

KAN POESIEN REDDE?

LYRIKKENS ROLLE HOS CZESŁAW MIŁOSZ
OG I HANS NORSKE GJENDIKTNING
VED PAAL BREKKE

ALEKSANDRA WILKUS-WYRWA

Adam Mickiewicz University in Poznań



PRESSto.

ABSTRACT: The purpose of the paper is to compare the original verse by Czesław Miłosz and its translated version by Paal Brekke. To discuss the images of the poetry and the poet in *Campo di Fiori* and *Tilegnelse* the comparative translation theory is applied and the poets' literary background brought into focus. In the next step such issues as the translator's figure and his influence on the target text are addressed. The paper presents that Brekke's literary work alters Miłosz's original poetics.

Non in superficie, sed in medulla
Sankt Hieronimus

Oversettelseskritikk sett i et litteraturvitenskapelig perspektiv har en vanskelig oppgave å utføre. Det er først og fremst å være oppmerksom på et bredt mellomrom som ligger helt i midten av kilde- og målteksen (Vikøy, Strøm, 2007:7). Å se på en oversatt tekst bare ved hjelp av språklige forskningsmidler står for øvrig i opposisjon til moderne litteraturvitenskapens postulater om å benytte seg av teorier og metoder hentet fra andre fagområder, for eksempel kulturvitenskap, sosiologi, antropologi og lignende (Bukowski, Heydel, 2009:6-8). Utenom det nevnte viser forskerne som blant annet Peter V. Zima i hvor stor grad komparativ litteraturforskning kan bidra til å utvide studier over oversettelse:

Nicht die Übersetzungswissenschaft als ganze ist Bestandteil der Komparatistik, sondern ausschließlich die literarische Übersetzung, die es nicht nur mit sprachlichen, sondern auch mit ästhetischen Normen zu tun hat. Diese Normen wandeln sich von Epoche zu Epoche, von Gesellschaft zu Gesellschaft und von Gruppe zu Gruppe, so daß die Übersetzungstätigkeit, die von Rezeption und Interpretation nicht zu trennen ist, immer neue ästhetische Objekte oder Objektkonstruktionen (s. Kap. V) hervorbringt. (Zima, 1992:199)

I analysen som forekommer blir den måten å betrakte et oversatt verk på svært nyttig. Ifølge Zima står nemlig prinsippet om å rette seg mot en litteraturhistorisk kontekst i fokus, og det er nettopp de ovennevnte forskningshorisontene som er i stand til å utfylle mellomrommet mellom kilde- og måltekstene. Av den grunn synes en komparativ undersøkelse å være en velegnet bakgrunn i lesningen av Czesław Miłosz' norske poesi. Den metodologiske diskusjonen blir dessuten særlig vesentlig når en har å gjøre med et *gjendikt* verkt, og ikke vanlig litterær oversettelse. I *Litterært leksikon* leser vi nemlig at en vellykket gjendiktning betyr den rette balansegang mellom meningsinnhold og form (Aarnes, 1977:84-85), hvor det fremmede ikke bare settes over til leseren, men det er også leseren som settes over til det fremmede. Det ordrette spiller følgelig ikke lenger den primære rollen, for den forveksles med sammenfall av betydning og det poetiske. Sånn sett åpner gjendiktningen seg for oversetterens kreativitet og forståelse av originalens bakgrunn, det vil si forfatterens kjennetegn, den litteraturhistoriske konteksten, perseptuelle forventninger, men først og fremst kildekulturen.

Henning Hagerup prøver å klarlegge gjendiktningens fenomen i sin artikkel *Som feiere til støvet gå*, og karakteriserer dette slik:

I utgangspunktet er "gjendiktning" en nøytral, håndverksmessig term som betegner overføringen fra et språk til et annet av et litterært verk som stiller såpass store krav (tropologiske, rimmessige, metriske, rytmiske) at man må ta seg atskillige friheter med originalens ordvalg (Hagerup, 2005).

Det ligger likevel noe dypere i begrepet – noe som ikke bare betegner overføringen fra et språk til et annet, men snarere påpeker at det muligens nettopp er gjenoppstod et nytt verk over oppgitt subjett (Aarnes, 1977:84). I Norge har ellers ordet *gjendiktning* fått en såpass bred status at det hele tiden diskuteres om hvor vide frihetens grenser den omfatter. Det er derfor at John Drydens forslag om en mer presis tredeling av hovedkategorien *gjendiktning* inn i metafrase, parafrase og imitasjon regnes for å være nyttig

i oversettelsesanalyse, selv om disse betegnelsene sjelden anvendes i norske undersøkelser¹.

Gjendiktning fremkaller med andre ord å betrakte en oversatt tekst som litteraturhistorisk dialog mellom kilde- og målteksen, og i artikkelen blir akkurat den type oversettelsestolkning med bakgrunn i komparativ litteraturforskning presentert. Samtidig kan oversetterens og/eller gjendikterens instans ikke utelates. Den er utvilsomt det avgjørende elementet i formidling av kildemening og kildeform, for – som Johann Wolfgang von Goethe allerede påstod, ligger det utmerkete i å formidle det fremmede elementet, vise det paradoksalt på en interessant og tilgjengelig (dvs. tilpasset en bestemt kulturkrets) måte, ved på samme tid å beholde diker-oversetterens særegenhet (Goethe, 1981). I 1984 skrev Berman for øvrig at poenget ikke ligger i å kritisere oversettelsen i henhold til originalen, for den type sammenligning er kun mulig i møtet med to oversettelser av samme tekst. Siden i Norge er Czesław Miłosz sine bøker tilgjengelige bare i enkle utgaver², kan den norske gjendiktningen – i tråd med Bermans ord, ikke vurderes akkurat grunnet mangel andre oversettelser som kunne stilles sammen og analyseres.

Oversettelser blir tidvis betraktet som annenrangs erstatning av originalen. Analysen av Czesław Miłosz' gjendiktete lyrikk har altså ikke som formål å vurdere hvor bokstavtro Paal Brekkes gjengivelse er, men snarere hvordan gjendikterens angrep forandrer det poetiske utsagnet og dets kildemening.

1. NULLPUNKTFORNEMMELSE – TO FORSKJELLIGE VEIER Å OVERLEVE(RE)

For å gjennomføre en fullstendig tolkning av poesiens rolle i kilde- og måldiktene *Campo di Fiori* (polsk *Campo di Fiori*) og *Tilegnelse* (polsk *Przedmowa*; Miłosz, 1981:8-10,19-20) fra samlingen *I løssildens æra*, er det nødvendig å rette oppmerksomheten mot forfatternes skikkelser. Deres biografiske bakgrunn resulterer ganske synlig i måten de begge oppfatter og utøver litteraturen på. Det er nemlig krigsopplevelsen som satte sitt preg på deres formspråk samt forhold til for- og fremtiden. Og selv om begge

¹ Disse underkategoriene svarer til flere oversettelsesteorier utvidet av blant andre Johan Wolfgang von Goethe og tyske Karl Dedecius som hevder at i hvert tilfelle har vi å gjøre med Übersetzung, Übertragung og Nachdichtung, hvor det siste begrepet ligger nærmest norske gjendiktning (Dedecius, 1986). Grensene mellom dem er i den tyske diskursen klarere, og selve bruken lar oss skille forskjellige nivåer av troverdighet og bokstavelige ekvivalenter fra hverandre: "(...), daß hier die Übersetzung das Original genau, aber ohne künstlerisches Obligo wiedergibt, daß dort die Übertragung künstlerisch und fast genau ist und daß an dritter Stelle die Nachdichtung eine spielerisch künstlerische, dafür ungenaue Art der Übersetzung zuläßt" (1986:37).

² Jf. Ole Michael Selberg: *Polsk litteratur i norsk oversettelse 1826–1989. En bi- bibliografi*. Oslo: Universitetet i Oslo, 1991.

forfatterne tilhørte to forskjellige litterære retninger, finnes det likevel noen elementer som vi kan kalle ”fellespunkter”, og som i en komparativ analyse synes å være svært nyttige.

Det å anvende litteraturhistorisk perspektiv som et av hjelpemidlene ved analyser av skjønnlitterære oversettelser, har enda flere tilhengere blant litteraturforskere. Tyske Brigitte Schultze, en av de viktigste representantene av europeiske oversettelsesstudier, kommer frem med et viktig begrep som lar oss forbinde komparativ litteraturforskning med forfatterens individuelle skrivevirksomhet. I sine undersøkelser legger hun nemlig vekt på betegnelsen *kontekst* som regnes for å være et uatskillelig element av forfatterens og/eller dikterens *individualestetikk*. Den såkalte estetikken er følgelig sett som en bestemt tekstkonstruksjon, inkludert både semantiske og stilmessige elementer, og oversetterens/gjendikterens subjektive utvalg av tekstkomponenter påvirkes i hvert tilfelle av originalen samt dens omgivelser. Det betyr at ved overføringsprosessen må det tas hensyn til de faktorene som ligger utenfor skriften, det vil si til både ens tidligere forfatterskap og epokens retningslinjer. Dessuten oppretter oversetteren selv sine egne *kontekster*, ikke minst gjennom uønskete eller, tvert imot – helt bevisste tilføyelser baserte på egen forkjærlighet, gjeldende epoke, godt likte virkemidler, semantiske ekvivalenter som ligger nærmest egen kultur eller de som passer best til mottakernes hermetiske univers og lignende (Schultze, 2005:867).

Selv om Czesław Miłosz og Paal Brekke ikke har mye til felles når det gjelder deres litterære virksomhet, finnes det likevel ett punkt som de begge stod for, og som samtidig påvirket deres fremtidige uttrykksformer. Begge dikterne ble nemlig utsatt for en grusom opplevelse – andre verdenskrig. Begge måtte dessuten flytte fra hjemlandene, og politisk eksil har i stor grad bidratt til utformingen av deres dikteriske fremstilling³.

Czesław Miłosz (1911-2004), født i nåværende Litauen⁴, ble en av de betydeligste polske dikterne som på 1930-tallet debuterte i den litterære kretsen ”Żagary”, hvor ”katastrofisme” var den dominerende estetikken. De unge żagaristene var på jakt etter identitet, også den kunstneriske, og mange av dem fulget radikale eller nye språkformer for å vise frem den urovekkende stemningen tilsvarende daværende hendelser. Den voksende kaosfølelsen ble riktignok med i litterære uttrykk i hele Europa, men, som Miłosz selv tilføyer, den var svært viktig for hans tidlige lyriske form (Miłosz, 2014:15). Nettopp da gav han ut sin andre diktsamling *Trzy Zimy* (*Tre vintrer*), inspirert blant

³ Czesław Miłosz forlot Polen av politiske grunn i 1950 og levde i eksil i over 30 år, mens Paal Brekke tilbrakte okkupasjonstid, dvs. perioden 1940-1945, i Sverige. I tilfellet den norske dikteren var disse årene den første anledningen til å bli kjent med moderne lyrikk som uten tvil virket inn på hans seinere forfatterskap.

⁴ Området Miłosz vokste opp i hadde før 1911 hørt til Polen og i mange år var disse distriktene et grensestrøk der flere kulturer møttes og utvekslet sine tradisjoner med hverandre. Nå til dags er Śeteniai faktisk en del av Litauen.

annet av oppholdet i Paris som synes å være en milepæl i hans modne poesi. Der fordypet dikteren seg i europeisk lyrikk, særlig den franske, og nettopp den muligheten for å omgås verdenslitteratur utbredde hans skrivehorisonter og var det første skrittet mot den egentlige lyriske formen. Det er en av grunnene til at han skilte seg fra andre unge diktere fra Polen som heller hørte fast til noen bestemte litterære kretser⁵.

Etter å ha reist mellom Wilno og Warszawa, tilbrakte Miłosz okkupasjonstiden i Polens hovedstad, opptatt med engelsk lyrikk og illegal kulturell aktivitet. Denne perioden, og særlig det å befinne seg i selve sentrum av de grusomme hendelsene, satte sine preg på hans tredje samling – *Ocalenie* (*Redning*) fra 1945. Diktene har en annen stemning enn de tidligere utgivelsene, først og fremst på grunn av andre virkemidler som ble tatt i bruk for å uttrykke det som Miłosz var vitne til. Siden 1943 prøvde han nemlig å beskrive omverden ved hjelp av ironi, for gjennom å distansere seg fra den, komme frem til sannheten (Gorczyńska, 1983:49). Miłosz' nye måte å dikte på har som formål å gi uttrykk for opplevelsene og følelsene som hittil har fremstått som fremmede og urelle.

Paal Brekke (1923–1993) lot seg bli kjent som en av de vesentligste tilhengerne av norsk litterær modernisme. Hans store bidrag til utspredning av den modernistiske formen⁶ tar sine røtter akkurat i andre verdenskrig da forfatteren levde i eksil. Under oppholdet i Sverige gav han ut sin første diktsamling (*Av din jord er vi til*, 1942) som berører riktignok krigstematikk, men den vekket likevel ikke så stor oppmerksomhet i hjemlandet som den andre boken – *Jeg gikk så lange veier* fra 1945. Da de andre norske forfatterne kjempet om sitt land, og beskrev derfor sine ekte opplevelser, ble Brekke kjent med 1940-tallets finlandssvenske modernisme og Edith Södergrans banebrytende forfatterskap fra tiden omkring første verdenskrig⁷. Her kan vi ellers snakke om en tydelig vending i hans oppfatning av krigen. For det første var Brekkes eksil avgjørende for måten han prøvde å overvinne bilder av den traumatiske okkupasjonstiden på. Nettopp det faktum at han ikke befant seg i fedrelandet hvor de andre forble engasjert i kampen imot okkupanten, fremstilles som noe særlig sorgtungt for dikteren, og den type følelser lar seg ikke omhandles ved hjelp av vanlige virkemidler. *Jeg gikk så lange veier* har følgelig mye til felles med Brekkes livsskildring, så hvis man tar på seg tolkningen av diktene om *Landflyktig soldat*, opptrer biografien hans som et nyttig støttemiddel under lesningen (Bjerke, 2007:46).

⁵ Her er det først og fremst snakk om Skamander-gruppen og den polske litterære avantgarden (Błoński, 1998:15-16).

⁶ Når det gjelder periodisering av modernismens ulike bølger, kalles Brekkes gjennombrudd ofte femtallsmodernise, for da ble begrepet brukt i de litterære debattene.

⁷ Sverige var det første skandinaviske landet som markerte senmodernismens egentlige bølge i litteraturhistorien, dvs. rundt 1940-tallet. For Danmark og Sverige er gjennombruddsgrense betegnet.

I synet på etterkrigstiden, preget vel så sterkt av nullpunktfornemmelse⁸, dukker det opp forskjellige litterære veier for å ta stilling til den aktuelle virkeligheten. Mange forfattere lette følgelig etter forskjellige virkemidler som kunne samsvare deres dype fortvilelse. Som følge av denne jakten oversatt Brekke T. S. Eliots *The Waste Land* i 1949 og begynte derved kampen om spredning av den modernistiske formen i Norge. Allerede i hans andre samling *Skyggefektning* fra samme år er noen momenter inspirert av Eliot ganske iøynefallende (Rottem, 1995:216). Samtidig var Brekkes forfatterskap preget av typiske for den perioden kaosfornemmelse, meningsløshet og identitetskrise. For å uttrykke sin dype skuffelse overfor omverden, finner vi i diktningen hans ikke minst ensomhet, kynisme og forakt: ”Es konfrontiert uns mit einer Welt, erfüllt von Leere und Schmerz, die der Dichter hinter einer Maske von Zynismus und Verachtung verbirgt”, skriver Sven Hakon Rossel (Rossel, 1973:194). Eliot med sin ironisk-grublende retorikk var også en litterær inspirasjon for Miłosz – han, liksom Brekke, oversatt *The Waste Land* under krigen. Det faktum at både Miłosz og Brekke bestemte seg for å gjøre det banebrytende verket kjent i sine hjemland tyder på at de begge lette etter litterære impulser i samme kilde. Hos Miłosz erkjenner vi et lignende behov som hos Brekke for å finne sitt eget formspråk, men hans uttrykksmåte stod derimot ikke i en tydelig opposisjon til en bestemt litterær retning. Han ville snarere vise at daværende lyrikk ikke er tilstrekkelig nok for å beskrive omgivelser etter krigen, og derfor prøvde han seg i den nye formen – frie vers. Helt fra begynnelsen av sin egentlige karriere påstod Miłosz at alt kan samles og lukkes i et dikt, fra helt banale og hverdagslige hendelser frem til alvorlige og allmenne problemer (Miłosz, 1995:17). Nesten det samme finner vi hos Brekke som var en av de få dikterne som på den tiden brukte frie vers som et nytt virkemiddel. Han ville bryte med tradisjonell diktning, det vil si med den dominerende rim- og rytmetvungen, mens Miłosz stod fast ved noen fortidige mønstre som deriblant Mickiewicz's eller Słowacki's lyriske former, og av den grunn forble han unik i sammenligning med andre polske lyrikere fra den tidlige etterkrigstiden. De to veiene for å finne seg til rette i den nye virkeligheten resulterte i måten de begge oppfattet fortiden på – Miłosz bestemte seg for å komme i dialog med det historiske, og bygget derfor subjektens identitet samt dets forhold til omverden på distanse i form av ironi, medlidenhet og hån. Brekke hadde et mer kritisk forhold til gamle former, og grunnet hans store interesse for modernisme, ville han bryte både med formen og med oppfatningen av forfatterens samfunnsmessige posisjon. Helt fra 1950-åra vender Brekke seg mot samfunnskritiske emner ved å forlate problemer knyttet til individ og dikterens skikkelse. Hans dikteriske tendens til å gjøre

⁸ Betegnelsen *nullpunktserfaring* eller *nullpunktefraving* brukes vanligvis i norske litteraturhistoriske bøker for å beskrive etterkrigstiden da forfattere prøvde å finne fotfeste i den nye virkeligheten.

jeg-et til noe unikt – som han pleide å fremstille det i sine tidlige samlinger⁹, forsvinner med tider for endelig å forvandle seg i en engasjert diktning preget av kollektivt subjekt.

Miłosz representerer en annen dimensjon – på den ene side forholder han seg kritisk til den romantiske tradisjonen¹⁰, men på den annen, paradoksalt nok, fremstiller han det typisk romantiske jeg-et i sine dikt – det vil si at subjektet opptrer som et medium eller sannhetsformidler, og den måten å oppfatte diktsubjektet på forsetter Miłosz gjennom hele forfatterskapet sitt.

2. ANALYSENS BAKGRUNN LIGGER I LØSILDENS ÆRA

Et fullstendig studium av Miłosz' oversatte dikt krever også på sin side å se litt nærmere på samlingen *I løssildens æra* som helhet. Selv om Brekke gjendiktet alle tekstene, det vil si 30 lyriske stykker, var det Ole Michael Selberg¹¹ som gjorde utvalg av verk tatt med i boken. Selberg spilte nemlig en avgjørende rolle for utgivelsens endelige form ved å befale gjendikteren tematikk og type lyrikk. Miłosz' 30 utvalgte dikt stammer nemlig fra perioden 1945-1974 og de omfatter deriblant slike samlinger som *Ocalenie (Redning)* og den kjente *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada (Der solen står opp og hvor den går ned)*. Ellers lar tolkningen av bokens hovedkonsept seg bli ganske klar allerede gjennom tittelen. Ordet "en løssild"¹² viser tilbake ikke bare til lyrikkens stemning, men dette er også direkte knyttet til tysk språk og bearbejdelser av Miłosz' forfatterskap skrevet av Karl Dedecius i 1991. I boken *Lebenslauf aus Büchern und Blättern* leser vi nemlig at: "Die Żagariesten registrierten die Tendenzen des Verfalls katastrophisch, als Sintflut und Feuersbrunst" (Dedecius, 1991:131). Som følgelig selve tittelen antyder, er de utvalgte tekstene preget av sånne følelser som engstelse, forgjengelighet, usikkerhet og voksende tvil på dagens menneskers kondisjon. Alle disse faktorene hadde mindre eller større innflytelse tolkning og overføring av Miłosz' dikt.

⁹ I boken *Jeg gikk så lange veier* (1945) gir Brekke uttrykk for et synlig behov for å skape et romantisk individ som står i sentrum, nesten streber mot å bli enestående. Men allerede her innfører han nye poetiske former, for eksempel frie vers.

¹⁰ For Miłosz er romantikken en viktig inspirasjonskilde. Den beskriver dikteren riktignok som en gammeldags tradisjon, men samtidig betoner hvor viktig en kritisk dialog er for dens kontinualitet. Ellers skriver Miłosz at de romantiske trekkene i hans diktning har som formål å framheve sinnets betydning, og ikke rose den epoken for «den store skrijving» (Miłosz, 1985:14).

¹¹ Ole Michael Selberg er tidligere amenuensis i polsk ved Universitetet i Oslo og den mest kjente oversetteren av polsk litteratur i Norge.

¹² Ordet «en løssild» finnes ikke i moderne norsk ordbok, men man kan lete etter dets spor i en tysk-norsk ordbok fra 1930-tallet som ble bearbejdet i forbindelse med «Projekt Runeberg»: <http://runeberg.org/deno1933/0339.html> (15.12.2014).

Nokså bemerkelsesverdig er omslaget hvor gjendikterens navn ble markert på en veldig synlig måte. Grunnen til det kan på den ene side være manglende interesse for den polske nobelprisvinneren i Norge og polsk litteratur generelt. Man kan dog ikke nekte at polske forfattere ikke kunne få en betydelig respons blant norske lesere, for antall oversettelser fra polsk var svært liten¹³. Egentlig var det året 1967 som førte til spredning av polsk lyrikk her i landet¹⁴ – takket være Det Norske Samlaget og den første antologien med polsk lyrikk av blant andre Jerzy Harasymowicz, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska og Adam Ważyk. Det faktum at nærværet av polske diktere i Norge begynner rundt 1970-tallet synes dessuten å være følgen av Dedecius' virksomhet, for det var han som gjorde dem til en betydelig del av oversatt fremmedlitteratur i Tyskland¹⁵.

På den annen side var Brekkes navn mye mer anerkjent enn Miłosz (trosset nobelprisen fra 1980), og det å framheve hans skikkelse kan oppfattes som forlagets gjennomtenkte strategi for å tiltrekke mottakeres oppmerksomhet. For å gå et steg videre, kan den type markedsstrategi tyde på tendensen som vi har observert siden de siste årene. Det dreier seg nemlig om oversetterens voksende dominans på bokmarkedet og hans stigende rolle for utgivelsens sluttform som Jerzy Jarniewicz tør kalle "oversetterens coming out" (Jarniewicz, 2012:7-14). En slik sammenligning viser bare at gjendikteren Brekke på en bevisst og strategisk måte påvirker resepsjonen av *I løsilens æra*, helt fra omslagets nivå.

En annen ting å sette søkelyset på er en generell oppfatning av Miłosz' forfatterskap i Norge. Selv om noen av de polske navnene som for eksempel Witold Gombrowicz og Ryszard Kapuściński faktisk ble forankret i skandinaviske litterære bevissthet, betyr det likevel ikke at dette hadde en reell innvirkning på resepsjonen av deres verk blant leserne. I Sverige synes Miłosz' posisjon være mye mer stabil enn i Norge, og det er kanskje grunnet våre litteraturhistoriske forbindelser¹⁶, men ellers også Anders Bodegårds og Nils Åke Nilssons oversettervirksomhet som på en tydelig måte fremdeles bidrar til den polske litteraturens popularitet i Sverige. På svensk ble det utgitt seks diktsamlinger, mens i Danmark – liksom i Norge, bare én antologi oversatt

¹³ En mest omfattende bibliografi av polsk skjønnlitteratur oversatt til norsk ble samlet av Ole Michael Selberg i 1991, og den inneholder titler fra perioden 1826–1989.

¹⁴ I etterkrigstiden dukket det på det norske markedet opp kun enkle polske romaner og noveller. Jf. Ole Michael Selberg: *Polsk litteratur i norsk oversettelse 1826–1989. En bibliografi*. Oslo: Universitetet i Oslo, 1991.

¹⁵Jf. Karl Dedecius (1981). *Zur Kultur und Literatur Polens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

¹⁶ Jeg mener her for eksempel kontakter mellom polsk og svensk litteratur som fant sted i England under andre verdenskrig. Den resulterte nemlig i noen anmeldelser av polsk eksillyrikk i svenske dagblader. Jf. Andrzej Nils Ugglå (1990). *Sverige och Polska skaldar. Från Mickiewicz till Miłosz*, Uppsala: Uppsala Universitet.

(egentlig fordansket) av Jess Ørnsbo i 1981. Disse tallene viser tydelig hvor forskjellige resepsjonskretser av Miłosz' lyrikk er i Norden. Et annet viktig bidrag til forskning på Miłosz' nærvær i dansk bevissthet gir dessuten dikteren Niels Hav. Sine overveielser bygger han på påstanden om at den danske mentaliteten ligger langt fra omstendighetene og problemstillingene som Miłosz påtar seg i sine tekster. Det er likevel også hans religiøsitet som ifølge Hav hindrer spredningen av dette forfatterskapet i landet:

En anden ting er hans religiøsitet. I Skandinavien er alle - også præsterne og de troende - i princippet en slags ateister og derfor uimodtagelige for de religiøse lag i Miłosz' diktning. Godt og ondt, skyld og ansvar og alt det der, er ikke gængse temaer i dansk poesi. (Hav, 2011:336)

Med andre ord hevder Hav at den avgjørende faktoren som bestemmer tilegnelsen av Miłosz' lyrikk i landet ligger i kulturell differanse mellom begge landene. Den strekker seg over filosofiske, politiske, historiske og samfunns-messige nivåer, og viser oss helt forskjellige tendenser som preger moderne dansk og polsk litteratur. Det dreier seg hovedsakelig om å problematisere det gode, det onde, ansvar, skam og skyld, noe som ikke står på toppen av emner tatt opp i den danske litterære diskursen. Man kan heller ikke unngå følelsen av at Miłosz' uttrykksmåte virker arkaisk for den relativt hermetiske skandinaviske kretsen. Noe lignende formulerer Selberg og Andrzej Nils Ugglå da de legger merke til at nordmenn og svenskere ikke viste særlig stor interesse for nobelprisen tildelt den polske forfatteren (Selberg, 1991:13; Ugglå, 1990:157).

3. ER DIKTNING VEIEN TIL BEFRIELSE?

I moderne oversettelsesforskning betones det at overføringsprosessen ikke bare dokumenterer ens litteraturforståelse, men den blir hver gang utsatt for andre faktorer som bestemmer i hvor stor grad gjendikteren dukker opp i målt teksten. Et særlig vanskelig tilfelle gjelder for oversettere som selv driver med skrivevirksomhet, for ikke å si om kunnskap de har om originalens bakgrunn. Paal Brekke var en anerkjent oversetter som i 1988 mottok Norsk kulturråds oversetterpris. Han ble riktignok berømt først og fremst for sine dokumentariske tekster og overføringer av indisk, japansk og amerikansk litteratur, men egentlig ingen av de mest kjente litteraturhistoriske kildene inkluderer *I løpsildens æra*. Forfatterens store innsikt i det eksotiske er grunnet hans lange reise til østen på 1960-taller da han ble konfrontert med både virkeligheten og kulturen han skrev om. Paradoksalt nok synes altså Selberg å fremstå som

Brekkes beste kunnskapskilde om det polske, men uten tvil jobbet forfatteren også med tyske og engelske oversettelser av Miłosz' lyrikk¹⁷.

All slags fortvilelse på om det faktisk er begrunnet å omtale to forskjellige poesiers bilder som leseren møtes med under lesningen av *Campo di Fiori* og *Tilegnelse (Przedmowa)*, synes Brekke å forklare selv. I sine essayistisk-teoretiske tekster angående oversettelseskunsten betoner han vel flere ganger at for å dikte en fremmed tekst på nytt, eller – sagt på en annen måte – tolke den, går han veldig dypt inn i det han gjendikter, leser alt som mulig om verkets bakgrunn, og da begynner han sin egentlige oppgave. Siden Brekke samtidig hevder at vi ikke kan snakke om oversettelser innen poesi, men snarere om sin egen gjengivelse av lyriske stykker, virker denne oppgaven som noe svært subjektivt: ”å oversette poesi fra ett språk til et annet er umulig, mens derimot en tolkning, en gjendiktning alltid er et forsøk verd” (Brekke, 1991:172). Transformasjonene innen originalene og gjendiktningene viser med andre ord en ganske konsekvent strategi i oppfatningen av lyriske subjekter som Brekke følger med. Alt dette får sin sluttform i forandringer som man leser ut fra diktene.

Campo di Fiori ble skrevet i 1943 under Ghettooppgjøret i Warszawa. Hele dominanten bygger Miłosz opp på sammenstillingen av folk fra Roma og Giordano Brunos henrettelse på Campo di Fiori med en vårsøndag i Warszawa. Diktet begynner og slutter i Roma, men det egentlige budskapet ligger i tragedien jeg-et er vitne til. Subjekt-iakttager beskriver hendelsene i begge byene på en veldig detaljert og sanselig måte. Den type beskrivelse fører videre til et tydelig sammenstøt mellom to perspektiver – virkeligheten sett gjennom innbyggernes og ofrenes øyne. Kontrasten forsterker for øvrig diktjegg-ets fortellemåte. Han distanserer¹⁸ seg nemlig fra omstendighetene og en så tilsynelatende likegyldig holdning fremhever dikotomien mellom nesten vitalistisk fremstilt livsglede og død. Selv om diktsubjektet faktisk er en av de blinde innbyggerne, beholder det delvis rester av sin humanitet ved å gjenfortelle hendelsene har er vitne til.

Tilegnelse får opprinnelig en spesiell plass i den polske samlingen *Ocalenie*. Den befinner seg helt på slutten av boka, og siden alle disse stykkene utgitt i 1945 er ordnet etter kronologisk rekkefølge, synes diktet å oppsummere hele historien. I *Ocalenie* problematiserer Miłosz nemlig krigsopplevelser og rollen poesien spiller i det universet forfatteren måtte leve i, og det er derfor at man ser på *Tilegnelse* som på diktsubjektets indre oppgjør med fortiden. Jeg-et taler til noen som falt ned under krigen – noen

¹⁷ Det fikk jeg faktisk vite direkte fra Ole Michael Selberg som jeg i 2014 korresponderte med.

¹⁸ Mer om dikterens distanserte holdning sett som virkemiddel kan man lese i: Marcin Wołk (2011). Język nasz, język ich. Jeszcze raz o wariantach tekstowych *Campo di Fiori*. *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty* 1–2/2011.

diktsubjektet ikke kunne redde på en fysisk, bokstavelig måte. Det eneste som den talende likevel kan gjøre for å frelse den bortgangne er å formidle sitt poetiske budskap overfor historien. Diktsubjektet ser på det polske etterkrigslandskapet, står ved graven og ved å henvise til gamle ritualer¹⁹ vil han både befri, eller egentlig unnskyldte de som overlevde og overføre ro de avdøde ved hjelp av poesi.

Gjennom diverse inngrep i krigsbilder beskrevet i *Campo di Fiori* viser Brekke sin egen måte å oppfatte emnet på. Mens i originalen møtes vi med to helt kontrastive fremstillinger av hverdagen i storbyer der folk nyter et vanlig liv, ser denne dominanten i Brekkes gjendiktning ganske annerledes ut – allerede fra den første strofen. I originaldiktet leser vi nemlig:

Bruk opryskany winem
I odłankami kwiatów. (Miłosz, 1985:114)

I målteksten finner man derimot sterkere bilder, for til beskrivelsen av gatene i Roma tilføyer Brekke ordet ”blod”:

avbrukne blomster på brostein
stenket med vin og **blod**

Utveksling av enkle verslinjer synes å spille en marginal rolle her. Det viktigste er vel at stemningen som oppnås hos Brekke er mer urovekkende enn i originalen. Spenningen som Miłosz litt etter litt bygger opp i løpet av hele teksten, avsløres straks i gjendiktningen. Fremstillingen som Brekke oppnår ved hjelp av ordet ”blod” forsterker krigsbilder og den kommende tragedie ganske tydelig. Gjendikterens angrep gir også inntrykk av at den talende identifiserer seg med vitnet til hendelsene – diktsubjektet setter seg liksom inn i dem. Derimot viser Miłosz sin mimetiske virkelighetsoppfatning. Jan Blonski framhever for øvrig at denne poetiske imitasjonen er knyttet til dikterens posisjon fordi han gjengir virkeligheten på en konstruktiv måte (Błoński, 1998:83). Dikter-iakttageren i originalen er tilbakeholden og tilsynelatende distansert, og Brekkes jeg synes derfor å være mye mer engasjert i den lyriske fremstillingen.

I gjendiktningen møtes vi altså et bevisst subjekt som på linje med modernismen setter problemer under debatt, noe som særlig kommer til syne på grunn av ekspressiv språkbruk. Ellers blir det nokså interessant at der hvor Miłosz utelater å nevne noen fakta, og levner derfor leseren fritt rom, uttrykker jeg-et hos Brekke seg direkte, uten overflødige eufemismer:

¹⁹ Miłosz vokste opp i landet hvor gamle skikker og folketro var levende.

For min del tenkte jeg på
 (...) på dette at da Giordano
 steg trinnene opp for å dø

Miłosz:
 Ja jednak wtedy myślałem
 (...) O tym, że kiedy Giordano
 Wstępował na rusztowanie

På en annen lignende transformasjon blir man oppmerksom i femte strofe, for akkurat der ble originalordet ”salve” erstattet av utrope ”skudd! skudd!”:

Salwy za murem getta
 Głuszyła skoczna melodia
 I wzlatywały pary
 Wysoko w pogodne niebo

Bak muren om ghettoens hørtes
skudd! skudd! men alt
 dempet bak markedsløysters
 lyder, som steg og falt

I de tre eksemplene ser vi betydelige inngrep i det opprinnelige formspråket. Strategien som Brekke påtar seg i det ovennevnte tyder på hans sterke forhold med modernistisk uttryksmåte. Thomas Seiler legger merke til at ett av de litterære prinsippene Brekke står fast ved er deriblant presis og hensiktsmessig språkbruk (Seiler, 1993:20). Man kan likevel ikke unngå følelsen av at Brekkes diktsubjekt ligner mer på en vitne som reelt deltar i hendelsene omkring, og det uttaler han nettopp gjennom språkbruken sin. Poenget er vel ikke å bygge opp stemningen ved hjelp av ordvalg for derved å bedåre leseren, men snarere å gjenfinne det poetiske i presise og saklige beskrivelser (1993:69).

Diktet *Tilegnelse* er riktignok ikke så sterkt preget av Brekkes individuelle stil, men også her forblir forfatterens egentlige holdning til lyrikk sporbar. I gjendiktningen blir nemlig diktjegg-ets fortelling muntlig og direkte. Subjektet synes nesten å forenkle monologen, for eksempel her i første strofe:

Vil du lytte til meg, forstå meg? Du
 som jeg ikke kunne redde.

Ty, którego nie mogłem ocalić,
 Wysłuchaj mnie.

Veksling mellom verslinjer viser på den ene side gjendiktningens dialogiske karakter. Apostrofen som Brekke åpner diktet med høres ut nesten som en invitasjon til en felles samtale, mens Miłosz først nevner mottakeren, for etterpå å fastsette: ”hør på meg”. På den annen side virker diktsubjektet – altså selve poeten, påståeligere i kildeteksten, og hans tilsynelatende målrettede uttrykksmåte gir hele teksten en høytydelig tone. Brekkes diktsubjekt taler derimot mer naturlig, liksom den dikteren, tross omstendighetene og emnet, ville fjerne forskjeller mellom han og den bortgangne:

Se den mektige
 broen fortapes i skodde. Se de raserte
 byene. Vinden kaster måkeskrik over graven din
 nå, mens jeg taler til deg **og spør**
 (...)
 Jeg husker: de strødde hirse- og valmuefrø på gravene

I most ogromny
 Idący w białą mgłę. Oto miasto złamane
 I wiatr skwirami mew obrzuca twój grób,
 Kiedy rozmawiam z tobą.
 (...)
 Sypano na mogiły proso albo mak.

Ellers har vi her å gjøre med et intertekstuelt spill som Brekke ikke var i stand til å erkjenne. Hirse- og valmuefrø som Miłosz skriver om er snarere en tydelig dialog med ett av de viktigste romantiske dramaene, nemlig *Dziady II*²⁰ (1822) til Adam Mickiewicz. Dikteren helt bevisst henviser til denne gamle tradisjonen, ikke bare for å rette oppmerksomheten mot sitt lille hjemland, men nettopp for å framheve det romantiske elementet som dessuten en polsk leser så lett får tak i. Brekkes verslinje med ordene ”jeg husker” peker altså først og fremst på uttalelsens hjemlige karakter som samtidig mister sin opprinnelige intertekstuelle natur. En annen ting er dessuten det faktum at hos nesten ingen norskspråklig leser kunne denne setningen føre til sånne metaassosjasjoner som i tilfellet polske mottakere.

Nokså bemerkelsesverdig er at den synlige kulden mellom jeg-et og mottakeren i originaldiktet delvis forsvinner i gjendiktningen nettopp gjennom bruken av enkle verb. På 1970-tallet var entydighet en av særtrekkene knyttet til norsk moderne litteratur, og det er kanskje grunnen til at Brekke tolket diktet akkurat på en leservennligere måte.

Helt siden 1960-tallet er litteraturens fokus også stadig oftere rettet mot leseren. Resepsjonskulturen i Norge begynte da å sette pris på litterære debatter angående plassen leserne tar i moderne litteraturdiskurs (Aarseth,

²⁰ En gammel slavisk fest til minne om de døde.

1987:5-17). En annen ting som i like grad påvirket forfatterskapet på den perioden var litteraturens sammensmeltning med nåtiden, mens dikterens opprinnelige oppgave var å representere den generasjonen han lever i.

For den mest iøynefallende og samtidig meningsbærende transformasjonen bestemmer Brekke seg i *Campo di Fiori*' siste strofe som lyder:

I wtedy po wielu latach
Na nowym Campo di Fiori
Bunt wzniesi słowo poety.

[...]. Og på
et annet Campo di Fiori
tenner et ord. Og vi vet.

For det første utelater gjendikteren den temporale aspekten og omdanner uttalelsen til ”her og nå” som var typisk for modernistisk skriving: ”Hvert ord er skrevet i en samtid. Men også det vi kaller evigheten [...] befinner seg i oss, er samtidig med oss” (Brekke, 1967:8). Brekke oppretter med andre ord en ny litterær diskurs sett snarere i et samtidsperspektiv, innfører ellers et kollektivt subjekt - diktjag-et smeltes, overraskende nok, med samfunnet og nåtiden.

Det forutsiende subjektet hos Miłosz ligner derimot på poetisk medium som har sine røtter i romantikken (Kiślak, 2001:86). Miłosz-kjennerne poengterer nemlig at både tradisjon og romantisk oppfatning av poeters rolle er noen av nobelprisvinnerens viktigste trekk. Jan Błoński betoner i det følgende at Miłosz' framtrede merke, det vil si en profetisk dikter og hans åndelige nasjonledelse, stammer fra den romantiske tradisjonen (Błoński, 1998:37). Det som også er karakteristisk for originalsubjektet er en skjulte moraliserende og etiske holdning som blir tildekket av jeg-ets synlig distanserte og/eller ironiserende standpunkt (Wołk, 2011:21-32).

I motsetning til Miłosz står Brekkes individ ikke lenger i sentrum, og dette kan igjen forklares ved hjelp av forfatterens litterære bakgrunn. I 1960-åra var det vel leseren som overtok kontroll over verk og dets tolkning. Og siden Brekkes senere forfatterskap for øvrig problematiserer det samfunnsmessige, oppstår det en tydelig dissonans mellom hovedbudskapene i kilde- og målteksten. Den modernistiske modelleseren er tvunget til å følge med, reagere. Dertil sier Brekke selv at ”diktningen er en funksjon av samfunnet” (Brekke, 1967:137).

Et lignende språk i måten begge dikterne betrakter poesiers rolle på kommer også til syne i nøkkelspørsmålet stilt i diktet *Tilegnelse*:

Hva er en diktning, som verken **tjener**
den enkelte eller folket?

Czym jest poezja, która nie ocala
Narodów ani ludzi?

Brekkes tolkning av disse to verselinjene retter seg snarere mot et universielt budskap. Man kan nemlig ikke unngå følelsen av at forskjellen mellom ordet ”redde” som vi finner hos Miłosz og ”tjene” ikke er tilfeldig. Der hvor lyrikken fremstår som et nesten hellig redningsmiddel eller fortidens videreformidler, er dens egentlige rolle opphøyd, også i et historisk perspektiv. I gjendiktningen får den likevel en annen, mindre romantisk status. Dens opprinnelige oppgave synes snarere å få en pragmatisk undertone, mens hos Miłosz er det snakk om høyere verdier – poesien bør følgelig redde både nasjoner og folk generelt. Det at Brekke ikke beholder originale uttrykk resulterer ellers i et mindre emosjonelt forhold til både diktningen og dikterens instans. Dessuten får ordet ”redning” en særlig betydning ved å se på samlingen *Tilegnelse* stammer fra. Diktet *Przedmowa* utgitt i 1945 er bokens siste tekst som kommer i dialog med samlingens hovedbudskap. Ifølge Miłosz finnes den ekte redningen fra tittelen nettopp i poesi, og det samme bekreftes i diktene hans.

4. ORD TIL AVSLUTNING

Konklusjoner man trekker ut fra analysen ovenfor går i to retninger. På spørsmålet om dikterens fremstilling hos begge forfatterne svarer vi uten tvil at han er et påpasselig vitne av voldsomme hendelser som setter sine preg på historiens løp. På den annen side er likevel diktsubjektene forskjellige engasjement i omverden særlig iøynefallende. Det faktum at Brekkes jeg i *Campo di Fiori* mangler på den kalde avstanden, poetens individuelle og befriende posisjon samt hans forutsiende karakter fra kildeteksten påvirker måten lyrikken oppfattes på. Ellers bærer dikterens ord i gjendiktningen ikke en så sterk forløsende kraft. Det typisk romantiske subjektet forvandles i et kollektivt tenkende jeg som verdsetter nåtiden og handling framfor en ensom, moraliserende dikter. På linje med Brekkes litterære tilhørighet forsvinner delvis poesien sine hellige aura, men forfatterens biografi – preget vel av skam etter flyktningen til Sverige, kan også være en av grunnene han engasjerte seg så sterkt i (gjen)tolkningen av Miłosz' verk. Om Brekke virkelig så på gjendiktningens prosess som på en lyrisk virksomhet hvor ”det unike ligger i ordenes assosiasjonsbærende evne, dette at de er samtidig menings- og lyd-assosierende” (Brekke, 1991:171), kan en ikke fornekte at faktorene som ligger utenfor språket – de såkalte kontekstene – spiller en avgjørende rolle i oversettelse fra fremmedlitteratur til en målkultur. I begge tilfeller fremstår dog poesien som et særegent uttrykksmiddel.

BIBLIOGRAFI

- Aarseth, A. (1987). Norsk 60- og 70-talls litteratur: virkelighet og medium. I: U. Groenke (Ed.), *Arbeiten zur Skandinavistik. 7. Arbeitstagung der Skandinavisten der deutschen Sprachgebietes: 4.8-10.8.1985 in Skjberg/Norwegen*. (pp. 5–18). Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang.

- Aarnes, A. (1977). *Litterært leksikon begreper og betegnelser. Teori – Kritikk – Historie*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Bjerke, G. O. (2007). "Snart var jeg et lik" – En lesning av Paal Brekkes Jeg gikk så lange veier. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Błoński, J. (1998). *Miłosz jak świat*. Kraków: Znak.
- Brekke, P. (1991). Om å oversette/gjendikte fremmed poesi. I: P. Qvale (Ed.), *Det umuliges kunst. Om å oversette* (pp. 171–180). Oslo: Aschehoug.
- Brekke, P. (1967). Å skrive dikt i dag. *Vinduet* nr 2. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Dedecius, K. (1986). *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Goethe, J. W. (1981). *Werke, Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bände. Band 2. Gedichte und Epen II*. München: C.H. Beck.
- Gorczyńska, R. (1983). *Podróżny świata : rozmowy z Czesławem Miłoszem: komentarze*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Hagerup, H. (2005). "Som feiere til støvet gå". Gjendiktning oversettelse imitasjon destruksjon. I: *Vagant* nr 3/2005. Tilgjengelig <http://www.vagant.no/som-fei-ere-til-stovet-ga-gjendiktning-oversettelse-imitasjon-destruksjon/> (19.12.2014).
- Hav, N. (2011). Miłosz w Kopenhadze. *Przekładaniec* nr 25, 334–338.
- Jarniewicz, J. (2012). *Gościnność słowa : Szkice o przekładzie literackim*. Kraków: Znak.
- Miłosz, C., & Brekke, P. (1981). *I løssildens æra*. Oslo: Aschehoug forlag.
- Miłosz, C. (1982). *Gedichte 1933-1981. In der Übert. von Karl Dedecius und Jeannine Łuczak-Wild, mit einem Nachw. von Aleksander Fiut*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Miłosz, C. (1985). *Prywatne obowiązki*. Paryż: Instytut Literacki.
- Miłosz, C. (1985). *Wiersze I*. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Rosell, S. H. (1973). *Skandinaviske Literatur 1870-1970*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer.
- Rottem, Ø. (1995). *Norges Litteraturhistorie. Bind 6: Fra Brekke til Meheren*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Selberg, O. M. (1991). *Polsk litteratur i norsk oversettelse 1826–1989. En bibliografi*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Seiler, T. (1993). *På tross av. Paal Brekkes Lyrik vor dem Hintergrund modernistischer Kunsttheorie*. Basel und Frankfurt am Main: Helbing & Lichtenhahn Verlag.
- Schultze, B. (2005). No Kontexte in der literarischen Übersetzung. In H. Kittel & A. P. Frank (Eds.), *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilbd* (pp. 860–896). Berlin, New York: De Gruyter.
- Uggla, A. N. (1990). *Sverige och Polska skaldar. Från Mickiewicz till Miłosz*. Uppsala: Uppsala Universitet.
- Wołk, M. (2011). Język nasz, język ich. Jeszcze raz o wariantach tekstowych "Campo di Fiori." I: S. Kossowska & M. A. Supruniuk (Eds.), *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty*. (Vol. Zeszyt 1–2, pp. 21–32). Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika.
- Zima, P. V. (1992). *Komparatistik : Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke Verlag Tübingen.

Aleksandra Wilkus-Wyrwa

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Katedra Skandynawistyki
al. Niepodległości 4
61-874 Poznań
Poland

aleksandra.wilkus@amu.edu.pl