

Ole Karlsen

Høgskolen i Hedmark
ole.karlsen@hihm.no

Jan Erik Volds gjendiktninger Amerikansk lyrikk

Jan Erik Vold: poet, kritiker, antologi-redaktør, litteraturhistoriker, Stockholmsbosatt Oslo-entusiast, litterær *entrepreneur* (som franskmennene sier), jazz-og-poesi-performer, entertainer, introdoktør av glemte og ikke-glemte poeter, oversetter og gjendikter av prosa, drama og poesi. Vold har spilt mange ulike roller i sitt overveldende aktive liv på den littære scenen i Norge – og han er der fremdeles. Vold har oversatt romaner og skuespill av Samuel Beckett, kortprosa av Peter Bichsel og Bob Dylan, og spesielt har oversettelsene av kortprosa hva gjelder form og struktur etterlatt tydelige spor i Volds egen skrift, særlig i fra *rom til rom SAD & CRAZY* (1967) og oppfølgeren *Buster brenner* (1976). Kortprosa, ofte grensende opp til prosadiktet,¹ står sterkt i moderne skandinavisk litteratur og den danske kritiker Lars Bukdahl har sporet det han kaller *kortprosamysteriet* i skandinavisk litteratur tilbake til Volds kortprosabøker og hans Bichsel-oversettelser.² For det første: Volds oversettelser har således hatt ringvirkninger i Norden, og det er all grunn til å tro at hans lyrikkgjendiktninger, kanskje særlig av William Carlos Williams, har hatt tilsvarende stor betydning.³ For det andre viser kortprosaeksemplet at det er en nær sammenheng mellom Volds oversettelser/gjendiktninger og hans egen litterære praksis. Etter min oppfatning kan Volds arbeid med sine medpoeters forfatterskaper være en fruktbar inngang til å uteske hans komplekse og mangfoldige poetologi. Dette kan gjelde norske Vold-helter som Uppdal, Hauge, Hofmo, Jacobsen, Orvil, Bodvar bare for å nevne noen poeter fra generasjonen før Vold, men det gjelder kanskje i enda sterkere grad de poeter som Vold selv har valgt å gjendikte. Vold har gjendiktet Beckett, Rimbaud, Apollinaire, og Eluard (samlet i *Becketts ring*, 1987) fra fransk, men sine aller nærmeste poetiske valgslektninger finner han i den amerikanske modernismen,⁴ innbefattet William Carlos Williams, Robert Creeley, Bob Dylan, Frank O'Hara, Richard Brautigan og Wallace Stevens. Og det kan sies: Valget av Williams og Stevens er et ekko av hans oppgjør med den høymodernistiske Brekke-tradisjonen i norsk lyrikk; Brekke valgte seg som kjent Eliot og Pound.⁵

I det som følger drøftes ulike sider ved Volds varierte gjendiktningsspraksis ved hjelp av noen få – forhåpentligvis illustrative – teksteksempler. I bakhodet ligger gjendikterens svøpe: *Traduttore, traditore! Oversetter, forræder!*

Bob Dylan

I Volds versjon i *Damer i regn* (1977) kunne Dylan-biografien kort risses opp slik: Dylan en norsk poet, født om lag ved begynnelsen av den andre verdenskrigen med oppvekst og skolegang i Oslos mer urbane strøk. Dylan kjenner og treffer Oslo-tonen og de ulike dialektale og sosiolingvistiske variantene som benyttes der. Som ung *singer/song-writer* frekventerer han Club 7, og språket hans er vevet sammen av den regionale dialekt, av sosiolekt forbundet med Oslos ungdomsmiljø og hva man kan kalle den alternative kunstscene samt av ungdommelig slang (hvorav en del raskt forsvinner fra språket). Dylan er selvsagt lommekjent i Oslo, kan byens topografi og geografi ut og inn, og han har gitt ut iallfall en plate, *Briskeby Blues* (1969). Men Dylan kjenner også andre deler av Norge, for eksempel Finnmarken (der han har en kjæreste), Telemarken (der hans musikervenn Kåre Virud er fra) og Hedmarken (der han endog vet at Mjøsa kalles "fjorden" i den lokale dialekt). Med andre ord: Vold har ikke bare oversatt Dylans ord, men flyttet kontekst, miljø, personer fra USA til Norge; Dylans kontekst er her norsk, og følgelig blir ordlyden i gjendiktningen nokså fri i forhold til originalen. Kaster vi et raskt blikk på "Stuck inside of Mobile with the Memphis Blues Again",⁶ ser vi at Mobile er blitt til Notodden (hvor Kåre Virud som sagt kommer fra), "Memphis Blues" er blitt til "Briskeby Blues", en tittel som refererer både til plata Vold slapp i 1969 (sammen med Jan Garbarek) og diktet "Bo på Briskeby Blues" i *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968). Og kikker vi på den fjerde strofa, kan vi legge merke til noen av de frihetene Vold tar seg i forhold til originalen, samtidig som vi også ser at Dylans språk blir mer muntlig med Volds Oslo-tone: Originaldiktet sier "Grandpa died last week", Vold sier med en mer omtrentlig tidsangivelse at "Bestefattern rusla her om dan". Dylan sier "I knew he lost control", mens Volds versjon er langt mer muntlig, slang-preget, også på det vis at han bruker en anglisisme – *brainsen* – som var vanlig blant ungdom den gang: "jeg skjønte brainsen hans var bare møl / da'n bygde dette bålet nedi Storgata / og plaffa det tett med høl." I originalen halv-rimer "control" med "holes", mens Vold slår til med et helrim i paret "høl"/"møl". Den lekent oxymoronske faste vendinga "tett med høl" kan også betraktes som kompensasjon for formale elementer som nødvendigvis blir "lost in translation". Dylans eksklamatiske, poetiske apostrofe "Oh, mama" i omkvedet gjengitt som

”Åh, mamma”, ville i en norsk kontekst lyde som en sippete fire-åring som ikke får godteriet sitt. ”Åh, mor!” ville lyde som Per Sivle like før han skjøt seg selv den 6. september, 1904. Så hvem kan man påkalle når nøden er størst? Hvorfor ikke brannbilen? For på slutten av 1960-tallet brenner det for mange gamle trehusbebyggelser rundt om i Norges land, og i Oslo rives gamle Briskeby og gamle trebygninger erstattes med høyhus i betong.

Traduttore, traditore? Oversetter, forræder? Å gjøre Dylan til noe av en norsk visedikter, vil nok mange norske Dylan-fans oppleve som høyforræderi. I etterordet til oversettelsen av *Tarantula*, Dylans kortprosa-samling, kommenterer Vold (Vold 2005: 135 – 136):

En tid tenkte jeg å prøve å gjøre miljøet i boka en god del mer norskt, la Mae West bli Lydia Opøien, gjøre Cincinnati (by i Ohio, kjent jernbaneknutepunkt) om til Hamar, Mobile (by ved den Mexicanske gulf i Alabama, øst for New Orleans) til Mandal (vest for Kristiansand) men det opplegget holdt ikke, jeg kom fort til at skreppene til Dylan ikke er fra Lillestrøm – selv om jeg har latt Delilah bli til Laila (s.58), gjort wolf of silver drizzle om til sølvregns-gaupe (s.20) & spedd på med en Wergeland-allusjon ved å la Furious Simon's nasty Humour bli til Iltre Simons slette lune (s.105).

Man kunne altså si at Volds versjon av *Tarantula* er mer bokstavtro mot originalen enn de 70 tidlige Dylan-tekstene han har oversatt og samlet i *Damer i regn*, i det minste hva gjelder miljø, setting, topografi, geografi, osv. Men i etterordet til *Tarantula* sier han også (Vold 2005: 134) ”Siktemålet har hele tiden vært å få en fri & ledig versjon av Dylans bok på norsk – & så ladet med språklig spenst som originalen er.” Å forråde – og ikke forråde – originalen har også med poetisk intensjon og form å gjøre. *Brot* og *pain* har ulike konnotasjoner på tysk og fransk, lærer Walter Benjamin oss, og selv om ordlyd og konnotasjoner differerer, kan oversettelsen være sannferdig i forhold til originaltekstens intensjon. Dertil kommer trofasthet til det Diderot kalte det emblematiske ved diktet, kort sagt tekstens musikalitet og rytme.⁷ Hva gjelder disse to forhold – poetisk intensjon og det emblematiske ved diktet – er det som signalisert ved noen små eksempler over –intet forræderisk ved Volds gjendiktning, slik jeg ser det.⁸

William Carlos Williams

La oss forflytte oss fra øre- til øyepoesi, fra sanglyrikk til mer grafisk basert og visuell eller visuelt-orientert lyrikk. William Carlos Williams' berømte replikk da han ble spurt om hva som gjør han berømte *objet trouvé*-dikt ”This is just to say” (1934) til et dikt lyder slik: ”In the first

place, it's metrically absolutely regular (...). So, dogmatically speaking, it has to be a poem because it goes that way, don't you see?" (Perloff 1985: 91). Nå vil imidlertid enhver som leser diktet høyt for seg selv, *høre* at det er – hadde jeg nær sagt – "absolutely irregular", slik også den amerikanske litteraturforskeren Majorie Perloff sier (Perloff 1985: 92).⁹ Om man *ser* på diktet på boksiden, vil man imidlertid merke at alle tre strofene er formet på den samme, regulære måten; de er – for å bruke en term opprinnelig fra Hugh Kenner, Jan Erik Volds litteraturlærer i California i de tidlige 60-årene – "stanzas to see" (Perloff 1985: 90):¹⁰

THIS IS JUST TO SAY

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold

Williams' trofasthet mot byen han bodde i og mot sin amerikanske muntlighet i språket, hans hverdagspoetikk og hans *no-ideas-but-in-things*-holdning faller sammen med Volds egen poetologi og poetiske praksis, slik flere kritikere har påpekt. Imidlertid har ingen kommentert det faktum at den så-kalte Vold-strofa, en triadisk strofestructur eller kompakte strofer med fire vers (som i "This is just to say") representerer en type prosodi som er visuelt basert; de er "stanzas to see". Williams' synspunkt om at diktet utgjør "a field of action", at det er et handlingsfelt med flere aktører, at det ikke er noe som overleveres leseren for umiddelbar konsumpsjon,¹¹ er åpenbart et syn Vold deler, særlig i de diktverkene som har den visuelt baserte Vold-strofa som grunnstruktur. Om man ser på diktet som et slikt aksjonsfelt, er det knapt urimelig at leseren, som siden hen blir gjendikteren, tar seg noe til rette når et dikt føres over fra et språk til et annet. I Volds versjon beholder "This is just to say" sin visuelle prosodi, og kanskje understrekes diktets *objet trouvé*-karakter ved at tittelen ("Elskede") forandres og integreres tydeligere i diktroppen enn i originalen. Samme effekt har også den syntaktiske konsekvensen av dette, nemlig den at helsetningen i originalen erstattes

med en ledig leddsetning på norsk: "Elskede, det er jeg som (...)". På den andre siden er det ingen "Elskede" i Williams' dikt, iallfall ikke på det manifeste tekstnivå. Selvsagt forestiller man seg at der er en elsket, kanskje en kone som fremdeles ligger til sengs mens en travel ektemann skynder seg på jobb om morgenen. Mon ikke Vold ekspliserer hva som kun er implisert i originaldiktet?¹² Mon ikke Vold reduserer meningspotensialet i teksten, mon ikke meningspluralitet blir redusert til "unity of meaning", mon ikke kompleksitet blir enkelhet, mon ikke diktets "field of action" blir for innsmalnet?

Men la oss ikke konkludere for tidlig. I siste strofe ber dikt-jeget om tilgivelse, i originalen i form av en imperativ: "Forgive me". I gjendiktningen er dette flyttet til siste vers og gitt diktutgangens tyngde med følgende endringer i tillegg: Imperativen ("Forgive me") blir til et spørsmål uten spørretegn og "me" forsvinner: "Kan du tilgi". Vil det da være rett å si at i originalen vektlegges det at *jeg* – dikt-jeget – må tilgis, mens gjendiktningen vektlegger selve tilgivelseshandlingen, den elskedes ("du") evne til å tilgi? Har dikt-jeget – lappens skribent – spist av en forbudt frukt som var så forførende at dikt-jeget simpelthen ikke kunne holde seg fra fristelsen og derfor må berolige seg selv og sin kone med at det er hun som er hans sanne elskede og at hans skjebne er avhengig av hennes evne til å tilgi ham hans feiltrinn? I originalen dveler nemlig dikt-jeget ved (de forbudte?) fruktene, det tar opp om lag en tre-del av diktet og er visselig langt mer sibilantisk og assonantisk forførende-orkestrert og smakfulle enn i gjendiktningen, jf. "they were delicious, so sweet / and so cold" med "de var så / gode så søte / og så kalde". Vi berører her et meningslag i teksten som gjendikteren (men kanskje ikke så mange av leserne?) har lyttet seg fram til og som kanskje forklarer og kompenserer for de nevnte endringene i teksten. Uansett er det nok slik at Vold har sine ord i god behold når han i sitt fyldige etterord slår fast dette (Vold 1972: 108):

Når det gjelder selve omsetningsarbeidet har jeg prøvd å arbeide meg frem til en forholdsvis stor frihet overfor den slagne tekst – prøvd å fange tonen, som det heter. Diktet, Elskede det er jeg kan være et eksempel på hva jeg mener med det, særlig store avvik er det vel egentlig ikke det dreier seg om.

Williams' siste poesisamling var *Pictures from Brueghel* (1962). Som ekfrase kan "Landscape with the Fall of Icarus", det andre diktet i Brueghel-sekvensen, i seg selv betraktes som en oversettelse (fra bilde til tekst). Volds "Landskap med Ikaros' fall" blir dermed en oversettelse av en oversettelse. Strukturen med *run-on* verselinjer og enjambement fra originalen er beholdt i gjendiktningen, og igjen kan vi snakke om

”stanzas to see”. Gjendiktningen følger originalen tett i begynnelsen, men i tredje vers i andre strofe kan det se ut til at diktene går hver sin vei. Williams snakker om ”the whole pageantry / of the year”, mens Vold ganske enkelt skriver ”hele naturen”: ”hele naturen // var våknet til live / så yrende frisk i den nye årstid”. Fargerikdommen i naturens oppvåknen om våren blir ”lost in translation”, og likeledes forsvinner ”tingling”, den eggende, spennende, prikkende følelsen i huden som en del av naturens oppvåknen – ”near / the edge of the sea” i strofe 4. I Volds versjon blir det våren, det han kaller ”den nye årstid” (strofe 3) som ”foldet seg ut” (strofe 4), mens det i originalen er ”the whole pageantry” som er grammatisk subjekt for ”tingling”, et meningsladet ord som blir atskillig blekere med ”så yrende frisk” hos Vold. ”[T]he whole pageantry”, bonden inklusive, er ”concerned with itself” og ”sweating in the sun”, sier Williams (i strofe 4 og 5). Vold, på sin side, som valgte ”naturen” for ”pageantry”, må innføre et ”alt / og alle” som subjekt for det å være ”opptatt med sitt / svettende i solen”, den solen som ”smeltet voksen av vingene” hos Ikaros både hos Williams og Vold (i strofe 5). Vold tar seg altså visse friheter av syntaktisk og semantisk art i forhold til originalen, og mest iøyenfallende er dette: Det fargesprakende ved naturens vårlige omskiftninger tones ned, mens innføringen av ”alt og alle” skyver vekten over på det drama som utspiller seg: ”alt og alle” er så opptatt med sitt at de unnlater å se den livskamp som foregår ute på sjøen med gutten som kaver i vannet.¹³

Så kan man spørre hva som motiverer slike gjendiktningvalg. Nå er det for det første svært vanskelig å finne en fullgod dekning for ”pageantry”, det viktigste temaordet i diktets midtdel (strofe 2, 3 – 5,1), på norsk. ”[T]ingling” må vel være enklere å hansk med, men kanskje ikke uten å måtte ty til en antropomorfisme, en retorisk figur som Vold er tilbakeholden med. Kanskje Vold er av den oppfatning at Williams gjør Brueghel scene *for* fargesterk, at Williams’ oversettelse av maleriet til ord er for malerisk og kanskje litt på kant med diktets viktigste intensjon, nemlig den at ”the whole pageantry” er for ”concerned with itself” til å bevitne den katastrofe som skjer rundt dem. Kanskje også W.H. Audens berømte ”Musée des Beaux Arts”, som Vold selv har oversatt under tittelen ”Å se Brueghel i Brussel” og innlemmet i sin politiske diktsamling *Ikke* (1993, Vold 2004: 104), står enda sterkere i Volds bevissthet enn i Williams’? ”[U]nsignificantly, off the coast / there was // a splash quite unnoticed”, sier Williams mot slutten av diktet. ”[H]elt malapropos” lyder Volds gjengivelse, noe som dekker det tilfeldige i ”unsignificantly”, men knapt det semantiske elementet i ordet som Williams følger opp med ”unnoticed”. Vold kompenserer med det mer muntlige, direkte og sterke ”hus forbi” for ”quite unnoticed”. ”[H]ow everything turns away

/ Quite leisurely from disaster”, sier Auden i sitt dikt (Auden 1968: 28) og fortsetter: ”the ploughman may / have heard the splash, the forsaken cry, / But for him it was not an important failure; the sun shone / As it had on the white legs disappearing into the green / Water; and the expensive delicate ship that must have seen / Something amazing, a boy falling from the sky, / Had somewhere to get to and sailed calmly on.”¹⁴ Tragedien kan gå ”hus forbi”, passere ”unnoticed”, og det kan se ut til at det er budskapet som dette innebærer, Vold oppfatter som tekstens viktigste intensjon, hvortil det emblematiske ved diktet koples på en litt annen måte enn i originalen. Men diktets visuelle prosodi er bevart og likeens er den muntlig baserte syntaks fra originalens kompakte triadiske strofestructur overført til ”Vold-strofa” i gjendiktningen.

Wallace Stevens

I sitt grundige etterord til sitt Stevens-utvalg, *Keiseren av iskrem* (2009), forteller Vold at han har arbeidet med Stevens i 15 år. De fleste Vold-kjennere vil da også ha merket seg at han har latt trykke ulike Stevens-gjendiktninger i aviser, tidsskrifter og bøker gjennom snautt to ti-år,¹⁵ og mange har notert seg at Vold stadig har bearbeidet og forbedret sine versjoner, et arbeid som i seg selv kunne være en forskningsartikkel verdt. Vold ender til slutt opp med en fullstendig gjendiktning av *The Man With the Blue Guitar* i samleboka *P X 3* (2003),¹⁶ der hele Williams’ forklaringsapparat til diktsamlingen også er oversatt. I 2009 følger han så opp med nevnte *Keiseren av iskrem* som består av 99 dikt fra alle Stevens’ samlinger (med unntak av *Mannen med den blå gitar*). Stevens-utvalget fremstår som enda mer representativt og fyldig enn Williams-utvalget, noe som også kan belegges rent numerisk: Stevens-utvalget i *Keiseren av iskrem* består av 99 dikt, dertil kommer hele *Mannen med den blå gitar*, mens Williams-utvalget i *Love* teller 121 dikt. I tillegg kommer det at Williams’ forfatterskap er langt større i omfang enn Stevens’; hans samlede dikt teller to bind à ca 600 sider mot ett bind på 534 sider for Stevens’ del. Å gjendikte Williams var moro, sier Vold, mens det å gjendikte Stevens var hardt arbeid; hans dikt ”befinner seg på så mange etasjer samtidig”.¹⁷ Det er også interessant å merke seg at Vold i sitt Stevens-etterord ikke er så opptatt av det som mange Stevens-kjennere benevner som ”the poetics of the everyday” men derimot av hans ”poetics of the imagination”. Kanskje signaliserer dette en forsiktig dreining i Volds egen poetologi, en dreining i hvorledes ting-diktning skal oppfattes. Stevens’ ting-dikt og hverdagslige orientering er av en annen art og kompleksitet enn den ”no-ideas-but-in-things”-holdning som Williams’ navn gjerne knyttes til.¹⁸

Harmonium (1923), den første samlinga til Stevens, inneholder mange velkjente dikt, blant dem ”The Snow Man”:

One must have a mind of winter
To regard the frost and the boughs
Of pine-trees custed with snow;

And have been cold a long time
To behold the junipers shagged with ice,
The spruces rough in the distant glitter

Of the January sun; and not think
Of any misery in the sound of the wind,
In the sound of a few leaves,

Which is the sound of the land
Full of the same wind
That is blowing in the same bare place

For the listener, who listens in the snow,
And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is.

Hele diktet: fem strofer som inneholder kun én setningsperiode med spenning skapt av syntaktiske bevegelser, noe Vold forholder seg trofast til i sin versjon. La oss kaste et raskt blikk på noen av de valg Vold ellers gjør i sin gjendiktning. Det første verset ser enkelt ut ved første øyekast. Volds ”Du skal ha” er en elegant, men kanskje noe mer uformell løsning for ”one must have”; tvetydigheten i originalen føres likevel over til norsk. På den ene siden ligger det en advarsel på lur her. ”Du skal ha” ”a mind of winter” (bemerk ”en sjel av vinter” og ikke ”vintersjel”) om du ikke skal bli en romantiker og lese ”armodslighet i lyden av vind” (”misery in the sound of the wind”); du må passe på at du ikke projiserer ditt indre sjeleliv over på naturen og leser ut noe av den som ikke er der. På den andre siden *må* og skal du prøve ut den posisjon som ”a soul of winter” innebærer, du må innta snømannens posisjon skal du finne ut hvordan ”en sjel av vinter” erfarer verden og tingene rundt seg, en erfaring som (kanskje?) er annerledes enn den vi har lært (i poesien og ellers), nemlig det at vi leser noe menneskelig ut av noe ikke-menneskelig, ut av naturen som omgir oss.

I andre vers bruker Vold verbet ”se” – trykklagt – for det noe mer formelle ”regard”, som også har noen meningsnyanser som ”se” ikke har. Vold bruker imidlertid det mer høytidelige verbet ”skue” for det bibelske ”behold” i strofe to (vers 2), og ”skue” som semantisk del-gjentakelse av ”se” i strofe 1, gir ytterligere tyngde til ”se”. Og dermed får vi øynene

opp for at det bibelske ordet på norsk for "behold" faktisk jo er "se". Mer diskutabelt er frasen "og ha levd lenge i kulda" som løsning på "And have been cold a long time" (i strofe 2). Er Volds gjendiktningstype influert av en biografisk lesestype, at Stevens kunne ha følt seg "støtt ut i kulda"? For å leve lenge i kulda innebærer ikke (nødvendigvis) at man har vært kald lenge. Man kunne kanskje – for å sette det litt på spissen – si at Vold er på kanten av den personifiserende og romantiserende fallgruve som diktet advarer mot? Til forsvar for Volds valg kunne man imidlertid si at diktets ironiske "touch" medieres på norsk på denne måten: Man nærmer seg kanten av fallgruva, men faller ikke! Man kan også stille et spørsmålsteget ved valget av "innland" i strofe 4 for det engelske "land" i verset: "Which is the sound of the land". Det norske "land" gir andre konnotasjoner enn det engelske, så man kan lett forstå hvorfor Vold har unngått det. Og selvsagt kan man være "cold for a long time" i innlandet, lenger enn ute ved kysten. Volds valg på detaljnivå må nødvendigvis ses i forhold til andre valg foretatt tidligere i teksten. Som hos andre gjendiktere finnes en kompensasjonstilstand hva gjelder enkelt detaljer sett i forhold til diktets helhet og intensjon. Og når alt kommer til alt, har "innland" og "land" sammenfallende betydningsflater.

Vender vi oss til diktets siste strofe, ser vi at Vold følger originalen svært tett. De vakre og enigmatisk originalversene bevarer det meste av sine kvaliteter også i den norske gjendiktningen; her gis ingen bestemte tolkningsnøkler eller tolkningsretninger i overføringen fra det ene språket til det andre. "For the listener, who listens in the snow, / And, nothing himself, beholds / Nothing that is not there and the nothing that is." I Volds gjendiktning er bare en forandring gjort i ordrekkefølgen. "[N]othing himself" / "selv ingenting" er flyttet fra andre til første vers, slik at cesuren ved innskuddet "nothing himself" og det rytmske skurr som cesuren forårsaker i den assonantiske musikaliteten (som Vold bevarer med litt andre vokaler) skjer i første vers: "for den lyttende, selv ingenting, som lytter i snøen og ser / det ingenting som ikke er der og det ingenting som er."

Den tidlige Williams (som her i *Harmonium*) er trolig noe enklere å hanske med enn den noe eldre, mer sofistikerte Williams etter *The Man with the Blue Guitar* (1937), om man ser den som et omdreiningspunkt). "The Man on the Dump" (fra *Parts of a World*, 1942), som gjerne kan leses opp mot T. S. Eliots *The Waste Land* (1922), inneholder lingvistisk materiale – ved første øyekast så å si nonsensiske ord og uttrykk – som må representere nesten uoverstigelige problemer for en gjendikter. "The Man on the Dump" er et av mange dikt som består av "flere etasjer", men iallfall for denne leser er grunnetasjen metapoetisk. Grovt og rått sagt er det lyrikkens søppeldyngel det er snakk om. Lyrikken havner på dynga

etter hvert som engang friske og nye ord og omverdensansninger stivner til klisjeer og faste forestillinger. Blomstene, selve grunnmetaforen for dikterordene, er for lengst visnet hen og havnet på fyllinga, ankommet ”i aviser” (strofe 1), og i lyrikken har sannelig ”[n]attefriskheten (...) holdt seg frisk lenge nå”, kanskje altfor lenge, og den høypoetiske ”[m]orgenfriskheten, dagens blest” er stadig blitt sammenlignet – similisk – med både det ene og det andre (strofe 2), jeg hadde nær sagt til kjedsomhet: En slik lyrikk kan man ikke ”utstå annet enn på fyllinga.” (strofe 2). Samtidig representerer denne søppelpoesien – eller fremleggelsen av den med Williams’ skrå blikk – betydelige utfordringer for en gjendikter. La oss f.eks se på følgende vers som følger etter morgenblestbildet i denne andre strofa:

The green smacks in the eye, the dew in the green
Smacks like fresh water in a can, like the sea
On a coconut – how many men have copied due
For buttons, how many women have covered themselves
With dew, dew dresses, stones and chains of dew, heads
Of the flowriest flowers dewed with the dewiest dew.
One grows to hate these things except on the dump.

Volds gjendiktning følger originalen nært hva gjelder ordvalg og semantisk innhold. Den mest i øyenfallende endring er kanskje at Stevens’ spørsmålssyntaks (”how many men...”) i det som i realiteten ikke er noe spørsmål, erstattes av en fortellende setning hos Vold. Og hva gjelder det som vi har kalt tekstens emblematikk, er Volds gjengivelse minst like velklingende assonantisk, like allitererende og like ironisk poetiserende som originalen:

Det grønne smatter en i øyet, duggen i det grønne
smaker som ferskvann i en blikkboks, som havet
på en kokosnøtt – alle de menn som har kopiert dugg
som knapper, alle de kvinner som har drapert seg
i dugg, duggkjoler, steiner og kjeder av dugg, hoder
av de blomstreste blomster dugget av den duggeste dugg.
Dette er ting man ikke kan utstå, annet enn på fyllinga.

Slutten på diktets første hoveddel og dets epifaniske vending er typografisk markert midt i den tredje strofa. Første del avsluttes med en endelig avvisning: ”One rejects / The trash” (”Man avviser søpla”). Men paradoksalt nok befinner poeten seg på søppelhaugen. For det er i og med det (ord-)materialet som der finnes, at verden kan erfares på en ny og direkte måte, det er der man kan se ”the elephant-colorings of tires” (”at bildekkene er elefantgrå”), og det er der, når all innpakning

er rensket vekk fra (ord-)søppelet, at man kan se at "the moon comes up as the moon" ("månen kommer opp som månen") og ikke som noe helt annet (som i strofe 1). Poetologisk har vi med en form for gjenbrukspoesi å gjøre som Vold nok har stor sans for; poeten trommer på den henkastede blikkboks på fyllinga "for that which one believes / That's what one wants to get near" ("for det man tror på. / Det er det man ønsker å komme nær"). Deretter følger en rekke spørsmål som omhandler det som poeten har som oppgave å komme nær. De seks siste versene leser slik kulminerende i oversetternøtta "The, the":

(...) Is it to sit among mattresses of the dead,
Bottles, pots, shoes and grass and murmur aptest eve;
Is it to hear the blatter of grackles and say
Invisible priest; is it to eject, to pull
The day to pieces and cry stanza my stone
Where was it one first heard of the truth? The, the.

Ja, kunne man svare på alt dette om det er retoriske spørsmål, slik den retoriske spørsmålsstilling inviterer til. Om det (samtidig) er reelle spørsmål, er svaret ikke like åpenbart; det den modernistiske poeten får mumlet fram med sin romantiske imaginasjonskraft ("aptest eve", "invisible priest" / "velvalgte aften", "usynlige prest"), vitner med sin høypoetisitet om influens fra den poetologien som det tas avstand fra, og en frigjøring fra dette ender i det gebrokkne "stanza my stone" ("strof min stein"); alt gjengitt nokså direkte hos Vold, her med spørsmålsstrukturen beholdt, helt til man kommer fram til siste vers:

(...) Er det å sitte blant de dødes madrasser,
blant tomflasker, krukker, skotøy, gresstuster og mumle
Velvalgte aften? Er det å høre på kaienes kakling
og si Usynlige prest, er det å forvise dagen, rive
den i filler og hyle Strof min stein? Hvor var det
man første gangen hørte om sannheten? Med stor S.

Hvordan skal man kunne oversette den bestemte artikkelen ("the") som er foranstilt på engelsk, men bare et suffiks på norsk? Hva kan ligge til grunn for å velge det eksplisiterende "Hvor var det man første gangen hørte om sannheten? Med stor S" for originalens "Where was it one first heard of the truth? The, the." som jo ender på stammende og stotrende vis? Nå er det selvsagt slik at "the, the" kan leses som en gjentakelse fra "the truth" i forutgående setning, men "the truth" – selve sannheten – blir for stor en munnfull for diktets ordfører: "the truth", den bestemte artikkel utpeker sannheten, den ene og absolutte, på bekostning av alle andre sannheter. Og det er nettopp denne medierte

sannheten – formidlet blant annet i den romantiske lyrikk – diktet betviler. Men samtidig fornemmer diktet at utgangspunktet for sannhet og for representasjon er å finne i de tradisjonslag av søppel som finnes på fyllinga. For som diktet tidligere har lært oss, er det der man kan se ”the elephant-colorings of tires” (”at bildekkene er elefantgrå”) at ”the moon comes up as the moon” (”månen kommer opp som månen”). Det finnes – for å alludere til et annet berømt Stevens-dikt – minst 13 måter å se på svarttrosten på, og de ulike optikkene vil hver seg gi ulike bilder av virkeligheten. Det finnes ikke (lenger?) noen sannhet med stor S; slik er originalens ironiske meddelelse. For meg å se er denne ironien forsøkt fanget opp i Volds gjengivelse av ”the, the”: ”(...) sannheten? Med stor S.” – understreket av at ”sannheten” slett ikke er bokstavert med en ”stor S”.

Konklusjon

På bakgrunn av de ytterst få teksteksempler som her er drøftet, skal man være forsiktig med å trekke altfor vidløftige konklusjoner. Imidlertid tror jeg det må være rimelig å si at Vold arbeider noe forskjellig fra de fleste andre gjendiktere som gjerne forholder seg til én bestemt forholdningsmåte i sine arbeider. I de eksemplene vi her har drøftet dreier det seg i realiteten om to ytterpunkter hva gjelder gjendiktningens metode. På den ene siden: I Stevens-gjendiktningene er det originalteksten som kontrollerer gjendiktningens versjonen – eller sagt på en annen måte: Gjendiktningen er så trofast mot originalen som mulig når det gjelder betydning, musikalitet, bildebruk, m.v. Kort sagt er diskrepansen liten mellom originalens og gjendiktningens poetiske intensjon og emblematikk. Det andre ytterpunktet forefinnes i Dylan-gjendiktningene. Her er originalen fullstendig tilpasset norske språkforhold og norsk kultur. Dylans tekster fremstår langt på veg som nye, norske dikt, satt på spissen kan vi bruke en vanlig oversettelsesmetaforikk om disse gjendiktningene, nemlig kannibalisme-metaforikken. Dylan slukes så å si med med hud og hår for at diktene skal fungere poetisk under nye språk- og kulturforhold. Williams-gjendiktningene befinner seg et sted mellom disse to ytterpunktene.

Så kan man fundere på hvorfor ulike gjendiktningemetoder er valgt. Jeg tror et stikkord her er slagordet *Traduttore, traditore!* For hvordan kan man best unngå forræderi overfor originalteksten? Dylan er sanglyriker, og norske gjendiktninger av sangene hans skal fungere i samme sammenheng som originalene, men innenfor en norsk kontekst. Nettopp sangbarhet er et viktig kriterium for Dylan-tekstene,¹⁹ og betrakter man dem rent språklig, er det ikke vanskelig å se hvordan de knytter an til store norske visediktere som Alf Prøysen og Vidar

Sandbeck der dialekt og sosiolekt – en østnorsk muntlighet – står sentralt. Dylan-tekstene er ment for *øret*, og Dylan-prosjektet avfødte da også plata *Stein. Regn* (1981) med Vold i samarbeid med Kåre Virud og Telemark Blueslag. Williams-tekstene derimot, med sin visuelt baserte prosodi også er ment for *øyet* (samt det indre øret). For at en prosasetning som *Jeg så ei jente med ett bein over rekkverket på balkongen* skal fungere som dikt, må den ha et spesielt oppsett blikket kan følge, versets vending må være kalkulert og skape vendepunkt for blikket, slik at den meningsmessige spenning etableres og utvikles, for eksempel slik:

Jeg så ei jente med ett bein
over rekkverket på balkongen²⁰

Et visuelt basert dikt fungerer annerledes enn dikt intendert som sang for øret, og trofasthet mot slike tekster krever en annen gjendiktningsspraksis. Etymologisk er *traduttore* forbundet med tradisjon. Som det har framgått av våre to teksteksempler, er Wallace Stevens i likhet med generasjonsfellene Eliot og Pound, som han ellers følte stor avstand til, en svært tradisjonsbevisst poet, og hans dikt har tydelige røtter – metrisk og på annet vis – i den store engelske diktradisjonen. Å gjendikte Stevens' tradisjonsbevisste, modernistiske skriftpoesi krever atter en annen gjendiktningsspraksis der diktenes meningsinnhold og formdrag bevares best mulig i vertsspråket. Kort sagt vil trofasthet mot originalen innebære at gjendiktningsspraksis endres fra dikterskap til dikterskap og fra dikt til dikt basert på de dominerende særdrag hos de angjeldende poeter og i de angjeldende dikt. Og man må kjenne de ulike diktradisjoner fra skrift- til sanglyrikk, fra romantikk til modernisme og de tilhørende skrivemåter og idéinnhold, slik Vold åpenbart gjør så vel i sine gjendiktninger som i egen dikterisk praksis.

Noter

¹ Betegnende nok plasseres disse tekstene i ulike båser. I *Prosadiktet i Norge* kaller Henning Wærp *rom til rom SAD & CRAZY* og *Buster brenneR* for prosadiktsamlinger (Wærp 2002: 83), mens Marit Grøtta, for øvrig i selskap med Lars Bukdahl, karakteriserer dem som kortprosasamlinger (2009: 160).

² Bukdahl er opptatt både av genrebetegnelsen kortprosa som ble lansert på 60-tallet i Norge men langt senere i Danmark, og kortprosaen som fenomen som kom til å dominere i dansk litteratur rett før årtusenskiftet, den danskene kaller "Ritter Sport-Generationen". For en fin presentasjon av hele problematikken, se Max Ipsen 2008: 83–98.

³ I nordisk sammenheng var Vold svært tidlig ute med sitt omfattende Williams-utvalg, og i en tid med betydelig lyrikk-trafikk over grensene mellom de nordiske land er det lett å tenke seg at særlig Williams-utvalget, som kom i to opplag på til sammen utrolige 13000 eksemplarer, fikk betydning særlig for nabolandenes poeter.

⁴ Jan Erik Vold er også en av gjendikterne i den store antologien *USA Poesi. 700 Dikter från 1010–1983*, redigert av Jan Verner-Carlsson som kom ut i Sverige i 1984.

⁵ Paal Brekkes gjendiktning av T. S. Eliots *Det golde landet og andre dikt* kom ut i 1949 (med ny og forøket utgave i 1988), mens Ezra Pound: *Dikt i utvalg* kom ut i 1971.

⁶ *Damer i regn* er en to-språklig utgave, og for en sammenstilling av de to versjonene, se Dylan 2005: 84–85. For de øvrige diktene som kommenteres nærmere i denne artikkelen, se Williams 2000, I: 372 og Williams 1972: 24 for ”This is just to say” og Williams 2000, II: 385–386 og Williams 1972: 71 for ”Landscape with the Fall of Icarus”. Stevens-diktene er hentet fra Stevens 1954: 9 og Stevens 2009: 17 for ”The Snow Man” og Stevens 1954: 201–202 og Stevens 2009: 73–74 for ”The Man on the Dump”.

⁷ Olivier Gouchet (Gouchet 1993: 160–167) bruker dette begrepet – det emblematiske ved diktet – i sin drøftelse av gjendiktningens problem i de franske gjendiktningene av Rolf Jacobsen.

⁸ I etterordet til nytgivelsen av *Damer i regn* (2005) beskriver Nils-Øvind Haagensen hvor viktig denne gjendiktningen har vært for ham selv og hans poetgenerasjon. Haagensen er skeptisk kun til én av de forflytningene som Vold foretar (Haagensen 2005: 134): ”Men det finnes visse geografier hos Dylan som ikke tåler så godt å bli flyttet på. Det gjelder først og fremst kjærligheten, altså kjærlighetssangene, hvor Dylan er like *avkledd* som han er hip, hvor adressaten, altså kjæresten er minst like viktig som avsenderen, hvor det som sies er like viktig som hvordan det sies. Dylans *The Man in Me* mot Volds *Mannen i meg* er et godt eksempel.” Haagensen påpeker så hvordan ”Vold kollektiverer kjærligheten”, involverer hele boligblokka, mens gutten og jenta er alene om det i originaldiktet. Det springende punktet er ifølge Haagensen det særnorske ordet og fenomenet ”dugnad” som Vold innfører i sin gjendiktning. Gitt at dugnad er noe som gutten i diktet svært nødig gir seg inn på (og slik er det vel gjerne?), kan oversettelsesvalget virke plausibelt nok. Mer problematisk er det påfølgende vers, der mye ikke finnes i originalen, det mer intetsigende – eller for megetsigende – ”peker han på vind og sand”, jf. versene ”Mannen i meg stiller opp på all slags dugnad, han / og er det snakk om gjengjeld, peker han på vind og sand / Det trengs en kvinne som deg / å nå inn til mannen i meg” mot ”The

man in me will do nearly every task / And as for compensation, there's little he would ask / Take a woman like you / To get through to the man in me".

⁹ Det bør bemerkes at tenkningen omkring "visuell prosodi" lett kan føre til at man overser den rytmikk som skapes av den lydlige språkmaterialiteten i diktene om den så er rent tradisjonelt metrisk (slik Majorie Perloff tenker) eller ikke. For en undersøkelse av og refleksjon over slike forhold, se Øyvind Bergs Vold-artikler i *Poesi og lærepenger. Essays, artikler, foredrag*, jf. Berg 2009: 9–39.

¹⁰ Problematikken omkring dikt for øyet og dikt for øret behandles grundig og pedagogisk i essayet "Den røde klangen av brannbil" (Vold 2010: 93–116) i Volds hittil siste bok, essaysamlinga *Fem stemmer*. Foruten tekster av Vold selv behandles her nettopp Williams-dikt i sammenheng med øyets tilgang til diktet på baksiden.

¹¹ Dette beskriver Williams nærmere i essayet med samme navn, "The Poem as a Field of Action," fra 1948.

¹² Diktet kommenteres svært kort av Kaja Scherven Mollerin i *Varmestafetten*, og hun påpeker med rette Volds evne til å hente fram "åpenbare, men like fullt latente, sider ved de tekstene han oversetter." Scherven Mollerin 2009: 247.

¹³ Bildet henger i Musees royaux des Beaux-Arts de Belgique i Brussel og er tilgjengelig på en rekke nettgallerier for den som vil studere relasjonen mellom tekst og bilde nærmere.

¹⁴ Volds gjendiktning av Audens "Musée des Beaux Arts" er svært tro mot originalens ordlyd. Se Vold 2004: 103.

¹⁵ Se for eksempel *Storytellers* (1998). Essayet her utgjør en slags grunnstamme for det som senere blir det fyldige etterordet i *Keiseren av iskrem* elleve år senere.

¹⁶ *P X 3* består i tillegg av en bolk om Alf Prøysen (to essays) og en bolk om og med Tomas Tranströmer (et introduksjonsessay samt gjendiktninger av Transtromers prosa og haiku-dikt).

¹⁷ Jan Erik Vold i samtale med Ole Karlsen 2. juni 2010. Et bearbejdet utdrag fra denne samtalen gjengis i Ole Karlsen og Thorstein Norheim (red.): *Volds linjer*, under utgivelse.

¹⁸ Dette kommenterer for øvrig Vold i etterordet til Stevens-utvalget. Se Vold 2009: 173–175.

¹⁹ Vold understreker dette sangbarhetskriteriet selv i 1977-forordet til *Damer i regn*. Se Vold (1977) 2005: 6.

²⁰ Teksten er artikkelforfatterens oversettelse av en strofe hos Williams fra en lang sekvens omtalt som "The Right of Way" fra samlinga *Spring and all*, 1923). De siste tre strofene leser slik i original (Williams I, 2000:2005): "Why bother where I went? / for I went spinning on // the

four wheels of my car / along the wt road until // I saw a girl with one leg / over the rail of a balcony". Den engelske litteraturforskeren Geoffrey N. Leech omtaler (Leech 1977: 208) – ikke ueffent – versovergangen i siste strofe som en "verbal trompe l'oeil"-effekt i sin lingvistisk baserte innføringsbok i lyrikkteori.

Litteratur

Auden, W.H. 1968: *Selected Poems*, London: faber and faber.

Berg, Øyvind 2009: *Poesi og lærepenner : essays, artikler, foredrag*, Oslo: Kolon.

Dylan, Bob (1972) 1973: *Writings & Drawings*, London. Granada Publishing Ltd.

Dylan, Bob (1977) 2005: *Damer i regn*, til norsk ved Jan Erik Vold, Oslo: N.W. Damm & Søn.

Dylan, Bob (1976) 2005: *Tarantula*, til norsk ved Jan Erik Vold, Oslo: N.W. Damm & Søn.

Eliot, T.S (1949): *Det golde landet og andre dikt*, ved Paal Brekke, Oslo: Aschehoug forlag.

Gouchet, Olivier 1993: "Å lese Rolf Jacobsen på fransk – eller: Hva er poesi" i Ole Karlsen (red.): *Frøskorn av ild. Om Rolf Jacobsens forfatterskap*, Oslo: Cappelen Fakta, 160–167.

Grøtta, Marit (2009): *Litterære bagateller. Introduksjon til litteraturens korttekster*, Oslo: Cappelen akademisk forlag.

Haagensen, Nils-Øivind 2005: "Etterord. Fra jordgulvet. Fra fortauskanten" i Bob Dylan: *Damer i regn*, til norsk ved Jan Erik Vold, Oslo: N.W. Damm & Søn, s. 131–137.

Ipsen, Max (2008): "Norske inspirationer i dansk kortprosa", *Passage*, 59: 83–98.

Karlsen, Ole og Thorstein Norheim (red.): *Volds linjer* (under utgivelse).

Leech, Geoffrey N (1969) 1977: *A Linguistic Guide to English Poetry*, London: Longman Group Ltd.

Pound, Ezra (1971: *Dikt i utvalg*, ved Paal Brekke, Oslo: Den norske Bokklubben.

Perloff, Marjorie 1985: *The Dance of the Intellect*, Evanston: Northwestern University Press.

- Scherven Mollerin, Kaja 2009: "Det grønne glasskåret. Om Jan Erik Volds gjendiktninger" i Bendik Wold (red.): *Varmestafetten. 12 essays om Jan Erik Vold*, Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 235–262.
- Stevens, Wallace (1954) 1984: *Collected Poems*, London: faber and faber.
- Stevens, Wallace 2009: *Keiseren av iskrem*, utvalg og gjendiktning ved Jan Erik Vold, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Verner-Carlsson, Jan (red) 1984: *USA Poesi. 700 Dikter från 1010–1983*, Göteborg: café Existens.
- Vold, Jan Erik 1972: "Etterord" i William Carlos Williams, (1969) 1972: *Love*. William Carlos Williams i utvalg og norsk gjendiktning ved Jan Erik Vold, Oslo: Den norske Bokklubben, 99–108.
- Jan Erik Vold 1998: *Storytellers*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Jan Erik Vold 2003: *PX3*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Vold, Jan Erik 2004: *Politiske dikt*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Jan Erik Vold (1977) 2005: "Preike damer i regn" i Bob Dylan (1977) 2005: *Tarantula*, til norsk ved Jan Erik Vold, Oslo: N.W. Damm & Søn: 6.
- Vold, Jan Erik 2005: "Oversetterens etterord" i Bob Dylan (1977) 2005: *Tarantula*, til norsk ved Jan Erik Vold, Oslo: N.W. Damm & Søn: 131–140.
- Vold, Jan Erik 2009: "Etterord" i Wallace Stevens 2009: *Keiseren av iskrem*, utvalg og gjendiktning ved Jan Erik Vold, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag: 163–176.
- Vold, Jan Erik 2010: *Fem stemmer*, Oslo: Aschehoug forlag.
- Williams, William Carlos 1954: *Selected Essays of William Carlos Williams*, New York: Random House.
- Williams, William Carlos, (1969) 1972: *Love*. William Carlos Williams i utvalg og norsk gjendiktning ved Jan Erik Vold, Oslo: Den norske Bokklubben.
- Williams, William Carlos 2000: *Collected Poems I 1909–1939 og Collected Poems II 1939–1962*, Manchester: Carcanet Press Ltd.
- Wærp, Henning Howlid (2002): *Prosadiktet i Norge. En antologi*, Oslo: Aschehoug forlag.