

Forord

I en master som tar for seg petrarkiske sonetter, er det vel lov å være litt inderlig i oppgavens forord.

Takk til veileder Anders Malvik. Du klarte å snu min tvil og pessimisme om til motivasjon hver bidige gang jeg var innom kontoret ditt. For en bragd!

Det er lett å føle seg rådvill og alene om et masterprosjekt. Er det én dame som fortjener en ekstra oppmerksomhet for innsatsen hun legger ned i å hjelpe studenter ut av denne følelsen, så er det Turi Marte Brandt Ånerud. Du er en kjemperesurs for Institutt for Språk og Litteratur ved NTNU. Dine ukentlige masterverksted og ditt engasjement for studentene ved instituttet gir studentene en verdifull tilhørighetsfølelse og utgjør en enorm forskjell for mange, meg selv inkludert.

En stor takk må også gis til Gunn Storlien og Institutt for Språk og Litteratur, som hjalp meg med å dra på utveksling til København i 2016. Det var et minnerikt og spennende semester, der jeg ble introdusert for verket denne masteroppgaven omhandler.

Til sist vil jeg gi en stor takk til Supperådet – tidenes gjeng!

Innhold

1. Innledning	1
1.1 Praktiske opplysninger om studieobjektet.....	2
1.2 Begrepsavklaringer	3
1.3 Oppgavens struktur.....	3
2. Verk og resepsjon	7
2.1 Wenerid (1680)	7
2.1.1 Historisk bakteppe	7
2.1.2 Hvem var Skogekär Bergbo?	10
2.1.3 Om verket.....	11
2.1.4 Resepsjon	12
2.2 Wenerid (2014)	13
2.2.1 Om verket.....	13
2.2.2 Resepsjon	14
3. Paratekstanalyse	19
3.1. Paratekst i oversatt litteratur.....	19
3.2 En utfordring av svensk kanonlitteratur; om Engdahls forord	21
3.3 Tematisering av oversettelsesaspektet; om bokens grafiske oppsett.	23
3.4 Oversetternærvær; om Bjergs paratekster.....	25
3.5 Oppsummering	29
4. Komparativ sonettanalyse	31
4.1 Sonett 1	32
4.1.1 Beskrivelse av sonetten	32
4.1.2 Amorskikkelsen: gudommelig tyrann eller sleip forfører?	33
4.1.3 Det lyriske jeg-et: nysgjerrig eller hjelpeløst offer?	36
4.1.4 Den fatale forelskelsen	38
4.2 Sonett 80	41
4.2.1 Beskrivelse av sonetten	41
4.2.2 Relasjonen til Venerid	42
4.2.3 Gudsmotivet: ansvaret forflyttes	43
4.2.4 Det moderne menneskets sårbarhet.....	44
5. Avslutning	47
5.1 Oppsummering	47
5.2 Konklusjon.....	49
Litteraturliste	51

Vedlegg

- Vedlegg 1: Forord av Horace Engdahl
- Vedlegg 2: Innledning av Anne Marie Bjerg
- Vedlegg 3: Forord av Skogekär Bergbo
- Vedlegg 4: Etterord av Anne Marie Bjerg
- Vedlegg 5: Sonett 1
- Vedlegg 6: Sonett 80

1. Innledning

«Baroksonetter fra 1600-tallets Sverige! Hvem ville ha gættet på, at det kunne gå hen og blive en af det aktuelle bogmarkeds succeshistorier? Men der er gaver, der kommer så uventede, og som er så iøjnefaldende annerledes, at det i sig selv skærper interessen»

(Johansen, 2015)

I 1999 begynner oversetter Anne Marie Bjerg det hun kaller sitt «vanvittige projekt» (Bjerg, 2014a, s. 8¹). I løpet av 15 år oversetter hun 101 sonetter fra nysvensk til moderne dansk. Verket hun oversetter er *Wenerid*; en samling petrarkiske kjærlighetssonetter, opprinnelig utgitt i 1680 av det svenske forfatterpseudonymet Skogekär Bergbo. Hvem Bergbo var, har forblitt en gåte for litteraturforskere, og hans plass i den svenske litteraturhistorien synes å være forholdsvis liten. I Lönnroth og Delblancs (1999) omfattende innføringsverk *Den Svenska Litteraturen* er Bergbo så vidt nevnt i to små avsnitt, og i Göran Häggs (1998) bok *Den svenska litteraturhistorien* sies det blant annet om Bergbo at hans verk knapt har hatt noen lesere (s. 99). Men i 2014 utgir altså Bjerg en danskoversatt utgave av *Wenerid* til stor begeistring fra flere kritikere. Måten Bjerg sin oversettelse evnet å skape en ny blest rundt et ukjent verk så fjernt fra vår samtid vekket min interesse, og danner et utgangspunkt for denne oppgaven. Hva kan det skyldes at Bergbos kjærlighetssonetter slår an over 300 år etter sin opprinnelige utgivelse? Dette ledet meg til følgende problemstilling:

Hva har skjedd med Wenerid gjennom oversettelsen? Hvordan fremstår Bjerg sin oversettelse fra 2014 sammenlignet med originalverket fra 1680

For å tilnærme meg problemstillingen vil jeg i denne oppgaven analysere *Wenerid* (2014) i lys av oversettelsesteori og litteraturhistorie, der jeg drøfter forskningsspørsmål som «hvordan virker det som at oversetteren vil at vi skal forstå verket i dag?» og «hvordan fremstilles motiv og innhold i oversettelsen, sammenlignet med originalteksten?». I et forsøk på å besvare disse spørsmålene vil jeg i oppgaven se nærmere på *Wenerids* (2014) paratekster, samt utføre en

¹ Referansen er hentet fra innledningen til Bergbo, S. (2014b[1680]). *Wenerid. 101 sonetter*. Oversatt av A. M. Bjerg. København: Forlaget Vandkunsten. Boken er ikke markert med sidetall. Når jeg i denne oppgaven viser til sidetall fra boken, er det sidetall jeg selv har satt inn, med første side av forordet som side 1. Ettersom *Wenerid* (2014) har vist seg vanskelig å få tak i Norge, har jeg lagt ved bokens paratekster med mine egne påskrevne sidetallsmarkeringer som vedlegg.

nærlesing av sonettene – både versjonene fra 1680 og de respektive oversettelsene fra 2014. På grunn av oppgavens begrensede omfang, har jeg kun tatt for meg en nærlesing og sammenligning av to sonetter. Mine analyser vil derfor ikke være tilstrekkelige for å kunne gjøre noen generalisering av endringene fra Bergbo sine sonetter til Bjerg sine oversettelser, men jeg håper at mine funn kan gi noen indikasjoner på hvordan Bjerg har oversatt de over 300 år gamle sonettene.

1.1 Praktiske opplysninger om studieobjektet

Del I av oppgaven vil gi en utfyllende beskrivelse av oppgavens studieobjekt; *Wenerid* fra 2014. Likevel mener jeg at det er et par opplysninger om studieobjektet som det vil være hensiktsmessig å presentere før videre lesning.

I en lesning av en dansk oversettelse av et svensk verk, ville det kanskje være naturlig å reflektere rundt kulturforskjeller mellom de to skandinaviske landene. I *Wenerid* (2014) sitt forord presiseres det imidlertid av svenske Horace Engdahl at det nysvenske språket som anvendes i det originale verket vil være såpass krevende for samtidens svensker å forstå, at den danske oversettelsen vil lette tilgangen til Bergbos sonetter ikke bare for danskene, men også for den moderne svenske leseren (Engdahl, 2014, s. 1-2). *Wenerid* (2014) er altså ikke forbeholdt et dansk publikum, oversettelsen er også mindre anstrengende enn originalverket å lese for svenskene. Med utgangspunkt i Engdahls utsagn velger jeg derfor å betrakte *Wenerids* (2014) målgruppe som en som inkluderer både dansker og svensker -ja, kanskje til og med nordmenn. Når jeg i denne oppgaven reflekterer rundt forskjeller mellom sonettene fra 1680 og de oversatte sonettene fra 2014, vil jeg først og fremst drøfte forskjellene i lys av et tidsperspektiv, ikke med hensyn til kulturforskjeller mellom Sverige og Danmark.

For ordens skyld velger jeg innledningsvis å nevne at *Wenerid* (2014) er utformet på en måte som inkluderer Bergbo sine originale sonetter, og lar de stå side om side med Bjergs oversettelser. Når jeg i denne oppgaven sammenligner de svenske sonettene med de danske oversettelsene fra 2014, er det det altså versjonene som inkluderes i *Wenerid* (2014) jeg baserer meg på. Som jeg i oppgavens del I vil påpeke, finnes det flere versjoner av Bergbos sonetter som i senere tid har blitt redigert og trykket opp på nytt. De som inkluderes i *Wenerid* (2014) er imidlertid de samme versjonene som fremstilles i Lars Burmans vitenskapelige utgave av verket fra 1998, og tilsvarer sådan sonettene fra den første utgaven av *Wenerid* fra 1680.

1.2 Begrepsavklaringer

I denne oppgaven anvender jeg et begrepsapparat oversatt til norsk fra Jeremy Munday (2012) bok *Introduction to Translation Studies*. Munday (2012) anvender begrepene *source text* og *source language* om henholdsvis den originale teksten og språket den er skrevet på (s. 8). I min oppgave oversettes begrepet *source text* til kildetekst, som en betegnelse på Bergbos originale sonetter fra 1680, og *source language* til kildespråk – som i dette tilfellet er det nysvenske språket som anvendes i *Wenerid* (1680). Om den oversatte teksten og dens språk bruker Munday (2012) henholdsvis begrepene *target text* og *target language*, som i denne oppgaven er oversatt til måltekst og målspråk.

1.3 Oppgavens struktur

Oppgaven er delt inn i to deler; del I og del II.

For å kunne tilnærme meg oppgavens problemstilling mener jeg at det er viktig å etablere en solid forståelse av verkene som sammenlignes. Del I, kapittel 2 «Verk og resepsjon» vil derfor gi en grundig presentasjon av *Wenerid* fra 1680 og av *Wenerid* fra 2014, lagt frem i kronologisk rekkefølge. Kapitlet vil gi en beskrivelse av de to verkernes form og innhold, samt redegjøre for resepsjonen knyttet til de ulike versjonene. Etersom *Wenerid* (1680) er skrevet i en periode som befinner seg i en stor tidsmessig avstand til vår samtid, har jeg valgt å inkludere en presentasjon av perioden verket ble skrevet i. Dette har jeg gjort for å kunne gi en bedre forståelse av verkets opphav, og hvor verket plasserer seg i forhold til de kulturelle strømningene som dominerte perioden. Kapittel 2.1 «*Wenerid* (1680)» vil dermed være noe lenger enn kapittel 2.2 «*Wenerid* (2014)».

Del II «Analyse og sammenligning» er delt inn i to kapitler. I kapittel 3 «Paratekstanalyse» vil jeg foreta en analyse av bokens paratekster i et forsøk på å forstå hvordan paratekstene påvirker lesingen av *Wenerid* (2014). Ved å analysere hvordan paratekstene påvirker lesingen av verket, håper jeg å kunne si noe om hvordan det tilsynelatende er meningen at *Wenerid* (2014) skal forstås i dag, over 300 år etter sin opprinnelige utgivelse. Dette kapitlet vil med andre ord være mer opptatt av verket som helhet, i stedet for å konsentrere seg om de faktiske sonettene.

I kapittel 4 «Komparativ sonettanalyse» ser jeg på to utvalgte sonetter og deres respektive oversettelse. De to sonettene jeg valgte ut blant samlingens 101 sonetter er sonett 1 og sonett 80. Sonett 1 valgte jeg fordi den skildrer øyeblikket der det lyriske jeg-et rammes av

forelskelsen som skal prege ham gjennom resten av diktsamlingen. I den forbindelse tenkte jeg at det kunne være interessant å se på hvordan det å bli forelsket blir fremstilt hos Bergbo og i Bjergs oversettelse. Sonett 80 valgte jeg etter å ha utvekslet mail med oversetter Anne Marie Bjerg. I *Wenerids* (2014) etterord opplyser Bjerg at hun i oversettelsen har alludert til moderne danske diktere (Bjerg, 2014b, s. 225). Jeg tenkte at dette kunne være et spennende moment å utforske i en analyse, og sendte dermed en mail til Bjerg med spørsmål om hvilke dikt som inneholdt allusjoner. Blant de fire hun nevnte (Nr. 26, nr. 47, nr. 80 og innledende sonett), falt valget, litt tilfeldig, på nr. 80.

I kapittel 4 «Komparativ sonettanalyse» gjør jeg en selvstendig nærlesing av sonettene fra 1680 og de respektive oversettelsene, og ser på hvordan rytme, stil og innhold påvirker fremstillingen av sentrale motiver i de to sonettene og deres oversettelser. Med hensyn til hvordan det først og fremst er kjærligheten som skildres i *Wenerid*, har jeg valgt å drøfte funn i lys av relevant litteraturhistorie og i lys av Christian Refsums (2016) refleksjoner fra boken *Kjærlighet som religion*, der han diskuterer kjærlighetsmotivets fremstilling i litteraturen og i popkulturen. I dette kapittelet vil jeg forsøke å finne ut hvilke endringer som er gjort i oversettelsen, og om dette kanskje kan ha noe å gjøre med verkets gjennomslag hos det moderne publikumet.

Avslutningsvis vil jeg legge frem en oppsummering av mine funn, for deretter å gi en konklusjon basert på min analyse av *Wenerid* (2014).

DEL I

Verk og resepsjon

2. Verk og resepsjon

For å skape et utgangspunkt for å forstå min analyse av *Wenerid* (2014), mener jeg at det er hensiktsmessig å gi en presentasjon både av originalverket, Skogekär Bergbos *Wenerid* fra 1680, og av mitt studieobjekt; Bjerg sin oversatte utgave fra 2014. Del I av denne oppgaven vil gi et innblikk i forskjeller mellom de to verkene form, innhold og resepsjonshistorie, som senere vil få betydning for min analyse av *Wenerid* (2014). Med et par unntak i kapitlene om verkene resepsjonshistorie, vil jeg i del I ikke føre noen diskusjon, men snarere redegjøre for de ulike verkene og deres historie.

2.1 *Wenerid* (1680)

I 1680, angivelig tretti år etter å ha blitt skrevet, publiseres den svenskspråklige sonettesamlingen *Wenerid. För mehr än trettio åhr sedan skrifwin/ Nu mehra tryckt i Stockholm*. Den petrarcainspirerte diktsamlingen består av 101 kjærlighetssonetter skrevet på alexandrinervers, og er de første av sitt slag på det svenske språket (Hägg, 1996, s. 98).

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for Skogekär Bergbos *Wenerid* fra 1680. *Wenerid* (1680) er skrevet i en tid preget av flere ulike kulturelle uttrykk. Med hensyn til oppgavens omfang og relevans har jeg i det følgende holdt meg til hovedlinjene for perioden og inkludert de momentene som fremstår mest relevante for tilblivelsen av *Wenerid* (1680). Videre vil jeg presentere forfatteren Skogekär Bergbo i korte trekk og gi et raskt overblikk på diskusjonen som lenge har dreid seg om hvem som skjuler seg bak forfatterpseudonymet. Deretter vil jeg foreta en beskrivelse av verket der jeg bruker mine egne betraktninger i redegjørelsen av verkets form og tema, mens jeg i beskrivelsen av de mer fortolkningsladde delene av verket, som verkets billed- og motivverden, baserer meg på Lars Burmans vitenskapelige lesning av verket fra 1998. Avslutningsvis følger et kapittel der jeg presenterer verkets resepsjon- og utgivelseshistorie.

2.1.1 Historisk bakteppe

Litteraturforskningen er nokså samstemt om at *Wenerid* må ha blitt skrevet i perioden fra 1640 til andre halvdel av 1650-årene (Burman, 1998, s. 12). Vi befinner oss altså i en periode der Sverige i lang tid har vært berørt av stormaktstiden – en tid preget av mye uro, men som til

gjengjeld innebar en kraftig oppblomstring av den lærde kulturen i Sverige (Eriksson, 2005, s. 103).

Sverige var gjennom store deler av 1500-tallet et enevelde med en sterk og uavhengig kongemakt, men under Gustav II Adolfs regjering 1611-1632 fører en ny organisering av rikets forvaltning til at adelens innflytelse øker betraktelig (Weibull, 1993, s. 38-41). Den forsterkede maktposisjonen fører til at adelen får stor innflytelse på Sveriges kulturliv (Lönnroth & Delblanc, 1999, s. 237). Adelen står selv for deler av samtidens litteratur gjennom egne forfatterskap, samtidig som de også er delaktige i driften av universitetene, bibliotekene og andre kulturelle instanser (Lönnroth & Delblanc, 1999, s. 237). Gjennom studiereiser, krigsopphold og arbeid ved ulike ambassader, får også adelen tilgang på kunst og litteratur fra andre kulturer, som de igjen bringer med seg hjem til Sverige (Lönnroth & Delblanc, 1999, s. 237). Slik blir adelen en av de mest innflytelsesrike kulturformidlerne på 1600-tallet, og den svenske kunsten og litteraturen åpnes for alvor opp for kulturelle strømninger fra resten av Europa.

I Europa har renessansen i løpet av 1500-tallet skapt et yrende kulturliv. Perioden preges av fremtidstro, sjangerekspérimentering og en ny interesse for den gresk-romerske og kristne antikken (Haarberg, Selboe & Aarset, 2007, s. 202-203). Utover 1600-tallet får også barokken fotfeste, med sine mer pessimistiske undertoner. Motiver knyttet til det ustadige menneskelivet som under renessansen ble forankret i menneskets undrende nysgjerrighet, blir nå betraktet som urovekkende (Haarberg et al., 2007, s. 251). Litteraturen preges av et tungt metaforisk språk, og motiver av rådville mennesker rammet av skjebnesvangre hendelser, står sentralt (Haarberg et al., 2007, s. 251 og 287). Ofte streber også litteraturen etter et tungt følelsesmessig uttrykk, ettersom det var dette som ble vurdert som den høye, sublime stilen (Lönnroth & Delblanc, 1999, s. 246).

Lyrikken har en sentral plass gjennom hele perioden, og bærer preg av stor sjangerrikdom (Haarberg et al., 2007, s. 238). Blant de lyriske formene blir blant annet den petrarkiske sonetteformen et estetisk ideal (Haarberg et al., 2007, s. 238). Den petrarkiske sonetten forbindes først og fremst med italieneren Francesco Petrarca (1304-1374) og hans verk *Il canzoniere*, der han i 317 sonetter uttrykker sin ulykkelige forelskelse for drømmekvinnen Laura (Janns & Refsum, 2010, s. 187). Kjærlighetsmotivet er typisk for sonetten, og ofte er det den høviske kjærligheten som skildres (Roer, 1994, s. 13-15). For at de erotiske undertonene ikke skulle komme på kant med hva kristendommen kunne tillatte, ble driftene gjerne sublimert slik at idealet ble den uoppnåelige kvinnen (Roer, 1994, s. 15). Petrarkiske sonetter forbindes

med andre ord ofte med en høvisk kjærlighetstematikk og lengten etter den uoppnåelige kjærligheten.

Typisk for sonetten er også dens strenge form med sine fjorten linjer og ofte stramme rimskjema. Den italienske, petrarkiske sonetten benytter seg vanligvis av ellevestavelserverset endecasillaboen, men grunnet Petrarca's enorme innflytelse på poesien utvikling fra 1300-tallet og helt frem til 1700-tallet, spres sonetteformen til andre land der man begynner å eksperimentere med andre versmåler (Janns & Refsum, 2010, s. 189-190). Denne type eksperimentering med sjanger, vers og rytme kan på mange måter betraktes som en karakteristisk del av kulturlivet i Europa på 15- og 1600-tallet, og den fikk også en stor innflytelse på den svenske lyrikken.

I Sverige har reformasjonen skapt spenning mellom det svenske og det latinske språket, og med utgivelsen av Gustav Vasas svenskoversatte bibel i 1541 får svenskene et eget skriftspråk (Hägg, 1996, s.79-84). Utover 1600-tallet blir man opptatt av å bruke dette nye svenske skriftspråket til å begynne å forfatte poesi på svensk (Hägg, 1996, s. 90). Overgangen fra latinsk og gresk, som tidligere var poesien språk, til svensk resulterer i at 1600-tallslyrikken preges av mye eksperimentering med hensyn til både språk og metrikk (Hägg, 1996, s. 91). Lenge forsøker man å anvende det antikke kvantitetsprinsippet i dannelsen av svenske vers, men det svenske språket, liksom andre germanske språk, har et annet aksentsystem enn hva det greske og latinske språket har, slik at kvantitetsprinsippet fungerer dårlig i utformingen av svensk poesi (Lilja, 2006, s. 187, 66-67). I 1624 publiserer imidlertid tyske Martin Opitz verket *Buch von der deutschen Poeteri*, der han fremmer aksentprinsippet – et metrisk prinsipp som får stor betydning for de nordiske språkenes poesiutvikling (Lilja, 2006, s. 224). Den svenske dikteren Georg Stiernhielm blir 1600-tallets store dikter med verket *Hercules* (1658) der han tar i bruk aksentprinsippet (Hägg, 1996, s. 94). Opitz' favorisering av den jambiske aleksandrineren medfører også at man begynner å skrive svenske vers på dette versmålet, og med poesiprofessor Petrus Lagerlöf (1648-99) som forkjemper, blir den jambiske aleksandrineren nærmest et obligatorisk versmåler i seriøse sammenhenger (Hägg, 1996, s. 99). I ettertid har verset vist seg å være dårlig egnet for det svenske språket, men det var høyt vurdert gjennom hele 1600-tallet, og ble benyttet av store forfattere som blant annet Stiernhielm og Samuel Columbus (1642-79) (Hägg, 1996, s. 99-100). 1600-tallet er med andre ord en periode der det eksperimenteres med det svenske språket og hvor man etter påvirkning fra andre europeiske lyrikktidasjoner, utvikler en ny svenskspråklig poesi.

Sverige er altså på 1600-tallet under stor innflytelse fra renessansen og barokkens kulturelle utfoldelse i resten av Europa, noe som får stor innvirkning på det svenske kulturlivet.

Blant annet blir antikke motiver og et billedrikt språk gjeldene for flere av tidens store svenske forfattere. I tillegg preges Sverige av en puristisk språkpolitikk som får stor betydning for den svenske lyrikken, ved at man går fra den latinske tradisjonen til å begynne å eksperimentere med poesi på det svenske språket.

2.1.2 Hvem var Skogekär Bergbo?

«Vem var Skogekär Bergbo» spør litteraturforsker Gustav von Platen i boken *Twistefrågor i svensk litteraturforskning* fra 1966. Ulike forskere har gjennom tidene spekulert i hvem som gjemmer seg bak pseudonymet, men i årene etter 1950 er det først og fremst Platen, og siden Stina Hansson i 1984, som har publisert omfattende artikler der spørsmålet tas opp til diskusjon (Burman, 1998, s. 12-14). Det vi vet, er at han² i 1658, samme år som Stiernhielm får suksess med *Hercules*, utgir et diktheft med tittelen *Thet swenska språketz klagemål, at thet, som sigh borde, icke ährat blifwer* (Burman, 1998, s. 12). I verket fremmer han tanken om at universitetene bør vektlegge det svenske språket i stedet for latin, og at Sverige vil gjøre «stoor winningh» på å forfatte litteratur på svensk (Hägg, 1996, s. 83). Noen år senere gir han også ut diktsamlingene *Wenerid. För mehr än trettio åhr sedan skrifwin/ Nu mehra trycket i Stockholm* og *Fyratijo små Wijisor. Til Swänksa Språketz öfningh för 30. Åhr sådan skifwin*, i henholdsvis 1680 og 1682 (Burman, 1998, s. 12). I begge diktsamlingene går det frem at ambisjonen med verket blant annet er å demonstrere det svenske språkets *rimskickelighet* (Platen, 1966, s. 55). De til sammen tre utgivelsene tyder altså på at det bak pseudonymet skjuler seg en dyktig versifikator med et engasjement for den puristiske språkpolitikken som utspant seg på 1600-tallet.

Med utgangspunkt i kansellimiljøets interesse for utviklingen av det svenske språket har prestesønn og hoffsekretæren Johan Sylvius (1620-1690) pekt seg ut som en sannsynlig kandidat (Burman, 1998, s. 13-20). I et forsvar av hans kandidatur viser Hansson til bibliografien *Sueica literata* fra 1680 der det hevdes at bokstaver og semantiske enheter i pseudonymet kan avsløre forfatteren bak navnet (Burman, 1998, s. 16). I den forbindelse peker Hansson på sammenhengen mellom det latinske ordet *sylva* («skog»), *Skogekär*, og navnet *Sylvius*, samt at *Bergbo* muligens viser til Sylvius hjemsted på den värmländske *bergslagen* (Burman, 1998, s. 16). I Lars Burmans vitenskapelige utgave av *Wenerid* fra 1998 påpeker imidlertid Burman selv at kvaliteten på øvrige dikt skrevet av Sylvius står i kontrast til de solide

² Det er ikke umulig at personen bak pseudonymet er en kvinne, men både i Platen (1966) og Burmans (1998) diskusjoner pekes det utelukkende på mannlige kandidater. Jeg velger derfor å omtale Bergbo som en *ham*.

versene i Bergbo sine utgivelser, og han støtter seg heller til Platens teori om at det må ha vært friherren Gustaf Rosenhane (1619-1684) som var Skogekär Bergbo. Burman (1998) påpeker blant annet at spesielt *Wenerid*, med sitt petrarkiske kjærlighetsideal, uttrykker noen aristokratiske verdier som virker mer relevante for den lærde og bereiste adelsmannen Gustav Rosenhane, enn for embetsmannen Johan Sylvius (s. 21). Burman (1998) avslutter imidlertid med å påpeke at spørsmålet om Skogekär Bergbos identitet er og forblir en uløst gåte, men at han uten tvil har vært en belest person med kontakter i hoff- og kanselliverdenen, og som til syvende og sist må ha vært en ytterst følsom poet (s. 24).

2.1.3 Om verket

Wenerid (1680) består av hundre nummererte sonetter, samt en innledende sonett. Ifølge Burman (1998) kan *Wenerid* (1680) betraktes som et helhetlig verk i den forstand at det er en samling mikrotekster som til sammen utgjør en makrotekst, liksom Petrarcas *canzoniere* (s. 35). Samlingen inneholder forord av Bergbo selv, der han påpeker at han med verket ønsker å demonstrere at det er mulig å danne rimende lyriske vers på det svenske språket (Bergbo, 2014a, s. 12).

Sonettesamlingens form demonstrerer på mange måter påvirkningen fra andre europeiske lyrikktradisjoner. Sonettene er skrevet på aleksandrinerens, og kan sådan tyde på at forfatteren har latt seg inspirere av franske sonetter, og ikke minst av Opitz' verk *Buch von der deutschen Poeteri*. Diktene følger en jambisk rytme, lik den Opitz forfekter, med en cesur mellom sjette og syvende stavelse. Strofeinndelingen er lik petrarcasonetten, bestående av to kvartetter etterfulgt av to tersetter. Rimmønsteret i oktavene følger for det meste et ABBA ABBA -mønster, mens det i tersetene hovedsakelig varierer mellom CDC/DEE og CCD/DEE, samt andre mindre forekommende variasjoner. Med hensyn til språk bærer verket preg av å ha blitt til i en periode der det svenske skriftspråket var gjenstand for en hel del eksperimentering. Det svenske språket var på det skrevne tidspunktet ikke underlagt verken ortografiske eller grammatiske regler (Bjerg, 2014b, s. 223). I *Wenerid* (1680) er det derfor stor variasjon i ordstilling, og stavingen av ord er i stor grad inkonsekvent.

I *Wenerid* (1680) er det kjærligheten som er det sentrale temaet. I samlingens første sonett skildrer *Wenerids* protagonist, det lyriske jeg-et, opplevelsen av å bli rammet av en intens forelskelse. Verkets øvrige sonetter tar så for seg det den forelskedes opplevelse av kjærligheten og det å være forelsket. Man kan si at det lyriske jeg-et fører en slags indre dialog gjennom hele

verket, der kjærlighetsrefleksjonene skifter mellom å være fortvilede, sørgmodige og håpefulle. I sonett 16 spør han for eksempel fortvilet: «När ändas doch min sorg! när skal min kärleek ändas», mens man i sonett 100 kan skimte et modig håp: «Lät oss min Venerid här effter uppenbarligh/ Wär kärlek bruka fritt ty han är inthet fahrligh.». *Wenerid* er altså en beskrivelse av den forelskedes håp og ulykke i lengselen etter den uoppnåelige drømmekvinnen *Venerid*.

I Burmans (1998) lesning av *Wenerid*, argumenterer han for at verket er preget av et billedrikt språk, lik det barokke petrarkister ofte etterstrebet (s. 48). Mange av sonettene i *Wenerid* har en antitetisk struktur; mørket står mot lyset, sorgen mot lykken, og høsten mot våren. *Venerid* er lyset, mens hennes fravær innebærer et mørke; i hennes øyne står solen og er det eneste som kan lyse opp det blinde mørket den forelskede befinner seg i. Naturmetaforikken er gjennomgående, og kjærligheten skildres gjentatte ganger som en brennende ild. Forholdet mellom *Venerid* og det lyriske jeg-et beskrives også ofte gjennom et himmel/jord-motiv. *Venerid*, solen, fremstilles som en himmelsk gudinne, ofte omgitt av himmelske elementer som stjerner, mens den forelskede befinner seg på jorden, om ikke i helvete. *Wenerid* er altså et billedrikt verk, der kjærlighetsmotivet skildres gjennom metaforer, antiteser og symboler.

2.1.4 Resepsjon

Få kilder gir detaljrike avsløringer om *Wenerids* mottakelse da den ble trykket og utgitt i 1680, men som tidligere nevnt, har Bergbos verk, ifølge Hägg (1996), knapt hatt noen lesere (s. 98). Dens manglende popularitet kan også bekreftes ved å se til utgivelsehistorien. Verket har mest sannsynlig blitt trykket i et særdeles lite opplag, og allerede på 1700-tallet ble *Wenerid* betraktet som et svært sjeldent trykk av bibliotekarer som kjente til verket (Burman, 1998, s. 24-25). Det er vanskelig å kunne si noe helt sikkert om hvorfor *Wenerid* aldri oppnådde noen særlig popularitet i sin tid, men ifølge Burman (1998) skyldes det trolig at den petrarkiske stilen som anvendes i Bergbo sitt verk forfekter et adelig og aristokratisk ideal, som ved 1680 møtte motstand fra nye maktgrupper i samfunnet (s. 70). I 1720 utgir dessuten poet og embetsmann Samuel Triewald (1688-1743) *Satyre emot våra Dumme Poëter*, og blir en av de første i en lang rekke av kritikere som beskylder den billedprangende og følelsestunge barokkstilen for å være svulstig og pretensiøs (Lönroth & Delblanc, 1999, s. 245). Mye tyder altså på at *Wenerids* stil og innhold var passé da den ble utgitt i 1680. Siden har verket blitt redigert og utgitt på nytt i 1853, 1871, 1949 og 1951 (Burman, 1998, s. 25). Før den danske oversettelsen i 2014, er Burmans vitenskapelige utgave av *Wenerid* fra 1998, så vidt det er meg bekjent, den siste

utgivelsen av Bergbos sonettesamling. Det har meg imidlertid ikke lyktes å finne noen kritikker eller omtaler av de senere utgavene. Interessen for verket fremstår altså som relativt begrenset.

2.2 *Wenerid* (2014)

I dette kapittelet følger en redegjørelse av den danskoversatte utgaven av *Wenerid* fra 2014. For ikke å gjenta momenter fra det foregående kapittelet, har jeg i det følgende konsentrert meg om å legge frem de elementene som helt åpenbart skiller seg fra 1680-versjonen. Ettersom oversetteren av verket ikke deler den samme omfattende diskusjon rundt sitt forfatterskap som Bergbo, har jeg i stedet for å vie det et eget kapittel valgt å gi en kort presentasjon av henne i kapittel 2.2.1 «Om verket». Til sist har jeg samlet sitater fra et utvalg av kritikker, i et forsøk på å skape et bilde av verkets mottakelse etter sin utgivelse i 2014.

2.2.1 Om verket

Den danskoversatte utgaven av *Wenerid* er utgitt i 2014, og er oversatt av forfatter og oversetter Anne Marie Bjerg (1937-). Med engelsk, amerikansk og særlig svensk som sitt felt, har danske Bjerg siden 1969 oversatt godt over hundre verk, i tillegg til at hun selv har utgitt fire egne prosaverk (Dansk Forfatterforening, 2017). Bjerg har mottatt flere prestisjetunge priser for sitt arbeid, og ble blant annet utnevnt til ridder av den kongelige svenske Nordstjärneorden i 2016 for sin innsats med å fremme svensk litteratur og kultur (KVINFO, 2016).

Bjerg sin oversatte utgave av *Wenerid* er utgitt av det danske Forlaget Vandkunsten. Boken inneholder forord av Horace Engdahl, innledning og etterord av Bjerg, samt originalt forord av Bergbo. I 2014-utgaven er også Bergbo sine originale sonetter fra 1680 inkludert, og står plassert ved siden av Bjergs respektive oversettelser.

I Bjerg sin oversatte utgave av *Wenerid* forekommer det et par bevisste endringer fra 1680-versjonen. Blant annet er formen en annen enn den i Bergbos originale samling. I stedet for å benytte seg av aleksandrineren, har Bjerg skrevet sin danske oversettelse på jambisk pentameter. I bokens etterord forklarer hun at aleksandrineren opplevdes tungvinn å anvende på det danske språket, samtidig som cesuren gjorde innholdet klosset (Bjerg, 2014b, s. 222). Med femfotjamben, derimot, erfarte hun at «rytmen og ordene fik en helt anden spændstighed, ja, elegance.» (Bjerg, 2014b, s. 222). Overgangen fra aleksandriner til jambisk pentameter innebærer naturligvis at innholdet får færre stavelser å fordeles på, men Bjerg understreker at hun har etterstrebet å få frem de samme poengene som i originalen. Hun påpeker imidlertid at

hun i sin oversettelse har forsøkt å unngå et alt for arkaisk preg, og at hun har tatt seg språklige friheter i form av allusjoner til senere tiders danske diktere (Bjerg, 2014a, s. 8). Dette i et forsøk på å oversette diktene fra sitt originale 1600-tallspråk til et nåtidig dansk «som nutidige danskere kan læse med fornøyelse og genkendelse» (Bjerg, 2014a, s. 8).

2.2.2 Resepsjon

Etter utgivelsen i 2014 har verket høstet gode anmeldelser fra flere godt etablerte aviser og litterære tidsskrift. Ifølge Forlaget Vandkunstens nettsider, har *Wenerid* (2014) blitt anmeldt i Politiken, Berlingske, Weekendavisen, Information, Kristeligt Dagblad og Litteratur.nu. Anmeldelsene er nesten enstemmige i sin positive vurdering av verket, og vier plass til å kommentere både Bergbos originale sonetter og oversetterens innsats. Med hensyn til denne oppgavens begrensede omfang, har jeg ikke mulighet til å sitere alle anmeldelsene, men jeg har valgt å gjengi sitater fra de største avisene.

I Berlingske, som jeg siterte i oppgavens innledning, får *Wenerid* (2014) fem av seks stjerner, og anmelder Jørgen Johansen sier følgende om utgivelsen:

Baroksonetter fra 1600-tallets Sverige! Hvem ville ha gættet på, at det kunne gå hen og blive en af det aktuelle bogmarkeds succeshistorier? Men der er gaver, der kommer så uventede, og som er så iøjnefaldende annerledes, at det i sig selv skærper interessen. [...] Den oplevelse af flygtigheden er til at forstå og identificere sig med på tværs af århundrederne. Både Skogekär Bergbo fra 1600-tallets Sverige og oversætteren Anne Marie Bjerg fortjener beundring for deres indsats i kærlighedssonetternes tjeneste. (Johansen, 2015).

Diktenes tidløshet og Bjergs oversetterbragd, blir også trukket frem i Thomas Bredsdorffs kritikk for Politiken:

Visst er disse digte en opvisning i raffinerte former. Det er oversættelsen sandelig også. Men det forhindrer ikke, at digtene, som Horace Engdahl nævner i et lige så formfulendt forord, fører kærlighedens forrykte tale, så man indimellem glemmer, at der er 350 år og en enestående oversætter imellem dem og os. Og det i en sjældent smuk bog. (Bredsdorff, 2014).

I Weekendavisen sin kritikk uttrykker anmelder Lars Bukdahl beundring for Bergbos omfattende sonettesamling:

Wenerid giver os endnu en grund til at være poetisk misundelige på svenskene – udover selve sproget. Ikke fordi vi ikke har fremragende 1600-tals-digtere – eller faktisk ikke så mange andre end Kingo jo – men vi har i verken 1400-, 1500-, 1600- eller 1700-tallet digtere, der kvalificeret specialiserer sig i kærlighedssonetter à la Petrarca. (Bukdahl, 2015).

Basert på det faktum at utgivelsen har blitt vurdert og omfavnet fra flere hold, virker det trygt å si at Bjerg sin oversatte utgave av *Wenerid* har blitt viet en større oppmerksomhet enn den man har sett oppstå ved tidligere utgivelser av verket. Man kan også si at når *Wenerid* (2014), en sonettesamling fra 1600-tallet, får omtale selv i kommersielle dagsaviser som *Berlingske* og *Politiken*, tyder det på at det må være *noe* ved Bjergs oversettelse av *Wenerid* (2014) som fremstår interessant for et moderne publikum. Dette bringer meg tilbake til oppgavens problemstilling; hva har egentlig skjedd med *Wenerid* (1680) i oversettelsen? Hvordan fremstår Bjerg sin oversettelse fra 2014 sammenlignet med originalverket fra 1680? I neste del av oppgaven vil jeg forsøke å besvare disse spørsmålene ved å se på verket i lys av oversettelsesteori, og med utgangspunkt i det litteraturhistoriske bakteppet jeg i det foregående har presentert.

DEL II

Analyse og sammenligning

3. Paratekstanalyse

I dette kapitlet ser jeg nærmere på *Wenerids*³ paratekster, og hva paratekstene gjør med leserens tilgang til verket. Jeg vil innlede kapitlet med å redegjøre for hva paratekster er, og hvorfor studiet av paratekster kan betraktes som et viktig ledd i analysen av oversatte verk. I redegjørelsen for paratekstbegrepet vil det fremgå at paratekst omfatter en rekke elementer. I min analyse av *Wenerids* paratekster velger jeg å konsentrere meg om det det nye tekstlige materialet i boken, samt bokens grafiske oppsett, ettersom jeg mener at det er disse elementene som har størst innflytelse på hvordan *Wenerid* leses. Som nevnt i del I inkluderer boken forord av Horace Engdahl, fotnoter, innledning og etterord av oversetter Anne Marie Bjerg, samt original innledning av Bergbo. Disse paratekstene, som tilsammen utgjør omtrentlig 20 sider av boken, gir leseren et innblikk i kildetekstens historie, oversetterens forhold til verket, og arbeidsprosessene som ligger til grunn for den oversatte utgaven av Bergbos sonettesamling. I kapitlet vil jeg vise hvordan disse paratekstene påvirker måten *Wenerid* leses og forstås på, både i forholdet mellom verk og leser, men jeg vil også argumentere for at paratekstene har endret verket slik at *Wenerid* fungerer som en måte å kommunisere med en større litterært system på.

Kapitlet er strukturert med utgangspunkt i at de forskjellige paratekstene har mer eller mindre ulike funksjoner. Jeg har derfor delt opp paratekstene i tre delkapitler; Engdahls forord, bokens grafiske oppsett, og Bjerg sine paratekster (innledning, etterord og fotnoter). I det følgende vil de imidlertid ikke holdes fullstendig separert fra hverandre, ettersom noen deler av de ulike paratekstene underbygger samme poeng. Før analysen av paratekstene, vil jeg som nevnt, redegjøre for parateksters betydning i oversatt litteratur.

3.1. Paratekst i oversatt litteratur

I verket *Seuils* ("Terskler") fra 1981 definerer Gerard Genette (1997) paratekst som de verbale og ikke-verbale elementer som omringer et litterært verk og bidrar til å presentere verket på ulike måter (s. 1). Paratekst omfatter dermed en rekke elementer, som for eksempel tittel, forord, innledning, illustrasjoner, format og kritikker (Genette, 1997, s. 1). Genette (1997) ser paratekst som en "terskel" inn til verket, og han betrakter det som den mest sosiale delen av

³ Studieobjektet for analysen i dette kapitlet er først og fremst utgaven av *Wenerid* fra 2014. Med mindre annet er spesifisert, refererer alle henvisninger til *Wenerid* i dette kapitlet til Bergbo, S. (2014 [1680]). *Wenerid. 101 sonetter*. Oversatt av A. M. Bjerg. Stockholm: Forlaget Vandkunsten.

litterære verk på grunn av evnen de har til å forme leserens forståelse av- og relasjon til verket (s. 1-2).

I oversatt litteratur kan paratekstene få en spesielt viktig funksjon. Å oversette litterære verk har lenge vært kjent for å være en omfattende og svært utfordrende prosess ettersom arbeidet involverer ulike kulturer underlagt forskjellige litterære tradisjoner og normsystemer (Toury, 1980, s. 51-62). Med utgangspunkt i hvordan Genette (1997) ser på et verks paratekster som en måte å kommunisere med- og forme leserens forståelse av verket på, kan man si at paratekst i oversatt litteratur får en desto større betydning ettersom det gir oversetteren eller forlaget muligheten til å skape en kulturhistorisk erfaringshorisont hos leseren som kan gjøre verket lettere tilgjengelig. Paratekstene kan med andre ord fungere som en kommunikasjonskanal mellom to ulike kulturer, og kan dermed oppklare elementer i og utenfor teksten som ikke uten videre virker forståelige for leseren i målkulturen.

Samtidig blir studiet av paratekster i oversatt litteratur viktig, i den forstand at paratekster kan avsløre forlaget eller oversetterens motivasjon for oversettelsen. I 1990 formulerte Susan Bassnett og André Lefevere teorien om «the cultural turn», der de går bort fra den formalistiske tilnærmingen til oversettelse, og heller velger å studere oversettelse i lys av kontekst, historie og kulturelle konvensjoner (Bassnett & Lefevere, 1990, s.11). Ifølge Bassnett og Lefevere (1990) er en oversettelse aldri tilfeldig, men avhengig av den kulturhistoriske konteksten den skrives i (s. 11). I en forlengelse av denne teorien, argumenterer Lefevere (2017) for at et verks mottakelse styres av enten ideologiske eller poetologiske krefter, og at all skriving, inkludert oversettelser, dermed motiveres av disse kreftene ved at man enten tilpasser seg eller går imot de dominerende kreftene (s. 6). En oversettelse er med andre ord alltid motivert av kulturelle konvensjoner som for eksempel sosiale- og politiske tankesett eller estetisk smak. I en artikkel fra 2013 overfører Szu-Wen Kung denne ideen til studiet av paratekster i oversatt litteratur:

paratextual materials can also function as a valuable methodological tool in contextualizing translated texts and exploring implicit traces of ideological and socio-cultural motivations of translation agents which could be sometimes unseen in translated texts (Kung, 2013, s. 53).

Kung (2013) mener altså at paratekster kan inneholde implisitte spor som kan avsløre kulturelle og ideologiske motiver for oversettelsen, som ellers ikke ville kommet frem like tydelig i selve oversettelsen. Det blir dermed viktig å ta paratekstene med i betraktning i analysen av oversatte verk for bedre å kunne forstå hvordan forlaget eller oversetteren ønsker at leseren skal tilnærme seg verket. Med dette som utgangspunkt vil jeg i det følgende gjøre en analyse av paratekstene

i *Wenerid*, og diskutere hvordan de påvirker måten *Wenerid* leses på, der jeg starter analysen med å se nærmere på Engdahls forord.

3.2 En utfordring av svensk kanonlitteratur; om Engdahls forord

Foruten om bokens tittelside, er Engdahls forord den første parateksten leseren presenteres for i *Wenerid*. Forordet gir blant annet leseren en større forståelse av kildeteksten og kildekulturen. Her introduseres man for svensk diktningstradisjon, for bedre å kunne forstå hvor *Wenerid* (1680) plasserer seg i forhold til denne tradisjonen. Engdahl innleder forordet med en beretning om hvordan kjærlighetsmotivet i svensk litteratur i stor grad har vært preget av en robust natur, slik det blant annet fremstilles hos August Strindberg og Victoria Benedictsson (Engdahl, 2014, s. 1). ”Men hver litteratur har sine anomalier, hver historie sine mirakler”, fortsetter Engdahl, og viser til et ”poetisk mikroklima” i svensk diktningstradisjon der kjærlighetsmotivet har en mer lidenskapelig, nærmest gudommelig karakter. Engdahl trekker frem Erik Johan Stagnelius, Edith Södergran og Evert Taube som ledende forfattere innenfor denne sjangeren, men utnevner Skogekär Bergbo som den aller første til å skrive om kjærligheten på denne måten. Forordet sørger altså for å plassere verket innenfor den svenske litterære tradisjonen, og gir leseren et utgangspunkt å forstå verket utfra ved å sette det opp mot andre forfattere innenfor samme sjanger. Samtidig gir forordet opplysninger om de litterære tendensene som hadde fofeste på tidspunktet *Wenerid* (1680) ble skrevet, som for eksempel at den klassiske epoke ”så Amor som en angriber” (Engdahl, 2014, s. 3). Slik jeg argumenterte for i redegjørelsen av paratekstets funksjon i oversatt litteratur, ser vi altså at forordet fungerer som en kommunikasjonskanal mellom den svenske litteraturhistorien og den moderne leseren; forordet setter verket inn i en litteraturhistorisk kontekst, og gir leseren ledetråder for hvordan sentrale motiver skal leses.

Av forordet fremgår det også tydelig at Engdahl mener *Wenerid* (1680) er et verk av høy kvalitet. Han beskriver det blant annet som en «enestående samling» og sammenligner det med Roland Barthes verk *A Lover's Discourse* fra 1977 (Engdahl, 2014, s. 1-4). Samtidig legger Engdahl også vekt på verkets mangel på anerkjennelse ved å poengtere at det aldri oppnådde noen betydelig popularitet: «Nu må den nærmest betragtes som glemt» (Engdahl, 2014, s. 1). Engdahls forord kan dermed leses som en måte å uttrykke forundring over *Wenerids* (1680) neglisjerte plass i den svenske litteraturen på. Med hensyn til hvordan Lefevere mener at all oversettelse er motivert av ideologiske eller poetologiske krefter, kan Engdahls forord tolkes som et forsøk på å fremme nødvendigheten av Bjergs oversettelse for å forsikre *Wenerids* (1680) levedyktighet og anerkjennelse i en kultur som nærmest har forsømt Bergbos sonetter:

Takket være sin dobbelte trofasthet mod Wenerid og mod sonetkunstens høje idealer har den ukendte mester der kaldte sig Skogekär Bergbo, efterladt sig et ægte, svensktilvirket, italiensk klenodie som skal holdes i ære århundrede efter århundrede af stærke sjæle (Engdahl, 2014, s. 5).

Forordet avslører med andre ord en estetisk smak og et litteratursyn som omfavner Bergbos verk fra 1680. Slik kan man si at forordet ber om at verket skal leses som et stykke verdifull svensk litteratur. Samtidig har vi sett at det også gjøres et poeng ut av den svenske litteraturens fraværende interesse for verket. På den måten kan oversettelsen av *Wenerid* (1680) betraktes som en måte å utfordre den svenske litterære kanon på. I verket *Translation, rewriting and the manipulation of fame* argumenterer Lefevere (2017) for at det i en hver kultur vil eksistere et litterært system med normer for hva slags litterære praksiser som betraktes som verdifulle og ikke (s. 20-21). Normene for dette systemet kontrolleres først og fremst av *professionals*, det vil si av kritikere, akademikere og lærere, som ved å omfavne eller avvise ulike praksiser, styrer hvilke praksiser som får gjennomslag (Lefevere, 2017, s. 27). Dermed kontrollerer også disse gruppene hva som inkluderes i det litterære systemets kanonlitteratur (Lefevere, 2017, s. 22). Som jeg allerede har nevnt både i oppgavens innledning og kapittel 2.1.4, vies ikke Bergbo og hans verk stor plass eller noen særlig anerkjennelse i de rådende verkene om den svenske litteraturhistorien. Man kan si at det litterære systemet i den svenske kulturen har gitt *Wenerid* (1680) en nokså perifer plass i diskursen om den svenske litteraturen. Mens den svenske kanonlitteraturen fra 1600-tallet gjerne inkluderer forfattere som Stiernhielm, Hiärne og Wivallius, har Bergbo en marginal plass i kanoen, om han i det hele tatt kan sies å være en del av den. Med utgangspunkt i hvordan Kung (2013) påpeker at et oversatt verks paratekster kan avdekke kulturelle motivasjoner for oversettelsen, kan man si at *Wenerids* forord gir noen indikasjoner på at man med oversettelsen av *Wenerid* (1680) håper å kunne rette et nytt fokus mot Bergbo og hans sonettesamling. Den samme kulturelle motivasjonen kan man også ane i Bjerg sine paratekster når hun snakker varmt om hans arbeid, og viser til forskning som også tar Bergbos mangel på anerkjennelse opp til diskusjon:

Skogekär Bergbo var en svensk litterær pioner, og nogle litteraturhistorikere mener at havde Wenerid været kendt i offentligheden den gang værket blev skrevet, altså i 1650'erne, ville han og ikke Georg Stiernhielm (1598-1672) med det store episke digt Hercules, 1658, være blevet kaldt den svenske digtekunsts fader (Bjerg, 2014b, s. 227).

Vi ser altså at både Engdahl og Bjerg sine paratekster har et innhold som taler i Bergbos favør. Med tanke på hvordan paratekstene fremstiller Bergbo som en ukjent mester, kan man si at

oversettelsen av *Wenerid* (1680) kan betraktes som en måte å utfordre det svenske litterære systemet på ved å implisere at verket fortjener en å nevnes som en del av verdifull, svensk litteraturhistorie.

3.3 Tematisering av oversettelsesaspektet; om bokens grafiske oppsett.

Wenerid har et på mange måter interessant grafisk oppsett, ulikt fra Bergbo sitt verk fra 1680. Som nevnt i kapittel 2.2.1, inkluderer boken kildeteksten fra 1680, og lar Bergbo sine originale sonetter stå side om side med Bjergs oversettelser. Oppsettet fremhever på den måten oversettelsesaspektet ved å demonstrativt separere kildetekst fra måltekst fremfor leserens øyne. Slik blir oversetteren gjort til en synlig del av verket. Å la oversetteren tre frem i lyset slik det er gjort i *Wenerid*, gjøres imidlertid sjeldent i oversatt litteratur. I *The Translator's Invisibility* argumenterer Venuti (2008) for at oversettere har fått en marginal status som følge av at det innenfor den litterære disiplinen råder et ideal om oversetteren som usynlig:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text –the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the original (Venuti, 2008, s. 1).

Venuti hevder at det er en tendens til å betrakte en god oversettelse som en tekst der oversetteren unngår å bruke et unikt og oppsiktsvekkende språk. En god oversettelse skal etterstrebe *fluency*, altså skal den være lettlest, presis og tilpasses målkulturen (Venuti, 2008, s. 1). På den måten gjør oversetteren seg usynlig, og illusjonen av at det utelukkende er originalforfatterens tekst vi leser, oppstår. I *Wenerid* brytes denne illusjonen umiddelbart ved hjelp av det iøynefallende tekstopsettet; tilbake står en ærlig beretning om Bjergs behandling av Bergbos sonetter. Oversetteren blir gjort til en synlig del av verket, i stedet for at hun gjemmes bort i en oversettelse som forsøker å overbevise leseren om at den er identisk med det originale verket. På den måten rettes et fokus mot Bjergs unike språk og stil, og det blir lettere å betrakte henne som en selvstendig forfatter, i stedet for et usynlig og nøytralt talerør. Oppsettet kan dermed forstås som en måte å utfordre den etablerte måten å lese oversettelser på: i stedet for å lese verket som om det var det uberørte, originale verket, blir leseren nødt til å forholde seg til både kildetekst og måltekst, og konfronteres med deres ulikheter. På den måten kan man si at oversettelse blir gjort til et eget tema i *Wenerid*. Med en slik tilnærming kan man argumentere

for at *Wenerid* ikke bare er en samling kjærlighetssonetter; det er også et verk om oversettelse. Måten Bjerg har oversatt *Wenerid* (1680) til å få en betydning utover de 101 kjærlighetssonettene, er kanskje spesielt interessant med tanke på at også *Wenerid* (1680) hadde noen språkpolitiske undertoner. I det originale forordet fra 1680 problematiserer Bergbo den da utbredte holdningen om at det svenske språket var kronglete og vanskelig lot seg rime på (Bergbo, 2014a, s. 12). Derfor, fortsetter han, har han i *Wenerid* (1680) skrevet rimende svenske vers så man kan «låta see Swänskan i Rijm skickeligheet» (Bergbo, 2014a, s. 12). *Wenerid* (1680) var altså en demonstrasjon av det svenske språkets rimskikkethet, og kan sådan betraktes som et verk som forsøke å kommunisere et budskap i den språkpuristiske debatten som utspant seg på 1600-tallet. Slik kan man si at Bjerg ikke bare har oversatt de 101 kjærlighetssonettene – hun har også oversatt verkets ønske om å ha en funksjon i en større kontekst. I dag, 300 år senere, har vi for lengst bevist at de skandinaviske språkene egner seg til poesi. Budskapet Bergbo forsøkte å kommunisere i 1680 er med andre ord ikke like kontroversielt eller nødvendig i dag. I stedet kan man si at Bjerg har overført verkets underliggende tema til å gjelde oversettelsespraksisen. Oppsettet gir blant annet leseren muligheten til å se og reflektere rundt hvordan Bjerg har løst oppgaven å oversette kildeteksten til målspråket og målkulturen, og gjennom Bjerg sine egne paratekster får leseren innsikt i utfordringene Bjerg opplevde i oversettelsesprosessen. Med utgangspunkt i hvordan Venuti (2008) problematiserer litteraturfeltets tendens til å usynliggjøre oversettere, og sådan redusere deres status, kan *Wenerid* forstås som et verk som forsøker å bringe oversetteren *frem* i lyset og demonstrere arbeidets kompleksitet.

Oppsettets måte å tematisere oversettelse på løfter også frem andre problemer innenfor oversettelsesfeltet. Ifølge Venuti (2008) risikerer alltid en oversettelse å redusere kildetekstens særpreg i et forsøk på kommunisere teksten til et nytt publikum:

The aim of translation is to bring back a cultural other as the recognizable, the familiar, even the same; and this aim always risks a wholesale domestication of the foreign text, often in highly self-conscious projects where translation serves an appropriation of foreign cultures for agendas in the receiving situation, cultural, economic, political. Translation is not an untroubled communication of a foreign text, but an interpretation that is always limited by its address to specific audiences and by the cultural or institutional situations where the translated text is intended to circulate. (Venuti, 2008, s. 14)

Ved å plassere kildetekst og måltekst ved siden av hverandre løftes denne problemstilling opp, ved at leseren får anledning til å se hvor forskjellige (eller like) kildetekst og måltekst kan være. Man kan si at det grafiske oppsettet formidler et budskap om at en oversettelse kan ikke

nødvendigvis kan leses som om det var det originale verket. Et verk har alltid gjennomgått prosesser i oversettelsen som gjør at det kan fremstå nokså ulikt fra det kildeteksten. Slik tematiserer *Wenerid* forholdet mellom kildetekst og måltekst, og utfordrer samtidig etablerte normer innenfor oversettelsespraksisen. I en forlengelse av dette, kan man spørre seg: hva skjer egentlig når oversetteren blir en synlig del av verket, og man som leser står overfor kildetekst og måltekst samtidig?

Måten oppsettet gjør oversettelse til et tema på påvirker nemlig måten *Wenerid* leses på. Valget om å plassere kildetekst og måltekst ved siden av hverandre kan leses som en invitasjon til å sammenligne de to tekstene, og løfter dermed frem spørsmål knyttet til endringer. Når leseren står overfor Bergbo og Bjerg sine versjoner av sonettene samtidig blir det med andre ord naturlig at leserens oppmerksomhet rettes mot oversettelsens språk- og meningsforskyvninger; hva har endret seg fra kildetekst til måltekst? En naturlig effekt av at leseren stimuleres til å undersøke *hva* som har skjedd i oversettelsen, blir at spørsmålet om *hvorfor* også får betydning. Slik åpner *Wenerid* opp for refleksjon rundt både oversettelsespraksisen, men også rundt kulturforskjellene mellom kildekulturen og målkulturen. Man kan si at leseren nærmest inviteres inn i et slags forskningsarbeid som stimulerer leseren til å reflektere rundt de ulike tekstene, kulturen de ble skapt i, og oversetterens rolle. Slik kommuniserer oppsettet noen overordnede spørsmål til leseren som setter et utgangspunkt for lesningen av verket, som for eksempel: «Hva skjer med innholdet når det skal formidles i et versemål bestående av færre stavelser enn i kildeteksten?» og «er innhold og motiv fremstilt på samme måte i versjonen fra 1680 og versjonen fra 2014?». Disse spørsmålene skal vi se nærmere på i kapittel 4 av denne oppgaven.

3.4 Oversetternærvær; om Bjergs paratekster

Som nevnt i kapittelet over, gjør bokens grafiske oppsett at man som leser blir oppmerksom på oversetter Bjergs tilstedeværelse i verket. Denne tilstedeværelsen forsterkes ytterligere av Bjerg sine egne paratekster som utgjør bokens innledning, etterord og paratekster. Innledningen, som er plassert etter Engdahls forord, blir leserens første møte med oversetteren og gir leseren et innblikk i Bjergs personlige tanker om verket. Måten paratekst gir oversettere denne muligheten til å heve sin stemme på, diskuterer Hermans (2010) i essayet «Translator's voice in translated narrative» der han argumenterer for paratekst som en svært betydningsfull del av oversatt litteratur (s. 198). En av Hermans (2010) mest sentrale påstander er at oversatt litteratur alltid inneholder *to* stemmer, både den fra originalforfatteren og det han kaller for *oversetterens*

stemme, men i likhet med Venuti (2008) påpeker også Hermans (2010) at oversetterens stemme ofte ignoreres på grunn av idealet om at oversetteren skal være en nøytral og usynlig størrelse (s. 210). Oversetterens stemme er imidlertid alltid til stede i en oversatt tekst, ifølge Hermans, selv om den kan være mer eller mindre åpenbar. Mest åpenbar og betydningsfull blir oversetterens stemme dersom den trenger igjennom teksten og snakker *på vegne av seg selv*, slik det for eksempel gjøres i paratekster:

It is most directly and forcefully present when it breaks through the surface of the text speaking for it self, in its own name, for example in a paratextual Translator's Note employing an autoreferential first person identifying the speaking subject (Hermans, 2010, s. 198)

Når oversettere benytter seg av paratekst i oversatte verk, i form av for eksempel innledning, fotnoter eller etterord, mener Hermans (2010) at dette bidrar til å identifisere og tydeliggjøre oversetterens stemme i verket som blir lest.

Bjergs stemme og identitet som oversetter etableres raskt i *Wenerids* innledning. I innledningen forteller Bjerg om hvordan hun selv, ved en tilfeldighet, oppdaget Bergbos sonetter, og videre hva som motiverte henne til å oversette alle de 101 sonettene fra nysvensk til dansk. Med utgangspunkt i Hermans (2010) teori om oversettelsens to stemmer, kan man si at innledningen i *Wenerid* sørger for å identifisere oversetterens stemme når Bjerg introduserer seg selv og sitt prosjekt for leseren. Dette fører til at leseren umiddelbart blir oppmerksom på at teksten som skal leses er formulert og formidlet av Bjerg, og at det dermed ikke vil være samme sonettene som ble utgitt i 1680 i Stockholm. Vissheten om dette forsterkes også når Bjerg i innledningen påpeker at målet for oversettelsen av sonettene var ”at gjøre dem til poesi som nutidige danskere kan lese med fornøyelse og genkendelse” (Bjerg, 2014a, s. 8). Kommentaren fungerer som en eksplisitt påminnelse om at oversettelsen er skrevet med en intensjon, og med utgangspunkt i en annen mottakergruppe enn hva kildeteksten opprinnelig var ment for. Slik bevisstgjøres leseren på Bjergs behandling av kildeteksten, og dermed hennes personlige tilstedeværelse i målt teksten. Bjergs paratekster kommuniserer altså med leseren, og gjør leseren oppmerksom på at hennes egen stemme vil være til stede i oversettelsene. På den måten kan si at verket får et oversetternærvær.

Oversetternærværet får flere funksjoner. I etterordet bidrar det for eksempel til å hjelpe leserens forståelse av verket. Mens innledningen fungerer som en introduksjon av Bjergs stemme og hennes prosjekt, omfatter Bjergs etterord mer dyptgående refleksjoner rundt kildeteksten og eget arbeid med sonettene. Ifølge Genette (1997) gir etterordet

paratekstforfatteren en mulighet til å «diskutere» verket med leseren *etter* at leseren selv har lest og dannet seg en forståelse av verket (s. 237). Dette ser vi er tilfellet i Bjergs etterord når hun innledende stiller spørsmålet «Hvad handler *Wenerid* så om?», etterfulgt av hennes egen oppfatning av innholdet og motivene i Bergbos sonetter:

Digtene skildrer alle kærlighedens smertelige og forhåbningsfulde krinkel-kroge, og ud af disse beskrivelser fremstår et ideal for kærligheden: den trofaste, livslange kærlighed mellem to ligeværdige parter. Ikke kun en sjælelig kærlighed, men også den kærlighed som gør at «af to bli'r mange flere» (nr.43) (Bjerg, 2014b, s. 219).

Bjerg gir altså leseren innsyn i egen forståelse av teksten og kan på den måte forme leserens forståelse av verket. I etterordet gir hun også leseren et innblikk i relevant litteraturhistorie, kildeverkets historie, samt oppklaringer av metaforer og motiv. Slik bidrar også Bjerg sitt etterord til å hjelpe leseren få en bedre forståelse av kildetekstens innhold. Liksom Engdahl, fungerer også Bjerg som en kommunikasjonskanal mellom de to ulike kulturene, og hjelper sådan den moderne leserens tilgang til verket.

Felles for både innledningen og etterordet er at de er skrevet i en personlig stil. Begge paratekstene er skrevet i førsteperson, og med hyppig bruk av personlige pronomen:

Jeg tog udfordringen op. Mit «vanvittige projekt» kaldte jeg det riktignok da jeg i 1999 så småt begyndte at oversætte de 101 sonetter. Men nu, i 2014, har jeg arbejdet mig igennem dem alle og søgt at gøre dem levende igjen» (Bjerg, 2014a, s. 8).

Både i innledningen og i etterordet bruker Bjerg en personlig fortellerstil i formidlingen av arbeidsprosessen, og hun gir også leseren innsikt i sine egne subjektive tolkninger av teksten:

Undervejs i mit arbejde med oversættelsen -jeg begyndte med første sonet og arbejdede mig frem sonet for sonet uden grundigt at have læst samlingen igennem – har jeg dog ikke kunne lade være med at læse et forløb, et spændingsmoment, en udvikling ind i digtene: Får de hinanden til sidst? (Bjerg, 2014b, s. 220)

Det subjektive perspektivet og den personlige fortellerstilen bringer leseren tettere på Bjerg og forsterker fornemmelsen av hennes tilstedeværelse i verket. I en forlengelse av dette kan man si at oversetternærveret fører til at det oppstår en illusjon av at man som leser står sammen med Bjerg og betrakter kildeteksten. Bjerg sine paratekster får dermed en paradoksal effekt; de tekstlige elementene som på den ene siden hjelper leseren å komme nærmere inn på, og få en bedre forståelse av innholdet i kildeteksten, skaper samtidig en økt følelse av avstand til kildeteksten. Slik forsterkes skillet mellom Bjerg og Bergbo, og Bjerg sin rolle som kildetekstens formidler tydeliggjøres.

Oversetternærveret fortsetter også ut i de oversatte sonettene, og det paradoksale forholdet mellom nærhet og avstand til teksten blir spesielt tydelig når Bjerg i enkelte av sonettene har måttet ty til fotnoter for å oppklare ord, kulturelt betingede motiver, eller forklare ufullstendigheter i kildeteksten. Fotnoter kan kanskje betraktes som den formen for paratekst som ligger nærmest det Hermans (2010) viser til som oversetterens evne til å bryte gjennom tekstens overflate og snakke på vegne av seg selv (s. 198). Rent visuelt separerer en fotnote oversetterens stemme fra resten av målteksten, og kan fungere som en påminnelse om oversetterens tilstedeværelse i teksten, slik det for eksempel gjøres i sonett 5:

5.

I nat min kærlighed mig ville minde
ret om at denne dag er Venerids.
At skænke bånd nu er for mig betids
og skik. Men ak, hvem vil den bundne binde?

Du dag, som hendes navn har kunnet vinde
hvis ynde alle andres overgår,
lad da din klarhed være størst i år
hvor du på dette navn dig må besinde!

Ud over verden har jeg set dig lyse
så mangen gang; som jeg er du i bånd
hos Venerid. Du går i hendes ånd.

Når vinterkulden får os til at fryse,
da gyser andre. Jeg attrår på ny
at tænke dagens navn skønt den må fly.

Det var en udbredt skik at forære hinanden bånd
på navnedagen.

(Bergbo, 2014b)

Fotnoten, som er ment for å oppklare bånd-motivet i sonetten, får samtidig den effekten at leseren trer ut av teksten sammen med Bjerg og betrakter teksten med en større avstand. Oversetternærveret, her uttrykt gjennom en fotnote, skaper altså en følelse av å stå utenfor teksten. Fornemmelsen av avstand forsterkes også gjennom preteritumsbruken og innholdet i fotnoten som understreker tidsavstanden mellom leseren og kildeteksten. Dermed kan man si at oversetternærveret i seg selv bidrar til å skape en følelse av avstand til teksten, men at også innholdet og strukturen i fotnotene kan forsterke denne opplevelsen. Det ser vi for eksempel også i sonet 19:

19.

En sorg så stor, så dyb, med suk av så mange,
med hjertet fuldt af uro, men så træt
og fyldt af angst og kvalat jeg har grædt
så mine øjne sved de nætter lange,

du har ej set. Du tror en elskers sange
de kommer, kolde Venderid, så let
som var de gjort af intet, slet og ret.
Mens du så let som intet kan dem fange.

Hvis tårer flere dit hjerte kunne røre,
så græd jeg mer og havde nok at gøre.
Men, stolte Venerid, du bli'r til nar
den dag du ser at bedrag det var.

Denne sonet med de tolv verselinjer er ufuldført.
Sandsynligvis skulle to parrimede verslinjer have
dannet afslutning.

(Bergbo, 2014b)

I denne fotnoten ser vi at Bjerg kommenterer kildeteksten og spekulerer i dens ufullstendigheter. Oversetternærværet fører i dette tilfellet til at man som leser gjøres oppmerksom på at *Wenerid* er et behandlet materiale som tilhører en annen tid.

Med tanke på det paradoksale forholdet mellom nærhet og avstand som oversetternærværet fører til, samt måten *Wenerids* oppsett inkluderer kildeteksten, kan *Wenerid* nærmest forstås som en slags *utstilling* av verket fra 1680. Som kritiker Victor Ovesen poengterer i anmeldelsen av *Wenerid* for det litterære webmagasinet LitteraturNu: «Som oversætter er hun på én gang digter og kurator, forsker og formidler» (Ovesen, 2015). Man kan si at oversetternærværet skaper en illusjon av at Bjerg geleider leseren gjennom verket, mens hun forteller om- og viser frem Bergbo sine sonetter, og forsøker å formidle de for den moderne leseren gjennom paratekstene og sine egne oversettelser.

3.5 Oppsummering

Wenerid inkluderer en rekke paratekster, som på ulike måter påvirker måten verket leses og oppfattes på, både i forholdet mellom verk og leser, men også i forholdet mellom verket og

kulturen den er en del av. Jeg har for eksempel argumentert for at *Wenerids* grafiske oppsett bidrar til å problematisere noen etablerte holdninger innenfor oversettelsespraksisen, og at *Wenerid* derfor ikke utelukkende kan leses som en samling kjærlighetssonetter, men også som et verk som tematiserer oversettelse. Jeg har også, med utgangspunkt i hvordan både Engdahls forord og Bjergs etterord vektlegger *Wenerids* kvalitet og mangel på anerkjennelse, argumentert for at oversettelsen av *Wenerid* kan forstås som en måte å utfordre poetologiske krefter som har gitt *Wenerid* en marginal plass i diskursen om den svenske litteraturhistorien på. I forholdet mellom verk og leser, har jeg argumentert for at bokens oppsett inviterer leseren til å sammenligne og reflektere rundt forskjeller i kildetekst og måltekst, samtidig som oppsettet og Bjerg sine paratekster bidrar til et oversetternærvær som understreker skillet mellom de to versjonene av sonettene. Med utgangspunkt i min hypotese om at en del av motivasjonen bak oversettelsen av *Wenerid* kan ha vært å bringe Bergbo tilbake i svensk litteraturhistories søkelys, kan man si at *Wenerid*, med sitt oversetternærvær, er et ydmykt og ærlig forsøk på å få til nettopp dette. Med hensyn til hvordan *Wenerids* paratekster frembringer et oversetternærvær som skaper et tydelig skille mellom kildetekst og måltekst, kan man si at Bjerg gis muligheten til å oversette Bergbos sonetter til en ny moderne kultur, uten at hun risikerer å redusere verket hans. I stedet nærmest inviterer *Wenerid*, som tidligere nevnt, til at leseren skal lese begge tekstene og se på Bjergs tolkning og endring av kildeteksten. I denne oppgavens neste kapittel vil jeg se nærmere på nettopp dette; hvordan ser Bjerg sine oversettelser av de faktiske sonettene ut i forhold til Bergbo sine? Hvilke endringer kan tyde på at Bjerg forsøker å kommunisere de over 300 år gamle kjærlighetsdiktene til et moderne publikum?

4. Komparativ sonettanalyse

I forrige kapittel analyserte jeg *Wenerids* (2016) paratekster i lys av oversetterteori, og så på hvordan dette påvirker lesningen av verket som helhet. I dette kapitlet undersøker jeg hvordan de faktiske sonettene fremstår hos Bergbo og i Bjergs oversettelser. Hvilke endringer har Bjerg foretatt seg i oversettelsen av de petrarkiske kjærlighetssonettene? I det følgende utfører jeg en selvstendig nærlesing av sonett 1 og sonett 80, både kildetekst og måltekst. I arbeidet med å forstå det til tider krevende kildespråket, har jeg benyttet meg av de svært hjelpelige ordforklaringene i Burmans (1998) vitenskapelige utgave av *Wenerid*. Ved å sammenligne rytmiske og poetiske elementer, vil jeg analysere sentrale motiver i sonetten, og se på hvordan de fremstilles i de ulike versjonene. Jeg forsøker også å sammenligne stilistiske trekk, og undersøker hvordan dette påvirker det overordnede uttrykket i Bergbo og Bjerg sin sonett. Det kan være greit å nevne at mange av endringene nok er styrt av sonetteformens strenge form. I det følgende vil jeg ikke spekulere hvilke endringer som er gjort av metriske hensyn, men heller konsentrere meg om hvilke innholdsmessige endringer som er gjort og hvilken effekt de får.

Analysene er strukturert med utgangspunkt i sentrale motiv og tema i sonettene, der disse sammenlignes og diskuteres. I begge analysene vil det først gis en presentasjon av sonettens innhold der jeg baserer meg på kildeteksten. I nærlesingen av sonettene vil jeg også primært ta utgangspunkt i Bergbos versjon, og deretter se på hvordan momentene i oversettelsen fremstår til sammenligning med kildeteksten.

For ordens skyld har jeg innledet både kapittel 4.1 «Sonett 1» og 4.2 «Sonett 80» med å sitere sonettene som analyseres. Jeg har forsøkt å gjengi siteringen i samme grafiske oppsett som i *Wenerid* (2014) slik at 1680-versjonene står ved siden av Bjergs respektive oversettelser. Scannede versjoner av sonettene er også vedlagt i oppgaven.

4.1 Sonett 1

Bergbo (1680)

1.

- 1 SÅ hastigt blef iagh skadd av aff lilla Gudens pijlar/
2 Som öfwar så medh eld som jern sitt Tyrannij/
3 Medh hemlige försåt och små bedrägerij/
4 Som medh sitt skiutande sigh aldrig nånten hwijlar.

5 Som färdas widt omkring som blix så många Mijlar/
6 Oskyldigh wardt iagh såår men ach! hwar stog du då
7 J Skogen Skiutegud när du mig råkar så/
8 Hwad winst hwadför beröm at du så häfftigt ijar/

9 Rätt som en annan skytt i våra skogar willa
10 Försåtlig löper kring/ och slår de säkre diur
11 Med en förfalskat Sång/ kan deras öron snilla

12 Kring buskar skiul och trä/ sig skickar uppå lur
13 Råtså där ställer fram/ och denna redskap grymma
14 Hwar kan man hafwa frijd/ hwart kan man undan rymma

(Bergbo, 2014b)

Bjerg (2014)

1.

- Så brat jeg såret blev af Amors pile.
Med ild og jern han øver tyranni,
med hem'ligt svig og plat bedrageri.
Han aldrig sig fra jagten under hvile.

Med lynets hast han flyver mange mile.
Uskyldig blev jeg ramt. Hvor stod du, gud,
i skoven, da jeg sådan står for skud?
Hvad ros og vinding får dig til at ile?

Som skytten sniger du dig rundt i skove,
du lokker listigt for de arme dyr
med falske toner, alting kan du love.

Du lægger dig på lur, til list du tyr.
Bag busk, i læ, mig dine pile søgte.
Men fred jeg vil, hvor hen kan jeg da flygte?

4.1.1 Beskrivelse av sonetten

I sonett 1 skildrer det lyriske jeg-et hvordan han uten forvarsel blir skutt av «lilla Gudens piljar»⁴ og blir offer for dens nådeløse «Tyrannij». Sentralt for sonetten er beskrivelsen av «lilla Gudens» vesen; en angripende «Skiutegud» som ligger og lurere «kring buskar skiul och trä», som «aldrig nånten hwijlar», men «løper kring/ och slår de säkre diur». Med hensyn til *Wenerids* øvrige kjærlighetstematikk, er det naturlig å lese sonetten som et bilde på den brutale

⁴ Alle siteringer uten kildehenvisning i kapittel 4.1 viser til sonett 1 i Bergbo, S. (2014b[1680]). *Wenerid. 101 sonetter*. Oversatt av A. M. Bjerg. København: Forlaget Vandkunsten., med mindre annet er spesifisert.

forelskelsen som kan ramme en fullstendig uforberedt. Sonetten fungerer dermed som en slags innledende sonet til resten av samlingen der det lyriske jeg-et gjennomgående skildrer opplevelsen av denne forelskelsen han rammes av i sonett 1.

4.1.2 Amorskikkelsen: gudommelig tyrann eller sleip forfører?

Det er naturlig å anta at «Lilla Guden» i sonett 1 viser til gudeskikkelsen Amor. Amor, eller Eros som grekerne kalte ham, var navnet på antikkens kjærlighetsgud; ofte portrettert som en litt lubben guttunge med pil og bue (Refsum, 2016, s. 30). Den antikke guden har gitt navn til en form for kjærlighet som gjerne forbindes med erotiske undertoner og den sanselige kjærligheten (Refsum, 2016, s. 30-31). På den måten kan man si at Amor står for forelskelsen og begjæret etter et annet menneske. Det blir derfor naturlig å lese amormotivet som et bilde på forelskelsen. Ettersom den antikke gudeskikkelsen er et sentralt motiv i sonett 1, vil jeg i det følgende se på hvordan kjærlighetsguden fremstilles både i Bergbos versjon fra 1680 og i Bjergs oversettelse fra 2014.

4.1.2.1 Nærhet og abstraksjon

Allerede i sonettens første linje introduseres leseren for motivet av den «lilla Guden» som med sine piler treffer *Wenerids* protagonist. Vi ser imidlertid at gudeskikkelsen benevnes på ulike måter i kildetekst og måltekst: «Lilla Guden» er oversatt til «Amor». Vi kan riktignok gå ut i fra at endringen er gjort av metriske hensyn ettersom endringen alene reduserer antall stavelser fra tretten til elleve, slik at linjen passer med Bjergs bruk av pentameteret. Oversettelsen får likevel betydning for sonettens stil og fremstilling av amorskikkelsen; mens Bergbos formulering fungerer som en metafor, fremstår Bjergs variant som en helt tydelig referanse. I motsetning til kildetekstens mer subtile uttrykk, er det hos Bjerg ingen tvil om hvilken antikke gudeskikkelse det er snakk om. Man kan si at Bjerg i oversettelsen har tolket metaforen for leseren. Slik kan endringen forstås som en form for modernisering og vitner om oversetterens mottakerbevissthet. Som jeg tidligere har nevnt var en sentral del av renessansen en fornyet interesse for antikkens kultur og idealer, og motiver fra den antikke mytologien ble omfavnet både i kunsten og i litteraturen. Vi kan derfor gå ut ifra at lesere på 1600-tallet var godt kjent med antikkens motiver, og muligens hadde et bedre utgangspunkt for å forstå Bergbos amormetafor enn den moderne leseren anno 2014, selv om det bør tilføyes at amorskikkelsen ikke er fullstendig fremmed for populærkulturen i dag heller. Det er imidlertid ingen tvil om at

oversettelsen i første linje gjør innholdet lettere tilgjengelig for *Wenerids* nye målgruppe, og ved å eliminere bort elementer fra barokkens metaforiske språk, får Bjergs variant samtidig et mer moderne preg. Det betyr imidlertid ikke at Bjerg har fjernet seg fullstendig fra kildetekstens symboltunge stil; «Amor» er i seg selv et godt etablert symbol i litteraturen, og må leses som et bilde på kjærligheten, men ved å fjerne Bergbos metafor blir Bjergs amorskikkelse mindre abstrakt, og fremstår ikke lenger som like utydelig og mystisk slik som i kildeteksten.

Ulikheter i fremstillingen av amorskikkelsen underbygges også av ulike syntaktiske strukturer i de to versjonene av sonetten. I måltekstens andre linje ser vi for eksempel at Bjerg, i henvisning til Amor, har tilføyd det personlige pronomenet *han*, som ikke finnes i kildeteksten. I kildeteksten spesifiseres aldri amorskikkelsens kjønn, og i flere av linjene er Amor som subjekt fullstendig fraværende, som for eksempel i tredje strofe. Effekten blir at Bergbos amorskikkelse blir distansert og abstrakt, og fornemmelsen av det gudommelige forsterkes. I Bjergs oversettelse finner vi derimot pronomenet *han* tre ganger, og i en slags direkte henvendelse til Amor anvender hun også subjektformen *du* hele seks ganger i løpet av sonetten. Til sammen har Amor subjektposisjon i åtte av fjorten linjer i Bjergs oversettelse, mot tre linjer i Bergbos sonett. Den mer hyppige subjekt plasseringen og synliggjøringen av Amors kjønn, gjør at Bjergs amorskikkelse fremstår mer nærværende, visuell og verdslig enn hos Bergbo.

Vi ser altså at ulik bruk av syntaktisk oppbygging og metaforbruk fører til at Amor er nærmere og mer tilstedeværende i Bjerg sin versjon, mens han i Bergbo sin sonett fremstår mer abstrakt. Den abstrakte måten Amor fremstilles på i Bergbo sin versjon, bidrar til å skape et poetisk bilde av Amor som en sublim og skremmende kraft. I Bjerg sin oversettelse, derimot, fører nærværet til at amorskikkelsen fremstår mer verdslig og dermed mindre gudommelig enn Bergbo sin amorskikkelse. Denne mer visuelle fremstillingen av den antikke gudeskikkelsen avmystifiserer Amor og gir målteksten et lettere og mer lekent uttrykk enn originalen.

4.1.2.2 Amors vesen

I *Wenerids* forord påpeker Engdahl at den klassiske epoke så Amor som angriper (Engdahl, 2014, s. 3). I sonett 1 kommer dette motivet til uttrykk gjennom en tydelig jaktmetaforikk; amorskikkelsen sammenlignes med en jeger som sniker seg rundt i skogen «och slår de säkra diur». Jegermotivet introduseres for leseren allerede i sonettens første linje gjennom bildet av Amor som skyter piler. Jaktassosiasjonene tas imidlertid opp igjen i kildetekstens tredje linje, uttrykt gjennom det svenske ordet «försåt»; et substantiv med betydningen ”förberedelse för

överfall”, eller å ligge i ”bakhåll: en position för överraskande anfall” (Allén, 1999, s. 367). Tredje linje tegner dermed et bilde av en bedragerisk kjærlighetsgud som ligger i bakhold, klar til angrep. Bergbo sin første strofe får dermed et dramatisk uttrykk. I oversettelsen er imidlertid «försåt» oversatt til det danske ordet «svig», et ord som heller betegner en falsk og bedragerisk oppførsel, enn en angrepsposisjon. Bildet av Amor som en angriper blir dermed ikke like tydelig i Bjergs variant, og første strofe fremstår mindre dramatisk enn Bergbo sin.

Bildet av amor som en angriper opptrer også i femte linje der det skapes et bilde av kjærlighetsgudens bevegelsesmønster: «Som färdas widt omkring som blix så många Mijlar». Bergbo sammenligner altså Amor med lynet for å skildre dens raske og uforutsigbare skikkelse. Similen underbygger også bildet av amor som en angriper; den kan ramme deg plutselig og overraskende med en enorm, potensielt dødelig, kraft. Samtidig gir similen assosiasjoner til det himmelske, og bildet av Amor som en guddommelig kraft forsterkes. I oversettelsen består lynmetaforen, men i stedet for at den beskriver Amors generelle bevegelsesmåte slik det gjøres i kildeteksten, begrenser Bjergs variant seg til kun å si noe om Amors *hastighet*: «Med lynets hast han flyver mange mile.». I oversettelsen har også beskrivelsen av Amor som ferdes «widt omkring» blitt borte. På den måten fremstår Bjerg sin amorskikkelse mindre uforutsigbar og skremmende enn den som skildres i Bjerg sin variant. I fjerde linje ser vi også at Amor har subjektposisjon i setningen, mens subjektet hos Bergbo er fraværende. Som jeg tidligere har påpekt blir effekten av Bjergs konsekvente subjektbruk at Amor fremstår mer visuell og nærværende. Dermed ser vi igjen at to ulike bilder av amorskikkelsen oppstår i kildetekst og måltekst; hos Bergbo er Amor flyktig, abstrakt og angripende, mens i Bjerg sin variant er han nærmere, men likevel mindre truende.

I sonettens tredje strofe skapes et motiv av Amor som beveger seg gjennom skogen på jakt etter nye offer. Måten Amors bevegelser beskrives på, er imidlertid nokså forskjellig hos Bergbo og Bjerg. Mens amorskikkelsen i kildeteksten «löper kring/ och slår de säkre diur», tegner målteksten et bilde av ham som en som «sniger» seg rundt i skogen og «lokker listigt for de arme dyr». Vi ser altså at «Löper» er altså oversatt til «sniger», og at «slår» er oversatt til «lokker». Fremstillingen av Amor blir dermed ganske ulik; hos Bergbo er Amor brutal og nådeløs, mens i Bjergs oversettelse er han slu og hemmelighetsfull. Bjerg sitt bilde av Amor forsterkes også gjennom hennes bruk av allitterasjon av lydene «l» og «s» i ord som blant annet «sniger», «skove», «lokker», «listigt» og «falske». Slik fremheves ordene, som alle kan gi assosiasjoner til noe hemmelighetsfullt, og understreker på den måten Amors lure karakter. Samtidig avgir allitterasjonen et slags forførende lydbilde, slik at strofen får en lokkesang-aktig klang som står til motivet av den mer sleipe amorskikkelsen som skildres i Bjerg sin variant.

4.1.3 Det lyriske jeg-et: nysgjerrig eller hjelpeløst offer?

Det er ikke bare Amor som fremstilles forskjellig i de to versjonene av sonett 1; også det lyriske jeg-et får et ulikt uttrykk i kildetekst og måltekst. Dette ser vi for eksempel i sjette linje, der det lyriske jeg-et gir uttrykk for en følelse av å ha blitt angrepet uskyldig og intetanende, og følgelig henvender seg til kjærlighetsguden:

Oskyldigh wardt iagh såår men ach! hwar stog du då
J Skogen Skiutesgud när du mig råkar så/

(Bergbo: 6-7)⁵

Som vi ser har Bergbo plassert interjeksjonen «ach!» i den fjerde trykksterke stavelsen. Slik oppstår en ekstra cesur mellom «ach!» og «hwar», som fører til at de siste fire stavelsene, og dermed spørsmålet «hwar stog du då», intensiveres. På den måten skapes et dramatisk uttrykk; det lyriske jeg-et fortviler over sin egen skjebne, og søker iherdig etter svar fra sin angriper. Kildetekstens sjette og sjuende linje skildrer altså en intens og fortvilet situasjon. I oversettelsen, derimot, formidles et litt annet uttrykk:

Uskyldig blev jeg ramt. Hvor stod du, gud,
i skoven, da jeg sådan står for skud?

(Bjerg: 6-7)

Interjeksjonen, som vi så hos Bergbo, er ikke inkludert i oversettelsen. Bjerg har likevel gjenspekt cæsuren før spørsmålet fordelt på de fire siste stavelsene ved å avslutte setningen «Uskyldig blev jeg ramt.» midt i linjen, rett før det lyriske jeg-et henvender seg spørrende til Amor. Effekten blir imidlertid ikke den samme som i kildeteksten; setningsslutten og fraværet av utropsordet «ach!» uttrykker i større grad forbauselse, enn fortvilelse slik det fremstilles i

⁵ Dette er et referansesystem som jeg selv har utformet med hensyn til denne oppgaven. Alle referansene i dette oppsettet viser til sonetten som analyseres i det gjeldene kapittelet, hentet fra Bergbo, S. (2014b [1680]). *Wenerid. 101 sonetter*. Oversatt av A. M. Bjerg. Stockholm: Forlaget Vandkunsten. Navnet i starten av parenteser viser til om det er Bergbo eller Bjergs versjon av sonetten, og sifrene etter kolon viser til linjene som siteres.

Bergbos sonett. Slik fremstår det lyriske jeg-et som hjelpeløs og fortvilet i Bergbo sin variant, mens han i oversettelsen bærer preg av å være mer behersket og undrende.

I linje seks og syv ser vi også at fremstillingen av det lyriske jeg-et formidles gjennom ulik syntaktisk struktur. I kildetekstens syvende linje har det lyriske jeg-et objektsposisjon, mens han i målteksten er subjektet. Objektsposisjonen i kildeteksten understreker det lyriske jeg-ets offerrolle; handlingene utføres *mot* ham, han er passiv og hjelpeløs. Samtidig er kildetekstens sjette, sjuende og åttende linje de eneste stedene der Amor står i subjektposisjon, og dermed fremstår som aktiv og nærværende. Setningsstrukturene forsterker på den måten også fremstillingen av maktforholdet mellom Amor og det lyriske jeg-et; Amor er den mektige, mens det lyriske jeg-et er offeret. I måltekstens syvende linje, derimot, er det lyriske jeg-et subjektet, mens Amor er fraværende. Innholdet som formidles er riktignok det samme; det lyriske jeg-et undres på hvor Amor stod da han opplevde å bli truffet av hans piler, men ved å unngå å sette den forelskede i objektsposisjon, fremstår han i mindre grad enn i målteksten som et offer. Man kan altså si at ulik syntaktisk struktur i kildetekst og måltekst også bidrar til å fremstille det lyriske jeg-et på forskjellige måter ved at den forelskedes offerrolle blir tydeligere i Bergbo sin variant.

Det samme fortvilte uttrykket som vi så i sjette og syvende linje, kommer også til uttrykk i kildetekstens åttende linje når den forelskede nok en gang henvender seg til Amor og spør: «Hwad for winst hwadför beröm at du så häfftigt ijlar». I linjen dannes en alliterasjon av ordene «hwad», «winst» og «hwadför». Gjennom alliterasjonen skapes en intensitet, og spørreordene fremheves. På den måten fremstår de to spørsmålene nærmest som fortvilte utrop, og underbygger dermed den samme dramatiske stemningen vi så komme til uttrykk gjennom cesuren og interjeksjonen i sjette linje. I oversettelsen ser vi imidlertid at antall spørreord er redusert fra to til ett: «Hva ros og vinding får dig til at ile?». Målteksten får dermed ikke den samme intensiteten som i kildeteksten, men bygger i stedet opp om en undrende, nærmest nysgjerrige klang, lik den vi så komme til uttrykk i Bjergs sjette linje.

Det dramatiske uttrykket, og det lyriske jeg-ets fortvilelse formidles også i kildetekstens fjerde og siste strofe, der det lyriske jeg-et henvender seg spørrende til leseren: «Hwar kan man hafwa frijd/ hwart kan man undan rymma.». I kildeteksten får spørsmålene, som begge opptrer i sonettens avsluttende linje, en intensitet i kraft av parrimet i tersettens siste to linjer:

Rätså där ställer fram/ och denna redskap grymma

Hwar kan man hafwa frijd/ hwart kan man undan rymma

(Bergbo: 13-14)

Intensiteten som tillegges de to avsluttende spørsmålene, ligner den vi så i åttende linje der spørsmålene «Hwad winst hwadför beröm at du så häfftigt ijlar» ble fremhevet gjennom alliterasjon. Effekten blir den samme; spørsmålene får et dramatisk og fortvilet preg, og bildet av kjærlighetens fatalisme forsterkes. I oversettelsen ser vi imidlertid at parrimet i tersettens siste to linjer består av en assonans, i motsetning til fullrimet vi så i kildeteksten:

Bag busk, i læ, mig dine pile søgte.
Men fred jeg vil, hvor hen kan jeg da flygte?

(Bjerg: 13-14)

Assonansen fører til at intensiteten ikke blir den samme i oversettelsen som i kildeteksten, og det fortvilede uttrykket blir ikke like fremtredende. I stedet får spørsmålet i Bjerg sin oversettelse et undrende preg, fremfor fortvilelsen som uttrykkes i Bergbos variant. Det undrende preget underbygges også av at Bjerg har redusert kildetekstens to spørsmål til ett; spørsmålet «Hwar kan man hafwa frijd», er omgjort til en deklarativ frase som uttrykker et ønske: «Men fred jeg vil». I motsetning til i kildeteksten, ser vi altså at det lyriske jeg-et har subjektposisjon i oversettelsen, noe som resulterer i at han fremstår som en mer aktiv part.

Man kan altså si at den forelskede i Bergbo sin sonett fremstår som en tydelig fortvilet offerskikkelse, noe som kommer til uttrykk gjennom en intensivering av spørsmålene som henvender seg til Amor, samt syntaktiske strukturer som fremhever det skjeve maktforholdet mellom Amor og det lyriske jeg-et. Det er imidlertid ingen tvil om at den forelskede i målteksten også er et offer for forelskelsen, men i oversettelsen er offerrollen mindre fremtredende. Det fortvilede preget som det lyriske jeg-et har i kildeteksten, har også fått et nytt uttrykk i Bjerg sin versjon; ved å gå bort i fra klangfigurene i andre og fjerde strofe, som gir spørsmålene i kildeteksten et dramatisk preg, skaper Bjerg i stedet et bilde av det lyriske jeg-et som undrende og nysgjerrig.

4.1.4 Den fatale forelskelsen

Som jeg nevnte innledningsvis i dette kapittelet, er det naturlig å lese sonett 1 som et bilde på forelskelsen. Måten Amor og det lyriske jeg-et skildres på i sonettene får dermed betydning for

hvordan forelskelsen fremstilles. Med utgangspunkt i nærlesingen jeg nettopp har foretatt meg har vi sett at Amor hos Bergbo fremstår som en skremmende, mektig og nådeløs gudeskikkelse, mens den forelskede portretteres som et hjelpeløst og fortvilet offer. Slik skapes et svært dramatisk bilde av forelskelsen, der forelskelsen er en brutal kraft utenfor menneskets kontroll. Med tanke på hvordan barokken typisk skildret rådville mennesker rammet av skjebnesvangre hendelser, kan man si at Bergbo sin sonett har et karakteristisk barokkinspirert motiv, der det å bli rammet av en forelskelse fremstilles som noe fatalt.

At forelskelsen kan være skremmende, er ikke nødvendigvis en eldet og fremmed tanke forankret i tiden *Wenerid* (1680) ble skrevet. Den som forelskes seg utsetter seg selv både for intens glede, men også for dyp sorg (Refsum, 2016, s. 55). Dette skal vi få erfare senere i oppgaven, i analysen av sonett 80. Jeg vil likevel argumentere for at det er visse aspekter ved forelskelsen som gjør at den kunne oppfattes mer truende før enn nå. I boken *Kjærlighet som religion*, siterer Christian Refsum den slovenske filosofen Slavoj Zizek (2014, s. 72) i et forsøk på å forklare på hvilken måte forelskelsen kan oppleves som risikabel:

Når vi er forelsket, føler vi en underlig likegyldighet mot våre moralske forpliktelser når det gjelder våre foreldre, barn, venner – selv om vi fortsetter å møte dem, gjør vi det på en mekanisk måte, i en tilstand av «som om»: alt blekner sammenlignet med vår lidenskapelige tilknytning. Å forelske seg er i denne forstand som lynnedslaget som rammet Paulus på veien til Damaskus: en slags religiøs opphevelse av det etiske, for å bruke Kierkegaards term (Refsum, 2016, s. 142).

En forelskelse kan med andre ord gå på bekostning av fellesskapet og moralske forpliktelser. Med tanke på religionens sentrale plass på 1600-tallet, kan det tenkes at en forelskelse kunne innebære store omkostninger for den som ble rammet, i den forstand at den kunne sette familiære, moralske og økonomiske forhold på spill. Kanskje var det nettopp derfor at det var vanlig for den klassiske epoke å betrakte Amor som en angriper; fordi at det å bli offer for en forelskelse kunne lede det moralske mennesket inn i fristelse, og følgelig få store konsekvenser for livet til den forelskede. I dag har imidlertid kjærligheten, ifølge Zygmunt Bauman (2004), andre vilkår. Slektskapsstrukturer har endret seg radikalt, ideen om evig ekteskap tilhører fortiden, og det nærmest forventes at man i løpet av et liv skal forelske seg i flere (Bauman, 2003, s. 18). Dermed innebærer ikke nødvendigvis det å forelske seg i dag de samme omkostningene som det gjorde for 400 år siden. Kanskje er derfor forelskelsesmotivet i Bjerg sin oversettelse fremstår mindre dramatisk enn i Bergbo sin versjon?

I Bjerg sin oversettelse har vi sett hvordan blant annet syntaktiske strukturer gjør amorskikkelsen mer visuell, og sådan mindre skremmende. Skildringene av amor som «sniger»

seg rundt og «lokker listigt» skaper også et bilde av ham som en lur og forførende karakter. I forhold til det lyriske jeg-et i Bergbo sin versjon, har den forelskede i oversettelsen en mer undrende og nysgjerrig fremtoning, og avstanden mellom Amor og ham virker mindre. Slik får Bjerg sin oversettelse et lettere og mer lekent uttrykk, og forelskelsen fremstår ikke like fatal. I *Wenerids* (2014) etterord påpeker Bjerg at hun i Bergbos sonetter synes å skimte «en personlig, venligt selvironisk stemme tale gjennom den strenge form og de traditionelle bilder» og at hun synes samlingens første sonetter har en spøkefull og flørtende tone (Bjerg, 2014b, s. 220-228). Kanskje er det disse undertonene Bjerg forsøker å forsterke og formidle i sin oversettelse? Jeg mener likevel at det med utgangspunkt i barokkens opphøyelse av kraftige følelsesuttrykk, og videre med tanke på den dramatiske fremtoningen i Bergbo sin sonett, er vanskelig å skimte noen ironiserende stemme i kildeteksten. Derimot mener jeg at Bjerg, blant annet gjennom sin mer visuelle fremstilling av Amor og det lyriske jeg-et, evner å skape en ironisk distanse til kampen mellom den antikke gudeskikkelsen og dens offer. I den forbindelse lener jeg meg heller mot å tro at denne ironien handler om noe annet enn en videreformidling av Bergbos angivelige bruk av ironi. I artikkelen «Positioning translators: Voices, views and values in translation» argumenterer Hermans (2014) for at oversettere gjennom bruk av ironi kan signalisere holdninger til teksten som oversettes (s. 295). Kanskje må Bjergs ironiserende stemme tolkes som en måte å signalisere en avstand til det dramatiske, barokke uttrykket og det arkaiske motivet av amors piler i kildeteksten på? Ved å fremstille forelskelsen på en mer leken og forførende måte, og ved å legge til en lett ironisk distanse til kjærlighetens dramatik, tror i hvert fall jeg at Bjerg sin oversettelse kan oppleves mer relevant for den moderne leseren.

4.2 Sonett 80

Bergbo (1680)	Bjerg (2014)
80.	80.
1 DÅ sade iagh thet war een sött och lustigh plåga	Indtil jeg kærligheden fik at føle,
2 Til thetz at iagh förnam/ hwadh olijk Kärleek war	jeg sagde at den pine dog var sød.
3 Then som man inthet gör när man will uppenbar	Men da jeg så hvor lidt den så betød
4 Men sedan badh iagh Gudh migh hielp' uhr sådan låga	for hende som ... åh, gud, jeg kunne brøle!
5 Hwadh? Älska then iagh weet dher effter inthet fråga	Forgæves kærlighed – ak, hjertets søle!
6 Then som min Sorg för leek/ och Eld för löye taar	Min attrå blev til grin, min sorg man snød.
7 At heller migh een lijk och tienligh Kärleek drar	Gensidig kærlighed jeg hel're nød
8 Dhen både iagh och dhen som iagh haar kär kan åga	hos begge parter som sig ej lod køle,
9 Som wore så wäl migh som then iagh älskar täck	som huer mig og hende jeg har kær.
10 O Frigga henne doch så wäl som migh upwäck	Hos hende og hos mig, åh, Frigga, nær
11 Dhen swaga Elden tänd i mehra synligh flamma	den svage ild, tænd op en synlig flamme
12 At hon må lysa klart och gifwa mindre röök	så den gi'r mindre røg og skinner klar.
13 Hwadh skadar Venerid thet? har iagh och fått dhen samma	Får Venerid deraf fortræd? Det samme
14 Du töl så wäl som iagh/ at hafwan doch försök	som jeg har tålt, hun da så prøvet har.

(Bergbo, 2014b)

4.2.1 Beskrivelse av sonetten

Mens sonett 1 skildrer øyeblikket der forelskelsen rammer *Wenerids* protagonist, gir sonett 80 et innblikk i det lyriske jeg-ets opplevelse av å måtte leve i denne forelskede tilstanden. Handlingen i sonett 80 befinner seg altså i en tidsmessig avstand fra sonett 1, der det lyriske jeg-et har fått erfare at hans store kjærlighet, Venerid, ikke deler de samme lidenskapelige følelsene for ham. Sonett 80 tematiserer med andre ord smerten ved ugjengjeldt kjærlighet.

Sonettens oppbygging følger en slags tankemessig fremdrift, noe som er typisk for nettopp sonettsjangeren (Janss & Refsum, 2010, s. 192). I kvartettene tenker det lyriske jeg-et tilbake på hvordan han forestilte seg kjærligheten som en «sött och lustigh plåga»⁶ frem til han selv fikk erfare «hwadh olijk Kärleek war». Han begynner deretter å reflektere rundt hvordan han ønsker at kjærligheten *skal* være; en gjensidig kjærlighet som «både iagh och dhen som iagh haar kär kan åga». Etter resonnementet som det lyriske jeg-et gjør seg i kvartettene, oppstår en volta der et ønske løftes frem: det lyriske jeg-et henvender seg til kjærlighetsgudinnen Frigga og ber henne gi liv til «Dhen swaga Elden», altså til lidenskapen mellom Venerid og ham selv.

4.2.2 Relasjonen til Venerid

I sonett 80, kan det virke som om forholdet mellom Venerid og den forelskede er noe forskjellig i kildetekst og måltekst. Det ser vi for eksempel i sonettens første strofe. I første strofe beskrives den smertelige åpenbaringen av at kjærligheten slettes ikke er en «sött och lustigh plåga» når den er ugjengjeldt. Det blir fort tydelig i Bergbo sin variant at det er snakk om en ensidig kjærlighet, ved at han i andre linje bruker begrepet «olijk Kärleek». I oversettelsen, som lyder «Indtil jeg kærligheden fik at føle», ser vi imidlertid at det ikke er lagt til et begrep som understreker at det er den ugjengjeldte kjærligheten det lyriske jeg-et smertes av. I stedet har Bjerg utnyttet de påfølgende verselinjene til å formidle den ensidige kjærlighetstematikken ved å legge til et nytt innhold som forteller om øyeblikket da det lyriske jeg-et forstod at hans kjærlighet for Venerid var henne likegyldig:

Men da jeg så hvor lidt den så betød
for hende som ... åh, gud, jeg kunne brøle!

(Bjerg: 3-4)

Slik får Bjerg frem at det er snakk om en ugjengjeldt kjærlighet, men ender samtidig opp med å få et innhold nokså ulikt fra kildeteksten. For eksempel impliserer innholdet i Bjerg sin tredje og fjerde linje at det har tidligere har oppstått en kontakt mellom Venerid og det lyriske jeg-et der han har forsøkt å tilstå sin kjærlighet. Slik dannes et bilde av en sosial og fysisk nærhet mellom Venerid og det lyriske jeg-et, som virker fremmed for den høviske

⁶ Alle siteringer uten kildehenvisning i kapittel 4.2 viser til sonett 80 i Bergbo, S. (2014b[1680]). *Wenerid. 101 sonetter*. Oversatt av A. M. Bjerg. København: Forlaget Vandkunsten., med mindre annet er spesifisert.

kjærlighetstradisjonen der den «tilbedte Dame skabes som et fantasiobjekt, sættes på en pidestal og tilbedes som en gudine» (Roer, 1994, s. 20). Som tidligere nevnt i kapittel 2.1.1, var det vanlig å sublimere den begjærte kvinnen på denne måten, for å unngå å komme i konflikt med kristne verdier. Med utgangspunkt i det vestlige, sekulariserte samfunnet og dets og liberale holdninger til seksualiteten, kan man argumentere for at en slik sublimering av begjæret, i dag kan fremstå noe utdatert. Dermed kan man si at måten Bjerg formidler en fysisk nærhet mellom Venerid og den forelskede på, kan bidra til å sette et mer moderne preg på oversettelsen, som leseren av *Wenerid* (2014) vil kunne oppleve som mer gjenkjennelig og engasjerende.

4.2.3 Gudsmotivet: ansvaret forflyttes

Den kristne tro stod sterkt i Sverige på 1600-tallet, og preget mye av litteraturen som ble skrevet, spesielt datidens poesi (Lönnroth & Delblanc, 1999, s.160). I *Wenerid* (1680) er det flere elementer som indikerer at diktene er skrevet under innflytelse av den kristne tro; for eksempel opptrer ordet «Gudh» 14 ganger i løpet av samlingen (Burman, 1998, s. 199). I sonett 80 ser vi at det religiøse motivet kommer til uttrykk i diktets fjerde linje. Det lyriske jeg-et fortviler over den pinefulle, forelskede tilstanden han befinner seg i, og ber til Gud om å hjelpe ham «uhr sådan låga» («ut av disse flammene»). Som nevnt i kapittel 2.1.3, er flammemetaforen som ofte forekommer i *Wenerid* et bilde på kjærligheten. Når flammemetaforen i sonett 80 står plassert opp mot gudsmotivet, dannes samtidig et typisk barokt antitetisk bilde av himmel og helvete som forsterker det lyriske jeg-et uttrykk for smerte ved at hans forelskede tilstand på den måten sammenlignes med helvete. Slik får Bergbos variant et dramatisk og inderlig uttrykk, samtidig som det religiøse motivet forsterkes.

Det poetiske bildet av den forelskede som ber til Gud om å fri ham fra kjærlighetens smerte viser samtidig hvordan Gud, i kildeteksten, tillegges en suveren kraft; det formidles i alle fall en *tro* på at Gud har makt til å gripe inn i menneskets liv og forandre deres livssituasjon. Den samme tiltroen til Guds suverenitet er imidlertid fraværende i oversettelsen, der gudsmotivet ikke er tilstede. I likhet med kildeteksten formidler også linje fire i Bjerg sin oversettelse den forelskedes smerte, og vi kan også se at ordet «gud» anvendes, men i motsetning til i kildeteksten opptrer det ikke som et egennavn, og viser dermed ikke eksplisitt til den kristne guden. Den forelskede uttrykker sin smerte ved utropet «åh, gud, jeg kunne brøle!». I stedet for at ordet «gud» gir teksten et religiøst motiv, fungerer det heller som en interjeksjon, og understreker sådan det lyriske jeg-ets frustrasjon og sorg over ikke å bli elsket tilbake. Bildet av den forelskedes fortvilelse er altså til stede i begge tekstene, men i Bjerg sin

oversettelse har det religiøse motivet falt bort. Med tanke på hvordan kristendommen i *Wenerids* (2014) målkultur i dag har mindre plass enn på 1600-tallet, kan det tenkes at fraværet av gudsmotivet skyldes en mottakerbevissthet hos Bjerg som gjør oversettelsen mer tiltalende for den moderne leseren. Samtidig får det manglende gudsmotivet betydning for den forelskede; uten Gud faller ansvaret for den vanskelige livssituasjonen over på ham selv. Det er ingen Gud til å fri ham fra den vonde følelsen av å ikke bli elsket tilbake. Kanskje er det derfor man kan skimte en mer sårbar fremtoning videre i Bjerg sin versjon av sonett 80?

4.2.4 Det moderne menneskets sårbarhet

Både i Bergbo og i Bjerg sin versjon av sonett 80 skildres en smerte, og i motsetning til i sonett 1, skimter jeg ingen ironisk distanse i oversettelsen av denne sonetten. Kanskje er det fordi smerten ved å elske noen, og ikke bli elsket tilbake er tidløs? Første strofe viser i alle fall hvordan kjærlighets sorgen er til stede både i kildetekst og i måltekst. Som vi har sett har riktignok Bjerg fjernet seg fra det inderlige gudsmotivet og den typisk barokke antitesen, men ved å legge til et sørgelig utrop evner hun å formidle den samme smerten uten å fremstå arkaisk for den moderne leseren.

Videre i andre strofe, kan det imidlertid virke som det oppstår en liten nyansedifferens i måten den forelskede skildres på. I Bergbo sin femte linje kan det se ut som det lyriske jeg-et har fått en ny styrke, som om han har fått en åpenbaring etter å ha bedt til Gud – en kraft til å betrakte sin situasjon utenfra og endre sitt tankemønster. Dette kommer til uttrykk ved at den forelskede spør retorisk: «Whad? Älska then iagh weet dher effter inthet fråga», hvis betydning jeg forstår som «elske den jeg vet uten spørsmål», altså «elske den jeg vet uforbeholdent». Linjens versemål skiller seg fra de jambiske versene som benyttes i resten i sonetten, og i samlingen for øvrig. I stedet følger linjen en trokeisk rytme. Slik oppstår et brudd med den øvrige rytmen, som gjør at man som leser blir ekstra oppmerksom på innholdet, og spørsmålet om man skal godta å elske noen uforbeholdent fremheves. Forsterkningen av spørsmålet underbygges også av den trokeiske rytmen som i seg selv gir linjen en spørrende klang, samt cesuren som oppstår mellom det innledende spørreordet «Hwadh?» og resten av linjen. Rytmebruddet og den spørrende tonen gir sonetten en retorisk fremdrift som skaper spenning og forventning, og det lyriske jeg-et fremstår kritisk og i besittelse av en ny styrke.

Bjerg sin oversettelse av sonettens femte linje er nokså annerledes fra kildeteksten. Rytmebruddet vi så i Bergbo sin versjon er ikke overført til måltekten, ei heller det kritiske spørsmålet som gir et skråblikk på den forelskedes situasjon. Hun løfter likevel frem den samme

kjærlighetstematikken; «Forgæves kærlighed», men i stedet for å sette spørsmålstegn ved den, følger hun opp med et slags hjertesukk: «- ak, hjertets søle!». Metaforen kan forstås som et bilde på alt det vonde og vanskelige det innebærer å elske noen. Sølemetaforen skaper i tillegg et bilde av forelskelsen som noe klønet og ukontrollerbart. Slik tilføyer Bjerg teksten en sårbarhet; hjertesukket blir det lyriske jeg-ets uttrykk for skammen og smerten over å ha sølt følelsene sine utover i et mislykket forsøk på å vise sin kjærlighet for Venerid, slik vi kunne lese av i Bjerg sin første strofe. På den måten kan man si at oversettelsen får et ømmere uttrykk enn det som formidles i 1680-versjonen. og det lyriske jeg-et fremstår mer sårbar.

Kanskje er det moderne mennesket mer sårbart enn før? I verket *Liquid Love* fra 2003 argumenterer Bauman for at det moderne samfunnets betoning av individets muligheter på bekostning av fellesskapsverdier, skaper en usikkerhet og ambivalens hos mennesket (Refsum, 2016, s. 44). Den nyliberale livsstilen og menneskets usikkerhet fører til at mennesket vender seg til en overfladisk livsstil der vi forbruker hverandre, og vegrer oss mot å bli dypt involvert (Refsum, 2016, s. 44). I *Kjærlighet som religion*, påpeker Refsum (2016) hvordan Baumans teori i dag er mer aktuell enn noen gang, og viser til hvordan ny teknologi, som datingapper og nettsider, legger til rette for kjappe, uforpliktende forhold (s. 45). Med utgangspunkt i denne måten å betrakte den moderne kjærligheten på, kan muligens Bjergs bruk av metaforen «hjertets søle», som alluderer til den danske modernisten Jess Ørnsbo (1984) sin diktsamling ved samme navn, leses som en advarsel. I diktsamlingen «Hjertes søle» skildrer Ørnsbo et moderne, høyteknologisk samfunn som har temmet naturen og gjort den kunstig (Ingwersen, 1986, s. 189). Kan allusjonen muligens leses som et bilde på hvordan vi er i ferd med å temme vår egen emosjonelle natur? I en forlengelse av dette spørsmålet, kan man spørre seg: Hva kommer det av at vi har dette behovet for å kontrollere våre egne følelser? Hvorfor vegrer vi oss for de dype relasjonene og de inderlige følelsene? Sier det kanskje noe om hvor sårbart det moderne mennesket egentlig er?

Det er vanskelig å kunne si noe sikkert om hvorfor kjærlighetssonettene i *Wenerid* (2014) har slått an hos et moderne publikum, men jeg tror hvert fall at den sårbarheten og de inderlige følelsene som skildres treffer en nerve hos den moderne leseren. Kan det være at vi i en individfokusert tilværelse der emosjonell kontroll er høyt vurdert, lengter etter de store følelsene? I sonett 80 ser vi i hvert fall at Bjerg har bevart den smertefulle fremstillingen av kjærlighetssorg i oversettelsen, og kanskje til og med forsterket den litt ved å tilføye et ømmere uttrykk.

5. Avslutning

5.1 Oppsummering

I denne oppgaven har jeg gjennom en analyse av *Wenerid* (2014) forsøkt å besvare følgende problemstilling:

*Hvordan fremstår Bjerg sin oversettelse fra 2014 sammenlignet med originalverket fra 1680?
Hva har skjedd med Wenerid gjennom oversettelsen?*

For å skape et utgangspunkt å forstå forskjellene mellom de to verkene på, redegjorde jeg først for de to verkene og deres respektive resepsjon i kapittel 2. I dette kapittelet fremgikk det at de petrarkainspirerte kjærlighetssonettene som forfatterpseudonymet Skogekär Bergbo utga i 1680, angivelig 30 år etter å ha blitt skrevet, ble til under innflytelse fra resten av Europa, der renessansen og barokken hadde et skapt et rikt og eksperimenterende kulturliv. *Wenerid* (1680) ble skrevet i periode der en språkpuristisk debatt preget den svenske offentligheten, og med innflytelse fra europeiske lyrikktradisjoner, begynte man å eksperimentere med seriøs lyrikk på det svenske språket. I den forbindelse viste jeg hvordan den tilsynelatende språkengasjerte Bergbo føyde seg i rekkene av svenske forfattere som begynte å forfatte poesi på svensk, og at han med *Wenerid* ville demonstrere det svenske språkets rimskikkethet gjennom sin samling med kjærlighetssonetter skrevet på rimende aleksandrinervers. Et tynt opplag, og en svært beskjeden benevning av Bergbo i ettertiden, indikerer imidlertid at verket aldri ble noen stor suksess. Av årsaker til dette, pekte jeg blant annet på at adelens svekkede posisjon ved utgivelsestidspunktet muligens påvirket den kjølige mottakelsen av verket på grunn av sonettens aristokratiske preg, samt at den billedrike, barokke stilen som anvendes i *Wenerid* (1680) ble nedvurdert og kritisert kort tid etter dens utgivelsesår.

I beskrivelsen av oversettelsen fra 2014 påpekte jeg at versemålet i sonettene er endret fra aleksandriner til jambisk pentameter, at verket er tillagt nye paratekster, og at boken er utformet på en måte som inkluderer de originale sonettene og lar de stå side om side med Bjergs respektive oversettelser. Jeg viste også til anmeldelser av det oversatte verket, som alle

omfavnet *Wenerid* (2014), og poengterte at den nye oppmerksomheten måtte tyde på at noe ved oversettelsen må ha truffet tidsånden.

I kapittel 3 av oppgaven analyserte jeg *Wenerids* (2014) paratekster, blant annet med utgangspunkt i Kungs (2013) teori om at paratekster i oversatt litteratur kan avsløre kulturelle eller ideologiske motiver bak oversettelsen. Dette gjorde jeg i et forsøk på å forstå hvordan det tilsynelatende er meningen at *Wenerid* skal leses i dag, over 300 år etter Bergbo utgave sonettesamlingen. Ved å analysere de ulike paratekstene, fant jeg at elementer i Engdahls forord og Bjerg sitt etterord kan tyde på at oversettelsen er gjort i et forsøk på å kommunisere med et større litterært system og at oversettelsen kan betraktes som en utfordring av den svenske kanonlitteraturen der Bergbo har fått en marginal plass. Ved hjelp av bokens oversetternærver, uttrykt gjennom Bjergs paratekster og bokens grafiske oppsett, argumenterte jeg for at forsøket på å fremme Bergbos forfatterskap har blitt gjort på en ydmyk og ærlig måte i den forstand at *Wenerid* (2014) fremstår som en utstilling av Bergbos sonetter der Bjerg ikke ender opp med å redusere originalverket, slik det ofte gjøres i oversettelser ifølge Venuti (2008). Slik fremstår den oversatte utgaven av *Wenerid* på mange måter som et historisk tilbakeblikk med ambisjoner om løfte frem en forfatter som den svenske litteraturhistorien nærmest har forsømt.

Videre argumenterte jeg for at det grafiske oppsettet i *Wenerid* (2016), som har satt kildetekst og måltekst opp ved siden av hverandre, gjør at oversettelsen blir et eget tema i *Wenerid* (2014). Jeg påpekte at måten Bjerg ser ut til å sette lys på noen etablerte problemstillinger innenfor oversettelsespraksisen og demonstrerer oversettelsesbragden på, kan sees i likhet med Bergbos vilje til å vise frem den svenske språkets rimskikkethet gjennom utgivelsen av *Wenerid* (1680), og at man slik kan si at Bjerg har oversatt Bergbos ønske om at verket skal ha en betydning i en større kontekst. På den måten deler verkene som helhet noen likhetstrekk, men temaene som settes i fokus er ulike fra hverandre.

I kapittel 3 argumenterte jeg også for at måten det grafiske oppsettet gjør oversettelse til et tema på i *Wenerid* (2014) påvirker måten verket leses på ved at man som leser nærmest inviteres til å sammenligne kildetekst og måltekst slik at man stimuleres til å reflektere rundt likheter og forskjeller. På den måten blir spørsmål rundt kulturforskjeller og oversettelse relevante i lesningen av verket. Slik kan man si at leseren utstyres med noen slags forskningsspørsmål å forstå teksten ut i fra, noe som gjør at *Wenerid* på mange måter fremstår som et slags vitenskapelig verk.

Etter å ha analysert verkets paratekster for å bedre forstå hvordan det er meningen at verket skal leses i dag, utførte jeg videre, i kapittel 4, en komparativ analyse av sonett 1 og

sonett 80, der jeg sammenlignet stil og motiv i versjonene fra 1680 med oversettelsene fra 2014. I sonett 1, der det antikke motivet av Amor som skyter *Wenerids* protagonist står sentralt, argumenterte jeg for at Bjerg i sin oversettelse har tonet ned det svært dramatiske uttrykket i Bergbos versjon. I Bjerg sin oversettelse er amorskikkelsen mindre skremmende, og jeg påpekte at måten hun fremstiller motivet av kampen mellom Amor og det fortvilte offeret gjøres med en lett ironisk distanse. Min hypotese er at dette er gjort i et forsøk på å tilpasse seg den moderne leseren, med utgangspunkt i at Amormotivet nok kan virke ganske arkaisk for dagens lesere, og med tanke på at det å forelske seg før i tiden kunne innebære store omkostninger og dermed oppleves mer fatalt enn det nødvendigvis gjør i dag.

I den komparative analysen av sonett 80, der det lyriske jeg-et skildrer smerten av ikke å bli elsket tilbake av sin utkårede, har det også skjedd noen endringer som kan tyde på at Bjerg har forsøkt å gjøre sonetten mer appellerende til målkulturen. For eksempel fremstår ikke forholdet mellom Venerid og den forelskede like fysisk og sosialt distansert som i kildeteksten, noe jeg argumenterte for at kan være på grunn av den eldre litteraturens tendens til å sublimere begjæret for ikke å komme i konflikt med kristen moral – et motiv som kanskje fremstår som foreldet og uengasjerende for leseren anno 2014. I oversettelsen så vi også at motivet av den forelskede som ber til Gud er fjernet, noe som også kan betraktes som en måte å få diktene til å fremstå mer moderne på. Sonett 80 skildrer imidlertid en kjærlighets sorg som formidles både i kildeteksten og i Bjerg sin oversettelse – faktisk så fremstår den forelskede i oversettelsen nesten mer sårbar enn i originalen. I kapittelet argumenterte jeg til slutt for at den ømheten og sårbarheten som skildres i sonett 80 muligens treffer tidsånden i vår moderne kultur der emosjonell kontroll har blitt en dygd, noe som kanskje gjør at lengselen etter inderlige følelsesuttrykk blir desto større.

5.2 Konklusjon

Basert på min komparative analyse av sonett 1 og sonett 80 er det vanskelig å kunne si noe generelt om hvordan Bjergs oversatte sonetter fremstår til forskjell fra Bergbos originale sonetter fra 1680. Gjennom min analyse har jeg imidlertid pekt på at Bjerg ser ut til å ha tilpasset sonettene til en ny og moderne målkultur ved å enten fjerne eller skape en ironisk distanse til de antikke motivene som var høyt vurdert i renessanse- og barokkulturen, men som i dag muligens fremstår som arkaiske og irrelevante. Mens forelskelsens dramatik er tonet ned i sonett 1, har Bjerg bevart kildetekstens smertelige skildringer av kjærlighets sorgen i sonett 80. Det er derfor vanskelig å kunne gi noen generelle betraktninger over hvordan

kjærlighetsmotivet fremstår i den oversatte utgaven av *Wenerid*, men det er mulig at de to ulike skildringene av kjærligheten kan skyldes at forelskelsens vilkår har endret seg gjennom tidene, mens kjærlighetssorgen har en mer tidløs karakter. I en mer omfattende oppgave kunne dette være et nytt utgangspunkt å analysere verket ut i fra. Det er imidlertid ingen tvil om at sonettene i *Wenerid* (2014) til tross for sitt mindre barokke preg fremdeles skildrer den ambivalente kjærligheten. Innledningsvis i denne oppgaven spurte jeg retorisk hva det kunne komme av at Bjerg sin oversettelse evnet å skape blest i en samling eldre petrarcainspirerte sonetter. Basert på de lesningene jeg har gjort av sonett 1 og 80, og med tanke på verkets inderlige kjærlighetstematikk, tror i hvert fall jeg at Bjerg ved å formidle kjærlighetens følelsesspekter i en form som har eliminert bort de mest arkaiske motivene, evner å berøre den moderne leserens lengsel etter de store følelsene i en kultur der emosjonell kontroll stadig etterstrebes. Med tanke på virkelighetslitteraturens fremvekst de siste årene, og dens interesse for individets indre tanker og følelsesliv, er det kanskje ikke så fremmed å tenke at den moderne leseren tiltrekkes av en sonettesamling om kjærlighetens håp og smerte.

Likevel tror jeg mye av oppmerksomheten rundt *Wenerid* (2014) skyldes hvordan det som helhet er svært forskjellig fra originalverket fra 1680. Med sitt iøynefallende grafiske oppsett der kildetekst og måltekst står plassert ved siden av hverandre, får leseren muligheten til å leke seg med rollen som forsker ved at hun stimuleres til å sammenligne Bergbos originale sonetter med Bjergs oversettelser. Dermed belyses mange interessante spørsmål knyttet til oversettelsespraksisen og til kulturhistorie, noe jeg tror fremstår som interessant for leseren av verket.

I denne oppgaven har jeg også argumentert for at man kan ane et kulturelt motiv bak oversettelsen av Bergbos verk fra 1680. Paratekstene i *Wenerid* (2014) gir i hvert fall noen indikasjoner på at det er ønskelig å rette et nytt fokus på forfatteren som kalte seg Skogekär Bergbo og hans verk, som for ettertiden nærmest har blitt en forglemte del av den svenske litteraturhistorien. Med tanke på hvordan *Wenerid* (2014) er utformet på en måte som inkluderer og kommenterer Bergbos originale sonetter, kan verket betraktes som et historisk tilbakeblikk – en utstilling av de 101 kjærlighetssonettene som aldri fikk sin storhetstid før de gjennom Bjerg sin ærlige oversettelse ble utgitt på nytt, over 300 år senere.

Litteraturliste

Primærtekstutgaver:

- Bergbo, S. (2014a[1680]). Til Läsaren. I S. Bergbo, *Wenerid. 101 sonetter*. København: Forlaget Vandkunsten
- Bergbo, S. (2014b[1680]). *Wenerid. 101 sonetter*. Oversatt av A. M. Bjerg. København: Forlaget Vandkunsten
- Bjerg, A. M. (2014a). Indledning. I S. Bergbo, *Wenerid. 101 sonetter*. København: Forlaget Vandkunsten
- Bjerg, A. M. (2014b). Efterord. I S. Bergbo, *Wenerid. 101 sonetter*. København: Forlaget Vandkunsten
- Engdahl, H. (2014). Forord. I S. Bergbo, *Wenerid. 101 sonetter*. København: Forlaget Vandkunsten

Sekunderlitteratur:

- Allén, S. (Red.). (1999). Svensk Ordbok (3.utg). Stockholm: Nordstedts
- Bauman, Z. (2004[2003]). *Flydende kærlighed*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Bredsdorff, T. (2014). Svensk barok på godt dansk. Hentet fra:
<http://www.forlagetvandkunsten.dk/112137/>
- Bukdahl, L. (2015). Elskovs ild ingen slukke kan. Hentet fra:
<http://www.forlagetvandkunsten.dk/112137/>
- Burman, L. (1998). Innledning. I S. Bergbo, *Wenerid* (s. 11-70). Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet
- Eriksson, G. (2005). Den lärda kulturen. I J. Christensson (Red.), *Signums svenska kulturhistoria. Stormaktstiden* (s. 103-143). Lund: Bokförlaget Signum
- Dansk Forfatterforening. (2017). Anne Marie Bjerg. Hentet fra:
<http://danskforfatterforening.dk/anne-marie-bjerg-99/>
- Genette, G. (1997[1987]). *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press
- Haarberg, J., & Selboe, T. & Aarset, H. E. (2007). *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hermans, T. (2010). Translator's voice in translated narrative. I M. Baker (Red.), *Critical Reading in Translation Studies* (s. 193-212). Oxon: Routledge
- Hermans, T. (2014). Positioning translators: Voices, views and values in translation. *Language and Literature*, 23(3), s. 285-203. doi: 10.1177/0963947014536508. Hentet fra:
<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0963947014536508>
- Hägg, G. (1996). *Den svenska litteraturhistorien*. Stockholm: Wahlström & Widstrand
- Ingwersen, F. (1986). Reviewd Work(s): Hjertets søle. *World Literature Today*, 60(1), s. 129. doi: 10.2307/40141302. Hentet fra: <http://www.jstor.org/stable/40141302>
- Janns, C. & Refsum, C. (2010[2003]). *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning* (2.utg.). Oslo: Universitetsforlaget
- Johansen, J. (2015). Han digtede om Amors luner. Hentet fra:
<https://www.b.dk/boeger/han-digtede-om-amors-luner>
- Kung, S. W. (2013). Paratext, an alternative in boundry crossing: a complementary approach to translation analysis. I V. Pellatt. (Red.), *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation* (s. 49-68). Cambridge: Cambridge Scholar Publishing
- KVINFO (2016). Anne Marie Bjerg. Hentet fra:

- <http://www.kvinfo.dk/side/383/action/2/vis/30/>
- Lefevere, A. (2017[1992]). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Oxon: Routledge
- Lilja, E. (2006). *Svensk Metrik*. Stockholm: Svenska Akademien
- Munday, J. (2012 [2001]). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications* (3.utg.). Oxon: Routledge
- Platen, M. von (1966). *Twistefrågor i svensk litteraturforskning*. Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers
- Roer, H. (1994). Kærlighed og sonetter, *Passage*, 9(16), s. 13-27. Hentet fra: <http://dx.doi.org/10.7146/pas.v9i16.2336>
- Toury, G. (1980). The Nature and Role of Norms in Literary Translation. In L. Venuti (Red.), *The Translation Studies Reader* (s. 198-212). London: Routledge
- Venuti, L. (2008[1995]). *The Translator's Invisibility. A History of Translation* (2.utg.). Oxon: Routledge
- Ovesen, V. (2015). At skrive om den ild – Skogekär Bergbo WENERID. Hentet fra: <http://litteraturnu.dk/skrive-om-den-ild-skogekar-bergbo-wenerid/>
- Platen, M. von (1966). *Twistefrågor i svensk litteraturforskning*. Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers
- Weibull, J. (1993). *Sveriges historia*. Sverige: Förlags AB Wiken, Svenska Institutet
- Ørnsbo, J. (1984). *Hjertets søle*. København: Vindrose

Masterarbeidets relevans for lektoryrket

I henhold til læreplan i norsk, innebærer et av fagets fem hovedområder, «Å kunne lese», følgende:

Å kunne lese i norsk er å skape mening fra tekster fra nåtid og fortid i et bredt utvalg sjangere. [...] Utviklingen går fra grunnleggende avkoding og forståelse av enkle tekster til å kunne forstå, tolke, reflektere over og vurdere stadig mer komplekse tekster i ulike sjangre. (Utdanningsdirektoratet, 2013).

I denne oppgaven har jeg sammenlignet versjoner av samme tekst, skrevet i perioder som befinner seg i en tidsavstand på over 300 år fra hverandre. Jeg har med andre ord måtte tilegne meg kunnskap om kulturelle og litterære tendenser fra en fjern fortid, og forsøkt å se de opp mot strømninger i vår egen samtid. I tillegg har jeg forsøkt å analysere et verks paratekster, og reflektere over hvordan omringende tekstlige elementer kan påvirke måten et verk leses på. Mitt masterarbeid har med andre ord gitt meg grundig kunnskap om tekstforståelse, som jeg vil kunne dra nytte av i opplæringen av elevers leseferdigheter.

Samtidig ser jeg en verdi i masterarbeidets prosess i seg selv. Som masterstudent er du nødt til å evne å strukturere egen arbeidshverdag på en god og hensiktsmessig måte, og du må ha forstand og tålmodighet til å håndtere vanskelige situasjoner og uforutsette hendelser. Som masterstudent er man også nødt til å forholde seg til en veileder som gir tilbakemeldinger på arbeidet en utretter, og man er også avhengig av å kunne vurdere eget arbeid underveis i prosessen. Disse erfaringene kommer godt med i et yrke som forutsetter god disiplin, samarbeidsevne og selvinnsikt. Gjennom mitt masterarbeid har jeg altså tilegnet meg egenskaper som er verdifulle i en arbeidshverdag som krever både en faglig og pedagogisk tyngde.

Sammendrag

Motivasjonen bak denne oppgaven tar utgangspunkt i hvordan Anne Marie Bjergs danskoversatte utgave av den svenske sonettesamlingen *Wenerid*, evnet å skape en ny blest rundt verket, som siden sin opprinnelige utgivelse i 1680 aldri har oppnådd noen særlig interesse. I denne oppgaven ser jeg nærmere på Bjerg sin oversatte utgave av forfatterpseudonymet Skogekär Bergbo sin sonettesamling *Wenerid*, og undersøker hvordan oversettelsen skiller seg fra originalverket. Hva har skjedd i oversettelsen?

Ved å betrakte verkene mot et litteraturhistorisk bakteppe, utfører jeg en komparativ analyse av sonettene fra 1680 og de respektive oversettelsene fra 2014, og undersøker hvordan motiv og innhold fremstilles i de ulike versjonene. Jeg utfører også en analyse av verkets paratekster i lys av oversettelsesteori i et forsøk på å forstå hvordan det er meningen at verket skal leses i dag, over 300 år etter sin opprinnelige utgivelse.

Vedlegg 1: Forord av Horace Engdahl

Forord

I svensk litteratur hersker der en robust opfattelse af kærligheden. Ulla Winblad er dens Venus, August Strindberg og Victoria Benedictsson dens konkursforvaltere. Undtagelserne skiller sig ud. Når Gustav Philipp Creutz i sit vidunderlige hyrdedigt *Atis och Camilla* (1761) lader roser regne ned over den unge heltinde mens hun, beluret af Amor, bader i en kilde, og modtageligheden for kærlighed breder sig som en hemmelig sødme i hendes lemmer endnu inden hun har fået så meget som et glimt af den yngling hun kommer til at elske, opstår der en skønhed som man, ikke uden sorg, føler er fremmed for svensk temperament.

Men hver litteratur har sine anomalier, hver historie sine mirakler. I svensk digtnings tradition støder man nogle steder på en slags poetisk mikroklima med lunere vinde, en højere himmel og omvarende grøder. Som i et eventyr gror der her planter op af den utaknemmelige jordbund som man ikke troede var mulige på vore breddegrader: Stagnelius ... Södergran ... Evert Taube ... Dér lyder på det svenske sprog den uforbeholdne, sårede og jublende tilbedelse af den elskede som er en absurditet for kloge hoveder.

Den allerførste gang dette sker, er i den enestående samling på 101 sonetter som med titlen *Wenerid* og af det opdigtede forfatternavn Skogekär Bergbo blev udgivet i Stockholm i 1680. Denne bog har aldrig opnået nogen større popularitet. Nu må den nærmest betragtes som glemt. Vore dages læsere kan undskyldes sig med sproget som er svært for en nutidig sven-

sker at forstå uden ordbog eller kommentar (hvilket bizart nok gør digtene lettere at læse i oversættelse). Men selv om man forcerer den sproglige hindring, er der stadig en afskrækkende faktor tilbage: digtens nøgne billede af kærlighedens fatalisme. Ikke sådan at et moderne menneske ikke ville genkende sig selv i de situationer og sindsstemninger der passerer revy i disse sonetter. Nej, men man vil ikke genkende sig selv. Det moderne menneske kræver at kærligheden skal være – ja, på en eller anden måde sund. At den skal forøge ens velbefindende. Men *Wenerid* siger ligesud: Glem det!

Alt halv om fremskridt bygger på at man kan sand-
synliggøre at de menneskelige følelser skifter karakter på en væsentlig måde fra én historisk epoke til en anden. Det chokerende ved Skogekår Bergbos digtsamling er at man som læser opdager at der ikke eksisterer nogen reel virkelighedsstrand til de oplevelser som skildres. Enhver som har løbet den risiko det er at elske, har også været i det limbo hvor digteren befinder sig, og har ligesom han våget i den nat som kun kan fordrives af mødet med den elskede.

I sin tilbedelse af kvinden med navnet *Wenerid* varierer digteren i en uendelighed det – ikke slutte, for det er uopslideligt, men det ofte forekommende billede af den elskede som solen. Under hendes blik får verden farver. Når hun er borte, slukkes tingenes glans. Ydmygt afventer han morgensjernen (Sonet nr. 11):

... »i mørket tænker jeg
min *Wenerid*, til det blir dag, på dig.«

Sådan er det, uforanderligt. Tre hundrede og halvtreds års materielle fremskridt og sociale revolutioner har ikke forbedret de elskendes situation, har ikke mindsket deres hjælpeløshed. Det har ikke skortet på reformforsøg. Der var for eksempel en tid hvor mange med Suzanne Brøgger troede at sex var et virksomt middel til helbredelse for kærlighed. Siden er vel de fleste blevet klogere eller har i hvert fald indset at kærligheden er en sygdom som ingen af de lidende virkeligt vil komme sig af.

Den klassiske epoke havde i det mindste forstand nok til at indrømme at kærligheden skræmmer. Den så *Amor* som en angriber. *Montaignes* udgiver og fortolker *Marie de Gournay* skriver, da hun forsvare den erotiske litteratur når den anklages for at være usædelig: »Hvordan skulle menneskeheden kunne vide hvilket farligt dyr kærligheden er, hvis ingen fortalte det?« I *Skogekår Bergbos* sonetter er det kærligheden snarere end elskerens som er aktiv. Ingen kan undslippe den forfærdelige, lumsketjæger som har såret digteren (Sonet nr. 1).

»Men fred jeg vil, hvorhen kan jeg da flygte?«

Inet kræver større mod end at elske, siger digteren. På er de som er så stærke at de ikke mister modet af det. Beviset på at man virkelig elsker – det eneste tydelige bevis, dengang som nu – er at al ens sikkerhed forsvinder.

Det er ikke en kærlighedshistorie *Wenerid* fortæller. Det kan bogen ikke ret godt gøre. »Kærlighedshistorien« opstår når kærligheden er forbi. Der er

ingen kronologisk rækkefølge i sonetsamlingen, ej heller nogen tydelig progression mellem stiggende grader af indsigt. I og med at kærligheden hersker, har uret tabt sine visere. Nat og dag veksler ganske vist, årstiderne følger efter hinanden, men der »sker« ingenting. Håbet om at vinde den elskede går aldrig tabt, men hun overgiver sig aldrig endegyldigt til elskeren. Man kan skelne en række momenter: fremrykninger og retræter, gunstige og ugunstige reaktioner fra Wenerids side, gode og onde dage. Rivaler optræder, venner kommer til hjælp, ritualer udformes, filosofiske betragtninger bliver fremsat. Disse scener og disse tanker er dog ikke stadler på en vej, men danner snarere en sværm rundt om ét og samme uforanderlige centrum. Lad mig påpege ligheden med Roland Barthes' tematiske undersøgelse af kærlighedens erfaringer i vor tid. *Wenerid* er det svenske 1600-tals *Kærlighedens forrykte tale*.

Skogekär Bergbo havde én fordel. Han havde stadig det religiøse sprog og de kristne eksempler til rådighed. Den elskedes uendelige værdi – man giver hvad som helst for gensvar i kærlighed – forårsager en slags værdisammenbrud der aldrig er beskrevet bedre end i Jesu lignelse om skatten i marken. Det vi nu om dage kalder masochisme, svarer til den tanke at digteren er Wenerids martyr der gennem sin lidelse vidner om den tilbedtes højhed.

Hvem Wenerid i virkeligheden var, er et dumt spørgsmål. Hun er den som omtales i sonetterne, slet og ret. Alligevel forekommer hun læseren betydeligt mere virkelig end Petrarcas Laura. I sonet nr. 92 bader

Wenerid i Mälaren. Det er helt konkret: end ikke en mytologisk krusning på vandet. Man har lyst til at komme med håndklædet. I nr. 18 bruger digteren sin dame som påskud til at skrive et digt til byen Stockholm med den pointe at denne holm mangler sin lige i verden, fordi Wenerid bor på den. Det er den første hyldest til stockholmmerinden i litteraturen, stadig aktuel, blinkende hen over århundrederne til Monica Zetterlund når hun synger »Sakta vi gå genom straden« af Beppe Wolgers, og videre.

I den toogfirsindstyvende sonet stiger digteren op på musernes hellige bjerg, befriet fra trældommen hos Venus.

»En anden guddoms kraft min pen nu drager.«

Det er Apollon som løfter sin tjener op af fornedrelsen. Visheden om det digteriske kalds højhed – at digteren ikke kun besynger sin dame, men også skaber et enestående og uforøgængeligt værk – giver ham mod til hans eneste alvorlige forsøg på at gøre oprør mod kærligheden. Det bliver imidlertid en episode uden konsekvenser videre frem, måske fordi han inderst inde ved at han ved at forlade Venus også i samme øjeblik ville blive forladt af Apollon.

Takket være sin dobbelte trofasthed mod Wenerid og mod sonetkunstens høje idealer har den ukendte mester der kaldte sig Skogekär Bergbo, efterladt sig et ægte, svensktlivirket, italiensk klenodie som skal holdes i ære århundrede efter århundrede af stærke sjæle.

Horace Engdahl

Vedlegg 2: Innledning av Anne Marie Bjerg

Innledning

Hvad kan få en oversætter til at give sig i kast med en ukendt digtsamling af en ukendt digter i en fern fortid? Nysgerrighed: Er det muligt at forstå digtene? Og selve den faglige udfordring: Kan det lade sig gøre at oversætte dem?

Det som vakte min nysgerrighed, var en linje der lignede et digtцитат i romanen *Gør mig levende igen* (1996, da. 1997) af Kerstin Ekman: »Du lilla Hålmåmin, alle små Hålmars åhra« stod der på s. 227/240. Jeg var i færd med at oversætte romanen der foregår i nutiden, i Stockholm, og jeg var klar over at ordene måtte være en hyldest til byen. Bellman, tænkte jeg; Stockholm i 1780'erne. Jeg så det for mig: Bellmans hus i Urvåders Gränd på Södermalm med udsigten over mod Gamla Stan, den lille holm i midten, byens hjerte og oprindelse. Men nej, her var ikke tale om Stockholm anno 1780, jeg skulle hundrede år længere tilbage. For en lærd svensk oversætterkollega fandt frem til citatet der var fra sonet nr. 18 i Skogekår Bergbos 101 sonetter

Wenerid

För mehr än trettio år sedan skrifwim/

Nu mehtra tryckt i Stockholm

Anno 1680.

genoptrykt i 1993 i Lars Burmans videnskabelige udgave med grundlig indledning og redegørelse for værket's historie samt ordlister og kommentarer til de enkelte sonetter.

Jeg tog udfordringen op. Mit »vanvittige projekt« kaldte jeg det rignok da jeg i 1999 så småt begyndte at oversætte de 101 sonetter. Men nu, i 2014, har jeg arbejdet mig igennem dem alle og søgt at gøre dem levende igen; at gøre dem til poesi som nutidige danskere kan læse med fornøjelse og genkendelse.

Anne Marie Bjerg

Vedlegg 3: Forord av Skogekär Bergbo

Til Läsaren.

Såsom ett Språk beqvämligast kan komma til sitt fulkomliga bruk igenom Rijm heller Skalde Kånsten/sålå-gia sigh nu flera där uppå/ antingen medh löst heller medh bundit sätt blifwer alt skrifwit (*soluta aut ligata Oratione*) the förra brukas almänt the senare skal-derna (*Poeterna*) the älste aff them brukade aldrigh Rijm uthan en särdeles lagh medh ordens ordningen och måt/hwar aff deras Skriffver skulle bestå. Nu achtas ände ordens likheet alenast. Så/ i Italienska Spanska Franska Tyska som Swänska Språken medh thett bund-ne sätet til skrifwa ähre Språken mehra berömde och beprydde än med thet löse som hos Grekarna *Pindarus Sophocles Etc.* Hos *Latinerna Virgilius Horatius/* och så många flera hafwa låtit see i första påsende dömes om Swänskan thet är ett grofft/ofatt/ oböyligt Språk sär-deles til rijmande des *infnitiva* lychtas inthet alla på *are, ere, ire*, uthan ähra nästan *terminationes infnita*. Men här medh är äfwen Swänskan öfverflödigare för Rijm dichtarena än något annat Språk som uthwjjas skal medh ett slagz Rijm bestående aff 14 Radar som the kallat Sonetter hafwer Petrarca Italienskan och Ron-sard Fransöskan hedrat/ både effter *Friggas* den the kalla *Venus* drifwande/ ingenthera effter Thors dan the kalla *Mars* nu til at låta see Swänskan i Rijm skickelig-heet/ äre här några ihopsatte aff sama slagz Rijm inga aff them öfwer satte heller *verterade* om thet är och *Friggas* drifwande behöfwes inthet fråga effter.

Skogekär Bärngbo.

12

Til læseren.

Da et sprog bruges mest fuldkomment i rim- eller digte-kunsten, lægger flere nu vægt på at alting enten skrives på prosa eller på vers; det første gør menigmand, det sidste digterne. De ældste brugte ikke rim, men en særlig ordning af og længde for ordene som findes i deres skrifter. Nu lægger man udelukkende vægt på at ordene rimer. På italiensk, spansk, fransk, tysk og svensk er digtekunsten derfor mere berømt og udarbejdet end prosaen som hos grækerne Pindar, Sofokles etc., hos latinerne Vergil, Horats og mange flere. Ved første øjekast kan man tro at svensk er et groft, kluntet sprog uden bøjningsendelser fordi infinitiverne ikke ender på -are, -ere eller -ire, men nærmest har utallige endelser. Derfor er svensk også for rimdigterne rigere end noget andet sprog; og det skal her vises med den slags digte som består af 14 linjer og kaldes sonetter, med hvilke Petrarca har udmærket italiensk og Ronsard fransk. Begge følger Frigga som de kalder Venus, ingen af dem fortølger Thor som de kalder Mars. For nu at vise at man kan rime på det svenske sprog, er nogle af den slags digte samlet her. Ingen af dem er oversættelser. Om de også handler om Friggas forfølgelse, behøver man ikke spørge.

Skogekär Bärngbo.

13

Vedlegg 4: Etterord av Anne Marie Bjerg

216

Efterord

SKOGEKÄR BERGBO ER et pseudonym, men hvem den skovkærer bjergbo er, ved man ikke. Forskningen har gennem århundrederne peget på flere mulige kandidater, mest vedholdende på to brødre tilhørende de højeste sociale kredse i Sverige, nemlig Schering (1609-1663) og Gustaf (1619-1684) Rosenhane. Frøherre Gustaf Rosenhane, ugift, var en berejst og belæst jurist som under eget navn udgav både et etnografisk og et juridisk værk. Den ældre broder Schering Rosenhane var diplomat og knyttet til dronningens kancelli, gift og far til ti børn.

At den der skjuler sig bag pseudonymet Skogekär Bergbo, ikke var hvem som helst i sin samtid, er indlysende. Men hvem han var, bliver måske aldrig opklaret. Bruger man udelukkelsesprincippet, kan man ræsonnere som Lars Burman gør det i sin indledning (s. 24) til udgaven af *Wenerid*: » Hvis en kandidat [til skyggefiguren bag pseudonymet] skulle anføres, må han imidlertid kunne leve op til følgende krav: Han må have været litterært aktiv i slutningen af 1640'erne, haft tid nok til at skrive hundredvis af kærlighedsdigte, haft kontakter i kancelli- og hofverdenen, haft konservative og aristokratiske idealer, været vidt belæst i fransk og italiensk litteratur og formodentlig haft en grund til at skjule sit navn. Desuden må han (eller for den sags skyld: hun) have været en følsom digter. Det er ikke mange af Kristinatidens svenskere der kan tænkes at svare til denne beskrivelse.«

217

Alle disse fortrin og egenskaber fremgår indirekte af digtene. Den korte fortale *Til læseren i Wenerid* nævner også direkte Petrarca (1304-1374) i Italien og Pierre de Ronsard (1524-1585) i Frankrig som inspirationskilder: Samtidig påpeger Bergbo at ingen af hans egne digte er »vertterede«, altså oversat.

Bergbos forfatterskab består, ud over *Wenerid*, af to andre værker: »*Thet Swenska Språketz Klagemål, at thet, som sigh borde, icke åhrat blifwer*«, trykt i 1658, og *Fyratijo små Wifisor. Til Swenska Språketz öfningh för 30. Åhr sådan skrifwin, tryckt Åhr 1682*. Forskerne er ikke sikre på hvornår værkerne er blevet til, heller ikke i hvilken rækkefølge de er skrevet, dog er der enighed om at de må være blevet til i årene fra ca. 1640 og til midt i 1650'erne. Altså i den periode hvor Dronning Kristina regerede i Sverige (1632-1654) og Christian IV i Danmark (1588-1648); en for begge lande kulturelt rig periode, skønt præget af tredive-årskrigen (1618-1648).

HVAD HANDLER *WENERID* så om? Det skriver Bergbo klart og tydeligt til slut i sin fortale: »Om de [digtere] også handler om jagten på *Frigga*, behøver man ikke at spørge.« (»om thet är och *Friggas* drifwande behöfves inthet fråga efter.«)

Sonetsamlingen består af 100 sonetter, nr. 1-100, samt en indledende sonet, hvori en udgiver – digterens alter ego? – henvender sig til læseren og meddeler at de følgende digte er skrevet af en anden! Digterne handler alle om jagten på *Frigga*, den nordiske mytologis *Venus*, hvoraf navnet *Venerid* må være afledt og

gætter jeg, dannet i lighed med svenske navne som f.eks. Ingrid, Sigrid, Astrid. Med andre ord en samling kærlighedsdigte til og om den elskede.

Traditionelt og i Petrarcas og Ronsards efterfølgelse handler sonetterne først og fremmest om digterjagets smertefulde eller ulykkelige eller ubesvarede kærlighed; desuden er mange af digtene også beskrivelser af den elskede kvinde. Hun er skildret mere som et ideal end som en kvinde af kød og blod selv om hendes kropslige ynder somme steder lovprises. Idealiseringen af kærligheden gælder måske lige så meget digterjagets egne følelser som den elskede og hendes følelser.

Venerid er en ophøjet person, åbenbart også socialt (nr. 2):

»Men én så rig og fin jeg ej kan få
skönt kærest du mig blev da jeg dig så,
og ingen anden kan mig mer behage.«

Hun er smuk og dydig, men somme tider ikke til at blive klog på. Elsker hun eller elsker hun ikke? Elsker hun rivalen eller ham selv? Digterne skildrer alle kærlighedens smertelige og forhåbningsfulde kringelkroge, og ud af disse beskrivelser fremstår et ideal for kærligheden: den trofaste, livslange kærlighed mellem to ligeværdige parter. Ikke kun en sjældig kærlighed, men også den kærlighed som gør at »af to blir mange flere« (nr. 43)

Det er alt sammen meget genkendeligt, langt hen ad vejen også i vor tids kærlighedsskildringer og -erfaringer. Nogen rødstrømpe er *Venerid* dog ikke (skildret som).

Man kan, hvis man vil, forestille sig at der ligger en personlig kærlighedshistorie som baggrund for digtene. Men usikkert er det, skønt forskerne i tidens løb sammen med forsøgene på at trænge om bag pseudo-nyttet, er kommet med forskellige forslag til hvem Venerid kunne tænkes at være.

Undervejs i mit arbejde med oversættelsen – jeg begyndte med første sonet og arbejdede mig frem sonet for sonet uden grundigt at have læst samlingen igennem – har jeg dog ikke kunnet lade være med at læse et forløb, et spændingsmoment, en udvikling ind i digtene: Får de hinanden til sidst? For jeg synes jeg kunne spore en bevægelse fra det mere spøgefulde, lette, en flirtten, til dybere følelser, kærlighed på liv og død. Ingen kan vide i hvilken rækkefølge digtene er skrevet, men sådan synes samlingen i det mindste at være komponeret.

I hvert fald slutter samlingen i sonet nr. 100 med en opfordring til Venerid:

» Kom, lad nu frit os kærligheden øve!
Den er slet ikke farlig, lad os prøvel!«

Min medlæser undervejs som har ynket den stakkels digter og hans kærlighedskvaler, sagde på et tidspunkt at nu måtte den stakkels mand da gå til en psykolog! Men spørgsmålet om hvorvidt de elskende får hinanden til sidst eller ej, er nok ikke digtsamlingens pointe, snarere at der af alle de skildrede følelser og vanskeligheder blev en digter og hans poesii Som det formuleres i indledningssonetten:

220

» At kærlighed kan føre til at skrive,
det har jeg set og hørt hos denne mand!«

Og i nr. 82:

» En anden guddoms kraft min pen nu drager;
så blidt den virker og min sjæl indtager.
Jeg synger ikke let hvad *Venus* vil,
langt hel're det *Apollo* får mig til.«

Men vil man ikke tænke et episk forløb ind i digtene, og fratænker man en romantisk kærlighedsopfattelse; eller forlader man en biografisk eller psykologiserende tolkning, kunne man måske i stedet tænke sig de gentagne kærlighedskvaler, skiftene mellem forskellige grader af fortvivlelse og fortrøstning, sorg og jubel, alvor og leg, som en række variationer over et eller flere beslægtede temaer. Som i samtidens musiki *Fugaen*, måske især. Eller i musik af John Dowland, Mogens Pedersen og Heinrich Schütz.

Så flytter fokus sig fra det indholdsmæssige til det formelle. Hvor snild og fantasifuld er digteren til at formulere sit tema eller sine temaer, hvor mange måder kan det samme siges på, hvor tilspidset kan en pointe formuleres, hvor høj en grad af forfinelse formår han at opnå?

221

BERGBO FOREKOMMER MIG at være en overordentlig opfindsom og dygtig versifikator. Men én ting undrede mig da jeg begyndte at oversætte digtene. Hvorfor bruger han seksfodsjamben, alexandrineren, til sine sonetter, og ikke som Petrarca og Shakespearer femfodsjamben der jo er sonettens oprindelige versmåls fra Petrarca og hans *Canzoniere*, med sonetterne til Laura (udg. 1470), og fremefter – fra Shakespearer til Inger Christensen? Formodentlig skyldes det at han har lært sonetformen at kende via tysk og fransk. Det kunne være gennem Martin Opitz' i Europa meget udbredte værkt *Buch von der deutschen Poeterey*, 1624. Desuden nævner han jo i sin fortale selv Pierre de Ronsard, og måske har han sonetsamlingen *Les Amours de Cassandre* fra 1552 i tankerne. På disse sprog skrev man sonetter på alexandrinere.

Men jeg syntes at sætningerne i seksfodsjamberne på dansk blev umådeligt tunge og indholdet klodset udtrykt på grund af den uundgåelige cæsur i midten af hver verslinje. Jeg kom til at tænke på Johan Herman Wessels komedie *Kærlighed uden strømper* fra 1772 med den berømte sætningsknode: »Hvor ser jeg glad igen / de mange yndigheder // som den må være blind / der ej kan se hos Eder«. Men komiske skal Bergbos digte slet ikke være, snarere selvironisk sørgmuntre. Derefter prøvede jeg mig frem med femfodsjamberne, og så forvandlede digtene sig næsten for mine øjne og ører: Rytmene og ordene fik en helt anden spændstighed, ja, elegance. Naturligvis var der nu færre stavelser at fordele indholdet og meningen på, men

det lod sig gøre, og jeg har selvfølgelig bestræbt mig på alligevel at få alle udsagn og pointer med.

Bergbo overholder meget strengt og konsekvent – en variant af – sonettens rimskema og vekslen mellem kvindelig og mandlig udgang: f.eks. Abba Abba Cdc dEE. Mens rimskemaet er helt fast i digtenes kvartetter, altså de første otte verslinjer, kan kryds- og par-rim dog veksle i digtenes tertetter, altså i de sidste seks verslinjer. Ganske få steder bruges identiske rim.

Havde jeg troet at man på dansk stort set kunne rime på de samme ord som på svensk – svensk og dansk har jo samme oprindelse – blev jeg snart klogere! Et eksempel: snö – tö – frö – hö. Det lyder nemt, men snö hedder jo sne på dansk, og så er de fire rimord umulige på dansk. En løsning kan læses i sonet nr. 90.

Det gik hurtigt op for mig at digtene står og falder med rimene. For overhovedet at få hul på oversættelsen af et digt måtte jeg (forsøge at) begribe hvad der stod på svensk, og derefter finde frem til de første fire rimord som skulle bære hele indholdet. Det kan mange steder være endda meget svært at forstå teksten – også fordi den er skrevet i en tid hvor der på svensk ikke var nogen fastlagt ortografi og grammatik, herunder ingen faste regler for ordstillingen. Heldigvis har tekstens udgiver, Lars Burman, flere steder lettet forståelsen ved i en note at rede enkeltsetsningers udviklede grammatiske forhold ud.

Egentlig var det Bergbos lidt naive svenske sprogbrug som først rørte mig. Den virkede så frisk, som om han ikke før havde brugt svensk som litterært sprog,

men måtte oplinde egne svenske udtryk inden for emnekrederen. Jeg har i min oversættelse forsøgt at være loyal over for hans bestræbelser. Især hvor det gælder det centrale ord »kærlighed«. Når Bergbo i sit følelsesvokabular skelner mellem »kärlek« og »älskogs« og »älskande« (substantiv: om det at elske), må oversættelsen følge med og ikke fortolke al »kärlek« og »älskande« som elskov – selv om »elskov« med sine to stavelser af rytmiske grunde er nemmere at tumle med end trestavelsesordet »kærlighed«. Ordet »älskandet« bruges i sonet nr. 4 og nr. 73, og kunne Bergbo på sit sprog og i sin tid lave et nyt substantiv af verbet elske, kunne jeg også! Derfor har jeg oversat det med »elskning« (ikke at forveksle med älskling/elskling!). Det kunne udmærket oversættes med »elskov«, men betyder, sådan læser jeg det i hvert fald, noget lidt andet.

Men trestavelsesord som »älskandet« for slet ikke

at tale om navnet på den elskede »Venerid« er og bliver vanskelige dansepartnere i et jambilisk versemål! Også Bergbo har måttet lempe lidt på den strenge versrytme i sådanne sammenhænge.

Af den slags versifikatoriske og rytmiske grunde har jeg udeladt stavelser som for eksempel i »lär« for »lader«, »tär« for »tager«, »somi ren« for »sommenen«. Af de samme grunde har jeg måttet bøje mig og mange steder bruge omvendt ordstilling og »ej« i stedet for »ikke«. Jeg har bestræbt mig på at oversætte digtenes svenske sprog fra midten af 1600-tallet til et ligefremt, nutidigt dansk. På grund af den jambiliske rytme tvinges man på det nærmeste til at holde sig til sprogets grund-

ord. Samtidig har jeg forsøgt at undgå et alt for arkaisk-poetisk præg, ja, har indimellem tilladt mig lidt sproglige friheder i form af allusioner til eller citater fra senere tiders danske digtere.

Naturligvis har jeg holdt mig til Bergbos overordnede metaforik, nemlig at kærlighed lignes ved krig eller jagt, sådan som det fremgår af de første to soneter. Digtenes lokaliteter er, ud over »du lilla Hälsamin«, altså Stockholm, en sal, et kammer, en have, en by, en havn, en skov; anonymt og noget kulisseagtigt, men Bergbos skov er en digtet skov, skriver Kerstin Ekman i *Herrarna i skogen*. Mens årstider og vejlr: Sne og frost, en isdækket sø, sol og regn og forår somme steder virker mere som erfarer virkelighed. Digterne er først og fremmest tankedigte! Indirekte fremgår det at digtenes sociale rum i hvert fald ikke er fattigfolks eller bønderes. Digterne beskæftiger sig ikke med sociale eller samfundsmæssige forhold, og slet ikke med politik eller religion. I baggrunden mærkes en alment kristen tankegang, ikke eksplicit, snarere som en tiltro til forsynet. Det antikke gudeapparat er kun brugt sporadisk: Amor, Apollon, Venus, de ni muses, Aurora optræder enkelte steder. I fortalet nævnes Mars og Venus, som i den indledende sonet er skrevet om til Tor og Frigg.

UD OVER WENERID »trykt i Stockholm 1680, skrevet for mere end 30 år siden« dvs. omkring 1650, har man som allerede nævnt to andre værker af samme forfatter.

The Swenska Språketz Klagedål, at thet, som sigh borde, icke ährat blifwer, tryckt 1658. Dette *Klagedål* er et historisk-filosofisk skrift til forsvaret for svensk historie og for det svenske sprog. Jeg citerer fra referatet (af Eskil Källquist) af værket i alt 1264 verslinjer: »Da hensigten med *Klagedålet* i første omgang er af sproglig art, bliver digtværket først og fremmest en opfordring til svenskerne om at bruge deres eget sprog, uafhængigt af hvad udlændinge mener og forlanger. Desuden skal de bevare deres sprog rent for fremmed tilsætning, for det er i sig selv tilstrækkelig rigt på ord til at kunne undvære hjælp fra anden side. Hvor meget de udenlandske sprog end glimrer, har det svenske sprog dog tusindvis af ord som de ikke ejer. Og skulle der i enkelte tilfælde mangle et udtryk, kan sproget hjælpe sig selv ved sine egne forråd. Det svensk som skal bruges, skal desuden være samtidens levende sprog.«

Lærdomsproget skulle være svensk, og der skulle digtes på svensk. Og selv førte Bergbo således sine teorier ud i praksis.

Fyratijo små Wijsor Til Swänska Språketz öfningh för 30. Ähr sådan skrifwin Tryckt Ähr 1682, formodentlig skrevet omkring 1652. De *Fyrretyve små visor* har samme kærlighedstemaer som *Wenerid*, men har form som traditionel hyrvedigtning og er skrevet på mange forskellige versmå. Mange af dem er, så vidt man ved, skrevet til allerede kendte melodier. Det var tekster til selskabsbrug.

SKOGEKÄR BERGBO VAR en svensk litterær pioner, og nogle litteraturhistorikere mener at havde *Wenerid* været kendt i offentligheden dengang værket blev skrevet, altså i 1650'erne, ville han og ikke Georg Stiernhielm (1598-1672) med det store episke digt *Hercules*, 1658, være blevet kaldt den svenske digtekunsts fader.

Opvurderingen af folkesproget – den modsatte bevægelse, forekommer det, af vor tidsalder hvor i det mindste her i Danmark folkesproget, nationalsproget lider et domænetab – var en følge, blandt andet, af reformationen, hvor kirkens sprog, latin, blev afløst af modersmålet. De lærdes sprog var heller ikke mere udelukkende latin. Denne bestræbelse trivedes mange steder i Europa, også i Danmark; således for eksempel Peder Syv (1631-1702) med *Nogle betenkringer om det Cimbriske Sprog* (1663), en slags sammenlignende sprog- og litteraturhistorie opdelt i nøjagtig 100 (!) paragraffer. Og der blev skrevet og udgivet verslærer; således Søren Poulsen Gotlænder *Judichærs* (1599-1668) *Synopsis Prosodiæ Danicæ* (*En kort Extract af Riimkonsten*), 1650; trods den latinske titel er den mest skrevet på dansk, og dette værk gør endeligt op med det latinske, stavelsestællende princip og knæsetter accent- eller trykprincippet; forskellen mellem trykstrække og trykswage stavelses som det bærende princip i versene.

I Bergbos samtid blev der også skrevet sonetter på dansk, og efter tysk og fransk mønstre på seksfodsjamber. Man har for eksempel sonetter af Peder Syv,

af Jens Steen Sehested og af Thomas Kingo. Det er også morsomt og interessant at se de danske barokdigteres umage med at skabe et digterisk sprog på dansk, en bestræbelse der forløb parallelt med den svenske.

Men på dansk har vi ikke en hel samling på 101 sonetter af samme tilsnit som Skogekår Bergbos *Venerid*.

HVORDAN BERGBOS DIGTE skal læses og forstås på så mange århundreders afstand, kan man ikke afgøre med nogen sikkerhed. Men undervejs gennem mit arbejde med oversættelsen af digtene til dansk i dag synes jeg at jeg har hørt en personlig, venligt selvironisk stemme tale gennem den strenge form og de traditionelle billeder. Og digtenes betragtninger over livet og døden og kærligheden føles slet ikke umoderne.

Anne Marie Bjerg
september 2014

Vedlegg 5: Sonett 1

1.

Så hastigt blef iagh skadd aff lilla Gudens pilar/
 Som öfwar så medh eld som jern sitt Tyrannij/
 Medh hemlige försåt och små bedrägerij/
 Som medh sitt skjutande sigh aldrig nånten hwiljar.

Som färdas widt omkring som blix så många Mjilar/
 Oskylidigh wardt iagh såår men achi hwar stog du då
 I Skogen Skjutegud när du mig råkar så/
 Hwad winst hwadför beröm at du så häfftigt tjar/
 Rätt som en annan skytt i våra skogar willa
 Försåtlig löper kring/ och slår de säkre diur
 Med en förfalskat Sång/ kan deras öron snilla
 Kring buskar skiul och träd/ sig skickar uppå lur
 Råtså där ställer fram/ och denna redskap grymma
 Hwar kan man hafwa frijd/ hwart kan man undan rymma

1.

☐ Så bral jeg såret blev af Amors pile.
 ☐ Med ild og jern han øver tyranni,
 ☐ med hemligt svig og plat bedrageri.
 ☐ Han aldrig sig fra jagten under hvile.

☐ Med lynets hast han flyver mange mile.
 ☐ Uskyldig blev jeg ramt. Hvor stod du, gud,
 ☐ i skoven, da jeg sådan står for skud?
 ☐ Hvad ros og vinding får dig til at ile?

☐ Som skytten sniger du dig rundt i skove,
 ☐ du lokker listigt for de arme dyr
 ☐ med falske toner, alting kan du love.

☐ Du lægger dig på lur, til list du tyr.
 ☐ Bag busk, i læ, mig dine pile søgte.
 ☐ Men fred jeg vil, hvorhen kan jeg da flygte?

Olivar = ører *kalhedid*

För sät = förändelse för ändrad position för avståndskontroll avtt
(försätting = nått i vundet i en skottövning position)

skjutande = skjutende

Nåntem = recensimnt

Blaxt = lyn | *Mjilar = mil*

Säker = säkert

Råkar = trer eller

vunst = gevinst (av vint) | *tjar = tår av ö. bereder sig roske*

Ullia = villie

Förättning = som en lögling sät för nora å vint i en skottövning position

Säkra = säker (ov säker)

Snilla = bedrag, överrasta → vint av gonen å vint vint (urlydning)

Trä = träd | *skickar = ö. bereder i en vintövning*

Grymma = grannen

Frjd = frid

Vedlegg 6: Sonett 80

80.

Då sade iagh thet war een sött och lustigh plåga
Til thetz at iagh förnann/ hwadh olijk kärleek war
Then som man inthet gör när man will uppenbar
Men sedan badh iagh Gudh migh help? uhr sådan låga

Hwadh? Älska then iagh weet dher effter inthet fråga
Then som min Sorg för leek/ och Eld för löye taar
At heller migh een lijk och tienligh Kärleek drar
Dhen både iagh och dhen som iagh haar kär kan åga

Som wore så wäl migh som then iagh älskar täck
O Frigga henne doch så wäl som migh upwäck
Dhen swaga Elden tänd i mehra synligh flamma

At hon må lysa klart och gifwa mindre rök
Hwadh skadar Venerid thet? har iagh
och fått dhen samma
Du töl så wäl som iagh/ at hafwan doch försök.

låga = flamma/ild (= kärlek)
löye = skarpa flaster/ug
tienligh = tyneung
åga = eie

80.

Indtil jeg kærligheden fik at føle,
jeg sagde at den pine dog var sød.
Men da jeg så hvor lidt den så betød
for hende som ... åh, gud, jeg kunne brøle!

Forgæves kærlighed – ak, hjertets søle!
Min attrå blev til grin, min sorg man snød.
Gensidig kærlighed jeg helbre nød
hos begge parter som sig ej lod køle,

som huer mig og hende jeg har kjær.
Hos hende og hos mig, åh, Frigga, nær
den svage ild, tænd op en synlig flamme

så den gir mindre røg og skinner klar.
Får Venerid deraf fortræd? Det samme
som jeg har tålt, hun da så prøvet har.

hvorfor græder