

# En kommentert oversettelse av fire noveller av Graham Swift

Trude Kathrin Tokle



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

UNIVERSITETET I OSLO

16. juni 2020



En kommentert oversettelse av  
fire noveller av Graham Swift



## Sammendrag

Dette er todelt masteroppgave. Den første delen består av min oversettelse av Graham Swifts noveller «Tragedy, Tragedy», «Going Up in the World», «Chemistry» og «Seraglio». Den andre delen er en kommentar til oversettelsen. Ved hjelp av eksempler ser jeg her på et utvalg av de utfordringene og problemstillingene jeg støtte på under oversettelsesprosessen, og argumenterer for hvordan jeg har valgt å løse disse utfordringene.



# Takk

Kjære Omar, nå er dagen endelig her! Tenk at jeg har kommet i mål med det som vel må være tidenes mest langvarige mastergrad! To søte små har vi fått underveis, og det har vært mange tøffe stunder for oss, alle sammen. Uten din tålmodighet og kjempeinnsats på alle områder hadde dette aldri latt seg gjennomføre. Gracias por ayudarme a cumplir uno de mis sueños. ¡Eres increíble! Takk også til Frida Karoline og Sebastian som har ventet og ventet på at mamma skulle bli ferdig med masteroppgaven. Dere er helt nydelige.

Til slutt vil jeg rette en stor takk til min dyktige og entusiastiske veileder, Ragnhild Eikli, for hyggelige og svært lærerike veiledningstimer. Takk for at du hele tiden har hatt tro på meg og prosjektet mitt.





# Innholdsfortegnelse

DEL I: Oversettelsen .....	1
«Tragedie, Tragedie» .....	1
«Komme seg opp i verden» .....	7
«Kjemi» .....	15
«Seraglio» .....	24
DEL II: Kommentar til oversettelsen .....	33
Innledning .....	33
Valg av strategi .....	33
Stil .....	35
Stil og virkemidler .....	36
Syntaks og tegnsetting .....	41
Syntaks – <i>markedness</i> og lesbarhet .....	41
Tegnsetting .....	44
Idiomer og idiomatisk språk .....	46
Idiomer .....	46
Idiomatisk språk .....	48
Ords spill .....	50
Kulturspesifikke fenomener .....	53
Avslutning .....	56
Litteraturliste .....	58
Vedlegg .....	60



## DEL I: Oversettelse

### TRAGEDIE, TRAGEDIE

«TRAGEDIE, TRAGEDIE,» sier Mick. «Føler du noen gang det blir for mye tragedie rundt omkring?»

Vi sitter i kantina. Morgenpause. Mick har som vanlig avisa oppslått utover bordet. Han titter nysgjerrig på den gjennom trådbrillene. To fuktige ringer der krusa våre har stått.

Hva er det nå, da? tenkte jeg.

«Tragedie,» sier han. «Når kjipe ting skjer, når folk dør. Det er alltid en tragedie, det er tragisk. Det er i hvert fall det som står i avisene. Tragisk.»

«Nja, er det ikke det, da?» sier jeg.

Han ser opp på meg over trådbrillene og tar den sedvanlige pausen.

«Da Ronnie Meadows fikk hjerteattakk på gaffeltrucken, var det tragisk?»

Jeg må ta en liten pause, jeg også.

«Nja – nei,» sier jeg, og lurer på om det kan være riktig svar. Om det kan være rettfærdig overfor Ronnie å mene at det ikke var tragisk.

«Nettopp,» sier Mick. «Det var jo bare at Ronnie Meadows fikk et hjerteattakk. Men hvis Ronnie hadde dødd i, tja, ei togulykke og det hadde kommet i avisene, ville de ha kalt det tragisk. Skjønner hva jeg mener?»

Sant nok. Men uansett ville de sikkert ikke ha nevnt Ronnie. Jeg kunne se for meg ordet på trykk i avisa. Jeg kunne se for meg overskrifta: «Tragisk togulykke». Ikke bare «Togulykke». Jeg kunne ikke se for meg overskrifta: «Ronnie Meadows døde i tragisk togulykke».

Jeg satt og tromma med fingrene på kanten av bordet.

«Ja, og så?» sier jeg.

«Eller hvis Ronnie ikke hadde vært en som kjørte gaffeltruck, hvis han hadde vært, tja, parlamentsmedlem eller en på TV, og han hadde dødd mens han holdt på med noe akkurat like kjedelig – mens han gikk og dytta på en gressklipper – så ville de ha kalt det tragisk.»

«Ja, og så?» sier jeg igjen.

Drikk teen din, Micky, jeg er *så* sugen på røyk, tenkte jeg.

«Jo. Så da er det jo bare et ord. Det er bare et ord de bruker i avisene om ting som kommer i avisene. Det er bare et ord de bruker fordi de ikke kan komme på hva annet de skal si. Det er nødt til å bli tragisk.»

Mick liker å holde på slik. Han liker å lese avisa – og da mener jeg ikke bare bla gjennom den, men lese den – og han liker å utbasunere hva enn han driver og leser til den han måtte sitte sammen med. Som er meg, Bob Lewis. Men spesielt godt liker han å gjøre det nå, for å la meg lide, nå som han prøver å gi seg. Jeg ville at han skulle drikke opp teen sin og brette sammen avisa så vi kunne gå ut og ta en røyk.

«Så det betyr ingenting, da?» sier jeg.

Din idiot, hvorfor oppmuntrer du ham? tenkte jeg.

Men i tillegg tenkte jeg at det er ikke sant at ingen kalte dødsfallet til Ronnie tragisk. Mick sto ikke så nær som jeg gjorde da ambulansen kom. Kona til Ronnie hadde også kommet. Hun var jo nødt til å komme. Jeg har glemt navnet hennes. Sandra? Sarah? Og Mercer var der i den hvite skjorta si, han var jo nødt til det. Han sa: «Det er tragisk, Mrs. Meadows. Tragisk ... tragisk.» Han sa det flere ganger. Han så ut som om han ikke visste hva annet han skulle si, og kona til Ronnie så ut som om hun ikke hørte etter.

Siden det teknisk sett var ei arbeidsulykke og han ikke kunne flyttes på ennå, lå Ronnie fortsatt under et pallettrekk. Den delen av pallettrekket som pekte oppover, var nesa til Ronnie Meadows.

Hørte Mick hva Mercer sa? Slik jeg husker det, holdt han seg litt i bakgrunnen. Det var over tre måneder siden. Ronnie var så klart nødt til å stryke med midt på gårdsplassen der alle går over for å komme seg til porten. Også for å ta en røyk i pausen. Jeg så folk gå i bue i dagevis, i ukevis etterpå. Jeg gikk i bue selv. Så en dag ble det klart for meg, slik som for alle andre: Uten å tenke over det har jeg nettopp spassert over det stedet der Ronnie Meadows døde.

Men nå huska jeg at Mercer sto og sa «tragisk» til kona til Ronnie.

«Jo, det betyr noe,» sier Mick. Han trekker pusten. Så var det på'n igjen, tenkte jeg. Han kunne se at jeg satt og tromma med fingrene.

Han begynte å bruke trådbrillene for et par måneder siden. Det var på grunn av dem at alle tok til å kalle ham «Prof». Men jeg tror brillene bare brakte fram noe som allerede var der. Det var som om fjeset hans hadde venta på at brillene skulle gjøre det fullstendig. Mick selv hadde venta. Mick Hammond, mannen som liker å vise at han tenker.

«Det betyr noe ...»

I første var han veldig sjenert når han hadde dem på, men nå er han storfornøyd med seg selv i brillene, og han liker dette her med å kikke over innfatninga. Jeg også liker Mick ganske godt når han har på seg lesebrillene. Fordi de gjør at han ser alvorlig ut, og det gjør at jeg får lyst til å le.

«Det betyr noe ...»

Jeg kunne se at han tenkte skikkelig hardt nå, men samtidig hadde han havna i ei knipe. Det var du som begynte, makker Micky, tenkte jeg.

Men mest av alt tenkte jeg: Jeg er *så* sugen på røyk. I tillegg tenkte jeg: Han sitter bare og somler med teen fordi han prøver å kutte siggen. Han vil ikke gå sammen med meg over gårdsplassen og smette ut porten til det vi pleide å kalle Kø for å dø. Helt til Ronnie Meadows døde.

Mick er kompis, altså, men hele denne stumpe-røyken-greia er noe dritt. Det virker ikke riktig at Mick skal hindre meg i å stikke av gårde for å ta en blå. Men det virker heller ikke riktig at jeg skal stikke av gårde uten Mick. Uansett om han ikke har tenkt å røyke selv, burde han bli med meg ut og stå ved sida av meg mens jeg gjør det. Men det er jo også toskete.

«Hvis ...» sier han, «hvis ... en berømt fjellklatrer dør mens han prøver seg på ei ny rute opp nordveggen av Eiger, da ville avisene kalle det tragisk, men det ville det jo ikke være.»

Nå føler jeg at vi har havna ganske langt unna Macintyres lagerbygg, men jeg lar det passere. Jeg kan se at Mick holder på å gjøre seg veldig viktig. Vær rolig, tenkte jeg.

«Hva ville det være, da?»

«Det ville være ... tja, heltmodig, kanskje.»

«Eller galskap,» sier jeg.

«Nei, nei, det ville jo være den riktige måten å dø på for en fjellklatrer, ikke sant? Det ville kanskje til og med være slik en fjellklatrer *ønsker* å dø.»

Jeg sier ikke: «Hvem er det som *ønsker* å dø?» Og jeg sier heller ikke: «Hvorfor snakker vi om fjellklatring?»

«Ja, og så?» sier jeg.

Han flytter på trådbrillene lite grann på nesa, dytter dem oppover med én finger, og lar dem gli nedover igjen. Nå, når som helst, kommer han til å ta dem av og pusse dem. Ikke bare fikk han seg nye briller, han fikk seg en helt ny opptreden, en helt ny jævla Mick Hammond, eller den utgava som bare hadde ligget på vent.

Kanskje var det på grunn av Mick og brillene hans at jeg tenkte: Tragedie handler også om å opptre. Det handler om sånt som skjer på scenen. Shakespeare og sånt. Det er det som er greia. Det er ikke slik livet er. Og Mercer kan da ikke ha ment at Ronnie Meadows som velter ut av gaffeltrucken, var – tja, som *Hamlet*.

Micky Hamlet, tenkte jeg. Mickey Mouse.

«Hvis, på den annen side ...» sier han.

Så var det på'n igjen, tenkte jeg.

«... hvis en berømt fjellklatrer dør, ikke mens han er på vei opp nordveggen av Eiger, men derimot mens han klatrer opp et superlett lite fjell i, tja, Lake District, da er det tragisk.»

Jeg visste ikke hva jeg skulle si til dette. Mick må ha tenkt hardt for å greie å komme på dette her, det skal han ha. Jeg skjønnte sånn halvveis hva han prøvde å si, men så gjorde jeg ikke det likevel, ikke i det hele tatt.

Jeg har aldri visst at Mick hadde en hemmelig drøm om å bli fjellklatrer, tenkte jeg. Dessuten tenkte jeg: Vi er ikke engang i nærheten av Lake District, Micky, vi er i Stevenage.

Derfor sa jeg: «Hvorfor?»

Som jo alltid er det slitsomme spørsmålet. Idet jeg sa det, kunne jeg ikke la være å tenke på da eldstegutten vår, Gavin, begynte med «Hvorfor? Hvorfor? Hvorfor?». Det hørtes ofte mer ut som «Voff! Voff! Voff!», men fy fader, han visste at det var det slitsomme spørsmålet.

Gavin er snart atten nå.

«Men, skjønner du ikke, da? sier Mick. «Det er jo noe i dette her. Det handler ikke om hvordan en fjellklatrer ønsker å dø, eller burde dø. Det er –»

«Bare idiotisk,» sier jeg.

«Tragisk,» sier han.

Mick Hammond er helt forskjellig fra meg. Men ja, han er kompisen min, har vært det i årevis. Veit seriøst ikke hvorfor.

«Ok, sikkert riktig, det, Mick.»

Og av og til gjør de brillene at Mick ser ut som en bestefar, dobbelt så gammel som meg, selv om det bare er ett år som skiller oss.

Jeg sa ikke: «Ok, sikkert riktig, det, Prof.» Hvordan rota vi oss inn i dette her? tenkte jeg. Avisa. Ronnie Meadows. Lake District. Men det var avisa det begynte med. Jeg tenkte: Jeg er så sugen på røyk.

Og så tenkte jeg: Hvis jeg reiser meg og lar Mick bli sittende her, og jeg går ut, tvers over gårdsplassen, bort til porten for å ta en røyk, og hvis jeg stuper rett i bakken mens jeg

står der, ville det være tragisk? Røyking dreper. Det står i hvert fall det på pakka. Eller ville det være mer tragisk hvis Mick blir med meg, står rett ved sida av meg når det skjer, og hvis også han står og røyker? Eller hvis han ikke gjør det, siden han jo prøver å slutte, og bare står der og holder meg med selskap?

Eller ville det være enda mer tragisk hvis jeg går og tar en røyk helt aleine og føler meg letta og glad mens Mick i mellomtida siger framover og kreperer. Siger framover med tekoppen bare halvdrunken, utover avisa med ordet tragisk i alle retninger.

«Ok, sikkert riktig, det,» sier jeg.

Mick mener det er fornuftig å slutte å røyke. Det hører vel kanskje sammen med brillene. Men jeg veit han bare begynte å prøve å slutte på grunn av det med Ronnie. Det var ikke fordi han var fornuftig. Det var fordi han var redd.

Da Ronnie velta ut av gaffeltrucken og ned på bakken på gårdsplassen, var han fortsatt i sittende stilling. Det må ha vært ei kanonkule av et hjerteattakk.

Mick tar feil, tenkte jeg. Han sitter her og snakker piss. Ingen av de måtene å dø på er tragiske.

Jeg leser ikke aviser, jeg leser i grunnen ikke noe som helst, men da jeg gikk på barneskolen og det regna og vi ikke kunne gå ut i skolegården, pleide de å ta fram ei stor eske til oss med gamle *Beano*- og *Dandy*-tegneserier som vi fikk lese. Dem likte jeg veldig godt å lese i – for det følte ikke som å lese i det hele tatt. Gjett om de fikk meg til å le. Boink! Bang! Kaploosch! Den gangen trodde jeg aldri jeg skulle ende som lagerarbeider ved Macintyre og fullstendig desperat etter en røyk i pausen.

Mick gjorde denne nese-flytte-greia si igjen. Han så veldig fornøyd ut med å ha vunnet diskusjonen, hvis det nå var det det var, eller med at jeg ikke hadde forstått og derfor bare gitt opp. Eller med – nå som vi ikke hadde mer tid igjen – at han slapp unna med å la være å røyke. Hvis det nå var det dette egentlig dreide seg om. Et lite plusspoeng til ham der.

Ikke akkurat fjellklatring, Micky.

Greit, Mick, du er kompisen min, tenkte jeg, og hvis du virkelig har bestemt deg for å slutte, så får det være ditt valg, men neste gang går jeg ut aleine, jeg lar deg bare sitte igjen her, kamerat. Og ikke prøv engang på å overbevise meg, med de nye brillene dine, om at jeg også burde slutte. Ikke prøv på det engang.

I hodet mitt så jeg da Mick som hadde seget framover og utover den oppslåtte avisa, død som en sementsekk.

Og klart jeg forsto. Klart jeg forsto at tragisk var et ord folk brukte når de ikke visste hva annet de skulle si – om folk som strøyk med. Men jeg tenkte: Det er ikke fordi de ikke

veit hva de skal si. Det er ikke det det dreier seg om i det hele tatt. Det er fordi de ikke kan si den andre greia, de kan jo aldri i verden si det. Greia som hører sammen med tragedie og som også skjer på scenen, og heller ikke har stort å gjøre med Macintyres lagerbygg.

Boink! Bang! Kladaank! Gjett om jeg lo. Gjett om jeg hadde likt å ta fram et *Beano*-blad i kantina. Men da hadde jeg vel sett ut som en jævla idiot? Ordet man burde bruke om den fjellklatreren i Lake District, eller om Ronnie som velter ut av gaffeltrucken mens han fortsatt sitter, eller til og med om Mick, som har seget utover avisa, med de nye, små, blankpussa trådbrillene flatklemte oppetter ansiktet sitt, er komisk.

Komisk. Det er det man burde si. Men det kan man jo ikke.



## KOMME SEG OPP I VERDEN

CHARLIE YATES ER en liten, tettbygd mann med ei mine slike menn gjerne har når de trives med sin egen beskjedne størrelse. Han hadde vært mindre bekvem med navnet sitt før i tida. Den korrekte utgava, Charles Yates, det navnet han måtte skrive på skjemaer, var et snobbenavn, et vitsenavn. Hadde foreldrene hans vært helt bak mål? Men Charlie var også et vitsenavn, et navn man vitset med. En stor vits. Likevel klarte han ikke å sno seg ut av det. Charlie Yates. Ingen andre lot til å bry seg.

Han er femtisju nå. Han er ikke riktig sikker på hvordan det har gått til. Han ble født i Wapping i 1951. Det Wapping han kan huske fra den gang var fortsatt ganske likt det Wapping som Hitler hadde jevnet med jorda. Se på det nå, du.

Han kan iallfall se på det nå, for det er over tjue år siden han og Brenda flyttet til Blackheath. Ikke lenger enn fuglen flakser, men på andre måter et annet land. De hadde gjort spranget fordi de kunne. De hadde kommet seg opp i verden. Og Don Abbot og Marion hadde gjort det samme spranget på samme tidspunkt. Don og Charlie var gamle kamerater og forretningspartnere. Bren og Marion kom også godt overens.

Nå, i en alder av femtisju, liker Charlie å holde seg i form. På friske, lyse, fremdeles tidlige søndagsmorgener liker han å ta seg en joggetur. Ikke så reint kort en heller: over selve sletta og inn i Greenwich Park, deretter mellom trærne og til toppen av åsen der man får utsikt. Så liker han å sitte i ro på en av benkene og bare nyte det. Min by, mitt London. Han sitter der nå.

Jogging er ikke det kompisen Don ønsker å drive med verken seint eller tidlig på en søndagsmorgen, selv ikke på en strålende, frisk en som denne, så derfor har Charlie aldri jogget sammen med Don. Han jogger aleine. Men annenhver søndag, til og med etter at Charlie alt har vært ute på joggetur, møtes Don og Charlie for å spille ni hull. På Shooters Hill eller Eltham, eller hvis noen ber dem med seg, noen ganger til og med på selveste Blackheath – «Royal Blackheath». Der burde han vel kanskje kalle seg Charles.

Det har aldri vært mange golfbaner i Wapping.

Når han er ute og jogger, har Charlie på seg lysegrå treningsdress med blå stripe, og stilige joggesko, ikke noe slaskete eller billig. Den enkle, tynne gullenka som han tilsynelatende har gått med hele livet, spretter opp og ned i halsgropa. Det velstelte, kortklipte håret er nå mer hvitt enn grått, men det er mykt og fint, og fortsatt liker kona å stryke over det iblant, som om hun strøyk over hodet på en hund.

Ettersom han sitter i ro ei stund, er han nesten ikke andpusten lenger. I en alder av femtise hadde Charlies far, Frank Yates, vært helt stupferdig. Men så var han jo havnearbeider – eller hadde vært det – akkurat slik som faren til Don. Se på havnene nå, du.

Francis Yates. Man kunne trygt si at det også var et snobbenavn.

En vakker morgen i Wapping for over femti år siden hadde Charlie Yates og Don Abbot blitt kjent med hverandre på lekeplassen til Lea Road Infants' School, og av en eller annen underlig årsak hadde de – en stor, grovbygd unge og en liten tass – visst at det kom til å bli ei greie for livet. Seinere hadde Lea Road Infants' også blitt jevnet med jorda, om enn ikke av bomber.

I forhold til størrelsen, har Charlie ganske breie skuldre. Når han drar opp ermene på treningsdressen (eller på den røde golfgenseren i kasjmirull), legger man merke til tatoveringene på underarmene, og at han, i forhold til størrelsen, har store hånledd og hender. I tillegg har han, i forhold til ansiktsstørrelsen, en ganske stor og fremtredende, men velformet nese. Sammen med de dyptliggende øynene kan dette, spesielt når han smiler, gi ham et noe ulveaktig uttrykk som før i tida var et pluss for ham med en viss sort jenter.

Men Charlie ville nok si at den viktigste kroppsdel er føttene, og jogginga – som i blant er mer som myk, flytende løping – skulle vel kunne underbygge dette. Balansen og føttene.

Før i tida, i tre eller fire år, var Charlie bokser. Store hender, men det var egentlig føttene som gjorde jobben. En bantamveker. Han vant et par-tre kamper, og er fortsatt stolt over det faktum at han aldri fikk den velformede nesa si slått stygg og skeiv. Før i tida jobbet han på en oljerigg, og det var da han – dum som han var – tok tatoveringene. Men tatoveringer hadde kommet på moten igjen nå – så han er trendy. Før i tida var han taktekker. Det var hovedgreia hans. Havnearbeider skulle han i hvert fall ikke bli. Det var like bra.

Taktekker. Han kunne klatre som en apekatt. Fysikken hadde han jo. Så var det som om takene bare ble høyere og høyere, og han ble til noe mer enn en taktekker, uten egentlig å tenke noe over det og uten å vite om det fantes noen grense for hvor høyt han kunne klatre.

Han kom seg opp i verden. Han oppdaget at han ikke eide høydeskrekk.

Før i tida, hvis han hadde vært født tidligere, hadde Charlie kanskje vært høydearbeider, men det var et yrke, og til og med et ord, som var i ferd med å bli gammeldags – slik som havnearbeider. Hvor var spirene? Hvor var de høye pipene? Men plutselig var tårnene der isteden, og de spratt opp som om det var et kappløp, og Charlie kunne jobbe på de usikrede dragerne helt øverst uten å bli svimmel eller redd et eneste øyeblikk. Et hode som

tåler høyder, sies det, men Charlie ville nok si det var i føttene det lå. Det spiller egentlig ingen rolle hvor man står.

Han tjente gode penger, og det var ikke mangel på arbeid. Noen kalte det risikotillegg. Charlie likte ikke å kalle det risikotillegg, for det innebar at det var risikabelt, men han hadde tro på det grunnleggende prinsippet: Den som intet våger, intet vinner. Gjør noe utenom det vanlige – boksing, for eksempel – så tjener du kanskje litt ekstra og kan legge noe til side, slippe å vente på lønna for å ha salt til suppa. Ikke bli havnearbeider.

Noen – ganske mange av de folka Charlie har kjent – liker å vedde, liker å sette sin lit til hunder og hester. Charlie har aldri veddet i sitt liv. Han ble en fuglemann som hjalp til med å bygge tårn.

Og nå står de der i solskinnet og glimter tidlig i september, de tårnene som Charlie Yates hjalp til med å bygge. Der borte ligger Wapping, på andre sida av elvas skjulte buktninger. Der ligger Stepney, der ligger Limehouse. Der ligger Docklands.

\*

En kveld, da det fortsatt var helt i startfasen med ham og Brenda, da det fortsatt var usikkert om det ville bli noe mellom dem, hadde Brenda sagt: «Du har så pene føtter, Charlie.» Det avgjorde saken. Dette hadde ingen sagt til ham før. Det gikk rett, ikke til føttene hans, men til hjertet, ikke bare fordi det aldri før hadde blitt sagt, men fordi det var sant.

«Alt ved deg, Brenda, er så pent,» sa han. Og så var det gjort.

Nå drar Brenda og Marion på shopping sammen. Nå, to ganger i året, drar de på ferie alle fire til fjerne strøk. I mars var det Maldivene. Charlie kunne ikke si nøyaktig hvor Maldivene ligger, men han har vært der. Man går jo bare ut av et fly. De andre var veldig for å dra dit igjen til vinteren, men Charlie var ikke helt sikker. En eller annen plass hadde han hørt at Maldivene kunne bli et av de første stedene i verden som havnet under vann hvis vannstanden fortsatte å stige. Det var lite sannsynlig at det ville skje mens de var der. Men han var ikke sikker.

Rart med hva man kunne føle. Han eide ikke høydeskrekk, men havet hadde han aldri likt. Det merket han godt da han jobbet på den oljeriggen. Én gang holdt lenge. Det samme gjaldt kanskje Maldivene, selv om det var en annen sak, så klart. Og om han var ærlig, ville nok Charlie si at han er akkurat like fornøyd med å slå en ball rundt på den lokale golfbanen sammen med Don som han ville være om han satt på Maldivene. Eller hvor som helst. Han er akkurat like fornøyd med å sitte her. Det er det samme uansett sted; det sitter i kroppen.

Til Brenda hadde han sagt: «Du trenger ikke å bekymre deg, Bren, ikke med disse føttene.» Som om føttene hans hadde små vinger. Men kom tilbake gjorde han iallfall, i god behold hver kveld, og krøyp tett inntil henne igjen. Verken på denne eller andre måter var et trettietasjers tårn i Isle of Dogs som å sitte fast uti Nordsjøen.

«Er du ikke glad, Bren?» sa han.

«Glad for hva?»

«Glad jeg ikke er på en oljerigg?»

Men han visste jo at det ikke var rettferdig overfor henne at han skulle dra i vei hver dag, i det uendelige, for å gå på himmelen. Han sa at han skulle finne på noe annet når han hadde fått lagt seg opp nok. Han hadde ikke peiling på hva. Han skulle komme seg ned på jorda igjen.

På et eller annet tidspunkt gikk det opp for ham at tårnene ikke bare var bygd med risiko, det var det de var bygd for. Det var risiko både inni og utpå. Mesteparten var bygd for å være fulle av folk som dreiv med sine egne slags mystiske risikotillegg. Ja, ja, det fikk være deres sak. Han tok sine penger og tok risikoen på at han en dag kunne trække rett ut i løse lufta, selv om det jo aldri skjedde.

Men en dag tok han en annen slags risiko. Han fulgte en annen av livets innskytelser.

Det var jo helt opplagt også når man først klarte å se det, slik det kanskje er med alle store ting. Det var så opplagt at hans umiddelbare skeptiske tanke var: Hvis det var så opplagt, hvor mange andre var ikke da allerede i gamet? Men det var foreløpig ikke godt å si. Flere og flere tårn. Og hva var tårnene lagd av – eller hva så det ut som de var lagd av? Hva var det man noen ganger ikke så selv når det var klarere enn eget speilbilde?

Han dro for å treffe Don, som da var – tja, hva var Don Abbot på den tida? Han var en lurendreier, han dreiv med både det ene og det andre. Man kan vel si han var på vei opp og fram, man kan vel si han var en pratmaker som ikke fikk ut fingeren. De tok seg en øl på Queen Victoria. Don lyttet. Han mønstret den lille kompisen sin fra topp til tå. Deretter snakket han som om han egentlig ikke hadde lyttet, men Don var bare slik.

«Så hva er det du foreslår, Charlie? At du og jeg burde bli et vindusvaskerpar?»

«Nei, Don. Ikke kjødd med meg nå.»

Så hadde de snakket litt til.

Det ble iallfall den faste historien, den faste frasen. I golfklubarer. I hotellbarer, ved de blå bassengene, rundt om i hele verden.

«Jeg heter Don, dette er Charlie. Vi er vindusvaskere.»

Han ser på tårnene. Han hadde hjulpet til med å bygge dem. Og så i omtrent tjue år hadde han og Don hjulpet til med å holde dem skinnende reine.

Don hadde sagt: «Én ting må du ha klart for deg, Charlie: Jeg skal aldri opp i et av de der – apparatene, jeg skal aldri *opp* dit engang. Jeg er ikke den typen sjef som liker å vise alle at han faktisk kan utføre jobben.»

«Bare overlat det til meg. Jeg skal være han som får jobben gjort. Men misforstå meg rett, Don. Jeg har planer om det samme som deg. Og jeg har lovd Brenda.»

Abbot og Yates. Den alfabetiske rekkefølgen var ikke noe å diskutere. Vi vasker vinduer, og ikke hvilke som helst vinduer heller. Det gikk ei stund før det tok av, for å si det på den måten, men så ... Alt det glitrende glasset.

Nå bor de sammen med finfolket i Blackheath. Og nå er det ikke bare ham og Bren og Don og Marion, men barna deres også, en gutt og ei jente hver. Som ikke er barn lenger engang. De hadde vokst opp i Blackheath og gått på skole der, og så hadde alle sammen, med ett unntak, gått på universitet. Universitet! Å krysse elva hadde vært et godt trekk.

Det ene unntaket var Sebastian til Don og Marion. Sebastian! Hvordan kunne Don og Marion finne på et slikt navn? Jaggu bra han ble kalt Seb. Det virket som om Seb hadde gått rett fra å være sekstenåring til å jobbe i et av de tårnene. I en bank med hovedsete i New York. I en alder av tjuetre tjente Seb store penger, eller vanvittige penger – ta det som passer – penger som fikk Don og ham til å virke ganske tåpelige. Som fikk vitnemål fra videregående og universitetsutdanning til å virke ganske tåpelig også. Eller som Don uttrykte det, og Charlie hadde aldri vært helt sikker på hva Don la i det, Seb var en av gutta på gulvet, eller hva? En av gutta på gulvet som hadde kommet seg videre og kommet seg inn. Kommet seg videre og kommet seg opp.

Charlie ser på tårnene. Hans egen sønn, Ian, studerer i Southampton til å bli marinbiolog, noe som får Charlie til å føle seg – på en annen måte enn Don sikkert føler når det gjelder Seb – ute på dypt vann. Haha. Det ble en vits, det. Og da Charlie første gangen hadde fortalt Don om Ians forventninger til framtida, hadde Don sagt: «Onkel Eddy var i marinen under krigen. Jeg har aldri visst at de hadde egne biologer.»

Charlie og Don kunne si: «Fadern var havnearbeider.» Hva annet kunne si? Hva ville barna deres si? «Fadern var vindusvasker»? De ville vel ikke engang si «fadern». Unntatt Seb, kanskje. Seb skulle nok kunne si det, og le.

Nede i Southampton ville ikke Ian ha mulighet til å tenke: Min by, mitt London. Han ville ikke ha mulighet til å peke og si: «Se – der borte.» Når Charlie og Brenda kjører ned til

Southampton, gjør Charlie seg ydmyk og lytter når sønnen prater. Kanskje den greia om Maldivene kom fra Ian. Selvfølgelig gjorde det det. Men det er ikke vanskelig å være ydmyk. Kanskje er det ikke ydmykhet engang. Av og til mens Ian prater, kjenner Charlie et lite, raskt brus inni seg. Det er likt det bruset han kjenner når han slår et skikkelig godt slag med driveren en søndagsmorgen sammen med Don. «Den der går langt, Charlie.» Det er likt det bruset han kjente en gang for mange år siden, etter en kamp, da armen til dommeren gikk i været og samtidig løftet hans egen.

Sønnen min, Ian. Marinbiologen.

Han sitter på benken i treningsdressen, kjenner at det sirkulerer i blodårene, og kjenner seg komfortabel i egen kropp, slik han alltid har gjort. Charlie er forretningsmann (et ord han kan synes er underlig), og suksessrik som sådan, men likevel vil han nok mene at det aller viktigste er ens egen kropp. Det er den man har, den man blir født med, og å vite å sette pris på den og stole på den er ganske enkelt den største gave i livet.

Så derfor var det rart at folk flest hadde denne trangten og målet – nesten som en slags allmenngyldig regel – om å komme seg opp og inn i hodet, inn i den øverste delen av seg selv og leve der, leve i og etter hodet, når folk flest (han var unntaket fra regelen) var redde for høyder.

Med en hånd som skjermer øynene fra det blendende lyset, ser han på tårnene og smiler. Eller det ser i hvert fall ut som et smil. Bare Brenda kan vite at det ikke er et smil. Bare Brenda kan se de to små, ekstra søkkene i munnvikene til Charlie og forstå denne motsigelsen i ansiktet hans. Han har ikke noe repertoar av morske ansiktsuttrykk. Når Charlie bekymrer seg eller grubler, smiler han, men smiler på en annen måte.

Han er bekymret, og har vært det ei god stund nå, for kompisen Don, for at han legger på seg. Don har alltid vært en kraftig mann, men kraftig i beinbygning, ikke kvapsete eller tung eller treig. Nå eser han utover, han utvider seg, rett og slett. Det er en slags vits – at han øker i både vekt og verdi – en vits som til og med Don liker å slå om seg selv, men egentlig er det ikke en vits i det hele tatt, og når Charlie spiller golf med Don nå, veit han det ikke bare er for moro skyld, men er viktig for å få Don til å bevege seg. De burde spille hver søndag. De burde spille de andre ni hullene, ikke sløse bort den tida i baren.

Han veit det ikke er noe poeng, og det har det heller aldri vært, i å spørre Don om han vil være med å jogge. Og hvordan ville det ta seg ut, hvordan skulle nå det kunne fungere: Don som luntet og svettet ved sida av ham, mens han, Charlie, bare svevde på tærne? For Charlie har det til og med begynt å føles litt feil at han skal jogge på egenhånd mens Don har

dette vektproblemet – som jo er fullstendig ulogisk, til og med på grensa til overtroisk. Som å tenke at man ikke burde dra til Maldivene fordi Maldivene en dag kanskje forsvinner.

Men Charlie bekymrer seg for Don. Det er som om alle pengene til slutt holder på å bli til fett. For vel femti år siden hadde Charlie tenkt at han bare var en liten, ubetydelig pusling og denne større ungen kanskje kunne ta ham under sine vinger. Og slik hadde det vært. Selv om man nå også kunne si det var Don som burde være Charlie evig takknemlig. Men Charlie kjenner et underlig, plagsomt behov, som en slags ubetalt gjeld, for å ta sin stadig mer omfangsrike kompis under sine vinger. Hvordan?

Og nå har han den andre bekymringa også, denne nye bekymringa som kan komme til å ta luven fra den første. Han skal snakke med Don om det snart. Don kommer til å fortelle ham hva mer han veit når de spiller runden sin om bare noen få timer. Etter det han kunne oppfatte, vil det ikke bli særlig mye fokus på Dons vektproblem, ikke engang på golfen. Til tross for at morgenen er frisk og lys.

Charlie er forretningsmann, ja, det er det han rettmessig kan kalles, men, selv om han liker å sitte og se på tårnene, har han ikke et åpent øre for hva som rører seg på innsida av dem. Det er deres sak, han vasker bare vinduene, for å si det på den måten. Men Don har et åpent øre, det er til og med et øre fra innsida, på grunn av Seb. Charlie har noen ganger hatt et besynderlig syn der Don faktisk står og vasker et vindu i eksempelvis tjuesjette etasje, noe Don aldri kunne gjort (selv om Charlie kunne gjort det, lett som bare det), og driver og kikker inn og vinker til sønnen sin.

Don hadde ringt og sagt: «Seb er i vanskeligheter, store vanskeligheter.»

Vanskeligheter? Satt ikke Seb der og håvet inn latterlige summer? Satt ikke Seb der og fikk dem til å virke tåpelige, alle sammen?

Don sa: «De kommer til å slå beina vekk under ham. Ham og alle andre. Noe stort er på vei, Charlie, noe stort og stygt. Spør du meg, og ut fra det Seb har hørt – er det ikke bare Seb som er i vanskeligheter, det gjelder hele fordømte verden.»

Tydet stemmen på at Don hadde drukket? Nei. Charlie sa ikke noe til Brenda, bare at det var Don som ringte om i morgen, selv om Brenda nok hadde tenkt: Hvorfor trengte Don å ringe? Det var lørdagskveld. Charlie hørte ikke noen ting på nyhetssendinga seint om kvelden. Seinere, da han krøyp tett inntil henne, sa han: «Er du ikke glad, Bren?»

«Glad for hva?»

«Glad jeg aldri blei marinbiolog.»

«Hva er det du maser om nå?»

Det visste han ikke riktig selv heller. Det var noe med stemmen til Don, det var noe med den der «hele fordømte verden».

Den instinktive fornemmelsen hans neste morgen var å stå opp og ta den sedvanlige joggeturen, være på beina, forberede seg – forberede sitt indre ved å forberede kroppen. Og det var slik en vakker morgen tidlig i september, med kribling av høst i luften.

Nå reiser han seg fra benken og kaster et siste blikk på tårnene. De glimrer tilbake. Så snur han og jogger på nytt mellom de glinsende trærne, mens han i en alder av femtisju føler seg like lett på foten som da han var sytten.



## KJEMI

\*

DAMMEN I PARKEN var rund, lå åpent til, kanskje førtifem meter tvers over. Når det blåste, reiste små bølger over den og slo mot de brosteinsbelagte kantene, som et hav i miniatyr. Vi pleide å dra dit, Mor, Bestefar og jeg, for å seile med motortorpedobåten Bestefar og jeg laget av kryssfiner, balsatre og papir innsatt med lakk. Vi dro til og med om vinteren – særlig om vinteren, for da fikk vi dammen for oss selv – når bladene på de to piletrærne gulnet og falt, og hendene ble iskalde i vannet. Mor satt på en trebenk et stykke fra vannkanten; jeg gjorde i stand båten til sjøsetting. I svart frakk og grått skjerf gikk Bestefar til den andre siden for å ta den imot. Av en eller annen grunn var det bestandig Bestefar, aldri jeg, som gikk til den andre siden. Når han nådde posten sin, hørte jeg ham rope «Klar!» over vannet. En sky av damp steg fra leppene hans som røyken fra en dempet pistol. Og jeg skjøv torpedobåten av sted. Den gikk på batteri. Fremdriften var dårlig, men kursen stø. Jeg så på når den kjørte ut mot midten, mens Mor så på bak meg. Når den beveget seg, virket det som om den fulgte en faktisk linje som fantes mellom Bestefar, meg selv og Mor, som om Bestefar sto og dro oss mot seg på et slags usynlig bånd, og at han måtte gjøre dette for å bekrefte at vi ikke var utenfor rekkevidde. Når båten nærmet seg ham, satte han seg på huk. Hendene – som jeg visste var knudrete, årete og ujevne i fargen grunnet et uhell under et av kjemiforsøkene – strakte seg ut, grep tak i den og sendte den på tilbaketur.

Sjøreisene var problemfrie. Med ståltråd fikk Bestefar laget til en dregg på enden av et stykke fiskesnøre i tilfelle forlis eller motorsvikt, men den ble aldri brukt. Så en dag – det må ha vært like etter at Mor traff Ralph – så vi båten på sin første tur over dammen i retning Bestefar, brått havne dypere, og dypere i vannet. Motoren stanset. Torpedobåten stampet, sank. Bestefar kastet dreggen flere ganger og dro opp grønne klumper med slim. Jeg husker hva han sa til meg i forbindelse med dette, det første tapet jeg i mitt liv hadde vært vitne til. Med veldig alvorlig stemme sa han: «Du må godta det – du får den ikke tilbake – det er ikke noe å gjøre med det,» som om han gjentok noe til seg selv. Og jeg husker Mors ansikt idet hun reiste seg fra benken for å gå derfra. Det var veldig rolig og veldig hvitt, som om hun hadde sett noe skremmende.

Det var noen måneder etter dette at Ralph, som nå var fast gjest i helgene, brølte over bordet, til Bestefar: «Hvorfor kan du ikke bare slutte å bry deg?!»

Jeg husker det fordi Bestefar den samme lørdagen mintes vraket av båten min, og som om Ralph kastet seg over noe, sa han til meg: «Hva om jeg kjøper en ny en til deg? Hva tror du om det?» Og bare for å se ham bli skuffet og motløs, sa jeg rasende: «Nei!» flere ganger. Senere, da vi spiste kveldsmat og Bestefar satt og snakket til Mor, bjeffet Ralph plutselig: «Hvorfor kan du ikke bare slutte å bry deg?!»

Bestefar så på ham. «Slutte å bry meg? Hva vet vel du om å bli sittende igjen uten den som har brydd seg?» Så kikket han fra Ralph til Mor. Og Ralph svarte ikke, men ansiktet ble stramt og hendene klemte hardt rundt kniv og gaffel.

Og alt dette skjedde fordi Bestefar hadde sagt til Mor: «Du lager ikke karrigryte lenger, slik du gjorde til Alex, slik Vera lærte deg.»

Det var Bestefars hus vi bodde i – med Ralph som en stadig mer varig losjerende. Bestefar og Bestemor hadde bodd i det nesten siden den dagen de ble gift. Bestefar hadde jobbet for et firma som produserte gull- og sølvbelagte gjenstander. Bestemor døde brått da jeg var bare fire, og det eneste jeg vet, er at jeg må ha lignet på henne. Moren min sa det, og det samme gjorde min far, og Bestefar, uten å si noen ting, kunne ofte sitte og stirre nysgjerrig på ansiktet mitt.

På den tiden bodde Mor, Far og jeg i et nytt hus et stykke unna Bestefar sitt. Bestefar tok sin kones død veldig tungt. Han trengte selskap av datteren sin og faren min, men han nektet å flytte fra huset der Bestemor hadde bodd, og foreldrene mine nektet å flytte fra sitt. Stemningen var tydelig bitter, noe jeg knapt nok la merke til. Bestefar ble boende alene i sitt hus, som han sluttet å vedlikeholde, mens han brukte mer og mer tid i hageskuret, som han hadde utstyrt med tanke på hobbyene sine: modellbygging og kjemi på amatørnivå.

Situasjonen løste seg på en forferdelig måte: ved min egen fars død.

Nå og da var det påkrevet at han skulle fly til Dublin eller Cork i småflyet til selskapet han jobbet for, som importerte irske varer. En dag, under alminnelige værforhold, forsvant flyet sporløst i Irskesjøen. I en tilstand som minnet om en slags transe – som om en eller annen ytre kraft hele tiden styrte henne – solgte Mor huset vårt, sparte pengene til vår felles fremtid og flyttet inn til Bestefar.

Fars død var en langt mindre fjern hendelse enn min bestemors, men lot seg ikke lettere forklare av den grunn. Jeg var bare syv. Midt i sin voksne sorg sa Mor: «Han har dratt dit Besta har dratt.» Jeg lurte på hvordan Bestemor kunne befinne seg på bunnen av

Irskesjøen, og samtidig på hva Far drev med der. Jeg ville vite når han skulle komme tilbake. Kanskje visste jeg, selv da jeg spurte om dette, at han aldri skulle det, at de troskyldige antagelsene mine bare var en måte å døyve min egen smerte på. Men om jeg virkelig trodde at Far var borte for alltid – tok jeg feil.

Kanskje hadde jeg ikke arvet noe mindre av min fars utseende enn av min bestemors. For når Mor så på meg, brast hun ofte ut i ukontrollert gråt, og hun kunne holde rundt meg i lang tid uten å gi slipp, som om hun var redd jeg skulle bli til luft.

Jeg vet ikke om Bestefar fant en skjult hevngjerrig glede i Fars død, eller om han var i stand til det. Men skjebnen hadde fått ham og datteren til å slutte fred og forent dem i felles sorg. De var i tilsvarende situasjon: hun enke og han enkemann. Og på samme måte som Mor kunne se antydninger etter min far i meg, kunne Bestefar se antydninger etter Bestemor i oss to.

I et års tid levde vi forsiktig, fredelig, til og med fornøyd innenfor rammen av denne sørgmodige symmetrien. Vi tok knapt nok kontakt med omverdenen. Selv om pensjonsalderen allerede var nådd, jobbet Bestefar fremdeles, og han ville ikke la Mor jobbe. Han forsørget Mor og meg slik som han kunne ha forsørget sin egen kone og sønn. Selv etter at han var blitt pensjonist, levde vi godt på hans pensjon, oppsparte midler og en enkepensjon som Mor fikk. Bestefar viste tegn til svekkende helse – han ble revmatisk og tidvis kortpustet – men likevel gikk han ut i skuret i hagen for å utføre kjemiforsøkene sine, hvilket fikk ham til å nynne og småle takknemlig for seg selv.

Vi glemte at vi var tre generasjoner. Bestefar kjøpte armbånd og ørepynt til Mor. Mor kalte meg sin «lille mann». Vi levde for hverandre – og for de to uvisnelige minnene – og i et helt år, et helt harmonisk år, var vi faktisk ganske lykkelige. Helt til den dagen i parken da båten min, på vei over dammen mot Bestefar, sank.

Av og til når Bestefar provoserte Ralph, tenkte jeg at Ralph godt kunne være troende til å springe opp, strekke seg over bordet, gripe tak rundt halsen på Bestefar og kvele ham. Han var en stor mann, som spiste av hjertens lyst, og jeg var ofte redd han skulle slå meg. Men på et eller annet vis holdt Mor ham i sjakk. Etter at Ralph dukket opp, hadde hun begynt å forsømme Bestefar mer og mer. For eksempel kunne hun – som Bestefar hadde påpekt den kvelden – lage de tingene som Ralph likte (mektige, tykke gryteretter, men ikke karrigryte) og glemme å lage den maten som Bestefar var glad i. Men samme hvor mye hun selv kunne forsømme og såre Bestefar, ville hun ikke ha tilgitt at noen andre såret ham. Det ville ha blitt slutten på henne og Ralph. Og samme hvor mye hun kunne såre Bestefar – for å vise sin

lojalitet overfor Ralph – var sannheten den at hun egentlig ønsket å holde med ham. Hun hadde fremdeles behov for – hun kunne ikke fri seg fra det – den skjøre likevekten som hun, han og jeg hadde bygget opp i månedenes løp.

Jeg antar spørsmålet var i hvilken grad Ralph kunne tåle ikke å gi slipp på Bestefar for å beholde Mor, eller i hvilken grad Mor var innstilt på å sette seg opp mot Bestefar for ikke å miste Ralph. Jeg husker jeg prøvde å balansere en slags ligning i hodet: Hvis Ralph sårer Bestefar, betyr det at jeg har rett – han bryr seg faktisk ikke om mor i det hele tatt; ikke at hvis Mor er stygg mot Bestefar (selv om hun bare var stygg mot ham fordi hun ikke kunne forlate ham), betyr det at hun faktisk elsker Ralph.

• • •

Men Ralph ble bare blek og stiv og satt urørlig og stirret på Bestefar.

Bestefar satt og pirket i gryteretten. Vi hadde allerede gjort oss ferdige. For å provosere Ralph spiste han sakte med vilje.

Så snudde Ralph seg mot Mor og sa: «Vi kan vel ikke sitte her og vente hele natta på at han skal bli ferdig, for svingende!» Mor blinket og så skremt ut. «Få desserten på bordet!»

Han var glad i mat, forstår du.

Mor reiste seg sakte og samlet sammen tallerkenene våre. Hun så på meg og sa: «Kom og hjelp til.»

På kjøkkenet satte hun fra seg tallerkenene og lente seg mot oppvaskstativet i flere sekunder med ryggen mot meg. Så snudde hun seg. «Hva skal jeg gjøre?» Hun grep tak i skuldrene mine. Jeg husket at dette var akkurat de samme ordene hun hadde brukt en gang tidligere, veldig kort tid etter at Far gikk bort, og også da hadde ansiktet dirret, som om det var i ferd med å renne over for henne. Hun dro meg inntil seg. Det følte som å være tilbake i den gamle ugjennomtrengelige tilstanden som Ralph ennå ikke hadde trengt inn i. Gjennom vinduet, halvt synlige i tussmørket, trosset de eviggrønne buskene som fylte hagen vår høstens inntreden. Bare kirsebærlaubærene var delvis ribbet for løv – av en eller annen grunn hadde Bestefar nappet av dem bladene. Jeg visste ikke hva jeg skulle gjøre eller si – jeg burde ha sagt noe – men inni meg begynte jeg å legge en plan.

Mor trakk til seg hendene og rettet seg opp. Hun hadde gjenvunnet fatningen. Hun tok smuldrepaien ut av ovnen. Et øyeblikk sydet brent sukker og eplejuice på kanten av formen. Hun rakte meg muggen med vaniljesaus. Bestemt skrittet vi tilbake til bordet. Nå skal vi konfrontere Ralph, nå skal vi vise at vi står sammen, tenkte jeg. Så satte hun fra seg paien,

begynte å legge opp porsjoner, og til Bestefar, som fortsatt strevet med gryteretten, sa hun: «Du ødelegger måltidet – tar du med deg din skål ut i skuret?!»

• • •

Bestefars skur var mer enn bare et skur. Ettersom det var bygget av murstein og lå i det ene hjørnet av de høye murene som omkranset hagen, var det stort nok til å romme en ovn, en vask, en gammel lenestol, i tillegg til Bestefars arbeidsbenker og apparater, og til å tjene – slik det for Bestefar gjorde i større og større grad – som et hjem i miniatyr.

Jeg var alltid varsom med å gå inn dit. For meg virket det som, til og med før Ralph, til og med da Bestefar og jeg konstruerte modellbåten, at dette var et sted hvor Bestefar gikk for å være alene, uforstyrret, kanskje for å komme i kontakt med, på et vis det var vanskelig å forstå seg på, min døde bestemor. Men den kvelden nølte jeg ikke. Jeg gikk bortover stien langs den eføyklede hagemuren. Det virket som at invitasjonen hans, ensomheten hans, sto skrevet på den mørkegrønne døren på en måte bare jeg kunne lese. Og da jeg åpnet den, sa han: «Jeg tenkte nok at du ville komme.»

Jeg tror ikke Bestefar drev med kjemi av noen bestemt årsak. Han utforsket det av nysgjerrighet og for å holde humøret oppe, slik enkelte utforsker cellestrukturer under et mikroskop eller følger med på endringer i skyformasjoner. I ukene etter at Mor jaget ham ut lærte jeg kjemiens grunnprinsipper av Bestefar.

Jeg følte meg trygg i skuret hans. Huset der Ralph nå regjerte mens han trykket i seg måltider som bare ble større og større, var et truende sted. Skuret var et annet, en avstengt verden. Det luktet salt, mineraler og noe ikke-menneskelig. Bestefars kolber, reagensrør og kolbestativer sto spredt utover arbeidsbenken. Kjemikalierne var blitt skaffet til veie gjennom bekjenskaper i forgyllingsbransjen. Ovnene i hjørnet pleide å være tent. Ved siden av pleide serveringsbrettet å stå – for Bestefar, i den hensikt å gjøre Mor skamfull, hadde nå fast begynt å innta måltidene i skuret. En enslig elektrisk lyspære hang fra en bjelke i taket. En gassbeholder holdt liv i bunsenbrennerne. På den ene veggen var det et skap med glassdører der han dyrket alun- og kobbersulfatkrystaller.

Jeg pleide å følge med på Bestefars forsøk. Jeg ba ham forklare hva han gjorde og fortelle navnet på innholdet i de forskjellige flaskene.

Og Bestefar var ikke samme person i skuret som han var i huset – sur og kranglevoren. Han var en utslitt, skrantende mann som nå og da rykket til på grunn av gikten og som snakket stille og var oppslukt av sitt.

«Hva lager du, Besten?»

«Lager ikke – endrer. Kjemi er endringens vitenskap. Man lager ikke ting i kjemien – man endrer dem. Hva som helst kan endres.»

Han beviste påstanden ved å løse opp marmorbiter i salpetersyre. Jeg fulgte fascinert med.

Men han fortsatte: «Hva som helst kan endres. Til og med gull kan endres.»

Han helte litt salpetersyre oppi et begerglass, og så tok han en annen krukke med fargeløs væske og blandet litt av innholdet i salpetersyren. Han rørte i blandingen med et glassrør og varmet den forsiktig opp. Litt brun gass kom til syne.

«Saltsyre og salpetersyre. Ingen av dem vil kunne virke alene, men blandingen kan.»

På benken lå et lommeur med gullenke. Jeg visste at Bestemor hadde gitt det til Bestefar for lenge siden. Han løsnet lenken fra uret, og så, mens han lente seg fremover mot benken, holdt han den mellom to fingre over begerglasset. Lenken svingte. Han betraktet meg som om han ventet på at jeg skulle gi et eller annet tegn. Så trakk han lenken bort fra begerglasset.

«Du får bare stole på det jeg sier, hva?»

Han tok opp uret og festet det til lenken igjen.

«Gamlejobben min – gullforgylling. Vi pleide å ta ekte gull og endre det. Så tok vi noe som slett ikke var gull og dekket det med dette endrede gullet slik at det så ut som om alt var gull – men det var det ikke.»

Han smilte bittert.

«Hva skal vi gjøre?»

«Besten?»

«Folk endrer seg også, gjør de ikke?»

Han kom nær meg. Jeg var knapt ti. Jeg så på ham uten å si noe.

«Gjør de ikke?»

Han stirret ufravendt inn i øynene mine, slik jeg husket han gjorde etter at Bestemor døde.

«De endrer seg. Men grunnstoffene endrer seg ikke. Vet du hva et grunnstoff er? Gull er et grunnstoff. Vi omdannet det fra den ene formen til en annen, men vi laget ikke noe gull – eller mistet noe.»

Da fikk jeg en merkelig fornemmelse. Det virket for meg som at Bestefars ansikt fremfor meg bare var et tverrsnitt av en slags endeløs sukkertøystang, hvorfra Mors ansikt og mitt, på riktig tidspunkt, også kan ha blitt skåret. Jeg tenkte: Slik er det med alle ansikter. Jeg

fikk en plutselig svimlende følelse av at det ikke finnes en ende på noen ting. Jeg ønsket å bli fortalt enkle, presise fakta.

«Hva er det der, Besten?»

«Saltsyre.»

«Og det der?»

«Grønn vitriol.»

«Og det der?» Jeg pekte på en annen, umerket kolbe med klar væske, som sto på enden av benken, festet til et innviklet apparat.

«Laurbærvann. Blåsyre.» Han smilte. «Skal ikke drikkes.»

Hele den høsten var usedvanlig kald. Kveldene var kjølige og fylt med bladenes raslelyder. Når jeg kom tilbake til huset etter å ha tatt ut Bestefars matbrett (dette var blitt min oppgave), pleide jeg å iakttå Mor og Ralph i stuen gjennom den åpne kjøkkenluken. De drakk mye av flaskene med whisky og vodka som Ralph hadde med, og som Mor i begynnelsen var tilsynelatende sterkt imot. Drikken gjorde Mor ettergivende og tung og utydelig, og den gjorde at Ralph fikk større makt. De pleide å sitte sammensunket i sofaen. En kveld så jeg Ralph dra Mor inntil seg og holde rundt henne; den store ruvende skikkelsen hans skjulte henne nesten helt, og over skulderen til Ralph oppdaget Mor at jeg sto og fulgte med fra luken. Hun virket fanget og hjelpeløs.

Og det var den kvelden at jeg fikk muligheten – da jeg gikk for å hente brettet til Bestefar. Da jeg kom inn i skuret, satt han i stolen og sov, med tallerkenene, som han bare så vidt hadde rørt, på brettet like ved føttene. Når han satt slik og sov – ugredd hår, åpen munn – så han ut som et eller annet apatisk dyr holdt i fangenskap som til og med har mistet viljen til å spise. Jeg hadde tatt et tomt krydderglass fra kjøkkenet. Jeg tok glassflasken merket  $\text{HNO}_3$  og helte forsiktig litt av innholdet oppi krydderglasset. Deretter tok jeg opp brettet til Bestefar, satte krydderglasset ved siden av tallerkenene og bar brettet til huset.

Jeg tenkte jeg skulle kaste syren i ansiktet på Ralph under frokosten. Jeg ønsket ikke å drepe ham. Det ville ha vært meningsløst å drepe ham – siden døden er upålitelige saker. Jeg ønsket å ødelegge ansiktet hans slik at Mor ikke ville ha ham lenger. Jeg tok med meg krydderglasset på rommet og gjemte det i nattbordskuffen. Neste morgen skulle jeg smugle det med nedenunder i bukselommen. Jeg skulle vente, velge riktig øyeblikk. Under bordet skulle jeg fjerne proppen. Idet Ralph hev i seg egg og smørstekte brødsiver ...

Jeg trodde jeg ikke ville få til å sove. Fra soveromsvinduet mitt kunne jeg se den mørke hageflekken og det lille lysstreifet som strømmet fra vinduet på Bestefars skur. Ofte fikk jeg ikke sove før jeg hadde sett dette lysstreifet forsvinne, og jeg visste at Bestefar hadde subbet tilbake til huset og smettet inn gjennom bakdøren, som en løskatt.

Men jeg må ha sovet den natten, for jeg kan ikke huske å se Bestefars lys slokne eller høre fottrinnene hans på hagegangen.

Den natten kom Far inn på rommet mitt. Jeg visste det var ham. Håret og klærne var våte, leppene var dekket av salt, og sjøgress hang fra skuldrene. Han kom og sto ved sengen min. Der han trådte på teppet dannet det seg vannpytter som sakte sivet utover. Han betraktet meg lenge. Så sa han: «Det var hun som gjorde det. Hun laget et hull i bunnen av båten, ikke så stort at det vistes, for at den skulle synke – for at du og Bestefar skulle se den synke. Båten sank – slik som flyet mitt.» Han pekte mot de dryppende klærne og skorpete leppene. «Tror du meg ikke?» Han holdt ut en hånd til meg, men jeg var redd for å ta tak i den. «Tror du meg ikke? Tror du meg ikke?» Og mens han gjentok dette, gikk han sakte bakover mot døren, som om noe dro ham, og vannpyttene ved føttene hans tørket inn øyeblikkelig. Og det var først da han hadde forsvunnet at jeg klarte å snakke, og sa: «Jo. Jeg tror deg. Jeg skal bevise det.»

Og så var det nesten lyst, og regn pisket mot vinduet som om huset sank under vann og en fremmed, tynn stemme ropte fra forsiden av huset – men det var ikke stemmen til Far. Jeg sto opp, gikk ut på trappeavsatsen og myste gjennom vinduet på avsatsen. Stemmen var en stemme på radioen inni en ambulanse som sto parkert ved fortauet med dørene åpne. Det kraftige regnværet og de gyngende grenene på et rognebærtre ødela sikten for meg, men jeg så de to uniformerte mennene som bar ut båren med et teppe over. Ralph var der sammen med dem. Han hadde på seg slåbrok og pysjamas og tøfler med nakne føtter i, og han holdt en paraply. Han for omkring ambulansemennene som en arbeidsformann som dirigerer lastingen av en eller annen livsviktig vare. Han ropte noe til Mor som må ha stått nede, utenfor synsvidde ved inngangsdøren. Jeg løp tilbake over trappeavsatsen. Jeg ville hente syren. Men da kom Mor opp trappen. Hun hadde på seg morgenkåpe. Hun slo armene sine rundt meg. Jeg kjente at hun luktet whisky. «Skatten min,» sa hun. «Vær så snill, jeg skal forklare. Skatten min, skatten min.»

Men forklare gjorde hun aldri. Siden den gang har hun hele livet, tror jeg, prøvd å forklare eller unngå å forklare. Hun sa bare: «Bestefar var gammel og syk, han ville ikke ha levd noe særlig lenger uansett.» Og så kom den offisielle kjennelsen: selvmord grunnet inntak



av blåsyre. Men alle de andre tingene som burde ha blitt forklart – eller tilstått – de forklarte hun aldri.

Og under alt sammen kunne man se et lettelsens uttrykk, som om hun hadde frisknet til etter en sykdom. Bare en uke etter Bestefars begravelse gikk hun inn på Bestefars soverom og satte vinduene på vid vegg. Det var en strålende, frisk dag i slutten av november, og bladene på rognebærtreet lystet som gull. Og hun sa: «Sånn – var ikke det deilig?»

Dagen da Bestefar ble begravet hadde vært en slik dag – hard, blendende, prydet med tidlig rimfrost og gullblader. Under seremonien sto vi der, Mor, Ralph og jeg, som en dårlig etterligning av trekløveret – Bestefar, Mor og jeg – som en gang sto slik under min fars minnegudstjeneste. Mor gråt ikke. Hun hadde ikke grått i det hele tatt, ikke engang i dagene forut for begravelsen da politimennene og utsendingene fra rettsmedisinsk etat kom, da de skrev ned forklaringene, beklaget forstyrrelsen og stilte spørsmålene sine.

De rettet ikke spørsmålene sine til meg. Mor sa: «Han er bare ti, hva vet vel han?» Men det fantes tusen ting jeg hadde lyst til å fortelle dem – at Mor jaget Bestefar på dør, at selvmord kan være mord, og at ting ikke tar slutt – hvilket gjorde at jeg på den ene eller andre måten følte at jeg var under mistanke. Jeg hentet glasset med syre fra rommet, dro til parken og kastet det i dammen.

Og så, etter begravelsen, etter at politimennene og folk fra myndighetene var dratt, begynte Mor og Ralph å tømme huset og å fjerne tingene fra skuret. De fikk orden på de overgrodde delene av hagen og klippet ned trærne. Ralph hadde på seg en gammel genser som var altfor liten for ham, og jeg så at det var en av Far sine. Og mor sa: «Vi skal flytte til et nytt hus snart – Ralph skal kjøpe det.»

Jeg hadde ikke noe sted å dra. Jeg dro ned til parken og sto ved dammen. Der fløt døde piletreblader. Under overflaten lå en flaske syre og vraket av torpedobåten min. Men selv om ting endrer seg, er de ikke ødelagte. Det var der, ved dammen, da det tok til å skumre og det snart var tid for å låse parkens porter, idet jeg tittet mot midten der torpedobåten min hadde sunket, og deretter opp igjen mot den andre siden, at jeg så ham. Han sto der i svart ytterfrakk og grått skjerf. Luften var veldig kald og små bølger for over vannet. Han sto og smilte, og jeg visste: Torpedobåten var fremdeles på vei over til ham, umulig å stanse, umulig å senke, langs den usynlige linjen. Og hendene hans, de syreflekkede hendene, ville strekke seg ut for å ta den imot.

## SERAGLIO

\*

I ISTANBUL FINNES DET GRAVKAMRE utsmykket med vakker kalligrafi, der den døde sultanen hviler omgitt av de bitte små katafalkene med yngre brødre som han ifølge skikken var forpliktet til å myrde ved sin tiltredelse. Skjønnhet blir hjerterå når den er stilt side om side med grusomhet. Rundt på Topkapipalassets område beundrer turistene Haremets turkise fliser, sultanens paviljonger, og tenker på jenter med sherbet, turbaner, puter, fontener. «Ble de bare holdt her, da?» spør min kone. Jeg leser fra reisehåndboken: «Selv om sultanene i teorien hadde makt over haremets, var det ved slutten av femtenhundretallet faktisk disse kvinnene som styrte over sultanene.»

Det er kaldt. En kjølig vind blåser fra Bosporus. Vi hadde dratt på tur i slutten av mars, med forhåpninger om solskinn og mild hete, og fått klarværsdager ødelagt av byger og haglskurer. Når det regner i Istanbul, blir de trange gatene nedenfor Store basar til strie strømmer, umulige å gå gjennom, og hvor man venter å se, der de flyter med rester fra markedet, døde rotter, oppsvulmede hunder, lik fra flere århundrer skylt i land. Selve Store basar er en labyrint med en rekke branner i sin historie. Mennesker har vandret inn, sies det, og ikke vist seg igjen.

Fra Topkapiområdet ser omrisset av byen uvirkelig ut, som en oppstilling av oppadvendte skjold og spyd. Turistene snakker lavmælt, går videre. Turbaner, fontener; evnukkenes gårdsrom; Den hellige kappens paviljong. Bilder tatt ut av *Tusen og én natt*. Så oppdager man, som om man selv snubler over åstedet, inni en glassmonter i et klesdraktmuseum, den tilgrisede kaftanen som Sultan Oman 2 bar da han ble snikmyrdet. Ødelagt av dolkestøt fra skulder til hofte. Det tynne linstoffet kunne vært liket selv. Det enkle hvite plagget, som en badekåpe, blodflekkene, som de brune flekkene på gasbindet i et avrevet plaster, gir deg den kortvarige villfarelsen at det er din egen kjortel som ligger der, lånt bort til en annen, som feilaktig er blitt myrdet i stedet for deg.

Vi drar derfra, mot Den blå moské, gjennom Sultanporten, forbi Bøddelens fontene. En by bygget på monumenter og mord, der ondskap ser ut til å bli ignorert. Krøplingene som sleper seg rundt på sine lærputer i gatene nær Store basar, legges merke til av turistene, men ikke av de fastboende. En by bygget på beleiring og blodbad og storslagenehet. Da Mehmet «Erobreren» tok byen i 1453, overlot han den i tråd med skikken til sine menn til plyndring og nedslakting i tre dager; deretter begynte han oppføringen av nye monumenter. Disse tingene

omtales i reisehåndbøkene. De engelsktalende guidene som ikke bruker eget morsmål, forteller om det som om det aldri har hendt. I Topkapimuseet finnes miniatyrfigurer av Mehmet. En blek mann med glatt hud, en mesen, med følsomt blikk og smale øyenbryn, som holder en rose opptil sine nesebor ...

Vi spiste lunsj på en restaurant, og det var etter at jeg hadde sittet og forklart min kone fra reisehåndboken om Mehments gjenoppbygging av byen at vi gikk rundt et hjørne og fikk se en taxi – en av disse metallglinsende grønne taxiene med sjakkbrettmønster i gult og svart langs siden som glir langsomt rundt i Istanbul som turkise haier – kjøre med nærmest overlagt likegyldighet inn i bena på en mann som skjøv på en vogn ved fortauskanten. En forsiktig knaselyd; mannen falt, bena i unaturlige vinkler, istykkerrevne klær, og reiste seg ikke. Slike ting skal ikke skje på ferie. De skjer hjemme – folk samler seg rundt og stirrer – og man ordner opp i det fordi man vet at hverdagen innbefatter slike ting. På ferie ønsker man å bli skånet fra hverdagen.

Men så viste det seg at det ikke var selve ulykken vi var uforberedt på, men reaksjonen til de involverte. Den skadede mannen så ut som om han hadde skylden for å ha blitt skadet. Taxisjåføren ble sittende i bilen som om kjørebanelens hans var blitt sperret med overlegg. Folk stoppet på fortauet og skravlet, men lot til å stå og snakke om noe annet. En politimann kom gående fra en trafikkøy. Han hadde mørke briller og skyggelue. Taxisjåføren gikk ut av bilen. De snakket langsomt med hverandre, og det virket som om begge hadde bestemt seg for å ignorere mannen som lå på veien. Under de mørke brillene beveget politimannens lepper seg forsiktig og nesten med et smil, som om han luktet på en blomst. Vi fortsatte rundt hjørnet. Selv om jeg visste at min kone ville mislike vitsen, sa jeg: «Og nettopp derfor finnes det så mange krøplinger.»

Hotellet vårt ligger i den nye delen av Istanbul, nær Hilton, med utsikt over Bosporus, der den nybyggede broen forbinder den ene siden med den andre. Står man på balkongen, kan man se fra Europa til Asia. Uskudar, som ligger på den andre siden, knyttes til Florence Nightingale. Det er få steder i verden der man, i likevekt på ett kontinent, kan speide over en vannstripe til et annet.

Vi hadde ønsket oss noe mer eksotisk. Ingen flere chaletter i Alpene og villaer i Spania. Vi hadde behov for nok en ferie, men en annerledes ferie. Vi hadde hatt dette behovet i åtte år, og det var et behov vi hadde råd til. Vi følte vi hadde lidd et tap en gang og derfor behøvde rekonvalesens i det uendelige. Men med tiden betød dette at selv feriene våre manglet innslag

av noe nytt; derfor lette vi etter et mer eksotisk sted. Vi tenkte på Østen. Vi så for oss et landskap med minareter og kupler tatt ut av *Tusen og én natt*. Til min kone påpekte jeg imidlertid den usikre politiske situasjonen i Midtøsten. Hun er følsom for slike ting, selv for svake antydninger til kalamiteter. I London eksploderer bomber på Hilton og i restaurantene i Mayfair. Fordi hun har tålt én katastrofe, føler hun at hun bør bli skånet fra flere, og hun har tiltro til at jeg kan veilede henne i dette.

«Da tar vi Tyrkia, da – Istanbul,» sa hun – brosjyrene lå foldet ut på bordet, med bilder av Den blå moské – «det er ikke Midtøsten.» Jeg bemerket (muligens ertende: Jeg gir min kone disse sparkene og hun setter pris på dem, for de forsikrer henne om at hun ikke blir behandlet som noe skjørt) at tyrkerne også laget problemer; de hadde invadert Kypros.

«Husker du ikke Hamiltonfamilien sin villa? De venter fremdeles på å få vite på hva som har skjedd med den.»

«Men vi skal jo ikke til Kypros,» sa hun. Og så, mens hun tittet på brosjyren – som om eventyrlysten hennes ble satt på prøve og hun erkjente dens begrensninger: «Dessuten ligger Istanbul i Europa.»

Min kone er vakker. Hun har glatt, feilfri hud, nyanserte, merkverdig uttrykksfulle øyenbryn og en slank figur. Jeg tror disse tingene var det som gjorde at jeg ville gifte meg med henne, men selv om hun har holdt seg godt i åtte år, gjør det ikke lenger det samme utslaget på meg. Hun tar seg best ut i svært mørke eller svært lyse farger. Hun er kresen når det gjelder parfymer, og steller trofast hagen vår i Surrey.

Nå ligger hun på sengen i hotellværelset vårt i Istanbul, der man kan se over til Asia, og hun gråter. Hun gråter fordi at mens jeg har vært ute og tatt bilder, i morgenlyset, av Bosphorus, har noe hendt – hun er blitt fornærmet på noe vis – mellom henne og en av de hotellansatte.

Jeg setter meg ved siden av henne. Jeg vet ikke nøyaktig hva som er hendt. Det er vanskelig å få lokket frem detaljer mens hun gråter. Det jeg imidlertid tenker, er: Hun begynte ikke å gråte før jeg spurte: «Hva er det som er galt?» Da jeg kom inn i rommet, gråt hun ikke, satt bare roligere og blekere enn vanlig. For meg virker dette som en slags villet hindring.

«Vi må få snakket med hotelldirektøren,» sier jeg og reiser meg, «politiet også.» Dette sier jeg spøkefullt, til og med litt hjerteløst; dels fordi jeg tror min kone kanskje spiller, overdriver (hun har vært humørsyk, overfølsom helt siden den ulykken vi var vitne til: Kanskje gjør hun et stort nummer ut av en eller annen liten ting, en misforståelse, noe uviktig); dels fordi jeg vet at hvis min kone hadde vært med meg ut for å ta bilder og ikke blitt

værende igjen alene, hadde ikke noe av dette funnet sted, men dels også fordi når jeg stirrer ned på henne og nevner politiet, vil jeg at hun skal tenke på politimannen med de mørke brillene og de halvsmilende leppene og mannen på veien med de forkrøplede bena. Ut ifra det sårede blikket hun gir meg, ser jeg at hun gjør det. Til gjengjeld sårer dette meg fordi det var jeg som forårsaket det. Men også dette hadde jeg villet.

«Nei,» sier hun, og rister på hodet mens hun fremdeles hikster. Jeg ser at hun ikke blir beroliget av bemerkningen min. Kanskje er det noe der likevel. Hun ønsker å anklage meg, med blikket, for å være kald og praktisk og for å ville skyve det hele til side, for ikke å bry meg om selve fortvilelsen hennes.

«Men du vil jo ikke fortelle meg nøyaktig hva som hendte,» sier jeg, som om jeg blir urettferdig behandlet.

Hun strekker seg etter lommeørkleet og pusser nesen med overlegg. Når min kone gråter eller ler, danner øyenbrynene hennes små bølger. Mens ansiktet hennes er begravet i lommeørkleet, ser jeg opp og ut gjennom vinduet. En moské på den asiatiske siden er synlig i horisonten, med minaretene som tynne knivblader. Med morgenlyset i bakgrunnen ser det uvirkelig ut, som en sjablong. Jeg prøver å huske navnet på den fra reisehåndboken, men får det ikke til. Jeg ser på min kone igjen. Hun har tatt lommeørkleet vekk fra øynene. Jeg innser at hun har rett i å bebreide meg for å være hjerterå. Men denne prosessen med å være vanskelig når min kone lider, som om jeg klandret henne for det, slik at jeg igjen vil føle meg klanderverdig og hun deretter vil føle seg berettiget til å erklære at hun lider, er kjent. Det er den eneste måten som fører frem til at vi begynner å snakke uhindret.

Hun er i ferd med å fortelle meg hva som hendte nå. Hun krøller sammen lommeørkleet i hånden. Jeg innser at jeg faktisk har oppført meg som om ingenting har hendt.

Da jeg giftet meg med min kone, hadde jeg nylig dratt i land en høyt ettertraktet jobb. Jeg er designkonsulent. Jeg hadde alt, og sa til meg selv at jeg var forelsket. For å bevise dette overfor meg selv hadde jeg et forhold, seks måneder etter giftermålet, med en jente jeg ikke elsket. Vi elsket på hoteller. I Vesten finnes ingen haremer. Kanskje fant min kone det ut, eller ante hva som var hendt, men hun gav aldri noe tegn og jeg forrådte ingenting. Jeg lurer på hvis en person ikke vet at en ting er hendt, om det da betyr at ingenting er hendt. Forholdet påvirket på ingen måte den gleden jeg følte i ekteskapet mitt. Min kone ble gravid. Dette var jeg glad for. Jeg avsluttet forholdet. Så, noen måneder senere, hadde min kone en spontanabort. Ikke bare mistet hun babyen, men hun kunne heller ikke få barn igjen.

Jeg klandret henne for spontanaborten. Fullstendig uten grunn tenkte jeg at dette var en ekstrem og urettferdig måte å hevne seg på. Men dette var bare på overflaten. Jeg klandret min kone fordi jeg visste at siden hun selv hadde lidd uten grunn, ønsket hun å bli klandret for det. Dette er noe jeg forstår. Og jeg klandret min kone fordi jeg selv følte meg klanderverdig for det som var hendt, og hvis jeg klandret min kone, uten å være berettiget til det, kunne hun senere anklage meg, og jeg ville føle meg skyldig, som man jo burde når man er klanderverdig. Dessuten følte jeg at ved å forurette min kone, ved å såre henne når hun allerede var blitt såret, ville jeg bli drevet av mine samvittighetskvaler til å gjøre nøyaktig det som behøvdtes under slike omstendigheter: å elske henne. Det var på denne tiden at jeg innså at min kones øyenbryn hadde samme tiltrekningskraft som arabisk kalligrafi. Sannheten var at vi begge var knust av vår ulykkelige skjebne, og ved å såre hverandre, og slik forflytte den egentlige smerten, beskyttet vi hverandre. Så jeg klandret min kone for at jeg skulle føle forpliktelse overfor henne. Menn ønsker makt over kvinner for å gjøre det mulig for kvinner å ta denne makten fra dem.

Dette var for syv år siden. Jeg vet ikke om disse reaksjonsmønstrene noen gang har opphørt. Etersom vi ikke kunne få barn, veide vi opp for det på andre måter. Vi begynte å dra på mange og kostbare ferier. Under planleggingen, for å overbevise oss selv, sa vi: «Vi har behov for et avbrekk nå, vi har behov for å komme oss vekk.» Vi gikk ofte ut, på restaurant, konsert, kino, teater. Vi var interesserte i kunst og kultur. Vi gikk gjerne på alt av nye ting, men det var sjelden, etter at vi hadde sett et teaterstykke, for eksempel, at vi diskuterte hva vi hadde opplevd. Etersom vi ikke hadde barn, hadde vi råd til dette, men hvis vi hadde hatt barn, kunne vi fortsatt hatt råd til det, for etter hvert som karrieren tok fart, sørget jobben min for at det kom mer inn.

Dette ble vår historie: vårt tap og dets erstatning. Vi følte vi kunne rettferdiggjøre oss, vårt eget regnskap. Resultatet ble at vi levde i en våpenstillstand med hverandre. I lange perioder, spesielt i ukene før vi dro på ferie, var det sjelden vi elsket – eller når vi gjorde det, gjorde vi det som om vi faktisk ikke elsket i det hele tatt. Vi kunne ligge i sengen vår, tett, men uten være borti hverandre, som to kontinenter, hver med sine egne skikker og historie, uten noen forbindende bro. Vi snudde ryggen til hverandre som om vi begge lå og ventet på riktig øyeblikk, med en dolk gjemt i hendene. Men for å kunne utføre dolkestøtet må historien først stoppe opp, avstanden mellom kontinenter må krysses. Så vi ble liggende slik, urørlige. Og det eneste hugget, den eneste skaden noen av oss kunne volde, var når den ene snudde seg og berørte den andre med tomme, varsomme hender, som for å si: «Ser du, jeg har ingen dolk her likevel.»

Det kunne virke som om vi dro på ferie for å elske, for å gi næring til lidenskapen (kanskje drømte jeg lenge før vi faktisk reiste dit, og til tross for at min kones melkehvite kropp lå ved siden av meg, om det sensuelle, hemningsløse Østen). Men selv om feriene våre sjelden hadde denne effekten og bare var en slags fantasi, innrømmet vi ikke dette overfor hverandre. Vi var ikke som ekte mennesker. Vi var som personer i en kriminalroman. Mysteriet som skulle løses i romanen, var hvem som drepte babyen vår. Men så snart morderen var avslørt, ville han drepe den som avslørte ham. Derfor ble avsløringen alltid unngått. Men likevel måtte historien fortsette. Og denne, slik som alle historier, beskyttet oss både fra smerte og fra kjedsomhet.

«Det var gutten – den hotellansatte, mener jeg. Han som jobber i denne etasjen, vet du.»

Min kone har sluttet å gråte. Hun ligger på sengen. Hun har på seg et mørkt skjørt; bena hennes er kremfarget. Jeg vet hvem hun mener, har halvveis gjettest meg frem til det før hun begynte å snakke. Jeg har sett ham, i en hvit jakke, gå og samle sammen skittentøy og utføre jobber i korridoren: en av de rundkjakede, kortklippede unge tyrkerne, med et heller melankolsk uttrykk, som det kryr av i Istanbul, og som ser ut til enten nylig å ha avsluttet eller være i ferd med å bli innkalt til militærtjeneste.

«Han banket på og kom inn. Han var kommet for å reparere varmeanlegget. Vi klaget jo på at det var kaldt om natten, vet du. Han hadde med verktøy. Jeg gikk ut på balkongen. Da han var ferdig, ropte han ut et eller annet og jeg kom inn. Så kom han bort til meg – og tok på meg.»

«Tok på deg? Hva mener du – tok på deg?» Jeg vet min kone ikke vil like den utspørrende tonen. Jeg lurar på hvorvidt hun lurar på om jeg på noen måte betviler oppførselen hennes.

«Å, du vet da vel hva jeg mener,» sier hun opprørt.

«Nei. Det er viktig at jeg vet nøyaktig hva som skjedde, hvis vi –»

«Hvis hva?»

Hun ser på meg og øyenbrynene hennes skjelver.

Igjen innser jeg at selv om jeg forlanger en forklaring, vil jeg innerst inne ikke vite hva som faktisk hendte eller, på den annen side, godta en historie. Hvorvidt, for eksempel, tyrkeren i det hele tatt tok på min kone; hvorvidt han, hvis det nå stemmer at han tok på henne, bare tok på henne eller faktisk forgrep seg på henne på noe vis, hvorvidt min kone vek unna, gjorde motstand, eller sågar oppmuntret tilnærmelsene hans. Alle disse tingene virker

sannsynlige. Men jeg har ikke lyst til å vite om dem. Det er derfor jeg later som om jeg har lyst til å vite om dem. Dessuten ser jeg at min kone heller ikke har lyst til å fortelle meg hva som egentlig hendte, eller en historie. Jeg innser at vi i åtte år, kveld etter kveld, har drevet og fortalt hverandre historien om kjærligheten vår.

«Hva blir det til?» insisterer jeg.

Min kone setter seg opp i sengen. Hun holder den ene hånden lukket inntil halsen. Hun har det med, på dydig vis, tilsynelatende å trekke sammen kragen på blusen sin, selv når hun ikke har på seg bluse eller når halsen hennes er bar. Det begynte da vi mistet babyen vår. Det er slik hun signaliserer at hun har visse ukrenkelige områder som ikke noen må trenge seg inn på. Hun reiser seg og går omkring i rommet. Hun virker overveldet, og unngår å se ut gjennom vinduet.

«Han er sikkert der ute og sniker i korridoren fortsatt,» sier hun som om hun var under beleiring.

Hun ser på meg forventningsfullt, men forsiktig. Hun er ikke interessert i opplysninger, men reaksjoner. Jeg burde være sint på tyrkeren, eller hun burde være sint på meg fordi jeg ikke er sint på tyrkeren. Sannheten er at vi prøver å gjøre hverandre sinte på hverandre. Vi bruker det inntrufne for å vise at vi har mistet tålmodigheten med hverandre.

«Da må vi snakke med hotelldirektøren,» gjentar jeg.

Ansiktsuttrykket hennes blir hånlig, som om jeg viker unna temaet.

«Du vet hva som kommer til å hende om vi forteller det til hotelldirektøren,» sier hun. «Han kommer til å smile og trekke på skuldrene.»

Av en eller annen årsak anser jeg dette som ganske sannsynlig, og har av samme grunn lyst til å gjøre skikkelig narr av det. Hotelldirektøren er en tykk, tynnhåret mann med elegante mansjettknapper og en lang, ørneaktig nese med følsomme nesebor. Hver gang det har gått galt i forbindelse med utflukter som er blitt arrangert for oss, eller informasjon vi har fått har vist seg å være uriktig, har han smilt til klagene våre og trukket på skuldrene. Overfor utenlandske gjester presenterer han seg som Mehmet, men dette er ikke av særlig stor betydning ettersom annenhver tyrker heter Mehmet eller Ahmet. Jeg har et bilde av ham der han står og lytter til en ny klage mens han hever hendene, med blottstilte håndflater, som for å vise at han ikke har noen dolk.

Min kone stirrer på meg. Jeg føler at jeg er i hennes makt. Jeg vet hun har rett; at dette ikke er en sak for myndighetene. Jeg ser ut gjennom vinduet. Solen glimter på Bosphorus fra bakom den mørke, fallende røyktåken til regnværet som nærmer seg. Jeg tenker på det man



leser i reisehåndbøkene, *Tusen og én natt*. Jeg burde gå ut og myrde denne tyrkeren som gjemmer seg i lintøyskapet.

«Det er hotelldirektørens ansvar,» sier jeg.

Som reaksjon på dette rykker hun hodet til siden.

«Det vil ikke være noe vits i å snakke med hotelldirektøren,» sier hun.

Jeg snur meg fra vinduet.

«Så det skjedde egentlig ingenting?»

Hun ser på meg som om jeg har forgrepet meg på henne.

Vi går begge rastløst omkring i rommet. Hun holder rundt armene sine som om hun fryser. Ute er himmelen mørk. Det virker som om vi er på vei inn i en labyrint.

«Jeg vil vekk,» sier hun og krysser armene slik at hendene ligger på skuldrene. «Dette stedet» – hun nikker mot vinduet. «Jeg vil hjem.»

Huden hennes virker tynn og skinnende i lyset som er i ferd med å forsvinne.

Jeg forsøker å bedømme min kone. Av en eller annen årsak er jeg redd hun virkelig er i fare. Greit, hvis du har det så fælt, tenker jeg. Men jeg sier, med nærmest overlagt likegyldighet: «Det ville ødelegge ferien, eller hva?» Det jeg egentlig tenker, er at min kone bør dra og jeg bør være igjen i denne uvirkelige verdenen, der jeg, hvis jeg hadde en dolk av riktig type, ville brukt den på meg selv.

«Men vi får bare dra, da, hvis du har det så fælt,» sier jeg.

Ute har det begynt å regne kraftig.

«Da er jeg jammen glad jeg fikk tatt de bildene,» sier jeg. Jeg går bort til vinduet der jeg har lagt reisehåndbøkene i karmen. Som et slør dekker et teppe av regn Asia fra Europa. Jeg føler det er min skyld at været er så dårlig. Jeg forklarer fra reisehåndboken om stedene vi ennå ikke har besøkt. Eksotiske navn. Jeg kjenner på radiatoren under vinduskarmen. Den er utvilsomt varmere.

Min kone setter seg på sengen. Hun lener seg forover slik at håret hennes dekker ansiktet. Hun holder seg på magen lik en som er blitt såret.

Den beste måten å reise fra Istanbul på må være om bord på et skip. Slik at man kan lene seg på akterenden og betrakte den eventyrlige horisonten sakte forsvinne i det fjerne, bli bare todimensjonal; hildringen til *Tusen og én natt*, som når man kommer nær nok forvandles til en labyrint. Den står og glimter under Asias sol, avtegnet i silhuett fra Europas sol. Utsikten fra luften ombord i en Boeing fra Turkish Airlines, når du har vært nødt til å kansellere flyvningen din og reservere en annen på kort varsel, er mindre fantastisk, men

likevel uforglemmelig. Jeg ser ut gjennom ruten. Av en eller annen årsak er jeg forelsket i denne vakre byen der man ikke føler seg trygg. Min kone ser ikke; hun åpner et magasin. Hun har på seg en drakt i lys farge. Andre mennesker ombord på flyet kikker på henne.

Alle historier blir fortalt, slik som denne, når man ser tilbake på smertefulle steder som er blitt til silhuetter, eller når man ser forover, før man er kommet frem, på gnistrende fasader som ennå har til gode å avsløre sine dolkestøt, sine hender i hotellværelser. De kjøper seg den benådningen, eller utsettelsen av domsfullbyrdelse, som avstanden gir dem. London så innbydende ut fra luften, vidstrakt under vårens klare solskinn, og man forstod gleden til turistene som bodde på hoteller i Mayfair, til fots om morgenen med fotoapparater og reisehåndbøker, forbi monumenter og statuer, under plataner, for å se soldatene utenfor Buckingham Palace. Man vil at historiens øyeblikk skal fortsette i det uendelige, at likevekten mellom å dra eller komme frem skal vare evig. Så man ikke behøver å bevege seg over til det andre kontinentet, ikke behøver å vite hva som egentlig hendte, ikke behøver å møte det ventende knivbladet.

## DEL II: Kommentar til oversettelsen

### Innledning

Graham Swift (f. 1949) er nok mest kjent for sine romaner, som har blitt oversatt til mer enn 30 språk og hvorav to (*Waterland* og *Last Orders*) er blitt filmatisert. Den engelske forfatteren er en av nåtidens mest suksessrike i Storbritannia, og har mottatt flere litteraturpriser, blant andre den prestisjetunge *Bookerprisen* (1996). Ved siden av sine elleve romaner har Swift fått utgitt en bok med dikt og essays samt tre novellesamlinger, og som mitt masteroppgaveprosjekt har jeg valgt å oversette fire av hans noveller. To av disse, «Tragedy, Tragedy» og «Going Up in the World» (heretter kalt henholdsvis «Tragedy...» og «Going Up...»), er å finne i novellesamlingen *England and Other Stories*, som ble utgitt på engelsk i 2014; de to andre novellene, «Chemistry» og «Seraglio», er hentet fra novellesamlingen *Learning to Swim and Other Stories*, fra 1982.

Det var i studiesammenheng jeg ble presentert for Swifts noveller, og måten forfatteren lekte med ord på, den spesielle stemningen han evnet å skape, det ujålete språket og de folkelige karakterene tiltalte meg fra første stund. Det må imidlertid understrekes at Swift er en allsidig forfatter som behersker flere stilnivåer, noe som kommer tydelig frem i tekstene fra de to novellesamlingene. Mens «Tragedy...» og «Going Up...» stort sett er muntre og lett humoristiske tekster med uformelt språk, er «Chemistry» og særlig «Seraglio» dystre, mer poetiske og preget av formelle ord og vendinger. Men minst én ting har de til felles, og det er at Swift har klart å skape en spesiell stemning i dem alle, hvilket er det som i størst grad har fanget oppmerksomheten min. Å forsøke å gjenskape på norsk den særegne stemningen som finnes i hver tekst er derfor det jeg har valgt som mitt oversetterprosjekt.

### Valg av strategi

Det var allerede i år 46 fvt. at Cicero tok til orde for at man heller enn å oversette ord for ord (bokstavelig) burde velge å uttrykke seg mening for mening (fritt). Likevel skulle denne dikotomien mellom kildetekstorientering og måltekstorientering bli det sentrale spørsmålet innenfor oversettelsesteori i nærmere to tusen år (Munday 30). Til tross for at teoretikere på grunn av nye innfallsvinkler stadig har omformulert og omdøpt de nevnte begrepene, har

todelingen vedvart. Eksempelvis refererer Gideon Toury til oversettelser som enten *adekvate* (sett i forhold til kildeteksten) eller som *akseptable* (ut ifra normer i mottagerkulturen), mens Lawrence Venuti, på sin side, skiller mellom *resistant translations* – når fremmede elementer ved kildeteksten bevares i oversettelsene – og *fluent translations*, som kjennetegnes av at oversetteren har fulgt mer hjemliggjørende strategier (Pym 32).

Disse ytterpunktene – kildetekst og måltekst – som drar i hver sin retning, illustrerer i grunnen godt oversetterens situasjon og dilemma. Hun skal være tro mot kildeteksten – helst ikke miste eller legge noe til – og må for all del bevare forfatterens stil. Samtidig bør tekstens formål og hensynet til normer i målspåk- og kultur ivaretas. I senere tid har diskusjonen i større grad vært sentrert rundt begrepet *ekvivalens*, det vil si hvordan man oppnår en måltekst som er av lik verdi som kildeteksten. Også her har teoretikernes meninger og innfallsvinkler vært mange og varierte.

I motsetning til Friedrich Schleiermacher, som mente at det ved valg av strategi var svært viktig bare å holde seg til enten kildetekstorientering *eller* måltekstorientering (Qvale 26), tror jeg en tilnærming som tar et visst hensyn til begge retninger på samme tid, kan gi et like godt resultat. I søken etter å oppnå en slik balanse mener jeg Eugene Nidas tanker om ekvivalent effekt (*equivalent effect*) har vært en god rettesnor. Prinsippet går ut på at den opplevelsen måltekstleseren får ved lesning av oversettelsen i all hovedsak skal svære lik den som kildetekstleseren hadde ved lesning av kildeteksten (144). Skal man lykkes med dette, er det imidlertid flere faktorer som må tas i betraktning, og utfordringen for oversetteren blir å vurdere i hvilke tilfeller det kreves tilpasninger og å bestemme hvilke grep som bør gjøres.

Slik jeg oppfatter det, er Swifts noveller beregnet på et voksent publikum, og formålet (*skopos*) anser jeg for å være underholdning eller generell lesning. Mens *skopos* for måltekstene blir tilsvarende som for kildetekstene, ser jeg for meg at den tenkte målgruppen jeg oversetter for, består av oppegående, voksne lesere med noe kjennskap til (men som ikke er eksperter på) engelsk språk og kultur.

Som jeg vil komme nærmere inn på i kapittelet om kulturspesifikke fenomener, kan måltekstleserens kunnskapsnivå som regel ikke måle seg med den grad av kunnskap og forståelse som kildetekstleseren har når det gjelder sin egen kultur. Dette medfører at oversetteren kontinuerlig må vurdere i hvilke tilfeller det er behov for å tilpasse målteksten til sitt publikum. Med dette mener jeg ikke at målet er det Juliane House ville kalle en *covert translation* – en oversettelse som har fått på seg et kulturelt filter og som er så tilrettelagt oversettelsens målgruppe at den leses som en originaltekst; tvert imot har jeg i måltekstene

ansett det som viktig å bevare mest mulig av den kulturelle konteksten kildetekstene har blitt til i, og det legges på ingen måte skjul på at det er oversettelser det dreier seg om.

*Markedness* handler om språklige elementer eller mønstre som leseren vil oppfatte som uvanlige, og som derfor kan sies å stikke seg ut i teksten (Munday 96). Eksempler på slike stilistiske valg kan være brudd med normer innenfor syntaks eller tegnsetting, eller at man som leser støter på uvanlige ordvalg eller kollokasjoner – avgjørelser forfatteren bevisst har tatt. I den hensikt å oppnå en noenlunde lik virkning i målteksten har jeg i slike tilfeller forsøkt å tøyne språket på norsk tilsvarende slik det har blitt gjort på engelsk. Sann sett heller min strategi altså like mye i retning av *foreignization* – Venutis tanker om å ta vare på det fremmede. For øvrig tror jeg også at det tåles – og er i tråd med de normene som har vært rådende innenfor oversettelse av skjønnlitteratur i Norge de siste 50-60 årene – å la måltekstleseren jobbe litt.

Som jeg håper har kommet tydelig frem i de foregående avsnittene, har mitt utgangspunkt med tanke på strategi vært å finne en passende balanse mellom to ytterpunkter slik at måltekstleseren skal kunne få en opplevelse tilsvarende lik kildetekstleserens. Samtidig har et overordnet mål for meg vært å skape god flyt og lesbarhet i måltekstene, uten at dette skulle gå på bekostning av forfatterens stil. Det er imidlertid ikke mulig å tilfredsstille alle ønsker til enhver tid, og jeg har derfor hele tiden sett meg nødt til å gjøre prioriteringer. Som del av strategien min har jeg derfor tatt skjønnsmessige avgjørelser i hvert tilfelle og ut fra helheten i hver tekst.

Når det gjelder selve oversetterprosjektet, blir det store spørsmålet hvordan man skal oversette stemning. Hva består disse vidt forskjellige stemningene av? Det virker rimelig å tro at svaret – i hvert fall delvis – må ligge i måten innholdet i teksten blir presentert til leseren på – ikke bare i *hva* som blir sagt, men i *hvordan*. Mye må ligge i forfatterens stil.

## Stil

Ifølge Boase-Beier blir stil gjerne ansett for å være det som skiller litterære tekster fra ikke-litterære (1), og for å få bedre klarhet i hva stil dreier seg om, mener jeg det kan være hensiktsmessig å se på hva som nettopp karakteriserer språket i skjønnlitteraturen – det Lomheim kaller kunstspråk (32). I likhet med sakspråket, det vil si den type språk som karakteriserer sakprosa (32), kan kunstspråket naturligvis også fungere som et middel til å sette fokus på et spesifikt tema. Det er imidlertid slik at mens man i sakspråktekster i all hovedsak etterstreber å uttrykke seg presist og korrekt, er kunstspråket like mye et mål i seg

selv: «Det er eit kunstobjekt som er ei kjelde til oppleving – på line med musikk og målarkunst.» (Lomheim 124). Mens sakspråket har ett nivå, har kunstspråket altså to. Også Boase-Beier tar opp denne todelingen av meningsinnhold i skjønnlitterære tekster: Den ene oppgaven for oversetteren er å ta seg av selve meningen, hvilket blant annet krever kulturell bakgrunnskunnskap og kjennskap til kildepråket; den andre krever at oversetteren må være fintfølede overfor dette som kommer i tillegg, det hun omtaler som meningsinnhold som er «weakly implied» eller «second order» (37). Forfatteren av kunstspråk står med andre ord mye friere til å velge hvordan han vil uttrykke seg, og han kan derfor benytte de virkemidler han måtte ønske. Stil kan dermed sies å være, slik som Boase-Beier også skriver, resultatet av valgmuligheter (1). For den skjønnlitterære oversetteren er det derfor viktig å være oppmerksom på forfatterens stil, for det er i stor grad selve stilen som oversettes, det vil si de valg forfatteren bevisst har tatt, de virkemidler han har benyttet seg av. Viktig i denne sammenheng er derfor å «få tak i» og å klare å overføre Swifts stil til norsk.

## Stil og virkemidler

I det følgende vil jeg først si litt om hvilke former av ord jeg har valgt for å kunne gjenspeile stilnivået til «Chemistry» og «Seraglio» på best mulig måte i målteksten. Så vil jeg peke på noen av de språklige virkemidlene Swift har brukt for å skape en formell stil i de to novellene, og kommentere hvordan jeg har forholdt meg til disse utfordringene på norsk. Deretter vil jeg gjøre tilsvarende i forbindelse med muntlig stil i «Tragedy...» og «Going Up...».

I oversettelsen av «Chemistry» og «Seraglio» har jeg benyttet et moderat bokmål, men uten å ta i bruk arkaiske former. Eksempler er *skylt* (ikke *skyllet*), *helte* (ikke *hellet*) og *bena* (ikke *benene*). Når det gjelder bestemt form av substantiver, har jeg bare brukt hannkjønnsformen: *stuen* (ikke *stua*) og *sengen* (ikke *senga*) osv., og i preteritum av verb har jeg benyttet *et*-endelser, som *beveget seg* (ikke *bevegde seg*) og *klandret* (ikke *klandra*). Selv om formene *er/var* og *har/hadde* i prinsippet er likestilte, oppfatter jeg førstnevnte som mer formell enn sistnevnte, og har derfor brukt hjelpeverbet *er/var* sammen med bevegelsesverb (som for eksempel *var kommet*) og overgangsverb (*er/var* hendt, *er* blitt osv.). Til slutt kan det nevnes at selv om foranstilte eiendomspronomen gir et mer formelt preg enn etterstilte (Vinje, *Riktig norsk* 340), har jeg av hensyn til flyt i målteksten, benyttet begge varianter.

Noe som jeg mener gir en svært god pekepinn på en teksts stilnivå, er den typen vokabular forfatteren velger å gjøre bruk av. I tillegg til selve tittelen, *Seraglio*, – som kommer fra italiensk og betyr ‘harem’ og ‘sultanpalass’ («seraglio», Ordnett.no) – benytter

Swift en rekke elegante ord som *calamity*, *calligraphic* og *catafalques* i denne novellen. Å bruke mange ord med røtter – som her – i henholdsvis latin, gresk via fransk, og latin via italiensk («*calamity*», «*calligraphic*» og «*catafalque*», Merriam-Webster), tyder gjerne på en mer høytidelig stil. For å speile dette stilnivået i målteksten mener jeg det mest riktige har vært å beholde slike ord uten forklarende tillegg eller norske erstatninger: *kalamiteter* (26), (*vakker*) *kalligrafi* (24) og *katafalkene* (24). Samme prinsipp har blitt fulgt for *sherbet* og *chalets*, som derfor også nærmest står uforandret i den oversatte teksten: *sherbet* (24) og *chaleter* (25).

Et annet ord som også indikerer en mer formell stil, er relativpronomenet *whom* (istedenfor det nøytrale *who*) i «Seraglio»: «There are cripples in the streets near the Bazaar, shuffling on leather pads, whom the tourists notice but the inhabitants do not.» (95). Det å oversette denne setningen skulle vise seg å by på en del hodebry, og jeg har sett meg nødt til å foreta en omskrivning: «Krøplingene som sleper seg rundt på sine lærputer i gatene nær Store basar, legges merke til av turistene, men ikke av de fastboende.» (24). Selv om *whom* har blitt oversatt med det nøytrale relativpronomenet *som*, mener jeg at den noe stivere passivkonstruksjonen *legges merke til av turistene*, kompenserer for dette.

I forbindelse med setningen over vil jeg benytte muligheten til å kommentere ordet *cripples* (*krøplingene* på norsk), som i dag ses på som en nedsettende term og som generelt anbefales byttet ut med *disabled person* (Jackson 164). Selv om bruken av *krøplingene* jo er politisk ukorrekt, ville det etter mitt syn likevel ikke være en god løsning å erstatte dette ordet med det tilsvarende nøytrale *funksjonshemmet* i denne type tekst. Det finnes minst to årsaker til dette: For det første passer det nedsettende ordet godt med fortellerens nedlatende holdning, og for det andre kan det se ut til at Swift akkurat i denne novellen har et spesielt fokus på ord (flere av dem negativt ladede) som begynner med [k<sup>h</sup>] – en lyd som etter min tolkning er skarp og som sannsynligvis er ment å illustrere det symbolske dolkestøtet som begge hovedpersonene går rundt og frykter. I tillegg til førnevnte *calligraphic* og *catafalques* bruker altså Swift også andre ord med *k*-lyd, slik som *callous* og *cold* (94), *corpses*, *crime*, *kaftan*, *cruelty*, *Conqueror*, *captured* (95), *corner*, *cruise*, *casualness*, *cart*, *kerb*, *clothes*, *crunch* og *cluster* (96) – og det fortsetter på tilsvarende måte gjennom hele teksten. I og med at det neppe kan være tilfeldig at forfatteren her gjør bruk av en lang rekke ord som begynner med samme lyd, har jeg som oversetter også ønsket å skape tilsvarende effekt i målteksten. Her fikk jeg imidlertid en utfordring. Selv om en god del av denne type ord i kildeteksten er naturlig å oversette med et ord på norsk som også begynner med *k*-lyd – for eksempel *knaselyd* for *crunch*, *krage* for *collar*, *klage* for *complained* osv. – går mange av dem likevel

tapt (*corpses* har blitt oversatt med *lik*, *cruelty* med *ondskap*, *crying* med *gråter* osv.).

Samtidig finnes det eksempler på det motsatte, altså at ord på engelsk som begynner med en hvilken som helst annen lyd enn [k<sup>h</sup>], har en ekvivalent på norsk som faktisk starter med *k*-lyd, som for eksempel *kvinnene*, *klarværsdager*, *kappens* og *klesdraktmuseum* (24), men fremfor alt *klandret* og *klanderverdig* for *blame*, og *kone* for *wife* – to viktige ord som forekommer svært mange ganger i novellen. For å forsøke å oppnå en viss balanse har det altså vært viktig å beholde alle ord som begynner med *k*-lyd i målteksten – inkludert *krøplingene*.

En annen indikator på stilnivå kan være setningstype. I både «Chemistry» og «Seraglio» er ytringene av varierende lengde, men de lange har gjerne opptil flere innskutte ledd, utskilt ved hjelp av kommaer eller tankestreker. Enkelte steder finner vi setninger av typen der preposisjoner står før *wh*-ord, som er et tegn på formell stil (Hasselgård, Lysvåg og Johansson 399). Følgende utdrag fra «Chemistry» eksemplifiserer sistnevnte: «[...], over which he hummed and chuckled gratefully to himself.» (85). I et forsøk på å bevare det formelle stilnivået har jeg her valgt å bruke relativpronomenet *hvilket*, som jeg mener lyder stivere enn *som*: «[...], hvilket fikk ham til å nynne og småle takknemlig for seg selv.» (17).

For øvrig kan det nevnes at begge tekstene har enkelte tilfeller av infinite leddsetninger. Det som er spesielt for slike, er at de ikke gir informasjon om subjektet, ei heller om tempusbøyning av verbet (Hasselgård, Lysvåg og Johansson 341). Det må altså en viss fortolkning til fra oversetterens side. Et eksempel fra «Chemistry» kan fungere som illustrasjon. Her er det bestefarens skur i hagen som er i fokus: «Built of brick in one corner of the high walls surrounding the garden, it was large enough to accommodate a stove, a sink, an old armchair [...]» (87). På norsk blir vi her nødt til å foreta det Vinay & Darbelnet kaller en *eksplisitering*, det vil si å gjøre informasjon som er implisitt i kildeteksten eksplisitt i målteksten (Munday 90). I dette tilfellet virker det rimelig at det er årsak som ligger implisitt i *Built* – altså at skuret kan romme møbler etc. *fordi* det er bygd av murstein og står på dette bestemte stedet. Av samme grunn har jeg lagt til den oppklarende subjunksjonen *ettersom* innledningsvis, slik at vi får en årsakssetning: «Ettersom det var bygget av murstein og lå i det ene hjørnet [...]» (19)

I det følgende vil jeg trekke frem noen av de grepene jeg har gjort i måltekstene for å kunne gjenspeile den muntlige stilen Swift har skapt i «Tragedy...» og «Going Up...».

For å oppnå en uformell stil som noenlunde tilsvarer den som kjennetegner «Tragedy...» og «Going Up...», har jeg i måltekstene benyttet et forholdsvis radikalt bokmål. Jeg har brukt hunkjønnsform av substantiver der dette har vært en mulighet (*kantina* (1), *avisa*



(1), *tida* (7, 8, 10, 12), *sletta* (7) osv.), og følgelig determinativet *ei* istedenfor *en* foran hunkjønnord i ubestemt form entall (*ei togulykke* (1), *ei knipe* (3), *ei stund* (8, 11) osv.). Jeg har også brukt *forsto* (5) heller enn *forstod*, *fram* (2, 5, 6, 10) – også brukt i *framover* (5) og *framtida* (11) – istedenfor *frem* (*fremover*, *fremtiden*), *tjue* (7, 10) heller enn *tyve*, og *femtisju* (7, 8, 14) istedenfor *femtisyv*.

Da det etter mitt syn ofte kan oppfattes noe markert å benytte a-ender i preteritum av verb, har jeg fundert litt over når det kan være passende å bruke slike. Både for dette spørsmålet – men som også gjelder for de fleste andre valg oversetteren må foreta – tror jeg svaret må ligge i det at stil og innhold støtter opp om hverandre. I og med at det i «Going Up...» dreier seg om karakterer (nærmere 60 år i alder) som har klatret på den sosiale stigen – de har blitt velstående, spiller nå golf, bor i et penere strøk, har barn med høyere utdanning osv. – mener jeg at det mest passende her blir *et*-ender. Unntakene er enkelte forekomster av *gd*-partisipper, som i *lagd* (10) og *bygd* (10) (her også brukt i adjektivene *tettbygd* (7) og *grovbygd* (8)) istedenfor *laget* og *bygget*, der begrunnelsen er at det rett og slett høres mer naturlig ut.

I «Tragedy...», derimot, er fortelleren en arbeidskar (på anslagsvis 40-45 år), ansatt i et lagerbygg. Som han selv påpeker, er han ingen belest person, og det kan virke som om hans eneste ambisjon egentlig bare er å få tatt seg en røyk i pausen. Med utgangspunkt i karakterene, innholdet for øvrig og en språkbruk preget av blant annet mange slangord- og uttrykk som *stuff*, *daft*, *quit the fags*, *talk cobblers* etc. og kraftuttrykk som *bloody idiot* og *God*, mener jeg at valget mitt om å bruke a-ender i preteritum av verb i oversettelsen av denne teksten, kan forsvares.

Når det gjelder intetkjønnord i bestemt form flertall, har jeg tatt skjønnsmessige vurderinger. Mens det i «Tragedy...» finnes kun ett tilfelle – *krusa* (1) – der jeg mener a-ender passer overens med både hunkjønnformer av substantiver og a-ender i fortid av verb i teksten for øvrig, har jeg tillatt en viss variasjon i «Going Up...». Fordi det for meg absolutt lyder mer naturlig med *folka* (9) og *beina* (13, 14) fremfor *folkene* og *beinene*, har jeg her valgt førstnevnte alternativ for begge disse ordene. Når det kommer til spørsmålet om *spira* eller *spirene* og *tårna* eller *tårnene* (der sistnevnte forekommer hele ti ganger i løpet av teksten), har jeg derimot vært noe mer i tvil. Jeg har likevel landet på *ene*-ender i begge tilfeller – på lik linje med *apparatene* (11) og *vinduene* (13) som er de to andre intetkjønnordene i bestemt form flertall som forekommer i «Going Up...».

Snakker vi om diftongerte former, er det i oversettelsen av «Going Up...» det er flest slike tilfeller, blant andre *seint* (7, 13), *aleine* (7), *veit* (12, 13) og *krøyp* (10, 13) istedenfor

henholdsvis *sent*, *alene*, *vet* og *krøp*. Men selv om man bruker diftongerte former i en rekke tilfeller, behøver man ikke – slik jeg ser det – å bruke former av samme type for ethvert ord der dette er en valgmulighet. Siden det ville helle litt for mye i retning av nynorsk og derfor stikke seg mye ut, har jeg bevisst unngått å bruke for eksempel *meine* (for *mene*) og *heilt* (for *helt*). Av samme årsak har jeg også holdt meg til standardformer som *selv* (ikke *sjøl*) og *mykt* (ikke *mjukt*).

Et annet grep som på norsk gjør språket mer muntlig, er omskrevet genitiv. Dette innebærer at man bruker en omskrivning med for eksempel preposisjonen *til* istedenfor å benytte genitivs-s (Vinje, *Riktig norsk* 42), slik som i oversettelsen av setningen «Ronnie's wife had come too.» («Tragedy...» (63)), som har blitt til «Kona til Ronnie hadde også kommet.» (2), ikke det mer nøytrale, men også noe stivere «Ronnie's kone hadde også kommet».

Etterhengsspørsmål (*tag questions*) er en spesielt tydelig markør på muntlighet i engelsk språk, og dreier seg om korte spørsmål som man av og til kan finne i slutten av deklarativ- eller imperativsetninger. Disse spørsmålene består som oftest av et hjelpeverb + et personlig pronomen. Følgende ytring fra «Tragedy...» kan fungere som eksempel: «Though I'd look a bloody idiot, wouldn't I?» (68). Denne typen sekvenser (her *wouldn't I*) brukes vanligvis ikke som reelle spørsmål, men derimot for å sjekke om noe stemmer, eller for å oppfordre samtalepartnern til å bekrefte det som ytres (Swan 487). Så vidt jeg kan se forekommer etterhengsspørsmål bare fem ganger fordelt på de fire Swift-novellene, og det faktum at det i de to mer formelle tekstene kun er i dialogene de dukker opp, understreker hvor sterkt slike strukturer er tilknyttet muntlig stil.

Selv om bruken av etterhengsspørsmål er betydelig mer utbredt på engelsk enn på norsk, har også vi lignende konstruksjoner. Jeg ved to tilfeller – i oversettelsen av «Going Up...» (11) og «Seraglio» (31) – heftet på *eller hva*, utskilt med komma i slutten av deklarativsetningen, mens jeg i oversettelsen av «Tragedy...» har brukt *ikke sant* (3). I oversettelsen av «'People change too, don't they?» fra «Chemistry» (89) har jeg valgt en redusert setning med proverbet *gjøre* + subjekt + *ikke*: «'Folk endrer seg også, gjør de ikke?» (20), en konstruksjon som ifølge Faarlund, Lie og Vannebo på samme vis som med *eller hva* og *ikke sant* oppfordrer lytteren til å si seg enig med taleren (931). I oversettelsen av setningen nevnt i forrige avsnitt, «Though I'd look a bloody idiot, wouldn't I?», mener jeg imidlertid at det mest idiomatiske ville være å bytte ut det etterstilte spørsmålet med setningsadverbet *vel*: «Men da hadde jeg vel sett ut som en jævla idiot?» (6). I tillegg til å markere at det er snakk om et spørsmål, uttrykker *vel* at den som snakker, antar at det som sies, er sant. På samme tid

oppfordres også mottakeren til å bekrefte at det som har blitt ytret, stemmer (Faarlund, Lie og Vannebo 825).

## Syntaks og tegnsetting

I de følgende avsnittene vil jeg se på et utvalg av utfordringer relatert til syntaks og tegnsetting som jeg har støtt på i arbeidet med de fire Swift-novellene, og på løsninger forbundet med disse. Med utgangspunkt i at effekten på måltekstleseren bør være omtrent den samme som effekten på kildetekstleseren, har målet vært å forsøke å finne en passende balanse der jeg på den ene siden ivaretar Swifts stil, og på den andre skaper god flyt og lesbarhet i oversettelsen. Relevant her – kanskje enda mer i forbindelse med syntaks og tegnsetting enn med mange andre temaer – er Tourys to velkjente lover for oversettelse: *the law of interference* og *the law of growing standardization* (267-268). Den førstnevnte sier at språklige elementer som er karakteristiske for kildespråket ofte blir kopiert over i målspråket, noe som jeg mener ville være tilfellet om jeg la meg svært tett opptil kildeteksten og overførte dens setningsstruktur mer eller mindre direkte til målteksten. Ettersom man må kunne si at Swifts stil særlig kjennetegnes av mange innskutte ledd og dermed også mange skilletegn, ville nok resultatet i et slikt tilfelle blitt en hakkete, oppstykket og tunglest måltekst. Den andre loven, *the law of growing standardization*, uttrykker en tendens i oversettelser til å se bort fra det som kjennetegner kildespråket, til fordel for å benytte uttrykksmåter som er vanligere i målspråket. En slik tilpasning til målspråkets syntaks ville føre til normalisering og dermed til at vi antagelig ville miste for mye av forfatterens stil og særpreg.

### Syntaks – *markedness* og lesbarhet

Selv om setningene i «Tragedy...» og «Going Up...» stort sett er mindre kompliserte og kronglete enn det mange av setningene er i «Chemistry» og «Seraglio», vil jeg påstå at et fellestrekk ved alle de fire tekstene er at de preges av en syntaks med forholdsvis mange innskutte ledd. Ettersom det å beholde svært mange av disse innskuddene på norsk ville oppleves mer markert enn det det gjør på engelsk (der setningene tross mange innskudd og kommaer likevel gjerne er lettleselige), har jeg forsøkt å sløyfe kommaer der det har vært mulig. For å få dette til har jeg i mange tilfeller foretatt omskrivninger eller flyttet på ledd, noe som kan illustreres med utgangspunkt i denne setningen fra første avsnitt i «Going Up...»: «He'd been less at ease, once, with his name.» (69). Det at tidsadverbialet *once* her er skilt ut med kommaer midt i setningen, er nok ingen tilfeldighet; kontrasten mellom fortid og

nåtid er et tema Swift gjerne fokuserer på i sin litteratur. Av samme årsak må det for oversetteren være et poeng å betone dette innskutte ordet også på norsk. Det å beholde plasseringen og kommaene som i kildeteksten ville imidlertid lyde unaturlig og oppstykket: «Han hadde vært mindre bekvem, før i tida, med navnet sitt.» En bedre løsning må antagelig være å flytte tidsadverbialet *før i tida* til en annen plass i setningen.

Om vi velger å sette adverbialet i posisjonen kalt *tema* – det leddet som innleder en setning og som forteller hva den handler om (Baker 133) – vil *før i tida* få et naturlig fokus: «Før i tida hadde han vært mindre bekvem med navnet sitt». Selv om man her fraviker SVO-strukturen – ordstillingen (subjekt-verbal-objekt) som på norsk er den nøytrale i deklarativsetninger – er det en kjent sak at adverbialer er såpass fleksible med hensyn til plassering, at en setning som introduseres av et tidsadverbial, vanligvis ikke vil oppleves som spesielt markert på norsk. Sånn sett mener jeg at denne løsningen i og for seg er brukbar.

Samtidig er det slik at en setning sjelden står helt alene; den tekstuelle konteksten er også av betydning for hvilken rekkefølge leddene får. I og med at dette er den andre setningen i novellen og kommer like etter at hovedkarakteren, Charlie Yates, har blitt presentert, mener jeg det med tanke på kohesjon, vil være mest naturlig (tilsvarende slik det gjøres på engelsk) å innlede måltekstsetningen med det personlige pronomenet *han* (som peker tilbake på *Charlie Yates* i foregående setning). Som oversettelse for «He'd been less at ease, once, with his name» (69) har jeg altså valgt følgende løsning: «Han hadde vært mindre bekvem med navnet sitt før i tida.» (7)

Som vi ser, kan vi med denne løsningen sette *før i tida* helt til slutt i setningen – på plassen som pga. informasjonsstruktur (kjent informasjon bør komme før ny informasjon) og dermed *end-focus*, er den som får aller mest oppmerksomhet i en setning (Baker 157). Et ytterligere argument for å plassere adverbialet til slutt i setningen er at dette er det mest vanlige i forbindelse med muntlig språk på norsk (Lie 89), noe som passer bra med tanke på det uformelle stilnivået i «Going Up...».

Samtidig med at vi altså får sløyfet et kommapar, oppnår vi også en syntaks som er mer i tråd med norske normer og som forholdsvis godt passer i sin tekstuelle kontekst. Med andre ord kan vi si at selv om formen (leddstillingen) på setningene er ulik på norsk og engelsk, har vektleggingen av adverbialet – og dermed effekten – blitt den samme på begge språk.

Også i «Chemistry» har jeg tatt grep for å unngå en måltekst som ellers ville blitt for markert. I en periode av fortellerens barndom bodde han, mora og bestefaren i bestefarens hus, og hadde det egentlig ganske bra. Så kom moras nye kjæreste inn i bildet, og alt ble

forandret til det verre. I novellens første avsnitt (81) får vi vite at de tre pleide å dra i parken for å seile med båten fortelleren og bestefaren har lagd. Det man ganske fort legger merke til her, er at hjelpeverbet *would* (*would go, would sit, would prepare* etc.) forekommer påfallende mange ganger (tolv ganger), noe Swift ganske sikkert har gjort med hensikt for å fremheve dette de tre pleide å gjøre før i tiden. I og med at *would* + hovedverb her refererer til handlinger som gjentok seg over en viss tid, kunne en naturlig oversettelse til norsk være *pleide å* + hovedverb. Saken er imidlertid at en hyppig forekomst av *would* + hovedverb nok er mindre markert på engelsk enn det et gjentakende *pleide å* + hovedverb ville være på norsk. For at effekten skulle bli omtrent den samme for måltekstleseren har jeg, med unntak av den første forekomsten («Vi pleide å dra dit, Mor, Bestefar og jeg [...]» (15)), valgt å sløyfe *pleide å*, og heller benytte preteritum: «Vi dro til og med om vinteren – særlig om vinteren, for da fikk vi dammen for oss selv [...]» (15), ikke «Vi pleide til og med å dra om vinteren – særlig om vinteren, for da pleide vi å få dammen for oss selv ...». Man kan jo spørre seg om ikke det repetitive aspektet forsvinner når man bare bruker preteritum, men jeg vil tro at dette likevel kommer tydelig nok frem gjennom det første tilfellet av *pleide å* + hovedverb og gjennom adverbene *til og med, særlig, bestandig* og *aldri* (15), som indikerer at handlingene skjedde flere ganger.

I «Chemistry» finnes også to andre elementer som stikker seg ut og som derfor bør kommenteres. Det første gjelder forfatterens bruk av stor forbokstav i *Grandfather/Grandpa, Mother, Grandmother/Grandma* og *Father* – ord som nevnes svært mange ganger gjennom kildeteksten. Etter min oppfatning vil stor forbokstav virke mer markert i målteksten enn det trolig gjør i kildeteksten, siden man på engelsk generelt sett bruker stor forbokstav i mange flere ord (for eksempel ukedager, måneder, titler etc.) enn det vi gjør på norsk. Til å begynne med så jeg derfor på muligheten for å kutte ut stor forbokstav til fordel for liten. Etter å ha studert teksten litt nøyere var det imidlertid tydelig at Swift hele tiden veksler mellom de aktuelle ordene med stor forbokstav, og de samme ordene med liten forbokstav stilt sammen med eiendomspronomenet *my*, som i *my mother* og *my father*. Dette gjorde det helt klart at ordene med stor bokstav brukes som egennavn i kildeteksten og derfor også burde beholdes slik i målteksten (*Bestefar/Besten, Mor, Bestemor/Besta* og *Far*), mens de tilsvarende ordene skrevet med liten forbokstav burde stå sammen med eiendomspronomenet *min* (*bestemoren min, moren min* osv.), som i kildeteksten.

Men så er det slik – og her er vi over på neste problem – at eiendomspronomen generelt brukes mye mer på engelsk enn på norsk. Og om jeg i målteksten skulle beholde de mange forekomstene av eiendomspronomen man finner enkelte steder i «Chemistry», ville

det føre til et tungt og uidiomatisk norsk. I åtte tilfeller – hvorav fem ganger på side 17 – har jeg derfor byttet ut blant annet *bestemoren min* med *Bestemor*, og *moren min* med *Mor*, en løsning som – til tross for at det som nevnt oppleves markert på norsk med så mange store forbokstaver – for meg virker bedre enn om det enkelte steder i målteksten skulle hope seg opp med eiendomspronomen.

Selv om jeg innimellom har flyttet på ledd for å gjøre målteksten lettere å lese, har det i svært mange tilfeller ikke vært noe spesielt behov for å tilpasse syntaksen til norske normer; parentetiske innskudd og andre løst forbundne leddsetninger har i målteksten gjerne fått stå slik de gjør i kildeteksten. Andre ganger, derimot, mener jeg at Swift har benyttet en syntaks som blir såpass tung å lese på norsk at jeg har funnet det mer hensiktsmessig å flytte på noen ledd, slik som i dette ganske typiske eksemplet, fra «Going Up...»: «But Charlie would say – and the jogging, which is sometimes more of a gentle floating run, would back this up – that the most important item is the feet.» (71). Om vi beholder den samme setningsstrukturen på norsk, ville det bli omtrent slik: «Men Charlie ville nok si – og jogginga, som i blant er mer som myk, flytende løping, skulle vel kunne underbygge dette – at den viktigste kroppsdel er føttene.» Den norske setningen er forståelig nok, men slik jeg ser det, ville det gi bedre flyt og lesbarhet om objektet (den subjektiviske leddsetningen *at den viktigste kroppsdel er føttene*) heller plasseres etter verbalet (*ville nok si*): «Men Charlie ville nok si at den viktigste kroppsdel er føttene, og jogginga – som i blant er mer som myk, flytende løping – skulle vel kunne underbygge dette.» (8). I stedet for å beholde det lange innskuddet midt i oversetningen, har jeg gjort det slik at tankestrekene nå heller skiller ut en ikke-restriktiv relativsetning (*som i blant er mer som myk, flytende løping*), som står til neste setnings subjekt: *løpinga*.

## Tegnsetting

Swift benytter flere virkemidler i novellene sine; ett av dem er kommatering som bryter med normer og regler i kildespråket. Virkningen i noen av disse tilfellene er betoning av ord (som i det tidligere kommenterte eksemplet med *once/før i tida*, mens det andre ganger er snakk om økt fart eller lavere tempo. Et eksempel fra «Seraglio» kan fungere som illustrasjon: «[...], and think of girls with sherbet, turbans, cushions, fountains.» (94). Her har vi å gjøre med en oppregning der konjunksjonen *og* foran det siste ordet (*fountains*) er utelatt, noe som bryter med kommareglene for oppregning på engelsk (*listing commas*) (Trask 13). I de tilfellene der det er helt opplagt at forfatteren har brutt med kildespråkets normer, antas det å være fordi han

ønsker å oppnå en spesiell virkning. Da er det viktig at oversetteren også gjør tilsvarende grep i målteksten. I dette tilfellet er kommareglene på engelsk og norsk så å si helt like, og jeg har beholdt den samme strukturen på norsk: «[...] og tenker på jenter med sherbet, turbaner, puter, fontener.» (24). Slik jeg ser det, er effekten av bare å bruke kommaer at farten her øker, noe som for øvrig skjer flere steder i «Seraglio», enten av samme årsak eller ved hjelp av preposisjoner og adverb. Etter mitt syn styrker dette raske tempoet det negative inntrykket jeg som leser får av fortelleren som en noe overfladisk, snobbete og lite sympatisk person. Dette igjen bidrar til å underbygge tekstens stemning, som preges av det kalde og vanskelige forholdet mellom ektefellene.

Andre ganger brukes kommaet til å senke farten, slik som i dette eksemplet fra «Chemistry»: «Then one day [...] we watched the boat, on its first trip across the pond to Grandfather, suddenly become deeper, and deeper in the water.» (82). Vanligvis burde det være tilstrekkelig med konjunksjonen *and* her, så det at Swift har lagt inn et komma, må derfor være et stilistisk valg. Slik jeg ser det, fører kommaet til at begge forekomstene av *deeper* betones og at farten avtar, og det hele understreker det triste og symbolske ved hendelsen. Jeg har gjort tilsvarende på norsk: «Så en dag [...] så vi båten på sin første tur over dammen i retning Bestefar, brått havne dypere, og dypere i vannet.» (15).

For i det hele tatt å kunne vurdere om forfatteren har gjort stilistiske valg eller har fulgt standardisert tegnsetting, er det viktig å kjenne til kildespråkets tegnsettingsregler. Her har jeg så godt det har latt seg gjøre forholdt meg til Trasks *Penguin Guide to Punctuation* (1997). Noe som imidlertid har gjort denne delen av arbeidet litt ekstra utfordrende er at Swift ser ut til å være noe inkonsekvent når det gjelder skilletegn. Fremfor alt dreier dette seg om bruken av komma, og i noen tilfeller også bruken av semikolon, noe som har ført til flere tilfeller av tvil i løpet av oversettelsesprosessen. Eksempelvis sløyfer han komma gjennomgående mellom det jeg oppfatter å være sideordnede adjektiver i «Going Up...»: «He likes on crisp bright still-early Sunday mornings...» (70) og «The simple thin gold chain...» (70), der det ifølge reglene burde settes komma etter *crisp* og *bright* i det første eksemplet og etter *simple* i det andre (Trask 16). Ettersom han gjør det samme med alle sidestilte adjektiver i denne novellen og jeg samtidig ikke riktig kan se hva som skulle være hensikten bak dette valget, har jeg her – som mitt utgangspunkt også ellers har vært – fulgt *Vinjes Skriveregler* fra 2011. Med en kommabruk som følger norske normer, blir det slik: «På friske, klare, fremdeles tidlige søndagsmorgener [...]» (7) og «Den enkle, tynne gullenka [...]» (7).

En annen faktor som har skapt noe forvirring er Swifts bruk av semikolon. I de fleste tilfeller ser det ut til at han bruker dette skilletegnet på forventet måte, men flere ganger følger

han ikke reglene: Han bruker semikolon etterfulgt av *and* og *but*, og istedenfor å knytte sammen to helsetninger, binder han i enkelte tilfeller sammen én helsetning med for eksempel en substantivfrase. Spørsmålet er hvordan jeg som oversetter skal forholde meg til dette. Skal jeg tolke bruken som et stilistisk grep fra forfatterens side – for eksempel at han ønsker å legge inn en ekstra lang pause? Og burde jeg i så fall bare overføre den unormerte bruken til målteksten? Eller skal jeg se bort fra forfatterens grep og heller fokusere på at tegnsettingen skal være korrekt i målteksten? Jeg har valgt å ta skjønnsmessige vurderinger i hvert tilfelle. Der jeg oppfatter bruken som riktig, har jeg også de fleste gangene beholdt semikolon i målteksten. Andre steder har jeg foretrukket å sette komma og heller legge til en konjunksjon eller subjunksjon for å forbedre flyten. Av samme årsak, eller for at måltekstsetningen i det hele tatt skulle gi mening, har jeg også i enkelte tilfeller lagt til et lite (eksplisitterende) ord.

## **Idiomer og idiomatisk språk**

Det er en viss forskjell mellom idiomer (*idioms*) og idiomatiske uttrykksmåter (*idiomaticity*). Utgangspunktet for begge typer er vante og forutsigbare ordkombinasjoner, men der idiomer består av (nesten) helt faste kombinasjoner, tillater idiomatiske uttrykksmåter mer variasjon. Av samme årsak er det slik at idiomatiske uttrykksmåter ikke er idiomer, men alle idiomer er eksempler på idiomatisk språk (Fernando 30). Ulike skalaer blir gjerne benyttet for å illustrere de glidende (delvis overlappende) overgangene mellom dem; idiomene som byr på en overført betydning og består av en uforanderlig ordkombinasjon, er plassert i den ene enden, mens det helt i den andre finnes idiomatiske uttrykksmåter der ordene til en viss grad er utskiftbare, og der meningen kan forstås bokstavelig (Fernando 31-33).

I det følgende vil jeg først kommentere utfordringer og løsninger i forbindelse med oversettelse av et utvalg av det jeg tolker som mer eller mindre rene idiomer. Deretter vil jeg kort se på noen idiomatiske uttrykksmåter, og kommentere hva jeg ellers har gjort i forsøket på å få til et idiomatisk språk i novellenes dialoger.

### **Idiomer**

Å oversette idiomer kan skape ulike utfordringer for oversetteren. En av dem kan være det å skulle bevare både den bokstavelige og billedlige tolkningsmuligheten som mange av idiomene byr på (Baker 69). Av de fire novellene jeg har oversatt er det helt klart i «Going Up...» jeg har jobbet mest med idiomer og idiomatiske uttrykksmåter, og det første idiommet vi finner her, er selve tittelen. *Going up in the world* refererer til klatring og jobbing på høye



tårn, og samtidig til at hovedkarakterene har greid å øke sin sosioøkonomiske status. En oversettelse som *Komme seg opp i verden* mener jeg ivaretar begge tolkninger av idiomet.

Som Baker påpeker, er det bare en sjelden gang man kan regne med å finne idiomer i målspåket som korresponderer helt med hensyn til både semantikk og form (76), men ettersom dette faktisk er tilfellet med idiomene *Come back down to earth* (74), *Out of one's depth* (76) og *Pull the rug from under* (79) fra «Going Up...», virket det naturlig å bruke den norske varianten av disse idiomene i målteksten, henholdsvis *Komme seg ned på jorda igjen* (10), *Ute på dypt vann* (11) og *Slå beina vekk under* (13).

Litt mer problematisk har det vært med oversettelsen av idiomet *As the crow flies* i «Not very far as the crow flies, but in other ways a different country.» (70). Det fortelleren viser til her, er at Charlie og kona ikke flyttet særlig langt med tanke på avstand. Min første innskytelse var å bruke den norske betydningen 'i luftlinje' («as the crow flies», Ordnett.no), som i «Ikke særlig langt i luftlinje, men på andre måter et annet land». Lenger ut i teksten støtte jeg imidlertid på sjargonguttrykket *birdman* i setningen «He became a birdman, helping to build towers.» (72), som på norsk skal bety 'fuglekjenner' eller 'fuglejeger' («birdman», Ordnett.no). Først valgte jeg å oversette *birdman* med *en mann for de luftige høyder*, og tenkte at referansen til luft og høyder passet bra siden det poengteres i teksten at hovedpersonen tåler høyder uvanlig godt. Samtidig finnes det i novellen også henvisninger til *vinger*, som jeg tolker som fuglevinger, i «As if his feet had little wings.» (73) og i idiomet *Take someone under your wing*, som forekommer to ganger på side 78. Ettersom fugler og vinger (*crow*, *birdman*, *wing(s)*) nevnes flere steder i novellen, oppfatter jeg dette fuglemotivet som sentralt, og det ville være synd om fuglereferansen i både *As the crow flies* og *birdman* skulle gå tapt. Av samme årsak har jeg derfor byttet ut *Ikke særlig langt i luftlinje* med *Ikke lenger enn fuglen flakser*: «Ikke lenger enn fuglen flakser, men på andre måter et annet land.» (7), og *mann for de luftige høyder* med det mer ordrette *fuglemann*: «Han ble en fuglemann som hjalp til med å bygge tårn» (9). Ettersom *birdman* vel må kunne sies å oppleves noe markert på engelsk, vil jeg tro at *fuglemann* kan ha tilsvarende effekt på norsk. Dette eksemplet illustrerer viktigheten av å se teksten som en helhet.

Når det gjelder idiomet *Stare someone in the face* i «What was it that sometimes you didn't see even when it was staring you in the face?» (74), kunne jeg nok som oversettelse ha brukt en av de mer kjente uttrykksmåtene *Klar som dagen* eller *Klart som blekk*. Men med utgangspunkt i konteksten (moderne bygninger i stål og glass) syntes jeg det passet godt med en litt annen vri i målteksten, nemlig *Klarere enn eget speilbilde*: «Hva var det man noen ganger ikke så selv når det var klarere enn eget speilbilde?» (10).

## Idiomatisk språk

Ifølge Baker brukes idiomatiske uttrykk både i formelle og mindre formelle tekster på engelsk, så at en forfatter benytter dem, er nært knyttet til personens valg av stil (75). Når det gjelder disse fire novellene, er det imidlertid helt tydelig at bruken av idiomatiske uttrykk er et virkemiddel for å skape en stil preget av dagligtale. Det er i «Going Up...» vi hovedsakelig finner dem, men i «Tragedy» støter vi også på flere.

Eksempelvis er *I'm gasping* en idiomatisk uttrykksmåte som går igjen i «Tragedy...», med betydning 'være desperat etter' eller 'lengte etter' («be gasping for», Ordnett.no). Ettersom det man ønsker kan være både salt, søtt, drikke osv., fant jeg det nødvendig å eksplisittere her. Av konteksten fremgår det svært tydelig at det er en sigarett hovedkarakteren har behov for, og jeg har valgt å bruke uttrykket *å være sugen på noe* – som jeg mener må være omtrent like uformelt som det engelske – og har også lagt til *røyk* og kursivert ordet *så*: «Jeg er *så* sugen på røyk.» (2, 3, 4)

Det idiomatiske språket Swift bruker her er i det hele tatt ganske uformelt, og slik jeg ser det, utgjør det en viktig del av slangen i disse to tekstene. Andre eksempler fra «Tragedy...» er partikkelverbene *Mouth off* (62) og *Drop dead* (63) som jeg har oversatt med henholdsvis *Utbasunere* (2) og *Stryke med* (2), og det hverdagslige *Search me* (66) – en måte å uttrykke at man ikke aner svaret på et spørsmål, og som jeg har oversatt med «Veit seriøst ikke hvorfor.» (4). I «Going Up...» finnes det også en rekke idiomer og uttrykk som jeg ikke får anledning til å gå nærmere inn på her (for eksempel *Keep an ear to the ground* (79), *Out of true* (71), *Early days* (74), *Go places* (74)). Kort oppsummert kan jeg si at utfordringen i stor grad har bestått i å finne adekvate uttrykksmåter som på norsk er uformelle nok.

Det er klart at slike mer eller mindre språkspesifikke idiomatiske uttrykk som dem vi allerede har sett på, er svært viktige for å oppnå et idiomatisk språk i målteksten, men etter min mening er det også mer som må til. Mens en tekst som «Seraglio» krever at oversetteren er svært oppmerksom på gjentakelser av ord – for eksempel *blame* som blant annet repeteres mange ganger på side 99, eller på det forsiktige spillet med ord i *poised on* (96) og ekkoet *the poise of* (104) – slik at man hele tiden er nøyaktig og konsekvent, er det ikke dette som er målet i tekstenes dialoger. Her må utgangspunktet være pragmatikk, det vil si ytringer i kontekst.

For å skape et naturlig og troverdig språk – ikke minst i replikkene – har jeg forsøkt å forestille meg hvordan de ulike karakterene ville ha uttrykt seg på norsk. Et lite utdrag fra «Chemistry» kan fungere som eksempel. Her er Ralph (den nye kjæresten til fortellerens mor)

lei av å vente på at hans potensielle svigerfar skal bli ferdig med gryteretten, og sier følgende til kjæresten sin: «For Christ's sake we're not waiting all night for him to finish!» [...] «Get the pudding!» (86). I stedet for det mer nøytrale «Hent desserten!», ser jeg for meg at Ralph, som man ikke får inntrykk av er særlig sofistisert, heller sier: «Få desserten på bordet!» (18).

At vi tar utgangspunkt i den tekstuelle konteksten, må nødvendigvis også bety at ett og samme ord ikke alltid kan eller bør oversettes med den samme ekvivalenten. Et eksempel er de fire forekomstene av ordet *well* i «Tragedy» som to ganger har blitt oversatt med *nja* (1), én gang med *tja* (4) og en fjerde gang med *men* (4) – alt avhengig av sammenhengen.

Noe som spesielt bidrar til å skape muntlig og idiomatisk norsk, er pragmatiske partikler, det vil si ord som «[...] brukes til å kommunisere noe som går ut over ytringens grunnleggende proposisjonelle innhold.» (Borthen 226). Det det her er snakk om er ubøyelige småord, for eksempel interjeksjoner og adverb som *jo*, *da*, *nok*, *vel*, *visst*, *sikkert*, *nja*, *tja* etc., der de fleste har en konvensjonalisert bruk, men i mange kontekster også kan ha pragmatisk funksjon. Ettersom småord er spesielt frekvente i muntlig språk, og vi på norsk både bruker dem mer og har flere av dem enn på engelsk (Johansson og Løken 165), er det, ikke uventet, i oversettelsen av novellene fra *England and Other Stories* jeg i størst grad har brukt slike, spesielt modalpartiklene *jo*, *nok*, *vel* og etterhengt *da*. Et eksempel kan være følgende setning fra «Tragedy...»: «'So it has no meaning?' I say.» (62) som på norsk har blitt oversatt til: «'Så det betyr ingenting, da?' sier jeg.» (2).

Mens jeg i «Chemistry» knapt nok har brukt pragmatiske partikler i det hele tatt, finner vi i «Seraglio» enkelte tilfeller i replikkene, spesielt av forsterkeren *jo*, som illustrert i følgende eksempel: «'But you won't tell me exactly what happened,' I say, as if I am being unfairly treated.» (98), som på norsk har blitt til «'Men du vil jo ikke fortelle meg nøyaktig hva som hendte,' sier jeg, som om jeg blir urettferdig behandlet.» (27), der *jo* ikke bare understreker fortellerstemmens bebreidende og manipulerende holdning, men også kommuniserer at det han sier er noe som både han og kona vet er en sannhet eller noe som burde aksepteres som sant. Også når det gjelder bruken av modalpartikler i oversettelse, er det den tekstuelle konteksten og oversetterens tolkning av den som er avgjørende. Av og til vil det for eksempel være behov for å sette inn modalpartikler i målteksten der kildeteksten (tilsynelatende) ikke har noen opplagt ekvivalent (slik som i eksemplet over).

## Ordspill

Ifølge Delabastita har oversettere åtte ulike teknikker (også kalt *metoder*) å velge mellom ved oversettelse av ordspill (134), og skal man opprettholde det Marco omtaler som *punning balance* – å beholde samme antall ordspill i målteksten som i kildeteksten (270) – må man bruke den første metoden på Delabastitas liste. Denne innebærer at ordspillet i målteksten enten må være (ganske) likt det som står i kildeteksten, eller at oversetteren alternativt skaper et nytt. Om oversetteren derimot velger en formulering som ikke inneholder ordspill, erstatter det med et annet språklig virkemiddel (for eksempel alliterasjon, rim, repetisjon etc.), utelater hele ordspillet eller overfører formuleringen direkte, vil man følgelig få en *negative punning balance*, altså et underskudd av ordspill i målteksten (Marco, 293). Om man alternativt legger til et ordspill i målteksten der det på tilsvarende sted i kildeteksten finnes en formulering uten ordspill eller ikke finnes noe tekstmateriale i det hele tatt, vil man få en *positive punning balance* eller overskudd av ordspill (Marco, 293). I tillegg til disse alternativene kan oversetteren føye til forklaringer i fotnoter, forord e.l. (Delabastita 134).

«Ordspel er i det heile alle omsetjarars skrekk.», uttrykker Lomheim (87). Flere synes å holde med ham i dette, og hevder i tillegg at ordspill er fullstendig uoversettelige. Marco, på sin side, mener det snarere er *grader* av uoversettelighet det burde være snakk om, og at det finnes visse faktorer som kan virke inn på vanskelighetsgraden i oversettelse av ordspill. Eksempelvis kan nært slektskap mellom kilde- og målspråk i noen tilfeller gjøre det noe enklere for oversetteren (271), mens et ordspill som er svært knyttet til kildekulturen, ofte gjør oppgaven mer krevende (272).

Mitt utgangspunkt for oversettelse av ordspill har vært Delabastitas åtte metoder og ønsket om å opprettholde en nøytral *punning balance*. Det er i «Going Up...» de fleste ordspillene er å finne, og i ett enkelt tilfelle byr ikke oppgaven på så store utfordringer (76):

His own son Ian is studying in Southampton to be a marine biologist, [...] And when Charlie had first told Don about Ian's leanings in life Don had said, «My Uncle Eddy was in the marines in the war. I never knew they had their own biologists.»

Min oversettelse (11):

Hans egen sønn, Ian, studerer i Southampton til å bli marinbiolog, [...] Og da Charlie første gangen hadde fortalt Don om Ians forventninger til fremtiden, hadde Don sagt: «Onkel Eddy var i marinen under krigen. Jeg har aldri visst at de hadde egne biologer.»

Ordene det her spilles på er *marine biologist*, *the marines* og *biologists*, med sine respektive ekvivalenter på norsk: *marinbiolog*, *marinen* og *biologer*. På grunn av at engelsk og norsk er

beslektede språk, kreves det her minimalt med endringer. Ordspillet kan beholdes og fungerer like godt på begge språk.

I andre tilfeller kan ordspillet være nærmere knyttet kildekulturen, slik som i følgende eksempel der Charlie bekymrer seg for at den stadig mer pengesterke Don også har lagt på seg mye i det siste: «It's a sort of joke – that he's putting on pounds [...]» (77). Ordet det spilles på i kildeteksten er homonymet *pounds*, som jo brukes om både mynt- og vektenhet i Storbritannia. På norsk har vi ekvivalenten *pund*, og for å beholde ordspillet kunne jeg ha valgt en variant som: «Det er en slags vits – at pundene øker på [...]», som jeg egentlig synes fungerer bra. Men til tross for at det går frem av konteksten at det er Dons vekt Charlie er bekymret for, er jeg usikker på om det er like naturlig for måltekstleserne som for kildetekstleserne å assosiere *pund* med både valuta og vekt. Så for å være på den sikre siden bestemte jeg meg for å løse utfordringen ved hjelp av alliterasjon: «Det er en slags vits – at han øker i både vekt og verdi [...]» (12). Ved å velge alliterasjon i målteksten (*vekt* og *verdi*) beholdes også kildetekstens bokstavrim i de to ordene *putting* og *pounds*.

Selv om løsningen med bokstavrimet *vekt* og *verdi* ikke byr på tradisjonelt ordspill, inneholder den – etter min mening – likevel en type spill med ord. Når kollokasjonene *øke i vekt* og *øke i verdi* bindes sammen av konjunksjonen *og*, kan det muligens – i hvert fall for enkelte lesere – føre til en kausal (og potensielt humoristisk) feilslutning: At siden Don øker i vekt, må det også være derfor han øker i verdi. Det som taler imot dette valget er naturligvis at tvetydigheten i det opprinnelige ordspillet ikke beholdes i målteksten, og at jeg dermed frarøver måltekstleserne muligheten til å ta del i spillet med ordene. Til gjengjeld mener jeg at det kanskje ligger mer kreativitet i den løsningen jeg har valgt, og at den derfor – vel så godt som løsningsalternativet som inneholdt *pund* – reflekterer Swifts stil.

Oversetteren blir også satt på prøve når ordet det spilles på er et egennavn, hvilket er tilfellet i første avsnitt av «Going Up...» der det dreier seg om Charlies kritiske holdning til sitt eget navn: «But Charlie was a joke name too, a joker's name. A right Charlie.» (69) Hovedutfordringen for oversetteren ligger her i det kulturspesifikke uttrykket «A right Charlie», der *Charlie* brukes som et gammeldags og uformelt moteord med betydningen 'tosk' eller 'idiot' på norsk («Charlie», Ordnett.no). Det andre problemet har å gjøre med meningsinnholdet i «a joker's name»: Bør *joker* her tolkes i betydning 'fjols' («joker», Ordnett.no), slik at substantivfrasen kan oversettes med for eksempel «navnet til et fjols», eller betyr det 'vitsemaker' som i «et navn til bruk for en vitsemaker» eller litt enklere formulert: «et navn man vitset med»? Jeg bestemte meg for å benytte sistnevnte.

Ettersom *vits* er sentralt i dette første avsnittet, og ordet i tillegg gjentas tre ganger til i novellen for øvrig, valgte jeg å spille på nettopp ordet *vits*. Oversettelsen min av «But Charlie was a joke name too, a joker's name. A right Charlie» (69) ble derfor til slutt: «Men Charlie var også et vitsenavn, et navn man vitset med. En stor vits.» (7). I *et vitsenavn, et navn man vitset med* er tanken at *vits* skal forstås i betydningen 'morsom bemerkning' («vits», Det norske akademis ordbok (naob.no)) og 'slå vitser; spøke' (naob.no), mens hensikten i *En stor vits* er at leseren skal kunne fremkalle den overførte betydningen 'noe som er lite tess, latterlig dårlig' (naob.no). Til tross for at jeg her har lagd et annet ordspill enn det vi finner i kildeteksten, mener jeg at *En stor vits* byr på tvetydighet og samtidig bevarer den negative holdningen til navnet Charlie.

De tre foregående eksemplene på ordspill kan vel sies å inneholde humor i noen grad, og selv om det virker som at en del av hensikten med ordspill ofte er at de skal være morsomme, er det ikke alltid slik. I «Chemistry» støtte jeg på det ordspillet som for meg har bydd på størst utfordring. Foranledningen er at Ralph har blitt lei av at fortellerens bestefar stadig legger seg opp i det datteren hans gjør og ikke gjør: «'Why don't you leave her alone?!' Grandfather looked at him. 'Leave her alone? What do you know about being left alone?'» (83). I kildeteksten spilles det her på verbfrasen *leave alone* (i første setning) – som det er naturlig å forstå i betydningen 'la være i fred' («leave alone», Ordnett.no) – og på meningsinnholdet i den tilsvarende konstruksjonen uttrykt i passiv, *being left alone*, i siste setning. En av utfordringene for oversetteren er at verbfrasen *being left alone* er tvetydig: Den kan forstås i betydningen 'å bli latt være i fred' (som et ekko av *leave alone*), eller den kan, slik jeg ser det, tolkes som 'å bli etterlatt' eller 'bli sittende igjen (alene)'. Denne tvetydigheten uttrykkes elegant på engelsk, men på norsk ble det svært vanskelig å finne en verbkonstruksjon som kunne fungere i begge setninger, og som samtidig kunne beholde tvetydigheten i *being left alone*.

Ettersom jeg hadde lest gjennom «Chemistry» før jeg tok fatt på selve oversettelsesbiten, var det innlysende for meg at det bestefaren viser til med «What do you know about being left alone?», er hvor tungt og ensomt han har hatt det etter at han ble enkemann noen år tidligere, og at tolkningen 'bli sittende igjen (alene)' må være den mest dekkende. Problemet for oversetteren er imidlertid at leseren ikke får vite at bestefaren har mistet kona si før et par avsnitt lenger ut i teksten. Det ideelle ville her være ikke å legge føringer på leserens tolkninger av *being left alone*, men dette opplevdes som en umulig oppgave. I løsningen som jeg til slutt valgte, har jeg sett meg nødt til å eksplisittere, og har dermed «bestemt» for leseren: «Hvorfor kan du ikke bare slutte å bry deg?!» Bestefar så på

ham. «Slutte å bry meg? Hva vet vel du om å bli sittende igjen uten den som har brydd seg?» (16). For å veie opp for eksplisitteringen i siste setning, og for ikke å la måltekstleserne fullstendig gå glipp av ordspillet som finnes i kildeteksten, har jeg i stedet valgt å spille på to betydninger av å *bry seg* – en negativ: ‘legge seg opp i’, og en positiv (som i å *bry seg om*): ‘ta hensyn til’, ‘være glad i’ («bry», naob.no). Selv om ordspillet riktignok kommer på et litt annet sted i måltekstsetningen enn det gjør i kildetekstsetningen, og ikke lenger tar utgangspunkt i akkurat de samme ordene som i kildeteksten, blir den samlede effekten på måltekstleserne forhåpentligvis ikke så langt unna den som det tilsvarende kildetekstutdraget har på kildetekstleserne.

## Kulturspesifikke fenomener

En vesentlig forskjell mellom leserne av kildeteksten og leserne av målteksten er at de tilhører forskjellige kulturspråklige kontekster. Dette betyr blant annet at informasjon som i mange tilfeller er selvsagt eller implisitt for kildetekstleseren ikke er det i samme grad for måltekstleseren, og oversetteren må derfor tilpasse målteksten basert på *presuppositions* – det hun antar eller forventer at den tenkte målgruppen har av bakgrunnskunnskaper (Nord 108). For å unngå å havne i den situasjonen at man under- eller overeksplisitterer er det derfor viktig at oversetteren har et så klart bilde som det lar seg gjøre av hva slags mennesker den tiltenkte målgruppen består av. Hvor fjerne språkene og kulturene er fra hverandre, er imidlertid det som kanskje er mest bestemmende for hvor mye som trengs å sies i klartekst av oversetteren for at forholdet mellom måltekstleser og måltekst skal bli tilnærmet det samme som forholdet mellom kildetekstleser og kildetekst. Min tilnærming har vært å se på helheten i hver tekst, og å ta skjønsmessige vurderinger i hvert enkelt tilfelle. I utgangspunktet har jeg ikke ønsket å legge til flere forklarende ord enn det jeg har opplevd har vært akkurat nødvendig.

Spesielt for dette utvalget Swift-noveller er at tre av dem er forankret i engelsk kultur, mens den fjerde, «Seraglio», er satt til Istanbul og tyrkisk kulturell kontekst. I det første tilfellet må oversetteren, som forklart over, tilpasse målteksten til måltekstleserne basert på *presuppositions*. I tilfellet med «Seraglio» blir forholdet et annet, for det må være rimelig å tro at den tyrkiske kulturelle konteksten er like fjern fra den norske som fra den engelske. Sagt på en annen måte har kildetekstleseren og måltekstleseren omtrent samme mengde bakgrunnskunnskap og derfor likt utgangspunkt når det gjelder tyrkisk kultur. Dette er det som i all hovedsak er årsaken til at det har blitt svært få eksplikasjoner i målteksten

«Seraglio». Selv om det har vært fristende å hekte på et forklarende tillegg til for eksempel *sherbet*, *Bosporus*, *kaftan* og *Store basar*, blir det ikke riktig å eksplisittere for et norsk publikum når forfatteren heller ikke byr på tilleggsinformasjon i kildeteksten. En annen faktor som også taler imot eksplikasjoner her, er at teksten er poetisk og har en elevert stil. Så til tross for at det i «Seraglio» nevnes en rekke kulturhistoriske severdigheter og referanser, har jeg valgt å eksplisittere kun i ett tilfelle (og tilfeldigvis har dette ingenting med Istanbul eller Tyrkia å gjøre). I novellens siste avsnitt, hvor fortelleren ser utover London fra luften, nevnes *Palace* i «[...] to see the soldiers at the Palace» (104), som jo kildetekstleserne vet betyr *Buckingham Palace*, men som kanskje ikke er like innlysende for en gjennomsnittlig norsk leser. For at det heller ikke skal være noe tvil for måltekstleserne har jeg her tilføyd *Buckingham*: «[...] for å se soldatene utenfor Buckingham Palace.» (32)

Når det gjelder de tre andre novellene, finnes det blant annet flere stedsreferanser, som byer i England og Irland, områder i London, golfbaner og en nasjonalpark, og i de aller fleste tilfellene kommer det frem av konteksten hva det er snakk om. Et par steder har jeg likevel vært noe i tvil: I «Tragedy...» vurderte jeg om det ville være nødvendig å gjøre det klart i målteksten at *the Lake District* er en nasjonalpark, men kom frem til at siden det er «[...] some easy-peasy little mountain [...]» (65) eller «et superlett lite fjell» (4) som er poenget, ikke selve nasjonalparken, har jeg valgt ikke å legge til noe her.

Andre ganger, som i følgende eksempel, er det stilistiske virkemidler som gjentakelse og klang som må prioriteres. I «Tragedy...» fører Mick og brillene hans til at hovedkarakteren begynner å tenke på opptredener og skuespill: «Micky Hamlet, I thought. Mickey Mouse.» (65). På norsk kjenner vi tegneseriefiguren det refereres til som *Mikke Mus*, men i dette tilfellet har jeg latt *Mickey Mouse* stå uoversatt: «Micky Hamlet, tenkte jeg. Mickey Mouse.» (4). Det som først og fremst taler for å beholde navnet på engelsk er at det er snakk om en gjentakelse (*Micky* og *Mickey*), som er myntet på karakteren Mick – et navn som allerede har blitt nevnt en rekke ganger, hvorav to ganger i form av *Micky*. Jeg mener at denne gjentakelsen bør prioriteres. Rytmen ville være den samme, men en del av den klanglige effekten ville forsvinne om jeg hadde byttet ut *Mickey Mouse* med *Mikke Mus*: «Micky Hamlet, tenkte jeg. Mikke Mus.» I tillegg tror jeg at navnet på denne tegneseriefiguren på drøye 90 år er såpass godt kjent i målkulturen – både på norsk og på engelsk – at det vil by på minimalt med problemer å la navnet stå uoversatt.

En annen kulturell markør er titler, og i «Tragedy...» møter vi på *Mrs.* i følgende setning: «'It's tragic, Mrs Meadows. Tragic... tragic.'» (63). Siden den tekstuelle konteksten gjør at det ikke er tvil om at det dreier seg om kona til Ronnie Meadows, og at det samtidig



ikke ville passe å bruke den norske versjonen *fru* i denne type tekst – spesielt ikke i direkte tale – har jeg valgt å beholde *Mrs.* i oversettelsen: «'Det er tragisk, Mrs. Meadows. Tragisk... tragisk.'» (2).

Et annet sted i oversettelsen av «Tragedy...» besluttet jeg derimot at det var hensiktsmessig å komme med et lite forklarende tillegg. I kildeteksten står det følgende på side 67: «[...], there'd be this big box of old *Beanos* and *Dandys* brought out for us to read.», og selv om det riktignok dukker opp noen lydmalende ord (*Biff! Bam! Kerrchow!*) bare to linjer nedenfor, mener jeg det overfor den norske leseren blir mest riktig å legge til at det dreier seg om tegneserier. På norsk har det derfor blitt: «[...], pleide de å ta fram ei stor eske til oss med gamle *Beano*- og *Dandy*-tegneserier som vi fikk lese.» (5).

I «Going Up...» snakkes det ved et tilfelle om jobbtilgang og muligheter til å spare opp penger: «Do something special – like boxing – so you might make a bit extra and put something away, not just scrape along till Friday.» (72). Siden det i England kan utbetales lønn enten månedlig eller ukentlig og det følgelig er opplagt for engelskmenn at *Friday* her betyr 'lønningsdag', bør dette sies i klartekst til det norske publikummet (som er vant til å forholde seg til bestemte datoer for lønnsutbetaling – ikke til en bestemt ukedag). Mitt forslag har blitt: «Gjør noe utenom det vanlige – boksing, for eksempel – så tjener du kanskje litt ekstra og kan legge noe til side, slippe å vente på lønna for å ha salt til suppa.» (9).

Et kulturelt fenomen man ofte må forholde seg til er forskjeller i system og terminologi når det gjelder mål og vekt. Allerede i første setning av «Chemistry» dukker *yards* opp: «The pond in our park was circular, exposed, perhaps fifty yards across.» (81). I og med at den gjennomsnittlige måltekstleseren sannsynligvis ikke riktig vet hvor lang en *yard* er, vil det være hensiktsmessig heller å bruke måleenheten *meter*, som jo er det nordmenn er vant til. I målteksten kan man derfor lese: «Dammen i parken var rund, lå åpent til, kanskje førtifem meter tvers over.» (15). (I «Going Up...» finnes et lignende tilfelle: vektenheten *pound*, men dette ordet har allerede blitt behandlet tidligere i kommentardelen, under *Ordspill*.)

Ofte byr også matretter på ulike utfordringer for oversetteren. På side 86 i «Chemistry» har fortelleren og hans mor vært på kjøkkenet for å hente smuldrepaien (*apple crumble*) som skal spises til dessert. Det første spørsmålet her er hvordan man bør oversette dessertens tilbehør, *custard*, som på norsk kan bety både 'vaniljekrem' og 'vaniljesaus' («custard», Ordnett.no). For å finne ut hva som faktisk er vanlig å spise sammen med *apple crumble* i England, har jeg gjort flere søk på Internett og forhørt meg med personer med en god del erfaring på området. Alt tyder på at det er vaniljesaus som pleier å bli servert som

tilbehør. Denne opplysningen leder imidlertid til et nytt spørsmål, for i kildeteksten står det: «She handed me the bowl of custard.» (86), der *bowl* som kjent betyr ‘bolle’ eller ‘skål’ («bowl», Ordnett.no). En løsning som «Hun rakte meg bollen med vaniljesaus.» ville nok få måltekstleseren til å stusse, for det å servere vaniljesaus fra en bolle høres både uvanlig og upraktisk ut; det ville være mer naturlig å helle sausen fra en *mugge*. Hva bør oversetteren gjøre i en slik situasjon? Det enkleste ville være å benytte *bolle* for kildetekstens *bowl* og å bytte ut *vaniljesaus* med *vaniljekrem*: «Hun rakte meg bollen med vaniljekrem.» Men med utgangspunkt i at *custard* her ganske sikkert betyr vaniljesaus, blir heller ikke dette alternativet helt riktig. Så, for å kunne beholde *vaniljesaus*, for at det skal høres naturlig ut på norsk, og ettersom bruken av *bolle* eller *mugge* neppe vil ha store følger for teksten for øvrig eller leserens forståelse av den, har jeg tatt meg den frihet å erstatte *bolle* med *mugge*: «Hun rakte meg muggen med vaniljesaus.» (18).

Det har imidlertid vært vanskeligere å bestemme seg for hva jeg skulle gjøre med *fried bread* i «As Ralph gobbled down his eggs and fried bread...» («Chemistry» (90)). *Fried bread* refererer her til brødskiver som stekes i stekepanne i smør eller olje – et typisk tilbehør til den engelske frokosten, men som trolig er ukjent for måltekstleseren. Mens *ristet brød* blir til i en brødrister og dermed ikke er det samme som *fried bread*, er også det mer direkte oversatte *stekt brød* upresist. For det første kan *stekt brød* lett forveksles med et *helt stekt brød* (ikke *oppskåret* brød). For det andre kan jeg ikke se at *stekt brød* er leksikalisert, hvilket *kan* bety at det ikke er et vanlig uttrykk eller konsept, og for det tredje sier det uansett ingenting om *måten* det er stekt på. Dette er dermed et eksempel på det Baker viser til som et vanlig problem når det gjelder ekvivalens på ordnivå, nærmere bestemt når «The source and target languages make different distinctions in meaning.» (19). Ettersom Ralph er en som er i overkant glad i mat og, som man får inntrykk av, også spiser usunt, synes jeg det er et poeng å få frem at disse brødsnivene han kaster i seg, er stekt i smør. Derfor, for å tydeliggjøre både tilberedningsmåte og at *fried bread* dreier seg om oppskåret brød, valgte jeg til slutt «Idet Ralph hev i seg egg og smørstekte brødskiver...». (21)

## Avslutning

Å oversette Graham Swifts noveller «Tragedy, Tragedy», «Going Up in the World», «Chemistry» og «Seraglio» har vært en interessant og lærerik prosess, der jeg har forsøkt å finne en balanse mellom å skape flyt og lesbarhet i målteksten, og samtidig ivareta forfatterens stil. Oversettelse krever at det hele tiden tas avgjørelser og gjøres prioriteringer,

og utgangspunktet mitt har vært at måltekstleseren må få tilnærmet den samme opplevelsen ved lesning av målteksten som det kildetekstleseren har ved lesning av kildeteksten. Jeg har vært opptatt av den særegne stemningen i hver av Swifts noveller, og i kommentardelen har jeg fokusert på utfordringer og løsninger knyttet til de virkemidlene jeg mener har hatt mest å si for disse ulike stemningene, slik som muntlig og mer høytidelig stil, syntaks og tegnsetting, idiomer og idiomatisk språk, ordspill og kulturspesifikke fenomener. Med fire såpass ulike tekster har det vært svært mange eksempler å velge fra, og det har tidvis vært krevende både å begrense seg og å organisere stoffet, siden mange problemstillinger gjerne hører innunder flere temaer på samme tid. Jeg håper likevel de valgte eksemplene på en god måte illustrerer mangfoldet av utfordringer jeg har jobbet med.

# Litteraturliste

## Kildetekst

- Swift, Graham. «Going Up in the World.» *England and Other Stories*. London: Scribner, 2017. 1-12.
- . «Tragedy, Tragedy.» *England and Other Stories*. London: Scribner, 2017. 95-102.
- . «Chemistry.» *Learning to Swim and Other Stories*. New York: Poseidon Press, 1982. 136-148.
- . «Seraglio.» *Learning to Swim and Other Stories*. New York: Poseidon Press, 1982. 113-123.

## Litteratur benyttet i kommentardelen

- Baker, Mona. *In Other Words. A coursebook on translation*. 2.utg. Oxon/New York: Routledge, 2011.
- Boase-Beier, Jean. *Stylistic Approaches to Translation*. Oxon/New York: Routledge, 2014.
- Borthen, Kaja. «Store spørsmål om små ord. Innledning til temanummer om pragmatiske partikler i norsk.» *Norsk Lingvistisk Tidsskrift* 36.årgang. (2018): 225-247.
- Delabastita, Dirk. «Introduction.» *Wordplay and Translation*. Special issue of *The Translator* 2.årgang. Nr.2 (1996): 127-139.
- Faarlund, Jan Terje, Svein Lie og Kjell Ivar Vannebo. *Norsk referansegrammatikk*. Oslo: Universitetsforlaget, 1997.
- Fernando, Chitra. *Idioms and Idiomaticity*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Hasselgård, Hilde, Per Lysvåg og Stig Johansson. *English Grammar Theory and Use*. 2.utg. Oslo: Universitetsforlaget, 2012.
- Jackson, Howard, og Etienne Zé Amvela. *Words, Meaning and Vocabulary. An introduction to modern English lexicography*. 2.utg. London/New York: Continuum, 2007.
- Johansson, Stig, og Berit Løken. «Some Norwegian Discourse Particles and their English Correspondences.» *Sounds, Structures and Senses. Essays Presented to Niels Davidsen-Nielsen on the Occasion of His Sixtieth Birthday*. Red. Alex Klinge og Carl Bache. Odense: Odense University Press, 1997. 149-170.
- Lie, Svein. *Innføring i norsk syntaks*. 5.utg. Oslo: Universitetsforlaget, 2003.
- Lomheim, Sylfest. *Omsetjingsteori*. Oslo: Pensumtjeneste, 1998.
- Marco, Josep. «The translation of wordplay in literary texts.» *Target* 22.årgang. Nr. 2 (2010): 264-297.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. 3.utg. Oxon/New York: Routledge, 2012.

- Nida, Eugene. «Principles of Correspondence.» *The Translation Studies Reader*. 3.utg. Red. Lawrence Venuti. Oxon/New York: Routledge, 2012. 141-155.
- Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Overs. Christiane Nord og Penelope Sparrow. 2.utg. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005.
- Pym, Anthony. *Exploring Translation Theories*. Oxon/New York: Routledge, 2010.
- Qvale, Per. *Fra Hieronymus til hypertekst. Oversettelse i teori og praksis*. Oslo: Aschehoug, 1998.
- Swan, Michael. *Practical English Usage*. 3.utg. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.
- Trask, R.L. *Penguin Guide to Punctuation*. London: Penguin, 1997.
- Vinje, Finn-Erik. *Riktig norsk*. 4.utg. Oslo: Vidarforlaget, 2014.
- . *Skriveregler*. 9.utg. Oslo: Aschehoug, 2009.

## **Ordbøker**

*Merriam-Webster.com*. Merriam-Webster Incorporated.

*Naob.no*. *Det Norske Akademis ordbok*. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur.

*Ordnnett.no*. *Kunnskapsforlagets språk- og ordboktjeneste online*. Kunnskapsforlaget.

## Vedlegg

«Tragedy, Tragedy» .....	61
«Going Up in the World» .....	69
«Chemistry» .....	81
«Seraglio» .....	94

## TRAGEDY, TRAGEDY

'TRAGEDY, TRAGEDY,' Mick says. 'Ever feel there's too much tragedy about?'

We're in the canteen. Morning break. Mick has the paper spread, as usual, over the table. He peers at it through his half-rims. Two damp rings where our mugs have been.

I thought: Now what?

'Tragedy,' he says. 'When bad stuff happens, when people die. It's always a tragedy, it's tragic. That's what the papers say. Tragic.'

'Well, isn't it?' I say.

He looks up at me, over the half-rims, and takes his usual pause.

'When Ronnie Meadows had his heart attack on the forklift, was that tragic?'

I have to take a little pause too.

'Well—no,' I say, wondering whether it's the right answer. Whether it's fair to Ronnie to say it wasn't tragic.

'Exactly,' Mick says. 'It was just Ronnie Meadows having a heart attack. But if Ronnie had died in, I don't know, a train crash and it had been in the papers, they'd have called it tragic. See what I mean?'

True. But it's not as if they'd have mentioned Ronnie at all. I could see the word printed in the paper. I could see the headline: 'Rail Crash Tragedy'. Not just 'Rail Crash'. I couldn't see the headline: 'Ronnie Meadows Dies in Rail Crash Tragedy'.

I was drumming on the edge of the table with my fingers.

'So?' I say.

'Or if Ronnie hadn't been a fork-lift driver, if he'd been, I don't know, a Member of Parliament or someone on TV, and he'd died doing something just as boring—pushing a lawnmower—they'd have called that tragic.'

'So?' I say again.

I thought: Drink your tea, Micky, I'm gasping.

'So. So it's just a word. It's just a word they use in the papers about things that get into the papers. It's just a word they use because they can't think of what else to say. It has to be tragic.'

Mick likes to do this. He likes to read the paper—I mean not just look at it, but read it—and he likes to mouth off about whatever he's reading to anyone he's with. Which is me, Bob Lewis. But he likes to do it now specially, to make me suffer, now he's trying to quit. I wanted him to finish his tea and fold up his paper so we could go outside for a smoke.

'So it has no meaning?' I say.

I thought: Idiot, why encourage him?



But I also thought it's not true that no one called Ronnie's death tragic. Mick wasn't as close as I was, when the ambulance came. Ronnie's wife had come too. She had to come. I've forgotten her name. Sandra? Sarah? And Mercer was there, in his white shirt, he had to be. He said, 'It's tragic, Mrs Meadows. Tragic . . . tragic.' He said it several times. He looked like he didn't know what else to say, and Ronnie's wife looked like she wasn't listening.

Ronnie was still lying under a pallet cover, because it was technically an industrial accident and he couldn't be moved yet. There was a pointy bit of the pallet cover that was Ronnie Meadows' nose.

Did Mick hear what Mercer said? As I remember it, he was hanging back a bit. It was over three months ago. Ronnie had to go and drop dead right in the middle of the yard where everyone crosses to get to the gate. Even for a smoke at break time. I saw people skirting round for days, weeks afterwards. I skirted round myself. Then one day I realised, same as everyone else: I've just walked over the spot where Ronnie Meadows died and never thought about it.

But now I remembered Mercer saying 'tragic' to Ronnie's wife.

'Yes it has a meaning,' Mick says. He takes a breath. I thought: Here we go. He could see me drumming my fingers.

He started wearing the half-rims a couple of months ago. Because of them everyone began calling him 'Prof'. But I think the glasses only brought out something already there. It was like his face had been waiting for the glasses to complete it. Mick himself had been waiting. Mick Hammond, the man who likes to let you know he thinks.

'It has a meaning ...'

He was all shy at first about wearing them, but now he fancies himself in them, he likes the business of looking over the top of them. And I quite like Mick in his reading glasses. Because they make him look serious, and that makes me want to laugh.

'It has a meaning ...'

I could see he really was doing some thinking now, but he was also in a bit of a fix. I thought: You started this, Micky mate.

But mainly I thought: I'm gasping. And I thought: He's only dawdling over his tea because he's trying to quit the fags. He doesn't want to cross the yard with me and slip out the gate to what we used to call Death Row. Till Ronnie Meadows died.

Mick's a mate, but this whole giving-up thing's a bastard. It doesn't seem right for Mick to stop me nipping off for a drag. But it doesn't seem right for me to nip off anyway without Mick. Even if he's not going to smoke himself, he should come outside with me and stand beside me while I do. But that's daft too.

'If ...' he says, 'if ... a famous mountaineer dies while trying to climb a new way up the north face of the Eiger, the papers would call that tragic, but it wouldn't be.'

That seems a long way from Macintyre's warehouse, but I let it go. I can see Mick is getting all important with himself. I thought: Stay calm.

'What would it be?'

'It would be ... well, heroic maybe.'

'Or mad,' I say.

'No, no, it would be the right sort of death for a mountaineer, wouldn't it? It would be how a mountaineer might even *want* to die.'

I don't say, 'Who *wants* to die?' And I don't say, 'Why are we talking about mountaineering?'

'So?' I say.

He shifts the half-rims on his nose a little, lifts them up with one finger, lets them drop again. Any moment now he'll take them off and wipe them. He didn't just get new glasses, he got a whole new act, a whole new bloody Mick Hammond, or the one that had only been waiting.

Maybe because of Mick and his glasses, I thought: Tragedy's about acting too. It's about stuff that happens on stage. Shakespeare and stuff. That's the thing about it. It's not real life. And Mercer can't have been thinking that Ronnie Meadows dropping off his fork-lift was—well, like *Hamlet*.

Micky Hamlet, I thought. Mickey Mouse.

'If, on the other hand . . . ' he says.

I thought: Here we go.

' . . . if a famous mountaineer dies not on the north face of the Eiger, but climbing up some easy-peasy little mountain in, I don't know, the Lake District, then that's tragic.'

I didn't know what to say to this. Mick must have done some thinking, I'll give him that, to come up with this. I sort of got what he was getting at, but then again I didn't, I didn't at all.

I thought: I never knew Mick had a secret hankering to be a mountaineer. And I thought: We're nowhere near the Lake District, Micky, we're in Stevenage.

So I said, 'Why?'

Which is always the killer question. When I said it I couldn't help thinking of when Gavin, our first, started up with his 'Why? Why? Why?'. It often sounded more like 'Wha! Wha! Wha!' but, God, he knew it was the killer question.

Gavin's nearly eighteen now.

'Well, don't you see?' Mick says. 'It's got something about it. It's not how a mountaineer would want to die, or should die. It's—'

'Just stupid,' I say.

'Tragic,' he says.

Mick Hammond's totally different from me. But, yes, he's my mate, has been for years. Search me.

'If you say so, Mick.'

And those glasses sometimes make Mick look like a granddad, twice my age, though there's only a year in it.

I didn't say, 'If you say so, Prof.' I thought: How did we get to this? The newspaper. Ronnie Meadows. The Lake District. But it was the newspaper first. I thought: I'm gasping.

And then I thought: If I get up and leave Mick here and go out across the yard to the gate to have a smoke and if I keel over while I'm doing it, would that be tragic? Smoking kills. It says so on the packet. Or would it be more tragic if Mick comes with me, is standing right beside me when it happens, and if he's smoking too? Or if he isn't, because he's trying to give up and he's just keeping me company?

Or would it be more tragic still if I go and have a smoke all by myself and feel all the better for it and meanwhile Mick here slumps forward and croaks. Slumps forward, with his tea unfinished, onto his newspaper with the word tragic dotted all over it.

'If you say so,' I say.

Mick thinks quitting smoking is wise. It goes with the glasses, maybe. But I know he only started trying to quit because of Ronnie. It wasn't because he's wise. It was because he was scared.

When Ronnie dropped off the fork-lift onto the yard floor he was still in a sitting-down position. It must have been a zonker of a heart attack.

I thought: Mick's wrong. He's talking cobblers. None of those deaths would be tragic.

I'm not a newspaper reader, I'm not any kind of reader, but when I was at primary school and it rained and we couldn't go out to the playground, there'd be this big box of old *Beanos* and *Dandys* brought out for us to read. I used to love reading them—because it wasn't reading at all. How they used to make me laugh. Biff! Bam! Kerrchow! I never thought then I'd end up being a warehouseman at Macintyre's, dying for a smoke in my break.

Mick did his nose-shift thing again. He looked very pleased with having won his argument, if that's what it was, or with me not understanding and just giving up. Or with him getting away—we'd run out of time now—with not having a smoke. If that's what this was really all about. His little score on that.

Not exactly mountain climbing, Micky.

I thought: Okay, Mick, you're my mate, if you're really giving up, then that's up to you, but next time I'm going out by myself, I'm leaving you here, matey. And don't you ever start preaching to me, with your new glasses, about how I should give up myself. Don't you ever start that.

Then I saw, in my head, Mick slumped forward over his spread newspaper, dead as a sack of cement.

And of course I understood. Of course I understood that tragic was a word people used when they didn't know what else to say—about people dropping dead. But I thought: It's not because they don't know what to say. It's not that at all. It's

because they can't say the other thing, they can't ever say it. The thing that goes with tragedy and happens on the stage too, and doesn't have much to do with Macintyre's warehouse either.

Biff! Bam! Kerrzang! How I laughed. How I'd love to get out a copy of the *Beano* in the canteen. Though I'd look a bloody idiot, wouldn't I? The word you ought to use about that mountaineer in the Lake District, or about Ronnie dropping off the fork-lift still sitting down, or even about Mick here, slumped over his newspaper with his neat little new half-rims all crunched up against his face, is comic.

Comic. That's what you ought to say. But you can't.

## GOING UP IN THE WORLD

CHARLIE YATES IS a small compact man with the look such men can have of inhabiting well their own modest proportions. He'd been less at ease, once, with his name. Charles Yates, the proper version, the name he had to write on forms, was a toff's name, a joke name. What had his parents been thinking? But Charlie was a joke name too, a joker's name. A right Charlie. Still, he couldn't wriggle out of it. Charlie Yates. No one else seemed to mind.

He's fifty-seven now. He's not quite sure how it's happened. He was born in Wapping in 1951. The Wapping he can remember from back then was still pretty much the Wapping that Hitler had flattened. Look at it now.

He can look at it now because more than twenty years ago

he and Brenda moved to Blackheath. Not very far as the crow flies, but in other ways a different country. They'd made the move because they could. They'd gone up in the world. And Don Abbot and Marion had made the same move at the same time. Don and Charlie were old pals and business partners. Bren and Marion got on with each other too.

Now at fifty-seven Charlie likes to keep himself in shape. He likes on crisp bright still-early Sunday mornings to take a jog. Not such a short one either: across the heath itself and into Greenwich Park, then through the trees to the brow of the hill where you get the view. Then he likes to sit for a bit on one of the benches and take it all in. My city, my London. He's sitting there now.

Jogging isn't his friend Don's idea of how to spend the early part, or any part, of a Sunday morning, even a brilliant crisp one like this, so Charlie has never jogged with Don. He jogs alone. But every other Sunday, even after Charlie has already gone for a jog, Don and Charlie meet up and go and play nine holes. At Shooters Hill or Eltham, even sometimes, if someone asks them, at Blackheath itself—'Royal Blackheath'. There, perhaps, he should be known as Charles.

There were never many golf courses in Wapping.

When he jogs Charlie wears a pale grey tracksuit, with a blue stripe, and neat trainers, nothing sloppy or cheap. The simple thin gold chain that it seems he's worn all his life flips up and down at the base of his neck. He has trim close-cropped hair that's now more white than grey, but it's soft and fine and his wife still likes to stroke it sometimes as if she might be stroking the head of a dog.

As he sits for a while he's hardly puffed at all. At fifty-seven



Charlie's father, Frank Yates, had been pretty much past it. But then he was a docker—or he had been—just like Don's father. Look at the docks now.

Francis Yates. You could say that was a toff's name too.

One fine morning in Wapping over fifty years ago Charlie Yates and Don Abbot had met in the playground at Lea Road Infants' School and for some strange reason—a big chunky kid and a little nipper—they'd known it would be a lifelong thing. Lea Road Infants' had later got flattened too, though not by bombs.

For his size, Charlie has quite broad shoulders. When he pushes up the sleeves of his tracksuit (or of his red cashmere golf sweater) you notice the tattoos on his forearms and that, for his size, he has large wrists and hands. He also has, for the size of his face, quite a big prominent but well-shaped nose. With his deep-set eyes this can give him, especially when he grins, a slightly wolfish expression which once used to help him with a certain kind of girl.

But Charlie would say—and the jogging, which is sometimes more of a gentle floating run, would back this up—that the most important item is the feet. The balance and the feet.

Once, for three or four years, Charlie was a boxer. Big hands, but it was really the feet. A bantamweight. He won a few fights and is still proud of the fact that he never got his finely shaped nose smashed out of true. Once he worked on an oil rig, which was when, more fool him, he got the tattoos. But tattoos had come back again now—so he's in fashion. Once he was a roofer. That was his main thing. He was never going to be a docker at any rate. Just as well.

A roofer. He could climb like a monkey. He had the physique. Then it seemed that the roofs just got higher and

higher and he became something more than a roofer, without really reckoning on it and without knowing if there was any limit to how high he could go.

He went up in the world. He discovered that he had no fear of heights.

Once, if he'd been born earlier, Charlie might have been a steeplejack, but that was a trade, even a word—like docker—that was becoming out of date. Where were the steeples? Where were the tall chimneys? But suddenly, instead, there were the towers, springing up as if it were a race, and Charlie could work at the very top of them on the exposed girders, without a moment's giddiness or fear. A head for heights is what they say, but Charlie would say it was all in the feet. Where you are standing is just where you are standing.

He earned good money and there was no shortage of work. Some people called it danger money. Charlie didn't like to call it danger money because that implied it was dangerous, but he accepted the basic principle: no risk, no gain. Do something special—like boxing—so you might make a bit extra and put something away, not just scrape along till Friday. Don't be a docker.

Some people—quite a lot of the people Charlie has known—like to place bets, to put their hopes in dogs and horses. Charlie has never placed a bet in his life. He became a birdman, helping to build towers.

And there they are now, glinting in the early-September sunshine, the towers that Charlie Yates helped to build. There, beyond the hidden twists of the river, is Wapping. There's Stepney, there's Limehouse. There's Docklands.

\*

4

One night, when it was still only starting with him and Brenda, when it was still a bit touch and go, Brenda had said, 'Charlie, you have lovely feet.' It was the clincher. No one had said this to him before. It went straight, not to his feet, but to his heart, not just because it had never been said before, but because it was true. He said, 'Brenda, you have lovely everything.' And that was that.

Now Brenda and Marion go on shopping sprees together. Now, twice a year, all four of them go on holidays, to faraway places. Last March it was the Maldives. Charlie couldn't say precisely where the Maldives are, but he's been there. You get out of a plane. The others were all for going again this winter, but Charlie wasn't so sure. He'd heard somewhere that the Maldives could be one of the first places in the world to be submerged by rising sea levels. It was hardly likely to happen while they were there. But he wasn't sure.

Funny, the feelings you could get. He had no fear of heights, but he'd never got on with the sea. He'd known it, working on that oil rig. Once was enough. The same perhaps was true of the Maldives, different proposition though they were. And if he was honest, Charlie would say that he'd be just as happy knocking a ball around the local course with Don as he would be sitting in the Maldives. Or wherever. He's just as happy sitting here. It's all the same place, it's sitting in your own body.

He'd said to Brenda, 'You don't have to worry, Bren, with these feet.' As if his feet had little wings. But there he'd be anyway, safe and sound every night, cuddling up with her again. A thirty-floor tower in the Isle of Dogs wasn't, in that respect as well as others, like being stuck out in the North Sea.

He said, 'Aren't you glad, Bren?'

'Glad what?'

'Glad I'm not on an oil rig.'

But it wasn't fair to her, he knew, the prospect of his going off every day indefinitely to walk in the sky. He said that when he'd stashed enough away he'd fix something else up. He hadn't a clue what. He'd come back down to earth.

At some point he twigged that those towers weren't just built with risk, they were built for it. It was risk inside and out. They were built, most of them, to be full of people dealing in their own mysterious kind of danger money. Well, that was their business. He took his money and took the risk that one day, though he never did, he might step off into space.

But one day he took another kind of risk. He followed another lifetime hunch.

It was obvious too, once you saw it, like all the big things perhaps are. It was so obvious that his immediate second thought was: If it was so obvious, how many others might already be in on the act? But it was still early days. More and more towers. And what were those towers made of—or what did it look as though they were made of? What was it that sometimes you didn't see even when it was staring you in the face?

He went to see Don, who was then—well, what was Don Abbot in those days? He was a wheeler-dealer, he was a bit of this and that. You might say he was going places, you might say he was all talk. They had a drink in the Queen Victoria. Don listened. He looked his little friend up and down. Then he spoke as if he hadn't really been listening, but that was Don's way.

'So what are you suggesting, Charlie? That you and me should become a pair of window cleaners?'

'No, Don. Don't muck me about.'

Then they'd talked some more.

It became the standard story anyway, the standard line. In golf club bars. In hotel bars, by the blue pools, all around the world.

'I'm Don, this is Charlie. We're window cleaners.'

He looks at the towers. He'd helped to build them. And then for twenty years or so he and Don had helped to keep them sparkling.

Don had said, 'One thing you have to understand, Charlie, I'm never getting in one of those—contraptions, I'm never even going *up* there. I'm not the kind of guvnor who likes to show everybody he can actually do the job.'

'Well you can leave that to me. I'll be the one who won't have to bullshit. But don't get me wrong, Don. I'm planning on the same as you. And I've promised Brenda.'

Abbot and Yates. No arguing about the alphabetical order. We clean windows, not just any old windows. It took a while to get it off the ground, so to speak, but then . . . All that glittering glass.

Now they live with the gentry in Blackheath. And now it isn't just him and Bren and Don and Marion, but their kids, a boy and a girl each. Who aren't even kids any more. They'd grown up in Blackheath and gone to school there, and then they'd all gone, with one exception, to university. University! It had been a good move, to cross the river.

The one exception was Don and Marion's Sebastian.

Sebastian! How did Don and Marion come up with a name like that? Thank God he was known as Seb. Seb had gone straight from being sixteen, or so it seemed, to working in one of those towers. For a New York bank. At twenty-three Seb was making serious money, or crazy money—take your pick—money that made Don and him look pretty silly. That made getting A levels and going to university look pretty silly too. Or as Don put it, and Charlie was never quite sure how Don meant it, Seb was one of the barrow boys, wasn't he? One of the barrow boys who'd moved on and moved in. Moved on and moved up.

Charlie looks at the towers. His own son Ian is studying in Southampton to be a marine biologist, which makes Charlie feel—in a different way from how Don must feel about Seb—out of his depth. Ha. There was a joke there. And when Charlie had first told Don about Ian's leanings in life Don had said, 'My Uncle Eddy was in the marines in the war. I never knew they had their own biologists.'

Charlie and Don could say, 'My old man was a docker.' What else could they say? What would their kids say? 'My old man was a window cleaner'? They wouldn't even say 'my old man'. Except maybe Seb. Seb might say it, and laugh.

Down in Southampton, Ian wouldn't be able to think: My city, my London. He wouldn't be able to point and say, 'See—over there.' When Charlie and Brenda drive down to Southampton Charlie humbles himself and listens while his son talks. Maybe that thing about the Maldives came from Ian. Of course it did. But it's not difficult to be humble. Perhaps it isn't even humility. Sometimes while Ian talks Charlie feels a little quick whoosh

inside. It's like the whoosh he feels when with Don on a Sunday morning he hits a really good drive. 'That one's shifting, Charlie.' It's like the whoosh he once felt years ago, after a fight, when the ref's arm would go up, lifting his.

My son Ian. A marine biologist.

He sits on the bench in his tracksuit, feeling the circulation in his veins, feeling, as he's always done, good in his own skin. Charlie is a businessman (a word he can find strange) and a successful one, yet he would still say that the most important thing is your own body. It's what you have, what you come with, and to be glad of it and trust in it is simply life's greatest gift.

So it was funny how it was the urge and aim of most people—almost a sort of law of the world—to go up into their heads, into the topmost part of themselves and live there, live in and by their heads, when most people (he was the exception proving the rule) were afraid of heights.

He looks at the towers, a hand screening his eyes from the dazzle, and smiles. Or it looks like a smile. Only Brenda would know that it's not a smile. Only Brenda would see the two little extra pinches at the corners of Charlie's mouth and understand this contradiction in his face. He has no repertoire of frowns. When Charlie's worried or puzzled he smiles, but smiles differently.

He's worried, and has been now for some time, about his friend Don, about how he's putting on weight. Don has always been a big man, but big of frame, not flabby or cumbersome or slow. Now he's spreading, he's simply expanding. It's a sort of joke—that he's putting on pounds—a joke that even Don likes to tell against himself, but it isn't really a joke at all, and when

Charlie plays golf with Don now he knows it's not just for fun, but it's important for keeping Don moving. They should play every Sunday. They should play the other nine holes, not just spend them in the bar.

He knows there's no point, there's never been, in asking Don to come jogging with him. And how would it look now, how could it possibly work: Don lumbering and sweating beside him while he, Charlie, just hovered on his toes? It has even come to seem a little wrong to Charlie that he should go jogging by himself while Don has this weight problem—which is completely illogical, even vaguely superstitious. Like thinking you shouldn't go to the Maldives because the Maldives might one day disappear.

But Charlie worries about Don. It's as if all the money is at last turning to fat. Fifty years ago and more, Charlie had thought that he was just a little scrap of nothing and this bigger kid might take him under his wing. And so it was. Though now you could also say it was Don who should be for ever grateful to Charlie. But Charlie feels the strange worrying need, like some unpaid debt, to take his ever bulkier friend under his wing. How?

And now he has the other worry too, this new worry that could knock the first one aside. He's going to talk to Don about it soon. Don will tell him what else he knows, when they play their round in just a couple of hours. By the sound of it, there won't be much concentrating on Don's weight problem or even on the golf. Crisp bright morning though it is.

Charlie is a businessman, yes that's what he can legitimately be called, but, even though he likes to sit and look at them, he



doesn't keep his ear close to what goes on inside those towers. That's their business, he just cleans the windows, so to speak. But Don keeps an ear, it's even an inside ear, because of Seb. Charlie has sometimes had the bizarre vision of Don actually cleaning a window, on the twenty-fifth floor say, something Don could never do (though Charlie could, easy-peasy), and looking in and waving at his son.

Don had called and said, 'Seb's in trouble, deep trouble.'

Trouble? Wasn't Seb making telephone numbers? Wasn't Seb making them all look silly?

Don said, 'They're going to pull the rug from under him. Him and everyone else. Something big's coming, Charlie, something big and bad. If you ask me, from what Seb's heard—it's not just Seb who's in trouble, it's the whole fucking world.'

Did Don have drink in his voice? No. Charlie didn't say anything to Brenda, only that it was Don calling about tomorrow, though Brenda would have thought: Why did Don need to call? It was a Saturday night. Charlie didn't hear anything on the late-night news. Later, cuddling up, he said, 'Aren't you glad, Bren?'

'Glad what?'

'Glad I was never a marine biologist.'

'What are you on about?'

He didn't really know, himself. There was something about Don's voice, there was something about that 'whole fucking world'.

His instinct the next morning was to get up and do the usual jog, to be on his feet, to prepare—to prepare his mind by preparing his body. And it was such a beautiful morning, early September, the tingle of autumn in the air.

Now he gets up from the bench and takes a last look at the towers. They gleam back. Then he turns and jogs again through the glistening trees, feeling at fifty-seven as light on his feet as he did when he was seventeen.

## CHEMISTRY



THE POND IN OUR PARK was circular, exposed, perhaps fifty yards across. When the wind blew, little waves travelled across it and slapped the paved edges, like a miniature sea. We would go there, Mother, Grandfather and I, to sail the motor-launch Grandfather and I made out of plywood, balsawood and varnished paper. We would go even in the winter—especially in the winter, because then we would have the pond to ourselves—when the leaves on the two willows turned yellow and dropped and the water froze your hands. Mother would sit on a wooden bench set back from the perimeter; I would prepare the boat for launching. Grandfather, in his black coat and gray scarf, would walk to the far side to receive it. For some reason it was always Grandfather, never I, who went to the far side. When he reached his station I would hear his “Ready!” across the water. A puff of vapor would rise from his lips like the smoke from a muffled pistol. And I would

release the launch. It worked by a battery. Its progress was laboured but its course steady. I would watch it head out to the middle while Mother watched behind me. As it moved it seemed that it followed an actual existing line between Grandfather, myself and Mother, as if Grandfather were pulling us towards him on some invisible cord, and that he had to do this to prove we were not beyond his reach. When the boat drew near him he would crouch on his haunches. His hands—which I knew were knotted, veiny and mottled from an accident in one of his chemical experiments—would reach out, grasp it and set it on its return.

The voyages were trouble-free. Grandfather improvised a wire grapnel on the end of a length of fishing line in case of shipwrecks or engine failure, but it was never used. Then one day—it must have been soon after Mother met Ralph—we watched the boat, on its first trip across the pond to Grandfather, suddenly become deeper, and deeper in the water. The motor cut. The launch wallowed, sank. Grandfather made several throws with his grapnel and pulled out clumps of green slime. I remember what he said to me, on this, the first loss in my life that I had witnessed. He said, very gravely: "You must accept it—you can't get it back—it's the only way," as if he were repeating something to himself. And I remember Mother's face as she got up from the bench to leave. It was very still and very white, as if she had seen something appalling.

It was some months after that that that Ralph, who was now a regular guest at weekends, shouted over the table to Grandfather: "Why don't you leave her alone?!"

I remember it because that same Saturday Grandfather recalled the wreck of my boat, and Ralph said to me, as if pouncing on something: "How about me buying you a new one? How would you like that?" And I said, just to see his face go crestfallen and blank, "No!" several times, fiercely. Then as we ate supper Ralph

suddenly barked, as Grandfather was talking to Mother: "Why don't you leave her alone?!"

Grandfather looked at him. "Leave her alone? What do you know about being left alone?" Then he glanced from Ralph to Mother. And Ralph didn't answer, but his face went tight and his hands clenched on his knife and fork.

And all this was because Grandfather had said to Mother: "You don't make curry any more, the way you did for Alex, the way Vera taught you."

It was Grandfather's house we lived in—with Ralph as an ever more permanent lodger. Grandfather and Grandmother had lived in it almost since the day of their marriage. My grandfather had worked for a firm which manufactured gold- and silver-plated articles. My grandmother died suddenly when I was only four, and all I know is that I must have had her looks. My mother said so and so did my father; and Grandfather, without saying anything, would often gaze curiously into my face.

At that time Mother, Father and I lived in a new house some distance from Grandfather's. Grandfather took his wife's death very badly. He needed the company of his daughter and my father; but he refused to leave the house in which my grandmother had lived, and my parents refused to leave theirs. There was bitterness all around, which I scarcely appreciated. Grandfather remained alone in his house, which he ceased to maintain, spending more and more time in his garden shed which he had fitted out for his hobbies of model making and amateur chemistry.

The situation was resolved in a dreadful way: by my own father's death.

He was required now and then to fly to Dublin or Cork in the light aeroplane belonging to the company he worked for, which imported Irish goods. One day, in unexceptional weather conditions, the aircraft disappeared without trace into the Irish Sea. In a state which resembled a kind of trance—as if some outside

force were all the time directing her—my Mother sold up our house, put away the money for our joint future, and moved in with Grandfather.

My father's death was a far less remote event than my grandmother's, but no more explicable. I was only seven. Mother said, amidst her adult grief: "He has gone to where Grandma's gone." I wondered how Grandmother could be at the bottom of the Irish Sea, and at the same time what Father was doing there. I wanted to know when he would return. Perhaps I knew, even as I asked this, that he never would, that my childish assumptions were only a way of allaying my own grief. But if I really believed Father was gone forever—I was wrong.

Perhaps too I was endowed with my father's looks no less than my grandmother's. Because when my mother looked at me she would often break into uncontrollable tears and she would clasp me for long periods without letting go, as if afraid I might turn to air.

I don't know if Grandfather took a secret, vengeful delight in my father's death, or if he was capable of it. But fate had made him and his daughter quits and reconciled them in mutual grief. Their situations were equivalent: she a widow and he a widower. And just as my mother could see in me a vestige of my father, so Grandfather could see in the two of us a vestige of my grandmother.

For about a year we lived quietly, calmly, even contentedly within the scope of this sad symmetry. We scarcely made any contact with the outside world. Grandfather still worked, though his retirement age had passed, and would not let Mother work. He kept Mother and me as he might have kept his own wife and son. Even when he did retire we lived quite comfortably on his pension, some savings and a widow's pension my mother got. Grandfather's health showed signs of weakening—he became rheumatic and sometimes short of breath—but he would still go out to the shed in the garden to conduct his chemical experi-

ments, over which he hummed and chuckled gratefully to himself.

We forgot we were three generations. Grandfather bought Mother bracelets and ear-rings. Mother called me her "little man." We lived for each other—and for those two unfaded memories—and for a whole year, a whole harmonious year, we were really quite happy. Until that day in the park when my boat, setting out across the pond toward Grandfather, sank.

Sometimes when Grandfather provoked Ralph I thought Ralph would be quite capable of jumping to his feet, reaching across the table, seizing Grandfather by the throat and choking him. He was a big man, who ate heartily, and I was often afraid he might hit me. But Mother somehow kept him in check. Since Ralph's appearance she had grown neglectful of Grandfather. For example—as Grandfather had pointed out that evening—she would cook the things that Ralph liked (rich, thick stews, but not curry) and forget to produce the meals that Grandfather was fond of. But no matter how neglectful and even hurtful she might be to Grandfather herself, she wouldn't have forgiven someone else's hurting him. It would have been the end of her and Ralph. And no matter how much she might hurt Grandfather—to show her allegiance to Ralph—the truth was she really did want to stick by him. She still needed—she couldn't break free of it—that delicate equilibrium that she, he and I had constructed over the months.

I suppose the question was how far Ralph could tolerate not letting go with Grandfather so as to keep Mother, or how far Mother was prepared to turn against Grandfather so as not to lose Ralph. I remember keeping a sort of equation in my head: If Ralph hurts Grandfather it means I'm right—he doesn't really care about Mother at all; not if Mother is cruel to Grandfather (though she would only be cruel to him because she couldn't forsake him) it means she really loves Ralph.

• • •

But Ralph only went pale and rigid and stared at Grandfather without moving.

Grandfather picked at his stew. We had already finished ours. He deliberately ate slowly to provoke Ralph.

Then Ralph turned to Mother and said: "For Christ's sake we're not waiting all night for him to finish!" Mother blinked and looked frightened. "Get the pudding!"

You see, he liked his food.

Mother rose slowly and gathered our plates. She looked at me and said, "Come and help."

In the kitchen she put down the plates and leaned for several seconds, her back towards me, against the draining board. Then she turned. "What am I going to do?" She gripped my shoulders. I remembered these were just the words she'd used once before, very soon after father's death, and then, too, her face had had the same quivery look of being about to spill over. She pulled me towards her. I had a feeling of being back in that old impregnable domain which Ralph had not yet penetrated. Through the window, half visible in the twilight, the evergreen shrubs which filled our garden were defying the onset of autumn. Only the cherry laurel bushes were partly denuded—for some reason Grandfather had been picking their leaves. I didn't know what to do or say—I should have said something—but inside I was starting to form a plan.

Mother took her hands from me and straightened up. Her face was composed again. She took the apple-crumble from the oven. Burnt sugar and apple juice seethed for a moment on the edge of the dish. She handed me the bowl of custard. We strode, resolutely, back to the table. I thought: Now we are going to face Ralph, now we are going to show our solidarity. Then she put down the crumble, began spooning out helpings and said to Grandfather, who was still tackling his stew: "You're ruining our meal—do you want to take yours out to your shed?!"



. . .

Grandfather's shed was more than just a shed. Built of brick in one corner of the high walls surrounding the garden, it was large enough to accommodate a stove, a sink, an old armchair, as well as Grandfather's work-benches and apparatus, and to serve—as it was serving Grandfather more and more—as a miniature home.

I was always wary of entering it. It seemed to me, even before Ralph, even when Grandfather and I constructed the model launch, that it was somewhere where Grandfather went to be alone, undisturbed, to commune perhaps, in some obscure way, with my dead grandmother. But that evening I did not hesitate. I walked along the path by the ivy-clad garden wall. It seemed that his invitation, his loneliness were written in a form only I could read on the dark green door. And when I opened it he said: "I thought you would come."

I don't think Grandfather practised chemistry for any particular reason. He studied it from curiosity and for solace, as some people study the structure of cells under a microscope or watch the changing formation of clouds. In those weeks after Mother drove him out I learnt from Grandfather the fundamentals of chemistry.

I felt safe in his shed. The house where Ralph now lorded it, tucking into bigger and bigger meals, was a menacing place. The shed was another, a sealed-off world. It had a salty, mineral, unhuman smell. Grandfather's flasks, tubes and retort stands would be spread over his work-bench. His chemicals were acquired through connections in the metal-plating trade. The stove would be lit in the corner. Beside it would be his meal tray—for, to shame Mother, Grandfather had taken to eating his meals regularly in the shed. A single electric light bulb hung from a beam in the roof. A gas cylinder fed his burners. On one wall was a glass fronted cupboard in which he grew alum and copper sulphate crystals.

I would watch Grandfather's experiments. I would ask him to explain what he was doing and to name the contents of his various bottles.

And Grandfather wasn't the same person in his shed as he was in the house—sour and cantankerous. He was a weary, ailing man who winced now and then because of his rheumatism and spoke with quiet self-absorption.

"What are you making, Grandpa?"

"Not making—changing. Chemistry is the science of change. You don't make things in chemistry—you change them. Anything can change."

He demonstrated the point by dissolving marble chips in nitric acid. I watched fascinated.

But he went on: "Anything can change. Even gold can change."

He poured a little of the nitric acid into a beaker, then took another jar of colourless liquid and added some of its contents to the nitric acid. He stirred the mixture with a glass rod and heated it gently. Some brown fumes came off.

"Hydrochloric acid and nitric acid. Neither would work by itself, but the mixture will."

Lying on the bench was a pocket watch with a gold chain. I knew it had been given to Grandfather long ago by my grandmother. He unclipped the chain from the watch, then, leaning forward against the bench, he held it between two fingers over the beaker. The chain swung. He eyed me as if he were waiting for me to give some sign. Then he drew the chain away from the beaker.

"You'll have to take my word for it, eh?"

He picked up the watch and reattached it to the chain.

"My old job—gold-plating. We used to take real gold and change it. Then we'd take something that wasn't gold at all and cover it with this changed gold so it looked as if it was all gold—but it wasn't."

He smiled bitterly.

"What are we going to do?"

"Grandpa?"

"People change too, don't they?"

He came close to me. I was barely ten. I looked at him without speaking.

"Don't they?"

He stared fixedly into my eyes, the way I remembered him doing after Grandmother's death.

"They change. But the elements don't change. Do you know what an element is? Gold's an element. We turned it from one form into another, but we didn't make any gold—or lose any."

Then I had a strange sensation. It seemed to me that Grandfather's face before me was only a cross section from some infinite stick of rock, from which, at the right point, Mother's face and mine might also be cut. I thought: Every face is like this. I had a sudden giddy feeling that there is no end to anything. I wanted to be told simple, precise facts.

"What's that, Grandpa?"

"Hydrochloric acid."

"And that?"

"Green vitriol."

"And that?" I pointed to another, unlabelled jar of clear liquid, which stood at the end of the bench, attached to a complex piece of apparatus.

"Laurel water. Prussic acid." He smiled. "Not for drinking."

All that autumn was exceptionally cold. The evenings were chill and full of rustlings of leaves. When I returned to the house from taking out Grandfather's meal tray (this had become my duty) I would observe Mother and Ralph in the living room through the open kitchen hatchway. They would drink a lot from the bottles of whisky and vodka which Ralph brought in and which at first Mother made a show of disapproving. The drink

made Mother go soft and heavy and blurred and it made Ralph gain in authority. They would slump together on the sofa. One night I watched Ralph pull Mother towards him and hold her in his arms, his big lurching frame almost enveloping her, and Mother saw me, over Ralph's shoulder, watching from the hatchway. She looked trapped and helpless.

And that was the night that I got my chance—when I went to collect Grandfather's tray. When I entered the shed he was asleep in his chair, his plates, barely touched, on the tray at his feet. In his slumber—his hair disheveled, mouth open—he looked like some torpid, captive animal that has lost even the will to eat. I had taken an empty spice jar from the kitchen. I took the glass bottle labelled  $\text{HNO}_3$  and poured some of its contents, carefully, into the spice jar. Then I picked up Grandfather's tray, placed the spice jar beside the plates and carried the tray to the house.

I thought I would throw the acid in Ralph's face at breakfast. I didn't want to kill him. It would have been pointless to kill him—since death is a deceptive business. I wanted to spoil his face so Mother would no longer want him. I took the spice jar to my room and hid it in my bedside cupboard. In the morning I would smuggle it down in my trouser pocket. I would wait, pick my moment. Under the table I would remove the stopper. As Ralph gobbled down his eggs and fried bread...

I thought I would not be able to sleep. From my bedroom window I could see the dark square of the garden and the little patch of light cast from the window of Grandfather's shed. Often I could not sleep until I had seen that patch of light disappear and I knew that Grandfather had shuffled back to the house and slipped in, like a stray cat, at the back door.

But I must have slept that night, for I do not remember seeing Grandfather's light go out or hearing his steps on the garden path.

That night Father came into my bedroom. I knew it was him.

His hair and clothes were wet, his lips were caked with salt; seaweed hung from his shoulders. He came and stood by my bed. Where he trod, pools of water formed on the carpet and slowly oozed outwards. For a long time he looked at me. Then he said: "It was her. She made a hole in the bottom of the boat, not big enough to notice, so it would sink—so you and Grandfather would watch it sink. The boat sank—like my plane." He gestured to his dripping clothes and encrusted lips. "Don't you believe me?" He held out a hand to me but I was afraid to take it. "Don't you believe me? Don't you believe me?" And as he repeated this he walked slowly backwards towards the door, as if something were pulling him, the pools of water at his feet drying instantly. And it was only when he had disappeared that I managed to speak and said: "Yes. I believe you. I'll prove it."

And then it was almost light and rain was dashing against the window as if the house were plunging under water and a strange, small voice was calling from the front of the house—but it wasn't Father's voice. I got up, walked out onto the landing and peered through the landing window. The voice was a voice on the radio inside an ambulance which was parked with its doors open by the pavement. The heavy rain and the tossing branches of a rowan tree obscured my view, but I saw the two men in uniform carrying out the stretcher with a blanket draped over it. Ralph was with them. He was wearing his dressing gown and pyjamas and slippers over bare feet, and he carried an umbrella. He fussed around the ambulance men like an overseer directing the loading of some vital piece of cargo. He called something to Mother who must have been standing below, out of sight at the front door. I ran back across the landing. I wanted to get the acid. But then Mother came up the stairs. She was wearing her dressing gown. She caught me in her arms. I smelt whisky. She said: "Darling. Please, I'll explain. Darling, darling."

But she never did explain. All her life since then, I think, she has been trying to explain, or to avoid explaining. She only said:

"Grandpa was old and ill, he wouldn't have lived much longer anyway." And there was the official verdict: suicide by swallowing prussic acid. but all the other things that should have been explained—or confessed—she never did explain.

And she wore, beneath everything, this look of relief, as if she had recovered from an illness. Only a week after Grandfather's funeral she went into Grandfather's bedroom and flung wide the windows. It was a brilliant, crisp late-November day and the leaves on the rowan tree were all gold. And she said: "There— isn't that lovely?"

The day of Grandfather's funeral had been such a day—hard, dazzling, spangled with early frost and gold leaves. We stood at the ceremony, Mother, Ralph and I, like a mock version of the trio—Grandfather, Mother and I—who had once stood at my father's memorial service. Mother did not cry. She had not cried at all, even in the days before the funeral when the policemen and the officials from the coroner's court came, writing down their statements, apologising for their intrusion and asking their questions.

They did not address their questions to me. Mother said: "He's only ten, what can he know?" Though there were a thousand things I wanted to tell them—about how Mother banished Grandfather, about how suicide can be murder and how things don't end—which made me feel that I was somehow under suspicion. I took the jar of acid from my bedroom, went to the park and threw it in the pond.

And then after the funeral, after the policemen and officials had gone, Mother and Ralph began to clear out the house and to remove the things from the shed. They tidied the overgrown parts of the garden and clipped back the trees. Ralph wore an old sweater which was far too small for him and I recognised it as one of Father's. And Mother said: "We're going to move to a new house soon—Ralph's buying it."

I had nowhere to go. I went down to the park and stood by the pond. Dead willow leaves floated on it. Beneath its surface was

a bottle of acid and the wreck of my launch. But though things change they aren't destroyed. It was there, by the pond, when dusk was gathering and it was almost time for the park gates to be locked, as I looked to the centre where my launch sank, then up again to the far side, that I saw him. He was standing in his black overcoat and his grey scarf. The air was very cold and little waves were running across the water. He was smiling, and I knew: The launch was still travelling over to him, unstoppable, unsinkable, along that invisible line. And his hands, his acid-marked hands, would reach out to receive it.

# SERAGLIO



IN ISTANBUL THERE ARE TOMBS, faced with calligraphic designs, where the dead Sultan rests among the tiny catafalques of younger brothers whom he was obliged, by custom, to murder on his accession. Beauty becomes callous when it is set beside savagery. In the grounds of the Topkapi palace the tourists admire the turquoise tiles of the Harem, the Kiosks of the Sultans, and think of girls with sherbet, turbans, cushions, fountains. "So were they just kept here?" my wife asks. I read from the guide-book: "Though the Sultans kept theoretical power over the Harem, by the end of the sixteenth century these women effectively dominated the Sultans."

It is cold. A chill wind blows from the Bosphorus. We had come on our trip in late March, expecting sunshine and mild heat, and found bright days rent by squalls and hail-storms. When it rains in Istanbul the narrow streets below the Bazaar become



torrents, impossible to walk through, on which one expects to see, floating with the debris of the market, dead rats, bloated dogs, the washed up corpses of centuries. The Bazaar itself is a labyrinth with a history of fires. People have entered, they say, and not emerged.

From the grounds of the Topkapi the skyline of the city, like an array of upturned shields and spears, is unreal. The tourists murmur, pass on. Turbans, fountains; the quarters of the Eunuchs; the Pavilion of the Holy Mantle. Images out of the *Arabian Nights*. Then one discovers, as if stumbling oneself on the scene of the crime, in a glass case in a museum of robes, the spattered kaftan in which Sultan Oman II was assassinated. Rent by dagger thrusts from shoulder to hip. The thin linen fabric could be the corpse itself. The simple white garment, like a bathrobe, the blood-stains, like the brown stains on the gauze of a removed elastoplast, give you the momentary illusion that it is your gown lying there, lent to another, who is murdered in mistake for yourself.

We leave, towards the Blue Mosque, through the Imperial Gate, past the fountain of the Executioner. City of monuments and murder, in which cruelty seems ignored. There are cripples in the streets near the Bazaar, shuffling on leather pads, whom the tourists notice but the inhabitants do not. City of siege and massacre and magnificence. When Mehmet the Conqueror captured it in 1453 he gave it over to his men, as was the custom, for three days of pillage and slaughter; then set about building new monuments. These things are in the travel books. The English-speaking guides, not using their own language, tell them as if they had never happened. There are miniatures of Mehmet in the Topkapi Museum. A pale, smooth-skinned man, a patron of the arts, with a sensitive gaze and delicate eyebrows, holding a rose to his nostrils...

It was after I had been explaining to my wife from the guide-book, over lunch in a restaurant, about Mehmet's rebuilding of

the city, that we walked round a corner and saw a taxi—one of those metallic green taxis with black and yellow chequers down the side which cruise round Istanbul like turquoise sharks—drive with almost deliberate casualness into the legs of a man pushing a cart by the kerb. A slight crunch; the man fell, his legs at odd angles, clothes torn, and did not get up. Such things should not happen on holiday. They happen at home—people cluster round and stare—and you accommodate it because you know ordinary life includes such things. On holiday you want to be spared ordinary life.

But then it was not the fact of the accident for which we were unprepared but the reactions of the involved parties. The injured man looked as if he were to blame for having been injured. The taxi driver remained in his car as if his path had been deliberately blocked. People stopped on the pavement and gabbled, but seemed to be talking about something else. A policeman crossed from a traffic island. He had dark glasses and a peaked cap. The taxi driver got out of his car. They spoke languidly to each other and seemed both to have decided to ignore the man on the road. Beneath his dark glasses the policeman's lips moved delicately and almost with a smile, as if he were smelling a flower. We walked on round the corner. I said to my wife, even though I knew she would disapprove of the joke: "That's why there are so many cripples."

Our hotel is in the new part of Istanbul, near the Hilton, overlooking the Bosphorus, across which there is a newly built bridge. Standing on the balcony you can look from Europe to Asia. Uskudar, on the other side, is associated with Florence Nightingale. There are few places in the world where, poised on one continent, you can gaze over a strip of water at another.

We had wanted something more exotic. No more Alpine chalets and villas in Spain. We needed yet another holiday, but a different holiday. We had had this need for eight years and it was a need we could afford. We felt we had suffered in the past

and so required a perpetual convalescence. But this meant, in time, even our holidays lacked novelty; so we looked for somewhere more exotic. We thought of the East. We imagined a landscape of minarets and domes out of the *Arabian Nights*. However, I pointed out the political uncertainties of the Middle East to my wife. She is sensitive to such things, to even remote hints of calamity. In London bombs go off in the Hilton and restaurants in Mayfair. Because she has borne one disaster she feels she should be spared all others, and she looks upon me to be her guide in this.

"Well Turkey then—Istanbul," she said—we had the brochures open on the table, with their photographs of the Blue Mosque—"that's not the Middle East." I remarked (facetiously perhaps: I make these digs at my wife and she appreciates them for they reassure her that she is not being treated like something fragile) that the Turks made trouble too; they had invaded Cyprus.

"Don't you remember the Hamiltons' villa? They're still waiting to know what's become of it."

"But we're not going to Cyprus," she said. And then, looking at the brochure—as if her adventurousness were being tested and she recognised its limits: "Besides, Istanbul is in Europe."

My wife is beautiful. She has a smooth, flawless complexion, subtle, curiously expressive eyebrows, and a slender figure. I think these were the things which made me want to marry her, but though they have preserved themselves well in eight years they no longer have the force of a motive. She looks best in very dark or very pale colours. She is fastidious about perfumes, and tends devotedly our garden in Surrey.

She is lying now on the bed in our hotel bedroom in Istanbul from which you can see Asia, and she is crying. She is crying because while I have been out taking photos, in the morning light, of the Bosphorus, something has happened—she has been interfered with in some way—between her and one of the hotel porters.

I sit down beside her. I do not know exactly what has happened. It is difficult to elicit details while she is crying. However, I am thinking: She only started to cry when I asked, "What's wrong?" When I came into the room she was not crying, only sitting stiller and paler than usual. This seems to me like a kind of obstructiveness.

"We must get the manager," I say, getting up, "the police even." I say this bluffly, even a little heartlessly; partly because I believe my wife may be dramatising, exaggerating (she has been moody, touchy ever since that accident we witnessed: perhaps she is blowing up some small thing, a mistake, nothing at all); partly because I know that if my wife had come out with me to take photos and not remained alone none of this would have occurred; but partly too because as I stare down at her and mention the police, I want her to think of the policeman with his dark glasses and his half-smiling lips and the man with his legs crooked on the road. I see that she does so by the wounded look she gives me. This wounds me in return for having caused it. But I had wanted this too.

"No," she says, shaking her head, still sobbing. I see that she is not sobered by my remark. Perhaps there is something there. She wants to accuse me, with her look, of being cold and sensible and wanting to pass the matter on, of not caring for her distress itself.

"But you won't tell me exactly what happened," I say, as if I am being unfairly treated.

She reaches for her handkerchief and blows her nose deliberately. When my wife cries or laughs her eyebrows form little waves. While her face is buried in the handkerchief I look up out of the window. A mosque on the Asian side, its minarets like thin blades, is visible on the skyline. With the morning light behind it, it seems illusory, like a cut-out. I try to recall its name from the guide-book but cannot. I look back at my wife. She has removed the handkerchief from her eyes. I realise she is right in reproaching me for my callousness. But this process of being

harsh towards my wife's suffering, as if I blamed her for it, so that I in turn will feel to blame and she will then feel justified in pleading her suffering, is familiar. It is the only way in which we begin to speak freely.

She is about to tell me what happened now. She crushes the handkerchief in her hand. I realise I really have been behaving as if nothing had happened.

When I married my wife I had just landed a highly sought-after job. I am a consultant designer. I had everything and, I told myself, I was in love. In order to prove this to myself I had an affair, six months after my marriage, with a girl I did not love. We made love in hotels. In the West there are no harems. Perhaps my wife found out or guessed what had happened, but she gave no sign and I betrayed nothing. I wonder whether if a person does not know something has happened it is the same as if nothing had happened. My affair did not affect in any way the happiness I felt in my marriage. My wife became pregnant. I was glad of this. I stopped seeing the girl. Then some months later my wife had a miscarriage. She not only lost the baby, but could not have children again.

I blamed her for the miscarriage. I thought, quite without reason, that this was an extreme and unfair means of revenge. But this was only on the surface. I blamed my wife because I knew that, having suffered herself without reason, she wanted to be blamed for it. This is something I understand. And I blamed my wife because I myself felt to blame for what had happened and if I blamed my wife, unjustly, she could then accuse me, and I would feel guilty, as you should when you are to blame. Also I felt that by wronging my wife, by hurting her when she had been hurt already, I would be driven by my remorse to do exactly what was needed in the circumstances: to love her. It was at this time that I realised that my wife's eyebrows had the same attractions as Arabic calligraphy. The truth was we were both crushed by our misfortune, and by hurting each other, shifting

the real pain, we protected each other. So I blamed my wife in order to make myself feel bound towards her. Men want power over women in order to be able to let women take this power from them.

This was seven years ago. I do not know if these reactions have ever ceased. Because we could have no children we made up for it in other ways. We began to take frequent and expensive holidays. We would say as we planned them, to convince ourselves: "We need a break, we need to get away." We went out a lot, to restaurants, concerts, cinemas, theatres. We were keen on the arts. We would go to all the new things, but we would seldom discuss, after seeing a play for instance, what we had watched. Because we had no children we could afford this; but if we had had children we could still have afforded it; since as my career advanced my job brought in more.

This became our story: our loss and its recompense. We felt we had justifications, an account of ourselves. As a result we lived on quite neutral terms with each other. For long periods, especially during those weeks before we took a holiday, we seldom made love—or when we did we would do so as if in fact we were not making love at all. We would lie in our bed, close but not touching, like two continents, each with its own customs and history, between which there is no bridge. We turned our backs towards each other as if we were both waiting our moment, hiding a dagger in our hands. But in order for the dagger thrust to be made, history must first stop, the gap between continents must be crossed. So we would lie, unmoving. And the only stroke, the only wound either of us inflicted was when one would turn and touch the other with empty, gentle hands, as though to say, "See, I have no dagger."

It seemed we went on holiday in order to make love, to stimulate passion (I dreamt, perhaps, long before we actually travelled there, and even though my wife's milky body lay beside me, of the sensuous, uninhibited East). But although our holidays sel-

dom had this effect and were only a kind of make-believe, we did not admit this to each other. We were not like real people. We were like characters in a detective novel. The mystery to be solved in our novel was who killed our baby. But as soon as the murderer was discovered he would kill his discoverer. So the discovery was always avoided. Yet the story had to go on. And this, like all stories, kept us from pain as well as boredom.

"It was the boy—I mean the porter. You know, the one who works on this floor."

My wife has stopped crying. She is lying on the bed. She wears a dark skirt; her legs are creamy. I know who she is talking about, have half guessed it before she spoke. I have seen him, in a white jacket, collecting laundry and doing jobs in the corridor: one of those thick-faced, crop-haired, rather melancholy-looking young Turks with whom Istanbul abounds and who seem either to have just left or to be about to be conscripted into the army.

"He knocked and came in. He'd come to repair the heater. You know, we complained it was cold at night. He had tools. I went out onto the balcony. When he finished he called out something and I came in. Then he came up to me—and touched me."

"Touched you? What do you mean—touched you?" I know my wife will not like my inquisitorial tone. I wonder whether she is wondering if in some way I suspect her behaviour.

"Oh, you know," she says exasperatedly.

"No. It's important I know exactly what happened, if we're—"

"If what?"

She looks at me, her eyebrows wavering.

I realise again that though I am demanding an explanation I really don't want to know what actually happened or, on the other hand, to accept a story. Whether, for example, the Turk touched my wife at all; whether if he did touch her, he only

touched her or actually assaulted her in some way, whether my wife evaded, resisted or even encouraged his advances. All these things seem possible. But I do not want to know them. That is why I pretend to want to know them. I see too that my wife does not want to tell me either what really happened or a story. I realise that for eight years, night after night, we have been telling each other the story of our love.

"Well?" I insist.

My wife sits up on the bed. She holds one hand, closed, to her throat. She has this way of seeming to draw in, chastely, the collar of her blouse, even when she is not wearing a blouse or her neck is bare. It started when we lost our baby. It is a way of signalling that she has certain inviolable zones that mustn't be trespassed on. She gets up and walks around the room. She seems overwhelmed and avoids looking out of the window.

"He is probably still out there, lurking in the corridor," she says as if under siege.

She looks at me expectantly, but cautiously. She is not interested in facts but reactions. I should be angry at the Turk, or she should be angry at me for not being angry at the Turk. The truth is we are trying to make each other angry with each other. We are using the incident to show that we have lost patience with each other.

"Then we must get the manager," I repeat.

Her expression becomes scornful, as if I am evading the issue.

"You know what will happen if we tell the manager," she says.

"He will smile and shrug his shoulders."

I somehow find this quite credible and for this reason want to scoff at it harshly. The manager is a bulky, balding man, with stylish cuff-links and a long, aquiline nose with sensitive nostrils. Every time trips have been arranged for us which have gone wrong or information been given which has proved faulty he has smiled at our complaints and shrugged. He introduces himself to foreign guests as Mehmet, but this is not significant since every



second Turk is a Mehmet or Ahmet. I have a picture of him listening to this fresh grievance and raising his hands, palms exposed, as if to show he has no dagger.

My wife stares at me. I feel I am in her power. I know she is right; that this is not a matter for the authorities. I look out of the window. The sun is glinting on the Bosphorus from behind dark soot-falls of approaching rain. I think of what you read in the guide-books, the *Arabian Nights*. I should go out and murder this Turk who is hiding in the linen cupboard.

"It's the manager's responsibility," I say.

She jerks her head aside at this.

"There'd be no point in seeing the manager," she says.

I turn from the window.

"So actually nothing happened?"

She looks at me as if I have assaulted her.

We both pace about the room. She clasps her arms as if she is cold. Outside the sky is dark. We seem to be entering a labyrinth.

"I want to get away," she says, crossing her arms so her hands are on her shoulders. "This place"—she gestures towards the window. "I want to go home."

Her skin seems thin and luminous in the fading light.

I am trying to gauge my wife. I am somehow afraid she is in real danger. All right, if you feel that bad, I think. But I say, with almost deliberate casualness: "That would spoil the holiday, wouldn't it?" What I really think is that my wife should go and I should remain, in this unreal world where, if I had the right sort of dagger, I would use it on myself.

"But we'll go if you feel that bad," I say.

Outside a heavy shower has begun to fall.

"I'm glad I got those photos then," I say. I go to the window where I have put the guide-books on the sill. A curtain of rain veils Asia from Europe. I feel I am to blame for the weather. I explain from the guide-book the places we have not yet visited.

Exotic names. I feel the radiator under the window ledge. It is distinctly warmer.

My wife sits down on the bed. She leans forward so that her hair covers her face. She is holding her stomach like someone who has been wounded.

The best way to leave Istanbul must be by ship. So you can lean at the stern and watch that fabulous skyline slowly recede, become merely two-dimensional; that *Arabian Nights* mirage which when you get close to it turns into a labyrinth. Glinting under the sun of Asia, silhouetted by the sun of Europe. The view from the air in a Turkish Airlines Boeing, when you have had to cancel your flight and book another at short notice, is less fantastic but still memorable. I look out of the porthole. I am somehow in love with this beautiful city in which you do not feel safe. My wife does not look; she opens a magazine. She is wearing a pale-coloured suit. Other people in the plane glance at her.

All stories are told, like this one, looking back at painful places which have become silhouettes, or looking forward, before you arrive, at scintillating façades which have yet to reveal their dagger thrusts, their hands in hotel bedrooms. They buy the reprieve, or the stay of execution, of distance. London looked inviting from the air, spread out under clear spring sunshine; and one understood the pleasures of tourists staying in hotels in Mayfair, walking in the morning with their cameras and guide-books, past monuments and statues, under plane trees, to see the soldiers at the Palace. One wants the moment of the story to go on for ever, the poise of parting or arriving to be everlasting. So one doesn't have to cross to the other continent, doesn't have to know what really happened, doesn't have to meet the waiting blade.