

# Mellom oversettelse og fortolkning

Orhan Pamuks *Kvinnen med rødt hår*

Ingeborg Fossestøl



Asia- og Midtøstenstudier  
Masteroppgave i Midtøstenstudier (MES4590)  
Institutt for kulturstudier og orientalske språk  
30 studiepoeng

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2017



# **Mellom oversettelse og fortolkning**

Orhan Pamuks *Kvinnen med rødt hår*

© Ingeborg Fossetøl

2017

Mellom oversettelse og fortolkning: Orhan Pamuks *Kvinnen med rødt hår*

Ingeborg Fossetøl

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

## Sammendrag

Orhan Pamuk turns contradictions into ways of being, as one of his translators, Erdağ Göknaar, puts it. Scholars write about his playing with east and west, with words and images, with fiction and reality, and with the secular and the religious. My aim is to show how the translation – the reading of a work through translation – of Orhan Pamuk's *Kırmızı Saçlı Kadın* into Norwegian, *Kvinnen med rødt hår*, can shed new light on the understanding of these contradictions. I start by approaching the contradictory nature of Pamuk's work through Linda Hutcheon's concept of «a poetics of postmodernism» and Pascale Casanova's concept of a «world republic of letters» before I move on to my own translation of the novel. By focusing on style and the stylistic features in *Kırmızı Saçlı Kadın*, on Pamuk's use of other texts, and finally of other visual expressions in his novel, I explore how the already mentioned contradictions can be revealed also in the novel's language, and how it affects the translation. In my conclusion, I argue that the close-reading and the practical «hands-on» approach that constitute a translation, offers an important possibility to understand texts, and that this intersection – between literary analysis and translation – is a fruitful place to work from, as it contributes to the understanding of both literature and the process of literary translation.



## Takk

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til min veileder Bernt Brendemoen, som har lært meg tyrkisk og gitt meg mulighet til å oversette selveste Orhan Pamuk til norsk. Gjennom mine fire år som tyrkiskstudent har han med sin faglige raushet og kunnskap vært en uvurderlig hjelper og stor inspirasjonskilde. Takk! Bernt Brendemoen skal også takkes for sammen med Gunvor Mejdell å ha arrangert symposiet «World Literature in the Periphery» der jeg både fikk anledning til å presentere mitt eget prosjekt og til å høre om andres forskning. En stor takk også til biveileder Inger Østenstad som har kommet med verdifulle innspill underveis i arbeidet med masteroppgaven.

Jeg vil også takke Svenska Forskninginstitutet i Istanbul for å ha gitt meg stipend og dermed anledning til å tilbringe tre måneder i et inspirerende forskningsmiljø, der jeg også fikk mulighet til å presentere og diskutere arbeidet mitt. Johan Mårtelius, Olof Heilo, Helin Topal, Bahar Uludağ, Havva, Hüseyin og selvfølgelig Douglas Mattsson – tusen takk! Og takk til Şehnaz Tahir for god hjelp, og til biblioteket på Boğaziçi Üniversitesi for å ha latt meg få tilgang til deres store samling av litteratur om Orhan Pamuk.

Til slutt vil jeg takke Nora som velvillig har scannet bokkapitler og artikler og sendt meg dem på e-post, Emil og Live for å ha bistått som kuréerer, Niklas for teknisk hjelp i innspurten, og min mor for gjennomlesninger og mange gode råd.

*Ingeborg Fossestøl*

*Istanbul, november 2017*





## Teknisk note

Når det gjelder sitater, er det tre ting det er verdt å nevne:

Når jeg siterer fra *Kvinnen med rødt hår*, siterer jeg stort sett den norske oversettelsen og lar den tyrkiske originalteksten stå i fotnoten. Det er også grunnen til at jeg gjennomgående refererer til sidetall i noten og ikke i selve teksten. Unntaket er i enkelte tilfeller der jeg mener at det er av stor betydning å ha den tyrkiske originalen og den norske oversettelsen ved siden av hverandre for å kunne sammenlikne de to tekstene. I de tilfellene siterer jeg både på norsk og tyrkisk i selve teksten, og refererer til den tyrkiske og den norske utgaven i separate fotnoter. Pamuks øvrige verk siterer jeg fra på norsk uten å oppgi den tyrkiske originalteksten.

Når verket jeg siterer foreligger på tyrkisk, tysk eller fransk, oversetter jeg sitatet til norsk i fotnoten.

Sitater på engelsk og andre skandinaviske språk oversettes ikke.



## Innholdsfortegnelse

<b>1. INNLEDNING</b> .....	<b>1</b>
1.1 PROBLEMSTILLING.....	1
1.2 MOTSETNINGENES FORFATTER.....	1
1.3 <i>KVINNEN MED RØDT HÅR</i> .....	5
1.4 OPPBYGNING OG MATERIALE.....	6
<b>2. Å FORSTÅ OG Å OVERSETTE ET KUNSTNERISK PROSJEKT</b> .....	<b>7</b>
2.1 ORHAN PAMUK OG VERDENSLITTERATUREN.....	7
2.2 LITTERATUREN OM ORHAN PAMUK.....	12
2.3 NÆRLESNING OG OVERSETTELSE.....	15
<b>3. STIL</b> .....	<b>17</b>
3.1 TRE DELER, TRE STEMME?.....	19
3.2 MELLOM FIKSJON OG VIRKELIGHET.....	24
<b>4. LITTERATUREN I LITTERATUREN</b> .....	<b>29</b>
4.1 ALLUSJONER I OPPBYGNING OG KOMPOSISJON.....	30
4.2 FREMMED OG VELKJENT.....	33
<b>5. BILLEDKUNST OG TEATER I <i>KVINNEN MED RØDT HÅR</i></b> .....	<b>37</b>
5.1 BILLEDKUNSTEN I TEKSTEN.....	38
5.2 TEATRET I TEKSTEN.....	41
5.3 Å OVERSETTE BILDER.....	44
<b>6. AVSLUTNING</b> .....	<b>47</b>
<b>LITTERATURLISTE</b> .....	<b>50</b>



# 1. Innledning

## 1.1 Problemstilling

I denne studien vil jeg bruke oversettelse som metode for å nærme meg *Kırmızı Saçlı Kadın* eller *Kvinnen med rødt hår* av Orhan Pamuk. Utgangspunktet er altså min egen oversettelse av det tyrkiske verket, som kom på norsk våren 2017. Jeg vil vise hvordan oversettelse kan fungere som innfallsvinkel til verket, og åpne nye muligheter i fortolkningen av det. Utgangspunktet mitt er at Pamuks verk, også *Kvinnen med rødt hår*, er preget av motsetninger: Mellom øst og vest, bilder og ord, fiksjon og virkelighet. Gjennom å begynne utenfra – med Pamuk og verdenslitteraturen og med litteraturen om Pamuk – og bevege meg derifra og videre innover i *Kvinnen med rødt hårs* særegenheter og utfordringer, vil jeg vise hvordan en oversettelse også er del av fortolkningen, og hvordan oversettelsen og den litteraturvitenskapelige analysen går over i og utfyller hverandre, og kanskje kan belyse motsetningene på en ny måte.

## 1.2 Motsetningenes forfatter

I et intervju med det italienske tidsskriftet *La Stampa* i oktober 2017, gjengitt i den tyrkiske avisen *Cumhuriyet*, sa Orhan Pamuk følgende:

Batılı yazarları kışkırtıyorum çünkü onlarla röportaj yapıldığında ilk sorulan sorunun, ülkelerindeki siyasi durum olma ihtimali çok güç. Normal olarak onlarla kitaplarının içeriği konuşuluyor. Bu röportajlar yüzünden politik bir yazara dönüştüm. Başlangıçta bu konularla meşgul olmadığım için meslektaşlarım tarafından eleştiriliyordum. Ancak ben sadece hikayelerimi anlatmak istiyordum. [...] Ben bir köprü olmak istemiyorum. Kararlılıkla Türkiye'nin geleceğinin Batı'da olduğuna inanıyorum, ben bu inançla büyüdüm [...].<sup>1</sup>

I sitatet er Orhan Pamuk inne både på sin motsetningsfylte rolle som forfatter, og på motsetningene som preger forfatterskapet hans: På den ene siden vil han bare fortelle historiene sine og snakke om bøkene sine, mens han på den andre til stadighet blir bedt om å snakke om politikk, nettopp fordi han er tyrker. Tyrkias fremtid ligger i

---

<sup>1</sup> Ukjent forfatter. «Orhan Pamuk: Politik bakimdan İstanbul'da artık yaşayamam» i *Cumhuriyet*, 16.10.2017. Tilgjengelig på nett:

[http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/845699/Orhan\\_Pamuk\\_Politik\\_bakimdan\\_artik\\_istanbul\\_da\\_yasayamam.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/845699/Orhan_Pamuk_Politik_bakimdan_artik_istanbul_da_yasayamam.html) (min oversettelse: «Jeg misunner vestlige forfattere fordi det første spørsmålet de får når de intervjues som regel ikke dreier seg om den politiske situasjonen i landet de kommer fra. Vanligvis får de snakke om bøkene sine. Men det er på grunn av alle disse reportasjene at jeg er blitt en politisk forfatter. Tidligere fikk jeg kritikk av kollegene mine fordi jeg ikke brydde meg om politikk. Jeg ville jo bare fortelle historiene mine [...] Jeg vil ikke være en bro. Jeg er overbevist om at Tyrkias fremtid ligger i Vesten; den overbevisningen er jeg vokst opp med»).

Vesten, sier han, og samtidig anerkjenner han at avstanden og forskjellene er store. Denne dobbeltheten fins også i Pamuks romaner: Forfatterskapet hans er preget av at han kommer fra et land der ulike tradisjoner og historier møtes. Hvordan kan disse motsetningene forstås litteraturhistorisk og teoretisk?

I *A Poetics of Postmodernism* fremhever Linda Hutcheon nettopp motsetninger, det paradoksale, som et av den postmodernistiske litteraturens fremste kjennetegn:

[...] postmodernism is a fundamentally contradictory enterprise: its art forms [...] at once use and abuse, install and then destabilize convention in parodic ways, self-consciously pointing both to their own inherent paradoxes and provisionally and, of course, to their critical or ironic re-reading of the art of the past [...].<sup>2</sup>

Hutcheon argumenterer for at postmodernistisk litteratur, det hun kaller «historiographic metafiction» eller «historiografisk metafiksjon» på norsk,<sup>3</sup> dreier seg om å nærme seg tidligere tiders kunst og oppfatninger på en måte som setter motsetningene i spill: Fiksjonen blir en diskurs vi bruker til å skape våre oppfatninger av virkeligheten.<sup>4</sup> Denne diskursen er ikke løsrevet fra det den diskuterer og problematiserer, den er tvert i mot avhengig av det, og det er i dette skjæringspunktet at den postmoderne fiksjonslitteraturens paradoks ligger: Det er et oppgjør med, eller en ny måte å lese og forstå virkeligheten på, som samtidig er helt avhengig av den virkeligheten det gjøres opprør mot.<sup>5</sup> Hutcheon trekker frem det motsetningsfylte som et sentralt element i den postmoderne poetikken, samtidig som hun understreker at det ikke dreier seg om noe «enten/eller», men snarere om et «både/og» i møte med fortiden og nåtiden.<sup>6</sup> Videre skriver hun om parodisk distanse og det selv-refleksive, altså det å problematisere kunsten, som andre kjennetegn. Hutcheons historiografiske metafiksjon er altså en form for litteratur som kommenterer både seg selv, fortiden og nåtiden, og som viser at det som er og det som har vært kan forstås på flere måter, at rådende oppfatninger ikke nødvendigvis er gyldige og bestandige.

Pamuks verk befinner seg på mange måter midt i Hutcheons beskrivelse av historiografisk metafiksjon: Han forholder seg til det som umiddelbart fremstår som motsetninger – mellom øst og vest, fiksjon og virkelighet, fortid og nåtid, bilder og

---

<sup>2</sup> Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, NY/London: Routledge, 2003 [1988], s. 23.

<sup>3</sup> Ibid., s. 40.

<sup>4</sup> Ibid., s. 40.

<sup>5</sup> Ibid., s. 42.

<sup>6</sup> Ibid., s. 49.

ord – og bruker dem til å diskutere, problematisere og reforhandle nettopp disse motsetningene. I *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (Postmodernistiske innganger til den tyrkiske romanen) er det dette Yıldız Ecevit legger vekt på når hun leser Pamuks *Benim Adım Kırmızı – Mitt navn er Karmosin*. Hun trekker frem «çoğulculuk» – pluralismen – i Pamuks verk som det som gjør det mulig å lese ham i lys av postmoderne teori, og beskriver pluralismen som kjennetegner postmodernismen, som følger: «[...] her türlü sistemleştirme girişimini geri püskürtür, çünkü içindeki sonsuz olasılıklar potansiyelini dizginlemek olanaksızdır». <sup>7</sup> I hvert ord ligger det med andre ord et vell av mening og betydning. I *Mitt navn er Karmosin* mener Ecevit at hun finner nettopp dette mangfoldet av stemmer og betydninger som hun beskriver i sitatet over. Det samme gjør Walter G. Andrews i sin lesning av *Kara Kitap – Svart bok* – når han skriver at «We are inundated by connections, links, relations that must be ‘meaningful’ [...]». <sup>8</sup> Mangfoldet av betydninger og de mange ledetrådene som gjennomsyrrer store deler av Pamuks verk, og hvordan dette mangfoldet gjør det mulig for ham å skrive frem helt nye historier, og å lese og forstå fortidens virkelighet på en ny måte, er viktige innganger til hans forfatterskap. «Postmodernizmin çoğulcu yapısını vurgulamak amacıyla, sayı tablosunun bir değil de iki ile başladığını öne süren görüşü desteklercesine, ‘bir kitap, bir fikirle değil, en azından iki fikirle yazılır’ der Pamuk [...]» skriver Ecevit (hennes utheving) om *Mitt navn er Karmosin*. <sup>9</sup> Dermed er hun inne på det også Hutcheon understreker: At det postmoderne i litteraturen gir seg uttrykk gjennom et «både og» snarere enn et «enten eller». Når Pamuk lar motsetninger være omdreiningspunktet i sine romaner, er det altså ikke en enten-eller-tilnærming som ligger til grunn, men snarere et forsøk på å oppløse, eller redefinere, disse motsetningene, uten å utelukke verken det ene eller det andre.

For å forstå og illustrere den tvetydigheten eller dobbeltheten jeg i likhet med både Andrews og Ecevit mener å finne i Pamuks forfatterskap, vil jeg, før jeg gir meg i kast med analysen av verket hans, forsøke å knytte ham til begrepet om

---

<sup>7</sup> Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. Istanbul: İletişim Yayınları, 2016 [2001], s. 69 (Min oversettelse: «Ethvert forsøk på å lage et system mislykkes fordi det er umulig å liste opp alle de potensielle betydningene som ligger i det [ordet]»).

<sup>8</sup> Andrews, Walter G. «The Black Book and the Black Boxes» i *Edebiyat* nr. 11, 2000, s. 108.

<sup>9</sup> Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 133 (Min oversettelse: «‘Det dreier seg ikke om én bok og én idé, men om minst to idéer’, sier Pamuk. Målet hans er å fremheve postmodernismens mangetydige trekk, som om han vil påstå at tallsystemet ikke begynner med *en* men med *to*»).

verdenslitteratur. Hutcheon skriver om det hun kaller «the ex-centric, the off-center» i postmoderne litteratur, og begrepet bruker hun til å vise hvordan motsetningene og redefinisjonen av fortiden og virkeligheten, som jeg har beskrevet over, blir viktig for grupper som på en eller annen måte befinner seg på utsiden av definisjonsmakten: «Blacks and feminists, ethnics and gays, native and ‘Third World’ cultures, do not form monolithic movements, but constitute a multiplicity of responses to a commonly perceived situation of marginality and ex-centricity».<sup>10</sup> I møte med en forfatter som Pamuk – en tyrkisk forfatter som skriver romaner utenfor den europeiske romanens kontekst – er det vanskelig å komme utenom det at han befinner seg utenfor sentrum. Derfor tror jeg det å lese ham i lys av teorier om verdenslitteratur kan være nyttig for å forklare og nærme seg de motsetningene han gjør bruk av, og som passer inn i Hutcheons beskrivelse av postmodernistisk fiksjonslitteratur.

Ambivalensen og tvetydigheten i Pamuks forfatterskap er også grunnen til at jeg – til tross for de åpenbart postmoderne trekkene ved store deler av verket hans – ikke skal holde meg til én enkelt teori eller ett begrepsapparat i denne studien. I stedet velger jeg å bruke en metodologisk verktøykasse der jeg fortløpende anvender de begrepene, tekstene og teoretiske innfallsvinklene som best belyser det jeg ønsker å formidle. Jeg mener at nøkkelen til et så mangslungent og intrikat forfatterskap som Pamuks ligger nettopp i det å forholde seg til teoritekster og teoretiske begreper på en måte som kan fange opp motsetningene og ambivalensen i forfatterens egne tekster. En slik tilnærming gjør det også mulig å forene analysen og oversettelsen av *Kvinnen med rødt hår*.

I *Stylistic Approaches to Translation* fra 2006 påpeker oversettelsesteoretikeren Jean Boase-Beier at forholdet mellom teori og praksis fungerer best når teorien brukes til å beskrive oversettelsen, ikke til å diktere den.<sup>11</sup> Hver enkelt tekst må oversettes på sine egne premisser og ved hjelp av de virkemidlene som best tjener det den inneholder og formidler. Samtidig understreker Boase-Beier at kjennskap til teori kan bidra til at oversetteren blir oppmerksom på stilistiske aspekter ved kildeteksten som hun ellers kunne oversett.<sup>12</sup> Det er slik Boase-Beier beskriver det at jeg har forholdt meg til teori i oversettelsesarbeidet: Jeg har ikke latt teorien diktere oversettelsen, jeg har snarere gjort bruk av den for å få tak

---

<sup>10</sup> Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism*, s. 62.

<sup>11</sup> Boase-Beier, Jean. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester, UK og Kinderhook, NY, USA: St. Jerome Publishing, 2006, s. 111.

<sup>12</sup> *Ibid.*, s. 111.



i viktige sider ved romanen jeg har oversatt. Når jeg i denne studien bringer teoretiske aspekter på bane er det altså med håp om å kunne belyse og kommentere oversettelsen.

### **1.3 Kvinnen med rødt hår**

Hva slags roman er *Kvinnen med rødt hår*? Sammenliknet med Orhan Pamuks andre romaner er *Kvinnen med rødt hår* kort og relativt lettfattelig. Pamuk forteller historien om Cem, en gutt på seksten år, som tilbringer sommeren som håndlanger for brønngraveren mester Mahmut i Öngören utenfor Istanbul. I løpet av sommeren blir unge Cem introdusert for kraften i fortellinger og teater gjennom teatertruppen Teatret for skjebnesvangre fortellinger,<sup>13</sup> og ikke minst for den inntagende Kvinnen med rødt hår som han ligger med. Forholdet mellom Cem og mester Mahmut utforskes og utbroderes, før Cem forlater en skadd mester i bunnen av brønnen og drar tilbake til Istanbul. Videre følger vi Cem inn i voksenlivet som byggherre og ingeniør i Istanbul, og i hans forsøk på å finne ut av hva som skjedde i Öngören tretti år tidligere. Han vender tilbake til Öngören der han møter sin sønn, resultatet av elskovsnatten med Kvinnen med rødt hår, et møte som ender med at Enver dreper sin far Cem. Til slutt kommer Kvinnen med rødt hår – Gülcihan – selv til orde, og i jeg-form nøster hun opp trådene, og forteller hvordan romanen vi leser er blitt til. Bakteppet for romanen er to grunnmyter: Historien om Ødipus som uvitende dreper sin far, og den persiske historien om Rostam som uten å vite det dreper sin sønn Sohrab.

Pamuks roman forteller både om Cem og hans liv – fra ung gutt til voksen mann – og utforsker noen av de grunnleggende spørsmålene mennesket har beskjeftiget seg med til alle tider. Hva vil det si å være far og hva vil det si å være sønn? Hvordan påvirker fortellingene vi leser og hører oss? Hva er forholdet mellom livene vi lever og fortellingene – eller mellom kunsten og virkeligheten? Det dreier seg altså om en roman som i stor grad tar opp i seg Hutcheons karakteristikk av den postmoderne fiksjonen: Det er motsetninger i spill, kunsten diskuteres og problematiseres og referansene til annen litteratur og kunst er mange, samtidig som den diskuterer etablerte forestillinger om forholdet mellom far og sønn i to ulike deler av verden. Avstanden mellom fortid og nåtid, mellom virkelighet og fortellinger og

---

<sup>13</sup> På tyrkisk heter teatret «İbretlik Efsaneler Tiyatrosu» som mer direkte oversatt ville blitt noe sånt som «Teatret for oppbyggelige fortellinger». Min oversettelse av «İbretlik» som «skjebnesvangre» beror både på at det klinger bedre på norsk, og på at fortellingene i siste omgang viser seg å være skjebnesvangre, og fordi Cem veldig tidlig opplever dem som det. Det ligger altså et element av fortolkning i oversettelsen.

mellom ord og bilder er kort, og det er det som skjer i møtet mellom disse motsetningene, Pamuk tar for seg i *Kvinnen med rødt hår*.

#### 1.4 Oppbygning og materiale

Selv om jeg som allerede nevnt har valgt å benytte meg av ulike metodologiske redskaper, er ikke bruken av verken primær- eller sekundærlitteratur helt retningsløs. Når jeg anvender teori, er det for å kunne belyse det jeg anser som interessante og sentrale aspekter ved *Kvinnen med rødt hår*. Her i første kapittel, innledningen, har jeg presentert problemstillingen min, jeg har knyttet Orhan Pamuk til Linda Hutcheons «historiografiske metafiksjon» og postmodernisme, og vist hvorfor jeg mener bruken av en metodologisk verktøykasse er fruktbar i en studie av Pamuk, før jeg har gitt et innblikk i hva slags roman *Kvinnen med rødt hår* er. I kapittel to tar jeg et skritt videre, og plasserer Orhan Pamuk og *Kvinnen med rødt hår* i forhold til begrepet om verdenslitteratur, og litteraturen om Pamuk og om å oversette ham, før jeg til slutt gir et innblikk i hvordan nærlesning av verket er en del av oversettelsesprosessen. Kapittel to fungerer både som en gjennomgang av relevant litteratur og som en inngangsport til *Kvinnen med rødt hår*. Kapittel tre, fire og fem omhandler viktige trekk ved romanen, og er dermed viet analyse av *Kvinnen med rødt hår*: I kapittel tre tar jeg for meg stilistiske grep, i kapittel fire studerer jeg bruken av litteratur og litteraturens rolle, mens jeg i kapittel fem viser hvordan også visuelle kunstformer er viktige i *Kvinnen med rødt hår*. I disse tre kapitlene gjør jeg bruk av den oversettelses- og litteraturteorien som best belyser det jeg vil diskutere, i tillegg til relevant litteratur om Orhan Pamuk og hans forfatterskap. Der jeg mener det er nyttig, viser jeg også til Pamuks eget verk og til journalistisk omtale av det – både på tyrkisk, engelsk, tysk og norsk. I hvor stor grad jeg viser direkte til språklige valg i oversettelsen varierer; mitt anliggende er å vise hvilke aspekter ved romanen oversettelsen har åpnet opp for. I kapittel 3 om stil vil jeg bruke oversettermessige valg i stor utstrekning, mens jeg i kapittel 4 og 5 i større grad vil befinne meg i et skjæringspunkt mellom praktisk oversettelse og litteraturvitenskapelig analyse. Oversettelsen fungerer i alle tilfeller som studiens omdreiningspunkt, og jeg vil stadig vende tilbake til den og knytte den til de delene der den litteraturvitenskapelige analysen er mer fremtredende. I kapittel seks sammenfatter jeg funnene mine og kommer med noen avsluttende bemerkninger.

## 2. Å forstå og å oversette et kunstnerisk prosjekt

### 2.1 Orhan Pamuk og verdenslitteraturen

I det følgende skal jeg ta for meg begrepet om verdenslitteratur, og målet er å komme nærmere en forståelse av den tvetydigheten jeg finner i Pamuks forfatterskap. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i Pascale Casanovas artikkel «Literature as a World» fra 2005,<sup>14</sup> og delvis også i hennes storverk *La république mondiale des lettres* fra 1999.<sup>15</sup> Av plasshensyn begrenser jeg meg til Casanova, og går ikke nærmere inn på andre sentrale teoretikere på verdenslitteraturfeltet som David Damrosch og Franco Moretti.<sup>16</sup> Valget av Casanova beror på at jeg mener at hennes tilnærming til det hun kaller «the World of Letters», kan bidra til å belyse de motsetningsfylte sidene ved Pamuks forfatterskap som jeg allerede har nevnt i innledningen.

I «Literature as a World» begynner Casanova med å etterlyse en tilnærming til litteraturen som ikke er fullstendig autonomiestetisk anlagt, og som heller ikke reduserer det litterære til det politiske og dermed overser «[...] the actual aesthetic, formal or stylistic characteristics that actually ‘make’ literature».<sup>17</sup> Deretter fortsetter hun med å argumentere for at det fins et rom – altså «the World of Letters» – som er «relatively independent of political and linguistic borders».<sup>18</sup> Casanova peker på ulike «mekanismer» som samler denne verdenen, og fremhever blant annet Nobelprisen i litteratur og det hun kaller Greenwich-meridianen:

It [Greenwich-meridianen] is the place where the measurement of literary time – that is, the assessment of aesthetic modernity – is crystallized, contested, elaborated. What is considered modern here, at a given moment, will be declared to be the ‘present’: texts that will ‘make their mark’, capable of modifying the current aesthetic norms.<sup>19</sup>

Slik jeg leser Casanova ønsker hun å stille til disposisjon en ny måte å lese litteratur på. Denne lese måten forholder seg til de mekanismene som styrer litteraturens republikk, en republikk som i stor grad råder over sin egen politikk: Sentrum i litteraturens republikk samsvarer ikke nødvendigvis med verdens økonomisk-politiske

---

<sup>14</sup> Casanova, Pascale. «Literature as a World» i *New Left Review* 31, januar 2005.

<sup>15</sup> Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 2008 [1999].

<sup>16</sup> David Damroschs mest sentrale verk i verdenslitteratursammenheng er *What is World Literature?* fra 2003, mens Franco Moretti skrev seg inn i feltet med artiklene «Conjectures on World Literature» i *New Left Review* 1, januar/februar 2000 og «More Conjectures» i *New Left Review* 20, mars/april 2003, og senere med monografien *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* fra 2005.

<sup>17</sup> Casanova. «Literature as a World», s. 71.

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 72.

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 75.

sentrum.<sup>20</sup> Det er i forlengelse av dette prosjektet at jeg forstår begrepet om verdenslitteratur: Det er ikke en bestemt måte å skrive på eller en bestemt form for litteratur; det dreier seg snarere om en overordnet forståelse av hvordan litteraturen fungerer.

I «Literature as a World», og også i *La république mondiale des lettres*, skriver Casanova om nasjonalstatens betydning i litteraturvitenskapen, og hun sier at de mekanismene som gjør seg gjeldende i litteraturens verdensrepublikk, også gjør seg gjeldende innenfor litteraturens «national spaces» eller nasjonale områder. Men ved hjelp av blant annet Greenwich-meridianen og Nobelprisen kan forfattere fra det Casanova kaller «dominerte områder» allikevel oppnå en sentral posisjon innenfor litteraturens republikk. Hvis vi følger Casanovas argument, kommer altså Pamuk fra et av litteraturens «dominerte områder». Og i essaysamlingen *Andre farger* formulerer Pamuk selv vissheten om et utenforskap, om å befinne seg fjernt fra sentret som Casanova beskriver, når han skriver følgende om det han kaller «den tredje verdens litteratur» og om det særpreget han mener å finne i denne litteraturen, som også omfatter ham selv: «Dette særpreget skyldes imidlertid ikke i første rekke forfatterens geografiske plassering, men snarere hans visshet om at han skriver langt fra verdens litterære sentrum, og at han til enhver tid føler denne avstanden».<sup>21</sup> Til tross for følelsen av utenforskap har Pamuk altså greid å jobbe seg inn i et litterært senter. Han er en litterær superstjerne, Nobelprisvinnende og oversatt; han befinner seg i det Pascale Casanova omtaler som litteraturens *nåtid*. Hvordan åpner så Casanovas argumenter for en lesning av Pamuk?

Det er et spørsmål det nok fins flere svar på, men jeg vil begynne med å vise hvordan den amerikanske litteraturviteren og Pamuk-oversetteren Erdağ Göknar avslutter sin bok *Orhan Pamuk. Secularism and Blasphemy* med å gå til angrep på Pascale Casanova og Franco Moretti: «Commentators of ‘world-systems’ approaches tend to misread literary innovation as emerging from the cosmopolitan centers of Europe or America, in opposition to a peripheral novel of the national tradition».<sup>22</sup> Men ved å hevde at diskusjonen om verdenslitteratur og verdensomspennende

---

<sup>20</sup> Ibid., s. 85. Som eksempel bruker hun blant annet at Paris lenge var verdens litterære senter mens London var det økonomiske, og at latin-amerikanske forfattere på 1960- og 70-tallet var svært innflytelsesrike i litteraturen, til tross for at de befant seg langt fra verdens økonomiske senter.

<sup>21</sup> Pamuk. *Andre farger*, oversatt av Alf Storrud, Cora Skylstad m.fl.. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2009, s. 186.

<sup>22</sup> Göknar, Erdağ. *Orhan Pamuk. Secularism and Blasphemy*. London/New York: Routledge, 2013, s. 251.

litterære systemer baserer seg på at litterære nyvinninger utelukkende skjer i allerede etablerte sentre, tror jeg han går glipp av en viktig inngang til Pamuks forfatterskap. I sin bok om Pamuk søker Göknaar å forstå og å analysere det motsetningsfylte og ambivalente i Pamuks forfatterskap som jeg allerede har vært inne på. Han dediserer til og med boken sin til «authors who turn contradictions into ways of being».<sup>23</sup> Han skriver om et forfatterskap som befinner seg mellom *din* og *devlet*<sup>24</sup> – mellom fremstillinger av den sekulære staten og den osmanske, religiøse fortiden – men i stedet for å bruke begrepet om verdenslitteratur som redskap og inngangsport til denne tvetydigheten, avskriver han den: Pamuks verk – fullt av litterære nyvinninger og eksperimenter som det er – passer heller ikke inn i Casanovas syn på litteraturen.

Göknaar går i sin avslutning også til angrep på europeiske eller vestlige lesninger av Pamuks forfatterskap, som han mener misforstår Pamuks nyskapninger, og han bruker Christopher Hitchens' omtale av *Kar – Snø* eller *Snow* – i tidsskriftet *The Atlantic* som eksempel: «In fact, he is incapable of reading or attempting to read Pamuk in any other way except through the lens of disciplinary power as a 'Muslim Other,' presenting him, for lack of a better term, as a 'Mechanical Turk',» skriver Göknaar, og dermed er han inne på det Pamuk selv legger vekt på i det allerede siterte intervjuet med *La Stampa*: Han leses som tyrker, og forventningen om at han skal være politisk overskygger tidvis forfatterskapet hans.

Jeg er langt på vei enig med Göknaar i at Pamuk ofte først og fremst leses som en forfatter fra den litterære konteksten han kommer fra, og som inngangsport til Tyrkia. I *Hva er en roman?* tar for eksempel Tone Selboe for seg Pamuk under overskriften «Romanen sett med andre øyne», og skriver at «[...]vi i vår del av verden forstår Pamuk når han skriver om religion, hijab og tvangsekteskap fordi han gjør det med observatørens og ikke den troendes blikk».<sup>25</sup> Pamuk kan naturligvis fortelle oss noe om det som er ukjent for oss, men litteraturen hans er mer enn en lett tilgjengelig beskrivelse av «religion, hijab og tvangsekteskap». Interessant er også debatten mellom litteraturkritikerne Tom Egil Hverven og Kari Løvaas i *Klassekampen* i forbindelse med utgivelsen av *Istanbul – Byen og minnene* på norsk. Det utviklet seg til å bli en diskusjon om hvorvidt Pamuk skriver for tyrkere, og, hvis ikke, om han i så fall skriver *verdenslitteratur*: «Hvordan skrive om forholdet mellom øst og vest uten å

---

<sup>23</sup> Ibid., s. v.

<sup>24</sup> Ibid., s. 14.

<sup>25</sup> Selboe, Tone. *Hva er en roman?* Oslo: Universitetsforlaget, 2015, s. 90.

gjøre seg forstått i begge retninger?» spør Hverven. «Det er jo også dette hele den nølende, motsetningsfylte tyrkiske tilnærmingen til Europa handler om».<sup>26</sup> Hos Hitchens, Selboe og Hverven blir Pamuk den broen han selv ikke ønsker å være, nettopp fordi de vender seg til verket hans med en forventning om å møte noe fremmed som Pamuk kan hjelpe dem med å forstå. Når Kari Løvaas spør seg om «[...] hvorvidt det å skrive for den jevne – hva enten det er en tyrker eller en amerikaner – kan tenkes nettopp å jevne ut litteraturen som skrives»<sup>27</sup> tror jeg at hun i for stor grad har lest Pamuks verk nettopp med forventning om at det skal være en bro. I den lesningen forsvinner det «ujevne» ved Pamuks verk. Jeg tror det er gjennom å rette oppmerksomheten mot hans kunstneriske særpreg, mot dette ujevne, at man best får fatt i verket hans, noe som i sin tur vil åpne for en langt mer nyansert forståelse av tyrkisk virkelighet.

Her vil jeg igjen vende tilbake til Pascale Casanova som i «Literature as a World» skriver følgende:

The problem at stake in the theorization of literary inequality, then, is not whether peripheral writers 'borrow' from the centre, or whether or not literary traffic flows from centre to periphery; it is the restitution, to the subordinated literary world, of the forms, specificities and hardships of their struggles. Only thus can they be given credit for the invention – often concealed – of their creative freedom. Faced with the need to find solutions to dependence, and in the knowledge that the literary universe obeys Berkeley's famous *esse est percipi* – to be is to be perceived – they gradually perfect a set of strategies linked to their positions, their written language, their location in the literary space, to the distance or proximity they want to establish with the prestige-bestowing centre.<sup>28</sup>

Hun fortsetter med å si at «An analysis of works originating in these zones as so many complex placement strategies reveals how many of the great literary revolutions have taken place on the margins and in subordinated regions, as witness Joyce, Kafka, Ibsen, Beckett, Darío and many more».<sup>29</sup> Casanova åpner altså for at viktige og banebrytende litteratur ofte kan skapes utenfor romanens sentrum, ja, for at det kanskje er nettopp utenforskapet som gjør at nyvinningene skjer der. Når Göknar avfeier henne og sier at hennes tilnærming utelukker at kunstneriske nyvinninger kan skje i «periferien», og at i den grad de skjer der, er de tuftet på velkjente europeiske

---

<sup>26</sup> Hverven, Tom Egil. «Harmoni med sprekker» i *Klassekampen*, 21.10.2006. For de øvrige bidragene i debatten se: Kari Løvaas' «Istanbul i svart-hvitt» i *Morgenbladet*, 14.7.2006, «Vi må være fattige nå» i *Klassekampen*, 26.10.2006 og «Tvil» i *Klassekampen*, 31.10.2006, og Tom Egil Hvervens «Å sy inn en ørliten tvil» i *Klassekampen*, 28.10.2006.

<sup>27</sup> Løvaas, Kari. «Vi må være fattige nå» i *Klassekampen*, 26.10.2006.

<sup>28</sup> Casanova. «Literature as a World», s. 89.

<sup>29</sup> *Ibid.*, s. 89.

former, overser han et av Casanovas mest sentrale argumenter både i «Literature as a World» og i *La république mondiale des lettres*. Hun fremstiller de forfatterne som kommer fra «dominerte» eller «underordnede» deler av litteraturens verdensrepublikk som en gruppe som finner opp, eller gjenoppfinner, sin kreative frihet. Hva betyr så det? Hvis vi knytter Casanovas fremstilling til Pamuks forfatterskap, tror jeg det betyr at det nettopp er i kraft av sin posisjon som forfatter fra et sted utenfor romanens tradisjonelle senter at Pamuk er i stand til å utvide og eksperimentere med romanformatet. Pamuks strategi, for å bruke Casanovas begrep, for å forholde seg til sentrum er altså å plassere sitt verk et sted midt mellom senter og periferi, eller midt mellom Tyrkia og Europa. Ikke som en bro – eller «dragoman» som Gökna kritiserer Hitchens for å ha kalt det<sup>30</sup> – men fordi det er et sted der det er mulig for ham nettopp å utforske og å eksperimentere med romanformatet, med det tyrkiske og med det ikke-tyrkiske.

I *La république mondiale des lettres* skriver Pascale Casanova at «Le patrimoine littéraire et linguistique national est une sorte de définition première, apriori et presque inévitable de l'écrivain, définition qu'il transformera [...] par son œuvre et sa trajectoire».<sup>31</sup> I følge Casanova er altså enhver forfatter først knyttet til sitt nasjonale område og språk, før han eller hun kan reforhandle eller omskape sitt forhold til det nasjonale og bli «internasjonal», eller tre inn i litteraturens sentrum. Det står ikke i motsetning til å være tyrkisk og til å bruke tyrkisk språk og tyrkiske kontekster i litteraturen, slik det kan virke som Gökna mener når han i en fotnote skriver at «Casanova claims that authors from a national tradition are burdened by the political context of the nation-state and only begin to write true literature once freed from these constraints».<sup>32</sup> Der Gökna mener at teoretikere som Casanova og Moretti skriver seg inn i rekken av vestlige lesere som plasserer Pamuk i en «tyrkisk bås», mener jeg at Casanovas tilnærming til litteratur i stor grad gir mulighet til å lese Pamuk som noe annet enn «bare» en tyrker. Samtidig gir hennes begrepsapparat plass til den oppfatningen Pamuk selv gir uttrykk for, blant annet i intervjuet med *La Stampa* som jeg siterte innledningsvis: Det er vanskelig å komme utenom forventningen om at han skal snakke om de politiske forholdene i Tyrkia. «Hvordan

---

<sup>30</sup> Gökna. *Orhan Pamuk. Secularism and Blasphemy*, s. 248.

<sup>31</sup> Pascale Casanova. *La République mondiale des Lettres*, s. 71 (Min oversettelse «Den nasjonale arven, lingvistisk og litterær, er en form for første definisjon, *a priori*, og så å si unngåelig for forfatteren, en definisjon som han eller hun omskaper gjennom sitt verk og sin utvikling»).

<sup>32</sup> Gökna. *Orhan Pamuk: Secularism and Blasphemy*, s. 260.

åpner så Casanovas argumenter for en lesning av Pamuk?» spurte jeg. Svaret er altså at Casanova med sitt begrep om en litteraturens verdensrepublikk gir muligheten til å forstå og nærme seg den tvetydigheten jeg mener å finne hos Pamuk nettopp fordi den kan forstås som del av hans streben etter å finne et rom til seg selv og til sin kunst, et rom der han er en del av litteraturens nåtid.

## 2.2 Litteraturen om Orhan Pamuk

Å skrive om Orhan Pamuk er å skrive seg inn i litteraturen om ham – både i de litteraturvitenskapelige analysene og litteraturen om å oversette ham. Det som er skrevet om Pamuk foreligger først og fremst på tyrkisk og engelsk, i tillegg til enkeltstudier på tysk og fransk. Her skal jeg ta for meg et utvalg av de verkene jeg mener er sentrale i forståelsen av Pamuk.

Den tyrkiskspråklige litteraturen om Orhan Pamuk er etter hvert blitt ganske omfattende. I *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (Tekster om Svart bok) skriver litteraturvitere og oversettere om Pamuks *Svart bok*.<sup>33</sup> «Kitabın bu kadar okunması – ya da satın alınması, üzerinde konuşulması ve tartışılmasının sebepleri neydi?» spør Nüket Esen i innledningen, og gjennom bidragene i boka søker hun svar.<sup>34</sup> Tekstene legger blant annet vekt på språklige og innholdsmessige nyvinninger i romanen, gjennomgående begreper som drømmer, bevissthet, tegn og bilder, og på fremstillingen av Istanbul. Det dreier seg kort sagt om en rekke interessante fortolkninger og kontekstualiseringer av *Svart bok*. Det samme gjelder *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* (Orhan Pamuks litterære verden),<sup>35</sup> der redaktørene har samlet bidrag som belyser forfatterskapets *zenginlik* – rikdom. Hvordan forholder tekstene hans seg til begrepet om den andre, til overgangen mellom fiksjon og virkelighet, til øst og vest, til den berømmelige *hüzün* – melankolien – og til byen Istanbul? I *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söyleni* (Historie og identitet i Orhan Pamuks litteratur) fra 2014 skriver Doğan Zafer følgende: «Orhan Pamuk neredeyse bütün romanları bu kaygının, huzursuzluğun yarattığı kimlik sorunlarını irdeler durmadan. Bu kaygı ve huzursuzluklar bir noktadan sonra merkez dünyaya

---

<sup>33</sup> Esen, Nüket (red.). *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Istanbul: Can Yayınları, 1992.

<sup>34</sup> Esen, Nüket. «Önsöz» i *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, s. 7 (Min oversettelse: «Hva er grunnene til at denne boka er blitt så mye lest, eller til at den har solgt så godt, og blitt snakket om og diskutert i så stor utstrekning?»).

<sup>35</sup> Esen, Nüket og Engin Kılıç (red.). *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Istanbul: İletişim Yayınları, 2008.



kendini beğendirme ya da Batılıyı memnun etme telaşına dönüşmeye başlar».<sup>36</sup> I sin studie utforsker Doğan Pamuks motsetningsfylte identitetsfremstillinger i romanene frem til *Masumiyet Müzesi – Uskyldighetens museum*.

Blant de mest inngående engelskspråklige studiene av Pamuk og hans forfatterskap finner vi den allerede omtalte og siterte *Orhan Pamuk. Secularism and Blasphemy*. Michael McGahas *Autobiographies of Orhan Pamuk*<sup>37</sup> tar også for seg motsetninger og tvetydighet, og her er kapitteltitlene og undertitlene talende: «Stranger in a Strange Land», «Being Oneself, Becoming Another» og «East and West Are Twins». Også i en av de siste publikasjonene om Pamuk, franske *Orhan Pamuk* i serien *Les Cahiers de L’Herne*, redigert av Sophie Basch og Nilüfer Göle, tar flere av bidragsyterne opp det motsetningsfylte hos Pamuk: Mercedes Monmany skriver om «Pamuk l’Européen» – «[le *flâneur*] buvant dans le cas du grand écrivain turc aux eaux hypnotiques et duelles d’une ville qui s’appuie en permanence sur deux rives: l’Orient et l’Occident»<sup>38</sup> – og Christine Peltre skriver om forholdet mellom ord og bilder.<sup>39</sup> I tillegg vier boken plass til Istanbul-følelsen *hüzün*, til den politiske dimensjonen ved Orhan Pamuks romaner og til tekster av Pamuk som ikke tidligere har vært publisert på fransk. Litteraturen om Pamuk beskjeftiger seg altså i stor grad med nettopp de motsetningene jeg allerede har diskutert. Studiene av Pamuk blir en studie i motsetninger. Motsetningene i Pamuks forfatterskap, og i *Kvinnen med rødt hår*, har også vært førende for meg. For selv om jeg ikke på samme måte som bidragsyterne i og forfatterne av bøkene jeg har nevnt over, skriver om temaer som øst og vest eller overgangen mellom virkelighet og litteratur, så skriver jeg om språket i en roman som tar opp disse temaene. I arbeidet med å finne ut hvordan dette særpreget inngår som del av oversettelsesprosessen, har litteraturen om hovedtemaene i Pamuks verk vært viktig.

---

<sup>36</sup> Doğan, Zafer. *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söyleni*. Istanbul: İthaki Yayınları, 2014, s. 85 (Min oversettelse: «I nesten alle sine romaner tar Pamuk for seg identitetsproblematikken som denne uroen og bekymringen skaper. Etter hvert begynner uroen og bekymringen å endre seg, og den blir til en streben etter enten å plassere seg selv i verdens sentrum eller etter å gjøre Vesten til lags»).

<sup>37</sup> McGaha, Michael. *Autobiographies of Orhan Pamuk: The Writer in His Novels*. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2008.

<sup>38</sup> Monmany, Mercedes. «Pamuk l’Européen» i Basch, Sophie og Nilüfer Göle (red.). *Orhan Pamuk*, i serien *Les Cahiers de l’Herne*. Paris: Éditions de L’Herne, 2017, s. 83 (min oversettelse: «[*flanøren*] hos den store tyrkiske forfatteren øser av det hypnotiske og tvetydige vannet i en by som for alltid vil støtte seg mot to bredder: Østen og Vesten»).

<sup>39</sup> Peltre, Christine. «'Naviguer entre deux mondes': les jeux de l'image» i *Orhan Pamuk*, i serien *Les Cahiers de l’Herne*, s. 270.

Andre har også skrevet om å oversette Orhan Pamuk og om oversettelsene av verket hans.<sup>40</sup> Her forholder jeg meg primært til det som er skrevet om å oversette Orhan Pamuk til engelsk og norsk. Norsk fordi det er det jeg også har jobbet med, og engelsk fordi debatten om de engelske Pamuk-oversettelsene tidvis har gått høyt. I *Autobiographies of Orhan Pamuk: The Writer in His Novels* kommenterer for eksempel Michael McGaha samtlige engelske oversettelser av Pamuks verk og begrunner det med at oversettelsene påvirker leserens oppfatning av verket hun leser.<sup>41</sup> McGaha er inne på noe svært viktig når skriver om betydningen av oversettelse. Derfor er det også relevant å bruke plass på hva Pamuks oversettere selv skriver om oversettelsesarbeidet og hvordan de nærmer seg det.

I «Å oversette Orhan Pamuk» tar Orhan Pamuks hovedoversetter til norsk Bernt Brendemoen for seg utfordringene ved å «gjengi spesifikt tyrkiske ting og foretelser som ikke har noen direkte motsvarighet på norsk».<sup>42</sup> Han avslutter med å si at «Det er helt riktig at noe alltid vil forsvinne i en oversettelse, at man alltid vil begå et svik mot originalen [...] det vesentlige [er] å begrense graden av dette sviket så godt som mulig.»<sup>43</sup> Brendemoen skriver altså om det som må sies å være to av grunnspørsmålene i oversettelse: På den ene siden spør han hvordan man skal være tro mot originalen og så godt som mulig forhindre utelatelse, mens han på den andre skriver frem oversettelsen som noe mer enn en rent mellomspråklig prosess; det dreier seg om å formidle også kulturspesifikke handlinger, uttrykk og skikker på et annet språk.

Maureen Freely, en av Orhan Pamuks etter hvert mange oversettere til engelsk, bruker en liknende tilnærming når hun i artikkelen «Kopya ya da Dönüşüm? *Kara Kitap*'ı (Yeniden) Çevirmek» (Kopi eller forvandling? Å (ny)oversette Svart bok) skriver om hvorvidt oversettelse dreier seg om kopi (*kopya*) eller forvandling (*dönüşüm*).<sup>44</sup> «Orhan'ın Türkçesi'ni kendi İngilizce'me aktarırken temel kaygım onun

---

<sup>40</sup> Se for eksempel Brendemoen, «Å oversette Orhan Pamuk» i i Jeffner, Anders (red.). *Språk- och ordkonst i österled*. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akadmiens Konferenser 79, 2012, Freely, «Kopya ya da Dönüşüm? *Kara Kitap*'ı (Yeniden) Çevirmek» Esen, Nüket og Engin Kiliç (red.). *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Istanbul: İletişim Yayınları, 2008 og Erdağ Gökner, «My Name is Re(a)d: Authoring Translation, Translating Authority» i *Translation Review*, 68:1, 2012.

<sup>41</sup> McGaha. *Autobiographies...*, s. xiii.

<sup>42</sup> Brendemoen. «Å oversette Orhan Pamuk», s. 48.

<sup>43</sup> *Ibid.*, s. 52.

<sup>44</sup> Freely. «Kopya ya da Dönüşüm? *Kara Kitap*'ı (Yeniden) Çevirmek». Det er verdt å nevne at Maureen Freelys oversettelse av *Svart bok*, i likhet med Güneli Güns oversettelse av samme bok, har vært gjenstand for mye kritikk og debatt. Det er ikke mitt anliggende å vurdere Pamuk-oversettelser-

düşüncelerin sadık kalmak oluyor» skriver hun før hun tar for seg hovedutfordringene i arbeidet med *Svart bok*, Pamuks kanskje mest komplekse og språklig kompliserte roman.<sup>45</sup> Det interessante er hvordan Freely trekker paralleller mellom innholdet og symbolikken i *Svart bok*, og oversettelsen, og hvordan hun har forsøkt å være tro mot tankene hun mener at teksten formidler.

I artikkelen med tittelen «My Name is Re(a)d: Authoring Translation, Translating Authority», som i seg selv fanger opp noe av det viktigste ved oversettelse, nemlig lesningen, diskuterer Erdağ Göknar det samme som Freely. Om sitt arbeid med oversettelsen av *Benim Adım Kırmızı – My Name is Red* – skriver han: «[...] I felt somewhat like a medium, one who wasn't just transferring words, but was transferring meaning. [...] I wasn't translating step-by-step or *mot-à-mot*, but converting the meaning of the prose.»<sup>46</sup> I sitt arbeid med å oversette Pamuk har altså Göknar vært ute etter å fange meningen i teksten snarere enn å oversette ord for ord. Og dette er gammel oversetterlærdom: *Non verbum e verbo sed sensum de sensu exprimere*, skrev Hieronymus; han oversatte mening for mening og ikke ord for ord. Og det er nettopp denne flere tusen år gamle jakten på mening både Brendemoen, Freely og Göknar på ulike måter beskriver, og som jeg i denne studien spinner videre på.

Med litteraturen om Pamuk og disse tekstene om oversettelse som bakteppe kan vi ta et skritt videre og nærme oss det som i mitt arbeid med oversettelsen av *Kvinnen med rødt hår* har vært helt sentralt, nemlig nærlesningen.

### 2.3 Nærlesning og oversettelse

Holland here highlights something that is often overlooked when we talk about translations: the stage of creating a translation that involves close reading. That act of reading then conditions our response to the work, and the reading is then re-encoded in the translation itself.<sup>47</sup>

Dette skriver oversettelsesteoretikeren Susan Bassnett om Jane Hollands oversettelse av det tusen år gamle irske langdiktet *The Wanderer*. Bassnetts artikkel er en oppfordring til å nærme seg oversettelsesfaget- og prosessen i lys av flere disipliner,

---

og oversettere. Til tross for kritikken som er blitt rettet mot Freelys oversettelser, tror jeg altså at det hun skriver om oversettelse, uavhengig av resultatet, kan være relevant i denne sammenhengen.

<sup>45</sup> Freely. «Kopya ya da Dönüşüm? *Kara Kitap'ı* (Yeniden) Çevirmek», s. 163 (Min oversettelse: «Når jeg gjør Orhans tyrkisk til min engelsk, er mitt hovedanliggende å være tro mot hans tanker»).

<sup>46</sup> Göknar. «My Name is Re(a)d...», s. 53.

<sup>47</sup> Bassnett. «From Cultural Turn to Translational Turn» i Alvstad, Helgesson og Watson (red.). *Literature, Geography, Translation: Studies in World Writing*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011, s. 75.

heller enn å innskrenke seg til en teoretisk tilnærming.<sup>48</sup> Arbeidet for en mer tverrfaglig tilnærming til oversettelse innbefatter altså å være seg bevisst at en viktig del av en oversetters oppgave er å nærlese. Denne prosessen går forut for selve oversettelsen. I essayet «Ton et langage dans le roman historique» («Tone og språk i den historiske romanen») skriver Marguerite Yourcenar om å få tak i fortidens *tone* for så å gjøre bruk av den i en roman: «Rien, ou presque rien, nous reste de ces inflexions, de ces quarts de ton ou de ces demi-sourires parlés qui pourtant changent tout».<sup>49</sup> Hennes anliggende er, til tross for at fortiden er utenfor rekkevidde, å få tak i nettopp fortiden både i lesningen og skrivingen av den historiske romanen, og da også i fortidens språk, i det uredigerte hverdagspråket som ikke er tilgjengelig for ettertiden gjennom skriftlige kilder. Det kan minne om en oversetters nærlesning. For selv om det ikke alltid er fortiden en oversetter skal ha tak i, så er det å nærme seg en tekst som skal oversettes, også å nærme seg en ukjent tone og et ukjent språk, noe man må gjenkjenne før man kan gjenskape det.

I andre del av *Kvinnen med rødt hår* skriver Pamuk følgende om Ferdousi, forfatteren av det persiske eposet *Shahname*:

[Ferdousi] hadde lest andres historier, epos og heltesagn, han hadde lett etter historier på andre språk, på arabisk og avestisk og i bøker på pahlavi, han hadde flettet sagn sammen med heltefortellinger, religiøse legender sammen med minner og historie, og skrevet sitt eget store epos.<sup>50</sup>

Sitatet tar opp i seg essensen av *Kvinnen med rødt hår*: Fortellingen utspiller seg i fiksjonen, i skjæringspunktet mellom andres fortellinger og fortolkningene av disse. Oversettelsen har i stor grad dreid seg om å manøvrere mellom karakterenes minner og liv, og store fortellinger – historiske, mytiske og religiøse – fra ulike deler av verden. Pamuk lar romanen foregå i et tvetydig landskap, og igjen blir litteraturen han skaper, et sted der motsetninger oppløses og går over i hverandre. Leseren – og oversetteren – blir nødt til å heve blikket og forholde seg til et mangfold av tekster og innfallsvinkler.

Møtet mellom originalverk og oversettelse, og oversettelse som inngang til

---

<sup>48</sup> Ibid., s. 78.

<sup>49</sup> Yourcenar, Marguerite. «Ton et langage dans le roman historique» i Yourcenar, Marguerite. *Essais et mémoires*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1990, s. 292 (min oversettelse: «Det er ingenting, eller så godt som ingenting, igjen av betoningen, av kvarttonene og av talens små smil som likevel endrer alt»).

<sup>50</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 150 (Tykisk: «[Firdevsî], başkalarının tarihlerini, destanlarını, kahramanlık hikâyelerini okumuş, başka dillerde, Arapça, Avesta dilinde, Pehlevice kitaplarda hikâyeler aramış, kahramanlık hikâyeleriyle efsaneleri, dinî menkıbelerle tarihleri ve hatıralarını iç içe geçirip kendi büyük destanını yazmıştı», s. 108).

litteraturen, er blitt viet stadig mer oppmerksomhet i forskningslitteraturen. I innledningen til *Literature, Geography, Translation: Studies in World Writing* fra 2011 skriver redaktørene om hva de har ønsket å utrette med utgivelsen:

Methodologically, the essays draw on and connect three fields that share central concerns but surprisingly often remain segregated from each other. The first two of these fields are world literature studies and translation studies; the third relates to the literary concerns of postcolonial studies and [...] transnational approaches to national literatures.<sup>51</sup>

De ønsker blant annet å knytte sammen det de mener har vært to atskilte forskningsfelt: Verdenslitteraturen på den ene siden og oversettelsesstudier på den andre. Utgangspunktet deres er altså en idé om at disse to fagfeltene vil kunne utfylle og berike hverandre. Mitt prosjekt begynner i oppfordringen fra redaktørene for *Literature, Geography, Translation: Studies in World Writing*: Gjennom Casanovas teorier om en litteraturens verdensrepublikk er det både mulig å plassere Orhan Pamuk i et litterært sentrum og å delvis forklare motsetningene i forfatterskapet hans. Gjennom oversettelsen av ham tror jeg det er mulig å nærme seg en dypere forståelse av hans kunstneriske prosjekt.

### 3. Stil

Å gi en streng definisjon av begrepet stil er ingen enkel sak, men med utgangspunkt i Jean Boase-Beier som jeg allerede har sitert, kan vi si at stil er et av hovedskillene mellom litterære og ikke-litterære tekster: «Literary texts [...] convey a cognitive state. [...] Furthermore, constructing a reading of a literary text involves an infinite search for possible contexts; literary texts contain elements which promote such searches», skriver hun.<sup>52</sup> Skjønnlitterære tekster inneholder elementer – språklige valg – som gir leseren mulighet til å fortolke, til å lete frem det Boase-Beier kaller «mulige kontekster». Å oversette skjønnlitterære tekster dreier seg med andre ord om å oversette disse elementene slik de gir seg uttrykk gjennom forfatteren stemme og stemmen til hans eller hennes romankarakterer: Stil handler altså om måter å se, forstå og forholde seg til verden på.<sup>53</sup> Hva er det så som preger Pamuks stil i *Kvinnen med rødt hår*?

---

<sup>51</sup> Alvstad, Helgesson og Watson (red.). *Literature, Geography, Translation: Studies in World Writing*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011, s. 1.

<sup>52</sup> Boase-Beier. *Stylistic Approaches to Translation*, s. 113.

<sup>53</sup> *Ibid.*, s. 114.

I omtalen av *Kvinnen med rødt hår* er stil blitt tematisert, både i forbindelse med den engelske og den tyske utgivelsen. I *The New York Times*' omtale av *The Red-Haired Woman* siterer Geraldine Brooks John Updikes omtale av *Mitt navn er Karmosin* fra 2001:

John Updike rather delicately observed that Pamuk's desire to write in the 19th-century tradition, to access 'a more generous, less nibbled attention span', to breathe 'with bigger lungs' and write 'long, deep and wide' might not be entirely suited to his 'relatively short-winded' style.<sup>54</sup>

Tradisjonen Updike sikter til, teller en rekke store stilister: Fra James Joyce og Franz Kafka til Marcel Proust, Virginia Woolf og Vladimir Nabokov. Dette er forfattere Pamuk også selv stadig vender tilbake til i sine tekster om litteratur.<sup>55</sup> Er det noe i det Updike og Brooks, som siterer Updike, skriver? Er det et gap mellom de romanene Pamuk ønsker å skrive, og kanskje skriver, og stilen han skriver dem i? I *Der Spiegel* er Franziska Wolffheim også inne på stilen i den tyske utgaven av *Kvinnen med rødt hår*, oversatt av Gerhard Meier: «Pamuk schlägt keine stilistischen Pirouetten, macht keine postmodernen Spielchen. Der Stil ist schnörkellos, wirkt manchmal fast etwas hölzern, was an die Übersetzung liegen mag».<sup>56</sup> Wolff nevner at det hun opplever som en «likefrem stil uten stilistiske piruetter» kan skyldes oversettelsen. Like fullt kan det virke som om verken hun Brooks eller Updike helt får grep om Pamuks stil. Og det er vanskelig å snakke om et enhetlig stilistisk prosjekt i møte med Pamuks verk, nettopp fordi romanene hans spenner over så mye og er så ulike.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Brooks, Geraldine. «In Orhan Pamuk's New Novel, a Youthful Obsession Yields a Haunted Life» i *The New York Times*, 16.10.2017. Tilgjengelig på nett:

[https://www.nytimes.com/2017/10/16/books/review/red-haired-woman-orhan-pamuk.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2017/10/16/books/review/red-haired-woman-orhan-pamuk.html?_r=0). For hele John Updikes kloke omtale av *Mitt navn er Karmosin*, se «Murder in Miniature: A sixteenth-century detective story explores the soul of Turkey» i *The New Yorker*, 3.9.2001. Tilgjengelig på nett: <https://www.newyorker.com/magazine/2001/09/03/murder-in-miniature>.

<sup>55</sup> For Pamuks egne refleksjoner rundt disse forfatterne, se for eksempel «Grusomhet, skjønnhet og tid», «Om å lese: Ord eller bilder», «Intervjuet i *Paris Review*» og «Gleden ved å lese romaner» i *Andre farger*, «Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi» og «Bay Flaubert Benim!» i *Manzaradan Parçalar* og hele *Den naive og den sentimentale romanforfatteren*, der alle disse forfatterne er nevnt.

<sup>56</sup> Wolffheim, Franziska. «Ödipus in Istanbul» i *Der Spiegel*, 25.9.2017. Tilgjengelig på net: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/die-rothaarige-frau-von-orhan-pamuk-oedipus-in-istanbul-a-1169096.html> (min oversettelse: «Pamuk gjør ingen stilistiske krumspring, ingen postmoderne sprell. Stilen er likefrem, tidvis nesten klossete, noe som kanskje kan tilskrives oversettelsen»).

<sup>57</sup> Her vil jeg gi noen eksempler på hvordan Pamuk tar i bruk svært ulike stilistiske virkemidler i de ulike bøkene sine: I *Kara Kitap* eller *Svart bok* utfordrer han grensene for tyrkisk syntaks. I «Orhan Pamuk – Bir Türkçe Sözdizimi Yenilikçisi» (Orhan Pamuk – en fornyer av tyrkisk ordstilling) i *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (s. 129) skriver Bernt Brendemoen følgende om språket i *Svart bok*: «[...] serpiştirilen küçük hikâyelerin ve gözlemlerin de dilsel yapıda güçlü bir etkisi var. Bu nedenle uzun bir tümce ya da yalnızca böyle bir tümce içindeki bir yan tümce, [...] kendi küçük hikâyesini kapsama eğilimindedir» (Min oversettelse: «De små historiene og observasjonene som er vevd inn i handlingen, har også en sterk innvirkning på den språklige strukturen. En lang setning eller en leddsetning innad i

Pamuk selv er også vag når han selv skriver om stil. I *Den naive og den sentimentale romanforfatteren*, som er basert på en forelesningsrekke om romankunsten ved Harvard University i USA i 2009, er stil knapt nevnt eller diskutert. Noe av det nærmeste Pamuk kommer å skrive om stil er følgende: «[...] hver eneste romanforfatter opplever og skriver om kaffen han drikker, soloppgangen og sin første kjærlighet på sin egen måte. Disse ulikhetene gjelder også romanforfatterens helter. Og de danner grunnlaget for den romanforfatterens stil og signatur».<sup>58</sup> Hva mener han med det? Som leser – og som oversetter – sitter man med inntrykk av at det er innholdet, handlingen og romankarakterenes psykologi som har forrang, at det er dette som er bærebjelkene i Pamuks stil. Når Updike og Brooks lar seg forvirre av Pamuks stil, og mener at den ikke helt kan sammenliknes med stilen hos de store europeiske mesterne, dreier det seg kanskje mer om at Pamuks stil er noe annet enn det de forventer. I det følgende skal jeg se på språket og stilen i *Kvinnen med rødt hår*. Jeg har valgt å legge vekt på to trekk ved romanen. Først tar jeg for meg de tre delene i *Kvinnen med rødt hår*, og diskuterer den stilistiske forskjellen mellom dem, før jeg analyserer det mytisk-filosofiske aspektet i romanen, og hvordan det gir seg språklig-stilistisk utslag.

### 3.1 Tre deler, tre stemmer?

*Kvinnen med rødt hår* foregår over en tidsperiode på tretti år og er oppdelt i tre deler. Fortellingen er preget av langt mer fremdrift og handling enn Pamuks øvrige romaner, ja, tidvis fremstår den nesten som eksplosiv i sammenlikning med mer dvelende verk som *Istanbul – Byen og minnene* og *Uskyldighetens museum*.<sup>59</sup> Den drivende fortellingen rommer likevel både det ettertenksomme, og det mer hastige og hektiske.

Første del av *Kvinnen med rødt hår*, som omhandler én måned i Cems liv, er preget av en langsom fortellerstil. Begivenhetene og unge Cems tanker skildres over flere sider: «Mahmut Usta yukarıda şimdi arabayı boş araziye götürüyor, şimdi

---

en lang setning har med andre ord en tendens til å inneholde sin egen lille historie [...]»). I *Masumiyet Müzesi* eller *Uskyldighetens museum* blir gjentakelsen både språklig og innholdsmessig et viktig stilistisk virkemiddel, for eksempel i kapittelet «Bazan» (s. 443) eller «Noen ganger» (s. 492) der hver setning innledes med nettopp ordet «Bazan», eller «Noen ganger» på norsk. I *Istanbul – hatıralar ve şehir* eller *Istanbul – byen og minnene* er oppramsingen brukt som språklig virkemiddel i flere av kapitlene. Se for eksempel kapittel 10 «Hüzün – melankoli – tristesse», som heter det samme på både tyrkisk og norsk, for en oppramsing som strekker seg over flere sider.

<sup>58</sup> Pamuk. *Den naive og den sentimentale romanforfatteren* oversatt av Cora Skylstad. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2013, s. 51.

<sup>59</sup> Dette er også den tyrkiske kritikeren Mehmet Fırat Pürselim inne på i sin omtale av *Kvinnen med rødt hår* i *BirGün*, 4.3.2016. Tilgjengelig på nett: <https://www.birgun.net/haber-detay/kirmizi-sacli-kadin-in-elestirel-okumasi-105441.html>.

arabayı devirip içindeki kumu boşaltıyor, şimdi geri dönüyor, şimdi gelmiş olmalı diye düşündüm, ama Mahmut Usta gelmiyordu»<sup>60</sup> står det på tyrkisk. På norsk står det: «Nå tar mester Mahmut med seg trillebåren til den tomme jordflekken, tenkte jeg, nå snur han trillebåren, nå tømmer han ut sanden som ligger i den, nå kommer han tilbake, nå må han ha kommet tilbake, men mester Mahmut kom ikke».<sup>61</sup> Setningen er et utdrag av et helt kapittel som tar for seg de få minuttene Cem tilbringer i dypet av brønnen og senere hvordan han forlater mester Mahmut der nede. Den kan altså fungere som eksempel på hvordan Pamuk i del én tar seg god tid til å skildre det som rører seg i Cems indre.

I del to går det mye forttere. På litt over hundre sider tilbakelegges tretti år, mot én måned på hundre sider i del en, og vi følger Cem i hans hektiske tilværelse som byggmester og ingeniør i Istanbul. *Morgenbladets* anmelder Frode Johansen Riopelle beskriver den stilistiske kontrasten til del én slik: «Språket blir mer sofistisert og essayistisk, idéene får mer kjøtt, men romanen mister noe av sin jordangende og rå atmosfære».<sup>62</sup> I del to bruker ikke fortelleren mer enn to-tre setninger på å skildre handlinger og refleksjoner, noe som speiler karrieremannens livsstil: «Biz yaşlanıyorduk, çocuğumuz olmuyordu ve Öngören ile İstanbul arasındaki tarım arazileri, fabrikalarla, depolarla ve imalathanelerle kaplanıyordu»<sup>63</sup> står det på tyrkisk, og på norsk: «Vi ble eldre, vi fikk ikke barn, og jordområdene mellom Öngören og Istanbul fyltes med fabrikker, varehus og verksteder».<sup>64</sup> På én setning har vi fått rede på at tiden går, at Cem og Ayşe fremdeles er barnløse og at Istanbul er i voldsom vekst. De langsomme observasjonene fra del én er erstattet med en mer hastverkspreget gjengivelse av begivenheter og refleksjoner. Samtidig fungerer også del to som en slags refleksjon over første del; Cem analyserer hendelsene i Öngören, og det er de hendelsene som styrer handlingene og tankene hans. Frem til skjebnen innhenter ham, bestreber han seg på å late som ingenting: «For å være som alle andre måtte jeg glemme alt sammen, jeg måtte oppføre meg som om ingenting hadde skjedd».<sup>65</sup> Cem prøver å holde hendelsene som hjemsøker ham, på en armlengdes avstand, noe om også kan forklare den mer effektive språkføringen som preger deler

---

<sup>60</sup> Pamuk. *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 80.

<sup>61</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 113.

<sup>62</sup> Riopelle, Frode Johansen. «Havet i bunnen av brønnen» i *Morgenbladet*, 23.6.2017.

<sup>63</sup> Pamuk. *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 102.

<sup>64</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 142.

<sup>65</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 134 (Tyrkisk: «Herkes gibi olmak için her şeyi unutup hiçbir şey olmamış gibi yapmalıydım», s. 96).



av romanens andre del: Det er ikke rom for refleksjon og ettertanke; da vil fortiden innhente ham. I den grad Cem reflekterer over ting, er det med en nesten akademisk distanse til sin egen historie, og han leter etter svar i bøker, på muséer og i spesialbiblioteker, ikke i sitt eget indre slik han gjør i romanens første del.<sup>66</sup>

I del tre er det Kvinnen med rødt hår som forteller. Det er en opprivende monolog som bærer preg av at det er en mor og en kvinne som har ordet. Hennes fortelling er intim; den er gjennomsyret av kjærligheten hennes til Cems far Akın, til sønnen Enver og til teatret. «Kadife tenli evladımın kollarına, bacaklarına, boynuna dokunmaktan hoşlandığım omuzlarının, kulağının, pipisinin büyüyüp kocamanlaştığını zevkle izlediğim gibi, aklının, mantığının ve saçmalıklarının zenginleşmesinden de gurur duydum» sier Kvinnen med rødt hår om sønnen sin på tyrkisk.<sup>67</sup> På norsk er det blitt «Jeg elsket å kjærtegne armene, beina og nakken til den mykhudede ungen min, det gjorde meg glad å se skuldrene, ørene og tissefantens hans vokse og bli større, og stolt å se at forstanden, fornuften og humoren hans utviklet seg».<sup>68</sup> Her er det morens språk som er det viktige, det intime når hun beskriver sin nå voksne sønn, en intimitet som ikke er tilstede i romanens to første deler. Samtidig bærer tredje del også preg av en kvinnes opprør, av et raseri mot menn og måten de har behandlet henne på: «Ona göre, bu ülkede kırmızı saçlı kadın şu veya bu nedenle çok fazla erkeklerle birlikte olmuş kadın demektir» sier Gülcihan om hvordan hun blir oppfattet.<sup>69</sup> På norsk står det: «I hans øyne var en rødhåret kvinne i Tyrkia en kvinne som av en eller annen grunn var for mye sammen med menn».<sup>70</sup> Tredje del er med andre ord gjennomsyret av opprør og intimitet, samtidig som det intense og effektive fra romanens andre del videreføres: Gülcihan har knappe tretti sider på å få fortalt sin historie.

Det er altså tydelige forskjeller mellom romanens tre deler, noe også Geraldine Brooks i *The New York Times* påpeker: «Pamuk has masterly control of mood in this section of the novel, and its sometimes stilted language seems apt for his half-formed, often arrogant, intellectually and sexually curious young narrator» skriver hun om

---

<sup>66</sup> Se for eksempel kapittel 30 der Cem tilbringer en kveld på biblioteket i Topkapı-palasset i Istanbul for å studere illuminerte *Shahname*-utgaver.

<sup>67</sup> Pamuk. *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 183.

<sup>68</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 255.

<sup>69</sup> Pamuk. *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 254-255.

<sup>70</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 254.

romanens første del.<sup>71</sup> Brooks opplever at språkføringen og innholdet i første del passer godt sammen, men så kommer hun til del to:

[...] as Cem grows up his narrative voice doesn't grow up with him. I began to wonder if what I had been admiring as purposefully inelegant expression in the service of an authentic adolescent wasn't something different: careless prose or an awkward translation.<sup>72</sup>

Hun forundrer seg over at romanen ikke endrer seg mer språklig til tross for at Cem vokser til. Den stilen Brooks mente passet godt til en ungdom, blir med inn i Cems voksenliv. Heller ikke i del tre finner Brooks noe i stilen som kan måle seg med det hun mener å ha funnet i del én: «[...] instead the melodrama amplifies to an appallingly hackneyed crescendo».<sup>73</sup> Brooks kan styre sin begeistring for *Kvinnen med rødt hår*, men hennes observasjoner av stilen i romanen er like fullt svært interessante. Samtidig mener jeg at hun, til tross for at hun etterlyser tydeligere kontraster mellom de tre delene, nettopp er inne på det jeg har beskrevet som forskjellene mellom dem: Romanens første del er preget av den unge fortellerens nysgjerrighet, mens romanens andre del kanskje nettopp bærer preg av noe som kan beskrives som «careless prose». Del to skildrer jo nettopp Cems forsøk både på å late som om ingenting har skjedd, og på å analysere og forstå det som faktisk skjedde – i det skjæringspunktet skapes det en stil som nok kan oppfattes som «careless», nettopp fordi det er slik Cem selv ønsker at hans eget forhold til fortiden skal være. Og det hun omtaler som et «appallingly hackneyed crescendo» er jo – til tross for at Brooks er svært negativ – også en beskrivelse av en stilistisk forskjell: Den brutale monologen i romanens tredje del kan oppfattes som et banalt crescendo eller som et høydepunkt, slik *The Guardians* Alex Preston gjør. Han beskriver språket i romanens to første deler som platt og uinteressant, før han avslutter med å si følgende:

It may be, though, that Pamuk merely wanted the book's final section, which is narrated by the red-haired woman, to shine all the brighter against such a dull background. It's an extraordinary piece of writing, tying the loose threads of the earlier narratives tightly together, granting us surprising new perspectives on the events of the novel.<sup>74</sup>

Både hos Brooks og Preston er det altså – det være seg i positive eller negative ordelag – stilistiske forskjeller som omtales.

---

<sup>71</sup> Brooks. «In Orhan Pamuk's New Novel, a Youthful Obsession Yields a Haunted Life».

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Preston, Alex. «The Red-Haired Woman review: Orhan Pamuk finds truth at the bottom of a well» i *The Guardian*, 3.9.2017.

Også i den tyrkiske mottakelsen har kritikerne vært inne på stilen i *Kvinnen med rødt hår*. I nettavisen *T24* skriver Murat Bjeduğ følgende:

'Kırmızı Saçlı Kadın', ikinci bölüme kadar ağır ağır akarken, ikinci bölümde, soluk kesici bir tempo ile o ürpertici sona doğru koşuyor, okuyanı da koşturuyor. Cümle bile atlamamaya gayret edip, muhayyilesini, formasyonunu, zekasını üst seviyelere taşıyarak romanla, kahramanlarla birlikte sona doğru depar attırıyor. Roman bitince bir zihinsel yorgunluk ve yaşanan şok ile sersemletiyor okuru.<sup>75</sup>

Der Brooks, Riopelle, Updike og Wolffheim skriver om oversatte tekster – enkelte av dem poengterer at det er oversettelser de leser, andre overser at stilen de kommenterer og diskuterer nødvendigvis er oversettelse – skriver Bjeduğ om en tekst han har lest på originalspråket. Stilen overføres altså til de oversatte tekstene – de være seg norske eller engelske. Det kan altså tyde på at det er noe ved Pamuks stil som finner veien inn i oversettelsene av ham: De som har lest *Kvinnen med rødt hår* i oversettelse kommenterer og diskuterer altså de språklige valgene Bjeduğ også fester seg ved.

Gjennom å vise frem forskjellene mellom romanens tre deler, som også er det kritikerne jeg har sitert, har bitt seg merke i, mener jeg også å ha vist frem et viktig trekk ved Pamuks stil. Det de delvis beskriver som ufullendt og haltende, delvis som strålende, blir en del av en stil der innholdet og handlingen er de bærende elementene – et element som legges merke til i både originaltekst og oversettelser. Og denne stilen understreker og fremhever tematikken og romankarakterene også i Pamuks *Kvinnen med rødt hår*. Første del er mer dvelende, den andre er effektiv, mens den tredje er en kvinnes kompakte og følelsesladde monolog. Forskjellene tydeliggjøres gjennom ordvalg og på setningsnivå: Når *Kvinnen med rødt hår* bruker ord som «pipi» eller «tissefant» og «evladım» eller «ungen min» introduserer hun for eksempel et følelsesregister som ikke har vært til stede i romanens to foregående deler. Tilsvarende står Cems hastige beskrivelse av sitt besøk i Teheran i romanens andre del i kontrast til det dvelende i romanens første del: «İstanbul'a dönme için acele etmiyor, Tahran kaldırımlarında çarşılardan kitapçılara (Nietzsche'nin ne çok çevirisi vardı!) her şeyi ilginç bularak geziyordum» står det på tyrkisk.<sup>76</sup> Og på norsk: «Jeg hadde ingen hast med å reise tilbake til Istanbul, så jeg streifet rundt hos

---

<sup>75</sup> Bjeduğ, Murat. «Kırmızı Saçlı Kadın: Orhan Pamuk'tan yeni bir magnum opus» i *T24*, 12. februar 2016 (min oversettelse: «Frem til del to er *Kvinnen med rødt hår* en langsom roman, men fra andre del farer den mot slutten i et halsbrekkende tempo som river leseren med seg. Setningene nesten anstrenger seg for ikke å hoppe over noe, de plasserer forestillingsevnen, dannelsen og forståelsen i fremste rekke, og fosser frem mot slutten sammen med romanen og romanens helt. Når romanen er slutt er leseren overveldet av åndelig utmattelse og av sjokket hun har opplevd»).

<sup>76</sup> Pamuk. *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 104.

bokselgerne (så mange Nietzsche-oversettelser det fantes!) langs fortauene i Teheran og syntes alt var fascinerende». <sup>77</sup> Romankarakterens verdensanskuelse og sinnstilstand påvirker romanens stil, slik Boase-Beier skriver om. Samtidig trer forskjellene også frem i lys av helheten, og gir seg uttrykk nettopp gjennom det Pamuk selv mener at utgjør en roman: «[...] emner, mønstre, underplott, minihistorier, poetiske øyeblikk, personlige erfaringer, opplysninger». <sup>78</sup> Og oversettelsen fra tyrkisk til norsk er, slik jeg har vist, en god måte å få tilgang til disse stilistiske forskjellene på.

### 3.2 Mellom fiksjon og virkelighet

Spranget fra hverdagen og inn i mytene er gjennomgående i hele *Kvinnen med rødt hår*, og det blir mer og mer påfallende etter hvert som begivenhetene strammer seg til utover i del to. Gjennom hele romanen tar Pamuk jevnlig et mer mytisk tilsnitt i bruk: Sagn og historier fortelles, gjenfortelles, fortolkes og blir virkelighet: «For til syvende og sist vil det som skjer i de gamle sagnene og eventyrene, skje dere også» sier *Kvinnen med rødt hår*. <sup>79</sup> Hun fanger dermed opp forholdet mellom litteraturen og virkeligheten i *Kvinnen med rødt hår* – en forbindelse som også kommer til uttrykk i språket.

For å få det frem på norsk har jeg, slik Pamuk også har gjort på tyrkisk, tatt i bruk nettopp et slags mytisk-poetisk språklig register, noe som særlig blir tydelig i gjenfortellingen av sagnene og historiene. Under følger et utdrag fra kapittelet der den voksne Cem gjenforteller historien om Rostam og Sohrab. Gjenfortellingen er ikke et sitat – Cem leser ikke høyt fra en bok – men like fullt gjengis den i de høystemte ordelagene som er karakteristisk for tidligere tiders fortellinger:

Tyrkisk:

Annesi Tehmine babasız doğan çocuğa Sührab adını vermiş. Yıllar sonra babasının ünlü Rüstem olduğunu öğrenince Sührab demiş ki: «İran'a gideceğim, zalim İran Şah'ı Keykavus'u tahttan indirip yerine babamı geçireceğim. Sonra buraya, Turan'a döneceğim ve Keykavus gibi zalim Turan Şah'ı Efrasiyab'ı tahttan indirip yerine kendim geçeceğim. O zaman babam Rüstem ve ben, İran'ı ve Turan'ı, Doğu'yu ve Batı'yı birleştirip bütün Cihân'ı adilane yöneteceğiz.» <sup>80</sup>

Norsk:

Moren Tahmine ga barnet som ble født uten far, navnet Sohrab. Flere år senere, da Sohrab fikk vite at hans far var den navngjetne Rostam, hadde han sagt: «Jeg skal dra

<sup>77</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 145.

<sup>78</sup> Pamuk. *Den naive og den sentimentale romanforfatteren*, s. 75.

<sup>79</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 252 (Tyrkisk: «Çünkü eski masal ve efsanelerdeki şeyler en sonunda gelir başımıza.» s. 181).

<sup>80</sup> Pamuk. *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 110.

til Iran, jeg skal avsette den usle iranske sjahen Key Kavus fra tronen, og plassere min far der i stedet. Så skal jeg dra tilbake hit, til Turan, og slik jeg skal avsette Key Kavus, skal jeg også avsette den ynkelige Afrasiab, sjahen av Turan, og sette meg selv i hans sted. Så skal min far Rostam og jeg forene Iran og Turan, Øst og Vest, og herske rettferdig i hele verden.»<sup>81</sup>

Bruken av norske ord som «navngjeten», «ussel» og «ynkelig», og konstruksjoner som «og slik jeg skal avsette Key Kavus, skal jeg også avsette den ynkelige Afrasiab» fremhever det mytiske. Høystemtheten som bærer preg av en annen tid eller av noe fiktivt, av *fortelling*, er også tilstede i den tyrkiske originalen – gjennom tidsbruk (formen –miş) og markerte ordvalg som «zalim» (grusom) og «Cihân» (verden/univers). Det er nettopp for å få frem dette aspektet at jeg har valgt å oversette det tyrkiske ordet «zalim» som ellers ville bli oversatt med «grusom», med henholdsvis «ussel» og «ynkelig». «Grusom» er et mindre markert ord i norsk, og «ussel» og «ynkelig» ligger tettere opp til det registret jeg mener at den tyrkiske originalen er skrevet i.

Etterhvert går det mytiske og det virkelige mer og mer over i hverandre, og når Cem faller eller blir kastet i brønnen i del to, mens hans sønn Enver lever videre som den skyldige, er fiksjonen og virkeligheten blitt ett, og språket i romanen knytter de to verdenene sammen: «Etter så mange år var jeg redd og gjemte meg for en unggutt fordi han kunne være sønnen min – det var noe drømmeaktig over det».<sup>82</sup> «Noe drømmeaktig,» sier Cem. Og det er noe drømmeaktig over det hele – også når litteraturen og virkeligheten går over i hverandre. Denne kontrasten er helt sentral, ikke bare i *Kvinnen med rødt hår*, men i hele Pamuks forfatterskap.<sup>83</sup>

I en oversettelse er det alltid noe som går tapt i rommet mellom kildeteksten og målteksten. Målet må være at det er minst mulig, slik Bernt Brendemoen, som jeg allerede har sitert, også understreker. I *Kvinnen med rødt hår* er det allikevel enkelte tvetydigheter som faller bort i den norske oversettelsen. Hos Pamuk er ingenting tilfeldig, heller ikke steds- og personnavn. Cem bærer navnet til den mytologiske kongen Jamshid eller Jima som i følge en av beretningene om ham «i disse 1000 Aar

---

<sup>81</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 152.

<sup>82</sup> Ibid., s. 230 (Tyrkisk: «Yıllar sonra evladımdır diye bir delikanlıdan korkup saklanmamda rüyalarından çıkma bir yan vardı,» s. 164).

<sup>83</sup> I *Svart bok* bruker Pamuk gjentatte ganger uttrykket «mellom drøm og våken tilstand» for å viske ut skillet mellom fiksjon og virkelighet, slik han for eksempel gjør på side 176: «Straks han våkner, setter han seg til skrivebordet mellom søvn og våken tilstand og skriver rolig videre på sine historier, som kan synes som fortsettelsen på drømmene hans». Felles for *Kvinnen med rødt hår* og *Svart bok* er altså at Pamuk belyser den glidende overgangen mellom litteraturen og virkeligheten, noe som i sin tur påvirker språket i romanene.

holdt [...] Sygdom og Død borte, men tilsidst forsyndede han sig og førte usand Tale, hvorfor den guddommelige 'Kongeglans', som omsvæver de retmæssige og retfærdige Herskere, forlod ham tre Gange [...]».<sup>84</sup> Navnet Enver vil få de fleste tyrkiske lesere til å tenke på Enver Paşa som ledet den ungtyrkiske revolusjonen i 1908, da sultanen ble fratatt mye av sin makt og det ble gjennomført demokratiske reformer. Senere styrte Enver Paşa, som en av de øverste lederne i organisasjonen İttihat ve Terakki – Enhet og fremskritt –, riket med hard hånd, og fikk blant annet Tyrkia med i første verdenskrig på tysk side. Det er med andre ord snakk om et navn som knyttes til viktige historiske hendelser og endringer i Det osmanske rikets siste år, og som tar opp i seg det opprørske og brutale i Pamuks Enver-karakter. I romankarakterenes navn fins det altså en tvetydighet: Cem bærer et mytologisk navn som hører hjemme i den episke litteraturen, mens Enver, som skriver romanen der Cem er hovedperson, bærer navnet til en opprørsk og brutal figur i nyere tyrkisk historie. Også i navnene blir Pamuks spill med overgangen mellom fiksjon og virkelighet tydelig.

Videre har herr Sırrı som i romanens andre del avslører hvordan det hele henger sammen, et navn som på tyrkisk også kan bety hemmelighet (*sır*) og som er tett knyttet til sufismen og til sufistenes jakt på en form for mystisk innsikt eller viten.<sup>85</sup> Gülcihan kan oversettes med «verdens vakreste rose». Landsbyen Öngören der hele første del av romanen utspiller seg, der det skjer ting som skal hefte ved Cem resten av hans liv og der han ender sine dager, heter ikke Öngören ved en tilfeldighet; «öngören» betyr «forutseende». Også restauranter, Akıns apotek og Gülcihans teatertrupp har meningsbærende navn, men disse navnene har jeg oversatt etter at de først introduseres med sine tyrkiske navn: «Hayat Eczanesi» er blitt «Livet apotek», «İbretlik Efsaneler Tiyatrosu» er blitt «Teatret for skjebnesvangre fortellinger», «Lokantalar Sokağı» er blitt «Vertshusgata», «Güneş Açık hava Sineması» er blitt «Solen Friluftskino» og «Kurtuluş Lokantası» er blitt «Restaurant Frigjøringen». Her er det altså mulig for en norsk leser å fange opp noen av de samme betydningene som en tyrkisk leser gjør.<sup>86</sup>

<sup>84</sup> Christensen, Arthur. «Indledning» i *Firdausis Kongebog*. København: Gyldendalske Boghandel/Nordisk Forlag, 1931, s. 23.

<sup>85</sup> Se oppslagsordene «sır» og «sırrı» i *Redhouse yeni: Türkçe-İngilizçe sözlük/New Redhouse Turkish-English dictionary*. Istanbul: Redhouse Yayınevi, 1968.

<sup>86</sup> I forbindelse med det siste eksemplet – «Kurtuluş Lokantası» og «Restaurant Frigjøringen» – kan man selvfølgelig innvende at ingen norsk leser vil knytte ordet «frigjøring» til den Atatürk-ledede «frihetskrigen» («Kurtuluş savaşı») mot grekerne mellom 1919 og 1921, slik en tyrkisk leser vil knytte

Med person- og stedsnavn forholder det seg imidlertid annerledes. Assosiasjonene navnet «Enver» eller «Cem» vekker hos en tyrkisk leser (som vel å merke også har kjennskap til *Shahname* og til persisk mytologi) lar seg vanskelig oversette. Det samme gjelder navnene herr Sırrı, Gülcihan og Öngören. En mulighet er selvfølgelig å oversette disse navnene også, men navn som herr Hemmelighet og Landsbyen Fremsyn får noe påtatt over seg, og jeg har latt dem bli stående på tyrkisk. Dermed er det altså referanser og nyanser som forsvinner i oversettelsen. Og de er ikke uviktige; tvert i mot er de med på å fullende romanen og på å gjøre at enkelte karakterer skiller seg ut som ekstra betydningsfulle. Navn som Mahmut, Ali og Ayşe er mindre meningsbærende og langt mer utbredte i Tyrkia. Dermed skisserer altså navnene opp et skille en norsk leser vil gå glipp av: Cem, Enver og Gülcihan har symboltunge navn og er også de som handler, herr Sırrıs navn bygger opp under den helt avgjørende funksjonen han har i fortellingen (mer om det i kapittel 4.1), mens Mahmut, Ali og Ayşe med sine mindre symboltunge navn fungerer som bifigurer for de handlende karakterene – figurer som ved sin blotte tilstedeværelse tvinger disse hovedpersonene til å ta valg, eller som, slik Cems kone Ayşe er et eksempel på, fremhever de sentrale karakterene gjennom sin egen pregløshet.

Eksemplene jeg har gitt her, spiller en sentral rolle i romanen nettopp fordi de underbygger det mytisk-filosofiske stilaspektet jeg allerede har vært inne på; de bidrar til å viske ut overgangen mellom litteraturens og virkelighetens verden. Dermed vil altså den norske leseren være prisgitt at dette aspektet kommer tydelig frem på andre måter enn gjennom navnene. Det er også derfor jeg tidvis har valgt å understreke det, slik jeg illustrerte med oversettelsen av adjektivet «zalim» med henholdsvis «ynkelig» og «ussel». Gjennom å fremheve det mytiske tilsnittet tror jeg at man i alle fall delvis kan kompensere for meningen som går tapt når leseren ikke forstår symbolikken i person- og stedsnavn. Samtidig har kanskje den oversatte teksten visse fortrinn når det gjelder meningsbærende navn. I sin omtale av *Kvinnen med rødt hår* skriver Kirkor Cezveciyan følgende: «*Kırmızı Saçlı Kadın*, [...] kurgusunu referans aldığı efsanelerin ötesine götürememiş, bu efsanelerin gölgesinde kalmış bir kitap».<sup>87</sup> Han

---

ordet «kurtuluş» til den. Like fullt mener jeg at ordet «frigjøring» som det er lett å assosiere med nettopp krig og uavhengighet, befinner seg i samme register som det tyrkiske «kurtuluş», og følgelig at det var riktig å oversette det nettopp av den grunn. Om den norske leseren ikke umiddelbart tenker på Frihetskrigen er ikke det like viktig som at hun fanger opp at det er et ord ladet med mening.

<sup>87</sup> Cezveciyan, Kirkor. «Referansların Gölgesinde Kalan Bir Roman: 'Kırmızı Saçlı Kadın'» i *Post Dergi*, 08.02.2016. Tilgjengelig på nett: <http://postdergi.com/referanslarin-golgesinde-kalan-bir-roman->

syns at romanen havner i skyggen av alle referansene den tyrkiske leseren må forholde seg til.

Selv om Cezveciyan først og fremst viser til det han oppfatter som en tidvis altoverskyggende tilstedeværelse av *Kong Oidipus* og *Shahname*, kan man kanskje tenke seg at også navnene med sine iboende betydninger og meninger, har vært med på å danne dette inntrykket. Samtidig er det vel også naturlig å tenke seg at når Wolffheim beskriver stilen i *Kvinnen med rødt hår* som «likefrem» og «uten krumpsring», eller Brooks og Updike som «short-winded», kan en av grunnene også være at de mister de referansene som er med på å gjøre teksten overtydelig for Cezveciyan. Om den oversatte teksten ikke fanger opp alle referansene som ligger i navn og stedsnavn, kan den kanskje bidra til at selve romanen trer tydeligere frem, til tross for at det innebærer et meningstap. Oversettelsen skaper altså en versjon av originalteksten der noen elementer går tapt mens andre slipper til.

I forlengelse av diskusjonen om navn- og stedsnavn er det også verdt å nevne hvordan jeg har forholdt meg til ord med religiøs betydning. Gjennom hele romanen har jeg oversatt «Allah» med «Gud». Grunnen er at jeg ved å la Allah bli stående hadde tillagt Pamuks romankarakterer et forhold til Gud som de ikke har. Slik jeg leser *Kvinnen med rødt hår* bruker romankarakterene ordet Allah som en del av dagligtalen, snarere enn for å henvende seg til høyere makter. Å bruke Allah i den norske oversettelsen ville gitt assosiasjoner til islam og til en form for religiøsitet som ikke fins i den tyrkiske originalen. Derfor er det på norsk mer nøytrale Gud bedre egnet til å fylle den funksjonen Allah innehar i Pamuks originalverk. Samtidig har jeg unnlatt å oversette uttrykkene «inşallah» og «maşallah», og grunnen til det er den samme som grunnen til at jeg har valgt å oversette Allah med Gud. Å oversette inşallah og maşallah med henholdsvis «hvis Gud vil» og «Gud ville det» ville gitt en religiøs koloritt til romanen som ikke er tilstede i originalen. Da mener jeg at det er en bedre løsning å la disse uttrykkene bli stående i den norske teksten. Både «inşallah» og «maşallah» er uttrykk som etter hvert er blitt innarbeidet i norsk, og som de fleste norske lesere vil kjenne til, men i andre tilfeller vil også oversatte tekster kunne bidra til å introdusere norske lesere for ukjente uttrykk, og til å innarbeide dem i norsk litterært språk.

---

[kirmizi-sacli-kadin/](#) (Min oversettelse «*Kvinnen med rødt hår* er en bok som ikke har klart å føre handlingen forbi mytene den refererer til [...]; en bok som blir værende i skyggen av disse mytene»).



Disse eksemplene viser altså hvordan mening og språklige registre kan gjengis både gjennom å oversette og gjennom ikke å oversette, og hvordan, slik jeg allerede har vært inne på, språket er tett knyttet til romanens handling og karakterer. Spørsmålet om hvorvidt uttrykk som dette skal oversettes eller ikke, er viktig i Pamuk-sammenheng, og jeg mener at det å oversette dem kunne forkludret den hårfine grensen mellom litteratur og virkelighet: Romanfigurene kunne fått en mer fiktiv eller karikert karakter og formidlet idéer om Tyrkia som ikke er tilstede i den tyrkiske originalen. Igjen er det altså motsetningene – forholdet mellom det virkelige og det fiktive – som blir førende i Orhan Pamuks verk, i stilen hans og i oversettelsen av den.

#### 4. Litteraturen i litteraturen

I kapittel 3 gikk jeg gjennom språklige registre og stil i *Kvinnen med rødt hår*, og viste hvordan et av Pamuks hovedgrep i romanen bruken av et mytisk språkregister. Det mytiske tilsnittet er i spill særlig når romanen tar for seg grunnmytene *Kong Oidipus* og *Shahname*, og i dette kapittelet skal jeg rette søkelyset mot nettopp bruken av annen litteratur i *Kvinnen med rødt hår*. I *Kvinnen med rødt hår* har litteraturen i seg selv avgjørende betydning både for romankarakterene, som gjentatte ganger tematiserer litteraturen og hvordan den påvirker dem, og for romanen som helhet. Også i andre deler av forfatterskapet benytter Pamuk slike litterære referanser, og i *Andre farger* skriver han:

Alle bøkene mine har oppstått ut fra en blanding av ulike historiske epokers metoder, fremgangsmåter og vaner i både øst og vest [...] Jeg føler meg avslappet i møte med både øst og vest og dobbelt så heldig siden jeg kjenner begge sider; jeg vandrer frem og tilbake mellom to verdener uten å kjenne skyldfølelse, som om jeg ruslet rundt i mitt eget hjem.<sup>88</sup>

Sitatet er på mange måter talende for hvordan Pamuk bruker litteraturen både i *Kvinnen med rødt hår* og i andre deler av forfatterskapet sitt. Det er noe ubesværet og avslappet over måten han forener ulike litterære epoker og verk på, og samtidig opphever skillet mellom det som fremstår som motsetninger.

Her skal jeg ta for meg hvordan Orhan Pamuk bruker både annen og egen litteratur som litterært og kunstnerisk virkemiddel i *Kvinnen med rødt hår*; jeg skal gå denne ubesværetheten, Pamuks måte å manøvrere i litteraturen på, nærmere etter i

---

<sup>88</sup> Pamuk. *Andre farger*, s. 285.

sømmene. I de to underkapitlene som følger skal jeg gjøre det gjennom to innfallsvinkler: Jeg skal forfølge bruken av annen litteratur som allusjoner i oppbygning og komposisjon, og deretter som referanse i selve innholdet. Avslutningsvis skal jeg vise hvordan begge deler er av avgjørende betydning både for romanen og for oversettelsen av den.<sup>89</sup>

#### 4.1 Allusjoner i oppbygning og komposisjon

«Så mørkt! Så mørkt!/ En sky så stygg, så stygg! Ei ord kan si hvor stygg./ En uværssky! Den knuger! – Ingen får den bort./Ve meg!/ Ja, ve og atter ve! Å, for en vanviddskval/ da nålen stakk med onde minners hvasse brodd».<sup>90</sup> Det er Ødipus' klagesang, i Peder Østbyes norske oversettelse, når budbringeren har rullet opp alt som har hendt og forklart hvordan skjebnen, alle forsøk på å unnsnippe den til tross, har innhentet ham, og at han uforvarende har drept sin far og ektet sin mor. I eposet *Shahname* utspiller det seg en liknende scene når Rostam oppdager at det er sin egen sønn han har tatt livet av: «...hun bandt om min Arm en lille Sten;/’et Tegn fra din Fader,’ hun sagde, ’et Minde,/bevar den, af den vil du Nytte vinde.’/Den Nytte kom sent, thi alt Kampen stod,/og Søn ligger kraftløs for Faderens Fod» sier sønnen

---

<sup>89</sup> I studier av Pamuk har *intertekstualitet* vært et tilbakevendende begrep. I *Orhan Pamuk'u Okumak* (Å lese Orhan Pamuk) skriver for eksempel Yıldız Ecevit om intertekstualitet som et av de viktigste kjennetegnene ved Pamuks forfatterskap: «*Metinlerarasılık* Orhan Pamuk'un romanlarının en önemli özelliklerinden biridir. Doğu ve Batı edebiyat dünyası, doğrudan alıntı olarak ya da biçim değiştirerek değişik düzlemlerde yer alır onun romanlarında» s. 45 (min oversettelse: «*Intertekstualitet* er et av de viktigste kjennetegnene ved Orhan Pamuks romaner. Østlig og vestlig litteratur befinner seg på ulike nivåer i romanene hans, den er tilstede som direkte sitater og i andre former»). Også i *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* skriver Ecevit om intertekstualitet mellom ord og bilder i sin analyse av *Mitt navn er Karmosin*, se side 153 ff.. Göknar er inne på intertekstualiteten i *Orhan Pamuk: Secularism and Blasphemy*, se for eksempel side 113 og side 240. Se også Gunvald Ims' masteroppgave *Orhan Pamuk: Om sjølfremstilling og tyrkiske miniatyrer* i Kar der han anvender Kristevas mosaikkmetafor, slik hun bruker den i teksten «Le mot, le dialogue et le roman», for «[...] å vise sammenhengene mellom Pamuks tekster og samfunnet han lever i [...]» i det han omtaler som «*Kar*-mosaikken», s. 11. Bruken av begrepet er fristende nettopp fordi det er tett knyttet til postmodernismen som også er et yndet begrep i Pamuk-forskningen, slik også jeg har vist at Linda Hutcheons *A Poetics of Postmodernism* er relevant i møte med det motsetningsfylte i Pamuks forfatterskap. Likevel mener jeg at man ved å bruke begrepet intertekstualitet risikerer å gå glipp av viktige innganger til Pamuks bruk av annen litteratur. Her har jeg unnlatt å bruke begrepet fordi jeg mener at Pamuks bruk av litteratur omfatter langt flere typer intertekstuelle forbindelser enn det intertekstualitetsbegrepet rommer – fra allusjoner, til referanser, fra imitasjoner til sitater. I stedet for å gjøre et så teoretisk ladet begrep som intertekstualitet til en «sekk» der alt som har med tekstlige forbindelser å gjøre, stues sammen, har jeg heller forsøkt å bruke ord som forholder seg mer presist til det jeg ønsker å belyse og analysere. I min analyse av *Kvinnen med rødt hår* mener jeg at det er mer formålstjenelig å ikke bruke intertekstualitetsbegrepet. Like fullt er det verdt å nevne at Pamuks bruk av annen litteratur har vært et tilbakevendende interessefelt for de som har studert forfatterskapet hans, at mange har valgt å bruke intertekstualitetsbegrepet i den forbindelse, og at det er kommet mye klok forskning ut av det.

<sup>90</sup> Sofokles. *Kong Oidipus*, gjendiktet til norsk av P. Østbye. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2013 [1999/1924], s. 71.

Sohrab i Arthur Christensens danske oversettelse.<sup>91</sup> Og Rostam bryter sammen: «Da Rustam løsnede Brynjen, med Gru/sin Sten han saa, og han flænged itu/sin Klædning og raabte: 'Højlovet blant alle/du skulle, du tapre, for Faderhaand falde!'». <sup>92</sup> Felles for oppbygningen i begge fortellingene er det Aristoteles i sin *Poetik* kaller *anagnorisis*, eller *gjenkjennelse*, omslaget fra uvitenhet til viten og innsikt, et virkemiddel som går igjen i flere klassiske greske verk, og altså også i *Shahname*.<sup>93</sup> Den forbrytelsen vi lesere har vært klar over hele veien, forbrytelsen vi har ventet på og ant at er i gjære, rulles brått opp for den uvitende sønne- eller fadermorderen.

Oppbygningen i *Kvinnen med rødt hår* er mer moderat, mindre overtydelig, og også mindre velkjent, enn i disse to klassiske verkene, men like fullt har den med seg enkelte sentrale trekk, og Aristoteles' *anagnorisis* er nøkkelen. Når Cem, to uker etter å ha begravet sin far, møter herr Sirrı (og *sır* betyr, som nevnt i kapittel 3.2, hemmelighet på tyrkisk) minner situasjonen om den vi finner både i Ødipus' møte med budbringeren i *Kong Oidipus*, og til dels også i fortellingen om Rostam og Sohrab: Alt rulles opp. Cem får vite at Kvinnen med rødt hår som var hans første kjærlighet, også hadde vært hans fars ungdomskjærlighet, og at mester Mahmut ikke hadde omkommet i brønnen, men tvert i mot kommet seg opp, og til og med funnet vann. «Hvorfor hadde jeg i tretti år trodd at jeg hadde kunnet drepe mester Mahmut ved en ulykke?» spør Cem, og han svarer selv: «Det var selvfølgelig fordi jeg hadde lest *Kong Oidipus* og trodd på historien.»<sup>94</sup>

Også Cem får på overveldende vis kjennskap til sin egentlige historie. Historien avviker fra de skjebnesvangre fortellingene han har brukt så mye tid på å studere – han har jo ikke drept farsfiguren mester Mahmut – men skjebnen innhenter ham ikke før etter møtet med herr Sirrı: Med møtet mellom de to begynner utviklingen i Cems liv å likne den i livet til heltene i de klassiske verkene; dermed innhentes han også av klassikernes oppbygning og komposisjon. «Lenge vandret jeg gatelangs som et farløst og sønneløst gjenferd,» sier Cem til slutt i kapittelet der alt er kommet for en dag.<sup>95</sup> Og med det forener han både historien om Ødipus og historien

---

<sup>91</sup> Firdousi. *Kongebog*, gjendiktet til dansk av Arthur Christensen, s. 186.

<sup>92</sup> *Ibid.*, s. 186.

<sup>93</sup> Se Aristoteles. *Poetik*, gjendiktet av Øivind Andersen. Oslo: Vidarforlaget, 2008, s. 53/54 («Gjenkjennelse derimot er, som ordet sier, et skifte fra uvitenhet til viten [...] Mest vellykket er gjenkjennelse når den inntreffer sammen med et omslag, slik som den i *Oidipus*»).

<sup>94</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 190 (Tyrkisk: «Mahmut Usta'yı kazayla öldürülmüş olabileceğime otuz yıl niye inanmıştım? *Oidipus*'u okuduğum, hikâyeye inandığım için elbette,» s. 137).

<sup>95</sup> *Ibid.*, s. 194 (Tyrkisk: «Babasız ve oğulsuz bir hayalet gibi sokaklarda uzun uzun yürüdüm,» s. 139).

om Rostam og Sohrab. I kapitlene som følger utspiller begge de to historiene seg, før det til slutt er Ødipus' skjebne som innhenter Cem når han blir drept – med viten og vilje eller ved et uhell? – av sin sønn Enver.

Pamuks bruk av andre verker begrenser seg ikke til innholdsmessige og tekstlige referanser. Han tar også klassikernes oppbygning i bruk og adopterer deres virkemidler for å drive handlingen fremover. Likevel setter han sitt eget preg på de gamle formene, og i *Kvinnen med rødt hår* gjør han det gjennom å innlemme det de klassiske verkene stort sett mangler, nemlig en kvinnelig stemme som forteller sin del av historien og som, i motsetning til Iokaste og Tahmine, mødrene til henholdsvis Ødipus og Sohrab, gjør mer enn å sørge. Stemmen tilhører Kvinnen med rødt hår:

Før jeg hadde rukket å fylle trettifem, hadde jeg fått erfare menns stolthet og svakhet, og individualismen som bor i blodet deres. Jeg visste at både fedre og sønner kunne drepe. Uansett om fedrene drepte sønnene eller om sønnene drepte fedrene, gjenstod det bare for mennene å bli helter, og for meg å gråte. Kanskje måtte jeg glemme alt jeg kjente til og reise andre steder.<sup>96</sup>

Pamuk bruker to grunnleggende myter for å skyve sin egen roman ett skritt videre, og for å kunne gi den tyrkiske kvinnen et språk.<sup>97</sup> Og det er når Cem får vite hvordan ting egentlig henger sammen at Pamuk virkelig begynner å utfordre den oppbygningen vi er vant til: Et stykke på vei lar han de klassiske formene utspille seg, før han overrasker og gir ordet til Kvinnen med rødt hår, som omsider får være Gülcihan – ikke bare en kvinne sett gjennom en manns øyne, slik hun har vært gjennom romanens to første deler.

I *Orhan Pamuk: Secularism and Blasphemy* skriver Erdağ Göknaar at teksten i *Svart bok* frigjøres med petitskribenten Celâls død – først da blir fortelleren Galip i stand til å skrive og følgelig til å bli seg selv: «[...] the murderer dramatizes the 'death of the author', meant to liberate the 'text'».<sup>98</sup> Pamuk lar altså forfatteren dø, før han lar en ny forfatter – Galip – ta hans plass, og dermed lar forfatteren leve videre allikevel. I *Kvinnen med rødt hår* kan vi snakke om at teksten frigjøres med Cems tilsynelatende skjebnebestemte død. Først da kan den løsrides fra den klassiske

---

<sup>96</sup>Ibid., s. 253 (Tyrkisk: «Erkeklerin gururunu, zayıflığını ve kanlarındaki bireyciliği otuz beşime gelmeden öğrenmiştim artık. Babalarımı da, oğullarımı da öldürebileceklerini biliyordum. Babalar oğullarını da öldürse, oğullar babalarını da öldürse erkeklere kahraman olmak bana da ağlamak kâhyordu yalnızca. Belki de bu bildiklerimi unutup başka yerlere gitmeliydim,» s. 182).

<sup>97</sup>For en mer omfattende gjennomgang av kvinnerollen og av hva den representerer i *Kvinnen med rødt hår*, se Erdağ Göknaars omtale av romanen – *The Red-Haired Woman* – i *Los Angeles Review of Books*, 22. august 2017: «A Turkish Woman in the Oedipus Complex: Orhan Pamuk's 'The Red-Haired Woman'». Tilgjengelig på nett: <https://lareviewofbooks.org/article/a-turkish-woman-in-the-oedipus-complex-orhan-pamuks-the-red-haired-woman/>.

<sup>98</sup>Göknaar. *Orhan Pamuk. Secularism and Blasphemy*, s. 225.

oppbygningen og råde over seg selv, først da kan kvinnestemmen trenge gjennom, og først da kan teksten skrives.

Når det gjelder den praktiske oversettelsen er det klart at kompositoriske virkemidler har en mer indirekte enn direkte innflytelse på den. En del av det kommer av seg selv, nettopp fordi romanens oppbygning fins i språket, og fordi oversetteren følger den, mer eller mindre bevisst. Likevel tror jeg en oversettelses visshet om denne typen kompositorisk allusjon er vesentlig for oversettelsen, også fordi man i mangel av en slik bevissthet risikerer å gå glipp av viktige elementer i teksten som oversettes. Når Orhan Pamuk gjør bruk av oppbygningen i *Shahname* og *Kong Oidipus* for å skape en helt ny roman, er det språket som er virkemiddelet hans, og alt som skjer i hans tyrkisk, vil også påvirke det som skjer i språket det oversettes til. Og av og til vil oppbygningen og komposisjonen av en tekst være vel så talende som språket den formidles i. Det jeg har vist i dette underkapittelet, henger sammen med det jeg viste i kapittelet om stil. Som jeg har vist skiller romanens tredje del seg ut nettopp fordi det er en kvinnestemme, dels fylt av kjærlighet til sin sønn, dels fylt av opprør og sinne, som forteller. Samtidig bruker Pamuk et mytisk språkregister som også bygger opp under og fremhever referansene til myter i komposisjonen. Oversettelsen har med andre ord tatt form i møtet mellom referansene til annen litteratur og stilen – to kunstneriske grep som får stor innflytelse på selve romanen så vel som på oversettelsen av den.

## 4.2 Fremmed og velkjent

Hva så med referansene til andre verk på et mer innholdsmessig plan? Hvordan oversetter man en roman som er så gjennomsyret av referanser til andre verk, og som i så stor grad handler om disse verkene?

Med utgangspunkt i Friedrich Schleiermachers toneangivende tekst «Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens»<sup>99</sup> fra 1813 utleder den amerikanske oversettelsesteoretikeren Lawrence Venuti to ulike oversettelsesstrategier: *domestication*, eller hjemliggjøring, som han knytter til idealet om at en oversettelse skal flyte godt, altså være enkel og tilgjengelig å lese, på den ene siden, og *foreignization*, eller fremmedgjøring, betoning av det fremmede, på den andre.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Schleiermacher, Friedrich. «Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens» i Störig, Hans Joachim. *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969 [1963].

<sup>100</sup> Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 2008 [1995], s. 15 ff..

Venuti selv gjør seg til talsmann for det fremmedgjørende, og skriver at «Foreignizing translation signifies the differences of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the translating language».<sup>101</sup> Når oversetteren skaper en tekst som ikke legger skjul på at den i utgangspunktet har vært skrevet på et annet språk, og som bryter med prinsippet om flyt som har vært så dominerende i den engelskspråklige verden, kan oversettelsen fungere som motgift mot rasisme, etnosentrisme, kulturell narsissisme og imperialism, hevder Venuti.<sup>102</sup>

Utgangspunktet for Venuti er oversettelsens rolle og status i den engelskspråklige verden, og det må også nevnes at oversettere nok ytterst sjelden forholder seg til fremmedgjøring og hjemliggjøring som et spørsmål om enten eller. Like fullt mener jeg at spørsmålene han stiller – skal oversetteren la kildeteksten nærme seg målspråket og glatte over det fremmede ved den, eller skal hun tvert i mot understreke og fremheve det fremmede? – er et godt utgangspunkt for å diskutere Orhan Pamuks bruk av litteratur i *Kvinnen med rødt hår*.

Pamuks måte å behandle og innlemme andre verk i sitt eget på er nemlig gjennomsyret av det fremmede så vel som av det velkjente. «Når jeg nå leste den rørende fortellingen om Rostam og Sohrab, var det som om jeg gjenopplevde mine egne minner» sier Cem i romanens andre del.<sup>103</sup> Han hengir seg til fiksjonens og legendenes verden for å forstå sitt eget liv, og slik er også Pamuks bruk av referanser til annen litteratur – det som er fremmed kan brått bli velkjent, mens nye dimensjoner ved det vi tror vi kjenner, plutselig kan komme for en dag. Ved å betone både det velkjente og det fremmede, og ved å la de to motpolene avløse hverandre og bytte plass, gjør Pamuks *Kvinnen med rødt hår* det vanskelig å forholde seg svart-hvitt til Venutis fremstilling av fremmedgjørende og hjemliggjørende praksis i oversettelsen. Igjen kretser altså romanen rundt det motsetningsfulle, og tvinger oss til å betrakte og forstå det på nye måter.

I *Kvinnen med rødt hår* er det særlig Sofokles' *Kong Oidipus* og Firdousis *Shahname* som anvendes. Samtidig er det også andre verk og referanser i spill, og gjennom å vise til hva romanpersonene leser og lytter til, og til hvordan de lar seg påvirke av litteraturen, tegner Pamuk opp en litterær virkelighet som rammer inn *Kvinnen med rødt hår*. Allerede i romanens første kapittel gjør sekstenårige Cem det

---

<sup>101</sup> Ibid., s. 15.

<sup>102</sup> Ibid., s. 16.

<sup>103</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 153 (Tyrkisk: «Şimdi Sührab ile Rüstem'in duygusal hikâyesini okurken sanki hatıralarımı yeniden yaşıyordum.» s. 110).

klart hvilken betydning litteraturen har både i hans liv, og, hvis vi tar et skritt videre, i romanen han er hovedperson i:

Den sommeren leste jeg utallige bøker: Jeg leste barnebøker, Jules Vernes *Reisen til jordens indre*, utvalgte fortellinger av Edgar Allan Poe, diktsamlinger, historiske romaner om de osmanske krigernes eventyr og en antologi om drømmer. En av tekstene i den antologien skulle forandre hele mitt liv.<sup>104</sup>

Og teksten som skulle forandre Cems liv er Freuds forord til Dostojevskijs *Brødrene Karamasov* – et forord som nettopp omhandler Dostojevskijs fremstilling av fademordet.<sup>105</sup> Litteraturen er med andre ord tilstede på mange plan, og Pamuk kvier seg ikke for å ta i bruk et mangfold av litterære verk: Fra greske tragedier til persiske epos, fra Freud, Dostojevskij og Poe til historiske romaner, fra *Cyrano de Bergerac* og *Hamlet* til Koranen, fra barnebøker til Wittfogels *Orientalisk despoti*.

Men hva har dette med oversettelse å gjøre? Hvordan påvirkes en oversettelse av kildetekstens forhold til andre verk, eller til litteraturen som sådan? Cem beskriver historiene mester Mahmut forteller når de er ferdige med dagens arbeid slik:

Var jeg nødt til å tro på alt han fortalte for at han ikke skulle bli sint på meg? Da jeg flere år senere bestemte meg for å finne ut hvilken skjebnesvanger betydning historiene mester Mahmut fortalte meg hadde hatt i livet mitt, leste jeg mange bøker og lette etter opphavet deres. [...] Historiene var i stadig endring, mester Mahmut hadde fanget dem opp hos en dervisj her eller på en kafé der, eller han fortalte dem til og med som om de var selvopplevde, og slik ble historiene med ett til høyst virkelige minner.<sup>106</sup>

Her beskriver han også delvis hvordan oversettelsen har gått til: Som oversetter forfølger man ledestrådene forfatteren gir, oppdager at de verkene de leder til, fremstilles annerledes i romanen, og søker å finne en måte å gjengi denne vekslingen på. Man kan få inntrykk av at det er sånn romanen *Kvinnen med rødt hår* forholder seg til litteratur også: Forfatteren forsyner seg ufortrødent og ubeskjedent av det han

---

<sup>104</sup> Ibid., s. 12 (Tyrkisk: « Pek çok kitap okudum o yaz; çocuk romanları, Jules Verne'den *Arzin Merkezine Seyahat*, Edgar Allan Poe'dan seçme hikâyeleri, şiir kitapları, Osmanlı cengâverlerinin maceralarını anlatan tarihi romanlar ve bir de rüyalar üzerine bir derleme. Bu derlemedeki bir yazı bütün hayatımı değiştirecekti,» s. 11.)

<sup>105</sup> Se Freud, Sigmund. «Dostojevskij und die Vätertötung» i Freud, Sigmund, *Bildende Kunst und Literatur*, Studienausgabe, Band X. Frankfurt-am-Main: S. Fischer Verlag, 1989. Om teksten sier Cem følgende: «Freuds tekst handlet mer om ønsket om å drepe sin far, som han mener enhver man bærer i seg, enn om Sofokles,» s. 131 (Tyrkisk: «Freud'un yazısı, Sophokles'ten çok, her erkeğin içinde taşıdığını iddia ettiği babyı öldürme isteği üzerindediydi,» s. 94).

<sup>106</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 45/46 (Tyrkisk: «Bana kızmasın diye anlattığı her şeye inanmalı mıydım? Yıllar sonra Mahmut Usta'nın bana anlattığı hikâyelerin hayatımı kaçınılmaz bir şekilde belirlediğine karar verince, pek çok kitap okuyup onların kaynaklarını araştırdım [...] Ama Mahmut Usta şurası burası değişmiş bu hikâyeleri bir dervişten işitmiş, bir kahvede dinlemiş, hatta kendi yaşamış gibi anlatır, sonra birden çok gerçekçi bir hatıraya geçiverdi,» s. 33).

måtte ønske, gjør litt om og bruker det slik han vil.<sup>107</sup> I oversettelsen av en slik roman blir den suverene holdningen til andre verk, tekster og tradisjoner kanskje det aller viktigste å formidle. Dermed er det ingen grunn til å sverge verken til det ene eller det andre – *foreignization* eller *domestication* – i møte med kildeteksten. I *Kvinnen med rødt hår* bruker Pamuk et vidt spekter av verker: Noen av dem er norske og vestlige lesere fortrolige med, andre er mer ukjente for oss. Tilsvarende vil det være for en tyrkisk leser: I *Kırmızı Saçlı Kadın* vil hun møte både det velkjente og det fremmede; det som er velkjent for en norsk leser, vil ikke nødvendigvis være det for en tyrkisk.

Å oversette Pamuk til et annet språk er å være på det rene med hvordan han bruker andre verk; det er å forfølge ledetrådene han gir, og å la det fremmede bli velkjent og det velkjente fremmed. Dermed har jeg unnlatt å bruke fotnoter, unnlatt å legge inn forklarende tillegg, unnlatt å hjelpe leseren. Et viktig aspekt ved *Kvinnen med rødt hår* er jo nettopp at leseren følger Cems liv fra ung og uerfaren brønnlærling til dreven investor i byggebransjen. Cem oppdager livet, kunsten og litteraturen underveis i romanen, og det er dette oppdagelsesaspektet ved romanen som også preger både oversettelsen og lesningen av den. Og igjen setter Cem selv ord på ambivalensen – balansegangen mellom det kjente og det ukjente:

Mens jeg leste *Shahname* følte jeg at jeg befant meg hjemme hos meg selv blant velkjente gjenstander, da jeg etter opprinnelsesmytene, kjempene, udyrene og demonene, kom til fortellingene og historiene om dødelige sjaher og tapre krigere, vanlige mennesker, slike som oss, og deres bekymringer for fedre, familie, livet – og staten.<sup>108</sup>

Det som er ukjent for Cem tidlig i romanen blir etter hvert velkjent, og til slutt virkelighet. I det han leser og ser, er det noe han kjenner seg igjen i, mens andre ting er mer fremmede. Igjen kommer Pamuks tvetydighet og motsetninger oversetteren til gode; det som må bevares i oversettelsen er det lappedeppet av litterære referanser

---

<sup>107</sup> Når Pamuk i *Kvinnen med rødt hår* gjengir fortellinger fra Koranen eller gjenforteller handlingen i *Kong Oidipus*, vil den oppmerksomme leser raskt legge merke til at det ikke alltid er samsvar mellom det som står i originaltekstene og versjonene som gjengis i Pamuks roman. Det gjelder for eksempel koranverset som siteres i kapittel 7 (side 42 i norsk utgave, side 31 i tyrkisk utgave: «bygg deres hus på høytliggende steder»/«evlerinizi yüksek yere yapınız»), og som ikke fins i Koranen (det nærmeste vi kommer er 10:87: «Skaff deres folk hus i Egypten, og gjør deres bosetning til bønneretning, og forrett bønnen!») som jo er fjernt fra det som gjengis i *Kvinnen med rødt hår*) og gjenfortellingen av *Kong Oidipus* i kapittel 9 (side 53 i norsk utgave, side 38 i tyrkisk utgave) som i enkelte detaljer avviker fra Sofokles' tekst, blant annet når det hos Pamuk er en slavinne som finner lille Ødipus i skogen, mens det hos Sofokles er en gjeter. Denne noe lemfeldige omgangen med annen litteratur gjenspeiler det jeg har forsøkt å vise.

<sup>108</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 150 (Tyrkisk: «*Şehnâme*'yi okurken ilk kuruluş masallarından, devlerden, canavarlardan, cinlerden ve şeytanlardan sonra hikâyeler ölümlü şahlar ve cesur savaşçıların maceralarına ve bizim gibi insanların baba, aile, hayat – ve devlet – dertlerine gelince kendimi evde, tanıdık şeyler arasında hissetmişim,» s. 109).



romanen inneholder. Det er i det lappeteppet Cem navigerer, og det er også der leseren skal navigere. Med dette i bakhodet har jeg nærmet meg kildeteksten og forsøkt å gjengi den på norsk: En overdreven betoning av enten det fremmede eller det velkjente ville forkludret kombinasjonen av de to motpolene som gjennomsyrrer kildeteksten.

## 5. Billedkunst og teater i *Kvinnen med rødt hår*

Allerede da hadde jeg forstått at tanker av og til kom til meg som ord og av og til som bilder. Noen tanker greide jeg ikke å forestille meg i ord. Men bildet, for eksempel av hvordan jeg løper når det øsregner og hva jeg føler da, stod helt klart for meg. Andre ganger var jeg i stand til å tenke på noe i ord, men jeg kunne ikke se det for meg som et bilde: ultrafiolett lys, min mors død, evigheten.<sup>109</sup>

I første kapittel i *Kvinnen med rødt hår* bringes forholdet mellom ord og bilder – eller mellom det visuelle og verbale – på bane.<sup>110</sup> Cem forteller leseren at han har enkelte tanker han bare kan se for seg i bilder, mens han har andre tanker han bare kan se for seg i ord.

Balansegangen mellom det som uttrykkes i bilder og det som uttrykkes i ord er et tilbakevendende tema i Pamuks forfatterskap, med *Mitt navn er Karmosin* som det kanskje fremste eksemplet. Hele romanen er et eksperiment med grensene mellom to ulike kunstformer, mellom det som er tilgjengelig gjennom språket og det som er tilgjengelig gjennom bilder.<sup>111</sup> Om miniatyrmaleriets rolle i *Mitt navn er Karmosin* skriver Esra Almas følgende: «By writing miniature and giving voice(s) to the mute art of Islamic painting, the novel liberates the art from its traditional role of confinement within the peripheries of books».<sup>112</sup> I Almas' fremstilling strekker altså miniatyrenes betydning seg langt utover den funksjonen de har i selve romanen:

---

<sup>109</sup> Ibid., s. 11 (Tyrkisk «Daha o zaman bile düşüncelerin kafamıza bazan kelimelerle, bazan da resimlerle geldiğini anlamıştım. Bazan bir fikri kelimelerle düşünemezdim bile... Ama o şeyin resmi, mesela bardaktan boşanırcasına yağmur yağarken nasıl koştuğum ve neler hissettiğim gözümün önünde hemen beliriverirdi. Bazan da bir şeyi kelimelerle düşünebilirdim ama gözümün önüne onu bir resim olarak asla getiremezdim: Siyah ışık gibi, annemin ölümü gibi ya da sonsuzluk gibi.»), s. 10).

<sup>110</sup> Pamuk skiller mellom visuelle og verbale forfattere i *Den naive og den sentimentale romanforfatteren*, s. 86 ff.. «Noen forfattere er flinkere til å vekke vår verbale fantasi, mens andre taler mer kraftfullt til vår visuelle fantasi. Jeg vil kalle den først typen 'verbale forfattere' og den andre 'visuelle forfattere'».

<sup>111</sup> For en utfyllende tekst om Pamuks bruk av miniatyrer i *Mitt navn er Karmosin*, se for eksempel Zeynep Uysal Elkatips «Geleneğin Kırılışından Türk Modernleşmesine *Benim Adım Kırmızı*' da Resmin Algılanışı» (Fra tradisjonsbrudd til tyrkisk modernisering: Bildets rolle i *Mitt navn er Karmosin*) i Kılıç, Engin (red.) *Orhan Pamuk'u Anlamak* (Å forstå Orhan Pamuk), der hun tar for seg bildenes funksjon som bindeledd mellom tradisjon og modernisme, altså hvordan bildene er med på å løfte frem romanens handling og tematikk.

<sup>112</sup> Almas, Esra. «Framing *My Name is Red*», s. 87.

Pamuk gir dem et språk, og retter dermed søkelyset mot noe som gjennom århundrene har befunnet seg i «bøkenes periferi». Almas mener at Pamuk bruker miniatyrene til å fortelle om en del av tyrkisk historie og kunsthistorie som er havnet i skyggen, og dermed er hun inne på Hutcheons beskrivelse av postmodernistisk fiksjon som reforhandling av fortiden, og på Göknars beskrivelse av Pamuk som en forfatter som leser fortiden og virkeligheten på nytt. Hva så med *Kvinnen med rødt hår*? Er det mulig å spore noe av den kraften Almas tillegger Pamuks bruk av kunst også der? Hvilken rolle spiller visuell kunst i romanen? I det følgende skal jeg først ta for meg billedkunsten i *Kvinnen med rødt hår*, deretter teatret, for å finne svar på disse spørsmålene. Så skal jeg knytte det hele sammen med oversettelsen.

### 5.1 Billedkunsten i teksten

På samme måte som Pamuk manøvrerer blant et stort mangfold av litterære verk, manøvrerer han også i billedkunstens verden. Han bruker den til å drive handlingen fremover, og til å bringe romanens gjennomgangstemaer på bane: Forholdet mellom individ og samfunn, fiksjon og virkelighet. Billedkunsten gjør seg først gjeldende i romanens andre del, og den er først og fremst en del av Cems forsøk på å forstå seg selv, opplevelsene i Öngören og forholdet mellom far og sønn. Den er viktig i romanens mer analytiske del, slik jeg beskrev den i kapittel 3.1. Når Cem studerer fortellingene om Ødipus og om Rostam og Sohrab, går han til billedkunsten for å forstå betydningen av mytene:

Men det egentlige spørsmålet var om de mest grunnleggende scenene i Ødipus-tragedien, det å drepe sin far eller å ligge med sin mor, aldri er blitt avbildet i Europa, der malerkulturen- og tradisjonen er så mye mer mangfoldig og rik. Europeiske kunstnere kunne tenke disse scenene i ord, de forstod historien. Men de kunne ikke se det for seg, og det de bare var i stand til å tenke i ord, avbildet de ikke. Av den grunn har de utelukkende fremstilt øyeblikket der Ødipus løser sfinksens gordiske knute. I muslimske land, der det er blitt lagd og sett få malerier, og der bilder stort sett har vært forbudt, er Rostam som dreper sin sønn Sohrab blitt avbildet med stor lidenskap tusenvis av ganger.<sup>113</sup>

Gjennom bildene – Cem oppsøker Ilja Repins «Ivan den grusomme dreper sin sønn» i Tretjakovgalleriet i Moskva, Ingres' «Ødipus og sfinksen» i Louvre, Gustave

---

<sup>113</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 172 (Tyrkisk: «Ama asıl soru, resim kültürü ve geleneği çok daha geniş ve zengin olan Avrupa'da, Oidipus deyinince babayı öldürmek ya da anneyle yatmak gibi temel sahnelerin hiç resmedilmemesiydi. Avrupalı ressamlar bu sahneleri kelimelerle düşünebiliyor, hikâyeyi anlıyorlardı. Ama kelimelerle düşünebildikleri şeyleri, gözlerinin önüne getiremiyor, resmetmiyorlardı. Bu yüzden Oidipus'un, Sphinks'in kördüğümünü çözdüğü anı resmetmişlerdi yalnızca. Oysa resmin çok az yapılıp bakıldığı, çoğu zaman yasaklandığı İslam ülkelerinde, Rüstem'in oğlu Sührab'ı öldürmesi binlerce kere coşkuyla resmedilmişti.» s. 123/124).

Moreaus malerier i New York og Paris og miniatyrer fra *Shahname* i Topkapı-biblioteket i Istanbul og i Golestan-palasset i Teheran – forsøker han å komme nærmere en forståelse av det han har lest og opplevd. Pamuk bruker bildene til å utfylle det språklige.

«This book asserts that miniature paintings are not merely historical artefacts but rather theoretical objects, which in their historical specificity engender 'general, transhistorical, and philosophical questions'»<sup>114</sup> skriver Begüm Fırat Özden i *Encounters with the Ottoman Miniature*. Hennes prosjekt er å vise at osmanske miniatyrer er mer enn historiske gjenstander og at de kan brukes som kilde til komplekse problemfelt. Jeg tror Özdens måte å nærme seg osmanske miniatyrer på er overførbart til Pamuks bruk av bilder: Pamuk lar kunstverkene tre ut av de stedene der vi er vant til at de befinner seg, og han setter dem i spill som del av romanen. Billedkunsten integreres i teksten, og bidrar til å forflytte romanens handling fra øst til vest og tilbake igjen, slik sitatet over illustrerer. Den har altså en funksjon utover å bli betraktet av kunstinteresserte romanfigurer. «Det halvmørke rommet på Metropolitan som var viet islamsk kunst og som ingen besøkte, var tomt, og det fikk oss til å føle at vi interesserte oss for et glemt emne» står det i del to når Cem og Ayşe står og betrakter miniatyrene av Rostam og Sohrab på Metropolitan-museet i New York.<sup>115</sup> Bildene blir en måte å belyse romanens sentrale tematikk på:

Det tok ikke lang tid før bildene av mannen som gråter over eller prøver å vekke opp sin døde sønn, dukket opp foran meg igjen. Faren, Rostam, var helten i Irans nasjonalepos *Shahname*. Jeg var opptatt av bøker, men i likhet med enhver moderne tyrker kjente jeg ikke til *Shahname*, Rostam og Sohrab, og likevel ga bildet meg følelsen av at det jeg stod og betraktet, var den faren som befant seg i dypet av min sjel.<sup>116</sup>

Til tross for at Cem ikke kjenner til historien om Rostam og Sohrab, vekker de illuminerte manuskriptene der sønnemordet er avbildet, minner i ham. Dermed lar Pamuk bildene utfylle språket. Gjennom bildene skaper Pamuk nok en måte å forene det motsetningsfylte på, og han gjør det i dobbel forstand: På den ene siden utfordrer

<sup>114</sup> Özden, Begüm Fırat. *Encounters with the Ottoman Miniature: Contemporary Readings of Imperial Art*. London/New York: I.B. Tauris, 2015, s. 17 (sitatet i sitatet slik Özden refererer til det, er fra Ernst van Alphen *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2005, s. XIV-XV).

<sup>115</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 171-172 (Tyrkisk: «Metropolitan'ın kimselerin uğramadığı yarı karanlık İslam Sanatı odası boştu ve bize unutulmuş bir konuyla ilgilendiğimizi hissettirdi.» s. 123).

<sup>116</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 147 (Tyrkisk: «Çok geçmeden ölmüş oğlunun başında ağlayan ya da yaralı oğlunu iyileştirmeye çalışan adamın resimleri gene çıktı karşımıza. Baba, İran'ın millî destanı *Şehnâme*'nin kahramanı Rüstem'di. Ben kitaplara meraklıydım ama her modern Türk gibi *Şehnâme*'yi, Rüstem ve Sührab'ı bilmiyordum, ama resmin verdiği duygu baktığımın ruhumun derinliklerindeki baba olduğuydu.» s. 106).

han motsetningen mellom billedkunsten og det skrevne, og på den andre lar han spillet med den motsetningen utfordre motsetningene mellom vestlig og østlig billedkunst og historiefortelling. Bildet av Rostam og Sohrab blir brukt til mer enn å illustrere *Shahname*; det blir brukt til å gå i dybden på begrepet om far og sønn i dagens Tyrkia, og det blir satt opp mot fremstillingene av Ødipus i vestlig kunst.

«Det var som om maleriet fremstilte Rostam som dreper Sohrab, som om det var lagd av en iransk kunstner som både hadde sett alle de fremste iranske miniatyrene og samtidig var fortrolig med teknikkene for skyggelegging og perspektiv fra etter renessansen» sier Cem når han betrakter Ilja Repins fremstilling av Ivan den grusomme som dreper sin sønn.<sup>117</sup> Bildet Cem ser på, forener to verdener, og igjen er det fristende å heve blikket og å tillegge utdraget fra *Kvinnen med rødt hår* en større betydning: Pamuks lek med overgangen mellom kunstverk og ord dreier seg ikke bare om å gi kunsten en plass i teksten, det dreier seg også om å gjøre romanen til et sted der et mangfold av kunstneriske uttrykk møtes, og der samspeillet mellom disse uttrykkene skaper noe som er både gjenkjennelig og nytt. I så måte gjør Pamuk her det Almas mener at han også gjør i *Mitt navn er Karmosin*: Han tillegger bildene en ny betydning ved å gjøre dem til drivkrefter i sin historie.

Her tror jeg det kan være relevant å vise til den russiske formalisten Viktor B. Sjklovskijs tekst «Kunsten som grep» fra 1916. Der skriver han om underliggjøring som kunstens grep, og, hevder han, der det fins bilder, vil det stort sett også finnes underliggjøring: «Hensikten med bildet er ikke å tilnærme dets betydning til vår forståelse, men å frembringe en egen oppfattelse av gjenstanden, et 'syn', ikke en gjenkjennelse».<sup>118</sup> Han argumenterer for at kunstens grep er å fremstille noe på en måte som kan rykke oss ut av de automatiserte måtene vi oppfatter ting på, «[...] å befri persepsjonen fra automatismen [...]», altså å underliggjøre.<sup>119</sup> Underliggjøringen er det som skiller kunsten fra det vi ellers opplever og ser, fra det vi forholder oss til gjennom en automatisert form for persepsjon. Dermed har kunsten altså en stor potensiell kraft i seg: Den kan endre måten vi ser og forholder oss til virkeligheten på. I møte med Pamuks tekster er et slikt perspektiv nyttig. Når han innlemmer

---

<sup>117</sup> Ibid., s. 170 (Tyrkisk: «Resim sanki Rüstem'in Sührab'ı öldürmesini gösterir İran minyatürlerinin en iyilerinin hepsini görmüş, Rönesans sonrası perspektif ve gölge tekniklerini de bilen İranlı bir ressam tarafından yapılmıştı.» s. 122).

<sup>118</sup> Sjklovskij. «Kunsten som grep» oversatt av Sigurd Fasting i Kittang, Atle (red.). *Moderne litteraturteori: en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2003, 2. utg., s. 23.

<sup>119</sup> Ibid., s. 26.

billedkunsten i *Kvinnen med rødt hår*, tror jeg det er mulig å betegne det som et «underliggjørende grep», et grep som også utvider romanformatet. Den visuelle kunsten tildeles en ny rolle idet den trer inn i Pamuks tekst, og underbygger og fremhever historiens sentrale tematikk. I denne overraskende bruken av annen kunst finner vi Pamuks underliggjøring – han bringer annen kunst inn i romanformatet og gjør dermed at vi stopper opp ved bruken hans av nettopp dette formatet: Han innlemmer billedkunsten i romanen og bidrar dermed til å utløse kunstens potensial.

## 5.2 Teatret i teksten

I første del av *Kvinnen med rødt hår* besøker Cem Teatret for skjebnesvangre fortellinger, der Kvinnen med rødt hår er skuespiller. Om forestillingen han ser sier han følgende: «Den siste og mest gripende scenen var også den mest uforglemmelige, som om den var et bilde. Mens jeg satt og så på, skjønnte jeg med det samme at det var sånn det forholdt seg, men igjen var jeg ute av stand til å forstå hva historien handlet om». <sup>120</sup> Det sentrale i dette utdraget er Cems oppfatning av hvordan det aller mest gripende – nemlig Rostams reaksjon når han forstår at det er sin egen sønn Sohrab han har drept – i forestillingen minnet om et bilde. Han følger opp litt lenger ut i det samme kapittelet når han sier at: «Jeg hadde aldri sett den følelsen [anger] bli fremstilt så troverdig verken på kino eller i billedbøker. For meg hadde anger frem til da vært noe som bare kunne fremstilles med ord. Men nå deltok jeg i den smertefulle angeren på scenen bare ved å se på». <sup>121</sup> Delen som omhandler teaterforestillingen er gjennomsyret av bilder, og det Cem hadde trodd om forholdet mellom ord og bilder, blir snudd på hodet. Gjennom denne typen bruk av bilder, gjør Pamuk språket nesten sekundært i deler av *Kvinnen med rødt hår*, slik også språket i teaterforestillingen blir sekundært. For Cem er det bildene som er det sentrale, ikke det de sier på scenen, som han jo knapt får med seg fordi han er så oppslukt av bildene.

Om teaterforestillingen «En tragedie i Kars» som fremføres mot slutten av Pamuks roman *Snø* skriver Erdağ Gökna: «All of the themes raised earlier in the novel of secularism, veiling, political Islam, women/gender, modernity, and

---

<sup>120</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 90/91 (Tyrkisk: «En son sahne, en etkileyicisi, bir resim olarak en unutulmazıydı. Daha seyrederken böyle olacağını hemen anladım da, hikâyenin ne olduğunu gene anlayamadım», s. 65).

<sup>121</sup> Ibid., s. 92 (Tyrkisk: «Bu duygunun sinemada, resimli romanlarda bu kadar açık bir şekilde ifade edildiğini hiç görmemiştim. O ana kadar pişmanlık, benim için yalnızca kelimelerle ifade edilebilen bir şeydi. Oysa şimdi yalnızca seyrederek sahnedeki pişmanlık acısına katılıyordum», s. 66).

representation are contained in this scene».<sup>122</sup> Han mener altså at forestillingen som skildres i romanen, tar opp i seg det han anser som gjennomgangstemaene i *Snø*. Jeg tror det er mulig å si det samme om forestillingen Cem ser i teaterteltet i Öngören. Den tar opp i seg det mest sentrale elementet i *Kvinnen med rødt hår*: Det er en forestilling som handler om forholdet mellom far og sønn, og som vekker følelsen av anger og skyld i tilskuerne, to følelser som er gjennomgående i romanen. I tillegg viser den frem kvinnen slik hun også er tilstede i romanen: Først som en kulisse i fortellingen om far og sønn og som gjenstand for mannlig begjær; deretter som den hun blir i del tre: «[...] hun snakket rasende om menn, om det hun hadde opplevd fra dem og om livet [...]».<sup>123</sup> At det er nettopp forestillingen til Teatret for skjebnesvangre fortellinger som i konsentrert form presenterer de viktigste aspektene ved *Kvinnen med rødt hår*, er talende for det jeg forsøker å vise. Det er nettopp som tablåer, som bilder i sekvenser i et teatertelt, at Cem for alvor tar innover seg kraften i forholdet mellom far og sønn, og i kvinnen. Det er som om det billedlige aspektet ved romanen komprimeres i teaterforestillingen. For Pamuk gjør mer enn å beskrive en teaterforestilling; han innlemmer teatret i romanen sin, på samme måte som han også får andre deler av romanen til å minne om scenene i forestillingen til Teatret for skjebnesvangre fortellinger.

De mest dramatiske øyeblikkene i Cems liv skildres på en måte som minner om det tablåaktige i kapittelet der han befinner seg i teaterteltet og opplever forestillingen til Teatret for skjebnesvangre fortellinger. Når vi mot slutten av romanens andre del får være vitne til de brutale scenene som utspiller seg mellom Cem og hans sønn Enver, til at far-sønnrelasjonen som etter Cems møte med mester Mahmut er blitt utforsket gjennom kunsten, blir virkelighet, er det altså bildene, de tablå- eller sceneliknende fremstillingene, som er mest fremtredende:

Serhat og jeg stirret taust og ærbødig ned i brønnen. Ikke bare ble man skremt av dybden på brønnen, man følte også beundring for det mennesket som med hakke og spade hadde gravd den. Bildet av mester Mahmut som skjelte meg ut nede fra dypet for tretti år siden, ble levende for øynene mine.<sup>124</sup>

Pamuks beskrivelse av Cem og Enver (som fremdeles kalles Serhat) ved brønnen har noe svært billedlig, nesten malerisk, over seg – ordene havner i bakgrunnen og det

<sup>122</sup> Göknaar. *Orhan Pamuk: Between Secularism and Blasphemy*, s. 203/204.

<sup>123</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 92 (Tykisk: «[...] erkeklerden, onlarla yaşadıklarından, hayattan öfkeyle bahşederek [...]», s. 60).

<sup>124</sup> *Ibid.*, s. 234 (Tykisk: «Serhat ile kuyunun dibine sessizce huşu ile bakıyorduk. Kuyunun derinliği yalnızca korkutmuyor, insan bunu kazma kürekle açan kişiye hayranlık da duyuyordu. Otuz yıl önce, beni aşağıdan azarlayan Mahmut Usta'nın hayali canlandı gözümün önünde,» s. 166).

visuelle i forgrunnen, både for romankarakteren Cem og for leseren. Også sterke følelser, minner og drømmer uttrykkes i bilder: «Noen netter drømte jeg om mester Mahmut. Han fortsatte å grave brønnen i et hjørne av en enorm, blålig appelsin som langstomt dreide rundt blant de andre stjerene i verdensrommet».<sup>125</sup> Cems minner om hendelsene ved brønnen i Öngören og om mester Mahmut likner på bilder eller teaterkulisser:

Da jeg var sikker på at han ikke kom til å gå til Öngören, gikk jeg tilbake til teltet og la meg før ham. Men det at jeg stod og observerte ham på avstand den natten, har hjemsøkt meg i mange år. Noen ganger ble jeg et tredje øye i drømmene mine, jeg betraktet både mester Mahmut og min egen unge skikkelse som fulgte etter ham.<sup>126</sup>

Hele første del med sine dvelende beskrivelser og utfyllende skildringer av stjernehimmlen og naturen – «[...] den mørkeblå himmelhvelvingen og de tusenvis av stjernene som hang på den [...]»<sup>127</sup> – og med sin skjebnesvangre avslutning, fortøner seg i lys av del to og tre også som et bilde som kan minne om de scenene Cem blir vitne til på teatret: Cems minner om teatret og om det som virkelig skjedde i Öngören går over i hverandre, slik også bilder og tekst utfyller og går over i hverandre i *Kvinnen med rødt hår*. Det samme gjelder *Kvinnen med rødt hår* selv – Gülcihan – og hennes egen fremstilling av seg selv. I romanens tredje del gir hun Enver Dante Rosettis bilde av en rødhåret kvinne (kvinnen som figurerer på omslaget av både den tyrkiske og den norske utgaven) og sier: «Når du er ferdig, må du bruke dette bildet på omslaget, du må forklare litt av din vakre mors ungdom. Den kvinnen ligner litt på meg, ser du det?»<sup>128</sup> Hun gir altså sønnen sin et bilde, og ber ham nesten om å ta utgangspunkt i det når han skal skrive henne frem i historien sin. Og hun skildres i nesten billedlige vendinger, både når hun står på teaterscenen og blir beskrevet av Cem, og når hun i siste del beskriver seg selv som ung skuespillerinne:

[...] mannfolkene [...] som hadde beundret magedansen, det korte skjørtet og de lange beina mine [...] lot seg alle sammen innhulle i en dyp og skremmende taushet

---

<sup>125</sup> Ibid., s. 138 (Tyrkisk: «Bazı geceler Mahmut Usta'yı rüyalarımda görüyordum. Uzayda diğer yıldızlar arasında ağır ağır dönen kocaman ve mavimsi bir portakalın bir köşesinde hâlâ kuyu kazmaya devam ediyordu.» s. 98/99).

<sup>126</sup> Ibid., s. 105 (Tyrkisk: «Öngören'e gitmediğinden emin olunca, ondan önce çadıra dönüp yattım. Ama o akşam onu uzaktan izlemem yıllarca gözümün önünden gitmedi. Bazan rüyalarımda üçüncü bir göz olur, hem Mahmut Usta'yı hem de onu takip eden genç halimi aynı anda uzaktan seyredirdim.» s. 75).

<sup>127</sup> Ibid., s. 40 (Tyrkisk: «[...] lacivert gökkubbenın ve ona asılı on binlerce titrek yıldız [...]», s. 30).

<sup>128</sup> Ibid., s. 272 (Tyrkisk: «Bitince kapağına bu resmi koyar, biraz da güzel ananın gençliğini anlattırısın. Bu kadın, bak, biraz benziyor bana.» s. 195).

hver gang jeg hulket slik moren til Sohrab – Tahmine – hadde hulket da hun så sin mann ta livet av sønnen deres.<sup>129</sup>

I *Kvinnen med rødt hår* innlemmer Pamuk bildene gjennom å la Teatret for skjebnesvangre fortellinger gi ordene et visuelt uttrykk, og gjennom å gi romanens dramatiske deler et preg av tablåer som kan minne om de vi møter på en teaterscene. For Cem og for oss lesere er teatret tett knyttet til Sjklovskijs underliggjøringsbegrep, eller i forlengelse av det – og direkte knyttet til teatret – Bertolt Brechts

«Verfremdungseffekt», fremmedgjøringsseffekt. Jeg siterer Jens Bjørneboe om Brecht:

Begynner situasjonen på scenen å bli konvensjonelt 'dramatisk', eller 'tragisk', for ikke å snakke om 'rørende' eller 'sentimental', da må noe skje. Handlingen kan f.eks. avbrytes med en sang. Denne sangen skal ikke skape stemning, men altså tvert i mot ødelegge stemningen – gjøre alle klare i hodet igjen.<sup>130</sup>

For Cem som ser forestillingen, har den ingen fremmedgjørende effekt. Han blir tvert i mot rørt og grepet, slik Brecht selv advarer mot: «De [tilskuerne] har nok øynene åpne, men de ser ikke, de stirrer; heller ikke hører de, de lytter. De ser opp på scenen som tryllebundet[...]».<sup>131</sup> Men for leseren mener jeg at det nettopp har en fremmedgjørende effekt: I *Kvinnen med rødt hår* har teatret og de teatralske skildringene av enkelte hendelser den effekten Jens Bjørneboes «sang» har i Brechts teater. Det bryter med den øvrige handlingen, får oss til å heve blikket og tenke over det vi leser, og det vi leser, dreier seg jo nettopp om fedre og sønner, individ og samfunn, skjebne og fri vilje. Dermed blir Pamuks bruk av det visuelle også et virkemiddel for å rette leserens blikk mot de temaene han tar for seg i *Kvinnen med rødt hår*, og for å gi oss muligheten til å knytte dem til handlingen og romankarakterene.

### 5.3 Å oversette bilder

I dette kapittelet har jeg vist hvordan bildene er tilstede i *Kvinnen med rødt hår* på flere måter, både gjennom teatret og gjennom direkte referanser til billedkunst. Men hva med oversettelsen? I oversettelsen har det å videreforme det visuelle ved romanen vært sentralt. I tråd med analysen jeg ga innledningsvis av Pamuks verk, dreier altså det å oversette Pamuks *Kvinnen med rødt hår* seg igjen om å veksle

---

<sup>129</sup> Ibid., s. 248 («[...] göbek atmama, kısa eteğime ve uzun bacaklarıma hayran kalan [...] erkekler [...] ben Sührab'ın annesi Tehmine'nin, kocasının oğlunu öldürdüğünü görünce attığı çılgığı her atışında birden derin ve korkutucu bir sessizliğe bürünürdü,» s. 178).

<sup>130</sup> Bjørneboe, Jens. «Om Brecht» i *Om Brecht og Om teater*, s. 63.

<sup>131</sup> Brecht, Bertolt. *Vår tids teater* oversatt av Carl Fredrik Engelstad. Oslo: Cappelens Forlag 1959, s. 19.



mellom ulike registre og om å manøvrere mellom motsetninger: Det billedlige på den ene siden og på den andre siden det mer språklig-analytiske slik det særlig gir seg uttrykk i romanens andre del. Bildene i teatret og bildene i billedkunsten har ulike funksjoner, så også der dreier det seg om å manøvrere mellom to forskjellige plan. Det dreier det seg både om å fremstille følelser og dramatiske hendelser, og om å fremstille Cems undersøkelser og forsøk på å forstå; en forskjell som også gjenspeiles i oversettelsen.

I omtalen av den engelske utgivelsen av *Kvinnen med rødt hår* i *The Washington Post* skriver William Girdali om hvordan han opplever det metaforiske ved romanen som problematisk: «To be insistently metaphorical is one thing; to be insistently metaphorical while repeatedly explaining those metaphors is something else»<sup>132</sup> skriver han før han går til angrep på språket og på Ekin Oklaps oversettelse:

Oklap can barely get through a paragraph without enlisting the most dancing cliches: from 'lost in thought' to 'a lost case', from 'the crack of dawn' to 'the evening chill'. Some lines consist *entirely* of stock phrasing: 'He'd languished in prison, but unlike some others, he hadn't changed his tune.' Here are some truly inept English sentences: 'A vision of the Red-Haired Woman would dawn in my mind out of nowhere like a sultry sun'; 'A parched tenderness lay dormant inside me, ready to bloom at the first sign of moisture'.<sup>133</sup>

Det interessante i Giraldis angrep på det han mener er «[...] the worst translation Pamuk has ever suffered in English»<sup>134</sup> er at eksemplene han gir, også er eksempler på hvordan Pamuk skriver frem bilder, og på hvordan Cem, slik han beskriver selv, ikke kan tenke alt i ord, men tidvis må ty til bildene. La meg ta utgangspunkt i to av eksemplene hans: «[...] Kırmızı Saçlı Kadın'ın hayali bir güneş gibi sımsıcak, içimde açar [...]» står det på tyrkisk.<sup>135</sup> På norsk står det: «[Av og til] åpenbarte fantasien om Kvinnen med rødt hår seg for meg – hun var varm som en sol [...]».<sup>136</sup> På engelsk står det altså «[...] a vision of the Red-Haired Woman would dawn in my mind out of nowhere like a sultry sun».<sup>137</sup> «İçimde suya susamış, yeşermeye hazır bir sevgi vardı» står det på tyrkisk.<sup>138</sup> På norsk står det «Inni meg kjente jeg en ømhet som skrek etter

---

<sup>132</sup> Girdali, William. «'The Red-Haired Woman': The Worst Translation Orhan Pamuk Has Ever Suffered» i *The Washington Post*, 21.8.2017. Tilgjengelig på nett: [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/the-red-haired-woman-the-worst-translation-orhan-pamuk-has-ever-suffered/2017/08/21/34b87452-8385-11e7-b359-15a3617c767b\\_story.html?utm\\_term=.68b34219dc52](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/the-red-haired-woman-the-worst-translation-orhan-pamuk-has-ever-suffered/2017/08/21/34b87452-8385-11e7-b359-15a3617c767b_story.html?utm_term=.68b34219dc52).

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> Pamuk. *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 93.

<sup>136</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 130.

<sup>137</sup> Pamuk. *The Red-Haired Woman*, s. 119.

<sup>138</sup> Pamuk. *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 165.

vann, klar til å springe ut»<sup>139</sup> og på engelsk «A parched tenderness lay dormant inside me, ready to bloom at the first sign of moisture».<sup>140</sup> Her er nok den engelske oversettelsen en klisjé i større grad enn både den tyrkiske originalen og den norske oversettelsen. Jeg skal ikke spekulere for mye i Oklaps grunner til å ha oversatt det slik, men det er fristende å tenke at valget nettopp bunner i et ønske om å fremheve det billedlige aspektet ved romanen. Hvorvidt Pamuks grep er virkningsfullt for hans mange lesere, er en annen diskusjon, men det viktige i denne sammenhengen er at begge eksemplene Giraldi gir, er hentet fra steder i romanen som minner om bilder eller tablåer slik jeg har beskrevet det lenger opp.

Det første eksemplet er fra Cems studietid i Istanbul, og jeg tror formuleringen med solen, som tross alt – jeg kan være enig med Giraldi i det – er merkelig, nesten forstyrrende, bunner i at Cem ikke er i stand til å beskrive opplevelsen sin i ord, og dermed ender det opp med dette merkelige bildet i stedet – slik det ofte er når sterke følelser og inntrykk skildres i *Kvinnen med rødt hår*. Det kommer til uttrykk både på tyrkisk, engelsk og norsk. Det andre eksemplet er fra det nest siste kapitlet i romanens andre del, når Cem befinner seg ved brønnen sammen med sin sønn Enver. Igjen dreier det seg altså om en av romanens mest dramatiske deler, og slik jeg allerede har vist dreier det seg om en del som fremstår som langt mer billedlig enn andre deler av romanen. Igjen tror jeg altså Cems litt haltende beskrivelse av det han føler i møte med sin voksne sønn, kan knyttes til at det er en følelse han ikke kan sette ord på – den blir værende i et billedlig språk.

Giraldis kritikk av språket og oversettelsen i *Kvinnen med rødt hår* kan med andre ord tjene som eksempel på hvordan det billedlige preger språket i originalen så vel som i oversettelsen(e). Slik jeg har vist henger altså romankarakterenes metaforiske skildringer av egne følelser tett sammen med de delene av romanen som også mer helhetlig fremstår som bilder. Jeg tror altså det er mulig å hevde at de språklige metaforene Giraldi bruker som eksempler, kan forstås som del av en større metafor: De utgjør de minste komponentene i en roman der hele sekvenser fremstår som bilder, og der også hele romanen kan leses som metafor. Hvorvidt Giraldis kritikk er berettiget eller ikke skal jeg ikke diskutere her, men kritikken hans kan brukes som inngang til å belyse hvordan Pamuks billedbruk påvirker oversettelsene,

---

<sup>139</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 232.

<sup>140</sup> Pamuk. *The Red-Haired Woman*, s. 215.

og hvordan disse bildene er en del av et forsøk på å skape en roman der alle deler henger sammen.

## 6. Avslutning

Jeg begynte med å spørre hvorvidt det å oversette Orhan Pamuks *Kırmızı Saçlı Kadın* kunne kaste nytt lys over motsetningene man finner i forfatterskapet hans. Gjennom en analyse som har vekslet mellom en oversettelsesteoretisk og en litteraturvitenskapelig tilnærming mener jeg å ha vist at at ja, det å oversette og å bruke oversettelsen som inngang til et verk kan absolutt åpne for nye sider ved verket. Jeg har vist hvordan Casanovas verdenslitteraturbegrep kan anvendes for å forstå det jeg mener at det motsetningsfylte og ambivalente i Pamuks forfatterskap: Det er en del av Pamuks forhandlinger med det tyrkiske og med det internasjonale, en del av hans jakt på et sted å skrive fra. Deretter viste jeg hvordan dette motsetningsfulle også er tilstede i *Kvinnen med rødt hår* gjennom litteraturens og den visuelle kunstens rolle i romanen. Slik jeg har vist gjennom sitater og referanser til verk og artikler, er både litteraturens rolle hos Pamuk og bruken hans av andre kunstformer blitt studert og skrevet om av andre. Like fullt mener jeg altså at min tilnærming – der den praktiske oversettelsen og den litteraturvitenskapelige analysen utfyller hverandre – kan tilføre noe viktig.

Når jeg har skrevet om stil, om betydningen av person- og stedsnavn, av litteratur, av teater og av billedkunst i *Kvinnen med rødt hår*, har utgangspunktet mitt hele tiden vært oversettelsen, og perspektivene som arbeidet med den har gjort meg oppmerksom og nysgjerrig på. Det jeg har studert, er altså først og fremst det som befinner seg i teksten, det som skal oversettes, det som er tilgjengelig for tyrkiske lesere. Uten å kontekstualisere i nevneverdig grad har det altså dreid seg om å peke ut de kunstneriske grepene som fins i teksten, og som gjør den verdt å lese og å oversette. Det har vist seg at de motsetningene jeg har belyst ved hjelp av Linda Hutcheon og Pascale Casanova også gjør seg gjeldende i *Kvinnen med rødt hår*, og at de er viktige å kjenne for oversettelsen av verket. Oversettelsen har vist vei inn i spørsmålene jeg har diskutert, og det motsetningsfulle ved Pamuks forfatterskap som er et yndet studieobjekt, har vist seg også å representere utfordringer i oversettelsen av *Kvinnen med rødt hår*. Og oversettelsen, der den befinner seg i skjæringspunktet mellom språklig og kulturell innsikt og kunnskap, og nærlesning, slik det fremheves

av Susan Bassnett som jeg allerede har sitert, danner et godt utgangspunkt for å nærme seg en forståelse av hva litteratur er og kan være. «[...] vi holder til nede i skriften, vi er ikke litteraturhistorikere, vi er romanlesere, og en av oss [...] er en skrivende leser» sa den norske Virginia Woolf- og Ali Smith-oversetteren Merete Alfsen i et foredrag på Bjørnsonfestivalen i 2017: «Hun [oversetteren] kan ikke nøye seg med å sette merkelapper på ting, postmodernisme eller stream-of-consciousness eller hva det skal være, hun må *gjøre det sjøl*».<sup>141</sup> Når man leser for å oversette, når man oversetter, leser man på en tekstnær måte, oppmerksom på de ledetrådene, sammenhengene og detaljene forfatteren har skrevet inn i teksten, og ikke minst på hvordan han har skrevet dem inn i teksten.

Jeg har allerede sitert fra Viktor B. Sjklovskijs «Kunsten som grep», og jeg mener at hans tekst er relevant også i oversettelsessammenheng: For i en skjønnlitterær oversettelsesprosess er det jo nettopp de underliggjørende elementene oversetteren må identifisere for å kunne gjenskape den på et nytt språk. I *Kvinnen med rødt hår* gir Pamuks underliggjøring seg uttrykk nettopp gjennom hans bruk av motsetninger. Når han, slik jeg viste i kapittel 3, lar overgangen mellom fiksjon og virkelighet være uklar til og med i romankarakterenes navn, er det en måte å fange leserens oppmerksomhet på. Å integrere et vidt spekter av litteratur i romanen og å la den drive handlingen fremover er en måte både å overraske og å skape gjenkjennelse på. Pamuks bruk av visuelle kunstformer bidrar på sin side til å føre oss ut av automatiserte tankemønstre og til å se ting på nye måter. I oversettelsessammenheng kan dette altså knyttes til det jeg allerede har vist. Dynamikken mellom litteratur og litteratur, mellom teater, billedkunst og ord kan anses som en del nettopp av stilen i *Kvinnen med rødt hår* fordi det er med på å drive handlingen fremover: Den er en del av stilen slik Pamuk selv beskriver den. Det er handlingen, innholdet og karakterene som først og fremst utgjør stilen i romanen, og språket underbygger det. Pamuk vrir og vender på det velkjente og på det fremmede, på det som fremstår som motsetninger og på det vi tror hører sammen, og i dette møtet skaper han et særegent språklig uttrykk som jeg har forsøkt å få grep om. Michael McGaha uttrykker det slik: «A good novel [...] produces a powerful illusion of reality. Every great novelist creates a

---

<sup>141</sup> Alfsen, Merete. «Underordiske tunneller – å oversette Ali Smith». Foredrag på Bjørnsonfestivalen 2017. Tilgjengelig på nett: <http://oversetterforeningen.no/underordiske-tunneller-a-oversette-ali-smith/>.

fictional world that is distinctly, recognizably his or her own».<sup>142</sup> Det er denne fiktive verdenen jeg har vist frem i lys av oversettelsesprosessen fra tyrkisk til norsk.

«Jeg følte hele universet, men det var som om jeg ikke kunne tenke det, det var vanskeligere. Og det er grunnen til at jeg ville bli forfatter. Når jeg skrev, skulle jeg tenke, jeg skulle gi de bildene og følelsene jeg ikke greide å uttrykke på egenhånd, en skriftdrakt [...]» sier Cem i romanens første del.<sup>143</sup> Han leter etter en måte å uttrykke seg på, og slik jeg har vist, kretser store deler av *Kvinnen med rødt hår* rundt nettopp ønsket om å uttrykke noe, om å se, om å forstå. Her ligger kjernen både i romanen og i oversettelsen av den: Oversetteren må finne frem til det forfatteren gjør for å skape litteratur – det er der særpreget og det som skal oversettes, befinner seg. For hvis det er slik – og det mener jeg at det er – at en viktig del av oversetterens oppgave er å lete seg frem til det som er kunst i kildeteksten, da er også møtet mellom den litteraturvitenskapelige analysen og oversettelsen – slik Alvstad, Helgesson og Watson som jeg siterte innledningsvis, etterlyser – et fruktbart sted å være.

---

<sup>142</sup> McGaha. *Autobiographies...*, s. 177.

<sup>143</sup> Pamuk. *Kvinnen med rødt hår*, s. 78 (Tyrkisk: «Bütün âlemi hissediyordum da sanki onu düşünmem daha zordu. Onun için yazar olmak istiyordum. Yazarken düşünecek, kendi kendime ifade edemediğim resimleri ve duyguları yazıya dökcek [...]», s. 56).

## Litteraturliste

### Skjønnlitterære verk og oversettelser

- Pamuk, Orhan. *Kırmızı Saçlı Kadın*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Pamuk, Orhan. *Kvinnen med rødt hår*, oversatt av Ingeborg Fossetøl. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2017.
- Pamuk, Orhan. *The Red-Haired Woman*, oversatt av Ekin Oklap. London: Faber & Faber, 2017.
- Pamuk, Orhan. *Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Pamuk, Orhan. *Masumiyet Müzesi*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Pamuk, Orhan. *Uskyldighetens museum*, oversatt av Bernt Brendemoen. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2010.
- Pamuk, Orhan. *Istanbul – Hatıralar ve Şehir*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003
- Pamuk, Orhan. *Istanbul – Byen og minnene*, oversatt av Bernt Brendemoen. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2006.
- Pamuk, Orhan. *Kar*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Pamuk, Orhan. *Snø*, oversatt av Alf Storrud og Ayfer Erbaydar. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2005.
- Pamuk, Orhan. *Öteki Renkler*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Pamuk, Orhan. *Andre farger*, oversatt av Alf Storrud, Cora Skylstad m.fl.. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2009.
- Pamuk, Orhan. *Benim Adım Kırmızı*. Istanbul: İletişim Yayınları, i serien *Çağdaş Türkçe Edebiyat 74*, 1998.
- Pamuk, Orhan. *Mitt navn er Karmosin*, oversatt av Bernt Brendemoen. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2003.
- Pamuk, Orhan. *Kara Kitap*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1990.
- Pamuk, Orhan. *Svart bok*, oversatt av Bernt Brendemoen. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1994.

### Sekundærlitteratur

- Alfsen, Merete. «Underordiske tunneller – å oversette Ali Smith». Foredrag på Bjørnsonfestivalen 2017. Tilgjengelig på nett:

<http://oversetterforeningen.no/underordiske-tuneller-a-oversette-ali-smith/>. Besøkt 13.11.2017.

Almas, Esra. «Framing *My Name Is Red*: Reading a Masterpiece» i Afridi, Mehnaz M. Og David M. Buyze (red.). *Global Perspectives on Orhan Pamuk: Existentialism and Politics*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2012.

Alvstad, Cecilia, Stefan Helgesson og David Watson (red.). *Literature, Geography, Translation: Studies in World Writing*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Andrews, Walter G. «The Black Book and Black Boxes: Orhan Pamuk's *Kara Kitap*» i *Edebiyat* 11, 2000.

Aristoteles. *Poetikk*, oversatt av Øivind Andersen. Oslo: Vidarforlaget, 2008.

Basch, Sophie og Nilüfer Göle (red.). *Orhan Pamuk*, i serien *Les Cahiers de l'Herne*. Paris: Éditions de L'Herne, 2017.

Bassnett, Susan. «From Cultural Turn to Translational Turn» i Alvstad, Cecilia, Stefan Helgesson og David Watson (red.). *Literature, Geography, Translation: Studies in World Writing*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Bjeduğ, Murat. «Kırmızı Saçlı Kadın: Orhan Pamuk'tan yeni bir magnum opus» i *T24*, 12. februar 2017. Tilgjengelig på nett: <http://t24.com.tr/yazarlar/murat-bjedug/kirmizi-sacli-kadin-orhan-pamuktan-yeni-bir-magnum-opus,13868>. Besøkt 9.11.2017.

Bjørneboe, Jens. *Om Brecht og Om teater*. Oslo: Pax Forlag A/S 1998 [1976].

Boase-Beier, Jean. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester, UK og Kinderhook, NY, USA: St. Jerome Publishing, 2006.

Brecht, Bertolt. *Vår tids teater* oversatt av Carl Fredrik Engelstad. Oslo: Cappelen Forlag, 1959.

Brendemoen, Bernt. «Å oversette Orhan Pamuk» i Jeffner, Anders (red.). *Språk- och ordkonst i österled*. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akadmiem, *Konferenser* 79, 2012.

Brendemoen, Bernt. «Orhan Pamuk – Bir Türkçe Sözdizimi Yenilikçi» i Esen, Nüket. *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Istanbul: Can Yayınları, 1992.

Brooks, Geraldine. «In Orhan Pamuk's New Novel, a Youthful Obsession Yields a Haunted Life» i *The New York Times*, 16.10.2017. Tilgjengelig på nett: [https://www.nytimes.com/2017/10/16/books/review/red-haired-woman-orhan-pamuk.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2017/10/16/books/review/red-haired-woman-orhan-pamuk.html?_r=0). Besøkt 23.10.2017.

Casanova, Pascale. «Literature as a World» i *New Left Review* 31, januar, 2005.

Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 2008 [1999].

Cezveciyan, Kirkor. «Referansların Gölgesinde Kalan Bir Roman: ‘Kırmızı Saçlı Kadın’» i *Post Dergi*, 8.2.2016. Tilgjengelig på nett: <http://postdergi.com/referanslarin-golgesinde-kalan-bir-roman-kirmizi-sacli-kadin/>. Besøkt 30.10.2017.

Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2003.

Doğan, Zafer. *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2014.

Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016 [2001].

Ecevit, Yıldız. *Orhan Pamuk’u Okumak: Kafası Karıştı Okur ve Modern Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004 [1996].

Elkatip, Zeynep Uysal. «Geleneğin Kırılışından Türk Modernleşmesine, *Benim Adım Kırmızı*’da Resmin Algılanışı» i Kılıç, Engin (red.). *Orhan Pamuk’u Anlamak*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Esen, Nüket (red.). *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. İstanbul: Can Yayınları, 1992.

Esen, Nüket og Engin Kılıç (red.). *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Firdausi. *Firdausis Kongebog: Udvalgte sagn af det persiske nationalepos i metrisk gengivelse med en indledning om digteren og hans værk*. Gjendiktet av Arthur Christensen. København: Gyldendalske Boghandel/Nordisk Forlag, 1931.

Freely, Maureen. «Kopya ya da Dönüşüm? *Kara Kitap*’ı (Yeniden) Çevirmek», oversatt fra engelsk av Erol Köroğlu, s. 163-170 i Esen, Nüket og Engin Kılıç (red.). *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Freud, Sigmund. «Dostojewskij und die Vätertötung» i Freud, Sigmund. *Bildende Kunst und Literatur*, Studienausgabe, Band X. Frankfurt-am-Main: S. Fischer Verlag, 1989.

Gibaldi, William. «’The Red-Haired Woman’: The Worst Translation Orhan Pamuk Has Ever Suffered» i *The Washington Post*, 21.8.2017. Tilgjengelig på nett: [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/the-red-haired-woman-the-worst-translation-orhan-pamuk-has-ever-suffered/2017/08/21/34b87452-8385-11e7-b359-15a3617c767b\\_story.html?utm\\_term=.68b34219dc52](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/the-red-haired-woman-the-worst-translation-orhan-pamuk-has-ever-suffered/2017/08/21/34b87452-8385-11e7-b359-15a3617c767b_story.html?utm_term=.68b34219dc52). Besøkt 23.10.2017.

Göknaar, Erdağ. «A Turkish Woman in the Oedipus Complex: Orhan Pamuk’s ‘The Red-Haired Woman’» i *Los Angeles Review of Books*, 22. august 2017. Tilgjengelig



på nett: <https://lareviewofbooks.org/article/a-turkish-woman-in-the-oedipus-complex-orhan-pamuks-the-red-haired-woman/>. Besøkt 31.8.2017.

Göknar, Erdağ. *Orhan Pamuk. Secularism and Blasphemy: The politics of the Turkish Novel*. London/New York: Routledge, 2013.

Göknar, Erdağ. «My Name is Re(a)d: Authoring Translation, Translating Authority» i *Translation Review*, 68:1, 2012.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, NY/London: Routledge, 2003 [1988].

Hverven, Tom Egil. «Å sy inn en ørliten tvil» i *Klassekampen*, 28.10.2006.

Hverven, Tom Egil. «Harmoni med sprekker» i *Klassekampen*, 21.10.2006.

Ims, Gunvald Andreas. *Orhan Pamuk: Om sjøframstilling og tyrkiske miniatyrer i Kar*. Masteroppgave ved UiO, 2006. Tilgjengelig på nett: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/24239/Masteren.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Lastet ned 12.10.2017.

Kristeva, Julia. «Le mot, le dialogue et le roman» i *Sēmeiōtikē: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

Løvaas, Kari. «Tvil» i *Klassekampen*, 31.10.2006.

Løvaas, Kari. «Vi må være fattige nå» i *Klassekampen*, 26.10.2006.

Løvaas, Kari. «Istanbul i svart-hvitt» i *Morgenbladet*, 14.07.2006.

McGaha, Michael. *Autobiographies of Orhan Pamuk: The Writer in His Novels*. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2008.

Moretti, Franco. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London: Verso, 2005.

Moretti, Franco. «More Conjectures» i *New Left Review* 20, mars/april 2003.

Moretti, Franco. «Conjectures on World Literature» i *New Left Review* 1, januar/februar 2000.

«Orhan Pamuk: Politik Bakımdan İstanbul artık yaşayamam». Ukjent forfatter. I *Cumhuriyet*. 16.10.2017. Tilgjengelig på nett: [http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/845699/Orhan\\_Pamuk\\_Politik\\_bakimd\\_an\\_artik\\_istanbul\\_da\\_yasayamam.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/845699/Orhan_Pamuk_Politik_bakimd_an_artik_istanbul_da_yasayamam.html). Besøkt 20.10.2017.

Özden, Begüm Fırat. *Encounters with the Ottoman Miniature: Contemporary Readings of Imperial Art*. London/New York: I.B. Tauris, 2015.

Parla, Jale. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012

[2011].

Preston, Alex. «The Red-Haired Woman review: Orhan Pamuk finds truth at the bottom of a well» i *The Guardian*, 3.9.2017. Tilgjengelig på nett: <https://www.theguardian.com/books/2017/sep/03/the-red-haired-woman-by-orhan-pamuk-review-secrets-of-fatherhood>. Besøkt 25.10.2017.

Pürselim, Mehmet Firat. «Kırmızı Saçlı Kadın'ın eleştirel okuması» i *BirGün*, 4.3.2016. Tilgjengelig på nett: <http://www.birgun.net/haber-detay/kirmizi-saclı-kadin-in-elestirel-okumasi-105441.html>. Besøkt 9.11.2017.

Riopelle, Frode Johansen. «Havet i bunnen av brønnen» i *Morgenbladet*, 23.6.2017.

Schleiermacher, Friedrich. «Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens» i Störig, Hans Joachim. *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969 [1963].

Selboe, Tone. *Hva er en roman?* Oslo: Universitetsforlaget, 2015.

Sjklovskij, Viktor B.. «Kunsten som grep» oversatt av Sigurd Fasting i Kittang, Atle (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*, 2 utg.. Oslo: Universitetsforlaget, 2003.

Sofokles. *Kong Oidipus* gjendiktet til norsk av P. Østbye. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2013 [1999/1924].

«The Red-Haired Woman». Ukjent forfatter. orhanpamuk.net. Ingen copyright-dato. Internett. <http://orhanpamuk.net/book.aspx?id=111&lng=eng>. Besøkt 18.9.2017.

Updike, John. «Murder in Miniature: A sixteenth-century detective story explores the soul of Turkey» i *The New Yorker*, 3.9.2001. Tilgjengelig på nett: <https://www.newyorker.com/magazine/2001/09/03/murder-in-miniature>. Besøkt 23.10.2017.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 2008 [1995].

Wolffheim, Franziska. «Ödipus in Istanbul» i *Der Spiegel*, 25.9.2017. Tilgjengelig på nett: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/die-rothaarige-frau-von-orhan-pamuk-oedipus-in-istanbul-a-1169096.html>. Besøkt 1.11.2017.

Yourcenar, Marguerite. «Ton et langage dans le roman historique» i Yourcenar, Marguerite. *Essais et mémoires*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1991.

### **Ordbøker og andre hjelpemidler**

Brendemoen, Bernt og Sinan Çorbaçioğlu. *Tyrkisk-norsk ordbok = Türkçe-Norveççe sözlük*. Oslo: Sypress Forlag, 2013.

Brendemoen, Bernt og Even Hovdhaugen. *Tyrkisk grammatikk*. Oslo: Universitetsforlaget, 1992.

Lewis, George. *Turkish Grammar*. Oxford: Clarendon Press, 1967.

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

*Redhouse yeni: Türkçe-İngilizçe sözlük/New Redhouse Turkish-English dictionary*. Istanbul: Redhouse Yayınevi, 1968.

*Tureng.com. The Multilingual Dictionary*. Tureng Dictionary and Translation Ltd.