

# Peter Pan – ulike fremstillinger av samme historie

*En studie av adaptasjon og oversettelse i barnelitteratur*

Synnøve Heltne



Masteroppgave i oversettelsesstudier  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2012





© Synnøve Heltne

2012

Peter Pan – ulike fremstillinger av samme historie

Synnøve Heltne

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

Trykk: Representeren, Universitetet i Oslo





# Forord

Jeg vil først og fremst takke min tålmodige veileder, Bergljot Behrens, for interessante samtaler, gode råd og konstruktiv kritikk underveis. Du har vært til stor hjelp og jeg vil takke deg for din støtte både faglig og personlig når jeg har sett litt for mørkt på ting.

Videre vil jeg takke verdens beste mamma, for svært grundig korrekturlesing inn i de sene nattetimer. En bedre mamma skal man lete lenge etter, ikke bare er du flink faglig, men hva er vel bedre enn en mors trøst og hjelp i de siste stressfulle dagene før levering?

Jeg vil også takke mine gode venner. Til tross for mitt asosiale liv i det siste har dere holdt ut med meg og gitt meg deres støtte og jeg ser frem til å ta igjen tapt tid med hver og en av dere. Jeg vil i tillegg gi en spesiell takk til min beste venninne, Maria. Uten deg hadde jeg ikke kommet meg i mål!

Sist, men ikke minst, vil jeg takke min fantastiske samboer, Rickard. Det er langt ifra lett å leve med en masterstudent den siste tiden før oppgaven skal inn, og du har ikke vært noe annet enn tålmodig, støttende og forståelsesfull (i tillegg til at du har gitt meg et spark bak de gangene jeg har trengt det). Du har vært min klippe, og for det er jeg evig takknemlig!





# Innholdsfortegnelse

Innledning.....	1
1 Peter Pans opprinnelse .....	4
1.1 J. M. Barrie – mannen bak Peter Pan .....	4
1.1.1 J. M. Barrie - Peter Pan selv? .....	5
1.2 Peter Pan – begynnelsen .....	6
1.2.1 Peter Pan - karakteren .....	7
1.2.2 Peter og Wendy .....	7
1.3 Adaptasjon .....	8
1.4 Ulike versjoner av samme historie .....	11
1.4.1 Samuelson (1951) og Knudsen (1992): .....	12
1.4.2 Knudsens utgangstekst .....	13
2 Intraspråklig litterær adaptasjon.....	16
2.1 Forutsetninger for tilretteleggelser av barnebøker.....	16
2.1.1 Å skrive for barn – barnelitteraturens funksjon og kriterier.....	17
2.1.2 Motiver for adaptasjon .....	19
2.2 Intraspråklig adaptasjon – en analyse.....	21
2.2.1 Kapittelinnstillingen i to versjoner .....	22
2.2.2 Overskriftens funksjoner .....	23
2.2.3 Byrons kapitler .....	24
2.3 Fortellerstemme .....	38
2.4 Forkortelser og forenklinger .....	44
2.4.1 Forkorting.....	44
2.4.2 Forenkling .....	45
2.5 Oppsummering og konklusjon.....	47
3 Adaptasjon i interspråklig oversettelse .....	50
3.1 Oversettelse vs. Adaptasjon – to sider av samme skala?.....	50
3.2 Hensyn til ny målgruppe.....	52
3.3 Oversettelsens skopos.....	53
3.4 Tekstnærhet i oversettelse .....	55
3.4.1 Hjemliggjøring .....	56
3.5 Analyse av Haugens oversettelse .....	57

3.5.1	Kapittelinnndeling .....	57
3.5.2	Person- og stedsnavn: .....	59
3.5.3	Sanger .....	65
3.5.4	Dialoger/replikker/uttrykk .....	66
3.5.5	Mat og drikke .....	68
3.5.6	Oppsummering og konklusjon .....	69
3.5.7	Fortellerstemme .....	70
3.5.8	Konklusjon .....	71
3.5.9	Barn som målgruppe .....	72
3.6	Analyse av Knudsens oversettelse .....	72
3.6.1	Kapittelinnndelingen .....	73
3.6.2	Kapitlene i Knudsens tekst .....	74
3.6.3	Oppsummering og konklusjon .....	85
3.6.4	Fortellerstemme .....	86
3.6.5	Forkorting og forenkling .....	87
3.6.6	Hjemliggjøring .....	89
3.6.7	Person- og stedsnavn .....	89
3.6.8	Mat og drikke .....	89
3.6.9	Sanger .....	90
3.6.10	Knudsens utgangstekst .....	90
3.6.11	Oppsummering og konklusjon .....	92
4	Konklusjon .....	93
	Litteraturliste .....	96
	Oversettelsen .....	98





# Innledning

Når vi diskuterer oversettelser, er noen av spørsmålene som ofte kommer opp: ”Hvilke endringer er gjort?”, ”Hvilke motiver ligger bak disse endringene?” og ”Hvilken effekt har disse motiver og endringer?”. Dette er svært interessante spørsmål å stille, og det finnes mye teori om disse problemstillingene. Hva er ”lov” og ”ikke lov” å endre på som oversetter, uten at oversetteren ”overtar” forfatterens prosjekt? Eller, kan oversetteren velge fritt og legge sitt eget perspektiv på hvordan historien skal fortelles? Det er forskjeller på hva som gjøres i ulike sjangre når det gjelder litteratur for voksne og litteratur for barn. Jeg leste et sted at oversettere og forlag har mye friere tøyler innenfor barnelitteraturen. Dette gjorde meg nysgjerrig. Ikke bare er barnelitteratur sett på som en ”underlegen” sjanger som gir forlag friere tøyler til å utgi nye utgaver, men det er også en sjanger hvor det er spesielle hensyn som må tas for å nå barn som målgruppe. Men hvilke ekstra hensyn må tas når en skriver for barn og oversetter barnebøker? Kreves det spesiell tilpasning i forhold til å oversette litteratur for voksne? I så fall, hvordan gjøres dette og hvilken effekt har eventuelle endringer på målgruppens opplevelse av historiene? Det hevdes at all oversettelse innebærer noen form for tilpasning. Er dette sant, hvor går i så fall grensen mellom en oversettelse og en ny versjon? Vil en adaptasjon av utgangsteksten være lojal mot forfatterens prosjekt og intensjon om den skrives på samme eller på en annen nasjons språk? Argumentet er at all oversettelse innebærer adaptasjon, og all adaptasjon er oversettelse.

Mitt prosjekt i denne oppgaven, er å undersøke hvordan en historie beveger seg i adaptasjon og oversettelse. En oversetter er også en skribent. I oversettelsesarbeidet må oversetteren tilpasse teksten sin (forestilte) målgruppe. Gjenspeiles da oversetterens eget syn på målgruppen? I så fall, har oversetteren ”inskribert” sin egen stemme i teksten og overtatt den opprinnelige fortellerstemmen? Spørsmålet i min oppgave er om det alltid er en ny stemme i en historie skrevet for barn, eller om en slik egen stemme kommer tydeligere frem i en enspråklig adaptasjon enn i en språkforskjellig gjengivelse. Eller er distinksjonen mellom en enspråklig adaptasjon og en tverrspråklig gjengivelse overlappende?

Jeg har valgt historien *Peter and Wendy* av James Matthew Barrie som mitt utgangspunkt og, målet er å beskrive hvordan historien og karakteren Peter Pan har utviklet seg. Jeg har funnet (ikke overraskende) utallige ulike oversettelser og versjoner av originalhistorien som kom ut i 1911, og har avgrenset undersøkelsen til tre ulike versjoner

som jeg sammenligner med utgangsteksten. Jeg bygger analysen min på teori om oversettelse av barnelitteratur og tilpasning/adaptasjon i oversettelse. Med dette som grunnlag, har målsettingen vært å finne svar på i hvilken grad interspråklig og intraspråklig oversettelse skiller seg fra hverandre, og hvordan de skiller seg fra originalteksten. I lys av en slik undersøkelse kan jeg vurdere hvordan oversettere inskriberer sin egen stemme, ikke bare som forteller, men også som bidragsyter til å omskape den opprinnelige historien.

Oppgavens struktur er delt inn i 4 kapitler med underkapitler.

Kapittel 1 handler om Peter Pans opprinnelse. Jeg begynner med å gi en kort oppsummering av forfatteren J.M. Barries liv, før jeg redegjør for hvordan historien ble skapt, og videre om historiens utvikling gjennom tiden. Jeg vil her se på karakteren Peter Pan, hvordan han blir til, hvem han er. Videre presenterer jeg de ulike versjonene av historien, og de utgavene som vil være fokus i min oppgave. Adaptasjon og tilpasning, mitt tema i oppgaven, blir så presentert til slutt.

I kapittel 2 kommer jeg inn på temaet barnelitteratur, og hvilke hensyn en må ta når en skriver for barn. Jeg redegjør her for hvilke kriterier og tekstfunksjoner en skal ha i betraktning når en skriver for barn. Jeg analyserer så en engelsk adaptasjon av *Peter and Wendy* i lys av temaet adaptasjon. Jeg vil her finne svar på teksten blir tilpasset, og om en kan avlese noe motiv bak endringene? Et motiv for endringer, som tas opp i dette kapitlet, er fortellerens eget syn på barn som mottakergruppe.

I kapittel 3 utvider jeg temaet adaptasjon til interspråklige oversettelser ved å analysere relevante aspekter i oversettelse – her oversettelse til norsk. Det gjelder spesielle adaptasjoner eller tilpasningsstrategier i to norske utgaver, en tekstnær oversettelse, og en omskrevet oversettelse. Et slikt deskriptivt studium kan gi svar på, om det faktisk er slik, at all oversettelse innebærer en form for adaptasjon. Tekstene vil gi eksempler på ulike tilpasningsstrategier, og spørsmålet er hva vi kan lese av disse endringene, hvilken effekt det får på teksten. Hva er forskjellen mellom en oversettelse og en adaptasjon, er dette to ulike ting?

I arbeidet har jeg spesielt latt meg inspirere av barnelitteraturforskeren Kari Skjønberg og oversettelsesforskerne Riitta Oittinen og Göte Klingberg. Jeg avgrenser oppgaven til en analyse av elementene fortellerstemme, forenkling og forkorting. I kapittel 4 gir jeg en oppsummering av analysene og en konklusjon.

Til slutt gjør jeg en oversettelse til norsk av en nylig utkommet bok som bygger på den kjente historien om Peter Pan. Boken heter *Peter and the Starcatchers*, skrevet av Dave Barry og Ridley Pearson, og er den første av fem bøker i serien. Disse bøkene er skrevet som forløpere til Barries historie om Peter Pan, og den første boken handler om en mystisk kasse på et skip Peter reiser på, som blant andre de skumle sjørøverne er ute etter å få tak i. I historien får vi vite mye om hva som hendte før Peter havnet på ”Neverland”, blant annet hvordan Kaptein Krok mistet hånden, og hvordan øya fikk sitt navn.

# 1 Peter Pans opprinnelse

Historien av James Matthew Barrie om Peter Pan og Wendy er en av mange klassikere som har vært inspirasjon til utallige adaptasjoner, både når det gjelder oversettelser, omskrivninger og adaptasjon til andre medier. Dette er mitt tema for oppgaven, men la oss først se på historiens begynnelse. Hvordan ble historien til? Hvem er denne Peter Pan?

## 1.1 J. M. Barrie – mannen bak Peter Pan

Skaperen av Peter Pan, den skotske forfatteren J.M Barrie, ble født 9. mai 1860. Da han var seks år gammel, døde hans fjorten år gamle bror i en skøyteulykke. Sjokket over brorens død påvirket moren så mye at hun aldri kom over det, og for Barrie ble dette etterhvert inspirasjonen for karakteren Peter Pan, gutten som aldri ble stor.

Barrie hadde et ønske om å bli forfatter, noe familien ikke så på som et godt yrke. Men etter hvert fikk han en journalistjobb, og ikke lenge etter begynte han å skrive bøker. I 1894 giftet han seg med skuespilleren Mary Ansell. Det var et barnløst ekteskap som ikke holdt lenger enn til 1909. Allerede mens han var gift med Mary, ga Barrie mye oppmerksomhet til sin nabo Sylvia Llewelyn Davies og hennes barn. Det hele begynte med at han fortalte historier til Sylvias to første sønner i Kensington Park, hvor han ofte gikk tur med hunden. Han møtte så Sylvia i et middagsselskap, og etter hvert begynte han å besøke henne og ektemannen og deres nå fem sønner. På denne tiden begynte Barrie å skrive skuespillet *Peter Pan*, som hovedsakelig var basert på Sylvias fem sønner, og da spesielt den ene sønnen George. Barrie hadde lovet sin venn, den Amerikanske produsenten Charles Frohman, å skrive et skuespill for Maude Adams, en Amerikansk skuespillerinne, innen april 1904 og begynte å skrive på dette 23. november 1903, dagen før Sylvias femte sønn, Nico, ble født. Arbeidstittelen på skuespillet var *The Great White Father*, og det ble satt opp på Duke of Yorks teateret i London.

Peter Pan var ingen ny idé. Han dukket først opp som en biskarakter i Barries bok *The Little White Bird* fra 1902. Dette var en bok for voksne med en blanding av sosial komedie og fantasi med dystre undertoner, men delen med Peter Pan var mye mildere, lettere. Gutter som ikke vokser opp, hadde han tenkt på siden brorens død. Den kvinnelige karakteren Wendy var



også basert på en virkelig person, datteren til en venn, og som døde i en alder av seks år. Hun kalte Barrie for sin ”friendly” men kunne ikke uttale ’r’ og sa derfor alltid ”fwendy”. Dette førte til at Barrie udødeliggjorde henne ved å kalle hoverpersonen i skuespillet for Wendy.

I følge Nicola J. Watson (Montomery, Heather & Watson, Nicola J.: 2009, s. 142) eksisterer det en tidligere kilde til skuespillet, en bok trykket privat i kun to utgaver, om hans ferieopplevelser med Llewelynfamiliens gutter, som også inneholder 36 bilder av dem, med tittelen *the Boy Castaways of Black Lake Island* (1901). Skuespillet ble så skrevet mellom november 1903 og mars 1904 og vist i London under sesongen 1904-5. Første oppsetning av skuespillet var 27. desember 1904 og ble en stor suksess, som førte til at skuespillet ble satt opp på nytt året etter. På grunn av skuespillets store suksess, ble kapitlene i *The Little White Bird* om Peter Pan utgitt av Barries forlag Hodder & Stoughton i 1906. De ble utgitt som en barnebok med tittelen *Peter Pan in Kensington Gardens*.

I 1907 mistet de fem guttene sin far Arthur. Bare to år senere led Sylvia samme skjebne, og de var nå foreldreløse. Barrie sørget for økonomisk sikkerhet, betalte for guttenes utdanning og ble en viktig person i deres liv. Men bare noen år etter at skuespillet i 1911 ble tilpasset, utvidet og gitt ut med tittelen *Peter and Wendy*, døde den ene av guttene, George, etter å ha blitt skutt i hodet under krigen. Etter krigen døde ytterligere to av guttene. Peter fikk psykiske problemer som følge av krigen og valgte selv å ende sitt liv ved å hoppe ut foran t-banen, og Michael, som ikke kunne svømme, druknet mens han var i Oxford. Tre av guttene døde altså tidlig, mens de to siste sønnene, Jack og Nico levde gode liv og døde naturlig av alderdom. Barrie selv døde av bronkitt 19. juni 1937, 77 år gammel. Ti år før sin død ga han rettighetene til Peter Pan til Great Ormond Street Hospital, og historien om gutten som ikke ville bli voksen fortsatte å leve gjennom dem han åpenlyst elsket høyest – barna. (Birkin, Andrew: 2005)

### **1.1.1 J. M. Barrie - Peter Pan selv?**

I følge Peter Hollindale (Montomery & Watson: 2009) ble Barrie aldri fysisk eller psykisk ”en mann”. Hans fokus var hele livet på sin bror, og dette var en av grunnene til at han aldri ble ”voksen” psykisk. Fysisk ble han heller aldri en fullvoksen mann med en høyde på 152 cm, og han begynte heller ikke barbere seg før langt inn i tjuårene. Det sies også at han ganske sikkert aldri modnet seksuelt heller, at hans katastrofale ekteskap med skuespillerinnen Mary Ansell aldri ble fullbyrdet og at han var ”kjønnsløs”, og som Andrew

Birkin bemerket: "the reality of sex was something he preferred not to think about" (ibid. s. 156).

En skal derimot ikke tro Barries barndom var ulykkelig, da han elsket historier og ofte lånte dagens historier på biblioteket, som han leste med sin mor. Han ble tidlig godt kjent med historier om indianere, pirater og havfruer og lærte mye om sin mors barndom, som senere ble inspirasjonen til skapelsen av Wendy. I tillegg satte han opp teaterstykker i hjemmet fra ung alder, og hans barndom ble forlenget da han begynte på Dumfries Academy. Fem år der med gunstige vennskap, lot hans fantasi blomstre i et gledelig aseksuelt paradisi (ibid. s. 156-7).

Da han senere møtte guttene i Davies-familien, fant han igjen denne gleden av vennskap, hvor han i deres selskap igjen kunne nyte denne eventyrlige og aseksuelle glede fra barndommen. De ble hans hjelpende publikum under Peter Pans skapelsesprosess, og da de ble eldre, ga deres historier og leker han inspirasjon (ibid. s. 157).

## 1.2 Peter Pan – begynnelsen

Det hele startet altså i 1902, da J.M. Barrie presenterte karakteren i en roman med tittelen *The Little White Bird (Adventures in Kensington Gardens.)* Boken ble først utgitt i London av Hodder & Stoughton og handler om en enslig og barnløs pensjonert soldat og hans nære forhold til en ung gutt, som er sønn til et gift par i nabolaget. Mannen hjelper paret økonomisk i det skjulte samtidig som han søker et tett bånd med sønnen, et tegn på et ønske om farskap. Boken er delt inn i ulike episoder rundt om i London, og Peter Pan dukker opp i to kapitler som foregår i Kensington Gardens. Disse to kapitlene ble så gjort om til barneboken *Peter Pan in Kensington Gardens* i 1906, med illustrasjoner av Arthur Rackman. Hodder & Stoughton var også forlaget bak denne utgivelsen. I 1911 kom skuespillet fra 1904 ut i bokform under tittelen *Peter and Wendy* (nå vanligvis kalt *Peter Pan*), med illustrasjoner av F.D. Bedford, og det er denne historien jeg er interessert i å følge. Historien ble gitt ut samtidig både i England (Hodder & Stoughton) og USA (Charles Scribner's Sons) og er gjennom tidene flere ganger kommet ut i nyere format, med nye illustrasjoner, gjerne i farger og med en mer moderne layout. I tillegg til at originalen kom ut i nye utgivelser og opplag opp gjennom årene, kom den også ut i bearbejdede versjoner, i tillegg til at den er oversatt til svært mange andre språk og gitt ut verden over, blant annet i Norge. Dette vil jeg vil se på i oppgaven, med fokus på noen av utgivelsene, men før jeg går inn på det, vil jeg gi en kort

presentasjon av hovedrolleinnehaveren, for å få en bedre forståelse rundt karakteren og historiene om han.

### 1.2.1 Peter Pan - karakteren

Peter Pan er blitt en meget kjent og klassisk karakter i barnelitteraturen. Han er elsket av mange, og historiene om ham er blitt fortalt til og lest av barn gjennom flere generasjoner, vist på film, teaterscener osv. og det er nok få som ikke har hørt eller lest om denne lille skøyeren som Barrie skapte for over 100 år siden. Men hvem er egentlig Peter Pan, og hvordan har historien utviklet seg gjennom århundret?

Peter Pan er en rampete og skøyeraktig gutt, som ikke vil bli voksen, og på magisk vis forblir et barn. Peters evige barndom begynner på en øy i Serpentineren, en sjø i Kensington Gardens. Der blir fugler til spedbarn, som så blir sendt hjem til par som har søkt om å få barn. Men da Peter er bare syv dager gammel, rømmer han ut av vinduet og tilbake til parken, fordi han ikke vil bli voksen. Der får han vite at han nå er blitt en 'Midtimellom', en blanding mellom fugl og menneske. Peter kan ikke fly lenger, men lager seg en båt, som han bruker til å ferdes rundt i parken med. Men når han spiller for alvene når de holder ball, bestemmer de seg for at han skal få et ønske oppfylt, og han ber da om å kunne fly tilbake til moren sin, men vil komme tilbake om han ikke liker seg. Etter en stund hos moren blir valget for vanskelig, så han flyr tilbake til parken med et løfte til seg selv, om at han skal dra tilbake til moren. Men Peter har det så fint i parken, så da han omsider drar tilbake, er vinduet hos moren lukket og hun hører ikke ropet hans. Slik gikk det altså til at Peter Pan fortsatt er en "Midtimellom" og leker rundt i parken blant fugler og alver.

### 1.2.2 Peter og Wendy

Den neste historien om Peter Pan kom i 1911, da skuespillet kom ut i bokform under tittelen *Peter and Wendy*. Dette er nok den mest kjente historien, og den jeg har valgt å se på i min oppgave. I *Peter and Wendy* møter vi Peter Pan, som kommer flygende inn på soverommet til lille Wendy Darling og hennes to småbrødre, Michael and John. Han leter etter skyggen sin som han har mistet. Han tar med seg de tre søsknene tilbake til øya si, Eventyrøya (Never Land), hvor voksne ikke kan komme og barn aldri blir eldre. Wendy tar på seg en rolle som moren til Peter og de bortkomne guttene (The Lost Boys), barn som er blitt forlagt av sine foreldre eller barnepassere. Lover om tid, vekst og foreldres autoritet, gjelder

ikke på denne fantastiske øya med palmer og laguner, bebodd av feer, pirater, indianere og havfruer. Den eneste loven som gjelder er loven om fantasi: om noen virkelig tror på noe, så vil det skje. Eventyrøya er en metafor for barns fantasi, et paradys bygd opp av motiver tatt fra eventyr og spenningshistorier.

Peters fiende er den enarmede piraten Kaptein Krok (Captain Hook). Peter Pan matet en krokodille med Kroks tapte arm, og hans klokke fortsetter å tikke i krokodillens mage. Armen er erstattet med en metallkrok. Etter mange spennende eventyr på øya, får Wendy og brødrene hjemlengsel, og Peter sender dem hjem til foreldrene, som også adopterer de bortkomne guttene. Peter nekter å bli adoptert, men overtaler Fru Darling til å gi ham et løfte om at Wendy får returnere til Eventyrøya hver vår for å hjelpe til med husvasken. I noen år kommer han tilbake og henter henne, men så går det lang tid uten et glimt av han. Når Wendy vokser opp, gifter seg og får datteren Jane, forteller hun om Peter Pan i god natt-historiene til datteren, og en natt kommer Peter for å hente Wendy uten å forstå at Wendy har blitt voksen. Det ender med at Peter tar med seg Jane, og Wendy ser lengtende etter dem mens de flyr blant stjernene mot Eventyrøya. Når Jane blir voksen, er det hennes datter Margaret som blir med for å vaske, og når Margaret blir voksen, vil hennes datter bli Peters mor, ”and thus it will go on, so long as children are gay and innocent and heartless (Barrie, J.M.: 1998, s. 157).

Historien om Peter Pan har fortsatt å leve og utvikle seg siden Peter and Wendy ble utgitt og finnes i dag, som vist ovenfor, i utallige ulike adaptasjoner, de aller første skapt av forfatteren selv. Adaptasjon var altså en del av dette eventyret allerede fra dets begynnelse. Men hva er egentlig adaptasjon?

## 1.3 Adaptasjon

Begrepet adaptasjon betyr å avpasse, tilpasse, og/eller legge til rette for. Det handler om å endre på noe for at det skal passe inn i/for noe annet. Adaptasjon brukes kanskje mest når litterært stoff blir bearbeidet for bruk i et annet medium, f. eks når en bok blir filmatisert. Det er svært vanlig at skriftlige historier blir gjort om til film, teaterstykker, musikal osv.

Helge Ridderstrøm

(<http://home.hio.no/~helgerid/litteraturogmedieleksikon/medieadaptasjon.pdf>) definerer *medieadaptasjon* som:

”overføring og tilpasning av en historie fra ett medium til et annet, for eksempel fra bok til film, eller fra tegneserie til dataspill eller fra dataspill til film. En adaptasjon kan også oppfattes som en etterligning, eller som et forsøk på å skape en ekvivalens mellom det første verket og det andre, medieadapterte” (ibid.)

Om vi ser på en filmversjon, er dette en *tolkning* av bokversjonen, en ”lesning”, aldri ”den fullstendige adaptasjonen”, men ”én mulig adaptasjon” av i prinsippet uendelig mange muligheter. Ofte brukes uttrykk som ”based on the novel by...”, ”inspired by...”, ”a free adaptation of...” og lignende. Peter Pans historie har gjennom sin levetid vært inspirasjonen bak uendelig mange slike adaptasjoner, og jeg har funnet så mye som 19 sceneproduksjoner, 22 bøker, 6 tegneseriebøker, 1 radioproduksjon, 13 filmer, 5 TV-produksjoner, 6 videospill, 2 dokudrama, og 6 referanser til Peter Pan i andre verk, som sanger og andre bøker. I alt fant jeg 80 ulike adaptasjoner, og trolig finnes det enda flere. Det er i tillegg et interessant fenomen hvordan Michael Jacksons liv var inspirert av Peter Pan: mannen som aldri vokste opp. Jackson skapte til og med en fornøylespark i sitt hjem, som han kalte Neverland. Det spekuleres i om han hadde det som kalles ”the Peter Pan syndrome”, et begrep brukt i psykologien etter at den amerikanske psykiateren Dan Kiley publiserte boken «The Peter Pan syndrome. Men who have never grown up» i 1983 (Skårderud, Finn, [http://www.psykologtidsskriftet.no/index.php?seks\\_id=81355&a=2](http://www.psykologtidsskriftet.no/index.php?seks_id=81355&a=2)). Dette begrepet brukes også om James M. Barrie selv.

Jeg skal ikke gå noe nærmere inn på de ulike medieadaptasjonene, men det er svært interessant å se hvor mange ulike utgaver vi kan finne av Barries historie og hvor mange som har blitt inspirert av denne lille gutten han skapte for 100 år siden.

Det er et stort spenn mellom trofaste og frie måter å medieadaptere på, og på samme måte kan vi finne litterære adaptasjoner som skiller seg veldig fra originalen, hvor forfatteren har skrevet så å si fritt, og andre som har holdt seg nært originalteksten, men likevel har tilpasset seg en ny målgruppe. Geoffrey Wagner beskriver i boka *The Novel and the Cinema* (1975) tre ulike adaptasjonsstrategier slik:

- Flytting (”transposition”): direkte overføring, med tilsynelatende et minimum av endringer
- Kommentar (”commentary”): det foretas vesentlige endringer av historien, personene eller annet
- Analogi (”analogy”): ingen nøyaktige likheter, men lignende tema, stemning eller lignende som i boka; eller ”samme” historie flyttet i tid og rom, og dermed med mange nødvendige

endringer (Ridderstrøm, Helge:

<http://home.hio.no/~helgerid/litteraturogmedieleksikon/medieadaptasjon.pdf>).

Adaptasjoner kan altså graderes etter hvor ”trofaste” de er mot verket som det blir tatt utgangspunkt i. Det gjelder også litterære adaptasjoner, som kan graderes i en skala fra små tilpasninger til frie, omskrevne adaptasjoner.

Ridderstrøm kommer med en annen variant av inndeling (det er imitasjoner fordi de etterligner noe i et tidligere verk; jfr. at en parodi oppfattes som en type imitasjon):

- 1 - Overføringsimitasjon er den trofaste måten: maksimal etterligning av den opprinnelige historien, med svært få endringer, bortsett fra dem som skyldes at mediene er forskjellige og stiller ulike krav. Den som har medieadaptert, har hatt likhet som sin ledestjerne.
- 2 - Unntaksimitasjon innebærer også stor likhet, men med ett eller et par viktige avvik.
- 3 - Fornyelsesimitasjon: Det blir foretatt vesentlige endringer med det opprinnelige produktet, uten at det er noen tvil om at det er en adaptasjon. Fornyelsesimitasjoner kan gi oss nye, alternative blikk på f.eks. en litterær tekst (forelegget for filmen). Det som noen har kalt kulturell adaptasjon, kan også oppfattes som fornyelsesimitasjon, som når f.eks. en romanhandling i japansk underverden er flyttet til amerikansk underverden i en film.
- 4 - Innslagsimitasjon betyr at det opprinnelige kunstneriske produktet bare løselig har inspirert et nytt produkt i et annet medium. Den nye produksjonen har hentet en idé (eller flere idèer) fra det eldre produktet, fra dets historie i vid forstand, en estetisk stil eller lignende. Inspirasjonen viser seg ved at f.eks. en spesiell tematikk, en gjenkjennbar stemning eller et miljø, deler av handlingstråden, en estetikk eller spesielle virkemidler fra det første produktet er brukt i det nye, medieadapterte produktet.

De fire kategoriene er langt fra vanntette seg imellom. Tvert imot utgjør de et kontinuum, dvs. gradvise, glidende overganger mellom dem. Det er tolkningsavhengig hvilken kategori en bestemt film skal plasseres i. Ofte er det spesielt usikkert om et verk kan kalles en innslagsimitasjon. Dette er også relevant for tekstuelle adaptasjoner. De utgavene jeg tar for meg, vil vi se at har ulike endringer og tilpasninger, uten at det er enkelt å plassere dem i en bestemt kategori. Om en adaptasjon er tilpasset, omskrevet, gjenfortalt eller skrevet fritt etter forfatterens kjennskap til originalhistorien, kan noen ganger være umulig å si sikkert.

## 1.4 Ulike versjoner av samme historie

Ikke overraskende med en så populær klassiker, finner man i tillegg til de utallige medieadaptasjonene, også mange ulike oversettelser og omskrevne versjoner. Jeg har valgt ut noen av disse versjonene for min oppgave, og vil begynne med å gi en rask innføring i dem. Det ville vært svært interessant i en større forskning å få oversikt over alle versjoner og utgivelser som er utgitt, for å se hvordan historien og karakteren har utviklet seg gjennom tiden, men for min oppgave har jeg valgt å fokusere på tre ulike utgaver med utgangspunkt i to oversettelser til norsk.

Originalteksten, 1911-versjonen av *Peter and Wendy*, ble utgitt samtidig i London av Hodder & Stoughton, og i New York av Charles Scribner's Sons. Jeg benytter meg av en utgivelse fra 1988, med tittelen *Peter Pan and Wendy*. Denne er utgitt av Pavilion Books Limited, og teksten er den samme som i 1911-utgivelsen. Det eneste som er endret, er at det er et nytt forlag og en annen illustratør (Michael Foreman). Det står klart på forsiden at J. M. Barrie er forfatter, og det står i tillegg: "Original story first published 1911" på innsiden, som bekrefter at det er originalhistorien. Jeg har i tillegg sammenlignet den med teksten fra 1911 funnet på nettsiden [www.questia.com](http://www.questia.com), og tekstene er identiske. Jeg har derfor valgt å bruke utgivelsen fra 1988 i min analyse, da det er samme tekst og finner det lettere å bruke en papirutgave enn en e-bok i mitt arbeid. Det at formatene på originalen og utgivelsen jeg bruker er forskjellig, ser jeg på som uvesentlig, da mitt fokus er på tekstene.

Den ene utgaven jeg vil se på er *Peter Pan og Wendy*, en norsk oversettelse av Tormod Haugen, utgitt av Gyldendal Forlag A/S i 1982. Her vises det tydelig at det er en oversettelse av originalen ved notis i boken om at originalens tittel er *Peter Pan*, og også at den først ble utgitt av Hodder & Stoughton i 1911. Denne vil jeg kalle en 'ren tekstnær oversettelse' da den er tro mot originalen uten store endringer. Denne oversettelsen ble utgitt i nye opplag i 2003 og 2008, sistnevnte samme år som Haugens død.

Den andre utgaven, også med tittelen *Peter Pan og Wendy*, ble utgitt av J.W. Eides Forlag i 1951, av Ranka Samuelsen. Under tittelen står det: "En norsk utgave ved Ranka Samuelsen", og dette viser at det er noe annet enn en tekstnær oversettelse, men heller en ny versjon. Vi ser også Barries historie fra 1911 ikke er brukt som utgangstekst, da det i notisen står at originalens tittel er *Peter Pan and Wendy*, ikke *Peter and Wendy* (eller *Peter Pan*,) som er originaltittelen.

I 1992 kom denne utgivelsen ut på nytt, utgitt av Eide Forlag, men nå under navnet Ranka Knudsen, som hun het før hun giftet seg og la til Samuelson. Igjen står det at det er en norsk utgave. I denne står det ”gjenfortalt etter *Peter Pan and Wendy*”, som bekrefter min tanke om at dette ikke er en oversettelse av Barries tekst, men en annen versjon av historien, en adaptasjon. Er dette da en adaptasjon gjort av Ranka Knudsen selv? Eller er det en oversettelse av en tidligere adaptasjon? I så fall, hvilken utgangstekst har Knudsen brukt? Før jeg kunne gå videre med å bruke Knudsens tekst, måtte jeg finne ut mer om de to utgivelsene og forsikre meg om at de var like, slik at jeg kunne fokusere på den ene av dem i min analyse.

### **1.4.1 Samuelson (1951) og Knudsen (1992):**

Ranka Knudsen Samuelsons utgave av *Peter and Wendy* var den første norske utgaven i forkortet versjon. Knudsen (1888-1966) var en norsk skuespiller, forfatter, oversetter og radioprogramleder, gift med Sverre Samuelson (død 1947) og mor til forfatteren Merete Wiger. Hennes to utgivelser ble begge utgitt av Eide forlag.

Når det kommer til forskjeller mellom de to versjonene, er formatet kanskje det mest slående. Der er store ulikheter, da den nyeste boken har større format, større skrift, større bilder, og på forsiden er bildet i farger. Det er mange år mellom de to utgivelsene og at den siste er utgitt nå i nyere tid, kan være en hovedfaktor til denne endringen, da det er et ”modernisert” format. Den andre store forskjellen er at versjonen fra 1992 inneholder forord og etterord, skrevet av Jo Tenfjord, en oversetter og forfatter kjent for sin formidling av eventyr og myter. Forordet er en slags introduksjon av historien om Peter Pan, en kort oppsummering av *Peter Pan in Kensington Gardens* og hvordan Peter ble som han ble. Etterordet er en introduksjon av forfatteren J. M. Barrie og hvordan han skapte historien, om skuespillet om Peter Pan og Barries liv, kort oppsummert. Det kan virke som dette er lagt til som en ekstra tilpasning for målgruppen, for å gi leserne det forlaget ser på som en nødvendig forhistorie og informasjon for å vite hvem denne Peter Pan er og hvordan han kom til verden.

Utenom dette, er utgavene like. De inneholder samme kapitler, samme tekst, og bortsett fra et par endringer i tekststruktur og lignende (noe jeg antar har med sjanger og moderne skriving å gjøre), finner jeg ingen store forskjeller. Jeg fant det derfor greit å velge ut en av utgavene til analysen, og vil bruke den nyeste fra 1992.



## 1.4.2 Knudsens utgangstekst

Da jeg innså at Ranka Knudsens versjoner kanskje ikke hadde Barries originalhistorie som utgangstekst, begynte jeg å søke etter lignende utgivelser i England, og det var her jeg kom over en versjon av stor interesse. Allerede i 1915, kun 4 år etter at originalen kom ut, ga May Byron ut en forkortet utgave av *Peter and Wendy*, med tillatelse fra J. M. Barrie selv. Hun var altså den første til å gi ut en adaptert versjon, og denne kom så ut med illustrasjoner i 1921, og igjen i 1939. May Byron ga altså ut tre versjoner kort tid etter at originalen kom ut, med korte mellomrom, og disse ble adaptert med forkorting, forenkling osv. åpenbart for å gjøre dem mer ”barnevennlige”. Dette bekreftes også ved at de har undertitlene ”Retold for boys and girls”, ”Retold for Children” og ”Retold for little people. De to første utgavene var ikke tilgjengelige verken på The British Library, Deichmanske Bibliotek eller Nasjonalbiblioteket, og jeg kan derfor ikke si noe om eventuelle endringer i disse, men jeg fokuserer på den ene teksten isolert, som et eksempel på en adaptasjon fra samme kultur og språk som utgangsteksten.

Jeg bruker den siste utgivelsen fra 1939. Det står klart og tydelig allerede i tittelen at denne er gitt ut med tillatelse fra forfatteren: ”*Peter Pan and Wendy*, Retold by May Byron for little people (with the approval of the author)”, i tillegg til at det gjøres klart at den er gitt ut etter oppfordring fra Barries forlag Hodder & Stoughton, på innsiden står det: ”by arrangement with Hodder & Stoughton, Ltd”. Siden det står at den er gjenfortalt for ”små/unge” mennesker, er dette altså ikke en tekstnær oversettelse. Byron har skrevet ”fritt” fra originalen og laget en *adaptasjon*. Jeg vil se på denne utgaven som eksempel på en intraspråklig adaptasjon i slutten av neste kapittel, og jeg vil også analysere denne versjonen og sammenligne den med Ranka Knudsens versjon senere i analysedelen, da det kan virke som hun har brukt Byron som utgangstekst. Er Knudsen og Byrons tekster like, eller har Knudsen gjort som Byron og skrevet fritt fra originalen? Det opplyses ikke noe om utgangstekst, men et argument for at hun kan ha oversatt fra Byron er at det i 1951-utgivelsen står: ”Originalens tittel: *Peter Pan and Wendy*”, som opprinnelig er Byrons tittel. I nyeste utgave fra 1992 står det ”gjenfortalt etter *Peter Pan and Wendy*”, som er 1951-utgivelsen.

Mitt mål med denne oppgaven er å se på de ulike utgavene i lys av temaet adaptasjon og oversettelse. Roman Jakobson forklarer at vi har tre måter å tolke det verbale tegn på: det kan oversettes til andre tegn i det samme språk, til et annet språk, eller til et annet, ikke-verbalt system av symboler. Disse tre oversettelsesmåtene deles opp slik:

1. Intraspråklig oversettelse eller omformulering er en tolkning av verbale tegn ved hjelp av andre tegn i samme språk.
2. Interspråkling oversettelse eller ”translation proper” er en tolkning av verbale tegn ved hjelp av et annet språk.
3. Intersemiotisk oversettelse eller ”transmutation” er en tolkning av verbale tegn ved hjelp av tegn fra ikke-verbale tegnsystemer. (Jakobson, Roman (1959) i Venuti, Lawrence: 2004 s. 139)

Hvilke tilpasningsstrategier finner vi i intraspråklige og interspråklige oversettelser, og hva skiller dem fra hverandre? Hvis all oversettelse er en form for adaptasjon, vil da alle adaptasjoner passe inn i Jakobsons kategorier? I stedet for å skille mellom oversettelse og adaptasjon, vil det da være bedre å dele dem inn i ulike sider av en oversettelsesskala, hvor vi går fra ’rene tekstnære oversettelser’, som er de mest trofaste mot forfatter og utgangstekst, til de mest omskrevne adaptasjoner, fritt skrevet av en ”ny forfatter”? Jeg vil finne svar på dette ved hjelp av teori om hva som er betraktet som hovedkriteriene for å skrive og oversette barnelitteratur og teori om oversetting og tilpasing/adaptasjon av barnebøker, da jeg ser på sjangeren barnelitteratur.

I tillegg til dette har jeg gjort en oversettelse. Min utgangstekst er hentet fra en bokserie utgitt av Walker Books Ltd (London) på totalt 5 bøker. De utgitte bøkene er: *Peter and the Starcatchers* (2004), *Peter and the Shadow Thieves* (2006), *Peter and the Secret of Rundoon* (2007), *Peter and the Sword of Mercy* (2009), og *The Bridge to Neverland* (2021).

Bøkene er skrevet av to venner; Dave Barry og Ridley Pearson. Dave Barry er forfatter og humorist, Ridley Pearson er prisvinnende krimforfatter, og dette er første gang de skriver barnelitteratur. Handlingene i bøkene er satt til tiden før Barries *Peter and Wendy*, og vi leser om blant annet hvordan Kaptein Krok mister hånden, hvordan Peter Pan ble en gutt som aldri ville vokse ut, hvordan han og guttene havnet på Neverland, og ikke minst hvordan øya fikk sitt navn. I tillegg til bøkene, er det også satt opp teaterstykker basert på historiene, og på nettsiden [www.peterandthestarcachers.com](http://www.peterandthestarcachers.com) kan en lese om bøkene, karakterene, forfatterne og ikke minst teaterstykkets turnéprogram.

Boken jeg har valgt, er den første i serien, *Peter and the Starcatchers* (2004), og er ikke oversatt til norsk. Jeg har oversatt de to første kapitlene, og bokens målgruppe er barn/ungdom i aldersgruppen 10-12 år.

## 2 Intraspåklig litterær adaptasjon

Historien om Peter og Wendy er utgitt i mange ulike former, ikke bare adaptert til andre medier, men også skrevet om, oversatt og adaptert til nye skriftlige fortellinger. Det er denne formen, litterær adaptasjon, som er fokus her. Adaptasjoner forekommer ikke bare på tvers av kulturer, men også innen samme kultur, det Jakobson definerer som intraspåklig oversettelser.

### 2.1 Forutsetninger for tilretteleggelser av barnebøker

En form for adaptasjon er når bøker tilrettelegges mottakerens behov, kunnskap osv, noe som ofte forekommer innenfor barnelitteraturen, den gjeldende sjanger i min oppgave. Adaptasjon kan innenfor denne sjangeren handle om tilpasning av litterært stoff slik at det tilpasses et barns behov og fatte-evne, og her vil forfatterens eget barnesyn spille en rolle for valg av stoff, komposisjon, medium og rolle. Riitta Oittinen (2000) kaller dette ”child-image”, og ser på dette som en viktig del av oversettelsesprosessen. En kan ikke unngå sine egne ideologier når en tar avgjørelser i oversettelse, noe som gjenspeiles i verket:

”Situation and purpose are an intrinsic part of all translation. Translators never translate words in isolation, but whole situations. They bring to the translation their cultural heritage, their reading experience, and, in the case of children’s books, their image of childhood and their own child image. In so doing, they enter into a dialogic relationship that ultimately involves readers, the author, the illustrator, the translator, and the publisher” (Oittinen, Riita: 2000, s. 4).

Selv om Oittinen knytter sitt arbeid til oversettelse, finner jeg tematikken like aktuell for både interspåklig og intraspåklig adaptasjoner. Oittinen hevder at et hovedspørsmål ved oversetting av barnelitteratur er ”for hvem”. Vi oversetter for fremtidige lesere, barn som vil lese/høre historiene og tolke dem på sin egen måte. Dette er også noe en må ta hensyn til når det gjelder tilrettelegging og adaptasjon innenfor samme kultur. Om en tilrettelegger for en ny målgruppe, må en iskape seg et bilde av den nye leseren. Jeg finner svært mange felles elementer i teorier om intraspåklig adaptasjon og adaptasjon i oversettelse, noe som er interessant i forhold til mitt spørsmål om det er det samme eller ikke. Teorier som kan gjelde for begge, vil jo da tyde på at adaptasjon og oversettelse er overlappende kategorier.

Ifølge Oittinen vil barnesynet og ens egne ideologier og oppfatninger av hvilke behov/ønsker barnet har, påvirke hvordan en oversetter bøker, og dette vil igjen påvirke noen som tilrettelegger en tekst og foretar en adaptasjon, for eksempel i form av omskriving for et nytt leserpublikum innenfor samme språk. Dette er felles for ulike aktører i prosessen:

”Child image is a very complex issue: on the one hand, it is something unique, based on each individual's personal history; on the other hand, it is something collectivized in all society. When publishers publish for children, when authors write for children, when translators translate for children, they have a child image that they are aiming their work at” (Oittinen, Riitta: 2000, p. 4).

Barnesynet påvirker altså ikke bare oversettere, men også forfattere som skriver sin egen barnehistorie, og de som adapterer voksen- eller barnelitteratur. Men det er mye mer enn bare Ens forestilling om barnet som målgruppe en skal ta i betraktning når en skriver for barn.

### **2.1.1 Å skrive for barn – barnelitteraturens funksjon og kriterier**

Innenfor barnelitteraturen må en ta i betraktning at leseren ikke har samme kunnskap og forståelsesevne som en voksen. En forutsetning for å vurdere adaptasjoner for barn, er forståelse av barnelitteraturen som sjanger. Barnelitteraturens retningslinjer og kriterier bidrar til større innsikt i hvilket barnesyn som ligger til grunn hos forfatteren og fortelleren. I barnelitteratur deles funksjonen gjerne inn etter fire ulike funksjonskriterier.

Den første funksjonen er den *didaktiske funksjonen*, hvor boken skal være moraliserende og belærende, og leseren blir et objekt for oppdragelse. Ifølge Kari Skjønberg (Skjønberg, Kari: 1979, s. 8) begynte barnelitteraturens historie med den didaktiske adaptasjonen, ”det vil si bearbeiding av voksen litteratur for barn i belærende hensikt”. Det tok lang tid før det ble skrevet bøker direkte beregnet på barn. Dette tyder på at de så på moraliserende og lærerike tekster som viktig for barn, og at det var behov for tekster som var tilpasset deres forestilling om et barns fatteevne, deres verdenskunnskap og tekstforståelse, og at teksten i tillegg skulle formidle et budskap barna kunne lære noe av.

Historien i barnebøker kan også ha en *følelses- og fantasistimulerende funksjon*.

”Litteraturen skal berike barns forestillinger om virkeligheten, stimulere tanker, følelser og fantasi, og bidra til kunstopplevelse og kunstnerisk produktivitet. Mens den didaktiske litteraturen pådytter barna noe, skal denne litteraturen forløse” (Ridderstrøm: <http://home.hio.no/~helgerid/barnelitt.html>).

Den tredje funksjonen er *behovstilfredsstillende*. Den innebærer lekelitteratur brukt i lek og spill, og spenningslitteratur som skal underholde, skape spenning og drøm i hverdagen.

Den siste funksjonen er *terapifunksjonen*, som brukes i en helbredelsesprosess for et

mentalt skadet barn. Om vi bruker Barries historie som eksempel, har den både en fantasistimulerende og en behovstilfredsstillende funksjon, da den stimulerer tanker, følelser og fantasi hos leseren. I tillegg inneholder den spenning og underholdning, og måten den blir fortalt på, gjør at barnet lever seg inn i en annen verden og drømmer seg bort til stedene i boken. Men i tillegg kan vi også moraliserende elementer slik som at den gode vinner over det onde, en kjærlig mor og måten hun oppdrar sine barn, og barn som innser de ikke kan rømme fra å vokse opp, hvorpå de så vender hjem og er pliktoppfyllende. Så selv om den kanskje ikke er spesielt ment for oppdragelse, har den likevel også en didaktisk funksjon i den grad moralen i historien fungerer didaktisk.

I tillegg til mer eller mindre klart valg av historiens funksjon, finnes det også en del andre kriterier for at en barnebok skal være god: Det er viktig at handlingen i historien er konkret og synliggjort, og at fortellingen og dialoger er dominerende i forhold til f. eks miljøskildringer. Barn har begrenset ordforråd og evne til abstrakt tenkning, så det er viktig at historien er tydelig og klar, lett å følge. Fortellingen må være sammenhengende, spenningen holdes oppe, og fortelleren være lett å følge. Vanlige erfaringsbaserte mønstre barn lett kan lese eller lytte på er også et kjennetegn, f. eks kontrasten snill – slem, som knytter seg til barnets erfaringsbakgrunn. Format, lengde og illustrasjonstetthet er også viktig at passer for barn (Ridderstrøm: <http://home.hio.no/~helgerid/barnelitt.html>). I gjennomgangen av *Peter and Wendy* er det lett å finne kjennetegnene. Historien har et kronologisk tidsløp som er lett å følge. Fortelleren er klar og tydelig, og snakker rett til leseren, som vil holde barnets oppmerksomhet og gjøre det lettere å forstå hva som skjer. Det er en spenningshistorie hvor noe skjer hele tiden med mye dialog både mellom karakterene og fra forteller til leser, og vi har også onde og gode karakterer, med Kaptein Krok som den onde og de gode representert av Peter Pan og guttene som sloss mot ham. Vi finner også et litt mindre tydelig eksempel på dette i Peter Pans kamp mot å bli voksen, og de voksnes liv. Men om vi ser på enkelte adaptasjoner av historien, ser vi at disse kriteriene er tatt enda mer hensyn til. Adaptasjonene av May Byron og Ranka Knudsen, som jeg tar for meg i denne oppgaven, har begge skrevet om Barries historie ved at de har redusert en del lange miljøskildringer til å være mindre dominerende, i tillegg til at begge har forenklet teksten med mindre detaljerte og kompliserte beskrivelser. Disse adaptasjonene kan være motivert av deres forestillinger om målgruppens ordforråd og forståelsesevne. Dette vil jeg gå dypere inn på i mine analyser.

Et annet hensyn å ta er hvor mye et barn tåler å lese/høre om. Vi finner eksempler på *Peter Pan and Wendy* i scener hvor det er slåsskamper mot Kaptein Krok. Ofte blir detaljerte voldelige eller mørke scener i bøker tonet ned og gjort mildere i adapterte versjoner for barn for at de ikke skal bli skremt av å lese om slikt. Det er ikke ofte vold, død og lignende dukker opp i en historie for barn. Om en bok for voksne adapteres til en barnebok, som f.eks *Oliver Twist* (C. Dickens) eller *Gulliver's Reiser* (J. Swift), velger de fleste å utelate eller tilpasse disse delene av teksten så det blir passende for unge å lese. Dette er også noe vi kan se er tatt i betraktning i Byrons og Knudsens versjoner, da mye av det skumle og voldelige er omskrevet eller helt utelatt.

Historier for barn har dessuten som regel en lykkelig slutt, noe som også er et klart kriterium for å skjerme og styrke barns følelser. Det er altså en del å ta i betraktning når barn er målgruppen. Det samme hensyn gjelder også for oversettere og forfattere av adaptasjoner. Hva som beregnes som gode oversettelser eller adaptasjoner, og hvilke tekstlige valg en skal ta, vil det derimot alltid være delte meninger om. Noen kan mene at detaljerte beskrivelser og dialoger er stimulerende for barn, og får dem til å leve seg mer inn i historien, mens andre heller synes at språket må være enkelt og beskrivelsene tydelige, slik at det da er lett for barnet å forestille seg dette i hodet. Ved å lese en forfatters historie nøye, vil en lett kunne se hva forfatteren setter høyest og hvilken forestilling han/hun har om sin målgruppe. Det er dette jeg vil prøve å lese av tekstene jeg har valgt ut.

Vi ser altså at det er en rekke valg en forfatter må ta angående hva han/hun selv mener er god litteratur for barn, og hvilket motiv som ligger bak teksten, hvilket budskap en vil den skal ha. Er det ren underholdning tilpasset barnets forståelse av tekst, handling osv, eller ligger det en mer presis tanke bak det? Dette er det ikke bare forfatteren som vurderer, men også de som oversetter/tilpasser litteratur for barn.

## **2.1.2 Motiver for adaptasjon**

Ifølge Göte Klingberg er det vanskelig å skille mellom didaktisk adaptasjon i den hensikt å belære/moralisere, og adaptasjon for å gjøre stoffet forståelig for barn. (Skjøsberg: 1979, s.9) Voksen litteratur tilrettelagt for barn kan være formet ut fra forskjellige underliggende motiver: ”adaptasjonen kan være belærende, moraliserende, beskyttende, den kan være foretatt rett og slett for å gjøre verket lettere å lese som ren underholdning, eller den kan skje på et rent kommersielt grunnlag for å nå et størst mulig internasjonalt marked”(ibid.).

*Peter Pan and Wendy* er jo opprinnelig en barnebok, men på grunn av adaptasjoner gjort for å tilpasse den til en yngre, eller en mer presis definert lezerskare, med bakgrunn i en annen idé om målgruppen, passer dette også inn her. Jeg vil derfor ta med Skjønbergers motiver for å se om jeg kan avlese disse i adaptasjonene jeg ser på. Det er derimot vanskelig å si nøyaktig hvilke motiver som ligger bak de adaptasjoner og utgaver jeg ser på, da det ofte er flere enn ett, og en kan da forstå Klingbergs argument om det vanskelige skillet mellom dem.

Det første Skjønberg tar opp er den *belærende* adaptasjonen. Her vil vi finne samme motiver som i den didaktiske barnelitteraturen nevnt ovenfor. *Moraliserende* adaptasjon vil ha mye av de samme motivene som førstnevnte, en vil lære barna moral, gi dem kunnskap og moralisere, gjennom handlingen i historien, og evt. gjennom fortellerens direkte kommunikasjon med leseren. Om en da adapterer en bok for voksne, vil som regel slike motiver forsterkes i adaptasjonen.

Adaptasjonen kan også være *beskyttende*. Dette motivet kan ligge bak når en for eksempel tar bort ”skumle” elementer i historien for å gjøre den mer barnevennlig, bl.a. vold, blod osv, noe som var svært vanlig rundt 2. verdenskrig. Men det finnes også mindre *pedagogiske* motiver, som det å skape ren underholdning, at en forfatter eller oversetter rett og slett vil skrive/adaptere historien for at barn skal få glede av den. Et siste motiv, som nok også ofte ligger bak nye utgivelser og adaptasjoner, er den rent *kommersielle*. Dette er ofte et motiv vi finner hos forlag, at en kan skape nye historier, eller gi ut historier på nytt, for å få mer oppmerksomhet rundt bøkene og tjene mer penger. Vi ser at mange av disse motivene kan oppstå samtidig og ligge bak utgivelser og adaptasjoner. Å avdekke presist hvilke motiver som ligger bak en konkret utgivelse eller utgaver av en historie, som de utgavene jeg ser på her, er svært vanskelig å finne svar på. Hvorfor kom denne utgaven ut? Hvorfor ble det gjort slike endringer på historien? Er det mulig å finne motivene og funksjonene ved adaptasjonene/oversettelsene? Det vi vet sikkert er at vi finner svært mange eksempler på adaptasjoner av bøker ment for voksne, hvor de er tilpasset og omskrevet for en yngre lezerskare, og mange av dem er i dag klassiske barnebøker, blant annet Jonathan Swifts ”Gulliver’s Travels” og Charles Dickens’ selvbiografiske romaner. De lever videre og leses nå av barn, sjelden av voksne, og enda skjeldnere i sin fullstendige form (ibid, s. 12).

Adaptasjoner er som vi ser en stor del av nåtidens litteratur, og er også en stor del av Peter Pans historie. Denne historien er kommet ut i flere nye opplag, men også i nye versjoner. Når det gjelder hva som endres og tilpasses i en adaptasjon, hersker det til



forskjellige tider ulike oppfatninger både av hva som er passende for barn å få kunnskaper om, og hva som anses å være skremmende og skadelig for barn. Et eksempel er tendensen i litteraturen etter andre verdenskrig:

”etter den andre verdenskrig var det en sterk tendens til å beskytte, for ikke å si overbeskytte norske barn. Det preget mye av barnelitteraturen fordi forfatterne bevisst ønsket å gi barna en opplevelse av trygghet, men det førte også til at eldre litteratur ble bearbeidet for å virke mindre skremmende” (ibid. s. 13).

I nyere tid kan derimot tendenser tyde på at det er friere og friere kriterier for forfattere og oversettere.

I de følgende avsnittene analyserer jeg en omskriving av *Peter and Wendy*, hva Roman Jakobson definerer som en *intraspråklig* oversettelse. Her vil jeg trekke frem de største tilpasningene som er foretatt og hvilke strategier som er brukt. Jeg vil hovedsakelig se på tre kategorier; *fortellerstemme*, *forkorting* og *forenkling*, dette fordi fortellerstemmen i Barrie er så spesiell og fortelleren spiller så stor rolle i historien, og det er derfor interessant å se om denne forandres, og i så fall hvordan. Byrons versjon er mye kortere, og forenkling og forkorting kan da vise seg å være sentrale strategier. Jeg vil også sammenligne denne med en interspråklig oversettelse i neste kapittel, for å finne likheter og ulikheter mellom dem. Dette er også en adaptasjon av samme historie, men oversatt til norsk. I kapittel 3 foretar jeg også en analyse av en tekstnær oversettelse, for å se om vi også kan finne tilpasninger i denne, før jeg så forsøker å samle dem alle under oversettelsesbegrepet og svare på mine innledende spørsmål. Kan vi kalle alle tre utgavene for adaptasjoner, bare med ulik grad av adaptasjon? Ligger også den interspråklige adaptasjonen under begrepet oversettelse, eller vil en sterkt omskrevet versjon falle utenfor den kategorien? Hva er gjort med historien? Kan man avlese forfatterens/oversetterens motiver og barnesyn ut ifra hvordan de har formulert seg?

## 2.2 Intraspråklig adaptasjon – en analyse

May Byrons utgave *Peter Pan and Wendy* er et godt eksempel på en adaptasjon. Denne boken ble utgitt første gang i 1915 etter at May Byron fikk tillatelse av forfatter James Matthew Barrie til å skrive en adaptert utgave av hans historie. Det forekommer ingen kulturflytting, men den blir skrevet om og adaptert for et yngre leserpublikum, som tydelig vist i undertittelen: *Retold by May Byron, for little people*. Roman Jakobson kaller dette en

intraspråklig oversettelse, en oversettelse eller omformulering på samme språk. Jeg vil her foreta en analyse av May Byrons versjon og sammenligne den med Barries originalhistorie for å gi et innblikk i hvordan en adaptasjon kan skille seg fra utgangsteksten, og vurdere i hvilken grad det er en annen stemme enn Barries originale i den adapterte teksten. Jeg vil redegjøre for strategiene og vise til eksempler på hvordan de benyttes etter hvert i analysen. Byrons utgave har en annerledes presentasjonsform enn Barries, og er svært tilpasset når det gjelder både tekstlengde, innhold, detaljer, scener og dialoger. Dette gjør denne utgaven svært interessant å se på i lys av temaet adaptasjon, og kan ses opp mot spørsmålet om forholdet mellom en intraspråklig og en interspråklig oversettelse av et litterært verk.

### 2.2.1 Kapittelinnvidelingen i to versjoner

Kapittelinnvidelingen er en god pekepinn på hvor revidert Byrons utgave faktisk er. Jeg har plassert Byrons kapitler ut ifra hvor i Barries tekst Byrons kapitler passer inn. Slik ser kapitteloversikten ut i de to utgavene:

Kapittel	Barrie	Side	Byron	Side
1	Peter Breaks Through	9	The Family at No. 14	9
2	The Shadow	17	How Mr. Darling Disliked Nana	17
3	Come Away, Come Away	26	Peter, Wendy, and a Thimble The Children Escape	26 39
4	The Flight	40	The Fly-by-Nights	47
5	The Island Come True	50	The Never-Land	57
6	The Little House	61	The Little House is Built	69
7	The Home Under the Ground	69	All Sorts of Adventures	78
8	The Mermaid's Lagoon	75	Rescued from the Rock	89
9	The Never Bird	88		
10	The Little House	93	The Redskins and the Pirates	97

11	Wendy's Story	99		
12	The Children are Carried Off	107	The Bravery of Tinker Bell	105
13	Do You Believe In Fairies?	113	The Fight on "the Jolly Roger"	112
14	The Pirate Ship	122		
15	"Hook or Me This Time"	129		
16	The Return Home	139	The Children Home Again	122
17	When Wendy Grew Up	148		

Vi ser her en stor forskjell i antall sider og antall kapitler, som viser hvor mye Byron har valgt å endre sin utgave. Antall sider i originalen er 158, mens sideantallet i Byron kun er 128. En skal jo her nevne at formatet er annerledes når det gjelder størrelse på skrift og bokformat, men vi ser også at Barries historie inneholder 17 kapitler, mens Byron har 4 kapitler mindre. Dette gir jo en sterk indikator på at Byron har utelatt en del av historien, og kanskje til og med hele kapitler. En annen endring er at Byron har valgt å endre titlene på kapitlene. En tittel har flere funksjoner, og skaper forventninger for leseren, for hva som kommer, så endringer på dette kan ha konsekvenser for leserens opplevelse av teksten. Så hvorfor har Byron endret på dette? En analyse av kapitlene vil kunne gi svar på dette, og også belyse hvordan adaptasjoner blir utført.

### 2.2.2 Overskriftens funksjoner

En tittel har en egen oppgave/funksjon i en tekst, og ved å se tittelen får leseren en viss tanke om/forventning til teksten som kommer. Christiane Nord (Nord, Christiane: 1995) mener titlene er svært viktige å ta i betraktning når en oversetter, og har sett på titler og overskrifters kommunikative funksjoner, samt de kulturspesifikke og sjangerspesifikke måtene disse funksjonene er verbalisert. Nord hevder at en må definere den kommunikative effekt en tittel er ment å ha, og at enhver oversettelse derfor må starte med en funksjonell analyse av a) situasjonen målteksten er ment for og b) situasjonen utgangsteksten er brukt

som kommunikativt instrument. (ibid. s. 262) Dette vil også være gjeldende for den intraspråklige adaptasjon da forfatter tilpasser tekst, og da også titler, for sin egen målgruppe og en antageligvis ny situasjon. Vi kan anta at mottakelsen av en tekst i vanlig kommunikasjon er ledet av: 1) førsignal gitt av situasjonelle faktorer, 2) strukturelle trekk brukt som funksjonsmarkører, 3) mottakerens kommunikative nødvendigheter, og 4) mottakerens forventninger vis-a-vis tekstens situasjon, som er basert på tidligere lesererfaringer og (kulturspesifikke) verdenskunnskaper. (ibid. s. 263)

For at ens kommunikative intensjoner skal være oppnådd i teksten, bør sender: 1) gjøre antakelser angående mottakelsens situasjon (medium, sted, tid, motivasjon) og den sosiokulturelle kunnskap og kunnskap om verden hos mottakerne, 2) sørge for at teksten inneholder strukturelle markører som indikerer de tiltenkte funksjoner, 3) ta i betraktning mottakerens kommunikative behov/nødvendigheter, og 4) ta hensyn til mottakerens kulturspesifikke forventninger til en tekst presentert for dem i en slik situasjon (ibid. s. 264)

Vi kan her gjenkjenne Oittinens tanke om ”child-image”, da en som adapterer eller oversetter en barnebok må gjøre antakelser om barnet som mottaker, deres forståelse og verdenskunnskap, og noen av disse antakelsene vil da komme av deres eget barnesyn og forestilling om hva som passer for barn å lese.

Denne funksjonelle tenkningen kan benyttes når en oversetter titlene på kapitlene, da spesielt punkt 2. Kapitteloverskriftene er markørene som viser hva en kan forvente seg av handlingen, ”hva skjer videre”. Det at enkelte titler er endret i adaptasjoner og oversettelser, må da være i overensstemmelse med innholdet i kapitlene. Det er derfor grunn til å tro at endrede titler betyr at noe er endret i kapitlene, enten i form av innholdet/handlingen, eller eventuelt at forfatter velger et annet fokus, ved at tittelen skal ”kommunisere” eller peke frem mot noe annet enn hva originalens tittel gjør.

### **2.2.3 Byrons kapitler**

Vi ser av kapittelinnvidlingen at Byrons tekst er innsnevret og ikke inneholder like mange kapitler som originalteksten. Dette kan tyde på at deler av originalteksten er utelatt i Byrons adaptasjon, noe som også kan si noe om hvorfor hun har andre titler på kapitlene. Så hvordan ser kapitlene ut i Byron? Hva har hun valgt å ta bort i sin adaptasjon? Hvilken effekt har dette på karakterer og historien i sin helhet?

## **Kap. 1 Peter Breaks Through**

### **Byron: The Family at No. 14**

Kapittel 1 begynner svært likt i begge utgavene, og mye av historien er beholdt i en omskrevet form i Byrons tekst. Men hun har både utelatt enkelte elementer, og endret noen. Vi blir her kjent med familien Darling og hører om Neverland og Peter Pan, og helt på slutten av kapittelet møter vi han:

Barrie:

”She started up with a cry, and saw the boy, and somehow she knew at once that it was Peter Pan. If you or I or Wendy had been there we should have seen that he was very like Mrs Darling’s kiss. He was a lovely boy, clad in skeleton leaves and the juices that ooze out of the trees; but the most entrancing thing about him was that he had all his first teeth. When he saw she was a grown-up, he gnashed the little pearls at her.” (s. 16).

Byron:

”And suddenly the night-nursery window flew open of itself and a lovely boy dropped in. He was dressed in leaves of every colour. When he saw a grown-up sitting there, he was very much annoyed. Mrs. Darling, waking with a start, knew at once-though I can’t say how she knew-that this must be Peter Pan.” (s. 16)

At tittelen er forandret selv om handlingen er lik, viser to ulike fokus i kapittelet. Mens Barrie fokuserer på Peter Pan, selv om han kommer inn helt på slutten av kapittelet, fokuserer Byron på hovedtema i kapittelet, altså familien Darling. Dette er en måte å hjelpe leseren å skjønne på forhånd hva kapittelet handler om. Barrie velger heller å fokusere på hovedkarakteren i historien, og at leseren skal se frem til tidspunktet han dukker opp i historien. Men vi ser også en liten endring på karakteren Peter Pan i Byrons beskrivelse. Barrie beskriver en gutt kledd i blader og sevje fra trærne, som flekker tenner mot Mrs. Darling. Men til tross for dette ser Mrs. Darling ham som ”lovely”. Byron har en mildere Peter Pan i sin historie, med blader i alle farger, og som virker irritert på at hun er der, men han viser ingen misnøye på samme måte som Barries Peter Pan gjør.

## **Kap 2. The Shadow**

### **Byron: How Mr. Darling disliked Nana**

Handlingen i dette kapittelet foregår på soverommet til barna. Det begynner med at Peter mister skyggen sin når han flykter ut vinduet, så er det en del tumulter mellom Mr. Darling og Nana, og det ender med at Nana er bundet i hagen og foreldrene drar på fest til

naboen i nr. 27. Byrons kapittel er kortere og enklere fortalt, men ellers inneholder de det samme. Igjen viser titlene forskjellig fokus på innholdet. Mens Barrie fokuserer på scenen i begynnelsen når Peter mister skyggen sin, velger Byron heller å fokusere på hovedhandlingen i kapittelet. Barries tittel er et hjelpemiddel til å huske på skyggen, at den er viktig, for den kommer inn i handlingen igjen senere, men blir kun nevnt i begynnelsen i kap. 2. I stedet for å bruke tittelen til dette, har Byron valgt å ha med at Mrs. Darling viser skyggen til Mr. Darling i slutten av kapittelet, som egentlig kommer senere i originalen. Dette kan være et tegn på tydeliggjøring for sine lesere. Skyggen kan også være et symbol på en del av Peter som blir igjen hos familien Darling.

### **Kap 3. Come Away, Come Away!**

#### **Byron: Peter, Wendy, and a Thimble + The Children Escape**

Her finner vi første store endringen i Byron, hvor hun har valgt å dele Barries kapittel inn i to kortere kapitler. Vi følger Wendy og Peter i soverommet hvor de prater sammen. Peter forteller om Neverland, hvor han skulle ønske hun ville bli med og fortelle historier til dem, og til slutt klarer han å lokke henne og brødrene med ut av vinduet, flygende ved hjelp av alvestøv, like før foreldrene kommer hjem. Tittelen på Barries kapittel har igjen fokus på noe annet enn hovedhandlingen, da den heller peker på siste del hvor Peter lokker Wendy med ved å fortelle om havfruer osv på øya. Byrons kapitler har derimot titler som forteller om handlingen i kapitlene; kapittel. 3 handler om Peter, Wendy og fingerbølet (Wendy kysser Peter og kaller det et fingerbøl, Peter gjengjelder det ved å gi henne en knapp og kalle det et fingerbøl. Fingerbøl forstår Peter som å være en gave). Kapittel 4 er da siste del av Barries kapittel om at barna blir med Peter mot Neverland. Igjen ser vi tendensen hos Byron hvor tittelen gir oss hovedtema i kapittelet. I tillegg ser vi en ny strategi; å korte ned på kapitlene og dele opp Barries lengre tekst. På denne måten blir historien lettere å følge og mer lettlest, som vi så var et viktig kriterium for denne sjangeren. Ser vi dypere på titlene kan vi også se en fokusendring i måten de er skrevet på. Barries "Come Away, Come Away" viser at barna, og da spesielt Wendy, blir lokket til å bli med på eventyr og forlate tryggheten (soverommet), mens Byrons "The Children Escape" beskriver en flukt, at barna selv flykter fra soverommet, rømmer hjemmefra. Dette igjen forandrer karakterene på et vis, da de snille barna som er usikre blir lokket i Barrie, mens i Byron rømmer de frivillig hjemmefra.

### **Kap. 4 The Flight**

## **Byron: The Fly-By-Nights**

Byron har kortet ned, og skrevet om en del av dette, men hun beholder hovedinnhold og handling, som er flyturen til barna mot Neverland. Begge kapitlene slutter med at Wendy mister de andre i lufta og flyr alene med Tinkerbelle, som ønsker å bli kvitt henne.

Barrie:

”What else could poor Wendy do? She called to Peter and John and Michael, and got only mocking echoes in reply. She did not yet know that Tink hated her with the fierce hatred of a very woman. And so, bewildered, and now staggering in her flight, she followed Tink to her doom”. (s. 49)

Byron:

“Wendy, who was so kind herself that she never dreamed of anybody wanting to hurt her, thought that Tink was offering to show her the way. “Peter!” cried Wendy. “John! Michael! Where are you? Do answer!” But everything was silent. There was only Tinker Bell to help her. So she followed that deceitful tinkle.” (s. 56)

Det er lett å se at Byrons tekst er adaptert, bare av små utdrag som dette, men kapitlene har i hvert fall samme innhold, og da er det ikke like lett å finne bakgrunn til den endrede tittelen. Min tanke er at Byrons tittel fokuserer på karakterene i stedet, at de er natteravnere eller nattmennesker på flyturen, som tittelen betyr. Det kan også bety lunefull, upålitelig, som de følte Peter var, i tillegg til Tinker Bells lunefulle plan på slutten av kapitlet, mens Barrie kun peker på flyturen i sin helhet, som en flukt fra noe, som er hva kapitlet handler om. Her er altså Byrons tittel mer dekkende for de ulike elementer i kapitlet, hvor det er omvendt i de forrige, hvor hun heller fokuserer på hovedinnhold. Vi finner også en dypere mening i titlene ved at ”The fly-by-nights” handler om en flytur, mens ”The Flight” kan beskrive både en flytur og en flukt. Så også her er det omvendt fra forrige kapittel, hvor det var Byron som ga assosiasjoner til en flukt. Vi finner også endrede karakterbeskrivelser i Byrons kapittel, hvor karakterene blir gjort mildere/snillere, et eksempel er utdraget ovenfor. I Barries beskrivelse har Tinker Bell et enormt hat mot Wendy og kan virke svært truende. Byron har med at det er en mulighet for at Tinker Bell vil skade henne, men hennes enorme hat er utelatt, så hun blir en mildere, mer barnevennlig karakter.

Et annet eksempel på Byrons strategi for å gjøre historien mildere, er et utsnitt av flyturen til barna. Jeg viser til dette utsnittet nedenfor, under kategorien ”forenkling”, men kort forklart har Byron forenklet beskrivelsen av hvor mye barna sliter med å fly, og at de skader seg underveis, og utelatt bl.a. at Michael burde få bandasjert hodet fordi de flyr inn i skyer og lignende hele tiden.

## **Kap. 5:** The Island Come True

### **Byron:** The Never-Land

Hovedelementene i kapitlene er også her de samme. Vi blir kjent med piratene, sjørøverne, the Lost Boys osv. som bor på øya, og det blir fortalt om slagene de har, hvor skumle de er og hvor sterkt Kaptein Krok ønsker å drepe Peter Pan. Tittelen til Barrie viser til forrige kapittel, hvor alle fantasier barna har hatt om øya blir virkelig når de nå kommer hit, i tillegg til at vi nå blir enda mer kjent med stedet og karakterene der. Byrons kapittel er mye enklere, svært mye av detaljene, beskrivelsene osv er forkortet, og mye er tatt bort, og som tittelen viser, får vi helt enkelt en beskrivelse av The Never-Land. Barrie har en mye mer eventyrlig tittel ved at alle barnas fantasier om øya kommer i oppfyllelse i det de flyr over den, som også blir beskrevet for oss i teksten. Mye av det som er tatt bort og endret i Byrons kapittel er voldelige detaljer og skumle elementer. Et eksempel på dette er beskrivelsene av piratene. I Barries tekst beskrives navn ut ifra utseende og måten de dreper på. Byron har nesten bare beholdt navnene, og oppsummerer kort om at de alle var fulle av arr og tatoveringer. Piratene får altså en mildere/snillere karakter i Byrons historie.

## **Kap. 6** The Happy Home

### **Byron:** The Little House is Built

Kapitlet starter med at Wendy overlever pilen pga knappen (the Thimble) hun fikk av Peter som hun hang rundt halsen. Men Wendy er svak, og guttene mener at det er respektløst å røre henne for å flytte henne, så i stedet bygger de et hus rundt henne. Barrie fokuserer på huset som et hjem, et lykkelig hjem, mens Byrons tittel viser til byggingen, som er hoveddelen i kapitlet. Litt vanskelig å sette fingeren på hvorfor Byron endrer dette, hennes fokus er igjen på hovedhandlingen i kapitlet, men hun velger i tillegg å ta bort det hjemlige/familiære i huset, kanskje for å bevare det faktum at deres egentlige hjem ikke er her? Barrie derimot skaper en hjemlig atmosfære, og en slags familiefølelse rundt deres nye ”hjem”.

## **Kap. 7** The Home Under the Ground

### **Byron:** All Sorts of Adventures



Tittelen på kapittel 7 i Barrie er som vi ser, helt ulik tittelen på kapittelet vi er kommet til i Byron, som er kap. 8. Dette er fordi Byron her i motsetning til i kap 3 hvor hun deler opp i to kapitler, har satt sammen teksten til to kapitler, så der kap. 7 i Barrie slutter, fortsetter Byrons kapittel. Kap. 7 handler om hjemmet under jorda, og vi får detaljerte beskrivelser om hvordan det ser ut og om livet deres der, i tillegg til at det fortelles at Darlingbarna begynner å glemme livet hjemme. Barrie fortsetter å beholde familiefølelsen i dette kapittel, hvor det fortelles om de hyggelige kveldene i hjemmet under jorda, med Wendy som en morsfigur for barna. I Byron får vi en svært forkortet og forenklet fortelling om det samme, hvor mye av den hjemlige atmosfæren går tapt i de korte beskrivelsene. Dermed har hun også valgt å fortsette kapittelet ut i Barries kap. 8. Derfor peker også tittelen til Barrie på beskrivelsen av hjemmet, mens Byrons tittel peker på eventyrene vi så vidt hører om på slutten av kap 7. i Barrie, og som fortsetter i kap. 8, men som er en del av samme kapittel i Byron.

### **Kap. 8** The Mermaid's Lagoon

**Byron:** forts. All Sorts of Adventures + Rescued From the Rock

I kap. 8 befinner vi oss i havfruenes lagune. Sjørøverskipet kommer plutselig til syne, de har kidnappet Tiger Lily og Peter Pan etterligner stemmen til Kaptein Krok, som ikke er på skipet, og overbeviser dem til å slippe henne fri. Kaptein Krok kommer plutselig til skipet, han begynner å rope til Peter, som gjemmer seg i vannet med Wendy, og etter en lang samtale med gjetninger om hvem han er, avslører Peter seg selv. Etter en kamp med sjørøverne ligger Peter og Wendy skadde igjen på en stein i vannet. Peter fester Michaels drage til Wendy og sender henne av gårde mens han blir igjen alene på stenen, og en trommelyd inni ham sier: "To die will be an awfully big adventure!" (s. 87)

Byron har her valgt å dele opp Barries kap. 8 inn i siste del av forrige kapittel, og resten i første del av neste kapittel. Hun har kortet veldig ned på kapittelet fra lagunen i Barrie; bl. a ved å kutte ut nesten hele samtalen mellom Peter og Kaptein Krok (i Byron fortelles det bare hva de snakket om), og kampen mellom guttene og sjørøverne (her er nesten alle kampdetaljer og voldelige scener borte). Vi forstår derfor Byrons tittelendring, da kampen er en del av eventyrene i forrige kapittel, og det som skjer i lagunen ikke er langt nok eller viktig nok til å fokusere på i et eget kapittel. Barries tittel derimot peker på helheten i kapittelet, alt som skjer, skjer i the Mermaid's Lagoon, og til og med beskrivelsen av stedet får tildelt mye større plass i Barries tekst.

## **Kap. 9** The Never Bird

**Byron:** forts. Rescued from the Rock

Her møter vi ”the Never Bird”, som flyter rundt i vannet i lagunen i redet sitt med to egg, etter å ha falt ned fra treet sitt. Hun er oppsatt på å redde Peter fra steinen, fordi han var snill mot henne da hun falt ut av treet, og kommer mot ham i redet sitt og forlater det så han kan kripe opp i det. Ved å bruke trøyen sin som seil kommer Peter trygt i land og vender tilbake til Wendy og guttene.

Igjen har ikke Byron beholdt Barries oppdeling, som gir denne delen av historien et eget kapittel. Hun har heller satt sammen et kapittel med denne scenen og scenen hvor Peter og Wendy er på steinen. Disse to scenene er kortet veldig ned av Byron, og får langt ifra like mye fokus som i Barries historie, så oppdelingen her virker veldig naturlig i forhold til Byrons tekst. Selv om kapitlet i Barrie med ”the Never Bird” er ganske kort, er det enda kortere i Byron, og absolutt ikke nødvendig å ha i et eget kapittel. Dette er for å få mer flyt i teksten og for å gjøre den lettere å følge. Det blir fort komplisert og hakkete med mange korte kapitler, når Byron korter ned scenene så mye som hun gjør. Hun beholder da også noe av Barries utgave med sine lengre kapitler. Tittelen referer da til både Wendy og Peters redning fra stenen.

## **Kap. 10** The Little House

**Byron:** The Redskins and the Pirates

Dette kapitlet handler om Wendy og guttene som spiser middag i huset under jorden. Guttene småkrangler med hverandre, Peter kommer hjem, og vi får i dette kapitlet også små hint om at Wendy heller vil være kjæresten til Peter enn å være moren hans. Dette forstår derimot ikke Peter. Kapitlet slutter med at hele ”familien” danser og synger sammen før sengetid, og vi får vite at dette er deres siste lykkelige time sammen i huset under jorden. I tillegg til dette er indianerne nå blitt deres venner pga. Tiger Lily, og de sitter vakt utenfor hjemmet.

I Byron er dette bare to sider i begynnelsen av kap. 10. Det er altså kortet veldig ned, og det gjelder samtlige scener. Mens Barrie forteller detaljert om indianerne som holder vakt, lange samtaler mellom Wendy og guttene, er dette så vidt med i Byrons historie. Samtalen om

Wendys følelser til Peter er helt borte. Byrons tittel er altså annerledes da hun ikke har et eget kapittel om det lille huset under jorda, og har hoppet over det.

### **Kap. 11** Wendy's Story

**Byron:** forts. The Redskins and the Pirates

I dette kapittelet forteller Wendy historien om familien Darling til guttene, som om det handlet om noen andre enn dem selv. Historien ender med at barna er trygt hjemme hos foreldrene, hvorpå Peter fnyser, forteller om sin mor som glemte og erstattet ham da han var borte, og dette får dem til å ville reise hjem. Alle utenom Peter vil tilbake til familien Darling. De klarer ikke å overtale ham og gjør seg klare til å dra. Like før avreise derimot, angriper piratene sjørøverne som sitter over dem og vokter huset under jorden.

Her fortsetter da Byrons kapittel, igjen kortet veldig ned, i forhold til den detaljerte historien Wendy forteller og den lange samtalen om å reise hjem i Barries bok, som har fått sitt eget kapittel og som da tittelen refererer til. Byron oppsummerer nesten bare historien, og har heller valgt å ha en tittel som peker mot slutten av kapittelet når det oppstår kamp, en teknikk Barrie bruker tidligere i historien for å lede den frem mot neste kapittel. Dette gjør det ikke noe vanskeligere for leseren, da historien ikke er like viktig, og Byron nok heller vil gjøre det lett å følge med frem til slaget mellom de to gruppene starter, som er hennes fokus.

### **Kap. 12** The Children Are Carried Off

**Byron:** The Bravery of Tinker Bell

Dette kapittelet gir en lang beretning om Kroks urettferdige angrep mot indianerne, om at de blir drept en etter en, og til slutt at det er Peter Pan han er ute etter, og bruker indianernes tromme for å lure dem til å komme ut av bakken, i god tro om at det er indianerne som har seiret. Sjørøverne gjør seg så klare til å gripe dem når de kommer ut. Tittelen til Barrie viser her til siste avsnitt i kapittelet, hvor guttene har hørt trommen, tar igjen farvel med Peter og gjør seg klare for å reise hjem til familien Darling. Byrons tittel har ingenting med denne scenen å gjøre, og det er fordi den bare strekker seg over litt mer enn en side i Byrons kap. 11. Det blir kort fortalt at Kroks angrep er urettferdig, at Krok bruker trommen for å lure guttene, og at de så kommer ut fra huset under bakken. Byron har altså igjen kuttet ut en kapittelinnledning fra Barries historie, og tittelen referer altså til noe i Barries neste kapittel. I tillegg finner vi igjen formildende grep i Byrons skriving, hvor det voldelige slaget

som Barrie beskriver så detaljert, blir forenklet og skrevet kort og konsist, uten alle skumle detaljer. Et mer barnevennlig kapittel, som kan tyde på et yngre leserpublikum som målgruppe.

### **Kap. 13** Do You Believe in Fairies?

**Byron:** forts. The Bravery of Tinker Bell

Vi leser her om hvordan guttene og Wendy blir tatt til fange av sjørøverne og at de blir bundet og plassert i Wendys hus, som blir båret til sjørøverskipet. Krok går så tilbake til hjemmet under jorda for å finne Peter Pan. Han kommer seg ned under jorda hvor Peter ligger og sover, og han er så søt der han ligger at Krok et øyeblikk får medfølelse for gutten. Dette går derimot fort over, og han heller gift i Peters medisin som Wendy har satt frem, før han går ut igjen, fornøyd og sikker på at Peter vil dø. Senere blir så Peter vekket av Tinkerbells som forteller at Wendy og guttene er tatt til fange, og Peter raser opp for å redde dem. Han griper medisinen på veien, men Tinkerbells hindrer ham og forteller at den er forgiftet av Krok. Da han ikke tror henne drikker hun den før han får sjans, og legger seg døende på plassen sin. Hun sier at hun kun kan overleve om barn tror på feer, hvorpå Peter spør jordens barn om de kan klappe om de tror på dem. De hører så mye klapping fra det fjerne, og Tinkerbells får tilbake livsstyrken. Peter begir seg så ut på jakten etter sjørøverne og Kaptein Krok.

Barries kapittel er langt, og gir utdypende beskrivelser om hvordan barna blir tatt til fange, og om hvordan Kaptein Krok kommer seg ned under jorda og forgifter Peter. Barrie har også med en scene hvor Peter er alene under jorda og er lei seg fordi de andre har reist, men prøver så godt han kan å være likegyldig. Like før gråten kommer velger han å le i stedet, for å trosse Wendy, og han sovner derfor med et smil. Byron har utelatt denne scenen. Dette kan være mange grunner til, men et par aktuelle er at den er veldig trist og en kan tenke at det er dårlig gjort av barna å dra fra Peter, i tillegg at vi får se mye av Peters tanker og romantiske følelser for Wendy, som ikke er tilstedet i Byrons tekst. De andre scenene er også kortere og mildere, og igjen er dette slutten på forrige kapittel i stedet for et eget. Barries tittel viser til redningen av Tinkerbells, om barn tror på feer overlever hun. Dette kan være en effekt for å få leserne selv til å fantasere og tro på feer, som en oppfordring. Byron fokuserer heller på heltedåden til Tinkerbells, at hun risikerer sitt liv for å redde Peter, et mer moralsk fokus.

### **Kap. 14** The Pirate Ship

## **Byron:** The Fight on "The Jolly Roger"

Dette kapittelet finner sted på sjørøverskuta the Jolly Roger. Barrie beskriver en skummel skute og hva sjørøverne og Kaptein Krok gjør på skipet. Videre går vi inn i Kroks tanker, og vi lærer å kjenne ham bedre. Han gikk på en fin skole og lærte at det viktigste i livet var "god form". Uansett hva han gjorde som sjørøver, var dette viktig for ham. Han er også frustrert fordi ingen barn liker ham, og ergrer seg over at til og med skumle Smee blir elsket av barn. Smee har i tillegg "god form" uten å vite det selv, hvilket er den beste typen, noe som ergrer Krok enda mer. For ikke å tenke mer på dette, setter han i gang med å få barna til å gå planken. Han ber sjørøverne holde Wendy slik at hun må se guttene (beskrevet som hennes barn) gå planken, før hun selv må gå den selv. Men akkurat i tide hører de tikkingen fra krokodillen, og Krok blir livredd og gjemmer seg. Guttene tittet over skipets kant og ser til deres store fornøyelse at det er Peter Pan som imiterer krokodillen og er på vei opp i skuta.

Byrons kapittel har nok en gang utelatt og endret mye. Vi får en kort beskrivelse av skipet og aktiviteten om bord, før vi kommer til scenen hvor barna skal gå planken. Delen hvor vi blir kjent med Kaptein Krok er tatt helt bort. Dette endrer lesernes syn på karakteren Krok. I Barrie får en nesten litt medfølelse for han, og man forstår hans fortid og blir bedre kjent med ham. I Byron forblir han den onde sjørøveren, og hun beholder den enkle fordelingen mellom godt og ondt i historien. Når det gjelder titlene, er Barries enkel og grei, vi leser om sjørøverskipet, som tittelen refererer til. Byron derimot har en helt annen tittel, dette fordi hun igjen har valgt å endre kapittelindelingen. Barries kapittel 14 er bare begynnelsen av Byrons kapittel, hvor hans 7 store sider er kortet ned til 4 små.

## **Kap. 15** Hook or Me This Time

### **Byron:** forts. The Fight in "The Jolly Roger"

Peter har lagt merke til at klokken i krokodillen har stoppet, og begynner å lage tikkelyden selv, med krokodillen etter seg. Han glemmer at han lager lyden etter hvert, men når han innser at han har skremt sjørøverne, tenker han hvor utrolig smart han er. Han overrumpler en sjørøver og får sneket seg inn i kabinen, hvor han lager lyder som får Krok til å sende en sjørøver etter en annen inn for å finne kilden til lyden, hvorpå Peter dreper dem begge. Krok sender da inn guttene for å sloss med "udyret", og Peter løsner tauene de er bundet fast med. De sniker seg ut og befri Wendy før alle utenom Peter flyr bort, og når alle sjørøverne er fokusert på ham, kommer guttene tilbake, og de klarer å drepe sjørøverne en

etter en. Til slutt er det Krok og Peters kamp som gjenstår. Peter vinner nesten halvveis i kampen, men viser ”god form” og lar Krok plukke opp igjen sverdet, noe som ergrer kapteinen veldig. Han mister etter hvert fokuset på slåsskampen og tankene svever tilbake til hans liv før, hans ”gode form”, fine klær osv. Han tenker så at hans siste ønske er å se Peter vise ”dårlig form”, og lurer han til å dribble ham med foten, et lusent triks. Så velger Krok å hoppe i sjøen i stedet for å bli drept av Peter, og i vannet ligger krokodillen og venter på ham. Slik ender Kroks liv.

Byron har også her med det elementære i Barries kapittel, tikkingen, at de blir lurt inn i kabinen, Peters kamp mot Krok og hans død ved å hoppe i sjøen. Men også her er mye av de voldelige detaljene tatt bort, i tillegg til at Kroks tanker på hans liv før sjørøverdagene fremdeles utelates. Det gjør også Kroks siste ønske om at Peter skal vise dårlig form, og Krok hopper uti kun fordi Peter er på vei til å drepe han. Byron legger i tillegg til en moral på slutten: ”This shows that, if you wait long enough, you will get whatever you have waited for. It never does to be too impatient”. Et slags livsråd til sine lesere. Vi ser altså samme endringer som i forrige kapittel (tidligere i kapitlet i Byron). Ser vi på titlene etter å ha lest kapitlene forstår vi også hvorfor de er ulike. Barries tittel fokuserer på Peters løfte til seg selv i forrige kapittel, hvor han sier: It’s Hook or me this time”, og mener dette er det siste, avgjørende slaget. Dette løftet nevnes igjen av Barrie da Peter velger å bli igjen på skipet når de andre er sluppet fri, og han holder sitt løfte da han sloss til siste sekund hvor Krok hopper over bord. Her finner vi igjen Byrons moralske fokus fra Tinkerbells heltedåd, hvor fokuset er på Peters mål og løfte, som han gjennomfører. Byron har fokus på hele kampen på sjørøverskipet.

## **Kap. 16** The Return Home

### **Byron:** The Children Home Again

Barna har nå tatt over sjørøverskipet og imiterer sjørøvere og Kaptein Krok. Vi blir så sendt til nr. 14, der vi ser hvor forferdelig Mr. Og Mrs. Darling har det hjemme, Mr. Darling med en så enorm skyldfølelse at han sover i hundehuset, og Mrs. Darling, som holder seg hjemme hver kveld og rer opp barnas senger og alltid har vinduet åpent for dem. Fortelleren går inn på det at vi ikke har vært innom nr. 14 tidligere i fortellingen, men Mrs. Darling ville da uansett bedt oss dra tilbake til øya og holde øye med barna. En torsdag kveld, når Mr. Darling sover i hundehuset på rommet og Mrs. Darling spiller på pianoet, kommer Peter og Tinkerbells flygende inn vinduet, de har dratt i forveien. Peter stenger vinduet slik at Wendy

og brødrene skal tro de ikke er ønsket hjemme og bli med Peter tilbake på øya. Men da Peter ser Mrs. Darling gråte, får han dårlig samvittighet, åpner vinduet igjen og flyr av sted, like før barna kommer inn. De legger seg i sengene sine, og da de blir oppdaget er det en lykkelig familiegjenforening. Peter sitter utenfor vinduet og ser inn på familien i soverommet.

I Byrons utgave får vi også høre om at de leker på skipet, hvor fortvilte foreldrene er, og om Peters lureri før barna kommer hjem og blir gjenforent med sine foreldre. Men alt dette er i korte trekk, vi går ikke inn i Mrs. Darlings tanker, vi blir ikke fortalt hvordan foreldrene har hatt det uten barna, og flere andre samtaler og beskrivelser er utelatt. Gjenforeningen har i tillegg en litt annen slutt, hvor de skriver om Peter som ser inn gjennom vinduet. I Barries tekst får vi en trist avslutning hvor vi får medfølelse for og syns synd i Peter Pan: "He had ecstasies innumerable that other children can never know; but he was looking through the window at the one joy from which he must be forever barred". (s. 147). Peter ser barna lykkelige med sine foreldre, og sin mor, noe han selv aldri vil få oppleve igjen. Byron har valgt en annen vri, mindre trist, hvor Peter heller innser at kanskje ikke alle mødre er så ille: "Peter saw it all, staring through the window. And he was not so sure as he had been that mothers were silly. This one seemed quite sensible, anyhow". (125). En mildere versjon, en effekt hun har brukt mye gjennom teksten. Det kan virke som om Byron forsøker å skåne leserne ved å skrive om dette slik at det ikke skal være så trist.

Ser vi på titlene har de igjen to ulike fokus. Barries tittel fokuserer på hjemkomsten, som hele kapitlet dreier seg om. Barna er omsider returnert til sine foreldre. Byron har heller fokusert på at barna er hjemme, ikke bare selve hjemkomsten, men at de nå er hjemme igjen. Dette er nok mye fordi hun har valgt å fortsette kapitlet til Barries siste kapittel. Vi får altså lese videre om at barna er hjemme i samme kapittel, hvor Barrie har valgt å ha hjemkomsten som et eget kapittel i sin utgave.

## **Kap. 17** When Wendy Grew Up

**Byron:** forts. The Children Home Again

Etter gjenforeningen med foreldrene kommer "the Lost Boys" inn, og Mr. og Mrs. Darling bestemmer seg for å adoptere dem. Peter får også tilbudet, men nekter da det betyr at han må gå på skole og til slutt bli en voksen mann. Han vil ha med Wendy tilbake til øya, og da Wendy også vil dette, blir Mrs. Darling enig med dem om at hun en uke i året kan dra med ham tilbake for vårrengjøringen. Hun forstår at Peter virkelig trenger en mor, som Wendy har

blitt for ham. Neste år når de møtes, har han glemt alle eventyrene deres på grunn av nye, men de har det likevel fantastisk den uken på øya, men året etter glemmer han å komme. Neste gang de møtes er Wendy voksen, gift, og har fått en datter. De bor i samme hus, kjøpt av faren etter Mrs. Darlings død, og Wendy forteller sin datter Jane om eventyrene på øya om kvelden på sengen, og at hun ikke lenger kan fly fordi hun ikke lenger er ”gay and innocent and heartless”. En natt kommer Peter inn, og når han innser at Wendy er voksen bryter han ut i gråt, så Wendy forlater rommet for å finne på noe som kan hjelpe. Jane våkner og de starter en samtale lik den Peter og Wendy hadde for så lenge siden. Det ender med at Jane nå er Peters mor, og Wendy derfor lar henne bli med for vårrengjøringen. Dette fortsetter år etter år, til Jane er gammel, og hennes datter Margaret overtar rollen. Og slik vil det fortsette, så lenge ”children are gay and innocent and heartless” (s. 157).

Barries 10 siders lange avslutningskapittel er kortet ned til 3 sider på slutten av Byrons forrige kapittel. Alle samtaler, Wendys tanker når Peter vender tilbake osv. er borte. Vi får høre om det viktigste i Barries kapittel, det at guttene blir adoptert og Peter nekter at Wendy er voksen og har en ny datter, at Jane blir Peters mor og hennes datter etter det. Alt det fine med morsrollen Wendy unner Peter å ha i livet, at hun er lei seg fordi hun er voksen, at Mrs. Darling er død osv. er tatt bort. Igjen kan man se på dette som en strategi for å gjøre fortellingen ”snillere”, det blir ikke så følelsesladet og trist, selv om det er naturlig siden Wendy er voksen slipper vi høre om Mrs. Darlings død, og det er en mye mildere slutt på historien. Byron velger også her å avslutte annerledes enn Barrie: ”The queer thing is, that while none of the Boys remember even the name of the Never-Land, Wendy and her daughter and her granddaughter are still such loving friends with Peter Pan” (s. 128). Når det gjelder titlene er det ikke noe å si på dem. Byrons kapittel er satt sammen med forrige, Barrie har brukt en tittel som peker på hovedtemaet i kapitlet, at Wendy blir voksen og hvordan hun og Peter takler dette, og historien fortsetter med nye generasjoner.

### **2.3.4 Oppsummering og konklusjon**

Vi kan lese av titlene at det er en svært forandret historie vi finner hos Byron. I stedet for å snakke om hva hun har valgt å ta bort, blir det klart at det her heller handler om hva hun har valgt å forandre. Vi finner dette først i kapitlenes titler, som viser at Byrons tekst er forandret på, og kortet ned. Men etter en dypere lesing blir det fort tydelig at disse titlene i tillegg til andre kapittelinndelinger og utelatte deler av kapitlene, også har med endringer i selve teksten/historien. Titlene har ofte blant annet et annet fokus i historien, de



kommuniserer noe annet, vist til i de aktuelle kapitlene. Men et annet element som ble tydelig under analysen, var enkelte karakterendringer. Mye av det som er utelatt og/eller endret på, handler om karakterene, om det er replikker eller beskrivelser, noe som gjør at leserne vil få et annet bilde av disse karakterene. Peter Pan virker svært selvgod og hovmodig flere steder i Barries historie. Han skryter av seg selv, og kan noen steder virke svært selvsentrert. Slike karaktertrekk er endret på i Byrons utgave, f.eks hvor Peter Pan tidlig i historien skryter til Wendy om hvor smart han er. Men de største endringene ligger på de voldelige og skumle elementene/karakterene. Mye av voldshandlingene og de grusomme tankene til karakterer som Kaptein Krok, er endret eller utelatt, og også beskrivelser av f.eks sjørøverne er kortet ned og gjort mildere, som vist til ovenfor. Sjørøverne blir ikke beskrevet som i Barries tekst, ut ifra sine voldelige handlinger som har gitt dem sine kallenavn, de blir ”bare” beskrevet som fulle av arr og tatoveringer. Byron beholder da et litt skummelt bilde av dem, men utelater det jeg antar hun ser på som for voldsomt. Et eksempel på en karakterendring i forhold til sjørøverne her, er Smee. Han har en dolk som kalles ”Johnny Corkskrew”, og som har fått dette navnet på grunn av måten Smee vrir dolken rundt inne i offeret sitt når han stikker dem med dolken. En ganske så grotesk detalj i en barnebok, men likevel noe Barrie har valgt å skrive:

”Shall I after him, captain,’ asked pathetic Smee, ’and tickle him with Johnny Corkscrew?’ Smee had pleasant names for everything and his cutlass was Johnny Corkscrew, because he wiggled it in the wound. One could mention many lovable traits in Smee. For instance, after killing, it was his spectacles he wiped instead of his weapon.” (s. 56).

Vi får her et bilde av en hjerteløs sjørøver som dreper på en gruffull måte. Byron derimot, har sett dette som for mye for et barn, ifølge min teori, og utelatt dette, noe som også endrer bildet av Smee. Alle disse endringene får historien i sin helhet til å bli forandret, og Byrons utgave er en mye mildere/snillere versjon av Barries verk. Vi får hovedessensen og handlingen i Barries historie, i en endret, kortere utgave, etter min mening bedre egnet for en yngre leserskare. Selv om en kan si mye om effekten på hennes endringer, er det derimot svært vanskelig å gi et nøyaktig svar på *hvorfor* disse endringene er foretatt. Men ut ifra Oittinens teori, kan jeg se et annet barnesyn (”child image”) i Byrons bok. Jeg ser en forfatter som har en annen idé om hva som egner seg for barn, og hvilke behov hennes lesere har. I tillegg til dette, kan en også lese ut ifra endringene at som tittelen tilsier, er dette en tekst gjenskrevet for yngre lesere, små barn. En kan derfor også trekke konklusjonen, at Byron har siktet mot en annen målgruppe, men velger også å holde på ideen om at Barrie og Byron har to ulike barnesyn.

## 2.3 Fortellerstemme

Fortellerstemmen er også et av hovedelementene som blir endret i adaptasjoner, og også i de adaptasjoner jeg tar for meg. Jeg vil derfor se nærmere på fortellerstemmen i Barrie og Byron og redegjøre for fortellerens rolle og gi eksempler på hvilke endringer som er blitt gjort. Hvilken rolle kan fortelleren ha? Har Byron foretatt store endringer på fortellerstemmen i sin adaptasjon? Hvilken effekt har i så fall disse endringene for historien?

Hvem som forteller historien kan virke som et veldig opplagt spørsmål, da det er forfatteren selv som rår over sin tekst, og i dette tilfelle da Barrie og Byron. Men det er ikke nødvendigvis forfatteren selv som forteller historien. Denne oppgaven kan bli gitt til en egen forteller eller karakter i historien. Fortelleren er altså ”den stemmen i fortellingen som formidler handlingen til leseren” (Federl, Marion: <http://ndla.no/nb/node/48005>).

Marion Federl, fagredaktør i norsk på Nasjonal Digital Læringsarenas nettside, skriver om fortelleren, med Mads B. Claudis bok ”Litterære Grunnbegreper” som kilde. Ifølge Federl kan en forteller være enten *autoral* eller *personal* i fortellingen. Fortellerens framstilling er *personal* dersom vi ser verden gjennom hans/hennes øyne i fortellingen, og dermed får hans/hennes versjon av hendelsene. Dersom fortelleren derimot ikke er med i handlingen selv, men er en observatør utenfor, er framstillingen *autoral*.

Fortelleren kan også ha forskjellig synsvinkel eller ståsted, og *synsvinkelen* avgjør hvor mye fortelleren kan si om handlingen og karakterene som er involvert. Er framstillingen *personal*, vil synsvinkelen til denne fortelleren være *begrenset*. Da handlingen blir fortalt gjennom en av personene i fortellingen, får vi derfor bare vite hva denne personen selv tenker, hører, ser og opplever. Er framstillingen *autoral*, utvides derimot synsvinkelen, og kan bli nærmest *ubegrenset* (ibid.).

I både Barries utgave og Byrons utgave finner vi en *autoral* forteller med *tilnærmet ubegrenset* synsvinkel. Vi møter allerede i begynnelsen en person som snakker direkte til oss som lesere, og han/hun forteller om lille Wendy. Her er aller første avsnitt i utgavene:

Barrie:

”All children, except one, grow up. They soon know that they will grow up, and the way Wendy knew was this. One day when she was two years old she was playing in the garden, and she plucked another flower and ran with it to her mother. I suppose she must have looked rather delightful, for Mrs Darling put her hand to her heart and cried, ‘Oh, why can’t you remain like this for ever!’ This

was all that passed between them on the subject, but henceforth Wendy knew that she had to grow up. You always know after you are two. Two is the beginning of the end.” (s.9)

Byron:

“Once upon a time there was a little girl about two years old. Her name was Wendy Moira Angela Darling: but she was always called Wendy for short. One day she was playing in the garden, and she ran to her mother with some flowers she had picked. And she looked so sweet, just like a flower herself, that Mrs. Darling said, “Oh, why can’t you stay like this forever!” (s.9)

Vi ser at begge utgavene har en aural forteller som observerer handlingen og karakterene involvert. Men vi ser også at fortelleren i originalhistorien er mer involvert enn i Byron. Først og fremst begynner Byrons forteller med den mest brukte begynnelsen i eventyr for barn, ”Once upon a time”, mens Barries forteller begynner med en replikk direkte til leseren, for så å fortelle om Wendy i hagen. Men i tillegg til å være aural er denne fortelleren også mer personlig, ved bruken av ”I”, når han snakker til oss. Han snakker om personene i fortellingen i tredjeperson, som i Byron, men legger også til sine egne tanker og blir personlig i førsteperson. Dette har med *hvordan* fortellingen blir fortalt.

Hvordan forfatteren velger at fortellingen skal bli fortalt har ifølge Federl konsekvenser for framstillingsform og synsvinkel i teksten.

”I en førstepersonsfortelling (jeg-fortelling) har forfatteren gitt fortellerstemmen til en jeg-person som er med i fiksjonen, enten i sentrum for handlingen eller i utkanten. Framstillingen er gjennomført personal: Alt leseren får vite, blir formidlet slik jeg-fortelleren opplever det. Det er hans eller hennes versjon av historien vi får høre. Synsvinkelen ligger fast hos denne ene personen. I en tredjepersonsfortelling er framstillingen aural: Når personene blir omtalt som "han" eller "hun", er dette et klart tegn på at de blir observert utenfra. Fortelleren i en tredjepersonsfortelling kan ha ulik grad av oversikt over handling og personer, og synsvinkelen ligger sjelden helt fast. Forfatteren har derfor flere typer forteller-roller å velge imellom” (Federl, Marion: <http://ndla.no/nb/node/48005>).

At fortelleren kan ha ulike roller i en historie støttes av professor i litteraturvitenskap Hans H. Skei:

”Fortelleren kan stå utenfor uten å delta i historien som fortelles, og er da ofte *allvitende*. En slik ekstern forteller kan bruke “jeg” om seg selv, men hvis han ikke gjør det og har samme stilling utenfor teksten, kaller vi ham *aural*. På den annen side har vi så den *personale* forteller, som enten deltar i historien, eller som er vitne til noe som har betydning for ham, og som derfor må fortelles. Han benytter “jeg”, men graden av deltakelse i historien kan variere fra vitne til aktiv og engasjert deltaker. Det fins selvsagt fortellere som vet noe, men ikke alt, og som likevel står utenfor historien. (Hans H. Skei:2006, s. 54)

Det Skei sier er at en allvitende ekstern forteller kan bruke pronomen i førsteperson, ”jeg”, og ”vi”, og hvis han ikke gjør det er han aural. Deltar fortelleren selv i liten eller stor grad i historien, er han personal. I motsetning til det Marion Federl sier om fortelleren er fortelleren da ikke nødvendigvis aural selv om han er utenfor handlingen, kun om han ikke

refererer til seg selv. Federl nevner ikke noe om fortellerens referanser til seg selv, kun til hvordan det refereres til karakterene i historien og forholdet fortelleren har til dem (deltaker eller observatør). Definisjonen til Skei om den eksterne fortelleren passer derimot svært godt til fortelleren i Barries historie da han både snakker om karakterene i tredjeperson og er en utenforstående observatør, men også referer til seg selv og leserne i førsteperson med ”jeg” og ”vi”. Han har et ytre perspektiv, og er ifølge Skei en allvitende ekstern forteller.

Barries forteller snakker om Peter og de som er med i handlingen i tredjeperson, utenfra, men han kan også vende seg direkte til leseren og bruke førsteperson ”jeg” om seg selv. Han inkluderer også leseren i sine tanker og bruker ”vi” om ham og leseren sammen. Dette skaper en nærhet mellom forteller og mottaker, og gjør fortellingen mer personlig, og også leseren mer involvert. I en barnebok vil dette være en fordel i forhold til en tredjepersonsfortelling, der det er større distanse mellom leser og handling/forteller. Byron har beholdt en del av førstepersonsfortellingen, og denne mellompersonlige relasjonen mellom forteller og leser, men hun har også tatt bort en del av hans replikker og dialoger med leseren, så fortelleren hennes er ikke helt den samme som Barries.

Et godt eksempel på dette finner vi i kap. 5 I Barries bok. Vi er nettopp kommet til Neverland, og fortelleren gir oss innblikk i livet på øya og de som bor der. Måten han gjør dette på, er å få leseren til å fantasere og se for seg at han/hun gjemmer seg i gresset på øya sammen med fortelleren, og at de ser karakterene på øya gå forbi dem:

” Let us pretend to lie here among the sugar-cane and watch them as they steal by in single file, each with his hand on his dagger. [...] Would that he could hear us, but we are not really on the island, and he passes by, biting his knuckles.” (s. 51)

Måten fortelleren her engasjerer leserne, får dem med i historien og skaper et nært forhold mellom dem, er veldig typisk i Barries historie. Disse replikkene, samt mange andre, er utelatt i Byrons versjon, og om samme sekvenser er med, er de ofte erstattet med henvendelser i tredjeperson, hvor fortelleren ser på handlingen utenfra og viderebringer det til leseren.

Det samme finner vi i kap. 7 i Barrie, dog her er det en mye lengre sekvens med replikker, en slags lengre dialog med leseren, hvor fortelleren er usikker på hvilket eventyr han skal fortelle leseren, om opplevelser Wendy og guttene har hatt på øya. Han snakker her med leseren, med replikker som :” Or we might tell how Peter saved Tiger Lily’s life in the Mermaid’s Lagoon, and so made her his ally. [...] Or suppose we tell of the birds that were

Peter's friends, particularly of the Never Bird that built in a tree overhanging the lagoon...[...]  
Which of these adventures shall we choose? The best way will be to toss for it. I have tossed, and the lagoon has won". (s. 74). Også her velger Byron å bruke tredjepersonsfortelling hvor leseren blir fortalt at de var på flere eventyr: "There were some real adventures, though, most exciting: [...] And there was the adventure of the Never-Bird whose nest fell out of a tree into the lagoon [...]" (s. 81-82). Men selv om Byron endrer mye av Barries fortellerstemme, beholder hun også noe av det, som f.eks: "However, the adventure of the Mermaids' Lagoon, I think, was the biggest of all." (s. 82)

Et annet typisk eksempel på fortelleren i Barries historie finner vi første gang vi får høre om Peter Pan. Her ser vi hvordan fortelleren tar leseren med i historien ved å snakke direkte til ham/henne.

Barrie:

"Mrs Darling first heard of Peter when she was tidying up her children's minds. It is the nightly custom of every good mother after her children are asleep to rummage in their minds and put things straight for the next morning, repacking into their proper places the many articles that have wondered during the day. If you could keep awake (but of course you can't) you would see your own mother doing this, and you would find it very interesting to watch her. It is quite like tidying up drawers. You would see her on her knees, I expect, lingering humorously over some of your contents, wondering where on earth you have picked this thing up, making discoveries sweet and not so sweet, pressing this to her cheek as if it were as nice as a kitten, and hurriedly stowing that out of sight. When you wake in the morning, naughtiness and evil passions with which you were sent to bed have been folded up small and placed at the bottom of your mind; and on the top, beautifully aired, are spread out your prettier thoughts, ready for you to put on." (s. 12)

Dette avsnittet er også en av mange "rare", fantasifulle beretninger, med detaljerte beskrivelser, som får leseren til å selv se for seg og fantasere om det som fortelles. Dette finner vi mye av i Barries bok.

Første gang vi møter Peter Pan i Byrons utgave er svært ulik:

"Now, Mrs. Darling knew, more or less, about the Neverland. Very likely, when she was little, she had had a make-believe island of her own, cram-full of flowers, and kisses, and fairy ladies. As time went on, she forgot about it : still, she liked to hear what the children had to tell her. There was one thing, however, that puzzled her : and that was, the name Peter Pan. Wendy had the most to say about him; but John and Michael mentioned him now and then. When Mrs. Darling asked, "But who is Peter Pan?" nobody could explain : only Wendy said that he wasn't a grown-up person, he was just her size. Wendy was now about nine. Mrs. Darling thought, perhaps, he was some boy at the Kindergarten." (s. 13-14)

Det er ingen direkte dialog i dette avsnittet. Fortelleren har ikke samme mellompersonlige relasjon med leser som Barries forteller har. Byrons forteller har som nevnt

også jeg-referanser til seg selv og dialoger med leser innimellom, men det er i mye mindre grad enn i Barries utgave. Vi ser i tillegg her et eksempel på de store endringene Byron har gjort med teksten, da hun har en helt annen vinkling på hvordan Peter blir presentert for leserne. I tillegg er det barna selv som forteller om ham iblant, hele den fantasifulle fortellingen i Barrie om hvordan mødre kan gå inn i tankene på sine barn er tatt bort. Men Byron har ikke tatt bort all fantasifull fortelling, hun har heller erstattet det med en enklere versjon når det fortelles om Mrs. Darlings fantasiøy blant annet. May Byron forteller historien på en helt annen måte, og dermed også med en annerledes fortellerstemme. Noe er tatt bort, noe er endret, noe er beholdt. Er Byrons forteller en forenklet utgave av Barries forteller, eller har hun skapt en egen stemme?

Ut ifra mine funn og argumenter i kapittelanalysen finner jeg Byrons historie og måte å fortelle den på svært ulik Barrie. Min første teori om at Byrons tekst er forenklet, er erstattet med et argument om at den er forandret. Det er ikke bare forenkling og utelatelse som blir gjort, men Byron har skapt sin egen historie, og sin egen fortellerstemme. Analysen ovenfor viser en historie som har gått igjennom ulike tilpasninger, hvor resultatet er en ”snillere” historie. Først og fremst er det en annerledes mellompersonlig relasjon mellom leser og Byrons forteller. Det at hun har endret fortellerens dialoger med leseren, utelatt mange av beskrivelsene og fortellerens forsøk på å engasjere og involvere leseren i handlingen, skaper en større avstand. Fortelleren er dermed ikke like personlig og nær som Barries. I tillegg forandres fortellerstemmen også i det, at mye av det skumle og voldelige endres eller utelates. Det blir en mildere fortellerstil, og fortelleren blir dermed mildere. Byron har skapt en fortellerstemme som tar litt mer avstand fra leseren, men som også ”skåner” leseren litt. Den nære relasjonen vi finner i Barries historie er dessverre borte, men om målet til Byron er å tilpasse historien for et yngre/annerledes publikum, er kanskje hennes forteller vel så bra. Det at fortelleren er endret på den måten den er, vil jeg kunne si den er forenklet, men fordi såpass mye av fortellerstemmen er forenklet og hele historien og stemmen er forandret på grunn av dette, vil jeg likevel stå for argumentet om at Byron har skapt sin egen stemme.

Skal jeg definere fortelleren, finner jeg en aural forteller-rolle, den *allvitende* fortelleren, litt for generell for fortelleren i Barries historie. Denne fortelleren gir leseren innblikk i hva karakterene i fortellingen tenker, og kan kommentere og vurdere hva de gjør. Fortelleren bestemmer fullt ut hva leseren får vite, og har en tilnærmet ubegrenset synsvinkel. Dette ser vi eksempel på i utdraget fra begynnelsen av Peter Pan & Wendy ovenfor, fordi

begge utgavene har en forteller som ser hva som skjer i hagen og forteller om de to karakterene som er med i handlingen. Vi får derimot ikke innblikk i deres tanker her. I Barries utgave kommer fortelleren med en antagelse, hva han/hun *tror* Mrs Darling tenker, og i utdraget fra Byron hevder fortelleren at Mrs. Darling sier det hun sier fordi Wendy er så søt. Om dette er hva Mrs. Darling tenker selv eller om det er hva fortelleren mener, vites ikke.

Ut ifra dette utdraget vil jeg derfor heller si at fortelleren har en litt mer begrenset synsvinkel, en forteller som er ”flue på veggen”. Denne fortelleren gir ikke leserne noe innblikk i karakterenes tanker, men kan vekselvis følge ulike personer og fortelle hva de gjør og sier. Denne typen begrenset synsvinkel kalles *refererende*, og jeg vil derfor plassere fortelleren i historien om Peter Pan under denne kategorien, en ekstern forteller med refererende synsvinkel.

Det er også verdt å nevne en siste fortellerrolle, nemlig den *usynlige* fortelleren. Her kan fortelleren ”følge en person nesten som en skygge og la denne personen ha synsvinkelen hele veien” (Federl, Marion: <http://ndla.no/nb/node/48005>). Dette er ikke en forteller jeg mener jeg finner i versjonene jeg ser på, men det er verdt å ta med, da det er en synsvinkel vi ofte finner i fortellinger. Det kan også veksles mellom ulike synsvinkler i en historie, og en må da finne ut av hvilken som er mest fremtredende.

Utenom fortellerstemmen er endringer ved forkorting og utelatelse et annet svært fremtredende element i May Byrons adaptasjon. Vi ser av min kapittelanalyse at hun har skrevet en forenklet og mye kortere versjon, og det står allerede på forsiden av boken at denne historien er gjenfortalt for små mennesker (yngre barn), endringer som da er foretatt, som vi ser allerede i delen om fortellerstemme, er å gjøre teksten enklere å forstå, gjennom å forenkle/generalisere deler av den. Det kan gjøres ved å korte ned på teksten ved å utelate deler av teksten som hele dialoger eller scener, men det kan også gjøres på et mer detaljert plan ved å korte ned på detaljerte scener, beskrivelser, dialoger osv. for å gjøre teksten mer lettlest og enklere å følge og forstå for et yngre leserpublikum. En kan også skrive om deler av teksten som kan virke komplisert, og da forenkle den, gjøre den noe mer forståelig og lettere å følge for den yngre leserskare.

I min kapittelanalyse ovenfor ser vi noen eksempler på hva som faktisk er forkortet og eventuelt fjernet helt fra historien. Hvilke er de største endringene Byron har gjort innenfor dette feltet, og hvorfor? Hvilken effekt får disse endringene?

## 2.4 Forkortelser og forenklinger

### 2.4.1 Forkorting

Et element, som er svært fremtredende i Barries utgave, er de lange, detaljerte beskrivelsene. Vi er igjen inne på fortelleren, og her går Barrie dypt inn i fantasiverden og gir leseren en detaljert beretning om hvordan et sted eller en karakter er. Byron velger her som oftest en kortere versjon av Barries beskrivelse, eller utelatelse, som f.eks når vi får høre om havfruenes lagune. Her ser vi også igjen Barries forteller føre dialog med leseren og dra han/henne med inn i fantasien:

Barrie:

”If you shut your eyes and are a lucky one, you may see at times a shapeless pool of lovely pale colours suspended in the darkness; then if you squeeze your eyes tighter, the pool begins to take shape, and the colours become so vivid that with another squeeze they must go on fire. But just before they go on fire you see the lagoon. This is the nearest you ever get to it on the mainland, just one heavenly moment; if there could be two moments you might see the surf and hear the mermaids singing.” (s. 75)

Leseren blir her engasjert i fortellingen og vil forsøke å se for seg denne lagunen. Byron har valgt å ta bort hele beskrivelsen, og går rett på sak om hva som skjer i lagunen. Fortelleren mister slik mye av sin rolle og leseren vil også miste litt av opplevelsen og engasjementet i historien, men fordi dette er en forenklet historie for yngre lesere vil jeg påstå Byrons valg er tatt fordi hun føler disse beskrivelsene blir for ”kompliserte”.

Et annet eksempel er kapittelet hvor vi leser om flyturen til barna mot Neverland. Her er ikke fullstendig utelatelse, men lange dialoger er kortet ned til de ”viktigste” replikkene, og de ”viktigste” hendelsene, for å gjøre det enklere å følge og lese. Vi ser også forkortinger gjort av Byron på mindre deler av teksten, noe vi finner helt ned på setningsnivå.

Barrie:

“Indeed they were constantly bumping. They could now fly strongly, though they still kicked far too much; but if they saw a cloud in front of them, the more they tried to avoid it, the more certainly did they bump in to it. If Nana had been with them she would have had a bandage round Michael’s forehead by this time.” (s. 42)

Byron:

“It was rather lonely, being left alone in the air like this; and they kept on bumping in to clouds.” (s. 48-49)



Slike endringer hvor Barries fortelling blir kortet ned, finner vi gjennom hele teksten til Byron, og det er ganske tydelig at Byron gjør dette for å forenkle teksten og gjøre den mer barnevennlig, som jeg hevder i kapittelanalysen. Dette er nok et eksempel på Byrons endringer hvor Barries tekst kan bli gjort ”snillere”, og vi kan se tegn på et annet barnesyn, en annen idé om målgruppen. Byron beholder litt av dysterheten rundt flyturen, det at de var ensomme og dulter inn i skyene. Hun får altså, som er fremtredende gjennom hele teksten, med seg det mest essensielle av handling og stemning. Hun velger derimot å korte ned beskrivelse, og utelate hvor mye de faktisk slet med å fly, og at Michael faktisk skader seg så mye at han ville trengt en bandasje. Selv om dette ikke er like grusomt eller voldelig som noe av det andre Byron velger å endre på, finner vi likevel en rød tråd i Byrons strategi og skrivemåte, og dette gir mening når en ser på resultatet. Det at Byron gjør teksten ”snillere” og korter ned på en del bringer oss inn på min siste strategi; forenkling, og selv om jeg deler forkorting og forenkling inn i to ulike kategorier, er det en ganske uklar linje mellom de to, da det meste av Byrons forkortelser også vil kunne kalles en forenkling av teksten.

## 2.4.2 Forenkling

Jeg vil likevel ha forenkling som en egen strategi, da jeg ser på dette som endringer mer ned på detaljnivå. Forrige sitat fra flyturen vil jo kunne sies å være en slik endring, og det er derfor jeg kun klarer å dra en uklar grense. Der kan en si at Byrons utdrag er mye kortere, men det hun har med, er jo på en måte også en forenklet beskrivelse.

Et eksempel på deler av Barries tekst som er skrevet enklere, er en beskrivelse av Mrs Darling på første side i historien:

Barrie:

“Of course they lived at 14, and until Wendy came her mother was the chief one. She was a lovely lady, with a romantic mind and such a sweet mocking mouth. Her romantic mind was like the tiny boxes, one within the other, that come from the puzzling East, however many you discover there is always one more; and her sweet mocking mouth had one kiss on it that Wendy could never get, though there it was, perfectly conspicuous in the right-hand corner.” (s.9)

Byron:

“Mrs. Darling was a perfect dear. Just the sort of mother one would choose: as sweet as honey, with lovely eyes, and a mouth that looked like a kiss. It had got like this with kissing her children so often.” (s.9)

Vi ser her en mye enklere beskrivelse, det jeg altså vil kalle forenkling, men igjen: er dette ikke også en forkorting av Barries beskrivelse?

Det jeg har vist her er altså forkortinger/forenklinger ned på tekstnivå og setningsnivå, gjort av Byron for å gjøre denne historien lettere å lese og forstå for en yngre leserskare enn Barries historie er ment for. Men det er også verdt å nevne at Byron har foretatt andre endringer for å forenkle dem, da Barries forteller gjerne veksler frem og tilbake i tid i historien. Dette er også noe som kan være komplisert for de minste å holde følge med, noe Byron har gjort noe med. Et eksempel på dette, uten at jeg skal sitere hele sider, er på side 44 i Barries versjon, hvor fortelleren veksler mellom to scener som foregår samtidig. Vi leser både om barna og Peter Pan på soverommet og Nana som er på vei for å hente foreldrene i Nr. 27. Vi veksler frem og tilbake i tid, da det er to parallelle hendelser, et virkemiddel som er vanlig å bruke i eventyr for å sette scener eller karakterer i kontrast til hverandre, og/eller for å bygge opp spenning. Dette er godt virkemiddel av Barrie å bruke. Han bygger opp spenningen ved å utsette møtet mellom foreldre og barn, som vi som lesere venter på skal skje. Vi ser også en kontrast mellom barna som er ustresset og uten en bekymring da de har vendt tilbake til soverommet og Nana og foreldrene som så lenge har lengtet til dette øyeblikket og haster tilbake til huset. Byron har valgt å ta bort denne effekten og forteller historien kronologisk uten noen ekstra virkemidler. Det kan være fordi hennes karakterer ikke har like store kontraster til at dette er mulig da de er gjort mildere i hennes fortelling.

En annen effekt Barrie bruker, som Byron har utelatt, er frempek. Barrie har flere ganger i teksten gitt fortelleren replikker som gir hint om hendelser fremover i teksten, noe vi finner lite av i Byrons versjon. Et eksempel på dette er knappen Wendy får av Peter Pan på soverommet. Fortelleren i Barries historie sier: "It was lucky that she put it on that chain, for it was afterwards to save her life". (s. 31) I Byron er denne replikken utelatt, og vi får kun vite at hun henger knappen rundt halsen. Jeg velger å se på Byrons valg som nok en strategi i hennes mål om å forenkle og omskrive sin historie til en yngre målgruppe/et annet barnesyn, og i så ung alder vil ikke mange barn kunne få nytte av eller forstå slike teknikker. Vi ser eksempel på dette også i beskrivelsen av Mrs. Darling, da kysset hennes i Byrons utgave bare beskrives som en del av utseendet hennes av å kysse barna så mye, men i Barrie er dette et hemmelig kyss, som vi etter å ha møtt Peter Pan forstår er ment for ham. I tillegg er Byrons forklaring et bilde av en ekstra kjærlig mor som kysser barna sine så ofte, et bilde de fleste små barn lett kan se for seg, mens Barrie bruker skriveteknikk for heller å vise til båndet

mellom Mrs. Darling og Peter Pan, et frampek til kysset som til slutt blir hans når han reiser, i tillegg til et symbol på båndet Peter får med familien Darling, generasjon etter generasjon. Avsnittet viser altså tydelig en adaptasjon, noe er endret/omskrevet, noe er tatt bort, og noe lagt til.

Jeg vil til slutt også nevne at Byron også har adaptert sin historie helt ned på ordnivå da Barries historie inneholder mange kompliserte, ”voksne” ord, som ”formidable”, ”conveyed”, ”exquisite”, ”mischievous” osv, og Byron bruker et mye lettere språk, også på dette nivå i sin adaptasjon. Dette er ikke noe jeg vil gå inn på i detalj, men ser på det som verdt å nevne da det også støtter opp under min teori om at Byrons mål med adaptasjonen er å forenkle og omskrive Barrie for andre lesere, og/eller en annen idé om leserne. Dette er også et kriterium nevnt tidligere innenfor barnelitteraturen, for å ta hensyn til barns ordforråd og forståelse.

Alle disse kategoriene ligger på en skala, med uklare grenseoverganger. Fra store endringer, til endringer ned på detaljer. Men det vi ser av dette er klare tegn på adaptasjon, og vi får en god oversikt over de strategier Byron har brukt for å adaptere denne historien. Så hva er Byrons motiver? Klarer vi å lese av dem ut ifra adaptasjonen hun har gjort?

## 2.5 Oppsummering og konklusjon

Som nevnt innledningsvis kan adaptasjonen være belærende, moraliserende og beskyttende, den kan være foretatt rett og slett for å gjøre verket lettere å lese som ren underholdning, eller den kan skje på et rent kommersielt grunnlag for å nå et størst mulig internasjonalt marked. Tekstfunksjonene i barnelitteraturen gjelder også her. En kan avlese ulike funksjoner i teksten, blant annet den moraliserende funksjonen. Vi finner klare moraliserende elementer for barn i denne historien, som Wendys morsrolle og omsorg for guttene, kampene mellom det onde og det gode hvor det gode seirer, og det at alle barn må vokse opp og ta ansvar. Den inneholder også elementer som skaper trygghet, blant annet den omsorgsfulle Mrs. Darling. Dette er kriterier og elementer i barnelitteratur som passer inn både for eldre og yngre barn, og som også forblir uendret i adaptasjonen. Men vi finner også endringer gjort for å forenkle og tilpasse forståelsesevnen til barn. Men å tilpasse et barns forståelsesevne vil jo også være grunnlag for bedre læring og en lettere forståelse for eventuelle moraliserende elementer. I tillegg kan det å gjøre den mer lettlest være et motiv for

å skape ren underholdning for de yngre, så hvor grensen går for hvilke motiver som ligger til grunn, er som Klingberg sier, vanskelig å se. Det eneste jeg kan si sikkert, er at denne adaptasjonen er utført av Byron, som det sies på forsiden, for å nå ut til de aller minste. De kan begge ha belærende og moraliserende funksjoner, men utøvelsen av disse funksjonene er utført annerledes.

Det er svært interessant å ha sett de endringene som blir foretatt i en adaptasjon, og eksemplene er uendelige, men de største strategiene er altså endringene på fortellerstemmen, forenklingen og forkortingen i teksten, som da også har ført til en annen kapittelinndeling og tittel på kapitlene, rett og slett en ny struktur i historien. Vi ser også da at bruken av titler er en strategi, for å kommunisere med leserne, forberede dem på hva som vil skje på de neste sidene, hva det handler om, og hva som er hovedfokus i hver scene. Det er i tillegg interessant å se hvor store endringer som er gjort ved voldelige, skumle og negative elementer i historien. Scener hvor karakterer dør er borte, beskrivelser av voldelige scener kortes ned, og adaptasjonen er da en snillere, mer ”barnevennlig” utgave av teksten til Barrie. Vi kan da se innvirkningen av forfatterens barnesyn (”Child image”) som Oittinen snakker om, da dette viser et tydelig tegn på at Byron ser på disse scenene som upasselige etter sitt eget barnesyn.

Så hva er Byrons motiver for endringene? Det er virkelig en svært endret adaptasjon vi finner i Byron, og hadde det ikke vært for at en også finner identiske scener, dialoger og replikker, ville jeg kalt dette en fri versjon av Barries historie. Men at det er en svært adaptert utgave, er det i hvert fall ingen tvil om. Og om Byron har utført arbeidet bra, og gjort dette til en bedre utgave for de minste, det får være opp til hver enkelt å bedømme. Det jeg derimot vil si er at det er et svært godt eksempel på en intraspråklig adaptasjon, hvor vi ser at det er den samme historien, men den er adaptert til en ny målgruppe i samme kultur. Byron har et eget mål, skopos, med teksten, og adapterer den deretter. Skal den plasseres i en kategori, som Ridderstrøms kategorier innenfor mediadaptasjon, vil jeg si dette er en omskrevet adaptasjon, hvor Byron har holdt seg tro til Barries verk, og foretatt omskrivinger uten at vi mister hovedessensen i Barries verk i prosessen. Funksjonene og motivene i Barries *Peter Pan and Wendy* er ikke endret i Byrons adaptasjon, men vi kan se en annerledes måte å formidle dem på. Blant annet kan vi se at den moraliserende funksjonen fremdeles er der, og hun har til og med lagt til mer. For eksempel er Peter Pans karakter endret i at han ikke er hovmodig lenger, dette vil jo være moraliserende i at dette ikke er riktig måte å oppføre seg på. Hun velger

derfor å endre dette ut ifra sin forestilling av leserne, og ikke la denne oppførselen påvirke leserne på noen måte.

Byron har skrevet denne versjonen for å gjøre Barries historie mer tilrettelagt for sin målgruppe. Tilpasninger som endringer på fortellerstemme, kapittelinndeling, forkortninger og forenklinger, har alle bidratt til det en kan kalle en mer barnevennlig, lettest historie for et yngre publikum. Dette er endringer gjort i en intraspråklig adaptasjon. Men om vi skal se på adaptasjoner i et oversettelsesperspektiv, hvilke endringer finner vi da? Er en interspråklig oversettelse mer bundet til utgangsteksten og den opprinnelige forfatteren?

# 3 Adaptasjon i interspråklig oversettelse

## 3.1 Oversettelse vs. Adaptasjon – to sider av samme skala?

Vi så i kapittel 2 at grensene mellom adaptasjon og oversettelse er overlappende, noe vi også ser av Jakobsons tre tolkninger av oversettelse (jfr. kap 1). Det er flere andre beskrivelser av oversettelse som er like relevante for 'ren intraspråklig adaptasjon', slik jeg har beskrevet i kapittel 2. Snakker vi om medieadaptasjon, som omtalt i kap 1, er vi inne på noe annet, eller i hvert fall mer enn "bare" oversetting, men interspråklig og intraspråklig litterær adaptasjon vil jeg fremdeles argumentere for at har flere overlappende trekk. Forskjellen ligger i de rent lingvistiske og leksikalske strukturene, men også i mulige kulturelt betingede adaptasjoner. Er slike adaptasjoner noe særeget, eller er det 'oversettelse' som ikke også faller inn under intraspråklig adaptasjon?

"The status of an adaptation is always tied in with the status of its original - be it a "real" original (like the original of a translation) or a "real" translation. But what is an adaptation? Is it a version, an imitation, an abridgement, or a copy?" (Oittinen:2000, s.76-77)

Adaptasjon er som regel bare definert ut ifra hvordan den skiller seg fra originalen. Det er da noe annet enn en nasjonalspråklig definert oversettelse, som skal representere "det samme", eller i alle fall være ekvivalent med originalen. Men ifølge Oittinen gjelder ikke 'ren oversettelse' kun de tekster som er "direkte" oversatt fra originalen, det handler om en gjenskrivingsprosess hvor tilpasninger og adaptasjoner vil forekomme:

"If we understand translation as producing sameness, we definitely make a clear distinction between translations and adaptations. On the other hand, if we consider translating as rewriting, as I do, it is much more difficult to tell one thing from the other". (ibid. s74-75)

Oittinen ser på oversettelse som gjenskriving, noe som resulterer i et mer uklart skille mellom 'ren oversettelse' og adaptasjon. Kari Skjøsberg har samme synspunkt:

"Enhver oversettelse er i bunn og grunn en adaptasjon. Hver gang oversetteren ikke kan finne nøyaktig det samme ord som i originalen, hver gang det må skje en aldri så liten omskriving til for å dekke meningen, skjer det en gjendikting – eller om en så vil – en adaptasjon." (Skjøsberg: 1979, s. 37)

Dette støtter opp under mitt argument: oversettelse er også adaptasjon.

En oversettelse kan uansett ikke bli helt lik originalen grunnet flere hensyn en oversetter må ta. Det kan likevel være store forskjeller mellom ulike oversettelser og hvor mange endringer som blir gjort, fra en direkte, eller tekstnær oversettelse, til frie gjengivelser av originalen på et annet språk. Oversettelse innebærer altså adaptasjon, men kan de adaptasjonene som skiller seg veldig fra originalhistorien fremdeles kalles oversettelser?

”Translation is always an issue of different users of the texts, which involves rewriting for new target-language audiences. Yet we tend to divide texts into translations and non-translations on the basis of literal equivalence. Thus, for instance, a retelling of a children’s story would not be a translation but an adaptation. Very often adaptation is understood as a version, an abridgement, a shortened edition less valuable than a “full” text. Yet, a closer look at children’s literature reveals that translation and adaptation have many things in common. Nevertheless, adaptation—both in words and illustrations—is lower in status than translation, according to Zohar Shavit and Göte Klingberg”. (Oittinen: 2000, s.75)

Går vi ut ifra dette, er altså adaptasjoner også oversettelser, men lavere i status. Dette støtter igjen mitt argument om den uklare grensen mellom dem, men jeg velger likevel å kalle dem for en adaptasjon eller en versjon, da de ikke er det samme som f.eks tekstnære oversettelser. Det er gjenfortellinger eller nye, frie versjoner, men fremdeles fullverdige oversettelser av originalhistorien. Det vil nok alltid være et spørsmål blant teoretikere om hva som kan kalles en oversettelse eller ikke, men jeg velger å plassere dem alle på en skala under begrepet oversettelse, og heller si de innehar ulike grader av adaptasjon. Jeg går mer inn på dette nedenfor.

Et av de største elementene vi finner innenfor adaptasjon i oversettelser til et nytt språk er *hjemliggjøring*, hvor en tekst endres i forhold til blant annet personnavn, stedsnavn, mat osv for ikke å gjøre teksten distansert for leseren og vanskeligere å forstå for de som ikke er kjent med kulturen til originalteksten. Dette kan gjøres på ulike nivåer, alt fra små endringer som navn, til store endringer hvor hele handlingen flyttes til et annet land eller lignende. Tormod Haugens oversettelse fra 1982 av Peter Pan and Wendy er tekstnær, og inneholder svært få endringer, men oversetteren har likevel gjort noen små justeringer for å tilpasse teksten til sitt norske publikum. Jeg vil nå gå gjennom en sammenlignende analyse for å belyse ulike endringer Haugen har gjort, og vise eksempler på hvordan en tekst kan hjemliggjøres og tilpasses en ny kulturell kontekst. Dette vil vise at selv de mest tekstnære oversettelser kan betegnes som en form for adaptasjon. Analysen bygger på Göte Klingbergs kategorier for kulturell tilpasning og strategier for hvordan kulturelle markører kan tilpasses i form av hjemliggjøring. Jeg velger å sette eksemplene for hver kategori inn i skjemaer, for lettere å vise hvor endringer er gjort, og gjøre det mer oversiktlig, og jeg tar forbehold om at

ikke alle navn, steder eller lignende er skrevet inn i skjemaet. Mitt mål er å vise at tekstnær oversettelse også er adaptasjon.

## 3.2 Hensyn til ny målgruppe

Å oversette en tekst er å overføre det en forfatter vil formidle til et nytt språk, i en ny kulturell kontekst. Teorier om oversettelse har eksistert i mange tiår, og hva som er viktig å overføre til målteksten, er en evig debatt blant teoretikerne. En kan oversette direkte, altså ta for seg ord for ord, eller setning for setning, og få en bokstavelig oversettelse, eller en kan se på teksten som helhet, fokusere på hva forfatterens budskap er, og få en friere oversettelse. Dette er ytterpunkter på en skala, og langs skalaen finner vi ulike grader av endringer (adaptasjoner). Innimellom der finner vi den tekstnære oversettelse, hvor en holder seg så tett inntil originalteksten som mulig, men foretar nødvendige endringer for å tilpasse oversettelsen til en ny kultur og målgruppe. Dette innebærer små endringer, ved at teksten tilpasses leserne i målkulturen, og ved oversetting til barn vil andre vurderinger ligge til grunn, i forhold til oversetting for voksne. Men noen vil også påstå at det tillates for *mye* endringer i oversettelse av barnelitteraturen. Er selv 'tekstnære' oversettelser spesielt "frie"?

“Unlike contemporary translators of adult books, the translator of children’s literature can permit himself great liberties regarding the text, as a result of the peripheral position of children’s literature within the literary polysystem. That is, the translator is permitted to manipulate the text in various ways by changing, enlarging, or abridging it or by deleting or adding to it. Nevertheless, all these translational procedures are permitted only if conditioned by the translator’s adherence to the following two principles on which translation for children is based: an adjustment to the text to make it appropriate and useful to the child, in accordance with what society regards (at a certain point in time) as educationally “good for the child”; and an adjustment of plot, characterization, and language to prevailing society’s perceptions of the child’s ability to read and comprehend”( Shavit, Zohar: 1986 s. 112-113).

Når en oversetter barnelitteratur, må en forestille seg hvilken effekt teksten vil ha for et barn i målkulturen, helt analogt med en intraspråklig adaptasjon.

”Meget av det voksne forstår eller kan gjette seg til, er ubegripelig for barn. Barn har lite kjennskap til andre kulturer, og deres ordforråd er mer begrenset enn den voksnes. Selv om en bok er skrevet for barn og tilpasset deres fatte-evne, ordtilfang og lesetrening på ett språk, kan det være nødvendig med adaptasjoner når boken skal settes om til et annet språk” (Skjønberg: 1979, s. 37-38)

Oittinen sier videre at lesing er et hovedpunkt i prosessen å oversette for barn. En oversetter får først en egen erfaring av å lese, og skriver så på basis av denne erfaringen. Så har vi den fremtidige leserens erfaring som oversetteren har forestilt seg, dialogen med lesere som ikke ennå eksisterer for han/henne. En oversetter strekker seg mot det fremtidige



leserpublikum – barnet, og eventuelt den voksne som leser høyt for ham/henne, noe som påvirker måten å oversette på (Oittinen: 2000).

Disse faktorene spiller også inn når det gjelder den intraspråklige adaptasjonen. De som skaper intraspråklige adaptasjoner av en historie, må også ta slike hensyn. Vi så i kap. 2 at May Byrons adaptasjon nettopp tok hensyn til en egen gruppe barn. Så hvordan skiller den interspråklige oversettelsen seg fra den intraspråklige?

Tilpasning, som ekvivalens, er et vagt begrep, ved at det ofte defineres i forhold til hvordan det skiller seg fra originalen, og en 'ren' oversettelse er ment å være lik utgangsteksten. Oittinen mener derfor disse definisjonene bør revurderes. En oversettelse vil aldri være helt lik utgangsteksten. Den har blitt (positivt) manipulert av en oversetter.

Så hvordan tilpasses oversettelser, og hvor mye tilpasning skal til før en oversettelse kalles en adaptasjon? Er dette da ikke lenger betegnet som en oversettelse?

### 3.3 Oversettelsens skopos

Vermeer (Vermeer, Hans J (1989) i Venuti:2004) ser på oversettelse som handling, og for at noe skal kunne defineres som handling, må man kunne forklare *hvorfor* man gjør som man gjør, selv om man kanskje har andre alternative måter å gjøre det på.

Hvilke handlinger en oversetter foretar seg, dreier seg også om oversettelse som kommunikasjon. På samme måte som at vi kommuniserer når vi snakker med mennesker, kommuniserer forfatteren med leserne gjennom teksten.

Holz-Mänttari følger Vermeers tenkning om oversettelse og fokuserer på oversettelsens kommunikative funksjon. Hun tok konsepter fra kommunikasjonsteorien og handlingsteorien med et mål om å lage retningslinjer for ulike oversettingssituasjoner. Oversettelse, etter hennes syn, er drevet av målsettinger og resultatorientert menneskelig samspill: "It is not about translating words, sentences or texts but is in every case about guiding the intended co-operation over cultural barriers enabling functionally oriented communication" (Holz-Mänttari: 1984, s.7-8, oversatt i Munday: 2008 s. 78). Oversettelse fra et språk til et annet beskrives som en oversettingshandling fra en utgangstekst og som en kommunikativ prosess, som inkluderer en rekke roller og deltakere. Det fokuseres her på å produsere en måltekst som er funksjonelt kommunikativ for mottakeren, slik at for eksempel

form og sjanger må tilrettelegges ut fra hva som er funksjonelt passende i målkulturen, heller enn bare å kopiere originalen. Mottakerens behov blir altså en avgjørende faktor for oversettelsen. Det handler ikke om en ”korrekt” oversettelse, men at den inneholder riktig skopos.

Vermeer sier i *Skopos and Commission in Translational Action* gjengitt i Venuti:

”Any form of translational action, including therefore translation itself, may be conceived as an action, as the name implies. Any action has an aim, a purpose. The word *skopos*, then, is a technical term for the aim or purpose of a translation. Further: an action leads to a result, a new situation or event, and possibly to a ”new” object. Translational action leads to a ”target text” (not necessarily a verbal one); translation leads to a *translatum* (i.e. the resulting translated text), as a particular variety of text.” (Vermeer (1089) i Venuti: 2000, s. 221)

Skopos er altså tekstens mål, og Vermeer mener at dette må defineres godt for at oversetteren skal få til en vellykket måltekst. Det er opp til oversetteren å tolke dette, og oversettingshandlingen i tillegg til det ferdige *translatum*, blir påvirket av dette. I denne teorien ligger det altså et funksjonalistisk syn på oversettelse, og den fokuserer på hvilken funksjon oversettelsen er ment å ha i målkulturen.

Skoposteorien har to hovedregler: Interaksjon er bestemt av dens formål, og formål varierer ut fra tekstens mottaker. Måltekstens skopos eller funksjon bestemmes av initiatoren, klientens behov og blir derfor i stor grad påvirket av målgruppen og dens kulturelle kontekst. Men jeg finner at dette også gjelder mottakere i samme kulturelle kontekst. Selv om forfatter da ikke nødvendigvis trenger å ta hensyn til nye kulturer, må en likevel ta hensyn til en ny målgruppe, og at tekstens funksjon og skopos skal formidles til sine nye lesere. Oversetteren har i tillegg et ansvar overfor forfatteren for å bevare funksjonen i hans verk, om ikke adaptasjonen er ment å ha en ny skopos. Men da snakker vi om de helt frie tekstene i Ridderstrøms teorier tatt opp i kapittel 2, for eksempel det han kaller fornyelsesimitasjon, hvor det er meningen å gi oss nye, alternative blikk på f.eks en litterær tekst.

Igjen ser vi at dette er parallelt med intraspråklige adaptasjoner. Hva teksten kommuniserer, og hvilket mål en har med teksten, gjelder like fullt i May Byrons adaptasjon.

I kapittel 2 trekker jeg frem Christiane Nords teori om tittelens spesielle funksjon og hvordan kommunisere dette i teksten. Nord ser på titler som markører av (konvensjonelle) kommunikative intensjoner, som gjør det lettere for leseren å ”motta” teksten i dens tiltenkte funksjon. (s. 280). Første steg i prosessen med å oversette titler er derfor, som i all annen oversettelse, analyse av oversettelsesinstruksjonene, eller ”skopos” som er gitt implisitt eller

ekspisitt av senderen. Oversetteren må ta i betraktning forfatterens kommunikative intensjoner (om de kan avleses).

”(a) the translation of any text is determined by its purpose (or ”skopos”, Vermeer 1978, Reiss and Vermeer 1984), the purpose being defined by the communicative functions for which the target text is intended, and(b) the range of purposes or functions which are “possible” or “legitimate” for a particular translation of a particular source text is limited by the conventional, often genre-specific concepts of translation prevailing in the culture(s) involved and determining the expectations of clients, ST authors and TT recipients with regard to the relationship holding between source-texts and target texts” (s. 269).

Oversetteren må altså ta i betraktning hva forfatter ønsker å kommunisere med sin tekst. Dette vil da motivere eventuelle endringer selv for å oppnå samme tekstfunksjon i den nye målkulturen. Så hvordan er dette blitt gjort i Haugens oversettelse? Kan vi finne endringer og tilpasninger i selv en ’ren’ tekstnær oversettelse?

### **3.4 Tekstnærhet i oversettelse**

I analysen nedenfor vil setter jeg fokus på adaptasjoner og endringer oversetter har gjort. Jeg vil sette fokus på ulike elementer som er tilpasset/endret/adaptert og redegjøre for ulike tilpasningsstrategier ved å vise eksempler fra utgavene i analysen på samme måte som min analyse i kapittel 2. Jeg foretar først en analyse av Tormod Haugens tekstnære oversettelse av Tormod Haugen. Dette for å se på tilpasning i form av hjemliggjøring, med et mål om å belyse adaptasjonen i selv de mest tekstnære, innebærer noen form for tilpasning. Jeg ser på Haugens versjon på bakgrunn av Göte Klingbergs hjemliggjøringskategorier, som presenteres innledningsvis i analysen og redegjøres i eksemplene. Videre foretar jeg en analyse av Ranka Knudsens norske utgave fra 1992. denne oversettelsen ligger i den andre ytterkant av oversettelsesskalaen nærmere Byrons intraspråklige adaptasjon. Det er interessant å se hva som skiller den fra den tekstnære oversettelsen i lys av endringer som er blitt gjort. Jeg analyserer Knudsens utgave på samme måte som i kapittel 2 med fokus på kapittelinnstillingen og titlene på dem, fortellerstemme, forkorting og forenkling. Hvor tro er Knudsen i sin versjon i forhold til Barrie, og i forhold til Byron? Kan vi finne andre tilpasningsstrategier i den interspråklige adaptasjonen som ikke er brukt i den intraspråklige? Kan vi si at Haugens oversettelse også er en interspråklig adaptasjon, eller må vi skille mellom ’ren’ oversettelse og adaptert oversettelse, og da også skille mellom Haugen og Knudsen? Jeg vil i min analyse av Knudsen sammenligne hennes versjon med Byrons, da jeg har en teori om at Knudsen ikke har skrevet fritt, men foretatt sin adaptasjon med Byron som

utgangstekst/inspirasjon. Målet med analysene er å finne svar på mitt hovedspørsmål for oppgaven: Er oversettelse og adaptasjon to ulike ting, eller er begge oversettelser, bare med ulik grad av adaptasjon, og da en ulik plassering på skalaen?

### 3.4.1 Hjemliggjøring

Hjemliggjøring innebærer å gjøre noe mer gjenkjennelig for målgruppen, for eksempel å bytte ut noe spesifikt for utgangsspråket med en ekvivalent som er kjent i målkulturen. Det motsatte av hjemliggjøring er fremmedgjøring, hvor kulturelle elementer ikke tilpasses, men beholdes i originalens form. Her har vi også ulike nivåer, fra å beholde engelske navn, til å beholde fremmede kulturelle ord/uttrykk og lignende som er ukjent i målkulturen. Det er her oversetteren selv som avgjør hva som beholdes og hva som endres, men skal en tekst for eksempel hjemliggjøres, må en bestemme seg for i hvor stor grad dette skal gjøres. Tar man et valg om for eksempel å beholde den fremmede kulturen, må dette være gjennomført gjennom hele teksten.

Den svenske barnelitteraturspesialisten Göte Klingberg mener en skal følge originalen for å få best mulig oversettelse, men mener at dette kan innebære endringer, tilpasninger, for at oversettelsen skal få samme effekt på leserne som originalen har i utgangskulturen. Ifølge Klingberg er tilpasning det å gjøre en tekst passende for leserne, og er originalteksten lagt til rette for barn, må oversettelsen også være det. Elementer fra utgangskulturen som kan være vanskelig å forstå, må endres, ellers vil oversettelsen bli vanskeligere for målgruppen enn originalen er for kildepublikummet (Klingberg sitert i Nevermo: 2009, s. 18).

Klingberg viser videre til 9 ulike måter kulturelle elementer kan tilpasses i oversettelse:

1. Tilføyd forklaring (added explanation). Det kulturelle elementet følges av en kort forklaring.
2. Omformulering (rewording). Kildetekstens mening er uttalt uten bruk av kulturelt element.
3. Forklarende oversettelse (explanatory translation). Funksjonen eller bruken til det kulturelle elementet er gitt i stedet for navnet på det.
4. Forklaring utenfor teksten (explanation outside the text). Bruk av fotnoter, forord eller lignende.
5. Erstatning av en ekvivalens i målkulturen (substitution of an equivalent in the culture of the target language).

6. Erstatning av en tilnærmet ekvivalens i målkulturen (substitution of a rough equivalent in the culture of the target language).
7. Forenkling (simplification). Bruk av et mer generelt konsept (hyperonym) for et spesifisert ord (hyponym) i kildeteksten.
8. Utelatelse (deletion). Ved utelatelse blir ord, setninger, paragrafer eller kapitler utelatt.
9. Lokalisering (localization). Hele den kulturelle settingen er flyttet nærmere leserne av målteksten. Disse strategiene er av ulik inngrepene art, og noen er derfor i følge Klingberg mer uheldige enn andre: "Localization, deletion of cultural elements, simplification, and substitution by cultural elements belonging to the context of the target language are not to be recommended. When such methods are chosen, the source text is *violated*." (Klingberg, 1986: s. 18-19)

Det er altså mange muligheter for en oversetter å tilpasse en tekst for den nye målkulturen, hva en derimot velger å endre eller ikke, er som regel opp til oversetteren selv.

## 3.5 Analyse av Haugens oversettelse

Før jeg analyserer Haugens tekst vil jeg si litt om utgavenes format for å gi et bilde av hvordan de ser ut. Haugens utgave er lik originalen fra 1911, da det er en liten bok med tett sammenhengende tekst og ingen bilder. På baksiden finner vi en kort oppsummering av handlingen i boken samt informasjon om Barries utgivelser. I tillegg til informasjonen på side 4 om at denne versjonen først ble utgitt av Hodder & Stoughton i 1911, blir det også bekreftet at dette er den norske utgaven av Barries utgivelse fra 1911: "Dette er den andre boka om Peter Pan. I 1904 ble det oppført et skuespill for barn om Peter Pan, og i 1911 ble det bearbeidet til boka Peter Pan and Wendy, som nå kommer på norsk."

Antall sider er også ulikt på de to utgavene, den engelske utgaven har 157 sider, og Haugen har 18 sider mer med 175. Teksten er derimot ikke forskjellig i lengde av den grunn, da Haugens utgave har et mye mindre format. Ser vi på kapittelinnstillingen vil også denne vise oss at Haugen har holdt seg tro mot originalen.

### 3.5.1 Kapittelinnstilling

Kapittel	Barrie	Side	Haugen	Side
1	Peter Breaks Through	9	Peter dukker opp	7

2	The Shadow	17	Skyggen	17
3	Come Away, Come Away	26	Bli med! Bli med!	28
4	The Flight	40	Flyturen	43
5	The Island Come True	50	Øya blir virkelig	54
6	The Little House	61	Det vesle huset	66
7	The Home Under the Ground	69	Hjemmet under jorda	76
8	The Mermaid's Lagoon	75	Havfruelagunen	84
9	The Never Bird	88	Aldrifuglen	98
10	The Happy Home	93	Det lykkelige hjemmet	102
11	Wendy's Story	99	Wendys fortelling	109
12	The Children are Carried Off	107	Barna blir bortført	118
13	Do You Believe In Fairies?	113	Tror du på alver?	124
14	The Pirate Ship	122	Sjørøverskuta	134
15	"Hook or Me This Time"	129	"Det er Krok eller jeg denne gangen"	142
16	The Return Home	139	Hjemkomsten	154
17	When Wendy Grew Up	148	Da Wendy ble voksen	164

Vi ser klart og tydelig her, i forhold til Byrons intraspråklige adaptasjon, at Haugens kapittelinnndeling i tillegg til kapitlenes titler, er de samme som i utgangsteksten, noe som gir en god indikator for at dette er en tekstnær oversettelse. Men vi kan også finne indikasjoner på tilpasninger, som f.eks i tittelen til kapittel 4. Dette er en endring i assosiasjoner til tittelen, og innholdet i kapittelet. Som i Byrons versjon (jfr. Kap. 2), er Barries tittel "The Flight" omskrevet. Denne tittelen gir assosiasjoner om en flukt fra noe, og den har også Haugen valgt å endre på. Hans tittel "flyturen" gir kun en referanse til flyturen mot øya, men utelater assosiasjonene om at de er på flukt. Vi får altså allerede en indikasjon på at denne tekstnære oversettelsen også inneholder adaptasjoner.

I det følgende vil jeg gå inn på ulike kategorier fra Klingbergs bok *Children's Fiction in the Hands of the Translators* (1986) og vise til ulike tilpasninger i form av hjemliggjøring

som vi kan finne i Haugens utgave. Dette for å vise hvordan adaptasjon kan forekomme på selv de mest tekstnære oversettelser, og også kunne plassere den på skalaen over ulike adaptasjoner, som alle vil ligge under begrepet oversettelse.

### 3.5.2 Person- og stedsnavn:

Det første jeg vil se på, er hvordan navn blir oversatt i Haugens utgave. De fleste navn er nemlig bare dette, navn, og det vil da ikke ha noen spesiell hensikt å endre, annet enn om oversetteren vil endre for eksempel *hvor* historien foregår. Om en oversetter for eksempel flytter en historie fra England til Norge, vil han/hun da også endre de engelske navnene til norske navn for at dette skal samsvare. Det strider imot Klingbergs syn på oversettelse. Han mener at å fjerne noe som er spesielt fra en fremmed kultur, eller endre kulturelle elementer fra en kultur til noe kjent i målgruppens kultur ikke vil bidra til lesernes kunnskap og interesse for ukjente kulturer. Oversettelser for barn skal fremme barns internasjonale forståelse og kunnskap og dette gjøres ved å være tro mot originalteksten (Klingberg, Göte: 1986, s. 10).

Kari Skjønberg hevder at adaptasjon av oversettelser av barnelitteratur ofte går mye lenger enn det som er nødvendig, og hun går så langt som å kalle navneendringer ”den ofte *absurde* omdøpingen av personer” (Skjønberg: 1979, s. 148-149). Oversettelser burde heller (enn radikalt å tilpasses norske forhold) gi leserne innsikt i kildekulturens skikk og bruk, og også navneskikk.

I tillegg til navn som er spesielle for ulike kulturer/språk, finnes det også navn som har en større betydning, navn som for eksempel beskriver karakterens egenskaper, noe som er veldig vanlig i eventyr. I tillegg til en del engelske navn, finner vi også mye av denne typen navn i Peter Pan og Wendy:

<b>Barrie</b>	<b>Haugen</b>
Mr. & Mrs. Darling	Herr og fru Darling
Wendy	Wendy
John	John
Michael	Michael
Miss Fulsom	Frøken Fulsom
Nana	Nana
Tinker Bell	Tingeling
Liza	Liza

Captain Hook (James Hook)	Kaptein Krok (James Krok)
Blackbeard	Svartskjegg
Barbecue	Barbecue
Long Tom (kanonen)	Lange Tom
The Redskins: (the Piccaninny tribe) Great Big Little Panther Tiger Lily	Indianerne: (piccaninnystammen) Store Digre Lille Panter Tigerlilje
The lost boys: Tootles Nibs Slightly Curly The Twins	De forsømte guttene: Tuta Kvessa Tynna Krølla Tvillingene
The pirates: Cecco Bill Jukes Cookson Gentleman Starkey Morgan's Skylights Smee Noodler Robt. Mullins Alf Mason	Sjørøverne: Cecco Bill Jukes Cookson Gentleman Starkey Morgan's Skylights Smee Noodler Robt. Mullins Alf Mason
Flint	Flint
Black Murphy	Svarte Murphy
The Sea-Cook	James Cook
Delawares	Delawareindianerne
Hurons	Huronene
Cinderella	Askepott
Johnny Corkscrew (Smee's cutlass)	Johnny korketrekker (Smees hoggert)
The Never Bird	Aldrifuglen



Luff	Lovart
Jolly Roger	Jolly Roger
The Great White Father	Den Store Hvite Far
Lean Wolf	Magre Ulv
Geo	Geo
Scourie	Scourie
Chas. Turley	Chas. Turley
the Alsatian Foggerty	Foggerty fra Elsass
Blackbeard Joe	Svartskjegg-Joe
Ed Teynte	Ed Teynte
Johnny Plank	Johnny Planke
Jonah	Jonas
Mullins	Mullins
Jane	Jane
Margaret	Margaret

Behandlingen av person- og stedsnavn har jeg valgt å dele inn i følgende kategorier, inspirert av Nevermo (Nevermo, Kristin: 2009)

1. Vanlige navn
2. Oppdiktete navn.
3. Kallenavn/tittel som angir personlig egenskap.
4. Navn på steder.

Sistnevnte kategori har jeg valgt å ha i et eget skjema og vil kommenteres under.

### 3.5.2.1 Vanlige navn:

Når det gjelder vanlige navn, finner vi mange typiske engelske navn i Barries historie, som f.eks Peter, Wendy, Michael, John, Liza, Margareth osv. Om Haugen hadde valgt tilpasning i form av hjemliggjøring, kunne han ha erstattet dem med norske ekvivalenter som f.eks Michael – Mikael, Liza – Lisa. Haugen har derimot valgt å beholde de engelske formene og samsvarer da med Klingbergs ønske om å beholde slike navn for å vise leserne kulturelle forskjeller. Dette er heller ikke navn som er svært ulikt norske navn og ei heller vanskelige å lese/forstå. Vi finner derimot et unntak, nemlig navnet Jonah. Her har Haugen valgt å erstatte det med en norsk ekvivalent, det norske navnet Jonas. Hvorfor han valgte hjemliggjøring kun

her, er ikke så lett å gi svar på, da han har vært konsekvent i avgjørelsen om å beholde originalkulturens navn når det gjelder alle de andre karakterene. En teori er at han har valgt tilpasning fordi Jonah ikke har noen nære ekvivalenter på norsk som f.eks John og Michael. Jonah er heller ikke en karakter med noen spesielt stor rolle i historien, og det er derfor mulig Haugen har hatt fokus på å beholde navnene på de viktigste karakterene og følt seg friere når det gjelder resten. Skjønnsbergs tanke om å gi leserne innsikt i kildekulturens skikk og bruk, og da også navneskikk, blir i Haugens oversettelse overholdt i stor grad.

### **3.5.2.2 Oppdiktete navn**

Oppdiktete navn er svært vanlig i historier og eventyr, og Barries eventyr er intet unntak. Her finner vi mange ulike navn, hvor noen er bevart i oversettelsen i sin originale form, mens andre er tilpasset norske lesere. Flint er f. eks beholdt, men dette er også et lett forståelig ord/navn. Scourie derimot, er verken særlig lettlest eller kjent i det norske språk, men likevel har Haugen valgt å beholde dette navnet. Det samme har han gjort med Mullins, Cookson og Noodler, for å nevne noen. Luff er derimot oversatt til Lovart. Som med Jonah er heller ikke dette en karakter med en stor rolle i historien, og det kan se ut som han tar seg litt større friheter når det gjelder disse, om han skal endre navnene eller beholde originalens navn. Hva som gjør at han har valgt å endre bare et fåtall og ikke er konsekvent, er også vanskelig å si, da det kan virke som at han har forsøkt å beholde originalens navn på stort sett de fleste.

Cinderella blir også nevnt i denne historien. Hun er en så kjent karakter at en nesten kunne nevnt henne under kategorien ”vanlige navn”, men jeg velger likevel å plassere henne her, da det tross alt er et oppdiktet navn, men fra tidligere eventyr. Det er godt mulig at de fleste norske barn vet om det engelske navnet Cinderella, men i norsk kultur er det oversettelsene som er kjent av de aller fleste, og av hensyn til dette har da Haugen valgt å bruke den norske parallellen Askepott.

### **3.5.2.3 Kallenavn/titler:**

En annen måte å gi karakterer navn på, som er svært vanlig i eventyr er kallenavn/titler som beskriver karakterens egenskap, utseende eller lignende, og dette er også hyppig brukt av Barrie. Her vil det være mer logisk å tilpasse til målkulturen, da det følger beskrivelser med

navnet, som gjør det lettere for norske barn å forstå om en bruker norske ekvivalenter. Dette har også Haugen valgt å gjøre, som vi ser et eksempel på med De Forsømte guttene: Tootles har fått navnet Tuta, Nibs heter Kvessa, Slightly er blitt Tynna, Curly kalles Krølla, og The Twins er direkte oversatt til Tvillingene. De første navnene har fått det Klingberg vil definere som tilnærmede ekvivalenter på norsk, mens de siste (Krølla, Tvillingene) har tilsvarende ekvivalenter på norsk og er derfor lett å oversette direkte. Haugen har løst dette på en fin måte ved å tilpasse navnene til sin målgruppe, men samtidig beholdt beskrivelsene av personene. Andre eksempler på slike navn er Blackbeard – Svartskjegg, Long Tom – Lange Tom (kanonen på båten) og Lean Wolf – Magre Ulv. Men som med de oppdiktede navnene, finner vi også her eksempler på navn hvor Haugen har valgt å beholde den engelske formen. Gentleman Starkey har han valgt å la bli uendret, det samme med Chas. Turley og Jolly Roger (skipet) for å nevne noen. Igjen kan en spørre seg hvorfor Haugen ikke har vært konsekvent. Et annet interessant element her, er at ”the Lost Boys” er oversatt til ”de Forsømte Guttene”. ’Lost’ gir en referanse til guttene, at de er tapt, eller bortkomne. ’Forsømt’ derimot peker mot foreldrene. De er blitt forsømte, og resultatet er at de er blitt borte for dem. En kan lese en moral av dette, at det er foreldrene som er skyld i at barna har havnet på øya. I Barrie tenker en mer at dette er guttenes egen feil.

Når det gjelder oversettelser av navn, spesielt da navn som beskriver noe/noen, kan en velge mellom å generalisere eller spesialisere. Generalisering handler om å erstatte noe med noe mindre beskrivende, en mer generell ekvivalent. Det gir ikke den fulle effekten som originalen gjør, men ofte er det å finne noe mer generelt eller nøytralt, en god strategi i oversetting dersom en har vansker med å finne en fullgod ekvivalens. En mister som nevnt litt av effekten, men betydningen og beskrivelsen blir beholdt. Spesialisering er da det motsatte, hvor en legger til mer detaljer/beskrivelse i oversettelsen. Klingberg nevner også dette i sin liste over tilpasningsstrategier. Her tar han med blant annet tilføyd forklaring (som vil være det samme som spesialisering) og forenkling (hvor generalisering er en måte å forenkle på).

#### **3.5.2.4 Stedsnavn**

Tilpasning i form av hjemliggjøring gjelder også for oversettelse av stedsnavn. Her kan en oversetter bestemme seg for å hjemliggjøre hele historien ved å flytte handlingen til et sted bedre kjent for målgruppen (i dette tilfellet et sted i Norge), det Klingberg kaller lokalisering og helst vil unngå, eller foreta mindre tilpasninger underveis hvis det er behov for

det. Haugen har valgt sistnevnte, og jeg vil under vise eksempler på hva Haugen har beholdt, og hvor han har gjort tilpasninger:

<b>Barrie</b>	<b>Haugen</b>
Kensington Gardens	Kensington Gardens
Neverland	Aldriland
Gao (hvor fengselet er)	Gao
Guadjo-mo	Guidjo-mo
The <i>Walrus</i> (et sjørøverskip)	<i>Hvalrossen</i>
Spanish Main	De sju hav
Marooner's Rock	Den akterutseilte sjømanns klippe
Britannia	England
The Gold Coast	Gullkysten
The Azores	Azorene

Kensington Gardens, en reell park i London, har Haugen beholdt i sin helhet. Det samme har han gjort med Gao, som er en regionshovedstad i Mali. De andre stedsnavnene er oversatt med norske ekvivalenter, eller det stedene faktisk heter på norsk, som for eksempel Gullkysten og England. Dette bidrar til å gi målgruppen/barna kunnskap om andre kulturer, som Klingberg ønsker oversettelser skal gjøre, for eksempel ved at de nå lærer noe om London og parken der, og kanskje får økt interesse for å vite mer. Neverland, som er et oppdiktet sted, er direkte oversatt til Aldriland, hvor beskrivelsen av stedet er beholdt, men erstattet med det norske ordet for Never, for lettere å forstå betydningen av navnet. En interessant endring er oversettelsen av "The Spanish Main". Det betyr bl.a. det karibiske hav. Haugen har valgt å endre dette til "De Syv Hav", som da er betegnelse på verdenshavene, og dekker mye mer en Barries spesifikke hav. I tillegg er Haugens tittel også et kjent uttrykk i eventyr, ofte brukt om sjørøvere som reiser over de Syv Hav. Effekten av endringen er at Haugens lesere får en mer hjemliggjort og mer kjent stedsbeskrivelse, i tillegg til assosiasjoner til andre eventyr. Et annet eksempel på en større adaptasjon er Marooner's Rock. Maroon (verb) betyr bl.a. "å etterlate på en øde øy". En 'marooner' er også et substantiv for vestindier/rømt slave. Da det ikke finnes noen norsk ekvivalent for dette, har Haugen her valgt å spesialisere, ved å legge til en beskrivelse i navnet, en forklarende oversettelse: "Den akterutseilte sjømanns klippe". Leseren vil dermed lettere forstå hva slags

sted dette er, siden det ikke er kjent for dem hva en 'marooner' er. Det mister derimot litt av tanken bak Barries tittel, men gir en mildere versjon av den.

### 3.5.3 Sanger

Vi finner også flere sanger i Barries eventyr. Sanger er en stor utfordring for en oversetter, da en kan velge blant flere alternativer. En kan velge å oversette den så direkte som mulig for å bevare ord, rytme osv, en kan velge å gjøre om på hele setninger osv. for å skape en egen sang, evt. for å beholde rim, eller at originalen blir for komplisert for sin målgruppe. Er det for eksempel en kjent sang fra utgangstekstens kultur, kan en velge å erstatte den med en like kjent sang i målkulturen. Det kan vi se mange eksempler på i for eksempel oversettelser av Alice in Wonderland, som er fylt med ulike sanger, inspirert av barnesanger fra utgangstekstens kultur. Mulighetene er mange, og det er heller intet unntak her. Barrie har ikke brukt noen kjente barnesanger i sin historie, men har laget sine egne. Det er sanger med mange vers. Her er noen eksempler:

<b>Barrie</b>	<b>Haugen</b>
'Avast belay, yo ho, heave to, A-pirating we go, And if we're parted by a shot, We're sure to meet below!'	'Stans opp, rev seil, o-hoi, legg bi, Vi røver så du havner i nøden, Og hvis vi skilles av et skudd, Så møtes vi sikkert i døden!'
'Yo ho, yo ho, the pirate life, The flag o' skull and bones, A merry hour, a hempen rope, And hey for Davy Jones.'	'O-hoi, o-hoi, en sjørøvers liv Og flagget med knokler og skalle, En lystig time, et hampetau, Og Davy Jones tar farvel med alle.'
'Avast belay, when I appear, By fear they're overtook; Nought's left upon your bones when you Have shaken claws with Hook.'	'Stans opp, legg bi når jeg er nær; Som døden blek når frykt dem tok, Intet fins igjen på ditt skjelett når du Har håndhilst pent på kaptein Krok.'
'Yo ho, yo ho, the frisky plank, You walks along it so, Till it goes down, and you goes down To Davy Jones below!'	'O-hoi, o-hoi, den spretne planken venter, og du er rede, og den går ned, og du går ned til Davy Jones der nede!'

‘Yo ho, yo ho, the scratching cat, Its tails are nine, you know, And when they’re writ upon your back—‘	’O-hoi, o-hoi, den klorende katt, av haler har den ni, og når de skriver på din rygg... ’
---	---

Vi ser at Haugen her har valgt å holde seg så tro til Barries sanger som mulig når det gjelder struktur og rim, men for å gjøre det, må han tilpasse sangen og foreta en del endringer. Han beholder innhold, betydning og handling i sangene, men erstatter med norske ekvivalenter der det er nødvendig/mulig. Et eksempel på dette er uttrykket ”Yo ho, yo ho”, som vi på norsk kjenner som ”O-hoi, o-hoi”, et uttrykk brukt av sjømenn gjennom tidene i blant annet utallige eventyr og historier. Haugen velger her adaptasjon, tilpasning til sine nye lesere, på grunnlag av deres kulturelle kontekst og verdenskunnskap.

### 3.5.4 Dialoger/replikker/uttrykk

Her finner vi kanskje flest eksempler på tilpasninger i Haugens versjon. Vi finner både utelatelser, omformuleringer, erstatninger av ekvivalenter og tilnærmede ekvivalenter, i tillegg til steder hvor Haugen har bevart ”fremmedordet” fra utgangsteksten. Her er en oversikt med noen eksempler:

<b>Barrie</b>	<b>Haugen</b>
Now, Peter! (stjernenes klarsignal)	Nå kan du komme, Peter!
Mea culpa, mea culpa (George Darling)	Mea culpa, mea culpa
Cowardy custard (Michael kaller sin far det når de krangler om å ta medisin)	feig kujon
Follow my Leader (lek)	Følg lederen
Ay, ay, sir.	Ai, ai, kepten.
Modores	Moidorer
.. he was a <i>raconteur</i> of repute.	.. han var en <i>raconteur</i> av rykte.
.. the attire associated with the name of Charles II.. ..bore a strange resemblance to the ill-fated Stuarts..	.. motene rundt Charles II.. ... var lik denne mannen av Stuartslekten..
She is the most beautiful of the dusky Dianas (snakker om Tigerlilje)	Hun er den vakreste av de vakre
Sardines in a tin	Sild i tønne

.. exquisite boudoir and bedchamber..	.. utsøkt soverom og boudoir..
The couch, as she always called it, was a genuine Queen Mab..	Chaiselongen, som hun alltid kalte den, var en ekte droning Mab...
.. the chest of drawers an authentic Charming the Sixth, and the carpet and rugs of the best (the early) period of Margery and Robin.	Kommoden en ekte Kari Trestakk-modell, og matten og ryene fra (den tidlige) perioden til Hans og Grete.
There was a chandelier from Tiddlywinks...	Det var en lysestake fra Tiddlywinks..
'Luff, you lubber'	'Lovart, din landkrabbe'
'Yoy dunderheaded little jay'	'Ditt kjøtt hue av en nøtteskrike'
'Dear Peter,' she said, 'with such a large family, of course, I have now passed my best, but you don't want to change me, do you?'	'Kjære Peter,' sa hun, 'jeg har gjort mitt beste med en slik familie, men du vil ikke forandre meg, vil du vel?'
Negligee	Neglisjeen
The awful cynicism..	Den forferdelige kyniske holdningen...
The tom-tom	tam-tam tromma
.. he was so frightfully <i>distingue</i> , that she was too fascinated to cry out.	... han var så utsøkt <i>distingué</i> , at hun ble altfor fjetret til å rope opp.
Good form.	Takt og tone.
Rule Britannia!	Leve England!
"We hope our sons will die like English gentlemen-"	"Vi håper at våre sønner skal dø som engelske gentlemen."
'Cleave him to the brisket,'	'Hugg ham i brystet,'
He fought now like a human flail..	Nå kjempet han som en menneskelig trestokk..
By two bells that morning...	Ved to glass den morgenen..
It may have been quixotic, but it was magnificent.	Det må ha vært don-quijsotsk, men det var storartet.

I kapittel 2 viste jeg at Barrie har valgt en del voksne, kompliserte ord og uttrykk i sin tekst, som May Byron valgte å omformulere, forenkle, for å tilpasse teksten til sin målgruppe. Her ser vi stor forskjell i Haugens oversettelse, hvor det meste av Barries uttrykk er bevart. Uttrykk som 'mea culpa, mea culpa' og "det må ha vært 'don-quijsotsk', vil ikke være lett for de yngste å forstå, men Haugen har likevel beholdt dem da det samsvarer med Barries tekst. Dette er det Klingberg betegner som "uendrede" elementer i teksten. Men vi finner også

mange eksempler på andre tilpasningsstrategier, hvor det forekommer både mindre, og større endringer:

Omformuleringer: 'She is the most beautiful of the dusky Dianas' er et eksempel hvor Haugen har valgt en omformulering, der en tar bort kulturelle markører. Han har her forenklet setningen til 'Hun er den vakreste av de vakre', som da er mye lettere å forstå for norske barn. Diana er et vanlig pikenavn, men kommer fra Latin hvor det betyr "divine". "Dusky divine" vil jo da kunne bety dunkel skjønnhet, og divine kan på engelsk også oversettes som himmelsk. "Dusky Diana" vil av dette kunne tolkes som noe vakkert, og Haugen har da bevart denne betydningen til sin oversettelse.

Erstatninger av ekvivalenter: 'ay, ay, sir' er tilpasset til 'ai, ai, kepten', som er ekvivalent i det norske språket. Det er et kjent uttrykk for leserne, i tillegg til at 'kepten' gir uttrykket slang, som sjørøverne gjerne har. 'Good form' er et annet godt eksempel på erstattede ekvivalenter. Dette er et kjent uttrykk i England, som er erstattet med et godt kjent uttrykk i Norge 'Takt og tone'.

Tilføyd forklaring: 'the tom-tom' i Barries tekst er oversatt med 'tam-tam tromma'. Her ser vi at Haugen har valgt å legge til ordet 'tromma' for å gjøre det lettere for leseren å forstå hva det refereres til. Det samme gjelder 'the awful cynicism' som Haugen oversetter til 'den forferdelige kyniske holdningen', altså skal leseren lettere vite at kynisme har noe med holdning å gjøre. Haugen har nok her tenkt at kynisme alene ikke vil være nok for at hans målgruppe skal forstå replikken. Dette handler om eksplisitering, å få frem eksplisitt hva som refereres til, eller betydningen av det. Det er ikke store endringene, lange forklaringer, tillegg eller lignende vi finner i Haugens oversettelse, men dette viser i hvert fall godt hvordan selv de mest "trofaste" oversettelser inneholder tilpasninger, om enn små.

### 3.5.5 Mat og drikke

Det er ikke så veldig mange referanser til mat i historien om Peter og Wendy, men de som blir nevnt er typiske i engelsk kultur, og ikke nødvendigvis godt kjent blant norske barn:

<b>Barrie</b>	<b>Haugen</b>
Roasted bread-fruit	Brødfrukt
Yams	Yamsrot
Coconuts	?



Baked pig	Stekt gris
Mammee-apples	Mammee-epler
Tappa rolls	Kokuskjerneruller
Bananas	Bananer
Calabashes of poe-poe	Kalebasser fulle av nam-nam

Ifølge Klingberg er mat et av elementene ved en fremmed kultur som bør beholdes i oversettelsen for å gi barnet en bedre forståelse av denne kulturen (Klingberg: 1986, s. 36):

”In children’s literature research today it is generally held that food is something of interest to children and that the popularity of some books may have something to do with the interest the books take in food and their detailed description of it. What children in other countries eat and drink may thus awaken the readers’ interest in the foreign culture. In translation deletion and change should therefore be avoided. The translator should tell what the characters really eat and drink. It is of no importance if the translator needs more words than the source text in such cases” (Klingberg: 1986, s. 38).

Haugen har, som vi ser på eksemplene, ikke gjort store tilpasninger i denne kategorien. Coconuts og bananas er eksempler på noe som kan oversettes direkte, da det også er kjent for Haugens målgruppe. Haugen har gjort dette med bananer, men coconuts har han derimot valgt å utelate. Hvorfor han ikke har med dette er ikke lett å gi svar på, siden han velger å ha med andre eksotiske frukter. En mulig forklaring er at han har brukt oversettelsen kokoskjerneruller senere, og da ser på kokosnøtter som overflødig. Roasted bread-fruit er typisk engelsk og som han har oversatt direkte med brødfrukt, men utelatt at den er ”roasted”. Det samme med yams, som er oversatt til norske yamsrot. Når det gjelder mammee-apples, er dette noe som vokser i Sør-Amerika, og her velger Haugen å ikke spesialisere noe mer. Det ville ødelegge flyten i teksten og da det bare er snakk om et måltid vil det ikke være nødvendig å forklare noe nærmere hva dette er. Tappa-rolls har derimot fått et mer beskrivende navn: Kokoskjerneruller. Calabashes heter på norsk kalebasser, og dette har Haugen bevart, selv om det sikkert ikke er så kjent blant norske barn, mens poe-poe, er tilpasset til det gode, norske nam-nam. Vi ser altså at Haugen også når det gjelder mat, har forsøkt å holde seg så nært opptil originalen som mulig, og dermed gjort som Klingberg anbefaler, å beholde de kulturelle elementene fra originalen.

### 3.5.6 Oppsummering og konklusjon

Ved å analysere Haugens svært tekstnære oversettelse, får vi bekreftet at selv denne inneholder tilpasninger, adaptasjon. Av dette kan vi se at Skjønbergs teori er rett, all oversettelse innebærer adaptasjon, og en tekstnær oversettelse vil da kunne plasseres på samme skala som større adaptasjoner, alle under begrepet oversettelse. Selv de minste endringer er adaptasjoner, og Haugen har altså her tatt i bruk sitt barnesyn og sin holdning og kunnskap om målgruppen for å avgjøre hva som eventuelt må tilpasses, hvis teksten skal beholde sin funksjon og det den ønsker å kommunisere. Motivet bak tilpasningene er derimot vanskelig å finne, da han ikke har noen systematikk eller sammenheng i tilpasningene sine. Noen steder har han valgt å gjøre endringer for å lette forståelsen av teksten, mens andre steder har han beholdt Barries kompliserte uttrykk, referanser og lignende. Han har også holdt seg tro til originaltekstens kultur og beholdt referanser til England, engelske navn osv. Han har altså forsøkt å beholde så mye som mulig av originalhistorien i sin oversettelse og skrevet en så godt som mulig tekstnær oversettelse. Det at mye av originalkulturen er bevart, vil kunne skape en aktivitet under lesingen ved at barna blir nysgjerrige og spør om ulike ord og referanser i teksten og som igjen fører til at de får kunnskap om disse når den voksne forklarer. Dette bidrar til det Klingberg betegner som en viktig del av oversetting, at vi skal skape internasjonal kunnskap og forståelse blant leserne/barna.

Men tekstnær eller ei, det er like fullt en variant av adaptasjon. Jeg vil fortsatt stå fast ved mitt argument at dette også kan kalles en adaptasjon, og vi ser at Oittinen og Klingberg har rett i at all oversettelse innebærer noen form for tilpasning. Jeg vil av mine funn i Haugens tekst altså fremdeles beholde skalaen og da plassere Haugens oversettelse på ene enden av den, hvor adaptasjonen er en tekstnær oversettelse. Dette er da et eksempel på Jakobsons andre kategori, den interspråklige oversettelsen.

Vi kan også finne interspråklige oversettelser på norsk som er svært annerledes enn Barries originalhistorie, slik som Ranka Knudsens oversettelse *Peter Pan og Wendy* fra 1952 (jeg tar for meg en nyere utgivelse fra 1992). Denne vil i så fall havne på den andre siden av skalaen, da det er en adaptasjon som skiller seg veldig fra Barrie på grunn av omfattende omskriving. Men vi kan likevel se at hovedsansen i historien er beholdt.

### **3.5.7 Fortellerstemme**

Jeg beskriver i kapittel 2 at fortelleren kan ha ulike roller i en historie. Jeg finner definisjonen til Skei om den eksterne fortelleren passende til fortelleren i Barries historie, da

han både snakker om karakterene i tredjeperson og er en utenforstående observatør, men også refererer til seg selv og leserne i førsteperson med ”jeg” og ”vi”. Vi finner et eksempel på dette i Haugens tekst på side 158: ”Når Herr Darling stikker hodet ut for å kysse sin kone, ser vi at ansiktet hans er mer slitent enn i gamle dager, men det har et mildere uttrykk”.

Fortelleren snakker her direkte til leseren i førsteperson ”vi”, og skaper et nært forhold til leseren, som da også blir observatør sammen med fortelleren. Det er også et godt eksempel på at fortelleren har en allvitende rolle, da han tydeligvis vet hvordan Herr Darling så ut i gamle dager. Han vet derfor mer enn bare det han ser. Jeg valgte likevel å snevre inn fortellerens synsvinkel til *refererende*, fordi jeg ikke finner ham ubegrenset allvitende, for eksempel om karakterens tanker. Da fortelleren i Barries historie har en så stor rolle som han har og er utenforstående, men likevel svært engasjerende, er det ikke så lett å definere hans rolle nøyaktig, men at han har en stor rolle i historien er det ingen tvil om. Eksempler på hvordan Barries forteller er engasjerende er vist i kapittel 2. Han bruker replikker og direkte tale til leseren for å engasjere dem i fortellingen og få en følelse av å delta i eventyret. Da Haugen har en tekstnær oversettelse, beholdes denne fortellerstemmen i hans utgave og også den nære relasjonen mellom forteller og leser.

Et godt eksempel på hvor fremtredende og viktig fortelleren er, som Haugen har bevart, finner vi i beskrivelsen av Wendys mor i kapittel 1:

”De bodde naturligvis i nr. 14, og helt til Wendy kom var moren midtpunktet. Hun var en vakker kvinne med et romantisk sinn. Det var som små esker, den ene inni den andre, og lignet de eskene som kommer fra gåtefulle Østen. Uansett hvor mange esker du oppdager, så er det alltid enda en. Den søte, ertende munnen hennes hadde et kyss som Wendy aldri kunne få, selv om det helt tydelig var der i den høyre munnviken”(s. 7).

Haugen holder seg tro til originalen og beholder alle de lange beskrivelser og forklaringer fortelleren gir leseren, og det fortsetter etter dette avsnittet med flere sider hvor familien blir beskrevet detaljert.

### 3.5.8 Konklusjon

Vi ser altså at utenom generelle hjemliggjøringstrekk, beholdes det meste av Barries stemme, både alle scener, beskrivelser og tekst generelt, men også fortellerstemme, den nære mellompersonlige relasjonen mellom forteller og leser, og Haugen formidler Barries fantastiske historie om Peter Pan som den er. Vi kommer i Haugens bok inn i en egen eventyrverden med detaljerte beskrivelser og spennende scener du kan leve deg fullt og helt

inn i, akkurat som Barrie skrev i 1911. Det er en tekstnær oversettelse, men like fullt inneholder den også små endringer, tilpasninger gjort for Haugens målpublikum, og tanken om at alle oversettelser inneholder adaptasjon består.

### 3.5.9 Barn som målgruppe

”Til forskjellige tider hersker det forskjellige oppfatninger både av hva som det er passende for barn å få kunnskaper om, og hva som anses for å være skremmende og skadelig for barn. Etter den annen verdenskrig var det en sterk tendens til å beskytte, for ikke å si overbeskytte norske barn. Det preget mye av barnelitteraturen fordi forfatterne bevisst ønsket å gi barna en opplevelse av trygghet, men det førte også til at eldre litteratur ble bearbeidet for å virke mindre skremmende.” (Skjønsberg: 1979, s.13)

Oversettere og forfattere har en forestilling om at barn ikke vil lese lange naturskildringer og lignende, og her kan vi også se litt av det Oittinen mener med et eget ”child-image”.

Zohar Shavit tar opp dette temaet i *Poetics of Children's Literature*. Litteratur for barn befinner seg i følge Shavit, gjerne i periferien av en nasjons litterære polysystem. Og det er av denne grunn at de som oversetter barnelitteratur tillater seg så store friheter i forhold til de som oversetter voksenlitteratur. Men hun påpeker at en oversetter bare kan innvilge seg slike friheter dersom hun/han er tro mot de to prinsippene som oversettelse for barn er basert på: for det første at teksten kan tilpasses sånn at den er passende og nyttig for barnet, på linje med det samfunnet anser som ”educationally “good for the child””, og for det andre at handling, karakterer og språk tilpasses samfunnets rådende oppfatning om barnets evne til å lese og forstå (Shavit, Zohar: 1986, s.112-113).

Det at forfattere har ulik oppfatning om hva som egner seg for barn å lese, er en av teoriene jeg har for hvorfor noen av versjonene av Barries historie er så forandret, og som ved Byrons adaptasjon, ser dette også ut til å være Knudsens motivasjon for sin utgave av Peter og Wendy. Men er det kun dette som ligger bak, eller har Knudsen sett på Byrons versjon og blitt inspirert til å gi ut en lik versjon på norsk?

## 3.6 Analyse av Knudsens oversettelse

I denne analysen sammenligner jeg Byron og Knudsens adaptasjoner for å se på eventuelle forskjeller mellom de to og finne svar på min tanke om at Byron er Knudsens utgangstekst. Utenom det vil jeg også sammenligne dem som eksempler på to ulike typer

adaptasjoner, nemlig Jakobsons kategorier i oversettelser, den intraspråklige mot den interspråklige, for å se om de to har ulike adaptasjonsmetoder. Kan jeg finne noen spesielle endringer eller strategier brukt i Knudsen som ikke finnes i Byrons utgave? Er dette endringer gjort på grunn språk- og/eller kulturforskjeller og derfor spesielt for interspråklig oversettelse? Det vil i så fall trolig samsvare med Haugens tilpasninger og først og fremst være hjemliggjøringsstrategier. Jeg vil derfor se på Knudsens utgave med noen av Klingbergs adaptasjonskategorier som grunnlag. Jeg vil for ordens skyld skrive navn slik de er skrevet i utgaven jeg refererer til, men generelt bruke egne ord for dem (som f.eks sjørøverne, indianerne, guttene (The Lost Boys) osv.). Der jeg finner det nyttig vil jeg også trekke inn eksempler fra Barries historie om det er tydelig at Byrons tekst ikke er lik.

### 3.6.1 Kapittelinnndelingen

Det første jeg ville se på i denne analysen, som i min analyse i kapittel 2, var kapittelinnndelingen. Ved å se på kapittelinnndelingen vil en få en god pekepinn på hvordan de to bøkene er lagt opp, og en vil allerede her kunne merke seg endringer og/eller likheter i adaptasjonene.

<b>Kapittel</b>	<b>Byron</b>	<b>Knudsen</b>
1	The Family at No. 14	Peter kommer
2	How Mr. Darling Disliked Nana	
3	Peter, Wendy, and a Thimble	Peter og Wendy
4	The Children escape	
5	The Fly-by-Nights	Flukten
6	The Never-Land	Eventyrøya
7	The Little House is Built	Det vesle huset
8	All Sorts of Adventures	Hjemmet under jorda
9	Rescued from the Rock	Havfruenes lagune
10	The Redskins and the Pirates	Det siste eventyret
11	The Bravery of Tinker Bell	
12	The Fight on "The Jolly Roger"	
13	The Children Home Again	Hjemme igjen

Fra tittel og undertittel syntes Knudsens oversettelse å være en oversettelse av Byrons adaptasjon, men allerede ved å se på kapitteloversikten, ser jeg at dette muligens ikke stemmer. Byron har 13 kapitler og Knudsen har bare 9. Noen av kapitlene er like, men det er større forskjeller enn likheter i kapittelinnstillingen, noe som kan tyde på Knudsens historie er kortere.

Siden Byrons versjon er en adaptert og mye kortere utgave av Barries original, vil jo dette da være en enda kortere versjon av originalen. Er Knudsens versjon da en interspråklig oversettelse eller en interspråklig adaptasjon? Hvor på skalaen av adaptasjoner faller Knudsens versjon, og hvordan skiller den seg fra Byron? Kommer Knudsen med en egen stemme i teksten, evt. hvilken? Ut ifra mine funn i analysen av Byron i forhold til Barrie, vet jeg at Knudsen kan ha gjort andre tilpasninger enn bare å utelate eller korte ned på historien.

### 3.6.2 Kapitlene i Knudsens tekst

Et eksempel på at en kan tenke at en del av teksten til Knudsen kan være kortere, er hennes ene kapittel i forhold til Byrons to kapitler i begynnelsen, før begge har en svært lik tittel på kapittel 3. Videre har så begge et kapittel om flukten, men så har Byron et ekstra kapittel igjen ” The Fly-by-Nights”, før begge har en lik tittel om Eventyrøya og det vesle huset. Etter det er det stor forskjell med kun tre kapitler i Knudsen og fem kapitler i Byron, før begge kommer med siste kapittel om at barna er hjemme igjen.

Denne kapitteloversikten viser tydelig at om Byron er Knudsens utgangstekst, så er i hvert fall Knudsens utgave en adaptasjon av Byron. En analyse av teksten vil bekrefte eller avkrefte dette. Er Knudsen en oversettelse av Byron, en gjenfortelling, eller en helt egen utgave? Hva er de største likhetene og forskjellene mellom de to, og hvilken effekt har de eventuelle endringene foretatt av Knudsen? Kan vi her si at Knudsen har tatt bort noe av historien, eller viser det seg, som i min analyse i kapittel 2, at det heller handler om en endret fortellerstemme og en adaptert fortelling? Jeg vil nå gå igjennom kapitlene som i min analyse av Byron (jfr. Kap. 2), for å finne svar på disse spørsmålene.

#### **Kap. 1:** The Family at No. 14

**Knudsen:** Peter Kommer

Her begynner Byron historien med “Once upon a time...” som er en typisk begynnelse på et eventyr. Vi møter Wendy og Mrs. Darling som er ute i hagen, før vi blir fortalt om Wendys brødre og barnepiken deres Nana, som er en hund. Vi får høre om Mr. Darling, som misliker at de ikke har råd til en bedre barnepike enn en hund, og så fortsetter det med at vi får høre om Never-Land og Peter Pan gjennom at barna snakker om dem om kveldene. Never-Land er en eventyrøy som kan forandre seg fra dag til dag, da den er en fantasi, og Wendy forteller sin mor om Peter Pan, som av og til kommer inn gjennom vinduet og spiller fløyte for henne på sengekanten.

Knudsen har ikke begynt sin historie på samme måte, men handlingen er ganske lik. Vi blir presentert for familien Darling og barnepiken Nana, og barnas soverom blir beskrevet. Neverland, som i begynnelsen er oversatt til ”Eventyrlandet”, får vi også høre om i dette kapittelet, men Knudsen har valgt at det er Wendy som forteller guttene om dette stedet, inspirert av alle god natt-historiene deres mor har fortalt. Vi får også høre om gutten som flyr inn soveromsvinduet, men Wendy vet enda ikke navnet hans i Knudsens versjon. Selv om hovedelementene i kapitlene er like, blir de fortalt på en helt annen måte i Knudsens tekst, som for eksempel når vi får høre om at barna snakker om eventyrøya:

Byron:

”The Never-Land was a make-believe-island, full of delightful places and interesting people. It is very hard to describe, because an island of that sort changes about from day to day, according to how you want it to be. It might be all over fairies, dwarfs, and goblins; or it might have giants to live in enchanted castles, and princes (always the youngest of three) who go and attack them. Or it might have a robbers’ cave, and a tumble-down cottage where a witch makes magic. There could be pirates there, too, and all sorts of ships (that’s where an island comes in so useful), and coral reefs, and underground rivers. There is no end to the wonderful things in the Never-land.” (s. 12)

Knudsen:

”Og så bar det løs om Eventyrlandet de hadde diktet seg – en stor, grønn øy som kom svømmende mot dem på havet. Der i Eventyrland ble det virkelig alt det de hadde hørt om, eller det Wendy hadde lest om; der var det store og stille blanke havbukter, slike som kalles laguner og hvor det yrer av nydelige små havfruer bak korallrevene; der var det indianere som danset krigsdans rundt bålet dypt inne i skogen; der var det sjørøvere, som John beundret og var redd for og aldri ble trett av å spørre om ...” (s. 15)

Vi ser eksempler på to ulike fortellerstiler, begge adapterte versjoner av Barries fortelling. Byron har en eventyrlig beskrivelse av øya, som forandrer seg etter hvert som barna forestiller seg hvordan den er. Knudsen velger å fortelle kort om øya og karakterene

der, som vi får høre om senere i historien. En enklere forklaring, og en måte å presentere for leseren hva de vil få lese om videre.

Når det gjelder tittelen på kapitlene, er det lett å se hvorfor Knudsens er forandret. Kapittel 1 i Byron handler om nettopp det tittelen peker på, nemlig familien Darling. Knudsen derimot, har en mye kortere versjon av dette kapittelet, og har valgt å ta med Byrons neste kapittel som handler om møtet med Peter Pan, derav hennes endring av fokus til ”Peter Kommer”. Det er allerede etter første kapittel tydelig at Knudsen har valgt å gjøre større endringer enn allerede gjort i Byron, og resultatet er en enda kortere fortelling. Kan det være at Knudsen heller har hatt Barries tekst som utgangspunkt og skrevet en egen versjon av denne?

## **Kap. 2: How Mr. Darling Disliked Nana**

**Knudsen:** forts. Peter Kommer

Peter har nå kommet inn i rommet. Nana knurrer, angriper ham og får tak i skyggen hans, som da løsner. Mrs. Darling gjemmer skyggen i en skuff og velger å ikke fortelle noen om det. En uke senere skal Mr. Og Mrs. Darling på fest, og barna gjør seg klare til å legge seg. Her blir det mye leven. Først er Mr. Darling illstint over et slips, og vi får vite at han har en svært kort lunte. Så lurer han Michael til å ta medisinen sin ved å late som han også skal ta litt, men heller det i Nanas skål i stedet. Når familien trøster Nana, blir det for mye for Mr. Darling og han binder henne fast ute i hagen. Han og Mrs. Darling drar så på festen når barna har sovnet, og like etter at de har gått kan man høre stjernene rope på Peter.

Knudsen har her gjort store endringer. Hele Byrons kapittel er kortet ned til to sider. Det eneste hun har tatt med, og som blir fortalt i mye enklere former, er at herr og fru Darling skal på fest og at herr Darling stormer inn sint. Han blir sint på Nana og hun blir bundet ute i hagen. Kapitlene slutter derimot likt med at stjernene roper på Peter.

Vi finner en mildere fortellerstemme i Knudsens tekst. Byron forteller om Mr. Darlings korte lunte og beskriver hans raseriutbrudd, som ofte finner sted. Dette har Knudsen valgt å utelate, og forteller kun kort at han er sint på grunn av slipset. Her har hun også gjort endringer ved at det ikke er knytting av slipset som er problemet, men at krageknappen er borte. Vi får vite at han misliker Nana, men ikke hvor slem han er mot henne. Knudsen har også utelatt hele scenen hvor han lurer Michael til å ta medisin, og gir sin egen til Nana.



### **Kap. 3 Peter, Wendy, and a Thimble**

#### **Knudsen: Peter og Wendy**

Tinker Bell leter etter Peters skygge, viser ham kommoden, og i sin iver etter å få skyggen sin tilbake, stenger han skuffen med Tinker Bell inni. Peter får derimot ikke skyggen til å feste seg, og Wendy våkner av at han gråter, hvorpå de har en lang samtale sammen på sengekanten.

Knudsen begynner også med at Tingeling kommer inn i rommet først, men legger til at Peter bruker litt av aftenvinden til å åpne vinduet. Slike små endringer, i tillegg til de store endringene som i forrige kapittel, hvor hele scener er utelatt, finner vi hele veien i Knudsens tekst på samme måte som Byron gjorde med Barries tekst. Men dette er ikke nødvendigvis gjort på grunn av inspirasjon fra Byron, da dette er en vanlig adaptasjonsstrategi.

Et eksempel på hvordan Knudsen forteller historien annerledes, er hvordan Peter oppfører seg etter at Wendy har sydd på ham skyggen igjen:

Byron: "For, to tell the truth, Peter was very conceited. And instead of saying, "Thank you, Wendy, how kind you are!" he crowed, "Oh, how clever I am!" (s. 29).

Wendy blir fornærmet av dette og legger seg i sengen igjen, men fordi hun er en tilgivende person setter hun seg til slutt sammen med Peter igjen og tilbyr ham et kyss. Knudsen har her endret på måten dette skjer, og med det også endret litt på karakterene i teksten, på samme måte som vi kunne se var effekten av enkelte endringer Byron gjorde i sin adaptasjon av Barrie:

"... og glemte både Wendy selv og at det var hun som hadde hjulpet ham. Først da han fikk se at Wendy hadde gått opp i senga og satt der og var nokså skuffet og slukkøret, gikk det opp for ham at han burde takke henne. "Jammen er du storartet, Wendy!" ropte han midt i dansen. "Jeg tror sannelig at en eneste jente er mer verdt enn tjue gutter!" (s. 23)

Wendy blir så glad for dette komplimentet at hun tilbyr ham et kyss.

Vi ser her et godt eksempel på karakterendring, hvor det i Byron er Wendy som er den snille og tilgivende, og Peter er selvopptatt, mens det i Knudsen er snudd til at Wendy tilbyr ham et kyss fordi han er så søt mot henne.

Knudsen og Byrons titler på kapitlene er nesten like, men Knudsen har utelatt fingerbølet. Det er trolig fordi samtalen mellom Wendy og Peter, og fingerbølet, er hele

kapittelet og fokuset i Byron, men Knudsen fortsetter sitt kapittel videre inn i Byrons kapittel 4.

#### **Kap. 4:** The Children Escape

**Knudsen:** forts. Peter og Wendy

Peter forteller Wendy at han kommer til vinduet for å høre de fantastiske eventyrene Mrs. Darling forteller om kvelden, for så å dra tilbake til the Lost Boys og fortelle de videre til dem. Han vil gjerne ha med Wendy tilbake for å fortelle historiene selv, og være som en mor for dem, ved å bre på dem om kvelden, stoppe sokkene deres osv, men hun virker motvillig til å reise fra sin familie og han begynner han å lokke henne med havfruer, feer osv. De vekker John og Michael, og Peter lærer dem å fly. Guttene er ivrige etter å bli med til Never-Land, og til slutt blir også Wendy overtalt. Samtidig har Nana følt at noe var galt og hentet foreldrene på festen i nr. 27, og akkurat idet de kommer hjem, flyr barna ut av vinduet sammen med Peter og Tinker Bell.

Igjen er et kapittel i Byron kuttet ned til bare noen få sider i Knudsen. Hvordan Peter overtaler Wendy er ikke fortalt om på langt nær så detaljert som i Byron, og hele handlingen blir beskrevet i korte trekk. Det at Nana henter foreldrene har Knudsen utsatt til begynnelsen av neste kapittel.

#### **Kap. 5** The Fly-By-Nights

**Knudsen:** Flukten

Dette kapittelet handler om flyturen til Never-Land. Når de kommer frem og flyr over øya, skyter sjørøverne mot dem så barna blir spredt i forskjellige retninger, og Wendy ender opp med å fly alene sammen Tinker Bell.

Knudsen begynner kapittelet med at Nana henter foreldrene i nr. 27, men hun utelater at Nana først er oppe på soverommet for å sjekke om barna er der, slik vi kan lese om i Byron. Men Knudsen har derimot med at stjernene roper på Peter for å advare ham om at Nana og foreldrene er på vei. Dette er med i originalhistorien, men ikke i Byron. Her er nok et eksempel på at det kanskje ikke er Byron som er utgangstekst, i hvert fall ikke den alene.

Et annet eksempel er delen hvor vi får høre om at Michael kunne trenge bandasje etter all krasjingen under flyturen, nevnt i analysen i kapittel 2, Det er også utelatt i Byron, altså hentet fra originalhistorien:

Barrie:

“Indeed they were constantly bumping. They could now fly strongly, though they still kicked far too much; but if they saw a cloud in front of them, the more they tried to avoid it, the more certainly did they bump in to it. If Nana had been with them she would have had a bandage round Michael’s forehead by this time.” (s. 42)

Knudsen:

”Det var underlig så lett det var å holde seg svevende, nå da de hadde lært knepet. Men de var ikke så trygge i styringen ennå, så de støtte rett som det var mot et eller annet og slo seg – ja, vesle Michael var så forslått at hvis Nana hadde vært der, så hadde hun nok lagt bandasje på ham for lenge siden.” (s. 36)

Knudsen skriver også om hvordan de fikk tak i mat på flyturen ved å stjele fra nebbene til fuglene, et annet element vi finner i originalhistorien og ikke i Byron.

Kapittelet i Knudsen ender med at Wendy er i ørnska etter skuddene og daler sakte ned mot bakken, altså annerledes enn både Barries og Byrons slutt, så her finner vi en endring gjort på Knudsens eget initiativ.

Når det gjelder titlene, kan en nok en gang få inntrykk av at Barrie er Knudsens utgangstekst. Dette fordi ”Flukten” er en direkte oversettelse av Barries tittel ”The Flight”, som gir assosiasjoner til at barna flykter fra noe, mens Byron har fjernet denne assosiasjonen og valgt en annen tittel, som refererer til flyturen generelt som varer i flere dager og netter.

## **Kap. 5** The Never-Land

### **Knudsen:** Eventyrøya

Her derimot, finner vi en likhet mellom Knudsens og Byrons titler, som skiller seg fra originaltittelen. I stedet for å beskrive at barnas fantasiøy blir virkelig, som Barries tittel ”The Island Come True” gjør, har de en mer generell tittel som refererer til øya generelt og det de velger å kalle den i sine utgaver.

I dette kapitlet blir de ulike øyboerne presentert; The Lost Boys, the pirates, the redskins osv, og vi får høre om at de jakter på hverandre rundt øya. På slutten oppdager

guttene Wendy og Tinker Bell som flyr over dem, og Tootles skyter Wendy med en pil fordi Tinkerbells roper at Peter har bedt dem om det.

Kapitlet i Knudsen inneholder mye av det samme. Vi får møte de ulike karakterene på øya, men mye av beskrivelsene av dem er utelatt. Derimot har hun lagt til enkelte elementer, beskrivelser og lignende, som en beskrivelse av Peter på s. 45:

”For noen av dem som levde på øya var Peter høvding og sjef som de måtte lystre i ett og alt; for andre var han en god og hjelpsom og lystig venn som klarte alle vansker og visste råd for alt; men for noen var han en farlig og listig fiende som kunne ta kampen opp mot den største kjempe. Det var fordi han var så utrolig snarrådig og hadde slik lettvent og veltrent liten kropp.” (s. 45-46)

Dette blir en form for karakterendring, eller i hvert fall tillagt karaktertrekk på Peter Pan. Knudsen har, trolig av hensyn til sine lesere, valgt å legge til en beskrivelse av Peter Pan, som vi egentlig kan klare å lese av historiene i de andre utgavene. Men for å fremheve det i tilfelle leseren ikke klarer å få det inntrykket av Peter kun av å lese historien, har hun altså valgt å beskrive hvordan han blir oppfattet av de ulike øyboerne. På denne måten klargjør og fremhever hun karakteren.. Det kan, som funnet flere steder i Byron, være et tegn på Knudsens barnesyn, hvor hun har en annen idé om barnas fatte-evne og forståelse av teksten.

Knudsen har også lagt til en lengre beskrivelse av hjemmet under jorda og trærne guttene kryper ned i, men dette kommer jeg tilbake til nedenfor, da det trolig ikke er egen omskriving.

Den mest synlige endringen i dette kapitlet, som også viser Knudsens barnesyn, er delen hvor Wendy blir skutt. Det har Knudsen endret til at hun kommer dalende ned fra himmelen av utmattelse. Hun er ikke skutt eller skadet på noen måte, som viser en mildere form for fortelling hvor det voldelige er utelatt, og hun har i tillegg utelatt at Tingeling plager henne, dytter henne, og lurer guttene til å tro at hun må skytes. Dette er altså helt omskrevet i en annen tone, og resultatet er en mye snillere versjon av hvordan Wendy havner på øya. I tillegg finner vi en karakterendring i at Tingeling ikke virker i nærheten av så ond og ondskapsfull som i Byron, som allerede er en mildere karakter enn Barries Tinkerbells (vist i analysen av Byron).

## **Kap. 7** The Little House is Built

### **Knudsen:** Det Vesle Huset

Knudsens tittel på dette kapitlet er ulik Byrons tittel, men Haugens kapitteloversikt ovenfor viser at hans tittel er helt lik. Det kan da tyde på at Knudsen har oversatt tittelen fritt og at Haugen deretter er blitt inspirert av henne. Mens Byrons tittel referer til byggingen av huset, har Knudsens tittel fokus på selve huset. Ingen av dem har beholdt Barries tittel ”The Happy Home”, som viser til stemningen i huset, i tillegg til hjemmet under jorda.

Dette kapitlet begynner i Byrons utgave med at guttene forstår at Peter har bragt med seg Wendy som en mor for dem og er fortvilet over at Tootles har skutt henne. Når Peter forstår hva som har skjedd, er han på vei til å drepe Tootles, idet Wendy rører på armen. Hun er reddet av knappen Peter gav henne, som pilen traff, og de bestemmer seg for å bygge et hus rundt henne da det er respektløst å røre henne der hun ligger, og de ender opp med et fint, lite hus hvor hun forteller god natt-historie til barna før hun legger dem i sengene sine i hjemmet under jorda.

Nok et eksempel på endringer gjort av Knudsen som tyder på en annen målgruppe, er igjen en tilføyelse i en beskrivelse, for at leserne lettere skal forstå. Alle barna er samlet i det vesle huset, og det er vanskelig å forstå hvordan alle får plass i det da det egentlig er bygget rundt Wendy, målt etter henne. I Byron forklares det kort og konsist slik: ”So they all squeezed somehow into the Little House, while Wendy told them stories.” (s. 77)

Knudsen har derimot prøvd å gi en forklaring til leserne på hvordan dette er mulig: ”At de kunne få plass alle sammen inne i det vesle huset – det var ufattelig! Det måtte visst være sånn at det videt seg ut etter hvert som de trengte plass – og så trakk det seg sammen igjen etterpå!” (s. 62)

Et annet interessant fenomen i disse sitatene, er at vi finner direkte referanse til kapiteltitlene her i begge utgavene, hvor begge har beskrevet huset med samme navn som i titlene. Det finner vi ikke i originalhistorien. Der refererer ikke tittelen til huset, men til stemningen, og huset som et hjem, så der vil hele kapitlet peke mot tittelen i stedet.

## **Kap. 8** All Sorts of Adventures

### **Knudsen:** Hjemmet Under Jorda

Igjen ser vi to ulike titler, men kan finne likheten i Haugens kapitteloversikt og se at Knudsens tittel er en direkte oversettelse av Barries tittel. Dette er et kapittel hvor, som vi så i min analyse av hennes utgave, hun har valgt å sette sammen to kapitler og korte mye ned på

Barries kapittel om hjemmet under jorda, noe som forklarer hennes tittel. Av dette kan vi nok en gang se tendenser som tyder på at Barrie er Knudsens utgangstekst, og det kan se ut som min teori om forbindelsen mellom Byron og Knudsen er feil.

Byrons kapittel 8 begynner med en beskrivelse av hjemmet under jorda, og hvordan Wendy og guttene har det der. Byron fortsetter så inn i Barries neste kapittel, hvor vi får høre om eventyret i havfruenes lagune. Kapittelet slutter akkurat idet guttene og sjørøverne begynner å sloss i lagunen. Knudsen har valgt å gi mer plass til beskrivelsen av hjemmet under jorda og stemningen der, og følger derfor originalen av Barrie mer enn Byron her. I tillegg ender kapittelet før vi kommer til havfruenes lagune, mens Byron allerede har begynt å fortelle om dette i sitt kapittel. Men også i dette kapittelet kan vi finne eksempler på Knudsens egen skriving, som på side 69, hvor hun har tilføyd nok en karakterbeskrivelse av Peter Pan. Først og fremst blir det fortalt at guttene begynner å kalle Peter Pan for *far* i tillegg til at Wendy er *mor*, noe Peter synes får ham til å virke voksen. Men Wendy beroliger ham med at det bare er lek. Dette finner jeg verken i Byron eller Barrie, og det er i tillegg etterfulgt av nok en beskrivelse av Peter, skrevet fritt av Knudsen:

”Og denne vesle faren tok familien med seg på de utroligste eventyr. Han var makeløs, det syntes både Wendy og guttene. Han kunne snakke språket til de ville dyra, alvene og de viltre havfruenes, og han kunne ape etter all slags fuglelåt og dyrebrøl og alle menneskelige stemmer; han svømte like godt som han fløy, og han var så lett og lydløs på foten som en indianer.” (s. 69)

Som ved flere tidligere anledninger, velger Knudsen å føye til mer om hvordan Peter er som person, og gjøre ham om mulig enda mer fantastisk enn i originalen. Dette er i tillegg en god strategi for å forberede leserne på hva som kommer, og hvordan det er mulig, på samme måte som med det vesle huset. Vi får etter denne beskrivelsen blant annet høre om hvordan Peter imiterer Kaptein Krok for å lure sjørøverne, og på denne måten har Knudsen da allerede fortalt leserne sine hvor flink han er til dette.

## **Kap. 9** Rescued from the Rock

### **Knudsen:** Havfruenes Lagune

Titlene samsvarer heller ikke her, da Knudsen igjen har valgt en direkte oversettelse av Barries tittel, her: ”The Mermaid’s Lagoon”. Denne gangen finner vi derimot ikke samme tittel i Haugen, da han her har valgt å kalle den ”Havfruelagunen”. Det er ikke meningen å spekulere over noen sammenheng mellom Haugen og Knudsen i min analyse, men det er likevel interessant å se samsvaret mellom dem i enkelte titler, siden Haugen er en tekstnær

oversettelse og Knudsen en svært omskrevet versjon. Det tyder på at også Knudsen har beholdt mye av utgangsteksten om dette er Barries tekst, til tross for sine mange tilpasninger.

At Byrons og Knudsens titler ikke samsvarer, er en konsekvens av Byrons endring av kapittelstruktur, hvor hun her allerede er langt inne i eventyret i havfruenes lagune, mens Knudsen begynner å beskrive først i dette kapittel. Hun har altså beholdt både Barries tittel, og kapittelinndeling i historien.

Byrons kapittel handler om slåsskampen i lagunen, og hvordan Peter og Wendy ender opp på The Marooners' Rock. Wendy blir reddet bort fra klippen ved hjelp av en drake, og Peter blir senere reddet av The Never-Bird ved at han får bruke hennes rede som en flåte.

I dette kapitlet finner vi en omfattende omskriving i Knudsens versjon. Underveis i analysen har jeg kommet over eksempler hvor beskrivelser eller små scener med voldelige og/eller skumle tendenser er utelatt eller endret av Knudsen, og i dette kapitlet finner vi den så langt største adaptasjonen. I stedet for at slåsskampen med sjørøverne og redningen av Tiger-Lilli finner sted, har Knudsen gjort det om til noe Peter Pan forteller Wendy at han har opplevd. De havner ikke på klippen under tumultene, men på grunn av at det blåser opp til storm og Peter har kuttet foten. Han klarer derfor ikke å svømme til land, så Wendy velger å bli igjen der med ham mens de andre guttene blir sendt hjem. Dette er nok en tilpasning for Knudsens lesere, om de så er tenkt å være yngre, eller om Knudsen har et annet barnesyn, og en annen idé om hva som er passende for barna å lese. Historien blir i hvert fall mildere, og det er da i forhold til Byrons adaptasjon, som vi har sett allerede er tonet ned og skrevet på en snillere måte enn i Barries original.

## **Kap. 10** The Redskins and the Pirates

### **Knudsen:** Det Siste Eventyret

Kapitlet begynner med å fortelle om gleden over at de vant kampen mot sjørøverne, og the Redskins enorme takknemlighet for at Peter reddet Tiger-Lily. Wendy forteller så en kveld guttene skal legge seg, historien om deres foreldre, som om de ikke kjenner dem, noe Peter ikke orker å høre på. Barna får panikk når Peter forteller at vinduet ikke var åpent for ham den gangen han vendte tilbake til sitt soverom og bestemmer seg for at de vil reise hjem fra øya. Wendy inviterer med seg guttene, og alle er ivrige utenom Peter, som vil bli igjen.

Men akkurat idet de skal til å reise, hører de et forferdelig leven på bakken over hjemmet, og her slutter Byrons kapittel 10.

Knudsen har omtrent samme historie i sitt kapittel som Byron, men som resten av historien er den fortalt på en annen måte. Begynnelsen, derimot, er selvfølgelig endret da slåsskampen mot sjørøverne i hennes adaptasjon kun er noe Peter forteller om, så hennes kapittel begynner med en tilfeldig kveld i hjemmet under jorda, en stund etter dagen i lagunen.

Forskjellen på titlene har den enkle forklaring at det er ulik kapittelinnndeling i Knudsens bok, og mens Byron har et eget kapittel hvor det blir fortalt om 'the redskins and the pirates' i begynnelsen og slutt, for så å begynne et nytt kapittel, har Knudsen utelatt delen om rødhudene og fortsetter på samme kapittel. Igjen ser vi her Knudsens tendens til å gjøre historien enda mildere, og eventuelt også mer barnevennlig. Det at en voldelig scene er utelatt gjør at Knudsen må endre historien og skrive den om. Når så lite av det kapitlet da gjenstår er det ikke nødvendig å ha et eget kapittel.

### **Kap. 11**The Bravery of Tinker Bell

**Knudsen:** forts. Det Siste Eventyret

I dette kapitlet får vi vite at levenet de hørte var sjørøverne som angrep the Redskins, og de lurer så guttene og Wendy til å tro at the Redskins har vunnet ved å slå på trommen deres og kommer derfor opp av hulen, så de blir tatt til fange og tatt med til skipet. Hook prøver så å forgifte Peter, som er igjen under jorda og ligger og sover, men etter at Hook har gått og tror han har klart det, redder Tinker Bell Peter ved å ta giften før ham. Tinker Bell overlever fordi det var nok barn i verden som trodde på feer. Peter begir seg så ut for å finne Hook og de andre barna.

Også her har Knudsen valgt å fortsette sitt kapittel hvor Byrons ender. Hun har med alle scener, med at barna blir fanget av sjørøverne og at Tingeling redder Peter fra å bli forgiftet, og det er ingen store endringer i denne delen utenom generelle omskrivninger som en nå tydelig ser er Knudsens skrivemåte og stil i adaptasjonen.

### **Kap. 12** The Fight on "The Jolly Roger"

**Knudsen:** forts. Det Siste Eventyret



Igjen ulik tittel da vi fremdeles er i same kapittel i Knudsens adaptasjon. Det siste eventyret som strekker seg utover flere kapitler i Byron og er enda lengre i originalen, er endret til et mye kortere og mildere eventyr, og Knudsen har dermed ikke sett det nødvendig å dele det inn i mange små kapitler. Byrons kapittel handler om hvordan Peter kommer seg til skipet og ved blant annet å imitere krokodillen, og videre imitere et monster, klarer å redde både guttene og Wendy, drepe Hook i en kamp mann mot mann hvor Hook overgir seg og kaster seg i vannet og krokodillens munn, og til slutt ta over hele skipet. Hennes tittel refererer dermed til hoveddelen i kapittelet.

### **Kap. 13** The Children Home Again

#### **Knudsen:** Hjemme Igjen

Kapitlet begynner med at barna leker og hygger seg på skipet, men innser at det er på tide å vende hjem. Hjemme er foreldrene fortvilet og savner barna sine, og Peter og Tinker Bell drar i forveien for å stenge vinduet så Wendy tror de er uønsket, men etter å ha sett hvor trist Mrs. Darling er, ombestemmer han seg. Når barna vender hjem, går foreldrene med på å adoptere alle guttene, men Peter nekter fordi det vil bety at han må vokse opp. De blir enige om at han får ta med seg Wendy til øya en gang i året for vårrengjøring, og han gjør det noen ganger før han glemmer det. Neste gang han kommer, er Wendy voksen og har fått en datter, og Wendy er veldig trist fordi hun ikke lenger er en ung jente som kan følge med Peter på eventyr. Hennes datter reiser i stedet for henne sammen med Peter til øya. Og når hun blir voksen vil hennes datter ta over. Og slik vil det fortsette for alltid, avslutter Byron.

Her er Knudsens utgave lik i både tittel og innhold. Det refereres til hjemkomsten til barna, og Knudsen har skrevet ganske likt som Byron om hvordan det skjer, alle scener og dialoger er med, dog igjen omskrevet til eget. Hun har også satt sammen Barries to siste kapitler på samme måte som Byron, og ingen av dem skriver om hvordan det gikk med guttene når de ble voksne.

### **3.6.3 Oppsummering og konklusjon**

Vi kan av denne kapittelanalysen se en svært annerledes adaptasjon i forhold til Byron. Først og fremst viser kapitteloversikten oss at Knudsen har foretatt endringer i forhold til struktur av kapitlene, at de heller ikke er like og dermed ikke oversatt fra Byron. Videre kan vi lese små og store endringer underveis i kapitlene som tilsier at vi har med en egen,

omskrevet versjon å gjøre og at Knudsen enten har valgt å adaptere Byrons versjon, Barries versjon, eller begge.

Knudsen bruker mye av de samme strategiene som Byron i sin adaptasjon. Vi finner en enklere fortelling som er mye kortere enn Barries. Den er til og med enklere og kortere enn Byrons. I tillegg til at Byron har endret og utelatt mye av Barries historie, har Knudsen valgt å utelate enda mer. Resultatet er en omskrevet, adaptert fortelling, som tydelig skiller seg fra både Byron og Barrie i skrivemåte og fortellerstil, og vi finner en endret fortellerstemme. Som i Byron må jeg derfor spørre, har Knudsen endret fortelleren såpass mye at hun har skapt sin egen? Det at Knudsens versjon er enda friere omskrevet enn Byrons er også interessant med tanke på en histories rettigheter, og hvor fri en har tillatelse til å være i oversettelse. Byron fikk jo tillatelse av Barrie selv, men etter hvert mistet Great Ormond Hospital rettighetene på boken. Det er derfor mulig at dette er en grunn til at det finnes så utrolig mange ulike versjoner av Barries historie. Det, og tanken om at barnelitteratur er en ”friere”, underlegen sjanger.

### **3.6.4 Fortellerstemme**

Allerede i forrige avsnitt viser eksemplene fra kapitlene en endring i karakterer og fortellerstemme, som for eksempel i kapittel 1, hvor vi får lese om Mr. Darlings raseriutbrudd og korte lunte, som Knudsen velger å endre på. Vi ser en annen fortellerrelasjon, fortellerteknikk og beskrivelse av personer. Jeg fant en egen forteller i Byrons historie etter å ha analysert hennes adaptasjon i kapittel 2. Barries fortellerteknikk med lange, fantasifulle beskrivelser og den nære dialogen med leseren, var forandret på og nesten borte. I Knudsen finner jeg enda mindre spor av Barries forteller, og den lille mellompersonlige relasjonen som ble beholdt av Byron, er her nesten fullstendig borte. Vi sitter igjen med en aural forteller, som holder avstand og forteller historien i tredjeperson, med så å si ingen egen stemme. Jeg finner kun et par korte eksempler på at noe av fortelleren fra Barrie har overlevd, og kan tyde på at Knudsen forsøker å ikke miste helt relasjonen mellom leser og forteller.

Det ene sitatet er tatt fra scenen hvor vi blir fortalt om alle karakterene som bor på øya. Byron har her utelatt en dialog i Barrie hvor fortelleren vil ha med leseren til å spionere på dem i skogen:

”Let us pretend to lie here among the sugar-cane and watch them as they steal by in single file, each with his hand on his dagger.” (s. 51)

Knudsen derimot, har med dette i adaptert format. Dette er første replikk forteller har direkte til leseren:

”(Nå skal vi som leser dette late som vi ligger usynlig gjemt mellom buskene i en liten lysning i skogen, der alle sammen pleier å komme forbi – da får vi se dem.)” (s. 46)

Vi finner også et eksempel nesten på slutten av historien, hvor Peter drar i forveien for å stenge soveromsvinduet til Wendy før de kommer:

”Å slemme Peter Pan! Det er nesten sørgelig å måtte fortelle hvor forferdelig utspekulert han kunne være!” (s. 104)

Utenom dette finner jeg ingen spor av Barries forteller. Det er også en annen forteller enn Byrons, som har beholdt noen av replikkene i adaptert form, og dermed også beholdt mer av denne nærheten til leseren som Barries forteller har.

I tillegg til at Knudsen har skapt en mer distansert forteller, er også hennes fortelling mildere. Byron har endret mye på Barries historie for å gjøre den enklere å lese, mildere og mer tilpasset en yngre lezerskare. Enkelt sagt, mer ”barnevennlig”. Men dette ser vi i enda høyere grad i Knudsens adaptasjon. Fortellerstemmen er mild, beskrivelsene er korte og enkle, og svært mye av skumle beskrivelser og scener er omskrevet og tilpasset, om ikke fullstendig borte. Dette tyder på at Knudsen har en annen målgruppe i tankene. Byron har tenkt sin målgruppe til å være små barn, en yngre lezerskare enn Barries, og det kunne vi lett lese av hennes fortelling. I tillegg fant jeg et annet barnesyn, Oittinens ”child-image”, i Byrons tilpasningsstrategier. Det samme finner jeg i Knudsen. Jeg har ingen tro på at Knudsens lesere er enda yngre, derimot tolker jeg hennes adaptasjon og tilpasninger dit hen, at hun har et annet barnesyn enn Byron. Historien er gjort enda enklere og tonen i historien er mildere, og av det kan jeg lese at Knudsen har andre ideer om hva hennes lesere forstår, deres fatte-evne og hva som er sømmelig for en barnebok for et så ungt leserpublikum.

### **3.6.5 Forkorting og forenkling**

Disse to kategoriene hadde jeg også med i min analyse i kapittel 2, til tross for at jeg fant grensen mellom dem noe uklar. Jeg vil ikke gå like dypt inn på dette her da Knudsen har

utført sin adaptasjon svært likt Byrons, og vi kan se eksempler på begge strategiene, som i Byron, gjennom hele kapittelanalysen min.

Knudsen har som Byron kortet mye ned på historien, og som nevnt i kategorien om fortellerstemme, er mye av de lange, detaljerte beskrivelsene kortet ned. Det samme er hele kapitlene om vi ser på det i et større bilde. Lange dialoger er kortet ned eller utelatt, slik det er gjort med enkelte scener gjennom hele teksten.

Det samme gjelder forenklinger, som jeg skrev kort om i kapittel 2. Det går mer ned på detaljnivå, men er likevel i samme sjanger som forkorting, om en skal tenke strategimessig. Det går på at forfatterne endrer og skriver om ting, gjerne i kortere form, enklere form, for å tilpasse teksten til sine lesere, i dette tilfellet yngre lesere. En annen måte Knudsen gjør historien enklere for sine lesere å følge er med de ekstra beskrivelsene hun har med. Som nevnt gir disse beskrivelsene leserne ekstra forståelse for hvem karakterene er og forklaringer for hvordan ulike ting foregår/er mulig. Men Knudsen kan også ha valgt å ta med slike ekstra beskrivelser for å kompensere for den manglende nærheten mellom forteller og leser, som i Barrie også bidrar til lesernes innlevelse og forståelse av hva som foregår. Så selv om den spesielle nære relasjonen som vi finner i Barries fortelling er borte, klarer likevel Knudsen å beholde en liten fortellerrelasjon ved hjelp av disse beskrivelsene.

Et eksempel på hvordan Knudsen og Byron tilpasser teksten for sine lesere og gjør den enklere, er i første kapittel hvor stjernene roper på Peter:

Byron: ”Hi! Peter! Hurry up! Come along, Peter!” (s. 25)

Knudsen: ”Hallo, Peter! Kom bare fram, Peter, alt er klart!” (s. 18)

I Barries tekst roper de kun ”Now, Peter!”, men både Byron og Knudsen har her valgt å tilføye noe i replikken for å tydeliggjøre hvorfor de roper, og hvordan de hjelper Peter. Det med tilføyning ser vi flere eksempler på i Knudsen enn i Byron, men av dette sitatet og hele analysen, kan vi se at Knudsen har utført sin adaptasjon på samme måte som Byron, og de er på mange måter veldig like, hvor samme strategier og måter å tilpasse på er brukt. Men vi har med to ulike former for adaptasjon å gjøre likevel, da det er en intraspråklig og en interspråklig adaptasjon, så kan vi også finne endringer som er spesielt for Knudsens interspråklige adaptasjon?

### 3.6.6 Hjemliggjøring

Når det gjelder disse endringene vil de være foretatt spesielt på grunn av et nytt språk og en ny kultur. Jeg valgte derfor å se etter former for hjemliggjøring, da dette var hovedendringene i Haugens utgave, som også er interspråklig. Jeg gikk nøye igjennom ulike hjemliggjøringsstrategier i analysen av denne oversettelsen, og vi kunne av den se ulike former for adaptasjon i form av Klingbergs kategorier. En like nøye gjennomgang, med alle funn satt i skjemaer, ser jeg ikke som nødvendig i denne analysen, da mitt hovedfokus er de største endringene/tilpasningene Knudsen har foretatt i form av fortellerstemme osv. Men for å vise til endringer vi ikke finner i Byrons intraspråklige adaptasjon, vil jeg trekke frem enkelte sentrale kategorier/punkter fra Klingberg hvor jeg ser en klar form for hjemliggjøring i Knudsen. Disse vil jeg da kommentere og vise eksempler på fra utgavene.

### 3.6.7 Person- og stedsnavn

Allerede på første side av Knudsens fortelling finner vi en form for hjemliggjøring, hvor Knudsen har lagt til at Nr. 14 ligger i en gate i England for å vise sine norske lesere hvor historien foregår.

En annen tydelig hjemliggjøring finner vi når navnene på de fortapte guttene ramses opp. I Byrons versjon heter de: Tootles, Nibs, Slightly, Curly og the Twins. Det er navn som også delvis beskriver deres karakter, men Knudsen har valgt å heller gi dem enkle personnavn: Tom, Nico, Freddy, Bob og Tvillingene. Hun har som Haugen valgt å beholde engelske navn, da historien fremdeles foregår i England, men har tilpasset noen av navnene til enklere engelske navn, som vi ser av disse eksemplene.

### 3.6.8 Mat og drikke

Vi finner ikke så mange eksempler på mat og drikke i historien om Peter og Wendy, men et eksempel er beskrivelsen av hva de spiste i hjemmet under jorda, som også er vist i analysen av Haugen. Disse er også hjemliggjort på samme måte, da vi får høre om ristet brødfrukt, spiselige røtter, kokosnøtter, bananer og små epler. Sammenligner vi disse med Haugens oversettelse i skjemaet ovenfor, ser vi at de ikke bare er hjemliggjort, men også tydelig forenklet.

Vi kan også finne et eksempel på side 40 i Knudsen. Når de ankommer øya spør Peter om de vil ha aftensmat eller dra på eventyr først. Dette er oversatt fra det engelske 'tea'. I England er dette en tradisjon, å invitere til en kopp te, hvor dette også kan bety et måltid. Men dette er ikke noen kjent tradisjon i Norge. Det er det derimot at barn spiser aftensmat før de legger seg. Knudsen har derfor funnet en god norsk ekvivalent for dette typiske engelske måltidet.

### 3.6.9 Sanger

Når det gjelder sangene, ser vi både eksempler på forenkling og hjemliggjøring. Byron har beholdt Barries vers når vi får høre sjørøvernes sang:

“Avast belay, yo ho, heave to,  
A-pirating we go,  
And if we're parted by a shot,  
We're sure to meet below!”

Knudsens vers er derimot endret:

”Stopp ohoi! Stans og se –  
her kommer vi sjørøvere ...”

Tilpasningen er lett å se ved at verset er kortet ned til to linjer, i tillegg til at den skumle delen om skudd og døden er utelatt. Men vi ser også samme hjemliggjøringsstrategi som i Haugen ved at det engelske sjørøveruttrykket ”yo-ho”, er oversatt til ”ohoi” som er mer norsk. Tilpasningen i form av kortere vers er trolig kun pga innholdet i teksten, da en senere sang av Wendy om det vesle huset (s. 58-59), er beholdt av Knudsen med alle vers og linjer, bare skrevet om for å rime på norsk. Her har Byron valgt å bare ha med første vers.

### 3.6.10 Knudsens utgangstekst

Før jeg begynte på analysen, hadde jeg en teori om at Byrons utgave var Knudsens utgangstekst, eller i hvert fall inspirasjon. Dette av mange grunner, deriblant at de så svært like ut i form av lengde på tekst, ganske lik kapittelinnledning i forhold til Barrie, og at de begge var adaptasjoner. I tillegg var det bemerkelsesverdig at Knudsen brukte samme illustrasjoner som Byron, av Mabel Lucie Attwell. Men gjennom analysen har jeg funnet flere

eksempler på at denne teorien kan være feil. Knudsen har en svært adaptert versjon, men selv om en kan finne elementer fra Byron, finner en langt flere fra Barries originalhistorie.

Et eksempel er enkelte navn Knudsen har valgt. Hun har som vi så, valgt å gi de fortapte guttene egne navn, men vi finner andre navn som tydelig er oversatt fra Barrie, blant annet Ling. Byron bruker Tinker Bell hele veien i sin historie, men Barrie gir henne ofte forkortelsen Tink. Dette har Knudsen beholdt, og tilpasset det norske navnet Tingeling, og kaller henne derfor ofte Ling.

Vi finner også tendenser til frempek fra Barrie, som Byron er svært forsiktig med. Dette er tydelig inspirert av Barries forteller:

Knudsen: ”(Vi skal senere høre hvem *den* er ute etter)” (s. 48)

Barrie: ”We shall see for whom she is looking presently)” (s. 55)

Et annet eksempel som motbeviser min teori, er en beskrivelse av klærne til guttene, hvor Knudsen også er mer lik Barries beskrivelse, enn Byron:

Barrie:

”They are forbidden by Peter to look in the least like him, and they wear the skins of bears slain by themselves, in which they are so round and furry that when they fall they roll. They have therefore become very sure-footed.” (s. 51)

Knudsen:

”Peter har strengt forbudt de andre å ha samme slags klær som han selv; derfor er guttene her kledd i skinn med hårene ut, og i disse skinndraktene er de så lubne og trillrunde at hvis de faller i en bakke, så ruller de mange, mange meter nedover. De slår seg aldri, og det er bra, men det er ergelig å trille slik av sted som et viljeløst nøste; derfor har de lært seg til å være sikre og stø på foten.” (s. 46)

Byron:

”The Lost Boys, instead of being slim and graceful like Peter in his skeleton-leaf-suit, were dressed in the skins of bears which they had killed. They were almost round, like balls of fur – indeed, they were so round that if they fell they rolled about. So they had to be careful *not* to fall.” (s. 59)

Vi kan se her at Knudsens beskrivelse er en omskrevet oversettelse av Barrie, en adaptert versjon. Hun har beholdt beskrivelsen av bjørneskinnet og at de blir runde, samme som Byron har. Men Knudsen har også med at de derfor har blitt stø på foten, mens Byron her har utelatt dette og heller valgt å skrive at de derfor måtte passe på å ikke falle. I tillegg har Knudsen lagt til at de aldri slår seg når de faller, men at det er ergerlig å trille rundt. Dette gir

en mildere beskrivelse, som skåner leserne, ved å forsikre dem at det går bra med guttene når de faller. Et godt eksempel på endringer Knudsen har gjort som endrer fortellerstemmen i historien, samtidig som det støtter opp under tanken om at Barrie kan være utgangsteksten.

Disse eksemplene, samt eksemplene i min gjennomgang av kapitlene viser tydelig at Knudsens versjon ikke er en oversettelse av Byron, og det er tydelig at Knudsen har hatt Barries originalhistorie som sin utgangstekst. Jeg velger likevel ikke å utelate Byron fullstendig, da det finnes nok likheter i Byrons og Knudsens tekst til å se at Knudsen i det minste har brukt Byron som inspirasjon. Vi finner flere tekstuelle likheter, samt adaptasjonsstrategier, og det tyder på at Knudsen i tillegg til å lese Barrie også har funnet inspirasjon og hjelp i Byrons versjon.

### **3.6.11 Oppsummering og konklusjon**

Knudsen har altså foretatt enda større endringer på historien enn hva Byron har. Men de er like fullt adaptasjoner begge to, og tilpasningsstrategiene og resultatet er ganske like. Vi kan likevel lese en annen fortellerstemme i Knudsen, som er enda mildere og mer ”barnevennlig” enn Byrons. En kan til og med gå så langt som å si at Knudsens historie ikke har en fortellerstemme, at hun lar historien fortelle for seg. Det er ingen spesifikk karakter som formidler historien, og fortelleren er så å si usynlig. Det resulterer i at Barries unike forteller med sin store rolle i historien er fullstendig borte, og hun kompenserer med egne tilleggsbeskrivelser for å historien fortelle selv. Jeg velger å konkludere med at Knudsen har et annet barnesyn og/eller en annen forestilling om hva hennes lesere har som behov og ønske. Vi kan av denne analysen også se at det finnes egne adaptasjonsstrategier i Knudsen som ikke finnes i Byron. Dette har med å gjøre at den er interspråklig, og historien blir hjemliggjort på samme måte som hos Haugen. Knudsens adaptasjon inneholder derfor både endringer som i Byron og som i Haugen, og fellesnevneren er at de alle tre har gjennomgått en adaptasjon i større eller mindre grad.



## 4 Konklusjon

I innledningen til mitt arbeid kom jeg med hypotesen om at all oversettelse innebærer adaptasjon, all adaptasjon er oversettelse, og jeg stilte spørsmålene: Om all oversettelse innebærer noen form for adaptasjon, hvor går i så fall grensen mellom en oversettelse og en ny adaptasjon,? Er oversettelse og adaptasjon overlappende kategorier?

Av analysene mine kan en klart se hvor mye Byrons og Knudsens tekster skilte seg fra Barries historie. Vi ser også at Knudsens interspråklige oversettelse ikke er en tekstnær tilpasning av Byrons intraspråklige adaptasjon, men hennes egne adapterte versjon. Begge tekstforfatterne har foretatt klare endringer i form av å bruke sin egen fortellerstemme i historien. Knudsen har i tillegg brukt en hjemliggjøringsstrategi, som vi også ser i Haugens tekstnære oversettelse. Det er klare forskjeller mellom de omskrevne versjonene og den 'rene interspråklige oversettelsen', men det er også tydelig at Haugens tekst bærer preg av adaptasjon. Min hypotese er hentet fra Oittinens og Skjønbergs arbeider, og den ble bekreftet gjennom analysen av alle utgavene.

Men selv om all oversettelse innebærer adaptasjon, er det et stort skille mellom de trofaste og de frie versjonene. Haugen har gjort små tilpasninger i form av hjemliggjøring for en målgruppe i en ny kultur. Han har i tillegg foretatt små endringer som må være tilpasset hans barnesyn. Oversetterens egen forestilling om målgruppen fremmer hjemliggjørende endringer.

De frie versjonene, Knudsens og Byrons tekster, har derimot langt høyere grad av adaptasjon, hvor det ligger nær å se dem som egne tekstforfattere. Utover den rent nasjonalspråklige forskjellen, ser vi mange likheter mellom de to i hvordan de har adaptert Barries historie inn i deres egne fortellerstiler, og ut fra deres individuelle barnesyn. Jeg begynte å analysere tekstene med en tanke om at motivet bak adaptasjonene var en yngre lesergruppe, som en også kunne avlese i titlene. Men en kan tydelig se av analysene, at vi her også finner forskjellige barnesyn. Vi ser at Knudsen og Byron har en annen forestilling om lesernes behov og forståelse, enn den vi finner i Barries original, ved at vi finner en mer "skånsom" fortellerstil, som er blitt mildere og ved at vold og skumle elementer er tonet ned eller utelatt helt. Vi ser også at karakterene i historien endres av dette. Peter Pan er ikke lenger

så hovmodig og stolt, og sjørøverne er langt ifra så skumle som de er i Barries original. Fortelleren har endret relasjonen til leseren og holder større avstand. I Knudsen ser vi få tegn til noen synlig forteller, og historien står for seg selv nesten helt uten en formidler. Byron har forsøkt å beholde noe av originalfortellerens nære relasjon til leser, men har likevel fjernet en del av de detaljerte samtalene mellom dem.

Resultatet av dette er nye fortellerstemmer, og en kan stille spørsmålet: Finner vi her en ny forfatter? Jeg vil si ja. De har skapt en egen forteller, og av dette kan en få inntrykk av at vi leser historien til en annen forfatter. Essensen i Barries historie er bevart, men lesernes opplevelse av historien er helt forandret.

Så hvor går da grensen mellom en oversettelse og en fri versjon? Til tross for de store forskjellene mellom de like utgavene, står jeg fremdeles fast på at de alle faller under samme kategori: oversettelse. Utgavene passer alle inn i Jakobsons kategorier interspråklig og intraspråklig oversettelse, de innebærer alle adaptasjon, men i ulik grad. Jeg vil derfor stå for at det ikke handler om oversettelse vs. adaptasjon, men oversettelser som må plasseres på ulike sider av en adaptasjonsskala. Haugens oversettelse kan plasseres på den ene ytterkanten, hvor vi finner den 'rene, tekstnære oversettelsen', tekster med mindre tilpasninger plasseres nærmere midten, mens både Knudsens og Byrons tekster plasseres mot den andre ytterkanten. Så argumentet står: All oversettelse innebærer adaptasjon, all adaptasjon er oversettelse.

Da det finnes så mange ulike utgaver av Barries historie, kunne det i et større prosjekt vært interessant å se på flere eller alle de ulike utgavene av Barries historie og foreta en sammenligning. Hvordan er disse utgavene oversatt/omskrevet? Ved å sammenligne dem med andre klassiske barnebøker, kan vi finne likheter der? Er dette fenomenet med utviklingen av historien om Peter Pan unikt fordi sykehuset mistet rettighetene på verket, eller er dette noe vi kan finne igjen i flere klassikere i denne sjangeren?



# Litteraturliste

- Barrie, J. M., 1998, *Peter Pan and Wendy*, Pavilion Books Limited, London
- Barrie, J.M, 1992, *Peter Pan og Wendy, Norsk utgave ved Ranka Knudsen*, Eide Forlag
- Barrie, J.M, 1982, *Peter Pan og Wendy, Oversatt av Tormod Haugen*, Gyldendal Norske Forlag A/S
- Birkin, Andrew, 2005, *J. M. Barrie and the Lost Boys: The Real Story Behind Peter Pan*, Yale University Press
- Hatim, Basil, 2001, *Teaching and Researching Translation*, Pearson Education Limited, England
- Jakobson, Roman, 1959, *On Linguistic Aspects of Translation*, i Venuti, Lawrence, 2004, *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, s. 138-143
- Klingberg, Göte, 1986, *Children's Fiction in the Hands of the Translators*, Bloms Boktryckeri AB, Lund.
- Malmkjær, Kirsten i Behrens, Bergljot & Christensen, Bente, 2003, *Øversettelse i teori og praksis*, Novus
- Montomery, Heather & Watson, Nicola J, 2009, *Children's Literature, Classic Texts and Contemporary Trends*, Palgrave Macmillan, Basingstoke
- Munday, Jeremy, 2008, *Introducing Translation Studies*, Routledge, Oxon
- Nevermo, Kristin, 2009, *Pippi og Emil i den arabiske verden*, Universitetet i Oslo
- Nord, Christiane, 1995, *Text-Functions in Translation: Titles and Headings as a Case in Point*, Target, Vol. 7, Nr. 2
- Oittinen, Riitta, 2000, *Translating for Children*, Garland Publishing, Inc. New York.
- Shavit, Zohar, 1986, *Poetics of Children's Literature*, University of Georgia Press
- Skjønsberg, Kari, 1979, *Hvem forteller? Om adaptasjoner i barnelitteratur*, Tiden

Venuti, Lawrence, 2000, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London

Vermeer, Hans J. 1989, *Skopos and Commission in Translational Action*, I Venuti, Lawrence, 2004, *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, 221-32.

**Nettsider:**

Federl, Marion: <http://ndla.no/nb/node/48005>

Ridderstrøm, Helge,

(<http://home.hio.no/~helgerid/litteraturogmedieleksikon/medieadaptasjon.pdf>)

Skårderud, Finn, [http://www.psykologtidsskriftet.no/index.php?seks\\_id=81355&a=2](http://www.psykologtidsskriftet.no/index.php?seks_id=81355&a=2)

[www.questia.com](http://www.questia.com)

# **Oversettelsen**

**Oversettelse**

**av**

**Peter and the Starcatchers (2004)**

**En bok skrevet av**

**Dave Barry & Ridley Pearson**

**(Walker Books Ltd)**

## Min målgruppe

Ifølge [www.ark.no](http://www.ark.no) er målgruppen til denne boken barn og ungdom i alderen 10-12 år. Jeg har oversatt med samme aldersgruppe i tankene, og valgt å skrive en tekstnær oversettelse. I tillegg til aldersgruppe, har jeg også benyttet meg av mitt eget ”child-image” som jeg i oppgaven forklarer at alle oversettere og forfattere har. I tillegg til å ta i betraktning hvilken forståelseevne og kunnskap noen på 10—12 år har, må jeg også se for meg hvor mye verdenskunnskap de har, her da spesielt i form av kunnskap om engelsk. Jeg har derfor, som Tormod Haugen, gjort enkelte endringer i form av hjemliggjøring ved å skrive navn på skip, kroer og lignende på norsk, samt kallenavn som *Hungry Bob*, er blitt *Sultne Bob*, for at leserne uanstrengt skal kunne forstå beskrivelsen av karakteren i navnet. Vanlige navn har jeg derimot valgt å beholde på engelsk, med samme tanke som Skjønberg om at det er bra for barna å få innblikk i andre kulturers skikker, også navn. Dette er jo også hva vi så Klingberg snakket om, at en oversettelse kan gi barn verdenskunnskap av å beholde slike faktorer. Jeg har foretatt enkelte tilpasninger fordi jeg føler at teksten flyter mye lettere av ikke å bremse barnas lesning ved at de ikke forstår noe. Dette gjelder språklige endringer som syntaks og setningsstruktur, hvor det engelske oppsettet ikke passer inn på norsk.

Et eksempel på dette er første setning i kapittel 1: ”DEN SLITNE GAMLE VOGNEN, trukket av to slitne gamle hester, skramlet ned på havneplassen. De knirkende hjulene som humpet bortover på de ujevne plankene, vekket Peter fra en rastløs søvn.” I utgangsteksten er dette én sammenhengende setning, som tydelig ikke vil flyte like godt om den blir oversatt direkte til norsk, hvor vi unngår slike lange setninger, og –ing-endingen i tillegg skaper problemer: THE TIRED OLD CARRIAGE, pulled by two tired horses, rumbled onto the wharf, its creaky wheels *bumpety-bumping* on the uneven planks, waking Peter from his restless slumber.”

Å tilpasse slike setninger til norsk struktur tror jeg vil bli mottatt bedre av leseren, og gir en bedre tekst. Og selv om mitt syn på barn på 10-12 år vil ha en god nok engelskforståelse til at engelske navn er ok å bruke, føler jeg dette også passer bedre å endre på for en bedre sammenheng i oversettelsen. Dette vil i tillegg også gjøre teksten tilpasset yngre norske barn, eller eventuelt barn som ikke er like gode i engelsk. Slike endringer, som å bruke norske titler, kan også føre til at sammenhengen blir bedre. Et eksempel på det er en kro

som heter *The Mermaid's Song*, hvor Peter utbryter ”*Mermaids?*” like etter den er presentert. Det er da mer naturlig å ha *havfrue* i navnet fordi det vil samsvare Peters replikk, som nå vil være på norsk.



## BAKSIDEN

### **Hvordan møttes *egentlig* en flygende gutt og en viss sjørøver med bare én hånd for første gang?**

Langt nede i lasterommet på en lekk, gammel holk, *Aldriland*, voktes en mystisk kasse dag og natt. Inneholder den gull, juveler eller noe mye mer verdifullt? Den foreldreløse gutten Peter er bestemt på å finne det ut. Men han er ikke den eneste som er ute etter den verdifulle lasten ...

Skrubake klokken på J. M. Barries klassiker *Peter Pan* i dette umulig-å-legge-fra-seg eventyret om skurkestreker og forræderi, herjende stormer og benknusende kamper, havfruer og snakkende landskilpadder!

PUBLISERT MED TILLATELSE FRA GREAT ORMOND STREET HOSPITAL CHILDREN'S CHARITY, SOM MOTTAR ROYALTIES FOR HVERT SOLGTE EKSEMPLAR.

## KAPITTEL 1

### ALDRILAND

DEN SLITNE GAMLE VOGNEN, trukket av to slitne gamle hester, skramlet ned på havneplassen. De knirkende hjulene som humpet bortover på de ujevne plankene, vekket Peter fra en rastløs søvn. Innsiden av vognen, varm og innestengt, stinket av fem ganske små gutter og en ganske stor mann, ingen av dem begeistret for å vaske seg.

Peter var guttenes leder, fordi han var den eldste. Eller kanskje han ikke var det. Peter hadde ingen anelse om hvor gammel han egentlig var, så han gav seg selv den alderen som passet ham, og det passet ham alltid å være et år eldre enn den eldste av kameratene. Hvis Peter var ni år gammel, og en ny gutt kom til St. Norberts Hjem for Fortapte Gutter og sa at han var ti, vel, da ville Peter si at han var elleve. I tillegg var han den som kunne spytte lengst. Det gjorde ham til den ubestridte leder.

Som leder gjorde han det til sin oppgave å holde øye med ting. Og han var ikke fornøyd med hvordan ting utartet seg i dag. Guttene hadde hørt at de skulle reise bort på et skip. Peter hadde mislikt stedet han hadde bodd på de siste syv årene, men likevel hørtes ”bort” skumlere og skumlere ut jo lenger reisen i vognen varte.

De hadde begitt seg ut på reisen fra St. Norberts i mørket, men nå kunne Peter se gråaktig dagslys gjennom det lille runde vinduet på sin side i vognen. Han tittet ut, mysende, og oppdaget en stor, mørk skikkelse reise seg truende ved havnen. Han syns den så ut som et monster, med høye søyler som kom ut av ryggen. Peter likte ikke tanken på å gå inn i magen til dette monsteret.

”Er det dette?” spurte han. ”Er dette det skipet vi skal på?”

Han dukket like etterpå, og unngikk den skinkeaktige høyre neven til Edward Gremppkin. Han var alltid skremmende klar over hvor denne neven var; han hadde dukket unna den i syv år nå. Gremppkin, som var nestkommanderende ved St. Norbert's Hjem for Fortapte Gutter, var en mann av utallige regler – mange av dem ble lagd på stedet og håndhevet ved hjelp av en rapp ørefik. Han brydde seg lite om *hvilket* øre knyttneven landet på; i hans øyne var alle guttene regelbrytere.

Denne gangen traff neven øret til Thomas, en av guttene som hadde ligget og halvsovet i vognen ved siden av den dukkende Peter.

”AU!” sa Thomas.

”*Ikke* avslutt en setning med en preposisjon,” sa Mr. Gremplin. Han var også grammatikklærer på St. Norbert’s.

”Men jeg gjorde ikke . . . AU!” sa Thomas, etter å ha blitt fiket til nok en gang av Gremplin, som hadde en streng regel på at ingen fikk si ham imot.

I et kort øyeblikk var vognen stille, bortsett fra humpingen. Så forsøkte Peter igjen.

”Sir, sa han, ”er det vårt skip?” Han holdt øye med neven, i tilfelle *skip* skulle vise seg å være en preposisjon.

Peter tenkte på å rømme, men han visste ikke om det var mulig – å rømme bort fra ”bort”. Uansett så han ikke noen mulighet til å unnsnippe; det var sjømenn og havnearbeidere overalt. Små og store vogner. Ved skipets bakside gikk pent kledde mennesker om bord på skipet via en rampe med et rekkverk laget av tau. Mot baugen ble noen griser og en ku geleidet opp en bratt planke, etterfulgt av mennesker kledd mer som Peter og vennene.

Gremplin kastet et blikk ut av det runde vinduet og gliste, men ikke på en hyggelig måte. Det fantes ikke et hyggelig ben i den kroppen.

”Ja, det er skipet deres,” sa han. ”*Aldriland*.”

”Hva er *Aldriland*?” sa en av guttene. Han het Prentiss og var ganske ny på barnehjemmet, så han merket ikke knyttneven før den traff øret.

”AU!” sa han.

”Hold opp med å stille dumme spørsmål!” sa Gremplin, som definerte ”dumme spørsmål” som spørsmål han ikke kunne svare på. ”Alt dere trenger å vite, er at dette skipet vil være hjemmet deres i de neste fem ukene.”

”Fem uker, Sir?” spurte Peter.

”Hvis du er heldig,” sa Gremplin, som nå lente seg ut av vognen for å studere himmelen, ”hvis ikke en storm blåser dere halvveis til helvete.” Han smilte igjen. ”Eller enda verre.”

”Verre enn helvete, Sir?” spurte James.

”Han mener om skipet synker,” sa Tjukke Ted, som hadde en evne til å se mørkt på det meste, ”og vi ender opp i havet og må svømme for livet.”

”Men jeg kan ikke svømme,” sa James. ”Ingen av oss kan svømme.”

”Jeg kan svømme.” erklærte Tjukke Ted stolt.

”Du kan *flyte*” korrigererte Peter. Selv Grempinkin trakk på smilebåndet av det, så de gule tannstubbene kom til syne gjennom sprukne lepper.

Peter så nedover havnen og fikk øye på et mye finere og større skip, malt i en skinnende svart farge. Mannskapet var kledd i uniformer, i motsetning til mannskapet på *Aldriland*. Det skipet ble også losset og virket klart til å sette seil. Om han hadde kunnet velge mellom de to skipene...

”Det spiller ingen rolle,” sa Grempinkin, lystig, med stigende humør. ”Svømme, synke, flyte – haiene vil nok ta hånd om dere alle før dere får sjansen til å drukne.

”Haier?” sa James.

”Store fisker med mange tenner,” sa Tjukke Ted. ”De spiser mennesker.”

”Hva om det ikke er noen mennesker i havet?” sa Thomas. ”Hva spiser haiene da?”

”Hvaler,” sa Tubby Ted. ”Men de liker mennesker bedre, og det er rikelig med mennesker i havet. Skip synker hele tiden. Jeg hørte om et ... AU!”

”Nå er det nok plapring fra deg,” sa Grempinkin, som hadde en regel mot for mye plapring.

Vognen stoppet ved siden av skipet. Idet Grempinkin og guttene klatret ut, stampet en tykk, skallet mann i en mørkkete offiseruniform nedover landgangen og nærmet seg vognen.

”Er du Grempinkin?” sa han.

”Ja,” sa Grempinkin. ”Og du er ... ?”

”Slank. William Slank. Førsteoffiser, nestkommanderende på *Aldriland*.” Mannen lagde en grimase som om han nettopp hadde satt tennene i en råttten sviske. Peter ante at Slank ikke likte å være ”nest” i noe som helst. ”Så dette er de foreldreløse?”

”Her er de,” sa Grempinkin. ”Og du er velkommen til å ta dem.”

”Jeg liker ikke gutter,” sa Slank.

”Da vil du definitivt ikke like disse,” sa Grempinkin.

”Vi har hatt gutter om bord før,” sa Slank. ”De lagde alltid så mye styr med rottene:”

Guttene kastet et blikk på hverandre. *Rotter?*

”Triksset,” sa Grempinkin, ”er å holde dem disiplinerte.” For å demonstrere slo han ut med knyttneven uten å se hvor den gikk. Den traff Prentiss, som, siden han var ganske ny, enda ikke hadde lært at det var uklokt å stå like ved Grempinkins høyreside.

”AU!” sa Prentiss.

”Sir,” sa James til Slank, ”det er rotter på skipet?”

”Ikke lek med rottene!” sa Slank, og fiket til ham. ”De blir en smakfull godbit når vi går tom for mat.”

”Går tom for mat?” spurte Tubby Ted, plutselig lite villig til å ta et eneste steg til. ”Når går vi tom for mat?”

Slank fiket til ham og sa, ”Etter at vi har spist *deg*.”

Grempinkin nikket anerkjennende, trygg på at han etterlot guttene i gode hender.

Peter gransket området etter et sted å løpe og gjemme seg. Han så en varehandel med trillebærer og hampetau, og noen havnekroer – den ene het Den Salte Hund, den andre Havfruens Sang. *Havfruer?* Peter lurte. Men overalt hvor han så, var det sjømenn og havnearbeidere, røffe menn med røffe hender. Han ville ikke kommet så mye som ti skritt av gårde, før en av dem hadde fått tak i ham, om ikke Slank gjorde det først. ”Jeg drar tilbake til St. Norbert’s,” sa Grempinkin. Han vendte seg mot vognen, stoppet opp et øyeblikk før han snudde seg igjen og sa, ”Dere får passe på dere selv gutter.”

På sju år var dette det fineste Peter noensinne hadde hørt Grempinkin si.

”OK,” sa Slank, mens Grempinkin snudde seg og gikk mot vognen. ”Kom dere om bord gutter. Vi venter på én siste pakke og så kaster vi loss.

Peter stirret på det finere skipet lenger nede på havnen. Noen soldater, som bar på gevær med bajonetter, nærmet seg skipet. Soldatene hadde på seg uniformer i en skarp blåfarge og svarte, blanke sko. De gikk på hver sin side av en hest og kjerre med én enkelt kasse, svart, fullstendig dekket av kjettinger og hengelåser.

Guttene nølte idet de tok sitt første grundige overblikk av *Aldriland*. Det var ikke så stort som de hadde forventet, og det så gammelt ut, og dårlig vedlikeholdt – med tynnslitte tau, flassete maling, igler og grønt slim som klatret langs skroget fra vannlinjen.

”Beveg dere!” sa Slank.

”Jeg kan ikke svømme,” hvasket James.

”Vi skal nok klare oss,” sa Peter. ”Det kan ikke være verre enn St. Norbert’s.”

”Jo det kan det,” sa Tjukke Ted. “Vi går tom for mat”.

”Haier,” påminte Thomas dem. ”Rotter.”

”Vi kommer til å klare oss,” gjentok Peter, og begynte å gå oppover landgangen, som en leder. Men han tenkte fortsatt på å finne en måte å rømme på før skipet satte seil.

## KAPITTEL 2

### DEN ANDRE KASSEN

NEDE PÅ HAVNEN, IKKE LANGT fra Den Salte Hund og Havfruens Sang, sto to menn og trevde inne i en mørk og dyster lagerbygning. De enorme dørene var åpne ut mot havnen og skipene der som forberedte seg for avgang.

”Er vi ferdige da?” spurte Alf, den største av de to. Han hadde en vorte på nesen med samme størrelse og form som en liten sopp. ”For jeg kunne trengt en grog.”

”Ikke enda,” sa Mack. ”Slank sier vi har én til vi må få om bord, denne her borte.” Mack, en tynn mann, men like sterk som enhver annen på *Aldriland*, hadde en tatovering av et slangehode på nakken, og slangens kropp forsvant inn i de sure klærne.

Mack pekte mot et hjørne i lagerbygningen hvor det lå en skitten seilduk over en svær gjenstand. De to mennene gikk bort. Mack tok tak i et hjørne på seilduken og dro den av, og en kasse kom til syne. Den var laget av grovt treverk, med en tykk kjetting rundt, sikret med to – nei, *tre* – hengelåser.

Alf gransket kassen mens han rynket pannen. ”Er ikke dette den kassa de soldatene kom inn med i dag tidlig?” spurte han.

”Det ser sånn ut,” sa Mack. ”Men det er ikke det. Det var *to* kasser som kom inn samtidig. Den svarte ble lastet på *Vespen* av de soldatene. Tung som bly var den. Så trekker Slank meg til side og sier at han vil at vi, svært forsiktig, skal bære denne om bord på *Aldriland*. Han sier bind seilduken godt fast rundt den og bær den opp landgangen som om den hører til en av de reisende. Han sier at hvis vi gjør dette riktig, betyr det to shilling til i lønnen vår.

”To shilling til hver?” sa Alf.

”Til hver,” sa Mack.

”Greit,” sa Alf, som ikke var typen til å stille spørsmål når det gjaldt to shilling.

”La oss binde den fast da,” sa Mack. ”Løft opp enden der, så skal jeg stappe teltduken inn under den, og smette tauet rundt den.”

”Hvorfor løfter ikke *du* i enden?” sa Alf.

”Det er ryggen min, Alf,” klaget Mack. ”Du vet hvor mye den plager meg.”

”Ikke mer enn det min plager meg,” sa Alf.

”Men jeg sa det først,” sa Mack.

Alf sukket. Jo lengre de kranglet – og Alf visste av erfaring at Mack ville krangle om dette i lang tid – jo mindre ble sjansen til å få seg litt grog før de satte seil.

”Greit da,” sa Alf, og satte seg på huk for å gripe tak i enden av kassen.

Alf var en enkel mann, med enkle krav. Alt han håpet å få ut av livet, var mat som var myk nok til å tygge, et sted å sove i ly av regnet og litt grog i ny og ne. Alf hadde aldri opplevd ekte glede, han forventet det heller ikke.

Og derfor var han heller ikke klar, ikke i det hele tatt, for det som skulle skje når han rørte ved kassen med de grove, harde hendene.

Først følte han det: en varme, som begynte i hendene, men som raskt beveget seg oppover armene og nedover ryggen, inn i bena, og overalt hvor varmen gikk var det ... *fantastisk*. Som å stige ned i et bad. På et øyeblikk var smerten i den bøyde, gamle ryggraden, den dunkende smerten han hadde levd med fra så å si første dag på havnen, borte. Det samme var den verkende trettheten i bena. Borte!

Men det var mer: det var en ... *lukt*. Det var blomster. Friskt, nytt gress på en eng etter vårlig regnskyll. En fersk appelsin som blir skrelt. Det var kanel og honning, og nybakt brød rett fra ovnen. Og enda en lukt, mer vidunderlig enn alle de andre, som Alf ikke klarte å plassere. *Som nattestid*, tenkte han.

Alf kunne se lys nå, som virvlet rundt hodet hans, farger og glitter som beveget seg til musikk, dansende til lyden av ... *bjeller*, ja, det var bjeller, bitte små ut fra lyden, og det var en vakker og frydefull lyd, selv om Alf kunne høre noe annet i den, noe som forsøkte å fortelle ham noe. Hen strevde for å høre det, han ville så gjerne høre det ...

”ALF!” sa Mack og ristet ham hardere i skulderen nå, hardt nok til at Alf slapp taket på kassen. Og idet han gjorde det, forsvant alle de nydelige luktene, det samme gjorde lysene, og



bjellene, og Alf kunne kjenne vekten vende tilbake til kroppen, ryggen, bena, armene, og han kjente igjen den gamle verken og smertene, og han følte seg selv lande, som om han – men det var da umulig – som om han hadde svevd over gulvet i lagerbygningen, bare en liten tomme, men *svevende*. Han tenkte at kanskje noen hadde hatt rottegift på utsiden av kassen så han børstet hendene sine. Han hadde sett sjømenn bli fullstendig gale av å tukle med rottegift.

”ALF!” sa Mack igjen. ”Hva er det som feiler deg?”

Alf så på Mack, så ned på kassen, så tilbake på Mack. Han stakk fingrene i ørene og så dum ut.

”Jeg ... da jeg tok på ... ” sa Alf. ”Hørte du dem ikke?”

”Hørte hva?” sa Mack

”Bjellene,” sa Alf.

”Hvilke *bjeller*?” sa Mack. ”Det var ikke noen bjeller.”

”Bjeller,” sa Alf, ”og lys, og ... ” Han tidde da han så hvordan Mack så på ham.

”Rottegift!” sa han mens han slo hendene mot buksene sine i et forsøk på å få dem rene.

”Har du allerede vært på kroa i dag?” spurte Mack mistenkelig.

”Rottegift!” sa Alf mens han nå gnidde hendene sine i et skittent, gammelt håndkle. Mack så rart på ham. ”Må få det av hendene mine.”

”Bjeller?” ertet Mack mens han ristet på hodet. Han vendte seg mot kassen igjen. Alf så at Mack hadde lagt seilduken tettere rundt kassen og tauet rundt teltduken. En liten bit av kassen var fremdeles synlig.

”Mack,” sa Alf. ”Jeg utfordrer deg til å ta på kassen.”

”Hva?” sa Mack. ”Meg?”

”Bare ta på kassen,” sa Alf. ”På treet der.”

”Jeg tukler ikke med rottegift! Du husker hva som skjedde med Sultne Bob?” Mack anså seg selv som en forsiktig mann, og sannheten var at han var redd for å ta på kassen nå. Han visste at noe hadde skjedd da Alf rørte ved den; på en eller annen måte hadde han *følt* det. Nei, Mack hadde bestemt at det var noe rart med denne kassen. Hvorfor skulle Slank ellers gi

dem spesielle ordre og gi dem to shilling ekstra? Mack hadde ingen planer om å ta på den kassen, tenk.

”Det er ikke vår jobb å tulle med den,” sa Mack, og strammet tauet. Teltduken dekket nå hele kassen. ”Slank sa bær den om bord på *Aldriland*, og det er alt.”

”Men, Mack,” sa Alf. ”Jeg sier deg, helt ærlig, rottegift eller ei, det føltes godt.”

”La oss bare gjøre ferdig jobben,” sa Mack mens han knyttet tauet stramt, ”og ta våre to shilling til kroen, få grogen vår raskt, og glemme denne kassen.”

”Greit da,” sa Alf, selv om han ikke trodde han ville glemme den følelsen han nettopp hadde hatt med det første. Kanskje han kunne snike seg inn og besøke kassen igjen når *Aldriland* omsider var på vei.

Stønnende løftet de to mennene kassen inntullet i seilduken over på en dragkjerre og trillet den ut av lagerbygningen, ut på havnen. Et minutt senere passerte de *Vespen*, hvor mannskapet forberedte seg på avgang.

”Hun er et vakkert skip, er hun ikke?” sa Mack.

”Hva?” sa Alf, som hadde gått og tenkt på kassen.

”Jeg sier, *Vespen* er en skjønnhet,” sa Mack. ”Jeg skulle gjerne seilt henne en dag. De sier hun er det eneste flytende skip som kan seile fra *Sjødjevelen*.

Det at sjørøverskipet ble nevnt, vant Alfs fulle oppmerksomhet. *Sjødjevelen* var skipet til de mest fryktede sjørøverne på de Syv Hav. Sjømenn hevdet at hvis du fikk øye på *Sjødjevelen*, var det på tide å slutte fred med din Skaper, fordi du da ville være hos Ham innen timen var omme.

”Intet skip kan seile fra *Sjødjevelen*,” sa Alf. ”Ingen har noensinne klart det.”

”Til nå,” sa Mack. ”*Vespen* var bygd for nettopp det, og Kaptein Scott er den mest erfarne sjømannen som noensinne har seilt på dette hav. I motsetning til den idioten som har styringen på den lekke bøtta vår.

Mack flirte hånlig og nikket mot *Aldriland*, nå rett foran dem.

”Ai,” sa Alf. ”Pembridge kunne kantret en jolle på tørt land.”

Cyrus Pembridge, *Aldrilands* kaptein, var ansett vidt og bredt som den minst kompetente mann til å ha kommando på et skip siden vann ble dannet.

”Hvem i huleste med et snev av sunn fornuft ville satt et skip på havet med den mannen som kaptein?” undret Mack.

”Vel,” svarte Alf, ”vi vil.”

”Det er sant,” sa Mack. ”Men ingen andre ville ansatt typer som oss.”

De sto ved siden av *Aldriland* nå. Skipet var lastet og fylt med proviant; mannskapet forberedte seg på å kaste loss. De fleste av passasjerene var på dekk. Noen så seg engstelig rundt på det falleferdige skipet og det shabby mannskapet de hadde lagt sine liv i hendene til. Andre lente seg over rekka og så på arbeidet som ble utført på havnen for å forberede avreisen. Alf la merke til fire gutter som sto i nærheten av baugen. De så ganske redde ut, alle untatt én, en hengslete gutt med oransje hår – ikke den største av dem, men den som så ut som lederen. Han hadde en holdning, tenkte Alf, som en gutt som får med seg det meste.

”Det var på tide,” sa Slank, trampende nedover landgangen, etterfulgt av to sjømenn til. ”Dere er sene. Tidevannet har begynt å synke. Til mennene bak seg sa han, ”Få denne kassen om bord.”

Idet mennene bøyd seg for å løfte lasten, snek Alf hånden sin under seilduken – uten å tenke; uvitende om hvorfor han gjorde det – og dyttet den fremover til fingrene hans kjente det glatte treverket.

”Kom hit!” sa Slank. ”Hva i huleste er det du driver med?”

”Alf,” sa Mack. ”Hva *gjør* du?”

Men Alf hørte ikke dem. Han var umiddelbart fortapt igjen i alt – varmen, luktene, musikken og svevingen – og det var så godt, spesielt den vakre sangen. Det var noe annet der også, noe bjellene sa, forsøkte å fortelle ham ... *Hva var det?*

”LIGG UNNA DEN KASSEN!” ropte Slank. Alf kjente at han ble revet unna kassen, og så var musikken borte, og alle de andre gode følelsene med den. Alf var ustø, men klarte å holde seg på bena med Macks hjelp. Alf så på at to menn bar kassen om bord på skipet, og

han følte en tristhet komme over seg, fordi han kanskje aldri ville høre musikken igjen. Han gråt nesten, hadde det ikke vært for at en mann som Alf aldri gråt.

Så – uten at han visste hvorfor – stirret Alf bort mot baugen, og innså at han stirret rett inn i de forbløffende blå øynene til den oransjehårede gutten.

”Kom igjen, Alf,” sa Mack bekymret, og rykket ham forsiktig i jakken. Men i et øyeblikk sto Alf helt stille, med blikket fremdeles låst på blikket til den oransjehårede gutten.

”Kom *igjen*,” gjentok Mack. ”Vi kaster loss!”

Alf snudde og fulgte etter vennen sin mot tauene som holdt skipet til kai. Etter noen få skritt snudde han seg og så tilbake, men gutten var borte. *Gutter havner i all slags trøbbel*, tenkte han, mens det fremdeles kimet i ørene etter musikken fra bjellene.



