i literatury*, red. Marek Zaleski. Kraków: Universitas, 2012.
- Bø, Gudleiv, *Å dikte Norge. Dikterne om det norske*. Bergen: Fagbokforlaget, 2007.
- Chrzastowska, Bożena, *Poezje Czesława Miłosza*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1982.
- Dahl, Willy, *Ordene og verden. Ti analyser av moderne norske dikt*. Oslo: Universitetsforlaget, 1975.
- Dudek, Jolanta, *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 1995.
- Elseth, Egil, *Ord I Dikt... Og Vice Versa En Lyrisk ABC*. Stabekk: Den norske Bokklubben, 1979.
- Fiut, Aleksander, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998.
- Fiut, Aleksander / Czesław Miłosz, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981.
- Fiut, Aleksander / Miłosz, Czesław, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, red. Aleksander Fiut. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.
- Franaszek, Andrzej, *Miłosz. Biografia*. Kraków: Znak, 2012.
- Freise, Matthias, *Czesław Miłosz i historyczność kultury*, tł. Jacek Dąbrowski. Kraków: Universitas, 2016.
- Haven, Cynthia L. (red.), *An Invisible Rope. Portraits of Czesław Miłosz*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2011.
- Havnevik, Ivar, *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200-2000*. Oslo: Pax, 2002.
- Heydel, Magda, *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Karlsen, Ole (red.), *Lekende fugler som evig letter. Om Paal Brekkes forfatterskap*. Oslo: Cappelen, 2001.
- Kjell Olaf Jensen (overs.), *Dikterne taler. Nobelforedragene i litteratur 1901-1988*. Oslo: Dreyer, 1988.
- Kiślak, Elżbieta, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2001.
- Kwiatkowski, Jerzy (red.), *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985.
- Køltzow, Karin, *Asfalt eller fioliner? Et essay til debatt*. Oslo: Emilia, 1994.
- Madsen, Peter / Rønning, Helge (red.), *Litteratur og modernitet*. Viborg: Universitetsforlaget, 1990.
- Miłosz, Czesław, *Prywatne obowiązki*. Paryż: Instytut Literacki, 1972.
- Miłosz, Czesław, *The History of Polish Literature*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1983.
- Miłosz, Czesław (red.), *Postwar Polish Poetry. Third Edition*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1983.
- Miłosz, Czesław, *Mowa wiązana*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.



- Miłosz, Czesław, *Ogród nauk*. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1986.
- Miłosz, Czesław, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa: Czytelnik, 1990.
- Miłosz, Czesław, *Rodzinną Europą*. Warszawa: Czytelnik, 1990.
- Miłosz, Czesław, *Rok myśliwego*. Kraków: Znak, 1991.
- Miłosz, Czesław (red.), *A Book of Luminous Things: An International Anthology*. Austin, London, New York: Harcourt Brace & Company, 1996.
- Miłosz, Czesław, *Zeichen im Dunkel. Poesie und Poetik*, Karl Dedecius (overs. & red.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Miłosz, Czesław, *Piesek Przydrożny*. Kraków: Znak, 1997.
- Miłosz, Czesław, *Kontynenty*. Kraków: Znak, 1999.
- Miłosz, Czesław, *Eseje*, red. Marek Zaleski. Warszawa: Świat Książki, 2000.
- Miłosz, Czesław, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945-1950*. Kraków: Znak, 2007.
- Miłosz, Czesław, *Legandy nowoczesności*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- Miłosz, Czesław / Marek Zaleski (red.), *Eseje*. Warszawa: Świat Książki, 2000.
- Mæhle, Leif (red.), *Norsk Litterær Årbok*. Gjøvik: Det Norske Samlaget, 1968.
- Nastulanka, Krystyna, *Sami o sobie – rozmowy z pisarzami i uczonymi*. Warszawa: Czytelnik, 1975.
- Nycz, Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013.
- Pound, Ezra, *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1968.
- Seiler, Thomas, *På tross av. Paal Brekkes Lyrik vor dem Hintergrund modernistischer Kunsttheorie*. Basel und Frankfurt am Main: Helbing & Lichtenhahn Verlag, 1993.
- Stankowska, Agata, *‘Żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic.’ O twórczości Czesława Miłosza*. Poznań: Wydawnictwo UAM, 2013.
- Stabro, Stanisław, *Klasycy i nie tylko...: Studia o poezji XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Steen, Reiulf, *Jordskjel*. Oslo: Tiden, 2000.
- Świrszczyńska, Anna, *Mówię do swego ciała. Talking to My Body*, red. Czesław Miłosz / Leonard Nathan. Kraków: Colonel Press, 2002.
- Tubielewicz-Mattson, Dorota / Gesche, Janina (red.), *Przekraczanie granic. Ewie Teodorowicz-Hellman z okazji 60. rocznicy urodzin. / Gränsöverskridanden. Till Ewa Teodorowicz-Hellman på hennes 60-års dag*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf, 2006.
- Tuz-Jurecka, Edyta, *Natura w poezji Czesława Miłosza*. Jelenia Góra: Kolegium Karkonoskie, 2007.
- Zach, Joanna, *Miłosz i poetyka wyznania*. Kraków: Universitas, 2002.

Zaleski, Marek, *Echa Idylli*. Kraków: Universitas, 2007.

## Utvalgt litteratur om oversettelseskunsten

Aalen, Marie, 'Bibelsk forvirring. Et studium i oversettelsens teori og praksis'. Universitetet i Agder, 1984.

Aarnes, Asbjørn (red.), *Litterært leksikon begreper og betegnelser. Teori-kritikk-historie*. Oslo: Tanum-Norli, 1977.

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970.

Adorno, Theodor W., *Eстетisk teori*, overs. Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal, 1998.

Adorno, Theodor W., *Essays i utvalg*, Kjell Eyvind Johansen, Kjell Madsen, Nils Johan Ringdal (red. & overs.). Oslo: Gyldendal, 1976.

Albertsen, Leif Ludvig, *Litterær oversættelse: Vanskeligheder ved gengivelse af fremmede sprogs kunstprosa. Teori og praksis*. København: Berlingske, 1972.

Andersen, Hadle Oftedal, Per Erik Ljung / Eva-Britta Ståhl (red.), *Nordisk lyriktrafikk. modernisme i nordisk lyrik* 3. Helsingfors: Helsingfors Universitet, 2009.

Andersen, Øivind / Aarseth, Asbjørn (red.), *Antikken i norsk litteratur. En artikkelsamling*. Bergen: Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, 1993.

Andersson, Dag T., *Det utsatte nærvær. Historisk og estetisk erfaring i Walter Benjamins filosofi*. Oslo: Solum, 1992.

Andersson, Dag T. / Reinton, Ragnihild Evang (red.), *Walter Benjamin: Language, Literature, History*. Oslo: Solum, 2000.

Andersson, Dag T., *Tingenes taushet, tingenes tale*. Oslo: Solum Forlag, 2001.

Arnzt, Reiner (red.), *Textlinguistik und Fachsprache: Akten des internationalen Übersetzungswissenschaftlichen AILA-Symposiums, Hildesheim, 13.-16. April 1987*. Hildesheim, Zürich: Olms, 1987.

Bachmann-Medick, Doris (red.), *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997.

Baker, Mona / Saldanha, Gabriela (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. 2nd Edition*. Abingdon: Routledge, 2009.

Balcerzan, Edward, *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.

Balcerzan, Edward (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-1974*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1977.

Bańko, Mirosław, *Słownik dobrego stylu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.

Barańczak, Stanisław, *Tablica Z Macondo*. Londyn: Aneks, 1990.

Barańczak, Stanisław, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań: Wydawnictwo a5, 1994.

Bark, Karlheinz / Fontius, Martin / Schlenstedt, Dieter / Steinwachs, Burkhard / Wolfzettel, Friedrich (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2000.

Bark, Joachim / Pforte, Dietger (Hg.), *Die deutschsprachige Anthologie: Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbibliographie des Zeitraums 1800-1950*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1970.

- Baubeta, Patricia Anne Odber de, *The Anthology in Portugal. A New Approach to the History of Portuguese Literature in the Twentieth Century*. Bern: Peter Lang, 2007.
- Bednarczyk, Anna, *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe "Śląsk", 2002.
- Bednarczyk, Anna, *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Behrens, Bergljot / Christensen, Bente (red.), *Øversettelse i teori og praksis. Rapport fra 1. seminar om øversettelse i samarbeid mellom ANLA, norsk øversetterforening og Universitetet i Oslo, Mai 2003*. Oslo: Novus forlag, 2003.
- Beil, Ulrich Johannes / Herberichs, Cornelia / Sandl, Marcus (Hg.), *Aura und Auratisierung, Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin*. Zürich: Chronos, 2014.
- Benjamin, Andrew (red.), *Walter Benjamin and Art*. London-New York: Continuum, 2005.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften I, II, IV*, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974/1977/1991.
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. 6. utgave. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Benjamin, Walter, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, red. & overs. Thor Inge Rørvik. Oslo: Pax Forlag A/S, 1994.
- Benjamin, Walter, *Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien*, hg. von Tillmann Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.
- Benjamin, Walter, *Skrifter i utvalg II*, red. Arild Linneberg (overs. m.fl.). Oslo: Bokklubben, 2014.
- Benjamin, Walter, *Skrifter i utvalg I*, red. Arild Linneberg, Janne Sund (overs. m.fl.). Oslo: Bokklubben, 2014.
- Benjamin, Walter, *Enveiskjøring. Barndom i Berlin – rundt 1900*, red. & overs. Henning Hagerup, Bjørn Aagenæs. Oslo: Aschehoug, 2000.
- Benjamin, Walter, *Kunstverket i reproduksjonsalderen : Essays om kultur, litteratur, politikk*, red. & overs. Torodd Karlsten. Oslo: Gyldendal, 1975.
- Bernacki, Marek / Bielak, Tomasz / Gielata, Ireneusz / Koziółek, Krystyna (red.), *Zaczytani. Tom jubileuszowy dla profesor Anny Węgrzyniak*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej, 2012.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bilczewski, Tomasz, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*. Kraków: Universitas, 2010.
- Bödeker, Birgit / Eßmann, Helga (Hg.), *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997.
- de Bończa Bukowski, Piotr / Heydel, Magalena (red.), *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Brillat-Savarin, Anthelme, *The Physiology of Taste: Or, Transcendental Gastronomy*, red. Fayette Robinson. Philadelphia: Lindsay & Blakiston, 1854.
- Børtnes, Jostein, *Episke problemer*. Oslo: Solum, 1980.
- Carlson, Camilla (red.), *Forfatterseminar 1972*. Oslo: Den norske forfatterforening, 1973.

- Celebańska, Ewelina, *Marek Hlaskos vulgäre Individualästhetik als Übersetzungsproblem. Die kontrastive Translationsanalyse der Erzählung 'Ósmy dzien tygodnia' und deren nmv Übersetzung von Vera Cerny*. München: GRIN Verlag, 2014.
- Chojnowski, Przemysław, *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens: Eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius*. Berlin: Frank & Timme, 2005.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Poetical Works III. Plays 1-2*, red. Jim C. C. Mays. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2001.
- Copeland, Rita, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages*. New York: Cambridge University Press, 1991.
- Dąmbska-Prokop, Urszula (red.), *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Częstochowa: Educator, 2000.
- Dedecius, Karl, *Szkiełko tłumacza i oko poety. Eseje*. Andreas Lawaty (overs. & red.). Kraków: Universitas, 2013.
- Dedecius, Karl, *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis..* Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1986.
- Dedecius, Karl, *Lebenslauf aus Büchern und Blättern*, hg. von Manfred Mack, Jutta Wierczimok. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990.
- Dessingué, Alexandre (red.), *Flerstemte minner*. Stavanger: Hertervig akademisk forlag, 2010.
- Díaz, William, *Spiegel, Pflanze und Gewebe: Bilder in der Kritik von Paul Valéry, T.S. Eliot, Walter Benjamin und Roland Barthes*. Münster: LIT Verlag, 2013.
- Dørumsgaard, Arne, *Om å gjendikte kinesisk poesi*. Oslo: Dreyer, 1970.
- Dressier, Wolfgang U. / Barbaresi, Lavinia Merlini, *Morphopragmatics: Diminutives and Intensifiers in Italian, German, and Other Languages*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1994.
- Dryden, John (red.), *Ovid's Epistles: With His Amours*. London: C. Bathurst, T. Davies, W. Strahan, W. Clarke, R. Collins, T. Becket, T. Cadell, C. Robinon, S. Bladon, 1776.
- Dybiec-Gajer, Joanna, *Zmierzyć przekład?*. Kraków: Universitas, 2013.
- Eckermann, Johann Peter / Goethe, Johann Wolfgang von, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Volumes 1-3*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1868.
- Eiland, Howard / Jennings, Michael W., *Walter Benjamin. A Critical Life*. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.
- Eliot, Thomas Stearns, *Notes Towards the Definition of Culture*. London: Faber & Faber, 1948.
- Engwall, Gunnel / Geijerstam, Regina af (red.), *Från språk till språk. Sjutton uppsatser om litterär översättning*. Lund: Studentlitteratur, 1983.
- Eßmann, Helga, *Übersetzungsanthologien: Eine Typologie und eine Untersuchung am Beispiel der amerikanischen Versdichtung in deutschsprachigen Anthologien, 1920-1960*. Frankfurt am Main/New York: Peter Lang, 1992.
- Eßmann, Helga / Schöning, Udo (Hg.), *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996.
- Evans-Pritchard, Edward, *The Nuer: A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*. Oxford: Clarendon, 1940.

- Fast, Piotr / Wilk, Grażyna (red.), *Studia o przekładzie. Biograficzne konteksty przekładu*, T. 15. Katowice: Wydawnictwo Naukowe ‘‘Śląsk’’, 2002.
- Finkielkraut, Alain, *Ave Europa : de døende hilser deg*, red. & overs. Birgit Tønnesson. Oslo: Document Forlag, 1993.
- Aasen, Finn (red.), *Labyrinter*. Oslo: Cappelen, 1993.
- Folena, Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi, 1991.
- Frank, Armin Paul (Hg.), *Übersetzen, Verstehen, Brücken bauen: Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch*. Berlin: Erich Schmidt, 1993.
- Frank, Armin Paul / Turk, Horst (Hg.), *Die literarische Übersetzung in Deutschland: Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004.
- Fu, Tu / Johannesen, Georg, *Tu Fu*. Oslo: Pax, 1968.
- Furusest, Sissel / Thon, Jahn Holljen / Vassenden, Eirik (red.), *Norsk litteraturkritikk historie 1870–2000*. Oslo: Universitetsforlaget, 2016.
- Gadamer, Hans Georg, ‘Hermeneutik: Wahrheit und Methode. Ergänzungen’. Heidelberg: Mohr Siebeck, 1993.
- Gambier, Yves / Doorslaer, Luc van (red.), *Handbook of Translation Studies vol. 4*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2013.
- Garber, Klaus, *Zum bilde Walter Benjamins. Studien – Porträts – Kritiken*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992.
- Gašiorowska-Szmydtowa, Zofia, *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955.
- Gibińska, Marta, *Polish Poets Read Shakespeare. Refashioning of the Tradition*. Kraków: Societas Vistulana, 1999.
- Gilbert, Sidsel / Stänicke, Erik / Engelstad, Fredrik (red.), *Psyke, Kultur og samfunn. Perspektiver på indre og ytre virkelighet*, Oslo: Abstrakt Forlag AS, 2012.
- Greffrath, Krista R., *Metaphorischer Materialismus: Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1981.
- Grötzing, Eva / Lawaty, Andreas (Hg.), *Suche die Meinung. Karl Dedecius, dem Übersetzer und Mittler zum 65. Geburtstag*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1986.
- Grøgaard, Johan Fredrik (red.), *En bok om Georg Johannesen*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1981.
- Gullichsen, Harald, *Reflekser Og kontraster. gjendiktninger fra europeisk poesi*. Oslo: Kolofon, 2004.
- Gulya, János / Lossau, Norbert (Hg.), *Anthologie und interkulturelle Rezeption*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.
- Guławska-Gawkowska, Małgorzata / Hejwowski, Krzysztof / Szczęsny, Anna (red.), *Tłumacz: Sluga, pośrednik, twórca?* Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej UW, 2012.
- Hagerup, Henning, *Metafysisk skrapjern*. Oslo: Kolon Forlag, 2015.
- Hauge, Olav H. (red.), *Dikt i umsetjing*. Oslo: Noregs Boklag, 1982.
- Haugen, Paal-Helge, *Haiku. 200 norske versjonar ved Paal-Helge Haugen*. Stabekk: Bokklubbens lyrikkvenner, 1992.

- Haugen, Paal-Helge (red.), *Blad frå ein Austleg Hage. Hundre Haiku-Dikt*. Oslo: Samlaget, 1965.
- Hejwowski, Krzysztof, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Heydel, Magda / Woźniak, Monika / Wójcik-Leese, Elżbieta (red.), *Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Heydel, Magdalena, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Monografie. Wrocław: Fundacja Nauki Polskiej, 2003.
- Hooley, Daniel M., *The Classics in Paraphrase. Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*. Selingsgrove: Susquehanna University Press, 1987.
- Houe, Poul / Rossel, Sven Hakon (red.), *Images of America in Scandinavia*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1998.
- Huxley, Aldous, *Filozofia wieczysta*, overs. Krzysztof Środa, red. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Pusty Obłok, 1989.
- Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*. 4. utgave. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972.
- Jian, Ming, *Expressionistische Nachdichtungen chinesischer Lyrik*. Frankfurt am Main – Bern – New York; Paris: Peter Lang, 1990.
- Johannsen, Dirk, *Das Numinose als kulturwissenschaftliche Kategorie: norwegische Sagenwelt in religionswissenschaftlicher Deutung*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 2008.
- Johansen, Knut (red.), *Tankar om dikting. Til Olav H. Hauge*. Oslo: Per Sivle forlag, 1978.
- Jokiel, Małgorzata, *Transformation der Weltbilder in den polnischen Übersetzungen der Romane von Franz Kafka*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2007.
- Jordan, Lothar / Kortländer, Bernd (Hg.), *Nationale Grenzen und internationaler Austausch: Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995.
- Kaczorowska, Monika, *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Kraków: Universitas, 2011.
- Kamińska, Anna, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*. Warszawa: Iskry, 1974.
- Kelletat, Andreas F. / Tashinskiy, Aleksey (Hg.), *Übersetzer als Entdecker: Ihr Leben und Werk als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung*. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2014.
- Kelly, Louis G., *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*. Oxford: Blackwell, 1979.
- Kielar, Barbara Z., *Zarys translatoryki*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2003.
- Kittang, Atle / Aarseth, Asbjørn, *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. 4. utgave. Oslo: Universitetsforlaget, 1998.
- Kittel, Harald (Hg.), *International Anthologies of Literature in Translation*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995.
- Kittel, Harald / Frank, Armin Paul / Greiner, Norbert (Hg.), *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilbd.* Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004.
- Kleberg, Lars (red.), *Konsten att översätta. Föreläsningar vid Södertörns Högskolas litterära översättarseminarium, 1998-2008*. Södertörn: Huddinge Södertörns högskola, 2008.

- Kluba, Agnieszka, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej. 1918-1939*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2014.
- Kopaliński, Władysław, *Koty w worku czyli z dziejów pojęć i rzeczy*. Warszawa: Oficyna wydawnicza RYTM, 2006.
- Kozak, Jolanta, *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Krasoń, Katarzyna Joanna / Haedrich, Bernd (red.), *Dialog polsko-niemiecki i niemiecko-polski w języku, literaturze i teatrze. Polnisch-deutscher und deutsch-polnischer Dialog in der Sprache, Literatur und im Theater*. Kaiserslautern, Szczecin: ZAPOL, 2012.
- Krysztofiak, Maria, *Przekład literacki a translatoologia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999.
- Krysztofiak, Maria (Hg.), *Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.
- Krysztofiak, Maria (Hg.), *Probleme der Übersetzungskultur*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010.
- Krysztofiak, Maria, *Einführung in die Übersetzungskultur*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2013.
- Kubaszczyk, Joanna, *Faktura oryginału i przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016.
- Kuczyński, Krzysztof A., *Czarodziej z Darmstadt. Rzecz o Karlu Dedeciusie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1999.
- Kuczyński, Krzysztof A. / Kuczyński, Ernest (red.), *Pół wieku tłumaczenia. Rozmowy z Karlem Dedeciusiem*. Płock: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku, 2011.
- Kuczyński, Krzysztof A. (red.), *Rocznik Karla Dedeciusa*. Łódź: Archiwum Karla Dedeciusa, 2014.
- Kußmaul, Paul, *Verstehen und Übersetzen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007.
- Lefevre, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge, 2016.
- Legeżyńska, Anna, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.
- Lindner, Burkhardt (Hg.), *Benjamin – Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2006.
- Lipiński, Krzysztof, 'Mity przekładoznawstwa'. Kraków: Egis, 2004.
- Lipiński, Krzysztof, *Vademecum tłumacza*. Kraków: Idea, 2000.
- Lipszyc, Adam, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*. Kraków: Universitas, 2012.
- Lomheim, Sylfest, *Skripta på skjermen*. Kristiansand: Høyskoleforlag, 2000.
- Lomheim, Sylfest, *Omsetjingsteori. Ei elementær innføring*. Trøgstad: Universitetsforlaget, 1989.
- Lothe, Jakob / Refsum, Christian / Solberg, Unni (red.), *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1997.
- Luboń, Arkadiusz, *Przekraczanie obcości: Problemy przekładu w programach i twórczości poetów Nowej Fali*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2013.
- Lukas, Katarzyna, *Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdeterminanten. Adam Mickiewicz in deutschsprachigen Übertragungen*. Berlin: Frank & Timme, 2009.

- Lukas, Katarzyna / Olszewska, Izabela / Turska, Marta (Hg.), *Translation im Spannungsfeld der «cultural Turns»*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012.
- Læg Reid, Sissel / Skorgen, Torgeir (red.), *Hermeneutikk – en innføring*. Oslo: Spartacus, 2006.
- Læg Reid, Sissel / Skorgen, Torgeir (red. & overs.), *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus, 2001.
- Lönker, Fred (Hg.), *Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992.
- Ławnikowska-Koper, Joanna / Majkiewicz, Anna / Szyndler, Anna (red.), *Cyrkulacja literatury niemieckojęzycznej i polskiej w XXI wieku. T. I*. Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie., 2016.
- Łazarczyk, Bohdan, *Sztuka Translatorska Juliana Tuwima: Przekłady z poezji rosyjskiej*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.
- MacCole, John, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1993.
- Majdzik, Katarzyna / Słapek, Daniel, *Narzędzia analizy przekładu*. Toruń: Adam Marszałek & Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2015.
- Maliszewski, Julian, *Oktawa Karla Dedeciusa. Osiem esejów o sztuce translatorskiej czarodzieja z Darmstadt*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016.
- Markiewicz, Henryk (red.), *Problemy teorii literatury*. Wrocław: Zakład Narodowy Im. Ossolińskich, 1967.
- Mersch, Dieter, *Was sich Zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- Meyer, Siri (red.), *Estetikk og historisitet*. Bergen: Norges allmennvitenskapelige forskningsråd, 1990.
- Moeran, Brian, *Language and Popular Culture in Japan*. Manchester – New York: Manchester University Press, 1989.
- Müller-Funk, Wolfgang, *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien / New York: Springer, 2002.
- Nalewajk, Żaneta, *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne*. Kraków: Universitas, 2015.
- Nehaus, Stefan / Ruf, Oliver (Hg.), *Perspektiven der Literaturvermittlung*. Innsbruck: Studienverlag, 2011.
- Olschowsky, Heinrich / Przybyła, Piotr (overs.), *Klucze do kultury. Z perspektywy niemieckiej o literaturze polskiej*, red. Marek Zybura. Kraków: Universitas, 2015.
- Øhrgaard, Per, *Goethe : et essay*, red. & overs. Sverre Dahl. Oslo: Gyldendal, 1999.
- Parkin, David, *The Cultural Definition of Political Response: Lineal Destiny among the Luo*. London: Academic Press, 1978.
- Piotrowska, Maria, *Proces decyzyjny tłumacza. Podstawy metodologii nauczania przekładu pisemnego*. Kraków: Wydawnictwo UP, 2007.
- Pisarkowa, Krystyna, *Pragmatyka przekładu: przypadki poetyckie*. Kraków: Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN, 1998.
- Pizer, John David, *The Idea of World Literature: History and Pedagogical Practice*. Louisiana: Louisiana State University Press, 2006.



- Qvale, Per, *Fra Hieronymus til hypertekst. Oversettelse i teori og praksis*. Oslo: Aschehoug, 1998.
- Qvale, Per (red.), *Det umuliges kunst. Om å oversette*. Oslo: Aschehoug forlag, 1991.
- Refsum, Christian, *En verden av oversettelse: fransk og dansk symbolisme sett fra taarnet 1893-94*. Oslo: Unipub, 2000.
- Reinton, Ragnhild Evang, *Walter Benjamin og kunstens teknologisering : foredrag holdt lørdag 6. oktober 1990 i TMVs åpne forelesningsrekke 'Teknologi og verdier'*. Oslo: TMV-senteret, 1990.
- Rendtorff, Jacob Dahl, *Paul Ricoeurs filosofi*. København: Hans Reitzel, 2000.
- Ricoeur, Paul, *Minne, historia, glömska*, red. & overs. E Backelin. Göteborg: Daidalos, 2005.
- Ricoeur, Paul, *Eksistens og hermeneutikk*, red. & overs. H. H. Ystad. Skien: Aschenhoug, 1999.
- Ricoeur, Paul, *Fortolkningsteori*, red. & overs. H. Juel. København: Vintens Forlag, 1979.
- Rose, Marilyn Gaddis (red.), *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*. Alabany: SUNY Press, 1981.
- Różanowski, Ryszard, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997.
- Salmeri, Claudio, *Style przekładu w perspektywie komunikacji międzykulturowej. angielskie i włoskie tłumaczenie Trans-Atlantyku Witolda Gombrowicza*. Katowice: Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2011.
- Schilly, Ute Barbara, *Carmen spricht Deutsch: literarische Übersetzung als interkulturelle Kommunikation Am Beispiel des Werkes von Miguel Delibes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Schultze, Brigitte, *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*. Kraków: Universitas, 1999.
- Seruya, Teresa / D'hulst, Lieven / Rosa, Alexandra Assis / Moniz, Maria Lin (red.), *Translation in Anthologies and Collections. 19th and 20th Centuries*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2013.
- Sienkiewicz, Barbara, *Poznawanie i nazywanie. refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków: Universitas, 2007.
- Skibińska, Elżbieta, *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach 'Pana Tadeusza'*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999.
- Skwara, Marta, *'Polski Whitman'. o funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*. Kraków: Universitas, 2010.
- Smidt, Kristian, *Shakespeare i norsk oversettelse. En situasjonsrapport*. Oslo: Universitetet i Oslo, 1994.
- Snell-Hornby, Mary, *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: Benjamins, 1988.
- Snell-Hornby, Mary (Hg.), *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*, 2. utgave. Tübingen: Francke Verlag, 1994.
- Sommerfeld, Beate / Kęsicka, Karolina (Hg.), *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten. Band 23*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2010.
- Sontag, Susan, *Under the Sign of Saturn*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1980.
- Spivak, Gayatri, *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

- Stallknecht, Newton Phelps / Frenz, Horst (red.), *Comparative Literature: Method & Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961.
- Stegane, Idar (red.), *Dikt og artiklar om dikt. Til Olav H. Hauge på 70-årsdagen*. Oslo: Noregs Boklag, 1978.
- Steiner, George, *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Stoltz, Selma, 'Erindringens poetikk'. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2014.
- Stolze, Radegundis, *Hermeneutik und Translation*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003.
- Strøm, Cathrine / Vikøy, Aasne (red.), *Mellomrom II. Omsetjaren Olav H. Hauge*. Bergen: TransFe:r Forlag, 2009.
- Sulikowski, Piotr, *Neologismus in der polnischen Dichtung: eine translatorische Analyse Besprochen anhand der Beispiele aus dem übersetzerischen Werk von Karl Dedecius*. Hamburg: Kovač, 2007.
- Suonuuti, Heidi, *Termlosen. Kort innføring i begrepsanalyse og terminologiarbeid*. Oslo: Språkrådet, 2015.
- Szczepaniak, Monika (red.), *Jelinek po polsku. Tłumaczenia i inscenizacje*. Bydgoszcz: Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, 2011.
- Szczęsna, Ewa / Kasperski, Edward (red.), *Komparatystyka dzisiaj. Problemy teoretyczne*. Kraków: Universitas, 2010.
- Tokarz, Bożena, *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1995.
- Turk, Horst / Schultze, Brigitte / Slimanowski, Roberto (Hg.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*. Göttingen: Wallstein Verlag, 1998.
- Tveit, Åse Kristine, *Innganger. Om lesing og litteraturformidling*. Bergen: Fagbokforlaget, 2004.
- Tytler, Alexander Fraser, *Esej o zasadach sztuki przekładowczej*, overs. Krzysztof Filip Rudolf. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2014.
- Tønnesen, Terje (red.), *Tunn is: Om Olav H. Hauges forfatterskap*. Oslo: Landslaget for norskundervisning/ Cappelen Fakta, 1994.
- Unsel, Siegfried (Hg.), *Zür aktualität Walter Benjamins*. Baden-Baden: Suhrkamp, 1972.
- Utaker, Arild, *Språklogikk*. Oslo: Universitetsforlaget, 1991.
- Venuti, Lawrence, *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. London/New York: Routledge, 2013.
- Vikøy, Aasne / Rokseth, Benjamin / Strøm, Cathrine (red.), *Mellomrom. Tolv tekster om oversettelse*. Oslo/Gjøvik: TransFe:r Forlag, 2007.
- Wittbrodt, Andreas, *Verfahren der Gedichtübersetzung: Definition, Klassifikation, Charakterisierung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.
- Youssef, Atef Faleh, *Cognitive Processes in Written Translation*. Houston, Texas: University of Houston, 1986.
- Zeidler-Janiszewska, Anna (red.), *Drobne rysy w ciągłej katastrofie...'. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Kultury, 1993.

Zepetnek, Steven Tötösy de (red.), *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. Indiana: Purdue University Press, 2003.

Zima, Peter V., *Komparatistische Perspektiven: zur Theorie der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke Verlag, 2011.

Zima, Peter V., *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke Verlag Tübingen, 1992.

## Øvrige litterære kilder

Andersen, Per Thomas, *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget, 2012.

Balcerzan, Edward, *Poezja polska w latach 1939-1968*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1998.

Borgen, Johan, *Borgen om bøker. Fremmed*, Lone Klem (red.). Oslo: Gyldendal, 1977.

Brodal, Jan, *Mosaikk*. Oslo: Solum, 1980.

Cieśla-Korytowska, Maria (red.), *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury. Studia i rozprawy*. Kraków: Universitas, 1996.

Cudak, Romuald (red.), *Literatura polska w świecie. Oblicza światowości*. Katowice: Gnome/Uniwersytet Śląski, 2012.

Currey, Mason, *Codziennie rytuały. Jak pracują wielkie umysły*. Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2015.

Czapliński, Przemysław / Legeżyńska, Anna / Telicki, Marcin (red.), *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?* Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2010.

Dalgard, Olav, *Polens store nasjonaldikter. Adam Mickiewicz: 1792-1855*. Oslo: Falken, 1955.

Dedecius, Karl, *Zur Literatur Und Kultur Polens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

Długosz-Kurczabowa, Krystyna / Dubisz, Stanisław, *Gramatyka historyczna języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.

Erichsen, Gerda Moter, *Ord og uttrykk på fire språk*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2011.

Fløgstad, Kjartan, *Dalen Portland. Roman*. Oslo: Bokklubben nye bøker, 1996.

Furuseth, Sissel, 'Mellom Stemme og Skrift. En studie i Gunvor Hofmos Versifikasjon'. NTNU Trondheim, 2003.

Furuseth, Sissel / Thon, Jahn H. / Vassenden, Eirik (red.), *Norsk Litteraturkritikks Historie 1870–2000*. Oslo: Universitetsforlaget, 2016.

Faarlund, Jan Terje, *Norsk Referansegrammatikk*. Oslo: Universitetsforlaget, 1997.

Grądziel-Wójcik, Joanna, *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*. Kraków: Universitas, 2016.

Havnevik, Ivar (red.), *Den store norske diktbogen*. Oslo: Pax Forlag A/S, 2005.

Havnevik, Ivar / Rønning, Helge (red.), *Samtidslitteratur 81. Ekstranummer av Samtiden*. Oslo: Aschehoug, 1981.

Janion, Maria, *Gorączka romantyczna*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.

- Januszewska-Skreiberg, Janina, *Od Ibsena do Twardowskiego. Norwesko-polskie pejzaże kulturalne*. Warszawa: Interlibro, 2001.
- Januszewska-Skreiberg, Janina, *Med hjertet i to land. Norsk-polske kulturforbindelser*. Oslo: Lockert cop., 2007.
- Jastrun, Mieczysław, *Mickiewicz*, Henriette Bie Lorentzen, Kirsten Hansteen (red. & overs.). Oslo: Falken, 1955.
- Kirkegaard, Søren, *Om begrebet ironi med stadig hensyn til Socrates*. Kjøbenhavn: P.G. Philipsens Forlag, 1841.
- Kozłowska-Budkowa, Zofia, *Polski słownik biograficzny*. T. 1. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1935.
- Majchrowski, Zbigniew, *Różewicz*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2002.
- Masters, Edgar Lee, *Spoon River Anthology*. New York: The Macmillan company, 1916.
- Mickiewicz, Adam, *Dziela [wydanie rocznicowe] I*. Warszawa: Czytelnik, 1993.
- Mickiewicz, Adam, *Pani Twardowska i inne utwory*. Kraków: Księgarnia Wydawnicza, 1946.
- Mikoś, Michał J., *Zarys historii polonistyki w Ameryce Północnej*, red. Bożena Szalasta-Rogowska / Wioletta Hajduk-Gawron, Biblioteka. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012.
- Nag, Martin, *Alltid et fragment. dikt, dagbok-notater, gjendiktninger*. Oslo: Solum, 1997.
- Nag, Martin, *Menneskeåndens revoltering! Selvbiografi under Kveldsbeleika*. Oslo: Solum, 1994.
- Nag, Martin, *Stanisław Przybyszewski: verdenslitteratur i Kongsvinger*. Kongsvinger: Solør-Odal Historielag / Kongsvinger museum, 1991.
- Podlawska, Daniela, *Gramatyka historyczna języka polskiego z elementami języka staro-cerkiewno-słowiańskiego i dialektologii*. Słupsk: Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, 2003.
- Poll, Suze van der, *Realismer i norsk samtidsprosa*. Amsterdam: Academisch Proefschrift, 2008.
- Pollak, Seweryn, *Wyprawy za trzy morza. Szkice o literaturze rosyjskiej*. Warszawa: Czytelnik, 1962.
- Selberg, Ole Michael, *Stor norsk-polsk ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2017.
- Sibińska, Maria / Dymel-Trzebiatowska, Hanna (red.), *Nowe wyzwania, nowe horyzonty. Czterdzieści lat Skandynawistyki Gdańskiej. Tom I: Literatura – język – przekład*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2016.
- Smidt, Kristian, *Konstfuglen og nattergalen: essays om diktning og kritikk*. Oslo: Gyldendal, 1972.
- Teodorowicz-Hellman, Ewa, *'Pan Tadeusz' w szwedzkich przekładach*. Izabelin: 'Świat Literacki', 2002.
- Uggla, Andrzej Nils, *Sverige och polska skaldar. Från Mickiewicz till Miłosz*. Uppsala: Uppsala University, 1990.
- Wangensteen, Boye / Landrø, Marit Ingebjørg (red.), *Bokmålsordboka: definisjons- og rettskrivningsordbok, 2. utgave*. Oslo: Universitetsforlaget, 1993.
- Wierzbicka, Anna, *Understanding Cultures through Their KeyWords. English, Russian, Polish, German and Japanese*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Williams, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Fontana: Flamingo, 1976.
- Wróbel, Henryk (red.), *Studia i szkice o współczesnej polszczyźnie*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1982, s. 86–93.

Wyka, Kazmierz, *Cyprian Norwid. Studia, artikuly, recenzje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.

## Oversikt over annen polsk litteratur i norske oversettelser

### Bibliografier:

Kvadsheim, Jadwiga Teresa, *Polen i Norge. Bibliografi i utvalg*. Oslo: Ambassade Rzeszpospolitej Polskiej w Oslo, 2002.

Røed, Ragnar, *Polen i norsk litteratur. Bibliografi*. Oslo: Universitetsforlaget, 1970.

Selberg, Ole Michael, *Polsk litteratur i norsk oversettelse 1826–1989. En bibliografi*. Oslo: Universitetet i Oslo, 1991.

### Verk:

Brodal, Jan, (red. & overs.), *Polen forteller. Polske noveller*. Oslo: De norske Bokklubbene, 1991.

Eggen, Arnljot / Nag, Martin, (overs. & red.), *Den sjuande engelen. Eit utval frå polsk etterkrigslyrikk*. Oslo: Samlaget, 1967.

Gombrowicz, Witold, *Dagboken 1953-1958*, overs. Agnes Banach / Rita Gombrowicz / Tor Eystein Øverås (forord) / Geir Gulliksen (etterord). Oslo: Flamme, 2012.

Gombrowicz, Witold, *Trans-Atlantyk*, overs. Agnes Banach. Oslo: Flamme, 2015

Herbert, Zbigniew, *I hjertet av tingene*, Joanna Rzadzowska (overs. & red.). Oslo: Aschehoug, 2017..

Herbert, Zbigniew, *I hjertet av tingene*, Joanna Rzadzowska (overs. & red.). Oslo: Aschehoug, 2017.

Herbert, Zbigniew, *Rapport fra en beleiret by og andre dikt*, Ole Michael Selberg (overs. & red.). Oslo: Solum, 1987.

Herbert, Zbigniew, *Herr Cogito*, Ole Michael Selberg (overs. & red.). Oslo: Solum, 1977.

Huelle, Paweł, *Hvem var Dawid Weiser*, overs. Jan Brodal. Oslo: Gyldendal, 1991.

Kapuściński, Ryszard, *Ibenholt*, overs. Ole Michael Selberg. Oslo: Aschehoug, 2001.

Kapuściński, Ryszard, *Imperiet*, overs. Ole Michael Selberg. Oslo: Aschehoug, 1994.

Kapuściński, Ryszard, *Keisaren*, overs. Ole Michael Selberg. Oslo: Det Norske Samlaget, 1986.

Kapuściński, Ryszard, *Reiser med Herodot*, overs. Ole Michael Selberg. Oslo: Aschehoug, 2006.

Libera, Antoni, *Madame*, overs. Jan Brodal. Oslo: Gyldendal, 2002.

Miłosz, Czesław, *Det trellbundne sinn*, overs. Ivar Lunde. Oslo: Aschehoug, 1981.

Miłosz, Czesław, *Erobringen av makten*, overs. Ivar Lunde. Oslo: Forlaget Oktober A/S, 1983.

Miłosz, Czesław, *Issadalen*, overs. Ole Michael Selberg. Oslo: Aschehoug, 1981.

Miłosz, Czesław, *Poesien som vitne. Charles Eliot Norton-forelesningene 1981-82*, red. & overs. Bertil Knudsen. Oslo: Document Forlag, 1993.

Selberg, Ole Michael (red. & overs.), *Tiden er knapp, du skal vitne. Nyere polsk lyrikk*. Oslo/Gjøvik: Bokklubbens lyrikkvenner, 1982.

Sienkiewicz, Henryk, *Quo vadis*, overs. Kari Borg Mannsåker. Oslo: Ansgar 1986.

Stasiuk, Andrzej, *Dukla*, overs. Ole Michael Selberg. Oslo: Aschehoug, 2005.

Świrszczyńska, Anna, *Eg er kvinnfolk*, overs. Tor Obrestad. Oslo: Samlaget, 1990.

Terakowska, Dorota, *Heksenes datter en fortelling om å frigjøre sitt land*, Jan Brodal og Anne Walseng (overs.). Bergen: Eide Forlag, 2003.

Tokarczuk, Olga, *E.E.*, overs. Anne Walseng. Oslo: Cappelen, 2001.

Zagajewski, Adam. *Utsikt over Kraków. 50 dikt*, (red. & overs.) Knut Johansen. Oslo: Gyldendal 1987.

## Nettressurser

1. Ridderstrøm, Helge, 'Oversettelsesteori', 2017.

<<http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/oversettelsesteori.pdf>> [tilgjengelig 4.06.2017].

2. 'Skyer trenger ikke bli sett for å sveve', 2013 <<https://litteraturgarasjen.no/2013/05/01/skyer-trenger-ikke-bli-sett-for-a-sveve/>> [tilgjengelig: 8.09.2016].

3. 'Tysk-norsk ordbok', 2016 <<http://runeberg.org/deno1933/0339.html>> [tilgjengelig 17.05.2016].

4. 'Wisława Szymborska – Facts', 2014

<[https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1996/szymborska-facts.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1996/szymborska-facts.html)> [tilgjengelig: 7.05.2016].

5. Ordnett.no, <<https://www.ordnett.no/search?language=no&phrase=overmål>> [tilgjengelig: 18.11.2017].

6. '7 listopada', 2017 <[https://pl.wikipedia.org/wiki/7\\_listopada](https://pl.wikipedia.org/wiki/7_listopada)> [tilgjengelig 6.12.2017].

7. Bramness, Hanne, 'Men lyrikken var ikke død', *Den Norske Forfatterforeningen*, 2012

<<https://forfatterforeningen.no/artikkel/men-lyrikken-var-ikke-dod>> [tilgjengelig 4.09.2017].

8. Hagen, Erik Bjerck, 'På sporet av norsk sekstitallsmodernisme', *Vagant*, 2010 <<http://www.vagant.no/pa-sporet-av-norsk-sekstitallesmodernisme/>> [tilgjengelig 9.05.2016].

## Dikttekster – appendiks

\* \* \*

### Wisława Szymborska

#### Atlandyda

(fra *Wołanie do Yeti*)

Istnieli albo nie istnieli.  
Na wyspie albo nie na wyspie.  
Ocean albo nie ocean  
połknął ich albo nie.

Czy było komu kochać kogo?  
Czy było komu walczyć z kim?  
Działo się wszystko albo nic  
tam albo nie tam.

Miast siedem stało.  
Czy na pewno?  
Stać wiecznie chciało.  
Gdzie dowody?

Nie wymyślili prochu, nie.  
Proch wymyślili, tak.

Przypuszczalni. Wątpliwi.  
Nie upamiętnieni.  
Nie wyjęci z powietrza,  
z ognia, z wody, z ziemi.

Nie zawarci w kamieniu  
ani w kropli deszczu.  
Nie mogący na serio  
pozować do przestrogi.

Meteor spadł.  
To nie meteor.  
Wulkan wybuchnął.  
To nie wulkan.  
Ktoś wołał coś.  
Niczego nikt.

Na tej plus minus Atlantydzie.

#### Utopia

(fra *Wielka Liczba*)

Wyspa na której wszystko się wyjaśnia.  
Tu można stanąć na gruncie dowodów.  
Nie ma dróg innych oprócz drogi dojścia.  
Krzaki aż uginają się od odpowiedzi.

#### Atlantis

(overs. Ole Michael Selberg)

De fantes eller fantes ikke.  
På en øy eller på ingen.  
Havet eller intet hav  
Oppslukte dem eller ikke.

Elsket noen der noen?  
Kjempet noen der med noen?

Alt skjedde, eller ingenting,  
Der eller ingensteds.

Syv i tallet lå byene der.  
Er det nå sikkert?  
For evig ville de ligge.  
Hvor er bevisene?

Nei, de oppfant ikke kruttet.  
Jo, de oppfant kruttet.

Formodede. Antatte.  
Ubelagte.  
Ikke grepet ut av luften.  
av ilden, vannet, jorden.

Ikke innesluttet i sten  
eller i en regndråpe.

Uegnet til å stå modell  
for alvorlige formaninger.

En meteor falt.  
Det var ingen meteor.  
En vulkan eksploderte.  
Det var ingen vulkan.  
Noen ropte noe.  
Ingen. Intet.

På dette pluss minus Atlantis.

#### Utopia

(overs. Ole Michael Selberg)

Øya hvor alt får sin forklaring.

Her trår man på bevisenes faste grunn.

Rośnie tu drzewo Słusznego Domyśłu  
o rozwikłanych wiecznie gałęziach.

Olśniewająco proste drzewo Zrozumienia  
przy źródle, co się zwie Ach Więc To Tak.

Im dalej w las, tym szerzej się otwiera  
Dolina Oczwistości.

Jeśli jakieś zwątpienie, to wiatr je rozwiewa.

Echo bez wywołania głoś zabiera  
i wyjaśnia ochoczo tajemnice światów.

W prawo jaskinia, w której leży sens.

W lewo jezioro Głębokiego Przekonania.  
Z dna odrywa się prawda i lekko na wierzch wypływa.

Góruje nad doliną Pewność Niewzruszona.  
Ze szczytu jej roztacza się Istota Rzeczy.

Mimo powabów wyspa jest bezludna,  
a widoczne po brzegach drobne ślady stóp  
bez wyjątku zwrócone są w kierunku morza.  
Jak gdyby tylko odchodzono stąd  
i bezpowrotnie zanurzano się w topieli.

W życiu nie do pojęcia.

### **Miniatura średniowieczna**

(fra *Wielka Liczba*)

Po najzieleńszym wzgórzu,  
najkonnniejszym orszakiem,  
w płaszczach najjedwabniejszych.

Do zamku o siedmiu wieżach,  
z których każda najwyższa.

Na przedzie xiążę  
najpochlebniej niebrzuchaty,  
przy xiążęciu xiężna pani  
cudnie młoda, młodzusiańska.

Za nimi kilka dwórek  
jak malowanie zaiste  
i paż najpachołetszy,  
a na ramieniu pazia  
coś nad wyraz małpiego  
z przenajśmieszniejszym pyszczkiem  
i ogonkiem.

Zaraz potem trzej rycerze,  
a każdy się dwoi, troi,

Her fører alle veier til målet.

Buskene laver av svar.

Her vokser Den riktige antagelses tre  
med sine fra evighet av utredede grener.

Og det blendende enkle Forståelsens tre  
ved kilden som heter Jaså Er Det Slik.

Jo lenger man kommer inn i skogen,  
desto bredere blir Selvfølgelighetens dal.

Finnes det noen tvil, værres den hen av vinden.

Ekkoet griper ukallet ordet  
og forklarer villig altets hemmeligheter.

Til høyre hulen, hvor meningen ligger.

Til venstre Den dype overbevisnings innsjø.  
Fra bunnen river sannheten seg løs og stiger  
fjærlett til overflaten.

Over dalen ruver Den urokkelige visshet.  
Fra dens tind skuer man ut over Tingenes Vesen.

Tross alle attraksjoner er øya øde,  
og de svake fotspor som skimtes på strendene  
peker uten unntak i retning av sjøen.

Som om folk bare har gått bort herfra  
og for alltid dukket ned i dypet.

I det ufattelig liv.

### **Middelalderminiatur**

(overs. Ole Michael Selberg)

Over den grønneste av åser  
i det mest ridende følge  
i de silkefineste kapper.

Til borgen med syv tårn,  
som hvert er aller høyest.

I spissen fyrsten  
på det mest smigrende slank,  
ved hans side fyrstinnen  
vidunderlig, blottende purung.

Bak dem terner,  
alle som skilderier,  
og den mest svennete av svenner,  
og på svennens skulder  
noe umåtelig apekattete  
med den aller snurrigste snute  
og svans.

Like etter tre riddere,  
hver av dem høvisk nok for tolv,



i jak który z miną gęstą  
prędko inny z miną tęgą,  
a jak pod kim rumak gniady,  
to najgniadszy moiściewy,  
a wszystkie kopytkami jakoby muskając  
stokrotki najprzydrożniejsze.

Kto zasię smutny, strudzony,  
z dziurą na łokciu i z zezem,  
tego najwyraźniej brak.

Najzadniejszej też kwestii  
mieszczkańskiej czy kmiecej  
pod najlazurowszym niebem.

Szubieniczki nawet tyciej  
dla najsokolszego oka  
i nic nie rzuca cienia wątpliwości.

Tak sobie przemile jadą  
w tym realizmie najfeudalniejszym.  
Onże wszelako dbał o równowagę:  
piekło dla nich szykował na drugim obrazku.  
Och, to sie rozumiało  
arcysamo przez się.

### **Bagaż powrotny** (fra *Chwila*)

Kwaterna małych grobów na cmentarzu.  
My, długo żyjący, mijamy ją chyłkiem,  
jak mijają bogacze dzielnicę nędzarzy.

Tu leżą Zosia, Jacek i Dominik,  
przedwcześnie odebrani słońcu, księżycowi,  
obrotom roku, chmurom.

Niewiele uciulali w bagażu powrotnym.  
Strzępki widoków  
w liczbie nie za bardzo mnogiej.  
Garstkę powietrza z przelatującym motylem.  
Łyzeczkę gorzkiej wiedzy o smaku lekarstwa.

Drobne nieposłuszeństwa,  
w tym któreś śmiertelne.  
Wesołą pogoń za piłką po szosie.  
Szczęście ślizgania się na kruchym lodzie.

Ten tam i tamta obok, i ci z brzegu:  
zanim zdążyli dorosnąć do klamki,  
zepsuć zegarek,  
rozbić pierwszą szybę.

Małgorzatka , lat cztery,  
z czego dwa na leżąco i patrząco w sufit.

Rafałek: do lat pięciu brakowało mu miesiąca,  
a Zuzi świąt zimowych  
z mgiełką oddechu na mrozie.

og er den enes mine kjekk  
blir en annens mine straks bold,  
og rir den ene en fuks,  
så er den fuksrød til gagns,  
og hovene streifer uten stans  
de mest veikantnikkende tusenfryd.

Men den som er trist og trett,  
og skjeler og har hull på albuen,  
er med største tydelighet utelatt.

Ikke det ringeste problem  
med borgere eller bønder  
under denne aller blåeste av himler.

Ikke den bitterste antydning til en galge  
for det falkeskarpeste blikk  
og intet som kaster en skygge av til.

Slik rir de på behageligste vis  
gjennom denne føydaleste av realismer

– som like fullt har sørget for likevekt:  
deres helvete har den beredt dem på neste bilde.  
Men det var jo den selvfølgeligste  
av selvfølger.

### **Returbagasje** (overs. Christian Kjelstrup)

Området på kirkegården som er viet barnegraver.  
Vi, de langlivede, smyger oss raskt forbi,  
slik rikfolk passerer fattigstrøk.

Her ligger lille Zosia, Jacek og Dominik,  
altfor tidlig fratatt sol og måne,  
de skiftende årstidene, skyene.

Nesten ingenting har de fått i returbagasje.  
Rester av utsikter  
som knapt teller som flertall.  
En neve luft med en flagrende sommerfugl.  
En teskje bitter erfaring som smaker medisiner.

Små ulydigheter,  
noen av dem dødelige.  
Å løpe hvinende av fryd etter en ball ut i veibanen.  
Lykken ved å gå på skøyter over tynn is.

Han der og hun ved siden av og de lenger bort:  
Før de rakk å bli høye nok til å nå opp til dørhåndtaket,  
ødelegge en klokke,  
knuse sin første rute.

Małgorzata, fire år,  
to av dem i sengen, stirrende i taket.  
Rafałek: Han manglet bare en måned på å bli fem,  
og Zuzia en juleferie  
med en liten sky av frostrøyk ut av munnen.

Og hva kan man si om en enkelt dag i livet,

Co dopiero powiedzieć o jednym dniu życia,  
o minucie, sekundzie:  
ciemność i błysk żarówki i znów ciemność?

KÓSMOS MAKRÓS  
CHRÓNOS PARADOKSOS

Tylko kamienna greka ma na to wyrazy.

### **W zatrząsieniu**

(fra *Chwila*)

Jestem kim jestem.  
Niepojęty przypadek  
jak każdy przypadek.

Inni przodkowie  
mogli być przecież moimi,  
a już z innego gniazda  
wyfrunęłabym,  
już spod innego pnia  
wypełzła w łusce.

W garderobie natury  
jest kostiumów sporo.  
Kostium pająka, mewy, myszy polnej.  
Każdy od razu pasuje jak ulał  
i noszony jest posłusznie  
aż do zdarcia.

Ja też nie wybierałam,  
ale nie narzekam.  
Mogłam być kimś  
o wiele mniej osobnym.  
Kimś z ławicy, mrowiska, brzęczącego roju,  
szarpaną wiatrem cząstką krajobrazu.

Kimś dużo mniej szczęśliwym,  
hodowanym na futro,  
na świąteczny stół,  
czymś, co pływa pod szkiełkiem.

Drzewem uwięzłym w ziemi,  
do którego zbliża się pożar.

Żdźbłem tratowanym  
przez bieg niepojętych wydarzeń.

Typem spod ciemnej gwiazdy,  
która dla innych jaśnieje.

A co, gdybym budziła w ludziach strach,  
albo tylko odrazę,  
albo tylko litość?

Gdybym się urodziła  
nie w tym, co trzeba, plemieniu  
i zamykały się przede mną drogi?

Los okazał się dla mnie  
jak dotąd łaskawy.

et minutt, et sekund:  
mørke og blaff fra lyspære og mørke igjen?

KÓSMOS MAKRÓS  
CHRÓNOS PARÁDOXOS

Bare det greske steinspråket har ord for slikt.

### **Til overmål**

(overs. Christian Kjelstrup)

Jeg er den jeg er.  
En ufattelig tilfeldighet,  
slik alle tilfeldigheter er det.

Jeg kunne hatt  
andre forfedre,  
og fra et annet rede  
kunne jeg ha fløyet ut,  
frem fra en annen stubbe  
krøpet ut i skallet mitt.

I naturens garderobe  
er det nok av kostymer.  
Edderkoppens, måkens, hasselmusens.  
Samtlige sitter som støpt  
og bæres trofast  
til de slites ut.

Heller ikke jeg har fått velge,  
men jeg kan ikke klage.  
Jeg kunne endt opp som noe  
langt mindre individuelt.  
Noen i en stim, en maurtue, en summende sverm,  
en bitte liten del av et landskap som vinden kaster hit og dit.

Noen langt mindre heldigstilt,  
alet opp for å bli pels,  
for å serveres til jul,  
noe som svømmer i et mikroskop.

Et tre med røttene festet i bakken  
idet skogsbrannen nærmer seg.

Et strå som trampes ned  
av ufattelige hendelsesforløp.

En stakkar hvis stjerne har sloknet  
og i stedet skinner for andre.

Eller hva om det eneste jeg fikk folk til å kjenne, var frykt  
eller bare avsmak,  
eller bare medynk?

Hva om jeg var blitt født  
i en annen stamme enn den rette  
og veiene ble sperret for meg?

Skjebnen har til nå  
vært meg nådig.

Mogła mi nie być dana  
pamięć dobrych chwil.

Mogła mi być odjęta  
skłonność do porównań.

Mogłam być sobą – ale bez zdziwienia,  
a to by oznaczało,  
że kimś całkiem innym.

### **Nieczytanie** (fra *Tutaj*)

Do dzieła Prousta  
nie dodają w księgarni pilota,  
nie można się przełączyć  
na mecz piłki nożnej  
albo na kwiz, gdzie do wygrania volvo.

Żyjemy dłużej,  
albo mniej dokładnie  
i krótszymi zdaniami.

Podróżujemy szybciej, częściej, dalej,  
choć zamiast wspomnień przywozimy slajdy.  
Tu ja z jakimś facetem.  
Tam chyba mój eks.  
Tu wszyscy na golasa,  
więc gdzieś pewnie na plaży.

Siedem tomów – litości.  
Nie dałoby się tego streścić, skrócić,  
Albo najlepiej pokazać w obrazkach.  
Szedł kiedyś serial pt. Lalka,  
ale bratowa mówi, że kogoś innego na P.

Zresztą, nawiasem mówiąc, kto to taki.  
Podobno pisał w łóżku całymi latami.  
Kartka za kartką,  
z ograniczoną prędkością.  
A my na piątym biegu  
i – odpukać – zdrowi.

### **Chmury** (fra *Chwila*)

Z opisywaniem chmur  
musiałabym się bardzo śpieszyć –  
już po ułamku chwili  
przystają być te, zaczynają być inne.

Ich właściwością jest  
nie powtarzać się nigdy  
w kształtach, odcieniach, pozach i układzie.

Nie obciążone pamięcią o niczym,  
unoszą się bez trudu nad faktami.

Jacy tam z nich świadkowie czegokolwiek –

Jeg kunne ha vært ute av stand  
til å huske lykkelige øyeblikk.

Jeg kunne ha blitt frarøvet  
tilbøyeligheten til å sammenligne.

Jeg kunne ha vært meg selv – men uten evnen til å undre  
meg,  
og dét ville ha betydd  
at jeg var en helt annen.

### **Ikke-lesning** (overs. Christian Kjelstrup)

Hvis du kjøper Proust i en bokhandel,  
får du ikke med deg en fjernkontroll,  
du kan ikke zappe  
over til en fotballkamp  
eller et spørreprogram, vinne en volvo.

Vi lever lenger,  
men mindre nøyaktig  
og i kortere setninger.

Vi reiser fortere, lengre, oftere,  
men kommer hjem med bilder i stedet for minner.  
Her er jeg med en eller annen fyr.  
Han der er eksen min, tror jeg.  
Her er alle nakne,  
så da må vi ha vært på en strand.

Syv bind – gud bedre.  
Kunne ikke noen kortet dem ned litt, lagd et resymé,  
eller enda bedre: en versjon i bilder.  
Det gikk en gang en serie som het: «Dukken»,  
men svigerinnen min sier at den var av en annen på P.

Og apropos, hvem var han egentlig?  
Det sies at han skrev sengeliggende, år ut og år inn.  
Side etter side  
i sneglefart.  
Mens vi fortsetter i femte gir  
og har, bank i bordet, aldri hatt det bedre.

### **Skyer** (overs. Christian Kjelstrup)

Når jeg skal beskrive skyene,  
er jeg allerede sent ute -  
på brøkdelen av et sekund  
er de ikke lenger slike, men sånne.

Deres egenart er  
aldri å gjenta en eneste  
form, nyanse, positur, komposisjon.

De tynges ikke av minner om noe som helst,  
svever uanstrengt over faktaenes verden.

For hva skulle vel de vitne om -

natychmiast rozwiewają się na wszystkie strony.

W porównaniu z chmurami  
życie wydaje się ugruntowane,  
omal że trwałe i prawie że wieczne.

Przy chmurach  
nawet kamień wygląda jak brat,  
na którym można polegać,  
a one cóż, dalekie i płocne kuzynki.

Niech sobie ludzie będą, jeśli chcą,  
a potem po kolei każde z nich umiera,  
im, chmurom nic do tego  
wszystkiego  
bardzo dziwnego.

Nad całym Twoim życiem  
i moim, jeszcze nie całym,  
paradują w przepychu jak paradowały.

Nie mają obowiązku razem z nami ginąć.  
Nie muszą być widziane, żeby płynąć.

### **Dom wielkiego człowieka**

(fra *Ludzie na moście*)

Wypisano w marmurze złotymi zgłoskami:  
Tu mieszkał i pracował, i zmarł wielki człowiek.  
Te ścieżki osobiście posypywał żwirem.  
Tę ławkę – nie dotykać – sam wykuł z kamienia.  
I – uwaga, trzy schodki – wchodzimy do wnętrza.

Jeszcze w stosownym czasie zdążył przyjść na świat.  
Wszystko, co miało mijać, minęło w tym domu.  
Nie w blokach,  
nie w metrażach umeblowanych a pustych, wśród  
nieznanych sąsiadów,  
na piętnastych piętrach,  
dokąd trudno by było wlec wycieczki szkolne.

W tym pokoju rozmyślał,  
w tej alkowie spał,  
a tu przyjmował gości.

Portrety, fotel, biurko, fajka, globus, flet,  
wydeptany dywanik, oszklona weranda.  
Stąd wymieniał ukłony z krawcem albo szewcem,  
co szyli mu na miarę.

To nie to samo, co fotografie w pudełkach,  
zeschnięte długopisy w plastikowym kubku,  
konfekcja z magazynu w szafie z magazynu,  
okno, skąd lepiej widzi się chmury niż ludzi.

Szczęśliwy? Nieszczęśliwy?

Nie o to tu chodzi.

Jeszcze zwierzał się w listach,  
bez myśli, że po drodze zostaną otwarte.

Prowadził jeszcze dziennik dokładny i szczery,

straks det skjer noe, spres de for alle vinder.

Sammenlignet med skyene  
virker livet velfundert,  
nesten bestandig, bortimot evig.

Ved siden av skyene  
ser til og med steinen ut som en bror,  
en du kan stole på,  
mens de, derimot, er fjerne og flyktige kusiner.

Menneskene får holde på som best de kan,  
til slutt dør de, en etter en, alle mann,  
for dem – skyene – er det  
ikke noe veldig  
merkelig ved det.

Over hele ditt liv  
og mitt som ennå ikke er helt  
paraderer de i all sin prakt, slik de alltid har paradert.

De er ikke forpliktet til å dø sammen med oss.  
De trenger ikke å bli sett for å sveve.

### **En stor manns hjem**

(overs. Ole Michael Selberg)

Med gullbokstaver står det meislet i marmoret:  
Her levde, virket og døde den store mann.  
Disse havegangene gruset han egenhendig.  
Denne benken – ikke rør! – hugget han selv i sten.  
Og nå – forsiktig, tre trappetrinn! – går vi inn.

Han rakk å komme til verden  
på en ennå passende tid.  
Alt som skulle skje, skjedde i dette hus.  
Ikke i boligbokker,  
på møblerte men tomme kvadratmetre,  
blant ukjente naboer,  
i femtende eller sekstende etasje,  
dit skoleklasser på utflukt vanskelig kunne nå.

I dette værelset tenkte han,  
i denne alkoven sov han,  
og her i stuen mottok han gjester.  
Portretter, lenestol, skrivebord  
pipe, globus, fløyte,  
det slitte teppet, den glasskledd verandaen.  
Herfra utvekslet han bukk  
med skredder og skomaker,  
som sydde for ham etter mål.

Dette er ikke det samme som fotografier i esker,  
inntørkede kulepenner i et plastkrus,  
dusinkonfeksjon i et dusinskaps,  
et vindu med utsikt til skyer  
mer enn til mennesker.

Lykkelig? Ulykkelig?

Det er ikke poenget.

Han kom ennå med betroelser i sine brev,

bez lęku, że go straci przy rewizji.  
Najbardziej niepokoił go przelot komety.  
Zagłada świata była tylko w rękach Boga.

Udało mu się umrzeć jeszcze nie w szpitalu,  
za białym parawanem nie wiadomo którym.  
Był jeszcze przy nim ktoś, kto zapamiętał  
wymamrotane słowa.

Jakby przypadło mu w udziale życie  
wielokrotnego użytku:  
książki słał do oprawy,  
nie wykreślał z notesu nazwisk osób zmarłych.  
A drzewa, które sadził w ogrodzie za domem,  
rosły mu jeszcze jako Juglans regia  
i quercus rubra i ulmus i larix  
i fraxinus excelsior.

### **W uspieniu** (fra *Wystarczy*)

Przyśniło mi się, że czegoś szukałam,  
gdzieś chyba schowanego albo zgubionego  
pod łóżkiem, pod schodami,  
pod starym adresem.

Grzebałam w szafach, pudłach i szufladach  
pełnych na próżno rzeczy nie do rzeczy.

Wyciągałam z walizek  
poodbywane lata i podróże.

Wyrząsałam z kieszeni  
uschnięte listy i nie do mnie liście.

Przebiegałam zdyszana  
przez swoje, nieswoje  
niepokoje, pokoje.

Grzęzłam w tunelach śniegu  
i niepamiętaniu.

Wikłałam się w kolczastych krzakach  
i domysłach.

Rozgarniałam powietrze  
i dziecianną trawę.

Usiłowałam zdążyć  
zanim zapadnie zeszłowieczny zmierzch,  
klamka i cisza.

W końcu przestałam wiedzieć  
czego szukałam tak długo.

uten tanke på at de ville bli åpnet underveis.

Han førte ennå med nøyaktig og åpenhjerlig  
dagbok,

uten frykt for å miste den  
ved en husundersøkelse.

Mest urolig var han over en komet  
som nærmet seg jorden.

Verdens undergang lå alene i Guds hånd.

Han klarte å dø før han ville kommet på sykehus,  
bak et hvitt skjerm Brett blant hvem vet  
hvor mange.

Ved hans side satt det ennå noen som husket  
ordene han mumlet.

Som hadde han fått livet  
til gjenbruk,  
sendte han bøker til innbinding,  
strøk han ikke de dødes navn i adresseboken.  
Og trærne han plantet i haven bak huset,  
vokste for ham ennå som Juglans regia,  
som Quercus rubra, Ulmus, Larix  
og Fraxinus excelsior.

### **I narkose** (overs. Christian Kjelstrup)

Jeg drømte at jeg lette etter noe  
som jeg antakelig hadde gjemt eller mistet et sted  
under sengen, under trappen,  
under en gammel adresse.

Jeg rotet i skap, esker og skuffer  
forgjeves fulle av usaklige saker.

Jeg dro frem fra koffertene  
forgangne år og reiser.

Jeg ristet frem fra lommer  
falmete brev og andres blad.

Jeg løp andpusten  
gjennom min, andre sin  
uro, ro.

Jag kavet rundt i snøtunneler  
og forglemmelser.

Jeg viklet meg inn i tornekratt  
og antakelser.

Jeg satte luften  
og barnegresset i bevegelse.

Jag anstrengte meg for å nå frem  
før det forrige århundrets skumring,  
dørhåndtaket og stillheten forvitret.

Til slutt visste jeg ikke lenger  
hva jeg hadde lett etter så lenge.

Zbudziłam się.  
Spojrzałam na zegarek.  
Sen trwał niecałe dwie i pół minuty.

Oto do jakich sztuczek zmuszony jest czas,  
odkąd zaczął natrafiać  
na uśpione głowy.

### **Pogrzeb**

(fra *Ludzie na moście*)

"tak nagle, kto by się tego spodziewał"  
"nerwy i papierosy, ostrzegalem go"  
"jako tako, dziękuję"  
"rozpakuj te kwiatki"  
"brat też poszedł na serce, to pewnie rodzinne"  
"z tą brodą to bym pana nigdy nie poznała"  
"sam sobie winien, zawsze się w coś mieszał"  
"miał przemawiać ten nowy, jakoś go nie widzę"  
"Kazek w Warszawie, Tadek za granicą"  
"ty jedna byłaś mądra, że wzięłaś parasol"  
"cóż z tego, że był najzdolniejszy z nich"  
"pokój przechodni, Baśka się nie zgodzi"  
"owszem, miał rację, ale to jeszcze nie powód"  
"z lakierowaniem drzwiczek, zgadnij ile"  
"dwa żółtka, łyżka cukru"  
"nie jego sprawa, po co mu to było"  
"same niebieskie i tylko małe numery"  
"pięć razy, nigdy żadnej odpowiedzi"  
"niech ci będzie, że mogłem, ale i ty mogłeś"  
"dobrze, że chociaż ona miała tę posadkę"  
"no, nie wiem, chyba krewni"  
"ksiądz istny Belmondo"  
"nie byłam jeszcze w tej części cmentarza"  
"śnił mi się tydzień temu, coś mnie tknęło"  
"niebrzydka ta córeczka"  
"wszystkich nas to czeka"  
"złóżcie wdowie ode mnie, muszę zdążyć na"  
"a jednak po łacinie brzmiało uroczystiej" "było, minęło"  
"do widzenia pani"  
"może by gdzieś na piwo"  
"zadzwoń, pogadamy"  
"czwórka albo dwunastka"  
"ja tędy"  
"my tam"

### **Wieczór autorski**

(fra *Sól*)

Muzo, nie być bokserem to nie być wcale.  
Ryczącej publiczności poskapiłaś nam.

Jeg våknet.  
Jeg kastet et blikk på klokken.  
Drømmen hadde vart i knappe to og et halvt minutt.

Det er slike triks tiden tvinges til,  
etter at den begynte å støte på  
hoder i narkose.

### **Begravelse**

(overs. Ole Michael Selberg)

– så plutselig, hvem skulle trodd det  
– nerver og sigaretter, jeg advarte ham  
– jo takk, ikke så verst  
– pakk ut de blomstene  
– det var hjertet hos broren òg, en familievakhet  
– jeg ville aldri kjent deg igjen med det skjegget  
– det er hans egen feil, han rotet seg alltid opp  
i noe  
– det er den nye som skal tale, kan du se ham  
– Kazek er i Warszawa og Tadek i utlandet  
– du er den eneste som var så fornuftig å ta med  
paraply  
– han var den flinkeste av dem, og hva så  
– et stadig renn gjennom rommet, Baśka vil ikke  
vite av det  
– jo, han hadde rett, men det er allikevel ingen  
grunn  
– med omlakking av døren, gjett hvor mye  
– to eggeplommer, én spiseskje sukker  
– han hadde ingenting med det, hva skulle det  
være godt for  
– bare i blått, og utelukkende små numre  
– fem ganger, aldri et svar  
– jeg grep sjansen, OK, men det kunne du  
også gjort  
– bra hun hadde den jobben iallfall  
– jeg vet ikke, antagelig noen slektninger  
– presten er jo den rene Belmondo  
– jeg har aldri vært på denne delen  
av kirkegården før  
– jeg drømte om ham for en uke siden, fikk  
en forutanelse  
– den vesle datteren ser ikke verst ut  
– den veien skal vi alle  
– kondoler enken fra meg, jeg må rekke  
– den latinske liturgien var nå mer høytidelig  
– det var det  
– adjø da  
– skal vi ta en øl  
– ring meg en av dagene  
– med fireren eller tolveren  
– jeg skal denne veien  
– og vi den

### **Opplesningsaften**

(overs. Ole Michael Selberg)

Muse, å ikke være bokser er å være et null.  
Oss unner du ingen brølende fans.

Dwanaście osób jest na sali,  
już czas, żebyśmy zaczęli.  
Połowa przysła, bo deszcz pada,  
reszta to krewni. Muzo.

Kobiety rade zemdleć w ten jesienny wieczór,  
zrobią to, ale tylko na bokserkim meczu.  
Dantejskie sceny tylko tam.  
I wniebobranie. Muzo.

Nie być bokserem, być poetą,  
mieć wyrok skazujący na ciężkie norwidy,  
z braku muskulatury demonstrować światu  
przysłą lekturę szkolną – w najszcześniejszym razie –  
o Muzo. O Pegazie,  
aniele koński.

W pierwszym rzędku staruszek słodko sobie śni,  
że mu żona nieboszczka z grobu wstała i  
upiecze staruszkowi placek ze śliwkami.  
Z ogniem, ale niewielkim, bo placek się spali,  
zaczynamy czytanie. Muzo.

### **Z nieodbytej wyprawy w Himalaje** (fra *Wolanie do Yeti*)

Aha, więc to są  
Himalaje.  
Góry w biegu na Księżyc.  
Chwila startu utrwalona  
na rozprutym nagle niebie.  
Pustynia chmur przebita.  
Uderzenie w nic.  
Echo – biała niemowa.  
Cisza.

Yeti, niżej jest środa,  
abecadło, chleb  
i dwa a dwa to cztery,  
i topnieje śnieg.  
Jest czerwone jabłuszko  
przekrojone na krzyż.

Yeti, nie tylko zbrodnie  
są u nas możliwe.  
Yeti, nie wszystkie słowa  
skazują na śmierć.

Dziedziczymy nadzieję –  
dar zapominania.  
Zobaczysz, jak rodzimy  
dzieci na ruinach.

Yeti, Szekspira mamy.  
Yeti, na skrzypcach gramy.  
Yeti o zmroku  
zapalamy światło.

Tu – ni księżyc, ni  
ziemia  
i łyzy zamarzają.

Med tolv personer er salen langt fra full.  
En avant – på tide å gå i gang.  
Halvparten er her fordi det regner,  
resten er slektninger, o Muse.

Dåneferdige kvinner denne høstkvelden  
vil dåne, men bare på en boksekamp.  
Bare der er scener som hos Dante  
og henrykkelse til den syvende himmel.

å ikke være bokser, å være dikter  
er å være dømt til ork med ord,  
i mangel av muskler å demonstrere for verden  
ettertidens litterære skolepensum – i beste fall –  
o Muse. O Pegasus,  
engel fra en himmelsk stall.

Forrest drømmer en olding i søt slummer  
at hans døde kone er stått opp av graven  
og nå skal bake ham en pai med plommer.  
Ildfullt, men med måte, så paien ikke svir seg,  
begynner vi vår opplesning, o Muse.

### **Fra en aldri foretatt Himalaya-ekspedisjon** (overs. Ole Michael Selberg)

Så dette er Himalaya.  
Fjell som tar fart mot månen.  
Startøyeblikket frosset fast  
mot brått flerret himmel.  
Hull stukket i skyødet.  
Slag ut i intet.  
Ekkoet – stumt hvitt.  
Stillhet.

Yeti, der nede er onsdag,  
brød og alfabet.  
To og to er fire,  
sneen smelter,  
rosen gror  
blant livets tomer.

Yeti, ikke alt er forbrytelser  
som vi driver med.  
Yeti, ikke hvert ord som sies  
er en dødsdom.

Vi har arvet håp –  
glemselens gave.  
Du vil se oss føde  
barn i ruinene.

Yeti, vi har Shakespeare.  
Yeti, vi spiller fiolin.  
I skumringen, Yeti,  
tenner vi lys.

Her er hverken måne eller jord.  
Tårene fryser.  
O Yeti, halvmåneboer,  
tenk deg om, kom tilbake!

Yeti Półwardowski,  
zastanów się, wróć!

Tak w czterech  
ścianach lawin  
wołam do Yeti  
przytupując dla rozgrzewki  
na śniegu  
na wiecznym.

### **Przymus**

(fra *Wystarczy*)

Zjadamy cudze życie, żeby żyć.  
Denat schabowy z nieboszczką kapustą.  
Karta dań to nekrolog.

Nawet najlepsi ludzie  
muszą coś zabitego przegryzać, przetrawiać,  
żeby ich czułe serca  
nie przestały bić.

Nawet poeci najbardziej liryczni.  
Nawet asceci najbardziej surowi  
żują i przełykają coś,  
co przecież sobie rosło.

Trudno mi to pogodzić z dobrymi bogami.  
Chyba że łatwowierni,  
chyba że naiwni,  
całą władzę nad światem oddali naturze.  
I to ona, szalona, narzuca nam głód,  
a tam gdzie głód,  
tam koniec niewinności.

Do głodu dołączają się natychmiast zmysły:  
smak, powonienie i dotyk, i wzrok  
bo nie jest obojętne, jakie są potrawy  
i na jakich talerzach.

Nawet słuch bierze udział  
w tym, co się odbywa,  
bo przy stołach nierzadko wesołe rozmowy.

### **Wszelki wypadek**

(fra *Wszelki wypadek*)

Zdarzyć się mogło.  
Zdarzyć się musiało.  
Zdarzyło się wcześniej. Później. Bliżej. Dalej.  
Zdarzyło się nie tobie.

Ocalałeś, bo byłeś pierwszy.  
Ocalałeś, bo byłeś ostatni.  
Bo sam. Bo ludzie. Bo w lewo. Bo w prawo.  
Bo padał deszcz. Bo padał cień.  
Bo panowała słoneczna pogoda.

Na szczęście był tam las.  
Na szczęście nie było drzew.  
Na szczęście szyna, hak, belka, hamulec,

Slik ropte jeg til Yeti  
bak lavinenes fire vegger  
og trampet meg varm  
i sneen,  
den evige.

### **Tvang**

(overs. Christian Kjelstrup)

Vi spiser andres liv, for å leve.  
En myrdet kotelett med avdød kål.  
Menyen er nekrolog.

Selv de beste mennesker  
må ha noe dødt å bite i, fordøye,  
slik at deres ømme hjerter  
ikke slutter å slå.

Selv de mest lyriske poeter.  
Selv de strengeste asketer  
tygger og svelger noe,  
som vokste i ro og fred.

Jeg får ikke dette til å passe med at gode guder finnes.  
Bare hvis de er godtroende,  
bare hvis de er naive,  
og har overlatt all makt over verden til naturen.  
Og det er hun, den vanvittige, som tvinger sulten på oss,  
og der sulten finnes,  
der slutter uskylden.

Sulten får øyeblikkelig følge av sansene:  
smak, lukt og følelse, og syn,  
for det er jo ikke likegyldig hvilke retter vi spiser  
og på hvilke tallerkener.

Til og med hørselen tar del  
i det som foregår,  
for ikke sjelden føres det muntre samtaler rundt bordet.

### **Alle tilfeller**

(overs. Ole Michael Selberg)

Det kunne hendt.  
Det måtte hende.  
Det hendte tidligere. Senere.  
Nærmere. Lenger borte.  
Det hendte ikke deg.

Du overlevde, fordi du var den første.  
Du overlevde, fordi du var den siste.  
Fordi du var alene. Sammen med andre.  
Fordi du gikk til venstre. Til høyre.  
Fordi det falt regn. Skygge.  
Fordi det var solskinn.

Heldigvis – det var skog der.



Framuga, zakręt, milimetr, sekunda.  
Na szczęście brzytw pływała po wodzie.

Wskutek, ponieważ, a jednak, pomimo.  
Co było to było gdyby ręka, noga,  
O krok, o włos  
Od zbiegu okoliczności.  
Więc jesteś?  
Prosto z uchylonej jeszcze chwili?  
Sieć jednooka, a ty przez to oko?  
Nie umiem się nadziwić, namilczeć się temu.  
Posłuchaj  
Jak mi prędko bije twoje serce.

### **Akrobata** (fra *Sto pociech*)

Z trapezu na  
trapez, w ciszy po  
po nagle zmiłkłym werblu, przez  
przez zaskoczone powietrze, szybszy niż  
niż ciężar ciała, które znów  
znów nie zdążyło spaść.

Sam. Albo jeszcze mniej niż sam,  
mniej, bo ułomny, bo mu brak  
brak skrzydeł, brak mu bardzo,  
brak, który go zmusza  
do wstydliwych przefrunięć na nieupierzanej  
już tylko nagiej uwadze.

Mozolnie lekko,  
z cierpliwą zwinnością,  
w wyrachowanym natchnieniu. Czy widzisz  
jak on się czai do lotu, czy wiesz  
jak on spiskuje od głowy do stóp  
przeciw takiemu jakim jest, czy wiesz, czy widzisz  
jak chytrze się przez dawny kształt przewleka i  
żeby pochwycić w garść rozkołysany świat  
nowo zrodzone z siebie wyciąga ramiona –

piękniejsze ponad wszystko w jednej tej  
w tej jednej, która zresztą już minęła, chwili.

### **Rozmowa z kamieniem** (fra *Sól*)

Pukam do drzwi kamienia.  
– To ja, wpuść mnie.  
Chcę wejść do twego wnętrza,  
rozejrzeć się dokoła,  
nabrać ciebie jak tchu.

– Odejdź – mówi kamień. -  
Jestem szczelnie zamknięty.  
Nawet rozbite na części  
będziemy szczelnie zamknięte.

Heldigvis – det vokste ikke trær der.  
Heldigvis – en skinne, en krok, en bjelke, en bremse,  
et innsmet, en sving, en millimeter, et sekund.  
Heldigvis – det fløt et halmstrå på vannet.

På grunn av, derfor, allikevel, tross.  
Hvordan ville det gått, hadde hånden, foten  
bare et skritt, en hårsbredd  
fra et sammentreff av omstendigheter.

Så er du her altså? Rett fra øyeblikket  
som ennå står på gløtt.  
Nettet hadde én maske, og den smatt du  
igjennom?

Jeg kan ikke få fullundret meg, fulltiet.  
Hør  
hvordan hjertet ditt banker i meg.

### **Akrobaten** (overs. Ole Michael Selberg)

Fra én trapes til  
til en annen, i stillheten etter  
etter en plutselig forstummet hvirvel, gjennom  
gjennom den overrumplede luften, hurtigere enn  
enn vekten av kroppen, som igjen  
igjen ikke rakk å falle.

Alene. Eller enda mindre enn alene,  
mindre fordi han har et lyte, fordi han savner  
savner vinger, savner dem sårt,  
savner dem så han tvinges  
til beskjemmede svev på fjærløs,  
naken oppmerksomhet.

Møysommelig lett,  
med dvelende kjapphet,  
i velberegnet inspirasjon. Ser du  
ham krøke seg til spranget, aner du  
hans opprør fra topp til tå  
mot den han er, aner du, ser du  
hvor listig han smetter ut av sin gamle ham og  
for å fange den vippende verden  
strekker de nyfødte armene frem for seg -

vakrere enn alt annet i dette ene  
i dette ene, forøvrig alt tilbakelagte, øyeblikk.

### **Samtale med en stein** (overs. Ole Michael Selberg)

Jeg banker på steinens dør.  
– Det er meg, slipp meg inn.  
Jeg vil inn i ditt indre,  
se meg rundt,  
trekke deg inn som åndedrettet.

– Gå din vei, sier steinen.  
– Jeg er hermetisk lukket.  
Selv når vi knuses til biter,  
er vi hermetisk lukket.

Nawet starte na piasek  
nie wpuścimy nikogo.

Pukam do drzwi kamienia.  
– To ja, wpuść mnie.  
Przychodzę z ciekawości czystej.  
Życie jest dla niej jedyną okazją.  
Zamierzam przejść się po twoim pałacu,  
a potem jeszcze zwiedzić liść i krople wody.  
Niewiele czasu na to wszystko mam.  
Moja śmiertelność powinna Cię wzruszyć.

– Jestem z kamienia – mówi kamień –  
i z konieczności muszę zachować powagę.  
Odejdź stąd.  
Nie mam mięśni śmiechu.

Pukam do drzwi kamienia.– To ja, wpuść mnie.  
Słyszałam że są w tobie wielkie puste sale,  
nie oglądane, piękne nadaremnie,  
głuche, bez echa czyichkolwiek kroków.  
Przyznaj, że sam niedużo o tym wiesz.

– Wielkie i puste sale – mówi kamień –  
ale w nich miejsca nie ma.  
Piękne, być może, ale poza gustem  
twoich ubogich zmysłów.  
Możesz mnie poznać, nie zaznasz mnie nigdy.  
Całą powierzchnią zwracam się ku tobie,  
a całym wnętrzem leżę odwrócony.

Pukam do drzwi kamienia.– To ja, wpuść mnie.  
Nie szukam w tobie przytułku na wieczność.  
Nie jestem nieszczęśliwa.  
Nie jestem bezdomna.  
Mój świat jest wart powrotu.  
Wejdę i wyjdę z pustymi rękami.  
A na dowód, że byłam prawdziwie obecna,  
nie przedstawię niczego prócz słów,  
którym nikt nie da wiary.

– Nie wejdiesz – mówi kamień. –  
Brak ci zmysłu udziału.  
Nawet wzrok wyostrzony aż do wszechwidzenia  
nie przyda ci się na nic bez zmysłu udziału.  
Nie wejdiesz, masz zaledwie zamiśl tego zmysłu,  
ledwie jego zawiązek, wyobraźnię.

Pukam do drzwi kamienia.– To ja, wpuść mnie.  
Nie mogę czekać dwóch tysięcy wieków  
na wejście pod twój dach.

– Jeżeli mi nie wierzysz – mówi kamień -  
zwróć się do liścia, powie to, co ja.  
Do kropli wody, powie to, co liść.  
Na koniec spytaj włosa z własnej głowy.  
Śmiech mnie rozpięra, śmiech, olbrzymi śmiech,  
którym śmiać się nie umiem.

Pukam do drzwi kamienia.– To ja, wpuść mnie.

– Nie mam drzwi – mówi kamień.

Selv når vi smuldres til grus,  
slipper vi ingen inn.

Jeg banker på steinens dør.  
– Det er meg, slipp meg inn.  
Jeg kommer av ren nysgjerrighet.  
Livet er den eneste anledning jeg har.  
Jeg vil vandre rundt i ditt slott,  
og etterpå besøke bladet og vanndråpen.  
Jeg har ikke mye tid å gjøre det på.  
Min dødelighet burde røre deg.

– Jeg er av stein, sier steinen,  
– og nødt til holde meg alvorlig.  
Gå vekk herfra.  
Jeg har ingen lattermuskler.

Jeg banker på steinens dør.  
– Det er meg, slipp meg inn.  
Jeg har hørt at i deg er store tomme saler,  
usette, vakre til ingen nytte,  
stille, uten gjenlyd av noens skritt.  
Innrøm at du selv vet lite om dette.

– Store tomme saler, sier steinen,  
– men det er ikke plass i dem.  
Vakre kan hende, men hinsides  
dine fattige sansers smak.  
Du kan kjenne meg, men aldri erkjenne meg.  
Hele min overflate vender jeg mot deg,  
Hele mitt indre vender jeg bort fra deg.

Jeg banker på steinens dør.  
– Det er meg, slipp meg inn.  
Jeg søker ikke evig ly hos deg.  
Jeg er ikke ulykkelig.  
Jeg er ikke forsvarsløs.  
Min verden er verdt å vende tilbake til.  
Jeg skal gå inn og ut med tomme hender.  
Og som bevis på at jeg virkelig var der,  
skal jeg ikke legge frem annet enn ord,  
som ingen vil tro på.

– Du kommer ikke inn, sier steinen.  
– Du mangler sansen for deltagelse.  
Ingen sans kan erstatte sansen for deltagelse.  
Selv et syn så skarpt at det er altseende  
hjelper deg ikke uten sansen for deltagelse.  
Du kommer ikke inn med bare å ville den,  
med bare et tilløp, med din fantasi.

Jeg banker på steinens dør.  
– Det er meg, slipp meg inn.  
Jeg kan ikke vente i to tusen århundrer  
på å tre inn under ditt tak.

– Hvis du ikke tror meg, sier steinen  
– så gå til bladet, det sier det samme som jeg.  
Til vanndråpen, den sier det samme som bladet.  
Spør til slutt hårstrået på ditt eget hode.  
En latter sprenger seg frem i meg, en veldig latter

### **Moralitet leśny** (fra *Dwukropek*)

Wchodzi do lasu,  
a właściwie zatracą się w nim.  
Zna go na wylot i na ptasi przelot,  
odlot wędrowny i przylot ponowny.

Czuje się wolny w uwięzi gałęzi,  
w jej cieniach i podcieniach,  
zielonych sklepieniach,  
w ciszy, co w uszy prószą  
i co rusz się kruszą.

Wszystko tu się rymuje  
jak w zgadywankach dla dzieci.  
Między krzewem a drzewem  
jest jak sąsiad trzeci.

Rodzaje, urodzaje widzi, rozpoznaje,  
wzajemne potajemne związki, obowiązki,  
zagmatwane początki, poplątane wątki,  
a w zakątkach wyjątki.

Wie, co tu często gęsto,  
co dzielnie, oddzielnie,  
co tam w górze ku chmurze,  
a w szczelinach szczelnie.

Jakie mrowie w parowie, igliwie, listowie,  
czyje skoki, przeskoki, odskoki na boki,  
co tu klonem, jesionem, co brzożą, co łożą,  
tylko śmierć tutaj gada  
pospolitą prozą.

Wie, co tu biegiem, ściegiem,  
samym ścieżki brzegiem,  
przemknęło i zniknęło,  
choć arcydzieło,  
nieźle nadprzyrodzone i podprzyrodzone.

Wie, gdzie gotyk-niebotyk,  
a gdzie barok w kłębach  
że tu czyżyk, tam strzyżyk,  
że przy ziębie zięba  
i od kiedy na zrębie  
dęby stają dęba.

No a potem z powrotem,  
polaną dobrze mu znaną,  
ale już niepodobną do widzianej rano.  
I dopiero wśród ludzi ogarnia go złość,  
bo każdy mu jest winny, kto od innych inny.

som jeg ikke kan le.

Jeg banker på steinens dør.  
– Det er meg, slipp meg inn.

– Jeg har ingen dør, sier steinen.

### **Skogsmoralitet** (overs. Christian Kjelstrup)

Han går inn i skogen,  
men egentlig blir han oppslukt av den.  
Han kjenner den ut og inn, bak og frem,  
fuglenes flukt og når de kommer hjem.

Han kjenner seg fri bak greinenes gitter,  
i skyggenes daler,  
i grønne saler,  
i stillheten som snør og rører seg  
i ørene hans, gjør ham ør.

Alt rimer her, ser ut til å stemme  
som i gjetteleker for barn.  
Mellom barken og veden  
føler han seg hjemme.

Han kjenner alle arter, naturer, figurer,  
hemmelige og temmelig komplekse strukturer,  
forbindelser, opprinnelser, innvevd i hverandre,  
og det som utarter, utskuddene, alle de andre.

Han vet at her blir det lett tett,  
at noe er seiglivet, noe er spedt,  
at fjellet og skyen der oppe er ett,  
at en ravine kan bli fylt av en lavine.

Det syder av liv under nåler og blader,  
hva spretter og spreller og lander på sin midje,  
hva er lønn, ask, hva er bjørk, hva er vidje?  
Bare døden taler  
sin alminnelige prosa.

Han har skjønt hva som løp, krøp,  
på skogens sti,  
som ilte forbi, hjem i hi,  
at dette er magi,  
så overnaturlig og undernaturlig.

Han har blick for gotikk,  
kjenner godt til barokk,  
sisiken så kvikk, gjerdesmetten så skvetten,  
og bokfinken som synes kulde er midt i blinken  
og at når det er tid for å hugges ned  
blir eiken ikke bleik, men tar det som et tre.

Men så må han gå, og kommer på ny  
til en lysning, allerede forandret  
fra den han så da han vandret her i morgengry.

Og først tilbake blant folk lar han seg irritere  
og begynner å kritisere, slik man gjør når man ikke er ett, men

flere.

### **Platon, czyli dlaczego**

(fra *Chwila*)

Z przyczyn niejasnych,  
w okolicznościach nieznanych  
Byt Idealny przestał sobie wystarczać.

Mógł przecież trwać i trwać bez końca,  
ociosany z ciemności, wykuty z jasności,  
w swoich sennych nad światem ogrodach.

Czemu, u licha, zaczął szukać wrażeń  
w złym towarzystwie materii?

Na co mu naśladowcy  
niewydarzeni, pechowi,  
bez widoków na wieczność?

Mądrość kulawa  
z cierniem wbitym w piętę?  
Harmonia rozrywana  
przez wzburzone wody?  
Piękno  
z niepowabnymi w środku jelitami  
i Dobro – po co z cieniem,  
jeśli go wcześniej nie miało?

Musiał być jakiś powód,  
choćby i drobny z pozoru,  
ale tego nie zdradzi nawet Prawda Naga  
zajęta przetrząsaniem  
ziemskiej garderoby.

W dodatku ci okropni poeci, Platonie,  
roznoszone podmuchem wióry spod posągów,  
odpadki wielkiej na wyżynach Ciszy...

### **Platon, eller hvorfor**

(overs. Christian Kjelstrup)

Av uklare grunner,  
under ukjente omstendigheter,  
har Den Ideale Væren sluttet å være seg selv nok.

Den kunne jo ha fortsatt og fortsatt uten stans,  
hugd ut i mørket, skåret ut i lyset,  
i sine søvnige hager over verden.

Hvorfor i alle dager begynte den å søk stimuli  
i materiens dårlige selskap?

Hva skulle den med udugelige  
imitatorer, ulykkesfugler,  
uten evighetsutsikter?

Visdom som halter  
med en torn stukket inn i hælen?  
Harmoni revet i filler  
av et hav i opprør?  
Skjønnhet  
som skjuler uskjønne innvoller  
og Godhet  
– hvorfor med denne skyggen  
som den ikke hadde før?

Det må ha vært en grunn,  
om enn aldri så liten,  
men den avsløres ikke engang av Den Nakne Sannheten,  
opptatt som den er med å gjennomføre  
den jordiske garderoben.

I tillegg disse fryktelige poetene, Platon,  
sponfliser som spres under statuene,  
avfall fra den store Stillheten der oppe på høyden ...

\* \* \*

## **Czesław Miłosz**

### **Spotkanie**

(fra *Wiersze I*)

Jechaliśmy przed świtem po zamrzniętych polach,  
Czerwone skrzydło wstawało, jeszcze noc.

I zając przebiegł nagle tuż przed nami,  
A jeden z nas pokazał go ręką.

To było dawno. Dzisiaj już nie żyją  
Ni zając, ani ten, co go wskazywał.

### **Møte**

(overs. Paal Brekke)

Vi kjørte langs frosne marker, tidlig.  
En solrød vinge løftet seg av mørket.

Plutselig sprang en hare over veien  
og en av oss slo ut med hånden.

For lenge siden. I dag lever  
hverken haren eller han som pekte.

Elskede, hvor er de, hvor ble de av

Miłości moja, gdzież są, dokąd idą  
Błysk ręki, linia biegu, szelest grud –  
Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia.

**Piosenka o końcu świata**  
(fra *Wiersze I*)

W dzień końca świata  
Pszczoła krąży nad kwiatem nasturcji,  
Rybak naprawia błyszczącą sieć.  
Skaczą w morzu wesołe delfiny,  
Młode wróble czepiają się rynny  
I wąż ma złotą skórę, jak powinien mieć.  
W dzień końca świata  
Kobiety idą polem pod parasolkami,  
Pijak zasypia na brzegu trawnika,  
Nawołują na ulicy sprzedawcy warzywa  
I łódka z żółtym żaglem do wyspy podpływa,  
Dźwięk skrzypiec w powietrzu trwa  
I noc gwiazdzistą odmyka.  
A którzy czekali błyskawic i gromów,  
Są zawiedzeni.  
A którzy czekali znaków i archanielskich trąb,  
Nie wierzą, że staje się już.  
Dopóki słońce i księżyc są w górze,  
Dopóki trzmiel nawiedza różę,  
Dopóki dzieci różowe się rodzą,  
Nikt nie wierzy, że staje się już.  
Tylko siwy staruszek, który byłby prorokiem,  
Ale nie jest prorokiem, bo ma inne zajęcie,  
Powiada przewijając pomidory:  
Innego końca świata nie będzie,  
Innego końca świata nie będzie.

**Campo di Fiori**  
(fra *Wiersze I*)

W Rzymie na Campo di Fiori  
Kosze oliwek i cytryn,  
Bruk opryskany winem  
I odłamkami kwiatów.  
Różowe owoce morza  
Sypią na stoły przekupnie,  
Naręcza ciemnych winogron  
Padają na puch brzoskwini.

Tu na tym właśnie placu  
Spalono Giordana Bruna,  
Kat płomień stosu zażegnał  
W kole ciekawej gawiedzi.  
A ledwo płomień przygasnął,  
Znów pełne były tawerny,  
Kosze oliwek i cytryn  
Nieśli przekupnie na głowach.

Wspomniałem Campo di Fiori

håndbevegelsen, harens hopp og gruset  
under den.  
Jeg spør ikke av savn. Jeg undres.

**En sang om verdens undergang**  
(overs. Paal Brekke)

Den dag da verden går under  
vil bien sirkle rundt kløverblomsten,  
fiskeren bøte sitt skimrende garn,  
glade springer nisene i vannskorpen,  
i regnspruten leker spurvene  
og ormens skjell har gullglød, som alltid.

Den dag da verden går under  
spaserer damer med parasoller i parken,  
en drukkenbolt har sovnet i skogkanten,  
grønnsakhandleren roper fra gaten,  
en båt med gule seil glir inn mot øya.  
En fiolintone blir hengende i luften  
og åpner mot den stjerneklare natten.

Og de som ventet lynild og torden  
blir skuffet.  
Og de som ventet jærtegn og englers trompeter  
tror ikke det er nå.  
Så lenge sol og måne er på plass  
og humlen finner vei til rosen  
og rosekinnede barn blir født, så lenge  
vil ingen tro at det er nå.

Bare en hvithåret olding (han kunne vært  
en profet, men nei, det har han det for  
travelt til)  
gjentar mens han binder opp sine tomater:  
Der kommer ingen annen Dommedag, der  
kommer ingen annen Dommedag.

**Campo di Fiori**  
(overs. Paal Brekke)

I Roma, på Campo di Fiori –  
kurver: oliven, sitroner,  
avbrukne blomster på brostein  
stenket med vin og blod.  
Havets rødmende frukter  
falbys av høkerkoner.  
Blå druers kjølige kyss  
mot ferskners dunete hud.

Giordano Bruno ble brent her  
nettopp på denne plassen.  
Den nyfikne pøbelen ropte  
mens bålet brant ned til glør.  
Men knapt var det skjedd før massen  
fylte de glade taverner.  
Kurver: oliven, sitroner  
ble båret på hoder, som før.

En vårkveld nå i Warszawa

W Warszawie przy karuzeli,  
W pogodny wieczór wiosenny,  
Przy dźwiękach skocznej muzyki.  
Salwy za murem getta  
Głuszyła skoczna melodia  
I wzlatywały pary  
Wysoko w pogodne niebo.

Czasem wiatr z domów płonących  
Przynosił czarne latawce,  
Łapali skrawki w powietrzu  
Jadący na karuzeli.  
Rozwiewał suknie dziewczynom  
Ten wiatr od domów płonących,  
Śmiały się tłumy wesołe  
W czas pięknej warszawskiej niedzieli.

Morał ktoś może wyczyta,  
Że lud warszawski czy rzymski  
Handluje, bawi się, kocha  
Mijając męczeńskie stosy.  
Inny ktoś morał wyczyta  
O rzeczy ludzkich mijaniu,  
O zapomnieniu, co rośnie,  
Nim jeszcze płomień przygasnął.

Ja jednak wtedy myślałem  
O samotności ginących.  
O tym, że kiedy Giordano  
Wstępował na rusztowanie,  
Nie znalazł w ludzkim języku  
Ani jednego wyrazu,  
Aby nim ludzkość pożegnać,  
Tę ludzkość, która zostaje.

Już biegli wychylać wino,  
Sprzedawać białe rozgwiazdy,  
Kosze oliwek i cytryn  
Nieśli w wesołym gwarze.  
I był już od nich odległy,  
Jakby minęły wieki,  
A oni chwilę czekali  
Na jego odlot w pożarze.

I ci ginący, samotni,  
Już zapomniani od świata,  
Język nasz stał się im obcy  
Jak język dawnej planety.  
Aż wszystko będzie legendą  
I wtedy po wielu latach  
Na nowym Campo di Fiori  
Bunt wzniesi słowo poety.

### Ucieczka

(fra *Wiersze I*)

Kiedyśmy z płonącego uchodzili miasta,  
Na pierwszej drodze polnej wstecz zwracając oczy  
Mówiłem: "Niechaj trawa ślad nasz pozarasta,  
Niechaj w ogniu umilkną wrzeszczący prorocy,  
Niech umarli umarłym mówią, co się stało,

mens karusellene gikk,  
husket jeg Campo di Fiori  
til toner av grell musikk.  
Bak muren om ghettoen hørt  
skudd! skudd! men alt  
dempet bak markedsløyers  
lyder, som steg og falt.

Sorte små drager med vinden,  
gondolene opp og ned,  
og piker med kjolene fylt  
av vinden, hylte og lo  
med sotflak mot munnen  
fra hus i flammer et sted.  
En vårlig søndag jeg sto  
i Warszawa og folk var glade.

For noen betyr vel dette  
at hopen i Rom og Warszawa  
hørker, elsker og ler  
med ryggen til retterens bål.  
For andre kanskje at flyktig  
er menneskets liv og mål  
og glemt blant mennesker ennå  
før flammene er mette.

For min del tenkte jeg på  
hvor ensomme ofrene er,  
på dette at d Giordano  
steg trinnene opp for å dø,  
da fant han i språket ikke  
ett eneste ord å si  
til avskjed med dem som altså  
overlevde ham her.

De sprang alt til skjenkestedet,  
sjøstjerner kjøpte de,  
og kurver: oliven, sitroner  
bar de travelt på hodet.  
Han var dem så fjern, alle sammen,  
som var det gått hundre år,  
som hadde de aldri ventet på  
å se ham fly opp i flammer.

Så ensomme er ofrene,  
av verden så fort glemt bort,  
de taler til oss så fjernt  
som fra en svunnen planet.  
Til tiden langsomt har gjort  
alt til legende. Og på  
et annet Campo di Fiori  
tenner et *ord*. Og vi vet.

### Flukt

(overs. Paal Brekke)

Og vi dro bort fra den brennende by.  
På stien over markene så vi oss tilbake  
og jeg sa: «La våre spor gro til med gress.  
La de strenge profeter forstumme i flammene,  
la de døde fortelle de døde om dette.

Nam znaczone gwałtowne, nowe zrodzić plemię,  
Wolne od zła i szczęścia, które tam drzemało.  
Idźmy". A miecz płomieni otwierał nam ziemię.

### **Pieśń obywatela**

(fra *Wiersze I*)

Kamień z dna, kóry widział wysychanie mórz  
I milion białych ryb skaczących w męczarni—  
Ja, biedny człowiek, widzę mrowie białych obnażonych ludów  
Bez wolności. Kraba widzę, który ich ciałem się karmi.

Widziałem upadek państw i zgubę narodów,  
Ucieczkę królów i cesarzy, potęgę tyranów.  
Mogę powiedzieć teraz, w tej godzinie,  
Że jednak—jestem, chociaż wszystko ginie,  
Że lepszy jest pies żywy niżli zdechły lew,  
Jak mówi Pismo.

Ja, biedny człowiek, siedząc na zimnym krześle,  
z przyciśniętymi oczami,  
Wzdycham i myślę o gwieździstym niebie,  
O nieeuklidesowej przestrzeni, o pączkującej amebie,  
O wysokich kopcach termitów.

Kiedy chodzę, jestem we śnie, gdy zasnę, przydarza się jawa,  
biegnę goniony i oblany potem,  
Na palcach miast, które zorza unosi jaskrawa,  
Pod marmurowym szczątkiem roztrzaskanych bram  
Handluję wódką i złotem.

A przecie byłem już nieraz tak blisko,  
Sięgałem w serce metalu, w duchu ziemi i ognia, i wody,  
I niewiadome odsłaniało twarz,  
Jak odsłania się noc spokojna w strumieniu odbita.  
I witały mnie lustrzane miedzianolistne ogrody, które gasną,  
kiedy się je chwyta.

I blisko, tuż za kątem oranżeria światów,  
Gdzie mały chrabąszcz i pajak są równe planecie,  
gdzie jak Saturn rozjarza się wędrowny atom,  
A tuż obok żeńcy podnoszą do ust zimny dzban,  
W upalnym lecie.

Tego chciałem i więcej niczego. W starości  
Jak stary Goethe stanąć przed obliczem ziemi,  
I rozpoznać ją, i pogodzić ją,  
Z dziełem, wzniesionym jak leśna forteca,  
Nad rzeką zmiennych światła i nietrwałych cieni.

Tego chciałem i więcej niczego. Więc któż  
Winien? Kto sprawił, że mi odebrano  
Młodość i wiek dojrzały, że mi zaprawiono  
Moje najlepsze lata przerażenia? Któż,  
Ach któż jest winien, kto winien, kto winien, o Boże?

I myśleć mogę tylko o gwieździstym niebie,  
O wysokich kopcach termitów.

### **Przedmowa**

Vi vil gi sæd til en ny, en hardere slekt,  
fri for ondskap og for kjæling med den.  
Kom.» Og et ildsverd åpnet jorden for oss.

### **En borgers sang**

(overs. Paal Brekke)

Lik maresteinen, som så havet tørres ut  
og millioner hvite fisk sprellende kveles,  
ser jeg stakkars menneske de hvitbukede folk  
uten frihet. Jeg ser krabben ete deres kjøtt.

Slik så jeg starter, folkeslag gå under,  
konger, keisere på flukt, tyranners rå makt.  
Og slik kan jeg si, ja i denne time  
at jeg ennå er her, mens alt forgår.  
Og heller være hund i live enn død løve,  
som skrevet står.

Jeg stakkars menneske på en kald krakk, jeg  
lukker øynene,  
sukker, jeg tenker på stjernehimlen, det  
ikke-euklidiske rom, på amøbenes psevdopodier  
og veldige termitt-tuer.

Våken går jeg i søvne, sovende drømmer jeg verden  
og springer, våt av svette, forfulgt over  
alle byers torg; de svinner i falskt morgenlys.  
Jeg handler med gull og vodka  
bak nedblåste marmorporter.

Likevel, jeg var nær ved å gripe det, ofte,  
så inn i metalllets, i jordens, ildens og  
vannets hjerte,  
det ukjente åpenbart seg for meg  
slik natten speiler sin renhet i tjernet.  
Herlige hager med løv av kopper  
hilste meg, gled bort når jeg nærmet meg.

Ja nært som utenfor vinduet: altets drivhus  
der biller og edderkopper er solsystemer,  
atomer i flukt blaffer opp som Saturn -  
mens jeg også så vanlige slåttefolk løfte  
mot munnen kjølige krus i sommervarmen.

Dette ønsket jeg, ikke mer. Å stå i min alder  
som oldingen Goethe for jordens ansikt,  
gjenkjenne det og forsones med det.  
Mitt livsverk liksom en rydning i skogen  
ved elven av lys og forte skygger.

Dette ønsket jeg, ikke mer. Så hvem  
kan jeg anklage, hvem tok fra meg  
min ungdom og knuget i angst ned  
mine beste år? Hvem er skyld i det, Gud?

Jeg kan bare tenke på stjernehimlen  
og veldige termitt-tuer.

### **Tilegnelse**

(fra *Wiersze I*)

Ty, którego nie mogłem ocalić,  
Wysłuchaj mnie.  
Zrozum tę mowę prostą, bo wstydzę się innej.  
Przysięgam, nie ma we mnie czarodziejstwa słów.  
Mówię do ciebie milcząc, jak obłok czy drzewo.

To, co wzmacniało mnie, dla ciebie było śmiertelne.  
Żegnanie epoki brałeś za początek nowej,  
Natchnienie nienawiści za piękno liryczne,  
Siłę ślepą za dokonany kształt.

Oto dolina płytkich polskich rzek. I most ogromny  
Idący w białą mgłę. Oto miasto złamane  
I wiatr skwirami mew obrzuca twój grób,  
Kiedy rozmawiam z tobą.

Czym jest poezja, która nie ocala  
Narodów ani ludzi?  
Współnictwem urzędowych kłamstw,  
Piosenką pijaków, którym ktoś za chwilę poderżnie gardła,  
Czytanką z panińskiego pokoju.

To, że chciałem dobrej poezji, nie umiejąc,  
To, że późno pojąłem jej wybawczy cel,  
To jest i tylko to jest ocalenie.

Sypano na mogiły proso albo mak  
Żywiąc zlatujących się umarłych – ptaki.  
Tę książkę kładę tu dla ciebie, o dawny,  
Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej.

### **Nie więcej**

(fra *Wiersze II*)

Powinienem powiedzieć kiedyś jak zmieniłem  
Opinię o poezji i jak się stało,  
Że uważam się dzisiaj za jednego z wielu  
Kupców i rzemieślników Cesarstwa Japonii  
Układających wiersze o kwitnieniu wiśni,  
O chryzantemach i pełni księżyca.

Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany  
Opisać, jak w podwórzku witką drażnią pawia  
I z tkaniny jedwabnej, z perłowej przepaski  
Wyłuskać ociążałe piersi, czerwonawą  
Pręgę na brzuchu od zapięcia sukni,  
Tak przynajmniej jak widział szyper galeonów  
Przybyłych tego ranka z ładunkiem złota;  
I gdybym równocześnie mógł ich biedne kości  
Na cmentarzu, gdzie bramę liże tłuste morze,  
Zamknąć w słowie mocniejszym niż ostatni grzebień  
Który w próchnie pod płytą, sam, czeka na światło.

Tobym nie zwątpił. Z odpornej materii  
Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno.  
A wtedy nam wystarczyć muszą kwiaty wiśni  
I chryzantemy i pełnia księżyca.

(overs. Paal Brekke)

Vil du lytte til meg, forstå meg? du  
som jeg ikke kunne redde. Jeg taler åpent,  
skamløs var jeg om jeg brukte falske ord mot deg.  
Taust, som fra trær og skyer, taler jeg til deg.

Det som ga meg styrke var dødelig for deg.  
En epoke rant ut; du tyvstartet på en ny,  
og blussende hat ble for deg poetisk skjønnhet,  
blind aggresjon kalte du fullendt form.

Våre polske dalstrøk er flate. Se den mektige  
broen fortapes i skodde. Se de raserte  
byene. Vinden kaster måkeskrik over graven din  
nå, mens jeg taler til deg, og spør:

Hva er en diktning, som hverken tjener  
den enkelte eller folket? En lefling bare  
med offentlig løgn, en sang av drikkebrødre  
før også de får kniven i strupen, en  
leseøvelse for småpiker. Men i min vilje  
til diktning, alt før jeg kunne, og i dens  
streben mot forløsning gjennom meg, som  
jeg sent forsto, lå frelsen.

Jeg husker: de strødde hirse- og valmuefrø på  
gravene  
som føde for de døde, om de kom igjen som fugler.  
Jeg legger ned denne boken her for deg, bortgangne,  
at du aldri mer må hjemseke oss.

### **Ikke mer**

(overs. Paal Brekke)

Jeg burde engang fortelle hvorfor jeg endret  
mitt syn på poesi, og hvordan det gikk til  
at jeg i dag betrakter meg som en av de mange  
håndverkere og kjøpmenn i det gamle Japan,  
de som nedtegnet vers om kirsebærblomster,  
krysantemer og fullmånen.

Kunne jeg ha skildret Venedigs kurtisaner  
i søylegangen, der de med kjepper ertet en påfugl,  
og vist de tunge brystene, skrellet ut  
av brokaden, det perlebesatte snørelivet, og  
vist den rødlige magestripen etter knappesømmen  
i det minste slik en skipper fra gallionene så det,  
som denne morgenen kom inn med en last av gull, –  
og kunne jeg samtidig, for deres smuldrende ben  
bak kirkegårdens porter, som Venedigs fattede vann  
slikker mot,  
ha funnet ord, mer varige enn deres sist brukte kam  
som alene i den råtnende graven avventer lyset,

da tvilte jeg ikke. Men hva kan fastholdes  
av en så uvillig materie? Intet, i beste fall skjønnhet.  
Og slik må kirsebærblomster strekke til for oss,  
og krysantemer og fullmånen.



## Zadanie

(fra *Wiersze II*)

W trwodze i drzeniu myślę, że spełniłbym swoje życie  
Tylko gdybym się zdobył na publiczną spowiedź  
Wyjawiając oszustwo, własne i mojej epoki:  
Wolno nam było odzywać się skrzekiem karłów i demonów  
Ale czyste i dostojne słowa były zakazane  
Pod tak surową karą, że kto jedno z nich śmiał wymówić  
Już sam uważał się za zgubionego.

## Portret z połowy XX wieku

(fra *Wiersze I*)

Ukryty za uśmiechem braterstwa,  
Pogardzający czytelnikami gazet, ofiarami politycznej  
dialektyki,  
Wymawiający słowo demokracja ze zmrużeniem oka,  
Nienawidzący fizjologicznych uciech ludzkości,  
Pełen wspomnień o tych którzy żarli pili i spółkowali a za  
chwilę podrzynano im gardła, Pochwalający dancingi i zabawy  
w ogrodach jako sposób na publiczne gniewy, Wołający:  
kultura i sztuka, a myślący o igrzyskach w cyrku,  
Śmiertelnie znużony,  
We śnie albo w narkozie mamroczący: Boże, Boże.

Przyrównuje siebie do Rzymianina w którym kult Mitry  
zmieszał się z kultem Jezusa. Dawne wiary w nim nie wygasły.  
Czasem myśli, że jest we władzy demonów.  
Gromi przeszłość, bojąc się że kiedy ją zgromi, nie będzie miał  
gdzie złożyć głowy. Najchętniej gra w karty i szachy, żeby  
własnych nie zdradzać tajemnic.

Rękę oparł na pismach Marksa, ale w domu czyta Ewangelię.  
Z ironią patrzy na procesję wychodzącą z rozbitego kościoła.  
Za tło ma ruiny miasta koloru końskiego mięsa.  
W palcach pamiątkę trzyma po faszyście poległym w  
powstaniu.

## Prøven

(overs. Paal Brekke)

Jeg er lam av frykt, men tror ikke mitt liv  
får mening  
før jeg offentlig tilstår  
mitt og min samtids svik mot språket.  
Tillatt var å hyle som demoner, mumle som  
dverger.  
De rene ord, de meningsfylte, var så rigorøst  
forbudt  
at den som slapp ett enkelt av dem fra seg  
visste han var fortapt.

## Portrett fra midten av 20. århundre

(overs. Paal Brekke)

Bak et smil, fylt av broderlig aktelse  
forakter han avisleseren, et offer for dialektikk.  
Han sier «demokrati», og kniper ett øye sammen.  
Han avstår fra kroppslige gleder  
til minne om dem som drakk, åt, kopulerte  
og fikk halsen skåret over.  
Han anbefaler folkedans mot folkets vrede,  
roper «kunst», «kultur», og mener sirkusleker.

Han ser seg selv som romer, splittet mellom  
Mithra-kult og Jesus-kult. Til døden trett  
mumler han i søvne «Gud, å Gud». Ikke  
overtroisk, men tror seg besatt iblant.  
Fortiden må strykes ut. Men frykter at siden  
har han intet å lene hodet mot.  
Spiller gjerne kort, gjerne sjakk, da  
avslører han seg ikke.

Han støtter seg til Marx. Leser Bibelen hjemme.  
Ser spottende på opptog fra nedbrente kirker.  
Hans bakgrunn: den hestekjøttfargede ruinby.  
I hånden: et memento om nazijyplinger, drept  
under Oppstanden



## VII Resymé på engelsk

### **Subject matter / Research objectives**

This book tackles the subject matter of literary translation from a COMPARATIVE perspective. As the title suggests, the main goal of this project is to investigate by what means – if at all – immanent characteristics of given poetry are reflected in translation. However, from a formal point of view, the mere world «translation» seems to be problematic. The Polish, German and Norwegian translational discourse distinguishes several precise terms linked to transposing the output literature into the target language. And so, one may speak of the distinction between ÜBERSETZUNG, ÜBERTRAGUNG and NACHDICHTUNG drawn by Johann Wolfgang von Goethe – a typology used by Karl Dedecius as well. Similar terms are also found in Norwegian critical literature (OVERSETTELSE, OVERFØRING and GJENDIKTNING), though considering the far more modest tradition of translatology within literary science, they have not been firmly established in the notional apparatus applied by literary criticism. The matter at hand is even further complicated by the abundance of terms used by Polish researchers, who – alongside of the primary TŁUMACZENIE, PRZEKŁAD and IMITACJA – apply TŁUMACZENIE INTERLINEARNE, TŁUMACZENIE LITERALNE, TŁUMACZENIE DOKŁADNE and TŁUMACZENIE WOLNE. It is not possible to enunciate all the nuances connected to the translational nomenclature, that is why the research field of this book is limited to depicting the basic differences between chosen terms in European and Norwegian translatology, with special focus on the GJENDIKTNING category, which – although widely used by Norwegian publishers and critics – has not been scientifically specified so far. This issue is discussed in chapter II, where – for the purpose of analyzing the Norwegian translations of Wisława Szymborska's and Czesław Miłosz' antologies – the term GJENDIKTNING (understood here as imitation, i.e CENTERING of meaning and form along with PRESERVING POETICALNESS of the translated work) emerges as crucial for comprehending the changes occurring between the output and target texts.

The comparative approach adopted in this book has not been widely acknowledged among Norwegian researchers. It is meant therefore as a means of signaling new analysis methods resulting directly from the context of individual aesthetics pertaining to the author of the original work. In the analysis, comparative literature within translational studies allows to consider all the differences, whose source are CULTURAL and LINGUISTIC conditions as well as AESTHETIC STANDARDS shaped by

changes occurring against historical and social background (Peter V. Zima). In other words, the aim is to present adequate research instruments, that allow description of the culture of the translation as well as commenting on the relation between the original and the translation. The term WELTLITERATUR (VERDENSLITTERATUR/LITERATURA ŚWIATOWA) used by Goethe serves here as a starting point, its development contributing to the present form of comparative research in Germany and Anglo-Saxon countries.

Considering the multitude of supra-textual factors shaping the final form of the translation, the translator, influenced by his/her own CONTEXTS, is forced not only to balance out the output and target culture, but – perhaps above all – ought to be able to merge these elements with the constitutive aesthetics of the original work. A characteristic TENSION resulting from the encounter of these components, labelled by some researchers as MELLOMROM («gap», or, to put it simply, the space between the original and the translation; Vikøy, Rokseth i Strøm), determines the quality of the translation. The analyses performed in this study expose a dialogical character of the whole phenomenon, and indicate transformations that occurred place during the translation.

### **Book structure / research models**

The book consists of seven chapters, including the Preface and a chapter on methodological reflections, that explains the key terminology and presents two comparative analysis models constructed for the purposes of this project. The parts following include the characteristics of chosen poems by Szymborska and Miłosz as well as the analyses of these translations, which also present the relations between the original and translation.

In the Preface anteceding the main parts of the study, research objectives and justification of the chosen analytical material are presented. It also discusses a preliminary characteristic of the applied theoretical background, an explanation of the chosen poetic pair Wisława Szymborska – Czesław Miłosz, and technical information on the bibliographical system used in this book as well as the practice of citing primary and secondary works.

Chapter II «Den teoretisk-metodologiske bakgrunnen» (Theoretic-methodological background) is divided into several smaller parts, which concentrate on the basic terms of translation theory and the term INDIVIDUELL ESTETIKK (individual aesthetics) used in the title. This chapter also serves as a critical reflection on the present state of translational studies in Norway, whilst the key categories, which appear repeatedly in this study, are provided with specific literary examples, that help illustrate their practical usage in any literary analysis.

Chapter III («Analysemodeller i et teoretisk riss» / Analytic models in the context of methodological premises) poses an introduction into the analysis of Szymborska's and Miłosz' poems. The models, by which the target texts will be read, are outlined here. The analysis of

Wisława Szymborska's poetry is based on the term AURA coined by Walter Benjamin, thanks to which we are able to highlight the respective elements of the author's aesthetics. This part is introduced by a short sketch on Benjamin's presence within the Norwegian philosophical and literary discourse. Afterwards, in the subchapters 3.2.3 and 3.2.4, the following types of aura are distinguished: : DET NÆRE og DET FJERNE (the auratic relation of CLOSENESS and REMOTENESS) det auratiske HER OG NÅ (the auratic HERE and NOW), det auratiske SUBJEKT–OBJEKT-FORHOLDET (the auratic SUBJECT-OBJECT RELATION), DET UNIKE / DET SKJØNNE SLØRET (the UNIQUE / ORNAMENTAL aspect of the aura) and auraens MENINGSOVERSKUDD (aura's SURPLUS MEANING). By using these categories, places that are especially relevant for Szymborska's aesthetics were marked in the output and target texts, in order to examine, whether the same auratic phenomena are present in the translations as well. The analytic model elaborated for Miłosz' works is completely different and based on a «DIKTER-OVERSETTER» (the instance of POET-TRANSLATOR) relation, named so for the purpose of this project. Unlike the translations of Szymborska's poems, the works of Miłosz were translated by a well-known Norwegian writer – Paal Brekke. This was a decisive factor for choosing a different analysis method of the target pieces. That is why the phenomenon of the poet-translator widely known in historical literature was elaborated in subchapters 3.3.1–3.3.4. Following the examples of Polish and Norwegian writers (Czesław Miłosz, Stanisław Barańczak, Olav H. Hauge, Georg Johannesen and Paal Brekke) it was proven, that the aesthetics of the poet-translator influences the translated work significantly and the thus ensuing transformations are closely related to the poetics of the poet undertaking the translation. The search for relations between Miłosz' original and translated works lead mainly to the works of Paal Brekke himself. In Szymborska's case, for the purpose of transparent choice of poems meant for comparative analyses, the classification was conducted according to three COMMUNICATIVE/TRANSLATIONAL codes elaborated by Maria Krysztofiak, that emphasize the structural and linguistic innovation in Szymborska's poetry. From two anthologies of the Polish Nobel prize winners published in Norway, following poems were selected: *Utsikt med et sandkorn* («View with a Grain of Sand», translated by Ole Michael Selberg) from 1996, and *Livet er den eneste måten* («Life is the only way», translated by Christian Kjelstrup) published in 2012. I assign these poems to the LEXICAL-SEMANTIC, CULTURAL and AESTHETIC codes. The texts of Czesław Miłosz were grouped according to two dominant motives – pictures of reality before, during and after the war (VIRKELIGHETSBLIDER VED KRIGSTIDA) and the social role of poetry / poet (POESIENS OG POETENS SAMFUNNSMESSIGE ROLLE).

## **Analysis**

Chapter IV includes the analyses of both Nobel prize winners' texts following the criteria established in the previous methodological chapter and theoretical reflections on ANTHOLOGY OF TRANSLATED WORKS (ÜBERSETZUNGSANTHOLOGIE / OVERSETTELSESANTOLOGI). This narrow field of translational research derives from German researchers (Helga Eßmann, Armin Paul Frank, Walter Höllerer et al.) and indicates the important role of such publishers in shaping the reception of given literature in target culture. By choosing these aspects as the starting point in discussing the structure of the Norwegian volumes by Szymborska and Miłosz, I am also noting the way they were published and the relation between the title, the contents and the cover, including how the translator was highlighted. The profile of the writer is introduced in the beginning of both analytical subchapters, with special attention paid to the literary traditions and their immanent aesthetic traits present in their works. In Szymborska's case, the emphasis was placed on the free form of her poems, the universality of the lyrical subject, and the rhetorical aspect of her works. In Miłosz' poetry the thematic-biographic relation of his oeuvre, the author's relations to the modernistic literature, and the imagery of the language were accentuated. A significant element connecting this presentation with further analyses is the Paal Brekke's figure. Biographical facts and the specifics of this Norwegian modernist works were of main interest here. Other key aspects of his writing will also appear directly along with the analyses.

The part named 'lexical-semantic code' contains the poems of Szymborska, in which the main aesthetic role is played by language aspects («Atlantis» / «Atlantis», «Utopia» / «Utopi», «Medieval miniature» / «Middelalderminiatyr», «Baggage for the Return» / «Returbagasje», «Among the Multitudes» / «Til overmål» and «While Sleeping» / «I narkose»). Both translators, Ole Michael Selberg and Christian Kjelstrup, had to deal with difficulties of objective nature, tightly connected to puns, archaisms, idioms and grammar differences resulting from the specifics of Polish and Norwegian. Szymborska's individual aesthetics manifests itself here as an auratic superstructure of meaning and an ornamental, decorative aspect of Benjamin's aura, which was only partially reflected in the translation. In the cultural code not only references to Poland's history but also stereotypical national characteristics, cuisine, and intertextual relations to other Polish writers can be found. The poems discussed here are, in order:

«A Great Man's House» / «En stor manns hjem», «Poetry Reading» / «Opplesningsaften», «A Funeral» / «Begravelse», «Notes from a Nonexistent Himalayan Expedition» / «Fra en aldri foretatt Himalaya-ekspedisjon», «Clouds» / «Skyer», «Compulsion» / «Tvang», «Metaphysics» / «Metafysikk» oraz «Nonreading» / «Ikke-lesning». In most cases, the culturally characterized fragments were translated intact. This means, that the Norwegian reader is most probably deprived of the access to these layers of the poems, and the determining auratic HERE AND NOW could not be reflected in the translation. Only in two poems did the translators replace the native terms with

elements recognizable by Norwegian recipients, by what means the aura did not as much as disappear, but changed its target form. It is possible to thoroughly research the rhetorical figures and metaphorical approach to the subject within the aesthetic code. The translators's primary objective was to consistently follow the output repetitions and preserving the original elements of every-day language and irony. The poems analyzed in this part are:

«Any case» / «Alle tilfeller», «The Acrobat» / «Akrobaten», «Conversation with a stone» / «Samtale med en stein», «Sylvan Morality Tale» / «Skogsmorlaltet» i «Plato, or Why» / «Platon». Aesthetic elements in these poems indicate a strictly individual reception for each of them, as if the reader's personal relation with the text was involved. The message emerging from these poems pertains to the reader's experience. Taking universality into account, the reader may interpret them regardless the context and the origin of the work. All these aspects indicate an auratic subject-object relation, that highlights specific individual traits in Szymborska's writing.

The analysis of Czesław Miłosz' poems concentrates on two main issues: war images and poetry's role, whilst from the translational perspective – on space, in which significant discrepancies between the original and the translation were indicated. Poems such as «Campo di Fiori» / «Campo di Fiori», «Dedication» / «Tilegnelse», «Flight» / «Flukt», «Song of a Citizen» / «En borgers sang» or «A Song on the End of the World» / «En sang om verdens undergang». *Chilly distance* and brevity in depicting reality are characteristic for these texts, they acquire a transitional form more strongly laden with emotions, where the lyrical "I" treads into the described space. The changes, that Brekke allowed himself, indicate a different perception of these aspects by the poet-translator himself. What follows is intensification of image, language expression and reduction of the output subject-observer's distance to the person speaking and living during these events. Perception of the poet and poetry's role in social consciousness were modified as well. On one hand, «Campo di Fiori» / «Campo di Fiori», «Dedication» / «Tilegnelse», «A Task» / «Prøven» and «Mid-Twentieth-Century Portrait» / «Portrett fra midten av 20. århundre» highlight the romantic legacy of the poet-and-nation's savior, present throughout all of Miłosz' work. On the other hand, the experience of conflagration left the lyrical subject with such distinct an imprint, that he is forced to redefine the sense of poetry and his word choice. The beauty of speech seems inadequate when confronted with the post-war reality, that is why the sincere voice of the poet must separate himself from the *exaggerated martyrdom* typical for this period of Polish literature and *salvage* nations and people. Criticism and the hypocrisy of political circles appear in the background, exposed mainly by sharp tongue and blunt language. This aspect was diminished in the translation, but Brekke replaced the poet's romantic spirit with social perspective, concordant with the understanding of lyrical modernism of the 40's postulated by the Norwegian poet. In both cases of the thematic areas,

parallels between the motives used by the poet and his own poems could also be observed (mainly in the volumes *Skyggefektning*, *Løft min krone, vind fra intet* and *Ostinato*).

### **Research results / conclusions**

Independently of the different analytic models applied in this dissertation, the research problem formulated in the preface was common for both Nobel prize winners. The readings of the Norwegian translations conducted in chapter IV rendered it possible to distinct a few basic conclusions pertaining to transposing Szymborska's and Miłosz' individual aesthetics into the target culture:

- The aura manifesting itself by means of lexical-semantic operations in Szymborska's original works caused a good deal of difficulties for the translators. Semantic nuances essential for the output works, their source being mainly phraseological modifications, are not present in the translation. The same can be noticed in case of sublimed procedures within declination and conjugation used by the author. The translators were limited here by the specifics of the Norwegian language.
- Cultural aspects in Szymborska's poetics indicated strong roots in some of the poems both in Polish national and literary tradition. Combined with every-day speech, their translation in an unaltered form fails to show the author's hidden – often ironic – allusions. Cultural elements render the texts «folksy», what can be perceived as tribute to Polish-speaking readers. In both cases, the translators did use the DOMESTICATION strategy, but the lack of consequence in tackling the culturally marked fragments does not significantly affect the transposition of the output aura, and – as a consequence – their presence in the Norwegian texts.
- Poems exposed by the aesthetic code contained rhetorical figures and stylistic devices that could easily be captured in the translations. The auratic subject-object relation turned out to be realizable in the postulated universality of the message, therefore the translational modifications were mostly due to language specifics.
- Miłosz' aesthetic individuality was considerably degraded in contact with Paal Brekke's style. The proposed reading model following the POET-TRANSLATOR category turned out to be a correct intuition. As a result of such analysis it was possible to highlight the aesthetic differences in the original and the translation, whose source is precisely the poetological personality of the translator's authorial works. Both the images of the pre-war and post-war reality and the understanding of the poet's / poetry's task, diverge from Miłosz' original recognition of these subjects. The differences can also be seen on



the structural level, where Brekke allowed himself to change the division of the verses, even whole stanzas, which is indicated by the multitude of enjambments in his own poetry. I see the main reason for these transformations to be the authors' biographies, where Miłosz, as a direct witness of the war events, depicts them completely different than Brekke, who emigrated to Sweden during the occupation. The approach of both poets towards the modernism of the first half of the 20<sup>th</sup> century proved to be significant as well. One common point for reflecting upon both cases is the figure of T.S. Eliot, whose first translations into Polish and Norwegian were these of Miłosz and Brekke. Significant discrepancies in comprehending the role of modernistic poetry were shaped a bit later, which is influenced by the literary traditions in both countries. Brekke's engagement in spreading the new poetic idea, his involvement in the so called TUNGETALEDEBATTEN («the glossolalia debate»), and his willingness to dissociate himself from the traditional KAMPLYRIKK («war poetry») led to combining the modernist manifesto with the social perception of poetry in Norway in the 50's. Miłosz, though perceived as a modernist author as well, maintained his highly individualized dimension of poetry, fusing romantic tradition, philosophical-metaphysical character of literature, and the dialogueness with the fundamental values of the modern world. As a consequence of merging both aesthetics, Miłosz' messages become blurred and the imagery of his poetry distorted in the translated texts. The following schema depicts this fact according to the elaborated analytical model: «utgangsteksten ↔ gjendikterens forfatterskap» («output text ↔ translator's work»).

The term GJENDIKTNING discussed in the introductory parts of the book appears to reflect the character of the analyzed translations. The changes occurring in the textual sphere of Szymborska's works indicate the intention of both translators to preserve the poetic dimension at the expense of language equivalence. A much wider understanding of this category can be attributed to Paal Brekke, whose arbitrariness of actions exposes a quite different translational pursuits than those presented by Selberg or Kjelstrup. His translations may be called imitations, though according to the nomenclature applied in this book, they are still to be located within GJENDIKTNING's boundaries.

In a broader spectrum, the work has also enabled to deepen the relatively little recognized by Norwegian researchers COMPARATIST NOTIONAL APPARATUS, which is used for translation analysis within literary science. The reading of the translations with reference to the cultural specifics and different literary traditions has broadened the analyses with a new dialogical and multicultural potential in translatology, which has so far unappreciated in Scandinavian translational research. The emphasis placed upon the authors' individual aesthetics in their original

works has also paved a way towards elaborating adequate research tools in Norwegian discourse, which indicates how pioneering the work is. The subject tackled here touches upon the presence of Polish literature in Norway as well. The dialogue between cultures initiated by the presence of translations does not only encourage a more open attitude in the public discourse, but in pragmatic actions of the Norwegian publishing market pertaining to Polish classical literary works as well. This study, regardless the scientific circulation, can re-attract the attention of Norwegian literary researchers, critics and readers towards the works of Szymborska, who has been quite popular in Sweden so far, and Czesław Miłosz, who seems to be quite forgotten in Norway.