

Åse Kristine Tveit

Høgskolen i Oslo

Avd. for journalistikk, bibliotek- og informasjonsfag

aase.k.tveit@jbi.hio.no

Cheshire-katten som flyttet til Mandal

Norske oversettelser

av *Alice's Adventures in Wonderland*

Alle kjenner vel Alice. Fortellingen har nådd oss på ulike måter, gjennom klassikerutgaver, gjennom nyillustrerte utgivelser, gjennom animasjoner, spillefilmer og hørespill. Mange har skapt illustrasjoner; fra forfatteren selv, Lewis Carroll som tegnet til den håndskrevne utgaven fra 1864, via John Tenniels illustrasjoner fra den første trykte utgaven i 1865, til Anthony Browne og Helen Oxenburys illustrasjoner fra de siste tiårene. Fortellingen om Alice har naturligvis nådd mange av oss gjennom oversettelser. Det er nettopp emnet for min undersøkelse; oversettelser av *Alice's Adventures in Wonderland* (heretter kalt *Alice*) til norsk.

100 år med Alice på norsk

Det hører til sjeldenhetene at barnelitteratur oversettes til norsk mer enn en gang. Jeg tviler på at noen annen barnebok har fått en så rik utgivelseshistorie i Norge. Nedenfor er ført opp 6 oversettelser, de fleste av disse er temmelig fullstendige, bortsett fra 77-utgaven der teksten er redusert og det er gitt større plass til bilder.

1903: *Else i eventyrland*. Margrethe Horn. Kristiania: Olaf Norlis forlag

1946: *Else i eventyrland*. Zinken Hopp. Bergen: Eide

1977: *Alice i eventyrland*. Helge Hagerup. Stavanger: Stabenfeldt

1990: *Alice i eventyrland*. Annie Riis. Oslo: Cappelen

2003: *Alice på eventyr under jorda*. Sigrun Anny Røssbø. Oslo: Von

2003: *Alice i eventyrland*. Arne Ruste. Oslo: Omnipax

I tillegg til disse seks, finnes det et stort mangfold av sterkt forkortede utgaver, de fleste basert på Disneyfilmen fra 1951, og med bilder fra denne.

Blant oversetterne er det, i hvert fall i norsk sammenheng, flere velkjente litterære navn. Fire av dem er skjønnlitterære forfattere (Hopp, Hagerup, Riis og Ruste), med sterke språklige kvaliteter. Den oversettelsen som har blitt best kjent og mest lest, er Zinken Hopps oversettelse, i flere utgaver. Mest oppsiktsvekkende er det kanskje at det i 2003 utkom to nye oversettelser, en på bokmål og den aller første på nynorsk. Nynorskutgaven har ei forside som kan bli samleobjekt – her er forfatternavnet feilstavet!

To perspektiv

Jeg skal her betrakte oversettelsene ut fra to perspektiver. Det har selvsagt vært en betydelig utvikling i hvordan man har oversatt fortellingen om Alice i løpet av 100 år. De utviklingstendensene vi skal se litt nærmere på er for det første det som gjelder oversettelse til norsk kontekst, og for det andre: hvordan oversettelsene peker mot ulike lesernivå.

I denne undersøkelsen er det to begreper jeg ser som nyttige å bruke; *adaptasjon* og *ambivalens*. Den danske barnelitteraturforskeren Torben Weinreich har i artikkelen "Barnelitteraturens egenart. Adaptation"¹ gått grundig gjennom adaptasjonsbegrepets betydningshistorie i barnelitteratureteorien. Hans definisjon i kortformat er at adaptasjon i barnelitteraturen er "en tilpasning af en tekst til børn i deres egenskab af at være børn". Adaptasjon kan bety tilpasning av en tekst skrevet for voksne, og deretter adaptert til barnelesere. Men i barnelitteraturen som er skrevet til og for barn, som tilfellet *Alice*, er adaptasjon tilpasning som ligger innebygget i selve tilblivelsen; skrivinga og utgivelsen av barnelitteratur.

Tilpasningen av en tekst til barnelesere vil ikke nødvendigvis bety forenkling eller pedagogisk tilrettelegging. Det betyr derimot at den som skriver, skriver med en bevissthet om at barn er lesere – og dette gir noen vilkår for skrivinga. Vi skal se at oversetterne av *Alice* i større eller mindre grad tilpasser seg disse vilkårene.

Det andre begrepet jeg vil bruke er *ambivalens*. Begrepet ble introdusert i barnelitteraturteorien av den israelske litteraturforskeren Zohar Shavit² i 1979. Hun bruker *Alice* som et eksempel på en tekst med tilhørighet i to litterære system, det voksne og det barnelitterære. Det innebærer at teksten leses ulikt av voksne og barn, og at mye av betydningsinnholdet bare er tilgjengelig for den voksne leser. Shavit viser til at Carroll en del år etter utgivelsen av *Alice* laget en omarbeidet og enklere versjon; *The Nursery Alice*, tydelig beregnet for et

barnepublikum. En ambivalent tekst blir møtt med ulike forventninger i de ulike litterære systemene, og må leve opp til disse³. Shavit påpeker at oversetterne i betydelig grad kan gjøre tekstene mindre ambivalente. Det gjelder særlig tekster som har innslag av satire og parodi, elementer som ofte er mest rettet mot voksenleseren. Oversettelsen vil ofte tydeliggjøre det tvetydige, enten ved å forklare eller ved å utelate noe. Oversetteren kan også velge å "hjemliggjøre" det fremmede, for eksempel slikt som navn og kulturelle referanser. Det er nettopp dette vi skal se på i oversettelsene av Carrolls bok.

Fra Alice til Else og tilbake. Fornorsking i oversettelsene

Vi skal se at norske oversettelser gjennom de hundre årene har beveget seg fra å fornorske mange (og iblant overraskende) tekstelementer til å bli mer tro mot originalen. Som vist ovenfor, var de første temmelig fullstendige oversettelsene (1903 og 1946) så hensynfulle mot norske lesende barn at de for sikkerhets skyld oversatte Alice til Else. Dette var et tidlig valg, som Zinken Hopp gikk bort fra i de nyere utgavene av hennes oversettelse⁴. Noen andre eksempler viser denne fornorskingstendensen ganske tydelig: I bokas første avsnitt lurer Alice på om hun skal stå opp og binde seg en lenke av tusenfryd; altså daisies. Oversetterne har til dels valgt andre blomster, som norske barn kan hende har et nærmere forhold til, som løvetann⁵ (Horn og Hopp) og prestekrager (Hagerup), mens de nyeste oversettelsene (Riis, Røssbø og Ruste) har valgt å følge originalen, med tusenfryd. Noen flere eksempler på navneoversettelser (i oversettelsenes kronologiske rekkefølge) ser vi i *The March Hare*: haren, påskeharen, Morten hare og marsharen, *The Dormouse*: syvsoveren, murmelmus, Sjusovarmusa, murmeldyret - og ikke minst *The Cheshirecat*, som hos Horn kommer fra Narvik, hos Hopp fra Mandal og hos Hagerup fra Porsgrunn, før den igjen blir en Cheshire-katt hos Riis, Røssbø og Ruste. Det er ikke noe enkelt å uttale Cheshire på norsk, og det er heller ikke et kjent stedsnavn for de fleste norske barnelesere. Så kan man jo lure på hvorfor denne katten har hoppet omkring i Norge før den falt til ro hjemme i Cheshire igjen. Oversetterne har kanskje hatt gode følelser for byene de valgte, i tilfellet Porsgrunn og Helge Hagerup er det sannsynlig.

Det synes å være en tendens til at oversettelsene i stadig mindre grad velger å fornorske, og i stadig større grad velger å legge seg nær opp til originaltekstens uttrykk. Ingen regel uten unntakelse. Eksempler på det motsatte finnes nemlig også, ett allerede i åpningen av fortellingen: "Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister *on the bank* and of having nothing to do"⁶, heter det i originalteksten. Horns 1903-oversettelse gjengir dette som "...*på stranden* sammen med sin

søster”, mens Hopp flytter hele scenen bort fra vannet: ”...sammen med storesøster *ute på marka*”. Riis og Røssbø er nærmere originalen og bruker ”*elvebredden/elvebreidda*”, mens Ruste fra 2003 velger ”...sammen med søsteren sin *ved dammen*”. Slik åpner fortellingen om Alice. Det er overraskende å se hvor forskjellige startpunkt denne fortellingen får i de ulike oversettelsene, og her synes ikke nærhet til originalen å være like tidsbestemt. Jeg er usikker på om det er mer kjent for norske barn å sitte ved en dam eller ved en strand enn det er på en elvebredd. Vi kan i alle fall slå fast at oversetterne har sett for seg litt ulike bilder av situasjonen, og at bildene av en stillestående dam og en elv i bevegelse gir ganske ulike konnotasjoner. Vi skal senere vende tilbake til Alices søster.

Adaptasjon i form av fornorskning har vi sett ved egennavn og stedsnavn. Men også steds- og kulturspesifikke erfaringer er i de eldre oversettelsene fornorsket. Et tydelig eksempel på dette er kapitlet ”Pool of Tears”. Alice drikker som kjent av ei flaske hun finner, med en merkelapp som oppfordrer henne til dette. Hun vokser, blir enorm, og gråter så mye at da hun krymper igjen og blir liten, faller hun i denne Tåresjøen og lurer på om det er havet hun har falt uti: ”(Alice had been to the seaside once in her life, and had come to the general conclusion, that wherever you go on the English coast, you find a number of bathing machines in the sea, some children digging in the sand with wooden spades, then a row of lodging houses, and behind them a railway station)”⁷. Dette er den forklarende parentes som originalen byr på. Her blir vi kjent med Alices forestilling om den engelske kyst og hvordan det er å være der. 1903-oversettelsen tar ikke sjansen på at norske barn skal kunne forestille seg dette, og sitatet ovenfor er oversatt på denne måten: ”Else hadde ligget ved Sandefjord bad engang i tiden og var derfor kommet til den slutning at naar man skal ligge ved bad, maa man reise med jernbanen”⁸. Dette var muligens en norsk kontekst som hadde noe meningsfullt å si til lesere i kondisjonerte hjem i 1903. I de nyere oversettelsene har de droppet Sandefjord og i de to siste har de til og med latt det komme fram at Alice tenker på den engelske kyst.

Måtte norske barn nødvendigvis lese om norske kyster for å ha utbytte av det de leste? Vi finner et lignende tilfelle i Jo Tenfjords oversettelse av Astrid Lindgrens *Barna i Bullerbyn* (1947). I et avsnitt som forteller om påsken og hvilke tradisjoner barna tar del i, så legger oversetter Tenfjord til et helt avsnitt på egen hånd: ”Men barna i Storgrenda skriver ikke askeonsdagsbrev. De kler seg ikke ut som påskekjerringer heller. Det er bare vi barna i Bakkebygrenda som gjør det. Mor har svensk slekt. Det er visst hun som har lært oss det, for sånn feirer de påsken i Sverige. Så jammen var det heldig for Bakkebygrenda at mor kom hit”⁹. Hun

skaper en illusjon av at handlingen i boka foregår i Norge, en nokså egenrådig omskriving. I seinere Lindgren-utgaver ble dette avsnittet redusert, og til sist tatt bort.

Fornorskingen har blitt nedtonet i oversatt barnelitteratur. Det kan ha flere årsaker: For det første har synet på barnelitteraturen forandret seg; den har økt sin status som litteratur, og dermed er også respekten for originalteksten som kunstverk blitt større. For det andre er det i dag slik at barn er omgitt av en kultur som ikke lenger er enhetlig nasjonal. Barn reiser og erfarer andre land og språk, de er omgitt av en medie verden og et etnisk mangfold som gjør det mildt sagt unødvendig å oversette Alice til Else.

Parodiene – det uoversettelige?

Her ligger mye av rikdommen i denne fortellingen, ikke minst ved de engelske sangene og diktene som Alice forvrenger til det absurde. Hva skal en oversetter gjøre? Skal en parodi fungere, forutsettes det at leseren har kjennskap til det parodierte. Å oversette med mest mulig nærhet til originalteksten vil lett kunne føre til avstand fra tekstens intensjon, fordi leseren ikke gjenkjenner det som parodieres, og dermed får distanse til teksten. I det minste mister man et viktig nivå. I tilfellet *Alice* og andre slike ambivalente tekster, vil en oversettelse vanskelig kunne unngå å favorisere ett av lesernivåene.

De norske *Alice*-oversetterne har også når det gjelder parodiene valgt ulike strategier. Noen har holdt seg til originalen, gjendiktet denne, og dermed mistet aspektet av parodi, men beholdt virkningen av tøys og nonsense. Andre har valgt antatt kjente norske dikt og sanger og laget nonsens av disse. På dette punkt er det mindre entydig at de eldste fornorsker, mens de yngste holder seg til originalteksten.

Vi skal ta for oss ett av diktene som vris og vendes på i Alice, nemlig det romantisk-sentimentale diktet "The Old Man's Comforts and How He Gained Them", av Robert Southey fra tidlig 1800-tall. Diktet begynner slik:

You are old, Father William, the young man cried,
The few locks which are left you are grey;
You are hale, Father William, a hearty old man,
Now tell me the reason I pray

Dette var et kjent og muligens kjært dikt i Alices engelske samtid, altså 1860-tall. Diktet er spekket med dyd og moral, og den unge mannen viser respekt for den gamles verdighet og visdom. I Carrolls versjon er dette blitt til:

You are old, Father William," the young man said,
 And your hair has become very white;
 And yet you incessantly stand on your head—
 Do you think, at your age, it is right?

Førstelinja er felles med Carrolls parodi, men så tar det av, og i de følgende strofene møter vi en ustyrlig og bøllete father William. Parodien er totalt respektløs, men ordvalg, rim og rytme er likevel lett gjenkjennelig. De norske oversetterne har ikke hatt noen enkel oppgave og de har løst det på ulikt vis: "Du er gammel, fader William" (Horn, 1903), "Tordenskjolds vise" (Hopp, 1946), "Du er gammel, pappa William" (Riis, 1988), "Du er gammel, Far William" (Ruste, 2003) og "Napoleon med sin hær gjekk i altfor store sko" (Røssbø, 2003).

Etter min mening er ingen av de norske valgene spesielt vellykkede. Kanskje kommer Zinken Hopp nærmest originalteksten i intensjon, fordi hun bruker sangen om en respektert norsk sjøhelt, og snur opp ned på den. Hun får også illustrasjonene til å stemme noenlunde med sin egen tekst. Ulempen er naturligvis at Tordenskjolds vise er gammel, og nok var mye bedre kjent i 1948 enn i dag¹⁰.



*Jeg vil synge om en helt
 som med svensken kjempet fælt.
 Var så bustet som et troll,
 og hans navn var Tordenskjold.*

*Tordenskjold i lufta sprang.
 Sømmer revnet, håret slang.
 Stupte kråke, koll i koll,
 gjorde Petter Tordenskjold.*



*Svensken var så skral og tynn
 at det nesten var litt synd.
 Karl han het, med nummer 12,
 han var redd for Tordenskjold.*

*Tordenskjold han var så grisk,
 spiste både kjøtt og fisk,
 og var grøten sur og kald,
 gikk den rett i Tordenskjold.*

Sigrun Anny Røssbø har i sin 2003-oversettelse valgt "Napoleon med sin hær", og tegningene er fjernet. Det fungerer mindre godt, parodien blir veldig lite nonsens på en sang eller regle som fra før mangler både patos og alvor. Det blir bare en ny regle med litt andre ord. Røssbø får imidlertid med et mulig element av gjenkjennelse, som barn kan ha glede av.

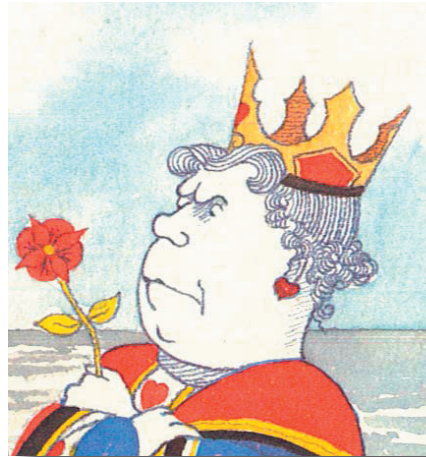
Ambivalens i oversettelsene?

Verken parodiene eller samfunnssatiren kan sies å ha bevart sin brodd for en norsk samtidsleser. Parodiene har i de fleste oversettelsene blitt mindre tvetydig, og samfunnssatiren har mistet mye av sin giftighet over de 150 årene som er gått. Maktens institusjoner; rettssystemet, skolesystemet og den stramme barneoppdragelsen som boka ler av, har ikke den samme undergravende effekt som på 1800-tallet. Likevel ser vi at nye illustrasjoner, som denne av Helen Oxenbury i Ruste-oversettelsen fra 2003, har brakt inn nye parodiske elementer.

Sammen med en Alice-figur som er mer rufsete i kroppsspråk, hår og klær, setter Oxenbury fortellingen nærmere vår egen tid.

Slutten av fortellingen om Alice; epilogen, er interessant i forhold til å se denne tekstens ambivalens. Epilogen dreier seg ikke lenger om Alice, hun er gått hjem til te. Nei, boka toner ut i et avsnitt om søsteren som vi innledningsvis møtte på elvebredden (og ulike andre steder på norsk). Denne avslutningen markerer et tydelig brudd med resten av fortellingen som jo er svært handlingsorientert, det skjer ting hele tiden så man kan bli rent andpusten. Slutten er søsterens, bokleserens refleksjoner. Hun hengir seg her til den fortellingen hun har fått fra Alice, hun gjenopplever den, går inn i den med alle sanser, samtidig som hun beholder bevisstheten om at det hun opplever er en fiksjon. Teksten viser oss den voksne, reflekterte leser. Slik jeg ser det settes denne leseren opp som en modell for god lesing. Søsteren til Alice seiler slik opp som bokas egentlige heltinne. Da er det jo rent tragisk at denne epilogen er utelatt helt i 1903-oversettelsen, som ellers er fullstendig. Det er mindre overraskende at epilogen mangler i de forkortede, bildebaserte utgavene. Heldigvis er den tatt med i alle de seinere fullstendige oversettelsene.

De norske oversettelsene har gjort boka mindre ambivalent, både fornorskingen og de svekkede parodiske elementene gjør at Alice på norsk er mer av en tydelig barnebok. Men med den avsluttende



leserrefleksjonen til Alices søster beholder fortellingen sin karakter av å være ambivalent, også i de fleste oversettelsene, om enn i mindre grad enn originalteksten. Det er dette elementet som viser tydeligst bokas tilhørighet i to ulike litterære systemer – både voksen- og barnelitteraturen.

Noter

¹ Torben Weinreich. "Barnelitteraturens egenart. Adaptation", s. 55–96. I: Harald Bache-Wiig (red.): *Nye veier til barneboka*. Oslo: Cappelen akademisk forlag, 1997.

² Zohar Shavit. "Teksters ambivalente status", s. 97–133. I: Harald Bache-Wiig (red.): *Nye veier til barneboka*. Oslo: Cappelen akademisk forlag, 1997.

³ Et nyere eksempel som kan trekkes inn, er Åsne Seierstads *Bokhandleren i Kabul* (2002), som kan sies å ha tilhørighet i to ulike litterære systemer; det journalistisk-dokumentariske og det skjønnlitterære.

⁴ I denne teksten siteres det fra Zinken Hopps oversettelse: *Alice i eventyrland*. 2. utgave. Oslo: Aschehoug, 1979.

⁵ Sv. maskros.

⁶ Lewis Carroll. *Alice's adventures in Wonderland and Through the Looking-glass and what Alice found there*. London, Everyman, 1996, s. 7.

⁷ Carroll 1993 s. 16.

⁸ Lewis Carroll: *Else i eventyrland*. Bergen: Eide, 1903.

⁹ Astrid Lindgren. *Mye moro i Bakkebygrenda*. Overs. av Jo Tenfjord. Oslo, Tiden, 1949.

¹⁰ Tordenskjolds vise kan leses på http://www.flickr.com/photos/trondheim_byarkiv/3610418617/