

GÖTEBORGS UNIVERSITET
Humanistiska fakulteten
Översättarprogrammet
Institutionen för språk och litteraturer, källspråk engelska

Vem är Al Jolson?

**Kulturspecifika översättningssvårigheter i en egen översättning av
Amy Hempels *In the Cemetery Where Al Jolson Is Buried***

Eva Åsefeldt

Självständigt arbete, 15 högskolepoäng
Översättarutbildning 1, ÖU2100, Magisterutbildning
VT 2009
Handledare: Marcus Nordlund
Examinator: Marcus Nordlund

Sammandrag

Utgångspunkten för den här uppsatsen är en egen översättning av den amerikanska författaren Amy Hempels novell *In the Cemetery Where Al Jolson Is Buried*. Den första delen av uppsatsen utgörs av själva översättningen, tillsammans med en relativt omfattande notapparat, där översättningssvårigheter av olika slag tas upp och kortfattat diskuteras. Den andra delen av uppsatsen utgörs av en analys av en specifik kategori av svårigheter som uppkommit vid översättningsarbetet, nämligen de som har att göra med kulturskillnader.

Dessa kulturspecifika översättningssvårigheter kan till exempel vara namn på personer eller platser som nämns i novellen, och som kan antas vara välkända inom en amerikansk kontext men som inte är det för svenska läsare.

En översättare som stöter på den här typen av svårigheter måste ta hänsyn till en rad olika problem, vilka kan vara av semantisk, stilistisk och pragmatisk natur. I slutändan måste han eller hon också finna en översättningsstrategi som tar alla dessa problem i beaktande. I uppsatsens analysdel undersöks vilka ställningstaganden som ligger bakom olika översättningsval och vilka strategier som finns för att lösa kulturspecifika översättningssvårigheter.

Nyckelord:

översättning, skönlitterär översättning, Amy Hempel, *In the Cemetery Where Al Jolson Is Buried*, kulturspecifika översättningssvårigheter

Innehållsförteckning

1. Inledning	4
1.1. Syfte	4
1.2. Metod och material	5
1.3. Bakgrund	6
1.3.1. Om skönlitterär översättning	6
1.3.2. Om novellen och dess form.....	7
1.3.3. Om Amy Hempel och <i>In the Cemetery</i>	8
2. Egen översättning	10
3. Analys	22
3.1. Kulturspecifika översättningssvårigheter i <i>In the Cemetery</i>	22
3.2. Genomgång av kulturspecifika översättningssvårigheter	24
3.2.1. Exempel 2	24
3.2.2. Exempel 4	26
3.2.3. Exempel 5	27
3.2.4. Exempel 6	28
3.2.5. Exempel 7	30
3.2.6. Exempel 8	30
3.2.7. Exempel 9	31
3.2.8. Exempel 10, 15 och 17	33
3.2.9. Exempel 12	35
3.2.10. Exempel 13, 14 och 16.....	35
3.2.11. Exempel 18	37
4. Slutsatser och sammanfattning.....	39
Käll- och litteraturförteckning	41
Bilaga [bilagan ingår inte i den elektroniskt publicerade versionen].....	44

1. Inledning

1.1. Syfte

En översättare stöter naturligtvis alltid på svårigheter, problem som måste lösas, i sitt arbete. En del av dessa problem är gemensamma för alla typer av översättning, andra uppkommer i en viss typ av text, mellan vissa språk eller i ett visst kulturellt sammanhang. Lösningarna på problemen ser också olika ut, beroende på textens syfte, avsedda läsare och, i varierande grad, översättarens personlighet.

Den här uppsatsen utgår från en egen översättning av novellen *In the Cemetery Where Al Jolson Is Buried*, av den amerikanska författaren Amy Hempel. En kategori svårigheter som uppkommer i en sådan skönlitterär översättning är de kulturspecifika. Med kulturspecifika översättningssvårigheter menas här företeelser (personer, platser, produkter...) som nämns i originaltexten och som kan antas vara relativt välkända i den kulturella kontext som originaltextens läsare befinner sig i, men som inte är det för de svenska läsarna. Ett sådant exempel finner vi redan i novellens titel. Al Jolson var en berömd amerikansk sångare och skådespelare, men kan översättaren förutsätta att svenska läsare känner till det? Antagligen inte, och vad gör översättaren då?

Syftet med uppsatsen är på sätt och vis att svara på just denna fråga. Vi skall, utifrån den egna översättningen, undersöka vilka kulturspecifika översättningssvårigheter det finns i *In the Cemetery...*, vilka strategier det finns för att lösa problemen och vilka hänsynstaganden som ligger bakom de olika lösningarna.

Anledningen till att undersökningen utgår från en egen översättning är tvådelad. Dels är det för att bättre kunna resonera kring de olika ställningstaganden som översättaren ställs inför, dels är det för att bättre kunna identifiera och notera vilka andra typer av svårigheter som förekommer i den här typen av översättning. Dessa andra översättningssvårigheter noteras, och diskuteras kortfattat, i uppsatsen, men får i övrigt lämnas därhän på grund av bristande utrymme.

Innan vi börjar är kanske ett par inledande begreppsförklaringar och formfrågor på sin plats. Med **källspråk** menas det språk man översätter från (i det här fallet amerikansk engelska) och med **målspråk** det språk man översätter till (svenska). **Källtext** (KT) avser således originaltexten och **måltext** (MT) den översatta texten. Utifrån dessa begrepp kan vi även prata om **käll-** respektive **målkultur** och menar då den kultur som respektive språk talas inom.

Utdrag ur källtexten och den egna översättningen står utan källhänvisning i uppsatsen. Om inget annat anges vid ett citat, refereras alltså till någon av dessa två.

1.2. Metod och material

Uppsatsens första del utgörs av översättningen av *In the Cemetery Where Al Jolson Is Buried*. Översättningen är inte utförd efter någon särskild teoretisk premiss, annat än att den skall vara en så ”pragmatiskt, stilistiskt, semantiskt och strukturellt välfungerande” översättning som möjligt (Ingo 2007:15). Till översättningen hör en relativt omfattande notapparat, där särskilda svårigheter noteras och, i viss mån, kortfattat diskuteras. Dessa svårigheter är kategoriserade efter de översättningens fyra grundaspekter som Rune Ingo tar upp i sin bok *Konsten att översätta* (2007).

Dessa fyra aspekter är struktur, varietet, semantik och pragmatik. Vi skall nu kort gå igenom aspekterna och klargöra vad som menas med dem, eftersom de används flitigt i den fortsatta uppsatsen.

Med **struktur** avses textens grammatiska struktur, eller det som Ingo kallar ”språkets systembetingade former” (2007:21). Översättarens utmaning här ligger i att rätt avläsa den struktur som finns i källtexten och i sin översättning ta hänsyn till de formbetingade regler som gäller i målspråket.

Språklig varietet kommer vi i fortsättningen att kalla för **stil** och denna avser de former av språket en författare valt att använda för att uppnå en viss effekt. En texts stilart beror ofta på textens sammanhang; en vetenskaplig text måste ha en saklig, neutral stil, medan ett personligt brev till en kompis kan ha en mycket mer personlig och vardaglig stilnivå. Vid skönlitterär översättning är det naturligtvis väldigt viktigt att översättaren kan känna igen de stilmarkörer som finns i källtexten, för att bäst kunna överföra dem till måltexten.

Med **semantik** menas språkens betydelsebärande funktion. När man pratar om ett ords betydelse skiljer man ofta mellan denotativ och konnotativ betydelse. Den denotativa betydelsen kan vi kalla för 'grundbetydelsen', och det är oftast den vi hittar i ordböcker och lexikon. Den konnotativa betydelsen är de betydelser som, så att säga, följer med ett ord i form av associationer och värderingar. Detta måste översättaren vara medveten om, liksom det faktum att olika språk ”lexikaliserar [sin] omvärld” (Ingo 2007:15) på olika sätt.

Den sista grundaspekten är **pragmatiken**. Här handlar det om den situation och kulturella kontext som en text uppkommer inom. En text som är skriven i ett visst land, för en viss läsekrets, kan behöva anpassas på flera olika plan för att vara begriplig i ett nytt land och för en ny läsekrets. Det kan röra sig om exempelvis platser eller personer som är kända inom källspråkets kultur, men inte inom målkulturens, eller att källkulturens läsare har en annan inställning till ett visst kulturellt fenomen än vad man har i målkulturen. Här är det också viktigt att ta hänsyn till textens syfte och det faktum att en text i vissa fall får en annan funktion när den översätts.

I den egna översättningen kommer alltså svårigheterna att kategoriseras efter dessa aspekter, men de problem som grundar sig i pragmatiska svårigheter kommer inte att diskuteras i fotnotsform, eftersom de tas upp i uppsatsens analysdel. Den här delen av arbetet kommer att ägnas just åt kulturspecifika översättningssvårigheter. Vi skall där gå igenom samtliga sådana exempel från översättningen och försöka komma fram till lämpliga lösningsstrategier med hjälp av sekundärlitteraturen. Exempel på litteratur som kommer att användas är Rune Ingos bok *Konsten att översätta* (2007), framförallt kapitlet om pragmatiska särfall, och Peter Newmarks *Approaches to Translation* (1982) och *A Textbook of Translation* (1988).

1.3. Bakgrund

1.3.1. Om skönlitterär översättning

Som tidigare antytts skiljer sig skönlitterär översättning (i form av dikter, noveller, romaner osv.) från fackspråklig översättning på flera sätt. Dessa skillnader stammar ur källtextens syfte, eller funktion. Något hårddraget kan man säga att facktexter ofta har som främsta funktion att vara informativa, vilket innebär att deras syfte är att sprida och förmedla kunskap. Många facktexter har också en imperativ funktion, vilket innebär att de syftar till att påverka läsaren i en eller annan riktning. Skönlitterära texter har däremot en expressiv funktion (Ingo 2007:244). Med detta menas att de har som syfte att förmedla författarens känslor, åsikter och världsbild. Förutom den expressiva funktionen har skönlitteratur, enligt Ingo, också en viktig ”estetisk komponent” (2007:244), där språket och stilen kan sägas fylla en funktion i sig.

För översättaren av skönlitteratur är det alltså lika viktigt att översätta den semantiska informationen i texten, som det är att överföra dess

speciella form eller rytm. Den skönlitterära översättaren stöter således på problem av både betydelsemässig och stilistisk art, men även sådana som uppstår i mötet mellan dem. Med detta menar vi till exempel att en översättning kan vara semantiskt ekvivalent men stilistiskt märklig, eller att den särskilda stilen i texten inte ger utrymme för fullständig semantisk ekvivalens.

Denna konflikt mellan den semantiska och stilistiska ekvivalensen kan jämföras med, om än inte helt likställas med, Eugene Nidas begrepp ”formell” och ”dynamisk” ekvivalens. Formell ekvivalens innebär en översättning som ligger mycket nära källtextens struktur och utformning, medan dynamisk ekvivalens innebär att översättaren snarare försöker återge källtextens innehåll på ett för målspråket naturligt sätt (för en grundligare sammanfattning av Nidas teori, se Lamm 1987:20f). Dragna till sina extremer är varken formell eller dynamisk ekvivalens speciellt användbara, eftersom en helt formellt ekvivalent översättning inte blir en bra text på målspråket, och en helt dynamiskt ekvivalent översättning löper risken att inte längre vara en översättning alls utan en omarbetning. Översättaren måste istället balansera dess olika ideal och försöka komma fram till en så bra lösning som möjligt.

1.3.2. Om novellen och dess form

Ordet *novell* kommer från italienskans *novella*, vilket betyder ’nyhet’, och användes från början just om berättandet av nyheter, på ett särskilt lustigt och anekdotiskt vis. Enligt R. C. Feddersen utvecklades novellen (eng. *short story*) främst under 1800-talet till den litterära genre det är idag, genom författare som Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe och Nikolai Gogol (Feddersen 2001:18).

Det mest utmärkande draget för novellen är naturligtvis dess längd, men i definitionen av en novell ingår även andra viktiga kännetecken. *Nordisk familjebok* från 1914 skriver till exempel:

Novellen upptar en händelse, i hvilken en snabb och spännande utveckling af en situation, en tilldragelse af egenartad beskaffenhet träder i stället för romanens episka bredd. (...) Om romanen ofta sträfvar att ge en sammanträngd tidsbild af samhällslifvet eller af en persons hela utvecklingsgång, så ger åter novellen ett intressant specialfall och arbetar helst med färdiga karaktärer.

Även andra karaktäristika har föreslagits för novellen som genre. Poe tyckte till exempel att en novell till sin uppbyggnad skulle vara enhetlig, på så sätt att hela novellen skulle genomsyras av och leda fram till en upptäckt eller upplevelse (Feddersen 2001). De tidiga novellerna hade i regel övernaturliga och metafysiska teman, och det är fortfarande vanligt att noveller skildrar till synes realistiska miljöer med surrealistiska inslag (se Gelfant 2000:2). Man har även föreslagit att novellen kännetecknas av en ”dramatisk konflikt” (Gelfant 2000:2), något som återför tankarna till *Nordisk familjeboks* definition.

Att ge en enhetlig och samlad bild av novellen som konstform är antagligen varken möjligt eller önskvärt, och för varje försök till definition kan vi troligtvis hitta flera exempel på noveller som fungerar som motbevis. Vad vi dock kan se är att novellens korthet ger den egenskaper som skiljer den från den längre romanformen. Rune Ingo beskriver novellen som ”en mellanform mellan roman och lyrik” (2007:249), där de lyriska dragen består i novellens ofta väldigt välpolerade språk och öppna tolkningsmöjligheter.

1.3.3. Om Amy Hempel och In the Cemetery...

Amy Hempel föddes 1951 i Chicago och debuterade som författare i mitten av 1980-talet med novellsamlingen *Reasons to Live*. Hon har sedan dess gett ut tre andra böcker: *At the Gates of the Animal Kingdom* (1990), *Tumble Home* (1997) och *The Dog of the Marriage* (2005), och är en av relativt få nutida, amerikanska författare som har byggt upp sitt författarskap enbart kring noveller (Ahearn 2000:291). Hennes böcker finns översatta till flera språk, dock ej svenska.

Hempels berättelser utgår ofta från ett förstahandsperspektiv, och berättaren, som i regel förblir namnlös novellen igenom, är ofta en ung kvinna. Snarare än att beskriva en klassisk intrig, där en konflikt presenteras, drivs till sin spets och till sist avslutas, visar Hempels noveller ofta upp en specifik händelse, sedd ur berättarens, subjektiva, perspektiv. Konflikter finns där, i alla händelser, men det är sällan läsaren får mer än fragmentariska bilder av dem. Själv säger Hempel: ”I like the moment the thing changes. I like the aftermath of the big event more than I like to portray the event itself” (Weich 2006).

Resultatet är en slags minimalistisk stream-of-consciousness-prosa, där både språket och själva berättelsen vid en första anblick verkar luftiga och lätta, men som snart avslöjar både mörker och djup under ytan. Även om Hempel säger sig vara ointresserad av att skriva historier

som innehåller sådana dramatiska klichéer som ”the wreck, the murder, the whatever” (Ahearn 2000:294), handlar hennes berättelser ändå om stora och högst dramatiska ämnen som död, kärlek, skuld och rädsla.

In the Cemetery Where Al Jolson Is Buried ingår i novellsamlingen *Reasons to Live*. Det är en av Hempels mest kända berättelser, och även den allra första hon skrev. Vi behöver inte gå in speciellt noga på handlingen här, eftersom novellen finns återgiven i sin helhet längre fram i uppsatsen (källtexten inlagd som bilaga, dock ej i den elektroniskt publicerade versionen – för tillgång till källtexten, se källförteckning), men mycket kortfattat handlar det om en kvinna som hälsar på sin döende vän på sjukhuset. Den kan också sägas vara en typisk Hempel-novell på så sätt att den är skriven i en korthuggen och samtidigt tal-språklig stil, där mycket av det som sker verkar hända mellan raderna.

2. Egen översättning

På kyrkogården där Al Jolson är begravd

”Berätta sådant jag kan glömma”, sade hon. ”Bara meningslösa saker, inget annat.¹”

Jag började. Jag berättade för henne hur insekter flyger genom regnet². Hur de missar varenda droppe och aldrig blir blöta. Jag berättade för henne att Bing Crosby³ var den förste i Amerika som ägde en kassettbandsspelare. Jag berättade för henne att månen är formad som en banan. Tycker man att den ser rund ut ser man bara ena änden⁴.

Kameran gjorde mig självmedveten och jag slutade. Den var riktad mot oss från en ställning i taket, samma typ av kamera bankerna använder för att filma rånare, och spelade upp oss för sjuksköterskorna längre ner i intensivvårdsavdelningens korridor.

”Fortsätt, tjejen”, sade hon. ”Man vänjer sig.”

Så jag hade min publik. Jag fortsatte. Visste hon att Tammy Wynette hade ändrat sin låt? Jo, faktiskt. Att hon sjunger ”Stand by your friends⁵” nu? Att Paul Anka också hade gjort det? Att han sjunger ”You’re having *our* baby”? Att han blev trött på allt gnäll från feminister.

”Mer då?”, sade hon. ”Har du inget mer?”

Jo.

För henne skulle jag alltid ha något mer.

”Visste du att när de lärde den första chimpansen att prata så ljög den? När de frågade henne vem som hade gjort det på skrivbordet tecknade hon namnet på vaktmästaren. Och när de pressade henne sade hon, ursäkta, egentligen var det projektledaren. Men hon hade barn så hon kanske hade sina anledningar.”

”Åh, vad bra”, sade hon. ”En liknelse.”

”Det finns mer om apan⁶”, sade jag. ”Men det är väldigt sorgligt⁷.”

1 Stil: Omformulering av KT för att få liknande stil/effekt. Semantisk sker dock en viss förändring i och med detta.

2 Struktur: Bestämd form vanligare i svenskan än på engelska.

3 Pragmatik.

4 Semantik: Det är svårt att få fram perspektivet som avses med *end-on* i KT.

5 Pragmatik.

6 Stil/semantik: *Apan* är naturligtvis vagare än schimpans, men också mer talspråkligt, liksom KT:s *chimp*.

”Nej tack”, säger⁸ hon och kliar sig över masken.

Vi ser ut som maskerade hjältar⁹. Hjältar eller skurkar, men jag har inte vant mig vid masken ännu. Jag för hela tiden handen till den varma fläcken där min andedräkt, gudskelov, kommer ut. Hon är van vid sin. Hon knyter bara de översta snörena, de andra låter hon hänga. Hon är proffs vid det här laget.

Vi kallar det här stället Marcus Welby-sjukhuset. Det är det vita med palmer utanför i öppningstexterna till alla de där tv-serierna. Ett Hollywood-sjukhus, även om det egentligen ligger flera kilometer västerut. Man ser det inte på tv¹⁰, men det ligger en strand tvärsöver gatan.

Hon presenterar mig för en av sköterskorna som Bästa Vännen. Den bestämda formen¹¹ är förtrolig. Det säger mig att *de* är förtroliga, sköterskan och min vän.

”Jag berättade just för henne att vi brukade dricka Canada dry ginger ale¹² och låtsas att vi var i Kanada.”

”Så dumma var vi”, säger jag.

”Ni skulle kunna vara systrar”, säger sköterskan.

Så jag antar att de undrar varför det tog mig så lång tid att komma hit, till ett så glamoröst ställe. Men frågar de?

De frågar inte.

Två månader, och hur lång tid tar det att köra?

Det här är enda sättet jag kan förklara det: jag har en vän som arbetade på bårhus en sommar. Han brukade berätta historier för mig.

7 Stil: Källtextens ”it would break your heart” skulle kunna översättas med ”det skulle krossa ditt hjärta”, men det låter oidiomatiskt.

8 Struktur: Här sker en tempusväxling.

9 Semantik: *Outlaws* i KT anspelar naturligtvis på maskerna. En översättning vore *banditer*, men de är sällan speciellt goda. ”Maskerade hjältar” för tankarna till Batman och spindelmannen, vilket fungerar ganska bra i sammanhanget. Förhoppningsvis fungerar även kopplingen till nästa menings *goda någorlunda väl*.

10 Semantik: Här sker en betydelseförändring i översättningen gentemot KT. Det är dock svårt att hitta en riktig motsvarighet till *off-camera* på svenska.

11 Semantik: I KT finns en motsättning mellan ”the impersonal article” och ”intimate”. Denna går dock förlorad här eftersom det inte finns någon ”opersonlig artikel” på svenska.

12 Pragmatik.

Det var en som verkligen grep tag i mig. Det var inte den hemskaste¹³, men den fastnade¹⁴. En man kraschade sin bil på 101:an på väg söderut. Han förlorade inte medvetandet, men hans arm slets av ner till skelettet¹⁵. Och när han såg det, när han tittade på armen, skrämde det ihjäl¹⁶ honom.

Alltså, han dog.

Så jag har inte vågat titta närmare. Men nu gör jag det, och hoppas att jag skall överleva.

Hon skakar det sommarlätta lakanet och visar ett ben man inte ville se. Men man tittar på henne ändå och förstår lagen som säger att det alltid måste vara *två* personer tillsammans med kroppen.

”Jag kom på en sak”, säger hon. ”Jag kom på det i natt¹⁷. Jag tror att det finns ett verkligt behov här. Av någon som liksom kan göra det åt en när man inte kan göra det själv. Man bara ringer dem när man vill, när det verkligen gäller, liksom.”

Hon tar telefonen som står vid sängen och virar sladden runt halsen.

”Hallå”, säger hon. ”Linjen är död¹⁸.”

Hon håller på så, glad, uppsluppen. Men jag vet inte över vad.

”Jag kommer inte ihåg”, säger hon. ”Vad är det Kübler-Ross säger kommer efter Förnekelse¹⁹?”

13 Semantik: *Hemsk* har en lite annan betydelse än *grisly*, men ligger tillräckligt nära och passar in i stilen.

14 Stil: Här har jag förändrat meningen/meningarna ganska mycket, eftersom det fungerade bättre stilmässigt.

15 Semantik: *Wet bone* betyder någonting i stil med ’levande skelett’, men den betydelsen yansen är svår att få med här. Att han fortfarande lever förstår läsaren ändå.

16 Stil: Det här är en något klumpig konstruktion. Naturligare hade varit att skriva ”... blev han så rädd att han dog”, men då fungerar inte nästa mening. Poängen är naturligtvis att ”scared to death” är ett idiom, men här hände det faktiskt.

17 Semantik: Här finns olika översättningsmöjligheter: igår kväll, i natt. Vilket val översättaren gör spelar dock inte så stor roll i sammanhanget.

18 Semantik: Här har vi att göra med en ordlek i KT: ”the end o' the line”. Ordvitsar är ofta svåra, om inte omöjliga, att översätta. Det här är en godtagbar översättning, även om en nyans onekligen går förlorad.

19 Struktur: Elisabeth Kübler-Ross’ modell om de psykologiska faser en sörjande människa går igenom. Stor bokstav i början av *Förnekelse* osv., för att efterlikna KT.

Jag tänker att det måste vara Ilska. Sedan Köpsläende, Sorg²⁰ och så vidare. Men jag håller mina gissningar för mig själv.

”Det är bara det”, säger hon, ”att var kommer Återuppståndelsen in? Gud vet²¹ att jag vill göra det här enligt reglerna. Men hon glömde Återuppståndelsen.”

Hon skrattar, och jag klamrar mig fast vid ljudet på samma sätt som någon som hänger över en ravin håller fast i räddningsrepet.

”Berätta²²”, säger hon, ”om apan med de talande händerna. Vad gör de när experimentet är slut och hon säger att hon inte vill tillbaka till djurparken?”

När jag inte svarar säger hon, ”Okej då, berätta en annan djurhistoria. Jag gillar djurhistorier. Men inga sjuka grejer. Inga blindhundar som blir blinda²³.”

Nej, jag tänkte inte berätta några sjuka historier för henne.

”Har du hört om dövhundarna?”, säger jag. ”De har inga problem med hörseln, men de är kanske lite väl nitiska²⁴. Till exempel var det en golden retriever i New Jersey som väckte den döva mamman och släpade in henne i dotterns rum för att ungen hade en ficklampa och läste under täcket.”

”Åh, jag dör”, säger hon. ”Jag dör verkligen.”

”De säger att smarta hundar vet när de skall lyda, men att de ännu smartare vet när de skall vara olydiga.”

”Ja”, säger hon, ”de som är smartare vet när de skall vara olydiga. Som nu.”

Hon flörtar med den Goda Doktorn²⁵ som just har kommit in. Till skillnad från den Onda Doktorn, som kollar IV-droppet innan han säger

20 Stil: *Depression* låter för kliniskt på svenska. Latiniseringar är vanligare i allmänspråket i engelskan än de är på svenska.

21 Stil: Det här riskerar att låta som översättningssvenska, men det finns en poäng med att Gud är med här.

22 Stil/semantik: Här har jag strukit ”för mig” eftersom det är överflödigt.

23 Semantik/stil: Här är ännu en ordlek i KT: ”Seeing eye-dogs going blind”. Dessa hundar kallas oftast för ledarhundar på svenska, och man hade därför kunnat skriva ”ledarhundar som blir blinda”, men då får man istället problem med de ledarhundar som används av döva.

24 Semantik: Här sker en viss betydelseförändring gentemot KT.

25 Semantik: ”The Good Doctor” är ju den snälla läkaren, som man tycker om, i motsats till ”the Bad Doctor”. Men attributen hänger också ihop med andra företeelser i texten, som ”good-guy outlaws” och ”the Best Friend”. Vi får

god morgon, säger den Goda Doktorn saker som ”Det är bara att bryta ihop och gå vidare”²⁶. Den Goda Doktorn ger sig själv poäng för varje invalid han kunde kört över på parkeringsplatsen. Eftersom den Goda Doktorn är lite kär i henne säger han: kanske ett år. Han drar fram en stol till hennes säng och undrar om jag inte vill gå ner till stranden en timme.

”Ta med något tillbaka till mig”, säger hon. ”Vad som helst från stranden. Eller presentbutiken. Smaken spelar ingen roll.”

Han drar för gardinerna runt hennes säng.

”Vänta!”, ropar hon.

Jag tittar in till henne.

”Vad som helst”, säger hon, ”utom en tidningsprenumeration.”

Doktorn vänder sig bort.

Jag ser hennes mun skratta.

Sådant som verkar farligt är oftast inte det – svartsnok²⁷, till exempel, eller luftgropar. Medan annat som bara ligger där, som den här stranden, egentligen är fullt av faror. Ett gult dammoln som stiger upp från marken, hettan som får meloner att mogna över en natt. Det är jordbävningssvåder. Medan man sitter där och flätar fransarna på sin handduk sug²⁸ sanden helt plötsligt ner som i ett timglas. Luften vrålar. I de billiga lägenheterna längs stranden fylls badkaren upp av sig själva och trädgårdarna rullas ihop som gröna vågor. Om ingenting händer kommer dammolnet vandra och hettan djupna²⁹ tills rädslan går över i åtrå. Sådana nerver kan bara en katastrof stilla.

”Om man tänker på det händer det inte”, konstaterade hon en gång. ”Jordbävning, jordbävning, jordbävning”, sade hon.

”Jordbävning, jordbävning, jordbävning”, sade jag.

metaforer från film och tv, en bild av att världen är uppdelad i svart och vitt, ont och gott. Det är svårt att få med allt detta i översättningen, men läkaren skall nog snarare vara den Goda Doktorn, även om det låter lite barnsligt.

26 Semantik/stil: Skämt i KT som signalerar humoristisk distans till de svåra saker en läkare möter i sitt arbete. Själva skämtet är utbytt i översättningen, men andemeningen kommer förhoppningsvis fram.

27 Semantik/pragmatik.

28 Struktur: Möjligtvis blir användningen av enkla presensformer för reell på svenska. Det som beskrivs händer ju faktiskt inte, men det *kan* hända.

29 Struktur: Möjligtvis blir det här mer poetiskt än det skall vara, i och med det rör sig om en vanlig kollokation i KT som inte är speciellt vanlig på svenska.

Som en flygrädd håller ett plan uppe med böner fortsatte vi tills taket sprack av ett efterskalv.

Det här var efter den stora jordbävningen -72. Vi gick på universitetet och epicentrum var bara sju kilometer från vår korridor. När allt var över och min hamrande puls började lugna ner sig bjöd hon på fem delar champagne och en del apelsinjuice, och skämtade om att bo inåt landet, i Ocean View, Kansas, där ingenting någonsin händer³⁰. Jag erbjöd mig att köra henne till Hawaii på den nya värld som synska människor³¹ hade sagt skulle uppstå nästa gång, eller nästa igen.

Jag skulle inte kunna säga det nu – nästa gång.

Vems nästa gång³²? skulle hon fråga.

Var det bara jag som märkte att experterna hade slutat säga *om* och nu sade *när*? Det är klart det inte var; vi var tusentals som var rädda³³. Vi letade efter avvikelser i insekternas³⁴ rörelsemönster. Avvikelser kan innebära mer våldsamheter³⁵.

Jag ville att hon skulle vara rädd med mig. Men hon sade, ”Jag vet inte. Jag är bara inte det.”

Hon var inte rädd för något, inte ens för att flyga.

Jag har en dröm där det är precis innan vi skall flyga. Vi spänner fast oss och planet börjar köra nedför landningsbanan. Det lyfter i femtio kilometer i timman och sedan flyger vi, strax ovanför trädtopparna. Ändå kommer vi fram till New York i tid.

Det är så skönt.

En natt flög jag till Moskva så.

Hon flög med mig en gång. Den gången hon flög med mig åt hon macadamianötter medan vingarna studsade. Hon vet att vingspetsarna kan böjas tio meter uppåt och tio meter nedåt utan att gå av. Hon tror på

30 Pragmatik.

31 Struktur: Den här meningen låter något klumpig, men är svår att översätta på annat sätt.

32 Stil: Mycket kortfattat i KT. Kanske hade det räckt att skriva ”vems nästa”, men då är risken att det uppfattas som en person; ”din nästa”.

33 Semantik/struktur: Här har jag gjort en omformulering gentemot KT.

34 Pragmatik.

35 Semantik/struktur: KT:s betydelse är tvetydig här, vilket jag har löst med en något vagare översättning. Konstruktionen låter dock fortfarande något klumpig.

det. Hon litar på aerodynamikens lagar. Min hjärna skenar. Jag kan bara nästan acceptera att ett hangarfartyg³⁶ flyter fast alla vet att stål sjunker.

Jag ser rädsla i henne nu, och jag tänker inte försöka tala henne ur det. Hon gör rätt i att vara rädd.

Efter en jordbävning visar sexnyheterna ett inslag med förstaklassare som skäller på sin trasiga lekplats enligt lärarens instruktioner.

”*Dumma jord!*”, skriker de, för ilska är starkare än rädsla.

Men stranden är stilla idag. Alla här³⁷ är avtrubbade, bedövade, eller sover. Tonårstjejer smörjer in varandra med kokosolja där det är svårt att komma åt. De luktar som mandelbiskvier. De öppnar sina puderdosor som musselskal; speglarna fångar solen och sprayar deras glättade³⁸ axlar med vita strålar. Tjejerna sätter upp sitt blöta hår med sidenblommor, precis som de har lärt sig av modetidningarna³⁹. De poserar.

En grupp lowrider-killar⁴⁰ stannar för att titta på och delar på ett sexpack. De blir högljudda när tjejerna jämför sina badräktsränder. När ölen tar slut försvinner de också, i bilar som spelar som muskler längs boulevarden⁴¹.

Ovanför all denna aggressiva hälsa ligger Palm Royales två flamingorosa järnterrasser. Varje gång de byter lakanen där dör någon. Det står en ambulans på uppfarten, så balkongerna är kantade av

36 Semantik: Den korrekta översättningen av *Battleship* är *slagskepp*. Jag tycker dock att *skepp* för tankarna till en gammal båt byggd av trä. Att använda *hangarfartyg*, som jag har gjort här, är möjligtvis att dra det för långt, men poängen är att man skall associera till någonting stort och tungt som liksom inte borde kunna flyta. Möjligtvis kan *pansarfartyg* eller liknande fungera bättre.

37 Struktur/pragmatik: Förändring av berättarperspektivet gentemot KT.

38 Semantik: *Glazed* i KT ger associationer till stek som glaseras, men även en yta som glättas, behandlas för att se fin ut, täckas över. Min översättning ger bara betydelsen av det sistnämnda.

39 Pragmatik.

40 Pragmatik.

41 Stil/semantik: Ordlek i KT: ”flexing their cars” tolkar jag som att de visar upp sina bilar som man visar sina muskler; en uppvisning i manlighet, makt, eller liknande.

människor⁴². De pratar inte med varandra utan vagnar bara fram och tillbaka, plötsligt övertrumfades.

Havet de stirrar på är farligt. Inte bara underströmmarna⁴³. Man kan nästan se sandhajarna slå med stjärtfenorna som håller de flytande kropparna vid liv⁴⁴.

Om hon tittade ut skulle hon se det här, något av det, från sitt fönster. Hon skulle vara den första att säga hur lite det krävs för att någonting skall bli⁴⁵ helt fel.

Det stod två sängar i rummet när jag kom tillbaka!

Först fattade jag inte⁴⁶. Sedan slog det mig som en öppen kista⁴⁷.

Hon vill ha varje minut, tänkte jag. Hon vill ha mitt liv.

”Du missade Gussie”, sade hon.

Gussie är hennes föräldrars hembiträde. Hon väger över hundratrettio kilo och har narkolepsi⁴⁸. Hennes attacker kommer ofta vid strykbrädan. I den familjen har alla örngotten brända kanter.

”Det är en jobbigs resa för henne”, sade jag. ”Hur mår hon?”

”Tja, hon somnade i alla fall inte, om det är det du menar. Gussie är fantastisk – vet du vad hon sa? Hon sa, ’Vännen, sluta med dom här grunnerierna⁴⁹. Fortsätt du bara att be, be på dina bara knän’ – jag som inte ens kommer ur sängen.”

Hon ryckte på axlarna. ”Vad händer därute⁵⁰?”

”Det är jordbävningsväder”, sade jag.

”Det bästa sättet att undvika jordbävningar”, sade hon, ”är att inte bo i Kalifornien.”

42 Semantik: KT: *residents* är svårt att översätta utan att veta vad Palm Royale är. Jag använde därför det (mycket) vagare begreppet *människor*.

43 Struktur: Här har jag delat upp meningen för bättre läsförståelse.

44 Semantik/stil: Jag förmodar att det som avses är det faktum att vissa hajar måste röra på sig oavbrutet för att få syre. Det låter dock mer poetiskt i KT än i min översättning.

45 Stil: Alternativ: *gå fel/bli fel*.

46 Struktur: Den här satsen är nedkortad. Stilen i novellen är överlag väldigt korthuggen, vilket inte alltid går att överföra till svenska. Här är dock ett fall där den engelska satsen kan kortas ned på svenska, vilket blir ett sätt att ta igen eventuella stilmässiga förluster på andra ställen.

47 Stil: En översättning som ligger väldigt nära KT. Möjligtvis blir dock MT mer poetisk än idiomatisk här.

48 Struktur: Här har jag delat upp meningen för bättre läsförståelse.

49 Pragmatik.

50 Semantik: Här sker en nyansskillnad gentemot KT:s ”what am I missing?”

”Det var ju användbart”, sade jag. ”Du låter som pastor Ike⁵¹: ’det bästa man kan göra för de fattiga är att inte vara en av dem.’”

Vi är galna i pastor Ike.

Jag såg att hennes ansikte var uppsvullet.

”Vet du”, sade hon, ”jag mår skit. Jag har snart inte roligt längre.”

”De gamla har ett talesätt”, sade jag. ”Det finns tider då vargarna är tysta. Det finns tider då månen ylar.”

”Vad är det, navajo⁵²?”

”Graffiti i lobbyn till Palm Royale”, sade jag. ”Jag köpte en tidning där. Jag kan⁵³ läsa något för dig.”

”Även om jag inte bryr mig om någonting?”

Jag slog upp sidan med kuriosanotiser. Jag sade, ”Visste du att ju fler räkör flamingofåglarna äter, desto mer rosa blir deras fjädrar?” Jag sade, ”Visste du att eskimåerna behöver kylskåp? Vet du *varför* eskimåerna behöver kylskåp? Visste du att eskimåerna behöver kylskåp för att deras mat inte skall frysas.”

Jag bläddrade till sidan tre, till en utfyllnadsnotis⁵⁴ från Mexico City. Jag läste MAN RÅNAR BANK MED KYCKLING för henne, om en man som köpte en grillad kyckling i ett stånd i närheten av en bank. När han gick förbi banken fick han en idé. Han gick in och fram till en av kassörskorna, och riktade den bruna papperspåsen mot henne. Hon gav honom dagskassan. Det var lukten av grillsås⁵⁵ som till slut ledde till att han fångades in.

Berättelsen gjorde henne hungrig, sade hon, så jag tog hissen sex våningar ner till cafeteria och köpte med mig all glass hon ville ha. Sedan låg vi sida vid sida med sängarna uppställda för perfekt tv-tittande, strödde glasspapper⁵⁶ på lakanen omkring oss och plockade rostade mandlar ur gasbindorna. Vi var Lucy och Ethel⁵⁷, Mary och Rhoda^{58 59}. Vi hade stängt persiennerna för att inte få ljus på skärmen.

51 Pragmatik.

52 Pragmatik.

53 Struktur: Ytterligare en nyansskillnad gentemot KT, som är mer bestämd.

54 Pragmatik.

55 Pragmatik.

56 Pragmatik.

57 Pragmatik.

58 Pragmatik.

59 Stil/semantik: Här har jag varit tvungen att stryka ”in extremis” av stilistiska skäl.

Vi tittade på en film med skådespelare vi brukade tro⁶⁰ att vi ville ligga med⁶¹. Hennes var en hård polis som var ute efter att ta fast min: en ondskefull våldtäktsman som gav sig på cocktailservitriser.

”Det här är en bra film”, sade hon när krypskyttarna fällde dem båda. Jag saknade henne redan.

En filippinsk sköterska tassade in och gav henne en injektion. Sköterskan städade bort högen med glasspinnar från nattduksbordet – tillräckligt många för att spjälka⁶² benet på ett litet djur.

Injektionen gjorde oss båda trötta. Vi sov.

Jag drömde att hon var en inredare som kommit för att ställa i ordning mitt hus. Hon arbetade i hemlighet och sjöng för sig själv. När hon var klar ledde hon mig stolt till dörren. ”Vad tycker du?”, frågade hon och visade mig in.

Varje bjälke och fönsterbräda och hylla och handtag var invirade i färgglada vimplar och runt de ljusa speglarna hängde banderoller av pastellfärgad crêpe.

”Jag måste åka hem”, sade jag när hon vaknade.

Hon trodde jag menade hem till hennes hus i ravinen så jag var tvungen att säga Nej, *hem* hem. Jag vred mina händer som folk gör när de känner smärta⁶³. Det var ju meningen att jag skulle ge henne någonting. Den Bästa Vännen. Jag skulle inte komma tillbaka. Inte ens det kunde jag ge henne⁶⁴.

Jag kände mig svag och liten och misslyckad.

Och upprymd.

Min cabriolet stod på parkeringsplatsen. Först skulle jag ut ur det här rummet, sedan skulle jag köra, alldeles⁶⁵ för fort, genom den

60 Semantik: Flera översättningsalternativ för engelskans *think* – tycka, tänka, tro. Här hade man också kunnat tänka sig en strykning och helt enkelt skriva ”som vi brukade vilja...”.

61 Stil: Ett uttryck som möjligtvis är lite för vulgärt i förhållande till KT.

62 Stil: Det här låter eventuellt lite fånigt i översättningen, men det är en översättning som håller sig relativt nära KT. Dessutom är det ju en ganska lustig tanke.

63 Stil: Här rör det sig om ett fast uttryck i KT: ”in the time-honored fashion”. Detta kan signalera distans, ironi: det är inte nödvändigtvis huvudpersonen som känner smärta, men det är så man gör när man känner smärta. I min översättning finns distansen med, men kanske inte ironin.

64 Struktur: Här är flera meningar förändrade.

65 Semantik: *Alldeles* har lagts till för att ge texten bättre flyt.

krabbluktande luften till Malibu. Jag skulle stanna där för att dricka sangria. Musiken på stället skulle vara hög och sexig och de skulle servera papaya och räkor och frusen vattenmelon⁶⁶. Efter maten skulle jag skimra av lust, sjuda av hetta, pulsera av liv och stanna uppe hela natten.

Utan ett ord slet hon av sig masken och slängde den på golvet. Hon sparkade av sig täcket. När hon kom fram till dörren var hon tvungen att stanna – hon måste hatat att vara tvungen att stanna⁶⁷ – för att hämta andan och återfå balansen. Sedan smällde hon igen dörren till⁶⁸ Isoleringen, och sedan dörren till det andra rummet; det där man tvättar sig och tar på de vita maskerna.

En röst ropade hennes namn och människor kom springande längs korridoren. De ringde efter den Goda Doktorn⁶⁹. Jag öppnade dörren och sköterskorna stirrade argt på mig, som om flykten hade varit mitt påhitt.

”Var är hon?”, frågade jag och de nickade mot förrådet.

Jag tittade in. Två sköterskor stod på knä på golvet bredvid henne och talade till henne med låga röster. En höll en mask över hennes näsa och den andra strök henne över ryggen i små cirklar. Sköterskorna tittade upp för att se om jag var läkaren, och när jag inte var det gick de tillbaka till vad de höll på med.

”Såja, vännen. Såja”, tröstade de.

Samma morgon som de flyttade henne till kyrkogården där Al Jolson är begravd⁷⁰ började jag i en kurs för flygrädda. ”Vad är du mest rädd för?”, frågade instruktören, och jag svarade, ”att jag skall gå klart den här kursen och fortfarande vara rädd.”

Jag sover med ett glas vatten på nattduksbordet så att jag kan se på vattennivån om det är marken som skakar eller om det fortfarande bara är jag⁷¹.

66 Pragmatik.

67 Struktur: Den inskjutna satsen är ett tillägg i MT. Det är en ovanlig konstruktion, men jag tycker att den passar in i stilen.

68 Semantik: I KT är det mer uppenbart att hon tar sig *ut* ur Isoleringen och det andra rummet, men samma konstruktion kan inte användas på svenska.

69 Semantik: Den här meningen är mycket vagare i MT än i KT. Jag tyckte det var svårt att få in *interntelefonen* i styckets stil.

70 Pragmatik.

71 Semantik/struktur: Meningen är nedkortad.

Vad kommer jag ihåg?

Jag kommer bara ihåg de meningslösa sakerna jag hör – att det var Bob Dylans mamma som uppfann Tipp-Ex⁷², att det måste vara tjugotre människor i ett rum för att sannolikheten att två av dem har samma födelsedag skall vara femtio procent. Vem bryr sig ifall det är sant eller inte? I mitt huvud ligger allt det där inlindat i badhanddukar. Ingenting annat kommer igenom.

Jag tänker på vad som skall ingå i min berättelse⁷³: en kyss genom steril gasväv, den bleka handen som rättar till peruken⁷⁴. Jag lade märke till de här gesterna när de hände, inte efteråt – även om jag inte förstår varför vi skulle se mer när vi ser tillbaka än när vi ser *på*.

Det är möjligt att jag kommer att säga att jag stannade över natten.
Och vem kan säga att jag inte gjorde det?

*

Jag tänker på schimpansen, hon med de talande händerna.

Under experimentets gång fick hon en unge. Tänk vad glada hennes tränare måste ha blivit när mamman, helt på eget bevåg, började teckna till sin nyfödde.

Unge, dricka mjölk⁷⁵.
Unge, leka⁷⁶ boll.

72 Pragmatik.

73 Stil/semantik: Här handlar det återigen om vad som är verkligt och inte, möjligheten att skapa sanningar i efterhand och att hålla avstånd till det som händer runtomkring. Troligtvis kommer det fram tydligare i KT.

74 Struktur: Här har jag gjort en förkortning av ”the position of the wig”.

75 Stil: Här finns två svårigheter. Det ena är ordet *baby* – som både är neutralt (’unge’) och kärvänligt (’älskling’). Man får dock tänka sig att apan har fått sina ord av forskningsteamet, och att det antagligen är ganska neutrala ord. Således valde jag *unge* (även om viss fin nyans onekligen försvinner). Det andra problemet är grammatiskt. *Drink* är ju både imperativ och grundform av verbet. Återigen får man dock tänka sig att apan har fått färdiga ord, och inte har lärt sig att böja dem grammatiskt. En invändning häremot skulle vara att teckenspråket så att säga översätts, och då blir till korrekt vanligt språk.

76 Stil/semantik: Ett annat översättningsalternativ hade varit ”spela boll”. Det är mer idiomatiskt, men låter som om aporna spelar fotboll, snarare än leker med bollen.

Och sedan, när ungen dog, stod mamman fortfarande bredvid hans⁷⁷ kropp och tecknade, med djurisk smidighet och rynkiga händer. Händer, som om och om igen formade orden: Unge, kom krama, Unge, kom krama. Händer, som nu talade sorgens språk flytande⁷⁸.

⁷⁷ Semantik: Ungens kön nämns inte i KT, men det personliga pronomenet behövs här, och *hennes* kan möjligtvis leda till syftningsförvirring.

⁷⁸ Stil: Här är formuleringen ändrad relativt mycket gentemot KT, som har en väldigt lång mening.

3. Analys

3.1. Kulturspecifika översättningssvårigheter i *In the Cemetery...*

In the Cemetery Where Al Jolson Is Buried är skriven av en amerikansk författare, för en företrädesvis amerikansk publik, på 1980-talet. Texten är således riktad till en läsekrets som ser något annorlunda ut än den läsekrets som en svensk översättning riktar sig till. Det är dock också så att det mellan dessa tänkta målgrupper finns många gemensamma nämnare, och mycket delad kulturell kunskap. De skillnader som finns behöver inte heller innebära problem; just genom att läsa översatt skönlitteratur, se på utländsk film och så vidare, lär vi oss att förstå och känna igen kulturella sammanhang som är annorlunda än de vi vanligtvis lever i. Genom att identifiera oss med en karaktär och förstå de allmänmänniska frågorna ställs inför, lär vi oss även om de mer specifika och lokala problemen. Här har även översättaren en viktig roll.

Även om texten utgår ifrån ett visst kulturellt perspektiv, är det alltså långt ifrån allt i texten som av denna anledning blir problematiskt för översättaren. Vad som blir problematiskt är när källtexten refererar till företeelser (personer, platser, fenomen) som antas vara välkända inom källkulturen, men som inte är det inom målkulturen. Extra knivigt blir det naturligtvis för översättaren när dessa företeelser, eller de konnotationer de medför, är av direkt betydelse för textens handling och läsarens förståelse av densamma.

Följande utdrag ur källtexten är alla exempel på sådana kulturspecifika översättningssvårigheter (där det ord eller den fras som är problematisk(t) står i kursiv stil):

- (1a) I told her no one in America owned a tape recorder before *Bing Crosby* did.
- (2a) Did she know that *Tammy Wynette* had changed her tune? Really. That now she sings “*Stand by Your Friends*”? That *Paul Anka* did it, too, I said. Does “*You’re Having Our Baby*”.
- (3a) “I was telling her we used to drink *Canada Dry ginger ale* and pretend we were in Canada.”
- (4a) What seems dangerous often is not – *black snakes*, for example, or clear-air turbulence.

- (5a) When the ride was over and my jabbering pulse began to slow, she served five parts champagne to one part orange juice, and joked about living in *Ocean View, Kansas*.
- (6a) We watched the traffic of *Japanese beetles* for deviation. Deviation might mean more natural violence.
- (7a) The girls arrange their wet hair with silk flowers the way they learned in *Seventeen*.
- (8a) A formation of *low-riders* pulls over to watch with a six-pack.
- (9a) “Gussie’s great – you know what she said? She said, ‘Darlin’, stop this *worriation*.’”
- (10a) “You sound like *Reverend Ike* – ‘The best thing to do for the poor is not to be one of them.’”
- (11a) “What’s that, *Navaho*?”
- (12a) I turned to page three, to a *UPI* filler datelined Mexico City.
- (13a) It was the smell of *barbecue sauce* that eventually led to his capture.
- (14a) We lay side by side, adjustable beds cranked up for optimal TV-viewing, littering the sheets with *Good Humor wrappers*, picking toasted almonds out of the gauze.
- (15a) We were *Lucy and Ethel, Mary and Rhoda* in extremis.
- (16a) They’d serve papaya and shrimp and *watermelon ice*.
- (17a) On the morning she was moved to the cemetery, the one where *Al Jolson* is buried, I enrolled in a “Fear of Flying” class.
- (18a) I remember only the useless things I hear – that Bob Dylan’s mother invented *Wite-Out*, that twenty-three people must be in a room before there is a fifty-fifty chance two will have the same birthday.

De ovanstående utdragen är alla exempel på företeelser som ligger närmare en amerikansk läsares vardag än en svensks. Alla innebär dock inte några stora översättningssvårigheter. *Bing Crosby* (1a) kan antas vara relativt välkänd även i Sverige, och indianspråket *navaho* (11a) har nog också de flesta hört talas om. Den uppmärksamma läsaren ser också

att den amerikanske sångaren Bob Dylan inte ens är kursiverad i exempel (18a), eftersom han kan antas vara minst lika känd i Sverige som han är i USA.

Andra exempel kan strykas från listan eftersom de inte medför några direkta problem för översättaren. *Canada Dry ginger ale* (3a) må vara obekant för den svenska läsaren, men *ginger ale* säljs även i Sverige, och kopplingen till Kanada framgår ju med all önskvärd tydlighet. Vad gäller *Tammy Wynette* och *Paul Anka* (2a) framgår det av sammanhanget att de är sångare, och mer än så behöver läsaren inte veta för att förstå texten.

De femton exempel som kvarstår kräver dock grundligare behandling av översättaren. Han eller hon måste ta ställning till vilken betydelse ordet/orden har i källtexten, vilka associationer de/t väcker och, i förekommande fall, vilka tolkningsmöjligheter detta kan ge upphov till. Översättaren måste sedan komma fram till en, i möjligaste mån, ekvivalent översättning, som dessutom passar in i textens stil. Även andra aspekter skall dock vägas in, såsom frågan om textens kulturella sammanhang. En översättning skall naturligtvis helst ”låta” som ett original vad gäller språk och stil, men läsaren skall samtidigt vara medveten om att han eller hon befinner sig i en annan kulturell kontext än den svenska.

I nästa avsnitt skall vi gå igenom de problematiska textexemplen och undersöka dem utifrån ovanstående frågeställningar. Vi skall också ta upp de olika översättningsstrategier som finns, och se om de går att applicera på de aktuella exemplen.

3.2. Genomgång av kulturspecifika översättningssvårigheter

3.2.1. Exempel 2

(2a) Did she know that *Tammy Wynette* had changed her tune?
Really. That now she sings “*Stand by Your Friends*”? That
Paul Anka did it, too, I said. Does “*You’re Having Our
Baby*”.

Vi har alltså redan konstaterat att varken *Tammy Wynette* eller *Paul Anka* innebär några större problem här, men vad gör översättaren med sångtitlarna?

Det textmässiga sammanhanget är att novellens ”jag” berättar historier för sin vän; mer eller mindre sanna anekdoter som vännen ”kan

glömma”. Namnen på låtarna har blivit ändrade – Tammy Wynette sjöng egentligen ”Stand by Your Man” och Paul Anka ”You’re Having My Baby”. Omnämmandet av dem kan sägas placera novellen i en tidlig kontext. Wynettes sång blev en hit i slutet av 1960-talet, och Ankas kom ut ett par år senare. Båda blev kritiserade av den amerikanska kvinnorättsrörelsen, och kan, ur det perspektivet, sägas symbolisera den konservativa familje- och världsbild som dominerade under 1950- och 60-talen i USA. Det är också under denna period novellens båda huvudkaraktärer kan tänkas ha vuxit upp. Ändringen av låtitlarna tyder på en samhällsförändring. Kvinnlig gemenskap förespråkas framför äktenskapet, barn är båda föräldrarnas gemensamma ansvar. Förändringen är, i alla fall delvis, ett resultat av den feministiska rörelse som utvecklades i USA under slutet av 1960-talet och fram till 80-talet, när novellen utspelar sig.

Ser man till novellens övergripande handling finns här också en motsättning mellan Wynettes (påstådda) uppmuntran att stödja sina vänner och det faktum att berättelsens huvudperson misslyckas med att göra just det. Vill man gå ännu djupare i sin tolkning av novellen, kan man också tänka sig att detta hänger ihop med den samhälleliga förändringen, från ett samhälle där familjen utgör den viktigaste beståndsdelen till en mer atomiserad kultur, där alla är fria, men också ensamma, individer.

Varför är detta då viktigt för översättaren? Översättaren kan naturligtvis inte alltid veta vad författaren har tänkt sig med sitt verk, och möjligheten finns att funderingarna ovan är rena speklationer. Det är dock viktigt att översättaren, framförallt av ett skönlitterärt verk, är öppen för de olika tolkningarna som kan finnas av en text, för att kunna överföra källtextens uttryck så troget som möjligt. Översättaren måste dock också vara försiktig så att han eller hon inte övertolkar källtexten, och överför budskap som inte finns där.

Vad gäller översättningen av titlar beskriver Peter Newmark i sin bok *Approaches To Translation* (1982) en grundregel som innebär att namn på konstverk benämns på originalspråk om de inte har etablerade, översatta namn (1982:73). Han skriver dock att man i flera fall också bör översätta titeln, framförallt om titelns betydelse säger någonting om verkets innehåll eller är viktig för läsförståelsen. Vid översättning av namn på musikstycken föreslår Newmark att förklarande information, såsom exempelvis opustal, läggs till för att hjälpa läsaren att förstå vilket stycke det handlar om.

Även Rune Ingo (2007:151) skriver att översättaren kan lägga till viss information för att tydliggöra källtextens allusioner till källkulturella

företeelser. Ingo påpekar dock också att en sådan förklaring kan bli alltför klumpig och därför måste utelämnas.

I fallet med de båda sångtitlarna har översättaren således tre alternativ. Han eller hon kan välja det som Newmark kallar **överföring** ("transference", 1988:96) och helt enkelt låta titlarna stå kvar på engelska. Fördelen med detta är att allusionen till de faktiska låtarna blir tydlig och att källtextens lokalfärg bevaras. Det andra alternativet är att översätta titlarna, vilket dock går emot regeln om att namn inte skall översättas om de inte är etablerade i målspråket. Dessutom försvinner då läsarens referens till den kulturella kontext som både musiken och novellen befinner sig i. Till sist kan översättaren välja att låta namnen stå kvar på engelska med en svensk översättning inom parentes. På så sätt finns allusionen till verkligheten kvar, samtidigt som betydelsen blir tydlig. Problemet är dock att detta inte passar in i textens stil och riskerar att störa läsarens upplevelse av novellen.

Det bästa alternativet tycks alltså vara det första; att låta namnen på låtarna stå kvar som de gör i källtexten, utan förklaring eller kommentar. Hade det rört sig om en källtext på swahili eller finska är det tveksamt om detta hade varit den bästa strategin, men här kan översättaren faktiskt anta att en stor del av läsarna förstår vad titlarna betyder utan att de översätts. Det är dessutom så att många läsare är väl bevandrade i amerikansk popmusik och de skulle antagligen tycka att påhittade svenska titlar låter fåniga. Översättningen av stycket blir således:

- (2b) Visste hon att Tammy Wynette hade ändrat sin låt? Jo, faktiskt. Att hon sjunger "Stand by your *friends*" nu? Att Paul Anka också hade gjort det? Att han sjunger "You're having *our* baby"?

3.2.2. Exempel 4

- (4a) What seems dangerous often is not – *black snakes*, for example, or clear-air turbulence.

Här är de svarta ormarnas sammanhang i texten relativt entydigt. De nämns som ett exempel på någonting som ser farligt ut men inte är det, och meningen fungerar också som inledning till ett längre stycke där det framgår att berättaren ser faror överallt runtomkring sig; på land, under vattnet och i himlen.

Problemet för översättaren är lika mycket semantiskt som pragmatiskt. Vad gäller namn på djur och växter finns ofta stor

variation, där olika namn för samma art används beroende på var man befinner sig, eller vem man pratar med. Ibland används också etablerade namn på ett sätt som strider mot den officiella kategoriseringen; i min familj kallas till exempel alla små, blå blommor för *blåsippor*. Även med tanke på den informella berättarstilen i novellen är det således fullt möjligt att det som här kallas *black snake* på många håll i USA kallas något annat.

En internetsökning ger också vid handen att namnet används för flera ormararter i USA, varav vilka en är *black rat snake* (*Elaphe obsoleta* eller *Pantherophis obsoletus*, se The Reptile Data Base). Dessa tillhör Nordamerikas största ormararter och kan ge ifrån sig ett skallerormsliknande ljud, men är inte giftiga eller på annat sätt farliga för människor. De passar således väl in i novellens sammanhang. Helt säkra kan vi naturligtvis inte vara, men det är en god gissning.

På svenska heter den här arten *svart råttsnok*, och med det kunde saken, så att säga, varit biff. Men översättaren har också att ta hänsyn till textens övergripande stil och de olika ordens betydelsenivåer. *Svart råttsnok* passar för det första inte in i meningens stil, som, trots att den innehåller ord som *clear-air turbulence*, är mer poetiskt än sakligt formulerad. För det andra är *svart råttsnok* mer precist än källtextens *black snake*, som alltså kan tolkas på flera olika sätt. Ingo tar bland annat upp detta i ett avsnitt om semantiskt närbesläktade ord, och påtalar där vikten av att översättaren använder ”termer som är lika specifika eller lika generella som motsvarande ord i originaltexten” (2007:91).

I källtexten har vi alltså ett begrepp som inte är en väletablerad term utan snarare används vardagsspråkligt för olika sorters ormar. För att få fram en bra översättningsmotsvarighet prövar vi att ta bort en av betydelsekomponenterna i den svenska termen, och får då *svartsnok* (*råttsnok* är fortfarande för precist, dessutom låter det varken skrämmande eller poetiskt). Vi har då låtit den svenska termen genomgå samma behandling som det engelska *black rat snake*. *Svartsnok* är inte heller någon etablerad term, men det är inte så långsökt att tänka sig att svarta ormar i folkmun skulle kunna kallas just så. Dessutom är det antagligen lätt för svenska läsare att förstå att en snok kan se farlig ut utan att faktiskt vara det. Meningen i sin helhet blir därmed:

- (4b) Sådant som verkar farligt är oftast inte det – svartsnok, till exempel, eller luftgropar.

3.2.3. Exempel 5

- (5a) When the ride was over and my jabbering pulse began to slow, she served five parts champagne to one part orange juice, and joked about living in *Ocean View, Kansas*.

Novellen utspelar sig i Kalifornien och ett återkommande tema är den stora risken för jordbävningar. Vi har tidigare nämnt hur huvudkaraktären ser faror överallt, och i slutet av novellen framkommer det tydligt hur nära dessa faror är sammanbundna med hennes känslomässiga tillstånd, när hon inte längre säger sig kunna känna om det är marken som skakar eller hon själv.

I Kalifornien är risken för jordbävningar hög. I staten Kansas är den däremot relativt liten, enligt en rapport från Kansas Geological Survey (Brosius & Steeples 1996). Kansas ligger mitt i USA och är mest känt för att producera enorma mängder spannmål. Att Kansas ses som en lugn och föga äventyrlig plats kan vi bland annat se i uttryck som "We're not in Kansas anymore" (från *Trollkarlen från Oz*). Det är detta som skämtet i novellen handlar om. I Kansas behöver man inte oroa sig för jordbävningar; där händer aldrig någonting. Att en plats i Kansas skulle ha döpts till Ocean View är naturligtvis löjeväckande, eftersom man i Kansas är så långt från havsutsikt man kan komma.

Dessa konnotationer finns dock inte i den målspråkliga kontexten. Återigen har översättaren valet att låta namnen stå kvar som de är, utan förklaringar. Man kan då tänka sig att en del av läsarna ändå förstår i alla fall någon aspekt av skämtet, och de som inte gör det går inte miste om något av novellens centrala teman. Men även om det just i det här fallet kanske inte är så viktigt att förstå precis vad som avses, finns risken att läsaren känner sig utestängd från texten. Ingo skriver att alltför många främmande ord och företeelser kan göra texten "tungläst" och "dunkel" (2007:134), och till slut kanske läsaren tröttnar på att försöka lista ut vad som egentligen menas. Lösningen blir att lägga till förklarande information eller ändra i texten. Översättningen lyder då:

- (5b) När allt var över och min hamrande puls började lugna ner sig bjöd hon på fem delar champagne och en del apelsinjuice, och skämtade om att bo inåt landet, i Ocean View, Kansas, där ingenting någonsin händer.

3.2.4. Exempel 6

- (6a) We watched the traffic of *Japanese beetles* for deviation.
Deviation might mean more natural violence.

Det här problemet påminner om svårigheten med svartsnokarna ovan, men är mer pragmatiskt än semantiskt. Insekten heter *japanbagge* på svenska och är ett mycket vanligt skadedjur i östra och mellersta USA. Baggarna kom från Japan till USA i början av 1900-talet och har inga naturliga fiender i Amerika (Potter).

Återigen handlar det om de faror som berättaren ser i sin omvärld, men vilka faror det gäller är inte helt lätt att räkna ut. En möjlig tolkning är att insekternas rörelsemönster undersöks för att förutspå naturkatastrofer som, exempelvis, jordbävningar. Möjligtvis finns här även en koppling till den miljöskandal Rachel Carson skriver om i sin bok *Tyst vår* (*Silent Spring*), då ett försök att utrota japanbaggarna i Michigan 1959 ledde till att stora mängder fåglar, hundar, katter och människor förgiftades.

Vi vet alltså att *Japanese beetle* heter *japanbagge* på svenska, men det är inte någon speciellt välkänd insekt i Sverige. Letar man efter den på Google kommer nästan alla resultat från översatta sidor eller jordbruksverkets regler om växtinförsel. En vän som är trädgårdsmästare har heller inte hört talas om japanbaggen. Översättaren kan således dra slutsatsen att den svenska läsaren inte får samma associationer av ordet *japanbagge* som den amerikanska får av *japanese beetle*.

Det svenska ordet medför dessutom stilistiska problem. Förutom att *japanbagge* kan antas vara ett okänt ord för de allra flesta, är det dessutom ett ord som låter konstigt. Betydelsen är inte helt transparent och läsaren kan också få problem med att betona ordet på rätt sätt. Sammantaget gör detta att omnämmandet av japanbaggar i den svenska översättningen får den oönskade effekten att läsaren hajar till, fastnar och börjar fundera över det enskilda ordet istället för texten som sådan.

I en vetenskaplig eller journalistisk text hade inget av detta varit problematiskt. I sådana texter är den informativa funktionen viktigast, och översättaren kan då skriva *japanbaggar* och sedan lägga till en förklaring eller ett latinskt namn inom parentes. I skönlitteratur ser dock sambandet mellan form och innehåll något annorlunda ut.

I en av Amy Hempels mest berömda noveller, *The Harvest*, beskrivs också detta samband. Novellen handlar om en bilolycka, i vilken huvudpersonen skadas svårt och sedan hamnar på sjukhus. Efter halva

novellen stannar berättaren upp och tillkännager att hon har ljugit. Det var egentligen ingen bilolycka, utan en motorcykelolycka. Att hon ändå skrev att det handlade om bilar förklarar hon såhär: ”think of the awkward syllables when you have to say motorcycle” (2007:107). Detta är naturligtvis ett berättartekniskt knep, men också en slags inblick i hur Hempel, och många andra författare, arbetar. Formen uttrycker ofrånkomligen ett innehåll, men innehållet bestäms också av formen.

Vi kan alltså sluta oss till att det i fall som detta är viktigare att texten låter bra än att den bokstavliga betydelsen i källtexten överförs. För att ändå inte komma alltför långt ifrån källtextens betydelse kan vi då välja en mer generell term än den som finns i originalet, och skriva:

- (6b) Vi letade efter avvikelser i insekternas rörelsemönster.
Avvikelser kan innebära mer våldsamerheter.

3.2.5. Exempel 7

- (7a) The girls arrange their wet hair with silk flowers the way they learned in *Seventeen*.

Seventeen är en amerikansk tidning för tonårstjejer och behandlar ämnen som ”teen hairstyles, games, dating advice and fashion” (enligt tidningens hemsida). Beskrivningen av flickorna på stranden ger intryck av att de är unga och vackra, men ytliga. De är som bilderna i *Seventeen*; färgglada och glänsande, men utan substans. I novellens kontext utgör de en kontrast till sjukhusmiljön, och är en del av den dualitet som finns i berättelsen mellan djup och yta, allvar och skämt, verklighet och fiktion. När berättaren beskriver sjukhuset, gör hon det genom att säga att det är det som syns i förtexterna till olika tv-serier och när hon först nämner stranden gör hon det genom att påpeka att den inte syns på tv.

I översättningen bör det alltså framgå att flickorna på stranden gör vad de har lärt sig i en tidning; en tidning som säger att livet är glatt och glättigt, och fullt med sol, vackra kläder, lekar och dejting. Att bara skriva ut namnet på tidningen *Seventeen* är troligtvis inte tillräckligt, eftersom få svenskar vet att det ens är en tidning. Översättaren har då tre alternativ. Han eller hon kan välja att låta namnet stå kvar, men med ett förklarande epitet, t.ex. ”tonårstidningen”. Som vi har sett tidigare är dock detta ett tillvägagångssätt som inte passar särskilt väl in i novellens övergripande stil. Det andra alternativet är att överge *Seventeen* och ersätta det med en svensk motsvarighet, som *Veckorevyn* eller *Frida*.

Problemet med detta är att vi då hamnar i en allt för svensk kontext, som kan upplevas som förvirrande eller rentav fånig för de svenska läsarna. Det tredje, och i min mening bästa, alternativet är att ersätta det specifika tidningsnamnet med en generisk term. Vi kan då välja exempelvis ”tonårstidning” eller ”modetidning”. Det sistnämnda är troligtvis det mest passande, eftersom det i högre grad för tankarna till glansiga fotografier, skönhet och yta:

(7b) Tjejerna sätter upp sitt blöta hår med sidenblommor, precis som de har lärt sig av modetidningarna.

3.2.6. Exempel 8

(8a) A formation of *low-riders* pulls over to watch with a six-pack.

Enligt engelskspråkiga Wikipedia är *low-rider* en beteckning för en speciell typ av bil, ofta en gammal, amerikansk bil som är ombyggd för att ligga väldigt lågt mot körbanan. *Low-rider* kallas också medlemmarna av den subkultur som har uppstått kring bilarna, och som har sitt ursprung i östra Los Angeles chicano-kultur. Enligt Tony Thornes *Dictionary of Contemporary Slang* (2005) har begreppet även kommit att användas allmänt om ungdomar som beter sig illa eller kan antas vara inblandade i dåligheter. I Einar Heckschers *Amerikanskt slanglexikon* (1997) finns de två möjliga betydelserna ’svart ghettohårding’ och ’fånge som tyranniserar andra fångar’ också med som förslag.

Eftersom novellen utspelar sig i Los Angeles och det av sammanhanget framkommer att bilarna används för att visa status, kan vi tänka oss att det handlar om medlemmar av den ursprungliga subkulturen här. Ett viktigt inslag i kulturen är just att visa upp bilarna genom att långsamt paradera gatorna, ofta flera bilar efter varandra.

I *Konsten att översätta* föreslår Rune Ingo **adaption** som översättningsmodell. Detta innebär att översättaren byter ut den källspråkliga situationen mot en målspråklig, för att få fram samma pragmatiska betydelse (2007:153). En slags svensk motsvarighet till *low-riders* är *raggare*. Raggare är också ofta unga, marginaliserade män som tillbringar mycket tid med att bygga om sina gamla, amerikanska bilar. Raggare träffas också gärna i grupp och visar upp sina stoltheter. Raggare skulle också kunna ställa sig vid en strand, öppna några öl och vissla efter solbadande tonårstjejer. Trots detta kan vi svårligen tänka

oss att översätta *low-riders* med *raggare*. Om det förstnämnda för tankarna till stadsmiljö, värme och palmer, associerar vi snarare det andra till landsbygd, snöslask och granskog. Raggarkulturen är helt enkelt lite för svensk för att adaptationen skall fungera i det här sammanhanget.

Vad gör då översättaren? I det här fallet kan jag inte se något bättre alternativ än att *low-rider* får stå kvar, men för att klargöra att det rör sig om unga män, och eftersom det engelska ordet är klumpigt att böja, skriver vi:

- (8b) En grupp lowrider-killar stannar för att titta på och delar på ett sexpack.

3.2.7. Exempel 9

- (9a) “Gussie’s great – you know what she said? She said, ‘Darlin’, stop this *worriation*.”

Gussie är en av huvudpersonernas familjs hembiträde. Hon är stor, har narkolepsi och är, att döma av sättet hon pratar på, med största sannolikhet svart. *Worriation* hänger naturligtvis ihop med verbet *worry* (‘oroa sig’), men har, enligt Ethnic Elders Care Network (2009), den utökade betydelsen att det handlar om ett oroande som blir osunt, eller idén att om man upptar hjärnan med för mycket bekymmer, tar både hjärnan och kroppen skada.

Såväl användandet av *worriation* som andra tecken pekar på att Gussie pratar en speciell dialekt, eller sociolekt, som de flesta amerikanska läsare antagligen känner igen och identifierar som afroamerikansk. Just dialekter är, av naturliga skäl, mycket svåra att översätta. En strategi, som Rune Ingo skriver om, är att ersätta dialekten i källtexten med en målspråklig dialekt. Han nämner bl.a. en översättning till svenska av Väinö Linnas roman *Okänd soldat*, där originalets finska dialekter har ersatts av exempelvis finlandssvenska sådana (2007:251). Det bör då helst vara dialekter som, i målspråket, väcker liknande associationer som de som används i källtexten. I fallet med Gussie är detta knappast möjligt, med tanke på skillnaderna i kultur mellan Sverige och USA. Det är antagligen överhuvudtaget inte möjligt att förmedla Gussies repliker på ett sådant sätt att läsaren enbart därav förstår att hon är svart. En annan strategi är då, enligt Ingo, att använda normalspråk men lägga in ett eller ett par dialektala ord för att markera

att karaktärens tal på något sätt skiljer sig från standardspråket, eller övriga karaktärers tal.

Vi koncentrerar oss därmed återigen på *worriation*. Eftersom den här översättaren inte känner till något dialektalt svenskt ord med samma betydelse som *worriation*, och som dessutom har en tillräckligt genomskinlig betydelse, blir lösningen att skapa ett eget ord. Man kan naturligtvis diskutera huruvida detta är rätt. Genom att låta Gussie uttala påhittade ord förändras bilden av henne från en kvinna som använder en viss sociolekt till någon som, tja, hittar på egna ord. Det är dock en lösning som passar väl in i texten, och som dessutom bör göra texten lätt att förstå. Vi tar därför det, i alla fall i skriftligt standardspråk, relativt ovanliga verbet *grunna* och lägger till en substantivändelse. Citatet lyder då:

- (9b) ”Gussie är fantastisk – vet du vad hon sade? Hon sade, ’Vännen, sluta med dom här grunnerierna.’”

3.2.8. Exempel 10, 15 och 17

- (10a) “You sound like *Reverend Ike* – ‘The best thing to do for the poor is not to be one of them.’”

- (15a) We were *Lucy and Ethel, Mary and Rhoda* in extremis.

- (17a) On the morning she was moved to the cemetery, the one where *Al Jolson* is buried, I enrolled in a “Fear of Flying” class.

Dessa tre exempel kommer att behandlas tillsammans i detta avsnitt, eftersom de alla uppvisar samma problematik, och även får liknande översättningslösningar.

Reverend Ike är en amerikansk tv- och radiopräst som predikar ”prosperity now!” och ”more money”, snarare än återhållsamhet och ödmjukhet (se Reverend Ikes webbsida). Referensen till den extravaganta pastorn är ett av de många tecknen på att berättaren hellre pratar om populärkulturella fenomen och lustiga anekdoter än det som händer runtomkring henne. Påståendet att både hon och väninnan är galna i Ike visar på deras gemensamma bakgrund och långa vänskap, men verkar också ironiskt menat.

Även i exempel (15) nämns figurer ur tv-världen. Lucy och Ethel är två karaktärer i den populära amerikanska tv-serien *I Love Lucy*, och

Mary och Rhoda kommer från den likaledes populära *The Mary Tyler Moore Show*. Liksom med sångtitlarna i exempel (2) placerar dessa kulturella referenser novellen i en tidslig kontext. *I Love Lucy* sändes under 1950-talet i USA, och *The Mary Tyler Moore Show* sändes från 1970 till 1977 (Internet Movie Data Base 2009). Även här kan vi alltså tänka oss att huvudkaraktärerna i novellen har vuxit upp med de båda tv-serierna, och att berättaren liknar sig själv och vännen vid dessa karaktärer är ingen slump. Lucy och Ethel var grannar och bästa vänner i sin serie, Mary och Rhoda i sin.

Varje gång berättaren alluderar till sin och väninnans vänskap signalerar ordvalet samtidigt ett slags avstånd. Hon är inte den bästa vännen, utan den Bästa Vännen. Senare i novellen, när berättaren har bestämt sig för att fly, beskriver hon hur hon *borde* hjälpa sin vän, eftersom hon är den Bästa Vännen, men gör det ändå inte. När hon visar på vänskapsförhållandet genom att referera till karaktärer ur gamla tv-serier och kitschiga figurer som Reverend Ike, innebär det samtidigt att detta är hennes viktigaste referensram, eller i alla fall den hon gömmer sig bakom för att slippa ta tag i vännens förestående död och hennes eget svek.

Även referensen till Al Jolson i exempel (17), samt i novellens titel, skulle kunna ses på liknande sätt. Inte ett ord om vännens död förrän detta plötsliga påpekande, nästan i förbigående, om att hon flyttats till kyrkogården där Al Jolson ligger begravd. Liksom i resten av novellen sker det viktigaste, vännens död, nästan bokstavligen mellan raderna.

Jolson var en berömd skådespelare och sångare i USA under första halvan av 1900-talet som, möjligtvis något oförtjänt, framförallt är berömd för att ha uppträtt i så kallad "black face" (sminkad att se "svart" ut). Hans omnämnande i novellen har tolkats som ett sätt för författaren att belysa ett viktigt tema, nämligen identitet. Liksom Jolson tog på sig en slags mask när han uppträdde, bär även novellens huvudkaraktärer masker, både i bokstavlig och metaforisk mening (Cheung 2007).

Det verkar dock också finnas en koppling till Al Jolson och hans grav i Amy Hempels eget liv. Hempel har i intervjuer sagt att *In the Cemetery...* är delvis självbiografisk och att hon själv hade en väninna som dog när de läste på universitetet tillsammans i Kalifornien. Novellen är producerad i samband med en skrivarkurs, under uppmaning att skriva om "ett personligt misslyckande" (Sobeloff 1997), och är också tillägnad en Jessica Wolfson. Yennie Cheung (2007) skriver i en artikel som handlar om just *In the Cemetery...* att Al Jolson

är begravd på Hillside Memorial Park i Los Angeles och att där även finns en grav tillhörande Jessica Wolfson.

Det finns således flera möjliga sätt att tolka Al Jolsons omnämnande i novellen. Alla är kanske inte uppenbara för en svensk läsekrets, men det är de antagligen inte heller för alla amerikaner. Vi kan i vilket fall som helst knappast ”ta bort” Al Jolson ur texten, utan att flera viktiga tolkningsmöjligheter försvinner. Vi har tidigare tagit upp möjligheten att lägga till förklarande information och epitet till kulturspecifika fenomen, men i det här fallet är detta stilistiskt omöjligt. Jolson nämns på två ställen. Första gången är i novellens titel, vilken onekligen skulle låta mycket klumpigare om den löd, ”På kyrkogården där artisten Al Jolson är begravd”. Andra gången är i meningen där läsaren får reda på att väninnan är död, och här skulle textens effekt på läsaren försvagas avsevärt av ytterligare information.

Inte heller med Ike, Lucy, Ethel, Mary eller Rhoda kan översättaren göra så mycket mer än att översätta Ikes epitet till det svenska *pastor*. De kulturella referenserna må vara svåra att förstå för en svensk, men de utgör samtidigt omistliga delar av novellens helhet. De tre exemplen översätts då på följande vis:

(10b) ”Du låter som pastor Ike: ’det bästa man kan göra för de fattiga är att inte vara en av dem.’”

(15b) Vi var Lucy och Ethel, Mary och Rhoda.

(17b) Samma morgon som de flyttade henne till kyrkogården där Al Jolson är begravd började jag i en kurs för flygrädda.

3.2.9. Exempel 12

(12a) I turned to page three, to a *UPI* filler datelined Mexico City.

Förkortningen *UPI* står för *United Press International*, som är en amerikansk nyhetsbyrå. Det textmässiga sammanhanget är inte speciellt problematiskt här – visserligen utgör nyhetsbyrån en referens till den kulturella kontexten, men framförallt verkar det här vara ett vanligt, idiomatiskt uttryck.

Översättaren kan som vanligt välja att låta *UPI* stå kvar, antingen ensamt eller med en förklarande kommentar. I det här fallet ter det sig dock som ett onödigt textnära alternativ som bara försvårar läsbarheten. Ett annat alternativ är att ersätta *UPI* med en annan, känd, nyhetsbyrå,

som exempelvis TT, men då är risken naturligtvis stor att läsaren börjar fundera över vad Tidningarnas Telegrambyrå gör i en amerikansk tidning. Det bästa alternativet verkar således vara att helt enkelt stryka UPI och istället skriva någonting i den här stilen:

(12b) Jag bläddrade till sidan tre, till en utfyllnadsnotis från Mexico City.

3.2.10. Exempel 13, 14 och 16

(13a) It was the smell of *barbecue sauce* that eventually led to his capture.

(14a) We lay side by side, adjustable beds cranked up for optimal TV-viewing, littering the sheets with *Good Humor wrappers*, picking toasted almonds out of the gauze.

(16a) They'd serve papaya and shrimp and *watermelon ice*.

Återigen väljer vi att behandla tre exempel i samma avsnitt, eftersom de alla innebär samma slags översättningssvårighet. Här handlar det alltså om mat, något som ofta medför problem för översättaren, eftersom maträtter ofta är mycket specifika för den kultur eller det land de kommer från.

De olika exemplens sammanhang i novellen är relativt uppenbara. Såsen i utdrag (13a) nämns i samband med en osannolik tidningsnotis om en man som rånar en bank med en grillad kyckling. *Good Humor* (14a) är ett amerikanskt glassföretag som var det första att tillverka glass på pinne (enligt företagets hemsida). Omnämmandet av företagets namn fyller en funktion i novellen eftersom det visar på den glada stämning som både berättaren och hennes vän försöker upprätthålla, samtidigt som det kontrasterar mot novellens mörkare teman. *Watermelon ice* (16a), slutligen, är en efterrätt som består av vattenmelon, socker och citronsaft som mixas och fryses. När berättaren längtar efter att fly från vännens sjukbädd till ett ställe där de serverar watermelon ice (och sangria) är det för att hon vill ”skimra av lust, sjuda av hetta, pulsera av liv” (egen översättning). Watermelon ice är läskande, somrigt och uppfriskande – själva motsatsen till den instängda och sjukliga miljön på isoleringsavdelningen.

Peter Newmark nämner flera olika strategier vid översättning av mattermer, såsom överföring och komponentanalys (1988:96 – 97). Han

betonar dock vikten av att anpassa texten till läsarnas förförståelse och att texten är konsekvent och lätt att läsa. Vad gäller barbecue-såsen kan översättaren visserligen tänka sig att svenska läsare vet vilken typ av sås det är, men i texten finns också en klar koppling mellan ”barbecued chicken” och ”barbecue sauce”. Om den svenska kycklingen är grillad, bör därför såsen vara en grillsås. På så sätt försvinner den kulturella referensen, eftersom en svensk grillsås antagligen kan vara vilken sås som helst som passar till grillad mat, men resultatet blir att vi istället får en läsarvänlig och lättförståelig text.

Sedan 1961 är glasstillverkarna Good Humor en del av det multinationella företaget Unilever. Det innebär bland annat att de glasspapper som novellens huvudkaraktärer strör omkring sig bär samma hjärtformade logotyp som svenska GB Glace. Trots detta kan vi svårligen tänka oss att ersätta det amerikanska företagsnamnet med det svenska, av samma skäl som vi nämnt tidigare. Vi skulle dock kunna få med all information som finns i källtexten genom att skriva *Good Humor-glasspapper*, men det låter alldeles för långt och klumpigt. Återstår således att stryka företags namn, och bara skriva *glasspapper*.

Till sist återstår då att hitta en översättning för *watermelon ice* som förhoppningsvis låter lika frisk och läskande som originalet. Eftersom det inte handlar om glass kan vi till exempel tänka oss *frusen vattenmelon*. Detta låter visserligen som att det enbart är, just, frusen vattenmelon, men det är ju inte så långt från sanningen, och dessutom låter det onekligen uppfriskande. Översättningen av de tre exemplen blir således såhär:

(13b) Det var lukten av grillsås som till slut ledde till att han fångades in.

(14b) Vi låg sida vid sida med sängarna uppställda för optimalt tv-tittande, strödde glasspapper på lakanen omkring oss och plockade rostade mandlar ur gasbindorna.

(16b) de skulle servera papaya och räkor och frusen vattenmelon.

3.2.11. Exempel 18

(18a) I remember only the useless things I hear – that Bob Dylan’s mother invented *Wite-Out*, that twenty-three people must be in a room before there is a fifty-fifty chance two will have the same birthday.

När vi nu kommer till det sista exemplet ur texten, har vi redan gått igenom de flesta, vanliga översättningslösningarna vid kulturspecifika problem. En strategi som nämnts, men hittills förkastats, är att ersätta den källspråkliga företeelsen med en liknande målspråklig. Anledningen till detta har varit att svenska läsare av en amerikansk text skulle tycka att plötsliga referenser till svenska tidningar och glassmärken skulle vara både märkliga och malplacerade. I det här fallet ser dock läget något annorlunda ut.

Wite-Out är ett amerikanskt märke av en särskild typ av korrigeringsvätska. Liksom dess europeiska motsvarighet *Tipp-Ex*, har märkesnamnet kommit att ersätta det övergripande begreppet som generisk term. När man i Sverige pratar om den typ av korrigeringsvätska som vanligtvis är vit, stryks över en text med någon slags pensel och behöver några sekunder på sig för att torka, säger man i regel *Tipp-Ex* (och i USA vanligtvis *Wite-Out*). Trots att det här alltså rör sig om två olika företagsnamn, finns därför fog för påståendet att *Wite-Out* och *Tipp-Ex* är översättningsmotsvarigheter.

Det textmässiga sammanhanget är ytterligare en av berättarens många anekdoter. Spelar det då någon roll för textens sammanhang huruvida det står *Wite-Out* eller *Tipp-Ex*? Detta är en fråga som tål att diskuteras. Hade anekdoten varit sann, och fru Dylan (fru Zimmerman?) verkligen hade varit den som uppfann vätskan, hade vi naturligtvis varit tvungna att hålla oss till det amerikanska namnet. Nu är det dock inte så. Däremot uppfann Monkees-medlemmen Mike Nesmiths mor, Bette Graham Nesbith, den *andra* stora, amerikanska korrigeringsvätskan: *Liquid Paper* (enligt företagets hemsida). Anekdoten är alltså inte sann, och då kan man naturligtvis hävda att det inte heller spelar någon roll om läsaren förstår vad *Wite-Out* är, huvudsaken är att det rör sig om någon form av uppfunnen produkt. Men kanske spelar det ändå roll vad för slags produkt det handlar om. Med hjälp av korrigeringsvätska kan man ju stryka över det som är skrivet och skriva nytt. Är det inte precis detta berättaren gör när hon i samma stycke funderar över hur hon skall återberätta sin historia?

Här får översättaren således välja mellan att ta hänsyn till de kulturella referenserna, och skriva *Wite-Out*, eller att främja läsarförståelsen och de eventuella tolkningsmöjligheter som finns i stycket, och skriva *Tipp-Ex*. Liksom i våra övriga exempel finns här inget objektivt, rätt svar. Istället får översättaren förlita sig på sin egen tolkning och sin, förhoppningsvis, välinformerade känsla för vad som

låter *bättre*. Den här översättaren väljer att skriva *Tipp-Ex*, och meningen lyder då:

- (18b) Jag kommer bara ihåg de meningslösa sakerna jag hör – att det var Bob Dylans mamma som uppfann Tipp-Ex, att det måste vara tjugotre människor i ett rum för att för att sannolikheten att två av dem har samma födelsedag skall vara femtio procent.

4. Slutsatser och sammanfattning

De kulturspecifika översättningssvårigheterna i Amy Hempels novell *In the Cemetery Where Al Jolson Is Buried* är av flera olika slag. En handfull av dem refererar till personer, varav vilka några visserligen är fiktiva, men som ändå befinner sig i en verklighet som är högst amerikansk. Flera av de exempel vi har tagit upp rör maträtter och produktnamn som är särskilt typiska för USA. Ytterligare ett par handlar om djurarter som är i det närmaste okända i Sverige, och i ett av exemplen ligger svårigheten i att överföra de kulturella konnotationerna i en viss, amerikansk sociolekt.

För att kunna lösa dessa problem kan översättaren använda sig av en rad olika strategier. En sådan strategi är att förklara de okända företeelserna med en kommentar eller ett epitet. På så sätt kvarstår den kulturella referensen, utan att läsförståelsen blir lidande. Förklarande kommentarer ter sig dock gärna lite klumpiga och passar inte speciellt väl in i den minimalistiska och talspråkliga stilen i *In the Cemetery*... Av denna anledning har den här strategin bara använts två gånger i den egna översättningen.

En annan strategi är att helt enkelt överföra det engelska ordet eller namnet sådant det är, utan förklaringar eller kommentarer. Det uppenbara problemet med detta är att läsaren kanske inte förstår vad som avses, och missar en del av textens betydelse. Det kan också hända att en läsare som vid upprepade tillfällen stöter på främmande objekt känner sig bortstött och slutar läsa. Vid översättningen av *In the Cemetery* har denna strategi ändå använts flera gånger i de fall då de kulturella referenserna har varit viktiga för novellens tematik och textens stil inte tillät några förklarande kommentarer.

Ytterligare ett sätt att lösa problemet med kulturspecifika översättningssvårigheter är att stryka det problematiska uttrycket, alternativt ersätta det med ett överordnat begrepp. Båda kan vara användbara för att främja läsförståelsen och flytet i texten, men sker ofrånkomligen på bekostnad av semantiska aspekter. I den egna översättningen har dessa strategier därför bara använts när den innehållsliga förlusten har ansetts vara så liten att den vägs upp av en formmässig vinst.

Den översättningsstrategi som Rune Ingo kallar *adaption* hör, förutom i särskilda fall, överhuvudtaget inte hemma i den här typen av skönlitterär översättning. Att ersätta specifikt källkulturella företeelser med lika specifikt målkulturella förändrar hela textens kontext och

flyttar den allt för långt från sitt ursprung. I exempel (18) ur *In the Cemetery...* användes ändå en slags adaptation vid översättningen, som dock enbart var möjlig eftersom produktnamnet *Tipp-Ex* inte uppfattas som ett specifikt målspråkligt begrepp utan en generisk term.

I några fall har strategin gått ut på att konstruera egna, svenska begrepp utifrån beståndsdelarna i det engelska ordet eller namnet. Nackdelen med detta är naturligtvis att de kulturella referenserna går förlorade, men *alla* kulturella referenser är inte möjliga att översätta. Den här strategin kan därför användas när en exakt översättningsmotsvarighet är omöjlig att finna, för att åstadkomma en effekt som, i största möjliga mån, motsvarar effekten av källtexten.

Valet av översättningsstrategi avgörs alltså till stor del av vad översättaren anser vara det centrala i textstycket, och texten som helhet. Dessa val är dock inte alltid konsekventa. I översättningen av *In the Cemetery...* har, i vissa fall, läsförståelsen prioriterats, i andra fall de kulturella referenserna. Övergripande kan man dock säga att källtextens tematik och stil har ansetts viktigare att bevara än att producera en helt igenom lättläst och lättförståelig svensk text. Detta skulle kunna beskrivas som att författaren och dennes intentioner har prioriterats framför läsaren och dennes tillgång till texten, men man kan också vända på perspektivet och säga att det snarare handlar om att ge den svenska läsaren tillträde till en text som, i så hög grad som möjligt, efterliknar originalet.

Det sägs ibland, med avseende på fackspråklig översättning, att det är viktigare att översätta bra än att översätta rätt, och man menar då att det är viktigare att få fram en bra, läsarvänlig text än att betydelsen återges exakt. Här har vi alltså återigen den klassiska motsättningen mellan form och innehåll. Men var börjar det ena och var slutar det andra? Skönlitteraturen, i mycket högre grad än facklitteraturen, visar på det som Paul Ricoeur beskriver som "the inseparable *combination* of sense and sonority, of the signified and the signifier" (2004:6, min kursivering). För författaren skapar formen och innehållet varandra, och meningen uppstår emellan de båda. Översättarens uppgift är, så att säga, att vända på processen och skapa en text utifrån den mening som han eller hon uppfattar i originalet. Denna omvända process skulle kunna beskrivas som att översättaren plockar isär form och innehåll, för att sedan sätta ihop dem igen på ett nytt sätt. Oftare är det nog dock så, att även översättaren låter form och innehåll skapa varandra, i ett förlopp som visserligen har snävare ramar men är nog så kreativt som författarens arbete. Och då är kanske form och innehåll inga

motsättningar alls, utan snarare element i en relation som skapar översättningens mening.

Käll- och litteraturförteckning

Primärkälla

Hempel, Amy [1985] 2007. In the Cemetery Where Al Jolson Is Buried. I: *The Collected Stories*. New York: Scribner. S. 29–40.

Litteratur

Ahearn, Kerry 2000. Amy Hempel. I: Gelfant, Blanche H. (ed.), *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*. New York: Columbia University Press. S. 291–296.

Feddersen, R.C. 2001. Introduction. I: Fallon, Erin (ed.), *A Reader's Companion to the Short Story In English*. (Under the Auspices of the Society for the Study of the Short Story.) Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers. S. 15–22.

Gelfant, Blanche H. 2000. Introduction. I: *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*. New York: Columbia University Press. S. 1–5.

Heckscher, Einar 1997. *Amerikanskt slanglexikon*. Stockholm: Rabén & Prisma.

Hempel, Amy [1986] 2007. The Harvest. I: *The Collected Stories*. New York: Scribner. S. 103–110 .

Ingo, Rune 2007. *Konsten att översätta: översättandets praktik och didaktik*. Lund: Studentlitteratur.

Lamm, Carl 1987. *Ohlmarks vs. Tolkien*. Göteborgs universitet.

Newmark, Peter 1982. *Approaches to Translation*. New Jersey: Prentice Hall.

Newmark, Peter 1988. *A Textbook of Translation*. New Jersey: Prentice Hall.

Ricoeur, Paul [1997] 2006. Translation As Challenge and Source Of Happiness. I: *On Translation*. London: Routledge. S. 3–10.

Thorne, Tony 2005. *Dictionary of Contemporary Slang*. London: A & C Black Publishers Ltd.

Elektroniska källor

Brosius, Liz & Steeples, Don W. 1996. *Kansas Geological Survey* –

- Public Information Circular 3*. <<http://www.kgs.ku.edu>>. Publicerat i juli 1996. Hämtat 2009-04-29.
- Cheung, Yennie 2007. *In the Cemetery Where Al Jolson Is Buried*. <<http://www.hipsterbookclub.com>>. Publicerat i mars 2007. Hämtat 2009-05-01.
- Ethnic Elders Care Network, <<http://www.ethnicelderscare.net/ethnicity&dementiaA.htm>>. Hämtat 2009-05-04.
- Internet Movie Data Base, <www.imdb.com>. Sökord: *I Love Lucy* resp. *The Mary Tyler Moore Show*. Hämtat 2009-05-02.
- Nordisk familjebok, <<http://runeberg.org/display.pl?mode=facsimile&work=nfbt&page=0061>>. Hämtat 2009-04-14.
- Potter, D.A., Potter, M.F. & Townsend, L.H. *Japanese Beetles in the Urban Landscape*. <<http://www.ca.uky.edu/entomology/entfacts/ef451.asp>>. Hämtat 2009-04-23.
- Reptile Database, The, <<http://www.jcvi.org/reptiles/search.php>>. Hämtat 2009-04-22.
- Reverend Ikes webbsida, <www.revike.org>. Hämtat 2009-05-02.
- Sobeloff, Judy 1997. Criticism. Ur: *Short Stories For Students*. <<http://www.answers.com/topic/in-the-cemetery-where-al-jolson-is-buried-story-7>>. Hämtat 2009-04-23.
- Unilever Ice Cream, <http://www.icecreamusa.com/good_humor/>. Hämtat 2009-05-02.
- Weich, Dave 2006. *Forty-Eight Ways of Looking at Amy Hempel*. <<http://www.powells.com/authors/hempel.html>>. Publicerat 2006-04-27. Hämtat 2009-04-20.
- Wikipedia, <www.wikipedia.org>. Sökord: *low-rider*. Hämtat 2009-05-02.