

Geir Uvsløkk

Formidlingsfellesskap i oversatt sakprosa:
Pax Artes – et lite stykke Frankrike

Multiple Dissemination in Translated
Non-fiction: Pax Artes – a Little Piece of
France

Tidsskriftet Sakprosa

Bind 12, Nummer 2

© 2020

10.5617/sakprosa.7643

Sammendrag

Artikkelen er en undersøkelse av hvordan involverte aktører har arbeidet for å skape interesse for fransk filosofi blant humanistisk orienterte lesere i Norge via serien Pax Artes – både gjennom lovord og kritikk. For å gjøre rede for dette ser jeg nærmere på rollene til de navngitte aktørene som er involvert i fem oversettelser av franske filosofer, samt resepsjonen av disse utgivelsene. Det teoretiske rammeverket som brukes, er en forståelse av samspillet rundt utgivelsene som et “formidlingsfellesskap”, samt anvendelser av Genettes begrep “paratekst” og Bourdieus begrep “symbolsk kapital”: Jeg undersøker hvordan serien, oversettelsene og de involverte aktørene tilskrives symbolsk kapital – eller kritiseres – i parateksten. Gjennom en kombinasjon av grundig akademisk håndverk, gjennomtenkt formgivning og seriøs kritikk forsøker aktørene å formidle et sentralt, men i utgangspunktet komplisert filosofisk tankegods, til et bredere publikum enn det rent akademiske.

Abstract

In this article, I examine how the actors involved in the publications of five translations of French philosophers to Norwegian in the series Pax Artes, as well as the reviewers of these publications, have worked to promote French philosophy among general readers interested in the humanities in Norway – both through praise and criticism. The theoretical framework consists of an understanding of these actors’ interplay as a form of “multiple dissemination”, as well as the use of Genette’s notion “paratext” and Bourdieu’s notion “symbolic capital”: I examine how the series, the translations and the actors involved in the publications are attributed symbolic capital – or criticized – in the paratext. Through a combination of thorough academic workmanship, a thought-through use of graphic design and layout, and serious criticism, the actors involved in the publications seek to disseminate central, but complex philosophical conceptions to a broader, not exclusively academic, public.

Nøkkelord: formidlingsfellesskap; oversettelse; paratekst; symbolsk kapital; fransk filosofi

Keywords: multiple dissemination; translation; paratext; symbolic capital; French philosophy

Om forfatteren:

Geir Uvsløkk er førsteamanuensis i fransk litteratur og områdekunnskap ved Universitetet i Oslo og leder for forskergruppen *Traveling Texts: Translation and Transnational Reception*. Han har utgitt boken *Jean Genet. Une écriture des perversions*, flere artikler om fransk litteratur og kultur, og er en av forfatterne bak litteraturhistorien *Nytten og gleden. Fransk litteratur gjennom tusen år*. Han er også oversetter.

Formidlingsfellesskap i oversatt sakprosa: Pax Artes – et lite stykke Frankrike¹

Kort tid etter tusenårsskiftet utkom det første verket i Pax Forlags nye serie Pax Artes, under ledelse av redaktør Live Cathrine Slang: Martin Heideggers *Kunstverkets opprinnelse* (originalen utgitt 1936). Det ble raskt etterfulgt av en bok av den franske fenomenologen Maurice Merleau-Ponty, *Øyet og ånden* (nr. 2, 2000 [1964]), og siden den gang har fire sentrale franske filosofer funnet veien inn i serien: Michel Foucault (*Dette er ikke en pipe*, nr. 4, 2001 [1973]), Roland Barthes (*Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*, nr. 6, 2001 [1980]), Jacques Derrida (*Sannheten i maleriet. Restitusjoner av sannheten i skonummer*, nr. 13, 2004 [1978]), og Jacques Rancière (*Den emansiperte tilskuer*, nr. 17, 2012 [2008])². I samtlige numre presenteres Pax Artes på innsiden av omslaget som “en serie oversatte tekster om kunst, kunsterfaring og kunstforståelse”. Jeg vil i denne artikkelen argumentere for at serien i tillegg er en arena for formidling og promovring av fransk filosofi (og ikke bare kunstfilosofi) og undersøke hvordan involverte aktører³, inkludert kritikerne, gjennom Pax Artes har arbeidet for å skape interesse for dette feltet ikke bare blant akademikere, men også generelt blant humanistisk orienterte lesere i Norge⁴.

¹ Denne artikkelen er tilegnet den unike forlagsredaktøren Live Slang (1953-2019). Jeg vil gjerne takke Johan Tønnesson og de to anonyme fagfellene for grundige lesninger og gode råd, samt deltakerne på seminaret “Oversatt sakprosa i Norge: Pax som prisme”, organisert av Anje Müller Gjesdal, Synnøve Skarsbø Lindtner og Ida Hove Solberg 18.11.2016, der et tidlig utkast av artikkelen ble presentert.

² Denne boken er oversatt av artikkelforfatteren.

³ Innen sosiologien finnes det flere definisjoner av begrepene ‘agent’ og ‘aktør’ (se for eksempel Bourdieu, 1994a, s. 67 og Crozier & Friedberg, 1977, s. 38). Når jeg bruker ‘aktør’, og ikke ‘agent’, for å betegne personene som på forskjellig vis er knyttet til utgivelsene som omtales her, er det først og fremst fordi det på norsk har en noe åpnere betydning.

⁴ Forfatterne av de to andre franskspråklige utgivelsene i serien, Nicolas Bourriaud (*Relasjonell estetikk*, nr. 16, 2007) og William Ritter (*Edvard Munch*, nr. 18, 2015), er først og fremst kunstkritikere. Både av plasshensyn og fordi det er formidling av fransk filosofi som er mitt hovedanliggende her, skal jeg ikke si noe videre om dem.

I dette arbeidet skal jeg ta i bruk tre analyseverktøy. Det første er et nytt konsept jeg lanserer her: Ideen om et *formidlingsfellesskap*. Dette er en videreutvikling av to eksisterende konsepter. Jack Stillinger argumenterte i 1991 for at ideen om det isolerte forfattergeniet er en myte, fordi en rekke aktører – venner, livsledsagere, forleggere, agenter – som oftest bidrar i tilblivelsen av et verk. Derfor vil han snarere snakke om “*multiple authorship*” (Stillinger, 1991, s. v), et flerfoldig forfatterskap, eller et forfatterfellesskap. Hanne Jansen og Anne Wegener overførte i 2013 dette konseptet til oversettelsesstudier, og begrunnet det med at også oversettelse svært ofte er et komplekst samspill mellom aktører. Dette kalte de “*multiple translatorship*” (Jansen & Wegener, 2013, s. 4), flerfoldig oversetterskap, eller oversetterfellesskap. Jeg vil altså her videreutvikle disse to fellesskapene til et *formidlingsfellesskap*, der de opprinnelige forfatterne, redaktøren av de norske utgivelsene, Live Cathrine Slang, designerne, Egil Haraldsen og Ellen Lindeberg (for de to siste utgivelsene), i tillegg til oversettere, etterordforfattere, konsulenter og kritikere, alle bidrar til å skape den posisjonen det oversatte verket vil få i norsk offentlighet. Det norske begrepet “fellesskap” har for mange en umiddelbar positiv konnotasjon, så det er viktig å understreke at min bruk av det her rent prinsipielt er mer nøytral. Jansen og Wegener skriver at det er vanskelig å vite om de forskjellige aktørene som påvirker oversetteren og den oversatte teksten er “*coaches, competitors or coercers*” (Jansen & Wegener, 2013, s. 4). Likeledes kan det også i et formidlingsfellesskap, som vi skal se, finnes flere røster, både berømmende og kritiske.

Det andre analyseverktøyet som vil stå sentralt i denne artikkelen, er det som den franske narratologen Gérard Genette har kalt “paratekst”. Jeg kommer ikke til å studere selve tekstene, men – for slik bedre å nærme meg og holde fokuset på formidlingsfellesskapet og deres formidling av fransk filosofi – de verbale eller ikke-verbale elementene som ledsager dem (Genette, 1987, s. 7). Genette deler parateksten inn i “peritekst” – det vil si alt som er en del av den fysiske boken, bortsett fra selve teksten: tittel, illustrasjoner, forord, etterord,

tilegninger, epigrafer, baksidetekst, forfatterens, oversetterens og etterordforfatterens navn, osv. – og “epitekst” – forskjellige typer produksjoner som er knyttet til teksten, men ikke er en del av selve boken: intervjuer, omtaler, forfatterens brev, dagboknotater, osv. (Genette, 1987, s. 11). På en tilsvarende måte kommer jeg i denne artikkelen til å dele studiet av de omtalte oversettelsene i to. Først med henblikk på hvilke aktører som er involvert i utgivelsen: Hvilke forfattere er oversatt? Er de veletablerte tenkere? Er de allerede kjente for norske lesere? Hvem oversetter og skriver etterord? Hva slags posisjon har de i norsk offentlighet? Hvem bidrar i utformingen av bøkene? Hva sier forlaget om forfatter, oversetter, etterordforfatter og eventuelt andre aktører? Dernest med henblikk på resepsjonen: Hva står i omtalene av oversettelsene (som ofte også omtaler etterordene)? Sies det noe om forfatternes, oversetternes, etterordforfatternes posisjon? Nevnes selve oversettelsesarbeidet? Kommenteres spesielle sider ved etterordene? Sies det noe om serien generelt, om formgivningen, om forlaget?

Det siste analyseverktøyet jeg skal ta i bruk, er Pierre Bourdieus noe komplekse begrep symbolsk kapital, definert allerede i *Esquisse d'une théorie de la pratique* som “*en kreditt*, men en kreditt i ordets videste forstand, det vil si en form for forskudd som gruppen [...] kan innrømme dem som gir den flest materielle og symbolske *garantier*”⁵ (Bourdieu, 1972, s. 238). Bourdieu spiller her på flertydigheten til det franske *crédit*, som betegner både et “tilgodehavende” og en “tillit” en person nyter, og symbolsk kapital kan dermed forstås som en oppsamlet tillit en person innenfor et gitt felt har til gode vis-à-vis gruppen vedkommende er en del av. I det senere verket *Raisons pratiques* gav han en noe bearbejdet definisjon:

⁵ Min oversettelse av “un crédit, mais au sens le plus large du terme, c'est-à-dire une espèce d'avance que le groupe [...] peut accorder à ceux qui lui donnent le plus de garanties matérielles et symboliques”.

Symbolsk kapital, det er en hvilken som helst egenskap (en hvilken som helst form for fysisk, økonomisk, kulturell, sosial kapital) når den oppfattes av sosiale agenter [som] er i stand til å kjenne den igjen (få øye på den) og anerkjenne den, tilskrive den verdi⁶ (Bourdieu, 1994b, s. 116).

Her både innsnevres og utvides begrepet: Innsnevring fordi det ikke lenger dreier seg om en kollektiv anerkjennelse (gruppens), men om en anerkjennelse fra dem som er *i stand til* å verdsette denne egenskapen; utvidelse fordi ordvalget mister noe av den økonomiske klangen det hadde vel 20 år tidligere. Det økonomiske vokabularet er rett nok fremdeles til stede i “verdi” og i tvetydigheten av *propriété*, som kan oversettes både med “eiendom” og “egenskap”, men det er noe dempet nettopp fordi *propriété* her særlig synes å konnotere “egenskap”, og fordi det kanskje viktigste ordet i den siterte definisjonen er verbet “anerkjenne”. Denne nedtoningen av den økonomiske parallellen gir begrepet en klarere bredde, og Bourdieu presiserer i tillegg at symbolsk kapital finnes innen alle felt. Begrepet kan dermed her forstås som en særskilt anerkjennelse av noens verdi innenfor et hvilket som helst felt. I *Les Règles de l'art*, der han tar for seg det litterære feltet, insisterer Bourdieu i tillegg på at alle som befinner seg i det litterære “produksjonsfeltet” – “kritikere, forordforfattere, selgere, osv.” – bidrar, takket være sin symbolske kapital, til å gi hevd til verket de omtaler, kommenterer eller promoterer⁷ (Bourdieu, 1992, s. 238). Derav interessen i herværende artikkel for ikke bare å kommentere de oversatte forfatterens symbolske kapital (eller eventuelt mangel på sådan), men også den symbolske kapitalen til dem som omgir det oversatte verket.

⁶ Min oversettelse av “*Le capital symbolique, c'est n'importe quelle propriété (n'importe quelle espèce de capital, physique, économique, culturel, social) lorsqu'elle est perçue par des agents sociaux [qui] sont en mesure de la connaître (de l'apercevoir) et de la reconnaître, de lui accorder valeur*”.

⁷ Mine oversettelser av “*champ de production*” og “*critiques, préfaciers, marchands, etc.*”.

Maurice Merleau-Ponty: Øyet og ånden

Maurice Merleau-Ponty (1908–61) var en sentral filosof i Frankrike i tiårene etter andre verdenskrig. Forlaget beskriver ham på innsiden av omslaget til *Øyet og ånden* som “Frankrikes betydeligste fenomenolog”, og omtaler teksten som “tankevekkende”⁸. Men hvordan stod det til med Merleau-Pontys symbolske kapital i Norge da denne oversettelsen utkom i år 2000? Han var ikke tidligere blitt oversatt til norsk, men utdrag fra hans hovedverk *Phénoménologie de la perception* (1945) hadde blitt utgitt på dansk i Norge i 1994, da *Kroppens fenomenologi* ble publisert i serien Pax filosofibibliotek. Han hadde også tidligere blitt omtalt i sentrale tidsskrifter som *Samtiden* (nr. 6, 1984 og nr. 2, 1992) og *Agora* (nr. 4, 1996/nr.1, 1997), og fire hovedoppgaver skrevet i Norge (tre på norsk; én på engelsk) hadde tatt for seg forskjellige aspekter ved hans filosofi. Én av disse hadde sågar blitt utgitt som bok på Tanum forlag: Tore Stubberuds *Det litterære uttrykk. En studie i Merleau-Pontys fenomenologi* (1972). Merleau-Ponty var altså til en viss grad et kjent navn i Norge, særlig innen humaniora, men i langt mindre grad enn andre franske filosofer fra samme generasjon som for eksempel Sartre, Beauvoir og Camus.

Oversetter og forfatter av etterordet, Mikkjel Bjørset Tin, hadde allerede gjort seg bemerket som sakprosaoversetter av Denis Diderot og Roland Barthes, og forlaget presiserer i periteksten at han er i ferd med å skrive sin doktoravhandling om Merleau-Ponty i Frankrike (den utkom i 2001). Han kommenterer ikke selve oversettelsesarbeidet, men viser sitt nærvær som oversetter ved å sette inn enkelte forklarende fotnoter. Her oversetter han ut-

⁸ Her og senere i teksten brukes ordet “forlaget” generisk, som representant for flere mulige aktører. Det er sannsynlig at det var redaktøren som sto bak de fleste avgjørelsene angående form, omslagstekst, osv., men flere aktører kan også ha vært involvert i dette arbeidet (jeg skal ikke her forsøke å finne ut av hvordan beslutninger eventuelt ble tatt innad i redaksjonen), og jeg bruker derfor “forlaget” når jeg vurderer det endelige resultatet.

trykk som står på gresk, latin eller tysk i originalteksten, og som beholdes på disse språkene i oversettelsen, og han forteller også hvem som har skrevet eller malt verk som nevnes i teksten dersom Merleau-Ponty ikke gjør det selv. Disse notene er typografisk skilt fra Merleau-Pontys noter ved at de er angitt med asterisker, og ikke tall, og de er i tillegg merket “(O. anm.)”.

I etterordet begynner Tin med å stille en rekke spørsmål om hvordan vi mennesker *ser* verden (Tin, 2000, s. 85–86), åpenbart for å demonstrere verkets allmenne interesse. Videre bestreber han seg på å vise at *Øyet og ånden* er en god inngangsport til Merleau-Pontys fenomenologi, og at filosofen gjennom dette verket om moderne kunst (særlig Paul Cézanne og Paul Klee) utfordrer “vår lange tradisjon for adskillelse av sjel og legeme” (Tin, 2000, s. 87). For, forklarer Tin, ifølge Merleau-Ponty er det slik at “[d]et syn som ånden gir oss, kjennetegner [...] både empirismen og intellektualismen, her representert ved henholdsvis naturvitenskapene og Descartes, mens øyet åpner et tredje syn [som er] det fenomenologiske syn” (Tin, 2000, s. 87–88). Etterordet fungerer altså som enn innledning til Merleau-Pontys filosofi, og ikke bare som en presentasjon av det oversatte verket.

Det opplyses på innsiden av omslaget og på kolofonsiden at omslaget er laget av Egil Haraldsen, en av Norges mest kjente grafiske designere, allerede i 2000. Han har særlig bemerket seg som designer av bokomslag for Cappelen og filmplakater for Arthaus. I 1998 ble han tildelt Bokkunstprisen, og han har siden mottatt en rekke priser (Kalleklev, 2012). Haraldsen var også ansvarlig for bokomslagene til de andre bøkene som behandles her. Det presiseres ikke noe sted i noen av utgivelsene om andre aktører har vært involvert i arbeidet med reproduksjonen av bilder inne i verkene, men i tillegg til å informere om at “[h]ver av bøkene har et nyskrevet etterord”, understreker forlaget på seriens nettside at “de fleste er rikt illustrert” (Pax Forlag, udatert).

Det har ikke lyktes meg å finne anmeldelser som utelukkende omtaler denne utgivelsen i detalj, men det eksisterer noen notiser, samt anmeldelser der *Øyet og ånden* omtales sammen med andre verk. I to notiser i *Aftenposten Morgen* omtales Heideggers og Merleau-Pontys bøker som “moderne kunstteoretiske klassikere” (Anonym, 2000a) og det understrekes at “bøkene er rikt illustrert” (Anonym, 2000b). I *Dagbladet* tar Harald Flor for seg de tre første utgivelsene i Artes-serien (Heideggers og Merleau-Pontys, samt Ludwig Wittgensteins *Bemerkninger om fargene*). Her skriver Flor blant annet at “Fenomenologen Merleau-Ponty ser en annen ‘åpning til væren’ i Cézannes maleri” (Flor, 2000), og understreker slik med sitt ordvalg inntrykket av at oversettelsen fungerer som en generell introduksjon til Merleau-Pontys filosofi. I *Bergens tidende* vier Fartein Horgar i artikkelen “Kunstteori i lommeformat”, som også dreier seg om de tre første utgivelsene i serien, litt mer plass til den franske filosofen. Han skriver at “Maurice Merleau-Ponty er Heideggers åndelige slektning”, og poengterer generelt at “[i] serien Artes tilfredsstillende disse tre tenkerne hver på sin måte et av vår samtids mest grunnleggende behov. Nemlig behovet [for] fordypning, refleksjon og ettertanke”. Slik fremhever han bøkens filosofiske natur. Horgar bemerker også at bøkene har “fått en utforming og et format som gjør dem vel egnet til å putte i lommen og ta frem på flybussen”. Han er imidlertid kritisk til etterordene: “Det er [...] denne leserens oppfatning at de fyldige etterord som hvert bind er utstyrt med, takket være sin blodfattige hang til akademisk ornamentikk snarere tåkelegger enn klargjør essensen i disse tekstene” (alle sitater: Horgar, 2001).

Fra periteksten får vi altså et godt inntrykk av hvordan verket *ønskes* mottatt i Norge. Forlaget, som i løpet av 1990-tallet igjen hadde inntatt rollen som “et intellektuelt foregangsforlag” (Helsvig, 2014, s. 304), insisterer med all sin tyngde på forfatterens og tekstens betydning, mens forfatteren av etterordet, som av forlaget presenteres som en spesialist på forfatterskapet, argumenterer for at Merleau-Ponty tar for seg sentrale temaer som er tilgjengelige for alle.

Resepsjonen kommenterer filosofens status og bemerker at hans hovedfelt innen filosofien er fenomenologien, og han fremstilles i tillegg som en “tenker” i vid forstand, altså en som kan interessere utover det kunstfaglige. Oversetterens arbeid nevnes imidlertid ikke, og etterordene til de tre første utgivelsens kritiseres for å være tåkeleggende. I notisen i *Aftenposten Morgen* trekkes imidlertid illustrasjonene frem, og Horgar virker begeistret for selve formatet. Det virker altså som om *Øyet og ånden* ikke kun fungerer som et verk om “kunst, kunsterfaring og kunstforståelse”, men også som en introduksjon av fenomenologen Merleau-Ponty i Norge, og som et verk med filosofiske innsikter som er viktige og delvis tilgjengelige for et allment, humanistisk orientert publikum. Horgars kritikk av etterordenes (eller snarere: etterordforfatternes) hang til akademisk ornamentikk er imidlertid et tegn på at tilgjengeliggjøringen til en viss grad mislykkes. Samtidig oppleves dette mer som et hjertesukk enn som en avvisning av forsøket på å gi norske lesere adgang til Heideggers, Merleau-Pontys og Wittgensteins tankeunivers. Kanskje kan man til og med lese det som et råd for de kommende utgivelsene.

Michel Foucault: *Dette er ikke en pipe*

Filosofen og idéhistorikeren Michel Foucault var allerede godt kjent i Norge da *Dette er ikke en pipe* ble utgitt. *Galskapens historie, Tingenes orden, Diskursens orden, Overvåkning og straff, Viljen til viten* og *Foucaults masker* fantes allerede på norsk, og sentrale norske akademikere hadde jobbet med hans verker og teorier i en årrekke. Dette er antakelig grunnen til at forlaget ikke tilskriver ham verdi rent eksplisitt, slik det ble gjort med Merleau-Ponty: Teksten på innsiden av omslaget er denne gangen svært nøktern. Oversetter og etterordforfatter Knut Ove Eliassen tillegges imidlertid betydelig symbolsk kapital av forlaget, som presenterer ham som “dr. philos.” og “professor i litteraturvitenskap ved NTNU”: Slik signaliseres det at han altså er godt etablert i norsk akademia, i en posisjon som gjør at han vet hva han snakker om, og han har i tillegg allerede oversatt Foucault til norsk (*Tingenes orden*,

Oslo, Aventura, 1996). Eliassen er også tydelig til stede som oversetter i teksten, med flere, ofte detaljerte, fotnoter (merket “o.a.”) der han både kommenterer egne oversettelsesvalg og tekstforskjeller mellom de franske originalutgavene, og forklarer forskjellige aspekter ved Foucaults tenkning.

I etterordet presenterer Eliassen Foucaults filosofi generelt og betydningen av kunst (ikke bare billedkunst, men også litteratur og andre kunstformer) i hans tankesett. Han understreker hvordan kunsten for Foucault er en av mange diskurser: “Størrelser som ‘kunst’, ‘litteratur’ og ‘estetikk’ inngår alle som komponenter i særlige historiske *diskursformer*: De er elementer i en måte å organisere og ordne viten på som ble etablert mot slutten av det attende århundret” (Eliassen, 2001, s. 82). Eliassen skriver relativt lite om den oversatte teksten – men bemerker at *Dette er ikke en pipe* ifølge filosofen Gilles Deleuze har “en nøkkelstatus i [Foucaults] forfatterskap [...]” (Eliassen, 2001, s. 97) – og han skriver heller ikke veldig mye om René Magritte, kunstneren som Foucault hovedsakelig kommenterer i denne boken. Han insisterer imidlertid på at for både Magritte og Foucault er kunstens oppgave å “[r]ive i stykker de etablerte forestillingene for å fornye våre oppfatninger av verden slik at vi bokstavelig talt skal se den med friske øyne” (Eliassen, 2001, s. 94). Dette er en fremgangsmåte Foucault allerede har benyttet seg av i resten av sitt forfatterskap, og Eliassen viser slik at Foucaults måte å forstå kunst på er i samsvar med hans generelle faglige tenkning.

Oversettelsen av Foucault ble anmeldt av Ingunn Økland i *Aftenposten Morgen*. I anmeldelsen, som har tittelen “Piper og ånd i sober skriftserie”, skriver hun begeistret om *Dette er ikke en pipe*: Hun mener at boken gir en “fantastisk leseropplevelse”, og at Foucault er “like mye en litterat som en fagmann”. Videre omtaler Økland teksten som “Michel Foucaults klassiske essay om Magritte”, og denne fremstillingen av *Dette er ikke en pipe* som et sentralt verk i Foucaults forfatterskap forsterkes ytterligere av at hun klart gir uttrykk for at det var på tide at den ble oversatt til norsk: Den er “omsider

[...] oversatt til norsk”. Økland er også svært entusiastisk overfor Artes-serien generelt. Hun beskriver bøkene som “delikate”, kaller serien for “sober”, og hevder at den mulige målgruppen er stor: “Om essayene i artes-serien i første rekke vil interessere en avgrenset lesergruppe, er den i layout gjort attraktiv for almenheten”. Hun berømmer videre forlaget for å ha satt i gang “et krevende formidlingsarbeid på vegne av sentral europeisk essayistikk”, og redaktøren, som hun navngir, for at hun i dette arbeidet har “hentet inn toppfolk [...] til å gjøre jobben med oversettelse og kommentarer”. Slik understreker hun at det dreier seg om en seriøs akademisk serie, selv om den i formen henvender seg til et større publikum. Mot slutten av omtalen sammenlikner hun Foucaults essay med Merleau-Pontys, og skriver om dem (og Wittgenstein) at de er “filosofen som sonderer muligheten for å gjøre kunstforståelse til en integrert del av sin egen tenkning”, før hun konkluderer som følger: “Foruten sensitive tolkninger av modernistiske kunstverk, gir artes-serien dermed de mest slående eksempler på hvordan en personlig undertone kan gjøre fagteksten både kraftfull og luftig” (alle sitater: Økland, 2001).

Det er altså ikke nødvendig å introdusere Foucault for norske lesere, men denne teksten gir leserne innblikk i en del av hans forfatterskap som ikke var særlig kjent i Norge: den kunstfilosofiske. Oversetter og etterordforfatter Eliassen, som innehar en betydelig mengde symbolsk kapital – i kraft av sin stilling og erfaring, som forlaget fremhever – kan i tillegg fortelle oss at vi gjennom Foucaults kunstforståelse kan få en dypere innsikt i hans tanke sett rent generelt. Oversetterens bruk av forklarende fotnoter er pedagogisk, og gir leserne en utvidet forståelse av Foucault, samtidig som den befester oversetterens posisjon som ekspert. Aftenpostens anmelder går et skritt lenger enn etterordforfatteren i promoveringen av verket: Hun tilskriver *Dette er ikke en pipe* en sentral plass i forfatterskapet, og gjennom parallellen til oversettelsen av Merleau-Ponty og kommentarene om forlagets arbeid, fremstiller hun Artes-serien generelt som svært seriøs formidling av filosofiske klassikere til

et publikum som ikke bare består av akademikere. Hun fremhever særlig layoutens betydning, og gir redaktør Live Cathrine Slang ros for å ha engasjert særdeles kompetente oversettere og etterordforfattere (redaktøren nevnes for øvrig ikke med navn i noen av Artes-bøkene, men det var ikke noen hemmelighet hvem som stod bak). Også her fremheves altså kombinasjonen av spissing og bredde.

Roland Barthes: *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*

Filosofen og litteraturforskeren Roland Barthes var minst like kjent som Foucault i Norge da *Det lyse rommet* utkom i 2001: Åtte av hans bøker var allerede oversatt til norsk. Som med Foucault, hadde en rekke fremstående akademikere interessert seg for ham i lengre tid, men her tillater likevel forlaget seg å snakke ham opp i periteksten: “Roland Barthes var en av de mest betydelige franske intellektuelle i det 20. århundre, berømt for bøker som *Mytologier*, *Japan – tegnenes rike* og *Fragmenter av kjærlighetens språk*”. Sistnevnte bok var nylig oversatt til norsk av Knut Stene-Johansen, som også oversatte og skrev etterordet til *Det lyse rommet*. Han er presentert av forlaget som “dr. philos.” og “professor i litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo”, og var i likhet med Eliassen godt etablert i norsk akademia i 2001.

I etterordet begynner Stene-Johansen med å vise at Barthes tidlig var opp-tatt av fotografiet. Han argumenterer for at det “går en linje” fra de tidlige tekstene om fotografiet til *Det lyse rommet*, og insisterer på at Barthes følgelig er konsekvent i sitt “teoretiske forfatterskap” (Stene-Johansen, 2001, s. 159). For Stene-Johansen nøyer seg ikke med å omtale Barthes’ tanker om fotografiet separat. Han knytter også de forskjellige tekstene forfatteren skrev om dette temaet til forskjellige faser i forfatterskapet, og griper slik anledningen til å vise Barthes’ sentrale plass blant 1960- og 70-tallets fremste franske tenkere. Leserne får blant annet vite at han var med på å grunnlegge “datidens franske semiologi” og senere “begynne [...] en

poststrukturell fase” (Stene-Johansen, 2001, s. 158 & 164). I siste del av etterordet gir Stene-Johansen en grundig analyse av boken, og vektlegger særlig at det er et spennende verk: “*Det lyse rommet* [...] er blitt kalt en hermeneutisk thriller (Susan Sontag) [og] kan leses som en litterær tekst, med utvikling og peripetier, overraskende konklusjoner og nye momenter underveis” (Stene-Johansen, 2001, s. 167). Avslutningsvis slår han fast at “*Det lyse rommet* er en bok som berører de fleste av oss” (Stene-Johansen, 2001, s. 176).

Både Charles Ivan Armstrong i *Klassekampen morgen* og Lotte Sandberg i *Aftenposten morgen* mener øyensynlig at det var på høy tid at *Det lyse rommet* kom på norsk, ettersom begge bruker ordet “endelig” i anmeldelsene av boken: “[...] som nå endelig foreligger i norsk oversettelse” (Armstrong, 2001); “[...] som endelig er oversatt til norsk” (Sandberg, 2002). Dette viser tydelig at Roland Barthes var en kjent skikkelse i norsk kulturell offentlighet i 2001. Armstrong insisterer videre i sin anmeldelse på at Barthes alltid har vært mer enn en litteraturteoretiker, og skriver at han “alltid [har] vært forfriskende åpen for å la sine litterære erfaringer gå i dialog med andre media. Han har blant annet skrevet viktige tekster om film, klesmote, Japan, kjærlighetens tale og altså om fotografiet”. Han beskriver *Det lyse rommet* som “en fremragende bok”, og kommenterer også hvor lett tilgjengelig boken er, idet han fremhever “Barthes umiskjennelige blanding av letthet, klarhet og innyndende forfengeligheit”. Han karakteriser etterordet som “kunnskapsrik[t]”, og helt til slutt i anmeldelsen roser han også oversettelsen: “teksten fremstår i en stilsikker og klokkeklar norsk språkdrakt” (alle sitater: Armstrong, 2001). Sandberg gir i sin anmeldelse en grundig presentasjon av bokens innhold (med en rekke sitater), trekker linjer til andre av Barthes’ utgivelser, og nærleser flere passasjer i *Det lyse rommet*. Hun sier ikke noe om selve oversettelsen, men trekker frem “Litteraturprofessor og oversetter Knut Stene-Johansen [...] sitt innforlivede etterord” (Sandberg, 2002). Harald Flor, som tidligere hadde omtalt utgivelsen av *Øyet og ånden*, forfattet en kort, men svært interessant omtale i *Dagbladet*. Her skriver han at *Det lyse rommet*

... nå har blitt gjort tilgjengelig på norsk i den utmerkete ARTES-serien fra Pax Forlag. Boka følger opp sentrale bidrag fra andre av Barthes' landsmenn, som Maurice Merleau-Pontys Cézanne-studie "Øyet og ånden" og Michel Foucaults tekst om surrealisten René Magritte – "Dette er ikke en pipe". I likhet med forgjengerne blir også Barthes oversatt og kommentert med innsiktsfulle etterord fra norske fagfolk, og her tar professor i litteraturvitenskap Knut Stene-Johansen seg kyndig av den oppgaven (Flor, 2002).

Flor tar også for seg fotografiets natur generelt, argumenterer for at Barthes beriker vår forståelse av det, og bemerker at han skriver "med en sjelden innlevelse om dette mediet" (Flor, 2002).

Igjen dreier det seg om en forfatter som allerede besitter en viss symbolsk kapital i Norge, men forlaget insisterer likevel på hans sentrale rolle innen 1900-tallets franske intelligentsia, og oversetteren og etterordforfatteren, som igjen tilskrives verdi av forlaget, bestreber seg på å vise at Barthes' forfatterskap ikke er forbeholdt en ren akademisk leserkrets, fordi han skriver spennende, nærmest litterære, tekster og tar opp problemstillinger som angår de fleste norske lesere. Resepsjonen skriver tydelig under på denne hypotesen, og fremstiller *Det lyse rommet* som en både viktig og lett tilgjengelig tekst. I tillegg finner vi også her en sammenlikning med tidligere utgivelser i Artes-serien, og denne gangen utelukkende de franske, samt en klar anerkjennelse av seriens bruk av kyndige fagfolk i formidlingen av sentralt europeisk tanke-gods: Både oversettelsen og etterordet berømmes eksplisitt i anmeldelsene. Det virker altså som om serien selv er i ferd med å opparbeide seg en kulminert status og betydelig symbolsk kapital, med den konsekvens at enkelte lesere bare etter fem utgivelser (*Det lyse rommet* er den sjette), synes å forvente et kvalitetsprodukt når det kommer en bok i Artes-serien. Anmelderne kommenterer ikke direkte formgivningen denne gangen, men ettersom det er en tekst som dreier seg om fotografikunst, gjengis flere av

bildene, og Barthes kommentarer til og analyser av dem diskuteres inngående i omtalene.

Jacques Derrida: *Sannheten i maleriet. Restitusjoner av sannheten i skonummer*

Hvis Foucault og Barthes allerede var kjente navn, var filosofen Jacques Derrida intet mindre enn norsk akademias *super star* på 1990-tallet og begynnelsen av 2000-tallet: I 1999 fylte han Sophus Lies auditorium på Blindern til randen da han holdt et foredrag om tilgivelse og nåde under Humanioradagene. *Marx' spøkelser, Adjø til Emmanuel Levinas og Lovens makt* var allerede tilgjengelige på norsk, og forlaget har tydeligvis ikke behov for å skryte noe særlig av forfatteren: Slik tilfellet også var med Foucault-oversettelsen, gis det en svært sober presentasjon av ham på innsiden av omslaget. Med denne utgivelsen har Egil Haraldsen for første gang i en oversettelse fra fransk i Artes-serien fått selskap av en annen grafisk designer, Ellen Lindeberg.

Oversetteren Ragnar Braastad Myklebust presenteres som “mag.art. i filosofi, og førstelektor ved Filosofisk institutt, Universitetet i Oslo”. I likhet med Eliassen, kommenterer han egne valg i oversettelsen, og forklarer flere aspekter ved Derridas filosofi i fotnoter merket “(o.a.)”. Han har i tillegg skrevet en tekst, “Om oversettelsen”, der han redegjør for Derridas språk. Etterordet er skrevet av Espen Hammer, “dr. philos. i filosofi”, som “underviser ved Department of Philosophy, University of Essex”. Han vil trekke frem en ny side ved Derridas forfatterskap, som ofte oppfattes som utelukkende språkorientert, og skriver at det kan “komme som en overraskelse at han også har frembragt et betydelig kunstfilosofisk forfatterskap” (Hammer, 2004, s. 239–240). Hammer gir en kort presentasjon av dekonstruksjonen, før han interesserer seg nærmere for det kunstfilosofiske aspektet generelt og *Sannheten i maleriet* spesielt. I denne delen viser han hvordan Derridas tekst

er i dialog og konfrontasjon med Heideggers essay *Kunstverkets opprinnelse* (direkte og via den tysk-amerikanske kunsthistorikeren Meyer Schapiro) – for øvrig det første nummeret i Pax Artes-serien – og forklarer dens plass i forfatterskapet: “*Sannheten i maleriet* utkom i 1978, i en overgangsfase i Derridas forfatterskap” (Hammer, 2004, s. 257). Denne overgangsfasen er ifølge Hammer kjennetegnet ved Derridas økende interesse for etiske og politiske problemstillinger, og han argumenterer for at Artes-bokens posisjon på terskelen til denne nye fasen gjør den til en mer lekende bok, “et stykke moderne litteratur som ikke har oppgitt sin fordring om å være filosofi” (Hammer, 2004, s. 257–258).

For andre gang i vårt korpus er mottakelsen av en Artes-bok ikke udelt positiv. Tore Næss i *Klassekampen* er relativt kritisk innstilt til Derridas måte å skrive og tenke på. Han skriver imidlertid ingenting om hvorvidt han mener at dette kan ha noe med oversettelsen å gjøre, og det kan virke som om han leser teksten som om den er skrevet direkte på norsk. Næss gjør rede for Derridas dialog/konfrontasjon med Heidegger og Schapiro, og mener at Derrida gjennomgående stiller “påtakelig irriterende spørsmål” som han karakteriserer som “meningsnihilistiske”. Han sier ingenting om selve oversettelsen og den eneste gangen han nevner etterordet, er stilen utpreget polemisk:

Espen Hammer, som har skrevet etterord i publikasjonen sammenligner Derridas virksomhet med den pågående kriminaletterforskerens virksomhet. I lys av dette er Derrida om mulig verre og mer irriterende enn Colombo.

Avslutningsvis bemerker han at *Sannheten i maleriet* “egentlig ikke [handler] så mye om maleri, eller kunst for øvrig, som den handler om tanker, språk, identitet og referanse. Det er med andre ord en filosofibok først og fremst”. Det virker imidlertid som om Næss ikke setter særlig pris på Derridas filosofi, eller i alle fall hans filosofiske metode, som han mener går ut på ende-løs

kritikk av andres teorier uten å foreslå noen “egen teori i stedet for den teori han hamrer løs på” (alle sitater: Næss, 2005).

Bjørn C. Ekeland i *Morgenbladet* er derimot svært positiv til både Derrida, oversettelsen og Artes-serien. Han er særlig begeistret for hvordan flere ulike stemmer kommer til orde i Derridas tekst, før han sier at det er umulig å gjengi filosofens tanker i en enkelt anmeldelse: Boken må få lov til å forbli “en gåte på 230 sider”. Slik understreker han det samme lekende aspektet som Hammer nevnte i etterordet, og mener at det beste han som kritiker kan gjøre, er å gi følgende råd: “Kjøp boken og les den”. Videre i omtalen trekker han frem Hammers etterord, som beskrives som “velskrevet og interessant” og særlig oversettelsen, som han anser for å være “glimrende”: “Den tar vare på tvetydighetene og ordspillene, kort sagt, den tar vare på stemmene i teksten”. Til slutt konkluderer han med at “Pax’ Artes-serie [...] kanskje [er] det nydeligste utvalget av tekster i noen norsk serie i dag. Vi trenger slike tekster, og venter spent på fortsettelsen” (alle sitater: Ekeland, 2005).

Som for Foucault virker det som om målet med utgivelsen av *Sannheten i maleriet* er å vise en ny side ved en filosof mange allerede kjenner til. I større grad enn sine kolleger har imidlertid Derrida et rykte for å være vanskelig tilgjengelig, noe etterordforfatteren imøtegår ved å understreke det skjønnlitterære og lekende aspektet som preger denne teksten. *Klassekampens* anmelder kjøper imidlertid ikke dette argumentet, og fremstiller Derrida som like “irriterende” og “meningsnihilistisk” som vanlig, mens *Morgenbladets* anmelder sier seg enig i Hammers karakteristikk, og roser både etterord og oversettelse, før han, som mange anmeldere før ham, også berømmer selve serien. Bruken av adjektivet “nydelig” henspiller antakelig på designen. I resepsjonen av denne utgivelsen er det slående at anmelderne har en så ulik oppfatning av den. Ekeland er like begeistret som Næss er kritisk, og man kan få inntrykk av at det er like viktig for de to å plassere seg intellektuelt i forhold til Derrida som å anmelde *Sannheten i maleriet*. Begge to tar imidlertid ut-

givelsen på det dypeste alvor, men der Ekeland setter pris på tvetydighetene i teksten, kritiserer Næss dens mangel på tilgjengelighet: “Derridas tekst åpner seg kun for dem som virkelig vil”. Slik kan hans kritikk av Derridas tekst minne om Horgars kritikk av etterordene i de tre første utgivelsene i Arteserien, men her er det altså, i Næss’ øyne, forfatteren av hovedteksten som selv tåkelegger sitt eget budskap – om han i det hele tatt har et budskap.

Jacques Rancière: *Den emansiperte tilskuer*

Jacques Rancière er en politisk filosof og arbeiderklassehistoriker som rundt årtusenskiftet ble stadig mer opptatt av kunstens rolle i samtidskulturen. Han begynte å bli et hett navn blant filosofer, litterater, kunsthistorikere og medievitere i Norge i årene før utgivelsen av *Den emansiperte tilskuer* i 2012, og var blant annet en av hovedgjestene på konferansen Media acts i Trondheim i 2011. I 2012, omtrent samtidig med utgivelsen av *Den emansiperte tilskuer*, utkom også *Sanselighetens politikk* på norsk, en oversettelse av en av Rancières mest kjente bøker, *Le Partage du sensible*. Før det hadde kapitlet “Estetikken som politikk” fra *Malaise dans l’esthétique* (Ubehaget i estetikken, 2004) blitt utgitt i *Estetisk teori. En antologi* (Bale/Bø-Rygg, 2008) og deler av *Le Partage du sensible* i tidsskriftet *Vagant* (2007). Rancière er altså ikke veldig kjent i Norge i 2012, men har en høy stjerne i enkelte akademiske kretser. Forlaget tilskriver ham tydelig verdi på innsiden av omslaget, der det står om ham at han “er en av vår tids mest engasjerte – og engasjerende – kritiske intellektuelle”.

Oversetter Geir Uvsløkk presenteres av forlaget som “post.doc. stipendiat i fransk litteratur ved Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk (ILOS) ved Universitetet i Oslo (UiO)”. I likhet med Eliassen og Myklebust kommenterer han egne oversettelsesvalg i fotnoter (merket “(o.a.)”) og forklarer og kontekstualiserer enkelte av Rancières tanker og referanser. Han har også skrevet en kort tekst, “Oversetterens kommentar”, der han mer generelt

trekker frem utfordringer ved oversettelsesarbeidet, og takker redaktøren og konsulent Arne Abildgaard for deres lesninger av og kommentarer til førsteutkastet.

Etterordforfatter Kjersti Bale presenteres som “professor i litteraturvitenskap ved ILOS/UiO”. Forlaget presiserer i tillegg at hun har “særlig kompetanse innen kulturforskning og estetisk teori”. Det signaliseres altså at hun er svært godt etablert innen norsk akademia. I etterordet, der hun takker Janicke Stensvaag Kaasa og Ellef Prestsæter for deres innspill, gir Bale en generell innføring i Rancières forfatterskap, med særlig vekt på hans ideer om intellektuell frigjøring, slik de blir fremlagt i *Le Maître ignorant* (Den uvitende lærer, 1987), og om forholdet mellom kunst og politikk. Hun skriver at vi i våre dager “trenger [...] flere innganger til måten sammenhengen mellom kunst og politikk kan forstås på” (Bale, 2012, s. 211), og argumenterer for at Rancière tilbyr oss nettopp en slik inngang. Dette eksemplifiseres blant annet ved at Rancière tilskriver tilskueren/leseren/betrakteren en aktiv rolle, og dermed en ny verdi, gjennom ideen at “[t]ilskuere ser, føler og forstår noe i den grad de skaper sitt eget verk, på samme måte som forfattere, regissører og skuespillere gjør det” (Bale, 2012, s. 224). Denne friheten i fortolkningen av det kunstneriske verket er samtidig en frihet i hvordan man kan fortolke den politiske virkeligheten, og for Rancière blir kunsten en ny måte å tenke politisk på.

Espen Grønlie i *Morgenbladet* gir eksplisitt uttrykk for at han mener det er på høy tid at Rancière utgis på norsk: “Serien Pax Artes har allerede rukket å utgi flere viktige verk om kunst og estetikk, og det var på tide at også Rancière ble representert”. Grønlie tar tidlig i anmeldelsen til motmæle mot en norsk kunstanmelder som hadde kritisert Rancières overdrevne akademiske form i forbindelse med et foredrag han hadde holdt under Veneziabiennalen. Han innrømmer at det ikke dreier seg om en “dyptloddende filosof som vil endre hele tenkningens horisont, à la Martin Heidegger”, eller en “idémyldrende

tenker som Michel Foucault”, men presenterer Rancière som “en filosof som forsøker å bringe en praktisk erfaring med kunst og politisk motstand til filosofien”, og insisterer på at han er en “ryddig tenker”, ingen “tåkefyrste” (alle sitater: Grønlie, 2012).

Også for Anders Fjeld på filosofinettstedet salongen.no er Rancière en viktig tenker. Han beklager at man ikke interesserer seg mer for Rancières politiske filosofi, som han kort presenterer innledningsvis i sin anmeldelse, men berømmer både oversettelsen av og etterordet til *Den emansiperte tilskuer*. Om oversettelsen skriver han at den er “glimrende [...] presis, smidig og oppfinnsom, og imøtekommer Rancières franske vendinger uten å miste noe av originaltekstens betydningsbredde og særpreg”, mens “[e]tterordet, skrevet av Kjersti Bale, er solid. Bale setter Rancières problemstillinger inn i nye og gjerne norske kontekster for å forklare hans begreper og ideer” (alle sitater: Fjeld, 2012).

Ellen M. Sæthre-McGuirk i tidsskriftet *Billedkunst* er også svært positivt innstilt til Rancière. Hun kommenterer flere av kapitlene i oversettelsen, og mener at “*Den emansiperte tilskuer* [leverer] på samme høye nivå som de øvrige tekstene i Pax’ Artes-serie”, og at forfatteren skriver seg inn i rekken av “etablerte forfattere” som serien har gjort tilgjengelig på norsk. Hun skriver videre at “[...] tekstene er en fryd å lese” og at “Rancières argumenter og teoretiske fremstillinger er [...] lette å følge”, og argumenterer for at boken har en stor potensiell målgruppe: “Den emansiperte tilskuer fremstår som sentralt lesestoff for kunstinteresserte og som befriende nattlektyre for engasjerte lesere av estetikk”. Sæthre-McGuirk skriver mot slutten at “seriens lakmustest [er] oversettelsen og etterordet, da det er i disse at bokas og seriens kvalitet stadfestes eller svekkes”. Hun er i så måte ikke like begeistret som Anders Fjeld, men beskriver oversettelsen som “grundig” og “pålitelig”, og mener at etterordet gir en “kortfatt[et] og klar [...] gjennomgang av kjerneområdene”, og derfor er leseverdige (alle sitater: Sæthre-McGuirk, 2012).

Rancière er altså ikke en tenker som har vært kjent lenge i Norge, men han er i vinden i visse kretser, og han anses for å være viktig og aktuell. Forlaget presenterer ham som en filosof med stor symbolsk kapital, og etterordforfatteren insisterer på at hans tanker om kunst og politikk er svært aktuelle i dagens samfunn. Anmelderne er alle positivt innstilte til den franske filosofen, og fremstiller ham som en tenker det er verdt å lese. En av anmelderne berømmer særlig oversettelsen og etterordet, og de to andre griper anledningen til å snakke positivt om Artes-serien generelt, men hovedsakelig med tanke på hvem som er blitt oversatt. Det er imidlertid interessant at Grønlie insisterer på at Rancière ikke er en "tåkefyrste", og åpner en diskusjon med kritikere av hans fremstillingsform. Dette viser at den franske filosofens intellektuelle posisjon er omstridt i Norge, selv om de tre mest omfattende anmeldelsene av *Den emansiperte tilskuer* jevnt over er positive.

Sluttrefleksjoner

Hvordan har så de forskjellige aktørene arbeidet for å skape interesse for fransk filosofi blant humanistisk orienterte lesere i Norge gjennom Pax Artes? Enkelte av de franske tenkerne er relativt ferske i norsk sammenheng, som Merleau-Ponty og Rancière. Her synes hovedmålet å ha vært å introdusere dem for norske lesere. Andre er allerede mer kjente, som Foucault, Barthes og Derrida, og formålet virker her hovedsakelig å ha vært å introdusere nye sider ved deres forfatterskap, eller å vise mer tilgjengelige sider ved forfatterskap som har et rykte for å være vanskelige. Der forlaget har vurdert at det er nødvendig å fremheve forfatterens symbolske kapital, har det gjort det, og det har i alle tilfellene eksplisitt trukket frem oversetternes og etterordforfatterens tilknytninger til norske eller utenlandske universitet. Etterordforfatterne har ofte understreket verkenes tilgjengelighet og/eller sentrale plass i forfatterskapet, og de har flere ganger insistert på at det dreier seg om tekster som angår et større publikum, ikke bare akademikere.

Med to unntak er anmelderne svært positivt innstilt til utgivelsene. De nevner og roser ofte serien som sådan, ikke bare bøkene, og ved to tilfeller (Foucault og Barthes) trekkes spesifikke paralleller mellom de franske tekstene. Ved flere anledninger gir de også eksplisitt uttrykk for at bøkene var etterlengtede utgivelser (Foucault, Barthes og Rancière), og de sier seg stort sett enige i at tekstene kan være interessante for et større publikum og at man gjennom disse oversettelsene får et generelt innblikk i forfatterens filosofiske univers. Oversetternes og etterordforfatterens arbeid og posisjon kommenteres i forbindelse med hver utgivelse, og anmelderne synes slik å ville vise at Pax Artes er en seriøs akademisk serie selv om den frir til lesere utenfor academia: Det at oversetterne og etterordforfatterne ofte er godt etablerte akademikere, gir utgivelsen en ekstra verdi, samtidig som forfatterens, og etter hvert også seriens, symbolske kapital også vil øke oversetterens status. Det virker altså som om det oppstår en synergieffekt ved at forlaget trekker inn høyt utdannede og ofte anerkjente oversettere og etterordforfattere i produksjonen av høyt anerkjente tenkeres tekster.

I tillegg har flere anmeldere trukket frem fordelene ved formgivningen. Noen i forlaget, antakelig redaktøren, har bestemt at bøkene skal være relativt små i størrelsen. Dette gjør at de, til tross for et tidvis krevende innhold, ikke fysisk fremstår som uoverkommelige "mursteiner". Bruken av bilder, og dermed de grafiske designernes arbeid, berømmes også, og en av anmelderne mener eksplisitt at forlaget gjennom layout-arbeidet har gjort utgivelsene attraktive for allmennheten.

De to anmelderne som kritiserte henholdsvis etterordet i *Øyet og ånden* og selve teksten i *Sannheten i maleriet*, bidrar også til å skape interesse for tekstene: I det første tilfellet inviteres det til diskusjon om hvordan man snakker om disse tekstene, da anmelderen mente at et overdrevent akademisk etterord ikke passet utgivelsen; i det andre tilfellet inviteres det til diskusjon om Derridas fremstillingsmåte og tankeunivers, som anmelderen er svært

kritisk til. I begge tilfellene åpnes rom for uenighet, og det oppstår en mulig forhandling om tekstenes og utgivelsenenes tilgjengelighet for allmennheten og om forfatternes og etterordforfatternes status, noe som er en forbilledlig øvelse på en filosofisk arena.

Det er denne innsatsen av en rekke aktører som jeg vil kalle et formidlingsfelleskap. Mens oversettere og andre aktører tradisjonelt har vært lite kjente eller til tider usynlige (se for eksempel Venuti, 1995, Alvstad, 2014 og Solum, 2017) i formidlingen av tekster skrevet på et annet språk, synliggjøres flere av dem her (men ikke alle: redaktøren holder seg for eksempel diskret i bakgrunnen, og flere av konsulentene er fremdeles anonyme). Redaktøren, designere, oversettere, etterordforfattere, konsulenter og kritikere setter alle hver på sin måte sitt merke på utgivelsene, og sammen søker de å formidle, promotere og skape diskusjon rundt det som i utgangspunktet er et relativt komplisert tankegods i en ramme som gjør det tilgjengelig for så mange som mulig.

Denne kombinasjonen av tilgjengelighet, universalitet og grundig akademisk håndverk fremheves i *Dagens Næringsliv Morgen* 2. mai 2006. Der oppsummerer Kåre Bulie seriens rolle slik, i forkant av utgivelsen av 16. og da foreløpig siste utgivelse (serien tok en pause fra 2007 til 2012):

Pax' "Artes"-serie er bevis på at den evinnelige jamringen over kommersialisering og tabloidisering av norsk bokforleggeri er lite fruktbar. I likhet med kvalitetsserier som Pax' "Palimpsest" og Cappelens "Upopulære Klassikere", illustrerer "Artes"-bøkene at forfallsprofetiene i beste fall bare delvis stemmer med virkeligheten (Bulie, 2006).

I forbindelse med de utgivelsene jeg har sett nærmere på her, er det altså tydelig at Pax Artes er en serie om “kunst, kunsterfaring og kunstforståelse”, men ikke bare det: Den er også, blant annet, et viktig formidlingsarbeid av fransk filosofi generelt utført av forskjellige aktører i fellesskap – et lite stykke Frankrike i det norske sakprosafeltet.

Referanser

Alvstad, C. (2014). The translation pact. *Language and Literature*, 23(3), 270–284.

Anonym. (2000a, 2. august). Moderne kunstteori på norsk. *Aftenposten Morgen*, s. 10.

Anonym. (2000b, 17. august). Gå ikke glipp av *Aftenposten Morgen*, s. 44.

Armstrong, C.I. (2001, 6. desember). Fotoets mytologi. *Klassekampen morgen*.

Bale, K. (2012). Etterord. I J. Rancière, *Den emansiperte tilskuer* (s. 209–231). Oslo: Pax Forlag.

Barthes, R. (2001). *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Oversatt og med etterord av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax Forlag.

Bulie, K. (2006, 2. mai). Klassisk bragd. *Dagens Næringsliv Morgen*, s. 55.

Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Genève: Droz.

Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.

Bourdieu, P. (1994a). *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil.

Bourdieu, P. (1994b). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil.

Crozier, M. & Friedberg, E. (1977). *L'Acteur et le système*. Paris: Seuil.

Derrida, J. (2004). *Sannheten i maleriet. Restitusjoner av sannheten i skonummer*. Oversatt av Ragnar Braastad Myklebust og med etterord av Espen Hammer. Oslo: Pax Forlag.

Ekeland, B.C. (2005, 21. januar). Der skoen trykker. *Morgenbladet*, s. 43.

Eliassen, K.O. (2001). Etterord. I M. Foucault, *Dette er ikke en pipe* (s. 77–127). Oslo: Pax Forlag.

Fjeld, A. (2012). Rancières estetiske regime. Hentet fra <http://www.salongen.no/?p=1746>

Flor, H. (2000, 5. november). Estetikk er i siget. *Dagbladet*, s. 54.

Flor, H. (2002, 4. februar). Barthes og bildet. *Dagbladet*, s. 52.

Foucault, M. (2001). *Dette er ikke en pipe*. Oversatt og med etterord av Knut Ove Eliassen. Oslo: Pax Forlag.

Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.

Grønlie, E. (2012, 13. april). Sansenes demokrati. *Morgenbladet*, s. 42–43.

Hammer, E. (2004). Etterord. I J. Derrida, *Sannheten i maleriet. Restitusjoner av sannheten i skonummer* (s. 239–259). Oslo: Pax Forlag.

Helsvig, K.G. (2014). *Pax Forlag 1964–2014. En bedrift*. Oslo: Pax Forlag.

Horgar, F. (2001, 20. april). Kunstteori i lommeformat. *Bergens tidende*, s. 25.

Jansen, H., & Wegener, A. (2013). Multiple Translatorship. I H. Jansen, & A. Wegener (Eds.), *Authorial and Editorial Voices in Translation: Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers* (s. 1–42). Québec: Éditions québécoises de l'œuvre.

Kalleklev, K. (2012). Egil Haraldsen. *Store norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/Egil_Haraldsen

Merleau-Ponty, M. (2000). *Øyet og ånden*. Oversatt og med etterord av Mikkel B. Tin. Oslo: Pax Forlag.

Næss, T. (2005, 17. januar). Slagsmål om sko. *Klassekampen*.

Pax Forlag. (Udatert). Artes. Hentet fra www.pax.no/pax-artes.350730.no.html

Rancière, J. (2012). *Den emansiperte tilskuer*. Oversatt av Geir Uvsløkk og med etterord av Kjersti Bale. Oslo: Pax Forlag.

Sandberg, L. (2002, 5. januar). Lysende foto-essay med død som bakgrunn. *Aftenposten morgen*, s. 10.

Solum, K. (2017). Translators, editors, publishers, and critics. Multiple translatorship in the public sphere. I C. Alvstad, A.K. Greenall, H. Jansen, K. Taivalkoski-Shilov (Eds.) *Textual and Contextual Voices of Translation* (s. 39–60). Amsterdam: John Benjamins.

Stene-Johansen, K. (2001). Etterord. I R. Barthes, *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet* (s. 157–177). Oslo: Pax Forlag.

Stillinger, J. (1991). *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York & Oxford: Oxford University Press.

Sæthre-McGuirk, E.M. (2012, 19. juni). En sindig frigjørelse. *Billedkunst*.

Tin, M.B. (2000). Etterord. I M. Merleau-Ponty, *Øyet og ånden* (s. 85–126). Oslo: Pax Forlag.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge.

Økland, I. (2001, 1. august). Piper og ånd i sober skriftserie. *Aftenposten Morgen*, s. 9.