

«Labour of Love»

Om Hanne Bramness og gjendiktning – og om gjendiktningen av Sylvia Plaths *Tre stemmer*

Denne artikkelen faller i to deler. Den første delen er rent presenterende og tar for seg de gjendiktningstradisjonene Hanne Bramness står i forhold til koplet til de gjendiktningssinnsatser hun har stått/står i spissen for: serien *Stemmens kontinent* (1998 – 2007) og gjendiktningene fra Nordsjølandene utgitt på Nordsjøforlaget (2007 – d.d.). Andre del er en studie av Bramness' gjendiktning av Sylvia Plaths *Three Women. A Poem for Three Voices* (1962).

I

Det skapte en smule bestyrtelse hos en del lyrikkforskere da Atle Kittang i sin aller siste bok, *Poesiens hemmelige liv* (2012), refererer noe som stadig gjentas, nemlig at «poesien er blitt litteraturens fattige stebarn. At ingen kjøper poesi, ingen les poesi, ingen skriv om poesi.» Han slår videre fast at den offentlige samtalen om poesi «er sparsam», og «[r]ett er det også at heller ikkje blant dagens litteraturforskarar og litteraturstudentar, står poesien særleg høgt i kurs.» (Kittang 2012, 7). I forlengelsen av dette kunne vi si at den oversatte poesien, gjendiktningene, er den marginaliserte poesiens stebarn. *Oversatt poesi er oversett poesi*. Men også hos Kittang er det et stort MEN: «Det blir framleis lese mykje lyrikk, både i einerom og i sosiale samanhengar: På klubbar, pubar og poesifestivalar lever diktet sitt klingande liv gjennom opplesing og andre former for framføring. Og ikkje minst blir det skrive lyrikk som aldri før, sjølv om lite av det som blir skapt,

når igjennom i det offentlege ordskiftet.» Og analogt med dette: Det foregår et stendig arbeid med gjendiktning, svært mange av våre samtidspoeter er involvert i dette arbeidet, så det må «finnast ei tru på at sterke dikt er i stand til å profilere den verkelege verda for oss på måtar som den meir røyndomshungrige litteraturen ikkje greier!» (Kittang 2012, 8). «Ord er dynamitt, og verkar både i djupni og høgdi // i den sprekkadei slo // kan grunnvatn stiga», sier Olav H. Hauge i et av sine dikt. Om den oversatte poesien i enda sterkere grad enn annen norsk-språklig poesi er kommet i skyggen, så kan den likevel ha sprengkraft nok til å åpne de glipene som gjør at grunnvannet kan stige. Slik blir den oversatte poesien – sammen med den eldre lyrikken må det legges til – et reservoar ikke bare poetene, men også andre forfattere kan hente stemme, klanger og bilder fra, det blir, for nå å endre metaforikken, en verktøykasse der poetene kan hente nye redskaper.

Mange av våre samtidspoeter, og det gjelder i høyeste grad Bramness, er også oversettere, gjendiktere. Dette kan knapt være brødarbeid, i alle fall ikke først og fremst dét. Ser man på gjendiktningene som kommer år om annet, ser det ut som om poetene selv velger hva de vil gjendikte, det er valgslektskap det er snakk om: De har funnet dikterord som har virket som dynamitt, sett grunnvannet stige etter rystelsen, og denne erfaringen vil de videreformidle. Og dermed kan det også være et bestemt slektskap mellom en poets egen lyrikk og den han eller hun har gjendiktet – i form av allusjoner eller intertekstuelle relasjoner eller også i form av angst for den annen poets stemme, at den kan bli for invaderende i eget forfatterskap. For den oversatte poesien er svært ofte en sterk poesi, og år om annet er nettopp oversatte dikt de beste som kommer ut på norsk. At nettopp den poesien i altfor stor grad forbigås i stillhet i den litterære offentligheten, blir dermed et desto større tankekors.

Også i litteraturhistoriske framstillinger lever den oversatte litteraturen, gjendiktningene, som regel et svært hemmelig liv. Halldis Moren Vesaas' livsverk kan gjerne tjene som eksempel. Grovt og rått anslått var halvparten av hennes livsverk gjendiktninger. Hun fornyet blant annet nynorsken som scenespråk med sine gjendiktninger av greske tragedier, fransk klassisisme og av samtidsdramatikk, ved siden av å gjendikte lyrikk. Slår man opp i litteraturhistoriske oversiktsverk,

ser man at dette som regel nevnes bare kursorisk, mens hennes eget forfatterskap – lyrikken, barnebøkene, sakprosaen – får fyldig omtale. Gjendiktning har alltid stått sterkt i den nynorske bokheimen uten at det har fått særlig plass i litteraturhistoriene, men enda mindre påaktet har nok den kvinnelige oversettertradisjonen vært. For Moren Vesaas, eller Hanne Bramness for den del, plasserer seg i en tradisjon som skriver seg helt tilbake til barokken og Dorothe Engelbretsdatter, vår første profesjonelle forfatter. Et av hennes hovedverk, *Taare-Offer* fra 1685, er nemlig en gjendiktning, iallfall om gjendiktning er å dikte *igjen* (som poet og Celan-gjendikter Øyvind Berg skal ha sagt). For det var nettopp å dikte *igjen* Dorothe Engelbretsdatter gjorde. *Taare-Offer* er en fri gjengivelse av Heinrich Müllers *Thränen- und Trostquelle*, som på sin side også er en gjendiktning – Müller omdikter og dikter *igjen* – fortellinga om kvinnen ved Jesu føtter i Lukas-evangeliet (Lukas 7, 56 – 60).

Om vi nå kan snakke om en egen kvinnelig oversettertradisjon i norsk litteratur, så har den altså en dyp historisk forankring. På 1800-tallet kom flere kvinnelige oversettere til; Magdalena Thoresen, Marie Colban (som sørget for at kvinne pioneren George Sand var godt representert i dansk-norsk bokheim) og Amalie Skram. Sistnevnte er mest kjent i denne sammenheng fordi hun oversatte Arne Garborgs *Den burtkomne Faderen* fra norsk til dansk, hvilket gir oss en pekepinn om en sammensatt skriftspråklig situasjon der dansk-norsk gradvis utvikles til riksmål og bokmål, mens landsmålet etableres som jevnstilt språkform og utvikler seg til nynorsk i det 20. århundre med sterkt behov for at språket tas i bruk, noe som medvirker til etableringen av den særlig sterke gjendiktningstradisjonen på nynorsk. På 1900-tallet plasserer sentrale gjendiktere og poeter som før nevnte Moren Vesaas og Aslaug Vaa seg i den nynorske tradisjonen og flere kommer til innenfor begge skriftspråkene; Inger Hagerup, Astrid Hjertenes Andersen, Magli Elster for å nevne noen. Samtidslykkens mange kvinnelige gjendiktere og poeter som Liv Lundberg, Wera Sæther, Tone Hødnebo, Tove Bakke, Odveig Klyve, Hanne Bramness, Inger Elisabeth Hansen, Monica Aasprong og en rekke andre har altså mange betydelige formødre å forholde seg til.

I dette bildet må Hanne Bramness kunne sies å ha en spesielt fremtredende plass. Hun gjendiktet Denise Levertov, *Med åpen munn* i 1998, William Blakes *Giftarmålet mellom himmel og helvete* sammen med Erling Indreeide i 1993 og *Kremmyke bryst. Kinesiske kvinners dikt* i 1997. I 1995 utkom *Appelsintreet. Japanske kjærlighetsdikt*, og i 2004 kom *Puteboken. Japanske kjærlighetsdikt*; begge myntet på ungdom. Denne oppramsingen av tidlige titler i Bramness' lange gjendikterkarriere forteller mye om hennes forhold til gjendiktningen som virkeområde: Hun er opptatt av god lyrikk for barn og unge, hennes lyrikkbegrep er bredt og udogmatisk, kvinnelyrikk/lyrikk skrevet av kvinner står sentralt og den engelsk-språklige lyrikken og det engelske språket står henne særlig nært; gjendiktningene fra kinesisk og japansk er gjort via engelsk.¹

I 1997, det året *Kremmyke bryst. Kinesiske kvinners dikt* betegnende nok utkom, blir Bramness redaktør for Cappelens, senere hen Cappelen Damms, nye serie med gjendiktninger med tittelen *Stemmens kontinent* med hele 26 utgivelser til det hele ebbet ut i 2007. I et stort intervju i Klassekampen i 2003 sier Bramness følgende om serien:

Serien er et unikt prosjekt i internasjonal sammenheng, siden hver poet er representert med en egen diktsamling, og ikke bare deltar med enkelte dikt i en antologi. Hver bok inneholder dessuten et etterord som beskriver tiden og tradisjonen forfatteren skriver seg inn i. Felles for alle forfattere er at de hittil har vært lite kjent i Norge. Det er åpenbare hull i gjendiktningsslitteraturen i Norge, der menn er overrepresentert. Det er noe av bakgrunnen for serien: påfallende få kvinnelige lyrikere er blitt gjendiktet. Enkelte, særlig angloamerikanske, er godt representert, som for eksempel Sylvia Plath, mens andre spennende stemmer ikke er der i det hele tatt. Perioden med pionerarbeid i angloamerikansk litteratur med å antologisere kvinnelige lyrikere fra hele verden har jeg nytt godt av, samt andre gjendiktere som Inger Elisabeth Hansens og Tove Bakkes kunnskap. (Klassekampen, 27.6.2003)

1. Bramness studerte i London, ble kjent i det litterære miljøet og påbegynte en avhandling om George Oppens poesi. Se mer om dette i samtalen mellom Hanne Bramness og Ole Karlsen i denne utgivelsen, s. 29–66.

Programerklæringen er klar: Hull i gjendiktningsslitteraturen skal fylles, og ettersom menn er overrepresentert i gjendiktningsslitteraturen, skal kvinnelige lyrikere fra hele verden løftes fram. I samme oppslag heter det videre – med en forklaring på seriens navn:

Serien skal se ut over det angloamerikanske området og forsøke å komme i kontakt med kulturer der lyrikken har en mer selvfølgelig plass enn i Norge. Vi har mange flotte lyrikere her i landet. Jeg tror at vi i stor grad søker utover for å finne noen å ha dialog med, noe som igjen kan føre til gjendiktninger. Gjendiktet litteratur er ofte «labour of love». Det er gjerne slik at en lyriker er blitt spesielt opptatt av en utenlandsk dikter, som man ønsker å dele med andre. Gjendiktningen er et forsøk på å gjenskape denne stemmen på norsk, kanskje fordi man ønsker å la seg påvirke mer, sortere, lære, og være oppmerksom på fellene. Det er nyttig arbeid som gir oss et bevissthetsforhold. Ezra Pound har en gang uttrykt at definisjonen på et dikt er det som blir borte i oversettelsen.² Noen ganger må presisjonskravet vike for å få frem stemmen, men det er alltid en gjendiktters oppgave å høre, å gjenskape dikterens stemme. Det er vesentlig å finne frem til temperament som stemmer overens. Det er disse tankene som ligger bak navnet på serien. (Klassekampen, 27.6.2003).

Som redaktør får Hanne Bramness flere erfarne forfattere og oversettere med på laget, kvinnelige så vel som mannlige: Inger Elisabeth Hansen, Odveig Klyve, Wera Sæther, Liv Lundberg, Tove Bakke, Lars Amund Vaage, Sigurd Helseth, Arild Vange, Jo Eggen, Ragnar Hovland, m. fl. Det tyngste løftet tar Hanne Bramness selv, særlig med de

2. Ophavsmann til sitatet er ikke Ezra Pound, men Robert Frost. I sin helhet lyder det egentlige sitatet slik: «I like to say, guardedly, that I could define poetry this way: it is that which is lost out of both prose and verse in translation.» Frost snakker altså om poesien (som nok også Bramness mener) som kan forsvinne i oversettelsen og ikke diktet i seg selv. «He [Frost] is reported to have said that 'poetry is what gets left out in translation'» skriver Peter Robinson i *Poetry & Translation. The Art of the Impossible* og henviser til Donald Davie som «rapportøren», hvorpå han skriver at varianten «'lost' in translation» er mer frekvent blant alle som har benyttet sitatet. Se Robinson 2010, 32. Samtalen Cleanth Brooks og Robert Penn Warren hadde med Robert Frost ble imidlertid skrevet ned og utgitt i bokform i *Conversations on the Craft of Poetry* i 1961. For korrekt sitat, se Brooks og Warren 1961, 7.

engelskspråklige forfatterne fra tre kontinenter: Frances Presley (England), Sylvia Plath (USA), Selima Hill (England), Mina Loy (England), Kamala Das (India). Interessant nok byr serien på et samarbeidsprosjekt mellom redaktør og poet Bramness og den svenske forfatteren og oversetteren Enel Melberg som har sine røtter i Estland. Sammen står de to bak gjendiktningen av den estiske eksilforfatteren Maria Under, *Den søvnløses sang* (2004). Alle bøkene i serien er utstyrt med informative etterord, oftest også begeistrede og medrivende etterord på den gjendiktede poetens vegne.

Å stå som redaktør for hele 26 utgivelser over en ti-årsperiode mens eget forfatterskap også skal pleies, innebærer en kolossal arbeidsinnsats. Men Bramness gir seg ikke med det. I 2007 etablerer hun Nordsjøforlaget, som hun fremdeles driver som forlagsredaktør sammen med Lars Amund Vaage. Nordsjøforlaget er et lite foretak, det representerer en type småforlag som det er relativt få av i Norge, og langt på vei kan det karakteriseres som et gjendiktningforlag, skjønt andre diktbøker også er utkommet der, spesielt bøker for barn og ungdom.³ Som navnet tilsier, er det diktbøker fra landene rundt Nordsjøen Nordsjøforlaget konsentrerer seg om, mer presist samtidslyrikk fra hele Norden, Storbritannia, Nederland, m.v. Selv har Bramness stått for gjendiktning av bl.a. Jackie Kay (Skottland) og Selima Hill (England), og mens gjendiktterspråket i *Stemmens kontinent* var dominert av bokmål, så er nynorsk det dominerende gjendiktterspråket i Nordsjøforlaget. Nynorskskrivende poeter og oversettere som Lars Amund Vaage, Jostein Sæbø, Oskar Vistdal, Knut Ødegård, Odveig Klyve og Per Olav Kaldestad knytter an til og videreutvikler den før nevnte, sterke nynorske gjendiktningstradisjonen. Islandsk samtidspoesi er solid representert i serien så langt med Gerdur Kristny,

3. Det gjelder bøker av Bramness selv, interessant nok skrevet på nynorsk, som *Solfinger. Dikt for born* (2012), *Skogen i hjartet. Dikt for born* (2013), *Vintersong. Ei bok om desember* (2014). Også andre illustrerte diktbøker for barn og unge er utkommet: Bob Arnold: *Sanndrøymd. Dikt for born*, gjendiktet av Lars Amund Vaage (2010), Jackie Kay: *Adopsjonspapirene og andre dikt for unge*, gjendiktet av Hanne Bramness (2010), Carl Sandburg: *Små heimar. Dikt for barn og unge*, gjendiktet av Eva Jensen (2013) og Kenneth Steven: *Løynde ting. Dikt for born*, gjendiktet av Per Olav Kaldestad (2015).

Sigurdur Paulson og Gyrdur Eliasson. Den store svenske poeten Lennart Sjögren, som hittil har vært sørgelig ukjent i Norge, er representert i serien sammen med solide poetnavn fra det engelskspråklige området: Frances Horovitz (England), George Mackay Brown (Orknøyene), Gerda Mayer (England), Barry MacSweeney (England) og Thomas S. Clark (Skottland). Ved utgangen 2019 vil Nordsjøforlaget ha gitt ut 21 bøker, og begrepet Nordsjøområdet må kunne forstås i en litt utvidet betydning. Nevnte Lennart Sjögren bor på Öland som man nok mer forbinder med Østersjøen enn med Nordsjøen, og Eddy van Vliet skrev på flamsk i Belgia. Nå tilhører Belgia det området som man før kalte Nederlandene og også flamsk, som germansk språk, knytter det til Nordsjøregionen geografisk og kulturelt, men med utgivelsen av dikt av Esmond Jabè, naturalisert franskmann som flyktet fra Egypt under Suez-krisen, mot slutten av 2019, signaliseres det kanskje at de geografiske avgrensingene til landene rundt Nordsjøen er i ferd med å utvides? Uansett: Pr. 2019 fremstår Nordsjøforlagets serie med gjendiktninger som særdeles vital og bringer norsk lyrikk i dialog med omverdenens. Hele serien framstår som «labour of love» med gjennomført bokbunad og ikke minst pedagogiske og velskrevne etterord som setter forfatterskapene inn i sin litterære sammenheng.

II

I det tidligere siterte intervjuet i Klassekampen påpeker Bramness at det oppstår et slags dialogisk forhold mellom gjendiktning og originaltekst, og hun nevner også en ofte gjengitt dikt-definisjon av Robert Frost der poesien er det som «blir borte i oversettelsen». Når vi i det følgende skal se nærmere på ett av Bramness' gjendiktningarbeider, bør vi for det første ha in mente gjendikterens svøpe: *Traduttore, traditore*. Oversetter, forræder. Hvor trofast kan man være mot originalen? I hvilken grad må man være en forræder mot originalen for å bevare dens stemme? Er verket å forstå essensielt og lar denne essens seg overføre fra ett språk til et annet? Og om man ikke opererer med et essensielt verkbegrep, hva da med oversettelsen? Snakker vi

om translasjon eller transmutasjon? Står originaltekst og tekst på mål-språket i et intertekstuelte forhold til hverandre? For det andre bør vi anse på to lærdommer høstet fra henholdsvis Walter Benjamin og Denis Diderot. *Brot* og *pain* har ulike konnotasjoner på tysk og fransk har Walter Benjamin lært oss, kanskje er det ikke engang helt det samme rent denotativt heller. Men selv om ordlyd og konnotasjoner, ja endog den virkelighet ordene refererer til, kan være forskjellige, kan oversettelsen likevel være sannferdig i forhold til originaltekstens intensjon, i dens tilnærming til poesienes rene språk innenfor de ytre språklige og nasjonalspråklige gevanter. Diderot er på sin side opptatt av det emblematiske ved poesien, at den ikke bare presenterer oss for «a chain of strong terms which express the idea with force and nobility, but with a tissue of hieroglyphs heaped one above the other which picture it. I could say, in this sense, that all poetry is emblematic» (Keach 2005, 134). Og de «hieroglyfer» som ligger lagvis over poesienes sterke ord, gir et bilde av disse, er kort sagt diktets materialitet og musikalitet.⁴ Det er kanskje først og fremst gjennom den språklige materialiteten at diktets stemme, som Hanne Bramness fremmer som sentral i alt oversettelsesarbeid, fremkommer. Samtidig er oversettelse «labour of love», sier Hanne Bramness, et kjærlighetsarbeid med den fødsels- og skapelsesmetaforikk som ordet «labour» også innskriver.⁵

-
4. Olivier Gouchet (Gouchet 1993, 160–167) bruker også dette begrepet – det emblematiske ved diktet – i sin drøftelse av gjendiktningens problem i de franske gjendiktningene av Rolf Jacobsen. Gouchet oppgir ingen referanse, men bygger åpenbart på Diderots *Lettre sur les Sourds et Muets* (1751) som William Keach drøfter i sitt kapittel i bind 4 av *The Cambridge History of Literary Criticism* (Keach 2005, 117–166).
 5. Begrepene «domestication» og «foreignization», utmyntet av oversettelses-teoretikeren Lawrence Venuti, benyttes ofte i gjendiktningens forskning. Ifølge Venuti refererer førstnevnte til «an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bring the author back home» mens det andre er «an ethnolinguistic pressure on those (cultural) values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.» (Venuti 1995: 20) Begrepene har imidlertid relativt liten forklaringskraft i tilfellet *Three voices* ettersom kulturforhold – det sykehusmiljø og de karakterer som skildres i teksten – er felles for England og Norge og lett gjenkjennelig for norske lesere. Norsk og engelsk er dessuten også begge analytiske språk og nært beslektet språkhistorisk bl.a hva gjelder vokabular. Min studie av Jan Erik Volds ulike gjendiktning-

Nettopp dette er sentralt i den teksten som vil være mitt casestudium, nemlig *Tre kvinner. Et dikt for tre stemmer*, eller i originalen *Three Women. A Poem for Three Voices*, et dramatisk dikt av Sylvia Plath der scenen er lagt til en «maternity ward and roundabout», som det heter på originalens tittelside. Originalen skriver seg fra 1962, gjendiktningen kom i 2005. På det tidspunkt da *Tre kvinner* ble utgitt, var Sylvia Plath relativt godt representert i norsk gjendiktning. Den aller første som gjendiktet henne til norsk var Olav H. Hauge på 1970-tallet. Åtte gjendiktninger har han funnet verdig til å bli med i *Dikt i umsetjing* fra 1992, deriblant de berømte «Spegel», «Lady Lazarus» og «Døden og kompani». I 1986 leverte Liv Lundberg utvalget *Lady Lazarus*, der dikt fra den berømte samlingen *Ariel* (1965) er godt representert. I 2004 ble utvalget revidert og ligger tilgjengelig på Liv Lundbergs blogg.⁶ Men hverken Lundberg eller Hauge har det lange *Three Women* med, og dette diktet er da heller ikke blant Sylvia Plaths mest kjente arbeider. Derfor er det særdeles fortjenestefullt i seg selv at det trekkes fram som noe annerledes enn den dødsredne Sylvia Plath vi alle er mest kjent med. Som Bramness peker på i sitt informative etterord i boka, har Sylvia Plaths turbulente liv, hennes ekteskap med den store poeten, senere Poet Laureate, Ted Hughes og hennes selvmord i 1963 en tendens til å skygge for hennes diktning, om ikke så mye for hennes dødsdiktning som for hennes mer livsbejaende diktning. Bramness advarer også mot en altfor nærsynt biografisk lese måte (Bramness 2005, 61), men samtidig er det slik at Plaths diktning hører hjemme i bølgen av konfesjonsdiktning, «confessional poetry», som vokser fram i etterkant av Robert Lowells *Life Studies* fra 1957. Da Plath og Ted Hughes oppholdt seg i USA et års tid på slutten av 1950-tallet, fulgte hun nettopp Lowells forelesninger ved Boston University, og skal vi tro flere kritikere, så er Sylvia Plath den poet som skaper kunst av selvbiografi.

praksiser viser imidlertid at begrepene kan være nyttige: Bob Dylans dikt «domestiseres» i utpreget grad, mens vi i Wallace Stevens- og William Carlos Williams-gjendiktningene i sterkere grad blir sendt «abroad». Se Karlsen 2011, 247 – 272.

6. Se <https://blogg.uit.no/llu001/bibliografi/lady-lazarus/>

Sylvia Plath ble født i Boston i 1932. Etter studier ved Smith College fikk hun Fulbrightstipend, og dro til Cambridge for å studere videre i 1955. Der møtte hun den vordende poet Ted Hughes, som hun giftet seg med og fikk to barn med. Hun døde som nevnt for egen hånd i 1963, ekteskapet hadde da gått i oppløsning. Kun én diktbok kom ut mens hun levde, *The Colossus* fra 1960. Etter hennes død kom flere diktbøker som delvis var ferdig redigert på forhånd. I 1965 kom *Ariel*, i hovedsak bestående av dikt som ble til det siste året hun levde, en periode da hun opplevde en voldsom kreativ oppblomstring. På 1970-tallet kom så *Crossing the Water* (1971) og *Winter Trees* (1982). Den kjente romanen, *The Bell Jar*, kom ut i dødsåret 1963. «Three Women» ble smuglet inn i *Winter Trees* som en egen avdeling, skjønt Ted Hughes som redigerte de posthume ugivelsene, hadde sine betenkeligheter med å ta den med der; den egnet seg kanskje mer for øret enn for øyet, det var dramatisk ment for et annet medium enn boka. «Three Women» skiller seg da også ut i Plaths lyriske produksjon. Det er et leilighetsdikt skrevet på oppdrag fra BBC Radio, det ble gjort radioopptak av det i august 1962 og det ble sendt på lufta i september samme år. Diktet er altså konsipert som et versdrama, og vi møter tre dramatiske personer: en sekretær, ei hustru og ei ung jente; tre ikke-navngitte kvinneskjebner, tre stemmer som hver for seg beretter om og fra sitt liv. Hvorfor tre, kunne man spørre? Der finnes tre gratier, tre musen og ikke minst en trefoldig gudinne – «The Triple Goddess: Maiden, Mother and Crone». I Robert Graves' svært innflytelsesrike, pseudohistoriske framstilling *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (1944) var «den hvite gudinna» ei slags ur-gudinne, den sanne poesiens inspirator. Hun var fødselen, kjærligheten og dødens gudinne, og trefoldigheten er videre knyttet til jord, himmel og underverden og til månen og dens faser; ny, full, ne. Alt dette står sentralt i «Three Voices», og ikke minst månen som dukker opp i ulike forkledninger og gevanter og ulike faser så å si gjennom hele tekststrukturen, en billedannelse som er særdeles vel ivaretatt i Bramness gjendiktning.

Tre kvinner består av tre dramatiske, indre monologer, og de tre kvinnene kommer til orde med ujevne mellomrom i en strofestructur som er oppbygd på samme vis gjennom det hele, sju vers i hver strofe, med

nokså frekvent sammenfall mellom vers og syntaks. Påvirket som Plath var av Theodore Roethke, så er syntaksen nokså enkel, men koblet til en langt mer kompleks billedannelse. Alt dette har gjendiktningen forholdt seg trofast til, med ett unntak, som jeg kommer tilbake til senere.

Tre kvinner er et bevegende og rørende dramatisk dikt på norsk som på engelsk. Vi følger tre kvinner på en fødestue, og gjennom kryssklippede indre monologer får vi rede på hvordan de opplever det som har vederfaret dem, det som vederfares dem mens de er på sykehuset og «og ellers rundt omkring» etterpå når de kommer ut igjen. «Første stemme» tilhører hustrua, og vi følger henne fra hun er gravid, via fødselen til hun er blitt mor. Stemme nr. 2, den unge jenta, er universitetsstudent, må gi fra seg sitt «uekte» barn og vender tilbake til universitetslivet. Den tredje, sekretæren, mister barnet og faller tilbake til sine daglige rutiner i yrkeslivet. Hustrua er den som har ordet mest, og hennes skjebne og livsoppfatning vender rundt barnefødselen. De andres skjebne blir indirekte sammenlignet med hennes – uten at det er samtale mellom dem, vi «hører» bare tre forskjellige stemmer, atskilt, i tur og orden. Plath utforsker altså en skapelsesproblematikk, en kvinnelig fruktbarhetsproblematikk gjennom disse tre skjebnene. «Jeg er så treg som verden. Svært tålmodig // dreier jeg gjennom mine faser, sol og stjerner // holder øye med meg.» (Plath 2005, 7) Slik begynner det i nokså ordrett oversettelse hos Hanne Bramness. Det er hustrua som snakker først. Hun er innstilt på å innrette mot det som skal komme; alt annet er irrelevant, men hun kjenner snart på en form for isolasjon. Fødsels erfaringen er en livsendrende hendelse, som uavvendelig vil forandre henne. En metamorfose som den fødselen innebærer, innebærer en smerte som er i slekt med døden. Rytmen endrer seg og kommer i bølger, mer stakkato:

A power is growing on me, an old tenacity.
 I am breaking apart like the world. There is this blackness,
 This ram of blackness. I fold my hands on a mountain.
 The air is thick. It is thick with this working.
 I am used. I am drummed into use.
 My eyes are squeezed by this blackness.
 I see nothing.
 (Plath 1981, 180)

Men fødselen vekkes beskyttelsestrangen, og en særegen form for ømhet, men også frykt for framtiden, for egen utilstrekkelighet og for verden utenfor vokser frem mer meditativt spørrende i språket:

How long can I be a wall, keeping the wind off?
How long can I be
Gentling the sun with the shade of my hand,
Intercepting the blue bolts of a cold moon?
The voices of loneliness, the voices of sorrow
Lap at my back ineluctably.
How shall it soften them, this little lullaby?
(Plath 1981, 185)

Hjemme igjen faller alt inn i en rytme, med mor og barn ute i naturen, eller i hagen, for øvrig et landskap som kan minne om Devon der Plath bodde mot slutten av sitt liv:

Dawn flowers in the great elm outside the house.
The swifts are back. They are shrieking like paper rockets.
I hear the sound of the hours
Widen and die in the hedgerows. I hear the moo of cows.
The colors replenish themselves, and the wet
Thatch smokes in the sun.
The narcissi open white faces in the orchard.
(Plath 1981, 185)

Stemningen er innfanget rytmisk, allitterativt, assonantisk og billedspråklig. Bramness' oversettelse er nokså ordrett, og de samme virkemidlene, kanskje særlig det assonantiske, ivaretar stemningen:

En grålysning blomstrer i den store almen utenfor huset.
Tårnseilerne er tilbake. De hviner som papirraketter.
Jeg hører lyden av timene
vide seg ut og dø i hekkene. Jeg hører kyr raute.
Fargene fylles på igjen, og den våte

takhalmen ryker i sola.
Pinseliljer åpner sine hvite ansikter i frukthagen.
(Plath 2005, 51)

Sekretæren har en rekke av «miscarriages» bak seg, og allerede i hennes første utsagn aner vi at det vil gå galt denne gangen også: «When I first saw it, the small red seep, I did not believe it» (Plath 1981, 177). Kvinnene er «mountainy», «fjellaktige», mens menn er «flat», «flate» som pappfigurer, og de forflater alt de kommer over: «That flat, flat, flatness from which ideas, destructions, / Bulldozers, guillotines, white chambers of shrieks proceed, / Endlessly proceed» (Plath 1981, 177). Sekretæren er «smittet» av denne flathet, av destruksjonslyst og ufruktbar mannlighet. Hun blir bokstavelig talt «flat». På hospitalet mister hun sin identitet, og idet hun skrives ut, finner hun den på et vis igjen: Hun tar på seg klær, sminke, lepestift, og tross all smerte aksepterer hun sine vilkår. Hennes siste ord lyder slik:

The streets may turn to paper suddenly, but I recover
From the long fall, and find myself in bed,
Safe on the mattress, hands braced, as for a fall.
I find myself again. I am no shadow
Though there is a shadow starting from my feet. I am a wife.
The city waits and aches. The little grasses
Crack through stone, and they are green with life.
(Plath 1981, 187)

Gjendiktningen leser slik, nokså trofast mot originalen, selv om løsningen i vers 3 («men tar meg for, som om jeg falt» for «hands braced, as for a fall») kan diskuteres:⁷

7. Halvverset «hands braced» er vanskelig å overføre direkte til norsk, og å «ta seg for» synes å være en rimelig løsning. Problemet oppstår når det knyttes til «as for a fall» som tilfører noe framtidig til utsagnet, man stålsetter seg, så å si, for et fall, mens, «falt» er preteritum. «Faller» kan være en mulighet, evt «skal falle».

Gatene kan plutselig bli til papir, men jeg blir stadig bedre
etter det lange fallet, og ligger i sengen,
trygt på madrassen, men tar meg for, som om jeg falt.
Jeg finner tilbake. Jeg er ingen skygge
selv om det begynner en skygge ved føttene. Jeg er noens hustru.
Byen venter og verker. Små gresstrå
sprenger gjennom stein, og de er grønne av liv.
(Plath 2005, 59)

«I am ready. I am calm» sier hustrua i påvente av at fødselen skal skje. Det lyder som et ekko av hva den unge jenta alt har sagt: «I wasn't ready». Hun tenkte slett ikke på at hun kunne bli gravid og går hele tiden og tenker på konsekvensene av det: «Every little word hooked to every little word, and act to act» (Plath 1981, 178). Hun tenker på hva hun kunne ha gjort, men det ble for sent: «I am not ready for anything to happen. / I should have murdered this, that murders me» (Plath 1981, 180). Så avløses dette av en ny og annen smerte, når hun må gi opp sitt barn etter fødsel:

There are the clothes of a fat woman I do not know.
There is my comb and brush. There is an emptiness.
I am so vulnerable suddenly.
I am a wound walking out of hospital.
I am a wound that they are letting go.
I leave my health behind. I leave someone
Who would adhere to me: I undo her fingers like bandages: I go.
(Plath 1981, 184)

Som før nevnt drar hun tilbake til universitetet, men hun må hele tiden leve med en tapsfølelse, og hun sier, med et ekko av «blackness» og «flatness», følgende:

Hot noon in the meadows. The buttercups
Swelter and melt, and the lovers
Pass by, pass by.
They are black and flat as shadows.

It is so beautiful to have no attachments!
I am solitary as grass. What is it I miss?
Shall I ever find it, whatever it is?
(Plath 1981, 186)

I gjendiktningen lyder samme strofe slik:

Heten over engene midt på dagen. Smørblomstene
holder på å forgå og smelter, og elskere
passerer, passerer.
De er like svarte og flate som skygger.
Det er så vakkert å ikke ha noe som binder.
Jeg er enslig som gresset. Hva er det jeg savner?
Vil jeg noen gang finne det, hva det enn er?
(Plath 2005, 57)

Lydligheten i verbene i «The buttercups / swelter and melt» forsvinner i «Smørblomstene / holder på å forgå og smelter», men forsøkes kompensert med alliterasjon og (smørblomster/smelter), assonans og klanglighet i innrimet på/forgå, sistnevnte er kanskje tilmed overkompenserende. Man kan også stille spørsmålstegn ved det enkle ordet «swelter» som erstattes med hele fire ord («holder på å forgå»),⁸ men på den annen side er kanskje ord som «kovne» eller «kvamme» såpass sjeldent brukt i norsk at det vil kunne gå utover tekstens tilgjengelighet samtidig som kraftige stoppegyder som k/kv/v vil kunne forstyrre vellyden i versene. Uansett detaljer: Vi hører gjennom hele diktet tre distinkte stemmer på norsk som på engelsk, og vi hører ekkoer mellom de tre stemmene. Komplexiteten i følelseslivet til de tre kvinnene og de erfaringene de høster, kommer godt fram også på norsk. Originalens muntlighet, bibelske allusjoner, allusjoner til Leda og svanen og flere andre mytiske tekster, har også latt seg forflytte til norsk. På tekstens makronivå har vi utvilsomt med en vellykket gjendiktning å gjøre; teksten beveger og berører oss sterkt som lesere også på norsk.

8. Kanskje kan vi snakke om «domestication» i dette tilfellet, jf. note 5.

Så til mikronivået og noen mer detaljerte betraktninger. Originalteksten er satt opp som fortløpende tekst med flere strofer pr. side på vanlig vis, og når en ny stemme overtar markeres dette med «FIRST VOICE:», «SECOND VOICE:», eller «THIRD VOICE:» som i dramaet.⁹ *Tre kvinner* avviker fra dette oppsettet. Den er satt opp med én strofe pr. side, og øverst på hver eneste side står det «FØRSTE STEMME», «ANDRE STEMME» eller «TREDJE STEMME», alt etter hvem det er som fører ordet. Dette er svært forstyrrende når det er en og samme stemme som har fått sin monolog lagt over flere strofer, og høyst problematisk blir det i de tilfeller der det enjambes fra en strofe til en annen. Dette skjer eksempelvis i sekretærens første del-monolog som er lagt over fire strofer. Den andre av disse strofene slutter slik: «The letters proceed from these black keys, and these black keys proceed / From my alphabetical fingers, ordering parts,». Hvorpå neste strofe fortsetter tråden direkte: «Parts, bits, cogs, the shining multiples.» (Plath 1981, 177). I *Tre kvinner* avsluttes den tilsvarende andre strofa med punktum (og ikke komma som i original) samtidig som «parts» forsvinner («gjennom mine alfabetiske fingre.»), hvorpå apposisjonen «Deler, skjær, tannhjul» blir stående mer løsrevet i ny strofe på ny side dit leseren må flytte blikket.¹⁰ Umiddelbart kommer man som leser litt i stuss, originalens apposisjon er glassklar med gjentakelsen av «parts» i enjambementet. I den norske versjonen må man streve litt – litt for mye? – før man faktisk forstår at «Deler, skjær, tannhjul» er en apposisjon tilhørende den andre helsetningen i foregående strofe.

Hele den strofa vi nettopp har drøftet, leser slik:

Parts, bits, cogs, the shining multiples.
I am dying as I sit. I lose a dimension.
Trains roar in my ears, departures, departures!

9. Med originaltekst menes her teksten slik den er gjengitt i Sylvia Plath: *Collected Poems*, redigert av Ted Hughes, som det henvises til også ellers i denne artikkelen.

10. Plath lar alle verselinjer begynne med versal, mens Bramness i sin gjendiktning «domestiserer» (som rimelig kan være), følger norsk tradisjon og benytter versal etter gjeldende regler.

The silver track of time empties into the distance,
The white sky empties of its promise, like a cup.
These are my feet, these mechanical echoes.
Tap, tap, tap, steel pegs. I am found wanting.
(Plath 1981, 177)

Tog- og jernbanemetaforikken i vers 3 (trains/track/mechanical echoes / steel pegs) som forgreiner seg i pars-pro-toto-elementer nedover i strofa, er fint overført til norsk (tog/sølvspor/mekaniske ekkoene / pluggen av stål), men gjentakelsen av «empties» erstattes av gjentakelse på det semantiske plan (viskes ut/blir tømt). I gjendiktningen leser de fem siste versene slik, med «dundrer» som flott oversettelse av «roar», det peker fram mot ekko-bildene senere hen og kompenserer for visse andre valg som kanskje ikke er like fortreffelige:

Tog dundrer i ørene, avganger, avganger!
Tidens sølvspor viskes ut i det fjerne,
den hvite himmelen blir tømt for sitt løfte, som en kopp.
Dette er føttene mine, disse mekaniske ekkoene.
Klakk, klakk, pluggen av stål. Jeg er veid og funnet for lett.
(Plath 2005, 11)

«Tidens sølvspor viskes ut» bevarer hovedmetaforen (Tidens sølvspor) og som før antydnet også den forsvinnende bevegelsen i «The silver track of time empties», men med «viskes ut» blir metaforikken mer visualiserende og tidsdimensjonen mer langsom enn i «empties» som i originalen får identisk gjentakelse i neste vers med den tømmende bevegelsen sammenlignet med det å tømme en kopp, i similen «like a cup» (som er bevart i gjendiktningen). Følelsen av å tømmes, å miste en dimensjon av seg selv, å se himmelen tømmes for (fremtids-)håp, følelsen av absolutt tomhet som uttrykkes i ekkovirkningene i de to siste vers, er absolutt til stede i gjendiktningen også, men sekretæren (som innehar andre stemme) trekker denne konklusjonen om sitt liv: «I am found wanting.» Hun mangler en dimensjon (jf. vers 2); «want» har med mangel å gjøre. Kort sagt mangler hun evnen til å bære fram

barn, og hun innser hvor drastisk dette er for sitt eget liv. Sett i et slik perspektiv blir gjengivelsen på norsk litt for bleik og tafatt, kanskje også litt klisjeaktig: «Jeg er veid og funnet for lett» (Plath 2005, 11).

Å diskutere gjendiktninger på detaljnivå kan fort ende i filologisk flisespikkeri, og selv om slikt flisespikkeri naturligvis hører hjemme i en grundig diskusjon av en gjendiktning, skal jeg la selve spikkingen ligge, og kun plukke ut noen få fliser som er velegnet virke for spikking, dvs. gjøre noen få nedslag i den løpende tekst med språkvalg som bør kunne diskuteres. I sin første del-monolog forteller hustrua om månen som lyser opp for henne og følger henne på sine runder, «luminous as a nurse. / Is she sorry for what will happen?». Nei, månen er ikke lei seg som man kunne forvente at den (hun) var i sin egen goldhet, den (hun) er bare «astonished at fertility» (Plath 1981, 176). I gjendiktningen lyder spørsmålet: «Ser hun [månen] ned på det som skal skje?» (Plath 2005, 7). Spørsmålet er om ikke et sentralt aspekt ved det semantiske forsvinner ut her, og kanskje er også innrimet som kommer til (ned/skje) ikke så heldig? I sekretærens første del-monolog der vi som nevnt får en anelse om at hennes graviditet vil ende i «miscarriage», kjenner hun på en «deprivation» (Plath 1981, 177) som i norsk gjengivelse blir til «forsakelse». Men sekretæren føler seg fratatt noe, hun er «deprived of» noe (fratatt liv? fratatt muligheten til å oppleve «ånden unnfange et ansikt en munn?») når hun ser «døden i de nakne trærne» (Plath 2005, 10). Naturligvis må hun forsake noe, hvilket hun som før nevnt til slutt ender opp med å akseptere, men på dette punkt i beretningen er det følelsen av å bli fratatt noe som dominerer, begrepet «deprivation» peker mot det før omtalte «I am found wanting» i samme del-monolog. Universitetsstudentens første del-monolog begynner med øyeblikket da hun blir sikker på at hun er gravid (hvilket senere leder henne tilbake til unnfangelsesøyeblikket): «Jeg husker minuttet da jeg ble helt sikker. / Piletrærne fikk blodet til å isne». Mange vil oppfatte dette som nokså forskjellig fra originalens andre vers: «The willows were chilling» (Plath 1981, 177) der kuldefølelsen hos jeget bevirkes av og avspeiles i omgivelsene, hvilket er minst like «kaldt» som den ineriorisering som ligger i «fikk blodet til å isne» (Plath 2005, 13). Litt lenger ut i sin monolog reflekterer sekretæren over menn, de som vil at hele

verden skal være flat og er sjalu på alt som ikke er flatt. Selv Faderen i samtale med Sønnen vil skape en flat og hellig himmel til sist, sies det i en av de replikkene sekretæren gjengir: «Let us flatten and launder the grossness from these souls [i.e. kvinnesjeler]» (Plath 1981, 179). «Grossness» har med grovhet og tvilsom moral å gjøre, og selv om ordet «yppig» kan anspore til «grossness», ja endog innskrive alt annet en flathet, så lar det seg drøfte om følgende gjendiktning av verselinjen kan betraktes som fullgod: «La oss valse ned og vaske vekk alt yppig fra disse sjelene» (Plath 2005, 19). Etter fødselen undrer hustrua seg over sin nyfødte: «Who is he, this blue furious boy, / Shiny and strange, as if he had hurtled from a star» (Plath 1981, 181). Den nyfødte gutten, «he», er agens for handlinga og grammatisk subjekt i andre vers, hvilket utsier noe om hans raseri og fremmedhet (før blåfargen blekner og moren ser at han er «human after all»). For meg å se blekner dette bildet noe når stjernene i den norske gjengivelsen gjøres til agens og grammatisk subjekt: «Hvem er han, denne blå, rasende gutten, / skinnende og fremmed, som om en stjerne hadde slynget han ned?» (Plath 2005, 30). Som nevnt må universitetsstudenten gi fra seg sitt barn, og hun beskriver seg selv som et «wound» som skal skrives ut fra hospitalet og forlate sitt nyfødte jentebarn. Dette smertefulle øyeblikk beskrives slik: «I leave my health behind. I leave someone / Who would adhere to me: I undo her fingers like bandages: I go» (Plath 1981, 184). Bandasje-similen er nøye forberedt i «adhere to» (=klebe fast, holde fast ved), og det er «someone», dvs. barnet, som er agens og grammatisk subjekt for handlingen. I gjendiktningen settes jeget i sentrum og inntar grammatiske posisjon og det kan drøftes om ikke «gro sammen» er for sterkt sammenlignet med «adhere to»: «Jeg lar helsen min bli igjen. Jeg går fra en / jeg ville grodd sammen med: løser fingrene som bandasjer: jeg går» (Plath 2005, 45).

III

Det kan knapt herske tvil om at Bramness med *Tre kvinner* fyller et hull i vår gjendiktningstradisjon eller mer presist: Hun fyller et hull i

Plath-litteraturen på norsk og gir et utfyllende bilde av forfatterskapet. Gjendiktningen er i det store og hele trofast mot originalen, og ut fra en nøye orkestrert språkmaterialitet fremkommer så vel diktets stemme som tre distinkte kvinnestemmer tilhørende det dramatiske diktets *dramatis personae*. Gjendiktningen er gjort med innlevelse og innfølelse i de fødende kvinnenens livssituasjon, med dyp innsikt i det mytologiske materialet som originalteksten alluderer til og med stor kunnskap om de miljøer og de landskaper som de tre kvinnene beveger seg i. Gjenkjennelse synes å være et poetologisk stikkord i denne sammenheng, noe som ikke minst gjelder de erfaringene de tre kvinnene gjør seg før, i forbindelse med og etter fødselen. Når Bramness på denne måten går i dialog med Plaths dikt og velger seg nettopp dette diktet snarere enn et utvalg av andre Plath-dikt, så kan det også knyttes til en av Bramness' egne bøker, nemlig *Nattens kontinent* (1992). Første del av denne samlinga inneholder en diktsyklus som har gitt navn til samlinga, og i denne syklusen beskrives en fødsels erfaring som kan settes i dialog med *Tre kvinner* som altså følger 13 år senere. Slik leser en av tekstene i *Nattens kontinent*:

Hvor har jeg vært?
 barnet har vært gjennom
 meg, jeg var ute
 fanget inn av klokken på fødestuen
 det første nakne blikket
 så jeg det?
 fanget i en drøm, overgitt
 stjernen
 i åndedrettet
 en gang for lenge siden
 skjer fødselen.
 (Bramness 1992, 41)

Litteratur

- Bramness, Hanne 1992. *Nattens kontinent*. Oslo: Cappelen.
- Bramness, Hanne 2005. «I skyggen av seg selv». I Plath, Sylvia 2005. *Tre kvinner. Et dikt for tre stemmer*, gjendiktet av Hanne Bramness. Oslo: Cappelen, 61 – 64.
- Brooks, Cleanth og Robert Penn Warren 1961. *Conversations on the Craft of Poetry*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.
- Olivier Gouchet 1993. «Å lese Rolf Jacobsen på fransk – eller: Hva er poesi?». I Ole Karlsen (red.): *Frøkokorn av ild. Om Rolf Jacobsens forfatterskap*, Oslo: Cappelen Fakta, 160 – 167.
- Graves, Robert 1948. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. London: Faber & Faber.
- Hauge, Olav H. 1972. *Dikt i umsetjing*. Oslo: Den norske Samlaget.
- Keach, William 2005. «Poetry after 1740». I George A Kennedy (red.): *The Cambridge History of Literary Criticism*, bind 4, Cambridge: Cambridge University Press, 117–166.
- Karlsen, Ole 2011. «Jan Erik Volds gjendiktninger. Dylan, Williams, Stevens.» I Ole Karlsen og Thorstein Norheim (red.): *Volds linjer*. Oslo: Unipub forlag, 247– 242.
- Kittang, Atle 2012. *Poesiens hemmelige liv*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Lund, Cecilie Wright 2003. «Lyriske kvinnestemmer», intervju med Hanne Bramness, Klassekampen 27. juni 2003.
- Sylvia Plath 1986. *Lady Lazarus*, gjendiktet av Liv Lundberg. Oslo: Gyldendal. Revidert utgave på Liv Lundbergs blogg 2004: <https://blogg.uit.no/llu001/bibliografi/lady-lazarus/>
- Plath, Sylvia 2005. *Tre kvinner. Et dikt for tre stemmer*, gjendiktet av Hanne Bramness. Oslo: Cappelen.
- Robinson, Peter 2010. *Poetry & Translation. The Art of the Impossible*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Venuti, Lawrence 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London og New York: Routledge.