

En kommentert oversettelse av  
fire noveller fra Anita Desais  
*Games at Twilight*

Embla Skjong Bjørnerem



Masteroppgave i litterær oversettelse  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2014



© Embla Skjong Bjørnerem

2014

En kommentert oversettelse av fire noveller fra Anita Desais *Games at Twilight*

Embla Skjong Bjørnerem

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo



# Takk

Først og fremst vil jeg si tusen takk til veileder Ragnhild Eikli for alle de gode rådene du har gitt meg, all oppmuntringen du har kommet med underveis og for de mange lærerike veiledningene.

Takk til min mann Marius for å ha heiet på meg, matet meg og psyket meg opp gjennom en hel mastergrad. Uten deg ville jeg aldri ha kommet i mål.

Takk til mamma for å ha støttet meg gjennom hele utdanningen, fra første dag på barneskolen til siste dag på Blindern. Takk for all tålmodighet, leksehjelp og korrektur.

Takk til Kari Lea for god hjelp med grammatikken, Marit Johanne Furunes for korrektur, Signe Oksefjell Ebeling for grammatikkråd og Torkel Brekke for religionsråd.



# Innholdsfortegnelse

Novellene .....	1
Skumringslek.....	1
Privatundervisning hos Mr. Bose .....	8
Overflateteksturer.....	15
Avskjedsfesten .....	20
Innledning.....	32
Oversettelsesstrategi og tekstens kontekst .....	33
Forfatterens stil og stilistiske virkemidler.....	37
Repetisjon.....	38
Grammatikk og syntaks.....	42
Allitterasjon.....	50
Språklig kreativitet .....	51
Intratekstualitet og intertekstualitet.....	52
Fremmede elementer: fremmed- eller hjemliggjøring .....	58
Ekvivalens på ordnivå .....	61
Konklusjon .....	65
Litteraturliste .....	67
Vedlegg: Games at Twilight .....	70





# Novellene

## Skumringslek

Det var fremdeles for varmt til å leke utendørs. De hadde fått teen sin, de var blitt vasket og hadde fått børstet håret, og etter den lange dagen innesperret i huset, som ikke var svalt, men i hvert fall en beskyttelse mot solen, var barna desperate etter å slippe ut. Ansiktene deres var røde og oppsvulmede av anstrengelsen, men moren deres ville ikke åpne døren; gardinene var fremdeles for og lemmene lukket, så de følte de ikke fikk puste og at lungene var stoppet med bomull og nesene med støv, og hvis de ikke brast ut i lyset og så solen og følte luften, ville de kveles.

”Vær så snill, mor,” tryglet de. ”Vi skal leke på verandaen og i søylegangen – vi skal ikke ta et skritt utenfor søylegangen.”

”Det kommer dere til å gjøre, det vet jeg, og da –”

”Nei – vi skal ikke, vi skal ikke,” jamret de så skrekkelig at hun faktisk åpnet slåen på inngangsdøren slik at de brast som frø fra en knitrende, overmoden frøkapsel ut på verandaen, med så ville, maniske hyl at hun trakk seg tilbake til badet og skyen av talkum og den svale sarien som skulle hjelpe henne å møte sommerkvelden.

De gikk ettermiddagen i møte. Det var for varmt. For lyst. De hvite veggene på verandaen skinte blendende skarpt i solen. Bougainvilleaen hang omkring den, lilla og magenta, i rødmende ballonger. Hagen utenfor var som et brett av utbanket messing, hamret flatt på den røde grusen og den steinete jorden i alle sjatteringer av metall – aluminium, tinn, kobber og messing. Intet liv rørte seg på denne tørre tiden av dagen – fuglene hang fremdeles slapt, som død frukt, i trærnes papiraktige telt; noen ekorn lå kraftløse på den våte jorden under vannkranen i hagen. Utehunden lå rett ut som død på verandamatten, med potene og ørene og halen utstrakte, som døende vandrere på søken etter vann. Han rullet med øynene mot barna – to hvite klinkekuler som rullet i de lilla øyehulene og tigget om medlidenhet – og prøvde å løfte halen for å logre, men klarte det ikke. Den bare rykket litt til og ble liggende urørlig.

Kanskje ble de vekket av barnas skrik, for en flokk med papegøyer falt plutselig ut av eukalyptustreet, tumlet desperat i den stillestående, brennhete luften før de ordnet seg i krigsformasjon og strøk av gårde over den hvite himmelen.

Barna følte seg også satt fri. De begynte også å tumle, knuffe, skubbe mot hverandre, desperate etter å sette i gang. Sette i gang med hva da? Sette i gang med sine gjøremål.

Gjøremålene som hører barnas dag til, som er – lek.

”Vi kan leke boksen går.”

”Hvem skal stå?”

”Du kan stå.”

”Hvorfor skal jeg stå? Du kan –”

”Du er eldst –”

”Det betyr ikke at –”

Dyttene ble hardere. Noen sparket ut. Den moderlige Mira grep inn. Hardhendt dro hun guttene fra hverandre. Det kom en lyd av stoff som ble revet, men den ble borte i den tunge pusting og sinte surmulingen, og ingen brydde seg om det lille ermet som hang løst fra en skulder.

”Stå i en sirkel, stå i en sirkel!” ropte hun og dro og dyttet bestemt til en slags uformelig sirkel var dannet. ”Klapp!” brølte hun, og alle klappet og messet de i melankolsk harmoni: ”Elle, melle, deg fortelle –” og nå og da skjønte en av dem av han var trygg, fra hvordan hendene hans falt på kritiske øyeblikk – håndflate mot håndflate eller håndbak mot håndflate – og brøt ut av sirkelen med et hyl og et byks av lettelse og jubel.

Raghu skulle stå. Han begynte å protestere; å rope ”Du jukset – Mira jukset – Anu jukset –” men det var for sent; de andre hadde allerede strøket av gårde. Det var ingen som hørte det da han ropte: ”Bare på verandaen – i søylegangen – mor sa – mor sa vi skulle holde oss i søylegangen!” Ingen hadde stanset for å høre etter, alt han så var de brune bena deres fare av sted gjennom de støvete buskene, kravle over murvegger, hoppe over komposthauger og hekker, og så stod verandaen tom i den lilla skyggen fra bougainvilleaen, og hagen var like tom som før; selv de slappe ekornene hadde pilt av sted og etterlatt alt skinnende, messingblankt og nakent.

Bare lille Manu dukket plutselig opp igjen, som om han var blitt sluppet fra en usynlig sky eller klørne på en fugl, og han stod et øyeblikk midt på den gule plenen og tygget på fingeren og kjempet mot tårene mens han hørte Raghu rope, med hodet presset mot verandaveggen: ”Åttitre, åttifem, åttini, nitti...” og så tok han av i panikk; halve ham ville fly nordover, den andre halvparten tilrådet sørover. Raghu snudde seg akkurat tidsnok til å se et glimt av den hvite shortsens hans og de røde sandalene som usikkert pilte av gårde, og han stormet etter ham med så hårreisende hyl at Manu snublet over hageslangen, falt oppi gummikveilene og ble liggende der og gråte: ”Jeg vil ikke stå – du må finne alle – alle – alle!”

”Jeg vet jeg må det, din idiot,” sa Raghu og sparket ham overlegent med tåen. ”Du er død,” sa han tilfreds og slikket svetteperlene fra overleppen før han listet seg av gårde på jakt etter et verdigere bytte mens han plystret livlig så de som gjemte seg skulle høre det og skjelve.

Ravi hørte plystringen og plukket seg i nesen i panikk; prøvde å finne trøst ved å begrave fingeren dypt-dypt i den myke tunellen. Han følte seg for blottstilt der han satt på en blomsterpote vendt opp ned bak garasjen. Hvor kunne han finne et hi å gjemme seg i? Han kunne løpe rundt garasjen hvis han hørte Raghu komme – rundt og rundt og rundt – men han hadde ikke stor tro på sine korte ben mot Raghus lange, kraftige, hårete fotballspillerben. Ravi fikk et skremmende glimt av dem da Raghu finkjemmet hekken med hibiskus og kroton og trampet ned skjøre bregner i prosessen. Ravi så seg fortvilet omkring og svelget en liten klump med snørr i frykt.

Garasjen var låst med en svær, tung lås som sjåføren hadde nøkkelen til på rommet sitt; den hang fra en spiker på veggen under arbeidsskjorten hans. Ravi hadde tittet inn og sett ham ligge sprikende i trøye og stripete underbukser på sengen med vevet bunn; håret på brystet og håret i nesen ristet av vibrasjonene fra de slimtilstoppede snorkene. Ravi hadde ønsket han var høy nok, stor nok til å rekke opp til nøkkelen på spikeren, men det var umulig; utenfor rekkevidde for ham i årevis fremover. Han hadde smøget seg bort og satt nå motløs på blomsterpotten. *Den* var i det minste passe stor for ham.

Men ved siden av garasjen lå en annen bod, med en stor, grønn dør. Også låst. Ingen visste engang hvem som hadde nøkkelen til låsen. Den boden ble ikke åpnet mer enn én gang i året, når mor ryddet ut alle de gamle, ødelagte møblene og rullene med matter og de hullete bøttene, og termittuene ble ødelagt og feiet bort og Flit insektmiddel sprayet inn i edderkoppnett og rottehull, så hele operasjonen var som plyndringen av en stakkarslig, ødelagt og beseiret by. De grønne dørbladene seg nedover. De var nesten løs fra de rustne hengslene. Hengslene var store og laget en liten sprekk mellom døren og veggene – bare akkurat stor nok til at rotter, hunder og muligens Ravi kunne smette gjennom.

Ravi hadde aldri hatt lyst til å gå inn i et så mørkt og deprimerende likhus for avdøde husholdningsgjenstander, hvor det myldret av et så ujevnelig og urovekkende dyreliv, men da Raghus plystring ble sintere og skarpere, og herjingen og rasingen hans i hekken villere, smatt Ravi plutselig ned fra blomsterpotten, gjennom sprekk og ble borte. Han klukklo høyt i forundring over sin egen dristighet, slik at Raghu kom ut av hekken, stod stille med hendene på hoftene, lyttet og til slutt ropte: ”Jeg hørte deg! Jeg kommer! *Har* deg –”, og kom

stormende rundt garasjen, bare for å finne blomsterpotten som stod opp ned, det gule støvet, kravlende termitter i en jordhaug mot den lukkede døren til boden – ingenting. Han snerret, bøyde seg for å plukke opp en kjepp og gikk sin vei mens han slo den mot veggene på garasjen og boden, som om han ville drive ut byttet sitt.

Ravi skalv og fikk så frysninger av fryd, av selvtilfredshet. Også av frykt. Det var mørkt, spøkelsesaktig i boden. Den hadde en dempet lukt, som av graver. Ravi var engang blitt låst inne i lintøyskapet og satt der og gråt i en halvtime før han ble reddet. Men det var i hvert fall et velkjent sted, og det luktet til og med behagelig av stivelse og tøy og betryggende likt moren hans. Men i boden luktet det rotter, termitter, støv og spindelveg. Også av mindre definerbare, mindre gjenkjennelige redsler. Og det var mørkt. Bortsett fra de hvitglødende sprekkene langs døren, var det ikke noe lys. Det var veldig lavt under taket. Selv om Ravi var liten, føltes det som om han kunne strekke seg opp og berøre det med fingertuppene. Men han strekte seg ikke. Han krøp sammen til en ball, så han ikke skulle skumpe til noe; berøre eller kjenne noe. Hva kunne vel ikke finnes der, som ville berøre ham og kjenne på ham mens han stod og prøvde å se i mørket? Noe kaldt eller slimete – som en slange. Slinger! Han spratt opp da Raghu slo kjeppen mot veggen – så skjønnte han raskt hva det var og følte seg nesten lettet over å høre Raghu; høre kjeppen hans. Det fikk ham til å føle seg beskyttet.

Men Raghu gikk snart videre. Det var ikke en lyd å høre så snart fottrinnene hans hadde gått rundt garasjen og forsvunnet. Ravi stod som frosset inne i boden. Så skalv han over hele seg. Noe hadde kilt ham i nakken. Det tok ham litt tid å samle mot til å løfte hånden og undersøke. Det var et insekt – kanskje en edderkopp – som undersøkte *ham*. Han moste den og lurte på hvor mange flere skapninger det var som betraktet ham og ventet på å strekke seg ut og berøre ham; den fremmede.

Det var ingenting der nå. Etter å ha stått i den stillingen – med hånden fremdeles i nakken hvor han kjente den våte flekken etter edderkoppen gradvis tørke inn– i flere minutter, timer, begynte bena hans å dirre av anstrengelsen, av uvirksomheten. Nå kunne han se nok i mørket til å skjelne de store, massive formene av gamle klesskap, ødelagte bøtter og sengerammer stablet oppå hverandre rundt ham. Han gjenkjente et gammelt badekar – flekker av emalje skimret mot ham og til slutt senket han seg ned på kanten av det.

Han vurderte å smette ut av boden og inn i kranglingen. Han lurte på om det ikke ville være bedre å bli fanget av Raghu og sendt tilbake til den yrende folkemengden, bare han kunne være i solen, lyset, de åpne plassene i hagen og alt det velkjente ved brødrene, søstrene og søskenbarna. Snart ville det bli kveld. Lekene deres ville være lovlige. Foreldrene ville

sitte ute på plenen i dype rottingstoler og se på dem mens de raste rundt i hagen eller samlet seg i klynger for å dele plyndrede morbær eller svarte, tannknusende *jamun* fra hagetrærne. Gartneren ville feste hageslangen til vannkranen, og vann ville falle i overflod gjennom luften mot bakken, bløtlegge det tørre, gule gresset og den røde grusen og skape den søte, den berusende duften av vann mot tørr jord – den mest fortryllende duften i verden. Ravi snuste etter et hint av den. Han reiste seg halvveis fra badekaret, men hørte så det fortvilete skriket fra en av jentene idet Raghu kastet seg over henne. Lyden av et sammenstøt hørtes, og av noen som rullet rundt i hekken, i buskene, så skrik og anklagende hulk: ”Jeg tok på boksen –”, ”Det gjorde du ikke –”, ”Jo, jeg gjorde det –”, ”Du lyver, det gjorde du *ikke*”, og så forsvant lydene gradvis, og det ble igjen stille.

Ravi satte seg igjen på den harde kanten på badekaret og bestemte seg for å holde ut litt lenger. Så moro hvis de alle ble funnet og fanget – han alene ubeseiret! Han hadde aldri opplevd den følelsen. Det hadde aldri skjedd ham noe mer fantastisk enn å bli tatt med ut av en onkel og få en hel sjokoladeplate bare for seg selv, eller bli kastet opp i ponnivognen og kjørt bort til porten av den vennlige sjåføren med rødt skjegg og spisse ører som kom med sodavannet. Å beseire Raghu – den hårete, hesrøstete fotballmesteren – og være vinneren i en gjeng med eldre, større, heldigere barn – det ville vært så spennende at det var hinsides all fantasi. Han klemte knærne sammen og smilte nesten blygt for seg selv ved tanken på en slik seier, slike laurbær.

Der satt han smilende og sparket hælene mot badekaret; nå og da reiste han seg og gikk til døren for å legge øret mot den brede sprekken og lytte etter lyder av leken, forfølgeren og den forfulgte, og så vendte han tilbake til sitteplassen sin med den innbitte beslutsomheten til en ekte vinner, en rekordbryter, en mester.

Det ble mørkere i boden etter hvert som lyset ved døren ble mykere, mer loddent, ble til et slags smuldrende, gult pollen som forvandlet seg til gul pels, blå pels, grå pels. Kveld. Skumring. Lyden av vann som strømmet og falt. Duften av jord som trakk til seg vannet, slukket tørsten i store slurker og slapp løs den grønne duften av friskhet, kjørlighet. Gjennom sprekken så Ravi de lange, lilla skyggene fra boden og garasjen som lå stille på den andre siden av gårdsplassen. Bortenfor det de hvite veggene på huset. Bougainvilleaen hadde mistet sin rødme og hang i mørke bylter som dirret og kvitret og myldret med massevis av hjemvendte spurver. Plenen var ute av syne for ham. Kunne han høre barnas stemmer? Han syntes han kunne det. Han syntes han kunne høre dem messe, synge, le. Men hva med leken? Hva hadde skjedd? Kunne den være over? Hvordan kunne den det, når han ennå ikke var

funnet?

Da slo det ham at han kunne ha smettet ut for lenge siden, spurtet over gårdsplassen og slått på ”boksen”. Man måtte gjøre det for å vinne. Han hadde glemt det. Han hadde bare husket den delen med å gjemme seg og prøve å unnsnippe den som leter. Han hadde hatt slikt hell med dette; hellet hadde opptatt ham så fullstendig at han rent hadde glemt at hellet måtte besegles med denne siste spurten til seier og det rungende ropet ”boksen går!”

Med et klynk sprang han ut gjennom sprekken, falt på knærne, reiste seg og snublet på stive, numne ben over den skyggefulle gårdsplassen og gråt inderlig innen han nådde verandaen, slik at da han kastet seg mot den hvite søylen og vrælte ”boksen går! Boksen går! Boksen går!” brast stemmen hans av sinne og selvmedlidenhet over hvor vanærende det hele var, og det følte som om han flommet over av tårer og elendighet.

Ute på plenen sluttet barna å messe. De snudde seg alle sammen og så forbauset på ham. Ansiktene deres var bleke og trekantete i tussmørket. Trærne og buskene rundt stod beksvarte og gravstøttelignende og kastet lange skygger over dem. De stirret; forundret over tilbakekomsten hans, raseriet hans, de ville dyreulene hans. Moren deres reiste seg fra rottingstolen og kom mot ham, bekymret og irritert, og sa: ”Slutt, Ravi. Slutt. Ikke oppfør deg som en baby. Har du skadet deg?” Barna så at noen tok seg av ham og heftet igjen hendene sammen og begynte å messe: ”Gresset er grønt, rosen er rød...”

Men Ravi ville ikke la dem. Han rev seg løs fra morens grep og trampet over plenen inn iblant dem; stormet mot dem med hodet senket, så de spredte seg i overraskelse. ”Jeg vant, jeg vant, jeg vant,” vrælte han og ristet på hodet så de store tårene fløy. ”Raghu fant meg ikke. Jeg vant, jeg vant –”

Det gikk et øyeblikk før de forstod hva han sa, og hvem han i det hele tatt var. De hadde rent glemt ham. Raghu hadde funnet alle de andre for lenge siden. Det hadde blitt slåsskamp om hvem som var den neste til å stå. Den hadde vært så voldsom at moren deres hadde kommet ut fra badet og fått dem til å bytte lek. Så hadde de lekt enda en og enda en. Brukket av morbær fra trærne og spist dem. Hjulpet sjåføren med å vaske bilen da faren deres kom hjem fra jobb. Hjulpet gartneren med å vanne bedene, helt til han brølte til dem og sverget på han skulle klage til foreldrene deres. Foreldrene hadde kommet ut og inntatt sine stillinger på rottingstolene. De hadde begynt å leke igjen; synge og messe. I løpet av all denne tiden hadde ingen husket på Ravi. Da han forsvant fra scenen, forsvant han fra tankene deres. Helt og holdent.

”Ikke vær dum,” sa Raghu hardt og skjøv ham vekk, og til og med Mira sa: ”Slutt å

hyle, Ravi. Hvis du vil leke, kan du stå sist i rekken,” og hun plasserte ham der, meget bestemt.

Leken fortsatte. To par armer strakte seg opp og møttes i en bue. Barna toget igjen og igjen under den, i en dyster sirkel, og de bøyde hodene og sa i syngende stemmer:

Gresset er grønt

Rosen er rød

Forglem meg ei

Når jeg er død, død, død, død...

Og buen av tynne armer skalv i skumringen, og hodene var så sørgelig bøyd, og føttene deres trampet til det melankolske refrenget så sørgmodig, så hjelpeløst, at Ravi holdt det ikke ut. Han ville ikke følge dem; han ville ikke inkluderes i denne begravelsesleken. Han ville ha seier og triumf – ikke en begravelse. Men han var blitt glemt, utelatt, og han ville ikke bli med dem nå. Skammen over å ha blitt glemt – hvordan skulle han holde den ut? Han kjente hjertet bli tungt og verke i brystet, utholdelig. Han la seg ned så lang han var på det fuktige gresset og presset ansiktet ned i det; ikke lenger oppløst i tårer, men brakt til taushet av en fryktelig fornemmelse av sin egen ubetydelighet.

## Privatundervisning hos Mr. Bose

Mr. Bose gav privatundervisningen sin ute på balkongen på kveldstid, i håp om at siden den vendte sørover ville elven Hooghly sende et smygende vindpust eller to hans vei – over hustakene, gjennom klesvasken og de få pottene med *tulsi*-planter og ringblomster som hans kone utrygt hadde plassert på balkongrekkverket – for å avkjøle ham, blåse på ham, berolige ham. Men det kom ikke noe vindpust: Det var varmt, og luften hang over dem som et fuktig håndkle, kneblet ham, og gjennom denne knebelen messet han utmattet sanskritversene han følte burde blitt brølt fra en fjelltopp ved soloppgang.

*”Aum. Usa va asvasya medhyasya sirah...”*

Det kom selvfølgelig ut som mumling. Da han ble bedt om å oversette, rynket eleven pannen på samme måten som han hadde gjort, dro hånden gjennom håret og mumlet:

*”Aum er daggryet og hodet på en hest...”*

Mr. Bose protesterte i et lavt, klagende hyl. *”Hvilken hest, gutt? Hvilken hest?”*

Gutten himlet surmulende med øynene. *”Jeg vet ikke, sir, det står ikke.”*

Mr. Bose så vantro på ham. Han var sønn av en bramansk prest som selv underviste ham i Mahabharata hele formiddagen og overlot ham til Mr. Bose først på kvelden når han dro ut for å forrette bryllup, *puja* og andre høytideligheter som han var så etterspurt til på grunn av sin majestetiske fremtreden, sitt rolige og uransakelige ansikt og sin følsomme stemme som kledde sanskrit så godt; språket han nesten alltid talte på. Og dette var sønnen hans – denne Pritam med de blodskutte øynene og oljeglatte hårlokkene, de fomlende fingrene og subbene føttene som røpet hans hemmelige liv, hvor sjuskete det var med sine rennesteiner og avløpsrør fylt av bitterhet og fordervelse. Mr. Bose husket plutselig at han hadde sett ham fra vinduet på en buss som hadde stanset på gaten på grunn av håndgemeng mellom konduktøren og en passasjer – Pritam som smatt opp trappen, gjennom døren og inn i en neonbelyst bar ved Park Street.

*”Offerhesten,”* forklarte Mr. Bose med tilkjempet tålmodighet. *”Har du hørt om Asvamedha, den kongelige hesten som ble sluppet løs så den kunne løpe gjennom kongeriket før den vendte tilbake til hovedstaden og ble ofret av kongen?”*

Gutten sendte ham et blick så fullt av forakt at Mr. Bose bet i tuppen på barten sin og ble stille mens han bladde gjennom sidene. *”Les videre, da,”* mumlet han og lyttet en stund mens Pritam besværlig famlet seg frem gjennom sanskritversene som trillet med så klangfull glede over farens erfarne lepper, og til og med Mr. Boses sjenerte lepper. Da han ikke lenger holdt det ut, snudde han så vidt på hodet, akkurat nok til å kunne se ut av øyekroken gjennom



den åpne døren, nedover den uopplyste korridoren, mot det lille, svakt opplyste kjøkkenet i enden, hvor hans kone satt og knadde brøddeig med barnet deres ved sin side. Hodet hennes var bøyd, slik at litt av håret hadde frigjort seg fra de lange stålhårnålene som han avskydde slik, og hang rundt det bleke, smale ansiktet hennes. Den røde kanten på sarien hennes var den eneste stripen med farge i den røykfylte scenen. Barnet ved siden av henne hadde ryggen vendt mot døren, slik at Mr. Bose kunne se de små, brune rumpeballene under den korte, hvite skjorten, godt trykket ned på den vevede matten. Mr. Bose lurte på hva som underholdt ham siden han var så stille – kanskje hadde moren gitt ham en deigklump til å forme til en slags tykk og tilfredsstillende fasong. Begge lot de til å være bundet sammen og holdt nede i en dypt oppslukende handling som han var ekskludert fra. Han skulle gjerne ha brutt inn og blitt med dem.

Pritam sluttet å lese og stirret foraktelig på Mr. Bose, hvis lepper blafret ut i et smil under den raggete barten. Kvinnen ble forstyrret av oppholdet i høytlesningen på balkongen og kikket opp, forbi barnet, nedover korridoren og inn i Mr. Boses ansikt. Mr. Boses bart løftet seg som to vinger, og under dem løftet smilet hans seg opp og ut, nesten med en latter av ømhet og fryd. Hun var nær ved å begynne å le selv, så hun snudde seg raskt, dro munnvikene ned med påtatt alvor og prøvde å kalle ham tilbake til sin plikt. Hun plukket opp en klump med klissete deig og gav den tilbake til barnet mens hun dempet bad ham være stille og la faren få fullføre undervisningstimen.

Pritam, den usle, oljeglatte sønnen til en bramansk prest, hostet teatralsk – et host som utvilsomt må ha vært en etterligning av en favorittskuespiller, så falskt og overdrevent og megetsigende var det. Mr. Bose snudde seg opprørt tilbake og utbrøt: ”Hvorfor har du stanset? Fortsett, fortsett.”

”Du hørte ikke etter, sir.”

Mange ord, mange spørsmål sprang til Mr. Boses lepper, klare til å kaste seg over denne elendige gutten som han nesten ikke holdt ut å se sitte under den hellige *tulsi*-planten som hans kone stelte med bønn, vannkanne og oljelampe hver kveld. Men så ble han sakte oppmerksom på hvordan barten hans skalv på overleppen og sa bare: ”Les.”

”Ahar va asvam purustan mahima nvajagata...”

På den andre siden av gaten slo noen på en radio, og en sang full av behagelig, melodios *weltschmerz* virvlet og sank, virvlet og steg fra den balkongen til denne. Pritam hevet stemmen og skrapte sin vei gjennom sanskritkonsonantene som en slags døende, sykelig sporvogn. Fra kjøkkenet hørtes bare lav mumling og deig som mykt traff pannen –

lyder like rolige og trygge som lyden av søvnige duer. Mr. Bose lengtet desperat etter å lytte til dem, få med seg hver lille nyansse i dem, men for å gjøre det måtte han ha knust radioen, kastet bramminens sønn utfor jerntrappen... Han krummet hendene på knærne og dro føttene sammen under seg, forferdet over denne voldsomheten som vellet opp i ham, under den lyserosa bomullsskjorten, inni det tynne brystet som så latterlig hevet og senket seg. Hver gang Mr. Bose lengtet etter å endre selve retningen verden dreide i, hver gang han lengtet etter å rive verden fra hverandre i to halvdeler og riste ut av dem – hva? Festivalfyrverkeri, en kvinnes myke hår, blodflekke fjær? – så grøsset han og bleknet ved tanken på taktløsheten sin, voldsomheten sin, denne skjulte kraften som nå og da truet, skrek ut, så han raskt måtte stilne den, undertrykke den. Han måtte tross alt fortsette med privatundervisningen: Det var det som var viktig. Barnet måtte få sitt første par sko og kom snart til å trenge appelsiner, kjeks, plastleker. ”Les,” sa Mr. Bose, litt mindre strengt, litt mer sørgmodig.

Men: ”Klokken er syv, jeg kan gå hjem nå,” sa Pritam triumferende, slengte farens tykke, gule Mahabharata i vesken, slo igjen lokket med knyttneven og gjorde seg klar til å fly. Hvor fløy han av sted til? Mr. Bose lurte på om det var til den neonbelyste baren ved Park Street. Da han så gutten forsvinne nedover den mørklagte trappen – lyspæren hadde sluknet igjen – merket han at det spilte ingen rolle, spilte absolutt ingen rolle siden han da ble alene og kunne snu seg, styrte nedover korridoren, bråstanse mot dørkarmen og stå og betrakte sin kone som nå rullet ut *pureer* med en utsøkt frem-og-tilbake-rullende bevegelse med hendene, og sønnen som nå prøvde å få en skje til å stå.

Hun gløttet bare bort på ham og lot som om hun ikke brydde seg; knep leppene sammen for ikke å fnise, snudde *pureen* rundt og rullet den enda tynnere og flatere. Han ville så gjerne berøre håret hennes, den hårlokken som lå over skulderen hennes i en svart løkke, men han visste ikke hvordan – hun var så opptatt. ”Håret ditt er i ferd med å løsne,” sa han.

”Gå, gå,” advarte hun, ”Jeg kan høre at den neste kommer.”

Det kunne han også, han hørte den myke trippingen av sandaler på de slitte trinnene utenfor, så det eneste han gjorde var å bøye seg ned og berøre de myke krøllene i sønnens nakke. De var så myke at det knapt virket menneskelig og skremte ham rent. Da han tok bort hånden, føltet det som om hårtustene kunne ha løsnet og festet seg til fingrene hans, og han gned fingertuppene undrende sammen. Barnet slapp skjeen med en storslått, rungende lyd på en messingtallerken og skvatt ved denne oppdagelsen av perkusjon.

Lysset fra balkongen ble dempet idet den neste eleven stilte seg opp i døråpningen. Raskt rev han seg løs fra dørkarmen og gikk tilbake til sin post, stiv av uuttalte ord og

uttrykte følelser. Han hadde helt glemt at den neste eleven denne onsdagen var Upneet. Heller Pritam igjen enn denne ukentlige tyfonen: Upneet med den blomstrete sarien, rubinøredobbene og den skammelige latteren. Under blikket fra denne Upneet ble alt parodisk, katastrofalt, lattervekkende – selv så enkle sider ved en privatlærers liv som å sette seg ned ved bordet, spise en blyant og åpne en bok på riktig side. Det var så selve skjelettet hans falt fra hverandre. Han visste ikke hvor han skulle se – overalt var Upneets blomster, Upneets fnising. Umiddelbart, bare ved synet av sandaltuppen hennes som tittet frem under den blomstrete kanten på sarien, var han en istykkerslått mann, slengt hit og dit så det skramlet i ham. Skramlet.

Han slengte bort sanskritbøkene, fant frem bindene med bengalsk poesi, åpnet et dikt av Jibanandan Das og undret rasende: Hvorfor kom hun? Hvilken nytte hadde hun av bengalsk poesi? Hvorfor kom hun fra det huset på den andre siden av gaten hvor radioen spilte så tøylesløst og høylytt, for å sitte på balkongen hans, så hans sjenerte kone kunne se henne, og få ham til å lese poesi for henne? Det var uutholdelig. Uutholdelig, alt sammen – bare unntatt de syttifem rupiene han ble betalt i slutten av måneden. Appelsiner, tenkte han dystert, og melk, medisiner, klær. Og han leste til henne:

”Håret hennes var som den mørke natten i Vidisha

Ansiktet hennes som skulpturene i Sravasti...”

Jevnt og trutt leste han; tungen temmet og trollbundet av rytmen i verset han en gang satte så høyt (kopiert over på et blått ark hadde han sendt det til sin kone en dag ord ikke strakk til.)

“Hvor har du vært, all denne tid?” spurte hun,

Kikket opp med sine øyne som fuglereder,

Banalata Sen fra Natore”

Klapp-klapp-klapp. Nei, det var ikke rytmen på verset, innså han, men den grønne sandalen hennes som klappet mot foten med røde tånegler; den vippet og vippet så kanten på sarien ble løftet opp og opp. Blikket hans gled bort fra boken til den blomstrete kanten som vippet ut og opp, ut og opp hver gang foten i grønn sandal tittet ut, så inn, tittet ut, så inn. En stund løp tungen hans videre av egen vilje:

”Alle fugler vender hjem, og alle elver  
Livets gjøremål er over”

Men han kunne ikke fortsette – det var foten, sandalen, som fortsatt holdt rytmen akkurat som om han fremdeles leste høyt. Selv det tøylesløse ståket fra radioen stanset, og idet en myndig røst begynte å ramse opp dagens katastrofer og bragder fra hele verden, hørte Mr. Bose mer energiske lyder fra kjøkkenet også. Der òg var de beroligende duelydene brått blitt skrudd av, og det han hørte var dunk og skramling, et slagverk av kommandoer, tenkte han. Barnet slapp ut et overrasket hyl, stanset, hørte det nervøse rabalderet fortsette og tilta i styrke, og kastet seg ut i en rekke med hyl.

Mr. Bose så forskrekket opp. Han kunne ikke forstå hvordan disse to halvdelene av den vanskelige verdenen som han så omhyggelig hadde holdt samlet – forseglet dem med mengder av poesi, mengder av sanskrit – var blitt revet fra hverandre i dissonans. Han stirret inn i elevens ansikt; kremaktig, kattermykt, spottende, og måtte fullføre diktet stotrende.

”Bare mørket gjenstår, for å sitte ansikt til ansikt med

Banalata Sen fra Natore”

Men mørket var fylt med skrekkelige lyder av gjøremål og sinne og kommandoer. Nyhetsreporteren på radioen brølte, barnet hylte, kjelene smalt. Han hørte til og med konen heve stemmen rasende mot barnet, som en truende kjepp. Da han igjen gløttet bort på denne eleven som han fryktet slik, så han nøyaktig den hevingen av øyebrynene og det skjeve smilet som fikk skjelettet hans til å falle fra hverandre, som fikk det til å skramle i ham.

”Øh – vær så snill å lese,” prøvde han å korrigere, å glatte ut skjevheten i øyebryn og lepper. ”Vær så snill å lese.”

”Men du har jo allerede lest det for meg,” lo hun; øynene og latteren hånet ham.

”Det neste diktet,” ropte han, ”les det neste diktet,” og bladde om til neste side med fingre så klossete som tær.

”Det er mye bedre når du leser til meg,” klaget hun uforskammet, men leste og holdt takten til rytmen med den rastløse foten som han fulgte med på som om det var en slangetemmers svaiende fløyte. Han kunne høre stemmen hennes like lite som slangen kan høre fløyten – den ble overdøvet av barnets hyl som økte til vræl av selvmedlidenhet og indignasjon over denne plutselig brutale verden.

Mr. Bose kastet et fortvilet, bedende blick over skulderen mot kjøkkenet. Han fikk

øyekontakt med sin kone som stirret olmt på ham før hun kastet håret bort fra ansiktet og ropte: ”Vær stille, vær stille! Ser du ikke hvor opptatt faren din er?” Med røde ører snudde han seg tilbake og så Upneet kikke nysgjerrig nedover korridoren på denne scenen av hjemlig anarki, og sa: ”Jeg beklager, beklager – vær så snill å lese.”

”Jeg har lest!” protesterte hun. ”Hørte du det ikke?”

”Så mye bråk – jeg beklager,” stønnet han og reiste seg og skyndet seg nedover korridoren og hvisket høyt mens han holdt seg til hodet: ”Kan du ikke få ham til å være stille? Bare i en halvtime!”

”Han er sulten,” sa hun, som om hun ikke kunne gjøre noe med det.

”Så mat ham, da,” tryglet han.

”Det er ikke tid for mat,” sa hun sint.

”Blås i det. Bare gi ham mat – gi ham mat.”

”Hvorfor det? Så du kan få lese poesi til den jenta i fred?”

”Hysj!” hvisket han sjokkert, engstelig for at Upneet skulle høre. Urettferdigheten ved det hele fylte brystet hans. Men dette var ikke den rette tiden for bønner eller argumenter. Han kastet enda et desperat blikk på barnet som lå sammenkrøpet og vred seg av fortvilelse på kjøkkengulvet. Da han snudde seg for å gå tilbake til eleven som interessert fulgte med på dem, hørte han konen rive til seg barnet og si: ”Så skal du få maten din da; ta maten din og spis den – ser du ikke hvor sint faren din er?”

Den siste halvtimen med Upneet prøvde han å avlede oppmerksomheten hennes, så hun ikke skulle følge med på livet i hjemmet hans. Hvorfor skulle det interessere henne? tenkte han sint. Hun kom hit for å studere, ikke for å latterliggjøre, ikke for å lage vanskeligheter. Han var privatlæreren hennes, ikke klovnene hennes! Strengt gav han diktat, men hun var så håpløs – hun lærte ikke bengali på klosteskolen og hadde til og med problemer med å forme bokstavene i det bengalske alfabetet – at han ble rent målløs. Han streket over feilene hennes med rød blyant – takknemlig over å kunne oppheve så effektivt noe av styggheten i sitt liv – til det knapt var et ord igjen som ikke var streket over, men da han kikket opp for å se reaksjonen hennes, oppdaget han at hun var langt mindre foruroliget enn ham. Faktisk så hun heller skjelmisk fornøyd ut. At tre måneder med bengaliundervisning skulle ende slik! Hun var like triumferende som han var forferdet. Han slapp den røde blyanten i en motløs bevegelse. Så var det som om ingenting harmonerte lenger; undervisningstimen gikk i oppløsning, alt gikk i oppløsning, og en stund var Mr. Bose alene på balkongen og klamret seg til rekkverket og tenkte at disse kjølige jernstengene var det

eneste han hadde igjen å holde fast ved. Innvendig var alt en kamp av skam og fortvilelse, i forvrengt grammatikk.

Men gradvis omordnet grammatikken seg i samsvar med reglene; korrigerste seg selv. I den nykomponerte stillheten ble det tydelig hvor utslitt barnet var – han sov eller var i ferd med å falle i søvn. Lydene av middagsforberedelsene var rolige, til og med dekorative. Igjen spilte radioen musikk som var medlidende og sørgmodig. Da hans kone ropte ham inn til middag, snudde han seg med utmattede skuldre, lutende: en holdning som ble gjentatt av barten.

”Han sover,” sa hun og gløttet forsonende bort på ham med et temmelig skamfullt ansiktsuttrykk.

Han nikket og satte seg ned foran messingfatet sitt. Hun rettet nervøst på fatet; viftet en hånd over som for å jage bort en flue han ikke kunne se og snudde seg mot ilden for å steke varme *pureer* til ham, en etter en, og raskt snudde hun seg for å stable dem på fatet hans, så hurtig at han tryglet henne om å stanse.

”Spis mer,” lokket hun. ”En til” – som om den ekstra *pureen* var en forsoningsgave etter opprøret hennes en halvtime tidligere.

Han tok den imot med motvillige fingre, men barten begynte å rykke på overleppen, som om den var i ferd med å våkne. ”Og du, da?” spurte han. ”Skal ikke du spise nå?”

Også rundt munnen hennes begynte noen små rykninger å oppstå og røre på seg. Hun knep leppene sammen, nikket og begynte å fylle fatet sitt med *pureer* i en lav bunke.

”En til,” sa han til henne, ”bare en til,” ertet han, og så lo de.

## Overflateteksturer

Det var hennes egen skyld, skjønnte hun senere – men hva kunne hun ha gjort med det? Da hun stod der og snurpet munnen sammen foran fruktvognen på markedet og etter motvillige overveielser til slutt valgte en heller liten, men fint modnet melon fra en stabel som stod utstilt, hadde hennes eneste tanke vært: Er den verdt en rupi og femti *paise*? Litchiene så mer poetiske ut, i store klaser som noen piggete druer i en sjarmerende rosafarge, med lange stilker og stive, grå blader som var buntet sammen over dem – men de var dyre. Mangoer var det barna ventet ivrig på – guttene plyndret mangotrærne på skoleområdet daglig, det visste hun, og mageknipene deres var et resultat, fortalte hun dem, av de umodne mangoene de spiste og som de hadde i tankene når de gikk til skolen med papirposer med salt i lommene i stedet for lommestørklær – men selv om en så bort ifra kostnadene, var de frukthandleren fristende holdt frem til henne helt sikkert bitre og sure til tross for sine rosa og safranfargede parakitt-sjatteringer; det var fremdeles for tidlig på året for mangoer. Så hun la melonen i handlenettet, nesten sint, betalte mannen hans én rupi og femti *paise* – som gjorde at han ikke lenger så på henne med løfter og fristelser i blikket, men heller med skuffelse og forakt – og så forsvant hun mot grønnsakvognen.

Det, innså hun senere, var begynnelsen på det hele, for om melonen så ynkelig liten ut for henne og kjedelig for barna, betraktet mannen hennes den fra første stund med øyne som virket nyåpnede. Man skulle tro han aldri hadde sett en melon før. Gjennom hele måltidet forble blikket hans festet på tallerkenen midt på bordet med sin store gule knapp av en melon. Han lot mesteparten av risen og belgfruktene bli liggende igjen på tallerkenen, til hennes forargelse. Mens hun skjente, strakte han hånden ut for å berøre melonen som fengslet ham slik. Med en finger strøk han over den grove overflaten på skallet, ujevn med hevede, bleke årer som løp på kryss og tvers. Så lot han fingrene gli opp og ned over de grønne strimene som delte den inn i jevne båter, som av grønne silkestråder, så varsomt. Hun var i ferd med å rydde bort tallerkenene og la ikke merke til det før hun kom tilbake fra kjøkkenet.

”Skal du ikke skjære den opp til oss?” spurte hun og skjøv kniven mot ham.

Han sendte henne et bebreidende blikk idet han plukket opp kniven og satte i gang med å dele melonen inn i porsjoner som halvmåner, med sukk som viste hvordan det smertet ham.

”Kom igjen, kom igjen,” sa hun hardt, ”guttene må tilbake på skolen.”

Han gav dem porsjonene deres, og mens de skrapet ut det iskalde, oransje fruktkjøttet så han på med et fryktsomt ansiktsuttrykk – som om han iakttok kannibaler under et

festmåltid. Hun hadde ikke tid til å bry seg om det da, men beskrev det senere som avsky. Og han spiste ikke sitt eget stykke. Da guttene stormet av gårde, bøyde han hodet over tallerkenen sin og betraktet det.

”Har du tenkt å sovne?” utbrøt hun, litt skremt.

”Å, nei,” sa han, på den lave, mumlende måten som alltid gikk henne på nervene – den virket for henne som et tegn på unnvikenhet og forsaghet, denne mumlingen – ”Å, nei, nei.” Likevel protesterte han ikke da hun beslagla tallerkenen og bar den ut på kjøkkenet, han plukket bare opp kniven som lå igjen og plukket et flatt melonfrø av kanten der det hadde klistret seg fast; holdt det mellom to fingre og kjælte forsiktig med det. Mens han fremdeles gjorde dette, forlot han huset.

Melonen kunne ha vært et eple fra kunnskapens tre for Harish – så dødelig var dens gift at han ikke engang trengte å bite i den for å suge den til seg: Det lange, hengivne blikket hadde vært nok. Da han gikk tilbake til kontoret sitt, som utstedte rasjoneringskort til befolkningen i byen, så han seg prøvende, men sultent omkring, med et blikk som ikke hvilte på de tingene folks blikk vanligvis hviler på – skilt, trafikken, nummeret på en buss som nærmer seg – men på slike ting som vanligvis anses som uinteressante og uviktige, som brosteinene føttene deres for et øyeblikk presset seg mot, metalltråden i et rekkverk i veikanten, et mønster av skitt på vindusruten i et nedlagt trykkeri... Blant slike ting streifet og jaktet blikket hans, og da han satt bak skrivebordet på kontoret, fortsatte blikket å smyge rundt – det var uttrykket Sheila brukte senere: ”smyge rundt” – på en tankefull, beregnende måte, over overflaten på skrivebordet som var stuende fullt, omkring hjørnene i rommet, det streifet til og med taket. Han lot til å være ute av stand til å fokusere på en mappe eller et kort lenge nok til å påføre dem sin underskrift – de ble liggende usignerte, og menneskene i køen utenfor gikk enda en dag uten ris og sukker og parafin til lampene og Janta-kokeapparatene sine. Harish lette – smøg rundt, jaktet, stirret – og til slutt fant han tilstrekkelig interessant en tykk regelsamling som lå under en stabel med mapper. Så strakte han hånden ut – ikke for å trekke boken til seg eller åpne den, men for å la tommelen gli over kanten på arkene. I det store antallet og den uregelmessige tilskjæringen, så tett satt sammen, som en knitrende stiv palimpsest, lot øynene hans til å finne noe av fengslende interesse og tommelen noe følbart forunderlig. Hele ettermiddagen masserte han de tilskårne kantene på bokens drøyt syv hundre sider – varsomt, undrende. Hele ettermiddagen betraktet han dem med eiendommelig hengivenhet. Presis klokken fem stengte kontoret, og køen løste seg opp i høyrøstet klaging og trusler da folk gikk hjem i stedet for til rasjoneringsbutikkene, tomhendt i stedet for



nedlesset med de nødvendige, men, for Harish, så kjedelige matvarene.

Selv om det å forlate en offentlig stilling er like vanskelig som å tre inn i en – så mange brev som må skrives, skjema som må fylles ut, mapper som må sendes rundt, begjæringer som må opprettes, at det knapt føles verdt bryet – ble Harish etter en tid avskjediget – tid han lykkelig tilbrakte med å vurdere forskjellen på hvitt trekkpapir og rosa (rosa er flatere, tettere, hvitt mer svampete) og teksturen på trekkpapir flekket av blekk og det som er nytt, det som er lagt i oppløsning i en skål med kald te, og det som er blitt bløtlagt i et blekkhus. Harish ble avskjediget.

De første dagene stormet og skrek Sheila som en skingrende, våt orkan rundt i huset. ”Hvordan skal jeg kunne gå på markedet og kjøpe grønnsaker til middag? Jeg har ikke råd til det engang. Hva skal jeg gi guttene å spise i kveld? Ikke noe mer melk til dem. Damen som vasker tøy vil ha betalingen sin. Hører du? *Hører* du? Og vi blir nødt til å forlate denne leiligheten. Hvor skal vi dra?” Han lyttet – eller ikke – mens han satt på en pute foran speilet hennes og kjente på det lille sølvskrinet der hun oppbevarte den røde *kumkumen* som hver dag tegnet en flenge fra den ene enden av hodebunnen hennes til den andre etter at hun hadde gjort sitt morgentoalett. Det var av mørkt, nesten svart sølv, med en hel skog i relieff – bananlunder, elefanter, påfugler og sjakaler. Han gned tommelen over den kalde, pregede overflaten.

Etter det gråt hun. Hun lå på sengen badet i tårer og svette, og det var bare på grunn av naboenes godhet at de ikke sultet i hjel allerede første uken, for selv de som mislikte og mistrodd Harish mest – ”Jeg har alltid sagt han ser ut som en hungrende hyene,” sa Mr. Bhatia, som bodde under dem, ”ikke menneskelig i det hele tatt, men som en hungrende, pukkelrygget hyene som jakter henover veien” – følte med den opprørte konen og de sultne barna (som egentlig ikke brydde seg så lenge det fantes sure, grønne mangoer å stjele og fortære) og tok seg av dem. Delikatesser som Harishs familie aldri hadde opplevd før, ankom på fat av rustfritt stål og messing, med hensynsfull diskresjon. En stund fråtset kone og barn i søtsaker laget med fersk bøffelmelk, belgfrukter tilberedt etter bestemors oppskrifter, fylte brød og sesongens første granatepler. Men, skjønt deilige – disse gavene kom i små mengder og uregelmessig, og snart sultet de virkelig.

”Du vil vel at jeg skal ta med guttene hjem til foreldrene mine, du,” sa Sheila bittert da hun reiste seg fra sengen. ”Enhver annen mann ville sett på det som den største vanære, men ikke du. Hva bryr vel du deg om min skam? Jeg blir nødt til å bøye hodet og krype hjem og bønnfalle faren min om å ta seg av oss, siden du nekter,” og det var det hun gjorde. Han var

bedrøvet, veldig bedrøvet over å se henne pakke det lille sølvskrinet til *kumkum* i den svarte kofferten og bære det vekk.

Kort tid etter kom funksjonærer fra Arbeids-, bolig- og arealplanleggingsdepartementet og kastet Harish ut, rengjorde og malte leiligheten og tok inn nye leieboere som knapt kunne tro hvor heldige de var – de var blitt fortalt så mange ganger at de ikke kunne forvente å få en leilighet i det strøket på minst et par år.

Naboene så ikke mer til Harish. En gang fortalte noen barn at de hadde sett ham ligge under *pipal*-treet i hjørnet av skolegården, der han stirret stivt på de røde flengene som var skåret inn i den papiraktige barken, og senere var det en guttunge som pendlet til skolen på et forstadstog som hevdet å ha sett ham på perrongen, der han satt lent mot et gjerde som en fillete tigger og stirret over de blanke togskindene som løp på kryss og tvers. Men dagen etter, da gutten gikk av toget, så han ikke Harish igjen.

Harish hadde dratt for å jakte. Det trege, tause ganglaget fikk det til å se ut som om han gled heller enn gikk over overflaten på veiene og markene, nesten som en snegle, bortsett fra at hans bevegelser ikke var like glidende, men mer snublende, som om han helt nylig var blitt en snegle og fremdeles var uvant med farten. Ikke bare øynene og hendene, men til og med de nakne føttene hans lot til å berøre jorden forsiktig, på leting etter en interessant overflate. Når han fant det, stanset han, og hele kroppen falt forsiktig sammen over den, og timer – kanskje dager – ble viet til å undersøke og tilbe den. Utenfor byen var terrenget steinete og nakent, og dette var Harishs særskilte paradisi; hver stein hadde en overflate av så utsøkt ruhet, av så perfekt utforming og fasong, at det holdt ham bergtatt og ekstatiske i ukevis. Så trakk elven bakenfor steinbruddet ham videre, og der oppdaget han gleden ved å kjenne på silkeglatte stilker og siv, stengler og blader.

Gjeterbarn så ham snuble omkring blant sivet og kaste seg lårdypt ut i vannet for å dra opp en vannlilje med kjølig, smidig stilk, og de flyktet skrikende, ikke sikre på om det var en mann eller en hårete slange i vannet. Mødrene deres kom, noen med steiner og noen med stokker parat, men da de så Harish, med hud som var svidd til en lilla nyanse, sitte på elvebredden og stirre på den gjennomsiktige lotusstilken, vek de unna og ropte ”Uæh!”, trakk seg tett sammen, nærmet seg ham, slapp stokkene og steinene, holdt barna sine i ro med en hånd på håret eller skuldrene, og kom for å bøye seg for ham. Så skyndte de seg tilbake til landsbyen mens de pratet opprømt. De hadde aldri hatt en swami for seg selv, i disse ufruktbare trakter. De hadde heller aldri sett en swami som så helligere, mer umenneskelig ut enn Harish, med sitt sammenfiltrede hår, blå, underernærte hud og øyne som hadde blikk for

bare én ting. Så på kvelden brakte én ham en messingbolle med melk, en annen litt ris. De skjøv barna sine fremfor seg og fikk dem til å kaste blomster foran føttene hans. Da Harish bøyde seg ned og følte blant offergavene etter noe fingrene hans kunne reagere på, var de tilfredse, de følte seg aksepterte. ”Swami-ji,” hvisket de, ”tal”.

Harish talte ikke, og stillheten hans gjorde ham enda helligere, tryggere. Så de tilbad ham, matet og våket over ham, tolket bevegelsene hans på sin egen måte, og Harish, på sin side, våket over offergavene deres og tilbad.

## Avskjedsfesten

Før festen hadde hun nervøst skrevet en liste og krysset av punktene etter hvert som de ble tatt hånd om, ubønhørlig – sigaretter, mineralvann, is, kebaber og så videre. Men hun hadde glemt å sørge for belysning. Festen skulle holdes på plenen: På disse tørre sommerkveldene kunne man planlegge en hagefest flere uker i forveien og være sikker på å få fint vær, og hun hadde fornøyd tenkt på hvordan rosene ville blomstre og på stjernene og kanskje til og med ildfluer, så dekorativt og diskré; alt ville på elegant vis understreke hvor uant talentfull hun var som vertinne. Men hun hadde ikke innsett at det ikke kom til å være noen måne, og at det følgelig ville være svært mørkt på plenen. Alle lysene på verandaen, i portikoen og innendørs var tent, som lanterner, varmt kobberfargede og glødende, med usedvanlig skjønnhet, som om de var klar over at huset snart ville være tomt og at dette var de siste dagene med belysning og familieliv, men de gjorde lite for å lyse opp plenen, som var endeløs; en stille innsjø av beksvart gress.

Hun vandret omkring med et glass i den ene hånden og en tallerken med ostekjeks i den andre, og nå og da rykket hun til over å se en bekjent dukke frem fra dette mørket som hadde glansen, skinnet, kjøligheten, men ikke vekten av vann, så hun stod overfor et ansikt, ubestemmelig og uten konturer, men til slutt gjenkjennelig. ”Å,” ropte hun flere ganger den kvelden, ”jeg visste ikke at du var kommet. Jeg har sett etter deg,” la hun til med uvant fortrolighet (var det på grunn av drinken med gin og lime, hennes andre, eller fordi man trygt kunne anta at en slik varme ikke ville føre til noe, nå som de skulle forlate byen?). Gjestene, som også hadde fått atskillige drinker blant bedene med blomstrende springfrø og torenia før de lot seg gli ut på plenen, svarte like livfullt. Noen ganger ble hun klemt rundt armen eller fikk en hånd strøket nedover den bare ryggen – som var atletisk; hun spilte tennis før i tiden og var meget god – og en gang sa noen: ”Jeg har holdt meg skjult her i dette hjørnet og sett på deg,” mens en annen gikk så langt som til å si: ”Er det sant at du skal forlate oss, Bina? Hvordan kan du være så grusom?” Og hvis gjesten var en kvinne, var ordene enda mer overstrømmende. Det hele var berusende, forbløffende.

Det var forbløffende fordi Bina var en kjølig og venneløs kvinne. Hun var trettifem. I femten år hadde hun tatt seg av barna, og ikke minst pleiet den eldste, som var svært spastisk. Dette hadde i stor grad knyttet henne til det lokale sykehusets virksomhet og dets mange avdelinger og doktorer, men omsorgen hun følte for dette barnet var så intens og så desperat, at forholdet hun hadde til dem var utelukkende profesjonelt. Utenfor denne kretsen av familie og sykehus – innringet, så å si, av piggråd og opplyst av én enkel lyskaster – hadde Bina ikke

noe liv. Byen hadde knapt nok blitt kjent med henne, for livet der dreide seg om de joviale kretsene med mah-jong, bridge, kaffeselskap, klubbkvelder og nå og da en veldedighetsforestilling til inntekt for Røde Kors. Bina hadde bare en slags trist forakt, og så visst ingen tid, til overs for alt dette. En høy, blek kvinne, grovlemmet og gusten; hun hadde et visst nærvær, en viss verdighet, og folk hadde hørt om det spastiske barnet og likte og beundret henne, men hun hadde ikke trodd hun hadde venner. Men i kveld kom de frem fra mørket i bølger som var fullstendig overveldende.

Her hadde vi Mrs. Ray, kommissærens hustru, som kvitret i et rede av knitrende, brodert organza. ”Hvorfor forlater du oss etter så kort tid, Mrs. Raman? Du har bare vært her – er det to år?”

”Fem,” sa Bina og sperret opp øynene, selv overrasket over hvor lenge det var. Skjønt tiden gikk så sakte i husholdet deres, pinefullt langsomt, og de fem årene hadde vært så harde at noen ganger, om natten, ante hun ikke hvordan hun hadde slept seg gjennom dagen og om hun kunne slepe seg gjennom enda en; ryggen hennes var nesten bokstavelig talt brukket under vekten av det fullstendig pleietrengende barnet og de tre yngre barna som alltid lot til å kjempe om sin del av oppmerksomheten, som de følte at de aldri fikk. Men nå gled disse fem årene inn i hverandre. De var forbi. Familien Raman skulle flytte, og tiden deres her var tilbakelagt. Det hadde vært sykehuset, jentenes skole, guttenes skole, pikniker, regntider, bursdagsselskap og meslinger. Presset sammen til en håndfull. Hun så ned på hendene sine som stramt grep om glass og tallerken. ”Tiden har fløyet,” mumlet hun vantro.

”Å, jeg skulle ønske dere skulle bli her, Mrs. Raman,” utbrøt kommissærens hustru, og da hun klemte Binas arm lot det parfymerte talkumet til å lette fra de pudrede skuldrene hennes, og noe av det landet på Bina, som nøs. ”Det har vært så hyggelig å ha en familie som deres her. Det er en liten by, det er så lite å gjøre, man må i det minste ha gode venner...”

Bina blunket overrasket over disse hengivne ordene fra en kvinne hun hadde møtt to, kanskje tre ganger før. Bina og ektemannen deltok ikke i selskapslivet. Sjokket de fikk da deres første barn ble født, hadde gjort dem begge til fanatiske foreldre. Men hun visste at ikke alle tok hensyn til denne avgjørende faktoren i livet deres og snakket om ”samfunnsplikt” på en temmelig irettesettende måte. Hun hadde alltid følt at kommissærens hustru ble forarget over at hun avslo å hjelpe til på Røde Kors-markedet. Avslaget hennes var blitt akseptert med en såret stillhet som underforstått fortalte hvor viktige de var, disse ”samfunnspliktene” Bina så gjenstridig forble uvitende om.

Men denne ene kvelden derimot, denne siste festen, var så visst viet til anerkjennelse

og feiring av dem. ”Å, alle, alle er her,” jublet kommissærens hustru; blikket hennes for fra ansikt til ansikt i det stuende fulle akvariet, og i et høyere toneleie ropte hun: ”Renu, hvorfor var du ikke på mah-jong i formiddag?” og beveget seg inn i enda en pudret omfavelse av organza, som reiste seg fra natten som en møll for å møte henne, og dykket så inn i skyggene på plenen igjen. Bina gav et av de smilene som lettskremte mennesker opplevde som hånlig; en anelse for overlegent, litt foraktelig. Hun så ned i glasset sitt med gin og lime og gikk videre, og et øyeblikk senere måtte hun brått stanse da hun stod overfor den temmelig majestetiske, men overvektige skikkelsen, iført råsilk og hjemmevevet ull og den noe dystre utstrålingen av underbetalt kultur, til Bose, en ansatt på det lokale museet som hun hadde møtt en gang eller to på kunstkonkurransene og utstillingene hun likte å dra med barna sine på, om de så var motvillige eller entusiastiske, fordi hun sa det ”var en avveksling”.

”Mrs. Raman,” sa han, i den slørete stemmen til den kulturinteresserte bengaler, ”som vi kommer til å savne deg på den neste kunstkonkurransen for barn. Du har vært min viktigste inspirasjon –”

”Inspirasjon?” lo hun vantro, sølte ut litt av drinken sin og rakte frem tallerkenen med ostekjeks som han forsynte seg av med et halvbukk, som om det var gull hun tilbød, edelstener.

”Ja visst, ja visst, inspirasjon,” fortsatte han, enda mer slørete nå som munnen var full. ”Tenk på meg – alene, den ulykkelige organisator – omringet av mammaer, av barneskolelærere, av tre, fire, fem hundre barn. Og dommerne – de er alltid til besvær, de dommerne. Og så ser jeg på deg – så fattet, holder orden på barna dine, håndterer dem så nydelig og med slike strålende resultater – min inspirasjon!”

Hun ble nervøs av dette uvanlige bildet av seg selv og snudde ansiktet halvveis bort fra Bose for å kunne vurdere det bedre, men hun fant ingen refleksjon av det i det spøkelsesaktige bladverket til den hvite nattsjasminen, og lyttet mens han mumlet videre om hvor slemt det var å forlate ham i denne kulturelle bakevjen og overlate ham til sin ulykkelige lodd i livet – å være bestyrer for et provinsielt museum – der han ikke traff andre enn lærere som gjette barn gjennom salene hans eller, enda verre, statstjenestemenn som jevnlig og uforklarlig rørte på seg for å gi ham problemer og vise offisielle muskler blant kopiene av Ajante-freskoene (hvor selv de mugne og avskallede delene forsiktig var blitt gjenskapt) og skapene med stempler fra Indusdalen. Hun mumlet medfølende og overlot ham til en melankolsk, ung historieprofessor som visnet hen ved en annen av institusjonene i den provinsielle bakevjen de beklaget seg slik over og hvis hustru hele tiden skulle ha barn, og

hun gled videre, fremdeles ille til mote over Boses uventede bilde av henne, som ikke stemte overens med den grelle virkeligheten, inn i det mindre uvisse selskapet til en sirkel av kvitrende ”firmafruer”.

Disse kvinnene hadde hun alltid møtt i akkurat en slik sirkel de nå dannet, den typen lattertroster danner under en hekk hvor de sitter og kakler og summer av sosiale spydigheter, og hun hadde alltid stått utenfor med et stivt smil uten å ville bli med dem, og avslått de overstrømmende invitasjonene de nikket mot henne. De var hustruene til menn som representerte ulike handelsselskap i byen – Imperial Tobacco, Brooke Bond, Esso og så videre – og selv om de kanskje virket helt like for en som ikke tilhørte denne sirkelen, var det innenfor den en subtil rangordning i overensstemmelse med hvilket firma ektemannen arbeidet for, og bare de selv var innviet i dette hierarkiet. Bina var innviet, hvor motvillig hun enn var. Ektemannen hennes arbeidet for et av disse firmaene, men hun hadde alltid kjølig nektet å vedkjenne seg denne rangordningen eller ta hensyn til den. De noterte seg den heller stive, surmulende tausheten hennes når hun var blant dem, og de stemplet henne i all stillhet som rar, stolt, kjedelig og vanskelig. Dessuten følte de at hun tilhørte sirkelen deres, enten hun likte det eller ei.

Nå trådte hun nølende inn i denne sirkelen og ønsket hun hadde blitt hos den triveligere Bose (hvorfor hadde hun ikke det? Hva var det i henne som fikk henne til å trekke seg unna alt som lignet en vennlig tilnærming?), og hun ble litt paff over å oppdage at sirkelen deres åpnet seg for å slippe henne inn og over å høre dem rope hengivent og velkomment ut, i stemmer som like fullt beholdt lattertrostenes skingrende og skjærende tone.

”Bina, hva synes du om å dra tilbake til Bombay?”

”Har du begynt å pakke, Bina? Stakkars deg. Å, kommer det flyttefolk fra Delhi for å hjelpe deg å pakke? Å, ja, da er det ikke så ille.”

Aldri før hadde de vært så høylytte i hennes selskap, så ubesværede, så varme. Dette var kvinner som aldri hadde opplevd noe verre enn å se skruen til en gulløredobb forsvinne ned i vasken på badet eller en svigermors besøk eller en *ayah* som lot dem i stikken rett før gjestene kom: Hva kunne vel de vite om Binas liv, Binas prøvelse? Hun kastet et blikk på glassene deres – men de inneholdt for det meste appelsinsaft. Bare Esso-fruen, som spilte amatørteater og drev en boutique og var noe høyere og modigere enn resten, holdt en whisky og soda. Så mye hengivenhet forårsaket av bare appelsinsaft? Umulig. Litt forsiktig bød hun dem restene av ostekjeksene og oppdaget at hun kvitret svar, klaget over hvor irriterende det var å ha flyttekasser over hele huset, snakket om leiligheten de skulle flytte inn i i Bombay,

og mens hun svettet diskre av anstrengelsen, så hun en annen gjenkjennelig fisk svømme mot seg fra kanten av den nesten flytende plenen og svingte unna i lettelse og sa: ”Mrs. D’Souza! Så sen du er, men jeg er så glad –”, for det var hun virkelig.

Mrs. D’Souza var datterens lærerinne på klosterscholen og hadde åpenbart aldri vært i et cocktailselskap tidligere, slik at all Binas medfølelse ble vakt av de skoleslitte skoene og finstasen som passet til et teselskap – i tillegg kom den enkle sannhet at hun så i henne en ærlig individualitet som alle de vakkert antrukne og verdige lattertrostene manglet, stemplet som de var over det hele av de enkle gummistemplene fra ektemennenes firma – og hun skyndte seg av gårde for å finne noe passende å drikke til Mrs. D’Souza. ”Sherry? Ja, det tror jeg da jeg skal klare å finne til deg,” sa hun, litt forbløffet over en så uventet lyst hos den salt-og-pepper-hårede lærerinnen, ”og jeg skal se om Tara er i nærheten – hun vil nok gjerne hilse på deg,” la hun til, vagt og falskt, og undret seg over hvorfor hun hadde invitert Mrs. D’Souza til et cocktailselskap, for så å se, idet hun rundet rosebedet, den beundringsverdige Bose dukke opp ved siden av henne og svøpe henne inn i denne rare fortroligheten som preget hele kvelden, og lett til sinns gikk hun mot bordet hvor ektemannen og noen innleide kelnerer, iført gjennombløte, hvite uniformer med navnet på restauranten de var innleid fra brodert i rødt på lommene, prøvde å håndtere flommen av drinker som denne selskapsatmosfæren hadde bedt om og utløst.

Plaget, svettende, med brennende føtter, var Raman likevel fornøyd med å være så åpenbart beskjeftiget, og slippe påkjenningen med å måtte konversere med sin brokete forsamling av gjester: Han hadde ikke mer talent for selskapslivet enn hustruen hadde. Isbiter smeltet på duken i våte dammer, og han hadde problemer med å holde rede på flaskene sine: I tillegg til de nyinnkjøpte dusinene med ølflasker og Black Knight whisky, bestod de av restene fra de fem årene de hadde tilbrakt i denne byen og som han nå ville bli kvitt – flasker tatt med av venner fra utenlandsturer, flasker kjøpt billig gjennom ”kontakter” i hæren eller flyvåpenet, noen klenodier, overdådigheter innkjøpt til spesielle anledninger, som en nesten full flaske med Vat 69, en flaske med litt crème de menthe som klisset seg mot bunnen, noe brun sherry med en god del rustrødt bunnfall, en Golconda rødvin fra Hyderabad og en flaske med Remy Martin som han skyldbepisset holdt for seg selv og skjenket små mengder i et whiskyglass han hadde for hånden og helte i seg innimellom oppdragene med å blande noen veldig rare cocktails til gjestene. Det var ingen på festen han likte godt nok til å dele den med. Å, en av doktorene kanskje, men hvor var de? Sunket ned i gresset, i mørket, i natt og skravling, skravling av is i glass, tenner mot kjeks, tenner mot tenner. Emalje og gull. Smuler



og slanter. Alt oversvømt, alt bløtlagt i natt. Rennende lyd av prat, flytende lyd av drikke. Vann og is og natt. Han fikk en tanke om at alle hadde glemt ham, verten, at det var et feilgrep å ha plassert seg blant kelnerne, at han burde bevege seg ut, omgås gjestene. Men han følte seg druknet, hjelpeløst og ganske behagelig, i Remy Martin, i gress, i en kant av lilla torenia.

Så ble han oppdaget av sin sønn, som galopperte mellom rekkene av gjester og kelnerne for å kaste seg i armene på faren og spørre om han kunne spille den nye Beatles-platen; vennene hans hadde bedt om å få høre den.

Raman overveide og benyttet anledningen til å skjenke og helle i seg litt til av sin dyrebare Remy Martin. ”All right,” sa han etter et ettertenksomt øyeblikk eller to, ”men ikke for høyt, ikke alle har lyst til å høre på den,” uten å legge til at selv hadde han det ikke, for musikksmaken hans omfattet det rolige og melankolske, folkemusikk på sitt mest intetsigende. Likevel gløttet han inn i det opplyste rommet der barna hans og barna til naboene og gjestene hadde samlet seg, hvor de drakk seg fjollete på Fanta og Coca-Cola; jentene fniste i mangefarget flokk og guttene spankulerte rundt platespilleren med en slags slentrende sprading mens de holdt flasker i hendene på en sofistisert og naturlig måte, akkurat som erfarne gjester i et cocktailselskap, så han måtte smile og ønsket han hadde en billett, et pass som ville gjøre det mulig å bryte inn i festen innenfor festen. Det var ham isnende åpenbart at det hadde han ikke. Han så også at en god del av løssluppenheten deres skyldtes at de plyndret brettene med fingermat som servitørene bar gjennom rommet på vei ut til plenen, og at de sørget for at brettene var halvtomme når de kom frem. Han visste han burde gå inn og ta hånd om det, men han hadde ikke hjerte til det, eller mot. Han kunne ikke bli med på den festen, men han ville ikke ødelegge den heller, så han grep bare fatt i en av servitørene og foreslo at brettene med fingermat ble båret rett fra kjøkkenet og ut på plenen, ikke via stuen, og geleidet ham mot en gruppe som så ut til å være uten noe å bite i og oppdaget for sent at det var en gruppe med de firmedirektørene han avskydde mest. Han utstøtte et halvveis stønn og hikket så av feilgrepet, men det var for sent å endre kurs nå. Han sa til seg selv at han burde se til at fingermaten ble budt rundt, uten noe mer om og men.

Stakkars Raman var plassert på et av de laveste trinnene i firmaenes hierarki. Det vil si at han tilhørte ikke et britisk konsern, ikke engang et amerikansk samarbeidskonsern, men bare et indisk et. Å, et veletablert, fremgangsrikt og solid konsern, men likevel – bare indisk. De sigarettene han sendte rundt var laget av hans eget firma. Dette ble på et vis oppfattet som smakløst av disse pertentlige mennene som spilte golf, danset i klubben på uavhengighets-

dagen og nyttårsaften, inviterte minst ett utenlandsk par til alle fester og kalte sine dekorative hustruer for ”darling” når de var ute blant folk. Stakkars Raman hadde aldri hørt hjemme blant dem. Det var så åpenbart for alle, også ham selv, da han sendte rundt de gyselige sigarettene som solgte så godt på markedet. Det hadde vært åpenbart helt siden det første katastrofale middagsselskapet de holdt for akkurat denne gjengen av lystige herrer, fem år tidligere. Nono hadde grått gjennom hele selskapet, Bina hadde tilbrakt kvelden med å springe ovenpå for å ta hånd om badingen og leggingen av babyene og så krøpet motvillig ned igjen, den innleide kokken hadde drukket seg full og stjålet to av kyllingene slik at det ikke var nok på bordet, ingen hadde sluppet av et minutt eller hygget seg et sekund – det hadde vært for sørgelig og opprivende til å bli en god historie eller en morsom anekdote engang. I felles enighet hadde de alle forbigått det i stillhet, og invitasjonene til å spille en runde golf lørdag ettermiddag eller en omgang bridge søndag formiddag ble gitt og avslått med konspiratorisk glatthet. Så var det den beklemmende hobbyen Raman hadde: De vanvittig lange spaserturene der han plukket opp trebiter og tok dem med hjem for å pusse dem med sandpapir og meisle dem og så kalle dem for treskulpturer. Hva skulle man gjøre med en type som gjorde sånt? Selv var han ikke sikker på om han drev med slike eksentriske ting fordi han var en paria sosialt sett, eller om han en paria på grunn av denne eksentrisiteten. For ikke å snakke om det spastiske barnet. Det var ikke til å holde ut å tenke på det, så det var ikke rart at Raman gynet så nølende mot dem, som om han vasset gjennom vann i stedet for over klippet plen, og delte ut sigarettene sine med en så unnskyldende mine.

Men nøling og unnskyldninger viste seg å være unødvendig. En av dem – var han Polson’s Coffee eller Brooke Bond Tea? – klemte Raman om skuldrene som ordentlige menn gjør når de møtes, og hjertelige stemmer steg sammen opp og gratulerte ham med forfremmelsen (det var ikke det, kun en forflytting, og det visste de) og misunte ham å flytte til metropolen. De snakket som om de hadde kjent hverandre i årevis; delt all slags kostskolemoro. Den ene – var han Voltas eller Ciba? – snakket om golfrunder på Willingdon, som om han ofte hadde spilt der med Raman, en annen snakket om kebaber fortært i veikanten etter en fest, som om Raman hadde vært en av gjengen. Forundret og takknemlig, som en skolegutt som slipper inn i en lukket vennekrets, nikket Raman og la inn noen få forsiktige ord, la bort sigarettene, ropte på en kelner for å få påfyll i glassene deres og trakk seg unna før klokken ble tolv og gullvognen ble til et gresskar og han selv til en mus. Han hatet mus.

Han gikk bakover og rett inn i den myke barrieren som var Miss Duttas fyldige

bakside, pakket og surret inn i kostbar silke fra Madras.

”Beklager, beklager, Miss Dutta, jeg er så klossete som en elefant,” unnskyldte han seg, men her var det heller ingen grunn til unnskyldninger, for Miss Dutta var åpenbart henrykt over å ha blitt skumpet til.

”Min kjære Mr. Raman, hva forventer du når du inviterer hele byen til festen din?” spurte hun i den skjærende stemmen som bestandig fikk alle i nærheten til å senke sine egne forlegent. ”Du og Bina har vært så populære – hva skal vi gjøre uten dere?”

Han knuget glasset så fingertuppene hvitnet, og prøvde å tenke seg hva i all verden han eller Bina kunne ha gitt henne som det var mulig å savne. Miss Dutta kom i alle tilfeller til å klare seg, og klarte seg alltid, på egen hånd. Hun hadde en finger med i det meste i byen og var sekretær og formann i flere komiteer enn han kunne telle: Alt fra filmforeningen til Blodbanken, fra Røde Kors til Museets venner, for Miss Dutta var allsidig i ett og alt.” Vi så deg nesten aldri på filmfremvisningene våre så klart,” runget stemmen hennes og fikk ham til å gløtte seg stjålent over skulderen for å se om noen lyttet, ”men det var så hyggelig å vite at dere var i byen og at jeg kunne regne med dere. Så få her bryr seg, vet du,” fortsatte hun og skumpet hengivent den romslige, middelaldrende kroppen sin inn i hans idet noen presset seg forbi, og minnet ham på at han en gang hadde hørt henne omtalt som en manne-eter, og han lurte på hvilken mann hun hadde spist, og han lurte til og med på, et lite øyeblikk, om det ikke tross alt var en viss sjarm ved de pudrede foldene i de krembløte armene hennes, jevngodt med, om ikke bedre enn, de benete kantene på hans slitne og plagede hustru. Hvorfor fører lidelse til kantethet? spurte han til og med seg selv med utypisk nådeløshet. Men da Miss Dutta la en hånd på armen han holdt glasset med og hevet seg opp på tå for å skråle noe i øret hans, bestemte han seg lojalt for at han var for vant til skarpe kanter til å bytte dem ut med en slik hemningsløs overflod, og han prøvde å fjerne armen hennes ved å gripe om albuen – sånn som fingrene sank inn i de greiene! – og førte henne mot hustruen sin, som stod ved bordet og klosset skjenket seg enda en gin og lime.

”Dette er min tredje,” tilstod hun raskt, ”og du aner ikke hvor munter det gjør meg. Jeg fniser av alt som blir sagt.”

”Bra,” erklærte han og kjente en varm følelse av lettelse bre seg innvendig over å se henne slippe, for en liten stund, all spenning og nervøsitet. ”Få høre deg fnise” sa han og skvalpet mer gin i glasset hennes.

”Se på de barna,” utbrøt hun, og de stod i et bed med ugjenkallelig nedtrampet springfrø og så inn i den opplyste stuen, hvor datteren deres hadde kastet seg ut i en

løssluppen dans med apeliggende bevegelser og for øyeblikket var midtpunktet blant de unge. ”Hva er det der, Miss Dutta?” forhørte den imponerte moren seg. ”Du er mer oppdatert enn meg på hva som er siste skrik – er det en twist eller en rock eller en ‘jungle’?”, og alle tre så på, trollbundet, til Tara begynte å vakle og mistet sin apeaktige eleganse og kollapset mot venninnene som hylte av latter.

Foreldrene følte seg litt pinlig berørt over datterens lettsindige løssluppenhet, og de innledet en samtale med Miss Dutta om de siste trendene i tenåringskulturen, og Miss Dutta, som ifølge egne innrømmelser hadde en finger godt plassert på ungdommens puls, gav en ryddig sosiologisk forelesning om dette (desto ryddigere fordi hun også hadde holdt den tidligere samme dag under avgangsseremonien på Husmorskolen), og Raman undret seg urolig over at det virket som om slusene var blitt åpnet i familien hans – hustruen var fnisete av gin, datteren opptrådte vilt til en Chubby Checkers-plate – hvordan hadde alt dette skjedd? Var det mørket omkring dem, tett som tunge scenetepper, som for en time eller så fikk dem til å opptre på den lille, opplyste scenen av fortrolighet med slikt et fravær av hemninger? Var det drinkene, som skvalpet så rikelig fra begynnelse til slutt i huset og på plenen fordi han var så fast bestemt på å få tømt ”kjelleren” (egentlig var det halvparten av skjenken og den øverste hyllen i klesskapet i påkledningsværelset), og hvordan han rotet dem til og rørte dem sammen, diktet opp uprøvde og eksperimentelle cocktailer og rundhåndet skjenket whisky uten å måle. Men dette var fornuftige og hverdagslige forklaringer, og det var ved denne festen noe utenom det vanlige og hverdagslige – i hvert fall for ekteparet Raman, som vanligvis var så alvorlige og upopulære. Han visste hva den egentlige årsaken var også – alt skyldtes at festen hadde fått merkelappen ”avskjedsfest”, og alle visste det var den siste; at familien Raman skulle dra og at de ikke ville møtes igjen. Festen var preget av akkurat den type sentimental eufori som fremkalles på en skipsfest, den som holdes på dekk den siste kvelden før reisen er over. Alle trekker sammen med en fortrolighet, en mangel på hemninger som ikke hadde vært synlig før og som man ikke hadde kunne gjettest seg til tidligere, vel vitende om at dette er siste gangen, i morgen vil de spres, det vil være over. De kommer ikke til å møtes, bli minnet på det eller behøve å gjenta det.

Som for å understreke denne nye atmosfæren av vennlighet og munterhet som minnet om Askepotts ball, kom nå tre par naboer feiende inn (og tre amaranter la seg ned og døde under føttene deres, til gartnerens sorg og sinne): paret som bodde til venstre for familien Raman, paret som bodde til høyre for dem og paret fra den andre siden av gaten, og alle ropte: ”Beklager at vi er så sene, men dere vet hvor langt vi har måttet reise,” og fikk alle til å le på

identisk vis av de identiske spøkene. Til tross for hvor ulike de var i utseende og alder – ett par var veldig ungt, det andre middelaldrende, det tredje besteforeldre – var de på sett og vis vel så like som firmadirektørene og hustruene deres, for de bar også en merkelapp, om enn en mindre alarmerende en: Naboer, stod det. Fordi de var naboer, var det noe levende og umiddelbart ved praten deres som gikk rett til hjertet, selv om de aldri var blitt mer enn nikkert til over hekken, vinket til fra passerende biler eller snakket med om noe annet enn barna, hundene, blomstene og hagene.

”Diamond kommer til å savne dere slik – han blir sønderknust,” klaget besteforeldrene som bodde alene i det plettfriske huset med en svart labrador som hadde gjort det til en vane å besøke familien Raman når han savnet yngre selskap, vill lek på plenen eller en ulovlig kjeks.

”Jeg vet ikke hva sønnen min skal gjøre uten Diamond,” gjengjeldte Bina med sin nye og deltakende varme. ”Jeg vet han kommer til å tvinge meg til å la ham få en selv, og hvordan skal jeg kunne ha en hund i en leilighet i Bombay?”

”Når har du tenkt å kaste ut de lømlene?” forlangte en far å få vite av Raman og pekte mot de unge festløvene. ”Gutten min har en eksamen i morgen, vet du, men han sa han blåser i det – han måtte være med på familien Ramans avskjedsfest.”

En mor betrodde seg til Bina og vant for alltid hjertet hennes: ”Nå som dere skal dra, kan jeg endelig snakke med deg om det: Visste du at min Vinod er forelsket i din Tara? I går da jeg la ham, sa han: 'Mamma, når jeg blir voksen skal jeg gifte meg med Tara. Jeg skal sitte på en hvit hest og ha turban og et sverd i beltet, og jeg skal gifte meg med Tara.' Hva skal vi gjøre med det? Det er bare ti års aldersforskjell, er det ikke – eller tolv?”, og begge kvinnene ristet av latter.

Festen hadde nådd sitt høydepunkt, som et feststemt skip; høylytt og opplyst for den siste festen før reisens slutt, balansert på den svimlende toppen av en mørk bølge. Den kunne ikke annet gjøre nå, enn å synke ned og oppløses. Som ved en samtidig og enstemmig enighet, begynte gjestene å dra (i kjølvannet av kommissæren og hans hustru som dro først, som kongelige), og de strømmet mot oppkjørselen der bilene stod støtfanger mot støtfanger – flere enn det som hadde gjestet Familien Ramans hus i de foregående fem årene til sammen. Lyset i portikoen falt på Binns store stolthet, et kumquatre, og lyste opp miniatyrfruktene som runde, gylne lanterner. Det ble skravling, et spetakkel av avskjed (de minste barna, allerede i pysjamas, så på med åpen munn fra et mørkt vindu ovenpå). Esso og Caltex dro sammen, med armene rundt hverandre og dampende på sigarer, som to rollefigurer i et komedienummer. Miss Dutta grep godt tak i Boses arm mens de sank, nikkert, gynget og

svaiet på sin vei ut. Bina ble omfavnet, kysset – øredobber streifet borti kinnet hennes, talkum kilte henne i nesen. Raman ble klapset på ryggen til han duret og vibrerte som en nyslått gongong.

Det så ut til at Bina og Raman endelig skulle bli latt alene, skulle få pakke sammen og dra – nå som alle avskjedene var tatt, var det intet annet de kunne gjøre – men nei, frem spratt de gode doktorene fra sykehuset; de hadde holdt seg borte i de mørkeste hjørnene og gjort seg uanselige gjennom hele festen, og gjennom måten de nå grep verten om skuldrene og vertinnen om hendene og sa: ”Å, nå har vi en sjanse til endelig å være med dere, nå kan vår fest begynne”, viste de at selv om dette var første gangen de var kommet til familien Ramans hus på noe annet enn profesjonelle visitter, var de ikke bare venner – de var nesten en del av den selvforsvarende familien, nærest dem i tilhørighet. Raman og Bina kjente begge en varm, fuktig ømhet bre seg innvendig, ømheden de frem til i dag ikke hadde latt slippe ut over familiens grenser, som om de fryktet at den ikke hadde ubegrenset kapasitet. Nå tok dens snevre horisont et skritt bakover, med en viss overraskelse.

Og det var som doktorene sa – nå begynte festen virkelig. Kurvstoler ble dratt frem fra verandaen, ned på plenen og plassert i en ring ved siden av den blomstrende nattsjasminen, nattens dronning, som ristet ut rysjer og folder av hvit duft hver gang den nattlige brisen raslet i den. Bina kunne nå gi etter for de to mest presserende behovene og springe inn for å smøre de myggspiste armene og føttene med citronella og hente Nono så han kunne sitte på fanget hennes, la Nono også få ta del i festen. De gode doktorene og hustruene deres lente seg fremover og viet Nono den oppmerksomheten som gav foreldrene klump i halsen av takknemlighet. Raman insisterte på at de alle skulle få et glass Remy Martin – de måtte drikke den opp i natt, sa han, og ville ikke la kelnerne rydde vekk is eller glass ennå. Så satt de på trinnene til verandaen og røykte og gjespet.

Nå viste det seg at dr. Bannerjis hustru, kvinnen i Dhaka-sari og stålinnfattede briller, hadde studert i Shantiniketan, og på oppfordring fra sin ektemann og hans kolleger sang hun Tagores nydeligste, tristeste sanger. I sønderknuste toner som lot til å komme fra et sted langt borte, fra de fuktige hjørnene av mørket hvor ildfluene flagret, sang hun:

’Fader, båten bærer meg bort,  
Fader, den bærer meg bort fra mitt hjem ’

mens tilhørerne satt stivnet i det gressfylte, beksvarte mørket, og øynene deres ble blanke av tårer som var sammensatt av like deler beruselse, lettelse og anger.

## **Kommentar til oversettelsen**

## Innledning

Anita Desai ble født i 1937 i India av tysk mor og bengalsk far. Hun vokste opp i et hjem hvor alle snakket tysk, ute blant venner snakket hun hindi, og da hun begynte på skolen lærte hun engelsk. Denne multikulturelle og -språklige oppveksten har hatt stor innflytelse på litteraturen hennes når det gjelder tema, synsvinkel og språk. Ifølge henne selv gjør bakgrunnen at hun ser India både innenfra og utenfra – hun har den innfødtes forståelse og kjærlighet for kulturen, men på grunn av sin mor har hun også innflytterens blikk for folket og kulturen ("Anita Desai"). Hun har selv uttalt: "I feel about India as an Indian, but I suppose I think about it as an outsider" (Bliss 527). Engelsk har alltid vært hennes litterære språk, og på spørsmål om hvorfor hun aldri har skrevet på hindi eller tysk, svarer hun: "English is the language for thought and logic for me. And it is the most flexible, the most elastic, the most capable of taking on foreign tones and accents, the most rich in nuances and subtleties" (Bliss 533). Det er tydelig at hun finner stor glede i å leke seg med det engelske språket, og jeg vil flere ganger komme tilbake til på hvilke måter hun utnytter fleksibiliteten, nyansene og mulighetene i engelsk. Den akademiske, "skriftlige" engelsken hun lærte på skolen gir et eget preg og en egen stil – det er ikke vanskelig å se språklige likhetstrekk med andre indiske forfattere. Samtidig har hun lest mye internasjonal litteratur, og er ifølge seg selv inspirert av blant andre Virginia Woolf. "She was such a huge influence on my writing [...] For a long time I would read a page or two before I started my morning's work because I was using her as a kind of tuning fork, I wanted to catch that exact note she would strike" (Desai, Kiran).

Novellesamlingen *Games at Twilight and Other Stories* ble først gitt ut i 1978, og det er fra denne samlingen jeg har oversatt fire noveller. Novellesjangeren appellerer til meg rent personlig, med sitt fortettede språk og kompakte format. Samtidig er det en utfordrende sjanger å oversette, nettopp fordi tekstene er så konsentrerte at man må være påpasselig med å få med alle nyanser, særtrekk og stilistiske grep. I tillegg egner formatet seg godt til denne type oppgave, siden jeg får presentert hele og avsluttede historier, fremfor utdrag fra en lengre tekst. Jeg har valgt disse fire novellene fordi de viser et spenn i tematikk, stilistiske grep og form. Av plasshensyn har jeg forkortet titlene som følger:

"Games at Twilight".....GaT

"Private Tuition by Mr Bose"...PTB

"Surface Textures".....ST

"The Farewell Party".....FP



Hver setning følges av sidetallet eksempelet er hentet fra, samt tittelen på novellen dersom ikke dette kommer frem av konteksten.

## Oversettelsesstrategi og tekstens kontekst

Det er en temporal og kulturell avstand mellom historiene i novellesamlingen og dagens Norge. Handlingen er lagt til India, med de kulturelle særtrekkene det innebærer, og noen av novellene (som FP) har et sus over seg av Indias tid som engelsk koloni. Det er lite som antyder hvilken tidsepoke novellene er lagt til, men sannsynligvis er det snakk om 1960-tallet eller der omkring<sup>1</sup>, og tekstene skuer altså bakover i tid. De er skrevet i et meget litterært språk – formelt og nøyaktig – og i en særpreget stil. Denne mangelen på datering, i kombinasjon med språket novellene er skrevet i, gjør at man kan få inntrykk av at dette er "gammel" litteratur. Men samlingen er tross alt bare 36 år gammel, og kom ut på samme tid som de moderne klassikerne *Garps Bok* av John Irving (1978) og *Haikerens guide til galaksen* av Douglas Adams (1979). Språket, grammatikken og de leksikalske valgene er derfor ikke tidsbundne, men heller et trekk ved forfatterskapet og forfatterens stil som jeg anser som viktig å videreføre. Skulle man ha modernisert disse novellene, ville det ha vært naturlig blant annet å normalisere setningsoppbyggingen, korte ned setningene, variere språket og unngå repetisjoner. Men den varierende setningsoppbyggingen, de lange setningene, og repetisjon er alle gjennomgående trekk ved Desais litterære stil og kan ikke fjernes uten også å fjerne en del av stemmen hennes.

Jeg vurderer det også dit hen at et konservativt bokmål stemmer best overens med både de stilistiske grepene og tidskoloritten, hvilket fører til ord og endinger som *gav* og *bad*, *ham* i 3. person objektsform, *-et* i stedet for *-de* i preteritumsendinger (*klaget* i stedet for *klagde*), og *være* ved intransitive bevegelsesverb (er blitt). Disse grammatiske valgene fører også til at det er naturlig å velge litt konservative former og ord som forhåpentligvis fungerer som tidsmarkører uten at det blir anakronistisk, som *avskjediget* i stedet for *fikk sparken* og *doktor* i stedet for *lege*. Dette reflekterer selvsagt også Desais stilnivå og hennes valg av ord

---

<sup>1</sup> I FP spilles en Chubby Checker-plate, og dansen "the Twist" nevnes. The Twist ble gitt ut som platesingel i 1960 av Chubby Checker, så det virker rimelig å anta at novellen finner sted ikke så lang tid etter dette. I novellen omtales han for øvrig ukorrekt som Chubby "Checkers" med en ekstra s på slutten – en feil jeg har valgt ikke å rette opp i, selv om det er et valg som absolutt kan diskuteres. Kanskje omtaler Desai ham som Checkers ved vilje for å signalisere avstanden mellom kulturen som ligger implisitt i denne amerikanske musikken og dette indiske paret med venner? Ved en annen anledning spør Bina Mrs. Dutta om barna danser "the rock" og "the jungle" – danser hun åpenbart ikke vet noen ting om, men tydeligvis regner med skal omtales på samme måte som "the twist". Her er misforståelsen intensjonell. Men er denne stavfeilen tilsiktet eller bare en feil? Feilstavingen er for øvrig ikke rettet i pocketutgaven fra 1998.

som *dismissed* i stedet for *fired*, *devour* i stedet for *eat* osv. Det engelske ordet *wife* har ikke noen god, nøytral ekvivalent på norsk, hvor *hustru* kan bli litt for gammeldags og høytidelig, mens *kone* kan bli litt uformelt i mange sammenhenger. Dette har jeg løst på to ulike måter i oversettelsen: I FP foregår handlingen blant overklasseindere som arrangerer hagefester og kaller sine bedre halvdel for *darling*. Her føles det naturlig å kalle kvinnene *hustruer*, og ved én anledning *fruer*. I ST og PTB foregår handlingen derimot i det man kan kalle en arbeiderklasse, og for å markere denne ulikheten i rang omtaler jeg kvinnene her som *koner*, og da *konen* i bestemt form entall.

Når jeg nå har valgt å oversette utgangstekstene i et såpass konservativt språk, blir det naturlig å vurdere hvordan man skal håndtere titlene *Mr* og *Mrs*, samt om det er naturlig å introdusere høflighetsformene *De* og *Dem* for det personlige pronomenet *du* i subjekts- og objektsform. Tiltaleordene *herr* og *fru* har så godt som forsvunnet fra moderne norsk, mens *Mr* og *Mrs* fremdeles er vanlig på engelsk. Å fjerne disse tiltaleordene er ikke en mulighet, for vi kjenner ikke fornavnene på menneskene det er snakk om, og en så sentral karakter som *Mr. Bose* kan ikke omtales som bare *Bose*. Siden boken tross alt er fra slutten av 1970-tallet, mener jeg det blir unødvendig gammelmodig å bruke *herr* og *fru*. Ved heller å beholde *Mr.* og *Mrs.* signaliserer jeg at tekstene finner sted i en annen kultur, med andre kulturelle normer, samtidig som jeg unngår anakronismen jeg mener *herr* og *fru* ville ha blitt.

*De* og *Dem* og er også utdaterte former på norsk, og det er en tiltaleform som ikke eksisterer på engelsk, hvor *you* brukes i 2. person entall i både høflig og uformell tiltale. I et så formelt miljø som det vi finner i FP, kunne disse tiltaleformene ha bidratt til å forsterke følelsen av rang og klasse, og man kunne ha tilført teksten noe ved å differensiere mellom hvor nært de ulike karakterene står hverandre. Kanskje ville damene ha tiltalt Bina som *du*, mens herrene ville ha adressert Raman som *De*. Men den majestetiske Bose som føler han kjenner Bina så godt – ville han ha sagt *du* eller *De* til henne? Og hva med doktorene som har både et profesjonelt og et privat forhold til paret – hva skulle de ha sagt? Jeg har valgt ikke å innføre disse tiltaleformene, både for å unngå at tekstene vil bli oppfattet som eldre enn de er, og for å unngå faren for at jeg tillegger forholdene en intimitet, eller en mangel på intimitet, som ikke eksisterer i utgangsteksten.

Selv om novellene stammer fra en annen kultur, og til en viss grad også en annen tid, er mottakeren av oversettelsen ikke nødvendigvis så ulik mottakeren av utgangsteksten. Desai skriver for et internasjonalt publikum, på engelsk, og det er få eller ingen referanser i novellene som er umulig å forstå for en ikke-inder. Hun bruker riktignok enkelte ord på hindi

i tekstene sine, men disse er satt i kursiv for å markere at det er fremmedelementer, som *tulsi*, *kum-kum*, *jamun*. Mye annen indisk litteratur, både engelskspråklig og oversatt, er langt mer fremmedartet og utilgjengelig for en internasjonal leser med tanke på tematikk og referanser. Jeg vurderer det derfor slik at det er lite behov for å forklare ting og fenomener i noen særlig grad – et norsk publikum kan antas å være like kjent med India og indisk kultur som andre internasjonale lesere. Ord på hindi er derfor beholdt i min måltekst og satt i kursiv på tilsvarende måte. Ordet *puree* (en type brød) bør nevnes, fordi flertallsbøyningen blir spesiell. *Puré* er et etablert lånord på norsk, og *puree* må ikke forveksles med dette – flertallsbøyningen bør derfor inneholde begge e-ene fra entallsformen, selv om det fører til tre e-er på rad. For å synliggjøre dette, har jeg valgt å sette ordet i kursiv, men flertallsendingen i normal font: *pureeene*. I utgangsteksten inngår det et fransk ord som jeg har overført direkte til målteksten: *boutique* – et ikke ukjent ord for norske lesere – og det tyske ordet *weltschmerz* som må antas å være like fremmed for andre internasjonale lesere som for norske. Jeg har også beholdt to engelske ord, *darling* og *all right*. Per Qvale forsvarer å beholde enkelte ord på utgangsspråket med 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" (20). I dette tilfellet har jeg det siste punktet i tankene: Disse ordene er alle fullt forståelige for enhver norsk leser, men i denne konteksten bevarer de likevel noe av sin opprinnelige "fremmedhet". *All right* er så innarbeidet i det norske språk at det står i bokmålsordboken<sup>2</sup>. I dette elegante hageselskapet i India gir *all right* assosiasjoner til Storbritannia, Indias tid som britisk koloni og litt forfinede mennesker. *Darling* og *all right* er derfor til en viss grad eksotiserende valg i min måltekst, i den forstand at de bevarer litt av utgangstekstenes "local colour", for å sitere Munday (126).

Schleiermacher vurderer det slik at en oversetter kan velge én av to strategier: Enten lar hun leseren være i fred så langt som mulig og flytter forfatteren mot leseren, eller så lar hun forfatteren være i fred så langt som mulig og flytter leseren mot forfatteren (46). Den første strategien kalles *domestication* og den andre *foreignization* – henholdsvis *hjemliggjøring* og *fremmedgjøring* på norsk. Jeg vurderer det som viktig å bevare de kulturelle og tidsrelaterte trekkene og også forfatterens *stil*, og jeg har valgt en oversettelsesstrategi som kan defineres som fremmedgjørende. Venuti, som bygger sine teorier på Schleiermacher, mener denne strategien er å foretrekke, også etisk sett (sitert i

---

<sup>2</sup> Bokmålsordboken har oppført *åltreit* som alternativ stavemåte, men det er et valg som ville ha ført til et klart stilbrudd her.

Munday 220). Munday siterer Venuti på at en slik oversettelse ønsker "[to] 'send the reader abroad' by making the receiving culture aware of the linguistic and cultural difference inherent in the foreign text" (219). Hjemliggjøring og fremmedgjøring er å anse som to ytterpunkter på en skala, og jeg ser på en fremmedgjørende strategi som pragmatisk, ikke fastlåst, i den forstand at jeg fortløpende har vurdert hvordan utfordringene i utgangsteksten skal løses – om jeg kan forsvare å beholde denne fremmedgjørende distansen til teksten, eller om jeg må bringe forfatteren nærmere leseren. Jeg mener det er viktig å finne en balansegang mellom det å beholde utgangstekstens og forfatterens kulturelle og språklige særtrekk, og det å skape en fungerende, selvstendig måltekst.

### **En liten parentes om ekvivalens**

Ekvivalens er et omstridt begrep i oversettelsesteorien, og jeg skal ikke gå inn på den historiske utviklingen av debatten eller de ulike synspunktene. Jeg bruker uttrykket ekvivalens her om det samsvaret som eksisterer mellom en utgangstekst og en måltekst, og støtter meg til Bakers vurdering: "[...] although equivalence can usually be obtained to some extent, it is influenced by a variety of linguistic and cultural factors and is therefore always relative" (6). Ekvivalens er altså et relativt begrep, og oversetteren må vurdere hva hun mener er viktigst å formidle fra utgangsteksten og hvordan det skal formidles. Resultatet er én type ekvivalens, men ikke den eneste mulige ekvivalens. Halliday definerer også ekvivalens som et relativt begrep som er viktigere jo "høyere" opp i tekstnivå man kommer: "Equivalence at different strata carries differential values; that in most cases the value that is placed on it goes up the higher the stratum" (15). Halliday definerer også en "god måltekst" som en oversettelse som er ekvivalent med tanke på de lingvistiske trekkene som har høyest betydning i akkurat denne oversettelseskonteksten (17). Ved oversettelsen av disse novellene, har jeg spesielt fokusert på å identifisere hva som bidrar til å skape Desais distinkte *stil* og videreføre denne til målteksten. Mitt overordnede mål har derfor vært å oppnå ekvivalens på stilnivå, som jeg diskuterer under "Forfatterens stil og stilistiske virkemidler", og dette er det høyeste ekvivalensnivået i denne konteksten. Men ordene er byggesteinene i teksten, og under "Ekvivalens på ordnivå" vil jeg diskutere flere ord og uttrykk som det har vært utfordrende å finne norske oversettelser av – oversettelser som kan fungere som ekvivalenter i nettopp denne konteksten.

## Forfatterens stil og stilistiske virkemidler

Det er ingen tvil om at det er noe særpreget ved Desais fortellerteknikk og *stil*. Hva som utgjør en forfatters stil, er ikke nødvendigvis enkelt hverken å definere eller identifisere, men jeg støtter meg til Wales' formulering sitert av Boase-Beier, nemlig at stil er "the perceived distinct manner of expression" (*Stylistic Approaches to Translation* 4). De trekk ved teksten som skiller seg ut, og de av en forfatters valg og "grep" som går igjen i tekstene, kan sies å utgjøre forfatterens stil. Det jeg har definert som de viktigste stilistiske trekkene hos Desai er som følger:

- En utstrakt bruk av ulike former for repetisjon: repetisjon på ord- og frasenivå, gjentatt bruk av syntaktisk parallellisme og bruk av synonymer og relaterte ord innenfor et semantisk felt.
- Allitterasjon og tegnsetting som bidrar til å skape rytme i språket.
- Lange og gjerne kompliserte setninger som står i kontrast til andre svært korte setninger, samt rokering av setningsledd.

Boase-Beier argumenterer for at en forfatters intensjoner er å finne i de ulike trekkene ved stilen hennes, og at stilen gir hint om hvilke sinnsstemninger og tankeprosesser forfatteren ønsker å formidle, samtidig som den fungerer som et grep for å oppnå en bestemt effekt på leseren (*Stylistic Approaches to Translation* 29). Jeg tror dette til en viss grad vil være avhengig av teksten, men hos en stilist som Anita Desai medfører det unektelig riktighet. Tekstene hennes oppleves som tettpakkete av følelser og stemninger. Denne effekten oppnår ikke Desai nødvendigvis gjennom handlingen i historiene hun forteller – for den ytre handlingen er av beskjeden art i flere av novellene – men gjennom måten hun forteller dem på. Et godt eksempel kan være novellen PTB. Ved første gjennomlesning merker man hvordan teksten bølger – fra stille stunder mellom et ektepar og deres lille barn, til urolige, ubehagelige undervisningstimer med mannen og elevene hans på balkongen. Men det er lite ytre handling som forklarer disse skiftningene; Mr. Bose er opprørt, men han behersker seg og kaster ingen på dør eller utfor trappene. I denne novellen er lyd et gjennomgående tema, og Desai bruker og gjentar mange ord som er forbundet med lyd. Det er et stilistisk grep for å formidle en stemning, uten dramatisk handling eller overdreven repetisjon – jeg vil argumentere for at man knapt legger merke til hvor mange lydrelaterte ord som brukes. En grov gjennomtelling viser at hun har brukt hele 35 ulike ord innenfor det semantiske feltet lyd, flere av dem mer enn én gang og flere i ulike former (verb/substantiv eller ulike

verbtider), og samlet finner man totalt oppunder hundre forekomster av lydrelaterede ord. Ved hjelp av dette diskre stilistiske virkemiddelet, formidler hun effektivt hvordan følelsene veksler i menneskene – fra sinne til lykke, fra uro til fortvilelse, fra skam til lykke igjen. Resultatet er en intens og ladet historie, på mange måter formidlet gjennom form i større grad enn handling.

Boase-Beier argumenterer også for at forfatterens *holdning* kommer til uttrykk i stilen: "Style carries the original author's attitude, which may be ironical, judgmental, affirmative, or questioning, towards the material. The translator [...] must keep the way in which something was said, because attitude, in literature, is a far more likely repository for the author's meaning than is the (fictional) propositional content" ("Knowing and not knowing" 28). Når man leser novellene i samlingen får man av og til inntrykk av at forfatteren skildrer personene og handlingene med glimt i øyet. I PTB kan man lokalisere noe av forfatterens lett ironiske distanse til menneskene i hvilke ord hun velger å beskrive dem med, for eksempel i repetisjonen av ordet *wail* for å skildre både Mr. Bose og hans lille barn: "Mr Bose protested in a low wail" (11) og "the baby wailed" (17), eller hvordan det skramler (*rattles*) i både Mr. Bose og kjelene (15 og 17). Ikke på noe tidspunkt blir Mr. Bose vurdert eller kritisert av den autorale fortellerstemmen – det vi kan ane av forfatterens holdning til ham, kan vi lese ut av de stilistiske valgene.

I de påfølgende underkapitlene vil jeg gjennomgå disse stilistiske virkemidlene systematisk, med eksempler, og redegjøre for hvilke utfordringer det har ligget i å prøve å videreføre dem.

## Repetisjon

Repetisjon – både av ord og setningskonstruksjoner – er et stilistisk grep som går igjen hos Desai. På ordnivå, som jeg vil diskutere først, gjentar hun enkeltord innenfor samme ordklasse, eller med et bytte, for eksempel fra substantiv til adverb (ST 36: *wonder* – *wonderingly*) eller verb til substantiv (GaT 3: *to flash* – *the flash*). Det samme ordet kan gjerne brukes for å beskrive mennesker og naturen (GaT 2: *birds tumble* – *children tumble*), og oppretter en tematisk sammenheng mellom disse. Desais språk vitner generelt om et rikholdig vokabular og en lingvistisk trygghet, og det er ingen tvil om at denne "gjenbruken" av ord er en bevisst strategi. Den gir et hint om at det er likhetstrekk eller forbindelser mellom historiene, personene eller de ulike elementene i teksten. Disse ordene som gjentas to-tre-fire ganger i løpet av en novelle skaper et språklig ekko, og når ord dukker opp i begynnelsen av

en novelle og så igjen på slutten, skaper det en kohesjon på ordnivå som nærmest umerkelig bidrar til å knytte det hele sammen. Repetisjon på ordnivå er også sentralt for den intratekstuelle sammenhengen, som jeg kommer tilbake til. Repetisjonen hos Desai signaliserer ofte hva som er sentralt i teksten tematisk sett, og det er viktig å videreføre dette i målteksten. Ben-Ari har undersøkt hvordan oversettere håndterer repetisjon i utgangsteksten, og skriver at oversetterens instinkt gjerne er å erstatte repetisjoner med synonymer og på annet vis "glatte over" en utgangstekst preget av repetisjon.

Notwithstanding the importance of repetitions, it is not surprising to find that one of the most persistent and inflexible norms in translation, in all languages studied, [...] is that of avoiding repetitions. [...] It seems that avoiding repetitions has to do with a deep-rooted need to display richness of vocabulary. [...] There is no doubt that translators can identify repetitions and analyse their respective roles in the text. Their first and strongest tendency, however, will be to refrain from using them. (3)

Fordi jeg anser repetisjon for å være et sentralt stilistisk virkemiddel, har jeg bevisst søkt ikke å unngå repetisjonene, selv om Desai noen steder gjentar ganske vanlige ord tett innpå hverandre. Hadde disse repetisjonene vært uønsket hos forfatteren, ville det vært enkelt å unngå dem, så det må vurderes som et bevisst valg fra Desais side. I følgende eksempel fra ST kunne gjentagelsen av *this mumble* og *Oh no* enkelt utelates, og setningen ville likevel ha sagt det samme: "'Oh no,' he said, in that low mumble that always exasperated her – it seemed a sign to her of evasiveness and pusillanimity, this mumble – 'Oh no, no.'" (35) Her bidrar repetisjonen av *oh no* til det mildt komiske bildet man får av Harish, og repetisjonen av *mumble* forsterker inntrykket av hvor irritert kona er. Men det finnes andre eksempler hvor repetisjonene er spredt utover i teksten, slik at man nærmest ikke oppfatter dem, som bruken av ordet *slip* i GaT:

- 1) [...] just large enough for rats, dogs, and, possibly, Ravi to **slip** through. (5)
- 2) [...] Ravi suddenly **slipped** off the flowerpot and through the crack (5)
- 3) He contemplated **slipping** out of the shed and into the fray (6)
- 4) It then occurred to him that he could have **slipped** out long ago (8)

Ordet *slip* brukes i litt ulike betydninger på engelsk, og ordet har ikke identisk semantisk betydning på norsk. I overnevnte setninger kunne det blitt oversatt med for eksempel *smyge seg gjennom*, *gled ned*, *smette ut* og *listet seg ut*, for å sikre et variert og naturlig språk. Men det ville ha vært å ta normative hensyn, ikke tekstuelle. Det er ikke gitt hvorfor dette verbet repeteres, men kanskje er det for å skape en parallell mellom lille Ravi og dyrelivet som også

skildres i novellen – man får et indre bilde av at han smetter rundt som en liten hare eller et annet raskt, lite dyr. Jeg har da også valgt å oversette alle disse repetisjonene med *smette*:

1a) [...] stor nok til at rotter, hunder og muligens Ravi kunne **smette** gjennom. (3)

2a) [...] **smatt** Ravi plutselig ned fra blomsterpotten, gjennom sprekken (3)

3a) Han vurderte å **smette** ut av boden og inn i kranglingen. (4)

4a) Da slo det ham at han kunne ha **smettet** ut for lenge siden (6)

Der Desai skildrer hvordan Raghu får øye på Manu, "the uncertain skittering of his red sandals" (3), kunne det ha vært naturlig å oversette *skittering* med for eksempel *smatt*. Men for å unngå en repetisjon som ikke finnes i utgangsteksten, har jeg oversatt det til "de røde sandalene som usikkert **pilte** av gårde" (2).

I disse novellene er det viktig at oversetteren identifiserer repetisjon som et stilistisk grep og samtidig sørger for å bevare variasjonene innenfor det semantiske feltet – gjentar man ord der Desai ikke gjør det, kan man risikere at språket slett ikke får den snikende effekten den har i utgangsteksten, men tvert imot blir kjedelig og repetitivt. Samtidig er dette en forfatter som bruker repetisjon svært bevisst, så man kan vanskelig tillate seg å fjerne ord innenfor dette semantiske feltet for å unngå repetisjon.

## Parallellisme

Den andre formen for repetisjon som er gjennomgående i Desais forfatterskap, er strukturelle repetisjoner, også kalt *parallellisme*. Litteraturvitenskapelig leksikon definerer parallellisme som en "retorisk ordstillingsfigur for sideordning av syntaktisk likeverdige ledd ("parallellisme" 189). Mange ulike former for parallelle strukturer og repetisjoner kan regnes som parallellisme, men Desai benytter seg ofte av en teknikk hvor komponentene i et setningsledd repeteres, slik at det neste leddet er syntaktisk likt, men semantisk ulikt. Både anafor og epifor blir brukt, men det er sjelden mer enn to ledd som forbindes på denne måten. Slik parallellisme er uvanlig og skiller seg ut blant setningene med normal oppbygning, og repeteringen av dette uvanlige stilistiske trekket bidrar igjen til at effekten forsterkes: "Several instances of uncommon use are more striking than one single instance, so the repetition of the unusual adds to its salience" (Boase-Beier, *Stylistic Approaches to Translating* 91). Effekten av parallellismen kan være å forsterke eller utdype meningen, som i følgende eksempel fra FP: "All awash, all soaked in night." (89) At alt og alle er "bløtlagt i natt" er et uvanlig bilde, men når bildet blir presentert i det første leddet og så utvidet i det andre leddet, blir leseren



gjort oppmerksom på at her er det noe man skal merke seg, og metaforen glir ikke ubemerket forbi. Parallellisme gir også leddene balanse og likevekt, og det fører til en mer markert rytme, som her, også fra PTB: "[...] sealing them with reams of poetry, reams of Sanskrit." (17) Begge disse eksemplene kan tilpasses vanlig setningsstruktur ved simpelthen å sløyfe de parallelle leddene og sette inn konjunksjonen *and*. I følgende eksempel ser man hvordan vektleggingen forsvinner ved hjelp av en konjunksjon:

5) She came here to study, not to mock, not to make trouble. (PTB 18)

5a) Normalisert: Hun kom hit for å studere, ikke for å latterliggjøre eller lage vanskeligheter.

5 b) Min oversettelse: Hun kom hit for å studere, ikke for å latterliggjøre, ikke for å lage vanskeligheter. (13)

5a) er en langt vanligere setningskonstruksjon både på norsk og engelsk, men den er også langt mindre enfatisk. 5b) formidler i større grad hvor fortvilet Mr. Bose er, og leseren blir tvunget til å dvele lenger ved setningen når den har en slik parallell konstruksjon.

I følgende eksempel kombinerer Desai repetisjon på ordnivå med parallellisme: "He hunched himself into a ball so as not to bump into anything, **touch or feel** anything. What might there not be **to touch him and feel him** as he stood there?" (GaT 5) Her knyttes Ravi og dyrelivet i boden tydelig sammen på grunn av denne repetisjonen av verbene *touch* og *feel*. Man hører også hvor rytmisk språket er i setningsleddene "touch him and feel him" – en rytme som forsvinner med en gang man normaliserer det til "What might there not be to **touch and feel him** as he stood there?"

Parallellismen kan også gi inntrykk av en impulsiv og opprørt indre monolog når setningsleddene får lik tyngde og vektlegging, som i slutten av denne setningen: "Glancing again at his pupil whom he feared so much, he saw precisely that lift of the eyebrows and that twist of a smile that disjointed him, rattled him." (PTB 17) Mr Boses fortvilelse kommer tydeligere frem når begge disse leddene blir vektlagt, og setningen får ekstra tyngde. Boase-Beier diskuterer hvordan slike passasjer som tiltrekker seg ekstra oppmerksomhet på mange måter bryter med den vanlige "trenden" i oversettelse, nemlig å få målteksten til å flyte og være lesevennlig og nøytral (*Stylistic Approaches to Translation* 89). Hun hevder at en tekst som gir for lite motstand går imot litteraturens natur, som er "to prolong the processes of reading and understanding" (*Stylistic Approaches to Translation* 90). Desais parallellisme fungerer nettopp ved at man blir tvunget til å lese litt saktere og dvele mer ved teksten enn man ville gjort om setningsstrukturen var "vanlig".

Jeg vurderer parallellismen som et sentralt, stilistisk trekk i Desais litteratur. Den gir kraft og intensitet til novellene, og selv om det ville vært enkelt å normalisere setningsstrukturen, ville det ha ført til et tammere språk og ikke på langt nær så ladet litteratur.

## Grammatikk og syntaks

### 1) Ing-partisippet

En del av forfatterens stil er også å finne i de syntaktiske valgene i utgangstekstene.

Oversettelsen av tekstene har budt på flere utfordringer i så måte, deriblant ing-partisippet, som gjerne er en utfordring ved oversettelse fra engelsk til norsk. Novellene jeg har valgt ut, er alle skrevet i fortid, og Desai bruker ing-partisippet flittig. Bare sjelden bør det oversettes med presens partisipp (-ende), siden denne verbtiden blir lite brukt på norsk.

6) There he sat **smiling**, **knocking** his heels against the bathtub, now and then **getting** up and **going** to the door to put his ear to the broad crack and **listening** for sounds of the game, the pursuer and the pursued, and then **returning** to his seat [...] (7)

6a) Min oversettelse: Der satt han **smilende og sparket** hælene mot badekaret; nå og da **reiste han** seg og **gikk** til døren for å legge øret mot den brede sprekken og **lytte** etter lyder av leken, forfølgeren og den forfulgte, og så **vendte han** tilbake til sitteplassen sin [...] (5)

I denne setningen er ing-partisippet oversatt med presens partisipp, preteritum og infinitiv. Ing-partisippene i den adverbiale leddsetningen i eksempel 6) indikerer at disse handlingene skjer samtidig med verbet i hovedsetningen. Denne samtidigheten blir formidlet med komma + infinitiv form av verbene i utgangsteksten, men i målteksten må det uttrykkes med en konjunksjon, subjunksjon eller tilsvarende bindeord. Dette fører også til at kommasettingen endres, slik at det blir færre komma i målteksten: Totalt har måltekstene 13 % færre komma enn utgangstekstene – en endring som langt på vei skyldes den store mengden ing-partisipper. Verbene i ing-form fører også til elliptiske setningsstrukturer som gjør at bindeord og pronomen blir overflødige. Ved en oversettelse til norsk må slike refererende ord gjerne settes inn for at setningen skal bli like forståelig som utgangssetningen. Denne språklige ulikheten fører til at det er flere bindeord og pronomen i målteksten, som man kan se en illustrasjon på i 6a), hvor pronomenet *han* og konjunksjonen *og* er satt inn for å binde setningen sammen, i

tillegg til et semikolon. Disse små, refererende ordene gjør det mulig å beholde rekkefølgen i setningene mange steder. Samtidig vil denne strategien sannsynligvis føre til en viss grad av eksplisitering, ved at konjunksjonene og pronomenerne bidrar til en sterkere kohesjon i målteksten og lenker teksten tydeligere sammen enn i utgangsteksten.

En annen type eksplisitering risikerer jeg å få i setningen "**The guest**, also having had several drinks [...] before **launching** out onto the lawn" (FP 1). Ing-formen gir her en elliptisk setningsstruktur som gjør at Desai ikke trenger presisere om gjesten er mann eller kvinne, men man kommer ikke utenom dette på norsk. Jeg har her gått fra entall til flertall for å omgå problemet og unngå en eksplisitering: "**Gjestene**, som også hadde fått atskillige drinker [...] før **de** lot seg gli ut på plenen" (20). Dette endrer ikke historien – hendelsen det er snakk om skjer flere ganger med ulike gjester. Det er heller ikke gitt at ing-partisippet oversettes best med et verb. I FP har jeg skrevet om verbet *half-bowing* (85) til substantivet *halvbukk* i preposisjonsfrasen *med et halvbukk* (22). *Med et bukk* er en vanlig kollokasjon på norsk, og det er mer naturlig å omskrive denne enn å forsøke å beholde verbformen og oversette det med *halvbukkende* eller *mens han halvveis bukket*.

## 2) Tegnsetting

Utgangstekstenes tegnsetting har ikke latt seg overføre til målteksten uten videre. Som nevnt over gjør -ing-partisippene det enkelt å lenke utgangsteksten med komma, en mulighet som ikke er overførbar til norsk. I tillegg tar Desai det valget å ikke sette komma foran *and* mellom to helsetninger, selv om det strengt tatt er korrekt å gjøre det på engelsk. David Crystal skriver at i moderne engelsk er det mange som unnlater å bruke dette kommaet, spesielt hvis helsetningen er kort; da vil kommaet utelates i så mye som 50 % av tilfellene ([davidcrystal.com/?id=3361](http://davidcrystal.com/?id=3361)). Så fritt står man ikke på norsk, hvor to helsetninger må lenkes med komma og konjunksjon. Skulle jeg ha fulgt Desais eksempel og brutt denne tegnsettingsregelen, ville resultatet blitt langt mer betont i målteksten enn i utgangsteksten. Til gjengjeld skiller hun ut relativt mange leddsetninger med komma, både av åpenbare og mindre åpenbare årsaker. Jeg har hele tiden måttet avveie mellom å følge utgangstekstens tegnsetting og å følge regler og normer for norsk tegnsetting. Resultatet blir at det er færre komma i måltekstene, og de er ofte plassert på andre steder enn i utgangstekstene.

ST begynner med en slags tankestrøm, hvor setningsleddene kommer i rykk og napp, og hvor tegnsettingen stykker opp teksten:

7) When she stood, puckering her lips, before the fruit barrow in the market and, after sullen consideration, at last plucked a rather small but nicely ripened melon out of a heap on display, her only thought had been Is it worth a rupee and fifty paise? (34)

7a) Direkte oversatt: Da hun stod, med snurpede lepper, foran fruktvognen på markedet, og, etter motvillig overveielse, til slutt valgte en heller liten, men fint modnet melon fra en stabel som stod utstilt, hadde hennes eneste tanke vært Er den verdt en rupi og femti paise?

Denne setningen blir unaturlig oppstykket på norsk, og kommasettingen blir mer markert enn den er i utgangsteksten. Det blir også to komma flere, fordi det må være komma foran *og* mellom to helsetninger og foran *men*. For å løse denne utfordringen har jeg gått motsatt vei av Desai: Der hun bruker komma og skaper en litt stakkato tankestrøm, følger jeg i større grad norske regler for tegnsetting og lar heller teksten løpe, lang og andpusten, som en monolog.

7b) Min oversettelse: Da hun stod der og snurpet munnen sammen foran fruktvognen på markedet og etter motvillige overveielser til slutt valgte en heller liten, men fint modnet melon fra en stabel som stod utstilt, hadde hennes eneste tanke vært: Er den verdt en rupi og femti paise? (15)

Dette endrer setningsfølelsen og flyten i denne setningen, men jeg mener likevel at det ikke går imot forfatterens skrivestil. Desai varierer en god del innen setningsstruktur, og enkelte setninger løper nærmest fritt av gårde.

Siden Desai så bevisst bruker et lydlig virkemiddel som allitterasjon (neste kapittel) og et virkemiddel som repetisjon som tvinger leseren til å senke tempoet i lesingen, kan det tyde på at hun også bruker tegnsetting for å signalisere hvordan teksten skal leses; hvordan man skal "høre den for seg". I høytlesninger av egne verk<sup>3</sup> fremstår hun som veldig bevisst på rytmen i språket, og det er en musikalitet der som nok reflekteres i det skriftlige språket hennes. Kommasettingen spesielt later til å være et resultat ikke bare av grammatiske regler, men også av tematiske hensyn og en personlig preferanse, og det gjør at jeg mener jeg kan forsvare å vektlegge en god rytme i målteksten fremfor å speile kommabruken hennes. Crystal skriver: "Writers with a strong sense of auditory style are much more likely to use commas, to point the way they want their sentences to be heard" (Crystal, "On commas, again"). I et intervju fremhever Desai blant annet rytme som sentralt for en tekst: "[...] like a symphony,

---

<sup>3</sup> Flere høytlesninger er tilgjengelig online, se for eksempel [youtube.com/watch?v=eKdsAtaGI-0](https://www.youtube.com/watch?v=eKdsAtaGI-0)

the whole must have a rhythm, or it will have no life" (Ram 100). I noen deler av teksten hører man det godt, for eksempel på side 89 i FP, hvor kommabruken signaliserer tydelig hvordan setningen skal leses, hvor man skal ta en pause og dvele. Andre steder er det ikke like åpenbart hvilke tanker som ligger bak:

8) Once some children reported they had seen him lying under the pipal tree at the corner of their school compound, staring fixedly at the red gashes cut into the papery bark **and, later,** a boy who commuted to school on a suburban train claimed to have seen him on the railway platform [...](ST 38)

Her kunne kommaet vært plassert foran *and*, siden det er to helsetninger, og man kan lure på om grunnen til at hun konsekvent dropper kommaet i slike tilfeller, er at det rett og slett ville ha blitt for mange komma totalt sett. Det er heller ingen åpenbar tematisk grunn til at *later* er skilt ut som et eget ledd. Dette er en av flere setninger hvor jeg har gått bort fra utgangstekstens tegnsetting og heller fulgt norske regler:

8a) Min oversettelse: En gang fortalte noen barn at de hadde sett ham ligge under *pipal*-treet i hjørnet av skolegården, der han stirret stivt på de røde flengene som var skåret inn i den papiraktige **barken, og senere** var det en guttunge som pendlet til skolen på et forstadstog som hevdet å ha sett ham på perrongen [...] (18)

Av annen tegnsetting vil jeg nevne semikolon, som jeg har anvendt en rekke steder for å kunne beholde de lange setningene. Desai setter komma flere steder hvor det vil være ugrammatisk å overføre det til norsk, og for å unngå å sette punktum, må man enten tilføye et bindeord eller et semikolon, som i følgende eksempel fra FP: "En høy, blek kvinne, grovlemmet og **gusten;** hun hadde et visst nærvær".

Desai bruker tankestreker for å indikere en halvlang pause i setningen, og disse har jeg beholdt. De få parentesene som er, har jeg også overført. FP fortelles gjennom en blanding av indre monolog og en aural fortellerstemme, og i denne novellen fungerer parentesene som et vindu hvor forfatteren eller fortellerstemmen diskre trer inn. Det er først og fremst gjennom disse små innspillene Desai formidler den litt ironiske distansen hun har til karakterene sine, som i disse eksemplene: gjestene som forlater festen i FP: (in the wake of the Commissioner and his wife who left first, like royalty) (96), og om Ramans forfremmelse: (it wasn't one, merely a transfer, and they knew it) (91). Jeg vurderer dette som et fortellerteknisk grep og

har beholdt disse parentesene i målteksten, jamfør diskusjonen under "Forfatterens stil og stilistiske virkemidler" om forfatterens stil som formidling av forfatterens intensjoner.

### 3) Lange setninger

Desai skifter mellom usedvanlig lange setninger og korte, brå setninger, og jeg vil trekke frem et par eksempler på hvordan jeg har resonnert rundt oversettelsen av disse. Jeg vurderer dette skiftet som et stilistisk trekk som selvfølgelig bør gjenskapes i måltekstene. Jeg har ikke sett på det som et godt alternativ å stykke opp de lange setningene for å lette lesbarheten for norske lesere, i stedet har jeg som nevnt tilpasset setningene reglene for norsk syntaks og tegnsetting. Enkelte av setningene, spesielt fra GaT, har en vanlig setningsoppbygging hvilket gjør det relativt enkelt å beholde syntaksen. Andre setninger er kompliserte, og ved en direkte overføring av setningsoppbyggingen ville de blitt tyngre og vanskeligere å forstå for måltekstleseren. Et eksempel i så måte er følgende setning fra FP, spesielt første halvdel av den:

9) A bit embarrassed by their daughter's reckless abandon, **the parents discussed with Miss Dutta** whose finger by her own admission, was placed squarely on the pulse of youth, the latest trends in juvenile culture *on which* Miss Dutta gave a neat sociological discourse (all the neater for having been given earlier that day at the convocation of the Home Science College) and Raman wondered uneasily at this opening of flood-gates in his own family – his wife grown giggly with gin, his daughter performing wildly to a Chubby Checkers record – how had it all come about? (93)

9a) Direkte oversatt: Litt pinlig berørt over datterens lettsindige løssluppenhet, **diskuterte foreldrene og Miss Dutta**, hvis finger ifølge egne innrømmelser var plassert rett på ungdommens puls, de siste trendene i tenåringskulturen, *om hvilke* Miss Dutta gav en ryddig sosiologisk forelesning [...]

9b) Min oversettelse: **Foreldrene** følte seg litt pinlig berørt over datterens lettsindige løssluppenhet, og de **innledet en samtale med Miss Dutta om de siste trendene** i tenåringskulturen, og Miss Dutta, som ifølge egne innrømmelser hadde en finger plassert på ungdommens puls, gav en ryddig sosiologisk forelesning *om dette* [...] (28)

Dette er en utgangssetning som byr på flere utfordringer: Den er lang, har flere setningsledd, parenteser og tankestreker, og i tillegg knyttes den elegant sammen med *whose* og *on which* –

ord som har sitt motsvar i de lite brukte norske ordene *hvis* og *hvilket*. Setningsformen "Litt pinlig berørt over datterens lettsindige løssluppenhet, diskuterte foreldrene" er en unaturlig setning på norsk. Norsk er et V2-språk hvor verbet kommer som andre ledd i bekreftende setninger, og korpus-analyse viser at når det første leddet blir for langt, vil norske oversettere generelt foretrekke å forenkle eller endre på det første leddet for å kunne beholde en V2-struktur (Johansson 217). Jeg har valgt å flytte subjektet (foreldrene) frem til førsteposisjon, slik at setningen får en vanlig oppbygning: SV+predikativ. Helsetningen "The parents discussed with Miss Dutta [...] the latest trends in juvenile culture" er i utgangsteksten avbrutt av en lang relativsetning (understreket), men en direkte oversettelse her fører til at målteksten blir uoversiktlig (se 9a). Jeg har derfor normalisert setningen til "[...] og innledet en samtale med Miss Dutta om de siste trendene i tenåringskulturen" og flyttet den lange relativsetningen til neste helsetning, slik at den inngår som en innskutt leddsetning etter subjektet der (miss Dutta). Jeg har også skilt ut denne leddsetningen med komma, i tråd med norske regler. Det er mulig at en direkte overføring av setningsstruktur ville ha fungert noen steder her, men sett under ett ville setningen ha blitt tyngre og mer uoversiktlig i målteksten. De to avsluttende setningene i FP har også en innholdsrekkefølge som gjør dem vanskelig å overføre direkte til norsk:

10) Now it turned out that Dr Bannerji's wife, the lady in the Dacca sari and the steel-rimmed spectacles, had studied in Shantiniketan, **and she sang**, at her husband's and his colleagues' urging, **Tagore's sweetest, saddest songs**. When she sang, in heartbroken tones that seemed to come from some distance away, from the damp corners of the darkness where the fireflies flitted,

'Father, the boat is carrying me away,

Father, it is carrying me away from home,'

the eyes of her listeners, sitting tensely in that grassy, inky dark, glazed with tears that were compounded equally of drink, relief and regret. (97)

10a) Direkte oversatt: Nå viste det seg at dr. Bannerjis hustru, kvinnen i Dhaka-sari og stålinnfattede briller, hadde studert i Shantiniketan, **og hun sang**, på oppfordring fra sin ektemann og hans kolleger, **Tagores nydeligste, tristeste sanger**. "Da hun sang, i sønderknuste toner som lot til å komme fra et sted langt borte, fra de fuktige hjørnene av mørket hvor ildfluene flagret:

'Fader, båten bærer meg bort,

Fader, den bærer meg bort fra mitt hjem'  
ble øynene til tilhørerne hennes, som satt stivnet i det gressfylte, beksvarte mørket, blanke av tårer som var sammensatt av like deler beruselse, lettelse og anger."

10b) Min oversettelse: Nå viste det seg at dr. Bannerjis hustru, kvinnen i Dhaka-sari og stålinnfattede briller, hadde studert i Shantiniketan, og på oppfordring fra sin ektemann og hans kolleger **sang hun Tagores nydeligste, tristeste sanger**. I sønderknuste toner som lot til å komme fra et sted langt borte, fra de fuktige hjørnene av mørket hvor ildfluene flagret, sang hun:

'Fader, båten bærer meg bort,

Fader, den bærer meg bort fra mitt hjem'

mens tilhørerne satt stivnet i det gressfylte, beksvarte mørket, og øynene deres ble blanke av tårer som var sammensatt av like deler beruselse, lettelse og anger. (30)

I den første setningen kommer et adverbial mellom verbalet *sang* og det direkte objektet *Tagore's [...] songs*, og en oversettelse som beholder denne setningsstrukturen "lugger" mer på norsk enn på engelsk. Når adverbialet settes foran, flyter setningen mer naturlig: "[...] på oppfordring fra sin ektemann og hans kolleger sang hun Tagores nydeligste, tristeste sanger". Den andre setningen er uoversiktlig av flere årsaker. "When she sang" skilles fra fortsettelsen av setningen (the eyes of her listeners) med to adverbiale leddsetninger og to linjer fra sangen. Setningen er svært lang, og denne uvanlige setningsoppbygningen gjør at man lett mister tråden i en direkte oversettelse (10a). Ved å flytte leddsetningene frem, kommer verbal og subjekt nærmere det direkte objektet som er de to linjene fra sangen, og setningen får en mer naturlig oppbygning på norsk. Den andre utfordringen ligger igjen i at norsk er et V2-språk, hvilket innebærer at dersom setningsledd flyttes først i setningen, må verbet komme på andre plass og subjektet flyttes bakover (Johansson 217). På engelsk fungerer de to siste linjene som en helsetning, men skal man beholde innholdsrekkefølgen på norsk, vil V2-restriksjonen føre til at verbet (ble) blir "hengende" etter alle innskuddene. En syntakstro oversettelse fører til dårligere kohesjon på norsk, med altfor mange innskudd, og jeg har valgt å normalisere for å sikre at avslutningen på novellen flyter godt.

I kontrast til disse lange, kompliserte setningene kommer små, brå setninger som her fra FP: "So much affection generated by just orange squash? **Impossible**." (87) Det ville ikke vært unaturlig å utvide setningen til for eksempel "Det kunne ikke være mulig". Men her har jeg valgt bort det som kanskje ville vært et pragmatisk mer naturlig valg til fordel for å



beholde "overraskelsesmomentet" i at denne setningen er så kort: "Umulig." (23) Setningen som følger er til sammenligning 78 ord lang.

#### 4) Setningskonstruksjoner

De første setningene av ST kan leses som en tankestrøm, og dette uttrykkes gjennom en noe springende fortellerstil med en del rokering av setningsledd. Allerede i den innledende setningen ser vi dette: "It was all her own fault, she later knew – but how could she have helped it?" (34) Her er det direkte objektet, den substantiviske leddsetningen "it was all her own fault", foranstilt i setningen, sannsynligvis for å fange leserens oppmerksomhet fra begynnelsen. Den inverterte informasjonsrekkefølgen setter setningens tema i fokus, og dette er et stilistisk grep Desai bruker av og til – og spesielt hyppig i denne novellen. Et lignende eksempel kommer like etterpå:

12) **Mangoes** were what the children were eagerly waiting for – the boys, **she knew**, were raiding the mango trees in the school compound daily and their stomach-aches were a result, **she told them**, of the unripe mangoes they ate [...] (ST 34)

Dette er begynnelsen på en enda lengre setning, og utdraget her består av tre helsetninger. I den første setningskonstruksjonen ser vi en utbrytning, hvor predikativet (mangoes) er foranstilt og dermed fremhevet i setningen. Deretter kommer to nye helsetninger hvor det direkte objektet er foranstilt. Begge disse leddene er egentlig det som kalles "zero that clause", eller at-setninger, siden en vanlig setningsbygning ville gått som følger: "She knew **that** the boys were raiding the mango trees" eller "Hun visste **at** guttene plyndret mangotrærne". Det er enkelt å normalisere her, men det ville det også ha vært på engelsk. Dette er et bevisst valg fra forfatterens side, og jeg har beholdt denne setningsstrukturen der det ikke går på bekostning av å skape en god måltekst. Setningen som innledes med *the boys* har jeg likevel valgt å skrive om, fordi en direkte oversettelse klinger dårlig: "Guttene, visste hun, plyndret mangotrærne". I stedet har jeg invertert setningsleddene på en annen måte, for å beholde det noe uvanlige ved setningen, men likevel få en målsetning som fungerer:

12a) Min oversettelse: Mangoer var det barna ventet ivrig på – guttene plyndret mangotrærne på skoleområdet daglig, **det visste hun**, og mageknipene deres var et resultat, fortalte hun dem, av de umodne mangoene de spiste [...] (15)

Et annet eksempel på en "zero that clause" finner vi i FP: "The Commissioner's wife had been annoyed, **she always felt**, by her refusal to help out at the Red Cross fair." (84-85) Her har jeg valgt å gå bort ifra utgangsetningens mønster, rett og slett fordi det skurrer så kraftig på norsk: "Kommissærens hustru ble forarget, hadde hun alltid følt, over at hun avslo å hjelpe til på Røde Kors-markedet." Her fungerer en normalisert løsning bedre: "Hun hadde alltid følt at kommissærens hustru ble forarget over at hun avslo å hjelpe til på Røde Kors-markedet." (21)

Der det har vært hensiktsmessig har jeg beholdt utgangstekstens inverterte rekkefølge, men jeg prioriterer å skape en måltekst som fungerer. Noen steder må jeg "bringe forfatteren nærmere leseren" (Schleiermacher 46).

## 5) Nominalfraser

En verbal uttrykksmåte er typisk for god norsk stil (*Språkvett* 333), og ukritisk å beholde utgangstekstens nominalfraser kan gi en uønsket formell tone i målteksten. Selv om disse utgangstekstene er satt tilbake i tid og målteksten er skrevet i et konservativt bokmål, er det en fare for at for mange nominalfraser vil føre til en "stiv" og gammelmodig tekst. Der jeg har ansett det for nødvendig, har jeg derfor valgt en verbal uttrykksmåte for å oppnå en naturlighet i språket. I følgende eksempel har jeg både normalisert setningen og erstattet nominalfrasen med en leddsetning: "The hurt silence with which her refusal had been accepted had implied **the importance of** these 'social duties'" (FP 85) I stedet for å velge det høytidelige "**viktigheten av** disse 'samfunnspliktene'" har jeg her omformulert frasen til en leddsetning: "Avslaget hennes var blitt akseptert med en såret stillhet som underforstått fortalte **hvor viktige de var**, disse 'samfunnspliktene'" (21). Et annet eksempel kan være uttrykket "[...] envying him his move to the metropolis" (FP 91), hvor "misunte ham flyttingen til metropolen" blir et dårlig alternativ. Det er langt mer naturlig å bruke verbet *å flytte* i denne sammenhengen: "[...] misunte ham å flytte til metropolen". (26)

## Allitterasjon

Allitterasjon og lek med lyd er et viktig stilistisk grep hos Desai, og et gjennomgående trekk ved litteraturen hennes. Noen steder gir løsningen seg selv i oversettelsen, som at "school-scuffed shoes" (FP 88) blir til "skoleslitte sko" (24). Andre steder taper jeg allitterasjon ett sted og må kompensere ved å danne ny allitterasjon et annet sted i setningen eller teksten. I dette eksempelet er det syv ord med en mer eller mindre fremtredende s-allitterasjon, men

bare fire av disse har jeg lyktes å videreføre:

"[...] tumbled frantically in the **still, sizzling** air, then **sorted themselves** out into battle formation and **streaked** away **across** the white **sky**." (GaT 2)

"[...] tumlet **desperat** i den **stillestående**, brennhete luften før de ordnet seg i **krigsformasjon** og **strøk** av gårde over den hvite himmelen." (1)

For å kompensere for tapet av allitterasjon her, blir det introdusert en l-allitterasjon senere i novellen: "lytte etter lyden av leken" har en fin lydlikhet som ikke er der i utgangsteksten:

"listening for sounds of the game" (GaT 7). Det enkle ordet "intoned" (9) har fått en s-allitterasjon i eksplisitteringen: "sa i syngende stemmer" (7).

Det er likevel ingen tvil om at noe går tapt enkelte steder, som i denne setningen hvor allitterasjonen, assonansen og den harde h+vokal-lyden skaper en stakkato rytme: "[...] not **human** at all, but like a **hungry, hunchbacked hyena hunting** along the road –" (ST 37) For å beholde noe av allitterasjonen har jeg valgt de litt uvanlige ordene *hungrende* og *henover* fremfor *sulten* og *langs*: "[...] ikke menneskelig i det hele tatt, men som en **hungrende**, pukkelrygget **hyene** som jakter **henover** veien –" (17)

## Språklig kreativitet

Det engelske språk er relativt fleksibelt. Det er enkelt å lage avledninger av ord til nye ordklasser, og Desai liker å leke litt med disse mulighetene. Jeg har løst dette på ulike måter, ofte ut ifra hvordan jeg tolker teksten, og med et håp om å beholde både forfatterens kreativitet og poetiske tone. Et eksempel på fleksibiliteten i det engelske språk ser man her i FP: "Watery sound of speech, liquid sound of drink" (89). Adjektivet *watery* er en avledning av substantivet *water*, og slike avledninger er vanlige og forståelige på utgangsspråket, men når et slikt adjektiv ikke er innført på norsk ender man gjerne opp med endelsen -aktig, i dette tilfellet *vannaktig*. Det er selvfølgelig også et element av tolking her: Hva er egentlig en "watery sound of speech"? Her har jeg landet på "rennende lyd av prat", både for å unngå den litt intetsigende løsningen *vannaktig* (som også gir uønskede assosiasjoner til *vandig*), og også fordi jeg tolker Desai dit hen at det er snakk om en dempet, vedvarende lyd av prat som utgjør en del av den underliggende havmetaforen i novellen. Ved å bruke *rennende* gir jeg på samme måte som Desai rom for en tolkning, eller det Boase-Beier omtaler som "open-endedness" (*Stylistic Approaches to Translation* 145).

Et annet eksempel er hentet fra PTB: "**Pat-pat-pat**. No, it was not the rhythm of the verse, he realized, but the **tapping** of her foot, green-sandalled, red-nailed, swinging and

swinging to lift the hem of her sari up and up." (16) Onomatopoetika som *pat* har vi færre av på norsk, og det er uvisst om vi hører lyden av at sandalen slår mot foten eller bakken. Og det at *pat* baklengs blir *tap* – et verb som er tilnærmet synonymt og på kreativt vis forsterker bildet uten ren repetisjon – det har jeg ikke lyktes i å gjenskape. I tillegg står jeg overfor utfordringen med ordene *red-nailed* og *green-sandalled*. Et Google-søk bekrefter at *green-sandalled* er Desais neologisme; man får ikke treff på andre tekster enn denne novellen. *Red-nailed* er derimot en etablert sammensetning, men verken *rødneglet* eller *grønnsandalet* kan sies å være gode sammensetninger på norsk. *Rødneglet* kunne kanskje ha passert takket være likheten med *rødhåret*, men det ville blitt et svært markert valg i målteksten. Det er ingen tvil om at det skjer en viss forflatning i oversettelsesprosessen, men det har ikke vært til å unngå: "Klapp-klapp-klapp. Nei, det var ikke rytmen på verset, innså han, men den grønne sandalen hennes som klappet mot foten med røde tånegler; den vippet og vippet så kanten på sarien ble løftet opp og opp." (52)

Det siste eksempelet jeg vil ta med er fra FP: "Submerged in grass, in dark, in night and **chatter, clatter of ice in glass**, teeth on biscuit, teeth on teeth." (89) Her har jeg tatt meg en liten kunstnerisk frihet, fordi ønsket om å beholde poesien ved ordrimet *chatter – clatter* var større enn ønsket om å finne en vanlig kollokasjon på norsk: "Sunket ned i gresset, i mørket, i natt og **skravling, skramling av is i glass**, tenner mot kjeks, tenner mot tenner." (24) Isbiter *klirrer* vanligvis i et glass, men forhåpentligvis legger leseren merke til lydlikheten mellom *skravling* og *skramling*, uten å reflektere videre over hvorvidt is egentlig skramler. I en verden hvor en doktor kan være "submerged in grass" kan kanskje isbiter skramle?

## Intratekstualitet og intertekstualitet

### Intratekstualitet

Per Qvale skiller mellom *intertekstualitet* og *intratekstualitet* (93) – to termer det er nyttig å ta med i en analyse av Desais litteratur. Qvale definerer intertekstualitet som verkets referanser utenfor seg selv – i dette tilfellet vil jeg diskutere novellesamlingen i relasjon til andre av Desais tekster, altså den intertekstualiteten som oppstår innenfor ett og samme forfatterskap. Intratekstualitet er verkinterne referanser; hvordan ulike ledd og elementer i teksten knyttes til andre elementer og ledd, og på den måten bidrar til en helhetlig tekst. Disse interne referansene er det viktig å fange opp, fordi et oversettervalg man tar i én del av teksten må

henge sammen med valgene man tar i andre deler av teksten.

Det første eksempelet på intratekstualitet jeg vil trekke frem, er selve tittelen på novellesamlingen: *Games at Twilight*. Denne tittelen må stemme overens med tittelnovellen og handlingen i denne, men den skal også signalisere stemning og tema for hele novellesamlingen. En direkte oversettelse som *Lek i skumringen* fungerer for så vidt godt fordi den har en lydlig likhet og formidler originaltittelens semantiske innhold. En tittel som *Skumringslek* ligger et skritt lenger unna originaltittelen, og den slår an en litt mørkere tone. *Games* kan bety *lek*, som barnas lek i tittelnovellen, eller det kan bety *lek* på en litt mer tvetydig måte, i betydningen "Evasive, trifling, or manipulative behavior"/"A calculated strategy or approach; a scheme" ("game", thefreedictionary.com) eller "A secret and clever plan or trick" ("game", oxforddictionaries.com). *Lek* har færre av disse konnotasjonene. Men *skumring* er et spenningskapende ord rikt på konnotasjoner, og skumringen indikerer en overgang fra en tilstand til en annen. Ved å rokere på ordene veier jeg delvis opp for tapet av konnotasjonene knyttet til *games*, fordi når ordet *skumring* kommer i fokus i stedet for ordet *lek* i *Skumringslek*, antyder denne tittelen i større grad en uro – noe urovekkende og usikkert ved denne overgangen fra lys til mørke, liv til død. Det svinnende lyset blir fremhevet som tematisk viktig for Desais noveller av Minoli Salgado:

Illumination is the key theme of Anita Desai's short stories. Its real and metaphorical manifestations not only structure individual stories, but also serve to provide the collection's overall pattern. [...] The stories move between the "light" of insight, however fleeting, and the "dark" of indifference, between a development toward a moment of truth and an acknowledgment of the elusiveness of individual vision. But as the very title, *Games at Twilight*, suggests, the stories describe potential and partial illumination. (135)

Kvelden og skumringen er en signifikant tid i flere av novellene i samlingen; en tid på døgnet hvor menneskene opplever befrielse, får en spirituell innsikt, innser sin egen ubetydelighet eller gjennomgår en endring av annet slag. Men skumringen er også et gryende mørke som skjuler og forvrenger. Minoli Salgado skriver videre om skumringen at det er "a time for the suspension of belief. This is significant for it allows Desai to throw into doubt the value if not the validity of the insights gained by her characters" (136). Desai skildrer sine karakterer med humor og ironisk distanse, og hun er ikke redd for på vennlig vis å latterliggjøre dem litt. Samlet gjør dette at leseren ikke uten videre kan akseptere disse innsiktene (såkalte *epiphanies*) karakterene oppnår. Kanskje er *leken* i tittelen *Games at Twilight* også forfatterens lek med karakterene. Jeg leser novellene slik, og har derfor landet på tittelen som

prioriterer intratekstuell mening: *Skumringslek*.

Intratekstualiteten i Desais tekster oppstår gjennom at det ofte er et bilde eller en metafor som går som en rød tråd gjennom novellen eller romanen, og bidrar til å knytte teksten sammen og løfte den opp på et nytt betydningsplan. Disse trådene er det selvfølgelig viktig å bevare, men det er ikke alltid gitt hvordan ordene i disse tematiske "gruppene" best kan oversettes. Ofte er det snakk om et flertydig ord som brukes i én betydning, men hvor en annen betydning er implisitt og gir en tilleggs mening. I GaT skildres for eksempel boden som "(a) mortuary of defunct household goods" (5). *Defunct* kan bety *død* eller *avdød*, men det kan også bety at noe er ødelagt eller ikke lenger fungerer ("defunct" merriam-webster.com) Her er betydningen at disse husholdningsgjenstandene ikke lenger fungerer og at de er blitt ryddet bort i boden, og en naturlig oversettelse er at de er ødelagte. Men siden gjenstandene befinner seg på *a mortuary*, altså *et likhus*, vil nok en engelskspråklig leser oppfatte konnotasjonene til døden. Ordet *defunct* stikker seg ikke nevneverdig ut, men kunne tvert imot fort ha passert "under radaren" hvis man ikke hadde fanget opp at døden er et tema som går igjen i denne novellen. Det norske ordet *ødelagt* har ingen konnotasjoner til død, og det er gjerne problemet: Det norske ordet det er naturlig å oversette med, er ikke nødvendigvis like tvetydig eller har samme konnotasjoner som det engelske utgangset ordet. I slike tilfeller står man overfor valget mellom å oversette med vekt på å bevare en naturlighet i språket på norsk, og dermed velge et ord som ikke skiller seg ut – i dette tilfellet *ødelagt*: En korrekt oversettelse, for så vidt, men en hvor man mister henvisningen til det underliggende temaet. Eller man kan vektlegge nettopp disse konnotasjonene og velge et ord som passer overens med temaet, men som resulterer i en oversettelse med et uvanlig, uventet ord som kanskje stikker seg mer frem enn det gjør i originalen. I dette tilfellet har jeg gått for den siste løsningen og oversatt det med *avdøde*. Det skjer nok svært sjeldent at husholdningsgjenstander blir omtalt som *døde* eller *avdøde* på norsk, men sammen med ordet *likhus* tror jeg likevel bildet blir forståelig: "[...] et så mørkt og deprimerende likhus for avdøde husholdningsgjenstander". (3)

Døden er ett av to tema som flettes sammen i GaT. Det andre er naturen og dyrelivet, som både danner en ramme rundt fortellingen og også speiler menneskene som skildres. Blant annet sammenlignes barna med fugler – de føler seg frigjorte som fuglene, de begynner å tumle og leke som fuglene (2). Ravi hyler med en "wild animal howling" (8). Desai skildrer gjerne karakterene i tekstene sine som dyr, fugler eller insekter, og denne sammenligningen står til tider svært sentralt for det narrative. En konkret utfordring i så måte finner vi i

setningen "It grew darker in the shed as the light at the door grew softer, fuzzier, turned to a kind of crumbling yellow pollen that turned to yellow fur, blue fur, grey fur." (7) I denne sammenhengen kan *fuzzier* oversettes til *uskarpt* eller *uklart* – slik lyset blir mot slutten av dagen. Men hadde det her vært snakk om et dyr, kunne det blitt oversatt med *dunete*, *hårete* eller *loddent*. Her må man ta et valg om man skal holde seg til den mer åpenbare løsningen med at lyset er litt uskarpt, eller man må tolke Desai dit hen at hun spiller på et bilde av lyset som et slags stort dyr. Også i *Fire on the Mountain* blir den intense, lyse varmen skildret på en måte som minner om et stort, hårete, pustende og pesende dyr (41). I Desais verden har lyset og varmen en fysisk masse; det er en form for besjeling. I dette eksempelet går Desai videre fra å skildre lyset til å skildre *pelsen* på dette "dyret", og jeg har latt metaforen styre ordvalget mitt: "Det ble mørkere i boden etter hvert som lyset ved døren ble mykere, mer loddent, ble til et slags smuldrende, gult pollen som forvandlet seg til gul pels, blå pels, grå pels." (5)

Det andre eksempelet jeg vil trekke frem er hvordan Desai bruker ordet *burrow* for å skildre Ravi i GaT, og her har jeg valgt en noe annerledes løsning. "Ravi heard the whistling and picked his nose in a panic, trying to find comfort by burrowing the finger deep-deep into that soft tunnel (4)" og like etter: "Where could he burrow?" (4) Som substantiv betyr *burrow* *hi* eller *hule*, og som verb betyr det *å grave*, gjerne i betydningen å grave en tunell under bakken. Dette betydningsparet finner man ikke i noe norsk ord, og jeg har ikke lyktes i å finne et ord som fungerer i begge setningene. Én løsning er å akseptere at man taper noe her og oversette det til "stikke fingeren dypt inn" og kanskje "hvor kunne han gjemme seg?" Jeg har i stedet valgt å spille både på hovedtemaet i novellen, døden, og på den underliggende metaforen som sammenligner barna og dyrelivet: "Ravi hørte plystringen og plukket seg i nesen i panikk; prøvde å finne trøst ved å begrave fingeren dypt-dypt i den myke tunellen." "Hvor kunne han finne et hi å gjemme seg i?" (3) *Begrave* er et ord som kan brukes i overført betydning, og det er ikke et markert valg her – det er først når man ser det som en del av et større semantisk område i teksten at det tillegges en videre betydning av leseren. Å finne et hi å gjemme seg i er derimot et uvanlig bilde på en menneskelig handling, og jeg innser at dette blir mer markert enn det opprinnelige *burrow*.

Den bakenforliggende metaforen i FP er similen at festen er som en skipsfest den siste kvelden av reisen – alle er oppstemte og glade over at reisen snart er over, og snart skal de skilles for alltid. En videreføring av denne metaforen er selvfølgelig at livet er en reise, og her er det heldig at dette også er et svært vanlig uttrykk på norsk. Mange ord i teksten har konnotasjoner til vann, skip, hav, og jeg har forsøkt å beholde disse assosiasjonene i

målteksten. Et verb som *slosh* kunne fort ha blitt oversatt til *helle*: "[...] helte mer gin i glasset hennes". Men *slosh* kan også bety *skvalpe* eller *plaske*, og disse betydningene reflekterer bedre metaforen i novellen. Jeg har derfor oversatt det til *skvalpe*: "'Få høre deg fnise' sa han og skvalpet mer gin i glasset hennes." (27) Den samme strategien har jeg fulgt ved oversettelse av de andre ordene innenfor disse semantiske feltene. Denne gjentakelsen av ord gjennom hele FP, både de samme ordene og ord innenfor samme semantiske felt, bidrar på et vis til en repeterende, suggererende rytme, ikke ulik den skapt av bølger på et hav, eller bølger mot en strand. Jeg vil derfor argumentere for at det stilistiske grepet repetisjon her binder teksten sammen på et overordnet nivå og reflekterer novellens budskap og metafor, samtidig som det kan karakteriseres som en form for *iconicity* siden tekstens utforming speiler temaet (Boase-Beier, *Stylistic Approaches to Translation* 101, 102).

På samme måte har ST berøring som tema og PTB lyd og syn, men av plasshensyn diskuterer jeg ikke det nærmere.

### Intertekstualitet mellom Desais tekster

Qvale definerer intertekstualitet som "verkets referanser utenfor seg selv, fortrinnsvis til andre tekststeder eller andre topoi (93)." Mellom Desais egne tekster oppstår det både en tematisk og språklig intertekstualitet når metaforer, bilder og ord går igjen. Jeg vil ta med to eksempler på slik intertekstualitet, hvor bevisstheten om at det er snakk om tilbakevendende bilder styrer hvilke ord jeg velger å oversette med. Det første eksempelet er de to ordene *scene* og *stage*, som dukker opp i flere tekster. *Scene* er et ord med flere betydninger på engelsk, og i Desais tekster er det kontekstavhengig hvilken betydning man tillegger det, om man leser det som *opptrinn*, *sted* eller *scene* ("scene", ordnett.no). Men noen steder er det åpenbart at det brukes i betydningen *scenebilde*, som en episode i en film eller en teaterforestilling. I PTB ser for eksempel Mr. Bose nedover en korridor mot et opplyst rom i enden – vegger, tak og gulv fungerer som en ramme rundt de to "skuespillerne" der inne, og det er som en scene på TV-en eller på kino. "The red border of her sari was the only stripe of colour in that smoky **scene**." (12) I tillegg er de to rett etterpå omtalt som at de er "in some deeply absorbing **act**" (13), hvilket bidrar til oppfatningen om at det er snakk om en scene fra et skuespill eller en film. Jeg har beholdt *scene* i oversettelsen: "Den røde kanten på sarien hennes var den eneste stripen med farge i den røykfylte scenen." (9) Substantivet *act* kan bety *handling* eller *forestilling*, men *forestilling* vil bli for markert her – den metaforen som antydes i utgangsteksten, ville blitt ropt ut hvis jeg oversatte det til "[...] holdt nede i en dypt



oppslukende forestilling". Jeg har heller oversatt det med *handling*, i visshet om at ordet er litt mindre teaterrelatert enn *act*, mens det norske *scene* er nærmere knyttet til teater enn det engelske *scene*. "Begge lot de til å være bundet sammen og holdt nede i en dypt oppslukende handling som han var ekskludert fra." (9) Rett etterpå hoster Mr. Boses elev for å få oppmerksomheten hans, og dette skildres som at "Pritam [...] coughed **theatrically** – a cough imitating that of a favourite **screen actor**" (13). Dette styrker tolkningen av at det her er snakk om et skuespill, og jeg har oversatt det i tråd med dette: "Pritam [...] hostet teatralisk – et host som utvilsomt må ha vært en etterligning av en favorittskuespiller". (9)

Fra disse utdragene i PTB er parallellen tydelig til FP, hvor menneskene skildres som skuespillere på en scene: "Was it the darkness all about them, dense as the heavy curtains about a **stage**, that made them **act**, for an hour or so, on the tiny lighted **stage** of brief intimacy with such a lack of inhibition?" (94) Her er sammenligningen mellom livet og teateret klar, og verbet *act* kan oversettes med *opptre* i stedet for *oppføre seg* eller et annet nøytralt verb. "Var det mørket omkring dem, tett som tunge scenetepper, som for en time eller så fikk dem til å opptre på den lille, opplyste scenen av fortrolighet med slikt et fravær av hemninger?" (28) Det er selvfølgelig uheldig at det norske ordet *scene* dekker betydningen av både det engelske *scene* og *stage*, fordi det fører til ekstra repetisjon og en viss grad av eksplisitering i målteksten: Det vil bli tydeligere i målteksten at disse episodene spiller på den samme metaforen.

I GaT glemmer alle Ravi når han blir borte: "Having disappeared from the **scene**, he had disappeared from their minds." (9) I en tekst av en annen forfatter kunne det ha vært naturlig å oversette det med "da han forsvant ut av bildet" eller "da han forsvant fra stedet" eller lignende, men med den intertekstualiteten som ligger i ordet *scene* blir det en problematisk løsning her. Sannsynligvis er dette en omskrivning av det faste uttrykket *out of sight, out of mind*, som har den norske ekvivalenten *ute av syne, ute av sinn*. Denne leken med et fast uttrykk bør gjenspeiles i målteksten, og jeg mener scene-referansen bør beholdes, selv om det fører til et mer markert valg i målteksten. Jeg har valgt å oversette uttrykket til: "Da han forsvant fra scenen, forsvant han fra tankene deres." (6) Vi vet at Desai er vel bevandret i engelskspråklig litteratur, og det er ikke usannsynlig at det ligger en intertekstualitet til den kjente monologen fra Shakespeares *As You Like It* her, og at livet sammenlignes med et skuespill og verden med en scene:

All the world's a stage,  
And all the men and women merely players;  
They have their exits and their entrances;  
And one man in his time plays many parts (218)

Kanskje kan dette bildet igjen knyttes til Desais rolle som en slags tilskuer til livet i India? Det er i hvert fall ord og bilder som kan sies å fungere som et ledemotiv i forfatterskapet.<sup>4</sup>

Et annet tilbakevendende ord er verbet *fly*, og når det trekkes så mange paralleller mellom mennesker og fugler/dyr i Desais litteratur, virker det åpenbart at dette er av betydning. Chakranarayan skriver følgende: "Bird imagery is frequent in the works of Anita Desai. Birds denote nature, flights into fancy and freedom" (26). I GaT er det lille Manu som gjør seg klar til å flykte – "half of him wanting to fly north, the other half counseling south." (3) I PTB er Pritam "preparing to fly" og så etterpå spør Mr. Bose seg selv: "Where did he fly to?" (14). I begge disse eksemplene er det instinktivt mer naturlig å gå for en annen løsning enn *fly* i oversettelsen, og gjerne normalisere ved å bruke vanlige ord som *dra*, *stikke*, *løpe* eller *gå*. Men hensynet til intertekstualiteten gjør en slik endring vanskelig å forsvare, og jeg har oversatt med *fly* i alle disse tilfellene.

Ved en oversettelse av alle verkene i forfatterskapet, bør disse språklige og tekstuelle ekkoene ivaretas, fordi de knytter tråder på tvers av tekstene.

## Fremmede elementer: fremmed- eller hjemliggjøring

### Indias plante- og dyreliv

I novellene nevnes det flere plantesorter og en fugleart som ikke eksisterer i Norge, og som derfor heller ikke har egne navn på norsk. Disse plantene og dyrene er vanlige i deler av Asia og har engelske navn som brukes i teksten, med unntak av et par planter som nevnes på hindi: *tulsa* og *pipal*. Disse to sistnevnte har også egne engelske navn som Desai kunne ha brukt, (*tulsa* heter *holy basil* på engelsk, *pipal* heter *sacred fig*) så jeg ser på dette som et bevisst valg fra forfatterens side, og jeg har beholdt disse på hindi i målteksten. Å bruke de latinske navnene på plantene som mangler norske navn, ser jeg på som et dårlig alternativ: Dette er jo vanlige planter i India, planter som finnes i hagene eller vokser fritt i naturen, så det er en selvfølge at de har egennavn. I tillegg er det en utfordring at navnene på et par av dem

---

<sup>4</sup> Også i flere av Desais romaner dukker *scene* og *stage* opp. I *Baumgartner's Bombay* leser vi for eksempel: "Hugo stared at them as though they were actors on a stage, he the uncomprehending spectator." (40) "The coffee spilt, the cards scattered, the bottle emptied, the glass lying on its side. A scene, in miniature, copying the scene at Hugo's that she had fled." (3)

også brukes i overført betydning eller tillegges en større mening. Hvis jeg hadde beholdt de engelske navnene som et ledd i en fremmedgjørende strategi, ville måltekstleseren ha gått glipp av den videre betydningen av disse ordene. Jeg har vurdert det slik at det viktigste i disse tilfellene er å finne navn som fungerer naturlig i målteksten, at det selvfølgelig er navn på planter og dyr som faktisk finnes i India og at det ikke er altfor fjernt fra den planten eller det dyret det faktisk er snakk om.

En *garden babbler* er ikke navnet på en bestemt fugl, men en *babbler* er et velkjent kallenavn på en type flokkfugl som finnes i Asia. De "skravler" mye med hverandre – derav tilnavnet *babbler*, som betyr å *bable* eller *plapre*. I FP brukes ordet for å beskrive damene som skravler sammen i flokk, og senere i novellen brukes bare verbet *babble*. I norsk navnsetting oversettes *a babbler* noen ganger til *skriketrost*, men dette ordet gir feil assosiasjoner her. *Babbler* tilhører familien *Timaliidae*, og en annen undergruppe av denne er *Garrulax* – lattertrosten. Siden *babbler* og *Garrulax* er svært nært beslektet, har mange likhetstrekk og lever i samme område, har jeg her valgt å oversette *garden babbler* til *lattertrost*. Dette er et poetisk navn som fanger en del av originalens konnotasjoner – man kan fint se for seg en lattermild damegjeng. Jeg mener derfor dette valget kan forsvares ut ifra estetiske og konnotative årsaker, og at det fungerer som en god ekvivalent.

I FP nevnes det også to ganger en plante kalt *queen of the night*. Dette er heller ikke navnet på en bestemt plante, men et kallenavn som av og til brukes på ulike typer nattblomstrende planter. Uttrykket *nattens dronning* brukes på norsk om den nattblomstrende kaktusen *selenicereus grandiflorus*, men i FP blir det beskrevet at planten har bladverk og da er en type busk. Det er sannsynligvis snakk om det som kalles *nattsjasmin* på norsk, og det blir derfor feil å oversette det med *nattens dronning*: For en leser med god kjennskap til planter vil det være ulogisk at det hun kjenner som en kaktus plutselig omtales som en busk i novellen. Men det er også to problemer med å oversette plantenavnet til *nattsjasmin*: For det første er *nattens dronning* veldig poetisk, mer enn *nattsjasmin*, og det er også en form for besjeling. For det andre nevnes planten to ganger, og den andre gangen skildres "the flounces and frills of white scent" (97) som kommer fra planten. Disse "rysjene og foldene" gir assosiasjoner til en kjole eller et skjørt, som på en ordentlig dronning. Hvis jeg kaller planten bare *nattsjasmin* blir jeg nødt til å fjerne denne metaforen, for den vil ikke lenger gi mening. Løsningen jeg til slutt gikk for var å bruke det mindre poetiske, men korrekte navnet på planten, *nattsjasmin*, men å legge til "nattens dronning" som en apposisjon den andre gangen planten nevnes, for å kunne beholde metaforen: "Kurvstoler ble [...] plassert i en ring ved

siden av **den blomstrende nattsjasminen, nattens dronning, som ristet ut rysjer og folder av hvit duft** hver gang den natlige brisen raslet i den." (39)

Det nevnes flere planter i novellene som ikke finnes i Norge, som mangler norsk navn, og hvor man måtte ha brukt det latinske navnet i målteksten hvis det var svært viktig å få frem nøyaktig hvilken plante det var snakk om. Ved disse anledningene har jeg brukt samme strategi som nevnt over: *Kochia* er oversatt med hyperonymet *amarant*, fellesbetegnelsen *balsam* med fellesbetegnelsen *springfrø* og *Chinese orange tree* med *kumquattre*.

### Lekene i tittelnovellen

I GaT har jeg måttet vurdere i hvor stor grad jeg skal basere meg på en fremmedgjørende strategi. Her utgjør barnas lek en viktig del av handlingen, og gangen i disse lekene overlapper bare delvis med norske leker. Hadde jeg ønsket å følge en strengt fremmedgjørende strategi, ville jeg her ha oversatt ordene i lekene direkte. Den semantiske betydningen ville blitt videreført, men det ville ikke ha vært noen gjenkjennelsesfaktor for en norsk leser. Oppmerksomheten ville blitt dratt mot ordene i de fremmede reglene, men dette er bare vanlige barneleker med tøysete rim, og hva som sies spiller ikke noen stor rolle. Jeg har derfor i større grad hjemliggjort deler av denne novellen.

Først hører vi at barna vil leke *hide and seek*, som gjerne oversettes til *gjemsel* på norsk. Men i *gjemsel* skal man bare gjemme seg til man blir funnet; det er når man leker *boksen går* at man må ta på boksen for å vinne leken. Dette er et sentralt poeng i novellen, fordi Ravi glemmer denne avgjørende delen av leken og blir bare sittende i skjul i boden. Kulturelt sett er *boksen går* altså ekvivalent med *hide and seek* i denne sammenhengen, og jeg lar Ravi rope "boksen går" i stedet for å prøve å oversette det engelske *den*.

Barna har så en utvelgelseslek for å finne ut hvem som skal stå, og her sier de ordene "dip, dip, my blue ship". Ifølge oppslagsverk er dette en vanlig tellerregle i Storbritannia, på lik linje med "elle, melle, deg fortelle" på norsk.<sup>5</sup> Så vidt jeg kan forstå har ikke denne leken, eller ordene i reglen, noen symbolsk betydning i novellen, og det er heller ikke noe utpreget "indisk" over den som bør bevares i en fremmedgjørende oversettelse. Jeg har derfor vurdert det slik at det er riktigere å gi fortellingen en naturlig gang i målteksten og la barna leke en lek måltekstleseren kjenner og forstår implikasjonene av. Jeg har valgt å bruke de norske ordene til den norske reglen "elle, melle", så det er på et vis snakk om en hjemliggjøring.

---

<sup>5</sup> Jeg har ikke lyktes i å finne ut om dette faktisk er en lek man leker (eller lekte) i India, med engelske ord. Er dette noe britene tok med seg til India? Eller er det Desai som har valgt en engelskspråklig regle med tanke på sitt publikum?

Samtidig beholder jeg de britiske reglene for utvelgelsesleken – barna er "inne" eller "ute" basert på hvordan hendene deres lander (håndflate mot håndflate, eller håndbak mot håndflate). Dette kan sies å være en fremmedgjøring.

I slutten av novellen leker barna noe vi i Norge kjenner som "Bro, bro brille": To av dem holder hendene høyt og lager en bue, mens de andre barna toger under. Leken er sentral i den avsluttende episoden hvor Ravi begynner å ane sin egen ubetydelighet, og hvor han oppdager at de andre har glemt ham fullstendig bare fordi de ikke har sett ham på en stund. Ordene de messer antyder at denne leken har en symbolsk betydning: "The grass is green, the rose is red; Remember me, when I am dead, dead, dead, dead..."<sup>6</sup> Reglen utgjør en del av temaet i novellen: døden. Ordene i Bro, bro brille er for så vidt illevarslende og litt uforståelige, men selv om denne reglen også handler om døden, er den ikke like umiddelbar som den engelske reglen. Avslutningen "den som kommer aller sist skal i den sorte gryte" er ikke like illevarslende som "remember me when I am dead, dead, dead, dead" hvor det sentrale ordet hamres inn gjennom repetisjon. Her er den semantiske betydningen av ordene i reglen så sentral, at å erstatte den med en kulturelt ekvivalent regle ikke er tilstrekkelig: Det ville ha ført til et stort tap av betydning. Jeg har derfor valgt å oversette de engelske ordene på en måte som kan minne om andre gamle, norske regler og som høres ut som en lek barna kunne ha lekt. Døden kommer her i fokus: "Gresset er grønt, rosen er rød. Forglem meg ei, når jeg er død, død, død, død..."

## Ekvivalens på ordnivå

Ved oversettelse støter man stadig på tilfeller av ikke-ekvivalens på ordnivå; at utgangswordet eller -frasen ikke har et direkte motsvar i målspråket. Jeg har valgt ut noen få eksempler på ulike former for ikke-ekvivalens på ordnivå, for å redegjøre for hvilke strategier jeg har anvendt for å løse disse utfordringene, og jeg har her tatt utgangspunkt i Bakers inndeling i *Other Words*.

Det Baker kaller ikke-ekvivalens for kulturspesifikke konsepter (21), finner vi i følgende eksempel fra GaT. Barna lover å holde seg "in the veranda and porch" (1), og her har vi et kulturelt og semantisk *gap*, eller "hull", som vi kan kalle det på norsk. *Porch* og

---

<sup>6</sup> Jeg har funnet flere indiske forum og blogger hvor denne leken diskuteres, og den var visstnok svært populær i India før i tiden. Teksten gikk omtrent slik: "Oranges and lemons, sold for a penny. All those school girls are so many! The grass is green, the rose is red. Remember me when I am dead, dead, dead..." Se for eksempel: <http://archiver.rootsweb.ancestry.com/th/read/INDIA/2001-08/0997669010>

*veranda*<sup>7</sup> er ord som ofte brukes litt om hverandre på engelsk, og *porch* oversettes gjerne til veranda på norsk. Men her skiller det mellom *porch* og *veranda* i utgangsteksten, hvilket gjør oversettelsen vanskeligere. Akkurat hvordan dette huset ser ut er usikkert, for byggestilen for slike herskaps hus varierer geografisk og historisk i India. Vi vet likevel sikkert at større hus i India gjerne har veranda både foran og bak huset, og ofte en smalere veranda som løper rundt deler eller hele huset. Det er ofte søyler som holder taket oppe, som det også er i GaT. Verandaer er vanlig i Norge også, men ikke i samme omfang – her har verandaer noen ganger tak, ofte ikke, og hvis de er store har de sjeldent tak. For å videreføre denne kulturelle forskjellen, ville jeg få frem hvordan deler av verandaen er smalere, med tak og med søyler. Slik jeg ser det kan ordet best oversettes til *søylegang*, selv om dette ordet kanskje gir assosiasjoner til katedraler eller lignende religiøse byggverk hvor det finnes slike ganger ute til beskyttelse mot sol eller regn. Jeg håper likevel at leseren får et mentalt bilde av hvordan en slik søylegang må se ut, og som følge av det hvordan huset må se ut, og at denne kulturelle innsikten veier opp for eventuelle andre konnotasjoner.

I FP leser vi i den siste, avsluttende setningen at festdeltakerne har tårer "compounded equally of drink, relief and regret" (97). Både *drink* og *regret* er små utfordringer, siden de ikke har gode norske ekvivalenter. På engelsk snakker man om *regret* og *remorse*, mens på norsk har vi *beklagelse* og *anger* – de semantiske feltene for alle disse ordene overlapper delvis, men ikke fullstendig. Ut ifra sammenhengen vil jeg anta det i novellen er snakk om en følelse som ligger et sted mellom vemod, beklagelse og anger, og siden *regret* tross alt er det siste ordet i novellen, må det antas å være betydningsfullt. *Vemod* har ikke *beklagelse* eller *anger* blant sine konnotasjoner, og det vil forsvinne en viktig betydning hvis jeg oversetter med dette ordet. Jeg har oversatt det med *anger* som beklageligvis indikerer at man angre på *noe bestemt* i større grad enn *regret* gjør, men jeg mener det implisitt ligger en følelse av fortvilelse i *anger*, som gjør at avviket ikke blir for stort.

Baker nevner også det ekvivalensproblemet at målspåket kan mangle et hyperonym. *Drink* er et hyperonym til (alkoholholdige) drikker, men den nærmeste norske ekvivalenten *drikke* deler bare noe av den semantiske betydningen og brukes sjeldnere som substantiv. Det er vanligere å si at man har fått noe å *drikke* på norsk, eller spesifisere hva slags alkohol man har fått, mens man på engelsk kan ha fått *a couple of drinks* uten å presisere nærmere om det er øl, vin, sprit eller annet. I FP brukes ordet flere ganger, og de fleste stedene har jeg brukt hyponymet *en drink* (det nevnes at Raman blander drinker til dem) og et sted *drikke*

---

<sup>7</sup> Takk til arkitekt Sofie Flakk Slinning for råd om indisk arkitektur.

("Rennende lyd av prat, flytende lyd av drikke" 25). Ordet brukes igjen i den aller siste setningen, og ut ifra sammenhengen her er det ulogisk å oversette med *drink* og for vagt å oversette med *drikke*. For å unngå den platte oversettelsen *alkohol*, som ville ha vært mest dekkende i denne konteksten, har jeg valgt et annet ord innenfor samme semantiske felt, men med annen betydning: *Beruselse* omfatter den impliserte meningen her – at menneskene er berusede og sentimentale. Det skjer en meningsforflytning fra hva som forårsaker promille til resultatet av promille, men jeg anser dette som uproblematisk.

Et annet problem innen ekvivalens på ordnivå er de gangene målspråkets ord dekker et større semantisk område enn utgangordet. I FP nevnes *company* flere ganger, og fordi det tydelig er snakk om store bedrifter, ville det vært naturlig å oversette *company* med *selskap*. Men mens *company* betyr *selskap* eller *firma*, har *selskap* på norsk har flere ulike betydninger som er aktuelle i novellen, nemlig *firma*, *fest* og *samvær*. For å unngå forvirring, og for ikke å legge inn en repetisjon som ikke er der i utgangsteksten, blir det naturlig å oversette *company* med *firma*. Fordi repetisjon brukes som et stilistisk grep i tekstene, vil det å legge til nye repetisjoner kunne virke villedende: Kanskje ville leseren ha fanget opp repetisjonen og tatt det som et signal om at forfatteren her prøver å formidle en parallell eller en sammenheng.

Idiomer og faste uttrykk kan by på utfordringer, og Baker nevner spesielt problemer som kan oppstå når disse mangler en direkte ekvivalent i målspråket. En av strategiene hun nevner for å løse dette er parafrasing. *Clumsy as a bear* er et uttrykk som dukker opp i FP (92). Norsk har ikke noe fast uttrykk som kan regnes som en direkte oversettelse, men vi har uttrykket *elefant i porselensbutikk*. Forhåpentligvis gir parafraseringen *så klossete som en elefant* (27) assosiasjoner til dette idiomet, og siden elefanter faktisk finnes i India, i motsetning til i Norge, vil det kanskje føre til at leseren lettere aksepterer det som et uttrykk. Et annet sted finner vi uttrykket *bumper to bumper* (FP 96). Selv om dette er et fast uttrykk på engelsk, brukes det her helt bokstavelig – bilene står parkert svært tett. Å oversette det med et uttrykk som *sild i tønne* eller *tett som hagl* blir langt mer abstrakt. Det virker også unødvendig å styre leserens oppmerksomhet mot noe så norsk som *sild* eller *hagl*. Her har jeg valgt å oversette det faste uttrykket ordrett: *støtfanger mot støtfanger*. (29)

I PTB ble jeg også nødt å vurdere *hva* en del av utgangsteksten skal være ekvivalent til. Diktet Banalata Sen er ikke oversatt til norsk, men flere ganger fra bengali til engelsk. Det ser likevel ut til at Desai har oversatt diktet selv i novellen; jeg har ikke lyktes i å finne en identisk oversettelse hos noen annen. Den første problemstillingen ligger i at stedsnavnet *Sravasti* er stavet *Svarasti*. Dette må være en ren feilstavelse – men er det riktig av meg som

oversetter å rette det opp? Sravasti er en gammel indisk by kjent for sine skulpturer og utsmykninger, og poeten selv, Jibanananda Das, staver det Sravasti i sin oversettelse. Svarasti har jeg ikke lyktes i å spore opp i noen annen sammenheng enn denne novellen. Jeg har valgt å korrigere dette, under tvil, fordi jeg anser det som overveiende sannsynlig at det er en ren feil, og det vil være forvirrende eller irriterende for en leser som kjenner diktet eller byen. Den andre problemstillingen ligger i setningen "All birds come home, and all rivers – Life's ledger is closed..." (16). Poesi er en meningstung og flertydig litterær form, og når diktet oversettes fra bengali til engelsk til norsk er det stor sjanse for at betydningen forvrenges. Uttrykket "life's ledger is closed" er vanskelig å oversette til poetisk norsk, og det er vanskelig å vite nøyaktig hva som menes. Siden diktet er svært kjent og oversatt flere ganger, og har jeg valgt å se på andre oversettelser av diktet og deriblant den av poeten selv. Oversetternes løsninger er varierte, og spørsmålet blir hvilken tekst målteksten skal være ekvivalent til?:

- All birds come home, all rivers, all of this life's tasks finished. (Das)
- All birds come home, rivers too, all transactions of the day being over (Chowdhury)
- Birds return to nest – The shop of life, shuttered for the day (Mukerjee)

Å oversette med *transaksjoner, handel, protokoller* eller *regnskapsbøker* ville ikke gjort det lett å beholde den poetiske flyten, og å si at *butikken er stengt for dagen* eller at *livets butikk er stengt* høres ganske flatt ut. Til slutt valgte jeg å holde meg nær poetens oversettelse, fordi den er mer generell i ordlyden og gjør ikke at leseren ser for seg butikkdrift. I tillegg tror jeg dette vil gjøre at den norske oversettelsen ligger nærmere diktets opprinnelige ordlyd og betydning: "Alle fugler vender hjem, og alle elver – Livets gjøremål er over". (12)

Det siste spørsmålet er hvordan man kan oppnå en ekvivalent dialog. Å oversette dialog ordrett fører gjerne til lite muntlig og unorsk språk – det kan til og med bli utilsiktet tvetydig. Her blir det viktigere å finne en løsning som er pragmatisk ekvivalent; som fungerer på samme måte i målspråket som i utgangsspråket. Diskurspartikler som *vel, jo, nå sikkert, nok, ja visst* er naturlig i muntlig norsk, og de fungerer som et signal fra avsender til mottaker om hvordan utsagnet skal forstås. Fra FP kan vi ta et eksempel hvor en direkte oversettelse ville ha ført til et tvetydig utsagn fra Bose: "'Yes, yes, inspiration,' he went on" (85). Her kan en direkte oversettelse som "Ja, ja, inspirasjon" forstås på ulike måter, for eksempel at han modererer seg og at uttalelsen er ment som "ja, ja, kanskje ikke akkurat inspirasjon, da", eller at han blir irritert: "ja, ja, slutt og mas, jeg sa inspirasjon". *Ja visst* er utvetydig bekreftende, og slike diskurspartikler er god stil på muntlig norsk, og oversettelsen blir da: "'Ja visst, ja



visst, inspirasjon,' fortsatte han [...]" (22)

Det er også et pragmatisk valg å utelate egennavnet når Mr. Bose snakker til Pritam i PTB: "Have you heard of Asvamedha, **Pritam**, the royal horse that was let loose to run through the kingdom before it returned to the capital and was sacrificed by the king?" (12) Å henvende seg til noen ved navn, som i dette tilfellet, er mindre vanlig på norsk enn på engelsk, og det vil være avhengig av konteksten hvorvidt det blir oppfattet som uhøflig eller ikke. I denne undervisningssammenhengen vil det høres langt mer nedlatende ut i målteksten enn det nok er ment i utgangsteksten.

I GaT kan en uttalelse som "You liar, you did *not*" oversettes med "Din løgnhals, det gjorde du *ikke*". Men et barn ville nok heller sagt "Du lyver, det gjorde du *ikke*" (5) og det er denne pragmatisk ekvivalente løsningen jeg har landet på.

## Konklusjon

Det er ingen tvil om at Anita Desai har en skrivestil som kler novellesjangeren godt. Språket og stilen er på ingen måte underordnet handlingen i novellene, men spiller tvert imot en hovedrolle sammen med plotet. Repetisjonene, de nøye utvalgte ordene og de grammatiske grepene bidrar sammen til å tilføre tekstene et nytt betydningsnivå, og en oversettelsesstrategi som fokuserer på forfatterens stil har vært sentral for å prøve formidle alt som ligger i disse novellene. Oversettelsen har også vært en balansegang mellom fremmedgjøring og det å la leseren få et innblikk i en annen kultur og en annen tid, og hjemliggjøring de stedene en slik strategi blir nødvendig for å kunne formidle forfatterens intensjoner.

Det er gjennomgående i Anita Desais litteratur at språket er fortettet og så fullt av mening at man nesten kan føle det til tider. Slik Harish går rundt og kjenner på overflatene i "Surface Textures", slik kjenner leseren på ordene, rytmene, allitterasjonene. Resultatet er en leseropplevelse som er langt mer enn summen av ordene. Forhåpentligvis har jeg kunnet videreformidle denne litterære opplevelsen til leseren av målteksten.



# Litteraturliste

- Baker, Mona. *In Other Words*. London og New York: Routledge, 2002.
- Ben-Ari, Nitsa. "The Ambivalent Case of Repetitions in Literary Translation. Avoiding Repetitions: a 'Universal' of Translation?". *Translator's Journal* 43, 1 (1998): 68-78.
- Bliss, Corinne Demas. "Against the Current: A Conversation with Anita Desai". *The Massachusetts Review*. 29,3 (1998): 521-537.
- Boase-Beier, Jean. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2006.
- . "Knowing and not knowing: Style, intention and the translation of a Holocaust poem". *Language and Literature* 13, 1 (2004): 25-35.
- Chakranarayan, M. *Style Studies in Anita Desai*. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors, 2000
- Desai, Anita. *Games at Twilight*. London: Heinemann, 1978.
- . *Baumgartner's Bombay*. London: Vintage, 1998.
- . *Fire on the Mountain*. London: Vintage, 1999
- Salgado, Minoli. "Anita Desai". *A Reader's Companion to the Short Story in English*. Erin Fallon m.fl. New York og Abingdon: Routledge, 2013.
- Halliday, M. A. K. "Towards a Theory of Good Translation". *Exploring Translation and Multilingual Text Production. Beyond content*. Red. Erik Steiner og Colin Yallop. Berlin og New York: Mouton de Gruyter, 2001.
- Johansson, Stig. *Seeing Through Multilingual Corpora: On the use of corpora in contrastive studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. 3. utg. London og New York: Routledge, 2012.

"Parallellisme". *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 1. utgave. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1997.

Qvale, Per. "Kultur og Kontekst". *Oversettelse i teori og praksis*. Red. Bergljot Behrens og Bente Christensen. Oslo: 2012.

Ram, Atma. "An Interview with Anita Desai". *World Literature Written in English* 16, 1 (1977): 95-103.

Schleiermacher, Friedrich. "On the Different Methods of Translating". *The Translation Studies Reader*. 3. utg. Red. Venuti, Lawrence. London og New York: Routledge, 2012.

Shakespeare, William. *The Complete works of William Shakespeare*. London: Spring Books, 1958.

*Språkvett: Skriveregler, grammatikk og språklige råd fra a til å*. Gundersen, Dag (red.). Oslo: Kunnskapsforlaget, 2001.

### Internettider

"Desai, Anita." Encyclopedia of World Biography. 2005. Encyclopedia.com. 24.08.2014  
<[http://www.encyclopedia.com/topic/Anita\\_Desai.aspx](http://www.encyclopedia.com/topic/Anita_Desai.aspx)>

Crystal, David. 01.09.2014 <<http://www.davidcrystal.com/?id=3361>>

---. 01.09.2014 <<http://david-crystal.blogspot.no/2008/08/on-commas-again.html>>

Chowdhury, Faizul Latif. "Banalata Sen". 25.07.2014. <<http://www.poemhunter.com/best-poems/jibanananda-das/banalata-sen/>>

Das, Jibanananda. "Banalata Sen". 2008. 25.07.2014.  
<<https://avinashkishoreshahi.wordpress.com/2008/11/>>

"Defunct". *The Merriam Webster Dictionary*. 09.09.2014. <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/defunct>>

Desai, Kiran. "One doesn't want to lose the beauty". 2012. Prague Writers' festival.  
24.08.2014 <[pwf.cz/rubriky/pwf-2012/authors/interviews/anita-desai-one-doesn-t-want-to-lose-the-beauty\\_8840.html](http://pwf.cz/rubriky/pwf-2012/authors/interviews/anita-desai-one-doesn-t-want-to-lose-the-beauty_8840.html)>

"Game". *The Free Dictionary*. 2005. 04.09.2014 <<http://www.thefreedictionary.com/game>>

"Game". *Oxford Dictionaries*. 04.09.2014 <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/game>>

Mukerjee, Amitabha. "Banalata Sen". 1991. 25.07.14.

<http://www.cse.iitk.ac.in/users/amit/other/poems/banalata.html>

"Scene". *Ordnnett.no*. 09.09.2014. <[ordnett.no](http://ordnett.no)>

# **Vedlegg: Games at Twilight**