

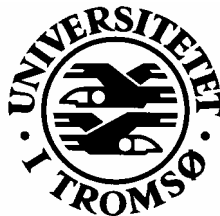
WENCHE ØVERGAARD

FRÅ MINNESOTA TIL HARDANGER

Ei nærlesing av tre dikt av Robert Bly og Olav H. Hauges omsetjingar av dei.

”Ei umsetjing bør vera som ein podekvist frå eit tre, ha same eigenskapar som mortreet.”

Olav H. Hauge



Hovudfagsoppgåve i nordisk litteratur
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Tromsø
Våren 2004

Innhald	
Innholdsliste	3
Innleiing	5
<i>Presentasjon av emne og problemstilling</i>	5
<i>Olav H. Hauge som omsetjar</i>	7
Resepsjonen av Olav H. Hauges omsetjingar	7
Hauges syn på omsetjing	11
<i>Robert Blys diktning med vekt på perioden 1962-1973</i>	13
<i>Tekstgrunnlag og utvalskriterium</i>	16
<i>Omsetjingsteoriar</i>	17
Waking from Sleep og Me vaknar or svevnen	21
<i>Waking from Sleep</i>	21
<i>Me vaknar or svevnen</i>	22
<i>Innleiande karakteristikk</i>	23
<i>Ei komparativ nærlesing av dikt og omsetjing</i>	24
<i>Avsluttande kommentarar til originaltekst og omsetjing</i>	31
Driving through Minnesota during the Hanoi Bombings og	
På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi	34
<i>Driving through Minnesota during the Hanoi Bombings</i>	34
<i>På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi</i>	35
<i>Innleiande karakteristikk</i>	36
<i>Ei komparativ nærlesing av dikt og omsetjing</i>	37
Titlane	37
Den tilsynelatande idyllen	38
Forteljinga om dei lange sekunda	40
Samvitet	43
Vondskapen og soninga	46
<i>Avsluttande kommentarar til originaltekst og omsetjing</i>	49
Six Winter Privacy Poems og Seks vinterdikt frå hytta	51
<i>Six Winter Privacy Poems</i>	51
<i>Seks vinterdikt frå hytta</i>	53
<i>Innleiande karakteristikk</i>	55

<i>Ei komparativ nærlesing av dei seks dikta i originaltekst og omsetjing</i>	57
Titlane	57
Dikt 1	58
Dikt 2	62
Dikt 3	64
Dikt 4 Sitting Alone/Sitja Åleine	67
Dikt 5 Listening to Bach/Lyda på Bach	71
Dikt 6	72
<i>Avsluttande kommentarar til originaltekst og omsetjing</i>	74
Hauges omsetjingar og omsetjingsteoriane	76
Litteratur	88

Innleiing

Presentasjon av emne og problemstilling

Dei fleste som har eit forhold til norsk etterkrigslyrikk, er kjente med lyrikaren Olav H. Huges (1908-1994) diktsamlingar på 1960 og 70-talet. Hauge kan karakteriserast som ein av dei sentrale lyrikarane i ei tid som litterært sett var prega av fleire spenningar. Den største spenninga i tidsrommet var sannsynligvis spenninga mellom ein tradisjonalistisk og ein modernistisk litteratur. I dette bildet var Hauge ein mangfaldig poet. I hans diktverk finn vi både sonettar, med strenge krav til rim og rytme, korte, kvardagslige dikt med frie former og meir visjonære dikt som er ein del av ein større europeisk litterær tradisjon. Mangfald kan i det heile og store vere ein merkelapp på Olav H. Huges forfattarskap, ein forfattarskap som òg femnar om ei lang liste av framande tekstar som Hauge har omskapt i norsk språkdrakt. Denne delen av forfattarskapen hans har, forståelig nok, ikkje fått like mye merksemd som Huges eigne dikt. Men at Hauge var ein god omsetjar, i tillegg til å vere poet, er det likevel fleire som har poengtert.

Nokre av omsetjingane hans er blitt handsama gjennom artiklar i ulike tidsskrifter og hovudoppgåver, mens andre ikkje har fått fullt så mye merksemd. Ein av dei poetane som Hauge omsette til norsk på 1960 og 70-talet var den amerikanske poeten Robert Bly (1926-). Desse omsetjingane har ikkje vore behandla tidligare i vitskaplege verk. Mitt prosjekt er derfor å studere kva som skjer når tekstar av Robert Bly vaknar til nytt liv i Huges nynorske språkdrakt. Dette vil eg gjøre gjennom nærlesing og komparasjon av tre dikt av Robert Bly, omsett av Olav H. Hauge.

Dei utvalte omsetjingane av Hauge er: "Me vaknar or svevnen" (Hauge 1982:105), "På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi" (op.cit. 114) og "Seks vinterdikt frå hytta" (op.cit. 117). Desse tekstane er omsetjingar av Bly-dikta: "Waking from Sleep" frå diktsamlinga *Silence in the Snowy Fields* (1962), "Driving through Minnesota during the Hanoi bombings" frå diktsamlinga *The Light around the Body* (1967) og "Six Winter Privacy Poems" frå samlinga *Sleepers Joining Hands* (1973).¹

¹ Forkortingane i notesystemet blir brukt som hos Umberto Eco, 2002, *Kunsten å skrive en akademisk oppgave*, Oslo: Idem, s. 274.

I nærlesingane vil det vere viktig å sjå på kva val og endringar Hauge gjør i dei omsette tekstane sine i forhold til originaltekstane. Skjer det noko i omsetjingsprosessen som tilfører eller tar bort vesentlige drag ved originalteksten? Det blir viktig å undersøke om Hauge greier å yte originalteksten rettferd mens han samtidig orienterer seg mot den norske lesaren og hans/hennes kulturbakgrunn. Korleis løyser Hauge problem som måtte oppstå der grunntanken i desse to perspektiva kjem på kollisjonskurs med kvarandre?

For å kunne undersøke dette blir det for det først nødvendig å studere bildebruken og ordvalet. Men det er òg viktig å studere formelle element både i originaltekstane og omsetjingane. Eg vil i tillegg studere korleis Hauge løyser dei utfordringane som ligg i å bringe klangelementa frå originalteksten over til norsk. Før eg går laus på nærlesinga av dei tre dikta og omsetjingane av dei, vil eg presentere det arbeidet som har vore gjort på Olav Hauge som omsetjar, og korleis han sjølv såg på omsetjarjobben. Deretter vil eg presentere Robert Bly's diktning i den perioden dei tre dikta eg har valt ut blei skriven. Vidare vil eg gjøre greie for tekstutvalet og dei kriteria eg har brukt for å velje ut tekstar. Til sist i innleiingskapitlet gjør eg greie for omsetjingsteoriar som eg vil trekke trådar til i avslutningskapitlet, der eg summerer opp og vurderer den omsetjarjobben Hauge har gjort med å setje om desse tre Bly-dikta.

Før eg tar til med å presentere Hauge som omsetjar, ønskjer eg å avklare forholdet mellom omgrepa gjendikting og omsetjing. Dei to uttrykka blir brukt om kvarandre hos fleire av dei som arbeider med omsetjing. Kan omgrepa oppfattast som synonyme, eller ligg det meiningsforskjellar i dei? Johannes Østbø (Vagant 2000:66) skriv at ein i norsk terminologi ofte opererer med omgrepa utan å definere ei klar grense mellom dei. Han skriv at omgrepet omsetjing gjerne blir tolka som ei generell nemning, eller som eit signal om at originalteksten bør vere retningsgivande. Blir omgrepet gjendikting/omdiktning brukt er dette å oppfatte som at omsetjaren bed om ei forståing for at omsetjinga må ha ein viss fridom i forhold til originalteksten. Dette kan komme av at avstanden mellom originalteksten og omsetjinga er stor. Ved å bruke omgrepet gjendikting, kan ein òg signalisere at "utgangsteksten og transferprosessen har utløyst eit slags "intertekstuelte uttrykkspotensiale" (ibid.).

Eg vil halde meg til omgrepet omsetjing, og eg ser på det som eit nøytralt og generelt omgrep. Men eg vil bruke omgrepet gjendikting der andre har brukt det før meg, for eksempel der eg refererer til Jo Eggen som ikkje opererer med eit eksplisitt skilje mellom gjendikting og

omsetjing (Eggen 1983). Det kan likevel vere interessant i avslutningsdelen å vurdere om det ligg ein meiningsforskjell i dei to omgrepa, slik Østbø skriv, og i kva grad Hauges omsetjingar er gjendiktingar eller omsetjingar (ibid.). I alle utgåvene er omsetjingane til Hauge gitt ut som *Dikt i omsetjing*.

Olav H. Hauge som omsetjar

Resepsjonen av Olav H. Hauges omsetjingar

Både Jan Erik Rekdal og Hans H. Skei har skrivne artiklar der dei gir eit bilde av omsetjaren Olav H. Hauge. (Rekdal 1978:53 og Skei 1994:145). Begge legg vekt på at Hauge var opptatt av å vere tru mot originalteksten. Dei peikar òg på at Hauges omsetjingar finst i mange variantar. Han blei sjeldan heilt nøgd med eit dikt og heldt fram med å arbeide med diktet for at den omsette versjonen skulle bli perfekt. Endringane det er snakk om, er små, men Rekdal og Skei meiner dette viser korleis Hauge alltid prøvde å komme så nær originalteksten som mulig. Han er som Rekdal formulerer det: ”tro mot originalen både i rytme, stil og ordelag”(Rekdal 1978:55). Skei skriv at arbeidet til Hauge er ”presist filologisk filigransarbeid” (Skei 1994:147).

Rekdal peiker på at Hauge er tru mot sitt eige språk i omsetjingane og at Hauge er så trygg i nynorsken sin at dei framande tekstane ofte blir nære og kjente i Hauges omsetjingar. Artikkelen til Rekdal rosar Hauges omsetjingsarbeid og fokuserer på at omsetjingane hans ofte blir universelle. Skei meiner at det må vere sjølv sagt å sjå på Hauges omsetjingar som ein integrert del av forfattarskapen. Han skriv at Hauge bare har omsett det han sjølv har kjent noko for, men at Hauge har lagt lista høgt fordi det er store avstandar og ulikskapar mellom dei dikta Hauge har valt å omsetje. (op.cit. 146). Dette viser at det finst ei spenning i utvalet mellom diktarar som er ”folkelege og klåre og lett tilgjengelege” og ”dei som er særleg ”vanskelege” (ibid.). Skei legg og vekt på det særigne språket til Hauge som har utgangspunkt i 1917- rettskrivinga. Konklusjonen til Skei er at omsetjingane lar oss sjå ut mot ei større verd og gir oss drømmar og visjonar, noko som minner om Hauges eiga diktarverd. Atle Kittang er av same oppfatning. Han skriv i innleiinga til *Dikt i omsetjing*, at omsetjingsarbeidet til Hauge minner mye om hans eiga dikting. Hauge ”har planta om” dei ulike lyrikarane ”til sitt rike”. Han skriv at ein sams faktor ved det mangfaldet Hauge har

omsett frå er ”spenninga og –samansmeltinga- mellom den strenge forma, det pregnante uttrykket og det visjonære mangfaldet, meiningsstyrken, biletekspløsjonen” (Kittang 1982:6).

I hovudoppgåva *Gjendikting av franske symbolister, med særleg vekt på Olav H. Hauges gjendiktingar* (Eggen 1983) tar Jo Eggen mellom anna for seg Hauges gjendiktingar av Verlaine, Mallarmé og Rimbaud og viser korleis Hauges gjendiktingar av dei franske symbolistane, er dei som er mest trufaste mot originaltekstane. I oppgåva blir dikt av dei tre franske symbolistane vist i både svenske, danske og norske utgåver, både bokmål og nynorsk. Eggen legg vekt på språklige problem ved gjendikting frå fransk til skandinaviske språk. Fransk og norsk tilhøyrer ulike språkgrupper som gjør at det lydlige planet i dei to språka blir forskjellige. Trykket er ulikt, i fransk er stavinga den minste eininga i verset mens det på norsk er takta. Eit anna problem er semantisk tettheit. Fransk er eit språk som skil seg frå dei germanske språka ved at det har mindre semantisk tettheit. Ei omsetjing frå fransk til norsk må derfor ”vatterast”. Omsetjaren må sette inn fyllord i den omsette teksten som ikkje har dekning i originalteksten. Eggen viser vidare korleis omsetjingar blir ulike på grunn av desse faktorane.

Eit anna problem ein støyter på i omsetjing frå fransk til eit skandinavisk språk, er forskjellar i rim og i bruken av konsonantar og vokalar. Eggen tar utgangspunkt i teoretikaren Jiri Levy som seier at i den germanske prosodien er det konsonantane som styrer den indre orkestreringa og rima, mens det i fransk er dei vokalske rima som dominerer. Dette er problematisk for den norske, svenske eller danske omsetjaren. Ein annan forskjell som Eggen legg vekt på, er at dei to ulike språkgruppene har semantiske og syntaktiske forskjellar. Fransk blir sagt å vere eit meir abstrakt språk enn tysk og engelsk (som er språk med nærare slektskap til norsk) og ”et mindre ”sanselig”, ”fargerikt” språk (Eggen 1983:27) Fransk har i tillegg fleire substantivkonstruksjonar enn dei germanske språka. Dette fører til at fransk nominalsyntaks på norsk vil måtte bli verbalsyntaks. I det siste kapitlet i oppgåva kjem Eggen inn på forholdet mellom gjendikting og litterær norm. Han ser på korleis det han kallar den nynorske omsetjingstradisjonen på mange måtar kolliderer med poesien til dei franske symbolistane. Eggen lar Halldis Moren Vesaas representere nynorsktradisjonen. Han siterer ho der ho skriv at ho som diktar mange gongar har kjent seg som ein tolk og at mange diktarar i Noreg har sett det som si oppgåve å vere det. Det er altså viktig for nynorsktradisjonistane å nå fram med ein budskap i følgje Eggen. Han trekker fram korleis nynorsktradisjonen er påverka av historiske, sosiale og kulturelle føresetnader. Når Eggen samanliknar omsetjingar

av for eksempel Sigmund Skard og Olav H. Hauge, ser han at Skard i større grad enn Hauge er påverka av denne omsetjingstradisjonen. Nynorsktradisjonen sitt syn på poesi og poesien si rolle er som Eggen seier ”diametralt motsatt av den franske symbolismens syn” (Eggen 1983:49). Symbolistane eksperimenterte med språket og vendte dermed publikum ryggen.

Gjennom samanlikning av Skard og Hauges sine omsetjingar får vi innblikk i dei kvalitetane Hauge har som omsetjar. Hauge er ein del av nynorsktradisjonen, men samtidig er han i stand til å bringe med seg det særigne ved dei franske symbolistane i omsetjingane. Det meiner Eggen gjør Hauge til ein god omsetjar. Når det gjeld gjendikting av franske symbolistar meiner Eggen Hauge innfrir dei krava som den russiske gjendikttingsforskarer Jefim Grigorjevic Etkind sett til gode omsetjingar. Etkind seier at dei omsette versa skal føre inn i noko nytt og ”berike oss med eit ukjent poetisk innhald” (Eggen 1983: 84). Eggens konklusjon er at Hauges gjendiktingar av franske symbolistar gjør det.

Ei nyare analyse av Hauges omsetjingar finn vi hos Johannes Østbø gjennom ein artikkel prenta i tidsskriftet *Vagant* (Vagant 2000:65).² Østbø lar dei grunnleggjande språklige og metaforiske aspekta ved omsetjingsproblematikken komme i første rekke i studiet sitt av Hauges omsetjingar. Mellom tysk og norsk finst det òg omsetjingsproblem om ikkje i like stor grad som mellom fransk og norsk. Eit av problema som Østbø skisserer, er den tyske genitiven. For å sette lys på kva som skjer i Hauges omsetjing frå tysk til norsk, omsett Østbø dei norske omsette strofene til Hauge tilbake til tysk igjen. Østbø refererer til Andreas Wittbrodt som i boka *Verfahren der Gedichtübersetzung. Definition, Klassifikation, Charakterisierung* (Wittbrodt 1995), har gjort ei grundig undersøking av framgangsmåtar ved omsetjing av dikt.³ Østbø meiner at ein i samanheng med det Andreas Wittbrodt kallar ”Transferorientierte Theorie”, formidlinga som skjer mellom dei to kulturane, kan stille spørsmålsteikn ved Hauges omsetjingar av Trakl-dikt. Greier Hauge med sin ståstad å formidle noko av det særmerkte ekspresjonistiske og austerrikske ved Trakls poesi? Østbø fokuserer på avvika frå originalteksten, men konkluderer likevel med at Hauge langt på veg har lykkast i omsetje teksten til norsk. Det er ofte språklige grunnar som gjør ei direkte omsetjing umulig. Østbø meiner at sjølv om den poetiske stilen hos omsetjaren kan sporast i

² Andreas Bjørkum skriv at Johannes Østbø har gitt ut ein artikkel på tysk om Hauges omsetjingar av Georg Trakl i 1998: ”Literarische Übersetzung und Übersetzungskritik.-Prinzipielle Überlegungen und kritische Analyse anhand von Olav H. Hauges Trakl-Nachdichtungen” (Bjørkum, 1998:76). Artikkelen frå *Vagant* verkar å vere den tyske artikkelen i norsk utgåve.

³ Desse framgangsmåtane vil eg komme nærmare inn på i kapitlet om omsetjingsteoriar. Dei vil vere sentrale i mitt arbeid også.

omsetjinga, er det ikkje noko som reduserer ”det autentiske preget i omsetjinga i vesentleg grad” (Vagant 2000:72).

Torgeir Skorgen skriv i same tidsskrift artikkelen ”Språkets heimkomst, Olav H. Hauge som gjendiktar” (op.cit. 73). Han legg vekt på at Hauge har måtta kvitte seg med den tyngande autoriteten til tradisjonalistane for å kunne gå laus på sentrale modernistar som Trakl, Celan og ”det seint oppdaga før-romantiske-modernisme-ikonet Hölderlin” (ibid.). Skorgen tar utgangspunkt i dagboka til Hauge og legg vekt på Hauges omsetjingar av nettopp Hölderlin, men omsetjingane til Brecht har òg ein sentral plass. Hovudpoenget med artikkelen er å vise korleis Hauge utvikla seg som omsetjar ved at han opnar seg meir og meir for modernistiske uttrykksmåtar. Likevel konkluderer Skorgen med at Hauge som omsetjar har vore mest opptatt av å føre over dikta til så fullgodt nynorsk som mulig. Skorgen skriv i tillegg at Hauge har hatt eit nært samband til dei poetane han har omsett. Eit eksempel han trekker fram, er at Hauge i periodar av livet sitt var prega av ein mental sjukdom, noko som òg var tilfelle med Hölderlin.

Det inntrykket eg sitt igjen med etter å ha lese Eggen og Østbøs analysar av Hauges omsetjingar frå fransk og tysk er eintydig. Hauge er, meiner Eggen og Østbø, ein omsetjar som tar oppgåva si alvorlig og har evne til å gå inn i diktet og bringe det med seg inn i ein norsk språkdrakt utan at diktet mistar særpreget sitt. Kva så med dei dikta Hauge har omsett frå engelsk? Hans H. Skei tar opp Hauges omsetjingar av Sylvia Plath (Skei 1994:156). Han har studert omsetjingar Hauge har gjort av Plath- dikt og meiner at Hauge har gjort eit godt og presist omsetjingsarbeid. Skei rosar Hauge for å ha respekt for originalteksten og meiner at tonen og heilskapsinntrykket av originaldikta er oppretthalde i dei norske omsetjingane.

Eggen tar grundig for seg dei problema som oppstår i omsetjingar frå fransk til norsk, og Østbø fokuserer òg på språklige problem som gjør det vanskelig å omsetje godt frå tysk til norsk. Skei fokuserer i liten grad på problem i omsetjingsprosessen mellom engelsk og norsk. At fransk og norsk er meir ulike enn tysk og norsk eller engelsk og norsk, seier seg sjølv fordi dei to germanske språka har eit nærare slektskap til norsk enn det romanske språket fransk har. Likevel vil eg tru at det finst problem for den norske omsetjaren når han grip tak i det engelske språket og skal føre det over til norsk. Dette vil eg komme tilbake til i nærlesingane mine av Robert Bly's dikt og Hauges omsetjingar av dei.

Hauges syn på omsetjing

Olav H. Hauge meinte sjølv at poesi var: ”uråd å setja um”, men sjølv hadde han: ”hug å prøva det umoglege.” (Hauge, band IV 2000:674). Hauge hadde tydelig ærefrykt for oppgåva. Han orienterte seg tidlig i utanlandske forfattarskap. Alt på slutten av 1920-talet avslører dagboka hans at han las Poe, Nietzsche, Burns, Shelley, Tennyson og Browning. Han lærte seg i stor grad dei framande språka sjølv. Denne språkkunnskapen nytta Hauge til å gjøre seg kjent med mange av dei store diktarane i verdslitteraturen. Etterkvart omsette han fleire dikt til norsk av desse internasjonale, store diktarane. Hauge brukte i tillegg til å skrive egne dikt mye tid på å omsetje franske, tyske og engelske diktarar frå ulike periodar.

Dagboka til Hauge fortel oss mye om korleis Hauge tenkte når han skulle omsetje. Han skriv:

” Skal du umsetja godt må du leva deg inn i den framande dikteren sin tenkjemåte, hans ånd og verk. Du må ofra deg sjølv, slik at han kjem til ords i umsetjinga di. Det er ikkje du som skal tala no, det er han, eller rettare sagt hans verk. Det har so let for å verta ditt, verte farga av deg og din skrivemåte. Det er vel ikkje til å koma i frå, men ei umsetjing bør vera som ein podedkvist frå eit tre, ha same eigenskapar som mortreet.”(Hauge 2000, band II: 780)

Hauge gir vidare uttrykk for at kvart dikt skaper sin eigen metode for omsetjaren. Ei omsetjing skal ikkje ha nokon metode (Hauge 2000, band II: 780). Han er opptatt av at omsetjingane hans skal vere hans egne, sjølv om det er greitt å få innspel frå Halldis Moren Vesaas og Sigmund Skard. (Hauge, bind III 2000:132). At ein del omsetjarar fell for freistinga ”å laga det diktet dei set um penare”, har ikkje Hauge sansen for (op.cit. 237). Dagboka avslører òg at Hauge ikkje likar å sjå att dikt han sett pris på i ei omsetjing. Han seier at han ikkje kjenner dei att, sjølv om omsetjinga er god. Ein mann imponerer likevel Hauge, og det er Sigmund Skard. Hauge har stor respekt for det omsetjingsarbeidet Skard har gjort. (Hauge 2000, band IV:100)

Hauge har ein del generelle synsmåtar på forholdet mellom form og innhald i poesien. Desse er det verd å merke seg når det gjeld omsetjingsarbeidet hans. Han seier: ”eit godt dikt skal ha samarbeid av form og innhald. Dei verkar på kvarandre, er med å skapar det me kallar poesi”(op.cit. 426).

At Hauge har latt seg inspirere av sentrale omsetjingsteoretikarar, finn vi eksempel på i dagboka. Han les og har kjennskap til fleire sentrale namn innafor omsetjingsteorien. Både Georg Steiners *Introduction to Verse Translation* og *After Babel* er nemnt, det same er Walter Benjamins *Der Aufgabe des Übersetzers (Deutcher Geist)*. Han konkluderer med at det han har lese er godt stoff, men at ein ikkje lærer noko om litteratur før ein sjølv har prøvd å lage noko, setje om noko eller skrive om litteratur. Hauge er opptatt av at ein må ta fatt på detaljane i alt ein gjør (Hauge 2000, band III: 523).

Dagboka til Hauge viser at Hauge har ein overordna visjon for omsetjingsarbeidet. Ho fortel oss mye om kva krav Hauge sette til seg sjølv som omsetjar. Omsetjaren må gjøre sjølvstendige val, men i ei god omsetjing skal ikkje omsetjaren vere synlig. Ein kan ikkje tvinge ein omsetjingsmetode på eit dikt, men omsetjaren må ha god kunnskap om korleis den framande diktaren tenker. Bildet av "mortreet og podekvisten" illustrerer godt dei kvalitetane Hauge sett for ei god omsetjing. Poding er ein formeringsteknikk for plantar som går ut på å få plantedelar frå to ulike individ til å vokse saman og sidan utvikle seg som ein plante. Ved poding blir det nytta ein grunnstamme som blir rota på den nye planten og ein kvist av den utvalte sorten med prydeverk.⁴ For Hauge er derfor originalteksten rota, omsetjinga hans skal vere kvisten som bind seg saman med rota, men som samtidig har eige liv og eigen individualitet. Omsetjinga står for noko nytt i dei nye omgjevnadene sine, ho kan aldri bli heilt lik originalteksten.

At Hauge valte å omsetje Robert Blys dikt til norsk, er ikkje tilfeldig, Dei to utvikla eit godt og jamsidig forhold på slutten av 1960-talet. Hauge omsette dikt av Bly, og Bly har omsett dikt av Hauge til engelsk. Robert Bly stammar i frå Bleie i Hardanger, og det var under eit opphald hos Jon Bleie, sommaren 1968 at Hauge fikk vite at Bly nettopp hadde vore på Bleie. Hauge drar heim etter opphaldet, og tre dagar etterpå viser dagboka at han har starta å lese Robert Blys dikt (Hauge 2000, band III: 313). Eit år seinare får Hauge brev frå Odd Martin Mæland ved Nordisk Institutt ved Universitetet i Bergen. Han har vore på USA-besøk og møtt Bly som han no vil sende Huges diktsamlingar til. Han ber dessutan Hauge om å omsetje eit par Bly-dikt. Hauge set i gang med omsetjingane ein månad etter og konkluderer i dagboka med at "det gjeng an å få Bly til å snakka norsk."(op.cit. 488)

⁴ Informasjonen om poding er henta frå www.tvedestrand boktrykkeri.no.

Bly på si side får tilsendt dikta til Hauge og sender Hauge eit kort der han skryt hemningslaust av poesien hans. Han skriv at han likar dikta, og at han kjenner seg nært knytt til Hauge. Han vil gjerne omsetje dikta til engelsk (Hauge, band III:552). Etter dette utvikla dei to eit litterært forhold, Hauge omsette fleire dikt av Bly, og sommaren 1972 møttest dei to for første gong då Bly uventa kom på besøk heim til Hauge. Etter dette utveksla dei gjennom 70-talet stadig synspunkt om dikting gjennom brev til kvarandre.

Robert Blys dikting med vekt på perioden 1962-1973

Robert Bly blir saman med Allen Ginsberg og Charles Olson omtalt som "key liberators of American poetry" rundt 1960 (Breslin 1988:1096). Bly er altså ein av dei som fører lyrikken i USA over i noko nytt og annleis. Robert Bly blei fødd i 1926 og vaks opp i landlige omgjevnader i Madison, Minnesota. Han studerte ved Harvard University frå 1947 til 1950 der han mellom anna treffe andre lyrikarar som òg kom til gjøre sitt poetiske gjennombrot rundt 1960, blant dei Adrienne Rich og John Ashbury. På denne tida var Bly, som dei fleste andre amerikanske lyrikarane, sterkt prega av den dominerande poetiske tendensen i amerikansk lyrikk som nykritikarane med T.S. Eliot i spissen, representerte. James E. B. Breslin (Breslin 1988:1080) skriv at etter andre verdskrigen var resepsjonen av den amerikanske modernismen og da særlig T.S. Eliots lyrikk forma av nykritikken (New Criticism), og at Eliot og nykritikken hadde etablert et litterært hegemoni på midten av 1950-talet. Breslin siterer Delmore Schwartz, som i 1958 i essayet "The Present State of Poetry" skriv: "what was once a battlefield has become a peaceful public park on a pleasant summer Sunday afternoon" (op.cit. 1079). Den gamle generasjonen med lyrikarar som hadde hatt sitt gjennombrot på 1920-talet hadde kanonisert sine teoriar omkring dikting. Dei skilte prosaen frå poesien. Prosaen var rasjonell, abstrakt og manipulerande og hørte til vitskapen mens poesien blanda tanke og kjensle i eit "seamless whole", i eit saumfritt heile. Diktet var eit lukka rom og stadfesta den poetiske aktiviteten som objektiv. Teorien oppmoda til ein lyrikk som var kort, intens, ironisk og sjølvvitande i nykritisk tyding. Den ekskluderte den forteljande, spontane, kjensleladde og engasjerande lyrikken.

Denne kanoniske tendensen skapt av dei no aldrande 20-tals modernistane møtte ingen opponentar før mot slutten av 1950-talet. Da begynte fleire lyrikar å samle seg i grupper som opponerte mot "forfedrane". På 1960-talet kom gjennombrotet for grupper av nye poetar. Dei nye lyrikarane vurderte diktinga til nykritikarane som anakronistisk og lukka, og dei opne, frie

versa blei tatt i bruk. Lyrikken blei no meir spontan og overraskande, meir konkret og til stades her og no, og poetane insisterte på at diktet var polyfonisk. Det var ikkje eigd av poeten. Poesien knyter med andre ord band tilbake til romantiske visjonar som nykritikarane ikkje hadde vore opptatte av. Desse nye poetane tilhørte ulike poetiske miljø, dei var beat-poetar, dei var ”vedkjennande” lyrikarar (”the confessionals”), ”Black Mountain poets”, ”deep image” poetar og New York poetar. Amerikansk lyrikk var igjen blitt ei slagmark (Breslin 1988:1082).

I 1956 reiste Robert Bly til Noreg på eit Fullbright-stipend for å omsetje norsk lyrikk. Men det skulle bli søramerikanske lyrikarar som Pablu Neruda og Cesar Vallejo, den spanske poeten Juan Jimenez og den tyske poeten Georg Trakl som skulle fange Blys merksemd i Noreg i første omgang. Bly blei kjent med verka til desse lyrikarane i Oslo, og desse poetane skulle komme til å inspirere han vidare (Richman 1992:77). Då Bly returnerte til USA, starta han det litterære magasinet *The Fifties*, som seinare blei til *The Sixties* og *The Seventies*. Robert Bly blei etter dette ein front figur for ”deep image” eller dei surrealistiske poetane i USA på 1960-talet. Han var poet, men i tillegg teoretikar og redaktør for magasinet *The Sixties*. Bly karakteriserte den angloamerikanske modernismen som ein blindveg. Inspirert av spansk og søramerikansk surrealisme ville han gjenskape den moderne poesien. Han ville separere det offentlige frå det private og det sosiale livet frå det indre livet. Det offentlige blei av Bly sett på som område for den industrielle kapitalismen, den overordna viljen og den abstrakte fornufta. Han kallar dette området for ”the dead world”. Den levande verda for Bly er å søke ei djup indre mening i rolige og landlige omgjevnader. Bly vil gjøre ei åndelig reise mot det indre og ubevisste. Men Bly vil ikkje bare trekke seg tilbake i seg sjølv. Han vil søke inn i ei hule i seg sjølv for å finne tilbake til noko av det primitive livet. Men han vil i tillegg søke å finne ein tunnel ut av hola ved å finne fram til kollektive indre bilde og kjensler. Bly meiner poeten ser den nødvendige samanhengen mellom alle levande ting og at oppgåva hans er å lage eit kunstverk av denne samanhengen. I følgje Walter Kalaidjian (Kalaidjian 1992:202) ser Bly på poesien som noko som kan trengje gjennom inn til det ubevisste for ein augeblink. Bly uttaler at poeten sin viktigaste oppgåve er å trengje gjennom dei skjulte impulsane som finst i den amerikanske psyken, og sidan desse impulsane dessutan finst i poeten sjølv, blir politisk diktning det same som å skrive personlig diktning. Ein må vende seg innover i seg sjølv for å finne svara.

Silence in the Snowy Fields (1962) er Blys første publiserte diktsamling. I følge Robert Richman (Richman 1992:80) er uttrykket ”putting the head to sleep” passande på Robert Blys poetiske program i denne diktsamlinga. Wayne Dodd skriv at dikta i *Silence in the Snowy Fields* kjem i kontakt med ei anna verd, søvnen, det som ligg bakanfor og som kan kallast ”the rest of it” (Dodd 1992:107). Bly vil vekke opp eit indre medvit gjennom ein lyrikk som er prega av landskapet i Minnesota. Dodd kallar den lyrikken ”the spirit of the American prairie. *Silence in the Snowy Fields* blir av Walter Kalaidjian (Kalaidjian 1992:198) karakterisert som ei diktsamling som viser ei oppvakning til politisk medvit, men boka manglar likevel politisk kraft fordi den har ein estetisk distanse til historia. Utover 1960-talet blei det klart for Bly at hans subjektive poesi mangla den krafta som blei kravd av tekstar i eit tidsrom der politiske mord, rasesamanstøyt og den pågåande Vietnam-krigen danna det politiske bakteppet.

I den neste diktsamlinga Bly gav ut, *The Light Around the Body* (1967), er denne krafta tilstades. Samlinga er meir politisk og kritiserer USAs krigføring i Vietnam. Likevel meiner Bly å halde fast ved ”deep image” profilen sin. Bly skreiv ikkje bare politiske dikt i mot krigføringa i Vietnam. Han var òg med på å starte organisasjonen American Writers Against the Vietnam War i 1966. I 1968 blei han tildelt The National Book Award og i talen sin etterpå, oppmoda han folk til å protestere mot krigen. Han let pengane han fikk for prisen, gå til kampen mot krigen i Vietnam.

Den neste diktsamlinga Bly gav ut i denne perioden var *The Morning Glory* (1969,1970), som inneheld ei rekke prosadikt. Diktsamlinga *Sleepers Joyning Hands* (1973) kom ut i ein periode der Robert Bly var sterkt influert av Carl Gustav Jungs teoriar om arketypane. Michael Atkinson skriv: ”In *Sleepers Joyning Hands*, Robert Bly offers his readers a various weave of the personal and the public, the psychological and the political modes of experience”(Atkinson 1992:148). Diktsamlinga viser med andre ord eit mangfald mellom indre, psykologiske og ytre politiske tema. Diktsamlinga er tredelt, første del inneheld enkeltdikt, den andre delen er ein essay og den siste delen har gitt namnet sitt til samlinga. Her møter vi det lange diktet ”*Sleepers Joyning Hands*”. I diktsamlinga *Sleepers Joyning Hands* møter vi fleire sider ved Bly, ikkje bare dei poetiske, men òg dei essayistiske. Ein kan konkludere med at Robert Blys forfattarskap på 1960-talet og begynninga av 1970-talet var mangfaldig. Her finst søking etter personlige, indre opplevingar så vel som direkte politisk kritikk.

Tekstgrunnlag og utvalskriterium

Eg har valt å jobbe med tre av Blys dikt i Olav H. Hauges omsetjingar. Dei tre omsetjingane kom for første gong samla på trykk i *Dikt i Umsetjing* (Hauge 1982). ”Me vaknar or svevnen” (”Waking from Sleep”(Bly 1962)) blei omsett og sto på trykk første gong i diktsamlinga *Odin House, Madison, Minnesota* (Bly 1972). Dette er ei heil diktsamling med Robert Bly-dikt omsette til norsk. Hauge har omsett dikta frå s.13 til 25, eit par på s.34 og eit ”Me vaknar or svevnen” på s.48 (Bjørkum 1998:70). Diktet sto neste gong på trykk i *Dikt i Umsetjing* (Hauge 1982). Deretter er det trykt i *Dikt i umsetjing* (Hauge 1992) og *dikt i umsetjing* (Hauge 2001).

”Driving Through Minnesota during the Hanoi Bombings” (Bly 1967) sto òg første gong prenta i norsk utgåve (”På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi”) i *Odin House, Madison, Minnesota* (1972). Dette diktet blei seinare trykt i tidskriftet ”Syn og Segn”(1972) og deretter i dei tre utgåvene av *Dikt i umsetjing* (1982,1992, 2001), (Bjørkum 1998:84). ”Seks vinterdikt frå hytta”(”Six Winter Privacy Poems”(1973)), sto på trykk første gong i diktsamlinga *Hand grip Hand i svevne* (Hauge 1978), der Hauge har omsett dikt frå fleire moderne lyrikarar. Deretter har diktet stått på trykk i dei tre utgåvene av *Dikt i umsetjing* (1982, 1992, 2001).⁵ Bly-omsetjingar finst elles i *Frå Rimbaud til Celan* (Hauge 1991), men ingen av dikta eg har valt å jobbe med, er med der.

Eg har ikkje registrert store endringar i dei ulike utgåvene av dikta. Bare i eitt av dikta finst det forskjellar mellom i 1982- og 1992/2001-utgåva. I ”Me vaknar or svevnen” har 1992-utgåva plassert ordet ”bøker” i slutten av andre strofe på ei eiga linje. Dette finst ikkje i Blys originaltekst frå 1962 (ellefte trykking 1978), og Hauge lar, som Bly, ”bøker” stå sist i tredje vers i den andre strofa i 1982-utgåva. For meg ser det ut som denne plasseringa er gjort av typografen og ikkje av Hauge sjølv. I 1992-utgåva som er ei ”paperbackutgåve” er det rett og slett ikkje plass til ordet bøker sist på linja. Denne plasseringa er blitt følgt opp i 2001-utgåva.

Dei tre omsetjingane eg har valt å arbeide med av Hauge er, som det går fram av avsnitta ovafor, henta frå tre av Blys diktsamlingar. Det er eit spenn i tid på elleve år mellom den første og den tredje diktsamlinga.⁶ Eg fann det naturleg å velje eit dikt frå kvar av desse tre

⁵ Olav H. Hauge gir i dagboka (Hauge 2000, band IV: 202) uttrykk for at ”Seks vinterdikt frå hytta” skal trykkast i tidskriftet *Vinduet*, men i følge Bjørkum er ikkje diktet prenta i andre kjelder før det kom i *Hand grip hand i svevne* (Bjørkum 1998:83).

⁶ Robert Bly gav ut diktsamlinga *The Morning Glory* i 1969, mellom *The Light Around the Body* og *Sleepers Joyning Hands*. Denne samlinga inneheld prosadikt. Ingen av desse er omsette i dei tre utgåvene av *Dikt umsetjing*.

diktsamlingane som Hauge hadde omsett frå. Dette gir eit breiare bilde av poeten Robert Bly, men òg av omsetjaren Olav H. Hauge. Hauge skriv at eit kvart dikt krev ei ny tilnærming, og dikta til Bly er ulike. Dei er prega av at Bly er i ulike periodar som diktar. Likevel finst sterke likskapstrekk mellom dei.

I første del av forfattarskapen skriv Bly mange dikt som tar opp tilstanden mellom drøm, søvn og det å vakne opp. I samlinga *Silence in the Snowy Fields* (1962) er det fleire dikt som har dette motivet, mellom anna "Awakening", "Getting up early" og "Afternoon Sleep". Derfor har eg valt å nærlese eit dikt som nettopp tar opp i seg dette motivet frå diktsamlinga: "Waking from Sleep" eller på norsk "Me vaknar or svevnen". "Driving through Minnesota during the Hanoi bombings" representerer tydelig tematikken i diktsamlinga *The Light Around the Body* (1967) som i hovudsak held seg til tematikk vedrørende den pågåande krigen i Vietnam. "Six Winter Privacy Poems" er diktet eg har valt å ta med frå Blys diktsamling *Sleepers Joining Hands* (1973). Diktet, eller diktsviten er ein god representant for "deep image" filosofien. Dette er eit stemningsdikt der eget nettopp søker inn i rolige omgjevnader for å finne ei djupare indre meining. Dermed er denne sida ved Bly representert. Diktet fungerer på mange måtar som ein kontrast til den politiske sida ved Bly som er representert gjennom "Driving through Minnesota during the Hanoi Bombings".

Omsetjingsteoriar

Per Qvale skriv i boka *Fra Hieronymus til hypertekst. Oversettelse i teori og praksis* (Qvale 1998: 14) at det finst eit utal definisjonar av omsetjing og at mange av dei er kontradiktoriske. Det heiter for eksempel der at omsetjaren må formidle originalteksten ord for ord, men òg at ei omsetjing må referere ideen i originalteksten. Omsetjinga skal sjå ut som om ho er skriven på det språket ho blir omsett til, samtidig som omsetjinga skal framstå som ei omsetjing. Omsetjaren skal kunne gi teksten sin eigen stil mens omsetjinga og skal spegle av stilen i originalteksten.⁷

Det har alltid vore og er enno, problematisk å finne ein klar definisjon på kva ei god omsetjing er. Fleire har ønskt å finne fram til og prøvd å konstruere ei felles lære for omsetjing. Antoine Berman er ein av dei som har ønskt å etablere omsetjing som eit autonomt

⁷ Desse definisjonane har Per Qvale henta frå Th. Savory i *The Art of Translation* (1957).

kunnskapsområde (Vagant 2000:62) Han har prøvd å etablere ein "traductologi", ei slags lære om omsetjing. Traductologien inneheld analyselære, ei omsetjingshistorie og omsetjingsetikk. Berman vil studere fenomenet omsetjing breiare. Trass i Bermans forsøk på å utvikle ei lære om emnet er det enno ikkje vanlig å sjå på omsetjing som eit eige kunnskapsområde. Det er med andre ord eit nokså udefinert og fleirtydig område vi rører oss i.

Likevel har Andreas Wittbrodt ønskt å gjøre noko med det manglande teoretiske grunnlaget for analyse og kritikk av litterær omsetjing. I boka *Verfahren der Gedichtübersetzung. Definition, Klassifikation, Charakterisierung* (Wittbrodt 1995) presenterer Wittbrodt fire teoriar som tradisjonelt sett har ligge til grunn når ein omsett litteratur og når ein studerer den omsette litteraturen. I botn for all omsetjing ligg sjølvstøtt ei språkleg tekstforståing. Deretter presenterer Wittbrodt ein av dei tradisjonelle teoriene som Friedrich Schleiermacher (1768-1834) var ein av dei første og mest ekstreme representantane for. Schleiermacher utforma ei oppskrift "zum richtigen Übersetzung"(op.cit. 22).

Schleiermacher meinte at den mest bokstavtrule omsetjinga var den beste (Qvale 1998:26). Wittbrodt kallar dette for "Ausgangstextorientierte Theorie" (Wittbrodt 1995:21) eller på engelsk, "Source Language oriented Theory" og på norsk, kjeldespråkorientert omsetjingsteori. Dei kjeldespråkorienterte kritikarane har vore opptatte av forholdet mellom omsetjing og originaltekst, men dei har òg fokusert på kulturelle føresetnadene bak opphavsteksten. Teorien legg i tillegg vekt på at omsetjinga må kunne gripe det særmerkte ved språk og stil i originalteksten. Ein omsetjar som lar denne teorien vere styrande for omsetjingane, legg vekt på å vere så tru mot originalteksten som mulig.

Den andre omsetjingsteorien kallar Wittbrodt "Zieltextorientierte Theorie" (op.cit. 23), som på engelsk er "Target Language oriented Theory" og på norsk mottakarspråkorientert omsetjingsteori. Denne teorien sett fokus på at mottakarspråket, språket det blir omsett til, spelar ei like stor rolle som språket det blir omsett frå. Dei mottakarspråkorienterte omsetjingsteoretikarar har vore mest opptatte av teksten i den omsette versjonen. Ein av dei sentrale omsetjingsteoretikarane innafor denne teorien, er Gideon Toury. Toury sett den mottakarspråkorienterte omsetjingsteorien opp mot den kjeldespråkorienterte teorien. Toury tilhøyrer "The Manipulation- School" som i sitt yteste bare ser på den rolla omsetjinga spelar i den kulturen det blir omsett til. Det viktigaste for Toury er den omsette teksten og korleis han kan integrerast i mottakarkulturen. Per Qvale og fleire andre, kritiserer ei slik tilnærming. Dei

meiner at dette ekstreme perspektivet mistar originalteksten noko ut av syne, fordi den blir for sterkt opptatt av lagnaden til omsetjinga i mottakarkulturen (Qvale 1998:50).

Likevel må ein ha dette perspektivet i tankane når ein omsett. Omsetjinga står i ei annan kulturell samanheng enn originalteksten. Ein må derfor kjenne til kulturelle forhold i mottakarkulturen, slik at for eksempel bildebruk og ordval i originalteksten, får dei same konnotasjonane i det nye miljøet sitt som dei har i den opphavlige kulturen sin. Omsetjinga må da òg skje på villkåra til det nye språket. For dei som reindyrkar ein slik teori (Toury) har omsetjaren ei anna rolle enn å følgje originalteksten så langt som mulig.⁸

Det tredje teorien Wittbrodt legg fram, er den ”Transferorientierte Theorie” (Wittbrodt 1995:26), ein teori som etter namnet å døme er meir overføringsorientert. Omsetjing er formidling og seier noko om kontakten mellom kulturen. Omsetjaren tar med seg den kulturelle bakgrunnen sin inn i omsetjingsarbeidet, noko som vil prege teksten. Ein av dei som står for denne teorien er Armin Paul Frank. Per Qvale skriv at teorien ”fokuserer mer på den enkelte oversettters *kreative og stilistiske valg*” (Qvale 1998:53). Johannes Østbø skriv at omsetjing frå denne ståstaden kan få eit kulturhistoriske uttrykkspreg (Vagant 2000:66). Det at omsetjaren ikkje har ståstad i same tid og rom, kan spele ein rolle i omsetjingsarbeidet.

”Wittbrodts fjerde perspektiv blir kalla ”Intertextualitätstheorie” (Wittbrodt 1995:27). ”In intertextueller Perspektive wird die literarische Übersetzung als Umformung eines gegebenen Textes in einen anderen beziehungsweise als Handlung mit bestimmter *Intention* begriffen“ (Wittbrodt 1995:27). Når ein tekst blir omsett til eit nytt språk, kan ein studere dei mekanismane og dei vurderingane som blir lagt til grunn for omsetjinga. Her må ei analyse ta utgangspunkt i dei to tekstane, originalteksten og omsetjinga, og vise gjennom lingvistiske problemstillingar korleis tekstane intertekstuel kommuniserer med kvarandre.

I vurderinga av det arbeidet Hauge har gjort med å omsetje Blyss tekstar til norsk, vil eg knyte an til dei tre første teoriane Wittbrodt har skissert opp: den kjeldetekstorienterte, den mottakarspråkorienterte og det overføringsorienterte teorien. Å studere originaltekst og omsetjing ut frå tekstlingvistiske problemstillingar som er tilnæringsmåten til den

⁸ Friedrich Schleiermacher er klar på at den kjeldespråkorienterte og den målspråkorienterte omsetjingsteorien ikkje lar seg sameine i omsetjingsprosessen. Han meiner at omsetjaren enten må flytte lesaren mot forfattaren eller flytte forfattaren mot lesaren. Ei samanblanding av ståstadene vil gi ”et høyst tvilsomt resultat” (Qvale 1998:26). Antoine Berman derimot ønskjer overvinne skiljet mellom den kjeldespråkorienterte og den mottakarspråkorienterte omsetjingsteorien.

intertekstuelle teorien, er ein oppgåve som tilhøyre lingvistikken meir enn litteraturvitskapen. Ei analyse ut frå eit intertekstuel perspektiv vil krevje ei hovudoppgåve i seg sjølv, og eg vil derfor ikkje komme inn på ei slik tilnærming til omsetjing her. Eg ser det derimot som særleg interessant å knyte an til dei to første perspektiva til Wittbrodt, den kjeldespråkorienterte ("Ausgangstextorienterte Theorie") og den mottakarspråkorienterte omsetjingsteorien ("Zieltextorienterte Theorie"). Desse har vore sett på som ytterpunkt i omsetjingsteorien og har stått i sterk kontrast til kvarandre. Omsetjaren har måtta vere seg bevisst kva val han har tatt. Kan ein omsetjar knyte an til begge teoriane, eller er det slik som Schleiermacher hevdar at ein må knyte an til anten den eine eller den andre ståstaden. Per Quale skriv at det går an å vere for trufast mot originalteksten slik at ein blir trulaus mot forfattaren og lesaren, eller ein kan vere for trufast mot morsmålet sitt slik at ein svik originalteksten (Quale 1998:65). Det er ein hårfin balansegang mellom dei to posisjonane som gir det ideelle resultatet. Gjennom analysane mine ønskjer eg å komme fram til kva teoriar Hauges omsetjingar kan knytast an til.

”Waking From Sleep” og ” Me vaknar or svevnen”

WAKING FROM SLEEP

Inside the veins there are navies setting forth,
Tiny explosions at the water lines,
And seagulls weaving in the wind of the salty blood.

It is morning. The country has slept the whole winter.
Window seats were covered with fur skins, the yard was full
Of stiff dogs, and hands that clumsily held heavy books.

Now we wake, and rise from bed, and eat breakfast!-
Shouts rise from the harbor of the blood,
Mist, and masts rising, the knock of wooden tackle in the
sunlight.

Now we sing, and do tiny dances on the kitchen floor,
Our whole body is like a harbour at dawn;
We know that our master has left us for the day.

Robert Bly (1962)

ME VAKNAR OR SVEVNEN

Innsides årane er det flotar som legg ut,
små eksplosjonar i vasslinone,
og måsar veivande i vinden i det salte blodet.

Det er morgon. Landet har sove heile vinteren.
Sessane ved vindaugo var puta med skinn, garden full
av stive hundar, og hender som heldt keivleg på tunge bøker.

No vaknar me, og ris or sengi, og et frukost!
Rop stig frå hammene i blodet,
skodde, og master ris, dunk av takkel-ved i solljoset.

No syng me, og tek ein liten svingom på kjøkengolvvet.
Heile kroppen vår er som ei hamn ved daggry.
Me veit at sjefen har forlate oss for dagen.

Omsett av Olav H. Hauge (1972)

Innleiande karakteristik

Den tredelte diktsamlinga *Silence in the Snowy Fields* (1962) inneheld diktet "Waking from Sleep". Den første bolken i samlinga har Bly kalla "Eleven Poems of Solitude". Den andre bolken er kalla "Awakening" og den tredje "Silence in the Roads". Ingen av dikta har gitt namn til tittelen på samlinga. Likevel samlar tittelen *Silence in the Snowy Fields* dikta på ein fin måte. Det er ofte stemningsdikt vi har med å gjøre der stilla, einsemda, søvnen og landskapet i Minnesota er element som går att.

"Waking From Sleep" er eit dikt på fire strofer, alle med tre linjer kvar. Den tredje strofa skil seg litt ut i frå dei andre ved at ho har eit innrykka ord ståande aleine på ei fjerde linje. Diktet handlar om det overskrifta fortel, nemlig å vakne opp. Diktet skildrar oppvåkingsfasen til eit "we". Vi får skildra korleis oppvåkninga startar i årene og held fram i blodet. Men vi møter òg eit anna bilde, ei travel hamn om morgonen. To ulike hendingar, som ikkje vanligvis har noko med kvarandre å gjøre, blir samanlikna gjennom det som her kan minne om ein parabel. Parabel betyr 'samanlikning' og er ein "lignelse der hendelser og gjenstander fra det jordiske illustrerer en åndelig sannhet" (Lothe/ Refsum/ Solberg 1997:188). Livet på den travle hamna blir slik fletta saman med oppvåkingsfasen som tar til inne i kroppen. Samtidig blir vi med tilbake i tid og får skildra situasjonen før oppvåkninga starta og søvnen enno rådde. Diktet ender med at "we" er vakent og klar til å ta dei utfordringane som dagen vil bringe.

Kontrastar er med på å organisere diktet. Vi har ei fortid med stillstand, mørke, søvn og isolasjon og ei notid der rørsla er sentral, og sola kjem fram. Her opplever "we" oppvåkninga i samband med lyset og morgonen som ein begynnande kommunikasjon med verda rundt. Tematisk kan diktet lesast som ei oppvåkning frå fleire ting. Det kan vere snakk om å vakne opp om morgonen, eller det å vakne opp etter vinterdvalen. Det kan vere ei meir generell oppvåkning, der det dessutan kan vere snakk om ei djupare form for oppvåkning, ein prosess, ei utvikling. Kanskje har diktet, sjølv om det på overflata ser ut som eit sjølvreflekterande dikt, ein djupare politisk budskap?

Språket i diktet reflekterer den stemninga som motivet og parabelen skaper. Det er mjuke overgangar og liten motstand. Samansetninga av vokalar og konsonantar verkar nøye planlagt og skaper ei harmonisk rørsle gjennom diktet. Den mjuke vislande s-lyden dannar eit språklig lim i diktet. Han er tilstades i tittelen, og i alle verselinjene i diktet. "Walking from Sleep" er

eit dikt der harmonien blir brakt i balanse gjennom språket. Dermed vil det vere ei utfordring å bringe det over i ei ny språkdrakt.

”Waking from Sleep” er i Olav H. Hauges norske omsetjing blitt til ”Me vaknar or svevnen”. Diktet innleier Olav H. Hauges Robert Bly-omsetjingar i 1982- utgåva av *Dikt i umsetjing*. Formmessig kan ein merke seg at Hauge held på det same strofemønsteret som Bly, men at omsetjinga hans av ordet ”sunlight”, som hos Bly sto på ei eiga linje, er integrert i tredje verselinje.

Ei komparativ nærlesing av dikt og omsetjing

Det første ein merkar seg når ein les eit dikt er tittelen. Her finst ein grammatisk skilnad i den engelske og den norske versjonen, der det engelske diktet har ein abstrakt tittel: ”Waking from Sleep”. Han indikerer at diktet skal ta for seg ei oppvakning. Alle menneske har høve til å kjenne seg igjen i tematikken fordi det er noko fellesmenneskelig ved å vakne. Les ein tittelen metaforisk kan ein kjenne igjen oppvakninga i naturen. Å vakne er ei rørsle, bort frå noko og mot noko anna. Tittelen er på mange måtar diktet i kortversjon.

I Hauges omsette versjon finst subjektet ”me” tilstades i tittelen, eit subjekt som ikkje var tilstades i originaltittelen: ”**Me** vaknar or svevnen”. Ved å sette inn eit subjekt som gjennomfører ei handling, kan det verke som fokus i større grad blir sett på den handlande instansen i diktet og i mindre grad på rørsle. Det engelske språket gir gjennom samtidsforma meir rom for å uttrykke rørsle. På engelsk blir samtidsforma slik som her, brukt for å skildre ei rørsle, her og no. Hos Bly er nettopp det tilfelle. Dei få minutta det tar å vakne, blir gjennom samtidsforma gjort til ei spesiell oppleving som skil seg frå fortida, søvnen, og framtida, ein vaken, bevisst tilstand. Det er prosessen mellom desse to tilstandane som her blir skildra.

I det norske språket har vi inga eiga form som uttrykker rørsle slik som samtidsforma på engelsk, derfor er omsetjaren tvinga til å endre på tittelen. Ei nærmare omsetjing ville vere ”Å vakne frå svevnen”, men det kling ikkje godt poetisk. Dette har Hauge hatt øre for, og han har tatt vare på rytmen i ”Me vaknar or svevnen”, slik som i ”Waking from Sleep”. I originaltittelen er det fire stavingar, to i ”Waking” og to i ”from Sleep”, mens det i omsetjinga er seks stavingar, tre i ”Me vaknar” og tre i ”or svevnen”. Den omsette tittelen repeterer

rytmemønsteret frå originaltittelen. Den beste løysinga har derfor vore å setje inn eit subjekt, sjølv om dette kan føre til at fokus blir dreidd frå sjølv rørsle og mot subjektet. Sjølv om vi ikkje enno veit kven "me" er, så fell det naturleg å ha med eit handlande subjekt i den norske versjonen. Dette kjem særlig av at norsk, og da særlig nynorsk, er eit språk der verb blir brukt i større grad enn substantiv.

I "Waking from Sleep" og "Me vaknar or svevnen" er motivet kroppen som vaknar opp frå søvnen og går over i vaken tilstand. Som eg alt har nemnt, blir rørsle inne i kroppen skildra gjennom bildet av ei hamn som vaknar til liv igjen om morgonen. To motiv blir introdusert for oss, kroppen si rørsle mot vaken tilstand og båtane si ferd ut på havet. I den første strofa blir desse to handlingane fletta i hop. Handlinga som finst i diktet skjer i "the veins" og i "the salty blood" inne i kroppen. Bilda av fartøya som dreg av garde, der det oppstår små eksplosjonar når dei slår mot vassflata, blir fletta saman med oppvåkingsprosessen i kroppen. Vi ser for oss livet i ei hamn om morgonen, og bildet gir oss indikasjonar på korleis oppvåkninga blir opplevd i kroppen, i årene og i blodet. Måsane flyg i lufta og svaier i vinden og gir konnotasjonar til det å bli vekt opp av måseskrik ein tidlig morgon.

I denne første strofa i Bly-diktet blir det skapt ei positiv stemning, oppvåkninga blir opplevd som ei energisk kraft. Denne krafta kjem òg fram i språket til Bly, der klangen er sentral. I første strofe brukar dikteren assonans. Gjennom orda: "inside", "veins" og "navies" "lines" "weaving" og "wind", har vi vokalar som kling godt i lag. Den mjuke a/ei lyden blir gjentatt gjennom dei tre verselinjene. I tillegg finst det allitterasjon gjennom konsonantane **v** og **w**. N-lyden skaper òg samband mellom desse orda i strofa, og sist, men ikkje minst er s-lyden tilstades gjennom heile strofa: "Inside", "navies" "setting" "explosions" "lines" "seagulls" "salty". Den rytmiske, energiske rørsle som skjer i kroppen i oppvåkingsfasen og som eksisterer på hamna i morgongryet, avspeglar seg i språket. Den mjuke rørsle toppar seg i allitterasjonen og assonansen: "weaving in the wind".

Hauge begynner strofa med ei formulering som er tilnærma lik Blys. Her blir dei same stadadverbiala brukt. "Inside" og "Innsides" er to svært like formuleringar. I nynorsk grammatikk skulle ei korrekt grammatisk omsetjing av omgrepet "Inside", slik det står hos Bly, bli til eit preposisjonsuttrykk: "På innsida av". Likevel er det ikkje vanskelig å forstå det valet Hauge her har gjort. "Innsides" har ein heilt anna poetisk klang enn det prosaiske uttrykket "på innsida av". "Innsides" er mest sannsynlig eit godt ord i Olav H. Huges dialekt.

I tillegg er det eit uttrykk som er meir i samsvar med originalteksten, noko eg vil komme tilbake til i avslutningskapitlet.

I den neste verselinja er omgrepet "vasslinone" sentralt. Samtidig som det peikar tilbake til ordet "flotar" gjennom den trykkunge vokalen –o, skaper det samband med allitterasjonen "veivande i vinden" i den siste verselinja. Den mjuke rørsle som blir skapt av dei samanfletta vokal- og konsonantlydane hos Bly blir hos Hauge gjenskapt i eit anna klangmønster. Vokallydar og konsonantlydar går òg her inn i eit eige klanglig system sjølv om det ikkje er det same som hos Bly.

At Hauge har valt å halde på klangen i omsetjinga, får likevel nokre konsekvensar. For det første vil eg hevde at det norske omgrepet "flotar", ikkje er heilt dekkande for det engelske omgrepet "navies". "Flotar" skaper andre konnotasjonar enn "navies". "Navies" blir, på engelsk, bunden til militære farty. "Flotar" betyr på norsk, ikkje bare ei samling av marinefarty, "ei flote/flåte" er i tillegg ein flytande enkel farkost sett i saman av stokkar (Hovdenak mfl. 1986:173). I Noreg tenker vi òg på "fiskeflåten" og "handelsflåten" i samband med flåteomgrepet, noko som skaper nye og annleise konnotasjonar enn dei vi finn i opphavsteksten. Den engelske utsegna: "there are navies setting forth" gjør at den rørsle som skjer inne i kroppen blir kraftigare i originalteksten enn i omsetjinga: "er det flotar som legg ut". Dette er tilfelle fordi omgrepet "navies" på engelsk spesifiserer ei meir slagkraftig flåte enn omgrepet "flotar" gjør på norsk. Eg vil òg hevde at verbet "to weave" på engelsk gir uttrykk for ei handling som er meir målretta, enn det uttrykket "veivande" tar opp i seg på norsk. "Weave" betyr: "to move along, turning and changing directions frequently" (Procter 1978:1246). Hos Bly blir rørsle til måsane meir målretta mens måsane som er "veivande" i vinden hos Hauge er meir hjelpelause. "Å veive" blir nemlig definert som å svinge eller vifte med noko (Hovdenak mfl. 1986:826). Den første strofa blir avslutta med "the salty blood", ein tjukkflytande varm masse som vi skal sjå blir kontrastert med kulde i den neste strofa.

Den andre strofe begynner med ein konklusjon: "It is morning". Samanhengen til den første strofa er dermed klargjort. Det er oppvaksningsprosessen i kroppen som er starta. Resten av strofa er tilbakeskodande. Den neste setninga er: "The country has slept the whole winter". Perfektumsforma av verbet "has slept" markerer at vi flyttar oss tilbake i tid. Vi ser tilbake på ei avslutta fortid.

Verset "The country has slept the whole winter", får oss til å tenke på eit kvitt aude landskap, eit landskap som vil bli vekt til livet igjen når våren kjem. Heile strofa skildrar ein dvale som står i kontrast til resten av diktet. Dei neste to linjene i strofa utdjupar opplevinga av dvalen: "Window seats were covered with fur skins". Dvalen har vore uforstyrta. Subjektet i dvale, har vore skjerma for inntrykk og bråk i frå verda omkring seg. Søvnene har vore mjuk og god. "We" har som i eit hi, vore tulla inn i mjuke pelsar, men den lune tilstanden har samtidig stengt for utsikta mot det som skjer rundt ein. Dvalen har vore total, ein har ikkje latt seg forstyrre av noko, verken av gode eller vonde inntrykk.

Ein knytt likevel ikkje total død verken til dvalen eller til vinteren. Det finst eit liv i form av "stiff dogs and hands that clumsily held heavy books." Bildet av dei stive hundane er svært visuelt, og ein får assosiasjonar til ei verd som nærast står stille av kulde. Bildet av dei klumsete hendene viser korleis rørsler som det å halde ei bok blir vanskelige og må lærast på nytt. Fordi det ikkje har vore kontakt med verda utanfor på ei stund, har det oppstått ei framandgjøring av verda utanfor under dvalen. Gjennom bilda av dei stive hundane og dei klumsete hendene får vi inntrykk av at det har vore meir liv tidligare, og at dette livet no vender tilbake. Dvalen som sinnet har ligge i, verkar å vere over. Sinnet har vore sløva, men no skjer det noko. Fokus blir igjen retta mot den ytre verda. Vi begynner å forstå at diktet dreier seg om meir enn å vakne frå ei god natts søvn.

Klangen av s-lydar dominerer denne strofa òg: "is", "has slept", "seat", "skins", "was", "stiff dogs", "hands", "clumsily", "books", men w-lyden og h-lyden er i tillegg sentrale: "winter", "window", "were", "with", "was" og "has", "whole", "hands" og "held", "heavy". Hauge omsetjing av denne strofa skil seg ikkje mye frå originalteksten. Ordtilfang og setningsstruktur er lik i originaltekst og omsetjing. Likevel er det eit par punkt i omsetjinga det kan vere verd å sjå nærare på. Hauge har valt å omsetje "covered" i andre verselinje med "puta": "Sessane ved vindaugo var **puta med skinn**". Her ser ein tydelig korleis Hauge har måtta ta bort noko og legge til noko anna. Hauge har valt å fjerne ordet "fur" som på norsk betyr "pels". Han har valt å bruke ordet "skinn" i staden slik at s-lyden og alliterasjonen skal kunne vidareførast frå originalteksten. "Pels" ville ikkje ha passa inn i forhold til den klangen han har ønskt å halde på. Derfor har det vore nødvendig å få fram den mjuke, lune effekten som "fur" skaper i Bly-diktet på ein annan måte. Denne effekten får Hauge i staden fram gjennom verbet "puta". Slik "sessane ved vindaugo **var** puta med skinn" var "garden full av

stive hundar”. Hauge treng ikkje repetere verbet, det er innforstått at det er verbet **var** som utgjør handlinga her.

Også hos Hauge er gjentakinga av s-lydane tydelige. Dei finst i kvar verselinje: ”sove”, ”sessane”, ”skinn” og ”stive”. Omsetjaren har tydelig merkt seg det språklige uttrykket og har ønskt å bringe det vidare i den norske omsetjinga. Naturlig nok har det ikkje vore mulig å halde på w-lyden, men h-lyden er tilstades hos Hauge: ”heile”, ”hundar”, ”hender” og heldt”. I den siste verselinja blir allitterasjonen spesielt tydelig, der vi får konstellasjonen ”stive **hundar**, og **hender**..”. Bare ein vokal skil desse orda frå kvarandre, dei skapar igjen eit klanglig samband, som vi ikkje fann i originalteksten, men som kompenserer for w-lydane som ikkje let seg omsetje til norsk.

I den tredje strofa blir vi brakt tilbake til notida, til sjølve oppvakninga. Det blir markert med tidsadverbialet ”now”/”no”. For første gong er det eit konkret ”we” tilstades, eit ”we” som må vere oss menneske. Aktiviteten er no sett i gang. Livet som i den første strofa var begynt og breie seg i kroppen, og blodet som var begynt å røre seg i årene, sett seg no i rørsle for alvor. Den første linja: ”Now we **wake** and **rise** from bed, and **eat** breakfast!”, indikerer aktivitet. At setninga er eit utrop, markerer at dette er starten på ein tilstand som det er knytt håp til. Setninga inneheld det vi kan kalle ein grammatisk parallellisme. Presensforma av verbet blir repetert tre gongar. Her finst tre konkrete handlingar: ”We” vaknar, står opp og et frukost. No begynner det å skje ting i rask rekkefølge. ”We” verkar å vere utålmodig etter å komme i gang.

Presensforma gjentar seg òg i dei to neste verselinjene: ”Shouts **rise** from the harbour of the blood/ mists and masts **rising**”. Tempoet aukar på når kroppen kjem seg i rørsle. Det hermar lyden av hjartet som slår, slik ”the knock of wooden tackle in the/sunlight” eller ”dunk av takkel-ved- i solljoset” minner oss om hjarterytmene.⁹ Bankinga frå båtane når riggen blir gjort klar, minner om blodet som pumpar i årene og hjertet som slår taktfast. Livet er sett i gang igjen etter dvalen.

Hauge nyttar den same grammatiske repetisjonen: ”No **waknar** me, og **ris** or sengi, og **et** frukost!”. Gjentakinga av presensformer held fram gjennom dei neste to verselinjene, og vi får

⁹ Takkel er tauverket til riggen om bord på skip. (Hovdenak mfl., 1988:724)

ein semantisk repetisjon gjennom verbet "ris" som blir gjentatt i tredje linje, og verbet "stig" som har den same semantiske meininga. I tillegg til hjarterytmen som kjem til uttrykk både gjennom bildet og språket, finn vi andre klangfigurar som gjentakning av det same verbet over tre verselinjer hos Bly. I den eine verda er det "we" som "rise". Mens i hamneverda er det "shouts rise" og "Mist and masts" rising." I begge verdene er det snakk om ei vertikal rørsele. I hamneverda lettast i tillegg tåka saman med at mastene reiser seg. Dette må bety at "we" opplever ei klargjøring gjennom oppvåkingsprosessen. Utrykket "Mist and masts", som bare skil seg fonologisk frå kvarandre ved at i blir bytta ut med a og får lagt til ein fleirtals -s, kling i lag og gjør at språket går inn i ein spesielt ladd samanheng. Det same gjør "knock of wooden tackle". Her høyrer ein praktisk talt dunkelyden frå takkelveden onomatopoetisk. Utsegna er svært lydmalande. Denne effekten greier Hauge å føre over til norsk. I Huges "dunk av takkel-ved" kan dunkelyden høyrast gjennom ordvalet til omsetjaren.

Hos Bly er ordet "sunlight" plassert på ei eiga linje. Slik det står hos Bly stråler "sunlight" ut eit slags sjølvstende i forholdet til dei andre orda i diktet. Over kulturgrensar er det dei same konnotasjonane som blir knytt til det varmande lyset som kjem frå sola. Sola gir liv til jorda og sørgjer for at livssyklusen kan halde fram. Sollyset er ei skapande kraft, og lik ei mor, sørgjar ho for å gi jorda næring slik at liv kan bli til. I Blys dikt skaper derfor framhevinga ordet får ved å stå på ei eiga linje særskilt vektleggina av konnotasjonar knytt til det strålende lyset frå sola. Når vi i tillegg finn ein struktur der kontrastar som lyset og mørket i form av det å vakne og det å vere i dvale dominerer, må ordet, slik det står plassert, tillegast ekstra vekt. Sollyset blir bare nemnt ein gong, og aleine på linja blir ordet "sunlight" eit slags blinkande bilde på den klargjøringsprosessen som har tatt til hos "we".

Effekten av dei konnotasjonane sollyset skaper hos Bly, blir litt reduserte i Huges omsetjing. Her står omgrepet til slutt på den tredje verselinja i strofe tre. "Solljoset" får derfor ikkje den same sentrale plassen som hos Bly. Den strukturerande utstrålinga som eg meiner at ordet "sunlight" har i "Waking from Sleep", er ikkje like sterk i "Me vaknar or svevnen". Men dette fører likevel ikkje til at diktet endrar seg drastisk i den norske versjonen fordi Hauge plasserer "solljoset" i utgangsposisjon.

Det første som møter oss i den siste strofa, er ein grammatisk repetisjon: "Now we sing" eller "No syng me" er ei gjentakning av "Now we wake" og "No vaknar me". "We" er komen seg ut av dvalen og er i gang med å synge: "and do tiny dances on the kitchen floor"/"og tek ein liten

svingom på kjøkkengolvet". "We" er klar til ny kommunikasjon med verda omkring. Uttrykket "tek ein liten svingom" er med på å prege den siste strofa i omsetjinga. Det er eit typisk norsk uttrykk. Men er det ikkje skilnad på "do tiny dances" og "ein liten svingom"? For meg er det å "do tiny dances" ein meir forsiktig måte å danse på, enn det å ta "ein liten svingom". Det engelske uttrykket får meg til å tenke på ein dansande person som forsiktig tar eit par steg fram og tilbake på kjøkkengolvet i den augeblinken kroppen begynner å fungere, mens det norske uttrykket "svingom" indikerer at her er det fart i dansen. Hauge markerer riktig nok at det er snakk om ein liten svingom, men krafta og farta i omgrepet "svingom" blir likevel ikkje borte. "Liten" markerer heller at det er snakk om ein dans på eit avgrensa område (kjøkkenet), og at dansen bare varer i ein kort tidsperiode. Her meiner eg at omsetjinga tydelig skil seg frå originalteksten.

Den neste verselinja verkar å vere ein kommentar til heile diktet. Her forlet diktaren parabelen, samanlikninga mellom hamna og kroppen. Liksom for å klargjøre kva verkemiddel han har brukt og kva meining han har hatt med parabelen, konkluderer diktaren med ein simile: "Our whole body **is like** a harbour at dawn"/"Heile kroppen vår **er som** ei hamn ved daggry". Her får vi ei gjentakning av ordet "whole"/"heile" frå strofe to, linje ein. "The **whole** vinter/"**heile** vinteren" blir gjennom denne gjentakninga sett i samanheng med "Our **whole** body"/"**Heile** kroppen vår". Dette er med på å understreke kontrasten i diktet. Kroppen tilhøyrrer notida, lyset, våren, morgonen og integrasjonen med verda rundt, mens vinteren tilhøyrrer fortida, mørket, natta og isolasjonen.

I avslutningslinja blir det konstatert at kroppen er sloppen fri: "We know that our master has left us for the day"/ "Me veit at sjefen har forlate oss for dagen". Sjølv om diktaren let oss tru at parabelen var avslutta i den førre verselinja, kjem han med ei siste utsegn som kan lesast i forhold til begge plana i parabelen. På hamneplanet kan "our master" hos Bly, vere hamnefuten (the harbour master) som dreg i trådane, men som etterkvart slepp alle båtane ut på det opne, turbulente havet, der ein kan vente seg både storm og stilla. Her ventar ein uavgrensa fridom. No må ein ta eigne val og avgjersler. Hauge har omsett "our master" til "sjefen", eit omgrep som ikkje godt dekkar "our master" i originalteksten. Som til omgrepet "flotar" blir konnotasjonane til "sjefen" utvida på norsk. På norsk knyter ein andre kvalitetar til omgrepet "sjef" enn dei kvalitetane som ligg i det engelske omgrepet "master". Tydinga av det engelske substantivet "master", men òg verbet "to master" kan vere med å forklare forskjellen på meiningssinnhaldet i "master" og "sjef". "Master" blir definert som ein person

med kontroll over folk, dyr eller ting, og "to master" betyr å få kontroll over nokon eller noko.¹⁰ Omgrepet "sjef" blir på norsk definert som: "førar, leiar overhovud eller styrar"(Hovdenak mfl. 1988:620). Dette fortel oss at "ein sjef " ikkje like sterkt har eigenskapen å kontrollere, slik ein "master" har. "Sjefen" hos Hauge drar såleis ikkje like mye i trådane som "our master" hos Bly. "Sjef" får andre konnotasjonar knytt til seg. Uttrykket "å sjefe" betyr for eksempel å ta leiinga utan at ein "har særlig rett eller plikt til det" (ibid.) Ordet "master" og "sjefen" er heller ikkje stilmessig på same nivå. "Master" høyrer til på eit høgare stilistisk nivå ("Our Lord and Master") enn "sjefen".

På det andre planet i parabelen har kroppen sloppe fri frå dvalen. Sinnet har gjort seg fri frå eit meir eller mindre apatisk, innelukka tilvære og har tatt fatt på eit liv der sjølvstende og eigen aktivitet i forhold til verda omkring seg, er det som betyr noko.

Avsluttande kommentarar til originaltekst og omsetjing

Eg meiner at Robert Blys dikt "Waking from Sleep" kan lesast som eit politisk dikt, sjølv om Bly ikkje med eit ord lar det skinne igjennom at temaet er politisk. I utgangspunktet tar diktet for seg ein kroppslig prosess som vi kan kjenne oss igjen i. Men denne prosessen som nøye strekker seg frå ei fortid, der mørke, vinter, søvn og stillstand er hovudingrediensane til ei notid der rørsle, glede, lys og aktivitet, er stikkorda, må òg kunne lesast symbolsk. Diktet kan lesast i forhold til den tida det er skriva i ei tid med mange viktige politiske spørsmål på agendaen i USA. For Robert Bly ønskjer å kommentere si eiga amerikanske samtid og vekke amerikanarane opp til å sjå dagsaktuelle saker. USA ville bli den leiande supermakta i verda. Gjennom femtitalet og "den kalde krigen" mellom supermaktene USA og Sovjet skjedde det ei opprusting av atomvåpen. På begynninga av sekstitalet avtalte dei to supermaktene ein "terrorbalanse", ei lik opprusting av våpen. Denne avtalen blei sett kraftig på prøve under "Cuba-krise". Kommunisten Fidel Castro var kommen til makta på Cuba i 1959. Den dåverande presidenten Dwight D. Eisenhower braut derfor det diplomatiske sambandet med Cuba på slutten av si regjeringstid. J. F. Kennedy som overtok makta i 1961 arva ein plan frå Eisenhower om å invadere Cuba gjennom eksilcubanarar i USA. I 1961 gjorde USA eit mislykka forsøk på å invadere Cuba. Da det blei oppdaga sovjetiske installasjonar av rakettvåpen som kunne innehalde kjernefysiske ladningar, blei situasjonen enda meir spent.

¹⁰ "Master": "a man in control of people, animals or things" og "to master": to gain control over" (Procter, 1978: 669)

Blokaden av Cuba som USA no innførte, førte til ei enda sterkare spenning i forholdet mellom dei to supermaktene (Kortner/Munthe/Tveterås 1984:241). I løpet av 1950-åra var det dessutan blitt klart at det var i strid med grunnlova å gi svarte og kvite ulik skolegang. Dette var startskotet til dei massive raseaksjonane som blei sett i verk. Folk demonstrerte mot segregeringa mellom kvite og svarte i samfunnet. I 1962 sto amerikanarane òg med mange tusen soldatar i Vietnam. Forspelet til den kommande invasjonen av landet og krigen som følgde, var i gang. Som vi veit, var Robert Bly tidlig ute med å kritisere den amerikanske handteringa av konflikten.

”Waking from Sleep” er eit dikt som skal få amerikanarane til å vakne opp og sjå kva som skjer rundt dei. Dei må ta eit standpunkt og rette blikket mot dei samfunnsaktuelle konfliktane. Den vanlige amerikanar kan ikkje isolere seg frå omverda utan å reagere på det nasjonen deira står for. Bly oppmodar til handling gjennom diktet, folk blir bedne om å vakne opp og tenke sjølve.

Likevel kan ikkje diktet bare lesast i forhold til si eiga samtid. Ei oppmoding om engasjement, sjølvstendig tenking og aktivitet er viktige element i kva tid og kvart samfunn ein les diktet i. Derfor lar det seg absolutt omsetje til eit anna språk. Botskapen er universell. Hauge har nok hatt det i tankane når han valte nettopp dette diktet. Det lar seg lese og forstå med utgangspunkt i ein norsk kulturbakgrunn.

Gjennom språket har Hauge hatt auge for at diktet kan bli norsk utan at det mistar det særprega språket til Bly. Hauge har brakt over harmonien i oppvåkingsprosessen. Han veg opp for ord og uttrykk som ikkje lar seg omsetje til norsk ved å legge til på enkelte punkt og trekke frå på andre. Der klangen ikkje lar seg omsetje, har vi sett at omsetjaren Hauge utstyrer andre ord med ein liknande språklig klang. Bly skaper ein flyt og intensitet i språket gjennom dei gjentakande s-lydane og w- og h-lydane. S-lydane blir gjentatte i kvar einaste verselinje hos Bly, og det same greier Hauge å få til på norsk. Der enkelte ord nødvendigvis må miste s-lyden kompenserer Hauge med å gi andre ord den same lyden. I den første linja av diktet kan for eksempel ikkje ”veins” og ”navies” omsetjast slik at s-lyden blir tatt vare på. Her vel Hauge uttrykka ”årane” og ”flotar”, men i neste linje får s-lyden dominere meir enn han gjør i originalteksten. ”Tiny” blir til ”små”, ”ekspløsjonar” inneheld s-lyden frå originalteksten, mens ordet ”vasslinone” erstattar ”water lines”. Hauge repeterer s-lyden, men får samtidig knytt ”vasslinone” tilbake til ”flotar” gjennom o- lyden.

W-lyden som Bly bruker i kvar strofe kan ikkje vidareførast til norsk. Hauge kan bruke "veivande i vinden" i første strofe, men alle w- lydane kan ikkje omsetjast til enkel -v på norsk. Men Hauge har greidd å ta vare på den gjennomgåande h-lyden i frå originaldiktet, frå "heile" i første linje, andre strofe til "hamn" i andre linje, fjerde strofe. Hauges tekst blir såleis eit dikt på norsk òg, ikkje bare ei omsetjing av eit amerikansk dikt. Det inneheld dei same kompositoriske og strukturerande verkemidla som den opphavlige teksten, men det gjør dette med eit norsk språk. Ein kan likevel stille spørsmålsteikn ved ein del av dei norske omgrepa som Hauge har valt. Som eg har vist, er det forskjell i meiningsinnhaldet på "navies" og "flotar", "weaving" og "veivande", "tiny dances" og "ein liten svingom" og tilslutt "our master" og "sjefen".

”Driving through Minnesota during the Hanoi Bombings” og ”På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi”

Driving through Minnesota during the Hanoi Bombings

We drive between lakes just turning green;
Late June. The white turkeys have been moved
To new grass.
How long the seconds are in great pain!
Terror just before death,
Shoulders torn, shot
From helicopters, the boy
Tortured with the telephone generator,
”I felt sorry for him,
And blew his head off with a shotgun.”
These instants become crystals,
Particles
The grass cannot dissolve. Our own gaiety
Will end up
In Asia, and in your cup you will look down
And see
Black Starfighters.
We were the ones we intended to bomb!
Therefore we will have
To go far away
To atone
For the sufferings of the stringy-chested
And the small rice-fed ones, quivering
In the helicopter like wild animals,
Shot in the chest, taken back to be questioned.

Robert Bly (1967)

PÅVEG GJENOM MINNESOTA MEDAN DEI BOMBAR HANOI

Me køyrer millom sjøar som nett vert grøne;
sist i juni. Dei kvite kalkunane er flytte
til nytt beite.

Desse stundene i pine, dei er lange!

Redsla straks fyre døden,

avrivne aksler, skot

frå helikopter, guten

pint med telefongenerator,

”eg tykte synd i han,

eg skaut hovudet av han med ei hagle”.

Desse stundene vert krystallar,

radioaktivt slagg

som graset ikkje kan løysa upp. Vårt gladlynde

vil Asia erva,

du vil sjå ned i koppen din

og sjå

svarte starfighters.

Me var dei me meinte å bomba!

Difor har me

ein lang veg å gå

skal me sona

for det desse magre

og små risetarane lid, dei skjelv

i helikopteret som ville dyr,

skotne i bringa, tekne med for å spyrjast ut.

Omsett av Olav H. Hauge (1972)

Innleiande karakteristik

”Driving through Minnesota during the Hanoi Bombings” er skrive under Vietnam-krigen, i den perioden bombingane av Nord-Vietnamesiske mål for alvor tok til. I diktsamlinga, *The Light around the Body* (1967), har dikta med tilknytning til Vietnam-krigen fått eit eige kapittel. Tredje bolk i diktsamlinga der diktet står, er rett og slett kalla ”The Vietnam War”. Omsetjinga til Olav H. Hauge, ”På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi” stod første gong på trykk i 1972. På dette tidspunktet hadde krigen i Vietnam nådd sitt høgdepunkt. Eit av dei største bombeåtaka mot Hanoi og Nord-Vietnam fann stad nettopp i 1972 og blir kalla ”The Hanoi Bombings” eller ”The Christmas Bombings”. Diktet omfattar både i originaltekst og omsetjing ei strofe med tjuufem verselinjer. Gjennom desse tjuufem verselinjene møter vi eit ”we” som verkar å vere på tur i bil gjennom delstaten Minnesota i USA. Det kan verke som hendingane frå krigen i Vietnam at Hanoi igjen blir bomba, blir brakt til ”we” i diktet gjennom bilradioen som står på under kjøreturen. Alt i tittelen kjem hovudkontrasten mellom Vietnam, landet som blir bomba, og USA, landet som bombar fram. Motiva i diktet er henta frå Vietnam der krigen går føre seg og Minnesota, staten poeten kjem i frå i USA.

Hanoi, hovudstaden i Nord-Vietnam, er spesielt nemnt i tittelen. Dei første bombetokta over Nord-Vietnam fann stad alt i 1964, og frå februar 1965 blei dei faste innslag i krigen. Samtidig med at bombinga av Nord-Vietnam blei intensivert i perioden 1965-1968, auka talet på amerikanske soldatar i konfliktområdet. I 1965 var det 35 000 soldatar stasjonert i Vietnam, mens talet auka til 90 000 i 1967 (Lundestad 2000:97). I den perioden diktet er skrive, var det å bombe Hanoi eit fast innslag i krigen, og hendingane blei sjølvstekt kringkasta til USA, og blei slik kvardagslige innslag i media.

Minnesota verkar i første omgang å vere skåna frå krigen som rasar på andre sida av verda og blir i første omgang ein kontrast til Hanoi, der bombar og drepne menneske er kvardagskost. Det er to ulike verder, to ulike, men samtidige røynder som blir presentert og kontrastert. Minnesota får i starten eit idyllisk preg og verkar å vere upåverka av det som skjer i Hanoi, men vi får eit inntrykk av at det ligg noko og lurar under overflata i det vakre landskapet som blir presentert for oss. Krigen og dei vonde hendingane frå Vietnam verkar å nå fram til Minnesota. Scenene frå krigen overtar diktet. Samtidig får vi presentert dei kjenslene ”we”, amerikanarane, sitt igjen med.

Diktet kritiserer den amerikanske innblandinga på det asiatiske kontinentet og spesielt krigføringa i Vietnam. Det gir oss eit bilde av konsekvensane av krigen. Med Vietnam-krigen som utgangspunkt grip Bly fatt i politiske tema i samtida, så vel som allmenne humanistiske tema. For diktet omhandlar i stor grad den amerikanske skyldkjensla i forhold til dei overgrepa som blei utførte i Vietnam, og det ironiserer over amerikansk dobbeltmoral og manglande syn på menneskeverd. Diktet er ei konstatering av at USA og folket i landet må jobbe hardt om dei skal kvitte seg med den skylda nasjonen påførte seg sjølv og folket, då dei brutalt og med overlegg myrda tusenvis av menneske i Vietnam. For at dei skal kunne komme vidare, må amerikanarane sjølv ta eit oppgjør med sin eigen mentalitet, ein mentalitet som går tilbake til dei første pilegrimane i landet som så på seg sjølv som Guds utvalte.

Eg har valt å dele ”Driving through Minnesota during the Hanoi Bombings” og ”På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi” inn i fire delar i den vidare nærlesinga av diktet og omsetjinga. Dette gjør eg for at nærlesinga skal bli meir oversiktlig, men òg fordi eg meiner å finne nøkkelmotiv i kvar del. Desse fire motiva har eg valt å kalle: ”Den tilsynelatande idyllen”, ”Forteljinga om dei lange sekunda”, ”Samvitet” og ”Vondskapen og soninga”. Først vil eg likevel seie noko om titlane.

Ei komparativ nærlesing av dikt og omsetjing

Titlane

Det er i tittelen av diktet vi først blir introduserte for hovudkontrasten og motivet. Tittelen ”Driving through Minnesota during the Hanoi Bombings ” introduserer to konkrete stadnamn Hanoi og Minnesota. Alt her blir det klart for oss at diktet er knytt til krigen i Vietnam. Staten Minnesota i USA og byen Hanoi i Vietnam blir sette opp mot kvarandre. Noko skjer i Minnesota, nokon er på veg gjennom delstaten mens grufulle hendingar utspeler seg i Hanoi. I Minnesota er aktiviteten ”driving” mens det i Hanoi er ”bombing”. Tittelen indikerer òg rørsle, og at to ting skjer samtidig. Hauge har kalla diktet ”På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi”. ”Driving” er blitt skifta ut med: ”På veg”. Hauge har omsett den engelske samtidsforma til eit kjent norsk uttrykk. I *Nynorskordboka* står det om uttrykket at det i likskap med uttrykk som ”det bar i veg, / kome seg i veg” ofte blir brukt i overført meining. Det uttrykker rørsle, ”gang mot eit mål”. (Hovdenak mfl. 1986:824). ”På veg” er dermed eit uttrykk som tar opp i seg den rørsla som eksisterer i Blys tittel. Uttrykket er her meint

bokstavelig og er derfor ei god omsetjinga av Blys "Driving". Men noko meir kjem i tillegg hos Hauge. Om uttrykket blir lese som at nokon er på veg mot eit mål, kan dette indikere at den talande instansen i diktet er på veg mot noko nytt, noko uoppdaga. Førabels veit vi ikkje kva.

Hauge har dessutan sett inn eit subjekt i tittelen som vi ikkje finn hos Bly: "medan **dei** bombar Hanoi". Her får vi ein verbkonstruksjon i staden for substantivkonstruksjonen "during the Hanoi Bombings". I tillegg har vi å gjøre med eit "dei": "På veg gjennom Minnesota medan **dei** bombar Hanoi". Omsetjinga gjør det tydeligare at "me" ikkje identifiserer seg med dette "dei". "Dei" markerer ein enda større avstand til handlingane som går føre seg i Vietnam. Dette betyr sjølv sagt ikkje at dei som kjører gjennom Minnesota hos Bly, er for krigen. Hos Hauge oppstår det likevel eit meir markant skilje mellom "dei" og det vi alt gjennom tittelen må tru er eit "me". Kva grunnar kan Hauge ha hatt for å innføre dette nye subjektet? Det er ikkje nødvendigvis det nynorske språket som tvingar han til å velje ein verbkonstruksjon her. Tittelen kunne godt ha vore omsett til "På veg gjennom Minnesota under bombinga av Hanoi". Den omsetjinga ville ha ligge nærmare originaltittelen. Men Huges tittel får i større grad fram kontrasten mellom Vietnam og Minnesota. Likevel kan det vere interessant å sjå på i kva grad dette "dei" endrar teksten. Dette perspektivet vil eg komme tilbake til i oppsummeringsdelen der eg drøftar Huges omsetjing i forhold til teoriane Wittbrodt har klassifisert.

Den tilsynelatande idyllen

Dei tre første linjene i diktet representerer den tilsynelatande idyllen i Minnesota. Det narrative tempoet er rolig. Ein glir inn i ein rytme som det kjenst greitt å halde fram i. Hadde det ikkje vore for den urovekkande tittelen i diktet, ville ein blitt lurt til å tru at dette var eit heimstaddikt om Minnesota. Her finn vi rørsle, gjennom bilen som kjører gjennom landskapet, men òg ro. Bilen passerer grønne enger og grønne tre som speglar seg i innsjøane og gjør dei grønne. Namnet Minnesota kjem frå sioux-indiansk. "Minne" betyr "vann" og "sota" betyr "himmelfarget blått; navnet sikter da til statens klare innsjøer som på klare dager gjenspeiler himmelens blå farge"(Kortner/Munthe/Tveterås, band 8 1985:288). Den klare og naturlige farga på innsjøane som har gitt namnet sitt til staten, er altså blå mens i diktet er farga grøn.

Den blå staten er blitt grøn. Dette kan vere eit teikn på at alt ikkje er ved det normale, heller ikkje i Minnesota. Men det kan i tillegg vere snakk om ein avspeglingsmetafor. Sjøane er ikkje egentlig grønne, omgjevnadene, trea, speglar seg i innsjøane og gjør han grøn. Men dette gir oss òg eit teikn om at alt kanskje ikkje er så idyllisk som det verka ved første augekast. Grøn er ikkje den verkelege farga på innsjøen, og Minnesota, USA er likevel ikkje så urørt av dei hendingane som finn stad i Vietnam. Stemninga verkar god, men noko skjular seg under overflata. Den vakre naturen fortel ikkje sanninga.

I den neste setninga blir vi introduserte for dei kvite kalkunane som i farge skaper ein kontrast til det grønne landskapet. Denne kontrasten er med på å førebu den vendinga som skal komme. Noko er endra, for "we" observerer at kalkunane er blitt flytta. Dette må bety at dei har ete opp graset der dei før var, og at dei no har overtatt ei ny eng med nytt friskt gras. Dette inviterer oss til å lese setninga allegorisk. Minnesota er "Kalkunstaten" i USA. Staten er den største produsenten av kalkunar (ibid.) Kalkunane er på mange måtar typiske amerikanske husdyr. Som matrett blir dei forbundne med feiringa av "Thanksgiving", ein amerikansk nasjonal festdag, der familien står i sentrum. Det er dessutan vanlig at presidenten i samband med "Thanksgiving" gir ein kalkun nåde.¹¹ Dette skjer sjølvstøtt med pressa tilstades. Dermed kan vi knytte kalkunane direkte til både det amerikanske folket og den amerikanske styresmakta. Dei er eit symbol på det amerikanske. Dei er kvite, lik makthavarane og har slik som kalkunane "skifta beite". Dei har forlate USA og reist av garde for å legge under seg nytt land. Frykta for dominoteorien dreiv amerikanarane til ny kolonialisering då franskmennene hadde trekt seg ut av Vietnam. I USA var redsla for kommunismen stor. Dei amerikanske styresmaktene trudde at dersom Vietnam blei kommunistisk, ville dei andre landa rundt følgje etter. "(Kortner/Munthe/Tveterås, band 3 1985:386)

I den norske versjonen av diktet har Hauge brukt ordet "beite" i staden for "gras", eit val som er med på å presisere den allegoriske lesinga. Men det er i tillegg ein klanglig grunn til at Hauge har valt å omsetje "grass" til "beite". Det første ein legg merke til ved klangen hos Bly i denne delen, er rimet i dei fire orda: "we", "between" og "green", i første verselinje og "been" i den andre verselinja. Gjentakninga av den lange i-lyden pregar innleiinga. Hauge har hatt sans for å halde på ein liknande repetisjon gjennom utgangsslyden -te i orda: "kvite", "flytte" og "beite". Rimet erstattar rimet i: "between", "green" og "been". Andre lydar som

¹¹ Fråsegn frå dosent John Rogers, Historiska Institutionen, Uppsala Universitet, 0903-2004.

går inn i ein spesiell ladd samanheng hos Bly, er overgangen frå t-lyd til d-lyd i den korte konsise registreringa av årstida: "Late, **J**une". T-lyden finn vi dessutan igjen i: "white", "turkeys" og "to". Her ser ein at t-lydane glir over i kvarandre frå "white" til "turkeys". Den lange u-lyden gjør seg gjeldane både i: "June", "to" og "new" og v-lyden er tilstades i "have" og moved". Bly skaper altså eit klanglig mønster i dei første linjene av diktet.

Hauge har omorkestrert ein rekke av dei ladde lydane hos Bly. I innleiingslinja "Me køyrer **m**illom sjøar som **n**ett vert grøne", ser vi korleis ø-lyden er sentral i omorkestreringa. I "køyrer" dukkar han visstnok opp som ein diftong, men saman med dei to andre lange ø-lydane veg han likevel opp for den lange i-lyden som vi finn hos Bly. I innleiingslinja finn vi òg allitterasjon: dei kvite kalkunane og m-lyden. Dei korte einstavingsorda "nett" og "vert" er i tillegg med på å skape klang i diktet. Bly skaper eit klanglig mønster som Hauge omorkestrerer i den norske omsetjinga.

Forteljinga om dei lange sekunda

Metaforen i tredje del: "These instants become crystals", eller hos Hauge: "Desse stundene vert krystallar", viser tilbake på dei eksempla på liding som blir presenterte for oss i den andre delen av diktet. Frå den tilsynelatande idyllen i første del blir vi brått vekt opp til ein annan røyndom gjennom utropet: "How long the seconds are in great pain!"/"Desse stundene i pine, dei er lange!". Dei som er på veg gjennom Minnesota i bil, blir vekt opp til ein annan røyndom. Kanskje er det radioen i bilen som sender ut ei forteljing frå krigen. I denne delen blir vi nemlig presenterte for ei lita forteljing som går føre seg i løpet av eit kort tidsrom. Eit sekund er ei lita tidsmengd, men her er sekunda lange, noko som er eit paradoks. Innhaldet av dei lange sekunda trer fram for oss. Sekunda er lange fordi dei er fylte med stor redsle og groteske scener. Vidare får vi eksemplifisert kva desse sekunda er fylte med, kva som gjør dei så lange.

Gjennom ei slags forteljing får vi altså skildra scener med episodar som inneheld: "Terror just before death"/"Redsla straks fyre døden". Den første scena er: "Shoulders torn"/"avrivne akslar", her blir lemlesting tematisert. I den andre: "Shot/from helicopters"/"skot/frå helikopter", får vi innblikk i eit kaos der nokon prøver å rømme frå eit skytande helikopter. I den tredje scena er vi vitne til at ein tredjeperson blir torturert: "the boy/ Tortured with the telephonegenerator"/"guten/pint med telefongeneratoren". Den fjerde og siste scena er ein

lausriven kommentar, ein "ready-made". Utsegna verkar å vere saksa frå ein annan stad, kanskje frå radio eller tv og viser korleis verda er ute av gjenge. Sekund blir lange, og det blir naturleg å drepe nokon ein synest synd på. Her finst ein forskrudd rasjonalitet. Når ingen reglar gjeld, verkar utsegna: "I felt sorry for him/ and blew his head off with a shotgun"/"eg tykte synd i han/ eg skaut hovudet av han med ei hagle", å vere eit uttrykk for kva som skjer med psyken hos menneske som er, eller har vore, i slike situasjonar som blir skildra i dei lange sekunda. Den som uttaler desse orda, verkar å vere ein person som er med på å gjennomføre torturen, men som ikkje lenger greier å ta del i dei lidningane som går føre seg og derfor bestemmer seg for å gjøre slutt på lidningane til "the boy"/"guten" ved å drepe han.

Det er dei korte oppjaga setningane som pregar den andre delen av diktet: "Terror just before death/ shoulders torn/ shot from helicopters, the boy/ tortured with the telephone generator", "I felt sorry for him/ and blew his head off with a shotgun". Narrativt er tempoet høgt. Linjene er korte, men med dei lange setningane som gjennom enjambement held fram på neste verselinje blir rytmen stressande: "Shoulders torn, shot/ From helicopters, the boy". Omsetjinga tar opp i seg det høge tempoet: "avrivne akslar, skot/ frå helikopter, guten/ pint med telefongeneratoren". Rytmen er med på å eksemplifisere korleis situasjonen blir opplevd av dei som er blanda inn i han. Her er det stor forvirring og sterke psykiske påkjenningar.

Den første forskjellen ein legg merke til mellom originaltekst og omsetjing i denne delen av diktet, er Hauges omsetjing av "seconds" til "stunder". Eit sekund kan verke som ein meir eksakt tidsperiode enn ei stund. Derfor kan denne omsetjinga vere med på å redusere det paradokset som oppstod hos Bly med "long seconds". Eit sekund er den minste tidseininga. Det blir derfor eit større paradoks å hevde at sekunda er lange enn at stundene er lange. Men "second", blir òg brukt overført på engelsk som i "just a second", og betyr ikkje alltid sekund, men ein kort tidsperiode. Det kan verke som Hauge har lagt vekt på denne meininga av ordet "seconds" og at han derfor har valt "stunder". For terroren som utspeler seg skjer sannsynligvis i meir enn nokre sekund. Slik eg ser det, kan ei stund vere ein svært relativ tidsmengde og blir alltid definert ut i frå den samanhengen ordet står i.

Johannes Østbø (Vagant 2000: 65) tar for seg Hauges omsetjingar av Trakl-dikt, der han prøver å omsetje Hauges omsetjing tilbake til originalspråket for å vise korleis omsetjinga og opphavsteksten spriker. Ein slik innfallsvinkel til omsetjing kan vere nyttig for å vise at omsetjing frå eit språk til eit anna kan få ulikt resultat alt etter kva ein legg vekt på i

omsetjingsprosessen og at det derfor ofte er avvik mellom originaltekst og omsetjing. Ei tilbakeomsetjing til engelsk av Huges linje: "Desse stundene i pine, dei er lange", vil bli omtrent slik om vi meiner at "seconds" bokstavelig talt betyr sekund og ikkje inkluderer ein lengre tidsperiode: "These moments in torment/torture are long!". Dette er eit uttrykk som skil seg frå det originale: "How long the seconds are in great pain!". I det engelske ordet "pain" ligg det fleire konnotasjonar til "smerte og lidning", mens det knyter seg både konnotasjonar til "smerte og lidning" og til "plage, mishandle og torturere" i det norske "pine" (Hovdenak mfl. 1988:531). Dette er ein av hovudgrunnane til at Hauge har valt ordet "pine", for det tar opp i seg tortur og terror og blir då bunden til Blys "terror" i neste verselinje. Hauge har valt å omsetje "terror" med "redsla". Dette valet er gjort i samband med valet av "pine". "Redsla" tar bare opp i seg kjensla dei fysiske overgrepa fører med seg og ikkje sjølve mishandlinga, slik "terror" gjør. Eg meiner dessutan at "redsla" reint konnotativt knyter seg sterkare til den som opplever dette grufulle enn kva "terror" gjør. Ei redsle er ei kjensle. "Terror" tar opp i seg redsel, men her finst det òg andre konnotasjonar. "Terror" får oss til å tenke på valden som redsla kjem av og blir derfor sterkare knytt til terrorforteljinga ovafor. Hos Hauge er terrorhandlinga tatt vare på gjennom substantivet "pine" i linja ovafor, derfor kan "terror" i linje 5 omsetjast til "redsle". Omsetjinga taper ikkje noko på det.

Linja "Desse stundene i pine, dei er lange ", har likevel fått ei noko anna mening på norsk enn ho har i originalteksten. Utropet inneier delen der innhaldet av sekunda blir utdjupa. Det verkar å komme frå ein person som resignert oppdagar ei grotesk side ved livet, ei side som han med frykt innser rekkevidda av. Som hos Bly er det forteljinga frå krigen uttrykket peiker fram mot, men "Desse stundene i pine, dei er lange" får etter mi mening ikkje den same slagkrafta som utropet i originalteksten. Dette kjem av rytmen og syntaksen. Hos Bly er uttrykket ei heilsetning mens Hauge innfører ei leddsetning i tillegg til heilsetninga. Dette meiner eg gjør at mye av styrken i utropet blir borte. Omsetjinga blir redusert, den omveltinga som vi opplever i originalteksten der utropet brått flyttar perspektivet, er ikkje like tydelig i omsetjinga.

Det finst òg gjentakning av klang i denne delen. Hos Bly legg ein merke til utgangen i den fjerde verselinja av diktet: "great pain". "Pain" repeterer ei-lyden i "great". Vi finn dessutan allitterasjon gjennom s-lyden: "seconds", "just", "shoulders", "shot", "helicopters", "sorry", "his" og "shotgun". Også t-lyden er gjentatt: " great", "terror", "just"("death"), "torn", "shot", "tortured", ("with"), "the telephone", "felt", ("with"), "shotgun". Som vi ser, er th-lyden òg

repetert og skaper ein samklang mellom t-lyden og h-lyden: "How", "death", "helicopters", "with", "the", "him", "his head", "with".

Hauge omorkestrerer ved å bruke allitterasjon og assonans andre stader i teksten. S-lyden går igjen: "Desse stundene", "Redsla", "straks", "aksler", "skot", "synd", "skaut". Her får vi kanskje ei anna forklaring på korfor Hauge har valt å omsetje utropslinja som han gjør, og at han omsett ordet "terror" med "redsla". For dette er eit eksempel på kor mye det betyr for Hauge å finne dei orda som tar vare på klangen i frå Blys dikt. Meir allitterasjon finn vi i utropet: "eg tykte synd i han/ eg skaut hovudet av han med ei hagle". Her er det h-lyden som blir repetert. Elles finn vi assonans mellom orda: "fyre", "tykte" og "synd" og i uttrykket "avrivne aksler".

Som eg har peikt på ovafor, er substantivet "pain" omsett til "pine", på grunn av dei samanhengane som oppstår mellom "pain", "terror", "redsle" og "pine". Men omsetjinga til "pine" skaper dessutan eit samband til opphavsteksten gjennom klangen. Det engelske ordet "pain" og det norske uttrykket "pine" har sannsynligvis eit felles latinsk opphav (Hovdenak 1986:531). Derfor blir det eit poeng å ta vare på ordet i den norske versjonen. "Pine" blir i tillegg gjentatt i verbet "pint" i linje åtte.

Samvitet

"These instants become crystals"/"Desse stundene vert krystallar" er linja som startar delen eg har kalla Samvitet. "Instants/stundene" viser tilbake til episodane eller forteljninga frå krigen som vi har fått innblikk i ovafor. Bilda frå krigen blir så metaforisk sett saman med krystallar. Krystallar har den eigenskapen at dei er klare. Både på engelsk og norsk finst det litterære uttrykk som lånar denne eigenskapen krystallar har for å uttrykke nettopp klarleik: "crystal clear" og "krystallklart". Forteljninga og dei grufulle episodane ho inneheld, blir altså så synlige at dei ikkje kan viskast vekk. Dei blir verande for alltid, for valdsepisodane blir til: "Particles"/ The grass cannot dissolve."/ Radioaktivt slagg /som graset ikkje kan løysa upp." Krystallar blir til partiklar. "Crystals" og "particles" har same form, det blir derfor skapt eit naturleg samband mellom desse to substantiva. Ein partikkel, same kor liten han er, kan ikkje løysast opp og forsvinne, han blir verande igjen på jorda. Episodane frå krigen blir verande igjen i det amerikanske samfunnet, og dei vil ramme dei menneska som kjører bil gjennom

Minnesota. Alt det grufulle som hender i Vietnam vil bli tatt med tilbake til USA, og den idyllen og uskylda som var tilstades i innleiingssekvensen, vil ikkje kunne vare ved.

Hauge vel å omsetje "particles" i den tolvte verselinja med "radioaktivt slag". Dette er eit uttrykk som må kunne seiast å vere meir negativt ladd enn det meir nøytrale ordet "particles". Radioaktivt slag er avfallet som blir igjen etter at ein har brukt radioaktive våpen. På denne måten er det likt "particles", det kan ikkje bli løyst opp og borte. Men "radioaktivt slag" er eit uttrykk som fortel noko meir enn "particles". Kva kan vere grunnen til at Hauge har valt å legge meir til her i omsetjinga, enn det han treng? Ordet partikkel finst òg på norsk og må seiast å vere like norsk som ordet radioaktivt. Grunnen til at Hauge har valt omgrepet "radioaktivt slag" kan altså ikkje vere at han har villa gjøre omgrepet meir norsk. "Radioaktivt slag" får oss til å tenke på ei øydelagt jord der forureininga er stor. Uttrykket blir brukt om dei "stundene" som blir skildra ovafor og som hos Bly blir kalla "seconds" og "instants". Ved at Hauge vel å erstatte uttrykket "particles" med "radioaktivt slag", mistar omsetjinga sambandet partikkel hadde til krystallar. "Slag" har ikkje på same måte som partiklar, ei form som bind det til krystallar.

Eg vil hevde at omsetjinga til Hauge, i langt større grad enn hos Bly, er med på å klargjøre konsekvensane av hendingane i Vietnam, for Hauge har innført ei gjentaking som vi ikkje finn hos Bly: "**Desse stundene** i pine, dei er lange!" og "**Desse stundene** vert krystallar." Dette er ikkje tilfeldig. Hauge har ønskt å klargjøre at det er dei same "stundene" det dreier seg om, derfor har han valt å forsterke omgrepet "particles" med "radioaktivt slag". Dette kan forklare at "How long the seconds are in great pain!" blei til: "Desse stundene i pine, dei er lange". Hauge har tenkt på den norske lesaren og har villa gjøre diktet enklare å forstå. Men det kan òg vere at han har ønskt å kompensere for eit språklig verkemiddel som han ikkje har greidd å omorkestrere frå Bly. Dette kjem eg tilbake til.

Det neste bildet som blir brukt i diktet viser òg tilbake til den første delen. "We" gir uttrykk for at "Our own gaiety/ Will end up/ in Asia,"/ "Vårt gladlynde / vil Asia erva". Gladlyndet som ein kunne spore i den første delen, "will end up" hos Bly. Linja sluttar her. Enjambementet gjør at uttrykket får ei dobbel tyding. USA vil miste gladlyndet sitt. Slik eg har kommentert ovafor, vil det opphøre å eksistere for amerikanarane. Hauge greier å overføre denne tydinga i omsetjinga "vil Asia erva". Når noko blir arva er det ikkje lenger tilstades på den opphavlige staden. Hos Bly blir "gaiety" personifisert og har sin eigen vilje, det "drar" i

frå Minnesota og "gir seg i veg" til Vietnam. Dei grufulle gjerningane lar seg ikkje sameine med "gaiety", derfor held det opp å eksistere i USA. Men vietnamesarane kan vere glade. Dei har ikkje gjort noko gale. Dei kan leve med seg sjølve etter krigen og bygge opp landet sitt. Personifiseringa blir ikkje like tydelig i omsetjinga. Her er det, som nemnt, snakk om at "Vårt gladlynde/vil Asia erva". Vietnamesarane overtar gladlyndet, dermed har ikkje gladlyndet nokon eigen vilje til å slutte å eksistere slik det hadde det hos Bly. "Our own gaiety" er hos Hauge blitt til "Vårt gladlynde". Hauge har kutta pronomenet "own". Hovudgrunnen til at pronomenet har forsvunne i den norske omsetjinga er, slik eg ser det, at Hauge har ønskt å kutte ned på talet av stavingar. I omsetjinga: "vil Asia erva", har Hauge alt fått med at amerikanarane har eigd noko som no er flytt til Asia.

Vidare i diktet blir skyldspørsmålet introdusert, og no vender "we" i diktet seg til eit "You". I bildet: "And in your cup you will look down/ And see/ Black Starfighters."/ du vil sjå ned i koppen din / og sjå/ svarte starfighters", finn vi svaret på kva som ventar amerikanarane. "You"/"du" vil komme til å sjå ned, noko ein gjør når ein skjemst over noko. "You" må "see"/"sjå", eit uttrykk som her kan bety to ting. Det er dei svarte starfightarane i koppen dei vil sjå, men samtidig gjør enjambementet at uttrykket blir ståande som ein avslutta del på eiga linje. Uttrykket "to see" får då ei tilleggsmeining, ei meining som kjem fram i omsetjinga "å sjå". Her kan det nemlig i tillegg bety "å forstå eller innsjå". Dette gir signal om at USA som nasjon treng å innsjå det grufulle dei har påført vietnamesarane. Dei må ta inn over seg kva dei som nasjon har gjort og vedgå skyld.

At amerikanarane vil komme til å sjå "Black Starfighters" i koppane sine, må bety at dei vil komme til å få det vondt på heimebane. Syndene deira vil falle tilbake på dei sjølve. Dei svarte starfightarane, som var med å øydelegge Vietnam, blir eit symbol på det vonde, alt det som forteljinga om dei lange sekunda tar for seg av grufulle scener. Dei svarte starfighterane drog til Vietnam med bombene, men amerikanarane får dei symbolsk i retur. Det svarte samvitet fylt med bilda av all djevleskapen som har gått føre seg i Vietnam, rammar det amerikanske folket. Dette samvitet vil vere like svart som dei flya som bomba Vietnam, og ein kan ikkje rømme frå det. Det spreier seg utover USA som uoppløselige partiklar.

Når det gjeld klangen, er det s-lyden som dominerer i denne delen hos Bly. Han er sentral i nesten alle verselinjene: "These", "instants", "crystals", "particles" "grass", "dissolve", "Asia", "see", "starfighters". Hauge har klart å omorkestrere s-lyden, slik at den blir minst like tydelig

på norsk som på engelsk: "Desse", "stundene", "krystallar", "slag", "som", "graset", "løysa", "Asia", "sjå", "svarte starfighters". Bly skaper ein språklig samanheng gjennom s-lyden i repetisjonen av den same fleirtalsforma av substantiva: "instants", "crystals" og "particles". Denne samanhengen er ikkje bare språklig. Samanhengen er òg representert i innhaldet av dei tre substantiva, og det dei viser tilbake til. "Particles" viser tilbake til "crystals" som viser tilbake til "instants" som igjen viser tilbake til "seconds". Sekunda som inneheld groteske scener blir, slik eg har nemnt ovafor, tilslutt til "particles" som ikkje kan forsvinne, dei blir verande i det amerikanske medvitnet.

For Hauge har det ikkje vore mulig å omsetje dei samanhengane mellom språk og innhald som oppstår mellom dei fire omgrepa ovafor. Dette kan vere ein ny grunn til at han har kompensert med å spesifisere "particles" med "radioaktivt slag". Substantivet "slag" held i alle fall oppe delar av klangmønsteret gjennom s-lyden.

Vondskapen og soninga

Diktet kulminerer med eit nytt utrop: "We were the ones we intended to bomb!"/ "Me var dei me meinte å bombe!". Utropet er eit paradoks og har ein gåtefull og ironisk effekt. At ein ønskjer å bombe seg sjølv, heng ikkje på greip. Det er ei ytring som verkar urimelig og sjølvmotseiande, men som likevel inneheld ei sanning. Ovafor har vi fått innblikk i kva som ventar amerikanarane etter krigen. Dei går i møte ei tid med skyldkjensle, i eit land der gleden er borte. Sett ut i frå dette og at vi alt tidligare i diktet, gjennom det første utropet, har fått stadfesta at verda er gått av hengslene, blir det meining i den irrasjonelle kommentaren. Dei kunne like godt ha bomba seg sjølve fordi dei kjem til å betale med svart samvit og stor skyld for det dei har gjort. Utropet kan sjåast i samanheng til "den gylne regelen" om at du skal gjøre mot andre det du vil at andre skal gjøre mot deg. Ønskjer du deg sjølv vondt, så skal du gjøre andre vondt. Amerikanarane har gjort vietnamesarane vondt, og må no betale for det dei har gjort med sjølve å ha det vondt. Dei må betale tilbake for å kunne bli menneske att. For denne siste delen av diktet tar for seg korleis amerikanarane må sone for den lagnaden dei har påført vietnamesarane.

Bly skriv: "we will have/ to go far away/to atone". Her er det snakk om å dra langt av garde i overført meining. Skylda for folkemordet i Vietnam ligg hos amerikanarane. Skal dei kunne halde fram å leve som menneske må det ei soning til i form av sjølvransaking. Dei må ransake

heile den amerikanske mentaliteten som botnar i mangel på audmjuke og respekt for andre enn seg sjølve, og det amerikanske. Verbet "to atone" blir ofte bunden til det å sone på ein religiøs måte. "The Atonement" er det engelske uttrykket for Jesu soningsdød (Moen/Pedersen 1998:34). Den soninga som må til, må altså vere av religiøs art. Jesus døde på korset for at menneska skulle få leve. Han tok på seg syndene til menneska. Bly viser gjennom denne religiøse konnotasjonen at det er mulig å oppnå forlating gjennom å følgje Jesu eksempel å vise nestekjærleik og snu det andre kinnet til. Diktet får gjennom denne konnotasjonen eit pasifistisk perspektiv.

Hauge omsett "to go far away to atone" med "ein lang veg å gå skal med sona". Uttrykket "ein lang veg å gå" er på norsk eit fast uttrykk som blir brukt i overført meining. Brukt overført betyr det at ein må gjennom mye før ein når fram til målet. Målet her er å kunne sone for det dei har gjort. Hauge får dermed fram at amerikanarane ikkje er verdige å sone for det umenneskelige dei har påført vietnamesarane før dei har starta sjølvransakingsprosessen. Uttrykket "ein lang **veg** å gå" skaper dessutan eit samband til tittelen som ikkje finst hos Bly. "Ein lang veg å gå" repeterer rørsle i uttrykket "På **veg**" i tittelen. Derfor får tittelen hos Hauge ei utvida meining. Han kan lesast som at "me" alt har starta soningsprosessen og er på veg i rett retning, mot vedkjenning av skyld og endring av holdning.

Ein kan òg drøfte i kva grad verbet "å sone" på norsk vekker dei same religiøse konnotasjonane som verbet "to atone" gjør på engelsk. Det er vel ikkje først og fremst noko religiøst vi relaterer til verbet "å sona" på norsk. Verbet blir oftare brukt om det å sone tid i fengsel for lovbrøt. Eg vil dessutan hevde at "to atone" høyrer til på eit høgare stilistisk nivå enn "å sona" gjør. Diktet mistar derfor ein sentral konnotasjon når det blir omsett til norsk, noko ein vanskelig kan laste omsetjaren for, fordi det er vanskelig å finne eit anna og meir dekkande norsk omgrep.

Dei siste linjene i diktet skildrar lidingane til vietnamesarane og amerikanarane si handsaming av menneska som blir skildra som: "the stringy-chested" og "the small rice-fed ones", eller hos Hauge: "desse magre/ og små risetarane". Blys uttrykk kan vise tilbake til terrorscenene tidligare i diktet, noko Hauges omsetjing ikkje gjør i same grad. "Stringy" blir på norsk omsett til: trevlet, strengliknande, seig (Moen/Pedersen 1998:418). Ordet blir på engelsk forklart slik: "Having threadlike flesh or muscles" (Procter 1978:1105). "Stringy-chested" må da på norsk bli til "Dei med trevle muskulatur i brystet". Dette gir konnotasjonar til opptrevla

kjøtt på brystet. Uttrykket visualiserer torturerte og oppkutta menneske, noko som understrekar valden i diktet. Hauge omsett "stringy-chested" til "desse magre", som ikkje kan seiast å dekke meiningsinnhaldet i det engelske omgrepet. Dei same konnotasjonane til vald som vi fann hos Bly, finst ikkje her. Hauge har valt ei løysing der bare eit aspekt ved "stringy-chested" blir tatt vare på, nemlig at vietnamesarane er magre. Omsetjinga utelet bildet av dei opprivne og torturerte vietnamesarane.

Diktet blir avslutta med ein episode frå krigen som igjen kontrasterer forholdet mellom amerikanarane og vietnamesarane. Dette bildet viser amerikanarane som skyldige overgripingar, i det dei tar med seg desse små, torturerte og redde vietnamesarane som er skote i brystet. Gjennom samanlikninga "quivering/ in the helicopter like wild animals"/ "dei skjelv i helikopteret som ville dyr", kjem redsla som ligg i ein slik augeblink tydelig fram. "We" viser mot slutten direkte medkjensle med vietnamesarane og tar sterk avstand frå handlingane til amerikanarane.

Også i den siste delen av diktet kjem det fram at Hauge har tenkt klang i omsetjingsprosessen. Uttrykket "We were the ones we intended to bomb!", kling vel i Blys dikt på grunn av halv vokalen –w, som blir gjentatt. W-lyden er òg representert i den siste delen av diktet gjennom orda: "we", "will", "away" og "wild". Naturlig nok kan ikkje w-lyden omsetjast til norsk fordi han ikkje høyrer naturleg heime i språket. Hauge omorkestrerer derfor w-lyden til ein m-lyd: "Me var dei me meinte å bomba!". Vidare finn vi m-lyden i pronomenet "me" som blir gjentatt tre gongar og i adjektivet "magre" og preposisjonen "med". Ein kan derfor seie at sjølv om omsetjinga frå "stringy-chested" til "magre" endrar meininga, er valet av "magre" bevisst. Hauge ønskjer å ta vare på klangen i den norske omsetjinga.

Gjentakinga av s-lyden er sentral i denne delen òg, både i originaltekst og omsetjing. Hos Bly finst han i ord som: "ones", "suffering", "stringy-chested", "small rice-fed ones", "animals", "shot", "chest" og "questioned". Hos Hauge kjem han like sterkt fram i orda: "skal", "sona", "desse", "små", "som", "skjelv", "skotne" og "spyrjast". At Huges omsetjing ofte skjer på dei premissane klangen sett, ser vi i omsetjinga av dei to utgangsuttrykka i linje tjuetre og tjuetvå. Hos Bly repeterer "Questioned" k-lyden i frå "quivering". Hauge følgjer opp med å omsetje "quivering" til "dei skjelv" og "questioned" til uttrykket "å spyrjast ut". Omsetjinga repeterer det same samband av vokalar gjennom å bruke s-lyden i staden for k-lyden.

Avsluttande kommentarar til originaltekst og omsetjing

Diktet "Driving Through Minnesota During the Hanoi Bombings" og omsetjinga "På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi" fortel først og fremst ei antikrigshistorie. Her møter vi ei pasifistisk røyst. Ein kan ikkje leve i eit samfunn som på overflata verkar idyllisk, men som samtidig gjennomfører vald og drap. Når ein påfører andre så mye vald som det amerikanarane har gjort i Vietnam, blir desse brutalitetane verande i det amerikanske medvitet. Vald avlar vald, det kan ikkje komme noko godt ut av terror og hjartelaus framferd. Menneske som blir tvinga til å utføre desse kyniske handlingane, kan ikkje vinne tilbake den tapte uskylda før dei går igjennom ein vedkjenningsprosess som får dei til å verdsette menneskelige verdiar som nestekjærleik og respekt. Omsetjinga skil seg ikkje vesentlig frå originalteksten når det gjeld det tematiske. Både hos Bly og Hauge kjem det tematiske bildet ovafor til uttrykk.

Diktet er ein politisk protest mot USAs regjering og president og knyter seg til ein spesiell konflikt, Vietnam-krigen. Dette er Blys måte å protestere, der og da, mot dei vala regjeringa i heimlandet hans har tatt. Diktet skal fungere som eit innlegg i debatten om å få stoppa krigen. Bly er amerikanar og dermed inkludert i den nasjonen som påfører Vietnam slik smerte. Om han ikkje sjølv er midt i krigen, så er han midt oppe i konflikten om krigen i sitt eige heimland. Hauge var ikkje i USA på 1960-talet. Han har aldri vore midt oppe i konflikten slik Bly har. Han omset diktet langt frå både krigen og protestane mot han. Spørsmålet ein kan stille i denne samanhengen er om omsetjaren sin ståstad kan verke inn på omsetjinga og slik endre teksten.

Som eg nemnte tidligare finn vi ein skilnad i tittelen som ikkje endrar diktet radikalt, men som kan vere med på å gjøre oss merksame på at omsetjingar kan ta opp i seg element som bevisst eller ubevisst kan seie noko om omsetjaren sin ståstad. Der vi hos Hauge finn eit "dei" som ikkje er tilstades hos Bly, kan ein spekulere i om diktet endrar seg når ståstaden for den som skriv flyttar seg frå Minnesota til Hardanger. Diktaren Bly er ein del av den nasjonen som gjennomfører overgrepa mens omsetjaren Hauge står på sidelinja og observerer kva som skjer. I denne samanhengen kan dette "dei" som Hauge innfører, lesast som at avstanden mellom "me" og "dei" i diktet blir større enn han er i originalteksten. Er dette "dei" hos Hauge styresmaktene i USA, som har gitt ordre om bombing, eller er "dei" amerikanske soldatar som er tilstades i Hanoi og som gjennomfører bombinga. Hos Bly fell sjølvsgatt skylda for bombinga først og fremst på staten og styresmaktene. Diktet skal jo fungere som

ein protest til dei som sitt med makta, men Bly er òg ein del av nasjonen som vil li for dei vala styresmaktene tar. Han og dei som identifiserer seg med budskapet i diktet, sitt igjen med skyldkjensle fordi dei er amerikanske. Gjennom å engasjere seg i arbeid mot krigen, kan dei dempe skyldkjensla. Diktet var derfor ei direkte oppmoding om å gjøre noko der og då. Mottakarane av denne budskapet var sjølvsagt amerikanarar. Det var dei som trengte å betale tilbake det nasjonen hadde påført Vietnam. Eg vil komme tilbake til i denne diskusjonen i avslutningskapitlet.

Av dei tre dikta eg har tatt for meg, er ikkje ”Driving through Minnesota During the Hanoi Bombings” det diktet av Bly der klangen spelar den sterkaste rolla. Men at klangen spelar ei viss rolle her òg meiner eg nærlesinga borgar for. Hauge har funne løysingar på korleis klangen har kunna blitt ført over til norsk. Sjølv om omsetjinga mistar nokre av klangelementa som finst i den opphavlige teksten, blir det i omsetjinga likevel omorkestert slik at klangelementa ikkje er vilkårlige. Dei spelar ei vesentlig rolle for det språklige uttrykket i diktet. Slik eg ser det, har klangen vore viktig for Hauge. Han har bevisst gått inn for å kompensere og omorkestre. Der Bly har hatt s-lyden, w-lyden og t/th/h-lyden som bærande konsonantar, har Hauge hatt s-lyden, m-lyden, h-lyden og t-lyden. Hauge har også, slik vi har sett ovafor, greidd å innføre samband mellom ord ved å bruke andre verkemiddel eller bruke verkemidla i andre samanhengar enn Bly.

”Six Winter Privacy Poems” og ”Seks vinterdikt frå hytta”

Six Winter Privacy Poems

1

About four, a few flakes.
I empty the teapot out in the snow,
 feeling shoots of joy in the new cold.
By nightfall, wind,
the curtains on the south sway softly.

2

My shack has two rooms; I use one.
The lamplight falls on my chair and table
and I fly into one of my own poems-
I can't tell you where-
as if I appeared where I am now,
in a wet field, snow falling.

3

More of the fathers are dying each day.
It is time for the sons.
Bits of darkness are gathering around them.
The darkness appears as flakes of light.

4

Sitting Alone

There is a solitude like black mud!
Sitting in the darkness singing,
I can't tell if this joy
is from the body, or the soul, or a third place.

5

Listening to Bach

There is someone inside this music
who is not well described by the names
of Jesus, or Jehovah, or the Lord of Hosts!

6

When I woke, new snow had fallen.
I am alone, yet someone else is with me,
drinking coffee, looking out at the snow.

Robert Bly (1973)

SEKS VINTERDIKT FRÅ HYTTA

1

Ved firetidi nokre snøflokar.
Eg tømmer tekanna i snøen,
kjenner biv av glede i kuldefrisken.
I kveldingi vind,
gardinone på sørsida svagar mjukt.

2

Hytta har tvo rom. Eg brukar eitt.
Lampeljoset fell på stolen og bordet
og brått er eg inne i eit av mine eigne dikt-
eg kan ikkje segja kvar-
som um eg kom til synes der eg no er,
på våt mark, i fallande snø.

3

Fedrane fell ifrå, dag for dag.
Det er tid for sønene.
Flekke av myrkret samlar seg rundt dei.
Myrkret kjem som ljøsflokar.

4

Sitja åleine

Det finst einsemd som svart jord!
Som eg sit i myrkret og syng,
kan eg ikkje segja um denne gleda
kjem frå kroppen eller sjeli eller ein tridje stad.

5

Lyda på Bach

Det er einkvan inni desse tonane
som ikkje fullgodt kan skildrast med namni
til Jesus elle Jehova eller Herren yver hærskarane!

6

Då eg vakna, var det kome meir snø.
Eg er åleine, men einkvan annan er hjå meg,
drikk kaffi, skodar ut på sjøen.

Omsetjing av Olav H. Hauge (1978)

Innleiande karakteristik

Det siste diktet eg har valt å ta for meg ”Six Winter Privacy Poems”, er henta frå diktsamlinga *Sleepers Joining Hands* (1973). Denne diktsamlinga tar med seg både ”deep image poesien” frå *Silence In the Snowy Fields* og den meir politiske poesien som var tydelig i *Light Around the Body*. Som tittelen på ”Six Winter Privacy Poems” indikerer, kan ein få eit inntrykk av at det ikkje er eitt, men seks dikt vi har med å gjøre. Alle dei seks tekstane er nummererte, og tekst 4 og 5 har i tillegg kvar sin eigne tittel, noko som indikerer at vi skal lese teksten som seks separate dikt. Likevel er teksten sett opp som eitt dikt med ein samlande tittel, og dette signaliserer at dikta heng saman med kvarandre.

Teksten kan lesast som ein diktsvite. Frå musikken kjenner vi sviteomgrepet som ”ei samling av sjølvstendige musikkstykke som høyrer til ein større kompositorisk einskap” (Hovdenak mfl. 1988: 707). Tar ein utgangspunkt i denne definisjonen må ein nærlese teksten som seks separate dikt, som samtidig høyrer saman i ”ein kompositorisk einskap”. Dette gir oss signal om at dikta er knytt til kvarandre gjennom form og klang, så vel som tematikk. Derfor må ein nærlese dikta som sjølvstendige einingar samtidig som ein studerer det sambandet som finst mellom dikta i sviten. Tittelen indikerer at det er eitt samlande motiv i dei seks dikta. Dette motivet er eit eg aleine i og utanfor ei hytte, vinterstid. Diktet er spesielt i den forstand at det har ei handling som kan minne om ei forteljing. Det startar om ettermiddagen og ender neste morgon, men dannar likevel ein slags sirkelkomposisjon. I dette tidsrommet blir vi kjent med eit eg som har søkt ut til hytta (”shack”), sannsynligvis for å vere i fred for omverda. Gjennom dei seks dikta blir vi med eget på søking etter ”det guddommelige”. Denne søkinga ender med at eget finn det han søker, og det siste diktet ender harmonisk.

Vi kan med andre ord seie at ”Six Winter Privacy Poems” er eit dikt med eit sentrallyrisk tema. Dette er eit natur og stemningsdikt som tar opp i seg ei rekke evige spørsmål og kontrastar. Her finst det ei veksling mellom viktige sentrallyriske tema som kunsten, livet og religionen. Vi finn ei sterk veksande glede (joy) hos eget. Denne gleda gir religiøse konnotasjonar og er sentral for at eget skal finne det han søker. Vi finn òg ein organisert metaforikk som kjem til syne gjennom kontrastar som lys og mørke, liv og død, søner og fedrar, glede og sorg. Her er ei vertikal kontrasterande rørsle. Mens snøen fell, ”flyr” eget: ”I fly into one of my own poems”.

Gjennom dei sentrallyriske temaa i diktet og den sterke søkinga etter å finne det som kan bringe eget i balanse igjen, blir det skapt eit metapoetisk tema. Eget ønskjer å vere ein del av den skapande verda, og i det siste diktet finn han løysinga. Han har gjennom den tidsperioden diktet har, det halve døgeret, sjølv vore med på å skape. Diktet er ferdig. Han har funne sin guddom gjennom skrivinga, ein prosess som gir livet hans meining.

I samanheng med nettopp det metapoetiske temaet i diktet er "Six Winter Privacy Poems" eit dikt som blir til gjennom diktaren si evne til å velje dei rette orda og skape ein harmonisk klang frå første til siste dikt i diktsviten. Musikalitet spelar ei sentral rolle og dannar ein raud tråd gjennom teksten. Vi er vitne til eit spel mellom konsonantar og vokalar som skaper sambandet mellom dei sentrallyriske temaa i diktet. Den markante klangen skapar sjølvstekt den største utfordringa for omsetjaren Hauge.

Det er ikkje mange merknader i dagboka til Hauge om korleis omsetjaren Hauge har tenkt når han omsette dette diktet. Der kommenterer han bare at han har hatt problem med å omsetje det omfattande diktet "Sleepers Joining Hands". Han omtalar bare kva tittel han har valt for "Six Winter Privacy Poems", og avslører ikkje kva han har tenkt omkring innhald og form når det gjeld dette diktet, men gir omsetjinga tittelen "Seks vinterdikt frå hytta" (Hauge 2000, band IV:202).

Det kompositoriske er svært likt i originaltekst og omsetjinga. Alle dikta i omsetjinga har like mange verselinjer som i den opphavlege teksten. Dikta er likt nummererte, og dei to dikta som i opphavsteksten hadde tittel, har det her òg. Dei einaste som skil omsetjinga frå originalteksten på dette punktet, er at dei fire første dikta er trykt på same side mens dei to siste står aleine på neste side. Det første diktet skil seg frå Blys dikt ved at det ikkje har det same innrykket på linja i den andre verselinja. Elles er dei to tekstane ved første augekast nokså like når det gjeld utsjånad.

Hauge er som eg har nemnt, opptatt av å "få Bly til å snakke norsk", og han meiner det er mulig. Han er opptatt av at både bilda og klangelementa, som eg ser på som sentrale verkemiddel i "Six Winter Privacy Poems", skal finnast igjen i den norske utgåva av diktet. Samtidig avslører omsetjinga av Bly-diktet at Hauge er kreativ når det gjeld bildebruken, og at det er viktig for han å finne norske ord og uttrykk som kan stå i staden for dei engelske, men likevel ta opp i seg det Bly har meint å uttrykke.

Ei komparativ nærlesing av dei seks dikta i originaltekst og omsetjing

Titlane

Tittelen er viktig i både Blys og Hauges tekst, likevel er han ulik i dei to tekstane. I begge tekstane er han ein del av motivet og formidlar at lesaren skal i gang med å lese seks dikt, seks dikt som Bly kallar "Winter Privacy Poems" og Hauge kallar "vinterdikt frå hytta". Både den engelske og den norske tittelen fortel oss at motivet er lagt til årstida vinteren, og i tillegg fortel titlane oss at vi har å gjøre med seks dikt som hos Bly er blitt skrivne på ein stad i einsemd. Vi får ikkje vite bestemt kor. Hos Hauge er tittelen meir konkret, vi får informasjon om at dikta er skrivne på ein stad, hytta, men vi må på bakgrunn av dette, bare tenke oss til at dei er skrivne i einsemd. Ein anar likevel ein meningsforskjell mellom "Winter Privacy Poems" og "vinterdikt frå hytta". Blys tittel legg vekt på verdien av eige selskap, noko Hauges tittel ikkje gjør. Det spesielle ved titlane er i alle høve at dei presenterer tekstane og poengterer at dei skal lesast som dikt. At ordet dikt er nemnt i tittelen, kan vere eit signal om at teksten kan lesast ut i frå eit metaperspektiv.

Klangelementa, som vi skal sjå er viktige både i originaltekst og omsetjing, er sterkt tilstades i titlane. Det er ikkje vanskelig å sjå og høyre at det i "Six Winter Privacy Poems" er konsonantlydane -s og -p som dominerer mens vi finn vokallyden -i, i tre av dei fire orda som er inkludert i tittelen. "Six" både begynner og sluttar med s-lyden, ein lyd som blir repetert i det tredje ordet "Privacy" og det fjerde ordet "Poems". "Six" knyter seg til "Winter" og "Privacy" gjennom assonans mens "Privacy" blir knytt til "Poems" gjennom allitterasjonen. Det heilskapelige klangaspektet er nok neppe tilfeldig i frå Blys side. Her finst det musikalitet frå første pennestrøk.

Kva så med Hauge? Greier han å sette om tittelen på ein slik måte at det finst musikalitet heilt i frå starten av? Diktet er kalla "Seks vinterdikt frå hytta". Hauge kan ikkje omsette Bly direkte. På norsk har vi ikkje noko omgrep som kan stå i staden for det lyriske "Winter Privacy Poems". Derfor er han her tvungen til å kompensere for den allitterasjonen og assonansen som går tapt ved å bruke andre klangar som dannar eit mønster gjennom teksten, men som samtidig seier noko om den konkrete situasjon der dikta blir til. Ovafor ser vi korleis Hauge har valt å la lyse, fremre vokalar erstatte tråden av i-lydar som bind orda saman hos Bly. Her er det vokalane: -e, -i og -y, som går igjen i dei trykkunge stavingane, vokalar som ligg nært kvarandre klangmessig. Desse og repetisjonen av konsonantlydane: -s,-k, og - t, er

med på å skape eit liknande klangmønster av lydar som hos Bly. Alt i tittelen kan ein sjå at Hauge held ord. Han vil at omsetjinga hans skal vere den podekvisten som har dei same eigenskapane som mortreet, i dette tilfellet er assonansen og allitterasjonen hos Bly omorkestret med ein svært lik assonans og allitterasjon hos Hauge.

Dikt 1

Som eg har skrive innleiingsvis må vi tru at motivet i diktet er eget aleine på ei hytte om vinteren. Her skriv han seks dikt. Det første diktet i sviten er, i enda større grad enn titlane, med på å konkretisere at vi har å gjøre med eit eg som er aleine på ei hytte. Diktet startar rundt fire om ettermiddagen. På denne tida er eget i diktet i ferd med å helle innhaldet av ei tekane ut i snøen. I denne augeblinken kjem kjensla av glede som eget med ein metafor skildrar som "shoots of joy". Innrykket på linja i tredje vers hos Bly, er med på å markere den plutselige gleda som eget opplever i sitt eige fysiske møte med naturen. Stemninga er god. Både snøen som har begynt å falle og dei mjuke rørslene som vinden lagar, skaper harmoni i strofa. Gjennom "the new cold" og dei svaivande gardinene som vinden sett i rørsl, blir det skapt eit samband mellom eget i hytta og naturkreftene utanfor.

Det finst eit klart tidsaspekt og ei handling i diktet. Vi møter eget ein ettermiddag rundt klokka fire, i det snøen begynner å falle, og følgjer eget til natta fell på og vinden aukar. Handlinga i diktet går ut på at eget tømmer innhaldet av tekanna i snøen. Den siste linja i diktet verkar òg å skape ei tru på at noko kjem til å hende gjennom den mjuke rørsla som gardinene lagar. Eget som er inne i hytta, kjenner ein kontakt med det som er utanfor. Vinden varslar kontakt mellom det indre medvitte hos eget og den ytre fysiske verda, her representert gjennom naturen. Gjennom dette diktet lar eget lesaren bli kjent med ei subjektiv, impulsiv gledesoppleving, ei oppleving som er sentralt plassert i diktet og som er markert med eit innrykk. Dette gir oss teikn om at gledesopplevinga er noko viktig. Kva har eget gjort for å oppnå denne gleda? Eller kva gjør gledesopplevinga med eget? Kanskje har kjensla eget har når han kjem i kontakt med naturen ein samanheng med dei opplevingane eget har hatt inne. Gjennom tittelen er vi alt blitt gjort merksame på at det som kjem er dikt. Då er det nærliggande å tru at skriveopplevinga eget har hatt inne i hytta, gjør gleda i møtet med naturen sterkare. Diktet tar med andre ord opp i seg gleda ved å skape. Poeten kjenner glede ved å ha skrive eit dikt som han sjølv er tilfreds med.

At klangen er sentral i diktet, ser ein alt i første linje, der Bly gjennom allitterasjon og assonans listar inn "flakeomgrepet" i den første verselinja: "About **f**our, a **f**ew **f**lakes". F-lyden dominerer uttrykket, men assonansen er òg tydelig. Først kjem to like diftongar, deretter kjem to ulike diftongar som kling godt saman med den første. Handlinga i opninga av diktet får gjennom klangen ei spesiell vektlegging.

I neste verselinje: "I **e**mp**y** **t**he **t**ea**p**o**t** **o**ut in **t**he **s**now", skaper vokalane og konsonantane eit klangfullt mønster. Ordet "empty" blir uttalt med ein kort i-lyd i slutten. Denne i-lyden finn vi att i ordet "teapot", men her har i-lyden ein noko lengre kvalitet. Siste del av ordet har diftongen -ou i seg. Denne lyden blir gjentatt i det siste ordet på linja "snow". Konsonantlyden -t/th er ein sentral lyd i denne linja. Lyden finst i fem av åtte ord, i eit av orda "teapot" både begynner og avsluttar han ordet. Tredje verselinje startar med eit innrykk på linja, etterfølgd av: "feeling shoots of joy in the new cold". Igjen har Bly valt ei form for gjentakning. Her er det dei lange vokallydane som dominerer. Dei lange lydane skaper ei gjentakning av gledeskjensla som spreier seg i kroppen.

I den nest siste linja i diktet har vi flytta oss i tid, frå ettermiddag til kveld, og det har begynt å blåse. Diktaren gir oss på nytt eit teikn om at dikta må lesast metapoetisk ved at han introduserer vinden, som ofte blir knytt til metapoetisk dikting. Den fjerde verselinja kontrasterer linja framfor med korte observerande ord: "By nightfall, wind". Gjennom den korte verselinja har vi tre ulike vokallydar i trykktung stilling, diftongen ai, i "by" og "night", å-lyden i "fall" og i-lyden i "wind". Alle lydane er korte, klangfulle og melodiske og skaper ein harmoni som er tilstades på det semantiske planet så vel som på det fonetiske.

Diktet blir som det starta, avslutta med allitterasjon, men vekslinga mellom ulike vokalar er òg tydelig: "the **c**urtains **o**n the **s**outh **s**way **s**oftly". S-lydane dannar ein tydelig allitterasjon, som er med på å imitere den lyden vinden skaper, der han rører ved gardinene. Vokalane utdjupar og forsterkar den harmonien som er sentral gjennom heile diktet. Harmonien som kjem fram i innhaldssida av diktet, er spegla i uttrykkssida. Diktet er eit eksempel på korleis form og innhald er nært knytt til kvarandre. I dette tilfellet er det umulig å skilje dei to sidene ved diktet frå kvarandre. Gjør ein det, mistar ein mye av det som i utgangspunktet skaper poesien, vekslinga mellom dei ulike klangelementa som er nøye komponert i forhold til kvarandre.

Det finst i tillegg eit anna viktig mønster i diktet som oppstår mellom den semantiske meininga av ulike ord. Bly har, slik eg har nemnt ovafor, valt å bruke omgrepet "flakes" og ikkje det meir spesifiserte "snowflakes" i opningslinja. Først og fremst er dette for å skape den allitterasjonen som eg har kommentert før, men òg fordi ordet "flakes" skaper koherens til ordet "teapot" i den neste linja. Inne i tekanna ligg teblada, "the teaflakes", dermed er det skapt ein semantisk samanheng mellom dei fallande snøflaka og dei fallande teblada som eget tømmer ut av tekanna. Flaka av te blir sameint med den fallande snøen gjennom denne semantiske repetisjonen.

Ein legg dessutan merke til gjentakinga av omgrep knytte til naturen. Orda: "flakes", "the snow", "the new cold", "wind" og "sway", skaper ei semantisk gjentakning av ord knytt til naturen gjennom heile diktet og understrekar dermed den rørsla som finst i diktet mot ny innsikt. Ein kan altså konkludere med at vi møter eit harmonisk eg i diktet som vi følgjer frå ettermiddagen og til natta fell på. Tida i diktet skaper ei utvikling, ei utvikling som òg gjeld eget i si einsemd. Eget held på med noko kreativt, mest sannsynlig driv han på med å skriv dikt. Det er ei forventning tilstades, noko er i ferd med å skje. Naturen er sentral, snøen er den naturkrafta som opnar diktet, og ei anna naturkraft, vinden, avsluttar ho. Dette blir avspegla ikkje bare gjennom handlinga der eget opplever glede i møtet med naturen, men òg gjennom gjentakinga av dei harmoniske klangelementa, allitterasjon og assonans. Naturen, skaparkrafta, tida som skaper rørsle og språket, er dei faktorane som skaper diktet. Ingenting verkar å vere tilfeldig i dette korte diktet. Rytmen blir skapt gjennom gjentakningane av dei same verkemidla, språket glir lett, og harmonien blir skapt både tematisk og stilistisk.

Hauges omsetjing av dette første diktet startar med verselinja "Ved firetidi nokre snøflokar". Det første ein legg merke til i denne linja er at Hauge har erstatta "flakes" omgrepet hos Bly med "snøflokar". Eg meiner at dette er noko det norske språket tvingar han til å gjøre fordi ordet "flokar" aleine ikkje kan konnoterast til ordet "snø". Aleine er ordet "flokar" meir å tolke som fleire knutar i lag som er blitt til flokar, og denne konnotasjonen vil føre feil av garde i forhold til opphavsteksten. Derfor er det nødvendig å spesifisere omgrepet på norsk ved å føye til ordet "snø", slik at vi får ei ihopskrivning.

Dette fører sjølvstilt til at den allitterasjonen vi finn hos Bly i første verselinje blir borte. I tillegg mistar det norske omgrepet den semantiske samanhengen det engelsk omgrepet hadde til neste verselinje der vi fann ordet "teapot". "Teapot" blei sett i samanheng med "teaflakes",

slik at omgrepet "flakes" indirekte blei gjentatt og derfor meir synleggjort. Denne samanhengen har det ikkje vore mulig for Hauge å føre over i ein norsk språkdrakt. Derfor har det vore nødvendig å kompensere her for det teksten mistar av allitterasjon og konnotasjonar ved å omorkestrere. Hauge legg vekt på andre lydsamanhengar som kan kompensere for dei klangane som går tapt når diktet blir omsett til norsk.

Sjølv om den mjuke alliterative f-lyden og assonansen mellom vokalane ikkje er den same hos Hauge som hos Bly, er lydane orkestrert frå første verselinje. Den første verselinja startar med fremre vokalar i trykktung stilling, slik som e og i. I andre del av verselinja får vokalane ein annan kvalitet. Her er det dei bakre vokalane som får dominere i "nokre" og "flokar", mens innføringa av omgrepet "snø" inneheld ein ø-lyd. Dei fremre og dei bakre vokalane blir ført saman gjennom ø-lyden. Det finst og allitterasjon i "nokre" og "snøflokar".

I den andre verselinja: "Eg tømmer tekanna i snøen", finn vi ein tydelig alliterativ t-lyd. Her blir omgrepet "snøen" gjentatt og samanhengen til "snøflokar" blir klarare. I den tredje verselinja er det Hauge viser den poetiske styrken sin. Her er linja: "feeling shoots of joy in the new cold", blitt til "kjenner biv av glede i kuldefrisken". Gleda blir personifisert gjennom ei bivring, ei skjelving. Ei bivring gir andre konnotasjonar enn eit skot. Gledesbivringa som går gjennom kroppen på eget i den norske versjon, er mindre direkte enn eit skot av glede. Ho er dessutan vendt meir innover. Men uttrykket "biv av glede" er eit godt poetisk uttrykk. Det er ikkje vanskelig å sjå vokalharmonien i dei tre trykktunge stavingane: -i:, -a: og - e:. Her er det dei lange vokalane som dominerer og samtidig harmonerer med kvarandre. I tillegg avsluttar konsonanten -v to av orda, noko som understrekar den planlagde klangen i omgrepet.

Det ordet som dominerer verselinja for ikkje å seie heile diktet, er konstruksjonen "kuldefrisken". Hauge innfører eit substantiv som gjør meir enn å fylle rommet til den innrykka verselinja "feeling shoots of joy in the new cold". Ordet lar seg ikkje slå opp i noka ordbok, men det dekkjer den kjensla eget kjenner i møtet med kulda til fulle. "Kuldefrisken" blir det mest sentrale ordet i diktet og ei rekke konnotasjonar blir skapt til nettopp dette omgrepet. Kuldeomgrepet finst hos Bly òg, men Hauge forsterkar omgrepet med det positive ladde ordet "frisken". Omgrepet skaper konnotasjonar til noko klart, med andre ord noko oppklarande, det å trekke inn frisk luft kjenst oppklarande. Dette gjør at vi som lesarar blir ført i retning av å tolke "frisken" som noko forfriskande som sannsynligvis gir ny innsikt. Saman med adjektivet "ny" kan substantivet "frisk" få meininga "ny frisk" som betyr å

begynne ”med nytt mod”, eller ”med nye krefter”(Hovdenak mfl. 1988:199). Omgrepet ”kuldefrisken” kan då lesast som at kulda gir eget ny inspirasjon. I møtet med ”kuldefrisken” blir eget konfrontert med den situasjonen det er i. Gjennom ordet ”frisken” som nettopp gjennom konnotasjonar som ”nytt mod” og ”nye krefter” svarer til Blys ”new”, blir dei fleste positive konnotasjonane skapt. Her meiner eg at Hauge i si omsetjing får sagt mye gjennom eit godt poetisk omgrep. Vi har å gjøre med eit eg som har halde på med ei skapande verksemd inne i hytta og som kjenner glede i møtet med ”kuldefrisken”. ”Kuldefrisken” blir dermed eit symbol på den kreative verksemda eget gjennomfører i hytta, den nye innsikta, og er på mange måtar meir poetisk nyskapande enn omgrepet ”the new cold” hos Bly. I den nest siste verselinja flyttar vi oss i tid framover mot kveldinga. Som hos Bly er dette ei linje utan verb, det er ei kort setning som konstaterer eit skifte av tid. Vinden som skaper rørsla som kan lesast metapoetisk, har fått ein sentral plass hos Hauge som hos Bly.

Slik eg har nemnt ovafor, kjem det tydelig fram at Hauge prøver å kompensere og velje ord og uttrykk i omsetjinga som harmonerer i lag, samtidig som at omsetjinga ikkje skal skilje for mye lag med originalteksten. I den nest siste verselinja ser vi korleis dei fremre vokalane igjen skaper eit mønster, og i den siste verselinja held Hauge på delar av allitterasjonen hos Bly: ”gardinone på sørsida svagar mjukt”. Gjentakninga av naturelement, i kvar verselinje er tilstades hos Hauge som hos Bly. Snøflokar har samanheng med snøen i linje to og vidare til kuldefrisken i linje tre. I linje fire er det vinden som er det sentrale naturelementet og i linje fem er det verbet ”svagar” som fører vidare rørsle til vinden. Samtidig ser vi at Hauge greier å lage ein samanheng i klangen mellom dei to samansetningane ”snøflokar” i første linje og ”kuldefrisken” i tredje linje. Hauge mistar ein del av den mjuke, glidande samanhengen som vi finn i frå ord til ord og i frå verselinje til verselinje hos Bly, men han kompenserer ved å skape andre samanhengar mellom ord som nettopp denne mellom ”snøflokar” og ”kuldefrisken”.

Dikt 2

I det andre diktet i sviten møter vi eit observerande eg. Språket er svært poengterande, setningane er korte og inneheld bare den mest nødvendige informasjonen. Det finst òg alliterative trekk ved språket i dette diktet, slik det gjorde i det første, for eksempel dominerer s-lyden i den første verselinja. Den gode stemninga frå det første diktet er halde ved lag. Det

andre diktet er eit framhald av det første, for sjølv om eget observerer, finst det ei handling her òg.

I den første delen av diktet møter vi eit eg som gir oss ei ytre skildring av ei hytte med to rom. I linje ein og to peiker eget på at han bare bruker det eine rommet og at lampelyset, i den augeblinken som blir skildra, fell på stolen og bordet i dette eine rommet. Her ser vi at eget i sin "privacy" vel å bruke mindre plass enn han har tilgang på. Dette viser, som eg har vore inne på tidligare, at eget opplever det å vere aleine og ha liten plass, som positivt. Det er ei sjølvvalt innskrenking av plass og ei sjølvvalt isolering.

Det er vanskelig å bestemme kor eget har ståstaden sin på bakgrunn av dei observasjonane som blir gjort her i starten, men det kan verke som at han står utanfor vindaug og ser inn. Dette på grunn av konstateringa av ståstad som eget gjør i linje fem: "as if I appeared where I am now/ **in a wet field**, snow falling". Det opplyste lampelyset inne skaper ein kontrast til mørket utanfor hytta.

Den siste delen av diktet lyder: "and I fly into one of my own poems-/ I can't tell you where-/ as if I appeared where I am now/ in a wet field, snow falling." Her finn vi ein vertikal kontrast. Eget "flyr", mens snøen fell. Eget er i ferd med å "ta av", det vil seie å oppsøke eller få innblikk i noko han ikkje har hatt innblikk i før. Kontrasten blir visuell fordi vi ser for oss eget som lett og stig opp gjennom den fallande snøen. Eget er no på ei våt eng. Han har gått ut av hytta og er midt i naturen. Mens eget står og ser inn i hytta, opplever han ei kjensle som han skildrar gjennom den før nemnte flygemetaforen. Vi får eit inntrykk av at eget aktivt vender seg til diktet gjennom metaforen: "I fly into one of my own poems". At eget ikkje kan fortelje kor det er han dukkar opp etter å ha søkt diktet, bringer inn ei mystisk, trolsk stemning. Det verkar som eget ein augeblink flyktar inn i noko som ligg utanfor det jordiske, noko som er meir enn det vi kan oppleve gjennom sansane våre. På grunn av dette må diktet kunne seiast å vere ein representant for kunsten. Eget får eit glimt av ei indre, estetisk og religiøs oppleving. Kanskje er opplevinga òg av erotisk art. Metaforen: "I fly", kan indikere at det finst ei erotisk side ved opplevinga. Dette høgdepunktet i diktet blir i dei siste to verselinjene samanlikna med situasjonen eget var i før søkinga tok til, hans eigen eksistens i naturen. Her blir samanhengen mellom mennesket og naturen som vi fann i det første diktet, repetert og ført vidare. Mennesket er her, som i det første diktet, tilstades i naturen, men her blir det i tillegg skapt ein samheng mellom kunsten og livet. Kunsten er menneskeskapt, og

mennesket er naturskapt. Flukta inn i diktet kan opplevast som eit frampeik mot den religiøse søkinga som skal komme i dei neste dikta.

Hauges versjon av det andre diktet i sviten skil seg frå Blys på eit sentralt felt. Flygemetaforen forsvinn hos Hauge. Omsetjinga ”brått er eg inne i eit av mine egne dikt-”, tar bort den vertikale stiginga som vi fann i originaldiktet. Diktet mistar spenninga som blir skapt mellom dei to kontrasterande rørslene, eget som ”flyr” og den fallande snøen. Derfor blir ikkje den guddommelige søkinga like klar her som i originaldiktet. Vi mistar dei konnotasjonane den vertikale stigninga gir til ei religiøs openbering. Den trolske, mystiske stemninga som flygemetaforen skaper hos Bly, blir kraftig nedtona hos Hauge. Mens eget hos Bly handla aktivt :”I fly”, er eget hos Hauge meir passivt: ”brått er eg inne”. Dei erotiske konnotasjonane blir heilt borte.

Dikt 3

I det tredje diktet har vi ikkje eit manifest dikt-eg tilstades, men vi må kunne gå ut i frå at vi har å gjøre med eit implisitt eg. ”Dikt 2” enda med at eget var tilstades på den våte enga, og då må vi kunne tru at ”Dikt 3” er refleksjonar gjort av det same eget. Desse tankane er av ein meir allmenn karakter, men dei er knytt til meir konkrete hendingar i tida også.

I dei to første linjene blir dette konstatert: ”More of the fathers are dying each day/ It is time for the sons.” Sjølv om diktet her avslører eit dødsmotiv, verkar det ikkje å vere avmaktskjensle eller noko form for sorg i utsegna. Her er det rein konstatering av fakta. Men utsegna: ”It is time for det sons”, kan lesast på to ulike måtar. Ho kan lesast som det er ”time for the sons (to die)”, eller som det er ”time for the sons (to take over), og med andre ord leve. Begge lesingane skaper assosiasjonar til den pågåande krigen i Vietnam på slutten av 1960-talet og begynninga av 1970-talet. *Sleepers Joyning Hands* kom som kjent ut i 1973. Dei to første linjene i diktet kan vise til dødstala som aukar i krigen, og det faktum at yngre og meir urutinerte soldatar må sendast til Vietnam for å døy.

Vel ein å lese utsegna som at det er sønene sin tur til å leve eller ta over for fedrane, blir kontrasten mellom far og son, gammal og ung/nytt òg viktig. Det gamle blir avløyst av noko nytt. Sønene avløysar dei døyande fedrane. Les vi utsegna slik kan sønene, i samtida diktet er skrive i, stå som representantar for dei nye ideane, dei pasifistiske og livgivande ideane som

ein gjerne fann blant dei unge i USA. Opprøret som blir knytt til året 1968, var også eit generasjonsopprør. I diktet ser ein spor av dette, der sønene, ungdommen, står i opposisjonen til fedrane, styresmaktene i landet. Og når tida er kommen for sønene, må dette bety at diktet uttrykker håp om at krigen skal slutte. Sønene har eit val, dei kan velje annleis enn fedrane. Eget greier ikkje å isolere seg heilt frå omverda i sin "privacy". For her er han opptatt av ein politisk tematikk som avslører at han bryr seg om verda utanfor isolasjonen.

Les ein diktet som at begge partar døyr, viser "them" i den neste verselinja: "Bits of darkness are gathering around **them**", tilbake til både sønene og fedrane. Sønene og fedrane blir pakka inn og kanskje skjult av mørket som kjem flekkvis. Den konstaterande, observerande stemninga er framleis tilstades og gir ei kjensle av at dette er ein naturlig prosess. Uttrykket "gathering" skaper ingen skumle konnotasjonar til mørket. Det er ikkje eit vondt mørke som "appears as flake of lights". Les vi dei første linjene av diktet som at både sønene og fedrane døyr, kan mørket vere eit bilde på døden som ventar dei. Døden blir framstilt som eit mørke som gir vern og tryggleik. Døden er med andre ord ikkje noko ein skal frykte, og dermed får ikkje mørket sine vanlige konnotasjonar. Les ein diktet ut frå perspektivet om at sønene er dei som skal arve verda, viser "them" bare tilbake til sønene. Det mørket som samlar seg rundt sønene, er ikkje kva det først ser ut til å vere. Det er eit livgivande mørke som etterkvart blir omskapt til lys.

Hauges omsetjing av det tredje diktet i sviten ligg svært nær Blys tekst. Men som elles er det nødvendig for Hauge å skifte ut og legge til for å kunne ta vare på Blys litterære uttrykk. Blys språk i dette diktet er, slik eg har kommentert ovafor, konstaterande og observerande. Det same må ein kunne seie om Hauges. I både originaltekst og omsetjing har vi fire verselinjer og kvar av verselinjene utgjør ei heilsetning. I kvar av desse setningane får vi ny innsikt som heng saman med det vi har fått vite i den førre setninga. Ved første augekast kunne ein ha tatt dette språket for å vere prosaspråk, hadde det ikkje vore for at diktet både hos Hauge og Bly, står i eit forhold til dei andre dikta i sviten og er sett opp som eit dikt med fire verselinjer. Men det er i tillegg eksempel på at orda i diktet inngår i ein spesiell ladd samanheng, for eit språk som i utgangspunktet flyt lett, er eit harmonisk språk. I både originaltekst og omsetjing er stemninga harmonisk og det same er tilfellet med språket. I første linje møter vi hos Bly den første klanglige figuren som er med på å sette eit harmonisk preg på språket, allitterasjonen: "dying each **d**ay". Det er allitterasjonen som skaper harmonien i verselinja. Dei to orda "dying" og "day" blir vektlagt spesielt gjennom den like klangen. Her får

originalteksten fram korleis dei to orda er knytt til kvarandre semantisk, for det er eit faktum at for kvar dag som går, døyr det menneske på jorda, og for kvar dag kjem ein nærare sin eigen død. Kvar dag er eit nytt steg mot slutten. Dette er ein uunngåelig prosess. Allitterasjonen er brukt for å forsterke inntrykket av døden som eit naturleg fenomen i liva våre.

I Huges omsetjing finst det faktisk meir allitterasjon i den første verselinja enn det gjør i originalteksten. Her er den klanglige repetisjonen utvida og gjort enda meir tydelig enn hos Bly :” Fedrane fell i frå, dag for dag”. Kwart ord i setninga blir vektlagt gjennom allitterasjonen. Dermed kan vi på mange måtar seie at Hauge gjennom si orkestrering av lydar, i enda større grad enn Bly, sett fokus på rørsla som ikkje lar seg stoppe, men som med visse held fram mot slutten. Ordet ”dying” er ikkje direkte omsett, det er erstatta med eufemismen ”fell i frå”. Hauge vel ein snillare og meir biletlig uttrykksmåte enn Bly, noko som etter alt å dømme er nøye vurdert i frå omsetjaren si side. Ved å utelate ordet død, blir det harmoniske i rørsla framheva. I sterkare grad enn hos Bly blir det konstatert at denne prosessen ikkje er noko ein bør frykte. Den tredje verselinja kan hos Hauge som hos Bly, lesast som at ”det er tid for sønene” å dø eller å leve.

Dei siste to linjene av diktet er hos Bly, i tillegg til å vere knytt saman gjennom gjentakninga av ordet ”darkness”, bundne saman gjennom ei grammatisk gjentakning. Dei to uttrykka som går inn i denne gjentakninga er: ” Bits of darkness” og ”flakes of light”. At det siste uttrykket har den same grammatiske strukturen som det første, skaper i første omgang ein samanheng mellom dei to omgrepa som ein må sjå nærare på. Men omgrepa er ikkje bare knytt til kvarandre gjennom det grammatiske, dei er òg semantisk knytt til kvarandre gjennom kontrasten ”darkness/light” og gjennom ei semantisk gjentakning. ”Bits” og ”flakes” kan ikkje seiast å vere heilt det same, men dei to orda er semantisk knytt til kvarandre fordi begge omgrepa uttrykker det å vere ein del av noko større. Klangen viser at dei to uttrykka er like, men samtidig er dei kontrastar til kvarandre. Uttrykka tar dessutan språklig opp i seg den dobbelheita som finst mellom dei to måtane å lese diktet på. Blys språkkunst er med på å understreke kontrasten mellom liv og død, men det spesielle i dette diktet, og som eg meiner den klanglige, den grammatiske og den semantiske repetisjonen er med på å understreke, er at vekslinga mellom liv og død blir framstilt som naturleg og harmonisk. ”Bits of darkness” kan like gjerne vere ”flakes of light” og omvendt. Døden og livet er for alltid bunden til kvarandre og til naturen. Via ordet ”flakes” blir det skapt eit samband tilbake til ”snowflakes” i det

første diktet og vidare til den fallande snøen på den våte enga i det andre diktet. Vi er, og har heile tida vore ”in a wet field”. Vekslinga mellom dei lyse snøflokane og mørket er òg noko eget kan observere frå posisjonen sin ute på den våte enga.

Hauge har ikkje halde på den grammatiske gjentakinga ”Bits of darkness” og ”flakes of light”. I det første uttrykket har han halde fast ved den same grammatiske strukturen som hos Bly: ”Flekke av myrkret” mens ”flakes of light” er blitt til den meir nynorsk korrekte samansetninga ”ljusflokke” som er eit godt poetisk uttrykk. Hauge held likevel på den klanglige gjentakinga: ” flekke” og ”flokke”, og dermed blir ordet ”flokke” gjentatt i frå det første diktet.

Dikt 4 Sitting Alone/ Sitja åleine

”Sitting alone”/ ”Sitja åleine” er eit av to dikt med ein eigen tittel. Ved å setje inn tittel på det fjerde diktet indikerer Bly at det å sitje aleine er eit sentralt perspektiv. Å sitte aleine har stor verdi for eget. Samtidsformuttrykket ”Sitting alone” er hos Hauge blitt til ”Sitja åleine”, eit uttrykk som ikkje fullt får fram notidsperspektivet, men reint poetisk har Hauge kan hende ikkje nokre andre val. ”Mens eg sitt aleine” vil bli eit meir prosaisk uttrykk som vil brette opp den musikalske flyten i språket.

Første linje har eit markant utropsteikn til slutt og er derfor ei markant linje i diktet. Her finst noko viktig som poeten ønskjer å rope ut: ”There is a solitude like black mud!”. Det sentrale ordet i linja er ”solitude” som på norsk betyr einsemd. Men kva type einsemd er det vi har med å gjøere her? Omgrepet ”solitude” blir i *Longman Dictionary of Contemporary English* definert som ”the quality or state of beeing alone away from companionship” (Procter 1978:1064). Vi har altså å gjøere med ein sjølvvalt kvalitet eller tilstand som må kunne oppfattast som positiv. Gjennom uttrykket ”solitude” får eget lagt fokus på verdien av det å vere aleine i det han gjøer. Denne positive, sjølvvalte einsemda blir samanlikna med ”black mud”. Denne svarte gjøorma viser tilbake til det mørket som omsluttar eget i det tredje diktet og er derfor positiv her òg. Gjøorme er som kjent mjuk, lett å forme og fungerer omsluttande eller innpakkande. Einsemda blir dermed opplevd som positiv, ho pakkar eget inn og vernar han mot verda rundt.

Det engelske uttrykket: "There is", er i sammenhengen det står i her knytt til noet. Det er i mørket utanfor hytta at eget opplever einsemda som gjørme som pakkar han inn og held han borte frå sivilisasjon og resten av verda. Men lausriven frå sammenhengen kan uttrykket like fullt bety: "det finst, det eksisterer". Einsemda blir då knytt til eit meir omfattande perspektiv.

Hos Hauge er innleiingslinja i dette diktet blitt til: "Det finst einsemd som svart jord!" Hauge bruker uttrykket "det finst" i staden for "det er". På denne måten får han med både notidsperspektivet og det meir allmenne perspektivet som ein kan trekke ut og bort frå den konkrete situasjonen. Men den ubestemte artikkelen er forsvunne i Hauges omsetjing, dette gjør at den einsemda som blir skildra hos Hauge blir mindre knytt til den konkrete situasjonen og på ein måte heller blir ein meir allmenn refleksjon.

Ordet "einsemd" skaper ikkje nødvendigvis dei same positive konnotasjonane på norsk som det franskadopterte ordet "solitude" gjør på engelsk. "Einsemd" betyr "å vere einsam" som får desse forklaringane knytt til seg i *Nynorskordboka*: "einsleg, aleine; som saknar samvære; stussleg; avsides"(Hovdenak mfl. Oslo 1986: 130). Desse konnotasjonane til "einsemd" er negative. I tillegg kjem dei meir nøytralt ladde orda "einsleg og aleine". Dei negative assosiasjonane til ordet "einsemd" på norsk er såpass innarbeidde i språket og kulturen at det er vanskelig å tenke seg ei positiv einsemd lik den einsemda "solitude" gir uttrykk for. Skal ein ha ei positiv einsemd, må ein markere det med eit positivt adjektiv. Utan at han sett inn eit slikt adjektiv har Hauge trulig ikkje noko anna val her enn å omsetje "solitude" til "einsemd", det finst ikkje andre betre dekkande omgrep. Dette er eit eksempel på at omsetjing kan vere vanskelig, og at ord ikkje alltid kan omsetjast slik at dei får den same tydinga på språket det blir omsett til.

Samanlikninga "solitude like black mud", er hos Hauge blitt til "einsemd som svart jord". "Mud" er ikkje det same som "jord" på norsk. Slår ein opp "mud" i ei engelsk–norsk ordbok vil ein finne at det er omsett til: "gjørme", "søyle" eller "slam" (Moen/Pedersen Oslo 1998:265). Slår ein derimot opp ordet "jord" i ei norsk–engelsk ordbok, finn ein omsetjingane "earth" og "soil" (op.cit. 698). Her er ikkje Hauge tru mot det semantiske nivået i originalteksten. "Jord" har ikkje den same kvaliteten som "mud". Dei omsluttande, innpakkande og mjuke konnotasjonane som ordet "mud" skaper, kjem ikkje fram i omsetjinga "jord". Det norske omgrepet har dessutan andre konnotasjonar. I tillegg til at ein kan knyte det til leire som til ei viss grad har same effekt som "mud", kan omgrepet setjast i samanheng

med positivt ladde ord som "vekst" og "grøde", men òg negativt ladde ord. Det vanligaste negative konnotasjonane til ordet "jord", er "død"; "Av jord er du kommen og til jord skal du bli".

Jordomgrepet sett i samanheng med ordet "svart" og omgrepet "einsemd" skyggar for den positive kvaliteten som eg meiner er tilstades i "mud-omgrepet" til Bly. "Jord" mistar den omfattande, innpakkande kvaliteten. Hos Hauge gir denne verselinja heller sterke konnotasjonar til død og gravferd. Desse innleiande konnotasjonane kan vere uheldige for den vidare lesinga av diktet. Grunnen til at Hauge har valt ordet "jord" i staden for å bruke eit ord som "gjørme", som må kunne seiast å vere meir semantisk i slekt med ordet "mud", må vere at han har prioritert form i staden for innhald. "Mud" er eit einstavingsord som sluttar på konsonanten -d. Det andre sentrale ordet på linja "solitude", inneheld òg den same konsonanten. Her finst med andre ord eit samsvar i klang som er med på å skape melodien og harmonien i linja. Klangen forsterkar sambandet som alt finst mellom orda gjennom similen. Ved å velje ordet "jord" har Hauge greidd å ta vare på det klanglige sambandet mellom "einsemd" og "jord". I valet mellom klang eller innhald har Hauge sett det som meir viktig å prioritere klangen og den harmonien han skaper i diktet.¹²

Dei tre neste verselinjene omfattar ei lang setning: "Sitting in the darkness singing/ I can't tell if this joy/ is from the body, or the soul, or a third place." "Darkness" viser tilbake til det omsluttande, lune mørket i linje ein. Mens eget sitt i dette mørket som famnar om han, syng han, og i møte med si eiga "einsemd" kjem det ei glede (joy) til han. Songen verkar å komme til han gjennom noko guddommelig. Kroppen og sjela blir eitt gjennom songen. Nøkkelorda i dette diktet er "solitude", "mud" "singing" "joy" og "third place". Eget har ei så positiv oppleving av si eiga einsemd at det å vere einsam ute i mørket blir ei religiøs hending.

Hauges omsetjing av dei siste tre linjene skil seg ikkje mye frå originalteksten. "Sitting in the darkness singing" er blitt til: "Som eg sit i myrkret og syng". Omsetjaren er her tvungen til å setje inn eit subjekt i setninga, sidan vi ikkje har noko som svarer til samsvarform på norsk. Verken innhald eller form endrar seg dramatisk med ei slik omskriving. Resten av strofa verkar å vere mulig å omsetje nokså ordrett. "I can't tell if this joy / is from the body or the soul, or a third place", er nokså direkte omsett til: "kan eg ikkje segja um denne gleda/ kjem

¹² Thomas Transtrømer har omsett "Six Winter Privacy Poems" til svensk og har valt å vere meir tru til det semantiske nivået i teksten. Hos Transtrømer er "There is a solitude like black mud!" blitt til "Det finns en ensamhet som svart gytta!" (Transtrømer/Bly/Pilinszky 1973:27).

frå kroppen eller sjeli eller ein tredje stad”. Desse linjene uttrykker semantisk sett det same som hos Bly.

Ovafor har eg kommentert korleis ”solitude ” og ”mud” blir knytt saman gjennom klangen hos Bly, og korleis Hauge greier å halde på det same mønsteret gjennom å bruke ”einsemd” og jord”. Kva så med resten av klangelementa i diktet? D-lyden er sentral i Blys tekst så vel som Hauges, det same er s-lyden:

Sitting Alone

There is a **solitude** like black **mud**!
Sitting in the **darkness** singing,
I can't tell if this joy
is from the **body**, or the **soul**, or a **third** place

Her kan ein sjå korleis d-lyden og s-lyden er med på å skape eit gjennomgåande mønster i diktet. Estetiske og harmoniske grep skaper den gode stemninga i diktet. Hauge greier å ta vare på dette verkemiddelet i den norske omsetjinga, sjølv om enkelte av d-lydane er stumme når dei bli uttalte:

Sitja åleine

Det finst einsemd som svart jord!
Som eg sitt i myrkret og syng,
Kan eg ikkje segja um denne gleden
Kjem frå kroppen eller sjeli eller ein tredje stad.

Som ein ser av uthevingane og understrekingane i teksten ovafor, er det gjennomgåande mønsteret av s-lydar om mulig enno meir komplett hos Hauge enn hos Bly. Her kjem òg svaret på at Hauge har valt ordet ”finst” i staden for ”er”. Ordet er gjennom s-lyden meir harmonisk tilpassa klangen i diktet. ”Place” kunne vore bytta med ”plass”, men Hauge vel ordet ”stad” som gjør s-lyden enda meir tydelig . I tillegg ser ein assonansen mellom y-lydane i linje to. Einsemda får ein slags heilag kvalitet over seg. Vi kan igjen konkludere med at eget er lykkelig med å vere aleine ute i mørket.

Dikt 5 Listening to Bach/ Lyda på Bach

Eget lyttar til musikk. Sidan vi i det første diktet har fått opplyst at ”the curtains on the south sway softly”, er det naturlig å tru at eget enno er ute i mørket, men at musikken kjem til han gjennom eit ope vindauge i hytta. Musikken er av Bach, ein komponist som er kjent for å ha skrive stor religiøs musikk. To av dei mest kjente verka hans, *Matteuspasjonen* og *Johannespasjonen*, er knytt til ”Matteus” og ”Johannesevangeliet” i *Det nye testamentet*. Eget avslører ikkje kva stykke av Bach han høyrer på, men frå det vi veit om Bach, er det naturlig å tru at det er religiøs musikk.

Eget oppdagar at det er: ”someone inside this music”. Det finst nokon i musikken som blir antropomorfisert gjennom eit ”someone” som: ”is not well described by the names / of Jesus, or Jehova, or the Lord of Hosts!” Skal vi forstå eget rett, er det ei kraft så sterk inne i denne musikken at den overgår guddommen sjølv. Det eget opplever gjennom å høyre på Bach, er større enn ei religiøs oppleving. Verken Jesus, den sentrale framtoningen i Kristendommen, Jehova, guden til jødane, eller Gud, overhovud for englar i himmelen, kjem opp i mot den personlige kunstopplevinga som eget har i møtet med musikken. Guddommen blir her brukt til å markere kor stor kunstopplevinga til eget er. Opplevinga er større enn ei religiøs oppleving, og derfor er ho blitt antropomorfisert. Slik Jesus i eit kristent perspektiv er ein antropomorfisme på nestekjærleik, er ”someone” her blitt ein antropomorfisme på kunstopplevinga. Utropsteiknet i slutten av linja understrekar storleiken av denne opplevinga, dermed får vi introdusert eit metaperspektiv. Diktet er ei hylling til kunsten og opplevinga av han.

Språket i diktet kan òg karakteriserast som kunst. Harmonien er enno tilstades, og står derfor godt til opplevinga i møtet med kunsten. Igjen er det den vislande s-lyden som etablerer det klanglige limet i diktet. Det er ikkje vanskelig å sjå at det finst ei harmonisk rørsle i diktet som kjem til syne gjennom ei gjentaking av s-lyden:

There is someone inside this music
Who is not well described by the names
Of Jesus, Jehovah, or the Lord of Hosts!

Hauges omsetjing "Lyda på Bach" har repetisjonar av s-lyden, men n-lyden konstruerer òg klangmønsteret:

Der er einkvan **inni** desse tonane
som ikkje fullgodt kan skildrast med namni
til Jesus eller Jehova eller Herren yver hæskarane

Vi kan tydelig sjå at Hauge har vore seg bevisst språket i omsetjingsarbeidet sitt, samtidig som han har villa bruke gode og dekkande nynorske omgrep. "Einkvan" er eit slikt omgrep. Det hadde kanskje vore nærliggande å velje å omsetje "someone" med uttrykket "nokon", men for Hauge blir dette uttrykket for dagligdags. "Einkvan" passar betre på å stå som ein antropomorfisme for ei opplevinga som hevar seg over det guddommelige. For å kunne halde på den klanglige harmonien, passa det sjølvstøtt òg betre å omsetje "music" til "tonane" som ville vere alliterativt kopla til einkvan gjennom ordet "inni". N-lyden har han klart å repetere i dei to neste linjene, og avslutningsorda i kvar linje har akkurat slik det var i den amerikanske utgåva, fått ein gjennomført klang. S-lyden er likevel ikkje blitt borte i den norsk omsetjinga. Vi finn han i linje ein: "desse" og vidare i linje to: "som " og "skildrast" og tilslutt i den siste linja: " Jesus" og "hæskarane".

Dikt 6

Det siste diktet i sviten står som ein slags konklusjon til resten av dikta. Diktet er nært knytt til det første diktet og gjør at heile sviten kan studerast som ein slags sirkelkomposisjon. Vi er tilbake inne i hytta etter at eget har tømte teblada ut og gjort sine tankar omkring naturen, si eiga einsemd og kunstopplevingane sine. No har eget sove mens ny snø har falle, og han sitt no inne "drinking coffe, looking out at the snow". Her finst det ein samanheng til det første diktet gjennom kontrastar og gjentaking. I det første diktet var eget ferdig med å drikke te og tømte teblada ut mens i dette siste diktet sitt han inne og drikk kaffi. I det første diktet startar snøen å falle mens i det siste diktet blir det markert at snøen har stoppa å falle og har skapt eit reint, mjukt teppe på marka utanfor hytta: "new snow **had** fallen". Det første diktet blir avslutta ved "nightfall" mens det andre diktet begynner når eget har sove, noko vi må kunne tolke som at det har gått ei natt. Eget drikk kaffi, noko ein gjerne gjør om morgonen før ein begynner ein ny dag.

Gjentakingar gjør sitt til at innleiingsdiktet og avslutningsdiktet bygger opp ei ramme rundt dei fire andre dikta. Den andre linja i det første diktet blir avslutta med "snow". Uttrykker blir repetert semantisk i den tredje linja av diktet: "new cold". I det siste diktet finn vi igjen ordet "snow", men her blir dei to uttrykka frå det første diktet innlemma i eitt uttrykk: "new snow". Vi vender på ein måte tilbake til den same gode gledesstemninga som vi opplevde i det første diktet, men det er ein skilnad. Eget har no fått selskap av "someone else". I det første diktet opplevde vi ei søking gjennom utsegna: "feeling shoots of joy in the new cold". I det siste diktet verkar det som eget har funne det han søkte i "someone else". Denne "someone else" er sjølv sagt ikkje ein annan person, men ein repetisjon av antropomorfemet "someone inside this music" frå det femte diktet. Eget har gjennom alle dei seks dikta gitt uttrykk for ei søking mot noko. I det sjette og avsluttande diktet ser det ut som denne søkinga ender med velnøye. Eget har funne ro fordi han har funne det han har søkt. Han er klar til å starte dagen eller eit nytt prosjekt.

Kva er det så eget har funne gjennom søkinga si? Kva er denne gleda som eget frå det første diktet har søkt gjennom "the body", "the soul", "a third place", "someone inside the music" og som tilslutt finst saman med han i hytta? Utanfor hytta ligg det eit reint, nytt snødekke, eit urørt landskap og det er ein ny morgon. Alt dette indikerer ein start. Eget er klar til å ta fatt på noko, og dette noko har kommen til han gjennom "someone else".

Bly viser òg den gjenfunne harmonien og inspirasjonen gjennom klangen. "When I woke new snow had fallen", viser at orda som er valt harmonerer med kvarandre. Her blir den mjuke halv vokalen –w brukt. I den neste verselinja går m- lyden igjen i tre sentrale ord: "I am", "Someone else" og "me". I den siste verselinja blir harmonien understrekt gjennom gjentakinga av form: "drinking coffe, looking out at the snow".

Hauge har halde seg tett opp til originalen i omsetjinga av det siste og avsluttande diktet. Likevel er dette ei nøye planlagt omsetjing, for den språklige klangen spelar ein like stor rolle her som den har gjort i gjennom heile sviten. I den første verselinja: "Då eg vakna var det kome meir snø", er det ved første augekast vanskelig å sjå harmonien mellom vokalar og konsonantar. Dette verkar å vere rein prosa. Det er ei utsegn kven som helst kunne ha komme med om han eller ho ville fortelje om vértilhøve ein hadde opplevd til nokon andre. Likevel er dette poesi. Det finst repetisjon og samband mellom konsonantar og vokalar som gjør at ikkje bare den første linja, men heile diktet blir opplevd som ein harmonisk einskap.

I heile det sjette diktet får vi ei vekting mellom fremre og bakre vokalar i trykktung stilling. Vokalane blir framheva og skapar eit mønster. I første verselinje blir vi presentert for fem av dei ni vokalane som finst i det norske språket. I siste verselinje blir i tillegg i-lyden og u-lyden introdusert. Det er med andre ord eit spel mellom sju av dei ni vokalane i det norske språket. Å-lyden frå første verselinje blir repetert i linje to "åleine" og "hjá", mens ø-lyden finn vi att i den siste verselinja "sjøen"(snøen).¹³

Å-lyden i "kome" frå den første linja finn vi igjen i den siste linja "skodar". I lyden blir repetert i "drikk kaffi". A-lyden er sentral i den første og andre linja: "vakna, var, einkvan annan", saman med e-lyden;: "eg det, meir, eg, men, meg". Lydane verkar tilfeldige, men dei skaper eit spel som gjør at harmonien som eget føler i denne strofa får sitt uttrykk gjennom språket.

Ordet "einkvan" i "einkvan annan" i linje to, blir gjentatt i frå dikt fem, og vi forstår dermed at her har eget funne den kjensla han har søkt gjennom dei fem første dikta. Eget har funne skaparkrafta i seg sjølv gjennom si eiga skriving. Han har skjønt kva gleda han kjenner, er eit uttrykk for. Han kjenner eit sterkt samband til naturen i si einsemd. Naturen og kunsten blir gjennom opplevingane vevd saman, og diktet ender med at eget sjølv blir ei skapande kraft. Han har funne inspirasjonen gjennom sine eigne kjensler i møtet med naturen og kunsten.

Avsluttande kommentarar til originaltekst og omsetjing

Diktsviten "Six Winter Privacy Poems"/"Seks vinterdikt frå hytta" verdset den positive kvaliteten ved det å vere einsam og vere i stand til å skape kunst i møte med naturen. Kontrastane mørke og lys etablerer det sentrale komposisjonsmønsteret i diktsviten. I det første diktet er det mørket og natta som står i kontrast til snøen og gleda. I det andre diktet er det den visuelle stemninga av eit lampelys i mørket som utgjør kontrasten. I det tredje diktet er det, slik eg har nemnt ovafor, bitar av mørker og flak av lys som er tilstades samtidig. Men her finst det òg ein kontrast mellom sonene og fedrane som må kunne knytast til hovudkontrasten. I det fjerde diktet "Sitting Alone"/"Sitja åleine" verkar "black mud" og "darkness" på overflata å vere semantiske kontrastar til "joy" og "solitude", men som vi har sett har ikkje mørket dei vanlige konnotasjonane i dette diktet. Jesus representerer lyset i det

¹³ Avslutningsordet hos Bly er "snøen". Hos Hauge er dette blitt til "sjøen". Dette er tilfelle i alle dei utgåvene eg har sett av diktet. Dette er sjølvsagt ein trykkfeil.

femte diktet "Listening to Bach"/ "Lyda på Bach" mens Jehova kan seiast å representerer den mørkare og strengare tematikken i *Det gamle testamentet*. I det sjette og siste diktet ligg det ei motsetjing mellom kvit og svart i "new snow"/ "meir snø" og "coffee"/ "kaffi".

Som eg har vist ovafor, er det sjølvsagt umulig for ein kvar omsetjar å bringe over alle detaljar på alle plan frå originalteksten. Derfor finst det meir vellykka passasjar enn andre i Hauges omsetjing av dette diktet. Eit av dei omgrepa som kan diskuterast i så måte, er omsetjinga av ordet "mud" til "jord". Som eg har nemnt får ordet "jord" ein anna kvalitet enn det ordet "mud" har, noko som fører til andre konnotasjonar på norsk enn på engelsk. Omsetjaren er tvungen til å gjøre ein del val, og Hauge har etter mitt syn, i staden for å omsetje semantisk, valt å prioritere den visuelle og klanglige delen av språket i denne omsetjinga. Omorkestreringa av s-lydar er sentral både i originaltekst og omsetjing. Der det ikkje går an å bruke s-lyden på norsk, har Hauge brukt andre lydar som gjør same nytta, slik n-lyden i omsetjinga fyllar plassen til s-lyden i det femte diktet. Hauge har her i stor grad fokusert på at språket skal ha den rette klangen på norsk, men at det samtidig skal spegle dei språklige verkemidla som finst i Blys tekst. Dette synest eg han har lykkast med. Heilskapsinntrykket er det same i "Seks vinterdikt frå hytta" og "Six Winter Privacy Poems". Harmonien mellom språk og innhald er like sentral i dei to tekstane.

Hauges omsetjingar og omsetjingsteoriane

Avslutningsvis vil eg vurdere Hauges omsetjingsarbeid i samanheng med tre av dei fire omsetjingsteoriane Andreas Wittbrodt har klassifisert: den kjeldetekstorienterte (Ausgangstextorientierte Theorie), den mottakarspråksorienterte (Zieltextorientierte Theorie) og den overføringsorienterte (Transferorientierte Theorie) omsetjingsteorien. Er Hauge tru mot originalteksten, eller er han mest opptatt av at omsetjinga skal kunne integrerast i norsk kultur? Ein kan vidare spørje om desse to krava nødvendigvis er ytterpunkt på ein akse, eller er det råd å vere tru mot originalteksten, men samtidig greie å integrere omsetjinga i den kulturen det blir omsett til. Spørsmåla blir om Hauge i omsetjingane sine har greidd å sameine desse to perspektiva, og om han vidare tar med seg eigne kulturelle val i omsetjingsarbeidet?

Innleiingsvis har vi blitt kjente med dei tankane han sjølv hadde om korleis ei god omsetjing skulle vere. Desse tankane avslører at Hauge ønskjer å vere tru mot den teksten han omsett i frå. Han er opptatt av forholdet mellom originaltekst og omsetjing når han skriv i dagboka at ei god omsetjing ”bør vere som ein podekvist i frå eit tre, ha same eigenskapar som mortreet.” (Hauge, band II: 780). Han legg dessutan vekt på at ein omsetjar på mange måtar må ofre seg sjølv for at den framande diktaren sin tenkemåte skal komme godt nok fram i omsetjinga.

Desse ideane om korleis ei god omsetjing skal formast, kan knytast til den første av dei fire teoriane som Wittbrodt har skissert opp, den kjeldetekstorienterte omsetjingsteorien (Ausgangstextorientierte Theorie). Hauges tankar om ei god omsetjing er i slekt med dei ideala dei kjeldetekstorienterte teoretikarane sett som krav til ei god omsetjing. For dei kjeldetekstorienterte omsetjingsteoretikarane har lagt vekt på, slik eg har skissert i kapitlet om omsetjingsteoriar, at ei god omsetjing må vere tru mot opphavsteksten. Ho må vidare kunne gripe det særmerkte både ved språk og innhald i originalteksten og kunne ta opp i seg dei kulturelle føresetnadene bak han.

Eg meiner at nærlesingane av dei tre dikta og omsetjingane av dei har vist at Hauge har vore i stand til å setje seg inn i Blys diktarverd. At Hauge har god kjennskap til Bly og lyrikken hans, kan komme av fleire ting, men det er sannsynlig å tru at det spelte ei viss rolle at Hauge hadde høve til å bli svært godt kjent med Robert Bly, ikkje bare som diktar, men som menneske òg. Av alle diktarane Hauge omsette er Bly ein av dei få diktarane, om ikkje den

einaste, Hauge har hatt høve til å ha direkte kontakt med. Hauge treffe Bly heime hos seg sjølv i Ulvik, men sjølv om Bly inviterte Hauge til å komme over til USA, var Hauge aldri i Minnesota (Hauge band IV:47). Men Hauge brevveksla som vi veit med Robert Bly gjennom heile 1970-talet. Dagbøkene viser at dei to diktarane gjennom brev hadde diskusjonar omkring kva god dikting var, og at dei stadig sendte kvarandre utkast av omsetjingar dei hadde gjort av kvarandre (Hauge band IV:11 og 15). Ut i frå dette kan vi slutte at Hauge hadde høve til å setje seg inn dei kulturelle føresetnadene som låg bak dei opphavlige tekstane til Bly gjennom den direkte kommunikasjonen med poeten og mennesket bak dikta.

At Hauge prøver å vere tru mot Blys dikt og at han stort sett har lykkast med det, finst det fleire eksempel på. Før eg går laus på å samanfatte korleis Hauge greier å ta vare på sentrale drag ved Blys lyrikk i omsetjingane sine, er det likevel viktig å spørje kor tru språket det blir omsett til, tillet omsetjaren å vere. Engelsk og norsk er to språk med nokså nær slektskap til kvarandre. Dei er begge ordstillingsspråk, det viktigaste for kommunikasjonen er derfor at orda blir stilte i rett rekkefølge. Likevel er det ein viktig forskjell i syntaksen på dei to språka. Engelsk har mellom anna høve til å bruke samtidsform av verb, eit system som ikkje finst på norsk.

Som eg har vist i nærlesingsdelen har samtidsforma hos Bly enkelte stader blitt eit problem for Hauge mens han andre stader har greidd å kompensere med norske ord og uttrykk som er dekkande i samanhengen. I omsetjinga av "Waking from Sleep" var Hauge tvungen til å setje inn eit subjekt i tittelen "Me vaknar or svevnen", noko som eg meiner dreier fokus meir over på subjektet mens det i omsetjingane av tittelen "Driving through Minnesota during the Hanoi Bombings" var mulig å omsetje "Driving" til "På veg". Som vi har sett, fikk denne omsetjinga ei utvida meining i "På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi" fordi uttrykket "ein lang veg å gå" i sjølve teksten, skapte samanheng til tittelen. Men i det same diktet blei "turning green" til "som nett vert grøne", utan at omsetjinga tapte noko på det. I "Seks vinterdikt frå hytta" blir titlane i det fjerde og det femte diktet, "Sitting Alone" og "Listening to Bach" til "Sitja åleine" og "Lyda på Bach". Hauge har her omsett så nært opp til originaltitlane som mulig og greidd å halde på det poetiske i dei.

I "Seks vinterdikt frå hytta" finn vi òg eksempel på at språket det blir omsett til, tvingar omsetjaren til å endre teksten, slik at enkelte estetiske kvalitetar ikkje blir dei same. Her måtte "flakes" spesifiserast og omsetjast til "snøflokar", noko som førte til at koherensen mellom

”teafakes” og ”snowflakes” ikkje kunne overførast til norsk. I det same diktet blir ”solitude” omsett til ”einsemd”. Her bør ”einsemd” spesifiserast som positiv om ho skal få den same verknaden på norsk som på engelsk, noko som blir vanskelig i ei poetisk omsetjing. At norsk heller ikkje har eit meir stilmessig passande ord for å sone på ein religiøs måte gjør at ”atone” i ”Driving through Minnesota during the Hanoi Bombings” i norsk omsetjing ”sona”, mistar ein del konnotasjonar. Ut i frå dette kan ein slutte at Hauge i mange tilfelle er tvungen til å endre teksten ut ifrå dei avgrensingane mottakarspråket sett.

Hauge er likevel kjeldespråksorientert. Det viser i første omgang den systematiske omorkestreringa av klang. Verkemidla allitterasjon og assonans er synlige i omsetjingane så vel som i originaltekstane. Klangen er kanskje tydeligast i dei to dikta ”Waking from Sleep” og ”Six Winter Privacy Poems”. I desse to dikta er temaa meir universelle og harmoniske. Likevel har vi sett at klangen i alle dei tre dikta er vesentlig både for diktar og omsetjar. Både norsk og engelsk har stor overvekt av s-lydar i språket. Nærlesingane av dikta og omsetjingane har vist at desse lydane har det i mange tilfelle vore mulig for Hauge å halde fast ved. Vi finn eksempel på dette i alle dei tre omsette tekstane. I ”Me vaknar or svevnen” har det i tillegg vore delvis mulig for Hauge å halde på h-lyden som er sterkt tilstades hos Bly. Hauge har dessutan omorkestrert ved å bytte opphavlige vokalar eller konsonantar med andre vokalar og konsonantar. Dette er tilfelle i ”Me vaknar or svevnen” òg, der halv vokalen –w i somme tilfelle er skifta ut med h-lydar og i andre med m-lydar. I ”På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi” finn vi ei gjentaking av ø-lyden og ikkje i-lyden som hos Bly, og det fjerde diktet i ”Seks vinterdikt frå hytta” introduserer ein repetisjon av n-lydar der Bly har ein gjennomgåande s-lyd.

Vidare greier Hauge å omorkestrere sentrale klanglige uttrykk frå Blys dikt. Slik eg peikte på i kapitlet om ”Waking from Sleep” og ”Me vaknar or svevnen”, er det lydmalende omgrepet ”the knock of wooden tackle ” omorkestrert til ”dunk av takkel-ved”. I ”På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi” held Hauge på dei klanglige repetisjonane ved å repetere klang gjennom andre ord. Klangen i: ”between, green og been”, blei som vi hugsar erstatta med gjentakande klang i orda: ”kvite, flytte og beite”. I ”Seks vinterdikt frå hytta” blir ”shoots of joy” skifta ut med ”biv av glede” og ” Fedrane fell i frå, dag for dag” kjem i staden for ”More of the fathers are dying each day”. I tittelen ”Six Winter Privacy Poems” finst det òg ei orkestrering av klang, ein klang som er omorkestrert i den norske tittelen, ”Seks

vinterdikt frå hytta”. I tillegg inneheld tittelen like mange stavingar i originaltekst og omsetjing.

Hauge har greidd å bringe over til norsk både grammatiske og semantiske repetisjonar. I ”Me vaknar or svevnen” er: ”No we wake, and rise from bed, and eat breakfast!”, frå originalteksten blitt til: ”No vaknar med, og ris or sengi, og et frukost!”. Den grammatiske repetisjonen: ”No we wake” og ”No we sing”, i strofe tre og fire er òg halde oppe hos Hauge: ”No vaknar me” og ”No syng me”. Kor viktig det har vore for Hauge å overføre Blys klangmønster i norsk språkdrakt viser ikkje minst omsetjinga av ”mud” til ”jord” i ”Six Winter Privacy Poems”. Her har den semantiske sida ved språket måtta vike for det klanglige.

Eit studie av rytme viser òg at omsetjinga knyter seg til opphavsteksten. ”Me vaknar or svevnen” har ikkje like mange stavingar som ”Waking from Sleep”, likevel repeterer den norske tittelen rytmen frå den amerikanske tittelen. ”Waking” har to stavingar, det same har ”from Sleep”. ”Me vaknar” har tre stavingar, og det same har ”or svevnen”. Sjølv om Hauge ikkje når i mål med dei same talet på stavingar har vi sett gjennom nærlesingane at han får til den same repetisjonen på norsk som Bly fikk til på engelsk. I ”På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi” tar Hauges omsetjing vare på rytmen som er med på å auke det narrative tempoet vi finn i den innbakke torturforteljinga i originaldiktet.

At Hauge dessutan har valt ord og uttrykk som i stor grad samsvarer eller er i slekt med dei opphavlige engelske uttrykka i Blys dikt, finn vi fleire eksempel på. Valet av omgrepet ”Innsides årane” for ”Inside the veins” i ”Me vaknar or svevnen”, skaper eit lingvistisk samband til ”Waking from Sleep”. Dette skjer fordi Hauge syntaktisk repeterer den engelske måten å uttrykke seg på. ”Inside the veins”/”Innsides årane” er innleiingsorda i diktet og blir derfor sentrale ord, både i originaltekst og omsetjing. Hauge har hatt sansen for å halde på denne poetiske formuleringa.

Eit anna val som kan tyde på at Hauge har villa spele på omgrep i originalteksten er omsetjinga av ”pain” til ”pine” i ”På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi”. Uttrykka ”pain” og ”pine” er utsjåandemessig like, og dei har etter alt å dømme felles opphav i det latinske omgrepet ’poena’ som betyr straff (Hovdenak, 1986:531). Fleire eksempel på at omsetjinga spelar på ord og uttrykk frå Blys tekstar, er bruken av ”flekke” og ”flokke” i ”Seks Vinterdikt frå hytta” som knytt seg til omgrepet ”flakes” i ”Six Winter Privacy Poems”.

Hauge omsett "bits of darkness" til "flekke av myrkret" og får gjennom dette knytt "flekke" til "ljofloke" som igjen knyter seg til "flake" i originalteksten. Andre eksempel på at Hauge bruker omgrep som språklig er i slekt med dei engelske, er omsetjinga av "rise" til "ris" i "Me vaknar or svevnen", og det at engelske og norske omgrep som "eat" og "et", "wake" og "vaknar", er naturleg i slekt med kvarandre.

Å bringe over klang og rytme og ta vare på språklige like uttrykk i engelsk og norsk har vore viktig for Hauge. Men dei kjeldetekstorienterte omsetjingsteoretikarane meiner òg at ei god omsetjing skal greie å bringe over det innhaldsmessige, sjølv om ein må bruke andre ord i andre samanhengar enn det dikteren av originalteksten har gjort. Hauge har vist at han er i stand til å bringe over innhaldet. At Hauge i "På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi" først omsette "terror" med "redsla" reduserte innhaldet av ordet "terror", men når han i neste verselinje valte å utvide meininga av "pain" med "pine", tar denne omsetjinga vare på det som gikk tapt i den førre. I "Me vaknar or svevnen" blir "covered with fur skins" omsett til "puta med skinn". For å få fram at skinnen er av pels og dermed har ein mjuk kvalitet skiftar Hauge ut det engelske verbet "covered" med det norske verbet "puta" som nettopp får fram det som går tapt når substantivet "fur" forsvinn. Dette er eksempel på at Hauge har lagt til og trekt frå, men han har likevel heile tida hatt i tankane at omsetjingane må ta opp i seg element som gjør at dei er tru mot Bly's dikt òg når det gjeld innhaldet.

Nærlesinga har likevel vist at Hauge har tatt ein del val i omsetjingsprosessen som har skapt nye og annleise konnotasjonar i omsetjingane enn originaltekstane. Omsetjinga av "weaving in the wind" til "veivande i vinden" og "master" til "sjefen" i "Me vaknar or svevnen" og omsetjinga av "stringy-chested" til "magre" i "På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi", viser at omsetjaren Hauge ikkje alltid har greidd å finne dekkande norske omgrep for dei engelske. Tittelen "Seks vinterdikt frå hytta" kan vel heller ikkje seiast å vere heilt dekkande for "Six Winter Privacy Poems". "Vinterdikt" er noko anna enn "Winter Privacy Poems". Slik eg har poengtert markerer tittelen til Bly at den positiva einsemnda er tilstades heilt frå starten av, og at det er i kontakt med naturen han finn ho. Dette meiningsinnhaldet blir ikkje brakt over i den norske tittelen. Dette betyr at Hauge ikkje bare har tenkt på å vere tru mot originalteksten. For det er liten tvil om at Hauge har vore opptatt av å bruke gode norske omgrep i omsetjingane. Dermed har han ikkje bare brydd seg om forholdet mellom originaltekst og omsetjing.

Hauge har òg vore seg bevisst den rolla omsetjinga skulle ha i den norske litteraturen. Dette fører oss inn på den andre omsetjingsteorien i Wittbrodts klassifikasjon, den mottakarspråksorienterte omsetjingsteorien. (Zieltextorientiert Theorie). For mottakarspråket, norsken, og den rolla omsetjinga spelar i norsk kultur, er òg viktige for Hauge. Omsetjingane til Hauge skjer på dei vilkåra mottakarspråket set. Hauge ønskjer sjølvstøtt å setje om Bly til fullgodt norsk, slik at omsetjinga kan integrerast i den norske kulturen. For Hauge har valt gode norske ord og uttrykk som skapar norske kulturelle konnotasjonar i omsetjingane sine. Omsetjinga av "do tiny dances" til "tek ein liten svingom" i "Me vaknar or svevnen" og "new cold" til "kuldefrisken" i "Seks vinterdikt frå hytta", er eksempel på at det å finne dei rette poetiske orda i mottakarspråket har spelt ei sentral rolle. Som eg har kommentert i nærlesinga mi av "Me vaknar or svevnen", blir det lagt meir vekt på fart og tempo i det norske "tek ein liten svingom" enn i det engelske "do tiny dances". "Svingom" betyr noko anna enn "do tiny dances", men det er eit ord som er godt kjent og brukt i den norske kulturen. Omsetjinga er eit eksempel på at teksten er blitt ført over til norsk gjennom eit typisk norsk folkelig uttrykk. Hauge har brukt eit nært og kjent omgrep som sett nordmenn i stand til å leve seg inn i situasjonen på bakgrunn av sin eigen kultur.

"Svingom" bringer noko nytt til omsetjinga, noko som ikkje fanst i Blys dikt. Det same kan seiast om omgrepet "kuldefrisken", men her blir omgrepet "new cold" skifta ut med eit ord som ikkje tillegg diktet ny meinig, her utdjupar det omsette omgrepet den meininga som alt finst i originaluttrykket. Hauge skapar ei samansetjing av omgrepet "kulde" og "frisken" som kling vel poetisk og som er nyskapande. Omgrepet tilfører det norske språket ein positiv konnotasjon til kulde. Hauge skriv at "det (språket i omsetjingane) har so lett for å verta ditt, verta farga av deg og din skrivemåte" (Hauge, bind II:780). Her kan ein konkludere med at Hauges eigen poetiske farge kjem til syne i omsetjinga. "Kuldefrisken" passar likevel godt inn i samanhengen og skapar dei same konnotasjonane som "new cold" skapte. Ein annan nykonstruksjon er omgrepet "ljoflokar" som òg er henta frå "Seks vinterdikt frå hytta". "Flakes of light" hos Bly er her blitt til ei samansetjing av "ljof" og "flokar" på norsk. Lik "kuldefrisken" er dette eit spenstig poetisk omgrep på norsk som skapar nye konnotasjonar på mottakarspråket. Likevel tar omgrepet vare på det semantiske nivået i originaluttrykket.

I rekka av gode norske omgrep som Hauge har brukt, kjem ein ikkje forbi uttrykket "innsides" i "Me vaknar or svevnen". Stadadverbialet kling vel poetisk i samanhengen det står i, men som eg har peikt på i nærlesingsdelen, er "innsides" eit dialektuttrykk. Dette uttrykket er

dermed med på å gi omsetjinga innpass i Hardanger. Omsetjinga knyter seg til dialekten i Hardanger gjennom omsetjaren Hauge. Diktet "Seks vinterdikt frå hytta" innfører eit anna typisk norsk omgrep. Omgrepet "hytta", er i omsetjinga tilstades alt i tittelen. Omgrepet finst som "shack" hos Bly i sjølv diktet, men er ikkje tilstades i tittelen, "Six Winter Privacy Poems". Hauge sett med dette diktet inn i ein norsk kultursamanheng. Ved å bruke eit ord som "hytta" både i tittelen og i sjølv diktet, blir det etablert eit samband til den nye kulturen diktet skal bli ein del av. Hytta er eit omgrep som mange nordmenn har eit forhold til. Å vere på hytta er eit typisk norsk fenomen. Det er tradisjon på nokre kantar av landet å ha ei hytte som ein reiser til vinterstid, for å trekke seg tilbake frå bylivet, men òg for å komme naturen nærmare i form av skisport og andre vinterleikar. Ordet "snøflokar" er i tillegg eit ord som passar godt i eit norsk vokabular, det er tilpassa norske forhold. Dei fleste nordmenn har sjølv sagt eit forhold til snø. Det er derfor ikkje problematisk å overføre motivet i diktet til norske forhold. Landskapet i diktet kan vere både norsk og amerikansk. Minnesota har likskapstrekk med eit norsk vinterlandskap, sjølv om topografien i røynda er svært forskjellig frå det norske.¹⁴

Tidligere har vi sett at omsetjingane til Hauge gjennom omorkestrering av klanglige verkemiddel og rytme, skaper samband til originaldikta. Men ein kan dessutan hevde at om teksten skal kunne integrerast i den norske mottakarkulturen, må klangmønsteret og rytmen vere skapt på dei premissane mottakerspråket sett. Dermed kan ein seie at det å produsere klang og rytme, må vere tilpassa mottakarkulturen. Allitterasjon og assonans er verkemiddel som blir brukt like mye på norsk som på engelsk. Dikta vil gjennom verkemidla som blir brukt, for eksempel omorkestreringa av lydar, òg knyte seg til ein norsk litterær tradisjon. Norske lesarar vil vere i stand til å forstå Blys tekstar i Huges omsetjing innafor norske kulturrammer. Ein kan sjølv sagt diskutere om alle dei tre dikta lar seg integrere like lett i ein norsk litterær kulturbakgrunn.

Når eit dikt skiftar språk, oppstår det ein kulturell avstand til dei aktuelle hendingane og dei aktuelle stadene. Omsetjinga blir ståande i ei anna kulturell ramme enn originalteksten. I stemningsdikt og sentrallyriske dikt kan omsetjinga utan større vanskar gli inn mottakarkulturen. Det er derfor ikkje til å komme forbi at "Me vaknar or svevnen" og "Seks

¹⁴ Ein kan sjølv sagt ikkje slå fast at landskapet som blir skildra i dette diktet er Minnesota. I andre av Blys dikt går det fram at Bly faktisk har vore på hyttetur i Noreg.

vinterdikt frå hytta” lettare lar seg integrere i ein norsk litterær kultur enn ”På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi”. Grunnen til dette er først og fremst at motiva og tematikken i dei to førstnemnte dikta er meir allmennmenneskelige enn motivet og tematikken i det siste. Ein annan grunn er at vi møter bildebruk og referansar i ”Me vaknar or svevnen” og ”Seks vinterdikt frå hytta” som like godt kunne vore knytt til ein norsk kultur. Eg har alt nemnt forholdet nordmenn har til hytta og peikt på at det finst ein hyttekultur i Noreg som diktet ”Seks vinterdikt frå hytta” knyter an til. I tillegg til dette skilr desse to tekstane, som hentar motiva sin frå snødekte sletter og ei travel hamn, rett inn i ein norsk kulturbakgrunn. Motiva i dikta kunne ha vore henta frå norsk natur og kultur. Tematikken er dessutan meir universell om ein ser bort i frå ramma dikta står i, det amerikanske rommet og tida dei er skrive i.

Det same er ikkje tilfelle med ”På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi”. Her fortel tittelen og motivet oss at den konkrete situasjonen diktet tar utgangspunkt i, finn stad i delstaten Minnesota i USA. Med andre ord er tematikken og motivet direkte knytt til amerikansk natur og kultur. Når diktet som i dette tilfellet, er så sterkt knytt til originalspråket gjennom tematikken og motiva som blir brukt, møter omsetjaren andre utfordringar i omsetjingsarbeidet sitt. Omsetjinga blir sterkare prega av at ho nettopp er ei omsetjing i dei nye kulturrammene ho går inn i, dette fordi nordmenn ikkje på same måte som amerikanarane treng å ha dårlig samvit for å ha drepe fleire tusen menneske. Det var ikkje norske soldatar med i krigen i Vietnam, sjølv om Noreg var medlem av NATO. Den ”soninga” som ”me” på norsk må gjøre, blir derfor ei anna enn den soninga ”we” i Blys tekst må gjennom. Dette må nødvendigvis vere slik fordi dei rammene teksten går inn i mottakarkulturen er annleise. Likevel kan vi òg seie at diktet fungerer som eit protestdikt i norsk omsetjing. Diktet blir gjort kjent for norske lesarar gjennom omsetjinga, og protestane mot krigen var omfattande i Noreg òg. Som eg har uttrykt tidligare, kjem diktet ut i 1972, same året som bombingane i Vietnam og protestane verda over, òg i Noreg, var på sitt mest intensive. I norsk versjon blir diktet sett inn i ein ny samanheng, her fungerer det annleis enn diktet gjorde i den amerikanske kulturen, men like fullt har det slagkraft og tematikk på norsk som på engelsk. Nordmenn var opptatte av det som skjedde i Vietnam, og ein ønskte sjølv sagt å vinne fleire røyster mot krigen for å påverke dei amerikanske styresmaktene til å avslutte krigen. I eit større perspektiv les ein sjølv sagt ”På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi” som ein protest mot krig generelt, og då kan diktet fungere like godt på norsk som på engelsk. Innafor ein kvar vestlig kultur, både i samtida og i ettertida, vil diktet kunne fungere som eit antikrigsdikt.

Den største og kanskje viktigaste grunnen til at Huges omsetjingar er integrert i den norske kulturen, er at omsetjingane er integrerte i Huges eige poetiske univers. Første gong eg las "Me vaknar or svevnen" hadde eg ikkje lese "Waking from Sleep", og det slo meg at diktet på mange måtar var eit typisk Hauge-dikt. Slik ein hos ein bildekunstnar ofte kan kjenne igjen ein typisk strek, slik gjenkjenner ein i diktet "Me vaknar or svevnen" eit vokabular og ei formuleringsevne som ein lett knyter til Hauge. Det er Huges kjente nynorske, poetiske hardangermål vi møter i diktet og den nyskapande bildebruken finst i omsetjingane så vel som i hans eigne dikt. Både Atle Kittang og Hans Skei har peikt på at dei dikta Hauge har omsett til norsk, har mye felles med hans eiga dikting. Dette gjeld i høgste grad desse tre dikta av Robert Bly. Som hos Hauge finn vi hos Bly ei spennvidde i tema frå kvardag, hytteliv, natur, indre opplevingar og metapoesi til kvasse politiske refleksjonar og oppmodingar til enkeltindivid om å involvere seg og ta ansvar. At dikta lar seg passe inn både i hans eige diktunivers og i norsk litteratur i samtida, kan sjølvsagt henge saman med at Hauge bevisst har valt å omsetje dikt som vi som nordmenn har høve til å forstå ut frå våre kulturelle rammer. Ønskjer omsetjaren at omsetjingane skal integrerast i mottakarkulturen, er tekstutvalet viktig. Vi kan konkludere med at Hauge har hatt auge for kva tekstar som har late seg passe i mottakarkulturen. Tilknytninga omsetjingane har til hans eigen lyrikk, tekstutvalet og språket, har vore viktige faktorar i denne samanhengen.

Det spørsmålet ein kan spørje etter å ha trekt denne konklusjonen, er om omsetjaren Hauge, ubevisst eller bevisst, tar med seg sine kulturelle føresetnader i omsetjingane av Blys tekstar. Har Hauge gjort ein del kreative og stilistiske val som er motivert av den kulturbakgrunnen han har i ein norsk litterær kvardag i si eiga samtid? Dette spørsmålet bringer oss inn på Wittbrodts tredje klassifikasjon av omsetjingsteoriar, nemlig den transferorienterte teorien (Transferorientierte Theorie). Teoretikarane som fokuserer på denne teorien, studerer i tillegg korleis omsetjing er formidling mellom to kulturar, og korleis omsetjinga skaper band til originalkulturen.

At Huges omsetjingar av Blys dikt har nær slektskap til hans eiga dikting kjem vel av, slik eg har vore inne på tidligare, at Blys kultur i Minnesota og Huges kultur i Hardanger har ein del felles referanserammer. Minnesota er på mange måtar den norske staten i USA med eit klima som kan minne om det norske innlandsklimaet. Mange norske immigrantar kom nettopp til denne staten. Ein av dei var forfedrane til Robert Bly kom nettopp frå Bleie i Hardanger. Olav H. Hauge og Robert Bly er dermed knytt til kvarandre gjennom eit felles opphavsområde,

Hardanger. Dette opphavet har sjølvsagt vore med på å skape formidling mellom den amerikanske poeten og den norske omsetjaren, og gjennom dette blir det dessutan skapt formidling mellom Minnesota og Hardanger. Hauge har kanskje følt seg knytt til Bly gjennom opphavet til den amerikanske poeten. Gjennom omsetjing av dikta til kvarandre har dei to poetane utvikla kontakten mellom Minnesota og Hardanger.

Det eg har skrive ovafor går inn i rekka av argument for kva likskapstrekk som finst mellom dei to poetane når det gjeld felleskulturelle verdiar. Men slik eg alt har peikt på, har Hauge og Bly hovudsaklig mange felleslitterære verdiar. Dei er lyrikarar i den same tida, og begge har spenningar i tekstane sine frå lyrikk som orienterer seg mot det indre livet i oss, til lyrikk som er retta utover, er samtidsorientert og politisk. Likevel finst det trekk ved Blys poesi og tankegang som det kan stillast spørsmål ved om Hauge greier å formidle.

Slik fleire før meg har observert og skrive om (Eggen, Østbø) er Hauge prega av nynorsktradisjonen sine ideal om kva god dikting er. For nynorsktradisjonistane var det viktig å nå fram med ein budskap. Eggen gjør dette klart ved å sitere Halldis Moren Vesaas som meiner at det er kommunikasjonen, det at budskapet når fram til ein lesar som er den viktigaste oppgåva til poeten (Eggen: 1983:49). Dette synet knyter seg både til den mottakarorienterte og den overføringsorienterte omsetjingsteorien. Enkelte stader kan det verke som om Hauge, bevisst eller ubevisst, har late seg styre av ideala nynorsktradisjonen set for god dikting og omsetjing. Omsetjinga av "particles" til "radioaktivt slagg" i "På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi", kan vere eit eksempel på at Hauge har ønskt å gjøre Blys utsegn klarare i norsk versjon enn ho i utgangspunktet er i det amerikanske diktet. Her kan ein mistenke Hauge for å hjelpe til med å tolke diktet i omsetjingsprosessen. Det kan verke som Hauge med røtene sine i nettopp nynorsktradisjonen, har late seg påverke til å klargjøre kva Bly meiner med "particles", ved å innføre eit meir negativt ladd omgrep: "radioaktivt sladd", i den norske versjonen.

Det finst òg andre eksempel på at Hauge ikkje har funne seg heilt til rette i omsetjingane av Blys tekstar. Hauge har omsett Bly i Blys eiga samtid, og derfor er ikkje omsetjingane til Hauge prega av at dei er skrivne i ei anna tid, men dei er til dels prega av å vere skrivne i eit anna rom. Blys tekstar er sjølvsagt meint for ein amerikansk lesar mens Hauges er meint for ein norsk lesar.

Som vi har vore vitne til gjennom nærlesinga, har Hauge nedtona noko av Blys bildebruk. Den kraftigaste nedtoninga finn vi eksempel på i "Seks vinterdikt frå hytta". Her blir metaforen "I fly into one of my own poems" til "brått er eg inne i eitt av mine egne dikt". At Hauge vel ei slik omsetjing, kan kanskje skyldast at han ikkje finn seg heilt til rette i Blys erotiske ekstase. Som eg har peikt på, blir dei erotiske konnotasjonane heilt borte hos Hauge. Ein kan òg stille spørsmålsteikn ved omsetjinga av "stringy" til "magre" i "På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi" ut i frå dette perspektivet. Hauge har nedtona utsjånaden hos vietnamesarane frå trevelt til magre. Kanskje har bildet blitt for valdsamt for Hauge og dei kulturrammene han tenkte seg at omsetjinga skulle passe inn i. Det er ikkje til å komme forbi at den amerikanske kulturen i dag, så vel som på syttitalet, er meir mottakelig for valdsbilde av denne sorten enn det den norske lyriske tradisjonen som Hauge var tilstades i på syttitalet var kjent for å representere. Ein kan skylde Hauge for å vere eufemistisk, kanskje ønskjer han å nedtone valdsbildet hos Bly bevisst, eller kan hende har det ikkje vore mulig å omsetje uttrykket annleis utan å endre rytmen og setningsstrukturen i diktet.

I "Me vaknar or svevnen" er "navies" blitt til "flotar", den militære konnotasjonen forsvinn i omsetjinga. Dette valet kan vere motivert av at Hauge ikkje har følt at "marinefarty" var eit ord som passa inn i hans vokalbular, i hans diktarverd. Innføringa av eit "dei" i tittelen "På veg gjennom Minnesota medan dei bombar Hanoi" kan ha den effekten at det blir skapt større distanse til hendingane gjennom omsetjinga. Dette kan vere eit resultat av at omsetjaren er prega av sine kulturelle føresetnader, og at poeten og omsetjaren ikkje her opererer innafor det same rommet.

Til sjuande og sist handlar ei god diktomsetjing om å greie å gripe det essensielle ved originaldiktet, både når det gjeld innhald og form. Men i tillegg må omsetjinga bli eit dikt som står støtt på sine egne bein i mottakarkulturen. Janna Kantola illustrerer det som blir kravd av ein god omsetjar på denne måten: "Översättaren måste göra sig synlig om hon eller han vil vara "osynlig", dvs. flytande på sitt eget språk" (Edda 2004: 56).

Hauge er ein synlig omsetjar. Fordi han meistrar sitt eige morsmål så vel, og fordi han sjølv er poet som kjenner slektskap til Robert Blys poesi, blir omsetjingane hans av Bly til god poesi på norsk så vel som på engelsk. Den bevisste omorkestreringa av klangen i dei tre dikta er ein av hovudgrunnane til dette. Hauge er synlig i omsetjingsprosessen, noko som stort sett gjør

han usynlig i det ferdige resultatet, sjølv om vi finn eksempel på at dikteren Hauge har sett spor etter seg i dei omsette tekstane. Vi har dessutan sett at det norske språket til tider har tvinga Hauge til å velje ord og uttrykk som har endra meiningsinnhaldet i originalteksten. Desse endringane fører likevel ikkje til at vi har å gjøre med heilt nye dikt i Hauges norske omsetjingar. Dei djupare tematiske nivåa i dei tre dikta er dei same på norsk som på engelsk. Vi finn enkelte forskyvingar i meiningsinnhald, men desse endrar ikkje tekstane radikalt. Hauges omsetjingar er tru mot Blys dikt, men samtidig er omsetjingane skriva på eit godt norsk poetisk språk, noko som integrerer tekstane i Hauges dikting og derfor i den norske litteratur- og kulturarven. Eg vil på mange måtar seie at Hauge har klart det som Schleiermacher så på som umulig, men som Berman hadde tru på, nemlig å sameine den kjeldespråksorienterte og den mottakarspråksorienterte omsetjingsperspektiva.

Skal ein vurdere og plassere Hauges arbeid som omsetjar i forhold til at det finst ein meiningsforskjell mellom omgrepa "omsetjing" og "gjendikting" slik eg har peikt på innleiingsvis, vil eg hevde at Hauge er meir omsetjar enn gjendiktar. Hauge fokuserer alltid først på originalteksten. Sjølv peikte han på at ein kom originalteksten meir eller mindre nær alt etter kor dugande ein var som omsetjar, men at produktet i alle tilfelle ville bli noko anna enn det originale. Det var etter hans syn uråd å berge over både innhald og form slik at det blei eit organisk heile (Hauge, band IV 2000:674). For å vise sin dugleik, prøver han likevel alltid å omsetje så nært opp til opphavsteksten som råd var. Når han har valt andre løysingar, er det ikkje for å markere sin eigen styrke som poet, men for å skape ein tekst som kan integrerast i hans eige dikteriske univers og i mottakarkulturen. Med andre ord lykkast Hauge langt på veg i det han sjølv set som ideal for ei god omsetjing. Hauges omsetjingar blir podekvistar med eigenskapar frå mortreet.

Litteratur

- ATKINSON, Michael. 1992. "Robert Bly's *Sleepers Joining Hands*: Shadow and Self" Davis, William V. (ed.) *Critical Essays on Robert Bly*. 1992, New York: G.K. Hall & Co.
- BERMAN, Antoine 2000 (1984). "Oversettelsen som manifest", omsett av Christian Refsum i *Vagant* nr. ¾ 2000. Dobbelnummer om gjendiktning og oversettelse.
- BJØRKUM, Andreas. 1998. *Målmeistaren frå Ulvik. Ord og former hjå Olav H. Hauge*, Oslo: Det Norske Samlaget.
- BLY, Robert. 1962. *Silence in the Snowy Fields*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- BLY, Robert. 1967 *The Light around the Body*, New York, Cambridge, Philadelphia, San Francisco, London, Mexico City, São Paulo, Singapore, Sidney: Harper & Row, Publishers.
- BLY, Robert. 1972. *Odin House , Madison, Minnesota*. Utvalde dikt. Til norsk ved Olav H. Hauge, Paal-Helge Haugen, Tor Obrestad og Einar Økland. Oslo: Det Norske Samlaget.
- BLY, Robert. 1973. *Sleepers Joining Hands*, New York, Evanston, San Fransisco, London: Harper & Row, Publishers.
- BRESLIN, James. 1988. "Poetry, 1945 to the Present" i Elliott, Emory og Banta, Martha. *Columbia Literary History of the United States*. 1988, New York: Columbia University Press.
- DODD, Wayne. 1992. "Back to the Snowy Fields" i Davis, William V. (ed.) *Critical Essays on Robert Bly*. 1992, New York: G.K. Hall & Co.
- ECO, Umberto. 2002. *Kunsten å skrive en akademisk oppgave, hovedoppgave og masteroppgave*, Oslo: Idem.
- EGGEN, Jo. 1983. *Gjendikting av franske symbolister, med særlig vekt på Olav H. Huges gjendiktninger*. Upublisert hovudoppgåve i Nordisk litteratur. Universitetet i Oslo.
- HAUGE, Olav H. 1978. *Hand grip hand i sjevne*. Oslo: Noregs Boklag.
- HAUGE, Olav H. 1982. *Dikt i umsetjing*, Oslo: Noregs Boklag.
- HAUGE, Olav H. 1991. *Frå Rimbaud til Celan*, Oslo: Det Norske Samlaget/ Bokklubbens Lyrikkvenner.
- HAUGE, Olav H. 1992. *Dikt i umsetjing*, Oslo: Det Norske Samlaget.
- HAUGE, Olav H. 2001. *dikt i umsetjing*, Oslo: Det Norske Samlaget.
- HAUGE, Olav H. 2000. *Dagbøker 1924-1994*, Oslo: Det Norske Samlaget.
- HOVDENAK, Marit mfl. 1986. *Nynorskordboka*, Oslo: Det norske Samlaget.

- KALAJDIAN, Walter. 1992. "From Silence to Subversion: Robert Bly's Political Surrealism" i Davis, William V. (ed.) *Critical Essays on Robert Bly*. 1992, New York: G.K. Hall & Co.
- KANTOLA, Janna. 2004. "Tankar kring det "osynliga". Konsten att översätta (Gunnar Ekelöf)" i *Edda* nr.1 2004.
- KITTANG, Atle. 1982. "Forord" i Hauge, Olav H. *Dikt i umsetjing*, Oslo: Noregs boklag.
- KORTNER, Olaf, MUNTHE, Preben, og TETERÅS, Egil. 1984. *Aschehoug og Gyldendals STORE NORSCHE leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget
- LOTHE, Jakob, REFSUM, Christian og SOLBERG, Unni.1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget.
- LUNDESTAD, Geir. 2000. *Øst. Vest. Nord. Sør. Hovedlinjer i internasjonal politikk etter 1945*. Oslo:Universitetsforlaget.
- MOEN, Per og PEDERSEN, Per-Bjørn. 1998. *Engelsk-norsk/ Norsk-engelsk ordbok*, Oslo: Det Norske Samlaget
- PROCTER; Paul. 1978. *Longman Dictionary of Contemporary English*, Harlow and London: Longman Group Limited
- QVALE, Per. 1998. *Fra Hieronymus til hypertekst*, Oslo: Aschehoug.
- REFSUM, Christian. 2000. "Introduksjon til Antoine Berman- mot en moderne oversettelseskritikk" i *Vagant* nr. ¾ 2000. Dobbelnummer om gjendiktning og oversettelse.
- REKDAL, Jan Erik. 1978. "Språkgartnaren Olav H. Hauge" i Stegane, Idar. (red.) 1978 *Dikt og artiklar om dikt. Til Olav H. Hauge på 70-års dagen*. Oslo: Noregs Boklag.
- RICHMAN, Robert. 1992. "The Poetry of Robert Bly" i Davis, William V. (ed.) *Critical Essays on Robert Bly*. 1992, New York: G.K. Hall & Co.
- SKEI, Hans H. 1994. "Det vesle som hjarta alltid har visst", i Tønnesen, Terje (red.) 1994 *Tunn is. Om Olav H. Huges forfatterskap*, Oslo: Landslaget for norskundervisning, Cappelen.
- SKORGEN, Torgeir. "Språkets heimkomst, Olav H. Hauge som gjendiktar" i *Vagant* nr. ¾ 2000. Dobbelnummer om gjendiktning og oversettelse.
- TRANSTRÖMER, Tomas, BLY, Robert og PILINSZKY, Janos.1973. *Stigar*, Göteborg: Författarförlaget.
- WITTBRODT, Andreas. 1995. *Verfahren der Gedichtübersetzung. Definition, Klassifikation, Charakterisierung*. Frankfurt am Main: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften.

ØSTBØ, Johannes. "Omsetjing av lyrikk. Teori og praksis i lys av Olav H. Hauges omsetjing av Georg Trakl-dikt." i *Vagant* nr. 3/4 2000. Dobbeltnummer om gjendiktning og oversettelse.