

NORSKE KRITIKERES FAGTIDSKRIFT

Leder	side 2
Magnus Andersson Å la seg bli spilt	side 4
Thomas Lundbo Oversettelse som lesing	side 9
Hanne Ørstavik Om oversettelse utifra erfaringen av å bli oversatt	side 17
Tordis Ørjesæter Et frydefullt slit	side 21

kr!tikeren

## Leder

**Kjære leser, du sitter nå med første utgave av Norsk Kritikerlags tidsskrift Kritikerens foran deg!**

**T**idsskriftet er en videreføring av Kritikerlagets etablerte forum Krit.sirkelen. I tillegg til endring av navn har publikasjonen nå også gått over til ny publiseringsform, fra papir til digital utgivelse. Heretter vil bladet komme ut som mindre utgivelser flere ganger i året, i stedet for som et større årlig nummer. Dessuten har en ny redaksjon tiltrådt, som vil forsøke å videreføre så mye som mulig av det beste fra det gamle tidsskriftet i tillegg til å dra maksimalt ut av fordelene det nye formatet gir.

Først noen ord om navnskiftet: Vi har ønsket et navn som signaliserer bladets innhold og tema klart og tydelig til omverdenen. Krit. Sirkelen var opprinnelig et forum for litteraturkritikere, med et navn hentet fra et teaterstykke, nemlig Brechts Den kaukasiske krittsirkel. Dagens tidsskrift er et blad for kritikere innen alle disipliner – så vel som andre interesserte – om kritikk i denne vide forstand. Vi mener at det nye navnet tydeliggjør vilkårene som i dag ligger til grunn for tidsskriftet på en bedre måte enn det gamle.

Navnendringen falt også naturlig sammen med omleggingen til digital publisering, som med denne utgivelsen trer i kraft. Endringen åpner for en rekke spennende nye

muligheter. Tidsskriftet blir lettere tilgjengelig, også for nye brukere, og det blir frigjort mer ressurser til å finslipe det redaksjonelle produktet. Utgivelsene kan dessuten komme hyppigere, noe som gjør det lettere å ta opp aktuelle problemstillinger gjennom hele året.

Hver utgivelse vil konsentrere seg om et bestemt tema. Dette åpningsnummeret er viet oversettelsen. Temaet har vært mye diskutert i media de siste månedene, og vi håper at tekstene her vil bringe diskusjonen videre, og kaste nytt lys over argumenter og innspill som allerede har vært oppe. Oversetter og forfatter Thomas Lundbo, forfatter Hanne Ørstavik og musikk-kritiker og redaksjonsmedlem i Kritikerens Magnus Andersson bidrar med hver sin tekst.

Lundbo nærmer seg oversettelse gjennom å beskrive forskjellene på å være oversetter og å være forfatter, to roller han selv har erfaring innenfor. Oversetterens arbeid beskrives her først og fremst som en avansert form for lesning, langt mer dyptgående enn en normal omgang med bøker. Ørstavik reflekterer over oversettelse ved å fokusere på sin egen erfaring med å bli oversatt. Dette er en erfaring hun – på sitt verste – sammenlikner med å bli voldtatt. Hun kommer også inn på språket mer generelt i denne teksten og beskriver dette nærmest som et levende vesen, intimt knyttet til skribenten. I den siste teksten, til Andersson, rettes oppmerksomheten mot problemene som oppstår når man skal forsøke å oversette en kunstopplevelse til språk. Hans hovedfokus er musikkopplevelsen, som han drøfter med re-

feranse blant annet til filosofene Heidegger og Gadamer, men hans drøftinger er overførbare også til opplevelser av andre kunstneriske uttrykk.

Vår målsetting er at Kritikerer skal presentere stimulerende og opplysende lesestoff for alle som er interessert i kritikk og refleksjon rundt kunstopplevelser. Vi håper at tidsskriftet kan bidra til å inspirere den gode kritikken så vel som å fremme vilkårene for den. Ett av kriteriene for alle tekster i Kritikerer er at de, i alle fall indirekte, skal ha relevans for diskusjonen av alle kunstuttrykk. Redaksjonen er sammensatt av representanter for alle seksjoner i Kritikerlaget nettopp for å sikre dette. Vi håper også at Kritikerer vil bli et naturlig referansepunkt i fremtidige kritikkdiskusjoner. Kritikerer tar dessuten mål av seg til å være med på å sette dagsorden for brennaktuelle og livsviktige ordskifter knyttet til denne tematikken i fremtiden.

Vi ønsker alle riktig god lesning!

#### **Redaksjonen i Kritikerer.**

Anne Schäffer (Seksjon for Litteratur)

Magnus Andersson (Seksjon for Musikk, teater, dans)

Truls Ramberg (Seksjon for Kunst)

## Å la seg bli spilt

Magnus Andersson

*Musikkviter, stipendiat, kritiker i Morgenbladet*

**Elvis Costello har sagt at “å skrive om musikk er som å danse om arkitektur”. Men hvorfor ikke likevel gjøre et forsøk? Magnus Andersson byr opp til dans om musikkens uutgrunnelighet.**

**H**vor ofte kommer ikke vårt språk til kort for å beskrive kunsten? Ikke bare det at språket i seg selv ikke kan gripe kunstens vesen. Turbokapitalismens krav om alle tings nytteverdi og inntjening, og naturvitenskapens implisitte krav om at vårt språk skal kunne oppstille vår kunnskap om kunsten i bevisbare satser, henger som et tungt åk over språkets muligheter til å gripe kunstens mening og essens. For hvordan beviser man Beethovens storhet, hvordan beviser man at Duke Ellington svinger, hvordan beviser man Claude Debussys tonemalerier, og hvordan beviser man Oscar Petersons måte å elske ved klaveret? Svaret er enkelt. Det gjør man ikke. Men det er ikke et tap. Snarere er det selve spørsmålet som er feil stilt.

Å spørre etter bevis for at Odd Børretzens stemme kan lyde omsorgsfull, er som å tro at du finner en ekvasjons mening gjennom å spørre etter dens farge, eller å tro at et

kyss kan forklares med økt spyttproduksjon og hormonsvingninger. Vi velger vårt språk, og gjennom språket velger vi vår verdensanskuelse. Kanskje det er sant at man produserer mer spytt når man kysser, men den delen av virkeligheten er irrelevant når man kysser. Kysset er, på samme måte som kunsten ifølge Martin Heidegger, “en måte å ha viten på”. Gjennom å velge å uttrykke oss gjennom å kysse, musisere, danse eller spise, velger vi andre typer språk enn hverdagspråket. Vi holder viten på en måte som vi ikke kan gjøre i verbalspråket.

Den som har kysset eller musisert, burde vite at det vitenskapelige språket ikke farer med hele sannheten om erfaringen, men at kysset og musikken er hvordan sannheten kommer til syne i vår egen virkelighet.

Likevel lener vi oss så ofte mot språket for å uttrykke våre erfaringer. Den kunnskap og viten den direkte erfarte musikken gir oss, stemmer ikke overens med måten vårt verbalspråk kan beskrive virkelighetens fenomener. Likevel er språkets hegemoni for å gripe virkeligheten sterkt. I dette essayet skal jeg prøve å sette noen ord på musikkerfaringens vesen, for således å se enda tydeligere, om ikke hvorfor, men heller at, kunsterfaringen ikke får plass i språket.

**Hva kunsterfaring er**, kan kun uttrykkes i en selvrefererende sats: Kunsterfaring er det som oppstår i erfaring av kunst. Likevel er det ikke så dumt sagt. Musikken oppstår kun i musikken. Kun i klangen eksisterer musikken. Musikken er

et eget felt, en egen måte å forstå virkeligheten på, eller som tidligere sagt: en måte å ha viten på. Musikkens måte å gripe virkeligheten er ikke språkets. Å prøve å forstå musikken gjennom analyse eller gjennom en historisk kontekstualisering er å prøve å skru i en skrue ved hjelp av en hammer eller, som Elvis Costello visstnok skal ha sagt: “Å skrive om musikk er som å danse om arkitektur.” Endelig må musikk[en selv] klinge,” fastslår Heidegger-etterfølgeren Hans-Georg Gadamer, og kanskje dette burde være musikkvitenskapens grunnpilar og credo.

At musikken i sitt vesen er så forskjellig fra filosofien om musikken, betyr det at det ikke gir mening å diskutere musikken? Nei, overhodet ikke, men vi bør kjenne begrensningene. Vi kan snakke om musikk, men vi kan aldri “tale musikk” med mindre vi velger å synge eller spille. Men gjennom å musisere kan vi ikke kommentere musikken. Musiseringen kan kun være musikken. Hva kan vi da si om musikken som er meningsfullt, uten å miste musikken av syne? Jo, vi kan begynne med den eneste kontaktflaten vi har med musikken, nemlig erfaringen av musikken. Vi kan diskutere erfaringen og dens struktur, men vi må ikke sammenblende erfaringen med vår språklige refleksjon over hva som allerede har beveget seg gjennom vår erfaring.

Gadamer sammenligner kunsten med å spille et spill. Blant det første han sier, er at “Spillet når kun sitt formål idet spilleren går opp i spillet”. For å spille må jeg gå med på spillets premisser. Hvis jeg i et spill kritiserer reglene eller

skaper nye regler når de allerede foreliggende ikke passer meg, eller hvis jeg beskylder Bach for ikke å være romantisk nok, da spiller jeg ikke lenger et spill eller erfarer Bach. Heller ikke får jeg forveksle spillets regler med et annet spillers regler. Hvis jeg flytter sjakkbonden som en brikke i et damspill, hvis jeg kysser for å få fart på min spyttproduksjon, eller hvis jeg tror at jeg erfarer Beethoven gjennom satsteknisk å analysere hans musikk, da følger jeg ikke lenger spillets regler. Da spiller jeg noe annet enn sjakk, kysning eller lytting.

**For at jeg som spiller, lytter eller kysser skal fortape meg selv i spillet, må selve spillet og dets regler gis primærstatus.** Når jeg spiller er det ikke min måte å forholde meg til spillet på som er mest vesentlig. Heller er det motsatte tilfelle, at det er spillets måte å forholde seg til spilleren som er kjernen og meningen med spillet. Prøver du å spille et spill eller prøver du å lytte til en Beethovensymfoni, overgir du på en måte din egen subjektivitet. Å spille et spill eller å lytte på en symfoni er å la seg bli spilt på. Det er å opphøre å være spillende subjekt. Gadamer sier at: “Spillet egentlige subjekt er ikke spilleren, men selve spillet.”

Mest tydelig, sier Gadamer, kommer dette til syne i spill hvor det kun er en spiller som spiller, slik som i kabalen eller hvorfor ikke i lyttingen på musikk. Da er det spillets regler eller musikkens struktur som legger premissene for hvordan spilleren eller lytteren kan bruke sin kreativitet. Hva som skjer er ikke at jeg som lytter på en Beethovensymfoni på

forhånd bestemmer meg for hva jeg skal erfare i musikken. Isteden er det musikken eller spillet som gir meg som spiller en impuls, slik som den bankende skjebnen i Beethovens femte symfoni.

Når jeg hører dette, kan jeg som lytter velge å gå utenfor spillet. Jeg kan spørre meg hvorfor nettopp dette insisterende tema har gitt opphav til symfoniens tilnavn, jeg kan spørre meg om det er samsvar mellom symfoniens tilnavn og Beethovens livssituasjon da han komponerte verket, jeg kan spørre om det er bestemte trekk ved måten Beethoven bruker sonatesatsformen som gjør at nettopp første satsen i femte symfonien er blitt tolket som en særlig skjebnesvanger sats. Om dette sier Gadamer: "Å betrakte litteraturens innhold ut ifra dens herkomst, er å gå glipp av den egentlige erfaringen." Ikke for at de resepsjonshistoriske, biografiske eller satstekniske måtene å tilnærme seg verket er falske, men på samme måte som spytt- eller hormonmålingene ikke forklarer kysset, er også resepsjonshistorie, biografi og satsteknikk reduksjoner av verket slik at det fremstår som noe det ikke er. Kun erfaringen av verket selv er tro mot verket. Istedenfor å gå utenfor spillet kan jeg velge å kaste meg selv inn i det.

**Men uten at jeg** selv velger å satse meg selv, kan jeg ikke erfare verket. Jeg kan ikke forholde meg til spillet eller til verket som til et objekt, som noe som har en endelig utforming og mening. Nei, selv om musikkens struktur på papiret alltid

er den samme, så er ikke verket et verk kun i skriften. Det må overleveres gjennom fremføringen, og det må resiperes i lyttingen. Noteskriftens fordel er at den er statisk. Du kan skrive av eller kopiere en note, og selv om layouten skulle bli litt annerledes, er likevel notene de samme. Men har du hørt et noteskrivingsprogram spille et musikkverk, vet du at notene er fjerne fra musikken.

For at musikken skal bli musikk, må den erfares dobbelt. Den må erfares i utøverens måte å omgås notestoffet, og den må erfares gjennom lytterens fortapelse av seg selv i musikken. Til tross for nødvendigheten av å miste seg selv i musikken, betyr vel ikke det at jeg er fullstendig redusert til et passivt instrument som det blir spilt på i spillet eller i musikkerfaringen? Nei, hvis jeg var så passiv, skulle jeg ikke ha mistet meg selv, men heller fornektet meg selv. "Fremfor alt er det [spill] selvframstilling," fastslår Gadamer, uten at han nødvendigvis motsier det han tidligere har sagt om spillereglens primære status.

Hva jeg presenterer av meg selv i spillet, er ikke en ferdig utviklet egenskap. Det er ikke slik at jeg som pianist spiller en sonate og sier: "Denne spiller jeg fordi den er meg." Presentasjonen er ikke på noen måte endelig. Hva som er i erfaringens selv-uttrykk, er i tilblivelse. Jeg uttrykker meg selv gjennom noe jeg ikke er, og på en slik måte finner jeg meg selv, kun for å miste meg selv igjen. For så vidt er det sant at jeg er Beethoven-sonaten når jeg spiller den, men jeg er den ikke for at jeg har funnet et endelig uttrykk for meg selv.

**Hvis det var tilfelle**, ville jeg ikke ha mistet meg selv i musikken, men jeg er den på samme måte som et barn er voksent og gravid når det har voksnes klær og en pute på magen. Kanskje er dette den mest tydelige måten vi ser at kunstens og den positivistiske vitenskapens språk er vidt skilte størrelser. Vitenskapens språk er basert på absolutt identifikasjon, en identifikasjon som er etterprøvable og som er den samme i alle tider. Slik er ikke kunsten. Filosofen Arthur Danto sier at i kunstens verden kan jeg, slik som et barn, peke på en triangel og si: "Den er meg," eller jeg kan peke på en hvit flekk og si: "Den er Ikaros." Identifikasjonsbegrepet er viktig for Danto, men for ham handler det ikke om vitenskapens enkle identifikasjon, hvor  $A=A$ . Nei, Dantos kunstneriske identifikasjon tillater A å være B, liksom jeg er Beethoven-symfonien når jeg lytter til den, samtidig som jeg stadig er meg selv, at jeg stadig er A.

Mange finner en slik måte å tenke inderlig frustrerende. Vi er opplært til å tenke identifikasjon, og vi er avlært å tillate oss selv barnets naturlige måte å identifisere seg selv med omverden, hvilket i vårt fall betyr kunsten og musikken. Bedre blir det ikke av at Gadamer sier: "Selvfremstillingen i menneskets spill [...] består ikke i å oppnå målene [for spillet]." Spillet har ikke noe annet endelig mål enn å bli spilt. Personlig er jeg overbevist om at kunsten og musikken gir lykkelige og produktive mennesker som er til stor nytte for samfunnet. Men å la seg selv synke ned i Mahlers filosofiske følelsesunivers for å bli en bedre arbeider er absurd. Nei,

kunsten og vår hensynken i den må ikke ha mening. Kun så lenge vi lytter ikke-fordi-noe-som-helst er musikken klingende filosofi og en mulighet til vekst.

En slik tanke, at musikken ikke må ha mening, er vanvittig frustrerende fordi den underkjenner språket som meningskaper i forhold til musikken. Konsekvensen er at hvis vi ikke er villige til å gå i dialog med vår egen forståelse, hvis vi ikke er villige til å erkjenne at det finnes andre former for viten, vil vi risikere å måtte konkludere med at musikken er fullstendig meningsløs fordi den kognitive forståelsen ikke strekker til for å omfavne den. Uansett hvordan vi forholder oss til musikkens uhandgripelighet, vil språket måtte famle, det vil måtte strebe med å finne hvor musikken overhodet er. Vi kan lett komme inn i en negativ beskrivelse av musikken. Vi kan si hvor den ikke er, slik som Gadamer gjør: "Når vi snakker om 'spill' i sammenheng med kunsterfaring, så mener vi med 'spill' verken forholdet eller sinnstilstanden til den skapende eller betraktende, og heller ikke en subjektivitets frihet som deltar i det spillende."

Men å beskrive noe gjennom å si hva det ikke er, fører oss jo ikke nærmere en forståelse av hva noe er. Hva sier smaken av en Rioja-vin om smaken av ovnsbakte snegler? Gadamers lange og innfløkte setning om kunsterfaringens ikke-væren fortsetter imidlertid med å fastslå noe om dens væren, nemlig at kunsterfaringen må søkes "snarere [i] kunstverkets måte å være på". Men det er jo nettopp verkets væren, dets måte å være på, som vi ikke kjenner. Gadamer

gir oss altså ikke nøkkelen til kunstverkets ontologi, og han angir heller ikke dets plassering i kunnskapens geografi.

Likevel sier han at vi må søke dets mening i verket selv og ikke dets diskurs. Diskursen er kun verkets stivnede meningsskapen. Diskursen – for å låne litt fra Nietzsche – taler om det varige, noe som er sammenfattet og brakt “ned på felles plan, mens jo ingenting eksisterer i denne form. Treet [eller kunstverket] er hvert øyeblikk en ny ting, vi hengir oss til formen fordi vi ikke fatter subtiliteten i en absolutt bevegelse”. Like lite som vi kan fange en fri fugl og tro at vi kan få lov til å eie dens frihet, like lite kan vi fange musikken og erfaringen i beskrivelsen av den.

Må ikke vårt viktigste motiv for å lytte til musikk derfor være å bare lytte til den, ikke fordi-noe-bestemt, men fordi? Musikk kan gi noen vidunderlige opplevelser av frihet, men dette kan kun skje så lenge vi lar oss overrumple, så lenge vi lar oss selv bli satt på spill og bli spilt på i erfaringen. Men erfaringen blir tom når vi prøver å holde på den, på samme måte som fuglen ikke lenger er en fri fugl når den er fanget.

Musikkerfaringen er av en art så ulik hverdagspråkets tenkning at den ikke lar seg fange. Erfaringen er som stillheten. Uttaler du deg om den, er den ikke lenger. Å si noe om å erfare musikk er å forene to uforenlige størrelser, ja, det er virkelig som å danse om arkitektur. Likevel er det noe tvingende med musikken, noe som gjør at vi bare må diskutere våre opplevelser av den. Men hva er det så vi diskuterer? Er det musikken, opplevelsene, erfaringen eller minnet av

erfaringen vi diskuterer, eller er det kanskje kun en språklig øvelse som sikter til å skape et sammenhengende verdensbilde uansett om det er i fullstendig overensstemmelse med virkeligheten så som den faktisk er eller ei?

Den ofte så kryptiske Heidegger skal få et av dette essays siste ord: “Selv ikke den mest omsorgsfulle overleveringen av verkene og de vitenskapelige forsøk på å reetablere dem forholder seg til verk-væren selv, men kun til minnet om den.” Siste ordet skal Gadamer få, selv om han allerede har sagt det: “Endelig må musikk[en selv] klinge.”

*Teksten er tidligere blitt publisert i Morgenbladet, Svenska Dagbladet og Musikk-Kultur.*

### Litteratur

Barthes, Roland: “Tekstteori” fra *Moderne litteraturteori* (red. Atle Kittang m.fl). Oslo: Universitetsforl. 2001.

Cook, Nicholas: *Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press 2000.

Danto, Arthur: “The Artistic Enfranchisement of Real Object: The Artworld” fra *Dickie og Scalfani* (red.): *Aesthetics*. New York: St. Martins press 1977.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und methode*. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck): Tübingen 1965.

Heidegger, Martin: *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo Pax forlag 2000.



## Oversettelse som lesing

Thomas Lundbo

oversetter og forfatter

Jeg har oversatt bøker siden 1999, men dette er første gang jeg er blitt bedt om å uttale meg om mitt syn på hva oversettelse er. Det aner meg (egentlig vet jeg det, forespørselen var i grunnen ganske eksplisitt på det punktet) at dette har sammenheng med at jeg nå også har debutert som forfatter, i og med at jeg ga ut kortprosasamlingen *Det* som blir igjen tidligere i høst. Jeg vet ikke om jeg er noe mer skikket til å si noe om oversettelse nå som jeg også er forfatter, men det er likevel forskjellen mellom oversetter- og forfatterrollen jeg skal ta utgangspunkt i her. Og med fare for å virke litt selvhøytidelig skal jeg begynne med et eksempel fra min egen forfattergjerning.

I *Det* som blir igjen finnes det på side 40 en tekst som heter «Etter regnet». Det var en av de få tekstene som var mer eller mindre ferdige før jeg begynte å jobbe systematisk med boka, men den manglet et sluttpoeng. Det var en skildring av den litt ubestemmelige lyden man hører etter at det har regnet, da de siste dråpene faller ned «etter mellomlandinger på blader, tak og hoder» (som jeg skrev) og man liksom kan høre dem enkeltvis, siden det er litt færre av dem, samtidig som de forsvinner inn i

et svakt, rislende sus. Jeg hadde en vag fornemmelse av at teksten handlet om forholdet mellom det individuelle (de enkelte regndråpene) og det allmenne (suset i bakgrunnen), men utover en eksplisitt allusjon til Jacques Roubaud, som et sted sammenligner kloder med dråper, hadde jeg ikke greid å konkretisere dette. Så en dag opplevde jeg et av de sjeldne inspirerte øyeblikkene da det føles som alt liksom faller på plass av seg selv, og jeg kom på et sluttpoeng der jeg greide å forklare hva dette suset var: «... lyden av verdens sammensmelting i verden, det individuelle innlemmelse i det allmenne, regndråper som blir pytter, dammer, vann: ca. 71 % av kroppen, opptil to tredjedeler av kroppen, min kropp.» Dette suset var altså lyden av min egen tilstedeværelse i verden, det var den jeg satt og lyttet til i denne teksten.

Vel og bra, syntes nå jeg, og jeg tenkte ikke så mye mer på dette før Johan Harstad cirka et halvt år senere ga ut sin første roman *Buzz Aldrin*, hvor ble det av deg i alt mylderet. Dette var en bok som ble imøtesett med stor interesse av mediene, skrevet av en forfatter jeg selv også var spent på, og jeg leste de fleste anmeldelsene og omtalene jeg kom over. Flere av dem siterte åpningslinjen i romanen, som mange mente var spesielt vellykket. Den lyder: «Personen du elsker er 72,8% vann og det har ikke regnet på flere uker.»<sup>2</sup> Om dette ikke fylte meg med den dypeste fortvilelse, var det i hvert fall svært irriterende, og en stund vurderte jeg å droppe hele min egen tekst.

kritikeren

Hvorfor var det så ille for meg at Johan Harstad brukte den samme koblingen mellom regn, vann og menneskekroppen? Jo, fordi vi har et ideal om at litteraturen skal være original, at den skal komme direkte fra forfatteren selv, som skaper den ut fra intet så å si, suger den fra sitt eget bryst (som blir fylt ved inspirasjon, som nettopp betyr å puste inn i brystet), og her var jeg i en situasjon hvor jeg kunne risikere at mine eventuelle lesere ville mistenke meg for ikke å ha sugd denne sammenligningen fra mitt eget bryst. Jeg kan være enig eller uenig med denne forestillingen om forfatterens oppgave; det vil uansett være et ideal jeg er nødt til å forholde meg til. Det hjelper heller ikke om jeg vet at det ikke alltid har vært sånn, at forfatterens oppgave i antikken, i middelalderen og langt ut i renessansen og sågar i opplysningstiden først og fremst var å føre tradisjonen videre, og etterligne sine forgjengere, for jeg er vokst opp med og har internalisert den romantiske kunstnermyten som tilsier at kunstneren skaper av seg selv. Og siden alle mine eventuelle lesere også vil være påvirket av denne forestillingen, tviler jeg på at de ville kunne vurdere min tekst som god hvis de trodde at jeg med viten og vilje hadde rappet tekstens sentrale sammenligning fra Johan Harstad. Til slutt valgte jeg å beholde teksten som den var, fordi jeg visste med meg selv at jeg hadde mitt på det tørre; jeg hadde selv funnet fram til dette bildet, og om nå noen andre hadde gjort det omtrent samtidig, så fikk det være greit. Siden har ingen påpekt sammentreffet (hvilket vel

først og fremst tyder på at jeg ikke har så mange lesere). Lenge før jeg begynte å arbeide med denne boka, var jeg altså oversetter. Også når jeg oversetter må jeg av og til ta i bruk bilder, metaforer, ordspill og lydlige effekter som jeg ikke alltid kan bruke som de er i originalteksten. Jeg må i en eller annen forstand skape noe utfra meg selv. Jeg vil likevel nøle med å kalle meg medforfatter (eller endog gjendikter) når jeg oversetter, fordi skapelsen, hvis jeg tør bruke det ordet, da foregår på en helt annen måte. Jeg skal ta et eksempel fra den oversettelsen som har stilt størst krav til min fantasi og skaperkraft, nemlig *Zazie dans le métro* av Raymond Queneau, en roman som ofte blir nevnt som uoversettelig, siden den er så fylt av ordspill, slang og særegne idiomatiske og kulturelle referanser. Men ingen bok er uoversettelig, fordi alle bøker er uoversettelige.

Et av de mange ordspillene som finnes i Queneaus roman, dukker opp i en scene der de to mannlige hovedpersonene, Zazies onkel Gabriel, og dennes svoger Charles, kjører rundt i Paris med Zazie i baksetet mens de krangler om hva de ser på sin sightseeing-tur, nærmere bestemt om et bygg er Panthéon eller Les Invalides (Invalidedomen). Plutselig endrer Gabriel oppfatning og påstår at det er *Le Sacré-Cœur*, hvorpå svogeren Charles spør om kanskje Gabriel er «le sacré con»<sup>3</sup>, hvilket er utlagt: «den jævla dusten».

Som mye annet i franske bøker, og som veldig mye i *Zazie dans le métro* lar dette seg selvfølgelig ikke direkte

overføre til norsk. Jeg måtte være «kreativ» og finne en løsning som fikk fram ordspillet på norsk, samtidig som jeg bevarte mest mulig av det semantiske innholdet i scenen. Slike tillempinger pleier vanligvis å være ganske strevsomme, og de blir sjelden helt tilfredsstillende, men her opplevde jeg et av disse sjeldne øyeblikkene da alt liksom faller på plass av seg selv, siden jeg nesten umiddelbart kom til å tenke på radiosketsjene til Knut Lystad og Lars Mjøen (ordspillenes konger i Norge, med Waldemar Hepstein på en god bronseplass), som ble utgitt på plater jeg hørte litt for mye på en periode. Det var en sketsj stinn av blødmer som heter «Tyskland pr. brevkurs»<sup>4</sup>, der den ikke spesielt informerte Alias i programmet «Hvor i all verden» karakteriserer Köln som en by av idioter, med henvisning til den berømte «Kölner-dummen». Ved å la «Sacré-Cœur» og «Invalidedomen» bytte plass i diskusjonen mellom Gabriel og Charles, kunne jeg få et tilsvarende ordspill i den samme replikken: «Og du, sier Gabriel jovialt, du er vel den invalide dummen, du da?»<sup>5</sup> Jeg har altså – helt bevisst og uten skam – stjålet Lystad/Mjøens ordspill, og alle som kjenner denne sketsjen vil oppdage det hvis de leser oversettelsen min.

Som man ser, er det en stor forskjell her. Når jeg skriver selv, har jeg som mål at det jeg lager skal komme direkte fra meg selv, mens når jeg oversetter, også når jeg må finne løsninger som ikke er gitt i originalteksten, kan jeg altså uten fnugg av dårlig samvittighet bruke ting som

andre har funnet på før meg. Men utover at jeg bevisst henter ting fra andre, hva er det jeg egentlig gjør her? Jeg kombinerer en filologisk kompetanse (fransk-kyndigheten) med en generell kulturell kompetanse (kunnskapen om Lystad/Mjøen-sketsjene) til å gi en eksplisitt tolkning av en tekst. Og siden jeg også har tilegnet meg spesielle kunnskaper om Raymond Queneaus litteratur, kan jeg tillate meg å stokke om litt på innholdet i romanen, siden jeg mener å vite at det er viktigere at ordspillet kommer fram og fortsatt er morsomt (?) enn å få fram nøyaktig hva Queneaus to romanfigurer snakker om<sup>6</sup>. Det jeg gjør, er altså å iverksette mine kunnskaper for å komme fram til en tolkning av originalteksten. Jeg leser teksten. For å sette det på spissen, tror jeg nettopp forskjellen mellom å forfatte og å oversette kan oppsummeres med at jeg som forfatter skriver, mens jeg som oversetter leser. Nå høres dette kanskje umiddelbart ut som en nedvurdering av oversetterrollen, men jeg vil si snarere tvert imot, og jeg skal prøve å forklare hvorfor.

**All lesing er produktiv** i den forstand at det i leserens hode oppstår en ny tekst, som tilsvarer leserens forståelse av teksten. Denne forståelsen kan være mer eller mindre klar, den kan være mer eller mindre bevisst, og den kan være mer eller mindre lik den opprinnelige teksten. Forskjellen mellom en vanlig leser og en oversetter er at den vanlige leseren kan la sin tolkning være en nokså

vag og ofte raskt glemt forestilling i sitt eget hode, mens oversetteren er nødt til å konkretisere sin egen lesning i en ny tekst, ord for ord. Sånn sett kunne man kanskje tenke seg at oversetteren arbeidet mot det punktet der den nye teksten ble helt lik den opprinnelige, bare på et annet språk, at oversettelse var en slags praktisk variant den gode, gamle hermeneutiske sirkelen der man gjennom gjentatt fortolkning forsøkte å nærme seg den horisont-sammensmeltningen som ville gjøre det mulig å forstå meningen akkurat som «den var». Jeg tror imidlertid ikke det er mulig, med mindre oversetteren skulle forfatte originalteksten på nytt, lik Borges' Pierre Menard. Jeg tror «meningen som den var» nødvendigvis må forsvinne så snart teksten er skrevet og lesingen begynner. For så snart lesingen begynner, dannes en ny tekst, som alltid vil være forskjellig fra originalteksten<sup>7</sup>, siden den oppstår i et helt annet kulturelt og historisk rom enn originalteksten. Det er derfor oversettelse aldri kan være et helt avsluttet arbeid, og derfor oversettelser med jevne mellomrom må fornyes, siden den historiske avstanden mellom den skrevne og den leste teksten stadig forandrer seg, slik at også det materialet, den kulturelle kompetansen, den «horisonten» leseren iverksetter for å skape sin nye tekst – lesningen – alltid vil være i endring. Selv en tilsynelatende perfekt oversettelse, som for eksempel Christian Rugstads oversettelse av Pessoa's Uroens bok, vil på et eller annet tidspunkt oppleves som feil, ikke bare fordi ortografien og

grammatikken utvikler seg og endres, men fordi leserens kulturelle horisont på et eller annet tidspunkt vil være for ulik det som var Christian Rugstads kulturelle horisont da han oversatte boka<sup>8</sup>. Tanken om en definitiv oversettelse er egentlig like absurd som tanken om et litterært verk som forandrer seg fysisk – i sin bokstav – for hver gang man leser det.

Når jeg sier at oversetteren lager en ny tekst som i sitt vesen er helt forskjellig fra originalteksten, betyr dette selvsagt ikke at oversetteren kan skrive hva han vil i sin nye tekst. For oversetteren retter seg etter et krav om å lese riktig. Og når jeg sier at oversetteren bedriver lesing, er heller ikke dette en hvilken som helst form for lesing. Nei, jeg vil faktisk gå så langt som å si at det er den ypperste form for lesing som finnes, for det er himmelvid forskjell på lesing og lesing. Jeg har registrert at jeg til en viss grad leser færre bøker etter at jeg begynte å oversette; likevel har jeg aldri lest så mye som jeg leser nå, ikke bare fordi jeg leser bøkene jeg oversetter flere ganger, men også fordi jeg leser så mye mer av dem, siden jeg er tvunget til å lese (i betydningen forstå, tolke, tilegne meg) absolutt alt som står i originalteksten, og dessuten vet at min egen lesning skal trykkes og utgis i bokform slik at man etterpå kan gå meg i sømmene og sjekke hvor samvittighetsfullt og nøyaktig jeg har skjøttet min oppgave. Heldigvis, får jeg si, oversetter jeg fra noe som etter hvert er blitt et ganske perifert språk for nordmenn, fransk, så jeg har veldig sjelden opplevd

at noen har kritisert meg direkte for oversettervalg (slik mine kolleger engelsk-oversetterne nesten alltid opplever det; det er nesten en obligatorisk øvelse for anmelderne å finne fram et par diskutabile oversettervalg: «I det store og det hele flyter oversettelsen godt, men ...»), men skrekken er der alltid, og jeg vet jeg har gjort feil, den som hadde villet kunne funnet eksempler på dette i bøker som bærer mitt navn på tittelarket og som kan konsulteres så lenge vi har biblioteker her i landet. Likevel vil jeg påstå at jeg som oversetter leser bedre enn de fleste; jeg ser det når bøkene jeg har oversatt blir anmeldt, av presumtvt gode lesere, som husker feil fra handlingen, som blander sammen personer og har misforstått vesentlige poenger, og jeg har merket det selv, når jeg begynner å oversette en bok jeg har lest før<sup>9</sup>, hvor lite jeg egentlig husker; jeg må forstå nesten alt på nytt igjen. Hvis jeg skal tallfeste det, tror jeg ikke jeg tar for hardt i hvis jeg sier at jeg kanskje får med meg 15 % av en bok jeg leser som en alminnelig lystleser, mens jeg som oversetter kanskje kommer opp mot 95 % hvis jeg gjør jobben min skikkelig. Jeg vil si at det først var da jeg begynte å oversette at jeg lærte å lese. Jeg kan slå opp på f.eks. side 50 i en tilfeldig valgt bok jeg har lest en gang (jeg tar Paul Austers New York Trilogy, siden den står i hylla like ved siden av meg), og det er faktisk ikke en eneste ting av det som står der jeg husker, ikke ett navn (hvem er i all verden er denne Quinn; var det hovedpersonen?), ikke én referanse, og jeg kan ikke med

min beste vilje knytte noe som helst til det lille jeg husker av handlingen, men hvis jeg gjentar forsøket med en bok jeg har oversatt (og siden jeg nå faktisk gjør dette: Be-bop av Christian Gailly), ser jeg at nesten alt fortsatt ligger friskt i minnet, det er kun et par småting som overrasker meg, som jeg ikke umiddelbart gjenkjenner.

Som oversetter kan jeg ikke nøye meg med å trekke ut de få elementene jeg trenger for å danne meg et helhetsinntrykk av handling eller motiv slik som lystleseren, jeg kan ikke velge ut enkelte talende passasjer som belyser en generell følelse av høy eller lav litterær kvalitet slik som kritikeren, og jeg kan ikke trekke ut de morsomme tingene som kan gi grunnlag for spenstige teoretiske krumspring slik som akademikeren. For å komme fram til den nye teksten, min tekst, min tolkning, må jeg la alt bli gjenstand for en like grundig fortolkning, også det kjedelige, det usammenhengende og det bent fram inkonsistente, og tro meg, det finnes nok av det også i de få bøkene som blir funnet verdige en oversettelse til norsk, men man merker det stort sett ikke ved vanlig lystlesing. For oversetteren er lesing altså et hardt, nitid filologisk arbeid, i større og mindre grad selvfølgelig, men det vil alltid være en historisk og/eller kulturell avstand mellom den skrevne teksten og den leste, den oversatte, og å overstige denne avstanden på forsvarlig vis er et arbeid som har lite eller ingenting med forfatterens totale frihet å gjøre. Og hvis jeg her (igjen) høres litt høytidelig ut, denne gang på oversetterstandens

vegne, er det fordi jeg er litt lei av den ydmykheten som ellers ofte preger vår stand, som gjør at vi godtar til dels svært dårlige økonomiske vilkår og av og til vanvittige tidsfrister og gretne kommentarer fra språkvaskere og kritikere, og når jeg understreker forskjellen mellom forfatterens og oversetterens oppgave, er det blant annet fordi jeg mistenker at denne ydmykheten har sammenheng med den store ærbødigheten for forfatterrollen.

Jeg kan selvfølgelig bare snakke for meg selv, men når jeg gikk inn i oversetteriet med såpass stor entusiasme som jeg gjorde, og når jeg har blitt værende, også etter at jeg har oppdaget hvor dårlige vilkårene egentlig er, såpass dårlige at jeg i realiteten ikke kan ha det som levebrød, så er det til dels fordi dette har gitt meg lov til å være «i nærheten av litteraturen», for å bruke en frase av Karl Ove Knausgård<sup>10</sup> (som snakket om å være kritiker og tidsskriftmedarbeider), som om litt av glansen fra forfatterens glorie liksom ville skinne fra meg også, hvis jeg befant meg der, i leddet umiddelbart etter selve skapelsesakten, og fikk arbeide med den teksten forfatteren hadde sugd fra sitt forfatterbryst. Eller for å bruke Walter Benjamins aura-begrep: I I som om litt av den auraen kunstverket utstråler i kraft av å være unikt, av å være en engangshendelse, også ville legge seg rundt de oversettelsene jeg frambringer, og i forlengelsen av det, min egen person. Det er for så vidt ikke så interessant hvorfor oversettere begynner å oversette, og det finnes sikkert like mange

grunner som det finnes oversettere; det som er verre er at vi av og til møter litt av den samme holdningen fra våre arbeidsgivere, forleggerne (som at vi skal være med på å bære byrden for at de utgir bøker de oppfatter som ulønnsomme, at vi skal være med på å ta et kulturelt løft osv.), for det ligger hele tiden mellom linjene at oversetterne skal være glade for at de får lov til å arbeide med noe så morsomt som litteratur, at de får lov til å være litt av en forfatter (for å bruke Lystad/Mjøen-ordspill igjen), slik at det liksom er greit at deler av den lønna vi mottar, kommer i form av symbolske goder som deltagelse på forlagsfester, muligheten til å vinne et par priser og til å få navnet sitt nevnt i avisa. Og selv om vi skulle ta det dette med i regnskapet, får oversetterne likevel aldri full valuta for de bøkene de er med på å utgi. Det meste tilkommer forfatteren bak den skrevne teksten (i form av heder), og/eller forlaget (i form av penger) – det siste så fremt boka selger nok til å gi overskudd. Som forfatter kan (og må) jeg godta at jeg nesten ikke tjener noe; boka er i prinsippet noe jeg har kommet med selv, og jeg bruker forlaget først og fremst som et formidlingsledd, og kan egentlig ikke klandre noen andre enn meg selv hvis det viser seg at publikum ikke er interessert i å kjøpe mitt verk, eller at kritikerne ikke liker det. For oversetteren er disse spørsmålene egentlig helt irrelevante; oversetteren har gjort et krevende arbeid på oppdrag fra forlaget, og bør få sin lønn utfra dét og ikke noe annet.

En annen ting er at hele den romantiske forfattermyten, myten om det ensomme skaperen som skaper ut fra seg selv og ingenting annet, antagelig for lengst har gått ut på dato, særlig nå som forfatterrollen i stadig større grad blir profesjonalisert. Innerst inne vet vi at det ikke er noe spesielt mystisk med den litterære skapelsen, for det er vel ingen som på ramme alvor tror at forfatteren bare liksom plutselig kommer på noe helt av seg selv og skriver det ut direkte, at han eller hun er en liten gud som griper teksten fra intet uten at noe av den skulle ha kommet annetsteds fra, akkurat som alle vet at den auraen som omhyller den litterære skapelsen, egentlig er falsk, i og med at litterære tekster i virkeligheten ikke er engangshendelser, at de nesten alltid jobbes fram over tid, skrives om flere ganger, ofte under direkte påvirkning av andre tekster (eller andre former for tekst) 12, før de så eventuelt går gjennom hele forlagskverna med konsulentuttalelser, redaksjonelt arbeid, språkvask og korrekturer og så endelig masseproduseres i bøker. Og hvis jeg igjen skal snakke om min egen erfaring som forfatter, har det å skrive selv kanskje først og fremst betydd å gå inn i en tradisjon, å gå inn i litteraturen, og kanskje er det dette min tekst om regndråpene og suset handler om, om hvordan jeg går inn i en større helhet, om grensene mellom forfatterens individuelle identitet og det allmenne litterære suset, slik også Roubaud-allusjonen skriver teksten inn i en større sammenheng, og slik også det bildet, den koblingen jeg avslutter teksten med, mel-

lom regndråpene, vannet og menneskekroppen, antagelig har vært brukt veldig mange ganger før, det er neppe noe verken jeg eller Johan Harstad har funnet på av oss selv, uten at jeg skal begi meg så langt ut på den svært farlige galeien det er å tolke sin egen tekst.

Men uansett; om det nå faktisk skulle være sånn at den romantiske kunstnermyten er sann, at forfatteren virkelig bare skaper i kraft av seg selv, av sin egen inspirasjon – hvilket jeg betviler – gjenstår det likevel at det å skrive en bok i prinsippet er noe enhver idiot kan gjøre. Å lese den krever imidlertid en viss kompetanse, i hvert fall å lese den riktig. Og det er det som er oversetterens oppgave. Å lese teksten riktig for alle de som ikke klarer å lese den selv. Hadde de klart det, hadde de ikke trengt oversettere.

*I Jeg kan formelig høre min indre stemme – som jeg forveksler med min lesers stemme – heve seg og si: «Ska'n kalle seg forfatter også nå'a? Han som bare har gitt ut ei lita flis på litt over hundre sider? Mankan til selvhøytidelighet!» Men jeg har jo tross alt forfattet en bok. Og egentlig er det jo noe litt komisk med denne nærmest grenseløse respekten for forfattertittelen. Men det skal vi komme tilbake til.*

*2 Johan Harstad: Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?, Gyldendal 2005, s. 7.*

3 Raymond Queneau: *Zazie dans le métro*, Folio plus 1996, s. 88.

4 Kan bl.a. høres på samleplaten *Gullplate for 50.000* solgte, utgitt på Slagerfabrikken.

5 Raymond Queneau: *Zazie på metroen*, Solum 2004, s. 86. (Min utheving.)

6 Altså følger jeg Trofasthetsmaksimen og Kvalitetsmaksimen på bekostning av Innholdsmaksimen, for å bruke begrepene fra Knut Johansens forbillelige artikkel «Oversettermaksimer og Lille Trille» i *Forfatteren (Oversetteren)* 03-2005, s. 36-39.

7 Derfor må den på sett og vis må stå i veien for originalteksten, slik at også det idealet Walter Benjamin forfekter i sitt berømte essay, «Oversetterens oppgave», om at «den sanne oversettelse» skal være «gjennomsiktig» (s. 361), og altså la originalen skinne igjennom, antakelig er umulig, det også. Det er strengt tatt ingenting som ligger «urørt tilbake» (s. 358). Se Walter Benjamin: «Oversetterens oppgave» (overs. av Steinar Danielsen) i *Lægreid og Skorgen* (red.): *Humanistisk lesebok, Spartacus 2001*.

8 Eller for å si det med Benjamin: «Ja mens diktverkets ord alltid er sitt eget språk fra den gang, så er selv den største oversettelse del av sitt språks vekst, og vil med nødvendighet gå under med dets fornyelse.» *Ibid.*, s. 357.

9 Jeg har uttalt meg om akkurat dette tidligere i en Klassekampen-artikkel som fortsatt ligger ute på nettet: [http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical\\_categories/kultur\\_medier/2005/february/ubehaget\\_i\\_oversettelsen](http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical_categories/kultur_medier/2005/february/ubehaget_i_oversettelsen)

10 Se Alf van der Hagens intervjubok *Dialoger 3: Stem-*

*meskifter*, *Tiden 2000*, s. 195-236.

11 Se Benjamins berømte essay «Kunstverket i reproduksjonsalderen» (overs. av Torodd Karlsen) i *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, Gyldendals Fakkell-bøker 1975, s. 35-64.

12 Og her skjer kanskje det som er ideen med den hermeneutiske sirkelen, men med motsatt fortegn så og si: Forfatteren, eller snarere teksten selv, kommer til forståelse av meningen «slikden blir»



## Om oversettelse utifra erfaringen av å bli oversatt

Hanne Ørstavik

*Forfatter*

**Øversettelse er å miste. Det er også mulig å si: Øversettelse er avstand. Et mellomrom som åpnes mellom primærteksten og øversettelsen, at det bare er nettopp det. Mellomrom. Åpenhet: med alle de muligheter det gir, i alle retninger. Hva skjer i avstanden?**

**E**n øversettelse kan, i det nye språket, åpne primærteksten på ny. Ja, jeg tror det kan skje. Jeg tror det er dette som skjer i for eksempel Merete Alfsens øversettelser av Virginia Wolf. Det blir noe annet, noe genuint eget, som samtidig kaller fram dette andre, den første teksten. Som om den virker som en vekselsang, øversettelsen, den klinger fram og tilbake mellom språkene. Eller vi glemmer at det finnes et annet språk enn øversettelsen for denne teksten, men samtidig: vi glemmer det ikke. Det er avstanden. Og når øversettelsen er på den måten at teksten skjer på nytt i det nye språket, da får avstanden fungere som avstand, uten å være et sted hvor noe mistes, da åpner avstanden bare for annethet, avstanden åpner

for forskjell. Avstanden bare er, og vi leser teksten og det er den som er.

Andre ganger, når jeg leser tekster øversatt til norsk, har jeg opplevelsen av å stå som foran en hinne. Noe er kommet i mellom ved avstanden. Den norske teksten er denne hinnen. Og at det er som en hel verden bak. Jeg kan ane den verdenen, men jeg kan bare få hinnen. Og jeg tar med hendene på hinnen og kjenner noe der bak, som i blinde å famle etter det der bak som er fastere, klarere. Se det i glimt, at det finnes. Men ikke helt få tak. Lese likevel, for å være i nærheten. For å se noe av det jeg aner er.

Når det er mine egne tekster som øversettes: Jeg mister språket mitt. Det er fysisk. En gang ble jeg syk av det. Det kjentes som et overgrep, en voldtekt. Den erfaringen har fått meg til å tenke rundt hva språket er. Og hvordan vi tenker om øversettelse, har sin grunn i hvordan vi tenker om språk. Hva språket er for oss, hvordan det virker for oss, i oss.

For meg er språket, ordene, det er kropp, virkelighet. Det er livsrom. Språket til et menneske er det menneskets vesen. Hvordan er det å være sammen med dette mennesket? Det handler også språket om. Er det plass for en annen her, eller er dette et språk som må få være i fred, som har en stor ring rundt hvor ingen får komme innenfor, et språk som peker og forklarer, men som ikke åpner for medlevelse? Det ene er ikke bedre enn det andre. Det er forskjellig. De måtene å være språk på gjør forskjellige

kritikeren

ting. Åpner for forskjellige måter og muligheter for liv, forskjellige muligheter for å være. For å forstå. Erkjenne, erfare. Det er det språket handler om: Hvordan er jeg i dette. Språket bestemmer hvordan dette får bli. Bestemmer hva som får finnes.

Hva vet jeg om mitt språk? Jeg vet noe, men ikke alt. Og mest kjenner jeg: Jeg vil ikke si det. Vil ikke holde det fast ved å bestemme det, ved å utlegge det. Det kan ikke holdes fast. Det er mer. Det er noe annet. Det er alt på en gang. Alvorlig og uhøytidelig – samtidig. Det er dette: samtidig. For at det ikke skal være trangt. Det er det det handler om. At det ikke skal holdes fast og bestemmes, forklares, defineres. Det skal ikke legges et språk over det som er, som sier hvordan det er, et språk som en stor tung hånd, en stor tung mage, nei, NEI NEI! Språket skal være det motsatte: åpne og slippe, sette i bevegelse. Få lagene til å bevege seg over og under hverandre, mot og med. Samtidig. Samtidig samtidig samtidig. Alltid samtidig. Alltid alt, og mer.

Bevegelsen. Denne bevegelsen, bevegeligheten i språket. Hvor er den hen? Den ligger i språket. Og språket ligger i kroppen, sånn redselen ligger i kroppen, savnet, og gleden. Hvor nær du vil ha noen innpå deg. Det ligger i språket ditt, i ordene som er mulige for deg, i hva du kan ta inn i din virkelighet. I språket ditt fordi språket er virkelighet. Hvordan setningen legger ordene fram, hvordan ordene klinger i setningen, om de er myke eller harde om de er

rette og stive eller om de leker med hvordan de ruller seg fram, om det er dumper og småhopp og grus og huller eller en bred flat paradevei.

Hvordan er du i verden med språket ditt. Er det plass der, i språket, ved siden av deg? Eller må jeg stå under, eller langt unna, eller late som jeg ikke ser, se en annen vei. Dette gjør vi med hverandre i språket. Vi åpner eller lukker. Trekker grenser, linjer. Markerer, deler, gir. Eller holder. Tar. Sånn vi gjør med hverandre. Vi gjør med hverandre med språket. Og vi kjenner det. Vi kjenner hva vi blir gjort med. Vi kjenner oss frie, eller innestengt. Vi får finnes der, ved siden av, vi får være mye. Eller vi blir ingenting. Finnes ikke, er ikke. Ikke.

Alt dette er det språket er, under og mellom og inni og oppå. Mens handlingen ruller i romanen, mens noen våkner, noen dør, noen går og legger seg. Men det er ikke bare det som skjer, som skjer, i romanen. Det er dette andre, hva språket gjør, som virker. Hva får bli virkelig mens handlingen skjer i romanen? Hvilken verden får bli virkelig, mens noen dør, idet noen våkner, i romanen? Og hvordan er plassen der, for meg?

På en eller annen måte henger dette sammen med oversetteren. Med oversetterens kropp. Med oversetterens mulighet for bevegelse, virkelighet. For teksten som skal oversettes blir til språk i oversetterens kropp. Og hvordan er denne kroppen? Dette får konsekvenser for oversettelsen.

Vi er vant til å forholde oss til den intellektuelle forståelsen. Men det er ikke det som er litteratur. Litteraturen er blandingen. Lyset, rytmen, følelsene. Fargene i intellektet, i stemmen, i klangen. Litteraturen er når det ikke er oppdelt mer, men når det er der, sammen. Som et bilde, et rom. Eller mange rom, mange bilder, oppå hverandre. Og du må være der for å kjenne, vite, forstå. Og det er derfor, kroppen. Det er kroppen du er der med, i litteraturen.

Dette er betingelsene for meg, når jeg skriver. Og sånn er det med oversetteren og. Hva vi kan, og ikke. Hva får skje i oss? Loven i språket i oss, hva som er mulig og rett. Oversetterens trygghet, åpent å kunne gripe til mange muligheter for språk, høye, lave, sammenblande. Eller oversetterens redsel, om det er en som er redd for ikke å være bra nok. At ingen er glad i meg så må språket mitt vise at jeg er verdt å være glad i, så må språket være fint og vise at det er verdt, samme hva. Er det sånn, også. Og så blir mulighetene for språk i oversetteren bestemt av dette, av denne verdenen inni oversetteren som har noen ting som den bare må. Og noen ting den bare ikke kan. Noen ting, noen måter, fordi ord ER måter: Noe som går. Og så: noe som bare ikke går for denne kroppen i verden. Språket sånn. Nei. Det er ikke mulig for meg. Finnes ikke. Som å skjære bort en skive. Den er ikke med. Det mistes. Og så blir det synlig som en stivhet i språket, i oversettelsen. En stivhet som ikke var i teksten på det første språket, men som er kanten, grensen, i oversetterens kropp, i dennes verden,

som skjærer av en flik en sving en bue i oversettelsen.

Ja, jeg opplever, når jeg leser oversettelser av mine egne tekster, at det er noe med bevegeligheten som forandres. Jeg mener ikke å si at jeg selv har en total unik fantastisk beundringsverdig bevegelse. Det jeg mener å si er at vi alle har vår helt egne bevegelse. Noen steder vi er tøyelige på, andre steder vi er stive. Som sådan er bevegeligheten unik i sin forskjellighet. Og denne forskjellen syns. En oversetter kan være myk, han vil ha alt mykere. Så blir alt mykere enn det var, også det harde, kontrastene er ikke lenger like skarpe. Eller det er en oversetter som er stiv, som ikke svinger kroppen fra side til side eller bøyer i nakken under greina, men vil ha det mer med armene inntil og hodet rett opp. Eller, det er ikke det at hun ikke vil bøye, det er ikke sånn. Men som må. Som må ha det sånn, det er det mulige språket. For henne. Eller ham. Innenfor et visst omfang, en ring, et omland. Bare må.

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. Fortsette.

Sånn jeg også bare må. Skrive sånn, på denne måten. For jeg overskuer jo heller ikke språket mitt. Ser bare at det forandrer seg. Jeg kjenner om det er kantete hardt eller mykt. Men er det det? Når jeg leser det siden, kan det ha forandret seg, jeg kan erfare det annerledes, da. Men mens jeg skriver kjenner jeg bare at noe er mulig. Dette er mulig, og så er dette mulig. Og så er det noe som er helt, helt umulig. Og så følger jeg på, som om jeg svømmer i det, driver med det, og vil bare en ting, at det skal være åpent i det. Så åpent det bare går an, så det ikke er trangt. Så det får finnes og være. Det som er. Være mye. Alt. Samtidig. Så det hele tiden får bli, og mer.

*Jo Ørjasæter, forfatter, oversetter, formann for teaterkritikerne gjennom en årrekke og livslangt medlem av litteraturkritikerlaget, døde brått 12. juni 2006.*

*Blant ektemannens etterlatte papirer fant hustru og kollega Tordis Ørjasæter en konvolutt med diverse korrespondanse om oversettelser. Basert på det har hun skrevet en innsiktsfull artikkel om "Et frydefullt slit" i en oversetters virke.*

## Et frydefullt slit

Tordis Ørjasæter

**E**t par måneder før Jo Ørjasæter døde, ryddet han i papirer og arbeidsdokumenter. Han var frisk og sprek – men likevel vet man jo aldri. Og døden kom uventet, han sto på en høy stige da han skulle sage ned noen grener fra et tre, et eller annet hendte så han falt brått ned og døde. Blant de etterlatte papirer var en stor konvolutt, det sto utenpå: "Angående oversettelser, korrespondanse og liknende. Kan kastes usett." Og jeg fikk bekreftet hvor beskjedne – nesten selvutslettende oversettere er. Som om det skulle være uinteressant når forfatter og oversetter diskuterer seg fram til de helt riktige begreper, valører og

tonefall i teksten. Jo, som de fleste oversettere, hadde "sine" forfattere, og det utviklet seg til vennsforhold etter hvert. Naturlig nok, som forfatter er man dypt takknemlig når noen går inn i teksten med spenning og hengivenhet og ønske om å yte teksten den aller største rettferdighet.

Da Sara Lidman i januar år 2000 foreleste på Blindern om sitt forfatterskap, skrev Jo etterpå: "Takk for sist – vårt møte på universitetet i Oslo – jeg forundres fremdeles over at du uten videre forsto hvem jeg var, din oversetter – luktesans kan hende, intuisjon" – og Sara Lidmans svarte: "Ja det var underbart att se Dej på Universitetet i Oslo – det oppstår en sorts syskonkänsla om man träffats i texten så där innan?"

Jo begynte alltid med å presentere seg selv når han var "betrodd oppgaven" som han uttrykte det med å oversette en forfatter. Sara Lidman og Kerstin Ekman var kanskje hans yndlingsforfattere, og de visste begge å sette pris på Jos grundighet og kulturbakgrunn, hans oppvekst i Gudbrandsdalen som gjorde at han kjente til jord- og skogbruksmiljø og alle slags redskap og arbeidsoperasjoner også fra tidlig i forrige århundre..

"Heldigvis har jeg hatt bra med tid på Oskuldens minut" skrev Jo om en av Sara Lidmans bøker, "den har gitt meg spennende hardt arbeid. Språket, med de innsmeltede og tilsynelatende så disparate elementene, av 'bibliska' gammelt høgsvensk administrasjonsspråk, lokale ord og vendinger, med det regionale tonefallet som grunnvoll under det hele – det

er et frydefullt slit å arbeide med – samtidig som man igjen må erkjenne at oversettelse er det umuliges kunst. Men det hjelper at jeg hele tiden har en betryggende opplevelse av at disse menneskene kjenner jeg, fra min barndom. Forresten tror jeg at poesien i det hele er det jeg kommer til å lykkes best med, og den underliggende varmen for menneskene i all deres påtvungent heltmodige skrøpeligheit.”

Som nordmann trengte han hjelp underveis: ”Jeg har allerede konsultert de svenske og svenskfødte venner jeg har, men bare en av dem er fra nord i Sverige, så det er atskillig de ikke er i stand til å bistå med. Den ene er fra Norrbotten, men det var ikke mye han kunne hjelpe meg med heller – så det beviser vel for såvidt den språklige forskjellen mellom Norrbotten og Västerbotten – dessuten er han ung.” Og man ville jo gjerne ”bevare mest mulig av saften, kraften og fargene i originalens språk og egenartede stil.”

Jeg husker da Jo ikke kunne få det til å stemme med at ”tunnbröd” (på norsk flatbrød) som det sto om i teksten at ”den jäste”. Beskrivelsen av selve baksten kjente han igjen fra sin barndoms flatbrød, men det var da ikke gjær i denne deigen? Og Sara Lidman svarte tilbake: ”Nu har jag haft det som Isak Mårten – känt mej ertappad mitt i løgnen!!!” Og hun forfattet et tillegg som kunne oppklare det hele: ”Om det blir något tillfälle – en tidningsintervju eller så -- kan du väl nämna hur Du provocerat fram detta tillägg?!”

I en annen sammenheng skrev hun: ”Det heter i

Trosbekännelsen och min synd är alltid inför mig.” – og Jo spurte: ”Men står dette i Trosbekjennelsen (som på norsk er det samme som De tre troens artikler?) Jeg er i villrede – kan det være en eldre form?” Og Sara Lidman svarte umiddelbart: ”Jag kunde ha svurit på att uttrycket ´min synd är alltid inför mig´ står i Trosbekännelsen ... Jag tycker mej höra den gamle böne-läsaren hemma i byn, hans röst när han sa de orden. Men när jag kollar med de gamla böckerna ser jeg att uttrycket står i en av Davids Bot-psalmer ... Kan vi komma runt med den här författarens fadäs genom att ´det står i Skriften att min synd är alltid inför mig´” – og hun kommenterer: ”Att bli översatt – det är att bli sedd, upptäckt, genomskådad..”

Da oversettelsen av Oskuldens minut var ferdig, skrev Jo forhåpningsfullt til Sara Lidman at det måtte vel bli en bok til om disse skikkelser: ”Det er fremdeles mye uskrevet om Isak Mårten og Rönno og hele Mårtenshuset, jeg kan faktisk tenke meg dem helt inn i himmelen med tiden, for der havner vel de fleste av disse personene, tror du ikke? Rönno blir kvitt sin angst og blir den hun var tenkt å være, og Isak Mårten spiller første-harpe i engleorkesteret – eller basun, det passer han bedre til. Og jeg tenker mye på barna – Nanna og Pirkko og Hallvar, de klarer seg nok, men Märta, hun kan trenge en skytsengel om seg på veien, det tror jeg.”

Som enhver god oversetter trivdes Jo med utfordringer – også andre slags enn de som gjaldt for giendikt-

ning av Sara Lidman og Kerstin Ekman. Det dreide seg om å arbeide seg inn i atmosfæren og finne fram til tekstens spesielle valør. Til Gabriella Håkansson skrev Jo i forbindelse med oversettelsen av Operasjon B: ”Den nærmest klinisk objektive, sirlig formelle og på sin måte meget elegante byråkratiske stilen er ikke lett å gjenskape på norsk. Det er et fascinerende arbeid – jeg gleder meg ikke minst over den diskret ironiske humoren som ligger under så mange steder i teksten.”

”Så mye av teksten er da også poesi,” skrev Jo til Ole Hessler da han oversatte *Minnen av en ängel i sovsäck*. Og spurte samtidig når det gjaldt et fransk sitat: ”Je me rase toujours – står mes i stedet for det korrekte me med hensikt, fordi han er en nybegynner, eller er det en trykfeil?” Og forfatteren svarte umiddelbart: ”Tryckfel!!! Du var den første att se det!! Jag har inte ens sett det själv. Ändra gärna! Je me rase...”

”Översättandet är resignationens konst. Men man ska resignera med flaggan i topp,” skrev Klas Östergren til Jo i forbindelse med spørsmål vedrørende *Under i september*. I hvert fall resignere så lite som mulig. Jeg husker Jos spesielle glede når han tok kontakt med ulike slags håndverkere eller historikere eller museumsfolk for å få vite nøyaktig hva disse svenske ordene kunne bety på norsk og få muligheter til å sette seg inn i prosessen slik at beskrivelsen ble riktig. Enten det nå gjaldt drakthistorie eller parykkmakeri eller glassblåser-håndverket blant mye annet. Særlig gjaldt dette

når han oversatte Kerstin Ekman og Ernst Brunner.. Og han opplevde så disse ekspertenes glede over noen som hadde bruk for deres kunnskap.

Ikke han selv – men derimot vi i familien ble tilsvarende opprørt når ingen kritikere overhode nevnte oversettelsen eller de til og med kritiserte på feil grunnlag. ”Märta Tikkanen er alltid sparsommelig med komma. Jeg pleier å respektere det et stykke på vei,” skrev Jo til forlaget. Han var hennes spesielle oversetter i Norge. Og fikk påpakning fra en kritiker om at han ikke kunne kommaregler.

Man må trolig bo sammen med en oversetter for å forstå hvor mye arbeid som ligger i å være tro mot den opprinnelige teksten, og samtidig skape et levende norsk språk. Og at det som kritikere lettbent påpeker som ”feil” like gjerne kan være bevisste valg.

Når skal kritikerne, når skal forlagene og den kulturelle allmennhet verdsette oversetterkunsten?

Tordis Ørjasæter