

Ei kommentert omsetjing av ni dikt av E.E. Cummings

Marita Langelo

Masteroppgåve i ENG 4490
Litterær omsetjing frå engelsk til norsk
våren 2016



UiO : **Institutt for litteratur, områdestudium og europeiske språk**
Det humanistiske fakultet

Innhald

Innleiing	3
DEL I	
«love's function is to fabricate unknownness»	6
«kjærleiks rolle er å dikta ukjendskap»	7
«true lovers in each happening of their hearts»	8
«og sanne flamar i kvart hjerteslag»	9
«now winging selves sing sweetly»	10
«vengande sjølv syng no søtt»	11
«so standing,our eyes filled with wind»	12
«her vi stend,med vinden i augo»	13
«when faces called flowers»	14
«når andlet kalt blomar»	15
«our touching hearts slenderly comprehend»	16
«våre rørande hjarte spinkelt begrip»	17
«but if a living dance upon dead minds»	18
«men om levande dansar på døde sinn»	19
«no man,if men are gods»	20
«ingen mann,om menn er gudar»	21
«when hair falls off and eyes blur»	22
«når hår fell av og auge slørast»	23
«når hår mistes og øyne sløres»	24
DEL II	
Generell kommentar	26
Kommentar til «kjærleiks rolle»	33
Kommentar til «og sanne flamar»	35
Kommentar til «vengande sjølv»	38
Kommentar til «her vi stend»	41
Kommentar til «når andlet kalt blomar»	44
Kommentar til «våre rørande hjarte»	47
Kommentar til «men om levande dansar»	50
Kommentar til «ingen mann»	52
Kommentar til «når hår fell av»	55
Konklusjon	58
Bibliografi	59

Innleiing

Edward Estlin Cummings (1894-1962) er nok fyrst og fremst kjend som forfattar, men han var òg biletkunstnar. Både i skrivekunsten og biletkunsten var han sterkt inspirert av kubismen, ei kunstretning som var prega av oppbrot og omstrukturering. Dette kan ein blant anna sjå i dei dikta hans som er oppbygde av ordfragment og organisert både visuelt og lydleg. I typografien kan vi òg sjå teikn på at Cummings var modernist. Han sette inn teikn som komma og kolon utan mellomrom til den påfølgjande bokstaven, han skreiv for det meste med små bokstavar, og han eksperimenterte med plassering av ord og skreiv dikt som var nesten like mykje visuelle som litterære. Påverkinga frå kubismen kjem òg til uttrykk i det språklege. Cummings var nyskapande og brukte gjerne nyord i dikta sine, eller han såg kjende ord frå nye vinklar og brukte dei på nye måtar; til dømes kunne han setje eit adverb i ein adjektivposisjon, som i «our merely universe», eller gjere eit substantiv om til eit verb, som i «winging selves». I artikkelen «E. E. Cummings: The Technique of Immediacy», skriv S. V. Baum at Cummings sine typografiske, syntaktiske og leksikalske eksperiment var forsøk på å uttrykke det umiddelbare i ein augneblink: «There is no order to the momentary perception; it is a sudden explosion during which all one's senses are attacked at once. To arrange the elements of this explosion in some sort of chronological sequence would be a serious breach of honesty» (106). I dette ynsket om å skildre ei oppleving frå fleire vinklar samtidig, ser vi òg påverkinga frå kubismen, der eit motiv gjerne vart sett frå fleire sider.

Cummings var ein produktiv diktar; dei to binda av *Complete Poems* som kom ut i 1981, inneheld til saman 799 dikt. I tillegg skreiv han blant anna ein sjølvbiografisk roman, fire skodespel og ei samling «non-lectures». Mange av dikta hans omhandlar klassiske tema, som kjærleik og våren, men han skreiv òg politiske og satiriske dikt og dikt der han eksperimenterte med det visuelle ved diktet, og forma òg hadde betydning for tolkinga.

Eg har fokusert på dei meir klassiske dikta hans, med tema som kjærleik, våren, alderdom og det menneskelege, der rytme, (halv)rim, allitterasjon og assonans er viktige verkemiddel. Fleire av mine utvalde dikt er sonettar, ein sjanger som Cummings nytta mykje. Han tilpassa sonettforma sine behov og var i høgste grad nyskapande, men han var òg bevisst tradisjonen han skreiv seg inn i. Eg kjem tilbake til ein kort diskusjon av Cummings sine sonettar litt seinare. Av tidlegare norske omsetjingar av Cummings har eg funne éi heil diktsamling: *En gang om våren* (2004), gjendikta av Arne Østring. I

etterordet i denne boka reknar Østring opp andre dikt av Cummings han har kome over i norske antologiar og andre diktsamlingar, omsett av blant anna av Ragnar Hovland, Jan Erik Vold, Ove Røsbak og Paal Brekke. Eg leitte opp desse og sørga for å velje andre dikt, men på eit tidspunkt skjedde det ein glipp, for eg oversåg at det eine diktet eg hadde valt ut, «when hair falls off and eyes blur», allereie var omsett av Østring. Eg oppdaga ikkje hans versjon før eg var ferdig med min eigen, så eg har valt å ta med både mi eiga og Østring si omsetjing her, og eg vil samanlikne dei to til sist i kommentardelen.

Norman Friedman skriv om Cummings: «Although his subjects, ideas, and situations are frequently ultra-traditional ... his techniques and devices are ultra-modern because he has taken a completely individual attitude toward rhyme, meter, stanza, grammar, syntax, and typography» (*Art* 87). Det er dette «individuelle» som kjenneteiknar dikta til Cummings, og når eg har omsett dei, har eg prøvd å overføre mest mogleg av hans spesielle stil til målteksten. Prioriteringane til ein omsetjar kan gjerne ordnast i eit hierarki, og for meg har dette hierarkiet vore forskjellig frå dikt til dikt. I dikt med fast rytme, til dømes «when faces called flowers», har eg prioritert rytmen; i dikt med regelmessige rimmønster, til dømes «love's function», har eg prioritert rima; og i andre dikt, til dømes «so standing», har eg prioritert konnotasjonane ord gir. Sonettane har vore spesielt vanskelege, for der skal gjerne alt prioriterast. Eg har heile tida prøvd å behalde Cummings sine særeigenskapar, anten dei er typografiske eller på syntaks- eller ordnivå. Det har vore viktig å få fram at dette er Cummings-dikt.

Utgitt 1935

- 1 love's function is to fabricate unknownness
- 2 (known being wishless;but love,all of wishing)
- 3 though life's lived wrongsideout,sameness chokes oneness
- 4 truth is confused with fact,fish boast of fishing
- 5 and men are caught by worms(love may not care
- 6 if time totters,light droops,all measures bend
- 7 nor marvel if a thought should weigh a star
- 8 –dreads dying least;and less,that death should end)
- 9 how lucky lovers are(whose selves abide
- 10 under whatever shall discovered be)
- 11 whose ignorant each breathing dares to hide
- 12 more than most fabulous wisdom fears to see
- 13 (who laugh and cry)who dream,create and kill
- 14 while the whole moves;and every part stands still:

1 kjærleiks rolle er å dikta ukjendskap
2 (kjend er fritt for ynske;men kjærleik berre ynskar)
3 om livet levast medrangsida ut,og einsforma kveler einskap
4 sanning forvekslast med fakta,fiskar skryt at dei fiskar
5 og menn fangast av makk(kjærleik ensar ikkje gjerne
6 om tida vaklar,lyset fell,alle mål må benda
7 eller undrast om ein tanke veg ei stjerne
8 –fryktar døden minst;og mindre at døden skulle enda)
9 så heldige elskarar er(deira eg underkastar seg
10 alt det som oppdagast må)
11 uvitande kvar pust tør gøyma vekk
12 meir enn fabelaktig visdom fryktar sjå
13 (som ler og grin)som drøymar,skapar,slår i hel
14 mens heilskapen driv;og still står kvar ein del:

Utgitt 1944

1 true lovers in each happening of their hearts
2 live longer than all which and every who;
3 despite what fear denies,what hope asserts,
4 what falsest both disprove by proving true

5 (all doubts,all certainties,as villains strive
6 and heroes through the mere mind's poor pretend
7 –grim comics of duration:only love
8 immortally occurs beyond the mind)

9 such a forever is love's any now
10 and her each here is such an everywhere,
11 even more true would truest lovers grow
12 if out of midnight dropped more suns than are

13 (yes;and if time should ask into his was
14 all shall,their eyes would never miss a yes)

1 og sanne flammar i kvart hjarteslag
2 lever lenger enn alt kva og alle kven;
3 trass i kva frykt fornektar,håp forfektar,
4 kva falskast dei beviser med motbevis

5 (all tvil,all visse her,når skurkar strir
6 og heltar gjennom sinnets arme vinn
7 –dystre gjøglarar med tid:kun kjærleik
8 skjer for evig bortanfor eit sinn)

9 slikt eit for alltid er kjærleikens no
10 og kvart hennar her er slikt eit overalt,
11 endå sannare vil sanne flammar bli
12 om midnatt heldt fleire soler enn er talt

13 (ja;og om tida skulle spørje om sitt var
14 skal alle,auga deira aldri oversjå eit ja)

Utgitt 1983

1 now winging selves sing sweetly,while ghosts(there
2 and here)of snow cringe;dazed an earth shakes sleep
3 out of her brightening mind:now everywhere
4 space tastes of the amazement which is hope

5 gone are those hugest hours of dark and cold
6 when blood and flesh to inexistence bow
7 (all that was doubtful's certain,timid's bold;
8 old's youthful and reluctant's eager now)

9 anywhere upward somethings yearn and stir
10 piercing a tangled wrack of wishless known:
11 nothing is like this keen(who breathes us)air
12 immortal with the fragrance of begin

13 winter is over–now(for me and you,
14 darling!)life's star prances the blinding blue

1 vengande sjølv syng no søtt,mens gjenferd(der
2 og her)av snø kryp;ør ei jord driv svevn
3 ut av sitt lysnande sinn:no overalt
4 smakar vêret av undring som er von

5 vekk er kalde timar før sola kverv
6 når inkjeliv kuar kjøt og blod
7 (alt som var tvilsamt er visst,sky er djerv;
8 gamal er ung og nølande ivrig no)

9 kvar enn ein ser oppåt alt lengtar,veks
10 trenger gjennom floken av ynskelaust kjend:
11 inkje er som den skarpe(som pustar oss)luft
12 udøyeleg med angen av begynn

13 vetren er over–no(for oss to,sjå,
14 kjære!)dansar livsstjerna i det blendande blå

1 her vi stend,med vinden i augo og den
2 kvinande riggen over oss,ber eg deg
3 sjå kor det bitande skipet løftar(dyktig
4 som ein fugl som er alle fuglar men meir flyktig)
5 seg mot lufta–og kven trur du
6 moglegvis eig visse hender,fyndige
7 og usynlege,med store nye fyrste stjerner
8 som knyt veven til ein tydeleg solnedgang

9 driv kvite piggar av stille inn i bjelkar
10 høgde ut av høgste farge
11 (og som natta heisar
12 mirakuløst over den alltid
13 bortanfor slike stadar og redslar eller noka tid
14 uundrande veldige retningslause
15 horisonten)
16 –kjenner du kan hende desse handverkarane?

Utgitt 1950

1 when faces called flowers float out of the ground
2 and breathing is wishing and wishing is having—
3 but keeping is downward and doubting and never
4 —it's april(yes,april;my darling)it's spring!
5 yes the pretty birds frolic as spry as can fly
6 yes the little fish gambol as glad as can be
7 (yes the mountains are dancing together)

8 when every leaf opens without any sound
9 and wishing is having and having is giving—
10 but keeping is doting and nothing and nonsense
11 —alive;we're alive,dear:it's(kiss me now)spring!
12 now the pretty birds hover so she and so he
13 now the little fish quiver so you and so i
14 (now the mountains are dancing,the mountains)

15 when more than was lost has been found has been found
16 and having is giving and giving is living—
17 but keeping is darkness and winter and cringing
18 —it's spring(all our night becomes day)o,it's spring!
19 all the pretty birds dive to the heart of the sky
20 all the little fish climb through the mind of the sea
21 (all the mountains are dancing;are dancing)

1 når andlet kalt blomar gryr opp or mørk mold
2 og pusta er ynskja og ynskja er halda–
3 men eiga er nedåt og nøla og aldri
4 –då er det april(kjære du)det er vår!
5 ja og svarttrasten flaksar så kry imot sky
6 ja og småfisken bykser så glade mot sol
7 (ja og fjella dei dansar i saman)

8 når alle lauv opnar seg utan ein lyd
9 og ynskja er halda og halda er gjeva–
10 men eiga er bandfast og inkje og nonsens
11 –i live;vi lever:det(kyss meg)er vår!
12 no som svarttrasten svermar slik ho og slik han
13 no som småfisken bivrar slik du og slik eg
14 (no som fjella dei dansar,dei fjella)

15 når meir enn det tapte er no funne att
16 og halda er gjeva og gjeva er leva–
17 men eiga er mørker og vinter og streva
18 –det vårast(og all natt vert dag)det er vår!
19 alle trastane dykkar mot himmelens midt
20 alle fiskane klyv gjennom storhavets sinn
21 (alle fjella dei dansar;dei dansar)

Utgitt 1926

1 our touching hearts slenderly comprehend
2 (clinging as fingers,loving one another
3 gradually into hands)and bend
4 into the huge disaster of the year:

5 like this most early single star which tugs

6 weakly at twilight,caught in thickening fear
7 our slightly fingering spirits starve and smother;
8 until autumn abruptly wholly hugs

9 our dying silent minds,which hand in hand
10 at some window try to understand
11 the
12 (through pale miles of perishing air,haunted
13 with huddling infinite wishless melancholy,
14 suddenly looming)accurate undaunted

15 moon's bright third tumbling slowly

1 våre rørende hjarte spinkelt begrip
2 (klyngar som fingrar,elskar kvarandre
3 gradvis om til hender)og bender
4 seg mot årets store katastrofe:

5 som denne tidlegaste einsame stjerna som nappar

6 kraftlaust i skumring, fanga i tetnande frykt
7 vil våre lett fingrande sjeler svelte og strypast;
8 til hausten plutseleg fullstending famnar

9 våre døyande tause sinn, som hand i hand
10 ved eit vindauge prøvar å fatte
11 den

12 (gjennom likbleike mil med svinnande luft, plaga
13 av klagande endelaus ynskelaus melankoli,
14 brått openberra)presise uforsagte

15 månens lyse ters som tumlar langsamt

Utgitt 1931

1 but if a living dance upon dead minds
2 why, it is love; but at the earliest spear
3 of sun perfectly should disappear
4 moon's utmost magic, or stones speak or one
5 name control more incredible splendour than
6 our merely universe, love's also there:
7 and being here imprisoned, tortured here
8 love everywhere exploding maims and blinds
9 (but surely does not forget, perish, sleep
10 cannot be photographed, measured; disdains
11 the trivial labelling of punctual brains...
12 –Who wields a poem huger than the grave?
13 from only Whom shall time no refuge keep
14 though all the weird worlds must be opened?
15)Love

1 men om levande dansar på døde sinn
2 jau,det er kjærleik;men om eit tidleg spjut
3 av sol perfekt skulle stryke ut
4 månens yttarste magi,eller steinar snakke eller eitt
5 namn rå over meir utruleg prakt enn
6 vårt berre univers,er kjærleik også der:
7 og her å vere fanga, plaga her
8 kjærleik eksploderer kvestar blendar
9 (men kan då ikkje forgå,gløyme,sove
10 ikkje festast på film,vegast;foraktar
11 den uviktige merkinga av nøyaktige hjernar...
12 –Kven svingar eit dikt veldigare enn grava?
13 frå berre Kven skal tida inga tilflukt ha
14 om mang ei merkeleg verd må opnast?
15)Kjærleik

Utgitt 1944

1 no man,if men are gods;but if gods must
2 be men,the sometimes only man is this
3 (most common,for each anguish is his grief;
4 and,for his joy is more than joy,most rare)

5 a fiend,if fiends speak truth;if angels burn

6 by their own generous completely light,
7 an angel;or(as various worlds he'll spurn
8 rather than fail immeasurable fate)
9 coward,clown,traitor,idiot,dreamer,beast—

10 such was a poet and shall be and is

11 —who'll solve the depths of horror to defend
12 a sunbeam's architecture with his life:
13 and carve immortal jungles of despair
14 to hold a mountain's heartbeat in his hand

1 ingen mann,om menn er gudar;men om gudar må
2 vere menn,den somtid einaste mann er denne
3 (så vanleg,for kvar plage er hans sorg;
4 og,for hans glede er meir enn glede,så sjeldan)

5 ein djevel,om djevlar snakkar sant;om englar brenn

6 ved sitt eige rause fullstendig lys,
7 ein engel;eller(då han heller forsmår verder
8 enn svik den umåtelege skjebnen)
9 kujon,klovn,forrædar,idiot,drøymar,dyr–

10 slik var ein poet og skal bli og er

11 –som løyser redslas avgrunn for å verne
12 solstrålens arkitektur med sitt liv:
13 og hogg ut evige junglar av fortviling
14 for å halde fjellets pulsslag i si hand

Utgitt 1931

1 when hair falls off and eyes blur And
2 thighs forget(when clocks whisper
3 and night shouts)When minds
4 shrivel and hearts grow brittler every
5 Instant(when of a morning Memory stands,
6 with clumsily wilted fingers
7 emptying youth colour and what was
8 into a dirtied glass)Pills for Ills
9 (a recipe against Laughing Virginitly Death)

10 then dearest the
11 way trees are Made leaves
12 open Clouds take sun mountains
13 stand And oceans do Not sleep matters
14 nothing;then(then the only hands so to speak are
15 they always which creep budgingly over some
16 numbered face capable of a largest nonglance the
17 least unsmile
18 or whatever weeds feel and fish think of)

1 når hår fell av og auge slørast Og
2 lår gløymer(når klokke kviskrar
3 og natta skrik)Når sinn
4 skrumpar og hjarte vert skjørare kvar
5 Augneblink(når ein morgon Minne står,
6 med keitete visna fingrar
7 og tømer ungdom farge og det som var
8 i eit skite glas)Piller mot Piner
9 (ei oppskrift mot Latter Møydom Død)

10 då kjære korleis
11 tre er Laga lauv
12 opnast Skyer tek sol fjell
13 står Og hav Ikkje søv betyr
14 ingenting;då(då er dei einaste hendene så å seie
15 dei alltid som kryp stivt over eit
16 tald andlet i stand til det største inkjeblikk det
17 minste usmil
18 eller kva no tårepiler føler og fisk tenkjer på)

1 når hår mistes og øyne sløres Og
2 lår glemmer(når klokker hvisker
3 og natta roper)Når sinn
4 skrumper og hjerter blir skjørere for hvert
5 Nå(når av en morgen Minnet står igjen,
6 med klossete visne fingrer
7 som tømmer ungdomsfargen og det som var
8 opp i et skittent glass)Piller mot Plager
9 (en resept mot Latter Jomfruelighet Død)

10 da kjæreste betyr
11 det ingenting hvordan trær
12 Skapes løv springer ut Skyer
13 tar sol fjell står Og hav Ikke sover;
14 da(da er sånn sagt de eneste hender
15 alltid dem som leer seg sakte over et
16 dødsmerka ansikt i stand til et største ikkeblikk det
17 minste usmil
18 eller hva nå ugras føler og fisk tenker på)

Omsett av Arne Østring

Stil og verknad

Skal ein seie noko generelt om dikta til Cummings, er det kanskje enklast å kommentere stilen til diktaren. Josep Marco definerer stil slik: «style is a set of (often patterned) linguistic options taken up by an individual author, a particular work, etc., against the backdrop of all the other options s/he could have taken up but did not» (74). Ein må altså sjå på alle dei lingvistiske vala i ein gitt tekst, om dei er medvitne val frå forfattaren si side eller ikkje (det kan vi uansett ikkje vite), som ein del av stilen i teksten. Stilistiske trekk, som til dømes rim, allitterasjon og tvitydighet, tiltrekk seg gjerne merksemd og markerar ofte punkt i teksten der lesaren må anstrenge seg litt ekstra for å tolke og forstå teksten. Jean Boase-Beier meiner at det er dette som er kjernen i lyrikk: «it is the way poetry works: stylistic features demand engagement with the text» (46).

Dikt er kanskje det tydelegaste eksempelet på det Katarina Reiss kallar den ekspressive teksttypen: Språket formidlar haldninga til sendaren, og omsetjaren bør fokusere på å overføre kjeldeteksten si form og den «estetiske dimensjonen» av språket, til dømes metaforar og interjeksjonar (Munday 112). Det kan ho oppnå ved å anta forfattaren sitt perspektiv og uttrykksmåte. Jean Delisle har identifisert seks trekk som pregar litterære tekstar, og han framhevar òg kor viktig språket, stilen og forma til eit litterært verk er: «The writer uses language in a way unique to him, so that his style might even be considered a reflection of his personality ... Form is important to the writer because his aim is to make his readers see the world in a new way» (15).

Dikt er ei tekstform der ein ofte finn mykje innhald uttrykt med få ord, og det er difor ekstra viktig å vere oppmerksom på stilen, språket og verkemidla som vert brukt dersom ein skal klare å vidareformidle både innhaldet til diktet og verknaden diktet har på lesaren. Friedman skriv: «The general functions of the devices and techniques of the poetic art are to render what is being shown as intelligible and yet as vivid as possible ... ideally [the two functions] co-operate – when just enough information is presented in such a way as to insure the maximum imaginative effect upon the reader» (*Art* 86-87). Eit dikt må altså på same tid vere forståeleg og gjere inntrykk på lesaren. Ideelt sett burde ei omsetjing reprodusere alle kjeldeteksten sine språklege verkemiddel og bilete for å gi same inntrykket på lesaren av MT, men det er sjeldan, om i det heile teke, mogleg. Ein strategi omsetjaren kan nytte, er kompensasjon, der ein «veg opp for» tapet av eit stilistisk trekk ein stad i teksten ved å tilføre det same verkemiddelet, eller eit anna, ein annan stad i teksten.

Faren ved kompensasjonsmetoden er sjølvsagt at noko som er markert i KT, vert umarkert i MT, og på den måten kan vektlegginga av eit viktig punkt i diktet falle bort. Eg meiner likevel at det er betre å kompensere for tapte verkemiddel enn ikkje å gjere det. For å ha same verknad på lesaren, må målteksten gi lesaren så mykje motstand at ho engasjerer seg like mykje i teksten som lesaren av kjeldeteksten gjer. Det er kanskje dette Henning Hagerup meiner når han skriv at «gode gjendiktningar bevarer [det poetiske elementet] på bekostning av fenomenar som for anledningen er langt mindre viktige» (9).

Verkemiddel i Cummings sine dikt

Stil er altså knytt til dei lingvistiske vala forfattaren tek og kjem til uttrykk gjennom språkelege verkemiddel i teksten. Når det gjeld Cummings, skriv Friedman: «What [he] adds to the usual devices includes word-coinage, the shifting of grammatical forms, syntactical and typographical dislocation, and blending stanzaic patterns with free verse» (Art 88). «Vanlege verkemiddel» kan vere blant anna rim, allitterasjon og assonans, og dette er òg verkemiddel som Cummings nyttar. I denne bolken skal eg gå gjennom nokre av dei viktigaste stilistiske trekka i dikta eg har omsett.

Noko av det som er lettast å leggje merke til ved dikta til Cummings, er at dei for det meste er skrivne med små bokstavar. Dette er så gjennomgåande i alle verka hans at det kan reknast som norma, og eventuelle store bokstavar som dukkar opp, vert avvik. I dikta kan bruk av versalar somtid uttrykke personifisering. I «but if a living» kan linjene «–**Who** wields a poem huger than the grave? / from only **Whom** shall time no refuge keep» lesast som at eit pronomen vert brukt som særnamn. Andre gongar er ikkje grunnen til versalbruken like openberr, til dømes i «when hair falls off»: «the / way trees are **Made** leaves / open **Clouds** take sun mountains / stand **And** oceans do **Not** sleep». Her har eit verb, eit substantiv, ein konjunksjon og eit adverb fått stor førebokstav utan at det er klart kvifor – i alle fall ikkje for denne lesaren. Ingen av orda står fyrst i verselinja, dei høyrer til fire forskjellige ordklassar, og dei gir heller ikkje meining dersom ein les dei fire orda saman. Det er berre «Clouds» som er substantiv, så det kan vanskeleg vere snakk om personifisering i dei andre tilfella. Løysinga for omsetjaren i dette tilfellet må verte å halde seg nærast mogleg opp til kjeldeteksten og reprodusere versalane i dei tilsvarande orda i målteksten. Slik vart dei same linjene i mi omsetjing: «korleis / tre er **Laga** lauv / opnast **Skyer** tek sol fjell / står **Og** hav **Ikkje** søv».

Det finst andre typografisk trekk ved dikta til Cummings, til dømes at han ikkje brukar mellomrom mellom komma og andre teikn, og påfølgjande bokstav. I tillegg er han sparsam med teikna, sjølv om han kanskje brukar semikolon oftare enn ein vanlegvis ser i lyrikk. I omsetjingane følgjer eg praksisen med manglande mellomrom etter teikn, og eg brukar dei same teikna som i kjeldeteksten. Nokre få stadar har eg funne det nødvendig å setje inn eit komma for å lette forståinga.

Cummings brukar hyppig parentesar i dikta sine, eit trekk som elles er meir vanleg å finne i prosa. Desse innskotne parentesane kan til dømes uttrykke spontan glede, som i «when faces»: «-alive;we're alive,dear:it's(kiss me now)spring!». Andre stadar fungerer parentesane nesten forklarande eller utbroderande, som i «now winging selves»: «nothing is like this keen(who breathes us)air». I omsetjingane har eg beholdt parentesane slik dei står i kjeldetekstane.

Eit anna trekk som pregar dikta til Cummings, er bruken av nyord. Friedman påpeikar at nesten alle nyorda til Cummings er avleidd av ord som allereie finst ved at den grammatiske kategorien vert endra (*Art* 105), og at «such a grammatical shift alters the forms but not the meanings of words» («Diction» 1041). Difor er det gjerne ikkje vanskeleg å skjønne kva som er meint, og ofte kan eit slikt nyord uttrykke eit bilete eller ein idé mykje tydelegare enn om ein skulle ha brukt fleire ord for å få fram det same. Cummings nyttar fleira typar grammatiske forskyvingar for å lage nye ord. Ofte brukar han adverb som substantiv, som i «true lovers»: «such a **forever** is love's any **now** / and her each **here** is such an **everywhere**». I same diktet finn vi òg pronomnen brukt som substantiv: «live longer than all **which** and every **who**»; og verb brukt som substantiv «if time should ask into his **was**». Cummings kan òg setje eit adverb i ein posisjon der det skulle ha vore eit adjektiv dersom setninga skulle vere grammatisk korrekt, som i «our **merely** universe» («but if a living»), eller «their own generous **completely** light» («no man»). Ifølgje Friedman, kan dette skape «an aesthetically rhythmic and rhetorically ambiguous effect» (*Art* 106).

Andre måtar Cummings skapar nyord på, er å leggje til eit prefiks eller suffiks til ord som allereie finst. Av prefiks brukar han ofte «un-» eller «non-», som i «**unsmile**» og «**nonglance**» («when hair»). Slik skapar han eit sterkare inntrykk ved å nemne til dømes «smil» og så oppheve det i same andedrag. Av suffiks kan ein til dømes finne «-ness», som i «**unknownness**» («love's function»). Cummings har òg ein tendens til å konstruere det Friedman kallar «partisippadverb» ved å leggje til «-ly» til eit verb i presens partisipp: «creep **budgingly**» («when hair»). På denne måten klarar han å «preserve the presentness

and happeningness of his modifiers. Here is an effect of vitality, of inventiveness, of flexibility; an effect of language growing, developing, and becoming more precise» (Friedman, *Art* 107).

Omsetjing av slike nyord kan gjerne by på problem. Det er til dømes ikkje berre å leggje til ei ending for å gjere eit norsk adjektiv om til eit adverb, då ord frå dei to ordklassene ofte har same form: Både «merely» og «mere» kan omsetjast til «berre», og både «completely» og «complete» kan omsetjast til «fullstendig». Eg synest likevel eg har klart å behalde noko av det tvitydige i desse to orda. I omsetjinga er «our merely universe» blitt til «vårt **berre** univers». Her er den bokstavlege tydinga av «merely» reproduisert, i tillegg til at det norske ordet har ei anna tyding: «naken, gold». Det skal seiast at i denne konteksten er det nok den andre tydinga som melder seg fyrst, spesielt dersom ein ikkje kjenner til kjeldeteksten, men sjølv om lesaren ikkje ser tvitydigheita, meiner eg at «berr» òg kan uttrykke eit aspekt av kjeldeordet «merely». I tillegg gjer ordet «berre» at rytmen frå KT er overført til MT, så dersom det var omsyn til rytmen som låg bak ordbruken i originaldiktet, er han i alle fall behaldt i omsetjinga. Linja «their own generous completely light» har eg omsett til «sitt eige rause **fullstendig** lys». Dette vert forklart i kommentaren til «ingen mann». Ordet «budgingly» var det vanskelegaste av nyorda å omsetje. Til slutt vart det «kryp **stivt**», og tanken bak er diskutert i kommentaren til «når hår fell av».

Andre nyord – eller nye bruksområde for ordklasser – er enklare å overføre til norsk. Til dømes er «such a forever is love's any now / and her each here is such an everywhere» i omsetjinga blitt til «slikt eit **for alltid** er kjærleikens **no** / og kvart hennar **her** er slikt eit **overalt**». Her er dei spesielle orda omsett ganske bokstaveleg; før det fyrste er det sett inn eit «for» av omsyn til rytmen. Eit alternativ kunne ha vore «slik ei **æve** er kjærleikens no», og det høyrst kanskje meir poetisk ut, men då hadde parallellismen med to adverb for substantiv i kvar linje blitt brote. Dei to andre eksempla frå same diktet, «all which and every who» og «his was» har eg omsett til «alt **kva** og alle **kven**» og «sitt **var**», og begge løysingane vert diskutert i kommentaren til «og sanne flammar». Nyorda som er danna ved hjelp av både prefiks og suffiks, kan òg fint overførast til norsk: «unsmile» og «nonglance» er blitt til «**usmil**» og «**inkjeblikk**», og «unknownness» er blitt til «**ukjendskap**».

Friedman skriv at Cummings sjeldan brukar samansetting for å skape nye ord (*Art* 105), men i dikta eg har omsett, har eg likevel kome over eitt: «though life's lived **wrongsideout**» i «love's function». Her har han vridd litt på det faste uttrykket «inside

out» og sett det saman til eitt ord. I mi omsetjing er dette blitt «om livet levast **medrangsida**ut». Her har eg lagt til «med» for å lette forståinga.

Eit anna stilistisk trekk som Cummings gjerne brukar i dikta sine, er ein kreativ syntaks. Ifølge Friedman kan dette vere gjort av omsyn til rytmen, men verknaden kan òg vere å «[distribute] emphases in meaning through dislocation of the word order» (*Art* 110). På grunn av nyorda og den hyppige bruken av grammatiske forskyvingar, kan det kanskje verke som om omrokering av vanleg ordstilling òg førekjem ganske ofte i Cummings sine dikt, men i dei ni dikta eg har omsett, har eg berre funne tre eksempel på kreativ syntaks. Når det gjeld to av dei, kan det sjå ut som om hensikta har vore å få rytmen til å «flyte» lettare, som i «now winging selves»: «dazed an earth shakes sleep». Her vert rytmen - ∪ - ∪ -. Hadde ordstillinga vore korrekt, hadde linja blitt slik: «a dazed earth shakes sleep», og rytmen hadde blitt meir stakkato. Eit anna eksempel er frå sonetten «love's function»: «whose ignorant each breathing dares to hide». At denne linja går i jambisk pentameter, eit versemål som er typisk for sonettforma, styrkar mistanken om at ordstillinga er vald for å få rytmen til å bli riktig. Ein kan sjølv sagt aldri vite kva tankar som ligg bak slik val, og eg meiner at sjølv om det kan sjå ut som om det er gjort av omsyn til rytmen, bør den avvikande syntaksen vidareførast til målteksten. Desse to tilfella har eg omsett til høvesvis «ør ei jord driv svevn» og «uvitande kvar pust tør gøyma vekk». Også i den norske omsetjinga hjalp ordstillinga på rytmen, og omrokeringa gjer ikkje at teksten vert for vanskeleg. Det tredje eksempelet på kreativ syntaks eg har funne, er: «the only hands so to speak are / they always which creep budgingly». Desse linjene har eg omsett til «då er dei einaste hendene så å seie / dei alltid som kryp stivt», og eg vil diskutere valet i kommentaren til «når hår fell av» seinare i oppgåva.

Cummings og sonetten

Ifølgje Friedman, utgjer sonettar om lag halvparten av alle dei rimande dikta til Cummings (*Art* 100). Tre av dikta eg har omsett, følgjer mønsteret til den engelske sonetten, også kalla Shakespeare-sonetten. Denne består av 14 linjer i jambisk pentameter, fordelt på tre kvartettar og ein kuplett. Hallvard Lie skriv at ein kan sjå «en tankerytmisk 2-deling» i to hovudperiodar (655): «demonstrasjon» (dei 12 fyrste linjene) og «konklusjon» (dei to siste linjene). Lie skriv òg om Shakespeare-sonetten at «den har gjennomført mannlige rim. ... I efterligninger av Shakespeare-sonetten på andre språk

blir imidlertid denne rimregel (som har sin rot i spesielt engelske språkforhold) som regel ikke fulgt; man lar mannlige og kvinnelige rim veksle fritt» (660-661). Lie skriv ikkje kva han meiner med «spesielt engelske språkforhold», men det finst i alle fall skilnader mellom engelsk og norsk som gjer sonettforma betre eigna på engelsk. Ein av dei er at engelsk har fleire einstavingsord, som kan danne ein jambe dersom det kjem etter eit trykklett einstavingsord som «the» eller «and». Ein annan er at blankvers ligg nærare menneskeleg tale på engelsk enn på norsk; engelske tostavingsord er gjerne jambiske, medan norske er ofte trokeiske. Og ein ting som gjer omsetjing av sonettar frå engelsk til norsk utfordrande, er at på norsk har mange substantiv i bestemt form ei ending som gjer at sjølv einstava ord vert tostava. Ord som på engelsk dannar ein jambe saman med den bestemte artikkelen «the», til dømes «the sun», vert ein troké dersom ein omset det direkte til norsk: «sola». Sidan sonetten er bygd opp av jambar, kan dette fort skape vanskar både for den generelle rytmen og for enderima i omsetjinga.

Som vi ser, har den tradisjonelle sonetten strenge reglar for form og innhald. Samtidig som Cummings skriv seg inn i denne tradisjonen, formar han sonetten på ein heilt eigen måte som gjer at han kan kallast ein nyskapande tradisjonsberar. Christiane Nord skriv at «standardized genres often raise equally standardized expectations in the receivers ... the reader will only become aware of the text form if it is not as expected» (61). I likskap med dei typografiske avvika og dei visuelle dikta til Cummings, gjer leiken med den standardiserte sonetten igjen at merksemda trekkast mot forma til teksten. Friedman skriv: «In his earlier sonnets, Cummings varied the standard rhyme schemes beyond recognition, roughed up the meter, broke up the lines spatially, and ignored the standard stanzaic divisions, all in an effort to make them look as unsonnet-like as possible. As a result, they were frequently mistaken for irregular free verse poems» (*Art* 100). Seinare vart sonettane hans meir regelmessige når det gjaldt inndeling, rytme og rim, men han kompenserte for dette ved å bruke fleire nyord og halvrim. Det kan sikkert diskuteras kvar grensa går for når eit dikt sluttar å vere ein sonett, men ser ein på dei tre eg har vald ut, er det tydeleg at vi har med sonettar å gjere. To av dei, «true lovers» og «now winging selves», er delt inn i tre kvartettar og ein kuplett. I den siste, «love's function», står fyrste linja åleine, men elles er inndelinga den same. Alle tre dikta følgjer rimmønsteret til Shakespeare-sonetten, *a b a b c d c d e f e f g g*, sjølv om det ofte dreier seg om halvrim. Den «tankerytmiske todelinga» i demonstrasjon og konklusjon er det kanskje vanskelegare å få auge på, men i «now winging selves» ser ein henne tydeleg. Dei tre kvartettane skildrar våren, og i kupletten til slutt konkluderast det med: «winter is

over–now(for me and you, / darling!)life’s star prances the blinding blue». Eg kjem tilbake til ein grundigare diskusjon av sonettane fyrst i kommentardelen.

kjærleiks rolle

«love's function» er den eldste av dei omsette sonettane; det var utgitt i 1935. Det er ikkje ein av Cummings sine aller tidlegaste sonettar, der han leika seg så mykje med rytmen og inndelinga at det nesten var umogleg å sjå at dei var sonettar, men dette diktet er likevel meir rytmisk uregelmessig enn «true lovers» og «now winging selves», som kom ut seinare. Dei fire fyrste linjene i «love's function» har trykklett utgang, og slik skil dei seg frå det tradisjonelle rytmemønsteret. Diktet har òg eit avvik i strofeinndelinga: Fyrste linja er separert frå dei tre neste i det som skulle ha vore ein kvartett. Resten av inndelinga følgjer malen for ein Shakespeare-sonett. Rimskjemaet er det tradisjonelle *a b a b c d c d e f e f g g*, og alle rima bortsett frå c-rimparet («care – star») er heilrim.

Tre av orda som stikk seg ut i kjeldeteksten, finn vi i linje 1 og 3: «love's function is to fabricate **unknownness** // (known being wishless;but love,all of wishing) / though life's lived wrongsideout,**sameness** chokes **oneness**». Det fyrste er eit nyord danna av adjektivet «unknown» og suffikset «-ness», og den felles endinga knyt dei tre orda saman. Omsetjinga vart slik: «kjærleiks rolle er å dikta **ukjendskap** // (kjend er fritt for ynske;men kjærleik berre ynskar) / om livet levast medrangsida ut,og **einsforma** kveler **einskap**». På norsk var det vanskeleg å finne tre ord med same tyding som KT-orda og ei felles ending. Dei norske orda er likevel knytte saman, om koplinga er svakare enn på engelsk: «einskap» deler fyrste delen av ordet med «einsforma» og andre delen med «ukjendskap» (som også på norsk er eit nyord). Eit fjerde ord kan òg koplast til trioan i kjeldeteksten, nemleg «wishless» i linje 2. Her er ikkje endinga heilt den same, men ho gjer likevel at det vert danna eit rim med dei andre tre orda. Denne koplinga fekk eg ikkje til på norsk, men ho er uansett sekundær i forhold til den klare samanhengen mellom dei tre andre orda. I mi omsetjing vart «wishless» til «fritt for ynske».

Eit anna interessant ord finn vi i linje 12: «most **fabulous** wisdom». Den primære tydinga til «fabulous» no for tida er nok «flott», men ordet har òg ei meir bokstavleg tyding: «fabelaktig» – noko som høyrer heime i ein fabel, noko oppdikta. Her har eg valt å bruke den bokstavlege omsetjinga, og ikkje til dømes «fantastisk» eller «utruleg», som gjerne vert rekna som synonym, fordi ordet i denne konteksten er knytt til substantivet «wisdom/visdom». Visdom vert gjerne sett på som noko objektivt og fastsett, og på norsk er ordet i slekt med «vitskap». Difor er det interessant at ordet som beskriv visdom, kan tyde «usant», og denne subtile sjølvmotseiinga ville eg òg få fram i omsetjinga.

Sjølv om det går eit underliggjande jambisk pentameter gjennom diktet, er ikkje rytmen like tydeleg som i dei to andre sonettane. Enderima er meir iaugefallande, så eg har valt å prioritere dei. Dette har ført til ei nyanseforskyving i linje 5. Der kjeldeteksten går slik: «love may not care», er det blitt slik på norsk: «kjærleik ensar ikkje gjerne». Her er omsetjinga blitt meir bestemt enn den tentative originalen. Eg meiner likevel at dette er den beste løysinga dersom ein skal behalde rimet. Det hadde sjølvsagt vore mogleg å omsetje frasen meir direkte, til dømes slik: «kjærleik bryr seg kanskje ikkje», men då hadde det blitt vanskeleg å få til eit rim utan at det hadde ført til ei større semantisk forskyving i linje 7.

og sanne flammar i kvart hjarteslag

«true lovers» er det andre omsette diktet som følgjer malen for ein Shakespeare-sonett. Det vart utgitt ni år etter «love's function» og kjem nok inn under det Friedman kallar Cummings sine meir «modne» sonettar. Diktet er inndelt i tre kvartettar og ein kuplett, og ein ser tydeleg på forma at det er ein sonett. Alle linjene har trykktung utgang, og rytmen er ganske regelmessig. Rimskjemaet *a b a b c d c d e f e f g g* er følgd, men alle rima bortsett frå «who – true» i linje 2 og 4, er halvrim.

Ein ting Friedman meiner pregar dei seinare sonettane til Cummings, er bruken av nyord, og i dette diktet er det flust med dei. Både adverb, pronomer og verb er her gjort om til substantiv, og dette meiner Baum er eit forsøk på å skildre tilværet: «Cummings searches to express existence, being, by developing a noun out of any other part of speech in the language» (105). Det eine tilfellet av nyord i dette diktet har eg allereie diskutert: «such a **forever** is love's any **now** / and her each **here** is such an **everywhere**,» har eg omsett ganske direkte til «slikt eit **for alltid** er kjærleikens **no** / og kvart hennar **her** er slikt eit **overalt**,». Eit anna tilfelle, som er meir interessant frå eit tolkingsperspektiv, finn vi i linje 2: «live longer than all **which** and every **who**;». Denne linja kan lesast som ei ufullstendig setning med brot både midt i og på slutten, og ein kan få inntrykk av at ho vert uttalt av ein som snublar i orda. Med Cummings er det alltid vanskeleg å vite når ei setning sluttar, men her meiner eg det er tydeleg at det ikkje kjem eit framhald som kan knytast til «which» og «who»; linje 1 og 2 utgjer ei heilsetning som sluttar ved semikolonet. Det kunne ha vore freistande å prøve å gjere linje 2 lettare å svelgje ved å omsetje henne til t.d. «lever lenger enn alt og einkvar som», men då hadde setninga blitt hengande i lause lufta utan noka avslutning, og det gjer ho ikkje i kjeldeteksten. Dersom ein kjenner stilen til Cummings, er det meir truleg at pronomena «which» og «who» her er brukt som substantiv, og linja kan tolkast som eit Cummingsk uttrykk for «live longer than everything and everyone». Slik kunne eit omsetjingsalternativ ha vore «lever lenger enn alt og alle», men det hadde ført til ei forflating av målteksten gjennom normalisering av eit markert punkt i diktet. Eg har i staden prøvd å behalde det framande ved linja og omsett henne slik: «lever lenger enn alt **kva** og alle **kven**».

Eit anna nyord finn vi i nest siste linje: «if time should ask into his **was**». Her er det ikkje nyordet som er interessant – det har eg rett og slett omsett til «**var**». Ordet som kjem før, derimot, kan lesast på norsk både som «hans» og «sitt». Spørsmålet er kven sitt «var» det er snakk om. Eg meiner vi kan finne ein ledetråd i førre strofa: «such a forever

is **love's** any now / and **her** each here is such an everywhere,». Her vert kjærleiken personifisert og referert til som kvinne, og det er difor ikkje usannsynleg at tida er personifisert som mann. Ein annan sak som talar for at det er tida sitt «var», er tidsaspektet ved dette verbet i preteritum; ein kan lettare førestille seg at tida «har» eit «var» enn eit «sykla». Ein tredje ting er at dersom ein les linja som at det tyder «hans var», finst det ikkje ein «han» som «hans» kan referere til. Desse punkta gjer at eg meiner at «var» høyrer til «tida», så eg har omsett linja slik: «om tida skulle spørje om sitt var».

Når det gjeld sonettelementa ved diktet, har eg fyrst og fremst prøvd å halde på rytmen og dei trykkunge endingane, sidan det er det mest regelmessige ved originalen. Rima har eg nedprioritert, sidan berre eitt av rimpara i kjeldeteksten er heilrim; dei seks andre er halvrim. Likevel er det blitt to heilrim i omsetjinga, «vinn – sinn» og «overalt – talt», og eitt halvrim, «var – ja». For å få til det jambiske pentameteret har eg to stadar lagt til eit trykksvakt småord: I fyrste linje, «**og** sanne flamar i kvart hjerteslag», og i linje 5, «(all tvil, all visse **her**, når skurkar strir». I fyrste linje kan det kanskje hevdast at eg normaliserer «in each happening of their hearts» når eg omset det til «i kvart hjerteslag». Men ei meir direkte omsetjing, til dømes «i kvar hending i hjarta», meiner eg ville ha gitt diktet ein meir snublande start. Og eit hjerteslag *er* jo «a happening in the heart».

Andre stadar har det ikkje vore mogleg å kopiere rytmen utan å gjere diktet mindre – i mangel på eit betre ord – poetisk. Dersom rytmen i kjeldeteksten skal overførast til målteksten for einkvar pris, meiner eg at det fort kan verke oppstylta og unaturleg og slik gjere diktet dårlegare enn om ein tek seg somme fridomar med rytmen. Det Hagerup kallar «det poetiske elementet», må prioriterast på kostnad av «fenomener som for anledningen er langt mindre viktige» (Hagerup 9).

Målteksten har stort sett fått trykkunge utgangar på verselinjene. Unntaka er linje 3, «forfektar», og linje 7, «kjærleik». «Love» og «lovers» har vore vanskelege ord i omsetjinga av fleire av dikta, sidan dette er ord Cummings ofte brukar, og dei norske motstykkka har ei staving meir enn dei engelske orda. I dette diktet har eg løyst «lovers» ved å bruke «flamar» i staden for «elskarar/elskande», og slik fått eit norsk ord med like mange stavingar som det engelske. «Love» kan omsetjast til «elsk», men i mi oppfatning er det så lite brukt i den betydninga at det er meir truleg det ville ha blitt lest som verbet i imperativ. Eg har difor valt å bruke «kjærleik», sjølv om det gir linja ein trykklett utgang. Det spelar òg inn at «love» vert gjenteke i linje 9 og bør få same uttrykk begge stadar i målteksten. Eg synest at «kjærleik» likevel fungerer, sidan den trykklette siste stavinga heng seg på det trykkunge «skjer» i neste linje og dannar ein jambe.

I linje 3 ser vi ein parallellisme i «what fear denies, what hope asserts,»: DO-S-V vert gjenteke to gongar. I neste linje kjem ein ny parallellisme i «what falsest both disprove by **proving** true». Ved at begge har to ledd som kan knytast saman, kan ein òg sjå på dei to linjene som parallellar. Eg har omsett dei slik: «trass i kva frykt **fornektar**, håp **forfektar**, / kva falskast dei **beviser** med mot**bevis**». I omsetjinga fell parallellismen i linje 3 delvis bort når «what» i andre leddet ikkje kjem med av omsyn til rytmen. Eg har difor valt «fornektar» og «forfektar» for å styrke både parallellismen i den linja og slektskapet mellom dei to linjene.

vengande sjølv syng no søtt

«now winging selves» er den tredje sonetten av dei omsette dikta. I *Collected Poems* står det at det vart utgitt i 1983, etter Cummings' død, men det står ikkje noko om når det vart skrivne. Som med «true lovers», ser ein straks på dette diktet at det er ein sonett; det er inndelt i tre kvartettar og ein kuplett. Rytmen er ganske regelmessig gjennom heile diktet, og alle verseendingane er trykkunge. Rimmønsteret er *a b a b c d c d e f e f g g*; fire av enderima er heilrim, og tre er halvrim («sleep – hope», «stir – air» og «known – begin»).

På engelsk er opningsorda: «now winging selves sing sweetly». Det aller fyrste ordet er «now», og det gir diktet ei umiddelbarheit som vert forsterka av gjentakninga av ordet i linje 3, 8 og 13, og rimet med «bow» i linje 6. Eg har omsett fyrste linja slik: «vengande sjølv syng no søtt». Når eg har valt å flytte «no» til midten av linja, er det av omsyn til rytmen. Dersom det skulle ha stått fyrst, hadde diktet opna med tre trykkunge stavingar og fått ei tyngd som ville ha motverka det spontane uttrykket «no» som innleiingsord hadde gitt. Som kompensasjon har eg lagt inn ekko av den lange vokalen i «no» fleire stadar i teksten, i ord som «jord, von, sola, blod, floken, to».

Som i den førre sonetten, kan vi også her finne fleire av Cummings sine karakteristiske nyord. Vi har til dømes «winging selves» i opningslinja, «**some**things yearn and stir» i linje 9 og «the fragrance of **begin**» i linje 12. Det fyrste tilfellet er eit substantiv som er gjort om til verb. Her skapar Cummings eit nytt og originalt bilete som ber i seg både vengar, rørsle til vengane og ein oppgåande bevegelse, og konnotasjonar til fuglar, og kanskje vår. Med eitt ord får han planta eit bilete i hovudet på lesaren som ein elles kunne ha brukt fleire sider på å skape. Eg har omsett ordet til «vengande», som òg er eit nyord, og som eg synest har i seg noko av dei same konnotasjonane.

«some**things**» var vanskelegare å overføre. Dette er eit ord som har ei mykje meir attkjenneleg form på engelsk enn på norsk. Eg hugsar då eg leste *Hitchhiker's Guide To the Galaxy* på norsk og kom over ordet «noer»; det tok meg litt tid å skjønne at det ikkje var eit romvesenord som var funne opp av Douglas Adams, men den norske versjonen av «some**things**». Eg ville unngå å skape same forvirringa, og omsette frasen slik: «**alt** lengtar,veks». Her går nyordet tapt i omsetjinga, men eg har prøvd å kompensere for det i linje 6, der ein i kjeldeteksten finn ordet «inexistence». I staden for det rytmisk og språkleg klumsete «ineksistens» har eg her laga eit nytt ord som eg meiner er i tråd med stilen til Cummings: «**inkjeliv**». Eg har brukt sammen «malen» som Cummings der han

lagar nye ord ved å legge til eit prefiks til ord som allereie finst, slik han til dømes gjer med «unsmile» og «nonglance» i «when hair».

Det er meir som føregår i omsetjinga av linje 6. Heile linja ser slik ut i originalen: «when blood and flesh to inexistence bow», og eg har omsett henne slik: «når inkjeliv kuar kjøt og blod». Her har det både skjedd ei endring av ordstillinga, og det Vinay og Darbelnet kallar modulering, ein operasjon som «changes the semantics and point of view of the SL» (Munday 88). Det har skjedd ei forskyving frå at «blood and flesh» er den handlande agenten i kjeldeteksten, til at «inexistence» er agenten i måltekst. Sidan verbet òg er endra, frå «bøye seg» til «kue» vert biletet likevel det same som i originalen. Modulering kan vere obligatorisk eller valfri. I dette tilfellet er ho valfri – det er ikkje noko i det norske språket som hindrar ein i å skrive t.d. «når blod og kjøt bøyer seg for ineksistens» – og utført for å få trykktung ending på siste ordet og for å skape eit rim med siste ordet i linje 8.

I den førre linja har det òg skjedd ei omskriving. Slik ser linje 5 ut i originalen: «gone are those hugest hours of dark and cold». For å få til eit rim med «djerv» i linje 7 har eg fjerna eit element og endra på ordstillinga, og omsetjinga vart slik: «vekk er kalde timar før sola kverv». Her er «cold» beholdt i den direkte omsetjinga «kalde», og «dark» kjem fram i «før sola kverv», men for at rytmen skulle stemme måtte «hugest» vike. Konstruksjonar som «hours of dark», der to substantiv er lenka saman av preposisjonen «of», er mykje vanlegare på engelsk enn på norsk, og eit uttrykk som «timar av mørke og kulde» høyrer på norsk ut som ei kalkering. Der «cold» står som siste ord i kjeldeteksten, er «kalde» difor blitt flytta til posisjonen før «timar».

Når det gjeld det siste nyordet, «immortal with the fragrance of **begin**», er den grammatiske forskyvinga den motsette av den i det fyrste dømet: Her har vi eit verb som står i ein substantivposisjon. «Begin» på engelsk kan vere uttrykk for både infinitiv, presens (bortsett frå tredje person eintal) og imperativ. Eg har valt å bruke imperativsforma på norsk, fordi eg synest det gir biletet ei umiddelbarheit. På norsk vart linje 12 slik: «udøyeleg med angen av begynn».

I linje 2-3 i kjeldeteksten finn vi personifisering: «dazed an **earth** shakes sleep / out of **her** brightening mind». Her vert jorda referert til som kvinne, og det kjem til uttrykk i det vesle ordet «her» og det at ho utfører ei aktiv viljehandling. På norsk er det blitt slik: «ør ei jord driv svevn / ut av sitt lysnande sinn». I omsetjinga vert personifiseringa svekka, sidan det norske eigeomspronomenet «si/sin/sitt/sine» ikkje avslører kjønnet til subjektet i setninga. I tillegg må eit hokjønnsord på nynorsk refererast

til som «ho/henne», ikkje «den» som på bokmål, så ei løysing som hadde teke i bruk pronomenet, ville uansett ikkje ha bidrege til å styrke personifiseringa.

Diktet «so standing, our eyes filled with wind» har tre delar, og inndelinga er markert av tankestrekar. Frå fyrste til midten av femte linje finn vi ei oppmoding; frå midten av femte og til og med femtande linje vert eit litt omstendeleg spørsmål formulert, og i sekstende og siste linje kjem eit nytt spørsmål. I fyrste delen vert eit fysisk skip skildra. I andre delen vert nattehimmelen indirekte samanlikna med skipet, og skaparen/ane av nattehimmelen med handverkarane som laga skipet – «these workmen» i siste linja kan difor spele på begge tydingane.

Andre delen av diktet vert innleidd slik: «and whose do you / suppose possibly are certain hands», før handlingane hendene utfører, vert skildra. I målteksten vert desse hendene plukka opp att i linje 15. Her kunne det ha vore eit alternativ å omsetje «perhaps» til «kanskje» og «workmen» til «arbeidarane». Det hadde nok gitt ein betre rytme (i alle fall hadde «kanskje» det), men ved å bruke «kan **hende**» og «**hand**verkarane», peikar avslutninga tilbake på byrjinga av det fyrste spørsmålet og knyt slik saman siste delen av diktet.

I artikkelen «*Scenes-and-frames*-modellen i tolkning og oversettelse av metaforer» skriv Cecilie Horge Walle at «metaforer danner i en gitt tekst ... ofte et slags system. Når metaforene ... kan knyttes til samme *scene*¹ gjennom assosiasjonene de benytter, bidrar de til å danne en billedlig koherens i teksten som også må beholdes i en oversettelse, slik at tekstens billedmønster ikke rakner eller påtvinges et fremmed mønster» (45, kursiv i originalen). Antoine Berman snakkar om det same når han åtvarar omsetjarar mot å øydelegge «underliggende betydingsnettverk»: «The translator needs to be aware of the network of words that is formed throughout the text. Individually, these words may not be significant, but they add an underlying uniformity and sense to the text» (Munday 223).

I dette tilfellet dreier biletmønsteret – eller biletnettverket – seg om skip/segling. Ein kan finne ord med meir eller mindre sterke assosiasjonar til dette temaet gjennom heile diktet, til dømes «wind, rigging, ship, hoists, horizon». I linje 4 finn ein «fleet», som òg er med på å danne ein «biletleg koherens»: Ordet kan tyde både «flåte» eller «lett, rask, flyktig». For å behalde assosiasjonen til skipsmetaforen, skulle ein her gjerne hatt eit

¹ «bilder eller forestillinger [som det rent lingvistiske materialet] er i stand til å skape hos oss» (Horge Walle 40).

norsk ord med same doble tydinga, men det klarte eg ikkje å finne, så eg måtte velje ei av dei to tydingane. Ein kunne ha brukt argumentet at sidan «fleet» er modifisert av «more», må det vere eit adjektiv, men i Cummings sitt språk er det ikkje nødvendigvis slik. På grunn av samanlikninga med fuglar og biletet: «lifts ... herself against the air», meiner eg likevel at primærtydinga er «lett», så valet falt på «flyktig».

Bortfallet av assosiasjonen til flåte/skip i dette ordet, gjer at den biletlege heilskapen i diktet vert svekka. Eg har difor prøvd å kompensere for det ein annan stad, nemleg i linje 8, som står slik i originalen: «knitting the structure of distinct sunset». Her har vi ordet «knitting», som òg er handverk, om enn av ein annan type enn det vi ser i neste linje. Eg har omsett linje 8 slik: «som knyt veven til ein tydeleg solnedgang». Her er assosiasjonen til handarbeid flytta frå verbet til substantivet. Verbet «knyt» kan gi assosiasjonar både til taua på skipet og til knyting av fiskegarn, og sjølv om denne koplinga er svakare enn den som fall bort i linje 4, bidreg ho til å styrke biletmønsteret i diktet.

Det er meir enn berre det semantiske ved orda som er meiningsberande. I artikkelen «Et forgrenet system av usannheter» foreslår Arild Vange at «harmoniene og disharmoniene [i dikt] ... stammer fra noe man kanskje kunne kalle et flerspråklig eller mellomspråklig poetisk sjikt, hvor ordene inngår klanglige forbindelser» (84). I dette tilfellet ser vi at vinden som vert påkalla med «whining» i andre linje, følgjer oss gjennom heile diktet i /aɪ/, i- og s-lydar blant anna i linje 9, 3 og 6. Desse kalde, kvislande lydane har eg prøvd å attskape blant anna med i-assonans i linje 9, y-assonans i linje 6-8 og s-assonans i linje 7-8.

Det er få enderim i dette diktet. Dei einaste eg kan finne, er «joists – hoists» i linje 9 og 11; «when – workmen» i linje 13 og 16; og halvrimet «terse – stars» i linje 6 og 7. Det finst ikkje noko systematisk rimmønster, og det er ulikt tal linjer mellom rima (ei, to og null). Rimparet «dyktig – flyktig» i måltekstens linje 3 og 4 er eit forsøk på til dels å kompensere for mangelen på rim andre stader. Elles har eg prioritert å vere innhaldsmessig tru mot originalen i staden for å tvinge fram rim på kostnad av tydinga.

Andre stader finn ein rimande ordpar midt i linjer. Eg meiner at desse rima er viktigare å behalde, men det var ikkje så enkelt. I linje 10 har vi: «**hewn** from **hugest** colour», som er blitt til «**høgd** ut av **høgste** farge» i omsetjinga. Her skal det seiast at eg har teke meg fridomar med grammatikken for å få det til å gå opp: Perfektum partisipp i fleirtal av «hogge» er «hogde/hogne», men det hadde ikkje blitt eit like fint rim. Med tanke på Cummings sin kreative bruk av språket, føler eg likevel at eg har mitt på det

tørre. I linje 13 finn vi eit nytt (halv)rimande ordpar: «such **wheres** and **fears**». Her var det vanskelegare å få til eit rim, og eg enda til slutt på «slike **stadar** og **redslar**», som trass alt har ein viss lydlikskap, sjølv om det ikkje er eit reint rim.

Det finst eit anna trekk ved linje 13 som er verd å nemne. I uttrykka «such wheres» og «any when» finn vi to adverb som vert handsama som teljelege substantiv og dermed kan reknast som nyord. Når desse skal omsetjast til norsk, støyter ein på same problemet som med «somethings» i «now winging selves». Dei engelske orda «where» og «when» er lette å kjenne att, sjølv når dei er modifisert, som i «such wheres». På norsk kan «kvar» både vere eit adjektiv («still, roleg»), eit determinativ og adverbet som kjeldeteksten refererer til, og det er kanskje ikkje like lett å identifisere tydinga i eit uttrykk som «slike kvar» – eller endå verre: «slike kvarar». Tydinga i «noko når» er kanskje enklare å få tak i, men det er òg fare for at «når» ikkje vert oppfatta som eit substantiv, men lest som eit adverb, slik det vanlegvis vert brukt. Ei slik tolking ville ha gjort alt frå «når» og til slutten av parentesen, til ei adverbial leddsetning som ikkje hadde gitt meining: «når / uundrande veldige retningslause / horisonten)». Eg har difor normalisert dei to uttrykka, og heile linja vart slik i omsetjinga: «bortanfor slike stadar og redslar eller noka tid». Dette fører til at framhevinga av dei to markerte orda fell bort, men eg meiner det er betre enn at lesaren skal gå seg vill i ei setning som tilsynelatande ikkje heng saman.

når andlet kalt blomar

«when faces called flowers» er eit anna dikt med streng form. Faktisk er rytmemønsteret her meir regelmessig enn i nokon av sonettane. Diktet er strofisk: Det er delt inn i tre strofer på sju linjer kvar, og rytmemønsteret i fyrste strofe gjeng att i dei to andre. Dei fire fyrste linjene er nesten like, bortsett frå at linje 2 og 3 har ei ekstra trykklett staving til slutt. Linje 5 og 6 har ei ekstra trykklett staving i starten, og endar på trykk tung staving, slik som 1 og 3. Den siste linja opnar med to trykklette og avsluttar med ei trykklett staving. Dette er òg den einaste linja som har tre trykk tunge stavingar i staden for fire, noko som gir lesaren ein pustepause før neste strofe. Dersom ein transkriberer rytmen, vert det slik:

u - u u - u u - u u -
u - u u - u u - u u - u
u - u u - u u - u u - u
u - u u - u u - u u -
u u - u u - u u - u u -
u u - u u - u u - u u -
u u - u u - u u - u

I omsetjinga har eg haldt meg tett opp til kjeldeteksten, og linje 15 er den eg har måtta endre mest på for å få rytmen til å stemme. I originalen ser linja slik ut: «when more than was lost has been found has been found». «found» direkte omsett vert «funne», men dette ville gjort at linja fekk ei ekstra trykklett staving på slutten. Her legg den norske grammatikken visse avgrensingar på omsetjinga, då mange verb får trykklett ending i perfektum partisipp. Eg har difor ofra gjentakninga av «found» for å behalde rytmen, som må seiast å vere det viktigaste i eit dikt med så fast form. Omsetjinga vart difor slik: «når meir enn det tapte er no funne att».

Éin annan stad har eg teke meg fridomar med ordvalet, og det er når svarttrasten vert nemnd. I kjeldeteksten dannar «the pretty birds» og «the little fish» ein parallellisme i kvar strofe med konstruksjonen artikkel, adjektiv, substantiv. For å få rytmen til å gå opp og bevare parallellismen har eg brukt samansette ord. «Småfisken» var ikkje vanskeleg å overføre, men «finfuglen» gjekk ikkje. Det gjorde heller ikkje «småfuglen», sidan «små» allereie var brukt. Løysinga vart «svarttrasten», som er ein vårfugl og passar fint inn i eit vårdikt. Denne omsetjingsmetoden vert skildra av Paul Kußmaul i artikkelen «Types of Creative Translating». Med utgangspunkt i Charles Fillmore sin scenes-and-

frames-teori, har Kußmaul utarbeidd fem typar kreativ omsetjing av metaforar. I nummer to, som han kallar «picking out scene elements», zoomar omsetjaren inn på eitt bestemt aspekt av scena som det lingvistiske materialet (ramma) framkallar. Scena som «pretty birds» framkallar, kan bestå av så forskjellige fuglar som papegøyar, flamingoar og dompapar. Når ein i omsetjinga vel ut éin av desse fuglane, til dømes svarttrasten, plukkar ein ut eitt element frå scena; eit generelt omgrep frå kjeldeteksten vert erstatta med eit meir spesifikt ord i målteksten.

Friedman skriv om det han kallar Cummings sine «praise poems» at Cummings organiserer dei «on a repetitive and parallelistic basis» («Diction» 1050). Det vil seie at strofene liknar kvarandre, ikkje berre med tanke på rytme, verslengd og rim, men òg på den måten at kvar frase eller syntaktisk eining i kvar strofe har ei tilsvarande frase eller syntaktisk eining på same stad i dei andre strofene. Friedman skriv vidare: «This device in written and spoken poetry is analogous to the way in which each separate verse of a song is sung to the same melody and tends to produce, therefore, a similar ‘lyrical’ effect» («Diction» 1051). Og det stemmer også for dette diktet at det kan høyrast ut som ein song. Les ein det med ekstra trykk på dei trykktunge stavingane, fell ein fort inn i ei 3/4-takt. Dei gjennomgåande daktylane med tung-lett-lett trykk kan òg knytast til innhaldet: Den lette og spenstige rytmen får fram det livsbejaande og oppglødde ved vârdiktet.

Ser ein nærare på det repeterande og parallellistiske ved strofene, ser ein fort at det dreier seg om meir enn rytme og syntaktiske einingar. Til dømes står siste linja i alle strofene i parentes. Vi finn tankestrekar på dei same stadane i kvar strofe: På slutten av andre linja og i starten av fjerde. I linje 4 er det òg eit innskote gledeutbrot i parentes, og i kvar strofe sluttar linja med «spring!» Denne midtarste linja er den som ber i seg mest kjensler, og innhaldsmessig markerar ho ein overgang frå det abstrakte til det konkrete. Vi ser òg at siste halvdel av linje to i fyrste strofa vert gjenteke i linje to i andre strofa, og det same skjer med andre og tredje strofe. Dersom ein les dei tre andrelinjene etter kvarandre, ser det slik ut: «and breathing is wishing and wishing is having– // and wishing is having and having is giving– // and having is giving and giving is living–». Desse aspekta har det ikkje vore så vanskeleg å reprodusere i målteksten.

Vanskelegare var det med dei lydlege parallellismane. Til dømes rimar siste ordet i alle fyrstelinjene på kvarandre: «ground // sound // found». Siste orda i linje 5 og 6 dannar eit halvrim med kvarandre, samtidig som dei speglar orda i tilsvarande posisjon i neste strofe: «fly – be // he – i // sky – sea». Det finst også allitterasjon strofene imellom;

fyrste ordet (i fyrste strofe er det to ord) etter «but keeping is» i alle tredjelinjene, byrjar til dømes på d. I tillegg finn vi lydlikskapar internt i strofene, t.d. verba i linje 5 og 6 i andre strofe: «hover – quiver», og i tredje strofe: «dive – climb», og allitterasjon på f i linje 1 i fyrste strofa.

Nokre av desse trekka er blitt reproduisert i målteksten, til dømes lydlikskapen i verba i andre og tredje strofe. Dei tilsvarande verba i fyrste strofe har òg fått lydlikt uttrykk, sjølv om det ikkje er slik i kjeldeteksten. Omsetjinga vart slik: «flaksar – bykser // svermar – bivrar // dykkar – klyv». Det har ikkje alltid vore mogleg å attskape dei same allitterasjonane og assonansane, men eg har til dels kompensert for det andre stadar i teksten, til dømes med «mørk mold» i linje 1, «nedåt og nøla» i linje 3, «kry – sky» i linje 5, «leva – streva» i linje 16-17, og «midt – sinn» i linje 19-20. Det kunne vore eit alternativ å gjere litt om på linje 13 for å få eit enderim med linje 12, t.d. ved å skrive «slik du og eg kan», som då ville ha rima med «han». Problemet med denne løysinga er at ho ville ha brote opp parallellismen, og sidan diktet i stor grad er bygd opp av parallellismar, bør det å behalde dei vege tyngst. Siste del av linje 12 og 13 vart difor slik i omsetjinga: «slik ho og slik han – slik du og slik eg».

våre rørende hjarte spinkelt begrip

«our touching hearts» har eit par fellestrekk med sonettar: Det har ein underliggende jambisk rytme, og det kan kanskje hevdast å ha 14 verselinjer dersom ein reknar det eine ordet i linje 11, «the», og den innrykte linje 12 som éi linje. Likevel meiner eg at diktet manglar for mange element til at det kan kallast ein sonett. Til dømes er strofeinndelinga feil, nesten halvparten av verselinjene har trykklett utgang på siste ordet, og rimmønsteret følgjer ikkje sonettmalen. Dersom ein skal definere noko i dette diktet som konklusjonen etter ein demonstrasjon, må det vere anten dei fire siste linjene (inkludert det åleineståande «the» i linje 11), eller berre den siste linja. Uansett er det for mange eller for få linjer samanlikna med konklusjonen på to linjer, som ein finn i tradisjonelle Shakespeare-sonettar. På den andre sida, er dette det eldste av dei omsette dikta – det vart gitt ut i 1926 – og vi hugsar kva Friedman skriv om Cummings sine tidlegaste sonettar: «[he] varied the standard rhyme schemes beyond recognition, roughed up the meter, broke up the lines spatially, and ignored the standard stanzaic divisions ... As a result, they were frequently mistaken for irregular free verse poems» (*Art* 100). Denne skildringa passar godt på «our touching hearts», men eg vel likevel ikkje å rekne det som ein sonett. For når alt som definerer eit dikt som sonett, er vekke, kva er det då som gjer det til ein sonett?

Parrim kan ein finne gjennom heile diktet, men mønsteret er uregelmessig, og det er ikkje alltid lett å få auge på rimpara: *a b a c d c b d e e f g f g*. Med unntak av klanglikskap mellom enkelte ord, t.d. «nappar – famnar; frykt – strypast», har ikkje omsetjinga fått enderim; sidan rimmønsteret i kjeldeteksten er så uregelmessig, er ikkje det blitt prioritert. Eg har heller fokusert på å attskape dei lydlege samanhengane, som det i dette diktet er mange av. I linje 12-13, til dømes, finn vi tre ordpar som er lydleg knytt saman: «(through **p**ale miles of **p**erishing air,**h**aunted / with **h**uddling **i**nfinite **w**ishless melancholy,» I omsetjinga var det ikkje mogleg å reprodusere dei nøyaktige lydlege gjentakningane utan å endre det semantiske innhaldet for mykje, men ordpara er knytt saman gjennom andre lydar. Slik vart det på norsk: «(gjennom **l**ikbleike mil med **s**vinnande luft,**p**laga / av **k**lagande end**e**laus ynsk**e**laus melankoli,».

Det er ikkje berre klanglikskapen i desse ordpara som er interessant; ein bør òg sjå på dei faktiske lydane som går igjen, og det semantiske innhaldet. Boase-Beier skriv at «phonaesthesia» er ein type «ikonositet» som kan skildrast som «sound associated with emotion» (107). Slike assosiasjonar vert delt av dei fleste som snakkar eit bestemt språk.

Til dømes vert ord som «squawk, awkward, gawk», sett på som ubehagelege, og tronge fremre vokalar som /i/, vert gjerne assosiert med trivialitet og svakheit. Vange samanfatar konseptet kort og poetisk: «lyd betyr, betydning lyder» (84). Og dette ser ein godt i linje 12-13, som skildrar den minkande månen som brått kjem fram frå bak ei sky, sett «through pale miles of perishing air». I den frikative h-lyden og den aspirerte p-lyden høyrer vi lufta, og vinden som skyv skyene til sides. I omsetjinga klarte eg ikkje å behalde p- og h-allitterasjonen; eg har i staden brukt i-assonans: «likbleike mil med svinnande luft». Eg synest den skarpe, kalde vokalen gir att noko av det som gjeng tapt ved bortfallet av dei tørre p- og h-lydane; i staden for at det lydlege fokuset er på lufta, vert det overført til det kalde og bleike ein gjerne assosierer med natt og månen.

Det finst meir lydleg gjentakning i diktet. Fleire stadar finn vi ordgrupper som byrjar med same lyd, til dømes «wholly hugs» i linje 8; «hand in hand» i linje 9; «spirits starve and smother;» i linje 7; og «single star» i linje 5. Fleire av dei er blitt overførte til norsk. Linje 8 er blitt til «fullstending famnar», og linje 9 til «hand i hand». I linje 7 har det fyrste ordet fått /f/ som opningslyd, men det er ein sibilant og ligg ikkje veldig langt frå s-lyden som dei to neste orda byrjar med: «sjeler svelte og strypast;». I linje 5 er ikkje allitterasjonen i ordparet reproduisert i omsetjinga, men det finst fem s-ar i linja, noko som kanskje gjer litt opp for det manglande bokstavrimet: «som denne tidlegaste einsame stjerna som nappar». Frå og med linje 6 finn vi ei rekke /aɪ/-lydar i ord som «twilight, slightly, dying, silent, minds, miles, bright». Denne diftongassonansen har eg prøvd å skape eit ekko til i /au/-lydane i omsetjinga; dei byrjar òg i linje 6 og finst i ord som «kraftlaust, hausten, tause, vindauge, endelaus, ynskelaus».

I tillegg til dei mange klanglege samanhengane i diktet, finst det òg eit underliggende betydingsnettverk som kjem til uttrykk gjennom ei rekkje ord som har med fingrar/hender å gjere. I kjeldeteksten finn vi åtte: «touching, clinging, fingers, hands, tugs, fingering, hugs, hand in hand». Desse er også i målteksten blitt til ord som høyrer til same semantiske felt: «rørande, klyngar, fingrar, hender, nappar, fingrande, famnar, hand i hand». I tillegg har det i omsetjinga kome til to ekstra ord som kan koplatt til dette nettverket, nemleg «**begrip**» («comprehend» i KT) og «**fatte**» («understand» i KT). Her kunne det i staden ha blitt brukt t.d. «forstå, skjøne», men eg valde ord som òg kan knytast til hender for å styrke den biletlege koherensen.

Den aller siste linja er interessant fordi vi her finn ein rytme som avvik frå resten av diktet; han består av tre trykktunge stavingar og to trokear : - - - - ∪ - ∪. Syng ein rytmen høgt, kan ein sjå føre seg ein ball som sprett ned ei trapp og treff eit nytt trinn med

kvar trykkunge staving. Også her dukkar problemet med norske einstavingsord opp, og i omsetjinga vart eg nøydd til å leggje inn tre ekstra trykklette stavingar, slik at heile linja vart oppbygd av trokear: - ♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪. Rytmen i målteksten er likevel jamn, og eg synest han illustrerer den sprettande ballen – eller den tumlande, søkkande månesigden – godt.

men om levande dansar på døde sinn

Som med det førre diktet, har «but if a living» eit par fellestrekk med den klassiske Shakespeare-sonetten. Diktet har ei underliggende jambisk rytme, og alle linjene har trykktunge utgangar, bortsett frå linje 14. Dersom ein reknar det eine ordet i linje 15, «Love», som ei fortsetting av linje 14, får også denne linja trykktung ending. Men i likskap med «our touching hearts», har dette diktet eit uregelmessig rimmønster, og heller ikkje her er det like lett å få auge på alle rimpara, anten fordi dei er halvrim eller fordi dei står så langt frå kvarandre. Rimmønsteret er slik: *a b b c c d d a e f f g e g*. Fleire av rima er halvrim: «one – than», «there – here» og «grave – Love». Vi ser altså at det finst nokre fellestrekk med sonetten, men avvika frå malen er fleire: Mangel på strofeinndeling, uregelmessig rimmønster, mangel på innhaldsmessig inndeling i demonstrasjon og konklusjon, og det faktum at diktet består av 15 linjer, sjølv om det kan hevdast at linje 15 høyrer til den føregåande linja. Dette gjer at eg heller ikkje behandlar dette diktet som ein sonett.

Eit anna trekk som dette diktet har felles med det førre, er dei mange ordpara som byrjar med same lyd, til dømes «**d**ance – **d**ead» i linje 1, «**s**pear of **s**un» i linje 2-3, «**m**oon’s – **m**agic» og «**s**tones **s**peak» i linje 4, og «**w**eird **w**orlds» i linje 14. Denne allitterasjonen har eg behaldt i målteksten, og ordpara er omsett til høvesvis «**d**ansar – **d**øde», «**s**pjut av **s**ol», «**m**ånens – **m**agi», «**s**teinar **s**nakke» og «**m**ang ei **m**erkeleg verd».

Innleiinga til diktet er tvitydig: «but if **a living dance**». Her er tvitydigheita eit resultat av den syntaktiske strukturen; det kan anten dreie seg om ein konjunktivkonstruksjon der «a living» er subjektet og «dance» er verbalet, eller ei substantivfrase der «living» er adjektivet og «dance» er substantivet – setninga manglar då verbal, men ufullstendige setningar og kreativ grammatikk er trekk som ikkje er framande for Cummings. Boase-Beier skriv at tvitydigheit kan sjåast som eit trekk som «[engages] the reader because it is difficult to process» (85). Sidan mykje av poenget med litterære tekstar, og spesielt lyrikk, er å engasjere lesaren, bør tvitydigheit ideelt sett overførast til målteksten. For å få det til i dette tilfellet måtte talet (dersom ein les «levande» som eit substantiv) endrast frå eintal til fleirtal: «men om **levande dansar**». Omsetjinga kan òg lesast på to måtar: Subjekt + verbal, eller adjektiv + substantiv.

Også neste linje har eit interessant grammatisk grep: «but **at** the earliest spear / of sun perfectly should disappear». Dersom dette skal omsetjast direkte, vert det omtrent: «men **på** det tidlegaste spjutet / av sol perfekt skulle slette». Her meiner eg at det

grammatiske avviket er vanskelegare å svelgje på norsk enn på engelsk, og ein lesar av målteksten ville kanskje ha stoppa opp og lurt på om det var ein skrivefeil. Eg har valt å normalisere det markerte ordet, sjølv om Berman åtvarar mot det fordi «standardization destroys the linguistic patterns and variations of the original» (Munday 223). På trass av dette synest eg at nok av dei lingvistiske mønstra i originalen er beholdt til at Cummings sin stil kjem fram. Dessutan skal stilistiske trekk i eit dikt få lesaren til å engasjere seg i teksten, men dei skal ikkje setje henne heilt ut. Omsetjinga vart difor slik: «men om eit tidleg spjut». Eg har òg endra forma på substantivet frå bestemt til ubestemt for å skape eit rim med «ut» i neste linje.

I linje 12 finn vi ein uvanleg kollokasjon: «–Who **wields** a poem». Her kunne ei mogleg omsetjing ha vore: «–Kven **fører** eit dikt». Uttrykket «å føre eit sverd» er mindre kjent på norsk enn «wield a sword» på engelsk; «føre» vert oftare brukt i tydinga «leie». Fordelen med ordet «føre» er at det òg brukast i uttrykket «føre i pennen» og dermed kan knytast både til handteringa av våpen og til skrivninga av dikt. Ulempa er at den implisitte samanlikninga mellom dikt og våpen vert mykje svakare enn i originalen. Eg valde difor «svingar», som har sterkare konnotasjonar til sverd/økser, og slik ligg nærare opp til kjeldeteksten: «–Kven **svingar** eit dikt».

Gjennom heile diktet ligg omsetjinga ganske nært opp til originalen, men ein stad har eg kutta ut to ord av omsyn til rytmen, og det er «everywhere» og «and» i linje 8. På engelsk er linja slik: «love **everywhere** exploding maims **and** blinds». Her er rytmen jambisk pentameter, og dei fire einstava orda gjer at mykje får plass på ei linje. På norsk vert det vanskelegare, då både «kjærleik», «kvestar» og «blender» får ei ekstra staving og gjer at linja vert for lang dersom alle orda skal med. Eg har altså kutta ut to ord, og omsetjinga er blitt slik: «kjærleik eksploderer kvestar blender». Her er pentameteret beholdt, men det er i staden for jambisk blitt trokeisk. Eg meiner det likevel er å føretrekke framfor ei rytmisk rotete verselinje med to trykktunge stavingar for mykje. Ei innvending er sjølv sagt at koplinga til «der» og «her» i dei to føregåande linjene fell bort, men «everywhere» står ikkje sist i linja slik som dei to andre adverba, så tapet vert ikkje så tydeleg.

ingen mann, om menn er gudar

«no man, if men are gods» vart utgitt i 1944 i same diktsamling som «true lovers», som eg tidlegare har kalla ein av Cummings sine meir modne sonettar. «no man» består av 14 verselinjer, har trykktunge utgangar i alle linjer, og den underliggande rytmen er jambisk pentameter. Slik sett har det, i likskap med dei to førre dikta, nokre fellestrekk med sonetten, men det finst like mange avvik. Til dømes er ikkje rimmønsteret symmetrisk, og det er ikkje alle linjene som har ein «partner»; dersom noko skal kallast «konklusjonen», må det vere dei fire siste linjene, og det er to for mange ifølgje oppskrifta; og strofeinndelinga stemmer heller ikkje med malen. Når ein i tillegg tek med i vurderinga at diktet kom ut samtidig som «true lovers», som det er veldig tydeleg at er ein sonett, meiner eg at «no man» ikkje kan reknast som ein sonett.

Som vi har sett, var det mengder med nyord i «true lovers», men i dette diktet finst det berre eitt – eit adverb som er plassert i ein adjektivposisjon: «by their own generous **completely** light,». Det grammatisk kreative gjer at ordet skil seg ut, og det faktum at dette er det einaste nyordet i diktet, tydar på at ein bør vere spesielt påpasseleg med å behalde det i omsetjinga. Som tidlegare nemnd, er det ikkje alltid skilnad på adjektiv og adverb på norsk, og både «complete» og «completely» kan omsetjast til same ordet, til dømes «fullstendig». Ein må difor finne ein annan måte å gjere ordet markert på. Eg har omsett linja slik: «ved sitt eige rause **fullstendig** lys,». Her har eg prøvd å overføre det grammatisk «skeive» til norsk ved å bruke den ubundne forma av adjektivet der ein vanlegvis ville ha brukt den bundne. Dersom ein ville ha ei setning som var lettare å fordøye, kunne eit alternativ ha vore «sitt eige rause **fullkome** lys», men då hadde den kreative språkbruken falle bort.

Dei fire siste linjene i diktet synest eg er spesielt uttrykksfulle, og omsetjinga kan løysast på ulike måtar, avhengig av korleis ein prioriterer. I kjeldeteksten ser siste strofa slik ut:

–who’ll solve the depths of horror to defend
a sunbeam’s architecture with his life:
and carve immortal jungles of despair
to hold a mountain’s heartbeat in his hand

Her kan ein anten fokusere på å attskape halvrimet «defend – hand», det jambiske pentameteret og dei trykkunge stavingane på slutten av linjene, eller det språklege biletet. Dersom ein meiner at det viktigaste er rimet, kan strofa omsetjast til dømes slik:

–som løyser redslas avgrunn for å verne
solstrålens arkitektur med sitt liv:
og hogg ut evige junglar av fortvilning
for å høyre fjellelets pulsslag i det fjerne

I dette alternativet er enderimet mellom fyrste og siste linja beholdt, men tre av fire linjer sluttar på trykklett staving. Biletet i siste linja er dessutan endra. Peter Newmark meiner at originale metaforar i skjønnlitteratur bør omsetjast direkte fordi dei reflekterer forfattaren sin budskap og sær eigenskapar og kan bidra til å tilføre målspråket noko nytt (*A Textbook* 112). I *More Paragraphs on Translation* skriv han: «I think the first purpose of metaphor is to describe something more comprehensively, economically, and usually more *forcefully* than is possible in literal language» (111, kursiv i originalen). Ved at «hold» i denne omsetjinga er erstatta med «høyre», og «in his hand» er erstatta med «i det fjerne», er metaforen bokstavleg talt blitt fjernare og mindre umiddelbar. Dersom ein ser føre seg poeten som utforskar, er han i denne versjonen mykje lenger frå målet enn i kjeldeteksten.

Dersom ein meiner at rytmen og dei trykkunge utgangane bør prioriterast, kan ei løysing sjå slik ut:

–som løyser redslas djup for med sitt liv
bestemt å verne solstrålens struktur:
og hogg ut store junglar utan håp
for fjellelets pulsslag i si hand å ha

Her har ein måtta fjerna seg ganske mykje frå kjeldeteksten for å kopiere det jambiske pentameteret, som nok ein gong vert vanskeleggjort av dei mange trokeiske tostavingsorda i norsk: «with his life» og «to defend» har bytt linje, eit ekstra ord har kome til i andre linja, «architecture» er blitt til det – i mine auge – mindre spanande «struktur», og det etterstilte verbalet i siste linja ber preg av å vere ei nødløysing. I tillegg

har tredje linja ei tvitydigheit som ikkje finst i kjeldeteksten: Er det junglane eller poeten som er utan håp?

Eg vurderte begge dei ovannemnde løysingane, men enda til slutt med å behalde dei originale metaforane. Til slutt vart siste strofe slik på norsk:

–som løyser redslas avgrunn for å verne
solstrålens arkitektur med sitt liv:
og hogg ut evige junglar av fortviling
for å halde fjellets pulsslag i si hand

Her har linje 1 og 3 fått trykklette utgangar, medan linje 2 og 4 har trykktunge utgangar, og dette gir strofa ein symmetri som det fyrste omsetjingsalternativet ikkje hadde. Denne løysinga ligg òg mykje nærare kjeldeteksten enn det andre alternativet, som både flytta rundt på og la til element, og «forflata» eine metaforen. Alt i alt meiner eg at både «hold a mountain's heartbeat in his hand» og «a sunbeam's architecture» er så slåande bilete, og så «forcefully» uttrykt, at dei trumfar både rim og rytme.

når hår fell av og auge slørast

Til slutt vil eg samanlikne mi eiga omsetjing av «when hair falls off and eyes blur» med Arne Østring si. For enkelheits skuld vil eg referere til mi omsetjing som måltekst 1 (MT1) og Østring si som måltekst 2 (MT2). Som tidlegare nemnt, så kjente eg ikkje til Østring si omsetjing av dette diktet då eg jobba med mi eiga. Det er interessant å merke seg at dei to omsetjingane likevel har fleire likskapar som ikkje nødvendigvis er diktert av kjeldeteksten. Til dømes i linje 3-4: «minds / **shrivel** and hearts grow **brittler**», der dei utheva orda er omsett til «skrumpar/skrumper» og «skjørare/skjørere». Her hadde det vore mogleg å bruke t.d. «krympar» og «skrøpelegare», men noko – kanskje «det poetiske» som Hagerup snakkar om – har fått begge til å velje same orda. Men gode dikt skal kunne tolkast på fleire måtar, og for det meste er dei to omsetjingane også ganske ulike. Nokre stader er det små forskjellar, som i linje 10, der «dearest» er blitt til «kjære» i MT1 og «kjæreste» i MT2, eller i linje 14, der «so to speak» er blitt til høvesvis «så å seie» og «sønn sagt».

Andre stader går dei to omsetjingane i ganske ulike retningar, som i linje 14-17: «then the only hands so to speak are / they always which creep **budgingly** over some / **numbered** face capable of a largest **nonglance** the / least **unsmile**». Det er denne delen av diktet eg synest byr på mest motstand. Her er tvitydigheit og uklarheit brukt som verkemiddel for å få lesaren til å stoppe opp og engasjere seg i teksten. Vi finn fire ord som krev merksemd: «budgingly», «nonglance» og «unsmile» fordi dei er nyord, og «numbered» fordi det kollokerar med eit uventa ord, «face». Det kan hevdast at desse markerte orda dannar det Willie van Peer kallar eit «‘nexus of foregrounding’» (sitert i Boase-Beier 93), altså ei samling av stilistiske trekk som gjer at eit bestemt punkt i teksten skil seg ut frå resten. Boase-Beier kallar dette punktet «diktets auge», eit «vantage point from which to view the whole poem» (94). Viss denne samlinga av trekk fell heilt bort i målteksten, eller omsetjaren kompenserer for bortfallet ved å reprodusere dei ein annan stad i teksten, vil det omsette diktet miste dette fokuspunktet, og det er difor viktig å behalde dei markerte orda i omsetjinga. Eg meiner at dette diktets auge er nettopp linje 14-17, både på grunn av dei markerte orda og den spesielle syntaksen, men òg fordi ein her kan sjå eit vendepunkt: Hendene som først over andletet, markerar avslutninga på livet til den gamle.

På ordnivå er det i linje 15 og 16 vi finn den mest markante skilnaden mellom dei to norske versjonane, sannsynlegvis fordi det er her diktet krev mest av lesaren og dermed

er mest ope for tolking. Eg har omsett linje 14-16 slik: «då er dei einaste hendene så å seie / dei alltid som kryp **stivt** over eit / **tald** andlet». Ordet «budgingly» er, som tidlegare nemnt, eit nyord som er danna ved å leggje til «-ly» til eit verb i presens partisipp for å skape eit «partisippadverb». Rota av ordet, «budge», tyder «rikke/rokke» og kan gi inntrykk av ei rykkande, stakkato rørsle. I tillegg finst det ifølgje *Merriam-Webster* ein forelda definisjon av ordet «budge», nemleg «pompous, solemn», som eg òg ville prøve å få med. Omsetjinga «stivt» synest eg får fram den rykkvise rørsla, samtidig som ho er eit nikk til den gamle tydinga av «budge», men ein treng ikkje kjenne til denne definisjonen av det engelske ordet for at omsetjinga skal fungere. Ser ein på ordet som kjem før, «creep», ligg det noko uhyggjeleg der, og ein kan sjå føre seg Døden som fører stive hender over andletet til den gamle og let att augeloka over auga som ikkje lenger ser. Dette ubehaget har eg prøvd å formidle i målteksten med samansetjinga «kryp stivt». Av same grunn har eg valt å behalde den uvanlege syntaksen; «they always which creep» er i mi omsetjing blitt til «dei alltid som kryp». Ordstillinga i originalen gjer rytmen rykkande og er slik med på å forsterke ubehaget som vert hinta til med «budgingly» og «creep». «Numbered» er eit ord som på engelsk ofte kollokerar med «days», og på norsk har vi eit tilsvarande uttrykk: «Dagane hennar er talde.» I KT gjer nok det at «days» rimar på «face» at ein raskare kjem fram til assosiasjonen «numbered days/life coming to an end». På norsk er vegen lenger, men eg har likevel valt å omsetje «some / numbered face» til «eit / tald andlet» for å behalde det markerte ved ordet.

Østring har valt ei poetisk og meir friksjonsfri løysing. Han har omsett dei same linjene slik: «da er sånn sagt de eneste hender / alltid dem som leer seg **sakte** over et / **dødsmerka** ansikt». Her er «sakte» eit mykje mindre markert ord enn «budgingly» i KT, og ein vil ikkje reagere på at adjektivet «dødsmerka» står til «ansikt». Dette gjer at dei to linjene «flyt» betre i omsetjinga enn i originalen og krev mindre engasjement frå lesaren si side. Det kan òg hevdast at «dødsmerka» fører til ei tydeleggjering, eller det Berman kallar «clarification», som «‘aims to render «clear» what does not wish to be clear in the original’» (Munday 223). Dei to siste markerte orda, som er nyord skapt av Cummings, har vi begge løyst på same måte: Eg har omsett «nonglance» til «inkjeblikk» og «unsmile» til «usmil»; Østring har brukt høvesvis «ikkeblikk» og «usmil».

Ein annan interessant ulikskap mellom måltekstane, finn ein i aller siste linje, i omsetjinga av det vesle ordet «weeds». Den mest umiddelbare tydinga av «weed» er nok «ugras», men i fleirtal, slik det står i KT, kan ordet òg tyde «sørgjedrakt» eller «sørgjeband». Med tanke på at diktet handlar om alderdom og død, må ein rekne med at

dette ordet ikkje er tilfeldig valt. I mangel på eit norsk ord som dekkjer begge betydingane, ville eg finne eit som har konnotasjonar både til sorg og til det organiske og naturlege ved plantar. Valet falt på «tårepil». Eit alternativ kunne ha vore «sørgjepil», som er eit anna namn på same treet, men eg synest at det hadde gjort sorgmotivet for tydeleg samanlikna med KT. I Østring sin versjon er «weeds» blitt til «ugras». I denne omsetjinga er det ville og ukontrollerbare ved den uynskte planta behaldt, men konnotasjonen til sorg fell vekk.

Konklusjon

I arbeidet med omsetjingane har eg, i så stor grad det har late seg gjere, forsøkt å behalde forma på dikta og den særeigne stilen til Cummings. Det har innebore å kopiere typografiske aspekt, som den spesielle teiknsetjinga, parentesane, mangelen på store bokstavar, og innrykte linjer, men òg tekstlege trekk, som nyorda, den kreative syntaksen, og dei klanglege koplingane mellom ord. Cummings nyttar ofte jambisk pentameter, og ei utfordring som har vore felles for dei fleste av dikta, har vore å overføre denne rytmen til norsk. På grunn av språklege skilnadar mellom engelsk og norsk, har eg nokre stadar blitt nøydd til å nedprioritere rytmen for å behalde innhaldet og dei lydlege og konnotative koplingane innad i dikta. Hierarkiet i prioriteringane mine har vore forskjellige frå dikt til dikt; eg har fyrst og fremst prøvd å overføre det trekket som er tydelegast ved kvar tekst, om det har vore rim, rytme, assonans eller konnotasjonar. Arbeidet har gitt meg meirsmak på Cummings sine dikt, og han er ein forfattar eg absolutt kjem til å ta med meg vidare.

Bibliografi

- Baum, S.V. «E. E. Cummings: The Technique of Immediacy» i *E. E. Cummings: A Collection of Critical Essays*. Red. Norman Friedman. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall Inc., 1972.
- Boase-Beier, Jean. *Stylistic Approaches to Translation*. 2006. New York: Routledge, 2010.
- «Budge». *The Merriam-Webster Dictionary*. <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/budge>> Web. 04.05.2016.
- Cummings, E. E. *Complete Poems 1910-1962: I*. Red. Firmage, George James. London: Granada, 1981.
- . *Complete Poems 1910-1962: II*. Red. Firmage, George James. London: Granada, 1981.
- . *En gang om våren*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 2004.
- Delisle, Jean. *Translation: An Interpretive Approach*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1988.
- Friedman, Norman. «Diction, Voice, and Tone: The Poetic Language of E.E. Cummings» i *PMLA*, vol. 72, nr. 5 (des.) 1957. 1036-1059.
- . *e. e. cummings: the art of his poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1960.
- Hagerup, Henning. «‘Som feiere til støvet gå’. Gjendiktning – oversettelse – imitasjon – destruksjon» i *Vagant. Tidsskrift for litteratur og litteraturkritikk* (3) 2005. 6-20.
- Kußmaul, Paul. «Types of Creative Translating» i *Translation in Context. Selected Contributions from the EST Congress, Granada 1998*. Red. Chesterman, Andrew et al. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2000. 117-126.
- Marco, Josep. «Translating style and styles of translating: Henry James and Edgar Allan Poe in Catalan» i *Language and Literature* 13 (1) 2004. 73-90.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. 2001. London og New York: Routledge, 2012.
- Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall, 1988.
- . *More Paragraphs on Translation*. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg: Multilingual Matters, 1998.
- Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam og New York: Rodopi, 2005.

Vange, Arild. «Et forgrenet system av usannheter» i *Vagant. Tidsskrift for litteratur og litteraturkritikk* (3) 2005. 84-91.

Walle, Cecilie Horge. «*Scenes-and-frames*-modellen i tolkning og oversettelse av metaforer» i *Oversettelse i teori og praksis*. Red. Behrens, Bergljot og Bente Christensen. Oslo: AIT Oslo, 2012. 39-50.