

En kommentert oversettelse av tre noveller
skrevet av Clark Ashton Smith

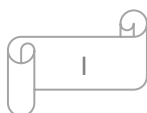
Nicolai Alexander Styve



Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet
Masteroppgave i litterær oversettelse fra engelsk til norsk

Universitetet i Oslo

30 studiepoeng
Våren 2021
Veileder: Ragnhild Eikli



© Nicolai Alexander Styve

2021

En kommentert oversettelse av tre noveller skrevet av Clark Ashton Smith

Nicolai Alexander Styve

<https://www.duo.uio.no/>

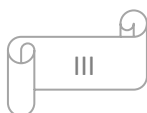
Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo



Sammendrag

Denne oppgaven består av mine oversettelser av Clark Ashton Smiths noveller *The Empire of the Necromancers* (1932), *The Last Incantation* (1930) og *Mother of Toads* (1938). Novellene er satt i ulike verdener og har hver sin litterære egenart. Clark Ashton Smith var tydelig på sin kunstneriske filosofi og hvilke stilistiske verktøy han benyttet seg av. Jeg har derfor valgt å være tro mot han og prøvd å overføre hans særpregede stil. Innledningsvis redegjør jeg for denne tilnærmingen og min strategi for øvrig. Deretter bruker jeg teori, eksempler og Smiths egne ord til å argumentere for egne valg, som danner grunnlaget for stilistisk ekvivalens i oversettelsene. Kommentardelen er delt inn i kapitler om Smiths uvanlige og overdådige vokabular, språklige rytme og kontrapunkt, men hvert enkelt stilistiske trekk må nødvendigvis anses som del av en helhetlig effekt.

Clark Ashton Smith er dessverre obskur i litteraturhistorisk sammenheng, og jeg håper at jeg med dette kan gi han noe av den oppmerksomheten han fortjener.



Takksigelser

Takk til mamma for at du alltid har oppmuntret meg til å følge lidenskapen min, og for at du alltid har minnet meg på hvor stolt du er av meg.

Takk til Daniel for at du har vært så god og tålmodig med meg.

Takk til Lilly for at du fornyet engasjementet og entusiasmen min med viktige og interessante innspill hver gang vi diskuterte oversettelsene.

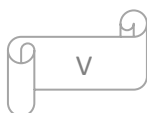
Takk til veilederen min, Ragnhild, for alle de hyggelige og lærerike samtalene vi har hatt.

Du har gitt meg motivasjon når jeg har vært usikker, gitt meg perspektiv når jeg har fått tunnelsyn, gjort meg trygg på egen kunnskap og gitt meg mot til både å være tro mot Smiths unike stemme og finne min egen.

Til dere og alle andre i livet mitt: Takk for støtten!

Innholdsfortegnelse

| | |
|---|----|
| Innledning | 1 |
| Novellene | 3 |
| Dødningemanernes velde | 3 |
| Den siste besvergelsen | 11 |
| Paddenes mor | 15 |
| Kommentar til oversettelsene | 22 |
| Stil og strategi | 22 |
| Leksikalske valg | 25 |
| Det obskure og fremmede | 27 |
| Klang | 33 |
| Leksikalsk kohesjon | 36 |
| Rytme | 41 |
| Kontrapunkt | 52 |
| Konklusjon | 57 |
| Bibliografi | 59 |
| Vedlegg | 61 |



Innledning

Clark Ashton Smith var en høyst eiendommelig amerikansk forfatter som levde fra 1893 til 1961. I store deler av livet slet han mye med både ensomhet, sykdom og fattigdom. Allikevel viet han nærmest 50 år på å skrive omtrent 1000 dikt og over 130 noveller. Hans kunstneriske virksomhet var mangfoldig og ambisiøs og bestod også av tegninger, malerier og skulpturer, men han hadde en unik litterær stil og et eget syn på litteraturens funksjon. For han var det «no justification for literature unless it serves to release the imagination from the bounds of everyday life» (Behrends 18). Han hadde derfor et ønske om å unnsnippe virkeligheten og tre inn i et drømmelignende, eksotisk og kosmisk fantasirike der han kunne utforske det ukjente, uvirkelige og bisarre.

Et slikt ønske og en slik kunstnerisk filosofi krevde naturligvis at han eksperimenterte og brøt med det tradisjonelle. På én måte var han altså i prinsippet en del av en større kunstnerisk bevegelse, for modernismen oppstod på samme tid som en motreaksjon til realismens tradisjonelle, påtatte nøytrale fremstilling av virkeligheten. På en annen måte og til tross for, eller nærmest på tross av, valgte han allikevel å gå sin egen vei. Der modernistene ønsket å utforske og utrykke det moderne menneskets virkelighet som noe subjektivt og mye mer kompleks, ønsket Smith å utforske alternative virkeligheter. Slik sett valgte Smith å utforske det motsatte av hva de fleste forfattere på begynnelsen av 1900-tallet utforsket, og det var nok delvis dette som var medvirkende årsak til at han ikke ble så godt kjent. Han tok i det hele tatt avstand fra moderne litteratur og mente heller at «weird, fantastic writing, by its emphasis of the envioning cosmic wonder and spirit of things, may actually be truer to the spirit of life than the work which merely concerns itself with literalities, as most modern fiction does» (Joshi xxi). Med andre ord fant han inspirasjon i det han anså som en potensielt iboende uvirkelighet i virkeligheten. Dette var han for så vidt heller ikke alene om, for surrealismen gjorde også sitt inntog i første halvdel av 1900-tallet. Surrealistene forente det bevisste med det underbevisste, fantasi med virkelighet og det forståelige med det uforståelige. Samtidig forvrenget de og omskapte det åpenbare og konkrete. I motsetning til surrealismen skapte Smith magiske og overjordiske verdener spesielt som «the backdrop for keen investigations of human emotions» (Joshi XXI), men surrealistisk litteratur, slik som Smiths noveller, befinner seg i møtepunktet mellom prosa og lyrikk. De er også sterkt preget

av poetiske undertoner, uvanlige konnotasjoner og billedlig språk som skal ha en effekt på lesernes underbevissthet og stimulere fantasien deres.

En del av Smiths noveller ble utgitt i det amerikanske magasinet *Weird Tales*. Dette ble grunnlagt i 1923 og utgir til og med den dag i dag det de selv beskriver på sin hjemmeside som «stories so bizarre and far out, no one else would publish them — stories of unearthly dimensions and dark possibilities, gothic seductresses and cosmic monstrosities» («About» *Weird Tales*). Disse historiene har blitt skrevet av «talented new writers, artists, and creators whose visions are too incredible to fit within the comfortable little boxes of everyday experience». Her ble også den mer kjente forfatteren H. P. Lovecraft publisert. Han og Smith korresponderte med hverandre i hele 15 år fra 1922 og frem til Lovecrafts død i 1937. Smith kom også i kontakt med forfatterne George Sterling og Ambrose Bierce. Førstnevnte var både hans mentor og venn. Allikevel er Clark Ashton Smith uten tvil mer eller mindre obskur i litteraturhistorisk perspektiv, men verkene hans er av en særegen kvalitet. Han makte frem drømmelignende atmosfærer og bisarre forestillinger i fantasifulle verdener med et til tider overdådig vokabular, suggererende språklig rytme og en levende, empatisk og malende språkføring full av poetiske virkemidler som forhøyet enhver beskrivelse til noe besynderlig og magisk. Jeg er selv spesielt glad i poetisk språk, og jeg kan samtidig kjenne meg igjen i Smiths filosofi; det er frigjørende å omfavne fantasien, utforske språkets kreative grenser og våge å være annerledes. På grunn av Smiths stilistiske særpreg egner novellene seg godt til en masteroppgave, og det har for meg vært en særdeles spennende og gledelig utfordring å oversette dem.

Dødningemanernes velde

LEGENDEN om Mmatmuor og Sodosma skal først bli kjent i en av Jordens senere tidsaldre, når de glade legendene om storhetstiden har blitt glemt. I tiden før beretningen om den vil mange epoker ha svunnet hen, og havene vil ha sunket ned i sine dyp, og nye kontinenter vil ha kommet til. Muligens, på denne dag, kan den lindre den svarte utmattelsen til et utdøende folk, som har mistet håp om alt utenom glemselen. Jeg beretter historien slik som menneskene skal berette den på Zothique, det siste kontinent, under en svak sol og en trist himmel der stjernene viser seg med et sylskarpt lys før aftenstund.

I

MMATMUOR OG SODOSMA var dødningemanere som kom fra den mørke øya Naat, for å praktisere sine ondartede kunster i Tinarath, bortenfor de innskrumpne hav. Men de lyktes ikke i Tinarath, for døden ble ansett som noe hellig av folket i det grå landet, og man tok ikke lett på å vanhellige gravkammerets intet, og det ble ansett som en styggedom å utøve dødningemaning for å vekke de døde.

Da, etter en kort stund, ble Mmatmuor og Sodosma drevet vekk av vreden hos innbyggerne og tvunget til å flykte mot Cincor, en ørken i sør, som kun var befolket av knoklene og mumiene av en rase som sotten hadde gjort ende på i en fordums tid.

De reiste inn til et bedrøvelig og leprøst og askegrått land under den veldige, glørøde solen. De smuldrende stenene og sandens dødbringende øde ville satt skrekk i hjertene på alminnelige mennesker, og siden svartekunstnerne hadde blitt fordrevet til dette ufruktbare stedet, uten mat eller næring, kunne det nok ha fortonet seg som en fortvilet situasjon. Men med et hemmelighetsfullt smil, og holdningen til erobrere som trår over grensene til et etterlengtet rike, gikk Sodosma og Mmatmuor med bestemte skritt videre inn i Cincor.

Ubrutt fremfor dem, over tørrlagte elver og gjennom marker blottet for trær og gress, gikk den store hovedveien som reisende tidligere hadde brukt mellom Cincor og Tinarath. Her støtte de ikke på en levende sjel, men de kom snart over skjelettene til en hest og en rytter som lå midt på veien, og som fremdeles var ikledd det overdådige seletøyet og klesdrakten de hadde vært ikledd i livet. Og Mmatmuor og Sodosma stanset fremfor de ynkerverdige knoklene, hvor det ikke var et fnugg av bedervelse, og de smilte ondsinnet til hverandre.

«Gangeren blir din», sa Mmatmuor, «for du er den litt eldre av oss to og har derfor førsterett, og rytteren skal tjene oss begge og være den første til å sverge troskap til oss i Cincor.»

Da, i den askegrå sanden i veikanten, tegnet de opp en tredelt sirkel, og så, sammen og stående i midten, utøvet de det vederstyggelige ritual som tvinger de døde til å stå opp fra det fredsomme intet og fra nå av, i alle ting, adlyde dødningsmanernes mørke vilje. Deretter drysset de en klype magisk pulver i neseborene på mannen og hesten, og de hvite knoklene knaket sørgmodig, reiste seg opp fra der de hadde ligget, og stod parat til å tjene sine herrer.

Så, slik de hadde blitt enige om, besteg Sodosma skjelettgangeren og grep tak i de juvelbesatte tøylene og red i ond spott mot Døden på sin bleke hest, mens Mmatmuor støttet seg lett på en stokk av ibenholt og trasket ved siden av, og skjelettet av mannen, med sin kostbare klesdrakt som flagret løst, fulgte etter dem begge som en undersått.

Etter en stund, i den grå ødemarken, fant de levningene etter enda en hest og en rytter som sjakalene hadde latt være, og som solen hadde tørket til de ble like magre som gamle mumier. Også disse vekket de opp fra døden, og Mmatmuor satte seg over skrevs på den uttørrede stridshesten, og de to magikerne red videre som omvandrende keisere, ledsaget av et lik og et skjelett. Andre benrester og knoklete levninger av mennesker og villdyr, som de snart kom over, vekket de behørig opp på samme måte, slik at de ervervet seg et stadig voksende følge på sin fremmarsj gjennom Cincor.

På sin vei, da de nærmet seg Yethlyreom, som hadde vært hovedstaden, fant de tallrike gravkamre og nekropoler, som etter mange tidsaldre fremdeles lå uberørte og rommet svøpte mumier som knapt hadde skrumpet i døden. Alle disse vekket de opp fra gravens natt til å utføre sin befaling. De beordret noen av dem til å så og dyrke ørkenmarken og heise opp vann fra de utgravede brønnene, mens andre ga de ulike oppgaver, slike som mumiene hadde utført i livet. Den århundrelange stillhet ble brutt av leven og oppstyr fra en myriade av aktiviteter, og de skranglete likene av vevere strevet ved sine skytler, og skrottene av plogmenn fulgte etter sine trekkokser i plogfurene.

Mmatmuor og Sodosma var trette etter sin usedvanlige reise og sine stadig gjentatte besvergelses, og fremfor seg så de omsider, fra en høyde i ørkenen, Yethlyreoms høytragende spir og fagre, ubrutte kupler, som var omhyllet av et stadig mørkere og stagnerende blodig lys fra en illevarslende solnedgang.

«Det er et anselig rike», sa Mmatmuor, «og du og jeg skal dele det mellom oss og ha alle dets døde i vår makt og bli kronet som keisere under morgendagen i Yethlyreom.»

«Ja», svarte Sodosma, «for det er ingen levende som kan gå imot oss her, og de som vi har påkalt fra graven, skal gå og ånde kun på våre ordre, og de får ikke gjøre opprør mot oss.»

Så, i det blodrøde tussmørkets stadig dypere skjær av lilla, inntok de Yethlyreom og red frem blant de storslagne, lykteløse herskaphusene og innrettet seg med sitt grufulle følge i det staselige og forlatte palass, der Nimboth-dynastiets keiserer hadde hersket eneveldig i Cincor i to tusen år.

I de støvete og forgylte saler tente de tomme onykslykter med sin listige trolldom og inntok fyrstelig føde, forsynt fra en forhenværende tid, som de manet frem på samme vis. Eldgamle og keiserlige viner ble skjenket for dem i månestenskopper av undersåttenes kjøttløse hender, og de drakk og fråstet og veltet seg i fantasmagorisk pomp, slik at de utsatte til morgendagen å vekke opp dem som lå døde i Yethlyreom.

De stod opp i betimelig tid, under den mørkerøde lysning, fra de luksuriøse palassene de hadde sovet i, for mye gjenstod å gjøre. Overalt i den glemte by hastet de til og fra og utøvte sine svartekunster på folket som hadde dødd i sottens siste år, og som hadde ligget ubegravet. Og da dette var fullbyrdet, gikk de videre forbi Yethlyreom og inn til den andre byen med opphøyde gravkamre og kjempemessige gravmæler, hvor keiserne av Nimboth og de mer betydningsfulle borgere og adelige av Cincor lå.

Her befalte de skjelettslavene til å bryte opp de forseglede dører med hammere, og så, med sine syndige og tyranniske besvergelses, kalte de frem de keiserlige mumier, selv dynastiets eldste, som alle kom stavrende, med lysløse øyne, iført kostbare liksvøp med påsydde ildlysende juveler. Og så, senere, vekket de til et skinnliv mange generasjoner av hofffolk og dignitarer.

I en høytidsfull prosesjon, med mørke og hovmodige og hule ansikter, gikk de døde keiserne og keiserinnene og gjorde reverens for Mmatmuor og Sodosma, og de fulgte dem som et tog av fanger gjennom alle gatene i Yethlyreom. Etterpå, i den kjempemessige tronsalen i palasset, besteg dødningemanerne den høye dobbeltrone, der de rettmessige herskerne hadde sittet med sine gemalinner. Omgitt av keiserne, i all sin storslåtte og gravalvorlige prakt, ble de tildelt suverenitet av de visne hendene til Hestaiyon-mumien, den første i ætten Nimboth, som hadde hersket i en halvmytisk tidsalder. Så kom etterkommerne av Hestaiyon sammen i en stor flokk og tiljublet, med klangløse og hule stemmer, Mmatmuors og Sodosmas overhøyhet.

Således fant de utstøtte dødningemanerne sitt velde og et underdanig folk i det ødselige og ufruktbare landet dit menneskene i Tinarath hadde fordrevet dem for å omkomme. De var eneherskere over alle de døde i Cincor, og i kraft av sin malisiøse magi, utøvte de en ondartet

despotisme. Tributt ble båret frem til dem av kjøttløse bærere fra fjerntliggende områder, og pestfortærte skrotter og høye mumier som duftet av balsameringsvæsker, gikk enten til og fra i sine ærender i Yethlyreom, eller brakte med seg, fra uuttømmelige hvelv, støvete edelstener og spindelvevsvart gull fra en antikk tid, og samlet det opp fremfor deres grådige blikk.

Døde arbeidere fikk palasshagene til å blomstre med for lengst visnede blomster, lik og skjeletter strevet for dem i gruvene og oppførte praktfulle og utrolige tårn mot den døende solen. Kammerherrer og prinser fra en gammel tid tjente som munnskjenker, og strengeinstrumenter ble klimpret til deres glede av de spinkle hendene til keiserinner med gyllent hår, som hadde trådt frem utilsmusset fra natten i gravkammeret. De fagrester av dem, som pesten og marken ikke hadde fortært i overkant, tok de til seg som elskerinner for å tilfredsstille sine nekrofile lyster.

II

I ALLE TING utførte folket i Cincor livets gjøremål etter Mmatmuors og Sodosmas vilje. De talte, de gikk, de spiste og drakk som i livet. De så og hørte og følte med sanser som lignet sansene de hadde før døden, men hjernene var trollbundet av en fryktelig dødningemaning. De kunne bare svakt erindre sin tidligere tilværelse, og de hadde blitt påkalt til en tom og urolig og skyggelignende tilstand. Blodet rant sakte og kaldt og var blandet med vann fra Lethe, og dampen fra Lethe tilslørte øynene.

De adlød sine tyranniske herrer taust, uten opprør og innsigelser, men de kjente den vage og grenseløse utmattelse som de døde kjenner etter at de har drukket av den evige søvn og igjen blitt påkalt til den bitre, forgjengelige eksistens. De kjente ingen lidenskap eller lyst eller glede, kun en svart kraftløshet av oppvåkningen fra Lethe og en grå, uopphørlig lengsel etter å falle tilbake i den avbrutte hvile.

Den yngste og siste keiseren av Nimboth var Illeiro, som hadde dødd i pestens første måned, og som hadde ligget i et høybygget gravmæle i to hundre år før dødningemanernes ankomst.

Illeiro hadde blitt vekket opp med sitt folk og sine forfedre for å tjene tyrannene, og han hadde gjenopptatt en tom eksistens uten å stille spørsmål ved den, og uten å bli overrasket. Han hadde godtatt både sin egen og sine forfedres oppstandelse slik man godtar en drøms ydmykelser og underverk. Han forstod at han hadde kommet tilbake til en falmende sol, til en tom spøkelsesverden, til en omstendighet der hans plass kun var som et lydige

skyggebilde. Men til å begynne med var han, som de andre, kun rammet av en sløv utmattelse og en svak hunger etter den tapte glemsel.

Han var bedøvet av magien til sine overherrer, svekket av dødens eviglange meningsløshet, og som en søvngjenger var han vitne til udådene som forfedrene ble utsatt for. Allikevel, etter mange dager, våknet en liten gnist i den tunge skumringen i hans sinn.

Som noe fortapt og uopprettelig, bortenfor umåtelige avgrunner, erindret han sin regjeringstids pomp i Yethlyreom og sin egen gylne stolthet og fryd som ungdom. Og erindringen ga ham en vag opprørsfølelse, med et gjenferds bitterhet, mot magikerne som hadde halt ham tilbake til denne ulykksalige parodien av et liv. I det skjulte begynte han å sørge over sin falne status og de bedrøvelige prøvelsene til sine forfedre og sitt folk.

Dag etter dag, som munnskjenk i salene der han tidligere hadde regjert, så Illeiro Mmatmuors og Sodosmas gjerninger. Han så deres fæle og begjærlige påfunn, deres stadig økende drukkenskap og storspising. Han så dem vasse i dødningemanisk luksus og bli dorske av dovenhet, fete av fråtseri. De forsømte fordypelsene i sine kunster, de glemte mange av sine besvergelses. Men fremdeles hersket de, mektig og formidabelt, og mens de latet seg på lilla og rosenrøde divaner, la de planer om å lede en hær av de døde mot Tinarath.

De drømte om erobring og mer omfangsrrike dødningemanekunster, de ble tykke og sløve som marker som har tatt seg til rette på benrester fulle av bedervelse. I takt med dorskheten og tyranniet steg den opprørske ilden i Illeiros skyggefulle hjerte, lik en flamme som strider med dis fra Lethe. Og sakte, mens hans vrede vokste, vendte det tilbake i ham noe av styrken og standhaftigheten som han hadde i livet. Fordi han hadde sett nedrigheten til undertrykkerne og visste om uretten som var blitt gjort mot de hjelpeløse døde, hørte han i hjernen en larm av kvalte stemmer som forlangte hevn.

Blant sine forfedre, gjennom salene i palasset i Yethlyreom, beveget Illeiro seg stille på herrenes befaling, eller stod og ventet på deres ordre. I onykskoppene skjenket han ravgule viner, manet frem med trolldom fra åser under en yngre sol, og han fant seg i deres forhånelser og fornærmelser. Og han så, kveld etter kveld, at de vugget av drukkenskap til de sovnet, fete og rødmussede, i all sin uberettigede prakt.

Det ble sagt lite mellom de levende døde, og sønn og far, datter og mor, elsker og elskede kom og gikk uten tegn på gjenkjennelse, uten å bemerke sin ulykksalige skjebne. Men endelig, en midnattstime, da tyrannene lå og sov, og flammene flakket i de dødningemaniske lyktene, rådførte Illeiro seg med Hestaiyon, sin eldste forfader, som var en sagnomsust og berømt og stor trollmann, og som var antatt å kjenne til oldtidens hemmelige lærdom.

Hestaiyon stod et stykke unna de andre, i et hjørne av den skyggefulle salen. Han var brun og avmagret i sitt smuldrende mumieklede, og hans lystomme obsidianøyne ga inntrykk av å stirre ut mot intet. Han lot ikke til å ha hørt spørsmålet fra Illeiro, men så, utførlig og med en tørr og raslende hvisken, svarte han:

«Jeg er gammel, og natten i graven var lang, og jeg har glemt mye. Men likevel, idet jeg famler bakover gjennom dødens tomrom, kan det være at jeg klarer å hente tilbake noe av min tidligere visdom, og sammen skal vi to finne en vei til frigjøring.» Og Hestaiyon gjennomførte bruddstykker av minnene, slik man strekker hånden inn til et sted der merken har vært, og der de skjulte, eldgamle arkivaliene har råtnet i omslagene, helt til han endelig husket og sa:

«Jeg erindrer at jeg en gang var en mektig trollmann, og blant andre ting kjente jeg til dødningsemaniske besvergelses, men jeg benyttet dem ikke, for jeg anså bruken av dem og oppvekkelsen av de døde som avskyelige handlinger. Jeg var også i besittelse av annen kunnskap, og blant levningene av denne eldgamle lærdom er det muligens noe som nå kan veilede oss. For jeg erindrer en utydelig, tvilsom profeti, som ble skapt i de tidligste årene da Yethlyreom og Cincors velde ble grunnlagt. Profetien var at en ondskap mektigere enn døden ville ramme keiserne og folket i Cincor i fremtiden, og at en rådførsel mellom den første og den siste av Nimboth-dynastiet ville lede til en vei til frigjøring og opphevelsen av elendighetene. Ondskaper ble ikke navngitt i profetien, men det ble sagt at de to keiserne skulle finne løsningen på problemet ved å knuse en eldgammel avbildning av leire som vokter det nederste hvelvet under det keiserlige palass i Yethlyreom.»

Så, etter å ha hørt profetien fra de falmede leppene på sin forfader, grublet Illeiro en stund og sa:

«Nå husker jeg en ettermiddag i min tidlige ungdom, da jeg formålsløst så meg omkring, slik gutter gjør, i de ubenyttede hvelvene i palasset, og jeg kom inn til det siste hvelvet og fant der en støvete, besynderlig avbildning av leire med en form og et uttrykk som var meg fremmed. Og da, fordi jeg ikke kjente til profetien, snudde jeg og gikk skuffet tilbake like formålsløst som jeg hadde kommet, på søken etter det fnuggrike sollys.»

Så, med juvelbesatte lykter som de hadde tatt med seg fra salen, smøg Hestaiyon og Illeiro seg unna sine likegyldige slektninger og gikk nedover den underjordiske trappen under palasset, og som ubønnhørlige, lumske skygger snek de seg gjennom en labyrint av nattsvarte korridorer, før de endelig nådde den nederste krypten.

Her, i det svarte støvet og det sammenklumpede spindelvevet fra en uminnelig fortid, fant de, slik det var blitt bestemt, leireavbildningen med de grove ansiktstrekkene til en glemt

jordisk gud. Og Illeiro knuste avbildningen med en bit av en sten, og fra dets hule indre tok han og Hestaiyon ut et stort sverd av urustet stål og en tung nøkkel av umisfarget bronse og tavler av klar messing, hvor det hadde blitt risset inn ting som skal gjøres for at Cincor skal få bukt med dødningemanernes mørke herredømme og folket skal vinne tilbake dødens glemsel.

Så, med nøkkelen av umisfarget bronse, låste Illeiro opp, slik tavlen ba ham om å gjøre, en lav og smal dør innerst i det nederste hvelvet, bortenfor den knuste avbildningen, og han og Hestaiyon så, slik det var blitt forutsagt, spiraltrappen med dystre stentrinn som kveilet seg ned mot en uoppdaget avgrunn der jordens nedsunkne flammer fremdeles brant. Og Hestaiyon lot Illeiro stå igjen for å vokte døren, mens han selv holdt sverdet av urustet stål i sin spede hånd og gikk tilbake til salen der dødningemanerne sov, helt utstrakte på sine rosenrøde og lilla divaner, med de gustne og blodløse døde omkring seg i tålmodige rekker.

I kraft av den eldgamle profetien og de klare tavlenes lære hevet Hestaiyon det store sverdet og hugget hodet av Mmatmuor og hodet av Sodosma med ett enkelt slag. Så, slik det hadde blitt foreskrevet, parterte han likrestene med kraftige hugg. Og dødningemanerne endte sine urene liv og lå stille og urørlige, slik at de tilføyde divanene en dypere rødtone i det rosenrøde og en lysere nyanse i det triste lilla.

Så, til sine slektninger, som stod stille og likeglade uten å ense sin befrielse, talte den ærverdige mumien Hestaiyon med lav og raslende stemme, men med autoritet, slik en konge beordrer sine barn. De døde keiserne og keiserinnene rørte seg som høstblader i en plutselig vind, og en hvisken ble sendt mellom dem og ut av palasset, slik at det ble meddelt utførlig, og i det omstendelige, til alle de døde i Cincor.

Hele den natten og i løpet av den blodmørke dagen som fulgte, under blafrende fakler og lyset fra en avtagende sol, strømmet en endeløs hær av pestfortærte lik, av fillete skjeletter, som en flom av skrømt gjennom gatene i Yethlyreom og langs salen i palasset, der Hestaiyon stod vakt over de drepte dødningemanerne. Uten stans, med uklare og stive øyne, gikk de frem som målbevisste skygger for å finne de underjordiske hvelvene under palasset, for å gå gjennom den åpne døren der Illeiro ventet i det siste hvelvet, og så for å sno seg nedover de tusen tusen trinn mot kanten av et dyp der Jordens svinnende ild sydet. Der, fra randen, kastet de seg ut mot en andre død og den fullstendige tilintetgjørelse i de bunnløse flammer.

Men, etter at alle hadde gitt seg hen til frigjøringen, stod Hestaiyon igjen alene i den falmende solnedgangen, ved de splittede skrottene av Mmatmuor og Sodosma. Der, slik tavlene hadde foreskrevet ham om å gjøre, tok han i bruk de gamle dødningemaniske besvergelsene han tidligere hadde kunnskap om, og fordømte de lemlestedde kroppene med den evigvarende liv-i-død som Mmatmuor og Sodosma hadde etterstrebet å påføre folket i

Cincor. Og forbannelsen kom ut fra de bleke leppene, og hodene rullet gruoppvekkende med olmt blick, og lemmene og torsoene vred seg på de keiserlige divanene i størknet blod. Da, uten et blick tilbake, og med visshet om at alt var gjort slik som det hadde blitt forordnet og spådd helt fra begynnelsen, overlot mumien Hestaiyon dødningsemanerne til sin elendighet og gikk utmattet gjennom den nattsvarte labyrinten av hvelv og vendte tilbake til Illeiro.

Så, i fredelig stillhet, uten at de trengte å si noe mer, gikk Illeiro og Hestaiyon gjennom den åpne døren i det nederste hvelvet, og Illeiro låste døren bak dem med nøkkelen av umisfarget bronse. Og derfra, ned spiraltrappen, bega de seg mot randen av de nedsunkede flammer og var ett med sine slektninger og sitt folk i det siste, ytterste intet.

Men menneskene sier, om Mmatmuor og Sodosma, at de parterte kroppene av dem sleper seg frem og tilbake i Yethlyreom den dag i dag, uten å finne fred eller hvile i sin elendighet i liv-i-død, og at de forgjeves leter gjennom den svarte labyrinten av underhvelv etter døren som ble låst av Illeiro.

Den siste besvergelsen

Magikeren Malygris satt i det aller øverste rommet i sitt tårn som var bygget på en konisk høyde over hjertet av Susran, hovedstaden Poseidonis. Dette tårnet, som var smidd av en mørk sten utvunnet dypt i jorden, og som var uforgjengelig og hard som den sagnomsuste diamant, raget over alle de andre og slynget sin skygge langt utover takene og kuplene i byen, likesom den lumske makten i Malygris hadde kastet sitt mørke over menneskenes sinn.

Nå var Malygris gammel, og all den ødeleggende kraft i hans forhekselser, alle de grufulle og besynderlige demonene under hans kontroll, all den frykt som han hadde forvoldt i kongenes og prelatenes hjerter, var ikke lenger nok til å lindre den svarte livstretthet i hans dager. På en stol laget av elfenben fra mastodonter, og innfelt med grufulle, kryptiske runer av røde turmaliner og asurblå krystaller, stirret han tungsindig ut av det ene rombeformede vinduet med oker glass. Hans hvite øyenbryn var sammentrukne og dannet én enkelt linje på ansiktets umbra pergament, og under disse var øynene like kalde og grønne som eldgamle isflak, hans skjegg, delvis hvitt og delvis svart med gråblå glans, rakte ham nesten til knærne og skjulte mange av de buktende, innvevede bokstavene av sølv som snodde seg over brystet på hans fiolette kappe. Rundt omkring ham var alt av trolldomskunstens utstyr: hodeskaller av mennesker og monstre, ampuller fylt med svarte og ravfargede væsker, med vanhellige anvendelser ingen andre enn han selv kjente til, små trommer av gribbeskinn og crotali laget av knokler og tenner fra en cockodrill, som ble brukt som akkompagnement til enkelte besvergelses. Mosaikkgulvet var delvis tildekket av skinnen fra enorme svarte og sølvfargede aper, og over døren hang hodet av en enhjørning, hvor den tjenende demonånden til Malygris tok bolig, i form av en korallfarget huggorm med blekgrønn mage og askegrå flekker. Bøker lå stablet overalt: eldgamle bokverk innbundet i slangeskinn, med gjennomrustne spenner, som rommet den fryktelige historien om Atlantis, marekorsene som har makt over demonene på jorden og på månen, formularene som omdanner og oppløser elementene, og runer basert på et tapt språk fra Hyperborea, som, når man ytret dem høyt, var dødeligere enn gift og kraftigere enn enhver trylledrikk.

Men til tross for at disse tingene, og kraften de besatte og symboliserte, ble fryktet av folket og misunnet av alle rivaliserende trollmenn, ble tankene til Malygris formørket av en utrøstelig melankoli, og utmattelse fylte hans hjerte slik aske fyller ildstedet etter at en stor ild har dødd ut. Urørlig satt han, ustoppelig grublet han mens ettermiddagssolen, som senket seg

over byen og havet bortenfor byen, brøt gjennom vinduets grønnlige, gule glass med høstlige stråler og berørte hans innskrumpede hender med sitt flyktige gullskjær og varmet opp spinellene på ringene så de glødet som demoniske øyne. Men i grubleriene var det hverken lys eller ild, og idet han vendte seg vekk fra gråheten i nåtiden, fra mørket som syntes å komme veltende inn over fremtiden, famlet han bakover blant minnenes skygger, lik en blind mann som har mistet solen, og som forgjeves leter etter den overalt. Og alle tidens vyer som hadde vært så fulle av gull og prakt, glansdagene som var farget som en intens flamme, det karmosinrøde og lilla i hans rike storhetstid, alt dette var nå kjølig og dunkelt og hadde på underlig vis falmet, og erindringen var dermed ikke annet enn rasling i døde glør. Så famlet Malygris bakover til sine ungdomsår, til de tåkete, fjerne, utrolige årene der ett minne, som en fremmed stjerne, fremdeles glødet med et uopphørlig skinn – minnet om piken Nylissa, som han hadde elsket i de dager før begjæret etter forbuden kunnskap og dødningemanisk herredømme hadde kommet inn i sjelen. I flere tiår hadde han så godt som glemt henne på grunn av en myriade av fordypelser i et liv så merkverdig og mangesidig, så full av okkulte krefter og hendelser, av overnaturlige seiere og farer, men nå, bare han tenkte på denne tynne og uskyldige ungpiken, som hadde elsket ham så inderlig da han også var ung og slank og troskyldig, og som hadde dødd av en plutselig og mystisk feber kvelden før selve bryllupsdagen deres, så antok hans umbra mumiekinn et flyktig rødskjær, og dypt nede i hans iskalde øyne var et glimt lik skimmeret fra gravkammerlys. I hans drømmer steg ungdomstidens ugjenkallelige soler, og han så den gravmyrtdekkede dalen Meros og bekken Zemander, der han på kveldstid ved de evigfrodige breddene hadde gått med Nylissa og sett tilblivelsen av sommerstjerner i himmelen, bekken og øynene til sin elskede.

Nå vendte Malygris seg til den demoniske huggormen som tok bolig i hodet av en enhjørning, og med en lav, monoton tone, likesom en som tenker høyt, sa han:

«Huggorm, i de årene før du kom og tok bolig hos meg og tok ditt opphold i det hodet av en enhjørning, kjente jeg en pike som var likeså skjønn og skjør som orkideer i jungelen, og som døde, likesom orkideer dør ... Huggorm, er ikke jeg Malygris, den som innehar all okkult lære, all forbuden makt, den med rådighet over åndene i jorden og havet og luften, over de solare og de lunariske demoner, over de levende og de døde? Om jeg så ønsker, kan ikke jeg påkalle piken Nylissa, i all sin ungdommelige og skjønne prakt, og mane henne frem fra de uforanderlige skygger i kryptens grav, så hun står fremfor meg i dette værelset, i aftenstrålene fra denne høstlige solen?»

«Jo, mester», svarte huggormen med et lavt, men tydelig og skarpt hves, «du er Malygris, og all magisk og dødningemanisk kraft er din, alle besvergelses og formularer og

marekors er deg kjent. Det kan gjøres, hvis du så ønsker, å påkalle piken Nylissa fra hennes opphold blant de døde og skue henne igjen slik som hun var, før hennes skjønnhet hadde fått kjenne markens glupske kyss.»

«Huggorm, er det godt, er det sømmelig at jeg skal tilkalle henne slik? ... Blir det ingenting å tape og ingenting å angre?»

Huggormen lot til å nøle. Og så, langsommere og mer veloverveid, hveste den: «Det er sømmelig at Malygris gjør som han ønsker. Hvem, foruten Malygris, kan fastslå om en ting er god eller ond?»

«Med andre ord så vil du ikke gi meg råd?» Forespørselen var like mye en erklæring som et spørsmål, og huggormen nedlot seg ikke til å si noe mer.

Malygris funderte på dette en stund med haken på sammenknyttede hender. Så reiste han seg, med en svært uvant hurtighet og selvsikker bevegelse som stod i kontrast til rynkene, og fra ulike kroker i værelset, fra ibenholthyller, fra skrin med låser av gull og messing og elektrum, samlet han inn et utvalg utstyr han trengte for å utøve magien. På gulvet tegnet han de nødvendige sirklene, og der han stod i den aller innerste, tente han karene som inneholdt den foreskrevne røkelsen, og fra en lang, smal skriftrull av grå velin leste han opp de lilla og sinoberrøde runene i ritualet som påkaller de døde. Røyken fra karene, blå og hvit og fiolett, steg i tykke skyer og fylte raskt rommet med søyler som ustanselig snodde seg om hverandre, og i dem forduftet sollyset og ble etterfulgt av en matt, overjordisk glød like blek som lyset fra måner som stiger fra Lethe. Med overnaturlig langsomhet, med umenneskelig høytidelighet lød stemmen fra dødningemaneren som en prestelig messing helt til skriftrullen var slutt og helt til de siste ekkoene ebbet ut og opphørte med gravdype vibrasjoner. Så letnet den kulørte dampen, som om foldene på en gardin hadde blitt trukket fra. Men den bleke, overjordiske gløden fylte fremdeles værelset, og mellom Malygris og døren der enhjørningens hode hang, stod gjenferdet av Nylissa, slik hun hadde stått i de svunne årene, litt fremoverlent som en blomst i vinden, og smilte med en ubekymret, betagende ungdommelighet. Skjør, gusten og kledd i en enkel kjole, med anemoneblomster i sitt svarte hår, med øyne som lyste av en vårhimmels nydannede asurbå, var hun alt det Malygris hadde erindret, og i hans sløve hjerte var det raske hjertebank og en gammel, frydefull feber da han så på henne.

«Er du Nylissa?» spurte han – «den Nylissa jeg elsket i den gravmyrtdekkede dalen Meros, i de hjertegylne dagene som har forløpt med alle døde eoner til den evige avgrunn?»

«Ja, jeg er Nylissa.» Hennes stemme var av en like enkel og krusende sølvtone som stemmen som lenge hadde gitt gjenklang i minnene ... men på et vis, mens han stirret og lyttet, vokste det frem en liten tvil – en tvil minst like absurd som uutholdelig, men likevel

vedholdende: Var dette akkurat den samme Nylissa han hadde kjent? Var der ikke en flyktig forandring, for subtil til å benevne eller definere, hadde ikke tiden og graven tatt med seg noe – noe uutsigelig som magien ikke hadde gjenopprettet helt? Var øynene like milde, var det svarte håret like glansfullt, figuren like slank og elegant som på piken han husket? Han var ikke sikker, og den stigende tvilen ble etterfulgt av en blytung forferdelse, av en dyster fortvilelse som syntes å kvele hjertet som aske. Hans granskende blikk ble hardt og kritisk og fordringsfullt, og brått var gjenferdet mindre og mindre som den perfekte formen av Nylissa, brått var leppene og pannen mindre yndig, mindre nyanserike i linjene, den slanke figuren ble mager, hårlokkene antok en vanlig svarthet og halsen en alminnelig blekhet. Sjelen til Malygris ble igjen syk av alderdom og fortvilelse og tapet av hans flyktig håp. Han kunne ikke lenger tro på kjærlighet eller ungdommelighet eller skjønnhet, og selv minnet om disse tingene var en tvilsom illusjon, en ting som kunne eller ikke kunne ha vært. Det var ingenting annet igjen enn skygge og gråhet og støv, ingenting annet enn det tomme mørket og kulden og en trykkende tyngde av uutholdelig utmattelse, av uheldredelige kvaler.

Med en sped og skjelvende røst, som et gespenst av hans tidligere stemme, ytret han besvergelsen som brukes til å sende bort et påkalt gjenferd. Skikkelsen av Nylissa ble oppløst som røyk i luften, og det lunariske skinnet som hadde omgitt henne, ble erstattet av de siste strålene fra solen. Malygris vendte seg til huggormen og sa i en melankolsk og bebreidende tone:

«Hvorfor advarte du meg ikke?»

«Ville advarselen ha vært til nytte?» var motspørsmålet. «All kunnskap var din, Malygris, med unntak av denne ene tingen, og på ingen andre måter kunne du ha lært den.»

«Hvilken ting?» spurte magikeren. «Jeg har lært ingenting annet enn visdommens forfengeligheit, magiens udugelighet, kjærlighetens meningsløshet og hukommelsens bedrag ... si meg, hvorfor kunne ikke jeg vekke til live den samme Nylissa som jeg kjente, eller trodde jeg kjente?»

«Det var visselig Nylissa som du påkalte og så», svarte huggormen. «Svartekunsten din var sterk helt til nå, men ingen dødningemaniske formularer kan gjenkalle for deg din egen tapte ungdom eller det lidenskapelige og troskyldige hjertet som elsket Nylissa, eller gløden i øynene som skuet henne den gang. Det, min mester, var tingen som du måtte lære.»

Paddenes mor

«Hvorfor må du alltid skynde deg vekk, min lille venn?»

Stemmen til Mère Antoinette, trollkvinnen, var en amorøs kvekking. Hun kastet et lystent blick på Pierre, den unge apotekerlærlingen, med en paddes vidåpne og kulerunde øyne. Foldene under haken hennes svulmet som strupen på en stor Batrachia. De digre brystene, bleke som froskemager, bulte ut av den slitte kjolen mens hun lente seg mot ham.

Pierre Baudin svarte ikke, som vanlig, og hun kom nærmere, helt til han i fordypningen mellom de brystene så en fuktighet glinse som dugg i sumper ... som slim på amfibier ... en fuktighet som alltid syntes å være der.

Stemmen hennes, hes og forlokkende, ga seg ikke. «Bli en stund i kveld, min pene foreldreløse. Ingen vil savne deg i landsbyen. Og herren din vil ikke ha noe imot det.» Hun presset seg inntil ham med dirrende fettfolder. Med korte, flate fingre, som nesten så ut til å ha svømmehud, grep hun tak i hånden hans og trakk den til sin barm.

Pierre røsket løs hånden og trakk seg forsiktig unna. Mer frastøtt enn forlegen vendte han øynene bort. Trollkvinnen var over dobbelt så gammel som ham, og yndighetene hennes var for grove og usmakelige til å friste ham et eneste øyeblikk. Og omdømmet hennes var av en slik art at det ville ha opphevet tiltrekningskraften, selv om hun hadde vært en yngre og fagre heks. Trolldomskunstene hadde gjort henne fryktet blant bondestanden i den avsidesliggende provinsen, der det fremdeles var gjengs å tro på besvergelses og trylledrikker. Folket i Averoigne kalte henne *La Mère des Crapauds*, Paddenes mor, av mer enn én grunn. Utallige padder myldret i hopetall omkring hytten hennes; det ble sagt at de var tjenende ånder, og det ble fortalt skumle historier om deres forhold til heksen og tjenestene de utførte på hennes befaling. Slike historier ble enda lettere trodd på fordi man alltid hadde bemerket hennes Batrachia-trekk.

Ungguten mislikte henne, slik han mislikte de trege, unormalt store paddene han noen ganger hadde trådt på i tussmørket på stien mellom hytten og landsbyen Les Hiboux. Nå kunne han høre at noen av disse skapningene kvekket, og det virket, merkelig nok, som at de utstøtte halvveis artikulerte ekkoer av trollkvinnens ord.

Det blir snart mørkt, tenkte han. Stien langs sumpen var ikke trivelig om kvelden, og han følte seg ekstra engstelig for å dra av sted. Fremdeles uten å svare på Mère Antoinettes innbydelse grep han etter den svarte, trekantformede ampullen hun hadde plassert fremfor

ham på det fettete bordet. Ampullen inneholdt en trylledrikk med en merkverdig kraft som herren hans, Alain de Dindon, hadde sendt ham for å skaffe til veie. Le Dindon, landsbyens apoteker, hadde for vane å handle i smug visse tvilsomme medikamenter av trollkvinnen, og Pierre hadde ofte vært på slike ærender til hytten som lå skjult blant kurvpil.

Den gamle apotekeren, med sin grove og vulgære humor, hadde av og til gjort narr av Pierre vedrørende Mère Antoinettes forkjærlighet for ham. «En kveld, unggutt, vil du bli værende hos henne», hadde han sagt. «Vær forsiktig, eller så vil den svære padden knuse deg.» Da gutten ble minnet på denne spydigheten, ble han rød av sinne og snudde seg for å dra.

«Bli», insisterte Mère Antoinette. «Disen er kald i sumpen, og den tykner raskt. Jeg visste at du skulle komme, og jeg har krydret og varmet opp en rikelig mengde av rødvinen fra Ximes til deg.»

Hun løftet vekk lokket på en keramikkmugge og helte det rykende varme innholdet i et stort beger. Den lillarøde vinen skummet delikat, og en duft av pikante, utsøkte kryddere fylte hytten i større grad enn de mindre behagelige duftene av det som putret i en gryte, de halvtørkede vannsalamanderne, huggormer, flaggermusvinger og onde, kvalmende urter som hang på veggene, og dunsten av de svarte lysene av harpiks og likvoks som alltid var tent, både dag og natt, i det dunkle værelset.

«Jeg skal drikke den», sa Pierre litt motvillig. «Så fremt den ikke inneholder spor av ditt eget brygg.»

«Det er ikke annet enn en frisk vin, fire innhøstninger gammel, med krydder fra Arabia», kvekket heksen innyndende. «Den vil varme magen din ... og ...» Hun tilføyde noe uhørlig idet Pierre tok imot begeret.

Før han drakk, innåndet han varsomt dampen fra væsken, men ble beroliget av den gode lukten. Vinen var utvilsomt uten noe middel, uten noe trylledrikk laget av heksen, for så vidt han visste, hadde alle bryggene hennes en ond eim.

Men likevel, som om han ble advart av en forutanelse, nølte han. Så husket han at luften under solnedgangen virkelig var kjølig, at tåke hadde samlet seg i smug bak ham da han ankom Mère Antoinettes bolig. Vinen ville styrket ham på den dystre spaserturen tilbake til Les Hiboux. Han helte den raskt i seg og satte fra seg begeret.

«Det er sannelig en god vin», fastslo han. «Men nå må jeg dra.»

Mens han snakket, kjente han at det i magen og blodårene spredte seg en varme fra alkoholen, fra krydderne ... fra noe enda mer intenst. Stemmen virket mer uvirkelig og besynderlig, som om den falt ned fra et høyt sted. Varmen vokste og steg i ham som en gyllen

flamme holdt ved like av magiske oljer. Blodet, en sydende flom, strømmet voldsomt og enda voldsommere gjennom armer og ben.

I ørene kom en dyp og dempet dundring, i øynene et blendende og rosenrødt lys. Hytten syntes på et vis å utvide og forandre seg i et lysskjær omkring ham. Han kjente så vidt igjen dens skitne møblementet, dens virvar av ondartede gjenstander, der de svarte lysene ga fra seg en brennhet prakt, prydet av rødlig ild, som ruvet og svulmet gigantisk i halvmørket. Blodet hans sved i ett med lysenes pulserende flamme.

Det gikk opp for ham, på et øyeblikk, at alt var en uvirkelig forhekselse, et trylleskjær påført av trollkvinnens vin. Frykten grep tak, og han ønsket å flykte. Da, like ved siden av seg, så han Mére Antoinette.

I en kort stund var han forbløffet over forandringen som hadde kommet over henne. Så ble både frykt og forundring glemte, så vel som hans tidligere avsky. Han skjønnte hvorfor den magiske varmen steg enda høyere og enda hetere i ham, hvorfor huden glødet som de rødlige lysene.

Det tilsmussede skjørtet hun hadde vært ikledd, lå ved føttene hennes, og hun stod naken som Lilith, den første trollkvinnen. Den klumpete kroppen og lemmene hadde vokst seg frodig, den bleke munnen med tykke lepper fristet ham med lovnad om fyldigere kyss ingen annen munn kunne skjenke. Armhulene under de korte runde armene, de konkave tungthengende brystene, de grove rynkene i buttete, oppsvulmede flanker og lår, alt var fullt av overdådig tiltrekningskraft.

«Liker du meg nå, min lille venn?» spurte hun.

Denne gangen trakk han seg ikke unna, men tok imot henne med hete, utforskende hender da hun presset seg tungt mot ham. Lemmene hennes var kjølige og fuktige, brystene ga etter som torvhauger på en myr. Kroppen var hvit og helt hårløs, men her og der fant han merkelige ujevnheter ... som huden på en padde ... som heller forsterket begjæret enn å hemme det.

Hun var så diger at fingrene hans bare så vidt møttes bak henne. De to hendene var like store som omfanget på ett enkelt bryst. Men vinen hadde fylt blodet med en trylledrikkiver.

Hun førte ham til divanen sin ved åren, der noe mystisk kokte i en diger gryte, og der en damp steg opp i besynderlige ringer som snodde seg om hverandre som uklare og obskøne skikkelser. Divanen var ru og slitt. Men heksens kropp var som dype, utsøkte puter ...

Pierre våknet i et askegrått daggry, da de høye, svarte lysene hadde skrumpet sammen og smeltet ned i lysestakene sine. Han var uvel og forvirret og forsøkte forgjeves å huske hvor han var, eller hva han hadde gjort. Så snudde han seg litt, og ved siden av seg på divanen så han en ting som var et slags umulig monster fra vonde drømmer: en paddeaktig form, stor som en fet kvinne. Lemmene dens var på en eller annen måte som en kvinnes armer og ben. Den bleke, vortete kroppen bulte ut og presset seg inntil ham, og han kjente noe rundt og mykt som minnet om et bryst.

Kvalmen steg inni ham da minnet om den deliriske kvelden kom tilbake. Han hadde blitt forledet på det avskyeligste av trollkvinnen, og han hadde bukket under for de onde forhekselsene.

Det var som om en succubus kvalte ham og trykket seg ned mot kroppen og alle lemmene. Han lukket øynene, så han ikke lenger kunne skue den vemmelige tingen Mére Antoinette i sin sanne form. Sakte, med umåtelig anstrengelse, trakk han seg unna denne knusende marerittformen. Den hverken leet seg eller lot til å våkne, og han smøg seg raskt vekk fra divanen.

Igjen, drevet av en kvalmende fascinasjon, kikket han på tingen på divanen og så kun Mére Antoinettes ekle form. Muligens hadde synet av en diger padde ved siden av ham ikke vært annet enn en illusjon, en halvdrøm som vedvarte etter søvnen. Noe av den marerittlignende forferdelsen ble borte i ham, men kvalmen økte til en uvel avsmak da han husket utukten han hadde gitt seg hen til.

Han fryktet at heksen ville våkne hvert øyeblikk og forsøke å holde ham igjen, så han listet seg lydløst ut av hytten. Det var midt på lyse dagen, men en kald, fargeløs tåke lå overalt og innhyllet den sivbevokste sumpen og hang som en spøkelsesgardin over stien han måtte følge til Les Hiboux. Tåken vrimlet konstant omkring, og da han satte av sted, så den ut til å strekke fingrene sine mot ham som for å blokkere veien. Han skalv da den rørte ved ham, han bøyd hodet og trakk frakken tettere om seg.

Tåken vrimlet seg tykkere og tykkere, den snodde og kveilet seg ustanselig, som om den skulle hindre Pierre i å gå videre. Han kunne skjelne den buktende, smale veien kun noen få steg fremfor seg. Det var vanskelig å finne de velkjente landemerkene, vanskelig å gjenkjenne kurvopilbuskene og seljetrærne som plutselig reiste seg opp fremfor ham som grå skrømt, for så å forsvinne gradvis inn i det hvite intet da han gikk videre. Aldri før hadde han sett slik tåke; den var en slags blendende, kvelende damp fra tusen trollkvinnens gryter.

Selv om han ikke var helt sikker på omgivelsene, trodde Pierre at han hadde tilbakelagt halve strekningen mot landsbyen. Så, med ett, støtte han på alle paddene. De var

skjult av tåken helt til han nærmet seg dem. De var misdannede, unaturlig svære og oppblåste, og de satt på huk i veien for ham på den lille gangstien, og de hoppet ut fremfor ham fra det gråbleke mørket fra begge sider.

Flere av dem slo inn mot føttene hans med et tungt og skrekkelig klask. Han trakk utilsiktet på én av dem og skled i det seige svineriet den hadde blitt, og han reddet seg så vidt fra å falle hodestups over sumpkanten. Svart, mudrete vann lå faretruende nært der han vaklet.

Da han snudde for å gå videre, trakk han ned flere av de andre paddene til en motbydelig mos under føttene. Den sumpete jorden yrte av dem. De klasket mot ham fra tåken og slo inn mot bena, mot brystet, mot selve ansiktet med de klamme kroppene sine. De økte i veldige antall som en fandanført hærs-kare. Det syntes å ligge en ondsinnethet, en ond hensikt bak bevegelsene deres, bak slagenes voldsomme støt. Han kom seg ikke videre på den myldrende stien, han bare vinglet fra side til side, skled i blinde og skjermet ansiktet sitt med hendene. Han følte en uhyggelig forferdelse, en nifs gru. Det var som om marerittet fra da han våknet i heksens hytte, hadde vendt tilbake for å ta ham.

Paddene kom stadig fra Les Hiboux, som om de presset ham tilbake til Mére Antoinettes bolig. De kastet seg mot ham som en uhyrlig haglskur, som prosjektiler slynget av usynlige demoner. Bakken var overstrødd av dem, luften var overfylt av de fykende kroppene deres. Én gang var han nær ved å havne under dem.

De syntes å øke i antall, de bombarderte ham som en skadelig storm. Han bukket under for dem, motet sviktet, og han begynte å løpe vilt rundt, uten å vite at han hadde forlatt den trygge stien. Han mistet all begrep om retning, og i sitt desperate ønske om å unnsnippe de umulige myriadene kastet han seg inn i det mørke sivet og starrplantene, over en grunn som dirret som gelé. Han hørte at paddenes bløte og tunge klasking stadig var i hælene på ham, og iblant reiste de seg plutselig som en vegg for å blokkere veien for ham og føre ham mot siden. Mer enn én gang drev de ham vekk fra kanten av skjulte hengemyrer der han ellers ville ha falt. Det var som om de samlet og med vilje ledet ham mot et bestemt mål.

Nå, lik en tett gardin som ble dratt til side, drev tåken vekk, og Pierre så fremfor seg, i et gyllent skinn fra morgensolen, den grønne, tyktvoksende kurv-pilen som omkranset Mére Antoinettes hytte. Alle paddene hadde forduftet, men han kunne sverget på at hundrevis av dem hoppet like omkring ham for et øyeblikk siden. Han følte en hjelpeløs redsel og panikk og forstod at han fremdeles var i heksens grep, at paddene virkelig var tjenende ånder, slik som mange trodde. De hadde hindret ham i å rømme, og de hadde ført ham tilbake til den avskyelige skapningen ... om den så var en kvinne, en Batrachia eller begge deler ... kjent som Paddenes mor.

Pierre fikk en fornemmelse av å synke brått dypere ned i en svart og bunnløs kvikksand. Han så at trollkvinnen kom ut av hytten og gikk imot ham. De tykke fingrene hennes, med bleke og svømmehudlignende hudfolder mellom seg, lå utstrakt og flatt over det rykende begeret hun bar på. Et plutselig vindkast kom som ingenstedsfra og dro opp Mére Antoinettes tynnslitte skjørt til de fete lårene og fylte Pierres nesebor med de varme, velkjente krydderne i den bedøvende vinen.

«Hvorfor dro du i sånn hast, min lille venn?» Selve tonefallet på trollkvinnens spørsmål var amorøst og innsmigrende. «Jeg burde ikke ha latt deg dra uten enda et beger med den gode rødvinen, som er varmet opp og krydret for å varme magen din ... se her, jeg har gjort den i stand til deg ... for jeg visste du ville komme tilbake.»

Da hun snakket, kom hun veldig nærme, smygende og med lystent blikk, og holdt begeret opp mot leppene hans. Pierre ble svimmel av den besynderlige dampen og vendte hodet vekk. Det var som om en lammende trolldom hadde grepet tak i musklene, for denne enkle bevegelsen krevet enorm anstrengelse.

Men han hadde fremdeles et klart sinn, og den ekle vemmelsen fra kvelden før hadde vendt tilbake i ham. Igjen så han den digre padden som hadde ligget ved siden av da han våknet.

«Jeg vil ikke drikke vinen din», sa han bestemt. «Du er en avskyelig trollkvinne, og jeg vemmes av deg. La meg dra.»

«Hvorfor vemmes du av meg?» kvekket Mére Antoinette. «Du elsket meg i går kveld. Jeg kan gi deg alt som andre kvinner gir ... og vel så det.»

«Du er ikke en kvinne», sa Pierre. «Du er en svær padde. Jeg så deg i din sanne form i dag morges. Jeg vil heller drukne i sumpvannet enn å ligge med deg igjen.»

En ubeskrivelig forandring kom over heksen før Pierre fikk snakket ferdig. Det lystne blikket i øynene skled av det tykke og gustne ansiktet, som på et øyeblikk ble uttrykksløst og umenneskelig. Øynene bulte ut og stirret gruoppvekkende, og hele kroppen så ut til å svulme opp med gift.

«Dra, da!» freste hun med en halvkvalt bitterhet. «Men du vil snart ønske at du hadde blitt værende ...»

Den rare lammelsen slapp taket i Pierres muskler. Det var som om den sinte trollkvinnens formaning hadde opphevet en lumsk, halvveis påført trolldom. Uten et blikk eller ord til farvel vendte Pierre seg vekk og flyktet med lange, raske skritt, nesten løp, mot Les Hiboux.

Han hadde tilbakelagt litt over hundre skritt da tåken begynte å vende tilbake. Den snodde seg i veldige mengder inn mot land fra sumpen, den strømmet opp som røyk fra selve bakken ved føttene. Nesten umiddelbart ble solen dempet ned til en dyster sølvskive og forduftet. Den blå himmelen ble borte i det bleke og vrimlende tomrommet ovenfor. Stien fremfor Pierre ble så tilslørt at han tilsynelatende gikk på en florlett rand av en hvit avgrunn som beveget seg med ham.

Den merkelige tåken trakk seg enda tettere om Pierre, med et skrømts klamme armer, med dødskalde fingre som klemte og knuget. Den tyknet i neseborene og halsen hans, den var en tung dugg som dryppet fra klærne. Den kvelte ham med en dunst av illeluktende vann og råttent slam ... og stanken av våte lik som hadde flytt opp til overflaten et sted i våtmarken.

Da, ut av det hvite tomrommet, kom paddene og overfalte Pierre som en brusende, massiv bølge som reiste seg opp ovenfor hodet hans og feide ham av den mørke stien med et styrtende havs kraft. Han tumlet ned, plaskende og kavende, i vannet som myldret av utallige Batrachiaer. Han fikk tykt slim i munnen og nesen idet han slet med å finne fofeste. Men vannet nådde ham kun til knærne, og bunnen, til tross for at den var glatt og mudrete, holdt ham oppeist uten å gi etter.

Gjennom tåken skjelnnet han så vidt den nærliggende kanten han hadde falt fra. Men han ble på merkelig og fryktelig vis hindret i å gå videre i det paddefylte vannet da han strevet for å nå den. Litt etter litt, mens en håpløs panikk steg i ham, kjempet han seg mot fast land. Paddene hoppet og tumlet rundt med forvirrende og stimlende bevegelser. De virvlet rundt føttene og leggene hans som en seig understrøm. De styrtet og svulmet som digre, vemmelige bølger mot de fastlåste knærne.

Likevel kom han seg videre, på tregt og smertefullt vis, helt til de utstrakte fingrene hans nesten fikk tak i de strittende starrplantene langs den lave bredden. Da, fra denne tåkete kanten, raste nok en flom med de demoniske paddene over ham, og Pierre ble hjelpeløst fraktet tilbake i det møkkete vannet.

Han ble holdt nede av en krabbende masse som hopet seg opp, han druknet i et kvalmende mørke i den slamtykke bunnen og klorte forgjeves angriperne. I et øyeblikk, før glemselen kom, fant fingrene hans blant dem konturene av en monstrøs form som var paddeaktig ... men like stor og tung som en fet kvinne. I siste stund virket det som om to enorme bryster kom knusende ned over ansiktet.

Stil og strategi

La meg i første omgang klargjøre hvordan jeg har valgt å nærme meg Smiths tekster, og hva min oversettelsesstrategi går ut på, for historien om oversettelse er lang, og oversettelsesteorien er like omfattende. Selv om ikke alle oversettere hverken har vært eller er enige om hva som utgjør en god oversettelse, vil det nok være ubestridelig at oversetterens endelige mål er overensstemmelse mellom måltekst og utgangstekst. Ifølge professor Mona Baker kan man kalle denne overensstemmelsen ekvivalens. I boken *In Other Words* går hun systematisk gjennom ekvivalens på ulike nivåer av språket. Baker påpeker at ekvivalensen «is influenced by a variety of linguistic and cultural factors and is therefore always relative» (Baker 5). Oversetteren er derfor nødt til å ta hensyn til mange faktorer, og det vil være nærmest umulig å ta hensyn til alle og dermed oppnå ekvivalens på alt i hver eneste kontekst. Derfor understreker hun at «every translation has points of strength and points of weakness» (Baker 6). Oversetteren er altså nødt til å akseptere dette og ta egne valg. Mitt eget valg har falt på ekvivalens på stilnivå.

Professor Jean Boase-Beier har skrevet boken *Translation and Style*. Hun beskriver stil som «what is unique to a text and the choices it embodies, being aware of patterns in the text, and playing close attention to the attitudes, views, and opinions expressed in or suggested by the text» (Beier 2). Slik sett er stil også et relativt omfattende begrep som inkluderer lingvistiske trekk og tekstens plassering i tid og kultur, men stilistisk ekvivalens «is related to what is unusual or foregrounded in a text» (Beier 14). Man må med andre ord finne et gjentakende mønster i forfatterens bevisste, individuelle bruk av språket.

Neste steg blir å rekonstruere forfatterens stilistiske trekk. Oversettelsesteoretikeren Lawrence Venuti diskuterer i all hovedsak to strategier en oversetter kan benytte seg av: *Domestication* (hjemliggjøring) handler om å oversette med en «transparent, fluent, ‘invisible’ style in order to minimize the foreignness of the TT [target text]» (Munday 225). Det vil si at man skriver en måltekst som er lett å lese, ikke viser tegn til å være oversatt og er tilpasset lesernes kultur i så stor grad det lar seg gjøre. Venuti knytter dette til en form for appropriering av tekster (primært av britisk og amerikansk kultur), nettopp fordi hjemliggjøring innebærer «an ethnocentric reduction of the foreign text to receiving cultural values» (Munday 225). Dette står i motsetning til *foreignization* (fremmedgjøring), som handler om å oversette med en «non-fluent, estranging or heterogeneous translation style» for å «highlight the foreign identity of the ST» (Munday 226). Det vil si at man i målteksten

tillater seg å benytte de samme stilistiske trekkene som er i kildeteksten, uavhengig av om dette gjør teksten vanskeligere å lese, mer kompleks eller fremmed. Jeg har valgt sistnevnte strategi. Etter min mening vil fremmedgjøring resultere i en oversettelse som best mulig bevarer Smiths stilistiske særpreg. I tillegg anser jeg denne strategien som nødvendig for å bevare det som faktisk er meningskapende i Smiths noveller.

Kritiker og Clark Ashton Smith-entusiast Steve Behrends kan informere om at novellene blant annet skal kategoriseres etter setting. De fleste av dem finner sted i én av fem unike verdener: Zothique, Hyperborea, Atlantis, Mars og Averroigne. De resterende novellene er knyttet sammen av én eller flere karakterer. Historiene i de fem verdenene har i tillegg hver sin litterære egenart, for Smith «gave each of these worlds or settings its own attributes and characteristics, which he used to generate particular emotional and atmospheric tones» (Behrends 34). Jeg har valgt å oversette tre av novellene. Disse er satt i ulike verdener og representerer ulike sider ved stilen hans.

Enkelte stilistiske trekk går imidlertid igjen i tekstene til Smith. Behrend forklarer blant annet at «Smith's preference was to describe what something is *like*, rather than what it *is*, forsaking realism and exactitude for emotional power», og at språket hans dermed er «imbued with meaning, and are *evocative* in the true sense of the word» (Behrends 30). Similer og metaforer er altså gode eksempler. Smith selv uttrykte følgende til Lovecraft om sin egen stil:

My own *conscious* ideal has been to delude the reader into accepting an impossibility, or series of impossibilities, by means of a sort of verbal black magic, in the achievement of which I make use of prose-rhythm, metaphor, simile, tone-color, counter-point, and other stylistic resources, like a sort of incantation. (Joshi XXI-XXII)

Med andre ord skal verkene hans utfordre leseren med en intrikat samhandling mellom form og innhold og et sammensatt nettverk av lingvistiske og poetiske virkemidler. Oversetteren må derfor være bevisst på at språket hans befinner seg i møtet mellom prosa og lyrikk, og at det er eksperimentelt og komplekst for å forvri det gjenkjennelige. Dette leder leseren til å tro på og leve seg inn i noe som virker umulig eller bisarr. I tillegg syntes det for Smith viktigere «to err on the side of overflamboyance or exuberance», og at mer de mer fremmede og obskure ordene skulle skape «effects of language and rhythm which could not possibly be achieved by a vocabulary restricted to what is known as 'basic English'». (Behrends 32) Det er derfor viktig å bruke en variasjon av enfatiske og uvanlige ord. Slike ordvalg, som i all

henseende kan defineres som markerte (og derfor bevisste), i kombinasjon med en suggererende rytme, frembringer ønsket effekt hos leserne.

For å få mest mulig ut av tekstene til Smith må leserne derfor i utgangspunktet ha et åpent sinn og være mottakelige for dette samspillet. Jeg er heldig som har fått klarhet i forfatterens intensjoner, for han var selv klar over at verkene var dels utradisjonelle og dels umoderne, og han var bevisst sin egen litterære stil og hvilken effekt den skulle ha på leserne. Han ønsket at vi som lesere skulle leve oss (eller lese oss) inn i noe ukjent og umulig; vi skal bli bergtatt og få en følelse av at en atmosfære eller følelse blir manet frem gjennom lesingen. Selve leseropplevelsen blir derfor forsterket av at man får inntrykk av å lese en besvergelse, og han benyttet seg av ovennevnte stilistiske virkemidler for å oppnå dette. Slik sett belyser Smiths kommentar de formelle kravene som nødvendigvis må oppfylles. Hvis man hadde normalisert eller forenklet språket ved å gjøre setningene kortere, mer konsise, presise og lettleselige, eller ved å unngå obskure ord og uvanlige formuleringer fordi man frykter at leserne ikke vil forstå seg på det, hadde man lett frarøvet dem for det som gjør Smiths litterære stemme så unik.

Jeg håper at jeg med dette har klart å gi innsikt i tankegangen som ligger bak oversettelsene. For min del har det handlet mest om å ta hensyn til Smiths kunstneriske filosofi og overføre hans litterære egenart. Smiths egen oppsummering av de stilistiske verktøyene han benyttet seg av, ga meg et godt utgangspunkt for konkrete problemstillinger, og jeg skal nå gå gjennom de stilistiske trekkene, komme med eksempler, belyse utfordringene bak dem og begrunne valgene mine.

Leksikalske valg

I dette kapittelet skal jeg med teori, Smiths egne ord og konkrete eksempler fra novellene redegjøre for hvordan Smiths kunstneriske filosofi virkeliggjøres gjennom ulike stiltrekk. Tanken er nå å gi en mer dyptgående forståelse for utfordringen knyttet til uvanlige leksikalske valg og Smiths intensjon om å skape «effects of language and rhythm which could not possibly be achieved by a vocabulary restricted to what is known as ‘basic English’» (Behrends 32), og da anser jeg det som nødvendig å diskutere de kontekstuelle faktorene som ligger til grunn før jeg diskuterer konkrete eksempler.

Innledningsvis vil jeg få frem at Smiths noveller ikke bare har et stilistisk særpreg, men at de også tilhører en atypisk sjanger. En del av Smiths noveller ble som nevnt publisert i magasinet *Weird Tales*, som har utgitt tekster i sjangeren *weird fiction*. Denne sjangeren kan sammenlignes med både skrekk, fantasy og science-fiction, og historier innen *weird fiction* skal utforske grensene til menneskelig fantasi, utfordre vår fatteevne og fremprovosere sterke følelser i oss. Det er nok derfor *Weird Tales* beskriver forfatterne sine som «creators whose visions are too incredible to fit within the comfortable little boxes of everyday experience» («About» *Weird Tales*). Strategien fremmedgjøring egner seg altså godt generelt sett til slike historier. Novellen *The Empire of the Necromancers* er et godt eksempel. Den ble utgitt i 1932 av dette magasinet, og den var den første av Smiths historier som fant sted i Zothique. Denne verdenen er en fremtidig utgave av Jorden der teknologi har blitt erstattet av magi. Den er også en «decadent world of kings, slaves and necromancers» (Behrends 44) der nåtidens menneskelige sivilisasjon for lengst er glemt og tapt. Verdenen er i ferd med å dø ut, det menneskelige forfall er tydelig i anmarsj, og vi får servert stemningsfulle og poetiske beskrivelser av en svært dyster virkelighet. Historien handler om to dødningemanere som ønsker å være herskere. De bruker trolldomskunstene sine til å vekke mennesker opp fra døden og tvinge dem til blant annet å arbeide og tilbe dem. Til slutt klarer to av de gjenoppvekkede å frigjøre seg fra magien og gjøre ende på dødningemanerne. Temaene er forfall, grådighet, hovmod og maktmisbruk, og hovedkarakterene blir til slutt straffet for sistnevnte synder.

Behrends beskriver settingene i Smiths noveller som «distanced from the modern world by time and space» (Behrends 33). Han forstod det slik at «the farther from the contemporary and commonplace, the more appealing to Smith», for Smith uttrykte at han

hadde «distaste for the local and the modern, and a sort of nostalgia for impossible and unattainable dreamlands» (Behrends 33). Smith utviser altså avstand til det nære og gjenkjennelige med blant annet setting.

Jeg kan videre knytte denne faktoren opp mot leserne. Når de er innforstått med at de leser noe som er såpass atypisk og/eller virkelighetsfjernt, er det naturlig at de, slik Boase-Beier poengterer, «shifts the emphasis in reading from what the text is about to how it expresses itself» (Boase-Beier 30). Med andre ord har leserne allerede en forventning knyttet til *weird fiction*, så de er mentalt innstilt på hva som kreves av dem som lesere. Boase-Beier presiserer videre at «a reader looks for meaning in style when fulfilment of truth-conditions is not the main focus of the text» (Boase-Beier 30), og at stilen derfor «help us read a literary text in such a way that it can change our ‘mental representation of the world’» (Boase-Beier 30). Dette betyr at leserne i utgangspunktet er mottakelige for effektene av Smiths språklige særpreg, og hvis språket er såpass uvanlig, blir det fremmede ikke bare gjenspeilet i innhold, men også i form. Det passer rett og slett ikke å bruke nøytrale eller alminnelige ord eller å forenkle og normalisere språket, for da blir leserne flyttet ut av det fantasifulle, ut av det besynderlige og vekk fra Smiths litterære trolldomskunst som «delude the reader into accepting an impossibility» (Joshi XXII). Baker fastslår med sikkerhet at «it is well within our capacity as human beings to make sense of versions of reality which differ greatly from our own provided the differences are motivated and adequately signalled» (Baker 259). *The Empire of the Necromancers* handler eksempelvis om noe fremmed og uvirkelig i en fjern fremtid, og det bør da føles like fremmed, uvirkelig og fjernt å lese den. Det skal naturligvis ikke være *for* utfordrende å lese Smiths historier, men leserne *skal* bli utfordret. Man kan godt argumentere for at siden dette gjelder for leserne av utgangsteksten, bør det også gjelde for leserne av måltekten. For meg er det da naturlig å støtte Boase-Beiers konklusjon om at oversettere «have to translate in a way which does justice to it» (Boase-Beier 30).

Det obskure og fremmede

Men hvordan kan ideen om det fremmede gjenspeiles i språket? Jo, Smith bruker mange uvanlige, obskure og arkaiske ord, og han danner nyord. Noen av ordene er obskure kun i den forstand at de brukes sjelden eller har en arkaisk klang, noen av dem er tvetydige, mens andre er obskure fordi de er betinget av at man besitter spesialistkunnskap eller har en særskilt interesse. Ellers har han, tilsynelatende som ledd i denne strategien, en tilbøyelighet til å bruke mange synonymer, men det kommer jeg tilbake til i kapittelet om leksikalsk kohesjon. I et brev til en professor forsvaret Smith sin egen leksikalske overdådighet ved blant annet å forklare at hans «own employment of an ornate style, using many words of classic origin and exotic color» er med på å skape «an atmosphere of remoteness, vastness, mystery and exoticism [...] as well as to subtler shades, tints and nuances of meaning» (Smith, Clark Ashton «Letter to Samel J. Sackett from Clark Ashton Smith»). Mot slutten av brevet poengterer Smith direkte at «I hope I have made it plain that my use of rare and exotic words has been solely in accord with an aesthetic theory, or, one might say, a technical theory». Han var med andre ord bevisst på hva han ønsket å oppnå med sitt rike og kreative vokabular, og det finnes en rekke eksempler på dette i alle tre novellene. *Mother of Toads* kan for eksempel skilte med *batrachian* og *corpse-tallow*, og i *The Empire of the Necromancers* får vi servert *lich*, men jeg vil først diskutere *crotali* og *cockodrill* fra *The Last Incantation*.

About him were scattered all the appurtenances of his art; the skulls of men and monsters; phials filled with black or amber liquids, whose sacrilegious use was known to none but himself; little drums of vulture-skin, and **crotali** made from the bones and teeth of the **cockodrill**, used as an accompaniment to certain incantations. (16, mine uthevelser)

Rundt omkring ham var alt av trolldomskunstens utstyr: hodeskaller av mennesker og monstre, ampuller fylt med svarte og ravfargede væsker, med vanhellige anvendelser ingen andre enn han selv kjente til, små trommer av gribbeskinn og **crotali** laget av knokler og tenner fra en **cockodrill**, som ble brukt som akkompagnement til enkelte besvergelseser. (1, mine uthevelser)

I denne konteksten er *crotali* et instrument som blir brukt til magiske formål av en trollmann, og det er laget av knokler og tenner. Et søk på wikipedia («Crotali» Wikipedia) viser at *crotali* er den italienske flertallsformen av *crotalo*, som er antikke cymbaler. I artikkelen blir det

henvist videre til det engelske leksikonet Britannica. Her kan man lese om instrumentet *crotal* (flertallsform: *crotales*) som kan denotere opptil fire ulike instrumenter: et «percussion instrument consisting of two small metal plates or clappers that are struck together», «a pair of finger cymbals – i.e., wooden or metal shells held in one hand and manipulated like castanets» eller «a closed bell containing loose pellets» («Crotal» Britannica). Alle instrumentene kan for så vidt lages av knokler og tenner, men dette er åpenbart høyst uvanlig. Kun *clappers* (eller rytmepinner) og fingercymbalene kan vanligvis være laget av noe annet enn et metall, så det er mer sannsynlig at *crotali* denoterer en av disse. Men det har samtidig vist seg å være utfordrende å finne den norske ekvivalenten for *crotali* eller *crotales*. På Norsk Musikforlags nettside står det for eksempel oppført en bok med musikkstykker av slagverkmusikeren Terje Viken. Den heter «Shadow to Shadow: for 5 timpani, tuned gongs, bells, crotales and electronics» (Musikkforlagene). I produktbeskrivelsen blir *crotales* oversatt med *crotaler*. I en masteroppgave fra Universitetet i Oslo om komparativ analyse av orkestrering blir *crotaler* sidestilt med *antikke cymbaler* (Waaktaar). Det er dessverre ikke mye mer å finne enn dette. Hva slags instrument *crotali* skal være, kommer ikke frem i teksten. Det har heller ikke vært lett å finne andre som har brukt formen *crotali* på engelsk. I en bok om musikk fra middelalderen blir *crotali* beskrevet som *small cymbals* (Caldwell 92), men jeg finner i grunn ingen flere kilder. Da blir det uansett naturlig å konkludere med at både ordet og instrumentet *crotali* både var og er ukjent for de aller fleste leserne av utgangsteksten, og at instrumentet som sådan snarere ble og blir oppfattet som nettopp ukjent og til og med mystisk. Av denne grunn kan jeg ikke bare komme i fare for rett og slett å oversette *crotali* med «feil» instrument – altså et annet instrument enn det Smith så for seg – ved å spesifisere at det enten er fingercymbaler, antikke cymbaler eller rytmepinner, men jeg kan til og med avsløre for mye og tone ned den mystiske stemningen og fremmedgjørende effekten i teksten. Min løsning kunne på den ene siden vært å bruke *crotaler*. Det er et såpass obskurt ord på norsk at det ville ha lik effekt på den norske leseren i moderne tid som *crotali* hadde på den engelske leser i Smiths tid, uavhengig av hva instrumentet faktisk skal være. På den annen side står ikke *crotaler* (*crotal* i entallsform?) oppført i ordboken, og det er ytterst få norske kilder der dette ordet blir brukt. Det får meg til å tro at *crotaler* er en anglisisme. I tillegg kan man undre seg over hvorfor Smith brukte formen *crotali* med en latinsk flertallsendelse. Dette får meg igjen til å vurdere formen som et bevisst valg. *Crotaler* har det norske suffikset *-er* og vil derfor ikke være like markert som i utgangsteksten, for da vil det virke som at det er et oversatt, norsk ord. Oversetteren Per Qvale argumenterer for at «av og til kan det være klangen, og/eller det atmosfæriske preget, som gjør at man beholder et og

annet ord eller uttrykk fra originalen» (Qvale 20). Det er derfor jeg har valgt å beholde *crotali* i sin helhet. Det vil derfor ikke være et stilbrudd, men heller føye seg naturlig inn i en rekke med uvanlige leksikalske valg i Smiths tekster. Det vil også føye seg naturlig inn i en rekke med fremmedartede gjenstander som eies av en trollmann.

Når det gjelder *cockodrill*, har jeg ikke klart å finne kilder der noen har brukt dette ordet i akkurat denne formen. Jeg har funnet formene *cocodrill*, *cocodril*, *cokadrill*, *cokedril*, *cocodrillus*, *crocodilus* og *krokódeilos*, fra blant annet mellomengelsk og latin, men *cockodrill* ser ut til å være Smiths selvlagde form. *Cockodrill* har utvilsomt et gjenkjennelig preg og ligner på de andre formene. Det er altså grunn til å tro at skapningen er en krokodille, men fordi historien finner sted i en annen utgave av vår egen verden, er det også grunn til å tro at skapningen ikke er en av disse, men at den ligner. Det er også mulig at den ikke ligner i det hele tatt og både ser og oppfører seg helt annerledes. Det får vi heller ikke vite, og det er muligens meningen. Uansett er det i likhet med *crotali* like god grunn til å forsvare å beholde også dette ordet i sin helhet. Hadde jeg oversatt det med *krokodille*, gir jeg ikke leseren like god grunn til å undre seg over hva slags skapning det kan være, og da fjerner jeg et eksotisk preg ved teksten. Jeg kunne samtidig risikert å bli misforstått hvis jeg fornorsket *cockodrill* og skrev *kokodrille*, for da kan det virke som at jeg har feilskrevet *krokodille*, og da legger jeg til en potensiell misforståelse i oversettelsen som ikke var ment å være der i originalen.

I *Mother of Toads* dukker *batrachian* opp fire ganger, og jeg har uthevet ordet i følgende setninger fra novellen:

- 1: «The folds beneath her chin swelled like the throat of some great **batrachian**.» (238)
- 2: «Such tales were all the more readily believed because of those **batrachian** features that had always been remarked in her aspect.» (239)
- 3: «They had prevented his escape, and had brought him back to the foul creature... whether woman, **batrachian**, or both... who was known as The Mother of Toads.» (244)
- 4: «He went down, splashing and floundering, into water that swarmed with the numberless **batrachians**.» (245)

Batrachia er en foreldet gruppering (slektsnavn) av amfibier som inkluderer frosker og paddar. For Pierre minner Mere Antoinettes utseende og væremåte om slike amfibier. I setning fire ser vi at også paddene kalles *batrachians*, og disse blir beskrevet som «sluggish, abnormally large toads» (Smith 239). Dette er altså ikke helt vanlige paddar, og det kan derfor bli misvisende å tone ned denne unike betegnelsen ved å erstatte *batrachian* med *padde*. Mere

Antoinettes uvanlige, paddelignende vesen er en viktig del av historien og forholdet mellom karakterene, og Pierres ubehagelige opplevelser blir forsterket av denne sammenligningen. Det kommer tydelig frem i både beskrivelsen av Mere Antoinette og teksten for øvrig at en *batrachian* er en spesiell type padde, og da kan jeg trygt bruke *Batrachia* uten å skape unødvendig forvirring for leseren.

Corpse-tallow er også et godt eksempel på et ord som Smith, etter et Google-søk å dømme, nærmest er alene om å ha brukt. Her er utdraget fra *Mother of Toads*:

The purplish-red wine creamed delectably, and an odor of hot, delicious spices filled the hut, overpowering the less agreeable odors from the simmering cauldron, the half-dried newts, vipers, batwings and evil, nauseous herbs hanging on the walls, and the reek of the black candles of pitch and **corpse-tallow** that burned always, by noon or night, in that murky interior. (239, egen uthevelse)

Den lillarøde vinen skummet delikat, og en duft av pikante, utsøkte kryddere fylte hytten i større grad enn de mindre behagelige duftene av det som putret i en gryte, de halvtørkede vannsalamanderne, huggormer, flaggermusvinger og onde, kvalmende urter som hang på veggene, og dunsten av de svarte lysene av harpiks og **likvoks** som alltid var tent, både dag og natt, i det dunkle værelset. (2, egen uthevelse)

I min oversettelse har jeg altså valgt å oversette *corpse-tallow* med *likvoks*, og jeg skal nå forklare hvorfor. *Tallow* kan ifølge ordnett («tallow» Ordnett) oversettes med *talg*. Ifølge Store norske leksikon er dette et fettstoff som produseres av talgkjertler, og som danner en beskyttende film på huden til mennesker («talg» Store norske leksikon). Hos dyr kan talg bestå av innvollsfett fra storfe og sau. Talg fra dyr ble tidligere brukt til å lage lys før stearinlyset erstattet talg, men man kan også lage såpe av talg. Det har hendt at talg fra mennesker har blitt brukt til å lage lys, og dette skjedde i Paris på slutten av 1700-tallet. *Mother of Toads* er satt i verdenen *Averoigne*, som er en alternativ utgave av en fransk provins i middelalderen på et tidspunkt mellom 1100-tallet og 1700-tallet (Behrends 76), så det er ikke unaturlig å anerkjenne forbindelsen til vår Frankrikes egen historie. I 1780 var kirkegården Cimetière des Innocents i Paris så overfylt at likene måtte flyttes (Karmelek). De ble gravd opp og flyttet til katakombene (datidens gruvesjakter). Mange av disse likene hadde ikke forråtnet fullstendig, og takket være et fuktig og oksygenfritt miljø under bakken ble fettene deres omdannet til noe man på engelsk kaller *adipocere* (også kalt *corpse wax*). På norsk kalles dette *likvoks*. En prosjektoppgave om angivelse av dødstidspunkt kan bekrefte at

likvoksdannelse «skyldes en omdannelse av det naturlige fett [...] blant legemer som er nedsunket i vann eller i fuktige, varme omgivelser» (Pedersen 21). Fettvevet råtnet altså ikke fullstendig i likene i Paris, og de etterlot seg mye likvoks som ble brukt i produksjon av både såpe og lys. Dette var mulig fordi likvoks «tends to be ‘firm, grayish-white and of a wax-like consistency’» (O'Brien, Tyler G. og Kuehner C. Amy 295). Allikevel var og er dette svært uvanlig å gjøre, så det var i all hovedsak ikke *likvoks*, eller talg fra mennesker, som ble brukt til å lage lys. Men hvis lysene til Mere Antoinette skal være vanlige talglys, hadde det vært mer naturlig å skrive kun *tallow*. Det er derfor mest sannsynlig at *corpse-tallow* denoterer likvoks, og *talg* blir da ikke presist nok. Jeg bevarer samtidig en markert uvanlighet i teksten ved å skrive *likvoks*. *Talg* er heller ikke like assosiasjonsskapende som *corpse-tallow*, for Mere Antoinette er en heks som, etter teksten å dømme, lager trylledrikker av alskens urter og skapninger, så det er mer urovekkende og mystisk at hun heller har lys av likvoks, altså *corpse-tallow*, som man naturligvis kan se for seg at dunster kraftigere enn vanlige talglys.

Det siste eksempelet *lich* er et litt spesielt tilfelle. Det er et arkaisk ord (for oss og Smith) – fra blant annet mellomengelsk – i betydningen *corpse* og/eller *body*. Smith er en av de første (og en av få) forfattere som har brukt ordet i litteraturen i denne betydningen. Forfatter Robert A. Neri Jr. har skrevet en artikkel om ordet, og han definerer det som «an undead spell-caster that has for the most part deliberately become undead as a bid for immortality» («Tabletop Meditations #17: The Lich»). Han forklarer at «the modern fantasy trope of the Lich [...] begins with the appearance of the term ‘lich’ in weird stories [...] at the very beginning of the weird genre of fiction», men understreker samtidig at «however, Smith used the term more often to describe an animated corpse than an undead wizard. This is around 1926 and the lich is still a little strange.» Slik sett er det sannsynlig at leserne på den tiden oppfattet ordet som fremmed og underlig, men det er også sannsynlig at moderne fantasy-interesserte lesere av *Empire of the Necromancers* vil misforstå Smiths bruk av ordet. Neri Jr. oppsummerer artikkelen med at «the modern archetypical lich as an undead magic-user [...] was born of an archaism utilized by pulp authors in their weird tales [...] and continue to appear in very similar if not identical forms across media [...]». Smith bruker altså ordet på en annen måte enn andre forfattere i sin egen tid og i moderne tid, og det er mulig at han brukte ordet nettopp fordi det var obskurt eller rart og fordi det hadde en arkaisk klang. Jeg har derimot valgt å oversette det med *lik* for å tydeliggjøre ovennevnte betydningsforskjell. Siden det ikke finnes et like dekkende, arkaisk norsk alternativ, går dessverre noe av det obskure og fremmede tapt.

Lich har også en annen funksjon i originalteksten. Dødningsemanererne i *Empire of the Necromancers* lever et svært overdådig liv, og språket i novellen (samt de andre novellene for øvrig) er i tråd med Smiths stilistiske overdådighet i hans overbevisning om at det i litteraturen var bedre «to err on the side of overflamboyance or exuberance» (Behrends 32). Det er altså stor leksikalsk variasjon i teksten, og dette går på ganske naturlig vis hånd i hånd med uvanlige ordvalg. De døde blir eksempelvis betegnet som enten *skeletons*, *bones*, *mummies*, *the dead*, *corpses*, *remnants*, *remains* og *liches*. I denne teksten er de døde menneskene i ulik forfatning, så på den ene siden kan man si at ordene er et forsøk på å tydeliggjøre en nyanseforskjell mellom dem. Se på for eksempel bruken av *lich* og *skeleton* i setningene «[...] the two magicians rode on in state, like errant emperors, with a lich and a skeleton to attend them» (8), «[...] liches and skeletons toiled for them in the mines [...]» (10), «[...] an endless army of plague-eaten liches, of tattered skeletons, poured in a ghastly torrent through the streets [...]» (14). Det skilles også mellom *lich* og *corpses* i setningen «[...] lank liches of weavers toiled at their shuttles; and the corpses of plowmen followed [...]» (8). Det samme gjelder *bones* og *skeletons* når «[...] the skeletons of a horse and its rider, lying full in the road [...]» (8) like etter blir betegnet som «[...] the white bones, creaking mournfully, rose up from where they had lain [...]» (8). Vi ser også *bones* og *remnants* i «other bones and charnel remnants of men and beasts [...]» (8). På den ene siden får man inntrykk av at det er en fysisk forskjell på de døde, men på den annen side kan man argumentere for at *bones* og *skeletons*, *bones* og *remnants*, *lich* og *corpse* eller *remnants* og *remains* er ensbetydende med hverandre fordi de kan byttes ut med hverandre eller til og med sløyfes uten at det går på bekostning av innholdet. Da forstår jeg bruken av dem som markert, spesielt når form veier tyngre enn innhold i Smiths stil. Jeg har valgt å oversette *skeletons*, *bones*, *mummies*, *the dead*, *corpses*, *remnants*, *remains* og *liches* med (i samme rekkefølge) *skjeletter*, *knoklene* (1-2) / *benrester* (2), *mumier*, *de døde*, *skrotter*, *levningene*, *likrestene* og *lik*. Hvis jeg for eksempel kun hadde brukt ordene *lik*, *skjeletter* og *levninger*, minimerer jeg Smiths overdådige stil. Dette kan samtidig gå på bekostning av både rytme og klang, blant annet fordi Smith har valgt alliterasjon med både *skeleton steed*, *skeleton slaves*, *lank liches* og *cloven corpses*. Jeg kommer tilbake til rytme i en egen diskusjon, men for øyeblikket kan jeg si at det er ment å intensivere tekstens suggererende driv og okkulte klang.

Klang

Basert på diskusjonen ovenfor kan man kort forklart si at *lik* er et mer nøytralt ord enn *lich*, og jeg skal nå forklare hvordan jeg har kompensert for dette og enkelte andre tap med noen eksempler der jeg har tatt hensyn til klang. Med klang menes først og fremst lydlig virkemidler som stavelser, tonegang og rim, men klang kan også knyttes til semantikken når lydene i ord forbindes med innholdet. I tillegg kan man vurdere hva ord assosieres med og si at de for eksempel høres morsomme eller skumle ut og eventuelt oppfatte dem som enten negativt eller positivt ladet. Da snakker man om konnotasjoner og tonen i semantisk prosodi. Rytme er også et sentralt begrep i denne sammenhengen, gitt at man har å gjøre med et markert mønster. Én forekomst av for eksempel alliterasjon i en tekst er ikke nok til å kalle språket rytmisk, men Smiths noveller er fulle av bokstavrim, og i noen setninger har han til og med kombinert flere av de ovennevnte virkemidlene, så novellene er rike på både rytme og klang. Av plasshensyn skal jeg ikke diskutere bokstavrim i stor grad fordi virkemiddelet er noe selvforklarende, og fordi jeg skal diskutere rytme senere. Kort sagt er bokstavrim ofte brukt som nettopp et rytmisk grep i alle tre novellene, men det har ikke alltid vært mulig å overføre det, så jeg har ofte ganske enkelt vært nødt til å kompensere for hvert tap ved å lage bokstavrim andre steder der dette har latt seg gjøre. Hvert enkelt tilfelle er derfor å regne som bevisste valg fra min side.

Lich var sannsynligvis ment å være arkaisk (og litt uvanlig). Nå skal det sies at flere av ordene i *Empire of the Necromancers* hverken var arkaiske eller gammelmodige på Smiths tid, og at de bare vil oppfattes slik i nyere tid (som *betimes*, *viand* og *wont to*), men Smith har allikevel benyttet seg av ord som var arkaiske eller gammelmodige selv på hans tid (som nettopp *lich*, men også blant annet *morrow* og *builded* i *The Last Incantation*). Der jeg da ikke har klart å finne slike alternativer på norsk, har jeg kompensert andre steder. Jeg har oversatt *necromancers* med *dødningsemanere*. Et kjapt Google-søk viser at ordet *dødningsemaner* ble brukt i Bibelen for å referere til folk som driver med spiritisme (altså *åndemaning*), men dette gjelder også strengt talt *nekromanti* og *nekromantiker*. Da er det snakk om å påkalle (få til å vise seg) og/eller kontakte ånder for å utspørre dem eller spå fremtiden, og da har man altså ikke direkte kontroll over åndene. I *Empire of the Necromancers* er det derimot ikke bare slik at Mmatmuor og Sodosma påkaller ånder, men de kontrollerer dem i deres tidligere kropp, og dette er en viktig betydningsforskjell. Ifølge ordboken betyr *å mane* at man ikke bare påkaller, men at man samtidig «øver makt over» («mane» *Det Norske Akademis Ordbok*).

Åndemaning betyr da at man både påkaller og øver makt over ånder. *Necromancer* dekker begge disse betydningene, men ordet er ikke lenger hverken obskurt eller arkaisk på engelsk. *Dødning* brukes om både lik og ånder. Selv om mer moderne lesere mest sannsynlig vil oppfatte *nekromantiker* som det engelske *necromancer*, gjelder ordet kun ånder. Jeg mener da at *dødningemaner* både er mer presist og har en mer arkaisk klang. Dette valget er også i tråd med Smiths ønske om å skape «an atmosphere of remoteness, vastness, mystery and exoticism» (Smith «Letter to Samel. J. Sackett from Clark Ashton Smith») Har man denne intensjonen i bakhodet, er det lettere å se hvordan ordene jeg diskuterer, er med på å underbygge dette.

Ordet *skrott* er også verdt å diskutere. Jeg valgte å bruke *skrott* for *corpse* først og fremst fordi det er en uvanlig bruk av ordet i betydningen *kropp*, så slik sett er det i tråd med Smiths fremgangsmåte generelt og for *lich* spesielt. I tillegg er *skrott* mer visuelt fordi det er forbundet med slakt og noe som er delvis oppspist. Dette passer som beskrivelse til både de døde arbeiderne i teksten (som ikke har helt intakte kropper) og likene til Mmatmuor og Sodosma (som har blitt slaktet). Dette bevarer en viss betydningsnyanse i teksten. *Skrott* er også et mer malende ord enn *lik* og derfor mer virkningsfullt. Samtidig overfører jeg alliterasjon fra originalens *beside the cloven corpses* (14) til oversettelsens *ved de splittede skrottene* (7). Jeg har derfor bevart alliterasjon, og forholdet mellom trykksterke og trykksvake stavelser samt lange og korte stavelser er tilnærmet lik (dette sier jeg mer om i kapitlet om rytme). Forskjellen er at de tre lange og trykksterke stavelser i originalen har vokallyder som kjerne, mens mine to består av konsonantlyder. Begge består også av plosiver som kan sies å være passende onomatopoetikon til handlingen å dele opp et lik med et sverd. K-lyden er muligens mer lik det faktiske lydbildet, men *splittede skrottene* kan derimot sies å etterligne det fysiske inntrykket bedre fordi man på grunn av de korte stavelser er nødt til å uttale ordene kjappere.

I *The Last Incantation* er det for øvrig S-frikativer i flere av ordene huggormen ytrer:

‘Yes, master,’ replied the viper, in a low but singularly penetrating hiss, ‘you are Malygris, and all sorcerous or necromantic power is yours, all incantations and spells and pentacles are known to you. It is possible, if you so desire, to summon the girl Nylissa from her abode among the dead, and to behold her again as she was ere her loveliness had known the ravening kiss of the worm.’ (18)

«Jo, mester», svarte huggormen med et lavt, men tydelig og skarpt hves, «du er Malygris, og all magisk og dødningemanisk kraft er din, alle besvergelses og formularer og marekors er deg kjent. Det

kan gjøres, hvis du så ønsker, å påkalle piken Nylissa fra hennes opphold blant de døde og skue henne igjen slik som hun var, før hennes skjønnhet hadde fått kjenne markens glupske kyss.» (2-3)

Her blir til og med lydbildet påpekt til leseren med «in a low but singularly penetrating hiss», så her har jeg valgt å oversette *it is possible* med *det kan gjøres* (istedenfor *det er mulig*), *behold* med *skue* (istedenfor *betrakte*), lagt til en grammatisk overflødig – men ikke grammatisk feil – *som* og oversatt *loveliness* med *skjønnhet* (istedenfor *ynde*) for å ligge tettere opptil lydbildet i originalen.

Avslutningsvis kan jeg trekke frem at *Mother of Toads* får en humoristisk tone av bokstavrim og onomatopoetikon. I setningen «he stepped unaware upon one of them, and slipped in the squashy noisomeness it had made [...]» (242) kan man gjenkjenne at S-frikativene minner om lyden av å trække på en padde. Min løsning ble «han tråkket utilsiktet på én av dem og skled i det seige svineriet den hadde blitt [...]» (5). Her bevarer jeg onomatopoetikaene i nesten like stor grad, og *seige svineriet* kan sies å ha en like komisk klang. Jeg vurderte både «han tråkket uforvarende på én av dem og skled i den våte vemmigheten den hadde blitt» og «han tråkket uforvarende på én av dem og skled i det grøtete griseriet den hadde blitt». Det er en komisk alliterasjon i både *våte vemmigheten* og *grøtete griseriet*, men de er ikke like lydhermende. Videre bidrar *motbydelig* til alliterasjon i «da han snudde for å gå videre, tråkket han ned flere av de andre paddene til en motbydelig mos under føttene» (5). Det er ikke alliterasjon i originalens «turning to regain his path, he crushed others of the toads to an abhorrent pulp under his feet» (243), men begge har en komisk klang. Hverken *avskyelig*, *ekkel* eller *masse* hadde hatt samme effekt.

Leksikalsk kohesjon

Når Venuti forklarer at fremmedgjøringens funksjon er å gjøre «the receiving culture aware of the linguistic and cultural difference inherent in the foreign text» (Munday 226), og når den franske teoretikeren Antoine Berman beskriver oversettelse som en mulighet «for the target culture in experiencing the strangeness of the foreign text and word» (Munday 230), taler de i bunn og grunn for å bevare et verks kulturelle aspekt og filologiske natur. Men når Behrends forklarer at Smith «clearly demonstrate a belief in the insignificance of humanity and human ideals» (Behrends 35), og at han «believed humanity to be physically incapable of piercing the veils of illusion and perceiving the world as it truly is» (Behrends 36), vitner dette om at oversetteren av Smith har et ansvar for ikke bare å overføre en fremmed kultur og et fremmed språk, men også et fremmed filosofisk perspektiv. Dette er viktig, for Smith tok ikke bare avstand fra det tradisjonelle og det moderne i litteraturen, han tok generelt avstand fra det menneskelige og spesielt vår oppfatning av virkeligheten. Han kaller faktisk sistnevnte en «supreme superstition» (Behrends 37). Smiths tekster er preget av denne filosofien på flere måter, og dette kommer utvilsomt til uttrykk gjennom hans obskure vokabular, men det kommer også til uttrykk gjennom leksikalsk kohesjon.

I boken *In Other Words* beskriver Mona Baker dette som en gjentakelse av leksikalske ord som enten er forbundet, beslektet eller assosiert med hverandre. Gjentakelsen kan bestå av det samme ordet, et synonym, et metonym, et mer generelt ord, kollokasjoner eller konnotasjoner som alle «helps to establish and maintain the subject of the text» (Baker 212). Denne strategien kan også brukes til å uttrykke et tematisk innhold når for eksempel «the word *secret* is repeated several times and expressions such as *name names* and *point fingers* [...] evokes the theme of intrigue» (Baker 213). Dette igjen er direkte knyttet til koherens, som er «the network of conceptual relations which underlie the surface text» (Baker 230) og som kan sies å bidra til samme grunn- eller sinnsstemning ved å berike teksten med et nettverk av nyanser og assosiasjoner for å «establish continuity of sense» Baker 231). Det vil si at de underliggende semantiske relasjonene påvirker hvordan vi forstår teksten. I bunn og grunn er dette en del av en overordnet teknikk fra Smiths side, og slike sammensatte semantiske mønstre er derfor en viktig del av hans stil.

I alle tre novellene er det gjennomgående leksikalsk kohesjon. Jeg har for eksempel allerede nevnt hvordan de døde menneskene i *Empire of the Necromancers* har fått ulike benevelser. Man kan på én måte si at *skjeletter*, *knokler*, *mumier*, *de døde*, *skrotter*,

levningene, likrestene og *lik* enten er synonymmer til eller underkategorier (enten hyponym eller meronym) av *menneskekropp*. På en annen måte kan man si at de er konkrete fremstillinger (metonymiske) av det abstrakte begrepet *død*. På en tredje måte kan man si at de har til felles at de er assosiert med noe *dystert*, og på en fjerde måte kan man si at de uttrykker temaet *menneskelig forfall*. Felles for dem alle er at de er relatert til hverandre og skaper lignende assosiasjoner. Av plasshensyn skal jeg ikke diskutere alle grupper av ord som bidrar til leksikalsk kohesjon i alle tre novellene, men heller diskutere et utvalg.

I *Mother of Toads* er det spesielt to grupper ord jeg vil trekke frem. Det er verdt å merke seg at denne historien står generelt litt i kontrast til de andre to novellene fordi den viser en mer frisluppen side av Smith med bisarr (og på grensen til erotisk) humor, men atmosfæren er samtidig dramatisk og til dels ubehagelig. Her får vi servert en overflod av similer, adjektiver, eksempler på besjeling og dynamiske, intransitive handlingsverb (*swelled, swarmed, croaked, dwindled, seething*). Dette gir et tydelig inntrykk av livaktige og uforutsigbare omgivelser som forsterker Pierres oppfatning av omverdenen som både truende, påtrengende og inngripende. Følgende ord (for klarhetens skyld er mine oversettelser i parentes) kan alle sies å være forbundet med sterke og/eller ubehagelige sanseintrykk: *loathe* (vemmes av), *loathsome* (vemmelige), *repulsion* (avsky), *foul* (avskyelig), *ill* (vonde), *gross* (ekle), *gorge* (kvalmen), *disgust* (avsmak), *sick* (uvel), *noisome* (kvalmende), *noisomeness* (svineriet), *abhorrent* (motbydelig), *noxious* (skadelig), *revulsion* (vemmelsen) og *nauseous* (kvalmende). Ord som *repulsion* og *gorge* er eksempler på indre sanseintrykk, *foul* og *gross* er ytre sanseintrykk, og *noisome* og *noxious* er potensielle eller nært forestående kroppslige ubehag. Det er naturlig å kommentere at flere ord kan byttes ut med hverandre fordi de er synonymmer. Jeg kunne for eksempel brukt begrepet *kvalme* for både *gorge*, *sick* og *disgust*, eller oversatt *loathsome*, *abhorrent* og *foul* med enten *motbydelig* eller *vemmelig*, men ved å gjenta det samme ordet forenkles teksten igjen i så stor grad at den ikke bare lettere kan oppleves som monoton, men den leksikalske kohesjonen gjør ikke leseropplevelsen like inntrykksfull fordi man mister mange av de elementene i teksten som sammen ikke bare fremkaller en grunnstemning, men også forsterker den.

Den neste gruppen kan sies å bidra til økende intensitet i teksten ved å være synonymmer til eller forbundet med stor mengde, stor form eller forestillingen om noe som utvider seg:

The folds beneath her chin swelled, her huge breasts [...] bulged / great / full-orbed / abnormally large / goodly measure / large cup / doubly anxious / overpowering / the warmth grew, mounting within him / expand, towered and swelled gigantically / voluptuous / swollen rondures / impossible

monster / nausea rose within him, his gorge still rose in a sick disgust / thicker and thicker the mist swirled / big and bloated / mounstrous hail / the air was filled / their number seemed to increase / impossible myriads / they rose up by scores like a devil-driven legion / fat thighs / her whole body appeared to swell as if inflated with venom / heavy dew / they swept and swelled / thick-oozed bottom / large and heavy as a fat woman / two enormous breasts

Eksempler på stor mengde: *impossible myriads, inflated with venom, the air was filled*

Eksempler på stor form: *abnormally large, big and bloated, enormous*

Eksempler på utvidelse: *expand, towered, rose, swell, bulged*

Som nevnt blir Pierres ubehagelige sanseinntrykk uttrykt gjennom blant annet besjeling.

Gruppen over er et annet eksempel på hvordan Smith bevarer tekstens kohesjon ved å overføre Pierres indre opplevelser til omgivelsene. I følgende setninger har jeg uthevet *swell*, som inngår i forestillingen om utvidelse og blir for eksempel både brukt om Mére Antoinettes kroppslige trekk, ild og paddene:

1: «The folds beneath her chin **swelled** like the throat of some great batrachian.» (238)

2: «[...] a torrid splendor was shed by the black candles, tipped with ruddy fire, that towered and **swelled** gigantically into the soft gloom.» (240)

3: «Then her eyes bulged and goggled horribly, and her whole body appeared to **swell** as if inflated with venom.» (245)

4: «The toads leaped and tumbled about him [...] They swept and **swelled** in great loathsome undulations against his retarded knees.» (245-246)

1: «Foldene under haken hennes **svulmet** som halsen på en diger Batrachia.» (1)

2: [...] de svarte lysene ga fra seg en brennhet prakt prydet av rødlig ild som ruvet og **svulmet** gigantisk i halvmørket.» (3)

3: . «Øynene bulte ut og stirret gruoppvekkende, og hele kroppen så ut til å **svulme opp** som om den var fylt med gift.» (6)

4: «Paddene hoppet og tumlet omkring [...] De stytet og **svulmet** som digre, vemmelige bølger mot de fastlåste knærne.» (7)

Det er verdt å merke seg at dette er konsekvente gjentakelser av sammenlignbare og overførbare forestillinger. *Swell* blir som oftest brukt i kroppslige sammenhenger, men i teksten brukes dette også om ild og en stor mengde padder (kollektiv betydning). Det er mer

naturlig å si at ild *hever seg* og at bølger *bruser*, men ved å bruke *svulmet*, tar jeg bedre vare på den kroppslige assosiasjonen. Omgivelsene minner Pierre om Mére Antoinette, som igjen kan sies å ha en mer omfattende tilstedeværelse på grunn av denne stadige påminnelsen. Dette gjelder spesielt *thick*, som brukes både for å beskrive Mére Antoinettes kroppslige trekk (*thick-lipped mouth*, *thick fingers*, *thick and pallid features*), tåken («*thicker and thicker the mist swirled*» (242), «*the weird mists [...] thickened in his nostrils [...] (245)*»), planter (*thick-growing osiers*) og slim («*thick slime was in his mouth [...]*» (245)). I min oversettelse har jeg brukt adjektivet *tykk* i hvert tilfelle. Jeg kunne for eksempel skrevet at tåken *tetner*, og at kurvpilen er *tettvoksende*, men for å bevare kohesjonen i oversettelsen *tykner* tåken istedenfor, og kurvpilen er *tyktvoksende*. Mére Antoinettes kropp og fremtoning har altså «spredd seg» til nærmiljøet. Forestillingen om det store og utvidende kan mer direkte settes i sammenheng med Pierres indre sanseintrykk når for eksempel *nausea rose within him* (241), *his gorge still rose* (242) og *the warmth grew, mounting within him* (240).

Her er to eksempelgrupper fra *The Empire of the Necromancers*:

decreed / ordained / predicted / instructed [...] to do / directed / prophesied

bestemt / forordnet / spådd / ba [...] om å gjøre / foreskrevet / forutsagt

Before the time of its telling / betimes / former time / half-mythic years / old time / primal years / antique time / past years / aforesaid / immemorial past / antiquity / after many ages / formerly

I tiden før beretningen / i betimelig tid / fordums tid / halvmytisk tidsalder / gammel tid / tidligste årene / antikk tid / forhenværende tid / tidligere / uminnelig fortid / oldtiden / etter mange tidsaldre / tidligere

Her blir jeg utvilsomt minnet på Smiths ønske om å skape «an atmosphere of remoteness, vastness, mystery and exoticism» (Smith «Letter to Samel. J. Sackett from Clark Ashton Smith»). Synonymene kan sies å inneha én kjernebetydning og én kjerneassosiasjon, men dette mangfoldet av ord med egne betydninger og assosiasjoner gjør det vanskeligere for leseren å definere kjernene og deretter fastslå hvordan noe egentlig ser ut (størrelse og omfang), hvordan noe føles, hvordan noe er utført, eller hvilken tid det egentlig er snakk om. Det ligger altså en emfatisk spenning i denne samhandlingen mellom form og innhold, i denne kombinasjonen mellom det man tror man vet, og det man ikke vet. Ordene er i den forstand

ikke lenger primært refererende, men heller assosiasjonsskapende. Sannheten er altså tilslørt av vår subjektive opplevelse av virkeligheten, og for Smith kan det bak sannheten skjule seg noe vi egentlig ikke ønsker å erfare. Han advarte om at «it is my theory that if the infinite worlds of the cosmos were opened to human vision, the visionary would be overwhelmed by horror in the end» (Behrends 38). Jeg har derfor bevart leksikalsk kohesjon så langt det lar seg gjøre, for jeg tolker dette som filosofisk motivert, da for eksempel menneskene i *The Empire of the Necromancers* virker å være ubetydelige og fordømte, og fordi synonymene rett ovenfor vitner om menneskets vage virkelighetsoppfatning, og fordi det hyperbolske perspektivet til Pierre kan gjenspeile Smiths syn om at mennesket har en subjektiv, og dermed falsk, opplevelse av tilværelsen. Dette beskriver Behrends som en «biased nature of our perceptions of the external world» og «our equivocal knowledge of reality» (Behrends 36).

Rytme

I dette kapittelet skal jeg diskutere rytmen i novellene. Frem til nå har jeg gjort rede for Smiths leksikalske valg og hvordan disse underbygges av Smiths filosofi. Jeg understreket at jeg fant motivasjon for dette i hans personlige krav til «effects of language and rhythm» (Behrends 32), og dette har for meg vært et naturlig og viktig utgangspunkt for oppgaven. Smiths egen motivasjon var tilsynelatende å unngå en «atmosphere of ordinary life», så ordene han valgte å bruke, var igjen ment å skape «an atmosphere of remoteness, vastness, mystery and exoticism» (Smith «Letter to Samel. J. Sackett from Clark Ashton Smith»). Men det er ikke bare de leksikalske valgene som bidrar til dette. Hvordan setningene flyter, og spesielt hvordan rytmen er konstruert, vil også ha en effekt på leseren og påvirke deres oppfatning av språket. Fordi Smith selv understreket at «by means of a sort of verbal black magic [...] I make use of prose-rhythm [...] like a sort of incantation» (Joshi XXII), vil jeg argumentere for at rytmen i Smiths tekster er en minst like stor del av hans stil som de leksikalske valgene. Jeg skal nå kort forklare hva som menes med språklig rytme. Deretter skal jeg diskutere egne eksempler fra oversettelsene.

Det er allment kjent at rytme i bunn og grunn handler om variasjon og gjentakelser. I sang og musikk veksles det for eksempel mellom lyse og dype toner eller harde og myke slag. I dans kan bevegelsene være både raske eller sakte og små eller store. Dans kan slik sett kalles en visuell fremføring av musikkens takt og tempo. Rytme handler derfor også om hvordan en kunstners elementer er organisert i en rekkefølge innen et valgt tidsperspektiv. Man kan samtidig legge mer eller mindre vekt på ulike elementer avhengig av hvordan de er organisert: Flere lyse toner etterfulgt av én avsluttende dyp tone fremhever for eksempel den dype tonen. I språket anses rytme i lyrikkens verselære som et mønster av stavelser i vers. Her finnes det tre typer metriske prinsipper: det aksentuerende, kvantifiserende og stavelsestellende prinsipp. Et aksentuerende prinsipp baserer seg på en variasjon mellom trykktunge og trykklette stavelser, det kvantifiserende prinsippet på lange og korte stavelser, mens det stavelsestellende baserer seg på antall stavelser («Metrikk» Store norske leksikon). Germanske språk, som norsk og engelsk, følger det aksentuerende prinsippet, mens latin følger det kvantifiserende.

Smith forklarte også at strategien var å lage en språklig rytme som var «varied and sonorous», som en motsetning til en «spondaic rhythm», og han skulle oppnå dette med «an admixture of latinity» (Smith «Letter to Samel. J. Sackett from Clark Ashton Smith»). Jeg

tolker sistnevnte som å bruke ord med latinsk opprinnelse istedenfor angelsaksisk opprinnelse. Videre forstår jeg «sonorous» som rytmisk basert på et kvantifiserende prinsipp med variasjon mellom lange og korte stavelser, men jeg forstår det også slik at språket skal være pompøst, fordi han ville «err on the side of overflamboyance or exuberance» (Behrends 32). I noen av eksemplene under viser jeg hvordan jeg har tatt hensyn til en slik rytmisk oppbygging, men det ville i all henseende vært lite konstruktivt av meg å prøve å kopiere metrikken direkte, fordi dette uansett ikke lar seg gjøre.

Det ville heller ikke vært mulig eller produktivt å prøve å finne alle latinske alternativer i hver novelle, for det er ikke nødvendigvis variasjon mellom lange og korte stavelser i alle latinske ord (som *minister* og *kongress*). Det vil heller ikke alltid være samsvar mellom det engelske ordets opprinnelse og den norske ekvivalenten, slik som *mortal* fra setningen «they are called back once more to the bitterness of mortal being» (11) blir til *forgjengelig* (tysk opprinnelse) i setningen «[...] og igjen blitt påkalt til den bitre, forgjengelige eksistens» (4). I en annen kontekst kunne man ha brukt ordet *dødelig*, men her er opprinnelsen gammeldansk. Det er naturligvis ikke noe i veien for å bruke ett og annet latinsk ord som et alternativ til et norsk ord, som for eksempel når *delirious* fra setningen «nausea rose within him as memory of that delirious night returned» (241) blir til *delirisk* i setningen «kvalmen steg inni ham da minnet om den deliriske kvelden kom tilbake» (5) istedenfor *sinnsvirrede*, *omtåkede* eller *uklare*. Et annet eksempel er når *solar* og *lunar* fra setningen «(...) dominion over the spirits of earth and sea and air, over the solar and lunar demons» (18) blir til «(...) med rådighet over åndene i jorden og havet og luften, over de solare og de lunariske demoner [...]» (2) istedenfor *over månens og solens demoner*. Både engelsk og norsk har generelt mange ord med opprinnelse fra latin, men man kan allikevel ta hensyn til tekstens rytme uavhengig av ordenes opprinnelse. Jeg har uansett på langt nær valgt dette som en oversettelsesstrategi fordi ords opprinnelse i seg selv ikke har konsekvenser for stilistisk ekvivalens i mine oversettelser. Da er det mer formålstjenlig å ta hensyn til hvilken funksjon latinske ord skulle ha for Smith, og det er klang og rytme.

Balansen mellom variasjon og repetisjon av ord og fraser er en finurlig og essensiell del av rytmen i novellene, og rytmen er dermed et ømtålig stilistisk trekk. Det har derfor vært viktig å unngå unødvendige gjentakelser, men beholdt de markerte gjentakelsene. Jeg har allerede forklart at rytmen blant annet er «ment å intensivere tekstenes suggererende driv og okkulte klang». Med dette mener jeg en språklig rytme som minner om rytmen man finner i besvergelses, som er forbundet med trolldomskunst og er av natur både utøvende og poetiske. De er utøvende fordi man får noe til å skje bare ved å ytre besvergelsen, og for de aller fleste

er trolldomskunst og besvergelses noe mystisk og fremmed, men man er innforstått med at man må si en besvergelse høyt for at den skal «virke». I tillegg vet man at besvergelses har mye til felles med poesi fordi man i begge sjangre finner rytme, rim og metaforer, som alle er effektive virkemidler som kan understreke et budskap eller underbygge en atmosfære. Smiths noveller kan sammenlignes med besvergelses først og fremst fordi de også handler om noe mystisk og fremmed og har mye til felles med poesi, men språket i novellene blir, som Smith sier, en slags «verbal black magic» (Joshi XXII) på grunn av den suggererende prosarytmen.

Dette skyldes blant annet gjentakelsen av funksjonsord. De er generelt vanlige å bruke, og er praktisk talt ikke til å unngå i løpende tekst, men når man ser nærmere på setningene i novellene, oppdager man at flere av funksjonsordene i utgangspunktet er overflødige. Ett eksempel er de innledende funksjonsordene (i noen tilfeller adverb) *then, so also, yet* og *and* i *The Empire of the Necromancers*. *Then* innleder hele syv setninger, mens *so* innleder fem avsnitt. Alle disse kan anses som fyllord, men i denne teksten er de naturligvis et rytmisk stilgrep. Derfor valgte jeg også å innlede setningene med enten *så* og *da*, avhengig av om fortelleren skal vise tilbake til en foregående ytring eller situasjon, eller peke frem til noe som skal skje.

1: «So, after a short interval, Mmatmuor and Sodosma were driven forth by the anger of the inhabitants [...]» (7)

1: «Da, etter en kort stund, ble Mmatmuor og Sodosma drevet vekk av vreden hos innbyggerne [...]» (1)

2: «So, in the blood-red twilight that thickened with purple, they entered Yethlyreom [...]» (9)

2: «Så, i det blodrøde tussmørket med et stadig dypere skjær av lilla, inntok de Yethlyreom [...]» (4)

3: «Then, with no backward look, knowing that all was done as had been ordained and predicted from the first, the mummy of Hestaiyon left the necromancers to their doom [...]» (15)

3: «Da, uten et blick tilbake, og med visshet om at alt var gjort slik som det hadde blitt forordnet og spådd helt fra begynnelsen, overlot mumien Hestaiyon dødningsmanerne til sin elendighet [...]» (8)

Alternativet blir å normalisere setningene og fjerne fyllordene helt eller flytte dem til bak subjektet.

1: «Etter en kort stund ble Mmatmuor og Sodosma drevet vekk av vreden hos innbyggerne»

2: «Med nøkkelen av umisfarget bronse og slik tavlen ba ham om å gjøre, låste Illeiro opp en lav og smal dør»

3: «De inntok da Yethlyreom i det blodrøde tussmørket med et stadig dypere skjær av lilla» eller «I det blodrøde tussmørket med et stadig dypere skjær av lilla inntok de da Yethlyreom»

Setningene flyter bedre fordi de får en mer lettleselig flyt, men som konsekvens blir ikke språket suggererende. Innledende funksjonsord eller adverb bidrar også i større grad til å binde teksten sammen og markere overganger mellom for eksempel dialog og beskrivelser og handling. Forfatteren blir da mer synlig i teksten, og dette gir språket et mer utøvende uttrykk.

Følgende er et annet passende eksempel fra *The Last Incantation* etterfulgt av min oversettelse. Jeg har uthevet de mange markerte gjentakelsene.

Viper, in the years before you came **to** dwell with **me** and **to** make your abode **in the** head of **the** unicorn, **I** knew a girl **who** was lovely **and** frail **as the** orchids of **the** jungle, **and who died as the orchids die...** **Viper**, am **I** not Malygris, **in whom** is centered the mastery of **all** occult lore, **all** forbidden dominations, with dominion **over the** spirits of earth **and** sea **and** air, **over the** solar **and** lunar demons, **over the** living **and the** dead? If so **I** desire, can **I** not call the girl Nylissa, **in the** very semblance of all **her** youth **and** beauty, **and** bring **her** forth from **the** never-changing shadows of **the** cryptic tomb, to stand before **me in this** chamber, **in the** evening rays of **this** autumnal sun?' (18)

Huggorm, i de årene før du kom **og tok** bolig hos **meg og tok** ditt opphold **i det** hodet fra **en** enhjørning, kjente **jeg en** pike **som** var **likeså** skjønn **og** skjør **som** orkideer **i** jungelen, **og som døde, likesom orkideer dør...** **Huggorm**, er ikke **jeg** Malygris, **den som** innehar **all** okkult lære, **all** forbuden makt, **den** med rådighet **over** åndene **i** jorden **og** havet **og** luften, **over de** solare **og de** lunariske demoner, **over de** levende **og de** døde? Om **jeg** så ønsker, kan ikke **jeg** påkalle piken Nylissa, **i** all sin ungdommelige **og** skjønne prakt, **og** mane henne frem fra **de** uforanderlige skygger **i** kryptens grav, så hun står fremfor **meg i dette** værelset, **i** aftenstrålene fra **denne** høstlige solen? (2)

Smith kunne generelt valgt mer økonomiske syntaktiske løsninger og for eksempel unngått determinativer eller komprimert enkelte substantivfraser. I oppramsinger er det også gode muligheter for å kutte funksjonsord, men her har Smith valgt å bruke parallellismer og plassert determinativer, preposisjoner eller konjunksjoner mellom hver substantivfrase. Siden dette er såpass gjennomgående strukturerer i novellene, kan man godt argumentere for at gjentakelsen har en stilistisk - og spesielt rytmisk - hensikt. Jeg har derfor valgt å beholde så

mange gjentakelser som mulig, uavhengig av om gjentakelsen er et funksjonsord eller et leksikalsk ord.

Én noe særskilt utfordring i denne sammenhengen er gjentakelsen av funksjonsordet *the*, som ikke uten videre alltid lar seg oversette til norsk. Avsnittet over vil altså potensielt miste 14 selvstendige rytmiske enheter, mens teksten som helhet vil kunne miste opptil 186. Dette har naturligvis konsekvenser for den språklige rytmen. På norsk vil som regel grammatisk bestemthet kun uttrykkes med et suffiks (med mindre det er et adjektiv foran substantivet). I disse tilfellene vil det derfor være slående ugrammatisk å oversette den bestemte artikkelen *the* med et determinativ på norsk. Dette vil ikke gagne oversettelsen, så mange av disse gjentakelsene må nødvendigvis og dessverre være fraværende i mine versjoner. Men jeg har tatt i bruk flere løsninger for å begrense omfanget av rytmisk tap. I noen tilfeller har jeg lagt til ekstra *og*-konjunksjoner. I andre tilfeller har jeg erstattet den bestemte artikkelen med et demonstrativ. Jeg har oversatt *in the years* og *in the head of the unicorn* med *i de årene* og *i det hodet fra en enhjørning*. Jeg kunne ha oversatt dem uten determinativ (*i årene* og *i hodet fra enhjørningen*), men min løsning gir allikevel mening fordi Malygris og huggormen sannsynligvis er kjent med hvilke år det er snakk om, og fordi hodet befinner seg i fysisk nærhet av Malygris. Da får jeg bevart den rytmiske enheten *the* i preposisjonsfrasene som innledes med *in*, og disse frasene får like mange rytmiske enheter. For dessuten å videreføre gjentakelsen av preposisjonen *i*, kompensere for andre tap av den bestemte artikkelen *the* og som erstatning for preposisjonen *of*, har jeg lagt til determinativet *den* i «den som innehar [...]» og «den med rådighet [...]» og konstruksjoner som tillot meg å gjenta *i*, slik som *i jungelen*, «åndene i [...]», «i all sin [...] prakt» og *i kammerets grav*.

Det er verdt å merke seg enkelt bestemthet i «over de solare og de lunariske demoner». Jeg har generelt foretrukket å bruke enkelt bestemthet istedenfor dobbelt bestemthet når dette har latt seg gjøre. Spesielt når substantivet har abstrakt betydning eller kan tolkes generisk og betegner art, klasse eller type. Finn-Erik Vinje understreker i boken *Riktig Norsk* at «Det finnes ikke heldekkende regler å holde seg til for den som står i valget mellom enkelt- og dobbeltbestemmelse. I svært mange tilfeller må valget bero på stilistisk skjønn» (Vinje 21). Han forklarer videre at dobbeltbestemmelse brukes oftere av skribenter som velger en dagligspråklig tone og argumenterer for at enkelt bestemthet istedenfor gir et litterært og ærverdig preg. Dessuten påpeker han at rytmen blir viktigere fordi man får færre trykklette stavelser (Vinje 25). Det er slik sett et godt poeng at jeg med dette valget tar avstand fra den dagligspråklige tonen Smith ønsket å unngå. Novellene *The Empire of the Necromancers* og *The Last Incantation* har en høytidelig tone i originalen, og den språklige rytmen blir dessuten

mer vektig og variert med enkelt bestemthet. Færre trykklette stavelser etter hverandre gir mer variasjon mellom lange og korte stavelser, og dette resulterer samtidig i en komposisjon som ligger tettere opptil det latinske, kvantifiserende rytmeprinsippet. Sammenlign alternativene under (med mine egne uthevelser):

Originalen:

- 1: «[...] with their sinful, tyrannous incantations, they called forth **the imperial mummies** [...]» (9)
- 2: «[...] installed themselves with their grisly retinue in **that stately and abandoned palace** [...]» (9)
- 3: «[...] they are called back once more to **the bitterness of mortal being.**» (11)

Min oversettelse:

- 1: «[...] med sine syndige og tyranniske besvergelses, kalte de frem **de keiserlige mumier** [...]» (3)
- Ikke: «med sine syndige og tyranniske besvergelses, kalte de frem **de keiserlige mumiene**»

- 2: «[...] innrettet seg med sitt grufulle følge i **det staselige og forlatte palass** [...]» (3)
- Ikke: «innrettet seg med sitt grufulle følge i **det staselige og forlatte palasset**»

- 3: «[...] etter at de har drukket av **den evige søvn** og nok en gang blitt påkalt til **den bitre, forgjengelige eksistens.**» (4)
- Ikke: «etter at de har drukket av **den evige søvnen** og nok en gang blitt påkalt til **den bitre og forgjengelige eksistensen**»

I noen tilfeller har jeg derimot brukt dobbelt bestemthet, enten fordi substantivet har et konkret innhold, eller fordi rytmen i setningen krever det. Følgende er et eksempel på veksling mellom entall og flertall i hver bestemte substantivform:

Now Malygris was old, and all **the baleful might** of his enchantments, all **the dreadful or curious demons** under his control, all **the fear** that he had wrought in **the hearts** of kings and prelates, were no longer enough to assuage **the black ennui** of his days. (16, egne uthevelser)

Nå var Malygris gammel, og all **den ødeleggende kraft** i hans forhekselser, alle **de grufulle og besynderlige demonene** under hans kontroll, all **den frykt** som han hadde voldt i **kongenes og prelatenes hjerter**, var ikke lenger nok til å lindre **den svarte livstretthet** i hans dager. (1, egne uthevelser)

Ikke: «Nå var Malygris gammel, og all **den ødeleggende kraften** i hans forhekselser, alle **de grufulle og besynderlige demonene** under hans kontroll, all **den frykten** som han hadde voldt i **hjertene på kongene og prelatene**, var ikke lenger nok til å lindre **den svarte livstrettheten** i hans dager.»

Jeg valgte å veksle mellom entall- og flertallsformene, for en usystematisk rekkefølge ville ikke gjort rytmen like markert. Det samme hadde gjort seg gjeldende hvis jeg hadde flyttet possessivet bak substantivet med for eksempel *forhekselsene hans* og *kontrollen hans* og så videre. Da ville både den balanserte flyten og variasjonen mellom lange og korte stavelser falt bort, setningen ville fått et mer monotont preg, og jeg ville heller ikke kunne gitt like mye vekt til ordene *kraft* og *frykt* som i originalens *might* og *fear* takket være parallellismen.

Her passer det for øvrig å kommentere på sistnevnte aspekt, for det er ikke bare *might* og *fear* som blir betont; alt det Malygris er i besittelse av, og det at han rett og slett er i besittelse av mye, blir vektlagt med gjentakelsen av ordet *all*. Forfatteren og litteraturkritikeren David Lodge bemerket denne effekten i boken *The Art of Fiction*. Her bekrefter han at teknikken repetisjon er «a characteristic feature of religious and mystical writing, and is used by novelists whose work tends in that direction [...]» (Lodge 92). I kapitlet diskuterer han et utdrag fra Ernest Hemingways tekst *In Another Country*. Både leksikalske ord og funksjonsord blir gjentatt i teksten, og han sier for eksempel at «The incantatory rhythms and repetitions persist in the second paragraph» fordi ordet *hospital* blir gjentatt (Lodge 91). (Merk for øvrig at han kaller rytmen *incantatory*.) Han forklarer nærmere at «it would have been easy to find elegant alternatives for ‘hospital’, or simply to have used the pronoun ‘it’ occasionally; but the hospital is the centre of the soldier’s lives [...] the repository of their hopes and fears, and the repetition of the word is therefore expressive» (Lodge 91). Som resultat blir språket altså mer emfatisk. Her er et eksempel til:

His scrutiny became searching and exigent and cruel, and **momently** the phantom was **less** and **less** the perfect semblance of Nylissa, **momently** the lips and brow were **less** lovely, **less** subtle in their curves; the slender figure became thin, the tresses took on a common black and the neck an ordinary pallor. (20, egne uthevelser)

Hans granskende blikk ble hardt og kritisk og fordringsfullt, og **brått** var fantomet **mindre** og **mindre** som den perfekte formen av Nylissa, **brått** var leppene og pannen **mindre** yndig, **mindre** nyanserike i linjene; den slanke figuren ble mager, hårlokkene antok en vanlig svarthet og halsen en alminnelig blekhet. (4, egne uthevelser)

Ikke: Det granskende blikket ble hardt, kritisk og anstrengende, og brått var fantomet mindre som den perfekte formen av Nylissa, leppene og pannen var mindre yndig og nyanserike i linjene; den slanke figuren ble mager, hårlokkene antok en vanlig svarthet og halsen en alminnelig blekhet.

Opplevelsen av å miste den perfekte Nylissa blir gitt gjenklang i ordet *nothing* nederst i samme avsnitt med «there was nothing left but shadow and grayness and dust, nothing but the empty dark and the cold». En oversettelse uten hverken syntaktiske eller semantiske parallellismer ville altså ikke bare ført til et mindre markert rytmisk språk, men innholdet blir heller ikke like betont. Jeg har samtidig latt være å dele opp mange av de lange setningene i novellene og derfor bevart Smiths parataktiske og hypotaktiske stil. Dette gjorde jeg fordi den suggererende rytmen ikke bare dannes med gjentakelsen av enkeltord eller lignende syntaktiske strukturer eller semantisk innhold, men også gjennom vekslingen mellom tankeledd i lange setninger. Med tankeledd mener jeg helsetning, leddsetning og preposisjonsfraser. I lange setninger med flere underordnede relativsetninger kan altså én tanke avbrytes av en annen før den første tanken blir tatt opp igjen. Den første tanken blir derfor hengende igjen i luften og gir leseren en forventning og undring som bygger opp om en suggererende rytme etter hvert som nye tanker utforskes. Vekslingen mellom korte og lange setninger er også verdt å merke seg. Dette er et godt eksempel på intrikat samhandling mellom form og innhold. Følgende eksempel er én lang setningen fra *The Last Incantation*, og her har jeg uthevet ett av tankeleddene.

He had well-nigh forgotten her for decades, in the myriad preoccupations of a life so bizarrely diversified, so replete with occult happenings and powers, with supernatural victories and perils; **but now, at the mere thought of this slender and innocent child**, who had loved him so dearly when he too was young and slim and guileless, and who had died of a sudden mysterious fever on the very eve of their marriage-day, **the mummylike umber of his cheeks took on a phantom flush**, and deep down in the icy orbs was a sparkle like the gleam of mortuary tapers. (17-18)

Han hadde nærmest glemt henne i flere tiår, på grunn av utallige fordypelser i et liv så bisarr og mangeartet, så full av okkulte hendelser og krefter, av overnaturlige seiere og farer; **men nå, bare han tenkte på denne tynne og uskyldige ungpiken**, som hadde elsket ham så inderlig da han også var ung og slank og troskyldig, og som hadde dødd av en plutselig og mystisk feber på kvelden før deres bryllupsdag, **så antok hans umbra mumiekinn et flyktig rødskjær**, og dypt nede i de iskalde øynene var et glimt lik skimmeret fra gravkammerlys. (2)

Tidligere i oversettelsesarbeidet - før jeg innså hvor rytmiske tekstene var - var min første reaksjon å «rydde opp i» det jeg anså som et tungt og omstendelig språk med unødvendig mange gjentakelser. Både lange sideordnede setninger og setninger med mange underordnede setninger krever mye av leseren. Dette er fordi det er mye informasjon å ta inn over seg før et punktum signaliserer pause. Jeg valgte derfor først å oversette til et mer sparsommelig språk, og i de første versjonene fjernet jeg mange gjentakelser og flyttet på ord og leddsetninger for å gi språket en mer lettleselig flyt. I dette eksempelet kombinerte jeg for eksempel de to siste tankeleddene slik: «men nå antok hans umbra mumiekinn et flyktig rødskjær bare han tenkte på denne tynne og uskyldige ungpiken». I tillegg fjernet jeg gjentakelsene i andre setning slik: «i et liv så bisarr, mangeartet og full av okkulte hendelser, krefter, overnaturlige seiere og farer». Denne normaliseringen ga språket et mer nøytralt preg, for selv om flere sidestilte setninger, leddsetninger og utvidede substantivfraser både forlenger og kompliserer, gir de teksten en suggererende rytme.

Dette er spesielt relevant i oversettelsen av *The Last Incantation*, som handler om en trollmann som tenker tilbake på ungdomsårene og kjenner på et savn etter sin ungdomsforelskelse. Savnet blir etter hvert så sterkt at han prøver å påkalle henne fra døden, men hun er ikke slik som han husker, så han ser seg nødt til å gi slipp på henne. Mange av Smiths verk handler om nettopp anger, sorg og savn, og spesielt denne historien «contains some of his best and most poetic evocations of the emotions of loss» (Behrends 85). Sinnstilstanden til Malygris preges av desillusjon, livstretthet og tungsindighet. I dette tilfellet er teorien om *mind style* spesielt relevant. Boase-Beier kan fortelle at lingvisten Fowler, som først brukte ordet, beskrev det som «'any distinctive linguistic presentation of an individual mental self'» (Boase-Beier 91). Hun trekker videre frem at Semino og Swindelhurst skiller *mind style* fra synsvinkel og presiserer at det er «'the way in which the fictional world is perceived and conceptualized by the mind whose point of view is adopted'». Boase-Beier selv definerer det som «a textual feature» og utdyper at «the mind-style in the text is not just a stylistic representation of the mind of an inferred author, but also of a character or narrator [...]» (Boase-Beier 91). Professoren Jeremy Munday ser det på samme måte og setter *mind style* under kategorien «*psychological point of view*» (psykologisk synsvinkel) fordi det «reveals how the author-narrator perceives and interprets reality» (Munday 25). Med andre ord skal man i en tekst kunne finne språklige trekk som kan gjenspeile enten fortellerens, karakterers eller selve forfatterens sinnstilstand, subjektive virkelighetsoppfatning og/eller verdisyn. I dette tilfellet blir sinnstilstanden til Malygris gjenspeilet i slike omstendelige setninger.

Teksten inneholder samtidig flere statiske og uselvstendige tilstandsverb (spesielt verbet *be* i eksempler som *were needful, were colored, was quickened, was ended*) og intransitive verb (*loomed, fell, dwelt, piled, groped*) enn handlingsverb og transitive verb. I tillegg er Malygris som oftest ikke subjektet i setningene, eller så er han kun i et tillegg i substantivfraser («His scrutiny became [...]» (20), «The soul of Malygris grew sick [...]» (20), «[...] the voice of the necromancer went on [...]» (19)) eller et tillegg i et innledende adverbial («In his chair [...]» (16), «About him were scattered all the appurtenances of his art [...]» (16), «But in his musings there was [...]» (17)). Grammatisk sett er det som regel ikke Malygris selv som gjør noe aktivt; han blir som en passiv observatør til sine egne følelser og omverdenen når det er en avstand mellom Malygris og ting som simpelthen bare oppstår og skjer inni eller rundt han. Det vil si at han ofte har blitt tildelt de semantiske rollene patiens, oppfatter eller opplever. Dette bidrar til å skape en suggererende fremstilling av en eksistens blottet for mening og glede, og dette gjenspeiles i en tungsindig tekst. Fordi Smith samtidig er konsekvent med like former på ord og fraser, oppstår denne delvis rytmiske, delvis enfatiske effekten i samhandling mellom form og innhold. Slik fremkaller Smith følelsen av meningsløshet og savn. Boase-Beier understreker at det er viktig at oversetteren er bevisst på å overføre dette, for «we must be aware that the style of the text both conveys and creates a cognitive state. If the translation fails to capture such a cognitive state the target text will have less effect on its reader's minds» (Boase-Beier 93). Det vil si at leseropplevelsen til leserne av originalen blir tilnærmet lik opplevelsen hos norske lesere først når tekstens utforming speiler Malygris' sinnstilstand.

Det er derfor jeg valgte å være like konsekvent med verbtypene og oversatt «[...] and deep down in the his [sic] orbs was a sparkle like the gleam of mortuary tapers» (18) med «[...] og dypt nede i de iskalde øynene var et glimt lik et skimmer fra gravkammerlys» (2) istedenfor «kom et glimt lik et skimmer fra gravkammerlys» eller «glimtet det som skimmet fra gravkammerlys». Et annet eksempel er oversettelsen av «with preternatural slowness, with unhuman solemnity, the voice of the necromancer went on in a priest-like chant till the scroll was ended [...]» (19). Her valgte jeg løsningen «med overnaturlig langsomhet, med umenneskelig høytidelighet lød stemmen fra dødningemaneren som en prestelig messing helt til skriftrullen var slutt [...]» (4) og ikke «overnaturlig langsomt og umenneskelig høytidelig lød dødningemanerens stemme som en prestelig messing helt til slutten av skriftrullen» eller «helt til dødningemaneren nådde slutten av skriftrullen lød stemmen hans overnaturlig langsom og umenneskelig høytidelig». I et tredje eksempelet oversatte jeg «[...] his sluggish heart was quickened with an old delightful fever [...]» (19) med «[...] og i hans sløve hjerte

var det raske hjertebank og en gammel, frydefull feber [...]» (3) og ikke «hans sløve hjerte dunket raskere med en gammel, frydefull feber».

Jeg har også vært konsekvent med både valg av subjekt, formen på substantiv- og preposisjonsfrasene og hvem/hva som blir tildelt de ulike semantiske rollene. Jeg oversatte blant annet «the soul of Malygris grew sick again [...]» (20) med «sjelen til Malygris ble igjen syk [...]» (4) og ikke «Malygris ble igjen syk i sjelen sin». I et annet eksempel har jeg oversatt «but in his musings there was neither light nor fire [...]» (17) med «men i grubleriene var det hverken lys eller ild [...]» (2) istedenfor «men han hadde grublerier uten lys eller ild» eller «grubleriene hans hadde hverken lys eller ild». Et siste eksempel her er igjen oversettelsen av «[...] his sluggish heart was quickened with an old delightful fever [...]» (19) med «[...] i hans sløve hjerte var det raske hjertebank og en gammel, frydefull feber [...]» (3) og ikke «hans sløve hjerte dunket raskere med en gammel, frydefull feber» eller «han fikk hjertebank og en gammel, frydefull feber i sitt sløve hjerte».

Kontrapunkt

Helt til slutt vil jeg trekke frem kontrapunkt. Dette var som nevnt innledningsvis et av de teknikkene Smith selv kommenterte at han brukte da han skrev «My own *conscious* ideal has been to delude the reader into accepting an impossibility [...] in the achievement of which I make use of [...] counter-point, and other stylistic resources, like a sort of incantation» (Joshi XXII). Jeg skal først forklare hva som menes med kontrapunkt i litterær sammenheng, og så skal jeg, med eksempler, vise hvordan dette kommer til uttrykk i Smiths noveller, og hvordan det har gagnet meg som oversetter å være bevisst på teknikken.

Ivan Delazari er en russisk professor i filologi som har skrevet boken «Musical Stimulacra: Literary Narrative and the Urge to Listen» (Delazari). Her gjør han rede for hvilke musikalske kvaliteter skjønnlitteratur kan ha, og hvordan skjønnlitteratur kan oppleves musikalsk for en leser. Med dette forarbeidet skriver han om litterær kontrapunkt i artikkelen «Contrafactual Counterpoint: Revisiting the Polyphonic Novel Metaphor with Faulkner's *The Wild Palms*». Her utforsker han «Mikhail Bakhtin's concept of the 'polyphonic novel' [...] to suggest how metaphorical liaisons with contrapuntal music may extend our understanding of literary narrative and the way it is read» (Delazari 2). Selv om vi tar til oss musikk og tekst med to forskjellige sanser, argumenterer Delazari for at en tekst kan analyseres som musikk på et metaforisk plan. Han understreker altså at «polyphony is a readerly effect of literary narrative insofar as it is experienced analogously to how polyphonic music is heard» (Delazari 2). Med andre ord består leseropplevelsen av flere aspekter, og det musikalske er ett av dem. Musikk som er kontrapunktisk, altså musikk med to eller flere ulike melodier som opptrer samtidig, er primært en musikalsk struktur som naturligvis ikke kan kopieres direkte til en tekst fordi to eller flere ord eller setninger ikke kan leses på nøyaktig samme tid, men den kan allikevel oppleves slik. Det er verdt å merke seg at Delazari mener at polyfoni er «virtually synonomous» med kontrapunkt fordi «the listener is exposed to several parallel melodic parts of equal importance» (Delazari 3-4), og jeg vil derfor ikke skille mellom disse begrepene her. Litterært kontrapunkt forstås derfor som «*readerly cognition* of narrative voices, settings, and progressions mentally constructed as concurrent metaphorical 'lines of sound'» (KILDE: side 3). Slik sett indikerer han at man, i likhet med musikk, blir presentert for ulike, men likeverdige elementer som nødvendigvis må prosesseres i én sammenheng og i tilknytning til hverandre.

Delazari skriver videre at Mikhail Bakhtin sammenligner en melodi med blant annet *narrative voice*. Han understreker at «a voice, for Bakhtin, is primarily a character's ideological and philosophical stance, a worldview to determine attitudes and actions.» (Delazari 4) Basert på dette kan karakterutvikling bli kontrapunktisk når en karakters følelser og holdninger endrer seg, både uavhengig av hverandre, men også på grunn av hverandre. På et tidspunkt kan til og med motstridende følelser oppstå samtidig og som motstykker til hverandre, og en følelse kan alternativt fremstilles som et motstykke til en moralsk verdi. Dette kontrapunktiske prinsippet kan også gjelde to eller flere karakterer; de kan tenke, føle eller gjøre forskjellige ting i en historie, og en leser kan «*experience* a linear layout of several subplots 'polyphonically'. Building up a comprehension of narrative events as simultaneous in our minds, we can conceptualise [...] separate chains of diegetic information in an integrated mental image that sometimes feels like multi-part music (Delazari 6-7). Tekstens form kan altså på overflaten virke lineært, stykkevis og begrensende, men språket kan allikevel være så komplekst at innholdet overskrider denne oppfatningen. Både stemning og følelser er relativt subjektive begreper, så det vil ikke alltid være mulig å peke ut i teksten nøyaktig hva hver enkelt leser vil oppfatte som kontrapunktisk, for Delazari understreker tross alt flere ganger at ideen om det kontrapunktiske i litteratur baserer seg på leseropplevelsen. Allikevel fungerer dette prinsippet selv som et motstykke til «the fundamentally *monologic* (homophonic) European novel» fordi det inkluderer «'dialogicality', inconclusiveness, and contrapuntal juxtaposition of meanings and styles» (Delazari 4). De to sistnevnte elementene er naturligvis mest interessante for min del. Følger man denne tankegangen, kan et kontrapunktisk prinsipp gjelde ulike nivåer av eller ulikt innhold i en tekst, så lenge elementene er forskjellige, men likeverdige, og enten inntreffer «simultant» eller utvikler seg over samme tid. Dette innebærer at en typisk kontrapunktisk tekst i all hovedsak er fylt av motsetninger. Denne innsikten har gagnet meg som oversetter fordi jeg da har blitt mer bevisst på å bevare kontrast på ord- og setningsnivå. Motsetninger er i seg selv et effektivt litterært verktøy, for når noe (et bilde eller følelse) blir satt opp mot noe annet, både tydeliggjøres og forsterkes forskjellene mellom dem. Jeg vil naturligvis argumentere for at Smiths tekster er kontrapunktiske, for det er nettopp dette som gjør dem såpass enfatiske. Det er en god del eksempler på kontrapunkt i de tre tekstene. De fleste av disse eksemplene har jeg enten ikke plass til å diskutere, eller så er de relativt selvforklarende, men jeg skal vise noen og diskutere et mindre utvalg for å belyse hvordan kontrapunkt er en del av Smiths stil.

Jeg vil blant annet argumentere for at Smith bruker negasjon som et kontrapunktisk verktøy. *The Empire of the Necromancers* bærer eksemplvis preg av en kontrast mellom liv

og død, lys og mørke, frihet og undertrykkelse og luksus og forfall (både i materiell, menneskelig og moralsk forstand), og de leksikalske valgene understrekker denne kontrasten. Negasjonssuffikset *-less* på enkelte ord trenger ikke nødvendigvis å være et markert stilvalg, men det er hele 14 ord med dette suffikset i teksten. De færreste av dem er uvanlige. Hverken *hopeless*, *helpless*, *listless* eller *bottomless* kan sies å være markerte i seg selv, men siden det er et såpass stort antall negasjoner i teksten, vil jeg argumentere for at det er et stilvalg. Enkelte ord som *lampless*, *lightless*, *bloodless*, og *fleshless* kan dog sies å være noe mer uvanlige. Disse har jeg selv uthevet.

1: «So, in the blood-red twilight that thickened with purple, they entered Yethlyreom and rode on among the lofty, **lampless** mansions [...]» (9)

2: «[...] they called forth the imperial mummies, even to the eldest of the dynasty, all of whom came walking stiffly, with **lightless** eyes [...]» (9)

3: «Ancient and imperial wines were poured for them in moonstone cups by the **fleshless** hands of their servitors; and they drank and feasted and revelled in fantasmagoric pomp [...]» (9)

4: «Tribute was borne to them by **fleshless** porters from outlying realms [...]» (10)

5: «Hestaiyon took up the sword of **unrusted** steel in his thin hand, and went back to the hall where the necromancers slept, lying a-sprawl on their couches of rose and purple, with the wan, **bloodless** dead about them in patient ranks.» (14)

I min oversettelse har jeg valgt å bevare disse formene for å tydeliggjøre den kontrapunktiske effekten som oppstår av negasjon. *Lampless* innebærer fraværet av menneskeskapt lys og fraværet av teknologi. Ordet er derfor kontrapunktisk i denne sammenhengen fordi det understreker levende menneskers fravær i en stor by (som jo er *stately and abandoned*). I forlengelse av dette uttrykkes det gjennomgående temaet menneskelig forfall. *Lykteløse* er derfor like dekkende. *Lampless* indikerer samtidig fravær av lys, så man kan argumentere for at *mørke herskapshus* også er dekkende i den forstand, men det blir et stilbrudd, og det bryter med bildet av Mmatmuor og Sodosma som gjør krav på (eventuelt besudler og/eller tar kontroll over) stedet når de senere tenner egne *necromantic lamps* (9 og 12). *Lightless obsidian eyes* indikerer fraværet av liv og bevissthet, men det henspiller samtidig på kontrasten mellom lys og mørke, som det ellers henvises til gjennom teksten med ord som *light*, *brightness*, *bright*,

brighter på den ene siden, og *black, shadow, nighted, dark, darkly* på den andre. Hvis man vil presisere fraværet av liv og bevissthet, kunne man bare oversatt *lightless eyes* med *tomme øyne*, men da blir det igjen stilmessig upresist og inkonsekvent. Min løsning ble derfor *lystomme øyne*. *Bloodless* og *fleshless* bør derfor med samme argument oversettes med *blodløs* og *kjøttløs*.

Jeg har også uthevet *unrusted* i det siste eksempelet fordi det i teksten også er ni ord med negasjonsprefikset *un-*. Enkelte av dem er også her mer markerte enn andre, som *unrusted* og *unburied*, mens *untarnished* kan sies å være mer markert fordi det både blir brukt til å beskrive metallet bronse og keiserinner. Dette oppfatter jeg heller ikke som en tilfeldighet, og jeg har da valgt å oversette begge med *utilsmusset*, som dekker både den konkrete og overførte betydningen.

Negasjon er uansett et kontrapunktisk verktøy fordi man understreker nøyaktig hva som er fraværende. I teksten er derfor det fraværende også til stede. Ved å fremheve selve fraværet av noe blir leseren mer bevisst på den tingen som ikke finnes, og da oppstår en dobbelthet i både teksten og leseropplevelsen; det dannes et bilde eller vekkes en følelse hos leseren, og på samme tid blir dette bildet eller følelsen tatt fra dem. I denne sammenheng kan jeg ikke unngå å sitere poeten Pierre Reverdy, for han beskriver fenomenet helt perfekt:

The image is a pure creation of the mind. It cannot be born from a comparison but from a juxtaposition of two more or less distant realities. The more the relationship between the two juxtaposed realities is distant and true, the stronger the image will be — the greater its emotional power and poetic reality.» (Reverdy 15).

Negasjon er ikke det eneste kontrapunktiske verktøyet til Smith. Ovenfor hintet jeg kort til at en stor andel antonymer også kan gjøre en tekst kontrapunktisk. Tidligere enn det diskuterte jeg leksikalsk kohesjon og forklarte hvordan gjentakelse av beslektede ord kan bidra til samme grunn- eller sinnsstemning og uttrykke samme tematisk innhold gjennom hele teksten. Kontrapunkt oppstår blant annet når én type semantisk relasjon blir satt opp mot en motsatt type semantisk relasjon. Forskjellen er at kontrapunkt kan knyttes til både setting, det tekstuelle nivået eller karakternivået (en karakters indre liv), mens kohesjon er et overordnet mønster av ord i teksten og må derfor kun gjelde på tekstuel nivå. Ord som *black* og *bright* er åpenbare eksempler på motsetningen mellom lys og mørke. Ord som *compel, commanded, reigning* og *ruled* er mindre åpenbar, men uttrykker maktbruk og står dermed i motsetning til *obey, serve, were enthralled* og *obedient*, som igjen står i motsetning til *rebellion, protest*,

deliverance og *release*. Jeg skal ikke diskutere disse eksemplene nærmere fordi de er relativt selvforklarende, men jeg trekker dem frem for ytterligere å påvise tekstens kontrapunktiske konstruksjon.

Kontrapunkt kan også oppleves syntagmatisk. I første avsnitt av novellen, før første del, finner vi for eksempel disse to setningene som viser en kontrast mellom liv og død:

The legend of Mmatmuor and Sodosma shall arise only in the latter cycles of Earth, when the glad legends of the prime have been forgotten. Before the time of its telling, many epochs shall have passed away, and the seas shall have fallen in their beds, and new continents shall have come to birth. (1)

Her blir de to første subjektene satt opp mot hverandre: *The legend of Mmatmuor and Sodosma* blir til på det samme tidspunktet som *the glad legends of the prime* har blitt glemt. Sistnevnte møter altså en lignende skjebne som subjektet *many epochs* i andre setning; disse epokene «shall have passed away» i samme tidsrom som kontinentene «have come to birth». I denne setningen er verbfrasene *shall arise* og *have been forgotten* kontrapunktiske i innhold. Det er verdt å merke seg at jeg forklarte at legenden «blir til», for jeg vil argumentere for at legender i overført betydning har et liv kun i det øyeblikket noen vet om/kjenner til dem. Det er i denne betydningen *arise* er et kontrapunkt til *forgotten*. Dette kontrapunktet mellom liv og død er naturligvis tydeligere mellom *shall have passed away* og *shall have come to birth*. Her er min oversettelse:

LEGENDEN om Mmatmuor og Sodosma skal først bli kjent i en av Jordens senere tidsaldre, når de gledelige legendene om storhetstiden har blitt glemt. I tiden før beretningen om den vil mange epoker ha svunnet hen, og havene vil ha sunket ned i sine dyp, og nye kontinenter vil ha kommet til. (1)

Jeg har her valgt *bli kjent* som kontrapunkt til *har blitt glemt*. Det er idiomatisk å si at legender *oppstår*, og det inkluderes i betydningen *bli kjent*, slik som i originalens *arise*. Jeg vurderte på et tidspunkt alternativet *stige frem* eller *tre frem* fordi jeg tenkte at *arise* var som kontrapunkt til *fallen*, men legenden blir til før havene synker, både i form (setningen før) og innhold (tidsmessig). Hadde jeg derimot skrevet ovennevnte *bli til*, ville jeg heller skapt et nytt og tydelig ekko med *kommet til*. Det hadde ikke samme kontrapunktiske effekt. Jeg har til slutt valgt *svunnet hen* som kontrapunkt til *kommet til*, og her er det nok lettere å se motsetningene mellom dem.

Konklusjon

Innledningsvis i oppgaven forteller jeg at Smith er obskur i litteraturhistorisk sammenheng. Det er fordi dette har vært en utforsking i sjangeren *weird fictions* begynnelse og en utforsking av Smiths litterære egenart. Jeg understreket at jeg tok utgangspunkt i Smiths kunstneriske filosofi og intensjon i min tilnærming til oversettelsesarbeidet. Da anså jeg stilistisk ekvivalens som det optimale hensynet å ta for å kunne være tro mot både Smith og ønsket effekt hos leseren. Disse faktorene var en del av mitt forsvar for strategien fremmedgjøring og et argument for å bevare Smiths uvanlige språkbruk. I oppgaven har jeg diskutert de viktigste stiltrekkene, men de må nødvendigvis vurderes som en helhet, for de er alle med på å danne et nettverk av virkemidler som gir en helhetlig effekt.

Denne tankegangen kan i stor grad gjenkjennes i Edgar Allan Poes teori om *unity of effect*. Poe var opptatt av leseropplevelsen og hvilken effekt teksten skal ha på leseren. Novellen skulle ikke bare ha en rød tråd, den skulle struktureres omhyggelig, for hver enkelt del av teksten bidro til den ønskede effekten. Han understreket derfor at «in the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design.» (Poe 61) I tillegg skulle novellen helst leses uten pauser eller avbrytelser, slik at man kunne oppleve «the immense force derivable from *totality*». Man kan gjenkjenne Poes prinsipp i Smiths noveller, for de er etter alt å dømme omhyggelig konstruert for å skape en viss effekt hos leseren, og man er nødt til å lese dem uten pauser for å kunne oppleve effekten, fordi de stilistiske trekkene fungerer som en helhet. Også slik sett kan Smiths noveller sammenlignes med poesi, og det er nettopp derfor jeg trekker frem Poes teori. Oversettelsesteori med hovedfokus på poesi har videre gitt meg innsikt i hvordan man bør tenke når man oversetter dikt og poetiske tekster. Den ovennevnte fremgangsmåten kan man finne i boken «The Art of Translating Poetry» av Burton Raffel. I kapittel 8 forklarer han at «[...] the art of literary translation, and above all the translation of poetry, might almost be defined as the art of balancing different claims» (Raffel 157). *Claims* vil jeg for enkelthets skyld kalle hensyn. Et eksempel på hensyn er tid. Alle dikt og noveller bærer naturligvis preg av tiden de ble skrevet i, og oversetteren kan ta dette med i betraktning. Et annet hensyn er kultur. Ikke bare blir oversetteren møtt med kulturelt betinget språk, men også forestillinger kan være så kulturelt betinget at ord som i grunn denoterer det samme, har ulik historisk bakgrunn og gir dermed ikke samme assosiasjoner. Raffel understreker flere ganger at det bare er originalen som er originalen, og at det rett og slett ikke er mulig å gjenskape alt fordi

språkforskjellene er for store. I begynnelsen av boken trekker han frem fonologi, syntaks, vokabular, litteraturhistorisk bakgrunn og prosodi. Med eksempler viser han hvordan oversettere enten har klart å gjenskape litt av hvert stiltrekk eller prøvd å gjenskape enkelte stiltrekk fullt og helt og ignorere andre. Man kan blant annet fokusere på rim og metaforer istedenfor rytme og ordspill. Raffel poengterer at det er det estetiske som er det viktigste, men også det vanskeligste å bevare. Han vedgår samtidig at leksikalske valg er viktig, men at «structure and genre must emphatically take precedence» (Raffel 152) nettopp fordi «poetry is structure and genre quite as much as it is individual words or even syntactical patterns» (Raffel 148). Det stilles ulike krav til for eksempel sonetter og episke dikt i like stor grad som det stilles ulike krav til avisartikler og lærebøker. Da gjelder det å balansere alle stiltrekk så godt det lar seg gjøre, og noen ganger er man kanskje nødt til å legge til side enkelte ting fordi «no rendering can ever capture everything» (Raffel 160). Sluttresultatet bør allikevel ha klart å gjenskape en tilnærmet lik poetisk effekt. Jeg håper at jeg har klart å gjøre nettopp det, og at leserne mine kan omfavne det magiske og bisarre og føle i kropp og sjel, slik som Smith, at «weighty ideation and application to the problems, acts, emotions of so-called real life have...nothing to do with the true poetic magic, which is wholly a matter of exalted and sublime estheticism» (Raffel 21).

Bibliografi

- «About». *Weird Tales*. <https://www.weirdtales.com/about>. Hentet 28. mai 2021.
- Baker, Mona. *In Other Words*. Andre utgave, Routledge, 2011.
- Behrends, Steve. *Clark Ashton Smith: A Critical Guide to the Man and His Work*.
Andre utgave, Wildside Press, 2013.
- Boase-Beier, Jean. *Translation and Style*. Andre utgave, Routledge, 2020.
- Caldwell, John. *Medieval Music*. Routledge, 2020, side 92.
- «Crotal». *Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/crotal>. Hentet 30. mai 2021.
- «Crotali». *Wikipedia*. <https://it.wikipedia.org/wiki/Crotali>. Hentet 30. mai 2021.
- Delazari, Ivan. «Contrafactual Counterpoint: Revisiting the Polyphonic Novel Metaphor with Faulkner's *The Wild Palms*.» *CounterText* 5.3, side 2-7.
https://www.academia.edu/41659453/Contrafactual_Counterpoint_Revisiting_the_Polyphonic_Novel_Metaphor_with_Faulkners_The_Wild_Palms. Hentet 30. mai 2021.
- Delazari, Ivan. «Musical Stimulacra: Literary Narrative and the Urge to Listen».
Routledge, 2020.
- Pedersen, Thomas Dahl. «Angivelse av dødstidspunkt - en litteraturstudie». Prosjektoppgave, medisinsk fakultet, Universitetet i Oslo, 2015, side 21. <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-50198>.
- Joshi, S. T.. «Introduction». I *Clark Ashton Smith: The Dark Eidolon and Other Fantasies*.
Redigert med en introduksjon av S. T. Joshi, Penguin Books, 2014.
- Karmelek, Mary. «You (posthumously) light up my life». *Scientificamerican*.
<https://blogs.scientificamerican.com/anecdotes-from-the-archive/you-posthumously-light-up-my-life/>. Hentet 30. mai 2021.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. Vintage, 1992, side 89-93.
- «mane». *Det Norske Akademis Ordbok*. <https://naob.no/>. Hentet 14. juni 2021.
- «Metrikk». *Store norske leksikon*. https://snl.no/metrikk_-_versl%C3%A6re.
Hentet 30. mai 2021.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. Fjerde utgave,
Routledge, 2016, side 225-226.
- Musikkforlagene*. <https://musikkforlagene.no/product/terje-viken-shadow-to-shadow/>.
Hentet 30. mai 2021.
- O'Brien, Tyler G. og Kuehner C. Amy. «Waxing grave about adipocere: soft tissue change in

- an aquatic context» *Journal of forensic sciences* vol. 52,2, 2007. Side 295.
<http://forensicentomologist.com/wp-content/uploads/2008/05/adipocere-formation-in-aquatic-environments.pdf>. Hentet 30. mai 2021.
- Poe, Edgar Allan. «Review of Twice-Told Tales». I *The New Short Story Theories*, redigert av Charles E. May, Ohio University Press, 1994, side 59-72.
- Qvale, Per. «Kultur og Kontekst». *Oversettelse i teori og praksis*. Red. Bergljot Behrens og Bente Christense. Oslo, 2012, side 20.
- Raffel, Burton. «The Art of Translating Poetry». The Pennsylvania State University Press, 1988.
- Smith, Clark Ashton. «Letter to Samel. J. Sackett from Clark Ashton Smith». *Eldritchdark*.
<http://www.eldritchdark.com/writings/correspondence/77/from-clark-ashton-smith-to-samel.-j.-sackett-%281950-07-11%29>. Hentet 30. mai 2021.
- Smith, Clark Ashton. «Mother of Toads». I *Clark Ashton Smith: The Dark Eidolon and Other Fantasies*. Redigert med introduksjon av S. T. Joshi, Penguin Books, 2014, side 238-246.
- Smith, Clark Ashton. «The Last Incantation». I *Clark Ashton Smith: The Dark Eidolon and Other Fantasies*. Redigert med en introduksjon av by S. T. Joshi, Penguin Books, 2014, side 16-20.
- «Tabletop Meditations #17: The Lich». Neri Jr., A. Robert. *Rangergamespublishing*.
<https://rangergamespublishing.com/tag/lich/>. Hentet 12. juni 2021.
- «talg». *Store norske leksikon*. <https://snl.no/talg>. Hentet 30. mai 2021.
- «tallow». *Ordbnett*. www.ordnett.no. Hentet 30. mai 2021.
- Vinje, Finn-Erik. *Riktig norsk*. Fjerde utgave, Vidarforlaget, 2014, side 21-25.
- Waaktaar, Aleksander Sinding-Larsen. «Klarhet, kompleksitet og kontrast».
Masteroppgave, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, 2015, side 17.
<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/45089/1/Masteroppgave-Aleksander-Sinding-Larsen-Waaktaar.pdf>.
- Reverdy, Pierre. Sitert i André Bretons «First Manifesto of Surrealism», 1924,
oversettelse av Kline, A. S., 2010, Side 15.
<http://www.kristinedoor.com/uploads/1/1/4/0/11407928/manifestopdf.pdf>

Vedlegg

(Jeg gjør oppmerksom på trykkfeilen på side 18 i The Last Incantations «[...] and deep down in the his orbs [...]». Et søk på internett viser at det skal være «[...] and deep down in the icy orbs[...]»)

THE EMPIRE OF THE NECROMANCERS

THE LEGEND of Mmatmuor and Sodosma shall arise only in the latter cycles of Earth, when the glad legends of the prime have been forgotten. Before the time of its telling, many epochs shall have passed away, and the seas shall have fallen in their beds, and new continents shall have come to birth. Perhaps, in that day, it will serve to beguile for a little the black weariness of a dying race, grown hopeless of all but oblivion. I tell the tale as men shall tell it in Zothique, the last continent, beneath a dim sun and sad heavens where the stars come out in terrible brightness before eventide.

I

MMATMUOR AND SODOSMA were necromancers who came from the dark isle of Naat, to practise their baleful arts in Tinarath, beyond the shrunken seas. But they did not prosper in Tinarath, for death was deemed a holy thing by the people of that gray country; and the nothingness of the tomb was not lightly to be desecrated; and the raising up of the dead by necromancy was held in abomination.

So, after a short interval, Mmatmuor and Sodosma were driven forth by the anger of the inhabitants and were compelled to flee toward Cincor, a desert of the south, which was peopled only by the bones and mummies of a race that the pestilence had slain in former time.

The land into which they went lay drear and leprous and ashen below the huge, ember-colored sun. Its crumbling rocks and deathly solitudes of sand would have struck terror to the hearts of common men; and, since they had been thrust out in that barren place without food or sustenance, the plight of the sorcerers might well have seemed a desperate one. But, smiling secretly, with the air of conquerors who tread the approaches of a long-coveted realm, Sodosma and Mmatmuor walked steadily on into Cincor.

Unbroken before them, through fields devoid of trees and grass, and across the channels of dried-up rivers, there ran the great highway by which travelers had gone formerly between Cincor and Tinarath. Here they met no living thing, but soon they came to the

skeletons of a horse and its rider lying full in the road and wearing still the sumptuous harness and raiment which they had worn in the flesh. And Mmatmuor and Sodosma paused before the piteous bones, on which no shred of corruption remained, and they smiled evilly at each other.

"The steed shall be yours," said Mmatmuor, "since you are a little the elder of us two and are thus entitled to precedence, and the rider shall serve us both and be the first to acknowledge fealty to us in Cincor."

Then, in the ashy sand by the wayside, they drew a threefold circle and, standing together at its center, they performed the abominable rites that compel the dead to arise from tranquil nothingness and obey henceforward, in all things, the dark will of the necromancer. Afterward, they sprinkled a pinch of magic powder on the nostril-holes of the man and the horse, and the white bones, creaking mournfully, rose up from where they had lain, and stood in readiness to serve their masters.

So, as had been agreed between them, Sodosma mounted the skeleton steed and took up the jeweled reins, and rode in an evil mockery of Death on his pale horse; while Mmatmuor trudged on beside him, leaning lightly on an ebon staff; and the skeleton of the man, with its rich raiment flapping loosely, followed behind the two like a servitor.

After a while, in the gray waste, they found the remnant of another horse and rider, which the jackals had spared and the sun had dried to the leanness of old mummies. These also they raised up from death, and Mmatmuor bestrode the withered charger, and the two magicians rode on in state like errant emperors, with a lich and a skeleton to attend them. Other bones and charnel remnants of men and beasts to which they came anon were duly resurrected in like fashion so that they gathered to themselves an everswelling train in their progress through Cincor.

Along the way, as they neared Yethlyreom, which had been the capital, they found numerous tombs and necropoli, inviolate still after many ages and containing swathed mummies that had scarcely withered in death. All these they raised up and called from sepulchral night to do their bidding. Some they commanded to sow and till the desert fields and hoist water from the sunken wells; others they left at diverse tasks, such as the mummies had performed in

life. The century-long silence was broken by the noise and tumult of myriad activities, and the lank liches of weavers toiled at their shuttles, and the corpses of plowmen followed their furrows behind carion oxen.

Weary with their strange journey and their oft-repeated incantations, Mmatmuor and Sodosma saw before them at last, from a desert hill, the lofty spires and fair, unbroken domes of Yethlyreom, steeped in the darkening stagnant blood of ominous sunset.

"It is a goodly land," said Mmatmuor, "and you and I will share it between us, and hold dominion over all its dead, and be crowned as emperors on the morrow in Yethlyreom."

"Aye," replied Sodosma, "for there is none living to dispute us here, and those that we have summoned from the tomb shall move and breathe only at our dictation and may not rebel against us."

So, in the blood-red twilight that thickened with purple, they entered Yethlyreom and rode on among the lofty, lampless mansions and installed themselves with their grisly retinue in that stately and abandoned palace where the dynasty of Nimboth emperors had reigned for two thousand years with dominion over Cincor.

In the dusty golden halls, they lit the empty lamps of onyx by means of their cunning sorcery and supped on royal viands, provided from past years, which they evoked in like manner. Ancient and imperial wines were poured for them in moonstone cups by the fleshless hands of their servitors, and they drank and feasted and revelled in fantasmagoric pomp, deferring till the morrow the resurrection of those who lay dead in Yethlyreom.

They rose betimes, in the dark crimson dawn, from the opulent palace-beds in which they had slept, for much remained to be done. Everywhere in that forgotten city, they went busily to and fro, working their spells on the people that had died in the last year of the pest and had lain unburied. And having accomplished this, they passed beyond Yethlyreom into that other city of high tombs and mighty mausoleums, in which lay the Nimboth emperors and the more consequential citizens and nobles of Cincor.

Here, they bade their skeleton slaves to break in the sealed doors with hammers; and then, with their sinful, tyrannous incantations, they called forth the imperial mummies, even to the eldest of the dynasty, all of whom came walking stiffly, with lightless eyes, in rich swathings sewn with flame-bright jewels. And also, later,

they brought forth to a semblance of life many generations of courtiers and dignitaries.

Moving in solemn pageant, with dark and haughty and hollow faces, the dead emperors and empresses of Cincor made obeisance to Mmatmuor and Sodosma and attended them like a train of captives through all the streets of Yethlyreom. Afterward, in the immense throne-room of the palace, the necromancers mounted the high double throne, where the rightful rulers had sat with their consorts. Amid the assembled emperors, in gorgeous and funereal state, they were invested with sovereignty by the sere hands of the mummy of Hestaiyon, earliest of the Nimboth line, who had ruled in half-mythic years. Then all the descendants of Hestaiyon, crowding the room in a great throng, acclaimed with toneless, echo-like voices the dominion of Mmatmuor and Sodosma.

Thus did the outcast necromancers find for themselves an empire and a subject people in the desolate, barren land where the men of Tinarath had driven them forth to perish. Reigning supreme over all the dead of Cincor, by virtue of their malign magic, they exercised a baleful despotism. Tribute was borne to them by fleshless porters from outlying realms, and plague-eaten corpses and tall mummies scented with mortuary balsams went to and fro upon their errands in Yethlyreom, or heaped before their greedy eyes, from inexhaustible vaults, the cobweb-blackened gold and dusty gems of antique time.

Dead laborers made their palace-gardens to bloom with long-perished flowers; liches and skeletons toiled for them in the mines, or reared superb, fantastic towers to the dying sun. Chamberlains and princes of old time were their cupbearers, and stringed instruments were plucked for their delight by the slim hands of empresses with golden hair that had come forth untarnished from the night of the tomb. Those that were fairest, whom the plague and the worm had not ravaged overmuch, they took for their lemans and made to serve their necrophilic lust.

II

IN ALL things, the people of Cincor performed the actions of life at the will of Mmatmuor and Sodosma. They spoke, they moved, they ate and drank as in life. They heard and saw and felt with a similitude of the senses that had been theirs before death; but their brains

were enthralled by a dreadful necromancy. They recalled but dimly their former existence, and the state to which they had been summoned was empty and troublous and shadowlike. Their blood ran chill and sluggish, mingled with water of Lethe; and the vapors of Lethe clouded their eyes.

Dumbly they obeyed the dictates of their tyrannous lords, without rebellion or protest, but filled with a vague, illimitable weariness such as the dead must know when, having drunk of eternal sleep, they are called back once more to **the bitterness of mortal being**. They knew no passion or desire or delight, only the black languor of their awakening from Lethe, and a gray, ceaseless longing to return to that interrupted slumber.

Youngest and last of the Nimboth emperors was Illeiro, who had died in the first month of the plague and had lain in his high-built mausoleum for two hundred years before the coming of the necromancers.

Raised up with his people and his fathers to attend the tyrants, Illeiro had resumed the emptiness of existence without question and had felt no surprise. He had accepted his own resurrection and that of his ancestors as one accepts the indignities and marvels of a dream. He knew that he had come back to a faded sun, to a hollow and spectral world, to an order of things in which his place was merely that of an obedient shadow. But at first he was troubled only, like the others, by a dim weariness and pale hunger for the lost oblivion.

Drugged by the magic of his overlords, weak from the age-long nullity of death, he beheld like a somnambulist the enormities to which his fathers were subjected. Yet, somehow, after many days, a feeble spark awoke in the sodden twilight of his mind.

Like something lost and irretrievable, beyond prodigious gulfs, he recalled the pomp of his reign in Yethlyreom, and the golden pride and exultation that had been his in youth. And, recalling it, he felt a vague stirring of revolt, a ghostly resentment against the magicians who had haled him forth to this **calamitous mockery of life**. Darkly he began to grieve for his fallen state and the mournful plight of his ancestors and his people.

Day by day, as a cup-bearer in the halls where he had ruled aforetime, Illeiro saw the doings of Mmatmuor and Sodosma. He saw their **caprices of cruelty and lust**, their growing drunkenness and gluttony. **He watched them wallow in their necromantic luxury**

and become lax with indolence, gross with indulgence, They neglected the study of their art; they forgot many of their spells. But still they ruled, mighty and formidable; and, lolling on couches of purple and rose, they planned to lead an army of the dead against Tinarath.

Dreaming of conquest and of vaster necromancies, they grew fat and slothful as worms that have installed themselves in a charnel rich with corruption. And pace by pace with their laxness and tyranny, the fire of rebellion mounted in the shadowy heart of Illeiro like a flame that struggles with Lethean damps. And slowly, with the waxing of his wrath, there returned to him something of the strength and firmness that had been his in life. Seeing the turpitude of the oppressors and knowing the wrong that had been done to the helpless dead, he heard in his brain the clamor of stifled voices demanding vengeance.

Among his fathers, through the palace-halls of Yethlyreom, Illeiro moved silently at the bidding of the masters, or stood awaiting their command. He poured in their cups of onyx the amber vintages, brought by wizardry from hills beneath a younger sun; he submitted to their contumelies and insults. And, night by night, he watched them nod in their drunkenness till they fell asleep, flushed and gross amid their arrogated splendor.

There was little speech among the living dead, and son and father, daughter and mother, lover and beloved, went to and fro without sign of recognition, making no comment on their evil lot. But at last, one midnight, when the tyrants lay in slumber and the flames wavered in the necromantic lamps, Illeiro took counsel with Hestaiyon, his eldest ancestor, who had been famed as a great wizard in fable and was reputed to have known the secret lore of antiquity.

Hestaiyon stood apart from the others, in a corner of the shadowy hall. He was brown and withered in his crumbling mummy-cloths, and his lightless obsidian eyes appeared to gaze still upon nothingness. He seemed not to have heard the questions of Illeiro; but at length, in a dry, rustling whisper, he responded:

"I am old, and the night of the sepulcher was long, and I have forgotten much. Yet, groping backward across the void of death, it may be that I shall retrieve something of my former wisdom, and between us we shall devise a mode of deliverance." And Hestaiyon searched among the shreds of memory as one who reaches into a

place where the worm has been and the hidden archives of old time have rotted in their covers till at last he remembered and said:

“I recall that I was once a mighty wizard, and among other things, I knew the spells of necromancy, but employed them not, deeming their use and the raising up of the dead an abhorrent act. Also, I possessed other knowledge, and perhaps among the remnants of that ancient lore, there is something which may serve to guide us now. For I recall a dim, dubitable prophecy, made in the primal years at the founding of Yethlyreom and the empire of Cincor. The prophecy was that an evil greater than death would befall the emperors and the people of Cincor in future times, and that the first and the last of the Nimboth dynasty, conferring together, would effect a mode of release and the lifting of the doom. The evil was not named in the prophecy, but it was said that the two emperors would learn the solution of their problem by the breaking of an ancient clay image that guards the nethermost vault below the imperial palace in Yethlyreom.”

Then, having heard this prophecy from the faded lips of his forefather, Illeiro mused a while and said:

“I remember now an afternoon in early youth, when searching idly through the unused vaults of our palace as a boy might do, I came to the last vault and found therein a dusty, uncouth image of clay whose form and countenance were strange to me. And, knowing not the prophecy, I turned away in disappointment and went back as idly as I had come to seek the moted sunlight.”

Then, stealing away from their heedless kinfolk, and carrying jeweled lamps they had taken from the hall, Hestaiyon and Illeiro went downward by subterranean stairs beneath the palace and, threading like implacable furtive shadows the maze of nighted corridors, they came at last to the lowest crypt.

Here, in the black dust and clotted cobwebs of an immemorial past, they found, as had been decreed, the clay image whose rude features were those of a forgotten earthly god. And Illeiro shattered the image with a fragment of stone, and he and Hestaiyon took from its hollow center a great sword of unruined steel, and a heavy key of untarnished bronze, and tablets of bright brass on which were inscribed the various things to be done so that Cincor should be rid of the dark reign of the necromancers and the people should win back to oblivious death.

So, with the key of untarnished bronze, Illeiro unlocked, as the

tablets had instructed him to do, a low and narrow door at the end of the nethermost vault, beyond the broken image; and he and Hestaiyon saw, as had been prophesied, the coiling steps of somber stone that led downward to an undiscovered abyss where the sunken fires of earth still burned. And leaving Illeiro to ward the open door, Hestaiyon took up the sword of unruined steel in his thin hand and went back to the hall where the necromancers slept, lying a-sprawl on their couches of rose and purple, with the wan, bloodless dead about them in patient ranks.

Upheld by the ancient prophecy and the lore of the bright tablets, Hestaiyon lifted the great sword and struck off the head of Mmatmuor and the head of Sodosma, each with a single blow. Then, as had been directed, he quartered the remains with mighty strokes. And the necromancers gave up their unclean lives and lay supine, without movement, adding a deeper red to the rose and a brighter hue to the sad purple of their couches.

Then, to his kin who stood silent and listless, hardly knowing their liberation, the venerable mummy of Hestaiyon spoke in sere murmurs, but authoritatively, as a king who issues commands to his children. The dead emperors and empresses stirred like autumn leaves in a sudden wind, and a whisper passed among them and went forth from the palace, to be communicated at length, by devious ways, to all the dead of Cincor.

All that night and during the blood-dark day that followed, by wavering torches or the light of the failing sun, an endless army of plague-eaten liches, of tattered skeletons, poured in a ghastly torrent through the streets of Yethlyreom and along the palace-hall where Hestaiyon stood guard above the slain necromancers. Unpausing, with vague, fixed eyes, they went on like driven shadows to seek the subterraean vaults below the palace, to pass through the open door where Illeiro waited in the last vault, and then to wend downward by a thousand thousand steps to the verge of that gulf in which boiled the ebbing fires of Earth. There, from the verge, they flung themselves to a second death and the clean annihilation of the bottomless flames.

But, after all had gone to their release, Hestaiyon still remained, alone in the fading sunset, beside the cloven corpses of Mmatmuor and Sodosma. There, as the tablets had directed him to do, he made trial of those spells of elder necromancy which he had known in his former wisdom, and cursed the dismembered bodies with that per-

petual life-in-death which Mmatmuor and Sodosma had sought to inflict upon the people of Cincor. And maledictions came from the pale lips, and the heads rolled horribly with glaring eyes, and the limbs and torsos writhed on their imperial couches amid clotted blood. Then, with no backward look, knowing that all was done as had been ordained and predicted from the first, the mummy of Hestaiyon left the necromancers to their doom and went wearily through the nighted labyrinth of vaults to rejoin Illeiro.

So, in tranquil silence, with no further need of words, Illeiro and Hestaiyon passed through the open door of the nether vault, and Illeiro locked the door behind them with its key of untarnished bronze. And thence, by the coiling stairs, they wended their way to the verge of the sunken flames and were one with their kinfolk and their people in the last, ultimate nothingness.

But of Mmatmuor and Sodosma, men say that their quartered bodies crawl to and fro to this day in Yethlyreom, finding no peace or respite from their doom of life-in-death and seeking vainly through the black maze of nether vaults the door that was locked by Illeiro.

THE LAST INCANTATION

Malygris the magician sat in the topmost room of his tower that was builded on a conical hill above the heart of Susran, capital of Poseidonis. Wrought of a dark stone mined from deep in the earth, perdurable and hard as the fabled adamant, this tower loomed above all others, and flung its shadow far on the roofs and domes of the city, even as the sinister power of Malygris had thrown its darkness on the minds of men.

Now Malygris was old, and all the baleful might of his enchantments, all the dreadful or curious demons under his control, all the fear that he had wrought in the hearts of kings and prelates, were no longer enough to assuage the black ennui of his days. In his chair that was fashioned from the ivory of mastodons, inset with terrible cryptic runes of red tourmalines and azure crystals, he stared moodily through the one lozenge-shaped window of fulvous glass. His white eyebrows were contracted to a single line on the umber parchment of his face, and beneath them his eyes were cold and green as the ice of ancient floes; his beard, half white, half of a black with glaucous gleams, fell nearly to his knees and hid many of the writhing serpentine characters inscribed in woven silver athwart the bosom of his violet robe. About him were scattered all the appurtenances of his art; the skulls of men and monsters; phials filled with black or amber liquids, whose sacrilegious use was known to none but himself; little drums of vulture-skin, and crotali made from the bones and teeth of the cockodrill, used as an accompaniment to certain incantations. The mosaic floor was partly covered with the skins of enormous black and silver apes; and above the door there hung the head of a unicorn in which dwelt the familiar demon of Malygris, in the form of a coral

viper with pale green belly and ashen mottlings. Books were piled everywhere: ancient volumes bound in serpent-skin, with verdigris-eaten clasps, that held the frightful lore of Atlantis, the pentacles that have power upon the demons of the earth and the moon, the spells that transmute or disintegrate the elements; and runes from a lost language of Hyperborea, which, when uttered aloud, were more deadly than poison or more potent than any philtre.

But, though these things and the power they held or symbolized were the terror of the peoples and the envy, of all rival magicians, the thoughts of Malygris were dark with immitigable melancholy, and weariness filled his heart as ashes fill the hearth where a great fire has died. Immovable he sat, implacable he mused, while the sun of afternoon, declining on the city and on the sea that was beyond the city, smote with autumnal rays through the window of greenish-yellow glass, and touched his shrunken hands with its phantom gold, and fired the balas-rubies^t of his rings till they burned like demonian eyes. But in his musings there was neither light nor fire; and turning from the greyness of the present, from the darkness that seemed to close in so imminently upon the future, he groped backward among the shadows of memory, even as a blind man who has lost the sun and seeks it everywhere in vain. And all the vistas of time that had been so full of gold and splendor, the days of triumph that were colored like a searing flame, the crimson and purple of the rich imperial years of his prime, all these were chill and dim and strangely faded now, and the remembrance thereof was no more than the stirring of dead embers. Then Malygris groped backward to the years of his youth, to the misty, remote, incredible years, where, like an alien star, one memory still burned with unfailing luster—the memory of the girl Nylissa whom he had loved in days ere the lust of unpermitted knowledge and necromantic dominion had ever entered his soul. He had well-nigh forgotten her for decades, in the myriad preoccupations of a life so bizarrely diversified, so replete with occult happenings and powers, with supernatural victories and perils; but now, at the mere thought of this slender and innocent child, who had loved him so dearly when he too was young and slim and

guileless, and who had died of a sudden mysterious fever on the very eve of their marriage-day, the mummy-like umber of his cheek took on a phantom flush, and deep down in the his orbs was a sparkle like the gleam of mortuary tapers. In his dreams arose the irretrievable suns of youth, and he saw the myrtle-shaded valley of Meros, and the stream Zemander, by whose ever-verdant marge he had walked at eventide with Nylissa, seeing the birth of summer stars in the heavens, the stream, and the eyes of his beloved.

Now, addressing the demonian viper that dwelt in the head of the unicorn, Malygris spoke, with the low monotonous intonation of one who thinks aloud:

"Viper, in the years before you came to dwell with me and to make your abode in the head of the unicorn, I knew a girl who was lovely and frail as the orchids of the jungle, and who died as the orchids die. . . . Viper, am I not Malygris, in whom is centered the mastery of all occult lore, all forbidden dominations, with dominion over the spirits of earth and sea and air, over the solar and lunar demons, over the living and the dead? If so I desire, can I not call the girl Nylissa, in the very semblance of all her youth and beauty, and bring her forth from the never-changing shadows of the cryptic tomb, to stand before me in this chamber, in the evening rays of this autumnal sun?"

"Yes, master," replied the viper, in a low but singularly penetrating hiss, "you are Malygris, and all sorcerous or necromantic power is yours, all incantations and spells and pentacles are known to you. It is possible, if you so desire, to summon the girl Nylissa from her abode among the dead, and to behold her again as she was ere her loveliness had known the ravening kiss of the worm."

"Viper, is it well, is it meet, that I should summon her thus? . . . Will there be nothing to lose, and nothing to regret?"

The viper seemed to hesitate. Then, in a more slow and measured hiss: "It is meet for Malygris to do as he would. Who, save Malygris, can decide if a thing be well or ill?"

"In other words, you will not advise me?" the query was as much a statement as a question, and the viper vouchsafed no further utterance.

Malygris brooded for awhile, with his chin on his knotted

hands. Then he arose, with a long-unwonted celerity and sureness of movement that belied his wrinkles, and gathered together, from different coigns of the chamber, from ebony shelves, from caskets with locks of gold or brass or electrum, the sundry appurtenances that were needful for his magic. He drew on the floor the requisite circles, and standing within the centermost he lit the thuribles that contained the prescribed incense, and read aloud from a long narrow scroll of grey vellum the purple and vermilion runes of the ritual that summons the departed. The fumes of the censers, blue and white and violet, arose in thick clouds and speedily filled the room with ever-writhing interchanging columns, among which the sunlight disappeared and was succeeded by a wan unearthly glow, pale as the light of moons that ascend from Lethe. With preternatural slowness, with unhuman solemnity, the voice of the necromancer went on in a priest-like chant till the scroll was ended and the last echoes lessened and died out in hollow sepulchral vibrations. Then the colored vapors cleared away, as if the folds of a curtain had been drawn back. But the pale unearthly glow still filled the chamber, and between Malygris and the door where hung the unicorn's head there stood the apparition of Nylissa, even as she had stood in the perished years, bending a little like a wind-blown flower, and smiling with the unmindful poignancy of youth. Fragile, pallid, and simply gowned, with anemone blossoms in her black hair, with eyes that held the new-born azure of vernal heavens, she was all that Malygris had remembered, and his sluggish heart was quickened with an old delightful fever as he looked upon her.

"Are you Nylissa?" he asked—"the Nylissa whom I loved in the myrtle-shaded valley of Meros, in the golden-hearted days that have gone with all dead aeons to the timeless gulf?"

"Yes, I am Nylissa." Her voice was the simple and rippling silver of the voice that had echoed so long in his memory. . . . But somehow, as he gazed and listened, there grew a tiny doubt—a doubt no less absurd than intolerable, but nevertheless insistent: was this altogether the same Nylissa he had known? Was there not some elusive change, too subtle to be named or defined, had time and the grave not taken something away—an innominable something that his magic had not

wholly restored? Were the eyes as tender, was the black hair as lustrous, the form as slim and supple, as those of the girl he recalled? He could not be sure, and the growing doubt was succeeded by a leaden dismay, by a grim despondency that choked his heart as with ashes. His scrutiny became searching and exigent and cruel, and momentarily the phantom was less and less the perfect semblance of Nylissa, momentarily the lips and brow were less lovely, less subtle in their curves; the slender figure became thin, the tresses took on a common black and the neck an ordinary pallor. The soul of Malygris grew sick again with age and despair and the death of his evanescent hope. He could believe no longer in love or youth or beauty; and even the memory of these things was a dubitable mirage, a thing that might or might not have been. There was nothing left but shadow and greyness and dust, nothing but the empty dark and the cold, and a clutching weight of insufferable weariness, of immedicable anguish.

In accents that were thin and quavering, like the ghost of his former voice, he pronounced the incantation that serves to dismiss a summoned phantom. The form of Nylissa melted upon the air like smoke and the lunar gleam that had surrounded her was replaced by the last rays of the sun. Malygris turned to the viper and spoke in a tone of melancholy reproof:

“Why did you not warn me?”

“Would the warning have availed?” was the counter-question. “All knowledge was yours, Malygris, excepting this one thing; and in no other way could you have learned it.”

“What thing?” queried the magician. “I have learned nothing except the vanity of wisdom, the impotence of magic, the nullity of love, and the delusiveness of memory. . . . Tell me, why could I not recall to life the same Nylissa whom I knew, or thought I knew?”

“It was indeed Nylissa whom you summoned and saw,” replied the viper. “Your necromancy was potent up to this point; but no necromantic spell could recall for you your own lost youth or the fervent and guileless heart that loved Nylissa, or the ardent eyes that beheld her then. This, my master, was the thing that you had to learn.”

MOTHER OF TOADS

“Why must you always hurry away, my little one?”

The voice of Mère Antoinette, the witch, was an amorous croaking. She ogled Pierre, the apothecary's young apprentice, with eyes full-orbed and unblinking as those of a toad. The folds beneath her chin swelled like the throat of some great batrachian. Her huge breasts, pale as frog-bellies, bulged from her torn gown as she leaned toward him.

Pierre Baudin, as usual, gave no answer; and she came closer, till he saw in the hollow of those breasts a moisture glistening like the dew of marshes . . . like the slime of some amphibian . . . a moisture that seemed always to linger there.

Her voice, raucously coaxing, persisted. “Stay awhile tonight, my pretty orphan. No one will miss you in the village. And your master will not mind.” She pressed against him with shuddering folds of fat. With her short flat fingers, which gave almost the appearance of being webbed, she seized his hand and drew it to her bosom.

Pierre wrenched the hand away and drew back discreetly. Repelled, rather than abashed, he averted his eyes. The witch was more than twice his age, and her charms were too uncouth and unsavory to tempt him for an instant. Also, her repute was such as to have nullified the attractions of a younger and fairer sorceress. Her witchcraft had made her feared among the peasantry of that remote province, where belief in spells and philtres was still common. The people of Averoine called her *La Mère des Crapauds*, Mother of Toads, a name given for more than one reason. Toads swarmed innumerable about her hut; they were said to be her familiars, and dark tales were told concerning their relationship to the sorceress, and the

duties they performed at her bidding. Such tales were all the more readily believed because of those batrachian features that had always been remarked in her aspect.

The youth disliked her, even as he disliked the sluggish, abnormally large toads on which he had sometimes trodden in the dusk, upon the path between her hut and the village of Les Hiboux.¹ He could hear some of these creatures croaking now; and it seemed, weirdly, that they uttered half-articulate echoes of the witch's words.

It would be dark soon, he reflected. The path along the marshes was not pleasant by night, and he felt doubly anxious to depart. Still without replying to Mère Antoinette's invitation, he reached for the black triangular vial she had set before him on her greasy table. The vial contained a philtre of curious potency which his master, Alain le Dindon, had sent him to procure. Le Dindon, the village apothecary, was wont to deal surreptitiously in certain dubious medicaments supplied by the witch; and Pierre had often gone on such errands to her osier-hidden hut.

The old apothecary, whose humor was rough and ribald, had sometimes rallied Pierre concerning Mère Antoinette's preference for him. "Some night, my lad, you will remain with her," he had said. "Be careful, or the big toad will crush you." Remembering this gibe, the boy flushed angrily as he turned to go.

"Stay," insisted Mère Antoinette. "The fog is cold on the marshes; and it thickens apace. I knew that you were coming, and I have mulled for you a goodly measure of the red wine of Ximes."

She removed the lid from an earthen pitcher and poured its steaming contents into a large cup. The purplish-red wine creamed delectably, and an odor of hot, delicious spices filled the hut, overpowering the less agreeable odors from the simmering cauldron, the half-dried newts, vipers, bat-wings and evil, nauseous herbs hanging on the walls, and the reek of the black candles of pitch and corpse-tallow that burned always, by noon or night, in that murky interior.

"I'll drink it," said Pierre, a little grudgingly. "That is, if it contains nothing of your own concoction."

"'Tis naught but sound wine, four seasons old, with spices

of Arabia," the sorceress croaked ingratiatingly. "Twill warm your stomach . . . and . . ." She added something inaudible as Pierre accepted the cup.

Before drinking, he inhaled the fumes of the beverage with some caution but was reassured by its pleasant smell. Surely it was innocent of any drug, any philtre brewed by the witch: for, to his knowledge, her preparations were all evil-smelling.

Still, as if warned by some premonition, he hesitated. Then he remembered that the sunset air was indeed chill; that mists had gathered furtively behind him as he came to Mère Antoinette's dwelling. The wine would fortify him for the dismal return walk to Les Hiboux. He quaffed it quickly and set down the cup.

"Truly, it is good wine," he declared. "But I must go now."

Even as he spoke, he felt in his stomach and veins the spreading warmth of the alcohol, of the spices . . . of something more ardent than these. It seemed that his voice was unreal and strange, falling as if from a height above him. The warmth grew, mounting within him like a golden flame fed by magic oils. His blood, a seething torrent, poured tumultuously and more tumultuously through his members.

There was a deep soft thundering in his ears, a rosy dazzlement in his eyes. Somehow the hut appeared to expand, to change luminously about him. He hardly recognized its squalid furnishings, its litter of baleful oddments, on which a torrid splendor was shed by the black candles, tipped with ruddy fire, that towered and swelled gigantically into the soft gloom. His blood burned as with the throbbing flame of the candles.

It came to him, for an instant, that all this was a questionable enchantment, a glamour wrought by the witch's wine. Fear was upon him and he wished to flee. Then, close beside him, he saw Mère Antoinette.

Briefly he marvelled at the change that had befallen her. Then fear and wonder were alike forgotten, together with his old repulsion. He knew why the magic warmth mounted ever higher and hotter within him; why his flesh glowed like the ruddy tapers.

The soiled skirt she had worn lay at her feet, and she stood

naked as Lilith,² the first witch. The lumpish limbs and body had grown voluptuous; the pale, thick-lipped mouth enticed him with a promise of ampler kisses than other mouths could yield. The pits of her short round arms, the concave of her ponderously drooping breasts, the heavy creases and swollen roundnesses of flanks and thighs, all were fraught with luxurious allurements.

"Do you like me now, my little one?" she questioned.

This time he did not draw away but met her with hot, questioning hands when she pressed heavily against him. Her limbs were cool and moist; her breasts yielded like the turf-mounds above a bog. Her body was white and wholly hairless; but here and there he found curious roughnesses . . . like those on the skin of a toad . . . that somehow sharpened his desire instead of repelling it.

She was so huge that his fingers barely joined behind her. His two hands, together, were equal only to the cupping of a single breast. But the wine had filled his blood with a philterous ardor.

She led him to her couch beside the hearth where a great cauldron boiled mysteriously, sending up its fumes in strangewinding coils that suggested vague and obscene figures. The couch was rude and bare. But the flesh of the sorceress was like deep, luxurious cushions. . . .

Pierre awoke in the ashy dawn, when the tall black tapers had dwindled down and had melted limply in their sockets. Sick and confused, he sought vainly to remember where he was or what he had done. Then, turning a little, he saw beside him on the couch a thing that was like some impossible monster of ill dreams: a toad-like form, large as a fat woman. Its limbs were somehow like a woman's arms and legs. Its pale, warty body pressed and bulged against him, and he felt the rounded softness of something that resembled a breast.

Nausea rose within him as memory of that delirious night returned. Most foully he had been beguiled by the witch, and had succumbed to her evil enchantments.

It seemed that an incubus smothered him, weighing upon all

his limbs and body. He shut his eyes, that he might no longer behold the loathsome thing that was Mère Antoinette in her true semblance. Slowly, with prodigious effort, he drew himself away from the crushing nightmare shape. It did not stir or appear to waken; and he slid quickly from the couch.

Again, compelled by a noisome fascination, he peered at the thing on the couch—and saw only the gross form of Mère Antoinette. Perhaps his impression of a great toad beside him had been but an illusion, a half-dream that lingered after slumber. He lost something of his nightmarish horror; but his gorge still rose in a sick disgust, remembering the lewdness to which he had yielded.

Fearing that the witch might awaken at any moment and seek to detain him, he stole noiselessly from the hut. It was broad daylight, but a cold, hueless mist lay everywhere, shrouding the reedy marshes, and hanging like a ghostly curtain on the path he must follow to Les Hiboux. Moving and seething always, the mist seemed to reach toward him with intercepting fingers as he started homeward. He shivered at its touch, he bowed his head and drew his cloak closer around him.

Thicker and thicker the mist swirled, coiling, writhing endlessly, as if to bar Pierre's progress. He could discern the twisting, narrow path for only a few paces in advance. It was hard to find the familiar landmarks, hard to recognize the osiers and willows that loomed suddenly before him like grey phantoms and faded again into the white nothingness as he went onward. Never had he seen such fog: it was like the blinding, stifling fumes of a thousand witch-stirred cauldrons.

Though he was not altogether sure of his surroundings, Pierre thought that he had covered half the distance to the village. Then, all at once, he began to meet the toads. They were hidden by the mist till he came close upon them. Misshapen, unnaturally big and bloated, they squatted in his way on the little foot-path or hopped sluggishly before him from the pallid gloom on either hand.

Several struck against his feet with a horrible and heavy flopping. He stepped unaware upon one of them, and slipped in the squashy noisomeness it had made, barely saving himself

from a headlong fall on the bog's rim. Black, miry water gloomed close beside him as he staggered there.

Turning to regain his path, he crushed others of the toads to an abhorrent pulp under his feet. The marshy soil was alive with them. They flopped against him from the mist, striking his legs, his bosom, his very face with their clammy bodies. They rose up by scores like a devil-driven legion. It seemed that there was a malignance, an evil purpose in their movements, in the buffeting of their violent impact. He could make no progress on the swarming path, but lurched to and fro, slipping blindly, and shielding his face with lifted hands. He felt an eerie consternation, an eldritch horror. It was as if the nightmare of his awakening in the witch's hut had somehow returned upon him.

The toads came always from the direction of Les Hiboux, as if to drive him back toward Mère Antoinette's dwelling. They bounded against him like a monstrous hail, like missiles flung by unseen demons. The ground was covered by them, the air was filled with their hurtling bodies. Once, he nearly went down beneath them.

Their number seemed to increase, they pelted him in a noxious storm. He gave way before them, his courage broke, and he started to run at random, without knowing that he had left the safe path. Losing all thought of direction, in his frantic desire to escape from those impossible myriads, he plunged on amid the dim reeds and sedges, over ground that quivered gelatinously beneath him. Always at his heels he heard the soft, heavy flopping of the toads; and sometimes they rose up like a sudden wall to bar his way and turn him aside. More than once, they drove him back from the verge of hidden quagmires into which he would otherwise have fallen. It was as if they were herding him deliberately and concertedly to a destined goal.

Now, like the lifting of a dense curtain, the mist rolled away, and Pierre saw before him in a golden dazzle of morning sunshine the green, thick-growing osiers that surrounded Mère Antoinette's hut. The toads had all disappeared, though he could have sworn that hundreds of them were hopping close about him an instant previously. With a feeling of helpless fright and panic, he knew that he was still within the witch's

toils; that the toads were indeed her familiars, as so many people believed them to be. They had prevented his escape, and had brought him back to the foul creature . . . whether woman, batrachian, or both . . . who was known as The Mother of Toads.

Pierre's sensations were those of one who sinks momentarily deeper into some black and bottomless quicksand. He saw the witch emerge from the hut and come toward him. Her thick fingers, with pale folds of skin between them like the beginnings of a web, were stretched and flattened on the steaming cup that she carried. A sudden gust of wind arose as if from nowhere, lifting the scanty skirts of Mère Antoinette about her fat thighs, and bearing to Pierre's nostrils the hot, familiar spices of the drugged wine.

"Why did you leave so hastily, my little one?" There was an amorous wheedling in the very tone of the witch's question. "I should not have let you go without another cup of the good red wine, mulled and spiced for the warming of your stomach. . . . See, I have prepared it for you . . . knowing that you would return."

She came very close to him as she spoke, leering and sidling, and held the cup toward his lips. Pierre grew dizzy with the strange fumes and turned his head away. It seemed that a paralyzing spell had seized his muscles, for the simple movement required an immense effort.

His mind, however, was still clear, and the sick revulsion of that nightmare dawn returned upon him. He saw again the great toad that had lain at his side when he awakened.

"I will not drink your wine," he said firmly. "You are a foul witch, and I loathe you. Let me go."

"Why do you loathe me?" croaked Mère Antoinette. "You loved me yesternight. I can give you all that other women give . . . and more."

"You are not a woman," said Pierre. "You are a big toad. I saw you in your true shape this morning. I'd rather drown in the marsh-waters than sleep with you again."

An indescribable change came upon the sorceress before Pierre had finished speaking. The leer slid from her thick and pallid features, leaving them blankly inhuman for an instant.

Then her eyes bulged and goggled horribly, and her whole body appeared to swell as if inflated with venom.

"Go, then!" she spat with a guttural virulence. "But you will soon wish that you had stayed. . . ."

The queer paralysis had lifted from Pierre's muscles. It was as if the injunction of the angry witch had served to revoke an insidious, half-woven spell. With no parting glance or word, Pierre turned from her and fled with long, hasty steps, almost running, on the path to Les Hiboux.

He had gone little more than a hundred paces when the fog began to return. It coiled shoreward in vast volumes from the marshes, it poured like smoke from the very ground at his feet. Almost instantly, the sun dimmed to a wan silver disk and disappeared. The blue heavens were lost in the pale and seething voidness overhead. The path before Pierre was blotted out till he seemed to walk on the sheer rim of a white abyss, that moved with him as he went.

Like the clammy arms of specters, with death-chill fingers that clutched and caressed, the weird mists drew closer still about Pierre. They thickened in his nostrils and throat, they dripped in a heavy dew from his garments. They choked him with the fetor of rank waters and putrescent ooze . . . and a stench as of liquefying corpses that had risen somewhere to the surface amid the fen.

Then, from the blank whiteness, the toads assailed Pierre in a surging, solid wave that towered above his head and swept him from the dim path with the force of falling seas as it descended. He went down, splashing and floundering, into water that swarmed with the numberless batrachians. Thick slime was in his mouth and nose as he struggled to regain his footing. The water, however, was only knee-deep, and the bottom, though slippery and oozy, supported him with little yielding when he stood erect.

He discerned indistinctly through the mist the nearby margin from which he had fallen. But his steps were weirdly and horribly hampered by the toad-seething waters when he strove to reach it. Inch by inch, with a hopeless panic deepening upon him, he fought toward the solid shore. The toads leaped and tumbled about him with a dizzying eddy-like motion. They

swirled like a viscid undertow around his feet and shins. They swept and swelled in great loathsome undulations against his retarded knees.

However, he made slow and painful progress, till his outstretched fingers could almost grasp the wiry sedges that trailed from the low bank. Then, from that mist-bound shore, there fell and broke upon him a second deluge of those demoniac toads; and Pierre was borne helplessly backward into the filthy waters.

Held down by the piling and crawling masses, and drowning in nauseous darkness at the thick-oozed bottom, he clawed feebly at his assailants. For a moment, ere oblivion came, his fingers found among them the outlines of a monstrous form that was somehow toadlike . . . but large and heavy as a fat woman. At the last, it seemed to him that two enormous breasts were crushed closely down upon his face.