

Bernt Brendemoen (Universitetet i Oslo)

## EN TYRKISK KLASSIKER PÅ NORSK OG ENGELSK

Bokessay

Ahmet Hamdi Tanpınar: *Fred*. Oversatt av Gunvald Axner Ims. (Oslo: Gyldendal 2016.)

*A Mind at Peace*. Oversatt av Erdağ Göknar (New York: Archipelago Books 2008.)

### Forfatteren

*Fred* (original tittel: *Huzur*), som for første gang ble utgitt som føljetong i Istanbul-avisen *Cumhuriyet* i 1948 og som bokåret etter, representerer noe helt nytt i tyrkisk litteraturhistorie fordi den forener osmanske motivmessige tradisjoner med moderne europeiske narrative prinsipper og psykologisk dybde slik de kommer til uttrykk spesielt hos Marcel Proust.

Tanpınar, som kom fra en osmansk embetsmannsfamilie og var født i 1901 og døde i 1962, tilbrakte mye av sin ungdom under første verdenskrig i Antalya, men studerte så filologi ved Universitetet i Istanbul, hvor en av hans lærere var Yahya Kemal (1884–1958), som regnes som den siste osmanske poeten i tyrkisk litteraturhistorie, og ble nært knyttet til ham. Senere arbeidet han som lærer ved forskjellige gymnasier rundt omkring i Tyrkia, og ble i 1933 professor først i kunsthistorie og året etter også i estetikk og mytologi (!) ved kunstakademiet i Istanbul. Fra 1939 innehadde han et professorat i tyrkisk litteraturhistorie ved Istanbul-universitetet, men var også parlamentsmedlem i en periode. I de siste årene av sitt liv foretok han mange reiser rundt omkring i Europa.

Både Tanpınar og Kemal politisk sett konservative nasjonalister som sterkt forankret i den osmanske kulturen. Selv om de ikke kommer med noen direkte kritikk mot Atatürk og vestliggjøringen av Tyrkia, uttrykker de ofte en sterk beundring for det «ekte tyrkiske». Samtidig de begge sterkt inspirert av fransk poesi og romankunst, som har spilt en uvurderlig rolle for utviklingen av den tyrkiske romanen fra 1860-årene og utover. I sin bok *Istanbul – byen og minnene* (Oslo: Gyldendal 2007) setter Orhan Pamuk Tanpınars og Kemals beskrivelser av Istanbul som arnested for tyrkisk kultur opp mot tidligere franske forfatters beskrivelser av det kosmopolitiske Istanbul hvor alle mulige kulturer fant grobunn.

Tanpınar var også poet, og har skrevet noen av de fineste dikt i moderne tyrkisk litteratur, til tross for at Yahya Kemal hadde sagt til ham (i misunnelse?) at «Av deg blir det nok aldri noen poet!» Som en kuriositet vil jeg nevne at den engelske turkologen Geoffrey Lewis (død 2008) en gang fortalte meg at han var blitt kjent med Tanpınar under sitt opphold som lærer ved Robert College i Istanbul i begynnelsen av 1960-årene, og at han aldri hadde

truffet noen tyrker som bruker så mye fyllord (av typen *ee...* [på tyrkisk *şey...*]) når han snakket, som denne mannen, som altså slett ikke var så ordfør muntlig som man skulle tro ut ifra hans skriftlige prestasjoner.

Tanpınar har vært en av de viktigste inspirasjonskildene for Orhan Pamuk. Felles for de tre – Kemal, Tanpınar og Pamuk – er den sentrale rollen Istanbul spiller i deres verker, som er fulle av lyriske beskrivelser av Bosporos med sine romantiske strandvillaer, pinjebevokste høyder, pittoreske ferger og restauranter og kafeer. Samtidig gir både Tanpınar og Pamuk også detaljerte beskrivelser av fattigkvarterene i byen, selv om også disse beskrivelsene har en tendens til å bli mer poetiske enn realistiske.

Noe som er særegent for Tanpınar, er at han – og følgelig også hovedpersonene i romanene hans – er svært opptatt av musikk, både europeisk og klassisk tyrkisk musikk. Hans beskrivelser av klassisk tyrkisk musikk er en utfordring for den europeiske leseren fordi musikken er bygd opp rundt forskjellige melodimønstre (*maqam*) som også omfatter skala og rytme. Det finnes 60–70 forskjellige melodimønstre, som alle har hvert sitt navn. Av disse er 21 nevnt i romanen, og det brukes også en uoversettelig musikalsk terminologi som gir mening bare for den svært innvidde. Heldigvis har den norske oversetteren laget en liten oversikt over den klassiske tyrkiske musikken og de musikalske uttrykkene bakerst i boken. Det er flere som har påpekt at romanen er inndelt i fire deler eller satser på samme måte som en europeisk symfoni eller en orientalsk *fasıl*. Med sin dyptgripende innsikt i både tyrkisk og europeisk musikk og litteratur, og dessuten europeisk malerkunst, representerer hovedpersonene – som forfatteren – den tyrkiske finkulturen som blomstret i rikmannskretsene i Istanbul i første halvdel av 1900-tallet.

## **Handlingen**

Romanen begynner noen timer før krigserklæringen som startet annen verdenskrig i 1939, og avsluttes i del 4 med at krigen virkelig blir erklært. Del 2 og 3 er tilbakeblikk.

I del 1, som heter *İhsan*, fortelles det at İhsan, fetteren til romanens «helt», den seks og tyve år gamle Mümtaz, er dødssyk av lungebetennelse. Vi får vite at Mümtaz' foreldre for lengst er døde, og at Mümtaz har vokst opp hos sin fetter (som skal være modellert over Yahya Kemal). Mümtaz går ut for å finne en sykepleierske. I tilbakeblikk fortelles det om viktige hendelser fra Mümtaz' barndom og oppvekst med mange selvbiografiske trekk, spesielt fra ungdomstiden i Antalya. Leseren får inntrykket av at Mümtaz er en nevrotisk og nedtrykt person, og dette inntrykket forsterkes av engstelsen rundt hva som kommer til å skje i Europa og Tyrkia dersom det blir krig. Det beskrives en mengde scener Mümtaz blir vitne

til under sin vandring gjennom fattigstrøk i Istanbul, og som viser hvilke forholdsregler som ble tatt i tilfelle krigen skulle bryte ut. Dessuten får vi etterhvert vite – først ved små antydninger, etterhvert på en mer direkte måte, at Mümtaz er nedtrykt fordi han nylig er blitt skilt fra sin kjæreste, Nuran. Denne delen av boken slutter med at Mümtaz tilfeldigvis treffer Nurans kusine og en venninne av henne, som forteller ham at Nuran har vendt tilbake til sin tidligere ektemann.

Del 2, *Nuran*, som er den lengste, begynner med at Mümtaz ett år tidligere blir kjent med Nuran på båten fra Büyükaada, en av øyene utenfor Istanbul. Denne delen er like optimistisk og positiv som den første er negativ og trykkende, og fattigstrøkene i første del erstattes her av rikmannsvillaer langs Bosporos, som er området hvor hovedpersonene egentlig hører hjemme. Nuran, som er to år eldre enn Mümtaz, er forlatt av sin ektemann Fahir til fordel for en lettlivet rumensk dame (*aşk kadını*) som han har truffet på standen i Constanza. Fahir og Nuran har en datter, Fatma, som lengter etter sin far og ikke fordrar Mümtaz. Mümtaz og Nuran blir etterhvert forelsket og innleder et forhold, og del 2 omhandler nettopp dette lykkelige forholdet. Etterhvert blir Mümtaz bedt hjem til Nurans families strandvilla i Kandilli ved Bosporos, hvor han også blir kjent med hennes morbror Tevfik Bey, en levemann og typisk osmansk *beyefendi*. Et av de fineste kapitlene omhandler festlighetene rundt *lüfer*-fisket om høsten og livet i og rundt Tevfik Beys egen strandvilla, som ligger i Kanlıca, også på den asiatiske siden av Bosporos. Hele del 2 er full av lyriske beskrivelser av landskapet rundt Bosporos, standvillaene og henspillinger på musikk som forfatteren mener uttrykker den samme stemningen. Imidlertid forstår vi etterhvert at Mümtaz er en ubesluttsom og i bunn og grunn usikker, ulykkelig og engstelig person som vil ha vanskelig for noensinne å bli lykkelig. Han er overbevist om at Nurans kjærlighet til ham en dag vil ta slutt, og at lykken er forgjengelig. Situasjonen blir etterhvert mer og mer dominert av svarte skyer dels på grunn av Mümtaz' psyke, dels på grunn av Fatmas sjalusi.

Del 3, *Suat*, forteller om Nurans og Mümtaz' venn Suat, som er psykopat og Mümtaz' rake motsetning i ett og alt. Han gjør alt han kan for ødelegge forholdet deres. Han har vært gift, men ekteskapet er gått i stykker. Til tross for at han vet at Mümtaz og Nuran planlegger å gifte seg, sender han et kjærlighetsbrev til Nuran, noe som er med på å forgifte forholdet mellom henne og Mümtaz. Det ender med at den diabolske Suat henger seg i Mümtaz' leilighet, noe som setter en endelig stopper for ekteskapsplanene, i og med at Nuran mener at de aldri vil kunne bli lykkelige når de delvis har vært årsak til et dødsfall, og de to skiller lag.

Del 4, *Mümtaz*, begynner der hvor del 3 slutter: Etter å ha fått vite at Nuran har vendt tilbake til sin mann, føler Mümtaz seg elendig og går hjem. Han går så ut på gaten igjen for å

kjøpe medisin til sin fetter og går gjennom fattigstrøk og loppemarkeder. Han føler seg mer og mer elendig og får lyst til å ta livet av seg. Plutselig synes han han ser den døde Suat, som begynner å snakke med ham. Han har tidligere aldri kunnet fordra Suat, men liker ham nå veldig godt og ønsker å følge etter ham i døden, men klarer (ihvertfall foreløpig) å befri seg fra ham. Idet han kommer hjem med et vanvittig smil på leppene, får han høre at fetteren er blitt mye bedre, men at krigen har brutt ut i Europa. I de siste linjene antydes det at Mümtaz er blitt gal, eller kanskje at han endelig har funnet den sjelefreden bokens tittel henspiller på – en sjelefred som ihvertfall ikke er å finne i de tidligere kapitlene.

### **Bokens egenart**

Boken kan virke noe ujevn, dels fordi de lyriske natur- og følelesskildringene av og til på en noe umotivert måte avbrytes av lengre humoristiske ekskurser (som beskrivelsen av herr Tevfiks hypokondriske sønn Yaşar [s. 205–208]), dels fordi beskrivelsene ikke riktig henger sammen, noe utvilsomt skyldes at boken opprinnelig er skrevet som føljetong, og at forfatteren har vært litt slurvet når han skulle omarbeide føljetongversjonen til bok. For eksempel får vi plutselig høre på s. 46 at Mümtaz' mor er nedbrutt, og så litt lenger nede på siden at hun er syk, og på neste side dør hun før det er gått en uke. Men av hva? Selv ikke i tiden under den tyrkiske uavhengighetskrigen (1919–1923) døde man bare fordi man var nedbrutt. På samme måte får vi høre på s. 38 at Mümtaz, moren, tre andre kvinner og to barn, og en ung jente Mümtaz har truffet kvelden før, kjører av sted i en vogn. Den unge jenta satt «akkurat der buen gikk ned på baksiden». Dette siste er riktignok feil oversatt; det riktige må være at hun satt «i den delen av vognen som var rett bak ham».<sup>1</sup> Likevel forblir det en gåte hvordan de kan ha sittet i vognen, for det står at skulderen hans av og til dultet borti hennes. Det er først en hel side etter, hvor det står at han selv satt ved siden av kusken og jenta rett bak ham tvers overfor hans mor, at vi forstår at Mümtaz og jenta har sittet rygg mot rygg, og at ryggene og skuldrene deres derfor av og til har støtt sammen.

Det som gjør *Fred* til en fantastisk leseropplevelse, er de utrolig lyriske naturskildringene og poetiske uttrykksmåtene. bare (s. 151):

---

<sup>1</sup> I originalen står det *yaylının tam arkasına düşen tarafındaydı*. *Yaylı* betyr en vogn med fjæroppheng (i motsetning til f.eks. en oksekjerre), se f.eks. internett med mange bilder av slike vogner. (Den engelske oversettelsen har også misforstått: «She was also there, crouched just behind the sprung seats.» (s. 29)).

Imidlertid er konstruksjonen ikke lett å forstå fordi genitiven styrer *tarafında* mens *arkasında* må være styrt av et underforstått *onun*, som må være «han».

Ved Bosporos [...] trakk alt mennesket mot seg selv og fikk det til å søke sitt innerste. For alt som dannet helheten her, både utsikten og arkitekturen – i den grad den var blitt stående – tilhørte oss. Det var skapt i vår tid, etter tyrkernes ankomst, og hadde alltid vært der med oss. Dette området, der landsbyene med små moskeer, lave minareter og kalkvegger minnet om bydeler i selve Istanbul, der vide gravlunder stedvis dekker hele horisonten og tørrlagte vannposter med knuste inskripsjonstavler likevel virket svalende, var en verden med store herskapsrus, forlatte dervisjgårder i tre der geiter nå gikk beite i gårdsrommene, og bryggekafeer der servitørlærlingenes rop blandet seg som en hilsen fra en verden som levde i det hinsidige, som man ellers påkalte i Istanbul under ramadan. Her fantes plasser der gamle trommer og blåseinstrumenter vekket minner om brytekamper med slåsskjemper i tradisjonelle høytidsdrakter, mektige plataner, mørke kvelder, og morgener med merkelige ekko fra ens indre av perlemorskimrende drømmer om nymfer som badet med fakler i hendene, en speiling av indre lengsler.

Språket er uhyre rikt – for den moderne tyrkiske leser virker det temmelig gammeldags fordi språket har gjennomgått en rivende utvikling siden boken ble skrevet – men også for leserne da boken kom ut, var nok de lyriske partiene spesielt i *Nuran*-delen spekket med uvanlige ord og uttrykk som ga assosiasjoner til klassisk osmansk poesi.

### **Den engelske oversettelsen**

Følgelig er det å oversette denne boken en utfordring av kjempeformat; en oppgave det er lett å brette nakken på. Meg bekjent finnes det bortsett fra den norske bare to andre oversettelser: én til engelsk, gjort av Erdağ Göknar (som også har oversatt Orhan Pamuks *Mitt navn er Karmosin* til engelsk): *A Mind at Peace* (2008) og én til tysk: *Seelenfrieden*, oversatt av Christoph K. Neumann (Zürich: Unionsverlag 2008). Den engelske oversettelsen er spesielt interessant fra et translatologisk synspunkt fordi den virker så overdrevent pretensiøs; man får inntrykk av at oversetteren har satt seg som mål gjøre språket like vanskelig som språket i *Nuran*-kapitlene er for en vanlig tyrkisk leser i dag, for han bruker et uhyre avansert engelsk ordforråd. Nå kan man kanskje si at det ikke er opp til en norsk leser å avgjøre hvorvidt den engelske språkdrakten i en bok er funksjonell eller ikke, men det som er det pussige, er at de ordene som gjengis med så avanserte motsvarigheter på engelsk, stort sett ikke er de osmanske ordene, men helt vanlige tyrkiske ord som alle kan ha mye enklere motsvarigheter på engelsk. Det er også merkelig at oversetteren i enkelte tilfeller bruker

latinske uttrykk eller lar de tyrkiske ordene stå uoversatt, til tross for at det ville ha vært enkelt å finne likefremme engelske ord og uttrykk. Dette er uhyre interessant, så vi må gi noen eksempler fra noen få tilfeldig utvalgte deler av boken:

s. 34: «a viridian and porphyry mirror», vs. «et grønt og porfyrisk speil» i den norske oversettelsen (s. 43); originalen har *yeşil ve somaki* «grønt og porfyrfarget» (s. 31 i originalen)<sup>2</sup>.

s. 35: «In darkness, the roar of water spoke in tongues of Thanatos», vs. «I mørket talte lyden av vann samme språk som døden som gjæret menneskets indre.» (s. 43; originalen: *ölüm* «døden» s. 31.)

s. 36: «[...] all was suffused in verdigris light» vs. «[...] det ble knallgrønt overalt» (s. 45; originalen: *yemyeşil* «knallgrønn» s. 33)

s. 37: «The sounds bore an invitation, but where, to which arcanum?» vs. «Hva var det med disse lydene? Hvilken hemmelighet var det som kalte på ham?» (s. 46; originalen: *sır* «hemmelighet», s. 33)

s. 39: «[...] everything was besotted with the musical harmony and invitation to *lux*.» vs. «[...] alt og alle var beruset av denne musikken, denne lokkende sangen.» (s. 48) Her står det ingenting i originalen som skulle kunne oversettes med «lys» eller «*lux*», så det er et eget tillegg.

s. 53: «the boundless cerulean sky» vs. «[...] det grenseløse blå» (s. 65; originalen: *hudutsuz mavilik* «det grenseløse blå», s. 47)

s. 54: «Mümtaz brazenly observed the broad shoulders of his dulcinea [...]» vs. «Mümtaz betraktet de brede skuldrene til kvinnen han elsket» (s. 65; originalen: *sevdiği kadın* «kvinnen han elsket», s. 47)

s. 62: «For long time Mümtaz couldn't determine whether the *hüzün* of inexplicable melancholy falling about them and the memory-hued twilight had emanated from the evening or from the song itself.» vs. «Lenge hadde ikke Mümtaz forstått om den melankolien som de i lang tid hadde omgitt seg med, kom fra melodien eller fra minnene som lyset brakte med seg den kvelden» (s. 75). Her har den norske oversetteren vært litt fri ved å putte inn «i lang tid» og snu litt på elementene forøvrig, men mitt poeng er at den engelske oversetteren har villet gi sin oversettelse et lærd eller sofistikert preg ved å bevare ordet *hüzün* «melankoli» fra originalen, et ord som vil være kjent bare for en engelsk-språklig leser som er fortrolig med

---

<sup>2</sup> I mine ører lyder «porfyrfarget» bedre enn «porfyrisk» på norsk. Henvisningene til originalen er til 2000-utgaven (Istanbul: Yapı Kredi Yayınları).

Orhan Pamuk, som har et langt kapittel om *hižün* i sin selvbiografiske *Istanbul – byen og minnene* hvor uttrykket blir analysert. (Men man kan kanskje anta som ganske sikkert at en leser som vil gi seg i kast med *A Mind of Peace*, også er fortrolig med Pamuk.) På samme måte dukker et umotivert *terra lucida* opp på s. 74 med forklaringen «this paradise of feelings and senses». Likeledes er på s. 237 det ukompliserte uttrykket *göğe çıkış tablosu* «bilde av en himmelfart» eller, som uttrykt i den norske oversettelsen, «oppstigningen til en himmel» (s. 265), oversatt med «the tableau of a *mi'raj*», som er det islamske uttrykket for «himmelfart», altså igjen en forvanskende oversettelse (selv om ordet *miraç* [som det skrives på tyrkisk] også forekommer et par steder i originalen).

s. 79: «All she could do was to stare at Mümtaz and grin, revealing the tops of her incisors», vs. «Hun bare så på Mümtaz og smilte.» (s. 93) I originalen står det at hun smilte med «spissen av tennene sine» (*dişlerinin ucu ile*), hvilket betyr at hun smilte slik at man kunne se noe av tennene hennes. Men originalen bruker altså det helt vanlige tyrkiske ordet for «tann». På samme måte er på s. 237 det helt dagligdagse uttrykket *rüya hali* «drømmeaktig, drømmetilstand» oversatt med adjektivet «oneiric», og på s. 241 finner vi fargebetegnelsen «phthalo blu» – den norske oversettelse har «dypblå farge». Originalen har *lacivert renk*, som rett og slett betyr «mørkeblå farge».

Denne listen kan forlenges i det uendelige. I en av de mest utbredte oversettesesteorier, nemlig den som er lansert av Lawrence Venuti, opereres det med «domesticating» og «foreignizing» oversettelser. De som tilhører den førstnevnte typen, er de som f.eks. omskriver fremmedartede uttrykk og begreper i originalen, til noe som kan forstås på målspråket uten videre, mens den andre gruppen er oversettelser hvor mangelen på omskrivning kan oppleves som en barriere av leseren. *A Mind at Peace* er virkelig «foreignizing» i n'te potens, i og med at den er full av barrierer som ikke finnes i originalen!<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Erdağ Göknaars bruk av latinske uttrykk i oversettelsen kritiseres også i en anmeldelse skrevet av Andrew Seal i *The Quarterly Conversation*,<sup>16</sup> (<http://quarterlyconversation.com/a-mind-at-peace-by-ahmet-hamdi-tanpinar-review>, sist besøkt 29.8.2016). I en anmeldelse av Suzy Hansen i *New Republic* 19. mai 2011 står det: «The major problem with this edition of Tanpinar's novel is that the translation makes it impossible to know whether or not it is actually a good novel.» Lenger ned, etter en del inkompetente påstander om tyrkisk språk, kommer det: «If you understand a bit of the language, you can see its iron grip on the translator of *A Mind at Peace*. Erdağ Goknar's English-language prose sometimes makes whole paragraphs inaccessible. The reader comes to feel cross-eyed; the brain begins to hurt. If only things could be swapped around a bit, broken up a little, the reader thinks, then maybe the words will make sense.» (<https://newrepublic.com/article/86873/the-excavation-melancholy>, sist besøkt 29.8.2016)

## Den norske oversettelsen

Den norske oversettelsen er gjort av Gunvald Axner Ims, og formidler ånden i originalen på en utmerket måte. Som man vi ha forstått fra sitatene ovenfor, er boken så full av inngående lyriske beskrivelser av natur og følelser at mange moderne lesere kanskje vil synes det blir for mye at det blir svulstig fordi disse beskrivelsene har en tendens til å ta overhånd. Men dette er jo ikke oversetterens skyld. På en beundringsverdig måte gjenskaper Ims poesien i den tyrkiske originalen uten gjentakelser og uten at det blir kjedelig.

Romaner bør ikke utstyres med fotnoter, men i enkelte tilfeller ville man ha satt pris på forklaringer i tillegg til de oversiktene over persongalleriet, omtalte historiske personer og steder, musikken og en kronologi som finnes bakerst i boken. Dette kunne ha vært gjort ved at et ord eller uttrykk som trenger en forklaring, blir skrevet i kursiv første gang det forekommer, og forklares i en ordliste bak. For eksempel er fiskenavnet *lüfer* gjengitt med det norske ordet «blåfisk» (s. 254 og utover; denne fisken spiller en sentral rolle i kapittelet). beskrives «blåfisk» som en levende fossil som veier 80 kilo og blir to meter lang. Det er ikke denne de fisker i Bosporos om høsten. svensk , derimot, fortelles det at blåfisk heter *Pomatomus Saltatrix* på latin og finnes blant annet i Svartehavet. Det er denne fisken det er snakk om i teksten. På tysk heter den Blaubarsch, og heter noe med «blå-» også på andre språk. Men det er første gang jeg ser denne betegnelsen på norsk, og vil ikke bli forundret om også andre lesere enn meg stusser. På samme måte står det at jenta moren og Mümtaz treffer på skysstasjonen, er iført en «herrejakke» (s. 35). Dette er en lite treffende gjengivelse av en *eşe ceketi* (s. 25), som er en helt spesiell brodert kort jakke som ble brukt av krigerske nomader i Vestanatolia, og som passer bedre til den krigssituasjonen de er i enn en vanlig «herrejakke».<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Et par glidninger til som bør påpekes, er beskrivelsen av Nurans tyrkiske uttale. Det står på s. 198 at hun f.eks. ikke sa *o anda* («i det øyeblikket»), men *o ânde*. «Slik tøyde hun det tyrkiske språket til det ytterste og toppet det med en lett avslutning». Den siste setningen skal nok heller være «På denne måten kunne hun, etter en forlengelse som var unormal på tyrkisk, avslutte med den aller letteste a eller e.» I osmansk ortografisk terminologi betegner nemlig *üstün* den streken over et konsonanttegn som representere en urundet lav vokal, altså en *a* eller *e*. (Den engelske oversettelsen har her bare noe tøy, og snakker om noe som kalles «Istanbul inflection». I virkeligheten kan man finne eksempler på Nurans uttale i tekster fra 1700-tallet og fremover, men den finnes ikke lenger dag.) Til slutt én ting: På s. 264, hvor noen av de mest uoversettelige avsnittene i hele boken forekommer, står det: «Noen ganger var Mümtaz så over seg av beundring at han tenkte lykken ble for stor for en dødelig som ham, og fryktet at det kunne slå over i galskap.» En mer korrekt oversettelse ville være: «og fryktet at usannsynlige ulykker eller hendelser skulle inntreffe.» (Egentlig: «og fryktet vanvittige



Men det er umulig å få med seg alle detaljer i en oversettelse; ellers kan man risikere at den mister grepet på leseren. *Fred* er en roman med en uendelighet av utfordringer for en oversetter. Gunvald Ims har klart denne oppgaven på en utmerket måte; med *Fred* har han åpnet vinduet for norske lesere til en vakker og fascinerende verden. Som den Tanpınar-eksperten han er, kunne også godt ha skrevet et for- eller etterord hvor han plasserte boken i tyrkisk og europeisk litteraturhistorie.

---

sannsynligheter». Ordstillingen viser at *delice* (s. 196 i originalen) her er adjektiv til *ihimaller* og ikke adverb til *korkardı*.