

**Översättning, stil
och lingvistiska metoder**

STUDIA INTERDISCIPLINARIA, LINGUISTICA ET LITTERARIA

4

UTGES AV
INSTITUTIONEN FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER
GÖTEBORGS UNIVERSITET

Översättning, stil och lingvistiska metoder

Elisabeth Bladh
Magnus P. Ängsal
(utg.)



UNIVERSITY OF GOTHENBURG
DEPT OF LANGUAGES AND LITERATURES

© Författarna och Institutionen för språk och litteraturer,
Göteborgs universitet, 2013

Sättning: Thomas Ekholm

Omslag: Thomas Ekholm

Tryck: Reprocentralen, Campusservice, Göteborgs universitet,
Göteborg, 2013

Elektronisk publikation: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/32320>
ISBN 978-91-979921-1-4

Distribution:

Institutionen för språk och litteraturer, Göteborgs universitet

PO Box 200

SE30 405- Göteborg, Sweden

publications@sprak.gu.se

Innehållsförteckning

Förord	1
<i>Elisabeth Bladh och Magnus P. Ångsal</i>	
Att översätta dialektala och kulturspecifika uttryck i Maryse Condés <i>Traversée de la mangrove</i>	9
<i>Elisabeth Bladh och Alexander Künzli</i>	
Att undersöka stilistiska preferenser hos läsare av översatt skönlitteratur med webbenkäter	39
<i>Hugues Engel</i>	
Lexikala val som ett drag i översättarstil. En studie av två bulgariska noveller i svensk översättning	55
<i>Birgitta Englund Dimitrova</i>	
The Problem of Generality in Models for Translation Criticism	75
<i>Christina Heldner</i>	
”– Visst kan jag tolka, sa Eino. Mie käänän.” Mikael Niemi, meänkieli och läsare i och utanför Tornedalen	105
<i>Hans Landqvist</i>	
Lexikala upprepningar som stildrag i <i>Thérèse Raquin</i> av <i>Émile Zola</i> : Om att översätta ”fauve” till svenska	133
<i>Eva M. Olsson Lönn</i>	
Stiltrogenhet och kulturell anpassning i fyra svenska <i>King Lear</i> -översättningar	151
<i>Katharina Nahlbom</i>	
Om att översätta stil. Några nedslag i svensk skönlitteratur på engelska	177
<i>Inger Ruin</i>	

Tomas Tranströmer om översättning <i>Torsten Rönnerstrand</i>	197
Hur översättarstil formas – Om några strategiska principer i franska översättningar av Strindbergs <i>Fröken Julie</i> <i>Elisabeth Tegelberg</i>	207
Om språkkritik och översättningskritik <i>Magnus P. Ångsal</i>	225
Om artikelförfattarna	251

Förord

”Det som säger oss hur en text skall uppfattas är det flyktigaste, mest svårdefinierbara i språket, det som lättast går förlorat i översättningar, det som historiska och kulturella avstånd först gör oss döva för”, skriver Horace Engdahl (2005:14) i sin studie över rösten i litteraturen, *Beröringens ABC*.

Den frågvisa vill då veta: Är det alls möjligt att överbrygga sådana avstånd? I alla händelser är det möjligt, och fruktbart, att studera dem, underkasta dem analys. Vad händer med det vi kallar stil, det för en text säregna, när det överförs från ett språk till ett annat? Hur kan det som sker på vägen utforskas med lingvistiska metoder?

Det är sådana frågor som tas upp till diskussion i de sammanlagt elva bidrag som finns samlade i den bok som du nu håller i din hand eller läser i elektronisk form. Vår förhoppning är att dessa uppsatser kan säga något viktigt om översättandets möjligheter och begränsningar. Likaså hoppas vi kunna visa att stil och översättning hänger nära samman och att lingvistiska metoder lämpar sig väl för att beskriva några av sambanden mellan stil och översättning, även om inte alla artiklar i den här volymen är just lingvistiskt orienterade.

Denna disciplinära mångfald är och skall förstås som en styrka. I det ljuset framstår stilistik och översättningsforskning som starka forskningsfält därför att de lever i ett gränsland mellan lingvistisk, litteraturvetenskap och andra discipliner. Eller varför ens tala om ett gränsland? Stilanalys och översättningsstudier är ämnes- och forskningsriktningar i egen rätt och med starka historiska rottrådar i filologi och annan humaniora. Metodiska och teoretiska uppslag hämtas från skilda håll. Baksidan av myntet är möjligen att vare sig stilistik eller översättningsvetenskap har någon självklar plats i exempelvis främmandespråksfilologierna i Sverige idag, trots talet om tvärvetenskaplig forskning och interdisciplinära samarbeten. Med denna volym vill vi visa vad stilistik och översättningsstudier kan vara i praktiken. Vi hoppas också kunna ge en eller annan impuls till vidare forskning och studier.

Vare sig stil eller översättning är dock entydiga begrepp. Den tyske textlingvisten och stilforskaren Wolfgang Heinemann (2010) räknar i en översiktsartikel till en mängd ”grundkoncept” för hur stil uppfattas och har uppfattats under århundradena, av filologer och retoriker. I en antik retoriktradition ses stil ofta som retorisk utsmyckning, en del av *elocutio*. Stilen kan vidare yttra sig i sådana estetiska kvaliteter som finns i litterära verk. Ytterligare ett grundkoncept är att se stil som uttryck för en personlighet, vilket har sin pendang i den litterära stilistiken, i tanken om en författarens individualstil. Stil kan därtill ses som det från normen avvikande, det som framhävs och faller läsaren i ögonen.

Den enligt Heinemann kanske mest spridda synen på stil är dock att betrakta den som själva det urval av uttrycksmöjligheter som var och en träffar som författar en text. En följd av denna uppfattning blir att se stilistiken eller stilforskningen som en del av textlingvistiken. Hur blir anhopningen av sats till en meningsfull text? Med vilka medel? Också det är stilfrågor. Men stil kan också ses som ett uttryck för språkligt handlande, i en pragmatlingvistisk tradition. Då ligger det nära till hands att, som Per Lagerholm (2008:26) gör i sin översiktsbok *Stilistik*, ta stilstudiet i anspråk också för ideologikritisk textforskning.

Några av dessa stilkoncept skall läsaren finna i de texter som vi ställt samman i den här volymen.

Vad översättning är kan tyckas självklart, men är det ingalunda. I en filosofisk tanketradition har det kommit att beteckna en överföring av kognitivt innehåll i allmänhet, till exempel från tanke till text. Härutöver går åsikterna isär om var översättningen börjar och slutar. Översättningsforskaren Christiane Nord (2009:32) har argumenterat för att ”translation” är allt som ryms mellan extremerna fri textproduktion å ena sidan och transkription å den andra. Frågan som ofta ställs är: Hur mycket kan man ändra i en text och ändå kalla det översättning? Och vad händer med stilen, det som vi uppfattar som unikt för en text och skänker den dess röst? Det är ingen slump att flera av författarna i den här boken tar itu med översättningar av just litterära verk och analyserar deras sinsemellan mycket olikartade stildrag.

De lingvistiska metoder som kan tillämpas på stil- och översättningsstudier är många, från undersökningar av lexikala val och språkväxlingsfenomen till metaforer och syntaktiska och metriska strukturer. Också de metodiska frågorna spelar en viktig roll i den här boken.

Innan vi presenterar de elva artiklarna närmare skall nämnas att volymen och flertalet av dess bidrag har sin upprinnelse i en workshop med samma titel, *Översättning, stil och lingvistiska metoder*, som avhölls 24–25 november 2011 vid Institutionen för språk och litteraturer (SPL), Göteborgs universitet. Workshopen, som arrangerades av redaktörerna för denna bok, finansierades med medel från SPL, som ett led i en forskningssatsning. Också tryckningen av den här volymen har möjliggjorts tack vare denna insats. Vi vill på det här stället rikta ett varmt tack till ledningen för SPL för generösa bidrag.

Översättningsstudier är i dag en del de fem forskningsprofilerna vid SPL. Till yttermera visso förestår institutionen det tvååriga masterprogram i översättning (Översättarprogrammet) som Göteborgs universitet erbjuder. Inte minst av dessa skäl är det glädjande att nu kunna ge ut den här samlingen studier i översättning och stil som fjärde volym i institutionens skriftserie *SILL, Studia Interdisciplinaria, Linguistica et Litteraria*.

Workshopen *Översättning, stil och lingvistiska metoder* samlade runt 20 forskare från en handfull svenska lärosäten och med skilda disciplinära hemvister. Flera av föredragshållarna kom från de så kallade främmande språken (tyska, franska, engelska, ryska), somliga från översättningsvetenskap, svenska/nordiska språk och åter andra från litteraturvetenskap och filosofi. Ett urval av dessa bidrag presenteras i artikelform i den här volymen. Utöver det har ytterligare några artiklar på temat tagits med. I det som följer presenterar vi dem en efter en i den ordning som de uppträder.

Boken inleds med Elisabeth Bladh och Alexander Künzlis bidrag ”Att översätta dialektala och kulturspecifika uttryck i Maryse Condés *Traversée de la mangrove*”, där artikelförfattarna utgår från de nästan hundra ord som försetts med förklarande noter i källtexten. De konstaterar att mycket av den karibiska författarens regionala uttryckssätt ersätts

med standardspråkliga motsvarigheter i översättningarna och då särskilt i den (något äldre) tyska versionen. Den svenska översättningen kännetecknas även av att i hög grad behålla originalets kreolska ordvändningar, som förklaras i noter eller ordlista. Samtidigt ser man även att den svenska översättaren inspirerats av lösningar i den amerikanska utgåvan.

Hugues Engel diskuterar i uppsatsen ”Att undersöka stilistiska preferenser hos läsare av översatt skönlitteratur med webbenkäter” hur man kan gå till väga för att ta reda på hur läsare förhåller sig till måltexter som avviker från målkulturens stilistiska normer. Engel framhåller inledningsvis att ett nätbaserat frågeformulär gör det möjligt att nå en större och samtidigt mer varierad population. Med exempel från Hjalmar Söderbergs prosa visar han sedan hur en webbenkät kan se ut där franska informanter ska ta ställning till hur de tycker att upprepningar och polysyndeser (x och y och z) bör översättas till franska.

Birgitta Englund Dimitrovas studie ”Lexikala val som ett drag i översättarstil. En studie av två bulgariska noveller i svensk översättning” är både metodologiskt och empiriskt inriktad. Inledningsvis ställer hon upp ett metodologiskt program för hur individuell översättarstil kan studeras: det bör röra sig om en jämförelse mellan en och samma originaltext å ena sidan och två (eller fler) översättningar av densamma, tillkomna vid ungefär samma tidpunkt och på samma målspråk. I den empiriska delen av sin studie beskriver hon hur översättarstil kan yttra sig utifrån en analys av lexikala val i två noveller av den bulgariske författaren Jordan Raditjkov, överförda till svenska av två olika översättare.

I uppsatsen ”The Problem of Generality in Models for Translation Criticism” prövar Christina Heldner giltigheten för en modell för översättningskritik som hon tidigare utarbetat för översättningar av Dantes *Divina Commedia* genom att applicera den på Shakespeares sonetter. Artikelförfattaren visar att modellen är generaliserbar vad gäller kommunikativ ekvivalens, rytmisk respektive fonetisk variation, men att den behöver justeras något för parametern lexikalisk variation för att rätt kunna bedöma måltexternas motsvarigheter till de upprepningar som Shakespeare använder för stilistiska syften kopplade till sonetternas temaik.

I ”– Visst kan jag tolka, sa Eino. *Mie käännän.*’ Mikael Niemi, meänkieli och läsare i och utanför Tornedalen” går Hans Landqvist till botten med litterär flerspråkighet och språkväxling i romanen *Mannen som dog som en lax* av den populära författaren Mikael Niemi. Romanen är huvudsakligen skriven på svenska och dess tänkta publik är i första hand svenskspråkig. Språkväxlingen, som oftast går från svenska till meänkieli/finska, tjänar bland annat till att skildra språksituationen i Tornedalen litterärt. Landqvist visar att latent språkväxling (metatextuella kommentarer och kontextuella ledtrådar) dominerar klart över manifest språkväxling (explicita inslag av andra språk än svenska).

Eva M. Olsson Lönn konstaterar i ”Lexikala upprepningar som stildrag i *Thérèse Raquin* av Émile Zola: Om att översätta ’fauve’” att det är svårt att uppnå fullständig ekvivalens rörande detta i originalet återkommande symbolmättade ord. Detta beror på strukturinherenta skillnader mellan målspråket svenska och källspråket franska. Utgångspunkten i bedömningen av översättningarna är nutida svenska, vilket exempelvis för med sig att ordvalet (”black”), som tidigare tillät ett mer konsekvent återgivande av ”fauve”, numera omöjliggörs på grund av språkförändringar. Olsson Lönn föreslår avslutningsvis att det franska ordet ska lånas in för att bättre kunna avbilda det symmetriska mönstret i Zolas roman.

Shakespeare står i förgrunden för Katharina Nahlboms artikel ”Stiltrogenhet och kulturell anpassning i fyra svenska *King Lear*-översättningar”. Nahlbom tar sin utgångspunkt i de olikartade ideal (originaltrohet kontra anpassning till målspråkskulturen) som länge präglade europeisk översättning av Shakespeare. Utifrån en analys av fyra svenska versioner av *King Lear* observerar hon olika översättningsstrategier som kan förklaras av vilket syfte översättningarna skulle tjäna. Bara ett par av dem skrevs uttryckligen för scenen. Vissa skillnader kan också förklaras med avståndet i tid; den äldsta analyserade översättningen publicerades vid mitten av 1800-talet, den senaste på 1980-talet. Särskilt två av översättningarna (Collinders och Hallqvists) återspeglar de ovan nämnda idealen om stiltrogenhet och anpassning.

Inger Ruin behandlar i ”Om att översätta stil. Några nedslag i svensk skönlitteratur på engelska” frågan om möjligheten att återge originalets

stil i litterär översättning. Om stil definieras i termer av formella språkliga drag kan man genom att jämföra original och översättning konstatera om författarens stilistiska val följts av översättaren. Ruin jämför ett stort antal korta utdrag ur svenska skönlitterära 1900-talsverk och deras översättning till engelska. Kategorierna segmentering (uppdelning i satser), sekvens (ordningsföljden mellan satser och satsled) och "salience" (framhävande) står i fokus. I analysen visas att förändringar av dessa stildrag i översättningarna – till synes utan motivering i grammatiska skillnader mellan språken – påverkar läsarens upplevelse av texten.

I Torsten Rönnerstrands "Tomas Tranströmer om översättning" ges begreppet översättning en vidgad betydelse. Här handlar det inte så mycket om översättning av texter som om översättning av tankeinnehåll till en språklig form. Rönnerstrand visar i sin diskussion av dels en rad Tranströmer-dikter, dels yttranden från Tranströmer själv att översättning och språk är bärande teman i dennes verk. En viktig grundval för lyrikerns syn på språk och översättning är den ytterst sett språkfilosofiska frågan om språkets referentialitet. Tranströmers uttryckliga ambition är att hans diktning skall ha en "verklighetsplacering". Detta blir tydligt inte minst i korrespondensen med hans översättare till engelskan, Robert Bly, vilken också dryftas i Rönnerstrands artikel.

Elisabeth Tegelbergs bidrag "Hur översättarstil formas – Om några strategiska principer i franska översättningar av Strindbergs *Fröken Julie*" ger exempel på hur betydande den stilistiska spännvidden kan vara mellan olika översättningar av en och samma källtext. Av de sammanlagt fem undersökta översättningarna visar det sig att de i tiden mest närliggande versionerna uppvisar störst skillnader, där den ena är formellt trogen medan den andra anlägger ett ytterst fritt förhållningssätt till den svenska förlagan. Då syftet med de franska översättningarna får anses vara detsamma, dvs. att kunna ligga till grund för en uppsättning, menar Tegelberg att det är de individuella översättarnas preferenser som förklarar dessa stilskillnader.

Volymen avslutas med Magnus P. Ängsals artikel "Om språkkritik och översättningskritik", som är av teoretisk-begreppslig natur. Syftet är att kartlägga skillnader och likheter mellan språkkritik och översättningskritik, samt att utröna i vilken mån översättningskritik (betraktad som en

viktig del av översättningsforskning) kan ses som en del av språkkritik. Artikelförfattaren visar att den vetenskapliga översättningskritiken aldrig eller ytterst sällan förstås i dess språkkritiska kontext, trots att översättningskritik och språkkritik hänger nära samman. Artikeln mynnar ut i en plädering för att uttryckligen ta sambanden mellan språkkritik och översättningskritik på allvar.

Vi vill slutligen tacka författarna för deras medverkan. Ett stort tack går också till Thomas Ekholm för hans arbete med layout och sättning.

Elisabeth Bladh och Magnus P. Ängsal

Göteborg, februari 2013

Litteratur

- Engdahl, H. 2005 [1994]. *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*. Stockholm: Bonnier pocket.
- Heinemann, W. 2010. "Reflexionen zum Verhältnis von Text und Stil". I: *tekst i diskurs/text und diskurs* 3, 145–165, <http://www.tekst-dyskurs.pl/artykuly-pdf/Heinemann.pdf> (hämtad 2013-02-05).
- Lagerholm, P. 2008. *Stilistik*. Stockholm: Studentlitteratur.
- Nord, C. 2009. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktischen Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 4., überarbeitete Auflage. Tübingen: Julius Gross Verlag.

Att översätta dialektala och kulturspecifika uttryck i Maryse Condés *Traversée de la mangrove*¹

Elisabeth Bladh och Alexander Künzli

1. Inledning

Ett stildrag som kännetecknar många ”frankofona” författare, dvs. författare från den fransktalande världen utanför Frankrike, är att de i sina skönlitterära verk använder sig av dialektala uttryckssätt och referenser till kulturspecifika fenomen som inte sällan är okända för en europeisk fransk publik. Det gäller inte minst de författare från det fransktalande Karibien som i sina verk låter sig inspireras av en verklighet där standardfranskan samsas med kreolska och en lokal varietet av franska. En sådan författare är Maryse Condé, Västindiens litterära ”Grande dame”, som med stor framgång nyligen återintroducerades för svenska läsare med romanen *Färden genom mangroven* i översättning av Helena Böhme (Condé 2007). Exempelvis hävdar författaren själv att hon inte skriver på franska utan på ”Maryse Condésiska” (Larsson 2007), något som resulterat i att hennes franska förläggare till en början försedde hennes texter med förklarande fotnoter för att på så viss underlätta läsningen för en fransk publik som inte är närmare bekant med den karibiska kulturen. I fallet med *Traversée de la mangrove* (Condé 1989) innebar det att 95 noter lades till den drygt tvåhundra sidiga romantexten.²

I det följande kommer vi att utgå från dessa noter i vår undersökning av hur dialektala och kulturspecifika uttryck som speglar en karibisk verklighet återges i översättningar till svenska och tyska. Visserligen innehåller romanen långt fler ord och uttryck som är typiska för den

¹ Den här undersökningen bygger på en studie som presenterades vid konferensen *Literature, Geography, Translation: The New Comparative Horizons* som hölls i Uppsala 11–13 juni 2009, då som en del i föredraget ”*Yé krik yé krak* – French Caribbean Literature in German and Swedish Translation”.

² Inget i texten anger visserligen att dessa noter kommit till på förlagets initiativ, men vid en direkt förfrågan till författaren kunde Kullberg (2010:57, not 1) bekräfta sin förmodan att de paratextuella elementen inte hade utarbetats på initiativ av Condé själv.

här regionen men vi menar att det här begränsade urvalet ändå bör kunna ge en viss inblick i hur översättare möter den här svårigheten, särskilt med tanke på att det rimligtvis bör vara de mest främmande och därmed svåröversatta orden som försetts med en förklaring i det franska originalet. Romanen tycks inte ha översatts i någon större utsträckning (exempelvis genererar UNESCOs databas Index Translationum [www] enbart träffar på nederländska 1991, engelska 1995 och italienska 2002 utöver den tyska översättningen från 1991, samt de två svenska utgåvorna från 2007 och 2008) men det kan ändå vara befogat att fråga varför vi valt att undersöka just översättningarna till tyska och svenska. En anledning är att de båda språken utgör våra modersmål, något som underlättar analysen av måltexterna. Samtidigt medför valet en jämförelse av texter som uppvisar både likheter och skillnader rörande översättarnas förutsättningar. Å ena sidan kommer vi att jämföra två germanska språk, som talas i relativt närstående kulturer men inte i källspråksregionen. Översättaren hade alltså ingen möjlighet att använda sig av eller låta sig inspireras av en lokal karibisk dialekt på målspråket, något som skulle kunnat ske i översättningar till exempelvis engelska eller nederländska.³ Å andra sidan skiljer sig översättningarna åt i tid: den tyska översättningen gavs ut 1991, medan den svenska versionen kom först 2007. De tyska översättarna hade alltså inte samma möjlighet att kon-

³ Även om det mycket riktigt finns översättare som väljer att återge dialektalt karibiskt språk med en västindisk dialekt eller genom att skapa en "dialekt" med utgångspunkt i den lokala varieteten (se Sánchez Galvis 2009, Craig 2006), är den här översättningsstrategin antagligen ändå ganska sällsynt. Exempelvis anges i förordet till den amerikanska utgåvan av den här undersökta romanen, *Crossing the Mangrove* (Condé 1995), att översättaren Richard Philcox, en engelsman som också är gift med författaren, valt att inte utgå från någon av de engelskspråkiga dialekter eller kreoler som talas i Västindien. Den belgiska forskaren Gyssels (2000) visar dessutom att det inte alltid är önskvärt att översätta ett dialektalt ord på källspråket med ett dito ord på målspråket eftersom orden inte nödvändigtvis ger samma konnotationer. Gyssels tar här exemplet 'coolie', en term som på Guadeloupe används nedsättande för människor av indisk härkomst. Gyssels menar att det på nederländska inte bör översättas med 'meengwaterhindoestaan', trots att det också är ett dialektalt ord som refererar till personer med indiskt ursprung. Det nederländska ordet är nämligen värdeneutralt, något som kan förklaras av att det råder andra demografiska förhållanden i Surinam, där invånare med indisk härkomst utgör en betydande del av befolkningen.

sultera andra källor utöver noterna, exempelvis olika lexikon (Ludwig et al. 1990, Telchid 1997, Confiant 2007) och översättningen till engelska (Condé 1995), som innehåller 55 noter varav 20 inte återfinns i det franska originalet. Inte heller får man glömma bort all information som numer finns att tillgå på nätet.

Vi kommer att inleda med en allmän presentation av författaren, varefter vi beskriver språket i den här undersökta romanen för att sedan gå in på fotnoterna. I resultatdelen diskuterar vi först vilka strategier översättarna valt för att återge förlagans förankring i en karibisk övärld. Därefter undersöker vi i hur stor grad översättarna förlitat sig på källtextens noter och vart den här informationen som lagts till i originalet tar vägen i översättningen. Innan vi övergår till att diskutera resultaten av undersökningen studerar vi hur den svenska översättningen förhåller sig till den amerikanska utgåvan eftersom det vid en jämförelse framgår att den uppvisar vissa likheter med den engelskspråkiga versionen.

2. Maryse Condé

Maryse Condé (1937–) är en produktiv författare från Guadeloupe, som hittills publicerat ett tjugotal skönlitterära verk, främst romaner. Hon föddes in i en medelklassfamilj som yngst i en skara på åtta barn. Under studietiden i Paris gifte hon sig med en man från Guinea och flyttade sedan till Afrika, där hon kom att bo i olika länder. Efter ett antal år flyttade hon tillbaka till Paris där hon fortsatte sina studier och skrev en avhandling i litteraturvetenskap. Hon undervisade sedan parallellt med sitt skrivande, främst i USA. Ämnen som återkommer i hennes böcker är ras, klass, kön och migration i en handling som ofta utspelar sig i något afrikanskt eller karibiskt land. Condé fick sitt internationella genombrott i slutet av åttiotalet med den afrikanska krönikan *Ségou*. Sedan 1987 har hon belönats med ett antal betydande litterära utmärkelser, exempelvis i Frankrike och USA. Idag figurerar hon bland de mest översatta frankofona författarna i världen och har en trogen publik främst bland anglo-amerikanska, tyska och nederländska läsare (Lievoin 2006).

Condé introducerades ungefär samtidigt på tyska (1988) och svenska (1989) med den första delen av släktsagan *Ségou*, som utspelar sig i Mali. Därefter skulle författaren emellertid gå två helt olika öden till mötes i de två kulturerna: under närmare tio års tid kom Condé att översättas regelbundet till tyska medan det istället dröjde nästan tjugo år innan en ny bok av författaren gavs ut på svenska. Det betyder att de två översättningar som vi undersöker i den här uppsatsen skiljer sig något åt vad det gäller utgivningskontext.⁴ *Unter den Mangroven* utkom 1991 som författarens fjärde roman på tyska, två år efter novellsamlingen *Tod auf Guadeloupe* (1989) och två år före den andra delen av *Ségou* (1993), och utgjorde därmed en i mängden av Condé-romaner som nådde tyska bokhandelsdiskar under nittioalet. En av översättarna i tandemparet Ingrid Ebel och Traudl Weiser var bekant med författaren sedan tidigare då Ebel översatt *Moi, Tituba, sorcière...Noire de Salem* (1988). Ebel skulle senare komma att översätta ytterligare två romaner av författaren (*Les dernier rois mages* 1994 och *La colonie du nouveau monde* 1996). Till skillnad mot flera andra tyska översättningar av Condé har *Unter den mangroven* inte getts ut i nytryck.

Ungefär femton år efter den tyska översättningen gavs den svenska översättningen av *Traversée de la mangrove* ut med titeln *Färden över mangroven* på Leopard förlag, ett mindre förlag vars skönlitterära utgivning riktar in sig på afrikanska och asiatiska författarskap. Initiativet till att återintroducera författaren för svenska läsare kom i det här fallet ifrån översättaren själv, Helena Böhme, som hade kommit i kontakt med romanen under sina studier i franska tio år tidigare och senare börjat översätta texten när hon gick den skönlitterära översättarutbildningen vid Södertörns högskola (Gergely 2007). Därefter har Böhme översatt ytterligare två romaner av den guadeloupeanska författaren för samma förlag: *Desirada* (2009) och *Tills vattnet stiger* (2011).

Även om Condé alltså är betydligt mer översatt till tyska än till svenska, verkar det som om intresset för henne svalnat något hos de tyska läsarna, samtidigt som en svensk publik får upp ögonen för den här västindiska berättarrösten. Gemensamt för de båda kultursfärerna är

⁴ För en översikt av Condés utgivningshistorik i de tyskspråkiga länderna och i Sverige, se Appendix A och B.

dock att Condé är den franskkaribiska författare som översatts mest till både tyska och svenska (Bladh & Künzli und. utg.). I Tyskland är det framförallt hennes afrikanska släktsaga från åttiotalet man finner i bokhandeln och en ny utgåva av den första delvolymen publicerades så sent som 2012.⁵ Rent allmänt kan man också konstatera att författaren haft en ganska brokig karriär på den tyska bokmarknaden där hennes romaner publicerats av både stora och små förlag och i tolkning av ett flertal översättare.⁶ Utgivningssituationen i de tyskspråkiga länderna är därmed än mer heterogen än i exempelvis i USA, där böckerna getts ut på mindre förlag och för det mesta översatts av en och samma person: engelsmannen Richard Philcox, som alltså även är gift med författaren (Adenet-Louvet 2007, se även Lindqvist 2011).

3. Språket i *Traversée de la mangrove*

Condés roman *Traversée de la mangrove* är skriven på standardfranska men innehåller som tidigare nämnts ett stort antal dialektala ord och uttryck samt inslag av kreolska. Om man undantar användandet av fotnoter och kursivering av utbrutna citat (framförallt sånger) sker växlandet mellan de olika varieteterna utan typografisk markering i brödtexten (exempelvis kursiv, som används i de båda översättningarna). Det här förfarandet förvånar knappast i och med att handlingen är förlagd till det avlägset belägna lilla samhället Rivière au Sel på Guadeloupe. Där dyker det en dag upp en man som flyttar in i ett hus i utkanten av byn, där han ägnar dagarna åt att skriva på en roman. Senare hittas han död i gytjtjan och under likvakan får vi lära känna främlingens historia genom byborna som var och en berättar sin historia och sitt förhållande till Sancher. Men det handlar lika mycket om byinvånarnas bristfälliga förhållande till sin egen historia (se Kullberg 2010:56). Romanen behandlar även den problematiska språkfrågan och kreolens förhållande till franskan, med inslag av implicit kritik av kreolitetsrörelsens ideologi

⁵ Séphocle (1992) har undersökt hur Condés författarskap har tagits emot i Tyskland och understryker hur populär *Ségou* är hos tyska läsare.

⁶ Vi vill tacka Frank Thomas Grub, Institutionen för språk och litteraturer vid Göteborgs universitet, för hans hjälp rörande de tyska förlagens profiler.

(Condé 2005:218), enligt vilken karibiska författare ska använda sig av ett kreolinspirerat språk i sina verk.

Romanen innehåller ett stort antal ”antillanismer”, dvs. uttryck som är specifika för den karibiska varieteten av franska. Det handlar framförallt om skillnader i lexikon gentemot standardfranskan, exempelvis ”morne” (jfr fr. ’colline’ ’kulle’, ibid.:46, 87, 130, 239, 2417), ”mitan” (fr. ’milieu’ ’mitt’, ibid.:41, 44, 175), ”pipirite” (fr. ’aube’ ’gryning’, ibid.:44, 203). Vad gäller verben återfinns flera ord bildade med prefixet *de-*: ”déparler” (fr. ’délirer’ ’svamla’ ibid.:118, 158, 182, 229, 229), ”dérespecter” (fr. ’manquer de respect’ ’inte ha respekt för’ ibid.:169), ”découcher” (fr. ’déborder’ ’svämma över’ ibid.:243), något som är karakteristiskt för den karibiska franskan (se Hazaël-Massieux & Hazaël-Massieux 1996). Men författaren använder även ord som finns på standardfranska men då i en annan betydelse, exempelvis ”jeu de paume” (fr. ’fronde’ eller ’lance-pierres’ ’slangbella’, Condé 2005:76, 132, 149) som på standardfranska refererar till ”ett ’handflatespel’ som tros ha uppkommit i Frankrike på 1200-talet, en föregångare till den moderna tennisen” (Nationalencyklopedien [www]). Fonetiska markeringar används däremot inte alls för att ange ett specifikt regionalfranskt uttal.

Det är emellertid inte helt enkelt att avgöra om ett enstaka ord är regionalfranskt eller kreolskt eftersom uttalet ofta är det samma, vilket för med sig att man gärna låter sig vägledas av stavningen vid kategoriseringar (Hazaël-Massieux & Hazaël-Massieux 1996:665). De flesta ord med kreolsk stavning som vävs in i Condés text är substantiv, exempelvis ”pié-bwa” (fr. ’arbre’ ’träd’, Condé 2005:181) och ”Zindien” (fr. ’Indien’ ’indier/indian’, ibid.:130, 140, 158, 183, 229), men man finner även uttryck såsom ”yé krik, yé krak” (ibid.: 151, 153), dvs. den traditionella formeln för att påbörja berättandet av en historia.

När hela meningar förekommer på kreolska handlar det framförallt om korta repliker (”Ou té konnet papa mwen?”, fr. not ”Tu connaissais mon père ?” ’Kände du min far’ ibid.: 229), men även ordspråk (”Si pa ti ni wom, pa ti ni lapwyè”, fr. not ”S’il n’y a pas de rhum, pas de prière”

⁷ Genomgången av boken har gjorts för hand vilket gör att det kan finnas fler förekomster av orden än de som anges här.

'Utan rom ingen bön' *ibid.*:156) och sånger ("Kouli malaba/ Isi dan/ Pa ptyw", fr. "Coolie malabar, ce pays n'est pas le vôtre" 'Kuli malabar, det här är inte ditt land' *ibid.*:20). I ett hänseende skiljer sig Condés bruk av kreolska uttryck därmed inte nämnvärt från hur andra franskarribiska författare använder den här typen av språkväxling: Hazaël-Massieux (1995) anger i sin genomgång⁸ av ett antal romaner av Patrick Chamoiseau och Raphaël Confiant, två namnkunniga författare från Martinique, att kreolska framförallt förekommer i utrop, direkt eller återberättat tal, ofta i konfliktfyllda situationer, eller citat (ordspråk och sånger). Å andra sidan verkar det inte vara riktigt samma typ av personer som uttrycker sig på kreolska i Condés roman som i de två martinikanska författarnas böcker, där det oftast är människor ur de lägre samhällsklasserna (busar, prostituerade, hallickar etc.) som använder sig av det här språket. Visserligen är det även hos Condé framförallt byborna som uttrycker sig på kreolska, men författaren lägger även repliker på kreolska i munnen på mer välutbildade romanfigurer, exempelvis en barnmorska eller en församling bestående av läkare, advokater, och högre tjänstemän. Dessutom går det även att tillskriva familjemedlemmarna i en av de mer förmögna familjerna i byn några av yttrandena på kreolska.

4. Noterna i *Traversée de la mangrove*

Det franska originalet innehåller 95 noter, varav två ord av oklar anledning förklaras två gånger.⁹ De flesta notförsedda ord är antingen substantiv som förekommer i den berättande texten och som förklaras med

⁸ I sin genomgång tar hon enbart med hela meningar på kreolska, inte enstaka ord inskjutna i en fransk mening.

⁹ Det gäller orden "jeu de paume" 'slangbella' (Condé 2005:76, 149) och "pois tendres" 'haricots verts' (*ibid.*:51, 176). Visserligen är det många boksidor som skiljer orden åt och den återkommande noten skulle därmed kunna förklaras som en hjälp för en disträ läsare (dock förekommer ingen not för att förklara "jeu de paume" på sidan 132). Men även andra notförsedda ord återkommer längre fram i texten utan att det för den skulle ges en ny förklaring längst ner på sidan, exempelvis "trace" (fr. 'sentier' 'stig', *ibid.*:14, 66, 113, 149, 167, 175), "serein" (fr. not "[s]joir" 'kväll', *ibid.*:11, 14, 105, 106, 112, 212, 245), "makoumé" (fr. not "[h]omosexuel" 'homosexuel', *ibid.*:37, 37, 37, 212) och "sec" (fr. not "[r]hum sans sucre" 'rom utan socker', *ibid.*:30, 224, 224).

en nominalfras av varierande längd (1–2) eller längre uttryck på kreolska, oftast i sånger eller repliker i direkt tal där hela satsen översätts (3).¹⁰

- (1) négropolitains² (31)
 2. Antillais ayant longtemps vécu en "métropole", c'est-à-dire en France. ('Västindier som bott länge i "metropolen", dvs. i Frankrike.')
- (2) trace¹ ('stig', 14)
 1. Chemin de forêt. ('skogsväg')
- (3) Sa ou fè ! Ola ou kaye kon sa!? (31)
 1. Comment vas-tu ? Où vas-tu ? ('Hur mår du? Vart ska du?')

Ett fåtal noter har emellertid en mer generell upplysande funktion än att ange en direkt översättning av ett visst ord eller uttryck, såsom då författaren till ett verk respektive en dikt anges: således förklaras att resekrönika *Nouveau Voyage aux Isles Amériques* är skrivet av den franske jesuitprästen "Père Labat" (Condé 2005:66) och att det poem utan titel som lovsjunger Guadeloupe är författat av Dominique Guesde (ibid.:148). Därutöver anges att ön Saint-Martin är delad i en holländsk del och en fransk del, en upplysning som antagligen syftar till att förekomma läsarens undran över hur det kommer sig att modern till en av romanfigurerna var "av holländskt blod" (ibid.: 102, vår övers.).

Majoriteten av de notförsedda uttrycken utgörs av kreolska eller regionalfranska ord: som vi tidigare kunnat konstatera är det svårt att dra en skarp gräns mellan vad som är kreolska och vad som är karibisk franska. I de lexikon som vi konsulterat förekommer orden dessutom inte sällan med olika stavning. Bland de 83 ord och uttryck som vi valt att kategorisera antingen som kreolska eller karibisk franska räknar vi 16 förekomster av hela satser på kreolska. Av de övriga 67 orden återfanns sammanlagt 47 ord i någon av de tre specialordböckerna som vi konsulterat: 6 ord stod med enbart i Telchids (1997) ordbok över regional franska från Guadeloupe och Martinique, medan ytterligare 30 ord som fanns upptagna i Telchids ordbok även återfinns i Confiants (2007) ordbok

¹⁰ Fotnoterna i följande exempel återges i enlighet med hur de ser ut i källtexten, respektive måltexterna. I det franska originalet används siffernumrering som börjar om för varje ny sida medan både den tyska och den svenska översättningen använder asterisker.

över martinikansk kreolska och/eller i Ludwig et al.:s (1990) kombinerade ordbok och grammatik över den kreolska som talas på Guadeloupe. Ytterligare 21 ord hittade vi bara i något av de båda kreollexikonerna medan 11 ord inte gick att finna i något av de tre speciallexikonerna. Det ska också tilläggas att 2 ord som vi bara hittade i Ludwig et al.:s lexikon har en (något) annan betydelse i romanen: "dame-gabrielle" används av Condé (2005:39) i betydelsen 'prostituerad' medan ordboken anger definitionerna "1. femme de haute société, femme prétentieuse 2. commère" 'societetsdam, pretentiös kvinna' resp. 'skvallerkärring'; med "cousins" (ibid.:44) åsyftas i romanen 'kardborrar' och inte 'kusiner'.

Bland övriga 10 notförsedda uttryck finner vi 1 ord med indiskt ursprung ("divapali" 'en indisk ljushögtid', Condé 2005:134)¹¹, 1 ord på spanska ("barbudo" 'skäggig, smeknamn på Fidel Castros gerillaanhängare i Sierra Maestra', ibid.:215), 3 uttryck på engelska ("do-nuts", "money order" samt boktiteln "*Wonders of the Invisible World*"; ibid.:124, 201, 236 kursiv i orig.), och slutligen de 3 mer encyklopediskt utformade uttrycken (se ovan) samt ordet "dengue" (ibid.:42), vilka kategoriserats som "standardfranska", även om de refererar till en karibisk verklighet.

Gemensamt för samtliga noter är att de som Kullberg (2010:56–57) visat grovt sett kan delas in i två kategorier: dels ord och uttryck som skriver in texten i en plats (fauna, flora, geografi), dels ord och uttryck som placerar texten i en kultur (maträtter, danser, musik, sätt att vara, kreoliserade franska uttryckssätt, stående uttryck på kreolska). Den senare kategorin är emellertid i klar majoritet, då enbart ungefär 15 av de 95 notförsedda orden utgörs av växter, insekter, fåglar osv. Det här förhållandet ska dock inte tolkas som att flora och fauna inte intar en stor plats i romanen, utan mer utifrån det att ord som hör växt- och djurriket till inte ansetts behöva någon översättning eller förklaring i not. Exempelvis anger den svenska översättaren i en intervju att en av svårigheterna med att överföra den karibiska texten till svenska utgjordes av de runt 60 ord som refererade till olika typer av växter (Gergely 2007).

¹¹ "Samblmani" (Condé 2005:134), som också är ett ord som refererar till en hinduisk fest, finns emellertid upptaget i Telchids (1997) ordbok.

Kullberg (2010:57–58) ifrågasätter vidare själva användandet av noter i källtexten eftersom de förklarar sådant som hon menar att författaren velat låta vara oklart för dem som inte utifrån kontext, förkunskaper eller fantasi kunnat gissa sig till ordens betydelse. Hon finner dem även onödiga eftersom kontexten ofta ger tillräckligt med anvisningar och informationen i noten därmed blir överflödig. Exempelvis anges i en not att ”migan” (Condé 2005:32) är en ”plat antillais” (’karibisk maträtt’), även om det framgår i texten att personerna äter och läsaren redan vet att de befinner sig i en liten byhåla på Guadeloupe. Men det gäller i lika hög grad två av de här ovan citerade exemplen (1–2). Det behövs knappast särskilt stor fantasi för att känna igen orden ’nègre’ (’neger’) och ’métropolitain’ (’fransman boende i metropolen, dvs. Frankrike’) i ”négropolitain” och lista ut vad sammansättningen kan betyda. När det gäller meningarna på kreolska kan man kanske ha mer förståelse för förlagets val att översätta, även om de två språken har många beröringspunkter. I ett fall där barnmorskan utbrister ”Sé an ti-gason, oui !” (idem.:162) känns emellertid det förklarande ”C’est un garçon, oui !” (’Det är en pojke, ja!’) kanske något överflödigt, åtminstone idag då vardaglig kommunikation på chattar och i sms kännetecknas av en mer fonetisk stavning.

Som vi redan noterat är det emellertid långt ifrån alla för en genomsnittlig fransman främmande ord som försetts med noter. Emellanåt kan man också fundera över om inte ytterligare ord hade behövt en förklaring, om nu förlaget strävat efter att underlätta läsningen: nog förstår man att ”doktè” betyder ’docteur’ (’doktor’), men det bör vara mindre självklart att ”doktè feye” betyder ’alternativ läkare, medicinman’, särskilt som enbart det spanska ordet ”curandero” kan ge läsaren vägledning i den omedelbara kontexten. Det är därför inte så förvånande att uttrycket försetts med en not – “[l]eaf doctor” (Condé 1995:74) – i den engelska översättningen.

5. Att översätta en karibisk (fiktiv) verklighet till tyska och svenska

Den svenska översättaren medger i en intervju att det var mycket anorlunda att översätta *Traversée de la mangrove* än de två romaner av den franska författaren Marie Desplechin som hon tidigare översatt till svenska (Gergely 2007). Böhme nämner bland annat att hon aldrig varit i Västindien och därmed inte var närmare bekant med den karibiska floran, som förekommer ymnigt ("över 60 st" [ibid.]) i Condés bok. Men även de kreolska och regionalfranska orden var naturligtvis något nytt. Det var de antagligen för de tyska översättarna också eftersom de mest översatt engelskspråkig underhållningslitteratur (deckare, fantasy, romantik, humoristisk sakprosa). Både Ebel och Weiser var erfarna översättare när de tog sig an uppdraget och de hade också arbetat tillsammans tidigare, vilket hade resulterat i fem översättningar. Sammanlagt har de översatt nitton romaner tillsammans men även arbetat i "tandem" med andra översättare. Ebel hade tidigare översatt en roman från franska (av samma författare) medan hennes medöversättare inte arbetat med det språket innan. För Weisers del blev det också ett engångstillfälle, medan Ebel senare på egen hand kom att bli upphovsman till ytterligare tjugo översättningar från franska av tio olika författare, dock inget mer afrikanskt eller karibiskt författarskap.

I det här avsnittet ska vi först (4.1.) undersöka hur översättarna valt att återge författarens karibiska röst och vi kommer då att fokusera på vilken strategi som använts för att översätta uttrycken i löptexten utan att egentligen ta hänsyn till hur den förhåller sig till informationen som ges i fotnoten. I avdelningen som följer (4.2.) kommer vi att närma oss studera vad som händer med "fotnotsformuleringarna" och i vilken mån man kan se att de har väglett eller styrt översättarna i deras arbete. Avslutningsvis (4.3.) behandlar vi förhållandet mellan den amerikanska utgåvan och den svenska översättningen, eftersom det vid en jämförelse står klart att Böhme låtit sig inspireras av den förra.

5.1. Standardspråk och direkt återgivande överväger i översättningarna

I det här avsnittet undersöker vi de notförsedda orden företrädesvis utifrån ett dialektperspektiv, vilket betyder att vi till att börja med intresserar oss för vilket register som används i översättningarna. Vår analys utgår ifrån Czennias (2004) kategoriseringsmodell med nio möjligheter som spänner över ett kontinuum där den ena extremen utgörs av användandet av en målpräksdialekt och den andra av bruket av en standardspråklig motsvarighet utan talspråksmarkörer. Då många av de notförsedda orden refererar till extralingvistiska fenomen, dvs. företeelser utanför språket som är specifika för källkulturen, har vi också inspirerats av Kujamäkis (2004) och Svanes (1998, reviderad 2002) framställningar. Från dessa forskare har vi övertagit följande sju översättningskategorier: direkt återgivande ("migan" > "migan"), direkt översättning ("vié volan" > "alte Hexe" 'gammal häxa'), omskrivning ("cabane" > "bäddar av trasor direkt på golvet"), analogi ("vatialou" 'hinduisk präst' > "präst"), generalisering ("madère" 'kolibri' > "Vogel" 'fågel'), utelämnande, samt tillägg i form av direkt återgivande i kombination med omskrivning ("dengue" > "denguefeber"). Det verkar dock inte vara helt vanligt att man i en och samma studie undersöker både extralingvistiska och intralingvistiska kulturella uttryck, dvs. både "realia" och kulturbundenheter som finns inbyggda i språket självt, såsom exempelvis tilltal ('tu'/'vous'), dialekt, sociolekt. Även om strategierna emellanåt överlappar menar Nedergaard-Larsen (1993:210) att det kan bli problematiskt att inkludera båda perspektiven eftersom möjligheterna att översätta också skiljer sig åt.

Enligt Englund Dimitrova (2012), som gått igenom en ansenlig mängd undersökningar av hur dialekt återges i översättning, är det två strategier som överväger och som båda leder till olika grader av normalisering: antingen väljer översättaren en standardspråklig motsvarighet eller också använder man sig av andra generella talspråksmarkörer som inte är knutna till någon specifik målpräksdialekt. I vårt material finner vi att den första strategin som Englund Dimitrova lyfter fram som särskilt vanlig, dvs. att översätta med en standardspråklig term, överväger, något som bäst kan illustreras med exemplet där "mouche à

miel” (‘honungsfluga’, fr. not ”[a]beille” ’bi’ Condé 2005:44) översätts med ”Biene” (Condé 1991:41) och ”bi” (Condé 2007:42). Den här normaliserande strategin används i båda översättningarna om än i större utsträckning i den tyska versionen. De tyska översättarna använder sig dessutom av ett antal generaliseringar, dvs. översättningar med en hyperonym, vilket är en strategi som inte använts alls av den svenska översättaren. Där den tyska läsaren möts av ”Lianen” (‘lianer’ Condé 1991:12), ”Rum” (‘rom’ ibid.:28), ”Neger” (‘neger’ ibid.:29), ”näch-tigten” (‘övernatta’ ibid.:30), ”Avenuen in Port-au-Prince” (‘avenyer i Port-au-Prince’ ibid.:71), ”Vögel” (‘fåglar’ ibid.:117), ”Fischmund” (‘fiskmun’ ibid.:130) och ”Negersklaven” (‘negerslavar’ ibid.:193) ges den svenska läsaren en något mer precis bild av den karibiska övärlden genom mer specifika uttryck: ”parasitlianer” (Condé 2007:10), ”ren rom” (ibid.:28), ”negropolitaner” (ibid.:29), ”bäddar av trasor direkt på golvet” (ibid.:31), ”Lalue-avenyn i Port-au-Prince” (ibid.:75), ”kolibrir” (ibid.:129), ”koffertfisk” (ibid.:143) och ”marunerna” (‘förrymda slavar’ ibid.:217).¹² Vad gäller omskrivningar är de ungefär lika frekventa, dvs. knappt tio stycken i båda versionerna, även om det bara är i hälften av fallen som ett uttryck i källtexten återges med en parafras på samma ställe i bägge översättningarna.

Den andra strategin som Englund Dimitrova (2012) nämner är där- emot inte alls särskilt vanlig och vi hittar bara några få exempel där översättarna valt att inkludera en form av talspråksmarkör som inte är knuten till en särskild målspråksdialekt. Det handlar då om direktöver- sättningar som motsvarar ordalydelsen i den franska noten:

¹² Översättningarna motsvarar följande uttryck i originalet: ”pié-chans” (fr. not ”[l]ianes parasites” ’parasitlianer’ Condé 2005: 14), ”secs” ’torra’ (fr. not ”[r]hum sans sucre” ’rom utan socker’ ibid.:30), ”négropolitains” (fr. not ”Antillais ayant longtemps vécu en ‘métropole’, c’est-à-dire en France.” ’Västindier som bott länge i ‘metropolen’, dvs. i Frankrike’ ibid.:31), ”cabane” (fr. not ”[l]it fait de haillons posés à même le sol” ’säng gjord av trasor lagda direkt på golvet’ ibid.:33), ”Lalue” (fr. not ”[a]venue de Port-au-Prince” ’aveny i Port-au-Prince’ ibid.:76), ”madères” (fr. not ”[o]iseaux” ’fåglar’ ibid.:129), ”coffre” (fr. not ”[p]oisson” ’fisk’ ibid.:144), samt ”nèg mawon” (fr. not. ”[n]ègres marrons” ’marungrer’, ibid.:218).

- (4) – Ou sé moun Jacmel tou? (199)
 2. Toi aussi, tu es de Jacmel ?
 ”Du auch, du kommst aus Jacmel?” (’Du också, du kommer från Jacmel?’; IE&WT:178)

Den mest pregnanta skillnaden mellan de tyska och svenska översättningarna kan skönjas i användandet av strategin direkt återgivande. Den här strategin är nämligen särskilt frekvent i den svenska översättningen där nästan hälften av de notförsedda orden översätts med ett direkt återgivande, emellanåt med morfologisk anpassning (”négropolitains” (Condé 2005:31) > ”negropolitiner” (ibid. 2007:29)), förklarande kommentar (”Lalue” (ibid. 2005:76) > ”Lalue-avenyn i Port-au-Prince” (ibid. 2007:75)) eller i kombination med en översättning (”Manjé la pawé! (Maten är serverad!)” (ibid.:114)). Därutöver förekommer 21 av direktåtergivandena i den alfabetiska ordlista som återfinns längst bak i volymen och sammanlagt innehåller 32 ”kreolska ord och uttryck” (ibid.:251). De ord som står upptagna i ordlistan är alltid kursiverade i motsats till de grafiska meningar på kreolska som översätts direkt i löptexten.

Den tyska utgåvan är däremot restriktivare i sin användning av direkt återgivande (11 förekomster) och strategin förekommer enbart i kombination med en förklarande kommentar i löptexten, exempelvis inom parentes: ”Kouli Malaba !” (ibid. 2005:179) > ”’Kouli Malaba!’ (Inder, der von der Malabarküste stammt.)” (’Indier från Malabarkusten’, ibid. 1991:161). Vi har emellertid kunnat hitta ett fall där den tyska översättningen behåller det kreolska uttrycket följt av en översättning inom parentes medan den svenska översättaren föredragit att ersätta det kreolska uttrycket med en översättning. Det handlar då om ett radio-program som heter ”Moun an tan lontan” som i originalets not översätts med ”Figures d’autrefois” (’Gestalter från förr’, ibid. 2005:217, ibid.:2007:216).

Den svenska översättningen visar sig emellertid vara mer konsekvent eftersom alla förekomster av kreolska i direkt anföring översätts på samma sätt, dvs. med ett direkt återgivande följt av en översättning till standardsvenska inom parentes. De tyska översättarna alternerar däremot mellan flera strategier, även om de två vanligaste tillvägagångssätten är

att översätta med en standardspråklig motsvarighet eller ett direkt återgivande i kombination med en standardspråklig ekvivalent.

Ytterligare en skillnad mellan översättningarna, om än marginell, är att de tyska översättarna utelämnat det notförsedda ordet (vid 5 tillfällen), något som inte sker alls i den svenska översättningen. I samtliga fall handlar det om ett ord eller uttryck på kreolska eller regionalfranska i relationen.

5.2. Vart tar informationen i källtextens noter vägen i måltexterna?

I det ovanstående undersökte vi hur de notförsedda uttrycken i källtexten återgetts i de två översättningarna utan att egentligen ta hänsyn till hur de målspråkliga motsvarigheterna förhåller sig till informationen i fotnoten. I den här avdelningen ska vi ta en närmare titt på hur utformningen av fotnoten i originalet påverkar översättarens val, samt var den här extrainformationen placeras i måltexten.

I båda översättningarna är det ytterst få av källtextens noter som återges med en not. Av originalets 95 noter återstår 5 i den svenska utgåvan mot en enda i den tyska versionen. Skillnaden framstår emellertid som större eftersom 9 noter har tillkommit i den svenska översättningen, något som vi kommer att återkomma till i nästa avdelning. Något förvånande framstår den enda noten i den tyska översättningen som inte helt nödvändig:

- (5) Quand Ti-Tor s'était installé, il y avait eu beaucoup de gens pour s'offusquer et chanter méchamment:

”*Kouli malaba*

Isi dan

Pa peyiw ¹” (20)

1. Coolie malabar (injurieux). Ce pays n'est pas le vôtre.

Als Ti-Tor sich häuslich eingerichtet hatte, gab es viele Leute, denen das ein Dorn im Auge war und die böse sangen:

”Kouli malaba
Coolie malabar*.
Isi dan
Pa peyiw.”

Dieses Land ist nicht das Ihre. (IE&TW:18)

* Schimpfwort.

När Ti-Tor bosatte sig här var det många som hade tagit anstöt och elakt sjungit:

”Kouli malaba	”Kuli malabar
Isi dan	Det här landet
Pa peyiw	är inte ditt” (HB:16–17)

Som Kullberg (2010) tidigare påpekat framgår det av meningen som föregår den kreolska sången att det som sägs inte är vidare vänligt vilket gör att preciseringen att ”Kouli malaba” är förolämpande (”injurieux”) kan tyckas överflödig. Ändå anses preciseringen vara så viktig att den motiverar att tas med i form av en not och därtill den enda noten i den tyska utgåvan. I den svenska versionen ges förklaringen i stället i ordlistan. I båda fallen får man således intrycket av att det anses viktigt att förmedla den exakta betydelsen av det kreolska uttrycket eller att källtextens noter ses som en del av källtexten och bör överföras till läsaren av måltexten.

Exempel (5) visar även på två andra vanliga strategier för att återge informationen i källtextnoten: antingen direkt i löptexten eller i ordlistan. Här ser vi även hur delar av den franska noten (”Coolie malabar”) återfinns i brödtexten i den tyska utgåvan, medan den svenska versionen enbart innehåller det kreolska uttrycket (”Kouli malaba”) tillsammans med en form av direkt återgivande anpassat efter målspråkets stavning (”Kuli malabar”). På andra ställen där det förekommer tilltalsformer har källtextens franska formuleringar till och med ersatt de regionala uttryckssätten i den tyska versionen: dels då tilltalsformen enbart återfinns i den franska noten som när ”Manjé la pawé!” (fr. not ”Équivalent de ’Madame est servie’ ”Motsvaras av ”Maten är serverad”, Condé 2005:115) översätts med ”Madame, es ist angerichtet!” (’Madame,

maten är serverad', Condé 1991:105), men även då det kreolska uttrycket faktiskt redan innehåller en tilltalsform som när "Méssié kouté, kouté ..." (fr. not "Messieurs, écoutez" 'Mina herrar, hör på', Condé 2005:123) återges med "Messieurs, hören Sie ..." ('Mina herrar, hör på', Condé 1991:111). Det riktigt främmande ersätts här alltså med något annat främmande men som på samma gång ändå är mer "bekant". Romanens franska karaktär stärks sedan ytterligare då Dominique Guedes poem först återges på franska och sedan i tysk översättning. I den svenska översättningen ges endast en variant av dikten, på målspråket.

I de många fall då det dialektala uttrycket ersätts med en standardspråklig formulering kan man emellanåt se spår av de franska noterna i form av direkt översättning, exempelvis då "pié-chans" (fr. not "[l]ianes parasites") översätts med "parasitlianer" (Condé 2007:10), "sans-graines" (fr. not "[s]ans-couilles") blir "Hodenlose" ('testikellös', ibid. 1991:111), "la dengue" (fr. not "[s]orte de malaria") återges med "Malariakranker" ('malariasjukling', ibid.:39) eller när "trace" (fr. not "[c]hemin de forêt") översätts med "skogsväg" (ibid. 2007:10). I fallet med det sistnämnda ordet får man emellertid intrycket av att källspråknoten misslett den svenska översättaren i och med att "trace" syftar på en svår genomtränglig stig och inte en regelrätt väg (se Kullberg 2010:59, samt Ludwig 2008:77). Kanske var det något översättaren hade tänkt ändra i slutredigeringen för när ordet återkommer senare i romanen översätts det genomgående med 'stig' (ibid.:65, 175) eller 'skogstig' (ibid.:112, 149, 167, 175).

Som vi såg i tidigare avsnitt är det ganska ovanligt att de notförsedda uttrycken utelämnas helt, dvs. att de tas bort utan att ersättas med någon form av översättning utifrån den franska noten. Till de sju förekomster vi hittat av den strategin i den tyska översättningen kan vi tillfoga fallet med boktiteln *Nouveau Voyage aux Isles Amériques* där de tyska översättarna stryker originalets not ("Du Père Labat") som anger författaren till verket ifråga. Den svenska översättaren gör här tvärtom i det att hon gör noten mer utförlig: "Historiebok om Västindien i sex band av Jean Baptiste Labat från 1722" (Condé 2007:65). Som vi strax kommer att se motsvaras de fall där den svenska versionen innehåller mer information (i not eller i ordlista) jämfört med det franska ori-

ginalet generellt av en mer utförligt redigerad not i den amerikanska utgåvan. Det gäller dock inte här.

5.3. Påverkan från den engelska översättningen i den svenska utgåvan

Rent allmänt utgörs det mest flagranta inflytandet från den engelska översättningen av att den svenska versionen har tagit över ett antal noter som lagts till i den amerikanska utgåvan. När man slår upp den svenska översättningen och jämför den med originalet förvånas man över att nio noter inte har någon motsvarighet i den franska versionen (jfr Kullberg 2010:59). Vid en närmare jämförelse finner man att de allra flesta av dessa har översatts från engelskan för att ge ytterligare preciseringar angående öns historia (Condé 2007:17), musik (ibid.:73, 144), haitisk resp. fransk politik (ibid.:75, 163), haitisk voodooreligion (ibid.:198) samt en senegalesisk filosof (ibid.:219). De två noter som utformats speciellt för en svensk publik är mindre utförliga och anger att "metropolen" respektive "metropolitanerna" är uttryck som refererar till det "[k]ontinentala Frankrike" och "[f]ransmän från Frankrike" (Condé 2007:10, 94). Ytterligare åtta noter från den engelska översättningen återfinns som förklaringar i ordlistan längst bak i den svenska översättningen. Till detta ska tilläggas att noterna i den amerikanska utgåvan inte sällan är mer utförliga än i det franska originalet: så anges exempelvis att "cob" är "Haitian money" (Condé 1995:164) och inte bara "[l]'argent", dvs. pengar i allmänhet (Condé 2005:199). I just det här fallet följer översättningen den franska versionen i det att "cob" översätts med "pengar" i ordlistan (Condé 2007:251), vilket också är fallet med "soukougnan" som återges med "häxa" (ibid.:252) i enlighet med översättningen "[s]orcier" ('trollkarl' Condé 2005:98) i den franska noten och inte med den längre utvikning som erbjuds i den amerikanska versionen: "A spirit that attacks humans and drinks their blood" (Condé 1995:74). En anledning till att den korta versionen föredragits här skulle kunna vara att beskrivningen inte stämmer överens med hur ordet definieras i olika lexikon (Telchid 1997, Confiant 2007), där "soukognan" beskrivs som 'en person som förvandlas till en eldboll och utför olycksbringande handlingar'. I andra fall återfinns den längre amerikanska beskrivningen i den svenska

översättningen vilket gör att svenska läsare exempelvis får reda på vilka huvudsakliga ingredienser som ingår när man lagar till en ”migan” (dvs. brödfrukt och fläsk), där den franska läsaren alltså fick nöja sig med förklaringen att det handlar om en ”västindisk rätt”.

Om man ser till lösningarna i löptexten är det dock enbart i några enstaka fall som den svenska översättningen överensstämmer mer med den amerikanska versionen jämfört med det franska originalet. När det sker brukar det resultera i en något mer idiomatisk formulering som i exempel (6):¹³

- (6) – Sa ou fè ? Ola ou kaye kon sa ¹? (31)
 1. Comment vas-tu ? Où vas-tu ? (‘Hur mår du ? Vart ska du ?’)
 ”Wie geht es dir? Wo willst du hin?” (IE&TW:29)
 Hi! Where are you off to? (RP:15)
 Hej! Vart ska du? (HB:29)

Här handlar det till att börja med om en hälsning eller ett påkallande av uppmärksamhet: brevbäraren Myggan får syn på Sancher som precis dykt upp i byn och kör ikapp honom för att erbjuda honom skjuts. Det mest naturliga på samtliga språk bör vara att inleda samtalet med någon form av hälsningsfras i enlighet med kreolskans ’sa ou fè’, exempelvis ’bonjour’, ’hallo’, ’hi’ eller ’hej’. Att den franska notöversättningen anger en annan formulering är dock inte så förvånande, eftersom det kreolska uttrycket efterföljs av ett frågetecken, något som den tyska utgåvan alltså följer.

6. Avslutande diskussion

I vår undersökning av hur de notförsedda uttrycken i källtexten återgetts i den tyska och den svenska översättningen har vi kunnat konstatera att det regionala språket i originalet till stor del översätts med standardspråk. Samtidigt används en källspråksanpassad strategi och då framförallt i den svenska översättningen, där en ansevärd mängd kreolska och regionalfranska uttryck lämnas oöversatta för att sedan

¹³ De tre översättningarna behåller alla det kreolska uttrycket som följs direkt av en översättning till målspråket. För enkelhetens skull återges här bara översättningen.

översättas i en följande parentes eller förklaras i en not eller i en ordlista längst bak. Såväl noterna som ordlistan har en rent upplysande funktion vilket ökar läsarens medvetenhet om att han eller hon läser en översättning, dvs. en berättelse som nått oss från en fjärran kultur. Utifrån vårt visserligen begränsade material ter det sig som att översättarna är något mindre benägna att välja strategin ”direkt återgivande” när källtexten innehåller förekomster av den regionala franska varieteten, som i större utsträckning översätts med standardspråkliga formuleringar på målspråket. De kreolska uttrycken väljer man däremot hellre att lämna oöversatta.

Utöver att inte färga texten med en större mängd kreolska uttryck väljer de tyska översättarna att vid ett flertal tillfällen använda en hyperonym i motsats till den svenska översättaren. Emellanåt har den här strategin sin förklaring i att översättaren följer noten i källtexten som är av mer generell karaktär, men långtifrån alltid. Samtidigt är den svenska översättningen ibland mer specifik än den förklaring som ges i källtextens noter.¹⁴

Vi har även kunnat fastställa att den amerikanska utgåvan har inspirerat den svenska översättningens utformning, i synnerhet vad gäller förklaringar som ges utanför löptexten i form av noter och ordlista. Att översättare ser efter hur andra har gjort tidigare hör antagligen inte till ovanligheterna och inte heller att man väljer att konsultera just översättningar till engelska: exempelvis anger Göran Lundin, förläggare vid det lilla förlaget Ord&visor, att man vid arbetet med den svenska översättningen av den haitiska klassikern *Daggens herrar* av Jacques Roumain tittade efter i den amerikanska utgåvan snarare än i den danska eftersom man inte var medveten om att den senare fanns.¹⁵ Olyckligtvis innehöll den engelskspråkiga utgåvan många luckor i just de fall där Lundins översättare kände behov av vägledning.

På ett mer övergripande plan kan man även ställa sig frågan i vilken mån den svenska översättningen (åtminstone då det gäller överföringen

¹⁴ Liknande tendenser rörande flora och fauna har tidigare observerats av Svane (2001:120) i hennes undersökning av den danska och den svenska översättningen av Balzacs roman *Le Lys dans la vallée*.

¹⁵ Enligt telefonsamtal med Göran Lundin, våren 2009.

av vissa noter) är en indirekt översättning, dvs. en översättning som gjorts via en annan översättning. Ingenting i den svenska utgåvan anger att noterna i måltexten härtör från tre olika källor: det franska originalet, den amerikanska översättningen samt den svenska översättaren. Ovanför kolofon under rubriken "Översättarens kommentarer" anges enbart de svenska översättningar ur vilka översättaren hämtat vissa citat (*Bibeln* samt tidigare nämnda *Daggens herrar*), samt att kreolska ord i kursiv stil förklaras längst bak i en ordlista. Romanen har inte försetts med något för- eller efterord. Möjligtvis har förlaget eller översättaren inte känt behov av att precisera fotnoternas skilda ursprung i det fall förklaringarna har uppfattats som paratextuella element, dvs. skilda från romantexten. Kanske ansåg man att det skulle kunna uppfattas som förvirrande att klassificera fotnoterna på olika sätt, i och med att man enbart i två fall av sexton skulle kunnat använda beteckningen "Översättarens anmärkning". Ett omnämnande av den amerikanska utgåvan skulle dessutom kunnat väcka misstankar om att översättaren inte var kompetent nog att översätta från det franska originalet. Vi får inte glömma att reläöversättning, som praktiken att översätta från en översättning också kallas, idag oftast anses vara ett "ofog" och i bästa fall något "nödvändigt ont".

Att ett dialektalt uttrycksätt nivelleras i översättning är i sig inte något förvånande resultat, då det snarast verkar röra sig om en sorts "översättningskonstant" (jfr Englund Dimitrova 2012). Även om en viktig dimension av källtexten försvinner när de dialektala uttrycksätten ersätts med standardspråkliga motsvarigheter menar vissa forskare att en sådan nivellering inte enbart är av ondo. Exempelvis har Leppihalme (2000) visat att den amerikanska översättningen av en av den finske författaren Kalle Päätalos tidiga romaner fått ett mycket gott mottagande, och detta troligtvis tack vare att det starka dialektala inslaget i originalet ersatts med standardspråk. Enligt Leppihalme passade den naturaliserande översättningsstrategin väldigt väl med förväntningarna hos den huvudsakliga målgruppen som utgjordes av amerikaner med finskt påbrå i och med att de i första hand inte var intresserade av textens stilistiska utformning. Många läsare skrev berömmande brev till översättaren om hur de uppskattade att få ta del av den kultur som de själva eller en äldre släkting lämnat bakom sig.

Men även med en mer generell målgrupp skulle en dylik standardiserande strategi kunna ha sina förtjänster: Kullberg (2010) är som vi tidigare sett uttalat kritisk till användandet av noter i *Färden mot mangroven* men funderar ändå på om den martinikanske författaren Patrick Chamoiseau skulle ha kunnat nå en större svensk publik om hans Goncourt-prisade roman *Texaco* försetts med ”noter som förklarar konstigheter i texten” (ibid.:62).

Även om språket i Condés roman alltså nivellerats i översättningarna, om än i olika grad, står det klart att romanen, som författaren angett som sin ”mest guadeloupiska” berättelse (Strömberg 2007:92), åtminstone i sin svenska version upplevs som djupt förankrad i den karibiska myllan. I synnerhet den ymniga växtligheten beskrivs av många recensenter i positiva ordalag även om en skribent tycker att det blir för mycket av det goda eftersom det i hans smak ger romanen ”ett onödigt tydligt exotiserande drag” (Wihlke 2007:22). Någon kommentar rörande noterna eller bruket av ordlista har vi emellertid inte kunnat finna. Det är först i en recension (Håkansson 2011) av författarens senaste roman, *Tills vattnet stiger*, som vi finner invändningar mot översättarens två utförliga förklaringar av källkulturella begrepp, som den här gången är försedda med ”Ö.a”. Men det verkar ändå inte vara fotnoterna i sig som tycks irritera anmälaren utan mer att de bidrar till att ytterligare dra ner romanens allmänna kvalitet, som i hennes tycke inte är tillräckligt hög.

I likhet med många tidigare studier av litterär översättning är vår undersökning textbaserad, och då framför allt baserad på en jämförelse mellan källtext och måltext. Sådana studier redogör för vilka översättningsstrategier som används. Däremot kan forskaren oftast inte mer än spekulera kring de skäl som ligger bakom valet av en viss översättningsstrategi. Det skulle således vara metodiskt innovativt att i större utsträckning använda sig av andra kompletterande metoder såsom intervjuer med översättare eller förläggare. Även läsarundersökningar liknande den webbenkät Engel (2013) beskriver i denna volym känns angelägna och skulle med fördel kunna användas exempelvis för att ge en indikation på hur litteraturkonsumenterna ställer sig till förlagens användning av fotnoter och glossar.

Litteratur

Primärliteratur

Original

Condé, M. 2005 [1989]. *Traversée de la mangrove*. Paris: Folio.

Översättningar

Condé, M. 1991. *Unter den Mangroven*. Övers. I. Ebel & T. Weiser. München: Droemer Knaur.

Condé, M. 1995. *Crossing the mangrove*. Övers. R. Philcox. New York: Anchor Books.

Condé, M. 2007. *Färden genom mangroven*. Övers. H. Böhme. Stockholm: Leopard förlag.

Sekundärlitteratur

Adenet-Louvet, M. 2007. "ITV Richard Philcox". *Potomitan*. <http://www.potomitan.info/conde/philcox.php> (hämtad 2012-12-16).

Bladh, E. & A. Künzli (und. utg.). "La littérature caribéenne de langue française et sa traduction en allemand et en suédois pendant la période 1945 – 2010". *Palabres*.

Confiant, R. 2007. *Dictionnaire créole martiniquais–français*. Matoury: Ibis rouge.

Craig, I. 2006. "Translation in the Shadow of the Giants: Anglophone Caribbean Vernacular in a Translated Literary Text". *The Translator* 1, 65–84 (= vol. 12).

Czennia, B. 2004. "Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem". I: Kittel, H. et al. (red.) *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Bd. 1, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 505–512 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft/Handbooks of Linguistics and Communication Science, 26.1).

- Gergely, T. 2007. "Vad är kryddan? Helena Böhme om att översätta Maryse Condé". *Internationella biblioteket*. <http://www.interbib.se/default.asp?id=33567&ptid=4035> (hämtad 2012-12-16).
- Gyssels, K. 2000. "La migration des mots et le néerlandais comme 'langue mineure' dans la mosaïque linguistique caribéenne". *TTR* 13:2, 179–201.
- Engel, H. 2013. "Att undersöka stilistiska preferenser hos läsare av översatt skönlitteratur med webbenkäter". I: Bladh, E. & M. P. Ängsal (red.) *Översättning, stil och lingvistiska metoder*. Göteborg: Göteborgs universitet, 41–57 (= *Studia Interdisciplinaria, Linguistica et Litteraria*, 4).
- Englund Dimitrova, B. 2012. "Nytt vin i gamla läglar ? Att (ny)översätta dialekt". I: Eriksson, O. (red.) *Aspekter av litterär nyöversättning. Föredrag från ett symposium vid Linnéuniversitetet (Växjö) 7–8 oktober 2011*. Växjö: Linneaus University Press, 101–116.
- Hazaël-Massieux, G. & Hazaël-Massieux M-C. 1996. "Quel français parle-t-on aux Antilles?". I: Robillard, D de & M. Beniamino (red.) *Le français dans l'espace francophone : Description linguistique et sociologique de la francophonie*. Paris: Champion, 665–687 (= vol. 2).
- Hazaël-Massieux, M-C. 1995. "Le créole dans le roman des années 1990 aux Antilles: de la réalité au myth?". <http://creoles.free.fr/articles/roman1990%20aux%20Antilles.pdf> (hämtad 2012-08-08).
Även publicerad på engelska under titeln "Creole in the French Caribbean Novel of the 1990s : From Reality to Myth ?". I: Aub-Buscher, G. & B. Ormerod Noakes (red.) *The Francophone Caribbean Today. Literature, Language, Culture. Studies in Memory of Bridget Jones*. Mona: The University of the West Indies Press, 2003, 82–101.
- Håkansson, G. "Maryse Condé: 'Tills vattnet stiger'". *Dagens Nyheter*. 2011-10-26. <http://www.dn.se/dnbok/bokrecensioner/maryse-conde-tills-vattnet-stiger> (hämtad 2013-01-25).
- Index Translationum [www]. <http://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx?lg=0> (hämtad 2012-12-27).
- Kujamäki, P. 2004. "Übersetzung von Realienbezeichnungen in literarischen Texten." I: Kittel, H. et al. (red.) *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Bd. 1, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 920–925 (= *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft/Handbooks of Linguistics and Communication Science*, 26.1).

- Kullberg, C. 2010. "Textens fönster mot världen. Om översättning och fotnoter hos Maryse Condé och Patrick Chamoiseau". I: Bladh, E. & C. Kullberg (red.) *Litteraturer i gränzonen. Transnationella litteraturer ur ett nordiskt perspektiv*. Falun: Högskolan Dalarna, 53–63.
- Larsson, T. 2007. "Kommande Nobelpristagare?". *Östersunds-Posten*. Sektion: Kultur. 2007-10-01, 11.
- Leppihalme, R. 2000. "The Two Faces of Standardization: On the Translation of Regionalisms in Literary Dialogue". *The Translator* 6:2, 247–269.
- Lievois, K. 2006. "Quelques données quantitatives concernant la traduction de la littérature francophone". *Atelier de traduction* 5–6, 67–78.
- Lindqvist, Y. 2011. "Dubbel konsekration – en förutsättning för svensk översättning av utomeuropeisk litteratur? Maryse Condé som exempel". *Språk och stil*, 21, 140–170.
- Ludwig, R. 2008. *Frankokaribische Literatur. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- Ludwig, R., D. Monbrand, H. Poulet & S. Telchid 1990. *Dictionnaire créole français (Guadeloupe) avec un abrégé de grammaire créole et un lexique français-créole*. Paris: Servedit/Éditions Jazor.
- Nedergaard-Larsen, B. 1993. "Culture-bound problems in subtitling". *Perspectives: Studies in Translatology* 1:2, 207–241.
- Sánchez Galvis, J. A. 2009. "La representación del dialecto caribeño en la obra de Robert Antoni y sus implicaciones para la traducción dialectal textual". I: *XXIV International Meeting of the Association of Young Linguists, Universitat Autònoma de Barcelona, Spanien 2009*. http://filcat.uab.cat/clt/XXIVAJL/Interlinguística/Encuentro%20XXIV/Sanchez_Galvis_REVF.pdf (hämtad 2013-01-18).
- Séphocle, M-L. 1992. "La réception de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart en Allemagne". I: Condé, M. (red.) *L'héritage de Caliban*. Pointe à Pitre: Éditions Jazor, 247–251.
- Strömberg, H. 2007 "Maryse Condé ger röst åt världens fattiga". *Göteborgs-Posten*. 2007-09-28, 92.
- Svane, B. 2002. *Hur översätter man verkligheten?* Uppsala: Institutionen för romanska språk (= Rapporten från forskningsprogrammet Översättning och tolkning som språk- och kulturmöte).
- Svane, B. 2001. "Le réalisme de Balzac traduit en danois et en suédois. Analyse de deux traductions de Balzac : *Le lys dans la vallée*". I: Eriksson,

- O. (red.) *Aspekter av litterär översättning*. Växjö: Växjö University Press, 112–134.
- Svane, B. 1998. "Comment traduire la réalité ? Étude de la traduction des expressions référentielles". I: Eriksson, O. (red.) *Språk- och kulturkontraster. Om översättning till och från franska*. Åbo: Åbo Akademis förlag, 93–118.
- Telchid, S. 1997. *Dictionnaire du français régional des Antilles: Guadeloupe, Martinique*. Paris: Bonneton.
- Wihlke, O. 2007. "Sancher fångar läsaren". *Nya Wermlands-Tidningen*. 2007-10-24, 22.

Appendix A: Maryse Condés utgivningshistorik på svenska

Originaltitel	Utgivningsår original	Översättningens titel	Översättare	Utgivningsår övers.	Övers. Förlag och förlagsort
<i>Ségou : les murailles de terre</i>	1984	<i>Segu: murar av lera. En afrikansk släktsaga</i>	S. Hansson	1989	Hammarström och Åberg, Johanneshov
<i>Traversée de la mangrove</i>	1989	<i>Segu. En afrikansk släktsaga</i>	H. Böhme	2008	Leopard, Stockholm
<i>Desirada</i>	1997	<i>Färden genom mangroven</i>	H. Böhme	2007 2008	Leopard, Stockholm Pocketförl., Stockholm
<i>La courbe de Joliba</i>	2006	<i>Desirada</i>	H. Böhme	2009 2010	Leopard, Stockholm Pocketförl., Stockholm
<i>En attendant la montée des eaux</i>	2010	<i>Där Joliba gör en krök</i>	G. von Friesen	2007	Papamosca, Lerum
		<i>Tills vattnet stiger</i>	H. Böhme	2011	Leopard, Stockholm

Appendix B: Maryse Condés utgivningshistorik på tyska

Originaltitel	Utgivningsår original	Översättningens titel	Översättare	Utgivningsår övers.	Övers. Förlag och förlagsort
<i>Ségou : les murailles de terre</i>	1984	<i>Segu : die Mauern aus Lehm</i>	U. Wirtmann	1988	Kiepenheuer und Witsch, Köln
				1990	Goldmann, München
				2004	Fischer-Taschenbuch-Verl., Frankfurt am Main
				2012	Unionsverl., Zürich
<i>Ségou: la terre en miettes</i>	1985	<i>Wie Spreu im Wind</i>	U. Wirtmann	1993	Kiepenheuer und Witsch, Köln
				1995	Goldmann, München
				2004	Fischer-Taschenbuch-Verl., Frankfurt am Main
<i>Pays mêlé (recueil de deux nouvelles)</i>	1985	<i>Tod auf Guadeloupe</i>	F. Rother	1989	Verl. Neues Leben, Berlin
<i>Moi, Tituba, sorcière ... noire de Salem</i>	1986	<i>Ich, Tituba, die schwarze Hexe von Salem</i>	I. Ebel	1988	Droemer Knauer, München
<i>La vie scélérate</i>	1987	<i>Das verfluchte Leben</i>	V. Rauch	1995 1999	Hammer, Wuppertal Piper, München, Zürich

Originaltitel	Utgivningsår original	Översättningens titel	Översättare	Utgivningsår övers.	Övers. Förlag och förlagsort
<i>Traversée de la mangrove</i>	1989	<i>Unter den Mangroven</i>	I. Ebel och T. Weiser	1991	Droemer Knauer, München.
<i>Hugo le terrible</i>	1991	<i>Hugo der Schreckliche</i>	C. Stein	1997	Elefantens Press, Berlin
<i>Les derniers rois mages</i>	1992	<i>Requiem für einen schwarzen König</i>	I. Ebel	1994	Droemer Knauer, München
<i>La colonie du nouveau monde</i>	1993	<i>Kinder der Sonne</i>	I. Ebel	1996	Droemer Knauer, München
<i>La migration des cœurs</i>	1995	<i>Sturminsel</i>	K. Laabs	1997	Hoffmann und Campe, Hamburg
<i>Desirada</i>	1997	<i>Insel der Vergangenheit</i>	C. Kalscheuer	1999, 2003	Fischer-Taschenbuch-Verl., Frankfurt am Main
				1999	Hoffmann und Campe, Hamburg
				2001	Dt. Taschenbuch-Verl., München
<i>Victoire : les saveurs et les mots</i>	2006	<i>Victoire : ein Frauenleben im kolonialen Guadeloupe</i>	P. Trier	2011	Trier, Kehl

Att undersöka stilistiska preferenser hos läsare av översatt skönlitteratur med webbenkäter

Hugues Engel

Det har inte gjorts många läsarenkäter rörande stil i skönlitterära översättningar. Det vore därför intressant att genomföra en enkät om hur läsare bedömer olika översättningsvarianter av vissa stildrag. Syftet med denna artikel är att reflektera kring hur en webbaserad läsarenkät av denna typ skulle kunna utformas. Enkäter på internet är mycket tids- och kostnadseffektiva jämfört med intervjuer eller pappersenkäter. Dessutom ger de möjlighet att nå ut till en bredare publik. På så sätt får man med webbenkäter ett material med större variation, vilket är viktigt för den typ av undersökning som beskrivs i artikeln.

1. Översättning och motstånd

Frågan om hur stil i skönlitterära verk bör översättas kan väcka starka känslor och leder ibland till bestämda ställningstaganden. Ett exempel är huruvida upprepningar som finns i skönlitterära texter bör översättas. Översättaren Philippe Bouquet anser att ”svårigheten [med den skönlitterära översättningen från svenska till franska] består i att återge originaltexten så troget som möjligt och att samtidigt undvika olyckliga upprepningar. Upprepningar stör de franska läsarna mycket [...] och översättaren gör klokt i att ta bort dem i möjligaste mån” (Tegelberg 1996:65, min övers.). Å andra sidan är till exempel Kundera (1995) mycket kritisk till översättarnas motvilja att överföra källtextens upprepningar till målspråket. Med anledning av att översättarna vill hålla sig till så kallad god stil (”god franska”, ”god tyska” osv.) använder de ofta synonymer i stället för att helt enkelt återge originalets upprepningar. Den fransk-tjeckiske författaren kallar denna tendens för ”synonymiseringsreflex”.

Bouquet anser att användningen av synonymer är nödvändig – för läsnas skull –, medan Kundera ondgör sig över denna synonymiseringsreflex, som enligt honom förvanskar verkens stil. Därmed representer

rar Bouquets och Kunderas ståndpunkter de två oförsonliga poler som översättning slits mellan: å ena sidan *le propre* ('det egna') – det vill säga modersmålet (översättarens men också läsarnas) som är föremål för ett sakraliserande och som karakteriseras av en "identitetsräddhåga" (fr. *frilosité identitaire*) – och å andra sidan *l'étranger* ('det främmande') – språket som ska översättas, som också ger motstånd i och med att semantiska fält, syntax, ordvändningar m.m. ofta inte är de samma i källspråk och målspråk (Ricœur 2004:9–10, 13, 19; jfr Launay 2006:38–39). Dessa motstånd som uppenbarar sig på båda "sidorna" (det vill säga på modersmålet sida och på det främmande språkets sida) ger upphov till en ambivalens hos översättaren: "På det psykiska planet är översättaren ambivalent. Denne vill använda tvång på båda sidorna: tvinga sitt språk att lastas med det främmande och tvinga det andra språket att närma sig [översättarens] modersmål" (Berman 1984:18, min övers.).

Många tidigare studier har visat att översättarna anpassar sina texter till målkulturens rådande stilistiska normer – ibland på ett sätt som gör att det inte går att känna igen författarens stil. Det är den slutsats som till exempel Eriksson (2002:195) drar efter att ha granskat de franska översättningarna av Pär Lagerkvists verk. Han konstaterar att centrala stilmedel i författarens prosa går förlorade på franska: "den Pär Lagerkvist som är den franske läsarens är en annan författare än den som framträder i originaltexten för den svenske läsaren". På samma sätt fördömer Heldner (1993:66) Pippi Långstrump-böckernas franska översättningar som gjordes i början av 1960-talet: "ingreppen är så omfattande och så klåfingriga [...]. Som beundrare av Astrid Lindgrens författarskap kan jag inte annat än finna att en nyöversättning vore på sin plats." Att stil ibland genomgår en sådan förändring (som till och med kan leda till oigenkännlighet) kan tolkas som resultatet av det motstånd mot det främmande som kommer till uttryck i översättningsarbetet.

2. Problemformulering

Ovannämnde Philippe Bouquet är en erfaren översättare från svenska till franska. Han har översatt mer än hundra svenska romaner till franska och har erhållit många priser och utmärkelser, bland annat Svenska

Akademiens tolkningspris.¹ Hans gärning som översättare ger honom en särskilt privilegierad ställning inom översättningsfältet. Det är därför en rimlig hypotes att hans översättningsstrategier som präglas av anpassning till de franska stilistiska normerna (såsom eliminering av ”olyckliga upprepningar”) är normbildande inom översättningen från svenska till franska. Flera studier om skönlitterär översättning från svenska till franska stödjer denna hypotes – till exempel ett par studier om Elena Balzamos översättningsstrategier som skulle kunna kallas för ”ciblistes” (’inriktade på målspråket’) (se Tegelberg 2012, Engel und. utg. b). Det bör dock nämnas att andra översättare från svenska till franska (bland annat Régis Boyer eller Denise Bernard-Folliot) i större utsträckning bryter mot de franska stilistiska normerna och verkar vara måna om att återge originalverkens typiska stildrag i sina texter (se också Tegelberg 2012 och Engel und. utg. b). Men frågan är hur franska läsare bedömer sådana källspråksinriktade översättningar.

Min hypotes är att de franska stilistiska normerna ger upphov till ett utbrett motstånd mot stilistiskt avvikande strukturer (såsom upprepningar, polysyndeser etc.) hos franska läsare men att de i högre grad accepterar stilistiska avvikelser under förutsättning att de får veta att det handlar om stilistiska drag i originalverket. Denna hypotes kan testas med en webbenkät där informanter med franska som modersmål ombeds bedöma olika franska översättningsalternativ. Informanterna skulle få möjlighet att jämföra dessa olika alternativ med en ordagrann översättning av den svenska originaltexten. Några exempel på sådana frågor kommer att ges i avsnitt 4.

3. Enkätens allmänna utformning

I detta avsnitt kommer jag att reflektera kring vilken form en webbenkät om översättning av stil skulle kunna ta. Jag kommer att svara på följande frågor: Bör en sådan webbaserad enkät vara kvantitativ eller kvalitativ? Är enkätens resultat möjliga att generalisera? Bör enkäten innehålla öppna frågor eller frågor med fasta svarsalternativ? Jag kommer även att reflektera kring begrepp som *reliabilitet*, *validitet* och *tro-*

¹ För en presentation av Philippe Bouquet, se Balzamo [www].

värdighet liksom etiska aspekter, som man måste ta hänsyn till när man konstruerar en enkät.

3.1. Kvalitativ eller kvantitativ undersökning?

En första fråga som är avgörande för enkätens utformning är huruvida undersökningen ska vara *kvalitativ* eller *kvantitativ*. Kvantitativa studier gör det möjligt att ange frekvenser och att yttra sig om hur stor andel av en viss population som tycker på det ena eller det andra sättet. För att kunna göra en sådan studie krävs emellertid att enkäten besvaras av ett urval av personer som är representativt för hela den studerade populationen. Med den typ av läsarenkät som denna artikel handlar om finns det dock ingen möjlighet att göra ett representativt urval. Ett urval av informanter som värvas genom internet (till exempel per mejl eller diskussionslistor) kallas för "bekvämlighetsurval" och kan inte betraktas som representativt i statistisk mening (se Borg & Westerlund 2006:24). Det är därför undersökningen i huvudsak borde vara kvalitativ.

Enligt Trost (2007:23) är syftet med kvalitativa studier att "försöka förstå människors sätt att resonera eller reagera, eller [...] särskilja eller urskilja varierande handlingsmönster". Poäng-en med en läsarenkät om översättning av stil är således att identifiera läsaers preferenser vad gäller hur stil bör översättas utan att hänvisa till hur frekventa de olika åsikterna är.

Att en studie är kvalitativ innebär dock inte att man inte kan använda sig av kvantifiering. Att kvantifiera informanternas svar och andelen som föredrar ett visst mönster gör det möjligt att få en uppfattning om variationen i materialet (se Silverman 2010:147). De siffror som då framkommer gäller materialet och endast detta material. Med denna form av kvantifiering gör forskaren emellertid inget anspråk på att generalisera sina resultat.²

² Det bör poängteras att det ändå finns en potential till att generalisera genom att upprepa liknande enkäter riktade till andra typer av populationer (Wilson & Dewaele 2010:106).

3.2. Öppna frågor eller fasta svarsalternativ?

Öppna frågor vid enkäter innebär olika typer av problem enligt Trost (2007:74–76). Behandlingen av sådana frågor är tidsödande och det händer inte sällan att svaren är svåra att förstå – eller rent utav obegripliga. Andra problem har att göra med de svarandes beteende: vissa svarande kan känna sig osäkra på vad de egentligen tycker om frågan, andra kan vara ovana vid att skriva och formulera sig skriftligt eller så vill de inte ägna alltför mycket tid åt enkäten. Trost varnar därför för användningen av öppna frågor i enkäter och förespråkar fasta svarsalternativ.

3.3. Reliabilitet, validitet och trovärdighet

Med *reliabilitet* menas ”att en mätning är så att säga stabil och inte utsatt för t.ex. slumpinflytelser, alla intervjuare skall fråga på samma sätt, situationen skall vara likadan för alla, alla skall vara på samma goda humör när de fyller i svaren på frågorna etc.” (Trost 2007:64). *Validitet* avser mätinstrumentets eller frågans giltighet: ”instrumentet eller frågan skall mäta det den är avsedd att mäta” (Trost 2007:65). Det är särskilt viktigt att ta hänsyn till dessa två aspekter när det gäller kvantitativa studier; med kvalitativa studier är det mer adekvat att tala om *trovärdighet* (Trost 2007:65).

Frågan är om internetdistribuerade enkäter kan betraktas som trovärdiga instrument. Med webbaserade enkäter har forskare mindre kontroll över undersökningsdeltagarna. Risken skulle kunna vara att undersökningsdeltagarna inte svarar seriöst eller ärligt på frågorna. Gosling et al. (2004, citerade av Wilson & Dewaele 2010:108–109) har emellertid jämfört resultat av webbaserade enkäter och traditionella enkäter (s.k. *pen and paper*-enkäter) och visat att så inte är fallet. Vidare har webb-enkäter fördelen att nå ut till en större och mer varierad population av potentiella deltagare. Kvalitativa studier strävar dessutom inte efter att få tag i ett representativt urval av informanter, eller efter att informanternas åsikter ska vara typiska för den befolkning man är intresserad av att undersöka. Det finns till och med fördelar med att få informanter som *inte* är typiska, eftersom problemställningen då kan belysas ur flera olika synvinklar (Holme & Krohn Solvang 1997:79). Syftet med att

söka efter ”extrema fall”, och inte nödvändigtvis de ”genomsnittliga”, är att få ”en så stor variation som möjligt i materialet” (Holme & Krohn Solvang 1997:101, 104). På så sätt är det en fördel att ha största möjliga spridning bland informanterna med avseende på ålder, kön, utbildning, arbete, värderingar m.m. Jämfört med enkäter där deltagarna värvas bland eller genom personer man är i kontakt med (exempelvis studenter eller medarbetare) gör webbdistribuerade enkäter det möjligt att nå mer varierade typer av deltagare.

3.4. Etiska aspekter

Informanternas anonymitet kommer att bevaras: de kommer inte att behöva uppge vare sig namn eller kontaktuppgifter. Information om ålder, kön, utbildning och yrke kommer dock att samlas in. Jag kommer även att ställa frågor om informanternas läsvanor och språkkunskaper. Syftet med dessa uppgifter är att identifiera informanternas profiler för att kontrollera att enkäten har nått ut till en varierad population.

Översättningarna i den planerade webbenkäten (och därmed exemplet nedan i avsnitt 4) är mer eller mindre omarbetade versioner av verkens publicerade franska översättningar (det vill säga Söderberg 1995, 2005). Jag kommer att be förlagen och översättarna om tillstånd att använda deras texter. Referenserna till översättningarna kommer att uppges i slutet av enkäten.

4. Exempel på frågor i en enkät om översättning av stil

Följande frågor är tänkta att användas på franska läsare och skulle naturligtvis vara formulerade på franska. Jag håller mig dock här till artikelns språk för klarhetens skull. Exemplet som analyseras nedan är hämtade ur Hjalmar Söderbergs romaner, eftersom jag, inom ramen för ett ett-årigt postdok-projekt vid Institutionen för moderna språk vid Uppsala universitet, har kunnat studera hur författarens stil behandlats i de franska översättningarna av hans verk: Engel (und. utg. a, und. utg. b). I följande exempel tar jag framför allt upp de stilistiska aspekter som jag har undersökt i dessa studier.

Syftet med frågorna är att be informanterna att välja mellan olika översättningsalternativ eller översättningsstrategier. Eftersom det kan antas att de flesta deltagarna i enkäten inte kan svenska ges en ordagrann översättning på franska efter varje utdrag på svenska. Tanken är att deltagarna ska utgå från den ordagranna översättningen för att kunna bedöma de olika översättningsalternativ som de ställs inför.

I likhet med Eriksson (1997:12) skiljer jag mellan å ena sidan ”egenskaper i översättningspråket som har strukturinherent status”, det vill säga språkliga egenskaper som är oberoende av vem som översätter, och å andra sidan de egenskaper som är beroende av översättarens val och dennes ”egna stilistiska och litterära ambitioner”. Följande frågor fokuserar på den senare typen, det vill säga de språkliga egenskaper som ger möjlighet till ett val mellan olika stilistiska alternativ.

Exempel 1. Lexikala upprepningar (val mellan olika översättningsalternativ)

I följande fråga ombeds deltagarna att välja mellan två översättningsalternativ. I det första återges den lexikala upprepning som finns i originaltexten, det vill säga repetitionen av *rummet*. I det andra, som är hämtat ur Elena Balzamos franska översättning, ersätts den andra förekomsten av en synonym.

Han gick av och an i *rummet*. Två, tre steg fram – två, tre steg tillbaka. Större var inte *rummet*. (Söderberg 1969b:111)

Ordagrann översättning:

’Il faisait les cent pas dans *la pièce*. Un, deux, trois pas en avant, un, deux, trois pas en arrière. *La pièce* n’était pas plus grande que cela.’

Fråga: Vilket av följande översättningsalternativ skulle du föredra att läsa i en fransk översättning? (Det som skiljer alternativ 1 och 2 står i kursiv.)

Obs! Det rum som texten handlar om är ett sovrum. *Pièce* (’rum’) och *chambre* (’sovrum’) är därför båda adekvata benämningar för att referera till rummet i fråga.

1. Il arpentait *la pièce*. Un, deux, trois pas, demi-tour, un, deux, trois...
La pièce n'en permettait pas davantage.
 2. Il arpentait *la pièce*. Un, deux, trois pas, demi-tour, un, deux, trois...
La chambre n'en permettait pas davantage.
 3. Jag vet inte.
-

Syftet med denna fråga är att testa om informanterna skulle acceptera användningen av en sådan tät lexikal upprepning på franska ifall den finns i originalet, eller om de bedömer att ordets andra förekomst borde ersättas med en synonym. Med andra ord handlar denna fråga om att pröva översättaren Philippe Bouquets påstående om ”de olyckliga upprepningarna”, som enligt honom stör de franska läsarna (se avsnitt 1).

Efter det att informanterna har besvarat frågan vore det frestande att be dem att förklara sitt val: Varför har de valt det alternativ som de har markerat? Varför har de valt bort det andra alternativet? Även om det vore relevant och intressant att få svar på dessa frågor avråder Trost (2005:103) i regel från att ställa frågan ”Varför?”:

Ett [...] problem med frågan ”Varför?” hänger samman med att den antyder att den som frågar vill att den som får frågan skall svara genom att ange ett orsaksförhållande. Många gånger är det emellertid inte rimligt att tänka i termer av orsaksförhållanden ty då kan vi få nästan vilka slags svar som helst.

Författaren illustrerar sedan detta problem med följande exempel:

För några år sedan körde jag vid midnatt mot rött ljus. Om någon då frågat mig varför jag gjorde det så skulle jag ha kunnat svara: det var trafiktomt, det fanns ingen människa i närheten, jag var trött, det var sent, jag är väl korkad, jag struntade i trafikljuset, jag är obstinat, jag finns, jag har en bil. Alla dessa svar, och massor av andra potentiella svar, är på något vis rimliga orsaksförklaringar. Samtidigt är de alla ganska fåniga. (ibid.)

Vidare konstaterar Trost (2007:76) att bortfallet på följdfrågor, särskilt när det gäller öppna följdfrågor, ofta är mycket stort i enkäter. Av alla

dessa anledningar är det bäst att avhålla sig från att ställa följdfrågan ”Varför?”.

Exempel 2. Lexikala upprepningar (val mellan olika översättningsstrategier)

En annan möjlighet är att be informanterna att välja mellan olika översättningsstrategier i stället för olika översättningsalternativ. Här följer ett exempel.

Följande utdrag innehåller sju förekomster av verbet *sjunga* (fr. ’chanter’).

Otto bröt tystnaden vid bordet.

– Asch, sade han, du *sjunger* med i alla fall. En tenor, som kan hålla käften, när han hör andra *sjunga*, har man aldrig hört talas om.

– Du kan ju *sjunga* i det som ligger för din röst, medlade fadern.

Filip satt lite purken och petade i sin spenat. Han tänkte, att han möjligen kunde låta beveka sig att *sjunga* i ”Warum bist du so ferne”, kanske också ”Kornmodsglansen”. Han mindes när de förra gången *sjöngo* ”Warum”. Lovén brakade lös, men så med ens knackade baronen av med stämgaflöden mot punschbrickan och sade: Håll käften, Lovén, och låt Filip *sjunga* det här, för det kan han! Och han mindes hur smältande fint och vackert han *hade sjungit* den gången. (Söderberg 1969b:96)

Ordagrann översättning:

’Otto rompit le silence à la table :

– Ha ! dit-il, tu *chanteras* quoi qu’il en soit. On n’a encore jamais entendu parler d’un ténor capable de la fermer quand il en entend d’autres *chanter*.

– Tu peux *chanter* ce qui est dans ton registre, intervint le père.

Un peu boudeur, Philippe remuait distraitement ses épinards. Il se disait qu’il pourrait peut-être se laisser convaincre de *chan-ter* dans *Warum bist du so ferne?*, peut-être aussi dans *Kornmodsglans*. Il se rappela quand ils *avaient chanté Warum* la dernière fois. Lovén s’était déchaîné,

mais tout d'un coup le baron avait frappé son diapason sur le plateau à punch et avait dit : « Ferme-la, Lovén, et laisse Philippe *chanter* ça, car lui, ça le connaît ! » Et il se rappela comme il *avait chanté* de manière si irrésistiblement fine et belle cette fois-là.'

Fråga: Hur skulle du föredra att de sju förekomsterna av verbet *sjunga* återges i en fransk översättning som du läser? Välj mellan följande alternativ:

1. Samtliga förekomster av verbet *sjunga* översätts med samma verb (fr. 'chanter'), som till exempel i utdraget nedan:

Otto rompit le silence :

– Ha ! bien sûr, tu *chanteras*. On n'a encore jamais vu un ténor capable de se taire quand il en entend un autre *chanter*.

– Tu pourras *chanter* ce qui est dans ton registre, s'interposa le père.

Un peu boudeur, Philippe remuait distraitemment ses épinards ; il se laisserait peut-être convaincre de *chanter* *Warum bist Du so ferne ?* peut-être même *Kornmodsglans*. Il se rappela quand ils *avaient chanté* le *Warum* lors de leur dernière séance. Lovén s'était tout de suite déchaîné, mais le baron avait frappé la base de son diapason en disant : « Tais-toi, Lovén, et laisse Philippe *chanter* ça, lui, ça le connaît ! » Il se souvenait de l'aisance, de la finesse avec laquelle il *avait chanté*.

2. Samtliga förekomster av verbet *sjunga* översätts inte med samma verb (*chanter*). Vissa översätts med synonymmer eller stryks, som till exempel i utdraget nedan:

Otto rompit le silence :

– Ha ! bien sûr, tu *chanteras*. On n'a encore jamais vu un ténor capable de se taire quand il en entend un autre *chanter*.

– Tu pourras *choisir* ce qui est dans ton registre, s'interposa le père.

Un peu boudeur, Philippe remuait distraitemment ses épinards ; il se laisserait peut-être convaincre de *chanter* *Warum bist Du so ferne ?* peut-être même *Kornmodsglans*. Il se rappela [Ø] le *Warum* de leur dernière séance. Lovén s'était tout de suite déchaîné, mais le baron avait frappé

la base de son diapason en disant : « Tais-toi, Lovén, et laisse Philippe chanter ça, lui, ça le connaît ! » Il se souvenait de l'aisance, de la finesse avec laquelle il *avait exécuté le morceau*.³

3. Det skulle kunna göras på ett annat sätt. Preciserar gärna vilket: _____

4. Jag vet inte.

Exempel 3. Polysyndeser (X och Y och Z)

Nedan är ett exempel på en fråga om översättningen av ett på franska stilistiskt markerat stildrag, nämligen polysyndeser (se Engel und. utg. b).

I utdraget nedan sammanbinds tre adjektiv med konjunktionen *och* ("höga *och* raka *och* starka"), vilket i den ordagranna översättningen har återgetts med samma struktur: adjektiven *hauts*, *droits* och *forts* har bundits samman med konjunktionen *et* ("hauts *et* droits *et* forts"):

tallarna gå ändå an, när de äro höga *och* raka *och* starka (Söderberg 1969a:339; kursiv stil tillagd)

Ordagrann översättning:

'les pins passent encore, s'ils sont hauts *et* droits *et* forts'

Fråga: Vilket av följande översättningsalternativ skulle du föredra att läsa i en fransk översättning av romanen?

1. les pins passent encore, s'ils sont hauts *et* droits *et* forts.
 2. les pins passent encore, s'ils sont hauts, droits *et* forts.
 3. Jag skulle föredra en annan översättning än dem som presenteras i de två föregående alternativen. Preciserar gärna vilken:
-

³ Detta utdrag är hämtat ur Balzamos översättning (Söderberg 1995:13).

4. Jag vet inte.

Exempel 4 och 5. Principiella frågor

Efter frågorna om hur vissa stilmedel bör översättas kan mer principiella frågor ställas till informanterna. Syftet är att försöka sammanfatta deras syn på översättning av stil. Här följer två exempel.

Vilket av följande påståenden motsvarar bäst din syn som läsare av översatt skönlitteratur?

1. Översättaren bör behålla originaltextens stildrag och uttrycksätt även om dessa i viss mån känns främmande på franska.
 2. Översättaren bör byta originaltextens stildrag och uttrycksätt som känns främmande på franska mot andra som låter mer franska.
 3. Jag vet inte.
-
-

I vilken grad instämmer du i följande påstående?

En roman översatt till franska ska följa samma stilistiska normer som en bok skriven direkt på franska.

1. Instämmer helt
 2. Instämmer delvis
 3. Vet ej/obestämd
 4. Instämmer inte
 5. Instämmer inte alls
-
-

Båda frågorna grundar sig mer eller mindre implicit på distinktionen mellan *le propre* ('det egna') och *l'étranger* ('det främmande') som pre-

senteras i början av artikeln. Syftet med dessa frågor är att identifiera åt vilken av dessa poler informanterna lutar.

5. Avslutande kommentarer

De resultat som man kan få av den typ av enkät som har diskuterats i denna artikel kan verka relativt begränsade, i synnerhet som man, som påpekats, bör avstå från att ställa följdfrågor där informanterna ombeds att förklara sina val. Denna typ av enkät gör det dock möjligt att testa hypotesen att det hos franska läsare skulle finnas en acceptans för översättningsalternativ som bryter mot de franska stilistiska normerna, under förutsättning att läsarna är medvetna om att de avvikande stildrag återspeglar originalverkets stilistiska särdrag. Som nämnts är en av de största fördelarna med denna typ av undersökning att den ger en möjlighet att nå ut till en bredare publik. Det är därför intressant att genomföra en sådan enkät även om de krav som ställs på en enkäts utformning till viss del begränsar resultaten. Vidare är det möjligt, till och med önskvärt, att komplettera enkäten med andra typer av undersökningsmetoder, till exempel textuella analyser av översättningar och intervjuer med andra informanter. Den enkät som presenteras i denna artikel är av praktiska skäl utformad på så sätt att informanterna ska bedöma stildrag i enstaka meningar eller i kortare textutdrag. Intervjuerna skulle göra det möjligt att be informanterna att läsa längre textutdrag (några sidor långa) och att reagera på en översättnings stildrag i kontext.

Inte enbart enkäten utan också intervjuerna bör göras med informanter med varierade profiler. Detta betyder att personer som kan antas ha särskilda kunskaper om översättning av stil (exempelvis forskare och översättare) även de bör ingå i informantgruppen. Fördelen är att sådana informanter kan ge en ”kvalificerad” åsikt om den undersökta företeelsen.

Litteratur

Primärlitteratur

Original

- Söderberg, H. 1969a [1905]. *Doktor Glas* (Skrifter av Hjalmar Söderberg, vol. 1; förord av O. Holmberg). Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Söderberg, H. 1969b [1912]. *Den allvarsamma leken* (Skrifter av Hjalmar Söderberg, vol. 2; förord av O. Holmberg). Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Översättningar

- Söderberg, H. 1995. *Le Jeu sérieux*. Övers. E. Balzamo. Paris: Viviane Hamy.
- Söderberg, H. 2005. *Docteur Glas*. Övers. D. Bernard-Folliot. Paris: Éditions Michel de Maule.

Sekundärlitteratur

- Balzamo, E. [www]. *Philippe Bouquet*. <http://elena.balzamo.free.fr/Fiches/Bouquet.htm> (hämtad 2012-12-12).
- Berman, A. 1984. *L'Épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.
- Borg, E. & J. Westerlund. 2006. *Statistik för beteendevetare*. Stockholm: Liber.
- Engel, H. (und. utg. a). "Traitement des répétitions dans la traduction française du roman *Den allvarsamma leken* de Hjalmar Söderberg : indice de 'troisième code' ?". I: Sullet-Nyländer, F., H. Engel & G. Engwall (red.) *La Linguistique dans tous les sens*. Stockholm: Kungl. Vitterhetsakademien.
- Engel, H. (und. utg. b). "Traduire un trait stylistiquement marqué : la polysyndète dans les romans de Hjalmar Söderberg et leurs traductions françaises". *Arena Romanistica*.
- Eriksson, O. 1997. *Språk i kontrast. En jämförande studie av svensk och fransk meningsstruktur*. Göteborg: Akademiförlaget.
- Eriksson, O. 2002. *Stil och översättning: Pär Lagerkvists prosastil ur franskt översättningsperspektiv*. Växjö: Växjö University Press.

- Gosling, S. D., S. Vazire, S. Srivastava & O. P. John. 2004. "Should we trust web-based studies? A comparative analysis of six preconceptions about internet questionnaires". *American Psychologist* 59:2, 93–104.
- Heldner, C. 1993. "Fifi Brindacier eller Pippi Långstrump i fransk tvångströja". I: Söhrman, I. (red.) *La Culture dans la langue: studier i språken som kulturbärare tillägnade Hugo Olsson och Karl Johan Danell på deras respektive högtidsdagar*. Acta Universitatis Umensis, Umeå Studies in the Humanities 112. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 49–70.
- Holme, I. M. & B. Krohn Solvang. 1997. *Forskningsmetodik. Om kvalitativa och kvantitativa metoder*. Lund: Studentlitteratur.
- Kundera, M. 1995. "En mening". I: Kundera, M. *De svikna arven*. Övers. M. Löfgren. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 91–111.
- Launay (de), M. 2006. *Qu'est-ce que traduire ?*. Paris: Vrin.
- Ricœur, P. 2004. "Défi et bonheur de la traduction". I: Ricœur, P. *Sur la traduction*. Paris: Bayard, 7–20.
- Silverman, D. 2010. *En mycket kortfattad, ganska intressant och någorlunda billig bok om kvalitativ forskning*. Lund: Studentlitteratur.
- Tegelberg, E. 1996. "Le traducteur face aux problèmes de traduction. Entretien avec Philippe Bouquet". *Moderna Språk* 92:2, 222–228.
- Tegelberg, E. 2012. "Mademoiselle Julie: två samtida och samtidiga franska översättningar". Föreläsning på Romanska seminariet (i samarbete med Teaterseminariet), den 16 mars 2012, Institutionen för moderna språk, Uppsala universitet.
- Trost, J. 2005. *Kvalitativa intervjuer*. Lund: Studentlitteratur.
- Trost, J. 2007. *Enkätboken*. Lund: Studentlitteratur.
- Wilson, R. & J.-M. Dewaele. 2010. "The use of web questionnaires in second language acquisition and bilingualism research". *Second Language Research* 26:1, 103–123.

Lexikala val som ett drag i översättarstil. En studie av två bulgariska noveller i svensk översättning

Birgitta Englund Dimitrova

1. Inledning

Individuella översättares stil, framför allt i skönlitterär översättning, tilldrar sig ökad uppmärksamhet inom översättningsvetenskapen. Exempel är Gullin (1998), Munday (2007) och Pekkanen (2010). I detta sammanhang talar man ofta om översättarens ”röst”.¹ Men hur kan man studera olika översättares individuella sätt att översätta?

I den här artikeln vill jag diskutera om studiet av lexikala val kan vara en metod. Utgångspunkten är en analys av översättningarna till svenska av två noveller av den bulgariske författaren Jordan Raditjkov.

2. Översättarstil som konsekventa språkliga mönster

Det här arbetet ingår i ett större projekt där jag intresserar mig för översättarstil, som jag tentativt definierar som ”konsekventa språkliga mönster i måltexter producerade av en viss översättare”. Jag antar att en individuell översättares stil i enlighet med denna definition kan identifieras med utgångspunkt i två olika analytiska perspektiv:

1. mönster i relation till de textuella mönstren i källtexten, dvs hur den översatta texten förhåller sig till de språkliga drag, inklusive stilistiska, som finns i källtexten;
2. mönster i relation till textuella mönster i övrigt i texter på målspråket, dvs skillnader och likheter mellan en viss översättares måltexter och andra texter på det givna mål-språket, översättningar och andra slag av texter.

¹ Jfr också forskningsprojektet vid Oslo universitet Voice in translation [www] där bland annat också översättarens röst studeras.

Den individuella översättarens stil antas alltså skilja sig från andra översättarens stil genom en kombination av drag som dels är översättningsrelaterade, dels relaterade till översättaren som språkbrukare av målspråket. De översättningsrelaterade dragen i sin tur kan delas in i dels sådana som har med översättandet som situation att göra, dels sådana som har med det specifika källspråket att göra.

De flesta studier av översättarstil utgår från det första perspektivet. Gullin (1998) studerar två skönlitterära översättare från engelska till svenska, t.ex. i deras återgivning av talspråk och vissa lexikala val. I Pekkanens studie (2010) av skönlitterära översättare från engelska till finska är utgångspunkten strukturförändringar mellan källtext och måltext, s. k. formella shifts eller byten. Några av de shifts som hon finner innebär också semantiska skillnader, men dessa analyseras inte systematiskt. Munday (2007) tar i sin studie upp översättningar av latinamerikansk litteratur till engelska och identifierar översättarens individuella stil på olika språkliga nivåer. Winters (2007) fokuserar på lexikala val, närmare bestämt variation och mönster i återgivandet av anföringsverb i två olika översättningar till tyska av samma verk och finner individuella skillnader mellan måltexter översatta av olika översättare. Kamenická (2008) analyserar expliciteringar (jfr nedan) och impliciteringar i skönlitterära översättningar från engelska till tjeckiska och finner individuella skillnader mellan översättarna, både i antal och i det relativa förhållandet mellan de båda typerna av shifts.

Perspektivet med jämförelse med andra texter på samma (mål)språk (men utan hänsyn tagen till källtexten eller källspråket) är mer sällan förekommande, men Baker (2000) är ett exempel; arbetet är dock mera avsett som en metodologisk diskussion än som en reell empirisk studie.

3. Att studera översättarstil – analyskategorier och metodologiska överväganden

En utgångspunkt i mitt projekt är antagandet att en översättare med lång erfarenhet inom yrket och som översätter från flera olika källspråk till ett och samma målspråk uppvisar vissa likheter i hur hon närmar sig texterna och översättningsuppdraget, och att hennes måltexter därför

har vissa likheter som inte beror på språkliga strukturer i källtexterna i första hand. För att studera stil hos översättare som översätter från flera källspråk krävs analytiska kategorier som inte är språkspecifika eller språkberoende.

I den här artikeln gör jag en analys av vissa semantiska skillnader mellan källtext och måltext, framför allt tillägg och preciseringar i måltexten. Jag vill pröva om det går att finna individuella mönster i sådana lexikala val och om en analys av dessa därmed kan vara ett tänkbart redskap för att identifiera översättarstil.

Tillägg och preciseringar är ett vanligt förekommande fenomen vid översättning och studeras ofta inom översättningsvetenskapen under den samlande termen *expliciteringar*. Termen som sådan går troligen tillbaka till Vinay & Darbelnets (1977 [1958]) klassiska arbete. En arbetsdefinition kan vara: med explicitering avses en översättningsprocedur där översättaren gör sådan information explicit i måltexten som är implicit i källtexten. Klaudy (1998:82–83) skiljer mellan fyra olika slag av expliciteringar: obligatoriska, som betingas av syntaktiska och semantiska skillnader mellan språken; frivilliga, betingade av skillnader i textstruktur och stilistiska preferenser mellan språken; pragmatiska, där kulturrelaterad implicit information i källtexten ges explicit i måltexten; och översättningsinherenta, som betingas av nödvändigheten att formulera på målspråket idéer som ursprungligen tänkts och formulerats på ett annat språk. Denna indelning har dock kritiserats, bl a av mig i Englund Dimitrova (2005:38), eftersom den verkar bygga på delvis olika kriterier (antagen orsak kontra språkligt realiserande). Kategorierna obligatoriska och frivilliga expliciteringar verkar också vara överordnade de andra kategorierna. I ett senare arbete (Klaudy 2000) antar Klaudy att termen explicitering inte är en enda typ av operation, utan ett bredare begrepp, och Kamenická (2007:55) drar slutsatsen att begreppet explicitering snarast är att se som en prototypkategori.

Eftersom avsikten här är att om möjligt identifiera skillnader mellan olika översättares sätt att arbeta, analyserar jag bara sådana tillägg och preciseringar som inte är betingade av käll- och målspråkets strukturella drag, dvs sådana som är frivilliga och därmed ett resultat av översättarens val.

För att studera individuell översättarstil är idealet att finna två eller flera olika måltexter som uppfyller följande krav:

1. De är översatta av olika översättare;
2. de är översättningar av samma källtext och därmed av samma författare – för att kunna utesluta att eventuella skillnader mellan översättningarna beror på källtextens författare eller källtextens specifika stilistiska drag;
3. de är publicerade vid ungefär samma tidpunkt, för att kunna utesluta att eventuella skillnader mellan översättningarna beror på att målspråket förändras över tid;
4. de är tillkomna eller publicerade i samma kulturella och litterära kontext, för att kunna utesluta att eventuella skillnader mellan översättningarna beror på olika översättningsnormer (Touy 1995).

Av ekonomiska skäl och av copyrights skäl är det extremt ovanligt att finna publicerade skönlitterära översättningar som uppfyller samtliga krav, även om det finns några exempel (jfr t.ex. Winters 2007). När litterära verk släpps ”fria” 70 år efter författarens död kan det inträffa att ett verk publiceras i flera nyöversättningar till samma språk inom en kort tidsintervall även om förlagen vanligen genom informella kontakter försöker undvika detta (Bravinger 2011). Ett exempel på när sådana informella förlagskontakter troligen brustit är då Fjodor Dostojevskijs roman *Idioten* kom ut i två nyöversättningar, av Ulla Roseen och Staffan Dahl, åren efter varandra (Dostojevskij 1988, Dostojevskij 1989).

4. Författaren och källtexterna

Jordan Raditjkov (1929–2004) är en av de främsta bulgariska författarna under och efter den socialistiska perioden. I likhet med många av sina författarkolleger i samma generation härstammar han från den bulgariska landsbygden, och skildringar av människorna där, i den fiktiva byn Tjerkazki, dominerar i hans diktning.

De två noveller som analyseras här är *Януари* (*Januari*) och *Тенец* (*Tenetsen*), som båda skrevs på 1960-talet. I exemplen i det följande

citeras de efter en utgåva från 1971 (Radičkov 1971). Novellerna har många likheter. Båda omfattar ca 2000 ord. I likhet med de flesta av Raditjkovs berättelser utspelar de sig på den bulgariska landsbygden. Båda skildrar hur ”enkla” människor ställs inför händelseförlopp som är oförklarliga för dem, och hur de reagerar inför detta. Båda utspelas under en köldperiod i januari, och snön och kylan spelar en viktig roll. I *Januari* upprepas samma händelse fyra gånger: två hästar med en tom släde efter sig och en avfyrad bössa i släden störtar gnäggande in i byn Tjerkazki. Novellen skildrar hur bönderna försöker ta reda på vad som hänt och kan ses som en allegori över hur människan väljer att blunda också för en uppenbar hotande katastrof. I *Tenetsen* får en bonde uppleva hur hans vardagssysslor utför sig till synes helt själva, utan någon mänsklig inblandning vare sig från honom själv eller någon annan. Dessa skildringar av övernaturliga inslag av livet på landet och i bönders arbetsliv står i stark motsättning till de socialrealistiska landsbygdsskildringar som vid denna tid var vanliga i bulgarisk litteratur.

Viktig i båda novellerna är motsättningen mellan inne och ute, värmen inne (på krogen i *Januari*, i hemmet i *Tenetsen*) och kylan ute. I båda novellerna spelar övernaturliga inslag en viktig roll; i *Januari* antyds en närmast övernaturlig styrka hos vargar och därmed finns det övernaturliga ute, i kylan. I *Tenetsen* är det övernaturliga en tenets, ”en människa som inte ger sig iväg någonstans efter sin död utan stannar kvar hos oss” (Radičkov 1976:150), enligt den förklaring som ges i novellen, och här kommer det övernaturliga ända in i huset. Utmärkande för människorna i novellerna är att de visserligen undrar över det som händer men att de accepterar det som en i grunden helt naturlig del av deras liv, något som inte nödvändigtvis kan få en rationell förklaring.²

Novellerna byggs upp genom en rak berättelse om de delvis mycket ovanliga händelserna och om vad människorna säger och gör som reaktion på det som de är med om. Deras känslor och tankar får däremot mycket lite utrymme i texten, som läsare får vi i stor utsträckning ana oss till vad de tänker och känner genom hur deras handlingar och yttranden skildras.

² De svenska översättningarna av båda novellerna finns även elektroniskt tillgängliga (se referenslistan).

Berättaren i *Januari* är en traditionell allvetande berättarröst. *Tenetsens* berättarteknik är i detta avseende mer komplicerad. Novellen har två delar. Dess första del gör intrycket att berättas av en allvetande berättare. I den andra delen, som har överskriften По-нататък, 'Senare', framträder författaren Raditjkov själv i jag-form. Denna del börjar med bondens berättelse om vad som hände senare, dvs när mysteriet med de självutförda sysslorna fått sin förklaring. Bondens berättelse återges med de bulgariska verbformer som brukar kallas återberättandets modus (преизказно наклонение), en markering av att detta är något som bonden berättat för Raditjkov och som han i sin tur återberättar för oss. I den andra delen av novellen får vi också veta att berättaren i första delen är tenetsen själv, som alltså berättat om sina egna handlingar. Han (?) har dock inte berättat i jag-form, utan talar om sig själv som "нещо" ('något') och "някой" ('någon'). Det enda tillfälle då tenetsen framträder i jag-form är i den uttalsanvisning som inleder novellen. I det bulgariska originalet är den satt i fetstil och högercentrerad ovanför själva texten, och den blir därmed till ett slags motto för novellen: "Моля да поставяте ударението на последната сричка – тенец" ('Jag ber er lägga betoningen på sista stavelsen – tenets', min övers.). Det bulgariska verbet "моля" som inleder uppmaningen är det artiga uttryck som används i uppmaningar; det återges vanligen på svenska med 'var snäll och' eller liknande. Ordagrant betyder det dock 'jag ber'. Genom att vi senare får veta att det är tenetsen själv som skrivit denna del av novellen får verbet i första person singular en djupare dimension och uppmaningen förvandlas till en vädjan. Det är inte författaren Raditjkov som med konventionell artighet uppmanar läsaren att uttala ett ord med rätt betoning, utan det är tenetsen själv som vädjar till oss att uttala hans benämning rätt. Denna mening är dock struken i den svenska översättningen.

Båda novellerna är språkligt enkla. Ett språkligt och stilistiskt drag som Raditjkov med förkärlek använder är uppprepningar (Hauge 1978:8). I *Januari* inträffar alltså samma händelse fyra gånger, och skildras i stor utsträckning med samma språkliga medel. I *Tenetsen* är inte uppprepningar på samma sätt en tydlig del av novellens komposition, men de

förekommer på mikronivå, jfr nedan. Den litterära effekten ligger mer i *vad* som skildras än i *hur* det skildras.

Båda novellerna innehåller exempel på direkt tal. I *Januari* är detta markerat med replikstreck i originalet. Språkligt sett är replikerna på standardbulgariska. I *Tenetsen* är det direkta talet inte markerat med något skiljetecken gentemot relationen, däremot finns i många fall en anföringssats, vanligen efterställd. Språkligt sett utmärks replikerna av många talspråkliga drag, såsom ljudbortfall: ”мааш” i stället för ’махаш’ (’ta bort’, presens 2 person singular), ”кво” i stället för ’какво’ (’vad’), ”що” i stället för ’защо’ (’varför’). I texten förekommer också fritt indirekt tal när Raditjkov återberättar bondens berättelse. Här markeras talspråkighet bl a genom att bonden upprepar ett och samma verb tre gånger:³

- (1) Селянинът ми разказваше, че съвсем се успокоил за жена си и разбрал, че тенецът не е такъв човек, та да посегне. Доста дълго го следял дали ще посегне, но той не посегнал, ами си гледал работата и нито за миг не спирал.
(28)

’Bonden brukade berätta för mig att han fullständigt hade lugnat sig beträffande frun och förstått, att tenetsen inte är en sådan människa/karl som *gör närmanden*. Han hade ganska länge tittat på honom [för att se] om han skulle *göra närmanden*, men han hade inte *gjort närmanden*, utan skött sitt arbete utan att sluta för ett ögonblick.’
(min övers.)

Att bondens berättelse i sig också upprepats flera gånger markeras genom verbformen ”разказваше”, imperfekt av ett verb i imperfektiv aspekt, ’brukade berätta’.

³ I exemplen som följer kursiveras ord som jag fokuserar på i diskussionen. Citat från originaltexten följs endast av sidhänvisning. Hänvisningar till översättningarna förkortas enligt följande: AH (Arne Hult) och UR (Ulla Roseen).

5. De två svenska översättarna – Ulla Roseen och Arne Hult

De två översättare vars arbete tjänar som utgångspunkt här är Arne Hult, född 1943, som översatt *Januari* och Ulla Roseen, född 1946, som översatt *Tenetsen*⁴. Arne Hult har publicerat tre volymer med översättningar från bulgariska (Elin Pelin 1977, Hult 1977, Stanev 1977), men hans yrkesmässiga gärning har framför allt varit som lärare och forskare i slaviska språk vid Göteborgs universitet, numera emeritus. Enligt Hults hemsida (Hult [www]) är bearbetning av tidigare opublicerade översättningar en av de uppgifter han ägnar sin tid åt idag. Ulla Roseen publicerade sin första översättning från bulgariska 1972 (Raditjkov 1972), romanen *Bortom Ural*. Därefter översatte hon två böcker till av Raditjkov, den novellsamling där den här analyserade novellen ingår (Raditjkov 1976) och en reseskildring från Sverige (Raditjkov 1981), liksom senare också dikter av den bulgariska författarinnan Blaga Dimitrova (Dimitrova 1987). Roseens främsta insats som översättare har dock gällt andra källspråk, spanska, engelska och ryska, där hon översatt ett stort antal verk. Bland de författare hon har överfört till svenska finns namn som Paul Auster, Siri Hustvedt och Jeanette Winterson från engelska, Isabel Allende, Bernardo Atxaga och Juan Goytisolo från spanska och Fjodor Dostojevskij, Anton Tjechov och Lev Tolstoj från ryska. Ulla Roseen har tilldelats många översättarpris för sin gärning, t.ex. Rabén & Sjögrens översättarpris 1973, Letterstedtska priset för översättningar både 1990 och 2009, Samfundet De Nios Översättarpris 1995 och Svenska Akademiens Översättarpris 1997 (Svenskt översättarlexikon [www]).

Rent metodologiskt har de båda översättningarna fördelar när det gäller att analysera individuella drag i dem. De uppfyller nästan alla de krav som nämndes ovan i avsnitt 3, med undantag för ett: det är inte frågan om samma källtext. Att källtexterna är av samma författare och har många likheter kompenserar dock för detta. Översättningarna kom ut nästan samtidigt, med bara ett års mellanrum, 1976 (Roseen) och

⁴ Novellen *Tenetsen* är också översatt till norska av Kjetil Rå Hauge (i Raditsjkov 1978), under titeln *En tenets*.

1977 (Hult). Detta är relevant ur ett norm- och polysystemperspektiv (Even-Zohar 2000). De båda måltexterna var därmed ämnade för samma litterära system. Det innebär också att det svenska språkets egenskaper som sådana inte kan ha skilt sig för de båda översättarna; till detta bidrar naturligtvis att de är nästan jämnåriga.

Som framgått ovan, är Ulla Roseen idag en verksam översättare som anförtrotts verk av flera av världslitteraturens stora namn. Men när hon översatte den novell som analyseras här, hade hon bara erfarenhet av översättning från bulgariska, att döma av uppgifter om publicerade arbeten, och detta var hennes andra publicerade längre översättning (såvitt kan avgöras från uppgifterna i Libris-systemet). Hult publicerade alltså (jfr ovan) tre längre översättningar under 1977⁵. Vad gäller rent kvantitativ erfarenhet av översättning generellt och från bulgariska specifikt bör de alltså ha varit ungefär jämbördiga då de gjorde respektive översättning. Detta är ytterligare en fördel när det gäller att jämföra deras sätt att översätta.

Översättarerfarenhet kan dock inte mätas enbart i kvantitativa termer. Det fanns redan vid den tidpunkt då de båda novellerna publicerades viktiga skillnader mellan de båda översättarna i deras respektive översättarstatus. Hult var då ny på översättarenan. Roseen hade 4 år tidigare publicerat sin första översättning, som fick ett närmast sensationellt mottagande på den svenska litterära scenen, med en positiv helsidesrecension av Artur Lundkvist i *Dagens Nyheter* där författaren Raditjkov karakteriserades som ”en underfundig upplevare och självtänkare” (cit. efter Gyllin 1998:228). När översättaren Roseen översatte novellsamlingen *Middagshetta*, där novellen *Tenetsen* ingår, var det alltså frågan om noveller av en författare som slagit stort på den svenska bokmarknaden, vilket säkert skapade höga förväntningar på den nya boken som skulle översättas.

Båda översättarna har skrivit om författaren och hans verk i anslutning till sina översättningar. Hult (1977:18–19) karakteriserar Raditj-

⁵ Man måste naturligtvis utgå från att Hults arbete med översättningarna pågått under en relativt lång tid innan de publicerades, eftersom det var frågan om publicering av tre volymer under ett och samma år. Jag har dock inga uppgifter om detta och när novellen *Januari* faktiskt översattes.

kovs landsbygdsskildring som ”folkloristisk” och menar att hans humor är ”bisarr och satirisk”. Novellen *Januari* får karakteristiken ”tekniskt och kompositoriskt väl den perfekta kortnovellen” (Hult 1977:120). Roseen säger om Raditjkov att ”[h]an skildrar dem [= människorna i den lilla byn] ömsint, nära, osentimentalt och med en alldeles speciell underfundig humor” (Roseen 1976:7). Det är kanske ingen slump att hon använder samma adjektiv, ”underfundig”, som Artur Lundkvist i sin recension några år tidigare, (jfr ovan). I förordet till den norska utgåva där *Tenetsen* också finns säger översättaren Kjetil Rå Hauge: ”Forøvrig er det dragningen mot det burleske og fantastiske som preger Raditsjkovs forfatterskap. I denne utgaven er novellen ‘En tenets’ det mest utpregede eksemplet på dette.” (Hauge 1978:8)

6. Analys av lexikala val i översättningarna

Som nämnts ovan i avsnitt 3 avser följande analys sådana tillägg och/eller preciseringar i måltexterna som kan anses som *frivilliga*, dvs de är inte betingade av språkskillnader, syntaktiskt eller semantiskt, mellan bulgariska och svenska. Därmed kan de anses vara ett resultat av översättarens val.

6.1. Något underförstått läggs till eller preciseras

Generellt är en vanlig typ av tillägg och preciseringar i översättningar att något som kan underförstås eller som är känt från berättelsen, alternativt blir känt vid en senare tidpunkt i berättelsen, uttrycks mer explicit i måltexten än i källtexten.

Den här typen av explicitering är den vanligaste i Hults översättning. Syftet verkar vara att med detaljer fylla ut en bild som i källtexten mera antyds, ofta ett synintryck. Texten blir på detta sätt mer konkret och påtaglig men sådana tillägg och preciseringar gör inte nödvändigtvis att textens stilnivå höjs. Hos Roseen är denna typ relativt sällan förekommande, eftersom hennes expliciteringar oftast också leder till en förhöjd stilnivå, och därmed behandlas i följande avsnitt. I exemplet hänvisar sida för det bulgariska originalet till Radičkov (1971). För översättningarna anges för Hult AH respektive Roseen UR för tydlighetens skull

med sidhänvisning till respektive måltext (se referenslistan). De ord som är tillagda eller preciserade i måltexten kursiveras i måltexten. Vid behov ges även en egen ordagrann översättning inom enkla anföringstecken.

Exempel (2–7) exemplifierar tillägg:

- (2) в Черказки се втурнаха два коня с шейна (17)
kom en släde, *förspänd* med två hästar, instormande i byn Čerkázki.
(AH:121)
- (3) Черказките селяни познаваха виното на туй ханче (19)
Bönderna i Čerkazki visste vad för sorts vin, *som bjöds* på detta värds-
hus. (AH:123)
- (4) Конярите (...) изтичаха навън (17)
Stallkarlar ... rusade ut *på gatan* (AH:121)
- (5) трябваше да дойдат и другите, за да тикат (21)
...de andra måste komma och skjuta på *alla på en gång*. (AH:126)
- (6) тури още малко дърва и затвори (24)
lade in mera ved och stängde *luckan igen* (UR:145–146)
- (7) и щом се подпря, снежната гугла отгоре се разхвърча на всички
страни, (25)
och sedan luta sig mot foderlövhögen, vars snöhätta *av stöten ramlade
av och* spreds för himmelens vindar (Roseen 147)

I exempel 8-9 är det i stället för tillägg frågan om en precisering:

- (8) Селяните постояха навън (19) 'Bönderna stod ute en stund'
Bönderna stod kvar en stund *på torget* (AH:124)
- (9) Там на дъното лежеше един убит вълк (20) 'där på bottnen låg en
dödad varg'
På bottnen låg en *ihjälskjuten* varg (AH:124)

Det finns också några exempel på vad som måste ses som omotiverade semantiska förändringar (och som egentligen inte ens är preciseringar),

och där det möjligen är fråga om ett rent förbiseende från översättarens sida:

- (10) И тъй както си бъбреха, черказци чуха отново познатия звън на шейната и цвиленето (20) 'och bäst som de pratade hörde Čerkazkiborna på nytt den bekanta klangen från släden och gnäggandet'
Och så, mitt under pratet, hörde Čerkazkiborna på nytt det bekanta ljudet av bjällror och *frustanden*. (AH:124)

6.2. Tillägg som leder till förhöjd stilnivå

Att en bild i översättningen görs mer detaljrik kan också leda till en förhöjd stilnivå, både genom valet av de detaljer som läggs till och genom de lexikala medel som väljs. De tillägg och preciseringar som Roseen gör har ofta just denna effekt. I Hults måltext är den mer sällan förekommande.

- (11) никъде вече не се виждаше следа от пъртина. (23) 'ingenstans sågs längre spår av stig'
varje stig var *spårlöst utsuddad* (UR:144)
- (12) Той взе ведрото и излезе навън, спродирен от облак пара (24) 'han tog spannen och gick ut följd av ett ångmoln'
Mannen tog mjölkspannen och gick ut, tätt följd av ett *rykande* ångmoln. (UR:145)

Exempel (13) och (14) visar hur en bild fylls ut med detaljer kring ett ljudintryck; i exempel (14) förstärks bildligheten språkligt dessutom genom allitterationen *snörvlande snyftningar*.

- (13) изтърва кобилицата още на прага (27) 'hon tappade oket redan på tröskeln'
redan på tröskeln tappade hon oket *med ett brak*. (UR:150)
- (14) като известно време само похълцваше. (26) 'medan han en stund bara snyftade'
det enda som hördes var hans *snörvlande* snyftningar. (UR:149)

I ett flertal fall läggs ett sättsadverbial till som anger känslor eller sinnestämning, som i exempel (15–17):

- (15) разпищя се сойката и почна да се блъска с крила в клопката (23)
'skrek nötskrikan gällt och började slå med vingarna i fällan'
skrek nötskrikan gällt och slog med vingarna, *hjälplost fångad* i fällan
(UR:144)
- (16) той не ù обърна никакво внимание, а нагласи отново клопката (23)
'han ägnade den inte någon uppmärksamhet utan gillrade om fällan'
ägnade han den inte den ringaste uppmärksamhet utan gillrade *lugnt*
om fällan (UR:144)
- (17) Слушай, жено, извика мъжът внезапно. (26) 'Lyssna, kvinna/hustru, utropade mannen plötsligt'
"Du, lyssna på mig nu", ropade mannen med plötslig *häfthet*
(UR:149)

I exempel (18) har källtexten en perfektiv verbform i aorist med betydelsen avslutad handling och där verbprefixet "по-" dessutom markerar att handlingen har kort varaktighet. Måltextens verb, 'vankade av och an', har därmed en förändrad aktionsart, durativ-iterativ, och adverbet "oroligt" är ett tillägg:

- (18) Човекът се повъртя в къщи (24) 'Mannen gick/snodde runt lite/en kort stund i huset'
Mannen vankade oroligt av och an i huset (UR:146)

En särskild typ av tillägg är när en nära synonym läggs till och bildar en samordnad fras, så kallad binomialfras (jfr Toury 1995:102-112). Detta förekommer hos båda översättarna, men är särskilt vanligt hos Roseen. (I exemplen här markeras hela den samordnade frasen med kursiv.)

- (19) Докато се чудеха къде ли може да е останал Иван Гелов (18)
'Medan de undrade vart Ivan Gelov kunde ha tagit vägen'
Allt under det att man *undrade och gissade* om Ivan Gelovs öde
(AH:121-122)

- (20) Конете внезапно се втурнаха по пътрината. (21) 'Hästarna satte plötsligt fart längs vägen'
Med ens *satte hästarna fart och rusade iväg*. (AH:126)

I exempel (21) och (22) görs samma tillägg två gånger och förstärker därigenom upprepningen i källtexten:

- (21) Разбоят работеше равномерно (27) 'Vävstolen arbetade jämnt'
Vävstolen vävde *lugnt och jämnt* (UR:150)
- (22) но той не спря, а продължи да тъче равномерно (27) 'men den stannade inte utan fortsatte att väva jämnt'
den stannade inte utan fortsatte med sitt *lugna, jämna* dunkande (UR:150)

I exempel (23) är hela frasen *sakta och omständligt* tillägg, som expliciterar den ordagranna översättningen 'en sak i sänder':

- (23) И едно по едно разказа (27) 'och en sak i sänder berättade han'
Och *sakta och omständligt, en sak i sänder*, berättade han (UR:149)

6.3. Preciseringar som leder till förhöjd stilnivå

Också preciseringar kan leda till en förhöjd stilnivå, genom att en bild nyanseras eller genom den stilistiska valör det valda ordet/uttrycket har:

- (24) Това бе първият мрак, още прозрачен, накъсан от студа, танцуващ върху студения сняг. (20)
Det var början till mörkret, ännu genomskinligt, *knastrande* i kylan, dansande på den kalla snön. (ordagrant 'sönderdelat av kylan') (AH:125)
- (25) Когато Иван Гамаша млъкна, мъжете дочуха някакъв шум край себе си, сякаш се движеше сняг, нещо шептеше и съскаше, все по-плътно и по-плътно и в студения мрак се появиха вълците. (21-22) 'När Ivan Gamasja tystnade, uppfattade männen något ljud intill sig, som om snön rörde sig, något viskade och väste, hela tiden närmare och närmare och i det kalla mörkret dök vargarna upp.'
När Ivan Kraga tystnade, hörde alla runt omkring ett sorts *frasande*, som om snötäcket kommit i rörelse. Något viskade och visslade allt

närmre och närmre, och ur det kalla mörkret kom vargarna fram.
(AH:126)

Sådana preciseringar är vanligt förekommande hos Roseen vid översättningen av vissa rörelseverb:

- (26) Стълбата обаче я нямаше там. Видя я да върви през двора (25)
'Stegen var emellertid inte där. Han såg hur den gick tvärs över gården'
Där fanns emellertid ingen steg. När han tittade upp fick han se
den *stulta fram* över gårdsplanen (UR:147)

Måltexten i exempel (26) ger intryck av att författaren liknar stegens sätt att gå vid ett barns sätt att gå. Det är en mycket lyckad metafor, men den är alltså inte författarens, utan översättarens.

Liknande exempel finns i (27) och (28).

- (27) Човекът се спусна подире ù и видя как влезе под кошлето (26)
'Mannen störtade efter den och såg hur den gick in under korglocket'
Mannen störtade efter den och såg hur den *slank in* under korglocket.
(UR:149)

- (28) Ако тенецът дойде в леглото (28) 'om tenetsen hade kommit ner i sängen'
För om den där tenetsen hade *krupit ner* här i sängen (UR:152)

Också i översättningen av anföringsverb varierar och preciserar Roseen på ett sätt som saknar motsvarighet i källtexten:

- (29) Сигурно с тоя разбой е разтърсила къщата си, каза селянинът...
(25) Det var säkert den där vävstolen som vänt upp och ner på ordningen i huset, intalade sig bonden (ordagrant: 'sade bonden') (UR:147)
- (30) Ай да се не му види! рекъл си селянинът (28)
"Det var det värsta!" utropade bonden. (ordagrant: 'sade sig')
(UR:151)

6.4. Förhöjd stilnivå genom normalisering av talspråk

De talspråkliga dragen i *Tenetsen* normaliseras av Roseen i översättningen:

- (31) Да мааш това оттука!, каза жената (24) 'ta bort den härifrån, sa kvinnan/hustrun'

"Tag genast bort den härifrån!" ropade kvinnan (UR:144-145).

En motsvarighet på samma stilistiska nivå hade kunnat vara: Ta väck/dän den!

De talspråkliga upprepningarna försvinner i måltexten. I exempel 1 (se ovan avsnitt 4 för källtext och ordagrann översättning) upprepas i originalet verbet *посегне* 'göra närmanden', tre gånger. I måltexten, exempel (32), utelämnas verbet en gång och översätts på de två andra ställena på två olika sätt: "försökte sig på några otillbörliga närmanden", "visade inte några som helst tendenser åt det hållet":

- (32) Bonden berättade för mig att han så småningom slutade oroa sig för sin fru, eftersom han förstod att tenetsen inte var den typen som försökte sig på några otillbörliga närmanden. En lång tid höll han honom dock under uppsikt, men han visade inte några som helst tendenser åt det hållet utan höll sig för sig själv och ägnade sig oförtrutet åt sina göromål. (UR:152)

7. Slutsatser

Hults översättning ligger lexikalt generellt närmare sitt original än vad Roseens översättning gör. Men de lexikala valen i Hults översättning dämpar några av de centrala dragen i novellen. Genom förändrat ordval (expliciteringar, förändringar i vissa lexikala val) blir de upprepningar som berättelsen är uppbyggd omkring inte lika tydliga i översättningen som i originalet. Inte heller blir den symboliska motsättningen mellan det som sker på krogen, dvs inne, och allt det som sker ute, i det stora kalla ospecificerade okända, lika tydlig, eftersom översättningen expliciterar alla fall av novellens "навън", 'ut/ute' till "ut på gatan", "ut på torget" etc.

Roseens översättning har en förhöjd stilnivå och bildlighet jämfört med källtexten. De knapphändigt skildrade händelserna målas ut i detalj på ett sätt som saknar motsvarighet i källtexten. Också de knapphändiga känslor och reaktioner som novellen i original uttrycker har blivit mer explicita i översättningen, framför allt vad det gäller bondens reaktioner. Stilnivån har höjts också genom att de talspråkliga inslagen har normaliserats. Roseens översättning ger ett mer konsekvent intryck än Hults, men ligger samtidigt längre ifrån originaltextens stilistiska uttrycksmedel.

Medan Hults expliciteringar och lexikala val fyller ut vissa detaljer och konkretiserar, bär Roseens expliciteringar och lexikala val ett tydligare spår av översättarens egen tolkning av texten. I detta sammanhang är det intressant att se hur Roseen själv beskriver sitt arbete. Hon karakteriserar sig som ”ett medium i samklang med författaren” (Vogel 1989:19) och fortsätter:

Det är inte alls någon lexikonfråga. När jag väl har hittat *ordet* – det är då jobbet börjar. Jag försöker förstå författarens andning bakom boken. ... Visst har jag ett eget språk i mina översättningar, men jag får aldrig svika upphovsmannen. (ibid.:20)

I en senare egen text kring sitt översättarskap säger hon:

För det första: en sund mistro mot lexikon. Det fanns nämligen inget bulgarisk-svenskt lexikon på den tiden utan jag fick lita till omvägarna bulgariska-ryska-engelska-tyska. Elände, tänkte jag först. Frihet, tänkte jag sedan. För jag slog upp ett ord, hittade en förklaring på ett annat språk, ordets idé, men utan läsning i en bestämd svensk glosa. Frihet att själv hitta det rätta uttrycket. ... För mig är översättning ett möte, där min roll är att lyssna, känna, se bilderna. ... Varje bok blir en resa. Den ger mig minnen, synbilder, upplevelser, kunskap och erfarenheter. (Roseen 2004)

Avsikten här var inte att värdera översättningarna, utan att karakterisera de eventuella individuella mönstren i termer av lexikala val. Två korta noveller av en bulgarisk författare, översatta av två olika översättare vid ungefär samma tidpunkt, ger självklart inte möjlighet till några mer in-

gående slutsatser beträffande översättarstil. Men det är tydligt att analysen av lexikala val, i form av frivilliga tillägg och preciseringar, kan vara ett sätt att karakterisera individuell översättarstil, vilket förtjänar vidare studier. De båda ovannämnda nyöversättningarna av Dostojevskijs roman *Idioten* kan här utgöra ett intressant material.

Litteratur

Primärlitteratur

Original

- Radičkov, J. 1971. Януари. I: J. Radičkov. *Čoveška proza*. Plovdiv: Chr. G. Danov.
- Radičkov, J. 1971. Тенец. I: J. Radičkov. *Čoveška proza*. Plovdiv: Chr. G. Danov.

Översättningar

- Raditjkov, J. 1977. ”Januari”. I: Hult, A. (red.) *Åtta bulgariska berättelser*. 1. uppl. Göteborg: Stegeland. <http://perenn.com/januari-och-l-dermelonen-tv-noveller-av-j-raditjkov> (hämtad 2012-10-01).
- Raditjkov, J. 1976. *Middagshetta*. Övers. U. Roseen. Stockholm: Rabén & Sjögren. <http://perenn.com/tv-noveller-av-den-bulgariske-f-rfattaren-jordan-raditjkov-1929-2004> (hämtad 2012-10-01).

Sekundärlitteratur

- Baker, M. 2000. ”Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator”. *Target* 12:2, 241–266.
- Bravinger, H. 2011. Föredrag vid symposium om Aspekter av litterär nyöversättning, Linnéuniversitetet, Växjö, 7–8 oktober 2011.
- Dimitrova, B. 1987. *Sin tyngdkrafts fånge: dikter*. Urval och tolkning U. Roseen. Bromma: Fripress.
- Dostojevskij, F. 1988. *Idioten*. Övers. U. Roseen. Stockholm: Atlantis.

- Dostojevskij, F. 1989. *Idioten: roman i fyra delar*. Övers. S. Dahl. Stockholm: Wahlström & Widstrand
- Elin Pelin. 1977. *Storljugaren och andra sagor från Bulgarien*. Övers. A.. Hult. Göteborg: Stegeland.
- Englund Dimitrova, B. 2005. *Expertise and Explicitation in the Translation Process*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins.
- Even-Zohar, I. 2000 [1990]. "The position of translated literature within the literary polysystem". I: Venuti, L. (red.) *The translation studies reader*. London, New York: Routledge, 192–197.
- Gullin, C. 1998. *Översättarens röst: en studie i den skönlitterära översättarens roll med utgångspunkt i översättningar av Else Lundgren och Caj Lundgren*. Lund: Lunds universitet.
- Gyllin, R. 1998. "Artur Lundkvist och Bulgarien". I: Gyllin, R., I. Svanberg & I. Söhrman (red.) *Bröd och salt. Svenska kulturkontakter med öst. En vänbok till Sven Gustavsson*. Uppsala: Uppsala Science Press, 216–234, http://www.moderna.uu.se/digitalAssets/27/27810_artur-lundkvist.pdf (hämtad 2012-09-16).
- Hauge, K. R. 1978. "Forord". I: J. Raditsjkov. *Sperreballongen og andre historier*. Oslo: Cappelen, 7–8.
- Hult, A. (red.) 1977. *Åtta bulgariska berättelser*. Göteborg: Stegeland.
- Hult, A. [www]. <http://www.sprak.gu.se/kontakta-oss/emeriti/hult-arne/> (hämtad 2012-09-11).
- Kamenická, R. 2007. "Defining explicitation in translation". I: *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*. S 13, 2007. Brno: Brno University, 45–57 (= Brno Studies in English, 33).
- Kamenická, R. 2008. "Explicitation profile and translator style". I: Pym, A. & A. Perekrestenko (red.) *Translation research projects I*. Tarragona: Universitat Rovira i Vergili, 117–130, <http://isg.urv.es/library/papers/Kamenicka-Explicitation.pdf> (hämtad 2012-09-16).
- Klaudy, K. 1998. "Explicitation". I: Baker, M. (red.) *Routledge's Encyclopedia of Translation Studies*. London, New York: Routledge, 80–84.
- Klaudy, K. 2000. "Explicitation Strategies Within Lexical and Grammatical Translational Operations". I: Lendvai, E. (red.) *Applied Russian Studies in Hungary*. Pécs: Krónika Kiadó, 101–113 .

- Munday, J. 2007. *Style and Ideology in Translation. Latin American Writing in English*. New York, London: Routledge.
- Pekkanen, H. 2010. *The Duet between the Author and the Translator: An Analysis of Style through Shifts in Literary Translation*. Helsinki: University of Helsinki. <http://www.doria.fi/handle/10024/59427> (hämtad 2012-09-16).
- Raditjkov, J. 1972. *Bortom Ural*. Övers. U. Roseen. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Raditjkov, J. 1981. *Träskorna: en liten nordlig saga*. Övers. U. Roseen. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Roseen, U. 1976. "Förord". I: Raditjkov, J. *Middagshetta*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 7–8.
- Roseen, U. 2004. "Från språk till språk". I: *Dagens Nyheter*, 2004-01-20. <http://www.dn.se/kultur-noje/fran-sprak-till-sprak?> ([hämtad 2010-10-01]).
- Stanev, E. 1977. *Persikotjuven och andra berättelser*. Övers. A. Hult. Göteborg: Stegeland.
- Svenskt översättarlexikon [www]. <http://www.oversattarlexikon.se/> (hämtad 2012-09-16).
- Toury, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins.
- Vinay, J.-P. & Darbelnet, J. 1977 [1958]. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Nouvelle édition revue et corrigée. Montréal, Québec: Beauchemin.
- Vogel, V. 1989. "Det gäller att återföda texten". *Allt om Böcker* 1, 19–20 .
- Voice in translation – Research Group [www]. <http://www.hf.uio.no/ilos/english/research/groups/Voice-in-Translation/> (hämtad 2012-10-01).
- Winters, M. 2007. "F. Scott Fitzgerald's *Die Schönen und Verdammten*: A Corpus-based Study of Speech-Act Report Verbs as a Feature of Translators' Style". *Meta* 52:3, 412–425, <http://www.erudit.org/revue/meta/2007/v52/n3/016728ar.pdf> (hämtad 2012-09-16).

The Problem of Generality in Models for Translation Criticism

Christina Heldner

1. Introduction

The question I would like to address here is translation quality assessment in poetry. To put it more specifically: I would like to discuss to what extent a model designed for assessing translation quality within one literary genre or text type might also be applicable to works of other types.

The reason why I take an interest in the generalization problem connected with such models is that, some time ago, I carried out a comprehensive study of the style and metrics of Dante Alighieri's *Divine Comedy*. One of my objectives then was to establish the relative importance of a number of stylistic and metrical characteristics of this famous work, so as to be able to propose a set of suitable criteria to be integrated in a model for assessing the quality of available translations into Swedish of this highlight in the history of Western literature. Having designed such a model, I set out to apply it to seven translations from different periods, a project which led to a book on the subject, whose title in English is "Translation Quality Assessment and Aesthetic form" (Heldner 2008)¹.

However, an important result of this project – so it seemed to me – was an increasing awareness of the need for deeper reflection on conditions to be imposed on models of translation critique in general. After all, it seems reasonable to assume that a single model applicable to any kind of text would be totally inadequate. To begin with, it should be obvious to anyone that even the differences between prose and poetry are important enough to call for more specific models.

Nevertheless there is at least one condition that must be put on all target texts, whether they belong to the factual (non-literary) category,

¹ Heldner (2008) is supplied with an English Summary in pp. 287–297.

to fictional prose, or to poetry – metrical or free verse. What I have in mind is a close correspondence between source text and target text on the semantic level. But when choosing to focus on literary works, the semantic aspects are decidedly not the only ones to consider for the translator. Another factor of capital importance is aesthetic form.

What I will do here is leave prose aside in order to test the model designed for *The Divine Comedy* – an Italian 14th century text of the category narrative poetry – on a limited sample of lyric poetry by an English 16th–17th century poet, William Shakespeare, whose *Sonnets* now exist in a new Swedish translation by Eva Ström published in 2010.

It goes without saying that I will not be able to perform complete, systematic analyses of all relevant parameters of the type I carried out on the *Divine Comedy* and its translations. There is simply not space enough, even though I have chosen to work on a relatively small corpus. Instead, I shall have to make do with a number of – hopefully – well-informed observations based on the texts under study.

2. The Corpuses

In trying to assess Eva Ström's Swedish interpretations by means of the afore-mentioned model I have used three corpuses corresponding to different subparts of Shakespeare's suite of 154 sonnets.² One of them – Corpus A – consists of 13 sonnets selected from three thematically distinct sequences of poems. The first group consists of Sonnets 1–4 of the so-called "Procreation" sequence (1–17), the theme of which is to strongly advise the handsome young nobleman they are addressing to "procreate", in other words to stop directing his love toward himself and instead get married and have children, thereby gaining a kind of eternity for his remarkable beauty.

The theme of the second group (sonnets 18–33) could be described as a sort of "honeymoon" between the same young man and the poet who now seem to be on exceptionally good affectional terms. Harmony

² In the following, when I quote Eva Ström's translation, the number of the sonnet is followed by the number of the line, for example (40:5).

reigns in the relationship and eternity is supposed to be bestowed on the young man through the immortal writing of the poet. Sonnets 18–22 have been selected from this group.

In the third group, the reader is confronted with an open crisis in the relationship. The young nobleman has taken over “the Black lady”, i.e. the mistress of the poet who, consequently, has lost both his female love and – which seems to be worse in his eyes – his male friend, benefactor, and (possibly) lover. The poet’s mental equilibrium is seriously affected by the double loss. From this group, which consists of sonnets 34–43, I have selected sonnets 40–43.

Hence, this first corpus consists of 182 verse lines corresponding to those 13 sonnets out of the 154 that constitute the entire suite. It was designed for my study of rhythmic variation (cf. section 7 below), an important hypothesis of mine being that in excellent poetry variations of rhythm are often indicative of significant contrasts on the semantic or narrative level. It was also used for my checking of communicative equivalence (cf. section 5).

However, my study of conformity to metrical standards (cf. section 6) is based on a corpus of 980 lines – Corpus B – consisting of sonnets 1–70; the reason being, of course, that a larger corpus is needed for quantitative observations to really stand out. The same thing holds for my study of lexical variation in rhymes and of rhyme quality, which actually takes into account the entire suite of sonnets – Corpus C (cf. section 8). In practice, it consists of the 2 x 2155³ words in a rhyming position, in both source and target text.

3. The Model

The equivalence criteria proposed in my model for translation quality assessment do not all have exactly the same scope. On the most general level they concern *semantic equivalence* between source text and target text and are in principle valid for any kind of source text–target text

³ It should be noted that while a regular sonnet consists of 14 lines, sonnet 99 is made up of 15 lines and n° 126 only of 12.

pair. In this context I will leave semantic equivalence aside, since the necessity for such a criterion is too evident to need any further justification.

On the same level, approximately, we find *communicative equivalence*. This criterion has been formulated as a condition on the target text, so as to guarantee its conformity to the norm system in force within the linguistic community a given translation is destined for, the properties aimed at being such as sufficient naturalness and idiomaticity without sacrifice of either complexity or nuances of style inherent in the source text. In other words, this criterion concerns communicative qualities in the target language, given that a minimum of semantic equivalence has been assured. I suggest this criterion, too, should be considered as being of general validity⁴.

A third criterion used in my model is *formal equivalence*, which should be thought of as a collective designation of a whole series of linguistic, stylistic, and metric features that cannot be seen as constitutive of just any text but only of a specific text category or literary genre. Clearly, this is where the need for generic adaptations of the model may come in. For evident reasons, I shall have to leave out several types of literary discourse. Hence, nothing will be said here about fictional prose, nor about free verse poetry. Before discussing those aspects of the problematic, one would need a proposal of a set of concrete criteria to be integrated in the assessment model. Instead I will concentrate on poetry characterized by consistent metric patterns and rhymes, as in Dante's work. But the criteria will now be applied to the Shakespearean sonnet, in order to establish whether they allow being used on other texts as well.

What, then, were the evaluation criteria of formal equivalence chosen to use on the Swedish Dante translations⁵? The set can be divided into two groups the first of which is intended to cope with large scale units. Based on the source text, it formulates constraints for the target text on such things as the total number of canticas, of cantos per cantica, of

⁴ For a strict definition of the general equivalence criteria, see Heldner (2008:223–227).

⁵ For a brief account in English of the elicitation procedure, see Heldner (2008:295); for a more explicit one in Swedish, see *ibid.*, chapters 12.3.–4.

stanzas per canto, and lines per stanza. Those constraints obviously lack relevance in the Shakespearean case, since his collection of sonnets represents a large number of short poems of a fixed form, and not a large, unitary epos in hendecasyllables, as Dante's comedy does. So these criteria will have to be replaced by a detailed description of the metrical rules for the English variety of the sonnet (see below, ch. 6)⁶.

As for the second group of criteria, they belong to what might be called the micro-structure of the poetic text. Among the features showing up here we find lexical variation in rhyme words (including distribution of recurring items), degrees of semantic "fullness" in frequent rhyme word types⁷, and phonetic variation in recurring rhyme sequences (including distributional patterns).

Such features may be observed anywhere in the text. But there is also a category of features – like sound symbolism – that can only be observed locally and established through careful distributional studies. Whenever they are connected to semantic structures in the passage located, I have used the term "content-based over-determination" to designate them, but if they only involve form (as with patterns of alliteration or assonance) I have called the over-determination "form-based".

4. Design of the present investigation

What I will do here, more exactly, is to apply some of the criteria from my Dante-generated model on Eva Ström's translation of the Shakespearean sonnets, starting with the criterion of communicative equivalence, and pursuing with three criteria of formal equivalence. The first form criterion to be examined will be equivalence in terms of conform-

⁶ The English sonnet goes back to an Italian verse form which originated in 13th century Sicily, from where it was brought to Tuscany and used by poets like Guittone d'Arezzo, Dante Alighieri, Guido Cavalcanti – and, first and foremost, Francesco Petrarca (1304–1374). For the metrical rules of the English sonnet, see for instance Henrikson (1982:150–152). For the Italian sonnet and a historical background, see Dardano & Trifone (2001:652–665).

⁷ By semantic fullness is usually meant richness in lexical content, as manifested by pairs like "katt – att", or "free – be" where the second member of each opposition is a grammatical item with a rather thin content as compared to the first.

ity to relevant metrical standards. The other two are equivalence of respectively rhythmical variation and of lexical rhyme variation, which will include “semantic fullness” in frequent types of rhyme words (but not phonetic variation). Each one of these criteria will be commented on in the appropriate section below.

It will not be possible in this context, however, to include an examination of the phenomena of over-determination, and still less of the degree of semantic equivalence between the texts under examination. It should be pointed out though that, intuitively, Eva Ström’s interpretation of these sonnets seems to be very competent, difficult as the task may be.

5. Communicative equivalence

The parameters selected for evaluating communicative equivalence in my study of the Dante translations included syntactic and morphological features, as well as lexical ones. Since, in the case of modern Shakespeare translations, there is probably no urgent need for any checking of morphology or lexicon, I will content myself here with a syntactic investigation involving a group of phenomena I have chosen to call “poetic word order”. When reading older poetry in Swedish, you usually find them up to the period of the Second World War. This type of syntax tends to leave an impression of quaintness on the contemporary reader, who may perceive it as somewhat old-fashioned or conventional, and even impairing to the communicative quality of the language.

Among the most spectacular cases of this type of word order in Swedish is when, in declarative sentences, the word order SOV (subject–object–verb) is used instead of the unmarked basic word order SVO. The designation O should here be taken to admit at least one or two constituents functioning as objects or adverbials, as in (40:5): “Om [du]_s [för kärleks skull]_o [min kära]_o [tar]_v”, which contains one noun phrase, “min kära”, and one prepositional phrase, “för kärleks skull”, before the verb. At times, the object shows up as a pronoun, as in (42:9): “Om jag [dig]_o mister, då kan hon [dig]_o få”. In contemporary standard

Swedish, of course, we would instead expect formulations such as “Om jag mister dig, då kan hon få dig”.

A related case is when some constituent (here referred to as X) other than the subject appears sentence-initially. Then the finite verb may show up immediately after the subject (i.e. XSV) instead of before it (i.e. XVS), as it should in modern Swedish. Here is an example where “trots din plikt” corresponds to X, “min älskling” to S and “lever” to V: “Så gör ditt värsta, Tid, och [trots din plikt]_X / [min älskling]_S [lever]_V evigt i min dikt” (19:13–14). The standard word order, of course, would be “trots din plikt lever min älskling [för] evigt i din dikt”.

Those two word orders may also be intertwined as in the following example, which moreover includes an antiquated verb form (“stjäler”): “och [själva himlakupan]_X [man]_S [till dikten]_O [stjäler]_V” (21:8).

Today, such constructions seem to be inexistent in poetry (cf. Heldner 2008:148–149)⁸. However, they may still be found in translations, particularly in translations of poetic texts from earlier centuries, like Shakespeare’s *Sonnets* or Dante’s *Divine Comedy*. It might be, of course, that their presence in such contexts reveals an archaizing intention on the part of the translator. But if the originator of the source text did not choose to give his own text this kind of touch, such an ambition in the translator might at least be questioned, even if, in the end, the choice remains a matter of taste.

Now let us look at some statistics. In the following table we can see the number of SOV- and XSV-constructions used by Eva Ström in Corpus A, where the average number of slightly antiquated constructions is 2.8 per sonnet:

⁸ See also Algulin (1969:15–21) for a background on the general characteristics of Modernism in Swedish Poetry.

Table 1. Communicative equivalence in the target text: the frequency of SOV and XSV-constructions in Corpus A

Sonnets	S1	S2	S3	S4	S18	S19	S20	S21	S22	S40	S41	S42	S43
SOV	1	2	1	3	3	2	1	2	2	6	–	2	2
XSV	–	1	–	–	1	1	1	2	1	1	–	1	–
Total	1	3	1	3	4	3	2	4	3	7	–	3	2

However, such a result is interesting only if we start from a point where no use at all of such constructions is admitted. As long as we have nothing to compare with, these figures tell us little of the general properties of the target text as a whole. Are we witnessing here an excessive use of the “poetic word order” or is it more common in other translations? And, considering the insignificant size of the corpus, how representative is this selection of sonnets for the rest of the collection?

For lack of time and space I will not be able to give a full treatment to these questions here, I will just confront the results obtained with two other types of information concerning poetic word order: a) its frequency in a single sonnet – number 18 – in seven Swedish versions⁹; b) its frequency in seven Swedish translations of Dante’s *Divine Comedy*.

Table 2. Poetic word order in seven Swedish translations of Sonnet 18¹⁰

Sonnet 18	SOV	XSV	Total
Carl Rupert Nyblom (1871)	5	2	7
K. A. Svensson (1964)	2	1	3
Erik Blomberg (1965)	5	2	7
S. C. Swahn (1981)	1	–	1
Lena R. Nilsson (2007)	2	–	2
Eva Ström (2010)	3	1	4
Sven Bjerstedt (2010)	1	1	2

⁹ Number 18 was chosen to make it possible to confront the results with the analyses presented in Bjerstedt’s [www] article (cf. note 9).

¹⁰ The last translation has been taken from an article by Sven Bjerstedt [www] entitled ”Jämförelser av fem svenska tolkningar av Shakespeares sonett nr 18”.

As can be gathered from Table 2, there is a growing tendency – with one exception – of avoiding at least the two types of poetic word order described here, the closer we get in time to today’s situation. In poetry it has completely disappeared, as noted above. And, what this data seems to indicate is that, since World War Two, it is definitely on its way out also in translations of poetry, the conspicuous exception being Erik Blomberg.

Against this background, it is interesting to note, though, that poetic word order has not disappeared completely in the translation context. A plausible explanation might be the problem encountered by translators charged with the extremely difficult task of rendering an original text of the classic category in contemporary Swedish, without neglecting either the demands of content or of form in the sense of meter, rhythm, and rhyme. To them, it might seem attractive to have at their disposal a wider choice of possible word orders.

As a matter of fact, more or less the same observations can be made when having a look at our Swedish Dante interpreters, even though, once again, we meet with a conspicuous exception: S. C. Bring’s translation which was published as early as 1905.

Table 3. Poetic word order in seven Swedish translations of a subcorpus of Dante’s Divine Comedy¹¹

Swedish translations	SOV	XSV	Total
Nils Lovén (1856–57)	128	53	181
Edvard Lidforss (1903)	123	83	206
S. C. Bring (1905)	15	5	20
Arnold Norlind (1921–1930)	121	57	178
Aline Pipping (1915–1924)	105	47	152
Åke Ohlmarks (69–1966)	80	38	118
Ingvar Björkeson (1983)	25	5	30

¹¹ The data of table 3 has been taken from Tables 1 and 2 in Heldner (2008:150, 152).

What this table shows, after all, is that the frequency of more or less obsolete word orders – and other kinds of out-dated ways of expression, whether lexical, syntactic or morphological – should perhaps be seen more as the result of a conscious choice on the part of the translator to adopt a more or less antiquated mode of expression, than as a linguistic necessity imposed on a translator.

6. Conformity to metrical standards

The standard to conform to in this case is that of the sonnet, which was introduced to England from Italy in the early 16th century. The original Petrarchan sonnet had 14 iambic verse lines with 11 syllables each, the last one of which unstressed. The English verse line variant is usually made to shift at irregular intervals between 10 and 11 syllables¹². Furthermore, the sonnet always follows a strict rhyme scheme which, however, varies a great deal. The usual scheme in Shakespeare's work is *abab, cdcd, efef, gg*.

How, then, do the sonnets in Eva Ström's translation compare with those of Shakespeare? Let us start with the global number of lines. Judging from Corpus C, i.e. all the 154 poems of the suite, we can see that the standard 14 lines of the sonnet appear in the target text to the same extent as they do in the source text. As far as I can see, there are only two exceptions, the first of which can be found in Sonnet 99, which has got 15 lines in both texts. The second one shows up in Sonnet 126 which, in Shakespeare's version as well as in Eva Ström's, is made up of 12 lines. So conformity here seems to be perfect: whenever Shakespeare deviates from the scheme, so does Eva Ström.

Next, I should like to comment on the ratio between two types of verse lines I have elsewhere called A1 and A2 (see Heldner forthcoming). A1 is a designation for the default verse in a Shakespearean sonnet which is made up of five consecutive iambs (the so-called *iambic pentameter*), the iamb being a metric foot consisting of an unstressed syllable followed by one carrying the stress. The A2 type is simply a var-

¹² Even though English poetry is not supposed to be syllabic, as Italian poetry usually is.

iant involving an extra unstressed syllable after the fifth iamb. What this means is first of all that while A1-lines have 10 syllables, A2-lines have 11. More importantly, it means that the rhyme is masculine in the A1-line (as in, for instance, “rage” – “age”) and feminine in the A2-line (as in “graces” – “faces”). It should be noted incidentally that only feminine rhymes are allowed in the Italian sonnet, whose verses invariably consist of 11 syllables (*hendecasyllables*).

Comparing the use of these two types of verse in the source and target texts, we find in Shakespeare a marked preference for the A1-type, while the frequency of the A2-type in the Swedish translation is approaching one third of the whole set of lines:

Table 4. Frequency of A1-lines and A2-lines in Corpus B

Corpus B:	A1-lines, number	Per cent	A2-lines, number	Per cent	Total number
Shakespeare	902	92 %	78	8 %	980
Eva Ström	710	72 %	270	28 %	980

What this result reflects is perhaps that resorting to A2-lines may afford a convenient way of resolving specific rhyme problems. In fact, having a choice at the end of the verse between a word ending with a masculine rhyme and one ending with a feminine rhyme should be of a certain importance to the translator, considering the difficult task he or she is faced with.

Let us finally have a look at the number of syllables actually used per line. Keeping to Corpus B (sonnets 1–70) one can see that there are practically no departures from the rule 10/11 syllables in Shakespeare’s poems. An apparent mistake in Sonnet 43:8 is simply due to a misquotation in the Lind & Co edition: there should be no “the” in “When to [the] unseeing eyes thy shade shines so!”. Another error in the same edition concerns the word “me” which is missing in sonnet 27, line 1, making it irregular: “Weary with toil, I haste [me] to my bed”.

Apart from that, I have only been able to detect two possible “errors”: 1) line 4 in Sonnet 15, where Eva Ström herself remarks (Shake-

spere 2010:49) that since Shakespeare has written a six-foot line here (“Whereon the stars in secret influence comment”), she will do the same; and 2) line 8 in Sonnet 66 which seems to have got only 9 syllables, a fact that cannot be attributed to a misquotation of the original’s “And strength by limping sway disabled”.

However, one may easily get the impression in other cases, too, that a given A1-line has less – or more – than 10 syllables. But this is usually a mistake due to the fact that certain pronunciation variations were allowed at the time, such as for instance the elision of a vowel in certain words. One example is “And having climbed the steep-up heavenly hill” (7:5), where “heavenly” could be pronounced “heav’nly”. In Corpus B there are 24 cases of this type.

Another way of adapting the number of syllables to the needs of the scheme is the choice to pronounce two contiguous vowels as a single one¹³. This situation occurs 10 times in the corpus, such as in the following example: “As thou being mine, mine is thy good report” (36:14), where “being” should thus be pronounced as a one-syllable word. But this reading could probably also be applied to “influence” in Eva Ström’s six-foot line above.

A third situation occurs when an extra position is needed to complete the verse. In fact, it happens 16 times that the past participle ending *-ed* must be pronounced [id] instead of [d] or [t] in order for the line to have the right number of syllables. An example would be line 11 from Sonnet 30: “The sad account [sic!] of fore-bemoaned moan” (Italics added). And in my “erroneous” example above a four-syllable pronunciation of “disabled” might have been acceptable.

All in all, exceptions seem to be more or less non-existent in the source text. The situation in the target text is not quite analogous. It is true that this text contains no more than 12 deviations from the norm of 10/11 syllables (according as the line belongs to the A1 or the A2-type). But only two of them can be justified by referring to some pronunciation

¹³ In Italian metrics the phenomenon is called “sinalèfe” (see Dardano & Trifone 2001:656). Fundamentally, it is a matter of speech rate and can therefore easily be resorted to in Germanic languages as well.

convention or to speech rate as in the examples from the source text: “jag hoppas dock din goda *intelligens* / med kläder ska förse den *i alla fall*” (26:7–8). Here we have two cases of contiguous vowels – *a-i* and *i-a* – that admit of being produced as a single syllable. However, all the other 10 instances seem to be outright violations of the sonnet standard, like the following:

(3:1)	Se dig i spegeln och säg åt den du ser	(11 syllables)
(10:9)	Ändra din tanke, så kan jag ändra min	(11)
(15:4)	en illusion som styrs av stjärnors kommentar	(12)
(18:9)	Men din sommars skönhet vissnar ej	(9)
(21:8)	och själva himlakupan man till dikten stjäl	(13)
(29:7)	någons förmåga, en annans huvudknopp	(11)
(33:5)	Men snart ses lägsta molnen glida	(9)
(45:5)	När dessa kvicka element har hastat så	(12)
(47:8)	och delar kärlekstankarna på vänskaps sätt	(12)
(70:9)	Du undslapp ungdomsfarors bakhåll	(9)

In some of these cases it would have been simple to adjust the line to make it more conform, as for instance in:

(10:9)	Ändra din tanke, [och jag ändrar] min	(10 – A1) ¹⁴
(18:9)	Men [se!] din sommars skönhet vissnar ej,	(10 – A1)
(29:7)	[ens] förmåga, en annans huvudknopp	(10 – A1)
(33:5)	men snart [ser man de] lägsta molnen glida	(11 – A2)(45:5)
	När dessa [kvicka] element har hastat så	(10 – A1)
(10:9)	Du [som] undslapp ungdomsfarors bakhåll	(10 – A1)

¹⁴ Notice that syllable 10 of the A1-line is stressed while syllable 11 in the A2-line carries no stress (cf. 7.1. below).

In other cases, changes intervening in several lines might be necessary. As an example: here is a reformulation of lines 5–8 from sonnet 21. While better conforming to the metric pattern, it has both the advantage of being closer to the source text semantically¹⁵ and of getting rid of the obsolete verb form “stjåler”. On the other hand, it also introduces the somewhat unusual expression “diktens stycken”:

I stolta ordalag jämförs [en kvinna],
 med sol och måne, [jord och hav, och smycken]
 [och vårblommor man i april kan finna],
 [ja,] själva himlakupan [ryms i] dikten[s stycken].

And here is the original translation, where line 8 has 13 syllables:

I stolta ordalag jämförs en dam
 med sol och måne, stjärnor och juveler,
 med vårens första blomst, med sällsynt kram
 och själva himlakupan man till dikten stjåler.

Establishing the presence of such departures from the metrical standard is one thing, however. Another thing, of course, is whether they should be considered as justified or not. But that is a completely different discussion which will have to be held somewhere else. I should only like to add a single comment in this context which seems reasonable to me: the way to judge non-conformity to a certain norm system in a target text should be connected to the degree of non-conformity observed in the source text.

7. Rhythmical variation

How, then, do the sonnets of the target text compare with those of the source text when it comes to rhythm¹⁶? To discuss this issue, we first need to define the typical rhythm patterns appearing in the Shakespearean sonnet. In doing so I will concentrate on those which may be

¹⁵ [...] making a couplement of proud compare / with sun and moon, with earth and sea's rich gems, / With April's firstborn flowers, and all things rare / That heaven's air in this huge rondure hems.

¹⁶ NB: not meter, which was discussed in section 6!

observed in Corpus A. It should be noted to begin with that the “canonical” rhythm as defined by the perfectly regular iambic pentameter corresponds to either of the two patterns represented in the figure below, where “●” indicates a syllable carrying stress and the unfilled circles indicate unstressed syllables.

Figure 1. Distribution of stressed syllables in regular iambic pentameters

Syllable	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Foot	1	2		3		4		5		6	
A1	From	fai-	rest	crea-	tures	we	de-	sire	in-	crease	
1:1	◦	●	◦	●	◦	●	◦	●	◦	●	
A2	A	wo-	man's	face	with	na-	nature's	own	hand	paint-	ed
20:1	◦	●	◦	●	◦	●	◦	●	◦	●	◦

7.1. Variation patterns in the Shakespearean sonnet

My classification involves seven simple categories, the first two of which are the canonical types A1 and A2, as we have just seen. A frequent variant of the regular type involves a modification in the first foot. It consists in a *trochee* being substituted for the iamb (types A1a, A2a). More exactly, this means that a sequence of one stressed and one unstressed syllable replaces the iamb.

Figure 2. Iambic pentameter with initial inversion

Syllable	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Foot	1	2		3		4		5		6	
A1a	<i>Pi-</i>	<i>ty</i>	the	world,	or	else	this	glut-	ton	be	
1:13	●	◦	◦	●	◦	●	◦	●	◦	●	
A2a	<i>Mine</i>	<i>be</i>	thy	love,	and	thy	love's	use	their	trea-	sure
20:14	●	◦	◦	●	◦	●	◦	●	◦	●	◦

In a second variant involving the first foot, the iamb is replaced by a *spondee* – a metrical foot consisting of two successive syllables, both of which are stressed (types A1c, A2c).

Figure 3. *Iambic pentameter with an initial spondee*

Sylla- ble	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Foot	1	2		3		4		5		6	
A1c	<i>All</i>	<i>mine</i>	was	thine,	be-	fore	Thou	hast	this	more.	
40:4	●	●	○	●	○	●	○	●	○	●	

But such inversions may also occur verse internally in any of the feet 2, 3 or 4 (types A1b, A2b), as the trochee in syllables 5 and 6 of sonnet 1:14:

Figure 4. *Iambic pentameter with an internal trochee*

Sylla- ble	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Foot	1	2		3		4		5		6	
A1b	To	eat	the	world's	<i>due</i>	<i>by</i>	The	grave	and	thee	
1:14	○	●	○	●	●	○	○	●	○	●	

The same thing holds true for spondees, which may occur inside the verse as in foot 3 of the following line (11 of sonnet 1):

Figure 5. *Iambic pentameter with an internal spondee*

Sylla- ble	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Foot	1	2		3		4		5		6	
A1b	With-	in	thine	own	<i>bud</i>	<i>bur-</i>	iest	thy	con-	tent	
1:11	○	●	○	●	●	●	○	●	○	●	

There also exists a less frequent type of metrical foot – called *pyrrhic* – consisting of two unstressed syllables (types A1e, A2e). Corpus A contains no example of an initial pyrrhic. However, there are several cases of verse internal ones (types A1f, A2f), but only in combination with other deviations from the basic metric scheme.

In the following, a distinction will be made between *complex lines* (characterized either by a single verse internal deviation – b, d, f – or by multiple ones), and *simple lines* which include all perfectly regular iambic pentameters (i.e. A1 or A2 alone) and those where some modification occurs in the initial foot (i.e. A1 or A2 in combination with a, c, or e). Here is an example of a complex verse line from Sonnet 19, where some modification or other intervenes in four consecutive feet.

Figure 6. A complex variant of the iambic pentameter

Syllable	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Foot	1	2		3		4		5		6	
1adfd	<i>Pluck</i>	<i>the</i>	<i>keen</i>	<i>teeth</i>	<i>from</i>	<i>the</i>	<i>fierce</i>	<i>ti-</i>	<i>ger's</i>	<i>jaws.</i>	
19:3	●	○	●	●	○	○	●	●	○	●	

As can be seen above, the line is labelled 1adfd, meaning that it has got ten syllables and starts out with a trochee followed by a spondee and a pyrrhic and, finally, another spondee before the final iamb.

7.2. Confronting source text and target text: results

How, then, have all these rhythmical patterns been used by Shakespeare himself – and by Eva Ström? In the following, we will first be looking at frequency data and then, finally, comment briefly on the poetic functions of these variational features¹⁷.

As can be gathered from Tables 5 and 6, perfect regularity in rhythm prevails in both texts, even though there is more of it in the target text

¹⁷ Unfortunately, there is not room enough for an examination and discussion of distributional data.

than in the original. More specifically, while in Shakespeare we find it in less than half the cases (or 48.4 %), the proportion of completely regular patterns in Eva Ström's translation amounts to 58.3 %.

Table 5. Simple and complex patterns: number and frequency in William Shakespeare

William Shakespeare Corpus A	Simple verses						Complex verses			
Types	A1	A2	A1a	A1c	A2a	A2c	b	d	multiple	
Number of occurrences per type	71	17	36	12	10	1	7	10	18	182
Corpus A, all occurrences	88		59				17		18	182
Corpus A, per cent	48.4 %		32.4 %				9.3 %		9.9 %	100 %
	80.8 %						19.2 %			100 %

Table 6. Simple and complex patterns: number and frequency in Eva Ström

Eva Ström Corpus A	Simple verses						Complex verses			
Types	A1	A2	A1a	A1c	A2a	A2c	b	d	multiple	
Number of occurrences per type	75	31	32	5	21	2	4	3	9	182
Corpus A, all occurrences	106		60				7		9	182
Corpus A, per cent	58.3 %		33 %				3.8 %		4.9 %	100 %
	91.3 %						8.7 %			100 %

To my mind, this is quite an interesting result. The reason why I think so is my background in research on Dante's *Divine Comedy*, where rhythmically regular lines constitute 48 % of the entire corpus to be compared with Shakespeare's 48 %.

As for the various target texts, on the other hand, there is a lot of diversity. While Eva Ström's perfectly regular lines constitute more than 58 % of the total number, the corresponding figures for the seven Swedish Dante translations vary between 69 % and 94 % (cf. Heldner 2008:113, Table 44).

How, then, are we to interpret the fact that source texts tend to be more irregular, as far as rhythm is concerned, than target texts? Starting with poetry in its original version, I would like to point to a hypothesis proposed in Heldner (ibid.:110–111) to account for irregularities. It is based on Lotman's idea of the "law of the third fourth" treated in *Analysis of the Poetic Text* (1976). It says, in short, that in a given text composed of four segments, it seems invariably to be the case that encountering the first two fourths of it creates a kind of structural expectation that the third segment will violate and the fourth and final one will reinstall. The whole concept seems to aim at variation and Lotman believed it to be "almost universal". Extending the idea a little bit, it can easily be applied

to statistical relations between various constitutive structures in a text, such as for instance proportions of distinct rhythmic patterns.

When pursuing this line of thinking we discover that in considering the “almost” regular types A1/A2 a, c as regular variants of A1/A2 and putting them in the same group, we arrive at 80.8 % versus 19.2 % in Shakespeare for Lotman’s distinction $\frac{3}{4}$ versus $\frac{1}{4}$. The corresponding figures for Dante are still closer: 72.4 % versus 27.6 % (Heldner 2008:114, Table 46).

There is nothing like it, though, to be observed in the target texts, where Eva Ström’s proportion of the simple type is 91.3 % versus 8.7 % for the complex one. And, in fact, judging by the Dante target texts, what we find seems to be a systematic avoidance of any “irregularity” in relation to the metrical scheme. Most of them contain as few as 2–4 % of not perfectly regular lines. The translator who “performs best” to my mind has achieved 6.7 % (ibid.:109, Table 43).

But why bother at all about deviation in terms of rhythmical patterns as long as the meter is respected? My point here is the overall importance of variation within the English Renaissance literary paradigm, as pointed out by Eva Ström herself in a comment to Sonnet 4 (Shakespeare 2010:27). On the whole, a fair amount of variation on a large number of stylistic levels seems to have been a prominent feature in poetry, at least since Dante. In fact, one of the main findings of my own Dante research has been the incredibly sophisticated stylistic variation in the *Divine Comedy*, whatever the parameter chosen.

Given these stylistic considerations, how do we explain the evident tendency in translators to keep as strictly as possible to metrical rules, and hence to rhythmic regularity? It might be that translators generally are too occupied trying to render the contents, the rhymes and the metric scheme to pay much attention to the importance of variation in rhythm. An alternative explanation might be effects of a significant change in our literary and stylistic preferences, under way maybe since the 19th century. Among other things, it seems to consist in a generalized devaluation of variation in the linguistic expression as an intrinsical

value, and a simultaneous transfer of focus to other aspects of the literary work, less connected with features of style.

However, an extremely important aspect of variability in the rhythm of the verse line, apart from the wish to avoid monotony, is the ambition to make the rhythm follow or reinforce fluctuations in the narrative or in the emotional status of the particular unit – the verse or stanza or poem, as the case may be.

But such adaptation of the poetical form to aspects of content may also be achieved through rhythmical modifications in the initial foot of the verse, at least partially. Therefore it is a very good sign that in the two most recent translations of Shakespeare and Dante – i.e. those of Eva Ström and Ingvar Björkeson – the proportion at least of this type of verse lines is more or less equal to that of the originator of the text: in Dante and Björkeson the percentage is 24.5b % and 24.2 %, while the corresponding figures for Shakespeare and Ström are 32.4 % and 33 %. An increasing awareness under way, perhaps?

8. Lexical variation and rhyme quality

The last step in my investigation is devoted to assessing the use of rhymes in the target text as compared with that of the source text. The material has been taken from Corpus C (154 sonnets of 14 lines each) and consists of the set of all words in rhyme position. All in all, the examined material contains two times 2,157 word-forms, each figuring at the end of a line. Since lexical variation is a central aspect of rhyming, frequency statistics have been established for items such as word-forms, lexemes, and rhyme pairs. Another important aspect is the quality of the rhymes, which is where we will start.

8.1. Rhyme quality

As has already been observed, the rhymes of a Shakespearean sonnet are organized according to the scheme *abab-cdcd-efef-gg*. In other words, they are presented in pairs, two for each quatrain. Before discussing rhyme quality in source and target texts, let me propose a definition of the “perfect rhyme”, so as to be able to keep track of the data observed.

Most masculine rhyme words only have one syllable, but if they have more, the final syllable carries the stress. I will consider a perfect rhyme to consist of two distinct words showing up a) exactly the same vowel sound – as for quality *and* quantity; b) identity of any consecutive consonant sounds. In feminine rhymes, the same thing is required both from the vowel carrying the stress and the unstressed one coming after it, and from any consonant sounds following the stressed vowel. Any pair of words used as a rhyme will be judged non conform to this standard as soon as one of the conditions is not met.

Turning first to Eva Ström's version of the sonnets we find that out of 1,078 word pairs appearing in the same stanza – each at the end of a line – 974 are perfect rhymes in the above sense, while 104 – or 9.6 % – are deviant in some respect or other.

Let me illustrate with a few examples from each of the subcategories identified. In 15 cases the pair contains twice the same word-form (for instance “mig” rhyming with “mig”)¹⁸. On the other hand, six pairs show no internal resemblance at all (as in “ljud” – “förstör”; “sagan” – “hår”; “dig” – “lever”). All the other categories show some kind of partial conformity, which may amount to an assonance, as in “ha” – “grav”; “man” – “skam”; “sett” – “växt”; “patient” – “känns”; “baldakinen” – “scenografien”; “föraktas” – “kastas”; “förblindar” – “förhindrar”. There are 37 cases of this type, where identity is restricted to the vowel(s). In 46 cases the vowels of the couple are distinct, either as for quality (38) or quantity (8), or both, while the consonant(s) is/are identical. Here are a few selected examples of such consonance: “stegra” – “vägra”; “juveler” – “stjäler”; “lust” – “bröst”; “lort” – “bort”; “vän” – “gren”; “iväg” – “dig”; “blod” – “brodd”; “suveränt” – “monument”. The most frequent type (24 cases) has a clash between [e] and [æ]. It is true that in certain Stockholm dialects – but not in standard Swedish – a word like “stegra” has the same vowel sound as “vägra”, a fact likely to explain the large number of pairs of this type.

¹⁸ 7 ”mig” – ”mig”, 5 ”dig” – ”dig”, 1 ”vara” – ”vara”, 1 ”bort” – ”bort”, 1 ”med” – ”med”.

So, given my rather strict definition, just under 10 % of Eva Ström's rhyme pairs are less satisfactory. But then she might very well have decided to operate with a somewhat more liberal definition than mine. What about Shakespeare then? After all, it would not be such a good idea to demand more from a target text than from a source text.

However, when it comes to judging rhyme quality in the original sonnets we turn into difficulty. The reason is this. Out of the 1,078 word pairs used as rhymes there are, according to Crystal (2011:296), no less than 142 (or 13 %) that either rhyme imperfectly – or not at all¹⁹. According to Crystal, there could be three possible reasons for this. Either Shakespeare was not as good a poet as we have been made to think, at least as for finding rhymes – an idea Crystal chooses to entirely disregard. Or he might have made extensive use of “visual” rhymes, i.e. rhymes that look alike but sound different (as “cough” and “though”). This idea is discarded, too, because of the implausibility of eye-rhymes in a context where no spelling normalization has yet taken place. The only remaining factor to account for the phenomenon, then, is phonological change.

As a matter of fact, there are many reasons to believe that the pronunciation of a great number of English words has changed significantly since the Elizabethan period. A spectacular example is the word “love” which appears 19 times in a pair where the rhyme does not work in Modern English. As any reader will discover directly, there is a clash between this word and for instance “prove”, “approve”, “move”, “remove”, which are pronounced with a long [u]-sound today, while the vowel in “love” is a short [ʌ]. But in Shakespeare's days a rhyme pair such as “prove” – “love”^{*20} worked fine, if we are to believe Crystal, who is an expert in historical linguistics. The same holds true for practically all “defective” rhyme pairs in the sonnets, as in the following examples where the vowel of the second word used to echo that of the first: “song” – “tongue”*, “wrong” – “young”*; “glass” – “was”*; “disarmed”

¹⁹ In reality, Crystal has missed a certain number of clashes, so the number should rather be around 160, which amounts to 15 %.

²⁰ Words pronounced differently in Early Modern English have been marked with an asterisk here.

– “warmed”*, “art” – “convert”*, “there” – “near”*, “break” – “speak”*, “survey” – “key”*, “great” – “defeat”*, “compare” – “are”*, “forth” – “worth”*, “past” – “waste”*, “die” – “memory”*, “thee” – “melancholy”*, “fullness” – “dullness”*, “alone” – “gone”*.

In other words, as for the sound, we seem to have good reasons to believe Shakespeare’s rhymes to have been almost perfect at the time of their creation. The target text does not do quite as well, as we have seen, with just under 10 % of imperfect rhymes. For phonological evidence on this matter the interested reader should consult Kökeritz (1953) and Crystal (2005, 2008, 2011).²¹

8.2. Lexical variation

Next let us turn to word form frequencies. Checking the set of 2,157 rhyming positions we discover that Shakespeare’s text contains 1,035 distinct types. This allows for a good deal of repetitiveness in the rhyme vocabulary, since each word type is liable to appear from one to 48 times. The following list shows the 18 most recurrent word forms in the set of Shakespeare’s rhymes: “thee” (48), “me” (34), “be” (22), “heart” (17), “sight” (15), “love” (14), “eyes” (14), “time” (14), “you” (12), “alone” (12), “away” (12), “night” (12), “show” (11), “so” (11), “part” (11), “day” (11), “still” (11), “will”/“Will” (10). All in all, these 18 types represent 291 occurrences and five of them (“thee”, “me”, “be”, “you”, “so”) belong to the category of grammatical items.

But in the target text there are as many as 1,263 distinct types, which means it has got more of lexical variation than the original. On the other hand, the 18 most frequent types correspond to 278 occurrences: ”dig” (69), ”mig” (58), ”är” (18), ”sig” (13), ”dag” (12), ”ut” (10), ”makt” (9), ”vän” (9), ”se” (9), ”ser” (8), ”bestä” (8), ”bär” (8), ”död” (8), ”kvar” (8), ”slut” (8), ”så” (8), ”till” (8), ”du” (7). Eight of these items (“du”, “dig”,

²¹ An interesting detail to be mentioned in passing is that several Shakespeare plays have been mounted in Britain and the U.S. since 2004 in what is called OP (‘Original Pronunciation’). All the productions were supervised by Crystal as a linguistic expert. It might be worth while trying the same experience on the sonnets!

“sig”, “är”, “så”, “till”, “ut”) belong to the grammatical type carrying a relatively thin semantic content.

So, although Shakespeare makes use of a smaller number of distinct word types than does Eva Ström, his use of frequently repeated grammatical items in the rhyme position is somewhat less prominent than that of his translator.

A related measure is the number of words occurring only once, so called *hapax*. In Shakespeare 32 % of the words (or 688) have a single appearance at the end of a line. All the other word forms show up more or less often, as we have just seen. The corresponding result for Eva Ström is 43 % (or 921), which is a clearly better performance from the point of view of lexical variation.

A similar picture emerges if we compare word forms categorized under their respective lexeme, as for instance when “am”, “art”, “is”, “are”, “was”, “were”, “been”, “being” are all categorized as instances of “be”. While Eva Ström makes use of 1,080 distinct lexemes in her rhymes, there are only 871 in the Shakespearean original.

Such statistics provide one possible measure of linguistic creativity. It might therefore be interesting to see how Dante comes out in the comparison. Keeping only to the *Inferno* part of the *Divine Comedy*, you will find 4,720 words rhyming in triplets. So for each rhyme there are three word-forms rhyming between themselves. In Dante’s epos 48 % of the rhymes belong to the *hapax* type. The remaining 52 % only appear between 2 and 10 times, a remarkable difference which, however, will not be discussed here. So while Eva Ström seems to have done better than Shakespeare as far as rhyme word variation is concerned, neither of them can compete with Dante in this respect.

This kind of result is usually accounted for by assuming Italian to afford better facilities for rhyming. This might be true, of course, but it should nevertheless be kept in mind, that all Dante’s rhymes appear by three and that they are all feminine. As we have seen, both Shakespeare and Eva Ström seem to resort to feminine rhymes whenever they come short of masculine ones (cf. the statistics for A1- and A2-lines in Table 4 above).

A last thing to be pointed out here is an unexpected finding presented in Heldner (2008:37). When comparing the set of all rhyme word types in Dante's *Inferno* with that of all the Swedish target texts respecting the rhyme, I found the number of distinct words-forms used as rhymes to be a lot larger in the Swedish texts taken together (5,288) than in the original version of the comedy (3,107). Such a result does not support the assumption of Swedish being a language offering poorer possibilities for rhyming than Italian! One might suspect the same holds for English.

8.3. Rhyme pair frequencies

Let me conclude the assessment of rhymes by showing the ratio of repetitivity in rhyme pairs. Taking into account all rhymes appearing at least three times we find the following 119 rhyme pairs in the target text:

Table 7. Frequent rhyme pairs in Eva Ström's interpretation (Corpus C)

repeated 11–40 times	repeated 5–10 times	repeated 4 times	repeated 3 times
40 dig – mig	6 ord – jord	se – ge	ut – förut
11 sig – dig	6 mig – mig	bär – är	ser – ger
	5 dig – dig	död – glöd	vän – igen
	5 ut – slut	allt – gestalt	till – Will
		du – nu	blick – fick
		hus – ljus	låga – plåga
		kär – är	

Surprisingly enough, the corresponding result for the source text, is 246 rhyme pairs:

*Table 8: Frequent rhyme pairs in Shakespeare's sonnets
(Corpus C)*

repeated 6 – 23 times	repeated 5 times	repeated 4 times	repeated 3 times	repeated 3 times
23 me – thee	night – sight	time – prime	free – me	mind – find
13 be – thee	time – rhyme	time – crime	sight – might	friend – end
9 heart – part	will/Will – still	alone – gone	sight – (a)right	care – are
9 love – prove	more – score	alone – one	you – true	tell – dwell
8 praise – days	more – store	woe – so	you – new	name – shame
7 heart – art	brow – now	hate – state	away – decay	skill – still
7 eyes – lies	mine – thine	seen – green	away – day	old – told
7 live – give	be – me	face – disgrace	away – stay	argument –
6 see – thee		pleasure – treasure	show – grow	spent
6 youth – truth		verse – rehearse	show – so	Muse – use
		hand – stand	will – ill	
		pen – men	face – place	

What conclusion could be drawn from these observations? Well, over again, Eva Ström performs better than the source text as far as the criterion of lexical variation is concerned: even when applied to rhyme pairs her superiority stands out!

But having a closer look – from a semantic point of view – at the frequently repeated rhyme pairs in the Shakespearean original in Table 8, we discover an interesting feature. Taken together, the most recurrent pairs seem to offer a kind of thematic summary of the whole suite of sonnets. In fact, they sum up some of the most fundamental aspects of the love stories evoked: the relationship between two individuals (“me” – “thee”, “mine” – “thine”), the insistence on feelings of love and admiration – or the opposite – (“love” – “prove”, “heart” – “art”, “pleasure” – “treasure”, “hate” – “state”, “woe” – “so”), on the visual aspects of the situation (“eyes” – “lies”, “see” – “thee”, “sight” – “night”), on the present beauty of the beloved and the passing of Time (“brow” – “now”, “face” – “disgrace”, “youth” – “truth”, “live” – “give”, “time” – “prime”, “time” – “crime”), on apprehensions for the future of the relationship (“friend” – “end”, “heart” – “part”, “alone” – “gone”, “alone” – “one”, “away” – “decay”), and, finally, on the poet’s capacity for offering his beloved a kind of eternal existence (“verse” – “rehearse”, “pen” – “men”,

“name” – “shame”, “mind” – “find”, “skill” – “still”, “argument” – “spent”, “Muse” – “use”).

Very little of all this figures among the most repeated rhymes of the target text. The result is less insistence on the central themes of the sonnets. What we can conclude, of course, is that focussing on the variation parameter must probably be done at the cost of focussing semantic parameters like the fundamental theme of the work. The choice is certainly an important one, but remains a matter of literary taste.

Before concluding this analysis, I should like to evoke Vendler and her excellent book on Shakespeare’s *Sonnets* (Vendler 1997:xiv), where it is pointed out that Shakespeare was a “master of aesthetic strategy” and that it would be “absurd to believe that Shakespeare, the most hyperconscious of writers, was inscribing lines and words in a given sonnet more or less at random”.

Seen in this light, the data observed in section 8 (but not in the preceding ones) might surprise the reader, since Shakespeare does not seem to do as well as could have been expected according to measures of lexical variation (at least when applied to his rhymes). However, a most interesting finding of Vendler’s (ibid.:xiv–xv) is a principle of structuring in the *Sonnets* which she calls the “Couplet Tie”. By this designation she refers to a strategy which consists in reiterating words in the final couplet – words having already appeared in the body of the sonnet, mostly once in each quatrain – thereby creating verbal connections between the parts of the sonnet and insisting on highly significant elements thematically. Clearly, this principle runs counter to the variation principle in favouring a certain kind of reiteration.

9. Concluding remarks

The time has come for a general assessment of the model for translation criticism we have been discussing. As applied to the Shakespearean *Sonnets*, this model – which was originally designed for assessing translation quality in target texts with Dante’s *Divina Commedia* as their source text – has proved to work in most respects, provided macro-structural specifications concerning canticas, cantos, hendecasyllables, and rhyming

be replaced by equivalent specifications for the sonnet. An alternative solution might be to simply state the need of conformity to established standards for the poetic form being used in the work to assess. But even so, those standards have to be spelt out in detail and their application checked for each work under examination.

As we have seen, the criteria of the model seem both relevant and operative as far as communicative equivalence, rhythmical variation, and rhyme quality are concerned. When it comes to lexical variation within the set of rhyme words and rhyme pairs, it certainly remains relevant and operative. However, by not taking account of the role played in Shakespeare's poetics by the reiteration of highly significant words – whether in rhyme positions or in the body of the poem – it tends to overemphasize the importance of the variation parameter at the expense of stylistic effects achieved through certain kinds of repetition. Hence, some adaptation of the model will be necessary in order not to underestimate the significance of such features of style. So much for generality!

Another thing to be remembered when applying this kind of model to some pair of source text–target text is this: the best result to be expected from the target text is being on a level with the source text for all the form parameters examined, given conditions of semantic and communicative equivalence have been previously satisfied. An interesting use of the model, of course, is when several translations of the source text are available and a systematic comparison between them can be made. Since there exists at least five complete translations into Swedish, this would in fact be feasible, even if it has not been possible for me to do so here²². At any rate, I am quite convinced that the actual target text, Eva Ström's translation of the Shakespearean *Sonnets*, would come out extremely well in such a contest.

²² The translations I have in mind, apart from that of Eva Ström (2010), were published by Carl Rupert Nyblom (1871), K. A. Svensson (1964), Sven Christer Swahn (1981), Lena R. Nilsson (2006), and Martin Tegen (2007).

Literature

Primary literature

Shakespeare, W. 2010. *Sonetter*. Tolkning, förord och kommentarer E. Ström. Stockholm: Lind & Co.

Secondary literature

Algulin, I. 1969. *Tradition och modernism*. Stockholm: Natur och Kultur.

Bjerstedt, S. [www]. "Jämförelser av fem svenska tolkningar av Shakespeares sonett nr 18". *Shakespearesällskapet*. www.shakespearesallskapet.se/sonetter.htm (hämtad 2012-12-13).

Crystal, D. 2011. "Sounding out Shakespeare: Sonnet Rhymes in Original Pronunciation". In: Vera V. (ed.) *Jezik u Upotrebi: primenjena lingvistikja u cast Ranku Bugarskom*. Novi Sad and Belgrade: Philosophy faculties, 295–306.

Dardano, M. & P. Trifone. 2001 [1997]. *La Nuova grammatica della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.

Heldner, C. (forthcoming). "On Rhythm in Poetry Translation – The Case of Shakespeare's Sonnets". In: Bergh, G., R. Bowen & M. Mobärg (red.) *Language, Football and all that Jazz. A festschrift for Sölve Ohlander*. University of Gothenburg, Gothenburg Studies in English, Dept of Languages and Literatures.

Heldner, C. 2008. *Översättningskritik och estetisk form. Jämförande studier av språk och stil i Dantes Divina Commedia och sju svenska översättningar*. Bokförlaget Nya Doxa: Nora.

Henrikson, A. 1982. *Verskonstens ABC*. Höganäs: Bra Böcker.

Kökeritz, H. 1953. *Shakespeare's pronunciation*. New Haven: Yale Univ. Press.

Lotman, J. M. 1974. *Den poetiska texten*. Stockholm: Pan/Norstedt.

Vendler, H. 1997. *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.

”– Visst kan jag tolka, sa Eino. Mie käänän.”
 Mikael Niemi, meänkieli och läsare i och utanför
 Tornedalen

Hans Landqvist

1. Inledning

Ämnet för den här artikeln är litterär flerspråkighet och språkväxling utifrån den svenske författaren Mikael Niemis roman *Mannen som dog som en lax* (2006), vilken till stor del utspelar sig i svenska Tornedalen. Med 'litterär flerspråkighet' avser jag den situation då två eller flera språk, inklusive varieteter av ett språk, uppträder i ett litterärt verk (jfr Eriksson & Haapamäki 2011:44, Jonsson 2012:212). Ett exempel är den replik ur romanen som fungerar som artikelns huvudrubrik: ”– Visst kan jag tolka, sa Eino. *Mie käänän*.” (Niemi 2006:84, kursiv stil i originalet). Huvudspråket i romanen är svenska, men meänkieli och andra språk, liksom varieteter av språk, uppträder i romanen (Landqvist 2012:24–36).

I repliken kommer flerspråkigheten och språkväxlingen till uttryck vid ett polisförhör, där Esaias Vanhakoski ska förhöras om sin eventuella inblandning i mordet på Martin Udde. Denne har hittats död i sitt hem i Pajala, mördad med ett laxljuster, vilket framkommer redan i romanens titel: *Mannen som dog som en lax*. Den tvåspråkige Esaias Vanhakoski begär att förhöret ska genomföras på meänkieli, eftersom meänkieli sedan 2000 är ett av Sveriges fem nationella minoritetsspråk. Polismannen Eino Svedberg erbjuder sig därför att tolka. En läsare som inte behärskar meänkieli eller finska kan tro att den inledande satsen i Einos replik, ”Visst kan jag tolka ...”, är en svensk motsvarighet till fortsättningen på meänkieli, ”Mie käänän”, medan en läsare som behärskar både svenska och meänkieli eller finska vet att ”Mie käänän” motsvaras av ”Jag översätter”.

Genom den här fallstudien vill jag klarlägga vad Niemi gör i sin roman för att återge den flerspråkighet som finns i Tornedalen, på indi-

vid- och samhällsnivå, hur han gör det, varför han kan tänkas göra det och vilka konsekvenser hans beslut kan få för olika kategorier av läsare. Studien hör hemma inom den litterära stilistikens område, som jag betraktar som en forskningsinriktning inom textforskningens övergripande område (Nord 2012:191–195, se Svensson & Karlsson 2012:5 för en annan uppfattning om litterär stilistik och textforskning). I detta sammanhang ska jag också klargöra min egen språkliga och kulturella kompetens. Vissa forskare talar meänkieli och har en egen förankring i Tornedalen, medan andra inte talar meänkieli och saknar en sådan förankring (Berglund 2012:4 resp. Jonsson 2012:216). Själv har jag svenska som förstaspråk, har en viss kompetens i fråga om finska och har varit bosatt i Finland. Både som läsare och forskare intar jag alltså en mellanposition, inte ett ”inifrånperspektiv” men inte heller ett ”utifrånperspektiv”.

1.1. Tornedalen, Mikael Niemi och tornedalsk litteratur

Mikael Niemi fick sitt genombrott med romanen *Populärmusik från Vittula*, som skildrar livet i Tornedalen under 1960- och 1970-talet utifrån tillvaron för de båda pojarna Matti och Niila (Niemi 2000, se Landqvist 2012:3–4 med anförd litt.). I svenska Tornedalen talas svenska, som sedan 2009 har status som Sveriges huvudspråk, och tre av landets nationella minoritetsspråk: finska, meänkieli (*meän kieli* ’vårt språk’, tidigare ofta tornedalsfinska) och samiska (Språkrådet [www], Pietikäinen et al. 2010). Mikael Niemi understryker sin hemhörighet i regionen, särskilt i Pajala kommun, med flera kulturer och språk (Norstedts [www]). Härigenom framträder han som en ”typisk” författare för regionen. Utmärkande för tornedalsk litteratur bedöms nämligen vara just mötena mellan språk och kulturer: finska, kvänska (alternativt kvenska), meänkieli, ryska, samiska språk och svenska (Gröndahl et al. 2002:140).

År 2006 publicerade Mikael Niemi romanen *Mannen som dog som en lax*. Den kan betecknas som en kriminalroman, som tar sin utgångspunkt i mordet på den pensionerade tulltjänstemannen och läraren Martin Udde. I sitt arbete som tulltjänsteman har Martin Udde varit mycket nitisk, utan någon förståelse för tornedalingar som sett gränsen

mellan Sverige och Finland som konstlad (Niemi 2006:46–47). Som lärare motarbetade Martin Udde energiskt bruket av meänkieli bland sina elever och förbjöd dem att tala något annat språk än svenska under skoltid, fast hans eget förstaspråk var meänkieli (ibid.:152–153). Även i andra sammanhang rapporteras om tornedalingsars negativa syn på gränsen och tulltjänstemän liksom på poliser, lärare och andra tjänstemän som kunde utöva ett språkligt och kulturellt förtryck gentemot talare av meänkieli (Pohjanen & Muli 2007:10, 14–16). Det är därför knappast en slump att mordoffret Martin Udde i sitt yrkesliv har varit just tulltjänsteman och lärare. Inte heller är det en slump att mördaren skär ut Martin Uddes tunga, en symbol för det språk som han och många andra tjänstemän i Tornedalen berövade meänkielitalande (Landqvist 2012:5–6 med anförd litt.).

I recensioner av romanen uppmärksammas dess fokus på språkliga förhållanden i Tornedalen, i historien och nutiden (ibid.:6–9 med anförd litt.), särskilt det språkförtryck som såväl myndigheter och institutioner som dessas representanter har utövat gentemot talare av meänkieli under 1800- och 1900-talet (Kuoppa 2008, Pietikäinen et al. 2010). Detta tema återkommer i olika skildringar av Tornedalen (Gröndahl et al. 2002:140, Pohjanen & Muli 2007:7–22), och i *Mannen som dog som en lax* framträder Niemi som en talesperson för Tornedalen och den tornedalska kulturen (Gröndahl 2009:184).

1.2. Litterär flerspråkighet och språkväxling i två romaner av Mikael Niemi

I *Populärmusik från Vittula* använder Mikael Niemi olika språkliga medel för att gestalta flerspråkigheten i Tornedalen, och dessa uppmärksammas av olika forskare. Därtill säger Niemi själv att ett mål med romanen är att visa att det språk som mest används av personerna i romanen är meänkieli och att meänkieli inte är något främmande språk utan en del av det flerkulturella Sverige (Landqvist 2012:7 med anförd litt.). Vad gäller *Mannen som dog som en lax* konstaterar läsaren snabbt att Mikael Niemi dels omtalar och kommenterar att olika språk och varieteter av språk används i romanen, och det samhälle som den utspelar sig i, dels återger graford och större språkliga enheter på andra språk än svenska.

Tidigare studier uppmärksammar dock i liten omfattning hur Niemi gestaltar den språkliga variationen i de båda romanerna (ibid.:8–9 med anförd litt., Landqvist und. utg.).

1.3. Syfte och forskningsfrågor

Syftet med den här fallstudien är att klarlägga vad Mikael Niemi gör för att återge flerspråkigheten på individ- och samhällsnivå i Tornedalen i sin litterära skildring av regionen i romanen *Mannen som dog som en lax*, vilka olika strategier Niemi använder, vilka litterära funktioner som flerspråkighetsstrategierna i romanen kan tänkas ha och vilka konsekvenser som de kan tänkas få för läsare i och utanför Tornedalen.

2. Material och metod

Som e-bok omfattar *Mannen som dog som en lax* 321 numrerade text-sidor. Den inleds av en prolog utan titelrubrik och är indelad i tre sektioner, vilka innehåller sammanlagt 55 numrerade kapitel utan kapitelrubriker samt ytterligare tre avsnitt av ”kapitelkaraktär” med rubriker. För den här studien gör jag en kvalitativ närläsning (jfr Lönnroth 2009:36) av prologen och sektion I, totalt 94 textsidor, dvs. runt en tredjedel av det totala antalet. Kapitlen omfattar mellan två och tio text-sidor, och samtliga kapitel utspelar sig i Tornedalen, men det finns ett antal andra kapitel i romanen som utspelar sig i andra geografiska områden (Landqvist 2012:11).

För att uppnå det angivna syftet och besvara forskningsfrågorna i avsnitt 1.3 ovan har jag, efter att först ha excerperat samtliga förekomster av språkväxling i materialet, analyserat det utifrån den modell som Eriksson och Haapamäki (2011) presenterar. Modellen är utarbetad för att analysera ’flerspråkighet’ i litterära verk, och begreppet ’språkväxling’ täcker de i språkvetenskapliga sammanhang mer vanliga begreppen ’lån’ och ’kodväxling’ (Eriksson & Haapamäki 2011:43, 45 med anförd litt.). Analysmodellen är uppbyggd av tre huvudkomponenter, vilka presenteras mer utförligt i avsnitt 3 nedan: (1) den kommunikativa kontexten för det aktuella verket, (2) formen för språkväxlingen samt (3) möjliga litterära funktioner för denna (ibid.:44, 48–49 med anförd litt.).

Eriksson och Haapamäki studerar uteslutande språkväxling i litterära verk, inte varietetsväxling, vilken föreligger ”när varieteter av ett och samma språk blandas i ett litterärt verk” (ibid.:45). I mitt material förekommer dock såväl språk- som varietetsväxling, och därför inkluderar jag både interlingval och intralingval litterär språkväxling i begreppet ’språkväxling’ i denna studie (se vidare Landqvist 2012:12–13 med anförd litt.). Exempelvis talas det i *Mannen som dog som en lax* om meänkieli som ett eget språk, ”– Meänkieli är inte finska, fastslog Larsa och grinade frånvarande”, men det talas också om ”tornedalsfinska” och ”våran finska. Här i Tornedalen. Inte riktigt samma som de pratar i Finland”, vilket antyder att meänkieli är en regional varietet av finska (Niemi 2006:56, 44, 40, se Hyltenstam 1999 för en diskussion av meänkielis status). Vad gäller varieteter av romanens huvudspråk svenska omtalas bl.a. skånska och norrbottensdialekter, ”– Hon kanske hade en konstig dialekt, sa Sonny. Kanske skånska” och ”Hans kirunadialekt slog igenom, det var väl tjugo år sen han flyttade till Luleå” (Niemi 2006:42, 91).

Beläggen för språkväxling i materialet har olika form: enstaka graford, flerordsfraser, satser, satsförkortningar och satsfragment samt syntaktiska meningar. En förekomst av språkväxling kan ingå i en grafisk mening eller utgöra en egen sådan. En grafisk mening kan innehålla en eller flera förekomst/er av språkväxling. I återstoden av artikeln är exempel ur *Mannen som dog som en lax* försedda med sidhänvisningar utan författarnamn och årtal. Den kursiva stilen i exemplet återfinns i originalet, och alla tillfogade översättningar av sekvenser på meänkieli/finska är gjorda av mig.

3. Resultat och diskussion

Resultaten av studien redovisas och diskuteras i tre avsnitt, vilka utgår från de tre huvuddelarna i analysmodellen, dvs. (1) den kommunikativa kontexten för romanen, (2) formen för språkväxlingen i den och (3) de möjliga litterära funktionerna för språkväxlingen i romanen.

3.1. Kommunikativ kontext: sändare, mottagare och tema

Den kommunikativa kontexten för ett litterärt verk innefattar sändaren bakom det aktuella verket, mottagarna av verket samt vilken betydelse som språkliga förhållanden har för verkets tema (Eriksson & Haapamäki 2011:44). Frågan är i vad mån sändaren själv är två- eller flerspråkig, och obehindrat skulle kunna växla mellan olika språk i sitt författarskap, liksom ifall det samhälle där det aktuella verket skrivs och läses är ”så flerspråkigt att man kan anta att inslagen på ett annat än textens huvudspråk förstås av en tillräckligt stor grupp mottagare”. Därtill kommer att både det omgivande samhället och det skildrade samhällets förhållande till flerspråkighet kan vara viktiga (ibid.:44–45).

3.1.1. Sändare

Mikael Niemis förstaspråk är svenska, och han säger själv att han inte behärskar meänkieli tillräckligt bra för att problemfritt kunna växla mellan de båda språken i sina litterära verk (ibid.:50). Andra författare med förankring i Tornedalen har en annan språklig bakgrund. Exempelvis är Gunnar Kieris förstaspråk meänkieli, men han använder svenska som sitt litterära språk (Berglund 2012:9 med anförd litt.). Också Bengt Pohjanen har meänkieli som förstaspråk men utövar sitt författarskap på finska, meänkieli och svenska (Heith 2010:29).

Niemi och Kieri samt Pohjanen skriver helt respektive delvis på svenska, men språk och kultur i Tornedalen är viktiga för deras författarskap. Niemi använder förstaspråket svenska som sitt litterära språk, medan Kieri och Pohjanen helt respektive delvis verkar på andra språk än sitt förstaspråk meänkieli. Därmed kan de båda senare jämföras med andra författare som tillhör inhemska språkliga och kulturella minoriteter i en viss stat eller är invandrare i staten i fråga och som utöver sitt författarskap på ett annat språk än sitt förstaspråk. Kellman (2000:12) benämner sådana författare som *translingvala*. Exempel på *translingvala* författare i Sverige är dels representanter för inhemska minoriteter som Kieri och Pohjanen, dels författare som Theodor Kallifatides och Jila Mossaed med grekisk respektive iransk bakgrund. De båda senare, och andra invandrade *translingvala* författare, har kommit till Sverige i vux-

en ålder, lärt sig språket och verkar som författare på svenska (Kongslie 2009:38–42, 46–48 med anförd litt.).

Därtill kommer författare, som inte kan betecknas som translingvala, men som uppvisar likheter med Niemi och vissa andra författare som tillhör inhemska minoriteter i Sverige. Dessa författare är födda i Sverige, och svenska är deras förstaspråk alternativt ett av deras förstaspråk, men de har inte en ”helsvensk” bakgrund (ibid.:48). Exempel erbjuder Jonas Hassen Khemiri med romanerna *Ett öga rött* (2003) och *Montecore – en unik tiger* (2006) och Marjaneh Bakhtiari med romanen *Kalla det vad fan du vill* (2005). I sina författarskap utnyttjar de båda, liksom ett antal andra yngre svenska författare, sin språkliga och kulturella bakgrund, och detta visar sig genom såväl språkliga som tematiska element i deras verk (Kongslie 2009:48–49).¹ På den här punkten kan de därmed jämföras med Mikael Niemi, vars förankring i Tornedalen är central för hans författarskap och framträder i detta, språkligt och tematiskt (se avsnitt 1.1 ovan).

3.1.2. Mottagare

Det finns inte några exakta uppgifter om antalet talare av nationella minoritetsspråk i Sverige. För Sveriges fem nordligaste kommuner, dvs. Haparanda, Övertorneå, Pajala, Kiruna och Gällivare, uppges antalet meänkielitalare uppgå till mellan 25 000 och 40 000 och antalet talare i hela Norrbotten beräknas vara cirka 75 000. Därtill kommer dock de läsare av romanen vilka behärskar finska; antalet finsktalande i Sverige beräknas vara runt 300 000 (Språkrådet [www]). Trots denna osäkerhet får det ändå antas att flertalet mottagare inte förstår de inslag i romanen

¹ Jonas Hassen Khemiris debutroman *Ett öga rött* (2003) kan beskrivas på detta sätt: ”the first Swedish novel mainly written in what looks like multiethnic youth language” (Källström 2011:126). Khemiris roman fick mycket och positiv uppmärksamhet, och recensenterna uppmärksammade särskilt den nyskapande språkliga formen, vilken av många sågs som ett uttryck för det verkliga språkbruket bland ungdomar med multietnisk bakgrund i dagens Sverige. Så är dock inte fallet, utan den språkform som Khemiri använder i detta verk är en litterär fiktion, avsedd att fylla en litterär funktion, och denna språkform har rentav kallats ”khemiriska” (Gröndahl 2008:59, Kongslie 2009:48).

Mannen som dog som en lax vilka är skrivna på meänkieli eller finska utan att få ett visst bistånd från sändaren.

Tornedalsförfattare som i första hand vänder sig till den egna etniska gruppen torde välja att i första hand skriva på meänkieli (Gröndahl 2002b:46). Mot denna slutsats talar uppgiften att Niemi uppger sig ha skrivit *Populärmusik från Vittula* främst med tanke på meänkielitalande läsare. Hans mål var att skriva en roman som skildrar de erfarenheter som hans egen generation har, och de tänkta läsarna är tvåspråkiga och behärskar såväl svenska som meänkieli alternativt finska, även om vissa inslag på meänkieli är översatta av hänsyn till de läsare som inte är tvåspråkiga (Jonsson 2012:217 med anförd litt.). Trots Niemis uttalande i Jonsson (2012) anser jag att Mikael Niemi genom *Mannen som dog som en lax* vänder sig till en större mottagargrupp än tornedalingar och tvåspråkiga läsare, eftersom svenska helt klart är huvudspråk i romanen.

Situationen för sändarens möte med mottagarna är alltså en annan än den som gäller för många samtida finlandssvenska författare. Exempelvis Carola Sandbacka och Kjell Westö, vilka skildrar en gången tids Tammerfors respektive det nutida Helsingfors, är själva tvåspråkiga, och deras läsare, i alla fall läsare i Finland, behärskar vanligen både svenska och finska (Lönnroth 2009:31 resp. Eriksson & Haapamäki 2011:50). Finlandssvenska författare kan emellertid hamna i en motsvarande situation som Niemi, om deras verk ges ut i Sverige, eftersom det inte är självklart att sverigesvenska läsare förstår inslag på finska i svenskspråkiga verk (jfr Lönnroth 2009:31, 38). Också författare som skriver på ett språk för läsare med samma språk som förstaspråk kan dock ha svårigheter att bli förstådda av en del av sina läsare, om de väljer att utnyttja varieteter av ett språk för litterära syften, dvs. intralingval språkväxling. De båda svenska författarna Sara Lidman och Jonas Hassen Khemiri erbjuder två sinsemellan olika exempel på intralingval litterär språkväxling. I ett antal av sina romaner använder Lidman inslag av regional dialekt från sin västerbottniska hembygd, medan Khemiri i sin debutroman *Ett öga rött* (2003) använder en nyskapad språkform, rentav kallad ”khemiriska”, även om många recensenter först såg denna som ett uttryck för det verkliga språkbruket bland ungdomar med mul-

tietnisk bakgrund i dagens Sverige (Widmark 1996:47–48 resp. Gröndahl 2008:59).

3.1.3. Tema

Som framgår i avsnitt 1.1 ovan är språkliga förhållanden ett centralt tema i *Mannen som dog som en lax*. Detta väljer jag att illustrera med replikskiftet i exempel (1) nedan. Där samtalar Therese Fossnes, som är utsänd från Rikskriminalen i Stockholm för att bistå den lokala polisen i Pajala med utredningen av mordet på Martin Udde, med Ann-Mari Moona, granne med mordoffret:

- (1) – Ursäkta mig, det var en sak till. Talar du finska?
 – Jo, *meänkieli* förstås, bekräftade Ann-Mari.
 – Vad sa du, *mienki*...
 – Ja, det är alltså våran finska. Här i Tornedalen. Inte riktigt samma som de pratar i Finland.
 – Mm, jag förstår, sa Therese lögnaktigt. (40)

Stockholmspolisen Therese tror alltså att det är en och samma finska som talas på båda sidor av Torne älv. Hon känner inte till benämningen *meänkieli* och förmår inte heller att uttala den korrekt. För Ann-Mari är det självklart att Pajalabor talar och förstår *meänkieli*, som inte är riktigt detsamma som finskan i Finland, och hon framträder här som en stolt tvåspråkig tornedaling.

Dagens svenska samhälle beskrivs ofta som mångspråkigt och mångkulturellt, vilket avspeglas i skönlitteraturen (Gröndahl 2009:175; jfr även Jonsson 2012:213). Trots detta kan det ändå hävdas att det är först på senare år som den tornedalska kulturen och *meänkieli* har börjat synas mer i samhället, och då även utanför de nordligaste delarna av Sverige (jfr Kuoppa 2008). Inom utbildningsväsendet och förvaltningen i Tornedalen var dock synen på *meänkieli* negativ långt fram i tiden, och svenskan var högprestigespråket (Pohjanen & Muli 2007:8–22). Den negativa inställningen till *meänkieli* avspeglas i Niemis roman. Ett exempel är de språkliga reflektioner som polismannen Eino Svedberg

gör under ett av sina besök hos sin åldrige far på ett vårdhem i Pajala (exempel 2):

- (2) Det var tur att han fått lära sig finskan, tänkte han, trots att den ansetts både ful och onödig. Tornedalsfinskan var ju pappans modersmål, liksom hela hans generations. Känslspråket. Det som låg närmast hjärtat. Svenskan hade de fått lära sig i skolan, och hela sitt yrkesliv hade de varit fullt tvåspråkiga. Men med åldrandet och seniliteten började hjärnan glömma och tappa, tiden gick baklänges. Och det som först försvann var det senast inlärd. Dit hörde svenskan. Orden blev allt svårare att minnas, meningarna allt stappigare. Medan tornedalsfinskan däremot satt kvar ända till slutet, så länge där alls fanns något språk. Vid sjukbäddarna på långvårdsavdelningarna satt numera allt oftare de unga svenskspråkiga barnen och lyssnade på sina finskspråkiga, åldrade anhöriga, utan att längre kunna kommunicera. (45)

Eino är alltså glad och tacksam för att han behärskar både meänkieli och svenska. Samtidigt beklagar han de tornedalingar som inte har fått samma möjlighet (jfr Berglund 2012:21 om meänkieli som vardagsspråk och känslspråk).

Många verk inom den tornedalska litteraturen, oavsett om de är skrivna på svenska, meänkieli eller finska, uppges behandla språkliga förhållanden (Gröndahl et al. 2002:140, 143). Det handlar dels om majoritetssamhällets förtryck av meänkieli och talare av meänkieli, dels om behovet av att revitalisera språket. I svenskspråkiga verk får meänkieli ”ofta symboliska betydelser med anknytning till existentiella frågor, såsom i Mikael Niemis eller Gunnar Kieris produktion” (Gröndahl 2002a:28). Detta visar sig även i *Mannen som dog som en lax* genom de uppfattningar om språkliga förhållanden, i och utanför Tornedalen, som Mikael Niemi låter Ann-Mari Moona, Eino Svedberg och andra personer i romanen ge uttryck åt. *Mannen som dog som en lax* är ett exempel på litterära verk som i mycket handlar om språkliga möten, vilka kan äga rum på individ- eller samhällsnivå (Lönnroth 2009:25). Exempel (1) och (2) ovan illustrerar sådana möten på individnivå genom mötena mellan Therese Fossnes och Ann-Mari Moona samt Eino Svedberg och hans far respektive på samhällsnivå genom de uppfattningar

om meänkieli och svenska, i och utanför Tornedalen, som kommer till uttryck i romanen.

3.2. Form utifrån språkväxlingsstrategier

Ur ett formperspektiv kan språkväxling i litterära verk komma till uttryck genom huvudkategorierna *latent* (implicit) och *manifest* (explicit) språkväxling (Eriksson & Haapamäki 2011:45). Den latent språkväxlingen kan uppträda i ett litterärt verk som är skrivet uteslutande på ett visst språk, men det kan ändå framgå att andra språk är närvarande vid sidan av huvudspråket. Författaren kan signalera denna närvaro tydligt genom metaspråkliga kommentarer, t.ex. omnämmandet av ”våran finska” i exempel (1), och mindre tydligt genom kontextuella ledtrådar, t.ex. förnamnet ”Eino” och efternamnet ”Moona” i exempel (1) och (2) ovan. Den manifesta språkväxlingen uppträder i litterära verk genom att enskilda graford eller större syntaktiska enheter på andra språk än huvudspråket uppträder, vilket visas i artikelns huvudrubrik ”– Visst kan jag tolka, sa Eino. *Mie käännän*” (84). I fråga om sådan språkväxling är det intressant hur frekventa, markerade och integrerade språkväxlingssekvenserna är i det aktuella verket (Eriksson & Haapamäki 2011:45–48). De kvantitativa resultaten i detta avsnitt redovisas i absoluta tal, i vissa fall avrundade till en decimal.

3.2.1. Latent och manifest språkväxling

I *Mannen som dog som en lax* uppträder både latent och manifest språkväxling, vilket visas i exempel (3) nedan. Polismannen Eino Svedberg besöker sin far på vårdhemmet i Pajala, och i den här sekvensen talar han först med undersköterskan Jan Niemi om fadern, sedan med sin far:

- (3) – *Ei se syö*, sa han [dvs. Jan] bekymrat. Han [dvs. Einos far] äter inte. [...]
 – *Mie saatan freistata*. Jag [dvs. Eino] kan försöka. – – –
 – Hur är höften? frågade han på tornedalsfinska. Fadern fräste till. Svor med kraftlös stämma. Förbannade både gudarna och Landstinget tills luften tröt och han började hosta med pipande pustar. [...]

- *Voi saatanan helevetin Lanstingi ...*
- Nu tänker vi inte mer på det. Jag måste tillbaka till jobbet. Men jag vill fråga en sak först. [...]
- Har du hört vad som hände Martin Udde? fortsatte han på sin meänkieli. (44–45)

I exempel (3) finns det två förekomster av latent språkväxling genom de metaspråkliga kommentarerna ”frågade han på tornedalsfinska” och ”fortsatte han på sin meänkieli” och tre förekomster av manifest språkväxling svenska > meänkieli, markerade med kursivstil.

Som uttryck för latent språkväxling räknar jag för det första metaspråkliga kommentarer, som anger att något sägs *på* ett annat språk eller en angiven varietet av ett språk respektive innebär en kommentar *om* att något sägs på ett annat språk eller en angiven varietet av ett språk. Som uttryck för latent språkväxling räknar jag för det andra kontextuella ledtrådar i form av personnamn, ortnamn eller kulturbundna begrepp, vilka bidrar till att visa mottagarna att *Mannen som dog som en lax* utspelar sig i omgivningar där olika språk och varieteter förekommer. Eriksson och Haapamäki (2011:46) anger dock att kontextuella ledtrådar är mindre tydliga markörer än metaspråkliga kommentarer, vilket är en bedömning som jag delar. Som manifest språkväxling, interlingval och intralingval, räknas inslag på andra språk än huvudspråket svenska respektive inslag på varieteter av ett visst språk (se vidare Landqvist 2012:24–27). Antalet belägg för huvudkategorierna med underkategorier redovisas i tabell 1:

Tabell 1. Språkväxling i materialet: kategorier och belägg

Metaspråkliga kommentarer	Kontextuella ledtrådar	Inslag på meänkieli/finska	Inslag på andra språk/varieteter
111	179	53	3
Latent språkväxling		Manifest språkväxling	
290		56	

Allra först kan det konstateras att språkväxlingen i *Mannen som dog som en lax* utgör en kvantitativt sett begränsad del av det undersökta materi-

alet. En jämförelse, även om exakta kvantitativa uppgifter inte ges, erbjuder den intralinguala språkväxlingen standardsvenska > regional småländska i Astrid Lindgrens *Emil i Lönneberga* (1963). Hela boken utspelar sig i Småland ”men i rent kvantitativa termer är småländskan ett litet inslag” (Englund Dimitrova 2001:17). Det totala antalet belägg för latent och manifest språkväxling i materialet utifrån tabell 1 uppgår till 346, i genomsnitt 3,7 belägg för språkväxling per textside. Detta kan jämföras med värdet 2,7 belägg per textside för det material, som delvis består av andra delar av *Mannen som dog som en lax*, vilket undersöks i Landqvist (2012) och (und. utg.) (se vidare Landqvist 2012:25). Det finns således en viss variation inom romanen, men svenska är huvudspråket, vilket är förväntat utifrån kontexten för romanen (se avsnitt 3.1 ovan).

Av tabell 1 framgår att antalet belägg för latent språkväxling är klart fler än de för manifest språkväxling (290 resp. 56). Som framgår ovan i detta avsnitt är en anledning till detta resultat den definition som Eriks-son och Haapamäki (2011:46) ger av huvudkategorin latent språkväxling enligt vilken både metaspråkliga kommentarer och kontextuella ledtrådar räknas som uttryck för kategorin. I fråga om latent språkväxling är kontextuella ledtrådar vanligare än metaspråkliga kommentarer (179 resp. 111 belägg). En förklaring är att ett antal finska personnamn, för- och/eller efternamn, återkommer, vilket självfallet är förväntat i en roman (se vidare Landqvist 2012:26–27). Vad gäller de metaspråkliga kommentarerna utgörs flertalet av kommentarer *om* språk eller varieteter, medan kommentarerna om att något sägs *på* ett språk eller en varietet är klart färre (82 resp. 29 belägg) (jfr *ibid.*:25–29). I fråga om huvudkategorin manifest språkväxling dominerar svenska > meänkieli/finska klart med 53 belägg, medan andra språk/varieteter noteras för blott 3, varav 2 gäller svenska > engelska och 1 svenska > ”turistryska”.

Enligt Eriksson och Haapamäki (2011:45) är latent språkväxling möjligare vanligare än manifest i ”romaner där flerspråkigheten inte är ett av romanens teman”. För detta krävs dock att både sändaren och mottagarna i fråga inte är tvåspråkiga (*ibid.*:50). Flerspråkighet är ett centralt tema i *Mannen som dog som en lax*, men Mikael Niemi anser sig inte vara fullständigt tvåspråkig och flertalet av hans läsare är det antag-

ligen inte (se avsnitt 3.1 ovan). Därför är det rimligt att antalet belägg för latent språkväxling är klart fler än de för manifest. Beläggen för de båda huvudkategorierna är inte jämnt fördelade i materialet, men en granskning av de enskilda ”kapitlen” visar att latent språkväxling – föga förvånande – är vanligare än manifest i samtliga ”kapitel” där språkväxling förekommer. Den här variationen får sägas tala mot Berglunds slutsats (2012:21) att inslagen av meänkieli i *Mannen som dog som en lax* är ”jämnt fördelade i texten”. Därtill går det att urskilja vissa mönster för språkväxlingen i materialet (jfr Landqvist 2012:28–29).

I kapitel 2 finns inte ett enda belägg för språkväxling, och de två personer som uppträder i kapitlet är polisen Therese Fossnes och rättsläkaren doktor Ånderman, båda från Stockholm. I romanens prolog besöker Rauha Jauhojärvi, anställd inom hemtjänsten i Pajala kommun, mordoffret Martin Uddes hem och hittar honom död. Beläggen för (latent) språkväxling består i att berättaren i romanen nämner hennes för- och efternamn respektive förnamn totalt tre gånger i kapitlet. I kapitel 9 inleds polisförhören med Esaias Vanhakoski, som i romanens första sektion är misstänkt för mordet på Martin Udde, men i en stor del av kapitlet återger berättaren Thereses tankar om polisutredningen och förhållanden i Tornedalen. De två beläggen för latent språkväxling i kapitlet består av att läsaren får en kontextuell ledtråd genom efternamnet ”Vanhakoski” och att Therese faller en metaspråklig kommentar om norrbottensdialekter. Därtill kommer ett belägg för manifest språkväxling genom att Therese hör en replik på meänkieli/finska utanför sitt hotellrumsfönster.

I kapitel 10 återges ett samtal mellan polismannen Eino Svedberg och Bertil Isaksson, reporter på lokalradion. Kapitlet innehåller 30 belägg för latent språkväxling och ett för manifest. Detta enda belägg inleder kapitlet: ”– *Sie tunsit Martinin?* sa Eino Svedberg och strök kaffekoppens snirkliga porslinsöra. Du kände Martin?” (72). Den inledande repliken markerar att samtalet mellan de båda männen om Martin Udde och synen på meänkieli ”egentligen” förs på meänkieli. Av hänsyn till flertalet läsare av romanen, vilka inte behärskar meänkieli eller finska, väljer Mikael Niemi dock att i första hand visa att samtalet mellan Eino och Bertil i kapitlet förs på meänkieli genom latent språkväxling, t.ex.

”– Alla känner väl alla häruppe, svarade Bertil på meänkieli” (72). Här är det även värt att notera att ordföljden i frågan på meänkieli, ”– *Sie tunsit Martinin?...*”, återges med rak ordföljd på svenska, ”Du kände Martin?”, i stället för omvänd: ”Kände du Martin?”. I kapitel 11 och 12 återges polisförhör med Esaias Vanhakoski. Liksom i kapitel 10 finns det i båda kapitlen många belägg för latent språkväxling (38 resp. 55). Till skillnad från i kapitel 10 är antalet belägg för manifest språkväxling svenska > meänkieli jämförelsevis stort i dessa båda kapitel (8 resp. 23). Den främsta anledningen är att den tvåspråkige Esaias begär att förhöret ska genomföras på meänkieli med hjälp av tolk, vilket hans advokat understödjer: ”– Tornedalsfinskan är utsedd till minoritetsspråk av Sveriges riksdag. Man har alltså rätt till tolkhjälp inom Pajala kommun.” (84). Förhöret genomförs med hjälp av den tillkallade Paul Muotka, eftersom Esaias vägrar att låta polismannen Eino Svedberg fungera som tolk: ”– *Mie tartten puoluettoman tulkin* [’Jag behöver en neutral tolk’].” (84).

Det finns en variation i fråga om vilka personer som uppträder i olika kapitel, vilken har betydelse för förekomsten av språkväxling. Detta är särskilt tydligt i kapitel 2 utan några belägg alls och kapitel 10, 11 och 12 med sina många belägg. Därtill har innehållet i kapitel betydelse, här särskilt Einos och Bertils diskussion om förhållanden i Tornedalen i kapitel 10 samt förhöret genom tolk i kapitel 11 och 12 samt Thereses språkliga reflektioner i kapitel 12. De sistnämnda kan illustreras med exempel (4) med belägg för både latent och manifest språkväxling:

- (4) Hon försökte lyssna på tolken, försökte känna in detta främmande språk rent musikaliskt, men det var stumt och dött. Hon förstod bara enstaka ord som måste lånats från svenskan: *semesteri*, *arbetsförmeetlinki*, *viiteofilmi*, *bensiini*. Man tog det svenska ordet och satte ett *i* efter, och vips så blev det finska. (87, kursiv stil tillagd)

Även i Carola Sandbackas historiska släktkrönika, som utspelar sig i Tammerfors under första halvan av 1900-talet, varierar bruket av finska i förhållande till personer och platser (Lönnroth 2009:69–70). På motsvarande sätt är användningen av regional småländsk dialekt i Astrid

Lindgrens *Emil i Lönneberga* till stor del knuten till personer, främst huvudpersonen Emil (Englund Dimitrova 2001:17).

Tidigare studier av språklig variation i skönlitteratur på svenska visar att författare kan välja olika strategier för att återge språklig variation i huvudtexten och hjälpa sina läsare att förstå det som sägs, och strategierna kan föras in under de båda huvudkategorier av språkväxling som Eriksson och Haapamäki (2011:45) anger, dvs. latent och manifest språkväxling. Exempelvis använder den finlandssvenska ungdomsboksförfattaren Annika Luther manifest språkväxling i sina romaner *Ivorja* (2005) och *Brev till världens ände* (2008) för att spegla svenskspråkiga ungdomars talspråk i dagens Finland (Rantala 2010:6–8). Det är främst fråga om sekvenser på finska, och Luther använder olika strategier för att de läsare som inte förstår inslagen på andra språk än svenska ändå ska kunna följa berättelsen (ibid.:59–67). Även i den sverigefinske författaren Antti Jalavas roman *Asfaltsblomman* (1980) förekommer språkväxling till finska i den svenska huvudtexten. Med undantag för svordomarna är dessa inslag försedda med förklaringar av olika slag; upplysningar av typen ”sa han på finska”, svenska motsvarigheter till replikerna på finska, dvs. översättningar, eller olika kombinationer av repliker på finska, språkattribuering och förklaringar på svenska (Lilius 2001:62).

3.2.2. Manifest språkväxling: frekvens, markering och integrering

Som framgår i avsnitt 3.2.1 ovan får språkväxlingen, latent och manifest, sägas utgöra ett begränsat inslag i den svenska huvudtexten i materialet, och den manifesta språkväxlingen är klart mindre frekvent än den latenta. Det förekommer något mer än ett belägg för manifest språkväxling svenska > meänkieli/finska på varannan textside, vilket motsvarar 0,6 belägg per textside. Antalet finska sekvenser per sida i Annika Luthers ungdomsromaner *Ivorja* och *Brev till världens ände* uppgår till 0,29 respektive 0,52 (Rantala 2010:69–70). Värdet för *Brev till världens ände* är alltså ungefärligen detsamma som för mitt material. Principerna för Rantalas beräkningar är visserligen inte helt klara, men trots detta får frekvensen av manifest språkväxling i mitt material sägas vara låg (se vidare Landqvist 2012:31–32).

Inslag av manifest språkväxling i ett visst litterärt verk kan vara mer eller mindre markerade, även om gränsen mellan omarkerad och markerad manifest språkväxling är glidande (Eriksson & Haapamäki 2011:46). Ett inslag av manifest språkväxling kan vara helt omarkerat, OMARK, relativt svagt markerat genom typografiska markeringar, TYP, starkare markerat genom metaspråkliga kommentarer om vilket språk som används, META, ännu starkare markerat genom översättning till verkets huvudspråk, ÖVERS, eller allra starkast markerat genom två eller flera markeringar (ibid.:46–47, mina förkortningar). Som metaspråkliga kommentarer räknar jag även kommentarer om varieteter av ett språk (intralingval litterär språkväxling) och som översättningar också förklaringar på svenska till förekomster av manifest språkväxling. Antalet belägg för olika typer av markering visas i tabell 2:

Tabell 2. Markering av manifest språkväxling: typer per språk/varietet och totalt

Språk/varietet och antal belägg	OMARK	TYP	META	ÖVERS
Meänkieli/finska (53)	5	48	4	25
Engelska (2)	–	2	–	–
”Turistryska” (1)	–	1	1	–
Totalt (56)	5	51	5	25

Som framgår av tabellen är det ovanligt med helt omarkerad manifest språkväxling i materialet, OMARK (5 av 56 belägg). Kategorierna TYP, då kursiv stil, respektive ÖVERS är vanliga, medan kategorin META är sällsynt (51 och 25 resp. 5 belägg). Tabell 2 visar att flera markeringar relativt ofta kombineras, vanligen TYP och ÖVERS. Mikael Niemi gör alltså relativt ofta sina läsare uppmärksamma på manifest språkväxling genom att använda mer än en typ av markering, dvs. vad Eriksson och Haapamäki (2011:47) betraktar som den allra starkaste formen av markering. Utifrån tabell 2 tycks Niemi dock, i lite mindre än hälften av fallen, inte ge sina läsare någon hjälp att förstå inslag på meänkieli/finska, men ett antal av dessa är mer eller mindre begripliga utifrån kontexten.

Ett sådant exempel är när polismannen Sonny Rantatalo beger sig hem till Pajalabon Paul Muotka, i romanen omtalad som ”Vittulan porimestari” [’Vittulas borgmästare’] (84, 85), för att be honom fungera som tolk vid förhöret av den tvåspråkige Esaias Vanhakoski:

(5) – Han [dvs. Esaias] djävlas, sa Sonny sammanbitet. Men vi har ju språklagen. Advokaten krävde det.

Paul tog av sig de stålbågade glasögonen och drog fingrarna genom den grå hårkaluften.

– *Mie tulen* [’Jag kommer’], sa han. (86)

Situationen i exempel (5) torde antagligen klargöra för läsaren att Paul kommer med till förhöret för att tolka (jfr Lönnroth 2009:37 och Rantala 2010:64–65 om kontext och förståelse av språkväxling). I andra fall har läsare utan kunskaper i meänkieli eller finska troligen svårare att förstå vad som sägs. Ett exempel är Eino Svedbergs första reaktion på Esaias begäran om en neutral tolk:

(6) – *No mitäs perkele sie höpiset* [’Va(d) i helvete babblar du om’], fräste Eino, *kyllä piru vietä mie tiian ette sie ossaat ruottia!* Nog satan vet jag att du kan svenska! (84)

Också läsare som inte förstår den exakta verbala betydelsen av ”– *No mitäs perkele sie höpiset ...*” i exempel (6) torde dock förstå vilken slags känslomässig reaktion som Eino ger uttryck för. Till detta bidrar svordomen ”perkele”, som också många icke-finskkunniga är bekanta med (jfr Rantala 2010:34), anförings verbet ”fräste” och den andra sekvensen på meänkieli med den tillhörande svenska motsvarigheten, som är en exakt översättning av ”*kyllä piru vietä mie tiian ette sie ossaat ruottia!*” (jfr Berglund 2012:22 om hur läsare som inte behärskar meänkieli kan uppleva sådana inslag i skönlitterära verk).

I tidigare studier av det fenomen som här kallas manifest språkväxling kartläggs ett antal strategier som olika författare använder sig av för att markera intralingval eller interlingval manifest språkväxling. Således kan finlandssvenska författare låta språkväxling svenska > finska vara helt omarkerad eller markera den med olika medel. Detta gäller bland annat Annika Luther, Kjell Westö och Carola Sandbacka, och detsamma gäl-

ler den sverigefinske författaren Antti Jalava (Rantala 2010:60, Eriksson & Haapamäki 2011:47, Lönnroth 2009:69 resp. Lilius 2001:62). Även Sara Lidmans roman *Nabots sten* (1981) erbjuder exempel. Där markeras den intralinguala manifesta språkväxlingen standardsvenska > västerbottnisk dialekt på olika sätt, och Lidman använder olika strategier för att hjälpa läsaren att förstå de dialektala inslagen: ord i texten förses med en asterisk och förklaras i en ordlista i slutet av romanen, översättningar ges inom parentes i löptexten och ord förklaras med hjälp av huvudspråket svenska (Widmark 1996:61).

Mikael Niemi utnyttjar alltså ofta kursivering för att markera, och typografiskt framhäva, inslagen på andra språk/varieteter än svenska. Han underlättar mestadels för sina läsare genom översättning och/eller förklaringar av inslag på andra språk/varieteter. Läsaren får dock inte alltid sådant bistånd vid manifest språkväxling svenska > meänkieli/finska och läsaren får det inte vid språkväxling till engelska respektive ”turistryska”.

Eriksson och Haapamäki (2011) uppmärksammar en eventuell grammatisk anpassning av manifest språkväxling till huvudspråket i det aktuella litterära verket. Ensamma graford kan integreras eller inte integreras i huvudspråkets morfologiska system, medan längre språkväxlingssekvenser kan vara syntaktiskt och/eller textuellt integrerade eller icke-integrerade i huvudspråket (Eriksson & Haapamäki 2011:47–48).

Någon morfologisk anpassning av manifest språkväxling förekommer inte i det här aktuella materialet, och sådan är mycket ovanlig även i det material utifrån *Mannen som dog som en lax* som undersöks i Landqvist (2012) och (und. utg.) (se vidare Landqvist 2012:38). Vad gäller syntaktisk och/eller textuell integrering av belägg för manifest språkväxling är de flesta av inslagen i det här undersökta materialet icke-integrerade och utgör egna grafiska meningar (38 av 56 belägg; se vidare Landqvist 2012:40). Detta görs i exempelvis två av de tre belägg för manifest språkväxling vilka återfinns i det parti som återges som exempel (3) i avsnitt 3.2.1 ovan, där polismannen Eino Svedberg först samtalar med undersköterskan Jan Niemi och sedan med sin far. Den första förekomsten är syntaktiskt integrerad i den svenska huvudtexten, ”– *Ei se syö*, sa han bekymrat”, och följs av den svenska motsvarigheten ”Han äter inte”. Också den första förekomsten av icke-integrerad mani-

fest språkväxling, ”– *Mie saatan freistata*”, följs omedelbart av en svensk motsvarighet i en egen grafisk mening, ”Jag kan försöka”. I det andra fallet får mottagaren först information av berättaren i romanen om hur fadern förbannar gudarna och Landstinget för att därefter möta den icke-integrerade manifesta språkväxlingen som en egen grafisk mening, dvs. ”– *Voi saatanan helevetin Lanstingi ...*”.

Det totala antalet syntaktiskt integrerade belägg uppgår till 18 (meänkieli/finska, engelska, ”turistryska”). Dessa uppträder främst i olika typer av anföring, dvs. direkt anföring, indirekt anföring och dold anföring (erlebte rede), och blott ett belägg finns i relation. Beläggen för syntaktiskt integrerad språkväxling svenska > meänkieli/finska i anföring visar att sådan främst uppträder i en konstruktion, nämligen där en sats på meänkieli/finska följs av ett anföringsverb på svenska och uppgift om vem som faller repliken (9 av 16 belägg). Således är det fråga om direkt anföring. Exempel (5) och (6) ovan illustrerar detta: ”– *Mie tulen*, sa han” och ”– *No mitäs perkele sie höpiset*, fräste Eino ...”. Övriga 7 belägg för syntaktiskt integrerad manifest språkväxling till meänkieli/finska är inte satsformade. De förekommer i olika typer av grammatiska konstruktioner, vilka används vid direkt anföring respektive dold anföring. Dessa mönster återfinns även i det material som undersöks i Landqvist (2012) och (und. utg.) (se vidare Landqvist 2012:41–42).

Mikael Niemi använder alltså syntaktiskt integrerad manifest språkväxling svenska > meänkieli/finska i romanens dialog. Däremot utnyttjar berättaren i romanen inte sådan språkväxling i relationen (jfr dock Berglund 2012:21 om meänkieli i både dialog och beskrivande text i *Mannen som dog som en lax*). Detta mönster bidrar till att karakterisera personerna, både de som är tornedalingar och meänkielitalande och de som är utomstående och inte behärskar meänkieli, och Mikael Niemi inordnar sig härigenom i en litterär tradition. Bland forskare som uppmärksammar betydelsen av intralingval respektive interlingval manifest språkväxling för att karakterisera personer i litterära verk kan nämnas Widmark (1996:53) och Englund Dimitrova (2001:17) respektive Lönnroth (2009:29, 69) och Jonsson (2012:214).

3.3. Språkväxling och litterära funktioner

Sändarens och mottagarnas eventuella flerspråkighet liksom ett eventuellt tema med flerspråkighet i fokus kan antas ha betydelse för vilken form som språkväxlingen i ett visst litterärt verk främst får. Olika typer av språkväxling ”kan ha olika funktioner i ett litterärt verk”, och de/n funktion/er som en författare har tilldelat språkväxlingen behöver inte sammanfalla med de/n funktion/er som olika läsare kan tänkas konstruera under sin läsning (Eriksson & Haapamäki 2011:49).

Om både sändare och mottagare har goda kunskaper i de aktuella språken och flerspråkighet är ett tema för den litterära texten, talar dessa kontextuella omständigheter för att den manifesta språkväxlingen dominerar över den latent och att den manifesta språkväxlingen är jämförelsevis frekvent, ommarkerad i huvudtexten och integrerad i denna (ibid.:50). Stöd för denna bedömning ger mönstren för språkväxling hos finlandssvenska författare som Sandra Forsblom och Kjell Westö, som möter i första hand finländska läsare och som skildrar det finländska samhället (ibid.). Flerspråkighet är ett viktigt tema i Mikael Niemis författarskap, men hans kunskaper i meänkieli är inte så goda att meänkieli kan fungera som hans litterära språk och många av hans läsare behärskar antagligen inte meänkieli eller finska (se avsnitt 3.1 ovan). I sådana fall är det sannolikt att den latent språkväxlingen dominerar över den manifesta och att den manifesta språkväxlingen ”tenderar att vara markerad och icke-integrerad ...” (Eriksson & Haapamäki 2011:50). Denna beskrivning överensstämmer med resultat för mitt material vilka redovisas i avsnitt 3.2 ovan.

Språkväxlingen i litterära verk kan ha olika möjliga funktioner. En första tänkbar funktion är att denna ska ge en känsla av äkthet och bidra till att läsaren får en uppfattning att det litterära verket avspeglar alternativt återger ett autentiskt språkbruk och skildrar autentiska språkmiljöer. Detta kan vara aktuellt för bland andra finlandssvenska författare; det finns finska inslag i den svenska som talas, det finns personer som talar finska i de miljöer där det aktuella verket utspelar sig och/eller finska spelar en stor och viktig roll i det samhälle som omger det litterära verket (ibid.). En andra tänkbar funktion är att språkväxlingen ska

markera en gräns mellan huvudspråket och det/de andra språk som är aktuellt/aktuella. Härigenom kan språkliga och kulturella minoriteter framställas som annorlunda och exotiska. Ett exempel är Mikael Niemi *Populärmusik från Vittula* med dess ”romantisering av den tornedalska kulturen”, och Eriksson och Haapamäki betecknar rentav vissa inslag av manifest språkväxling i *Populärmusik från Vittula* som ”närmast påklistrade ...” (ibid.).

Trots Eriksson och Haapamäkis kritiska uppfattning om autenticiteten i *Populärmusik från Vittula* anser jag att det finns passager i mitt material där Mikael Niemi strävar efter att skapa en äkthetskänsla och återskapa autentiska språkmiljöer, både för läsare som själva talar meänkieli och för läsare som inte gör det (jfr Gröndahl 2009:184). Denna strävan visar sig i *Mannen som dog som en lax* genom att latent och manifest språkväxling används. Än en gång hänvisar jag till samtalen mellan polismannen Eino Svedberg och undersköterskan Jan Niemi samt mellan Eino och hans far, återgivet som exempel (3) ovan, liksom till Einos språkliga reflektioner i exempel (2) och samtalen mellan Eino och journalisten Bertil Isaksson (se avsnitt 3.2. ovan). För dessa och ett antal andra personer i romanen är meänkieli samtalspråket i vardagen. Av hänsyn till många av sina läsare använder Mikael Niemi dock främst huvudspråket svenska för att återge samtal som förs på meänkieli. Men han påminner om att samtalen förs på meänkieli, mestadels med latent språkväxling, men även genom inslag av manifest språkväxling. För läsare som inte förstår meänkieli eller finska tillhandahåller Niemi vanligen motsvarigheter på svenska, som är mer eller mindre exakta översättningar, eller erbjuder kontextuella ledtrådar.

Det finns också inslag av manifest språkväxling i *Mannen som dog som en lax* där jag får ett annat intryck än i de exempel som omtalas i det närmast föregående stycket. Exempelvis är det svårt att se vad språkväxlingen svenska > meänkieli tillför beskrivningen av Sune Niskas tankar när han utsätts för ett rån i sitt hem: ”Sune Niska tänkte att *tällä laila*, på det viset. Var det så här man skulle dö.” (92). Rimligen tänker Sune Niska hela sekvensen på meänkieli, inte bara två av graforden som återger hans tanke. Mikael Niemi kan alltså använda manifest språkväxling också för att framställa Tornedalen,

tornedalingar och meänkieli som exotiska och främmande ur ett majoritetsperspektiv. Likaså bidrar Thereses okunskap om meänkieli och finska, bland annat i exempel (1) i avsnitt 3.1.3 ovan, till att ”exotisera” området, invånarna och språket/varieteteten.

Enligt Eriksson och Haapamäki (2011:50–51) inkluderas de läsare som förstår de finska inslagen i Kjell Westös skildringar av dagens Helsingfors, medan de som inte förstår exkluderas. När det gäller Niemis *Populärmusik från Vittula* bedöms den markerade och icke-integrerade manifesta språkväxlingen svenska > meänkieli/finska innebära att läsare inte behöver förstå dessa inslag i huvudtexten för att de ska kunna följa berättelsen (ibid.). Med stöd av Tidigs (2007) understryker Eriksson och Haapamäki (ibid.:51) att läsare som inte förstår vissa element i en litterär text härigenom därtill erbjuds en möjlighet ”att se världen från en ny synvinkel, i ett nytt ljus”, medan Berglund (2012:22) konstaterar att för den läsare som av språkliga skäl inte förstår allt i ett litterärt verk ”kan det räcka med känslan eller angränsande ord i scenen eller stycket...”.

Trots resonemangen ovan vill jag ändå hävda att läsare som inte behärskar meänkieli eller finska går miste om viss information i *Mannen som dog som en lax*, information som kan ha ett större eller mindre värde (jfr Jonsson 2012:218, 220). Kontexten kan ge mer eller mindre hjälp att förstå manifest språkväxling svenska > meänkieli/finska, vilket kommer fram i exempel (5) i avsnitt 3.2.2. ovan med Paul Muotkas replik ”– *Mie tulen*, sa Paul”. I vissa fall handlar det dock om manifest språkväxling där läsaren som inte förstår meänkieli/finska faktiskt går miste om viss information. Ett exempel är Eino Svedbergs reaktion på Esaias Vanhakoskis begäran om tolk i exempel (6) ovan: ”– *No mitäs perkele sie höpiset*, fräste Eino...”. Däremot kan kontexten och den språkliga formen ge också läsare utan sådan kunskap ett känslomässigt intryck, vilket är i linje med resonemang hos Tidigs (2007), Eriksson och Haapamäki (2011) samt Berglund (2012).

4. Avslutning

I den här artikeln redovisar jag en fallstudie av litterär flerspråkighet och språkväxling i Mikael Niemis roman *Mannen som dog som en lax*. Syftet är att klargöra vad Niemi gör för att återge flerspråkigheten i sin litterära skildring av Tornedalen, hur han gör det, varför han kan tänkas göra det och vilka effekter hans beslut kan ha för olika kategorier av läsare.

Kontexten för romanen är att sändaren inte är tvåspråkig (svenska och meänkieli) och att flertalet tänkta mottagare inte heller är det (svenska och meänkieli alternativt finska). Därmed är det förväntat att svenska är huvudspråk i romanen och att inslag av meänkieli/finska och andra språk/varieteter svarar för en mindre del av textmassan. Språkliga förhållanden är centrala för romanens tema, och detta kommer till uttryck både genom skildringen av personerna i romanen och berättaren i den.

I det undersökta materialet dominerar latent språkväxling genom metaspråkliga kommentarer och kontextuella ledtrådar, vilket är väntat med tanke på kontexten för romanen. Den klart vanligaste typen av manifest språkväxling är svenska > meänkieli/finska. Manifest språkväxling markeras mestadels med ett eller flera medel, vanligen kursiv stil och/eller översättning. Ett antal förekomster av manifest språkväxling är syntaktiskt och/eller textuellt integrerade i huvudspråket svenska, nästan uteslutande i olika former av anföring.

Mikael Niemi använder språkväxling för att försöka återge ett autentiskt språkbruk och skildra en verklig språkmiljö. Därtill finns det exempel på att han skildrar Tornedalen, tornedalningar och meänkieli som exotiska fenomen i förhållande till majoritetssamhället. Olika läsare kan, beroende på sina förkunskaper, inkluderas eller exkluderas i olika partier av *Mannen som dog som en lax* genom de olika språkväxlingsstrategier som Niemi använder.

De här presenterade resultaten ger en grund för fortsatta studier av språkmöten, flerspråkighet och språkväxling i skönlitterära verk där huvudspråket är svenska. Olika typer av material och olika teoretisk-metodiska verktyg kan utnyttjas, och några möjligheter för sådana fortsatta

studier diskuteras i Landqvist (2012) (se vidare Landqvist 2012:52–55 med anförd litt.).

Litteratur

Primärlitteratur

Niemi, M. 2006. *Mannen som dog som en lax*. Stockholm: Norstedts.

Sekundärlitteratur

- Berglund, S. 2012. "Så mycket mer än ord". *Inslag av meänkieli i två torne-dalska författares verk*. C-uppsats Kreativt skrivande 3. Luleå tekniska universitet, Institutionen för konst, kommunikation och lärande. <http://pure.ltu.se/portal/sv/studentthesis/saa-mycket-mer-an-ord%28a97fa23d-a3e3-4905-a52b256d98e1e176%29.html> (hämtad 2012-08-15).
- Englund Dimitrova, B. 2001. "En smålänning i engelsk och fransk skepnad – om översättning av dialekt i skönlitteratur". *Folkmålsstudier. Meddelanden från Föreningen för nordisk filologi* 40, 9–27.
- Eriksson, H. & S. Haapamäki 2011. "Att analysera litterär flerspråkighet". I: Niemi, S. & P. Söderholm (red.) *Svenskan i Finland 12. 15 och 16 oktober 2009 vid Joensuu universitet*. Joensuu: University of Eastern Finland, 43–52 (= Reports and Studies in Education, Humanities, and Theology, 2).
- Gröndahl, S. 2002a. "Inledning. Från 'mångkulturell' till 'mångspråkig' litteratur?". I: Gröndahl, S. (red.) *Litteraturens gränsland. Invandrar- och minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv*. Uppsala: Centrum för multietnisk forskning, 11–34 (= Uppsala Multiethnic Papers, 45).
- Gröndahl, S. 2002b. "Invandrar- och minoritetslitteraturer i Sverige. Från förutsättningar till framtidsutsikter". I: Gröndahl, S. (red.) *Litteraturens gränsland. Invandrar- och minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv*. Uppsala: Centrum för multietnisk forskning, 35–70 (= Uppsala Multiethnic Papers, 45).
- Gröndahl, S. 2008. "Att bryta på svenska utan att vara svensk'. Språket och den interkulturella litteraturen". I: Börestam, U., S. Gröndahl & B. Straszler (red.) *Revitalisera mera! En artikelsamling om den språkliga mångfalden i Norden tillägnad Leena Huss*. Uppsala: Centrum för multietnisk forskning, 56–69 (= Uppsala Multiethnic Papers, 50).

- Gröndahl, S. 2009. "Multicultural or Multilingual Literature. A Swedish Dilemma?". I: D'haen, T. & I. Goerlandt (red.) *Literature for Europe?*. Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 173–195 (= TEXTXET Studies in Comparative Literature, 61).
- Gröndahl, S., M. Hellberg & M. Ojanen 2002. "Den tornedalska litteraturen". I: Gröndahl, S. (red.) *Litteraturens gränsland. Invandrar- och minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv*. Uppsala: Centrum för multiethnisk forskning, 139–170 (= Uppsala Multiethnic Papers, 45).
- Heith, A. 2010. "An Arctic Melting-Pot: The Byzantine Legacy and Bengt Pohjanen's Construction of a Tornedalian Aesthetic". *Acta Borealia: A Nordic Journal of Circumpolar Societies* 27:1, 24–43.
- Hyltenstam, K. 1999. "Begreppen språk och dialekt – om meänkielis utveckling till eget språk". I: Hyltenstam, K. (red.) *Sveriges sju inhemska språk – ett minoritetsperspektiv*. Lund: Studentlitteratur, 98–137.
- Jonsson, C. 2012. "Making Silenced Voices Heard. Code-Switching in Multilingual Literary Texts in Sweden". I: Sebba, M., S. Mahootian & C. Jonsson (red.) *Language Mixing and Code-Switching in Writing. Approaches to Mixed-Language Written Discourse*. London: Routledge, 212–232 (= Routledge Critical Studies in Multilingualism, 2).
- Kellman, S. G. 2000. *The Translingual Imagination*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Kongslie, I. 2009. "Translingval fantasi – nordiske författarar som skriv på andrespråket". *Nordand. Nordisk tidskrift för andrespråksforskning* 4. 2009:1, 31–52.
- Kuoppa, H. 2008. *Situationen för minoritetsspråket meänkieli i Sverige*. Institutet för språk och folkminnen, Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå. <http://www.sofi.se/3587> (hämtad 2012-08-15).
- Källström, R. 2011. "Multiethnic youth language in reviews of the novel *Ett öga rött*". I: Källström, R. & I. Lindberg (red.) *Young Urban Swedish. Variation and change in multilingual settings*. Gothenburg: University of Gothenburg, 125–146 (= Göteborgsstudier i nordisk språkvetenskap, 14).
- Landqvist, H. 2012. "– Kuka ... puhhuu ...? stönade Esaias. Vem pratar?" *Litterär flerspråkighet och språkväxling i Mikael Niemis roman *Mannen som dog som en lax**. Göteborg: Göteborgs universitet (= Forskningsrapporter från Institutionen för svenska språket GU-ISS, 2012:4). <http://www.svenska.gu.se/publikationer/gu-iss/> (hämtad 2012-08-15).

- Landqvist, H. (und. utg.). ”Hennes röst blev tonlös när hon började tala svenska: litterär flerspråkighet och språkväxling”. I: Nissilä, N. & N. Siipponkoski (red.) *VAKKI Symposium XXXI*. Vasa: Vasa universitet.
- Lilius, P. 2001. ”Litterärt talspråk i original och översättning”. *Folkmålsstudier. Meddelanden från Föreningen för nordisk filologi* 40, 55–72.
- Lönnroth, H. 2009. ”Språkväxling i Carola Sandbackas historiska romaner om den svenska språköen Tammerfors”. I: Lönnroth, H. *Svenskt i Tammerfors. Tre undersökningar om språk och samhälle i det inre av Finland*. Tammerfors: Tampere University Press, 21–71 och 167–175.
- Niemi, M. 2000. *Populärmusik från Vittula*. Stockholm: Norstedts.
- Nord, A. 2012. ”Varför textanalys? Den språkvetenskapliga textanalysen i högre utbildning ur ett textforskningsperspektiv”. *Språk & Stil. Tidskrift för svensk språkforskning* 22:1 NF, 187–212.
- Norstedts [www]. *Mikael Niemi*. <http://www.norstedts.se/forfattare/Alfabetiskt/N/Mikael-Niemi/> (hämtad 2012-08-15).
- Pietikäinen, S., L. Huss, S. Laihiala-Kankainen, U. Aikio-Puoskari & P. Lane 2010. ”Regulating Multilingualism in the North Calotte: The Case of Kven, Meänkieli and Sámi Languages”. *Acta Borealia: A Nordic Journal of Circumpolar Societies* 27:1, 1–23.
- Pohjanen, B. & E. Muli 2007 [2005]. *Meänkieli rätt och lätt. Grammatik och lärobok i meänkieli*. 2 uppl. Överkalix: Barents Publishers.
- Rantala, M. 2010. *Språklig kontextualisering i Annika Luthers texter. En deskriptiv analys av svensk-finsk språkkontakt i två ungdomsromaner*. Avhandling pro gradu i modersmålet svenska. Vasa universitet, Filo-sofiska fakulteten, Enheten för nordiska språk. <http://www.tritonia.fi/?d=244&g=abstract&abs=4039> (hämtad 2012-08-15).
- Språkrådet [www]. *Minoritetsspråk*. [http://www.sprakradet.se/minoritetsspråk](http://www.sprakradet.se/minoritetssprak) (hämtad 2012-08-15).
- Svensson, J. & A-M. Karlsson 2012. ”Inledning: text, textforskning och text-teori”. *Språk & Stil. Tidskrift för svensk språkforskning* 22:1 NF, 5–30.
- Tidigs, J. 2007. ”Flerspråkig litteratur: problem eller möjligheter?”. *Ikaros. Tidskrift om människan och vetenskapen* 4:2. http://www.fbf.fi/ikaros/arkiv/2007-2/flersprakig_litteratur.pdf (hämtad 2012-08-15).
- Widmark, G. 1996. ”Att manipulera koden. Sara Lidman och modersmålet”. I: Josephson, O. (red.) *Stilstudier. Språkvetare skriver litterär stilistik*. Upp-

sala: Hallgren & Fallgren, 46–65 (= Ord och stil. Språkvårdssamfundets skrifter, 27).

Lexikala upprepningar som stildrag i *Thérèse Raquin* av Émile Zola: Om att översätta "fauve" till svenska

Eva M. Olsson Lönn

1. Syfte, metod och bakgrund

Analysen i föreliggande artikel är en del av ett större arbete, min doktorsavhandling *Thérèse Raquin d'Émile Zola : Répétitions lexicales, réseaux sémantiques et leurs traductions suédoises* (Lönn 2013). Föremålet för denna studie är dels den franska originaltexten, *Thérèse Raquin*, Émile Zolas naturalistiska genombrottsroman från 1867, dels de tre svenska översättningarna, gjorda av Tom Wilson (1884), Göte Bjurman (1911) och Ann Bouleau (1953)¹. Syftet med arbetet är att utvärdera huruvida vissa centrala *stildrag* i *Thérèse Raquin* har kunnat överföras till de svenska versionerna. Utgångspunkten för detta är att källtexten innehar en estetisk form som var och en av målspråkstexterna i stilistiskt hänseende förväntas återge för att betraktas som stilmässigt ekvivalenta med den franska originaltexten. Fokus i undersökningen ligger sålunda på textens adekvans, den kvalitetsnorm som originaltexten anger (Toury 1995).

Jag använder mig av en modell för översättningsevaluering för litterära texter som Heldner (2008) utarbetat i sin bok *Översättningskritik och estetisk form. Jämförande studier av språk och stil i Dantes Divina Commedia och sju svenska översättningar*. Grunden för denna metod är att måltexten bedöms enligt tre ekvivalenskriterier. Det handlar i första hand om att uppnå semantisk ekvivalens, det vill säga att måltexten på

¹ För att beteckna sida och kapitel i källtexten används enbart kapitel- och sidnummer i exemplen som följer. Vid respektive måltext i exemplen som följer kommer jag att använda mig av följande förkortningar: TW (Tom Wilson), GB (Göte Bjurman) och AB (Ann Bouleau). I fotnoter hänvisar jag till andra textställen i *Thérèse Raquin*. Då används förkortningen ÉZ (Émile Zola), vilket innebär att förkortningen (ÉZ:1/6) indikerar att citatet är taget ur första kapitlet, sidan 6 i *Thérèse Raquin*.

ett troget sätt återger källtextens kognitiva innehåll. Vidare förväntas översättningen uppnå kommunikativ ekvivalens, vilket implicerar att målspråkets normer beaktas så att texten blir funktionell i språklig bemärkelse. I min bedömning är det den nutida svenskan som är modell för utvärderingen. Detta innebär att en översättning kan bedömas som icke ekvivalent, beroende på att språkbruket har förändrats sedan översättningen kom till och att språkbruket inte känns bekvämt för en nutida läsare. Genom att använda den nutida svenskan som utgångspunkt i utvärderingen kan frågan om behovet av en nyöversättning behandlas.

De två första kriterierna som här har nämnts kan sägas vara relevanta för alla slags typer av texter. Det sista kriteriet rör däremot särskilt formfokuserade texter, så som litterära texter, där det estetiska uttrycket är bärare av en expressiv funktion. Detta innebär att måltexten bör produceras av språkliga uttrycksmedel som har en estetisk effekt ekvivalent med den som källtexten framkallar. För att komma fram till vilka stildrag som utgör grunden för bedömningen av översättningarna utförs en systematisk genomgång av källtexten, vilket resulterar i att man kan formulera de specifika kriterier som ska uppfyllas för att måltexten skall anses vara ekvivalent med källtexten på ett formmässigt plan. Med stöd i tidigare litteratur (Brown 1952, Harmon 1983) visar analysen av *Thérèse Raquin* att förekomsten av lexikala upprepningar med symbolisk innebörd är en av romanens viktiga stilmässiga formegenskaper som bör överföras till en översättning. Zolas författarskap har under det senaste århundradet varit föremål för omfattande studier inom olika fält, och det är en utbredd uppfattning inom forskningen att Zola redan med sitt naturalistiska genombrottsverk visade prov på de stildrag som skulle komma att bli utmärkande för hans litterära produktion i allmänhet och för hans stora romancykel *Rougon-Macquart* i synnerhet. Det rör sig bland annat om just lexikala upprepningar som i texterna bildar ledmotiv och är organiserade enligt ett visst mönster, som till exempel symmetrier och antiteser (Mitterand 2002:52).

Ett annat exempel är att flera av Zolas romaner så som *Thérèse Raquin* (1867), *La Curée* (1872) och *L'Assommoir* (1875), är konstruerade enligt en valvprincip där protagonistens öde först beskrivs i stigande grad po-

sitiva termer för att sedan stegvis skildras som dess totala motsats (Pagès 2002:197). Vokabulären hos Zola har även studerats i ett kvantitativt perspektiv. Enligt vad som framgår av Brunets lexikometriska studie rörande romanerna *Thérèse Raquin*, *Madeleine Féral* (1868), samt hela *Rougon-Macquart*-cykeln som omfattar 20 romaner, utmärks Zolas prosa av ett rikligt bruk av färgadjektiv och ord relaterade till kroppsdelar i förhållande till sin litterära samtid (Brunet 1985:305). Andra ord, så som till exempel de med religiös anknytning är i en jämförelse med litteraturen för tiden hos författaren underrepresenterade. Brunets studie visar även på ord som i kvantitativ bemärkelse är specifika för ett visst verk i korpusen. Det är sålunda signifikativt att till exempel substantivet ”meurtrier” (’mördare’), innehar en sådan position i *Thérèse Raquin* (Brunet 1985:432): romanens handling kretsar kring dränkningen av Camille som utförs av dennes bästa vän, Laurent, i bevitnande av dennes älskarinna, Thérèse, även Camilles äkta maka. Som Mitterand (1985:3), påpekar så är det kvantitativa måttet inte allena saliggörande för att ge en rättvisande bild av betydelsen av förekomsten av en viss vokabulär hos en författare. I sin kommentar till Brunets verk menar Mitterand dock att statistiken kan användas som bas för att ringa in den betydelsemässiga kärnan kring enskilda ord. Detta synsätt ligger nära den semantiska metod som används i föreliggande studie. Metoden som har sina rötter i den strukturalistiska skolan är utarbetad av Rastier och finns beskriven i *La Sémantique interprétative* (1987). Genom att identifiera återkommande semantiska drag, *semer*, som bildar kärnor av betydelser, så kallade *isotopier*, kan man urskilja tematiska nätverk och därmed även den symboliska innebörden av texten. Analysen tar hänsyn till interna faktorer i texten som helhet, men även externa faktorer som historisk kontext beaktas. Den sammantagna mängden *semer* som bidrar till att etablera betydelsen hos ett ord i en viss kontext är dels av inherent natur, de drag som bidrar till att ge ett ord dess lexikala definition utom kontext, exempelvis [+däggdjur] för ’delfin’. Dels är de så beskaffade att de inte bidrar till att ge ett ord dess lexikala definition, utan endast aktualiseras i en viss kontext, som exempelvis [+socialism] för ”röd” och [+nazism] för ”brun” i citatet ”Utan röda fanor får vi bruna skjortor” (Nilsson 2008). Dessa *semer* bidrar alltså till att skapa en viss

konnotation hos orden. I den analys som föreligger kommer samtliga sex exempel på lexikal upprepning beröra ordet "fauve" och dess lexikala samförekomster.

2. Betydelsen av "fauve" på franska och hos Zola

Enligt *Le Petit Robert* betecknar "fauve" i första hand en gul färg som drar mot rostbrunt, i andra hand betecknar det ett vilddjur med päls i ovannämnda färgskala och då särskilt kattdjur som lejon. Slutligen kan "fauve" även avse en stark och animalisk doft som är jämförbar med den som vilddjur utsöndrar. Enligt vad som framkommer i *Le Dictionnaire historique de la langue française* (1998:1404) användes "fauve" av författarna under romantiken ofta i en metaforisk betydelse för att beskriva vad som karakteriserar ett "bête fauve" ('lejon') med en närliggande bibetydelse av grym ("farouche"). Exempel på detta återfinns hos Hugo, vilken var en stor litterär förebild för den unge Zola (Pagès 2002:50). Hos Zola används "fauve" ofta i metaforisk betydelse och har ofta en erotisk konnotation. Mitterand (2002:94) menar att detta speglar Zolas naturalistiska vision om hur människan likt ett djur är underkastad sina drifter: "I sexualiteten finns det djuriskhet. I begäret finns det fauve"². I detta sammanhang kan man nämna texter som *La Curée* (1872) och *Nana* (1880). Ordet "fauve" är i kvantitativ bemärkelse inte utmärkande för Zolas prosa, varken i korpusen som helhet eller i *Thérèse Raquin*. Vid tiden före publiceringen av romanen hade Zola även skrivit narrativ lyrik på vers, främst inspirerad av Alfred de Musset (Pagès 2002:51). Även om författaren inte skulle komma att fortsätta publicera sig som lyriker så höll hans intresse för formregelbundenheter i texten i sig och var någonting som skulle komma att präglade hans prosa, vilket "fauve" är ett exempel på i *Thérèse Raquin*. Fler författare har lyft fram Zolas teknik att använda färger som stilmedel i sina romaner. Exempelvis visar Walker (1962:442–449 och 1964:60–67) hur Zola på ett schematiskt sätt organiserar de symbolmättade färgerna rött och svart i *Germinal*

² Här har jag avsiktligt undvikit att översätta "fauve". Citatet lyder i original: "Dans le sexe, il y a de la bête. Dans le désir, il y a du fauve" (Mitterand 2002:94).

(1885)³. Det som gör att "fauve" intar en särställning är alltså själva dess position i texten, samt att det får en särskild betydelse tack vare olika konnotationer och den litteraturhistoriska kontexten.

3. "Fauve" på svenska

Enligt *Norstedts Franska ordbok* [www] är den huvudsakliga betydelsen av ordet på nutida svenska "vilda djur", och särskilt "lejon". Den tredje angivna betydelsen är "gulbrun"⁴: ingen annan definition av adjektivet är angiven. Här får man konstatera att det på nutida svenska inte finns ett ord som på ett semantiskt plan är ekvivalent med det franska "fauve" utan fler ord får användas för att täcka in de olika betydelseerna. Detta gör att man på förhand kan anta att fler av de konnotationer som aktualiseras med ordet i det franska originalet av *Thérèse Raquin* inte kan återges i de svenska versionerna. "Fauve" är ett exempel på hur Zola skapar korrespondenser i texten genom att ordet är distribuerat enligt ett schema. Bristen på en enhetlig ekvivalent term medför således implikationer för schemat i de svenska versionerna.

4. Ett specifikt ekvivalenskriterium

I föreliggande studie kommer inte alla potentiella konnotationer till "fauve" att behandlas. Detta innebär att jag inte kommer att gå in på de symboliska eller mytologiska allusionerna som är möjliga att läsa in i texten via ordet. Jag kommer heller inte att avhandla de intertextuella associationerna som det ger upphov till. Analysen syftar till att lyfta fram de konsekvenser som följer av det faktum att den nutida svenskan måste välja mellan ett adjektiv som anger färg och ett annat som anger

³ Walker (1962:442–449 och 1964:60–67) menar dessutom att Zola hyste stor beundran för Flaubert som kolorist och pekar på slående likheter i färgsättningen mellan Flauberts *Salammbô* (1862) och *Germinal* (1885).

⁴ I svenskan så introduceras inte termen "fauve" förrän i början av 1900-talen med fauvismen. Tidigare tycks ingen författare ha använt den, bortsett från Strindberg. I *Inferno* (Strindberg [www]), som han skrev på franska, använder författaren liknelsen om *la bête fauve* ('vilddjuret') på ett sätt som påminner om äktenskapsbrottstematiken i *Thérèse Raquin*.

ett vilddjurs egenskaper för att översätta "fauve". I originaltexten förekommer "fauve" samtidigt med vissa ord som blir avgörande för att korrespondenser ska bildas inom texten. Att detta överförs till de svenska översättningarna utgör ett specifikt kriterium som bör uppfyllas för att dessa ska anses vara ekvivalenta med den franska texten. Man kan formulera det så att måltexten är formmässigt ekvivalent med källtexten när måltexten åstadkommer ett lexikalt schema runtomkring "fauve" som åstadkommer samma korrespondenser som källtexten gör.

5. Analys av sex förekomster av "fauve" i *Thérèse Raquin*

5.1. Ljuset

I exempel (1) och (2), som i kronologisk ordning återfinns i romanens prolog, betecknar "fauve" en artificiell respektive en naturlig ljuskälla. I båda fallen förekommer ordet med adjektivet "pâle" ('blek'). Ett liknande förhållande gäller "jaune" ('gul') som senare i romanen är representerat med en artificiell och en naturlig ljuskälla via orden "lampe" ('lampa') och "feu" ('eld'). Liksom i fallet med "fauve" får den artificiella ljuskällan representera det svaga ljuset. Denna effekt åstadkommes med substantivet "lueur" ('svagt ljus', 'skimmer', 'glimt'), som förekommer i tre av de fem fallen där "lampe" ('lampa') och "jaune" ('gul') uppträder samtidigt⁵. Effekten av starkt ljus från den naturliga ljuskällan åstadkoms med "feu" ('eld'), "jaune" ('gul') och substantivet "clarté" ('klarhet')⁶. Växlingen mellan "la lumière fauve" ('det "fauva" ljuset') och "la lumière jaune" ('det gula ljuset') utgör ett symmetriskt mönster som i sina regelbundenheter bör avbildas i en översättning. I föreliggande studie kommer jag inte att behandla översättningen av de passager som rör "jaune" ('gult'), men de nämnda exemplen illustrerar vikten av att låta de båda adjektiven ha sin särart i en översättning.⁷

⁵ ÉZ:4/43, 4/44, 21/112, 28/150, 32/175.

⁶ ÉZ:21/112, 114.

⁷ I följande exempel har jag kursiverat de ord som jag fokuserar på i diskussionen.

- (1) Le soir, trois becs de gaz, enfermés dans des lanternes lourdes et carrées, éclairent le passage. Ces becs de gaz, pendus au vitrage sur lequel ils jettent des taches de clarté *fauve*, laissent tomber autour d'eux des ronds d'une lueur *pâle* qui vacillent et semblent disparaître par instants. (1/4–5)

På aftonen upplyses passagen af tre gasbrännare instängda i tunga, klumpiga lyktor. Dessa gasbrännare, upphängda vid glastaket, öfver hvilket de kasta *blacka* fläckar, nedsända rundt omkring sig rundelar af ett *blekt*, fladdrande ljus, som stundtals tyckes försvinna. (TW:2)

På kvällen upplyses passagen av tre gaslågor i klumpiga lyktor. Dessa gatulyktor, upphängda vid glastaket, över vilket de kasta *bleka* fläckar, nedsända runt omkring sig rundlar av ett *blekt* fladdrande ljus, som stundtals tycktes försvinna. (GB:9)

Te gaslågor instängda i tunga fyrkantig lyktor upplyser passager om kvällarna. Dessa gaslågor, som är upphängda invid skyltfönstren på vilka de kastar fläckar av *gult* ljus, släpper ner omkring sig rundlar av ett *blekt*, flackande sken, som då och då tycks försvinna. (AB:12)

- (2) Vers midi, en été, lorsque le *soleil* brûlait les places et les rues de rayons *fauves*, on distinguait, derrière les bonnets de l'autre vitrine, un profil *pâle* et grave de jeune femme. (1/6)

Vid middagstiden, då *solen* brände gator och torg med *blacka* strålar, urskilde man bakom hattarne i det andra glasskåpet en ung kvinnas *bleka*, allvarliga profil. (TW:4)

Vid middagen, då *solen* brände gator och torg med *blacka* strålar, urskilde man bakom mössorna i det andra glasskåpet en ung kvinnas *bleka*, allvarliga profil. (GB:10)

Framemot middagstid om sommaren, då *solen* brände med *gula* strålar på gator och torg, kunde man bakom mössorna i det andra skyltskåpet urskilja en ung kvinnas allvarliga, *bleka* profil. (AB:13)

Wilson följer i båda exemplen Zolas mönster genom att systematiskt upprepa "black" för "fauve" och "blek" för "pâle". I Thekla Hammars *Svensk-fransk Ordbok* som utkom för första gången 1936 finner man att "black" är översatt med "fauve", medan *Norstedts franska ordbok* [www] översätter "black" med "fade" ('smaklös') och "fané" ('vissnad'),

vilket inte ger indikation på att ordet skulle ha någon betydelse som berör färgnyanser. I *Svenska akademiens ordlista* [www] anges däremot "gulgrå" som precisering till "black". Ska man av detta sluta sig till att det ändå finns ett svenskt ord som används för att översätta franskans "fauve"? Och har det samma konnotationer? *Svenska akademins ordbok* [www] upplyser om att man i den första svenska bibelöversättningen, *Biblia. Thet är all then helgha scriffit på swensko* (1541), hittar ett exempel på hur 'black' används på motsvarande sätt som i en fransk bibelöversättning när det gäller beskrivningen av hästen hos den fjärde apokalyptiska ryttaren i Johannes Uppenbarelsebok: "Sij, en black hest, och then som på honom satt, hans namn war Döden, och helueteu folgte honom effter" (Upp. 6:8) (jfr "Et je regardai, et je vis un cheval *fauve* ; et celui qui était monté dessus avait nom la Mort, et l'Enfer suivait après lui" ur *La Bible David Martin*, Apocalypse de Saint Jean 6:8). I de respektive bibelversionerna får "black" och "fauve" symbolisera död, vilket även är en konnotation som är relevant för användandet av "fauve" i den aktuella passagen i *Thérèse Raquin*. I meningen som kommer efter det citerade exemplet följer ord som direkt associerar till död och helvete: "grandes ombres" ('stora skuggor'), "galerie souterraine" ('underjordiskt galleri') och "lampes funéraires" ('begravningslyktor')⁸. Med dessa ord kan ljusskenet i passagen sägas förebåda romanens tragiska slut. Sett i ljuset av användandet av "black" i bibelcitatet ter sig Wilsons ordval fullt rimligt, men enligt vad som framkommer av en genomgång av texterna tillgängliga i *Språkbanken* är ordet inte särskilt vanligt förekommande. Bland de få exempel som står att finna där är ett härrörande från Strindberg [www], som i sitt drama *Folkungasagan* (1899) låter sierskan Birgitta citera den ovannämnda passagen ur Apokalypsen. Ordböckernas olika angivelser indikerar att förståelsen av betydelsen av "black" är något osäker, varför man kan fråga sig om ordet för den nutida svenske läsaren gör att det andra ekvivalensskriteriet, det om smidighet och funktionalitet i måltexten, inte kan uppfyllas.

Bjurman är inte konsekvent i översättningen av "fauve". I det första fallet översätts ordet med "blek", vilket skapar en annan innebörd åt frasen och även en upprepning av "blek" som inte har sin motsvarighet

⁸ ÉZ:1/4-5.

i originalet. Ordet är olämpligt i och med att det inte markerar färg i något avseende. Den förväntade upprepningseffekten av översättningen av "fauve" och "pâle" i det andra kontrasterade fallet uteblir då, i och med att "black" och "blek" där inte kan ses i relief av de föregående förekomsterna av dessa ord.

Bouleau är konsekvent i översättningen av "fauve" och "pâle", men hennes version är ändå inte ekvivalent med originalet. Genom att översätta "fauve" med "gul" undviker hon att särskilja "fauve" ('gulbrun') från "jaune" ('gul'). Alla ljuskällor blir på så sätt bara gula i denna version. Konsekvensen av detta är att texten inte får några av de konnotationer som skulle kunna förknippas med "fauve" i det franska originalet. Risken är dessutom att symboliken rörande färgen gul inte framgår tydligt.

5.2. Thérèse

Ett symmetriskt förhållande som inte direkt exponeras i denna artikel är att "fauve" och "jaune" även används för att karaktärisera de tre personerna som utgör romanens triangeldrama. Thérèse är karakteriserad med så väl "fauve" som "jaune". I det första fallet har hon färgen gemensamt med sin älskare Laurent, sin mans bästa vän, medan hon i det andra fallet har "jaune" gemensamt med Camille, sin make. På samma sätt som i fallet med "fauve" förekommer Thérèse två gånger i samband med "jaune"⁹. Detta förhållande gäller även Camille¹⁰. Betydelsen av växlingen mellan färgerna blir tydlig om man betänker att "fauve" i texten symboliserar djurisk erotisk utlevelse och "jaune", i analogi med västerländsk antropologi, symboliserar falskhet och otrohet (Pastoureau 2005:81).

I exempel (3) och (4) upprepas samma beskrivning beträffande Thérèse, en gång före det mord som utgör textens avgörande peripeti, en gång efter. Här är det uppenbart att "fauve" har en erotisk konnotation:

- (3) Le sourd travail des désirs, s'était opéré en lui, à son insu, et avait fini par le jeter, pieds et poings liés, aux caresses *fauves* de Thérèse. (9/50)

⁹ ÉZ:2/36, 19/102.

¹⁰ ÉZ:13/83, 21/118.

Begärens tysta arbete hade försiggått i hans inre honom ovetande och hade till sist öfverlemnadt honom, bunden till händer och fötter, åt Thérèses *vilda* smekningar. (TW:48)

Begärens tysta arbete hade försiggått i hans inre honom ovetande och hade till sist överlämnadt honom, bunden till händer och fötter, åt Thérèses *vilda* smekningar. (GB:42)

Åtrån hade bearbetat honom i det fördolda, utan att han visste om det, och hade till slut utlämnadt honom bunden till händer och fötter åt Thérèses *tygellösa* smekningar. (AB:51)

- (4) Toutes les circonstances, les caresses *fauves* de Thérèse, la fièvre du meurtre, l'attente épouvantée de la volupté, l'avaient rendu comme fou, en exaltant ses sens, en frappant à coups brusques et répétés sur ses nerfs. (22/146–7)

Alla omständigheter, Thérèses *vilda* smekningar, mordets feber, den förskrämda väntan på de vällustig njutningarna hade bidragit att göra honom liksom vansinnig genom att omåttligt uppelda hans sinnlighet, genom att med häftiga, upprepade slag bulta på hans nerver. (TW:147)

Alla omständigheterna, Thérèses *vilda* smekningar, mordets feber, den av rädsla vållade väntan på vällusten, hade gjort honom liksom galen genom att omåttligt uppelda hans sinnen, genom att med häftiga, upprepade slag bulta på hans nerver. (GB:105)

Alla dessa förhållanden, Thérèses *vilda* smekningar, febern omkring mordet, den bävande väntan på sinnens njutningen hade nästan gjort honom galen genom att reta hans sinnen och utsätta hans nerver för häftiga och återkommande slag. (AB:132)

Wilson, liksom Bjurman återger systematiskt ”fauve” med ”vilda”, vilket i sammanhanget kan förstås som att smekningarna är av erotisk art. Kopplingen till vilda katter går emellertid helt förlorad. Att en sådan koppling är avsikten är uppenbart i fallet med Thérèse i och med att hon vid två tillfällen i romanen omskrivs som ”féline” (’kattlik’)¹¹. Även Bouleau förser beskrivningen av Thérèse med en erotisk konnotation, men hon skapar ingen symmetri mellan de båda passagera eftersom

¹¹ ÉZ:2/36, 7/56.

hon i det första fallet översätter "fauve" med "tygellös" och i det andra med "vilda".

5.3. Laurent

I exempel (5) och (6) förekommer "fauve" tillsammans med "soleil" ('sol'), "mordre" ('bita') och "cou" ('hals'). Detta gör att passagen i (5) som utgör den högsta punkten i det som jag har valt att kalla valvkonstruktionen, bildar en korrespondens med (2) i prologen där "fauve" förekommer samtidigt med "soleil". Passagen i (5) utgör höjdpunkten därför att den visar protagonisten Laurent i sitt mest omnipotenta tillstånd före det mord han kommer att begå. Solens bitande strålar förebådar det bett som den dränkte kommer att åsamka sin mördare och som senare minner om brottet. Laurent genomlever efter sitt dåd maror på grund av detta bett och hans liv slutar med att han och Thérèse, fyllda av samvetsqual, begår självmord. Passagen i (5) bildar alltså inte bara en korrespondens tillbaka till prologen, utan även framåt till passagen i (6) där "fauve" ånyo förekommer med "cou" ('hals') och 'mordre' ('bita') i "morsure" ('bett'). Under Laurents och Thérèses bröllopsnatt, söker Laurent bot för sitt lidande i det att han tilltvingar sig en kyss av Thérèse på bettet.

- (5) Derrière eux venait Laurent, dont les *rayons du soleil mordaient le cou*, sans qu'il parut rien sentir; il sifflait, il poussait du pied des cailloux, et, par moments, il regardait avec des yeux *fauves* les balancements de hanches de sa maîtresse. (11/63)

Efter dem kom Laurent, vars *hals frättes av solstrålarne*, utan att han tycktes känna något; han hvisslade, sparkade med foten undan småstenarne och betraktade ibland med *vild* blick sin älskarinnas höftvaggningar. (TW:61)

----- (GB:50)

Efter dem kom Laurent, som lät *solen bränna sin hals* utan att tyckas känna det. Han visslade, han sparkade stenar framför sig med fötterna, och då och då betraktade han med *lystna* ögon sin älskarinnas guppande höfter. (AB:61)

- (6) Puis, tout d'un coup, avec une étreinte de bête *fauve*, il lui prit la tête dans ses larges mains, et, de force, lui appliqua les lèvres sur son *cou*, sur la *morsure* de Camille. (21/139)

Derpå fattade han plötsligen med ett *vilddjurs* omfamning Thereses huvud med sina stora händer och tryckte med våld hennes läppar på sin *hals*, på Camilles *bett*. (TW:140)

Så fattade han plötsligen i ett *vilddjurs* omfamning Thereses huvud med sina stora händer och tryckte med våld hennes läppar på sin *hals*, på Camilles *bett*. (GB:100)

Och plötsligt slog han armarna om henne som ett *vilt djur*, tog hennes huvud i sina stora händer och förde hennes läppar med våld till sin *hals*, till Camilles *bett*. (AB:126)

Wilson fortsätter med samma strategi som i fallet med Thérèse där "fauve" översätts med "vild" och "vilddjur". Han bildar sålunda en symmetri mellan beskrivningen av henne och Laurent och ger läsaren en möjlighet att associera till djurriket. Passagen i (5) bildar emellertid inte en korrespondens med (2) i prologen eftersom "fauve" i det första fallet översätts med "black" och i det andra fallet med "vild". Genom att översätta 'mordre' med 'fräta' är inte heller den korrespondensen med (6) fullständig i formmässigt hänseende. 'Fräta' kunde under 1800-talet ha betydelsen av att 'bita', varför det semantiska innehållet i verbet 'fräta' blir det samma som substantivet 'bett', men den nutida svenska läsaren uppfattar troligtvis inte denna analogi¹². Det andra ekvivalenskriteriet är härmed inte uppfyllt.

I Bjurmans version saknas översättning av en passage motsvarande sex meningar i originaltexten (5). Romanen saknar i denna upplaga den högsta punkten i valvkonstruktionen, och inga korrespondenser kan etableras. I exempel (6) väljer Bjurman i likhet med Wilson, att översätta "fauve" med "vilddjur", vilket gör att en viss symmetrieffekt med beskrivningen av Thérèse uppnås.

Bouleau etablerar korrespondens mellan (5) och (2) genom att översätta "mordre" med "bränna". Denna korrespondens är inte ekvivalent med den som finns i originaltexten, eftersom verbet "brûler" ('bränna')

¹² Svenska Akademiens Ordbok [www].

har ett eget inherent system i romanen och här upprepas en gång för mycket. Den korrespondens som skulle etableras med upprepningen av ekvivalenter till "fauve" och "soleil" ('sol') uteblir, eftersom Bouleau i prologen väljer att översätta "fauve" med "gul" och i mordkapitlet med "lystna". Konsekvensen blir dessutom att passagen i mordkapitlet inte bildar symmetri vare sig med beskrivningen av Thérèse eller med beskrivningen av Laurent. Verbet "bränna" gör dessutom att korrespondens med (6) inte kan etableras. Den enda lexikaliska upprepningen som är ekvivalent med originalet i Bouleaus version av passagen i mordkapitlet och den i kapitlet rörande bröllopsnatten är "hals". Viss symmetri angående beskrivningen av Thérèse och Laurent åstadkommes med hjälp av "vild" respektive "vilddjur" i två fall.

6. Slutsats

På grund av de strukturinherenta skillnader som råder mellan källspråket franska och målspråket svenska rörande "fauve" kan alltså ingen fullständig ekvivalens uppnås i stilistisk form i *Thérèse Raquin*. Den översättare som emellertid har visat mest konsekvens är Wilson som har valt ett och samma uttryck för de båda ljuskällorna och ett annat för att beskriva Thérèse och Laurent. Wilson har även avbildat mönstret i de lexikala upprepningarna som förekommer i samband med "fauve". Hans version är så att säga formmässigt ekvivalent så långt det är möjligt. Texten redovisar dock fler ord som förvisso förmedlar det kognitiva innehållet, men som inte blir ekvivalenta med målspråkets normer för nutida svenska: översättningen är i dessa hänseenden föråldrad.

Bjurmans version är inte ekvivalent med originaltexten eftersom den innehåller ett olämpligt ordval och en lucka. Samma förhållande gäller Bouleaus version med den skillnaden att den inte innehåller någon lucka.

Ovanstående studie väcker frågan om nödvändigheten att låna in "fauve" till svenska. Ett exempel på hur ett specialiserat ord kan få allmän spridning är det metaforiska uttrycket fauvism som ju i etymologiskt hänseende härrör från "les bêtes fauves" ('de vilda kattdjuren')¹³.

¹³ Fauvism finns exempelvis som uppslagsord i Nationalencyklopedin [www].

Fördelen med att låna in "fauve" som såväl substantiv och adjektiv skulle vara att man kunde avbilda det symmetriska mönstret kring detta ord i *Thérèse Raquin* som helhet. Därmed skulle även de konnotationer som hör där till kunna aktualiseras. Även den berättartekniska spänningen som ordet bygger upp skulle kunna framträda i översättningen. För att möjliggöra ett lån som fungerar i rådande kontext vore det fruktbart att förse den svenska versionen med en inledning från översättaren som behandlar Zolas stilkonst och dennes smak för symmetrier och antiteser, samt användande av olika typ av färgsymbolik. För att den nutida läsaren inte ska göra en anakronistisk association till fauvismen som rörelse krävs en förklaring av betydelsen av "fauve" i 1800-talslitteraturen i allmänhet och hos Zola i synnerhet. Detta skulle ge läsaren en djupare förståelse för innebörden av ordet och den naturalistiska romanens essens. Så som ordet används i *Thérèse Raquin* kan man tydligt se den betydelsemässiga kopplingen mellan adjektivet och substantivet, något som man även skulle kunna dra nytta av i översättningen av samtidslitteratur som exempelvis titeln i Cyril Collards *Les Nuits Fauves* (roman 1989 och film 1992). På svenska har filmen fått titeln *Våldsamma nätter*. I och med detta får ordet en endimensionell innebörd. Den franska titeln är däremot mångtydig. Dels kan man associera den till kattdjur; ett av berättelsens bärande teman är stark erotisk utlevelse, så att säga djurisk utlevelse, som hos kattdjur ofta är av våldsam karaktär. Dels kan man associera till själva färgen: kattdjur är nattvarelser och aktiva i skärningspunkten mellan natt och dag då även ljuset ofta har en "fauve" karaktär. På såväl bokomslaget som filmaffischen har man i de franska versionerna tecknat bakgrunden i gulbruna och gulröda nyanser, det vill säga i "fauve"¹⁴. På den svenska filmaffischen *Våldsamma nätter* är bakgrunden däremot vit¹⁵. Man kan fråga sig om det i detta sammanhang skulle vara möjligt att introducera det främmande ordet "fauve" i syfte att tillföra dimensioner som målspråket inte förmår uttrycka med det ord som står till buds för översättning. Skulle innebörden av titeln "Fauva nätter" kunna skönjas genom att man försåg affischen med sam-

¹⁴ Bokomslag och filmaffisch finns tillgängliga på flera hemsidor, exempelvis Cinéma Passion [www].

¹⁵ Den svenska filmaffischen hittar man bland annat på Nyheter 24 [www].

ma färgnyanser som originalet? Kanske är *Les Nuits Fauves*, men även *Thérèse Raquin*, förvisso exempel på hur man kan behöva gå till botten med betydelsen av ett ord som ”fauve” för att få tillgång till en tolkning av verken. Kanske finns det också en möjlighet att i dessa fall använda ordet utan förklaring och bara låta dess poetiska expansionskraft ha sin verkan.

Litteratur

Primärlitteratur

Original

Zola, É. 2003 [1867]. *Thérèse Raquin*. I: Zola, É. *Œuvres complètes. Tome 3: La naissance du naturalisme, 1868–1870*. Red. H. Mitterrand. Paris: Nouveau monde éditions.

Översättningar

Zola, É. 1884. *Therese Raquin*. Övers. T. Wilson. Stockholm: Svea.

Zola, É. 1911. *Therese Raquin*. Övers. G. Bjurman. Stockholm: Holmquists.

Zola, É. 1953. *Thérèse Raquin*. Övers. A. Bouleau. Stockholm: Tiden.

Sekundärlitteratur

La Bible David Martin. 1744 [1707]. <http://www.biblemartin.com> (hämtad 2012-08-30).

Brown, C. S. 1952. ”Repetition in Zola’s novels”. *Monograph 1*.

Brunet, É. 1985. *Le vocabulaire de Zola. I-III. (I : Étude quantitative, II : Le dictionnaire des fréquences, III : Index de Germinal et des Rougon-Macquart)*. Genève, Paris: Slatkine-Champion.

Cinéma Passion [www]. *Les Nuits Fauves*. <http://www.cinemapassion.com/jaquettesdvd/Les-nuits-fauves.php> (hämtad 2012-08-30).

Collard, C. 1989. *Les Nuits Fauves*. Paris: Flammarion.

Dictionnaire historique de la langue française I–II. 1998 [1992]. 2e éd. Red. A. Rey. Paris: Le Robert.

- Hammar, T. 1936. *Svensk-fransk ordbok*. Stockholm: Norstedts.
- Hamon, P. 1983. *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève: Droz.
- Heldner, C. 2008. *Översättningskritik och estetisk form. Jämförande studier av språk och stil i Dantes Divina Commedia och sju svenska översättningar*. Nora: Bokförlaget Nya Doxa.
- Lönn, E. M. O. 2013. *Thérèse Raquin d'Émile Zola. Répétitions lexicales, réseaux sémantiques et leurs traductions suédoises*. Stockholm : Stockholms universitet. (= Forskningsrapporter / Cahier de la Recherche 49).
- Mitterand, H. 1985. "Commentaire". I: Brunet, É. *Le vocabulaire de Zola I. Étude quantitative*. Genève-Paris: Slatkine-Champion.
- Nationalencyklopedin [www]. *Fauvisme*. <http://www.ne.se/lang/fauvism?type=ENC> (hämtad 2012-08-30).
- Nilsson, P. 2008. "Utan röda fanor får vi bruna skjortor". *Sveriges Television*. 2008-05-13. <http://www.svt.se/svt/jsp/Crosslink.jsp?a=1141257&d=35188> (hämtad 2012-08-30).
- Norstedts franska ordbok* [www]. <http://www.ord.se/> (hämtad 2012-08-30).
- Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. 2001. Nouvelle édition. CD-Rom. Version 2.1. Red. A. Rey. Paris: Le Robert.
- Pagès, A. & Morgan, O. 2002. *Guide Émile Zola*. Paris: Ellipses.
- Pastoureau, M. 1992. *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*. Paris: Bonneton.
- Rastier, F. 1987. *Sémantique interprétative*. Paris: PUF.
- Strindberg, A. [www] 1897. *Inferno*. <http://spraakbanken.gu.se/konk/> (hämtad 2012-08-30).
- Strindberg, A. [www] 1899. *Folkungasagan*. <http://spraakbanken.gu.se/konk/> (hämtad 2012-08-30).
- Svenska Akademiens ordbok* [www]. <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/> (hämtad 2012-08-30).
- Svenska Akademiens ordlista* [www]. <http://www.svenskaakademien.se/web/Ordlista.aspx> (hämtad den 2012-08-30).
- Toury, G. 1995. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins.
- Walker, P. 1962. "Zola's Use of Color Imagery in *Germinal*". *PMLA* 77, 442–449.

Walker, P. 1964. "Zola's Art of Characterization in *Germinal*". *L'Esprit créateur* IV:2, 60–67.

Stiltrogenhet och kulturell anpassning i fyra svenska *King Lear*-översättningar¹

Katharina Nahlbom

1. Inledning

Inom Shakespeareforskningen har det länge funnits två motsatta översättningsideal. Den ena riktningen betraktar Shakespeare som en stor bard och hans stil som oantastlig och förespråkar därför stiltrogna, källspråksanpassade översättningar. Den andra riktningen, som främst företräds av forskare med anknytning till den moderna teatern, är istället för en anpassning av Shakespeares verk till en modern publik. Denna klivenhet syns också i de konkreta översättningarna av Shakespeares verk till olika europeiska språk (Delabastita & D'Hulst 1993:14–16).

I den här uppsatsen kommer fyra svenska översättningar av *King Lear* att analyseras: Carl August Hagbergs (1847-1851), Björn Collinders (1961), Britt G. Hallqvists (1983) och Jan Ristarps (2010).² Den övergripande frågeställningen är hur de fyra svenska översättarna väger stilistiska och pragmatiska hänsyn mot varandra och om den generella klivenheten inom europeisk Shakespeareöversättning även gäller för en svensk kontext.

Förutom de ovan nämnda översättningarna finns det ytterligare några svenska översättningar av *King Lear* men eftersom det inom ramen för det här arbetet skulle bli för omfattande att undersöka samtliga översättningar har jag fått göra ett urval.³ Valet av Ristarps översättning

¹ Artikeln bygger på min magisteruppsats på Översättarprogrammet vid Göteborgs universitet (Nahlbom 2012).

² För att beteckna sida i käll- respektive måltext i exemplen nedan används följande förkortningar: CAH (Carl August Hagberg), BC (Björn Collinder), BGH (Britt G. Hallqvist) och JR (Jan Ristarp). För hänvisningar till originaltexten (Shakespeare 1997) anges endast sida.

³ De övriga översättningarna är gjorda av Sven Lundblad (1818), Emanuel Bruzelius (1818) och Per Hallström (1928).

motiveras av översättningens aktualitet. Hagbergs översättning från mitten av 1800-talet var given med tanke på den stora betydelse hans översättargärning har haft överlag. Att jag valde Hallqvists översättning beror på att hon explicit har uttalat sig om sina egna översättningar och översättningsideal, vilket är ganska ovanligt att översättare gör. Det är därför intressant att se om dessa ideal även kommer till uttryck i hennes praktiska översättningsverksamhet. Denna frågeställning blir än mer intressant, eftersom Hallqvists översättningsideal även går att knyta till en av de ovan nämnda riktningarna inom den internationella Shakespeare-forskningen, nämligen viljan att modernisera Shakespeares verk. Modernisering var ett ledord för Hallqvist, som översatte direkt för scenen. Av liknande skäl valde jag också Collinders översättning. Visserligen uttalade han sig inte direkt om sina översättningar och översättningsideal, till skillnad mot Hallqvist, men han var språkpurist och hade en uttalad förkärlek för arkaismer och ovanliga ord, vilket gör det intressant att se om detta kommer till uttryck i hans Shakespeareöversättning.

Gemensamt för de fyra översättningarna är det tidsmässiga avståndet till originalet. I *King Lear* finns det en mängd referenser till för tiden aktuella företeelser, som kan vara svåra att förstå för en senare tids svensk publik. I kapitel 3.1. undersöks hur översättarna går till väga för att översätta kulturspecifika metaforer, huruvida de prioriterar originaltrohet framför målspråkanpassning eller tvärtom. I de två följande avsnitten, kapitel 3.2. och 3.3., undersöks hur översättarna går till väga vid översättandet av viktiga stildrag i originalet, som ordlekar, rim och blankvers.

Det finns ett flertal engelska utgåvor av *King Lear*, både flera original och senare reviderade och kompillerade utgåvor. De svenska översättarna har utgått från olika versioner. Skillnaderna mellan de olika versionerna är dock inte av sådan art att de har haft någon betydelse för uppsatsens frågeställning och analys, och jag har därför inte sett mig tvungen att använda mig av just de versioner översättarna har utgått ifrån. Det har heller inte varit praktiskt genomförbart, eftersom översättarna inte anger vilka versioner de baserar sina översättningar på. Jag har istället valt att utgå från Foakes kommenterade utgåva i *Arden Shakespeare*-serien. Med sin utförliga inledning och sina detaljerade noter, där också skill-

naderna mellan de olika utgåvorna kommenteras, har den varit till stor hjälp för förståelsen av pjäsens komplexitet.

Den teoretiska utgångspunkten för analysen är Werner Kollers förståelse av ekvivalensbegreppet och olika översättningsteoretikers, främst Katharina Reiss och Mona Bakers syn på textuell koherens. Koller hävdar att en översättning bör eftersträva ekvivalens på så många textuella och kontextuella nivåer hos originalet som möjligt (Koller 1989:100–101). Viktigast är dock att uppnå ekvivalens på den nivå som är dominerande i originalet, anser Koller, och i en litterär text, som *King Lear*, dominerar den formellt-estetiska nivån (Koller 2001:253). Shakespeares metaforer, ordlekar och blankvers är alltså utifrån det perspektivet det som Shakespeareöversättarna främst bör återge. Detta synsätt kompliceras dock av det krav på textuell koherens, som Reiss och Baker lyfter fram, nämligen att texten bör anpassas så att den hänger ihop logiskt och är begriplig i målspråkskulturen.

När det gäller dramatiköversättningar spelar också andra pragmatiska aspekter en roll, nämligen att texten måste fungera muntligt på scen. Även den aspekten analyseras i uppsatsen och vad gäller det har Jirí Levýs teorier om och analyser av dramatiköversättningar, där den kommunikativa funktionen betonas, varit till stor nytta.

2. Bakgrund

2.1. King Lear

Shakespeares drama *King Lear* handlar om den åldrade kung Lear som bestämmer sig för att dela upp sitt rike mellan sina tre döttrar, Goneril, Regan och Cordelia. Först måste dessa emellertid med vältaliga ord bevisa sin lojalitet och kärlek till fadern. Medan de två äldsta döttrarna försöker överträffa varandra med kärleksbetygelser, vägrar Cordelia, som avslöjar allting som ett hyckleri. Dels litar hon inte på sina systrar, dels ifrågasätter hon om vackra ord verkligen betyder någonting. Lear blir rasande, gör Cordelia arvlös och fördriver henne ur landet. Snart visar det sig dock att hon har haft rätt. De makthungriga systrarna nöjer sig inte med det land de har fått utan begär alltmer av faderns resterande

makt och vill bland annat lägga beslag på hans stora krigarstab. Detta leder till att Lear under pjäsens gång blir alltmer utblottad och slutligen mer eller mindre galen irrar omkring på en stormig hed. Innan han dör hinner han dock försonas med Cordelia, som kommer tillbaka i spetsen för en armé för att bekämpa sina systrar.

I den första tryckta *Quarto*-utgåvan av pjäsen, som utkom 1608, beskrivs den som ett historiskt krönikespel och sägs handla om den Lear som enligt historikern Raphael Holinshead regerade på 800-talet f. kr. (Foakes 1997:12). Att dramat utspelar sig i förkristen tid visas av att personerna åkallar hedniska gudar, som Jupiter och Apollo. Men samtidigt innehåller dramat flera referenser till Bibeln och till Shakespeares egen tid. Gonerils och Regans makar, Albany och Cornwall, har till exempel engelska hertigtitlar och det hänvisas till elisabetanska sedvänjor, bland annat olika jaktmetoder, i pjäsen.

Förutom anakronismer utmärks *King Lear* av relativism och brist på tydligt budskap. Det finns varken någon entydig sanning eller någon klar uppdelning mellan onda och goda karaktärer i pjäsen. Ett av pjäsens huvudteman är skillnaden mellan sken och sanning, mellan fjäsk och uppriktighet. Men huruvida det alltid är rätt att som Cordelia vara brutalt uppriktig är, som Foakes påpekar, inte helt klart i pjäsen (ibid.:9). Lear är heller inte någon alltigenom sympatisk karaktär utan visar liksom sina döttrar även prov på småsinthet och elakhet.

Denna öppenhet har lett till olika tolkningar av pjäsen genom historien. Under 1800-talet och första hälften av 1900-talet tolkades *King Lear* vanligtvis som ett universellt drama om sublimt lidande. Efter andra världskriget, när det absurda dramat fick sitt genombrott, blev det istället vanligt att framhäva pjäsens nihilistiska tematik och se den som ett drama om meningslöshet och undergång (ibid.:23–28).

King Lears tidlöshet, tematiska relativism och anakronismer erbjuder även en frihet för översättare av pjäsen, som därigenom får en möjlighet att anpassa pjäsen till sin egen tid och kultur. I hur hög grad denna möjlighet utnyttjas i de fyra svenska översättningar av pjäsen som skall analyseras i den här uppsatsen kommer att visas i kapitel 3.

2.2. Carl August Hagbergs översättning

Mellan åren 1846 och 1851 gavs Carl August Hagbergs (1810–1864) översättning av Shakespeares samlade verk ut. Hagberg, som vid sidan av sin översättarverksamhet var professor i estetik och moderna språk i Lund, hade som mål att införliva Shakespeares verk i den svenska nationallitteraturen (Monié 2008:251). Han ville därför använda en naturlig, för sin tid modern svenska och strävade efter realism och klarhet i sina översättningar. Detta gällde inte minst Shakespeares arkaismer och ofta dunkla metaforik, som Hagberg gick in för att göra lättillgängligare (ibid.:244–245). Trots denna vilja att modernisera var Hagberg ändå präglad av sin tids teaterkonventioner och hans översättning innehåller flera ålderdomliga drag, som omvänd ordföljd och personböjning av verb, vilket var typiskt för det mer litterära och stilerade teaterspråket på 1800-talet.

2.3. Björn Collinders översättning

Björn Collinder (1894–1983), som var professor i finsk-ugriska språk i Uppsala 1933–1961, bedrev vid sidan av sin vetenskapliga karriär en omfattande översättarverksamhet. Förutom ett antal Shakespeare-dramer översatte han bland annat *Kalevala* och *Beowulf* till svenska.

Collinders översättning av *King Lear* är präglad av hans språkvetenskapliga intresse och språksyn. Han värnade starkt om det svenska språkets ställning gentemot utländska influenser och propagerade för användandet av inhemska ord istället för främmande låneord (NE 1990:200). I hans *Kung Lear* finns mängder av inhemska, ofta ålderdomliga ordformer, till exempel ”äktfödd” för engelskans ”legitimate” (Shakespeare 1961:19). Överlag håller hans översättning en hög, ålderdomlig stilnivå med ovanliga ordformer, skriftspråklig syntax och lyrismer, som omvänd ordföljd.

Collinder har inte kommenterat sin egen översättargärning eller översättningsstrategi. Med tanke på alla ålderdomliga ord som förekommer i *Kung Lear* och som Collinder uppenbarligen inte räknat med att motgaren skall förstå, eftersom han har försett sin utgåva med en ordlista,

är det dock troligt att han snarare tänkte sig sina översättningar som läsdramer än som underlag för uppsättningar.

2.4. Britt G. Hallqvists översättning

Britt G. Hallqvist (1914–1997) är kanske mest känd som barnboks- och psalmförfattare men hon var också produktiv som översättare, främst av dramatik och lyrik (NE 1992:324). Som dramatiköversättare arbetade Hallqvist för det mesta direkt för scenen, ofta i nära samarbete med regissörer som Alf Sjöberg och Ingmar Bergman. *King Lear* översatte hon för Ingmar Bergmans uppsättning av verket på Dramaten 1983.

Samarbetet med regissörerna påverkade Hallqvists språk. I *Min text och den andres* säger hon sig i stort dela Alf Sjöbergs misstro mot arkaismer och vilja att modernisera klassikerna (Hallqvist 1987:24). Hallqvist liknar översättarens roll vid regissörens. För båda gäller det främst att få replikerna och dialogen att låta naturlig och fungera på scenen (ibid.:26). Det Hallqvist också säger sig prioritera högt i sina översättningar av dikter och dramatik är originalets rytm (ibid.:13).

I Hallqvists *Kung Lear* kommer både rytmens primat och viljan att modernisera tydligt till uttryck. Blankversen följer talets rytm och stilnivån är talspråklig både vad gäller lexikon och syntax.

2.5. Jan Ristarp's översättning

Jan Ristarp (1935–), som vid sidan av sin översättarverksamhet är ordförande i Sveriges Författarförbunds biblioteksråd (Sveriges Författarförbund [www]), skriver i förordet till sin översättning att han översätter av ”ren lust” (Shakespeare 2010:7–8). Hans förord andas ödmjukhet och beundran för Shakespeare, som han beskriver med idel superlativer, som en ”stor bard” som det är en ”ynnest” att få översätta.

Sina översättarideal och strategier berör han inte i förordet, mer än att han hoppas att göra Shakespeares ”storslagna” språk rättvisa. Med en anspelning på *King Lears* klädmetaforik ursäktar han sig nästan för sin egen ”språkdräkt”, som är ”utprovad och uppsydd under 2000-talet” (ibid.).

Ristarps av förordet att döma något ängsliga syn på översättarupp-
giften ser man spår av i hans *Kung Lear*, som inte uppvisar någon kon-
sekvent strategi utan vacklar mellan semantisk originaltrohet och en
idiomatisk svenska och mellan arkaismer och ett modernt språkbruk.

Liksom de andra tre översättarna uppger inte Ristarp vilken engelsk
version han har utgått ifrån. Man kan dock ana att han har haft tillgång
till Foakes kommenterade utgåva, eftersom han följer Foakes *Folio*-
baserade text helt och hållet och på ett par ställen även verkar ha påverkats
av dennes fotnotskommentarer.

3. Stiltrogenhet kontra pragmatisk anpassning

3.1. Kulturspecifika drag

King Lear innehåller åtskilliga metaforer, som hänvisar till före-
teelser som man får förmoda var mer kända för en renässanspu-
blik än för en nutida läsare eller åskådare. De flesta översättnings-
teoretiker manar till försiktighet vid översättandet av kulturbundna
uttryck. Reiss kallar direktöversättningar av kulturella fenomen som
inte kan förstås av målspråkläsaren för ”inadekvata” och Baker ut-
trycker samma tankegångar i sin redogörelse för *textuell koherens* (Reiss
1989:109–110, Baker 1992:220–221, jfr även Ingo 2007:120).

Samtidigt är metaforiken ett uttryck för Shakespeares stil och egenart
och ur den synvinkeln är det problematiskt att normalisera eller para-
frasera metaforerna. Som Koller påpekar är formellestetiska drag, som
metaforer, konstitutiva i litterära texter och inte bara ”utsmyckningar”
och därför viktiga att behålla (Koller 2001:253). Frykman (1986:50)
håller det dessutom för troligt att inte ens den engelska 1600-talspubli-
ken förstod hela Shakespeares rika bildspråk, varför man av det skälet
inte skulle behöva göra det lättare för en svensk målgrupp.

Nedan följer ett antal representativa exempel på kulturbundna me-
taforer i *King Lear* och hur de fyra översättarna på olika sätt har vägt
stilistiska och pragmatiska hänsyn mot varandra i sina översättningsval.

- (1) you base football player (196)
 du uppblåsta storskrävlare (CAH:32)
 din lumpna fotbollsspelare (BC:29)
 du simpla bollkalle (BGH:30)
 din eländige bollsparkare (JR:33)

I akt 1, scen 4 förolämpas Gonerils hovmästare Oswald av Kent, en landsförvisad greve som i scenen förklätt sig och uppträder som Lears tjänare. Kent använder sig då av ovanstående nedsättande tillmäle. Under elisabetansk tid var fotboll nämligen ett underklassspel, som ansågs okultiverat och våldsamt av de högre samhällsskikten (Shakespeare 1997:196). I en nutida svensk kontext väcker fotbollsspelare inte alls samma negativa associationer. En direktöversättning skulle därför inte ha samma effekt på en svensk publik och det är frågan om den ens skulle vara förståelig.

Av översättarna har dock alla utom Hagberg valt att hålla sig inom det semantiska fältet bollsport. Collinder ligger med frasen ”din lumpna fotbollsspelare” närmast originalet. Ristarp har valt ett något mer generaliserande uttryck. Det tillmäle Hallqvist har valt är visserligen inget svenskt idiomatiskt skällsord, men lösningen innebär ändå ett visst mått av anpassning till svenska förhållanden. Liksom originalets fotbollsspelare är ”bollkalle” i viss mån nedsättande, eftersom bollkallerollen, som innehas av barn, har förhållandevis låg status inom fotbollsvärlden. Den som går längst i kulturell anpassning är Hagberg, som istället har valt ett svenskt idiomatiskt skällsord. Det kan förklaras av att fotboll i mitten av 1800-talet inte var den publika sport den blev under det följande århundradet och att en anspelning på fotboll skulle ha varit svår att relatera till för en 1800-talspublik.

I synnerhet Collinder och Ristarp har alltså valt lösningar som med tanke på kulturskillnaden mellan engelskt 1600-tal och svensk modern tid är problematiska i koherenshänseende (Baker 1992:220–221). I viss mån motverkas emellertid bristen på koherens i det här fallet av de framförställda, explicit negativa attributen ”lumpna” och ”eländige”, som gör att man, även om man inte kan relatera till huvudordet, förstår att det rör sig om en förolämpning.

- (2) yoke-fellow of equity (289)
 ämbetsbror i rätt och billigt (CAH:81)
 okbroder i rättvisans spann (BC:81)
 ämbetsbroder (BGH:78)
 like i naturlig rätt (JR:87)

I akt 3, scen 6 håller den ensamme och galne Lear rättegång mitt ute på heden och tror att hans döttrar är närvarande och står åtalade. Med epitetet ovan benämner han sin hovnarr, som skall bistå domaren vid rättegången. "Yoke-fellow" hör till det engelska standardspråket och betyder "kumpan" eller "arbetskamrat" (*Norstedts engelska ordbok* [www]). Även "equity" hör till standardspråket och betyder "rättvisa" eller "rätt och billighet" (*Norstedts engelska ordbok* [www]). Enligt Foakes är det dock troligt att "equity" i det här sammanhanget syftar på ett specifikt rättsligt förfarande, förmodligen naturrätten och dess tillämpning vid Court of Chancery (Shakespeare 1997:289).

Bara Ristarp har försökt återge den specifika, och inte givna, anspelningen på naturrätten. De andra har antingen ansett anspelningen vara alltför kulturspecifik eller också har de inte ens känt till den möjliga tolkningen. Hallqvist har utelämnat "equity" helt och översätter "yoke-fellow" med "ämbetsbroder". Hagberg har valt varianten "ämbetsbror" och översätter "equity" med "rätt och billigt".

Collinder avviker stilmässigt från de övrigas tämligen neutrala och originalnära prosa. Han väljer en högre stilmnivå. För "equity" väljer han det poetiskt klingande "rättvisans spann" och för "yoke-fellow" det jämfört med ämbetsbroder betydligt ovanligare "okbroder". Att Collinder väljer det ordet måste ses i ljuset av hans puristiska språksyn.⁴ Ur förståelsesympunkt är det dock ett tveksamt val, i synnerhet om översättningen var tänkt att ligga till grund för uppsättningar. Även översättningen "rättvisans spann" är ur den synvinkeln problematisk, eftersom frasen med sina många konsonanter är svår att uttala. Som Levy (1969:130–132) påpekar bör författare och översättare av dramatik även ta hänsyn till skådespelarnas möjligheter att uttala orden, och vad det beträffar är konsonantanhopningar särskilt bekymmersamma.

⁴ Ordet finns för övrigt med hos Collinder (2011).

Ur pragmatisk synvinkel kan alltså i det här fallet Hallqvist och Hagberg sägas stå för de mest ekvivalenta lösningarna. De använder standardspråkliga, lättförståeliga ord och de väljer, till skillnad från Ristarp, att inte försöka realisera den kulturspecifika bibetydelsen av "equity", som en svensk läsare eller åhörare förmodligen har svårt att förstå. Inte heller Collinder hänvisar till naturrätten i sin översättning, men han gör det istället svårt för både läsare/åhörare och skådespelare genom ovanliga ordval och svåruttalade fraser.

(3) I am tied to the stake and I must stand the course. (299)

Jag står vid pålen, måste tåla hetsen. (CAH:86)

Jag står vid pålen och får tåla leken. (BC:86)

En bunden björn får tåla hets av hundar. (BGH:83)

Jag hetsas som en björn vid pålen och det får jag tåla. (JR:93)

I akt 3, scen 7 har Goneril och hennes make Cornwall avslöjat att greve Gloucester konspirerar mot dem. De har gripit honom för förhör och bundit honom vid en stol. Gloucester ger uttryck för sitt trängda läge genom att likna det vid en populär sport under renässansen, då björnar bands vid pålar och hetsades av attackerande hundar.

Det är tveksamt om liknelsen är begriplig i en svensk kontext. Både Hagberg och Collinder har dock valt en semantiskt originalnära lösning. Ristarp och Hallqvist har istället valt olika slags explicitgöranden och lagt till element som är underförstådda i originalet (jfr Ingo 2007:124). Ristarp har lagt till "björn" och "hetsas", vilket gör det lättare för läsarna/åhörarna att associera till jakt och jagade djur och därmed förstå metaforiken, även om de inte har kunskap om den aktuella sporten. Hallqvist har med ytterligare ett förtydligande element, "hundar". Hon har därmed täckt in hela den underförstådda betydelsen hos originalet. Hallqvist är också den enda av översättarna som valt att förvandla Gloucesters självreferens till en allmän utsaga. Repliken får på det viset en ordspråkliknande klang, vilket ytterligare hjälper publiken att förstå att det rör sig om metaforik och inte om ett faktiskt konstaterande.

Hallqvist är även i det här fallet den som går längst i kulturanpassning och förhåller sig friast gentemot originalet, men både hon och Ristarp har valt pragmatiskt ekvivalenta lösningar genom att de har tagit

hänsyn till kulturskillnaden mellan källspråks- och målspråkspubliken. Hagberg och Collinder har däremot valt lösningar som i koherenshänseende är problematiska. Med sina direktöversättningar gör de det svårt för publiken att förstå metaforiken eller ens att avgöra om det rör sig om ett metaforiskt eller ett konkret uttalande. Att Gloucester påstår att han står vid en påle, medan han i själva verket sitter bunden vid en stol, skapar i deras tappningar förmodligen en viss förvirring hos publiken.

Collinders och Hagbergs översättningsval kan möjligen bero på att de, till skillnad från Ristarp och Hallqvist, varit ovetande om metaforiken. Ristarp har med största sannolikhet haft tillgång till Foakes kommenterade utgåva och även Hallqvist kan ha använt sig av en utgåva där kulturella företeelser förklaras. Mot detta talar dock i Hagbergs fall att han gjort omfattande kulturella studier inför sina översättningar (Monié 2008:241), och även Collinder verkar av sina anmärkningar och sitt efterord att döma ha varit väl insatt i den kulturella kontexten.

Av exemplen ovan kan man dra slutsatsen att översättarna så långt det är möjligt strävar efter att behålla Shakespeares metaforik, vilket ligger i linje med vad Koller och andra översättningsteoretiker betraktar som föredömligt för litterära översättningar, där stilen och den expressiva funktionen är dominerande. I vissa fall prioriteras detta högre än den pragmatiska aspekten, så att kulturspecifika uttryck som är svårbegripliga i målspråkskontexten direktöversätts. Detta gäller främst Collinders och i viss mån Ristarps översättning, medan framför allt Hallqvist, men även Hagberg, tenderar att välja mer pragmatiskt ekvivalenta lösningar. I Hallqvists fall stämmer detta överens med hennes översättningsideal. Hennes främsta mål var att publiken skulle förstå texten, och hon var inte främmande för att modernisera klassiska texter. Hennes översättning är också direkt gjord för scenen. Även Hagberg månade om en god, idiomatisk svenska och skrev för scenen. Collinder hade däremot en annan språksyn, vilket uppenbart påverkat hans översättning och lett till att han valt ålderdomliga och ovanliga ordformer, ibland på bekostnad av publikens/läsarens förståelse.

3.2. Ordlekar och andra stildrag

Som alla Shakespeares dramer är *King Lear* full av ordlekar och dubbeltydigheter, ofta med sexuell innebörd. Ingen av översättarna väljer av prydhetsskäl att ta bort några sexuella anspelningar. Hagberg var i det avseendet ovanligt frispråkig för sin tid (Monié 2008:251), även om han i något fall väljer att tona ner anspelningarna. Hallqvist och Ristarp tenderar dock att välja ålderdomliga former, som ”bola” och ”sköka”, vid sidan av de modernare varianterna ”knulla” och ”hora”.

När det gäller ordlekar och dubbeltydigheter har översättarna ibland svårt att hitta ekvivalenta svenska motsvarigheter, vilket skall visas nedan. Som Koller påpekar är ordlekar svåröversatta, eftersom de ofta är bundna till källspråkliga fenomen. Samtidigt framhåller Koller att ordlekar hör till de formellt-estetiska drag som är konstitutiva för litterära texter och som en översättare så långt det går bör försöka återge (Koller 2001:263). Vid översättning av dramatik kompliceras dock bilden av att dramat skall framföras och vara begripligt från scen (Levý 1969:137). Till saken hör också att Shakespeares publik dels bestod av vana teaterbesökare, dels kom från en muntligt präglad kultur och därför hade andra förutsättningar än dagens svenska teaterpublik att uppfatta metaforer och ordlekar från scenen (Foakes 1997:6).

Liksom vad gällde de kulturspecifika metaforerna har översättarna gjort olika prioritetsval vid översättandet av ordlekarna, och vid sidan av den stilistiska aspekten har de även i olika hög grad tagit hänsyn till publikens förståelse liksom till ordens och dialogens lätthet och flyt.

- (4) from the loathed warmth whereof, deliver me and supply the place for your labour. (347)

Befria mig från dess äckliga värme, och intag hans plats för er möda.
(CAH:111)

Befria mig från dess vämjeliga kvalm och rök rum för ert arbete.
(BC:111)

Befria mig från dess motbudande värme och intag hans plats som tack för Ditt besvär. (BGH:107)

Befria mig från den äckliga värmen där och tag hans plats som belöning för din möda. (JR:121)

I fjärde akten, scen 6 försöker Goneril förföra Gloecesters son Edmund, som hon vill skall inta hennes makes plats. I citatet är ordet "labour" dubbeltydigt. Det kan dels syfta på de ansträngningar i form av krigiska bedrifter Edmund har gjort för att vinna Gonerils gunst. Dels kan det tolkas framåtsyftande som en anspelning på de sexuella ansträngningar Edmund förväntas göra i Gonerils säng.

Den enda som har återgett originalets dubbeltydighet är Hagberg, vars prepositionsfras "för er möda" kan vara både framåt- och bakåtsyftande. Hallqvist och Ristarp har med sina förtydligande tillägg, "som tack" respektive "som belöning", valt att bara realisera den bakåtsyftande, kausala betydelsen. Även Collinder har enbart realiserat en av originalets betydelser, men till skillnad från Ristarp och Hallqvist har han med tillägget "och röj rum" valt den framåtsyftande innebörden.

Alla utom Hagberg har alltså utelämnat ordleken och därmed offrat en del av originalets stil. Varför de har gjort det är oklart. Det kan knappast bero på översättningssvårigheter, eftersom den stilistiska ekvivalensen uppnås genom en ren direktöversättning. Hallqvist och Ristarp har möjligen tyckt att prepositionen 'för' i kausal betydelse är för ovanlig eller vag, och därför har de valt en tydligare och mer idiomatisk variant. Collinder kan ha haft samma betänkligheter vad gäller framåtsyftande 'för'. En annan möjlig förklaring är att de inte har observerat dubbeltydigheten utan uppfattat sina respektive tolkningar som de enda möjliga. I Ristarps fall verkar detta dock inte särskilt troligt, då han sannolikt har haft tillgång till Foakes kommentarer, där dubbeltydigheten förklaras. Hur som helst är det ett problematiskt val, då ordlekar och dubbeltydigheter är konstituerande för Shakespeares stil och översättningarna utan dem dessutom brister i semantisk ekvivalens.

- (5) Draw, you rogue, for though it be night, yet the moon shines. [...] I'll make a sop o'the moonshine of you. Draw you whoreson cullionly barber-monger! (227)

Drag, skurk! Ty fastän det är natt, skiner ändå månen, och jag skall så traktera dig, att den skall skina genom hela din lekamen. Drag, du förbannade, taskige barberaregesällskompanjon, drag! (CAH:49–50)

Dra blankt, din skurk; det är visserligen natt, men det är månsken: jag skall stuva dig i månskensås. [...] Horson, lågbördige rakstugusittare, dra blankt! (BC:47)

Dra ditt svärd, skurk! Månen skiner, så jag kan gott se att göra slarvsylta av dig. [...] Nå, dra blankt, din friserade svinpäls! (BGH:47)

Dra din usling, för fast det är natt så snackar du i det blå. [...] Jag ska nog blötlägga dig så det blåa rinner ur dig. Dra, din horunge, din eländige sprätt! Dra! (JR:52)

I akt 2, scen 2 återupptar Kent sin förolämpning av Gonerils tjänare Oswald från första akten, då han bland annat kallade denne "football player" (se avsnitt 3.1., exempel 1). I citatet förekommer en lek med olika betydelser av orden "moon", "shine" och "moonshine". "Make a sop of the moonshine" är enligt Foakes ett idiom med samma metaforiska innebörd som "make mincemeat" (Shakespeare 1997:227).

Hallqvist har översatt uttrycket med ett motsvarande idiom på svenska, "göra slarvsylta av". Hon har därmed valt ett idiomatiskt språkbruk framför att återge ordleken. I viss mån kompenserar hon dock för förlusten av ordleken genom att upprätta ett kausalt samband mellan månskenet och slarvsyltan, nämligen att månskenet lyser upp så att Kent *ser* att göra slarvsylta av Oswald. Ordet "månsken" blir därmed åtminstone tematiskt motiverat i översättningen. Även Hagberg väljer att ta fasta på betydelsen hos ordet 'månsken', nämligen dess förmåga att skina och lysa upp, istället för att leka med ordets form. Collinder däremot har valt att följa originalet och prioriterar ordleken. Med sin originella fras "stuva dig i månskensås", som både återger originalets ordlek och speglar dess många kreativa sammansättningar, ligger han stilistiskt närmast originalet. Ristarp prioriterar också originalets stil. Han väljer dock att semantiskt avvika från originalet och försöker istället skapa en ordlek av adjektivet "blå" och idiomat "snacka i det blå". Vad "blå" står för i uttrycket "det blåa rinner ur dig" är emellertid inte helt klart.

I citatet finns även exempel på Shakespeares originella sammansättningar. Uttrycket "Cullionly barber-monger" har Shakespeare enligt Foakes myntat själv (Shakespeare 1997:227). Både Hagberg och Collinder har försökt återge originalets stil och ska-

pa egna kreativa sammansättningar. Hallqvist har med uttrycket ”svinpäls” istället valt ett mer vedertaget, idiomatiskt uttryck. Ristarp’s översättning innehåller till skillnad från de andras inte en enda sammansättning, och med det enkla substantivet ”sprätt” prioriterar även han ett idiomatiskt språkbruk framför stilistisk originalitet.

Collinder, som återger både innehåll och form hos originalet, ligger i det här fallet närmast originalet, men både han och Ristarp återger dess stil i och med att de skapar ordlekar på svenska. Hallqvist och Hagberg återger inte ordleken utan upprättar istället ett tematiskt samband mellan dess delar och ligger i och med det stilistiskt längst från originalet. Hallqvist är den som tydligast prioriterar ett idiomatiskt språkbruk framför originella stillösningar, vilket i hennes fall även visar sig i att hon, till skillnad från Hagberg och Collinder, avstår från kreativa sammansättningar och istället väljer mer vedertagna svenska uttryck.

- (6) father (344, 347, 349)
 min far (CAH:110), o fader (111), fader (112)
 fader (BC:109), far (111, 112)
 gamle man (BGH:106), gamling (107)
 gamle man (JR:119–122)

När greve Gloecester i likhet med Lear fördrivit sin son Edgar klär denne ut sig till en tiggare och söker upp fadern. Han tilltalar då sin far med det dubbeltydiga och i sammanhanget ironiska ”father”, vilket förutom i sin bokstavliga betydelse kan användas familjärt om äldre män i allmänhet (*Svenska Akademiens ordbok* [www]). Att Gloecester, som inte känner igen sin son, inte reagerar på tilltalet visar att han inte uppfattar det bokstavligt. Publikens vet dock om att Edgar snarast avser den konkreta betydelsen och att Gloecester med benämningen får en ledtråd om Edgars identitet som han inte uppfattar.

Av översättarna har bara Hagberg och Collinder återgett dubbeltydigheten, trots att även svenskans ”fader” och ”far” kan användas om äldre män i allmänhet (*Svenska Akademiens ordbok* [www]). Det är dock ålderdomligt, vilket kan förklara valet i Hagbergs fall. Collinder håller sig generellt på en hög stilnivå och använder gärna ålderdomliga ord, varför valet även i hans fall är naturligt. Ristarp och Hallqvist har istället valt

nusvenska varianter och prioriterar därmed ett modernt, idiomatiskt språkbruk framför att återge originaluttryckets mångtydighet.

Exemplen ovan visar att flera av Shakespeares ordlekar och dubbelydigheter överlag går förlorade i översättningarna, antagligen för att de varit för svåröversatta eller för att översättarna i somliga fall kanske inte uppmärksammat dem. Den som ligger närmast originalet när det gäller att återge dess stilaspekter är Collinder, medan Hallqvist däremot är den av översättarna som främst prioriterar ett vardagligt, idiomatiskt och enkelt språkbruk. Även Hagbergs översättning är förhållandevis pragmatiskt ekvivalent. Visserligen är den skriftspråkligare till sin prägel än Hallqvists, men det måste ses i ljuset av 1800-talets litterära konventioner, då det litterära språkets stilnivå generellt sett var högre och skillnaden mot talspråket större än i dag. Att Hagbergs översättning ändå är förhållandevis enkel och talspråklig får förklaras med hans pragmatiska syn på översättning och strävan efter språklig klarhet och realism (Monié 2008:244–245). Översättarnas olika strategier kan, liksom i fallet med de kulturbundna metaforerna, ses som ett uttryck för deras olika syften och ideal. De prioriterar olika ekvivalensaspekter och deras översättningar har därför var för sig både fördelar och brister.

3.3. Rim och blankvers

I *King Lear* förekommer flera rimmade verser och sångpartier, ofta framförda av Lears hovnarr. Vad gäller rimmen är översättarna överlag noga med att följa originalet, så att rimmade partier i originalet återges med rimmade översättningar. De har också en generell tendens att prioritera rimen framför andra aspekter, som innehåll och tematik:

- (7) The weight of this sad time we must obey, / Speak what we feel, not what we ought to say. (392)

Vi måste lyda tidens hårda bud / Och allt förkväva utom smärtans ljud. (CAH:134)

Vi måst tåligt bära tidens tuktan / men låta känslan tala utan fruktan. (BC:133)

Vi måste böja oss för sorgen, vänner, / och ärligt säga vad vårt hjärta känner. (BGH:128)

Den tunga tidens bud vi måste följa, / och säga vad vi känner, intet
dölja. (JR:146)

Ingen av översättarna har återgett originalets kontrast mellan att säga vad man känner ("feel") och vad man bör ("ought"). Den enda som skapar något slags kontrastverkan är Collinder med konjunktionen "men". Då kontrasten mellan sanning och hyckleri är ett av dramats huvudteman och orden, som utgör slutrepliken, bildar en konklusion av hela pjäsen, hade nog en semantisktematisk översättning varit mer ekvivalent än en formellt-stilistisk. Men exemplet visar hur högt översättarna prioriterar rimmet som stildrag, vilket kan förklaras av att rim fungerar muntligt och passar bra för scenframföranden.

Ett annat utmärkande stildrag för *King Lear*, liksom för Shakespeares dramer överlag, är blankversen, som främst förekommer i längre monologer och som varvas med partier av prosa. Även blankversen är översättarna noga med att följa. I originalet görs inte sällan avvikelser från versen på grund av andra aspekter, som den dramatiska handlingen och talets naturliga pauser. Översättningarna håller sig däremot betydligt striktare till den femtaktiga jamben:

(8) And let his knights have colder looks among you,	oO oO oO oO oO o ⁵
What grows of it no matter; advise your fellows so.	oO oO oO o oO oO oO
I would breed from hence occasions, and I shall,	ooO oO oO o ooO
That I may speak. I'll write straight to my sister	oO oO oO oO oO o
To hold my very course. Go, prepare for dinner.	oO oO oO O oO oO o

(191)

Och se på riddarna helt kallt och bry er	oO oO oO oO oO o
Om följdén ej; lär ock de andra det.	oO oO oO oO oO
Jag söker skäl – och får väl ock – att säga	oO oO oO oO oO o
Min mening riktigt ut. På ögonblicket	oO oO oO oO oO o
Jag skriver till min syster, att hon gör	oO oO oO oO oO
På samma sätt som jag. Tillaga bordet.	oO oO oO oO oO o

(CAH:29)

⁵ O=betonad stavelse, o=obetonad stavelse (jfr Lilja 2006:366).

Och låt hans hirdmän röna kalla blickar, oO oO oO oO oO o
 vad följdén än må bli: säg åt de andra. oO oO oO oO oO o
 Tillfällen måste skapas, och det skall jag, oO oO oO oO oO o
 så jag får tala. Syster skall få bud oO oO oO oO oO
 att hålla samma kurs. Låt duka kvällsvard. oO oO oO oO oO o
 (BC:25–26)

Bemöt hans riddare med sura miner, oO oO oO oO oO o
 säg till de andra, strunt i följderna! oO oO oO oO oO
 Jag väntar på ett skäl att tala ut oO oO oO oO oO
 – det kommer nog! Jag skriver till min syster oO oO oO oO oO o
 att hon ska följa samma kurs som jag. oO oO oO oO oO
 – Se till att middagsbordet dukas nu! oO oO oO oO oO
 (BGH:27–28)

Bemöt hans riddare med kyla bland oO oO oO oO oO
 er andra, strunt i följderna, säg till oO oO oO oO oO
 ditt folk. Själv ska jag vakta på min chans oO oO oO oO oO
 att tala ut, den kommer nog. Och jag, oO oO oO oO oO
 jag skriver till min syster så att hon oO oO oO oO oO
 ska hålla samma kurs som jag. Gå nu oO oO oO oO oO
 och ordna med att middagsbordet dukas. oO oO oO oO oO o
 (JR:30)

När Lear gav makten till sina två äldsta döttrar var ett av hans villkor att han skulle få behålla sin stora riddarstab och att de båda döttrarna skulle sörja för riddarnas underhåll och växelvis inhysa dem på sina slott. Goneril är inte nöjd med arrangemanget och i akt 1, scen 3 smider hon planer för att bli av med riddarna, som hon tycker är krävande och ohövlige. I citatet ovan inviger hon sin tjänare Oswald i planerna.

I originalet görs flera avvikelser från blankversens femtaktiga jamb och andra versfötter förekommer, vilket är typiskt för Shakespeares ofta daktylotrokeiska och sällan rena jamb (Levý 1969:147). Tredje raden inleds till exempel med en anapest i stället för en jamb. Versen underordnas också både talets naturlighet och den dramatiska handlingen.

Versraderna bildar i regel hela satser, så att en ny rad börjar där skådespelarna naturligt gör en paus. Mitt i rad två, efter semikolonet, inträffar en paus i talet och där bryts också rytmen. I sista raden får det dramatiska skeendet bestämma rytmen. Två betonade stavelser efter varandra bryter rytmen i samband med att Goneril går över från att beskriva sin plan till att uttala en befallning om middagen.

Översättningarna följer däremot versmåttet betydligt striktare än originalet. De har genomgående femtaktig jamb, även om den sista versfoten i varje rad, framför allt i Hagbergs och Collinders versioner, ofta innehåller två obetonade stavelser. Den enda av översättarna som tar hänsyn till scenens dramatiska aspekter är Hallqvist. Även om versrytmen inte bryts, så inleder Gonerils middagsbefallning i Hallqvists version åtminstone en ny versrad, så att den dramatiska vändningen sammanfaller med en paus. I de andras versioner inträffar middagsbefallningen mitt i en versrad och infogas utan minsta avbrott i rytmen.

Hallqvist är också den av översättarna som bäst kombinerar blankversen med svenskans struktur, på så sätt att versen följer ordens och stavelsernas normala betoning. Detta är inte alltid fallet i de andras versioner. Exempelvis får ordet "tillfällen" i tredje raden i Collinders översättning och "tillaga" i Hagbergs sista rad, om blankversen följs, en betoning som avviker från standardspråkets. Hallqvist och Collinder är de som i högst grad anpassar versen efter talets rytm i och med att deras radbrytningar mestadels inträffar mellan satser, där det naturligt sker en paus. I Risttarps version kan radbrytningen inträffa var som helst, ibland mitt i en prepositionsfras, som mellan första och andra raden.

Hallqvists vers följer alltså i högre grad än de andras talspråkets naturliga rytm och svenskans betoningsmönster. Den står därmed stilistiskt närmast originalet och är samtidigt den mest scenvänliga av de fyra versionerna (jfr Levý 1969:147). Även Collinder lyckas skapa en naturligt flytande vers. I jämförelse med de andras, i synnerhet Hallqvists, befinner sig hans översättning dock på en betydligt högre lexikalisk stilnivå, vilket den ovanliga formen "hirdmän" och det högtidliga "röna kalla blickar" är exempel på, och är därmed den version som är minst anpassad till moderna scenkonventioner. Hallqvists version är med sina

talspråkliga ord och fraser, till exempel ”sura miner”, istället den mest vardagsspråkliga av översättningarna.

(9) Not to a rage; patience and sorrow strove	oO oO oO oO oO
Who should express her goodliest. You have seen	oO oO oO oO oO
Sunshine and rain at once, her smiles and tears	oO oO oO oO oO
Were like a better way. Those happy smilets	oO oO oO oO oO o
That played on her ripe lip seemed not to know	oO oO oO oO oO
What guests were in her eyes, which parted thence	oO oO oO oO oO
As pearls from diamonds dropped. In brief,	oO oO oO oO
Sorrow would be a rarity most beloved	oO oO oO oO ooO
If all could so become it.	oO oO oO o

(318)

Men ej till raseri;	oO oO oO
Ty sorg och tålmod begynte tävla	oO oO oO oO oO o
Om vem som skulle mest försköna henne.	oO oO oO oO oO o
Ni har sett solskensregn: hon log och grät	oO oO oO oO oO
Liksom en dag i maj. De sälla löjen,	oO oO oO oO oO o
Som lekte kring de friska läpparna,	oO oO oO oO oO
Ej tycktes känna till, vad gäster bodde	oO oO oO oO oO o
I hennes ögon, och som skildes dädan	oO oO oO oO oO o
Som pärlor droppande från diamanter.	oO oO oO oO oO o
Kort sagt: en huldrik prydnad vore sorgen,	oO oO oO oO oO o
Om så den klädde alla.	oO oO oO o

(CAH:97)

Men inte vred: med sorgen stridde lugnet	oO oO oO oO oO o
om att få smycka henne. Ni har sett	oO oO oO oO oO
solsken och regn i lag: hon log och grät	oO oO oO oO oO
mer ljuvt ändå – de hulda leenden	oO oO oO oO oO
som livar hennes mun tycks inte veta	oO oO oO oO oO o
vad gäster ögat har; de liknar pärlor	oO oO oO oO oO o
som droppar ifrån diamanter. Nog sagt,	oO oO oO oO o Oo

en skatt av sällsynt värde vore sorgen oO oO oO oO oO o
ifall den klädde alla så. oO oO oO oO

(BC:97)

Men inte vred. Nej, sorg och självbehärskning oO oO oO oO oO o
fick slåss om vem som klädde henne mest. oO oO oO oO oO
Har ni sett regn i sol? Så log och grät hon, oO oO oO oO oO o
men ännu vackrare. Det lilla leende oO oO oO oO oO oO
som lekte kring de mjuka läpparna, oO oO oO oO oO
det tycktes inte märka gästerna oO oO oO oO oO
i hennes ögon – gäster som tog avsked oO oO oO oO oO o
likt pärlor, droppande från diamanter. oO oO oO oO oO o
Ja, sorgen skulle bli ett älskat smycke oO oO oO oO oO o
ifall den klädde alla så. oO oO oO oO

(BGH:93)

Men inte upprörd: tålmod och sorg oO oO oO oO oO
fick slåss om vad som klädde henne bäst. oO oO oO oO oO
Om ni har sett ett regn i solsken, så oO oO oO oO oO
var hennes leende och hennes tårar, oO oO oO oO oO o
fast ännu bättre. Milda leenden oO oO oO oO oO
som lekte kring de mjuka läpparna oO oO oO oO oO
såg inte ut att lägga märke till oO oO oO oO oO
de gäster hennes ögon fått och som oO oO oO oO oO
föll därifrån som pärlor droppande oO oO oO oO oO
från diamanter. Kort och gott: ett smycke oO oO oO oO oO o
det blev av sorgen om den klädde alla oO oO oO oO oO o
på detta vis. oO oO

(JR:104)

I exemplet, som är hämtat från fjärde aktens tredje scen, beskrivs Cordelias känslor när hon får läsa om sin fars hemska öde. Inte heller i det här fallet har originalet en ren femtaktig jamb. I åttonde raden förekommer även trokéer och daktyler och versen har en kort slutrad, vilket är

vanligt i Shakespeares blankversmonologer och uttrycker en innehållslig avrundning och sammanfattning av det sagda.

Även i det här fallet har översättningarna generellt sett en renare jambisk vers än originalet. Den enda som har ett brott i versen på ett ställe är Collinder. Det infaller före ordet ”Nog” i sjunde raden och är tematiskt motiverat, eftersom det föregår sammanfattningen och sammanfaller med det innehållsliga brottet i versen. Alla översättningarna har dock i någon mån följt originalets avrundning på slutet och har en kort sista rad. Den översättning som följer talets rytm bäst vad gäller versrader och radbrytning är Hallqvists, där raderna för det mesta utgör hela satser. Ristarps översättning, som har en radbrytning efter satsinledande ”som” och ”så”, ligger längst från talets rytm.

Liksom i det förra exemplet är Hallqvists översättning den mest scenvänliga. Hennes talspråkspanpassade vers följer dagens teaterkonventioner (Levy 1969:137). Hallqvists översättning har till skillnad från de andras även explicit dialogiska inslag, en direkt fråga och ett ja-svar, vilket bidrar till dess scenvänlighet. Hagberg översatte också för scenen, men hans version hör till en annan epok med sin ålderdomliga syntax och ordval: ”vad gäster bodde”, ”dädan” etc. Collinders version har en högtidlig, deklamatorisk prägel och skulle som speldrama passa bättre i en tidigare epok med mer stiliserade scen-konventioner (Levy 1969:137). Bland annat använder Collinder omvänd ordföljd, ”vad gäster ögat har”, och en lexikalt hög stilnivå, ”hulda leenden”, där exempelvis Hagberg har det både sinnligare och talspråkligare ”friska leenden”. Ristarps ordval skiljer sig i modernitet och vardaglighet visserligen inte från Hallqvists, men han har istället både en onaturlig talrytm och en omständlig satsbyggnad, ”ett smycke, det blev av sorgen”, och hans version fungerar därför inte lika bra scenmässigt som Hallqvists version.

4. Sammanfattning

I uppsatsen har fyra svenska översättningar av Shakespeares *King Lear* undersökts utifrån frågeställningen i hur hög grad de anpassats till mål-språkskulturen och i hur hög grad de återger Shakespeares stil vad gäller originella metaforer, ordlekar, rim och metriskas egenskaper.

I översättningsteorin finns olika ideal som är tillämpbara på en pjäs som *King Lear*. Enligt Werner Kollers ekvivalensbegrepp är de formellt-stilistiska dragen konstituerande för litterära texter och det är därför viktigast att översättningen återger dem. Mot den uppfattningen står koherenskravet. Enligt Mona Baker och Katharina Reiss kan en översättning inte anses ekvivalent eller adekvat om den inte kan förstås av målspråkläsaren, varför alla kulturspecifika metaforer, som i hög grad präglar *King Lear*, borde anpassas efter målspråkpublikens referensramar. Därtill bör dramatiköversättningar, som Levý framhåller, om de avser att ligga till grund för scenföreställningar, även anpassas efter skådespelarnas muntliga och publikens receptiva förutsättningar.

Exemplen i den här uppsatsen visar en övergripande skillnad i översättningsstrategi mellan de fyra översättningarna. Medan Collinder prioriterar närheten till Shakespeares stil har Hallqvist anpassat sin översättning till målspråkmottagaren. Skillnaden kan förklaras med deras olika syften och ideal. Collinder var med sin språkvetenskapliga bakgrund i första hand stil- och formmedveten och hade dessutom den språkpolitiska ambitionen att skapa inhemska ordformer, vilket syns i hans översättning. Hallqvist skrev direkt för scenen och hennes mål var att uttrycka sig på en idiomatisk, modern och lättillgänglig svenska.

Mellan Collinders och Hallqvist två ytterligheter befinner sig Hagbergs och Ristarps översättningar. Hagberg hade, liksom Hallqvist, som syfte att hans översättningar skulle uppföras och liksom hon hade han ambitionen att uttrycka sig på en idiomatisk och begriplig svenska. Men samtidigt är Hagbergs översättning präglad av 1800-talets litterära konventioner och även med sin tids mått mätt i vissa avseenden ålderdomlig. Ristarps version vacklar mellan stiltrogenhet och kulturell anpassning liksom mellan arkaismer och moderna uttryck, och det är svårt att utläsa någon klar strategi i den. Detta kan i hans fall bero på ovana vid att översätta klassiska verk och osäkerhet på grund av en stark vördnad för Shakespeare, som tydligt kommer till uttryck i hans förord.

De svenska översättarnas olika strategier, i synnerhet Hallqvists och Collinders, återspeglar även en generell trend inom den europeiska Shakespeareforskningen- och översättningen, där stilistisk originaltrohet och kulturell anpassning länge utgjort två motpoler.

Litteratur

Primärlitteratur

Original

Shakespeare, W. *King Lear* 1997 [1608]. Arden Shakespeare edition. Red. R. A. Foakes. London: Methuen drama.

Översättningar

Shakespeare, W. 1961. *Kung Lear*. Övers. B. Collinder. Stockholm: Natur & Kultur.

Shakespeare, W. 1967 [1847-1851]. *Kung Lear*. Övers. C. H. Hagberg. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Shakespeare, W. 2004 [1983]. *Kung Lear*. Övers. B. G. Hallqvist. Stockholm: Ordfront.

Shakespeare, W. 2010. *Kung Lear*. Övers. J. Ristarp. Stockholm: Atrium.

Sekundärlitteratur

Baker, M. 1992. *In other words: a coursebook on translation*. London: Routledge.

Collinder, B. 2011 [1992]. *Nya Ordhandboken*. Femte upplagan. Förlagshuset Fyris AB. <http://runeberg.org/nyaord/> (hämtad 2012-10-26).

Delabastita, D. & L. D'hulst. 1993. "Introduction". I: Delabastita, D. & L. D'hulst, (red.) *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 9–24.

Foakes, R. A. 1997. "Introduction". I: Shakespeare, W. *King Lear*. Arden Shakespeare edition. Red. R.A. Foakes. London: Methuen drama, 1–151.

Frykman, E. 1986. *Shakespeare*. Stockholm: Norstedts.

Hallqvist, B. G. 1987. *Min text och den andres*. Lund: Tegnérssamfundet.

Ingo, R. 2007. *Konsten att översätta*. Översättandets praktik och didaktik. Lund: Studentlitteratur.

- Koller, W. 2001 [1979]. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 6. durchgesehene und aktualisierte Auflage. Wiebelsheim: Quelle & Meyer (= Uni-Taschenbücher, 819).
- Koller, W. 1989. "Equivalence in translation theory". I: Chesterman, A. (red.), *Readings in Translation theory*. Helsinki: Finn Lectura, 99–104.
- Levý, J. 1969. *Die literarische Übersetzung*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Lilja, E. 2006. *Svensk metrik*. Stockholm: Svenska akademien.
- Monié, K. 2008. *Ord som himlen når*. Stockholm: Atlantis.
- Nahlbom, K. 2012. *Fotbollsspelare eller storskrävlare. Om stiltrogenhet och kulturell anpassning i fyra svenska King Lear-översättningar*. Självständigt arbete (magister), 15 hp, Översättarutbildning, Göteborgs universitet, <http://hdl.handle.net/2077/28308> (hämtad 2012-10-26).
- NE 1990 = *Nationalencyklopedin* 1990. Bd. 4. Höganäs: Bra Böcker.
- NE 1992 = *Nationalencyklopedin* 1992. Bd. 8. Höganäs: Bra Böcker.
- Norstedts engelska ordbok* [www]. <http://www.ord.se> (hämtad 2011-05-05).
- Reiss, K. 1989. "Text types, translation and translation assessment". I: Chesterman, A. (red.) *Readings in Translation theory*. Helsinki: Finn Lectura, 105–115.
- Svenska Akademiens ordbok* [www]. <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/> (hämtad 2011-05-05).
- Sveriges Författarförbund [www]. *Uppdrag: "Bibliotek"*. <http://www.forfattarforbundet.se/sff/main.nsf/3/03572A79CF67655EC12575070053F99F> (hämtad 2011-05-09).

Om att översätta stil. Några nedslag i svensk skönlitteratur på engelska

Inger Ruin

1. Inledning

De senaste fyrtio åren har översättningsstudier utvecklats till en självständig akademisk disciplin som sträcker sig över en mängd olika forskningsområden. Den undersökning som presenteras här beskriver översättning av svensk skönlitteratur till engelska. Enligt en "basic 'map' of Translation Studies" som presenterades redan 1988 av J.S. Holmes och återges i Toury (1995:10) är det en produktorienterad deskriptiv studie. Den centrala frågeställningen gäller om vissa stilistiska drag i originalet återfinns i översättningen i den mån den engelska språkstrukturen medger detta. En underförstådd fråga rör översättningens funktion i målspråkskulturen, nämligen om översättningar av svenska litterära verk har en rimlig chans att ta plats i målspråkets kanon på något som liknar de litterära kriterier som kvalificerar dem för denna position på hemmaplan.

Det går numera en skiljelinje inom forskningsområdet översättningsstudier mellan forskning som främst orienterar sig mot den så kallade källtexten, originalet, och forskning som har fokus på måltexten, d.v.s. översättningen. Inom den förra inriktningen har det gjorts många försök att beskriva olika typer av översättningar. Dessa beskrivningar speglar olika sätt att precisera hur nära originalet det är möjligt och önskvärt för en översättning att komma. I *Stylistic Approaches to Translation* hävdar Boase-Beier (2006:44f.) att en viktig skillnad mellan "the way literary and non-literary texts are translated is that the former will tend to require direct translation (which preserves the style)". Enligt Gutt (1991:127) ger stilistiska egenskaper hos texter "clues that guide the audience to the interpretation intended by the communicator". Trots att det har ifrågasatts om det överhuvud är möjligt att nå fram till förfat-

tarens avsikt så utgår jag i min undersökning från att stilistiska ledtrådar är viktiga och värda att bevara i en litterär översättning.

Materialet för undersökningen består av de första ca 30 sidorna från 18 svenska skönlitterära verk i engelsk översättning. De flesta är publicerade och översatta från 1970-talet och framåt. Undantag är två romaner av Stig Dagerman från 1945 och 1948, översatta på 1990-talet respektive 1950-talet, och *Doktor Glas* av Hjalmar Söderberg från 1905, översatt både på 1960- och 1990-talet. Nio författare och tretton översättare är representerade. Exempelen i denna artikel kommer från 12 av de 18 verken och deras översättningar.¹ De övriga 6 ingår i underlaget för min bedömning av frekvenser gällande typer av skillnader mellan original och översättning.

I stället för att utgå från ett antal på förhand utvalda stilistiska drag har jag jämfört original och översättning och registrerat skillnader i den språkliga formen som inte uppenbart kan förklaras av grammatiska restriktioner eller av andra olikheter mellan engelska och svenska. Denna genomgång visar att endast en typ av skillnad förekommer i alla de undersökta översättningarna. Den gäller rena missförstånd på grund av bristande ordförståelse. De mest frekventa typerna av skillnad rör ordningsföljden mellan satser och mellan satsled samt grafiska meningars struktur.

Det mer än 30-åriga standardverket *Style in Fiction*, som kom ut i en andra upplaga för några år sedan (Leech & Short 2007), anger tre viktiga faktorer i uppbyggnaden av en text: *segmentation*, *sequence* och *salience*. Segmentering syftar på den uppdelning i mindre enheter, segment, som nödvändigt sker både i det talade och skrivna språket. I skrift markeras dessa segment av interpunktionen, vilket innebär att

¹ I analysen nedan används följande förkortningar vid återgivande av exempel: BB (*Bränt barn*, Dagerman), DG (*Doktor Glas*, Söderberg), GB (*Guds barmhärtighet*, Ekman), HV (*Händelser vid vatten*, Ekman), JO (*Juloratoriet*, Tunström), LB (*Livläkarens besök*, Enquist), MS (*Merabs skönhet*, Lindgren), MU (*Musikanternas uttåg*, Enquist), NB (*Kapten Nemos bibliotek*, Enquist), O (*Ormen*, Dagerman), OV (*Ormens väg på hälleberget*, Lindgren) och P (*Pölsan*, Lindgren). Eftersom det finns två översättare av *Doktor Glas* skrivs deras initialer ut: PBA (Paul Britten Austin) och RW (Rochelle Wright). För övriga översatta texter anges bara en sidreferens.

bruket av skiljetecken är en viktig faktor för skapandet av prosans rytm. (ibid.:170, 173) Sekvens syftar på ordningsföljden mellan satser och mellan satsled; ”salience” kan översättas med ’framhävande’ och syftar på stilistiska drag som författaren använder för att dra läsarens uppmärksamhet till ett ord, en fras eller ett textavsnitt.

Mot bakgrund av denna beskrivning är det anmärkningsvärt att just förändringar av ordningsföljden mellan satser och mellan satsled och av interpunktionen är bland de vanligast förekommande skillnaderna mellan original och översättning i mitt material. Följande lista kan ge en approximativ bild av de frekvenser som gäller, även om siffrorna inte gör anspråk på exakthet:

- Förändring av ordningen mellan satser och mellan satsled: 94 exempel i 15 verk.
- Två eller flera grafiska meningar dras ihop till en: 40 exempel i 11 verk plus mer än 30 i Dagermans *Bränt barn*.
- En lång grafisk mening delas upp på flera: 30 exempel i 6 verk plus ett mycket stort antal i 3 verk av Torgny Lindgren.

Detta resultat av genomgången av de utvalda texterna gör att jag fokuserar just på dessa tre typer av skillnad mellan original och översättning och diskuterar i vad mån de påverkar översättningens kvalitet. Den följande diskussionen av exempel delas upp i tre avsnitt: ett rör sekvens, d.v.s. förändring av ordningen mellan respektive satser och satsled, och två berör segmentering, d.v.s. korta grafiska meningar som blir långa och det motsatta, långa meningar som förkortas. Den tredje faktorn som lyfts fram av Leech & Short (2007), framhävande, påverkas både av sekvens och segmentering och behandlas tillsammans med dessa. Förändringar i sekvens och segmentering har konsekvenser för vad som framhävs och vad som kommer i bakgrunden, vilket framgår av exemplen. Ett annat exempel på framhävande som också tas upp är upprepning. Självfallet finns det många andra stildrag i skönlitteratur som översättare kan välja att överföra till måltextern eller inte, men de faller utanför ramen för denna artikel.

2. Sekvens – förändring av ordningen mellan satser eller satsled

De två första exemplen nedan visar hur en adverbialsats i originalet flyttas antingen från början till slutet eller från slutet till början av en mening i översättningen. I det tredje exemplet ändras ordningsföljden mellan satserna och en huvudsats görs om till en infinit sats.²

- (1) *Utan att fråga någon om råd* hade hon ansökt om platsen och beslutat sig för resan. (GB:11)
She had applied for the position and made up her mind to go *without consulting anyone.* (7)
- (2) Det vållade honom sorg, det märkte jag *fast det var så kallt och mörkt.* (GB:5)
Even though it was cold and dark, I could tell that made him sad. (1)
- (3) Väine blev mer och mer irriterad när Johan duckade utan att försvara sig. *Han fick inte visa vad han dög till.* (HV:32)
Hoping to show the others what he could do, Väine grew more and more annoyed when Johan ducked without defending himself. (27)

I det första exemplet har den infinita adverbialsatsen en starkare betoning när den står först i satsen i originalet än när den står sist i översättningen. I det andra binder subjektet ”Det” i den första huvudsatsen ihop berättelsen med det föregående genom att det står först. När adverbialsatsen placeras först i översättningen försvinner denna länkning. I det tredje exemplet ändras ordningsföljden mellan satserna samtidigt som en huvudsats görs om till en infinit sats. I (1) och (2) får avvikelsen från originalet konsekvenser i form av ändrad betoning och försvagat samband mellan meningar och i (3) respekterar inte översättaren författarens val av ordningsföljd i beskrivningen av ett händelseförlopp.

I nästa exempel (4) beskriver originaltexten en serie händelser i fyra huvudsatser som utgör var sin grafisk mening. Översättaren drar ihop texten till två meningar. Huvudsats nummer två blir apposition till ob-

² I exemplen nedan kursiveras de delar av citaten som är relevanta för det aktuella språkliga fenomenet som diskuteras.

jektet i den första. De två följande huvudsatserna binds ihop med ”and” får byta plats, vilket ändrar berättarperspektivet.

- (4) Nu hörde han Vidarts bil. Det var en Duett med trasig ljuddämpare. *Men hundarna skällde redan. De hade hört den långt före honom.* (HV:19)

Then he heard Vidart's car, a Duett with a faulty silencer. *The dogs had heard it long before he did and were already barking.* (15)

I originaltexten följer vi skeendet ur romanfigurens (”hans”) perspektiv. ”Han” hör bilen och känner igen den på den trasiga ljuddämparen och kommer på att hundarna börjat skälla tidigare och alltså hört bilen före honom. I översättningen är det en utanförstående berättare som konstaterar att hundarna hade hört bilen tidigare och börjat skälla.

I mitt material finns många exempel på att placeringen av adverbial i översättningen avviker från den i originalet och det gäller såväl när de utgörs av enkla adverb som av adverbfraser och adverbialbisatser. I alla handböcker i engelsk grammatik för svenska läsare brukar det finnas ett avsnitt om adverbialens placering. Det finns vissa skillnader mellan språken, men i Svartvik och Sagers *Engelsk universitetsgrammatik* (1996:399f.) konstateras att placeringen av tunga adverbial, dvs. prepositionsfraser, nominalfraser och satser, inte bereder några svårigheter eftersom den ofta överensstämmer med svenskan. Även om det normala är final position kan ett betonat adverbial också ha initial position i engelska. Därmed ges också stöd åt min intuitiva tolkning av exempel (1), nämligen att placeringen först i satsen kan ge extra betoning.

Det finns många exempel på att initiala adverbial flyttas till final position men även motsatsen, som i exempel (2) och (5). Ibland verkar det inte ha någon större påverkan på betydelsen, men det förändrar alltid i någon mån rytmen och betoningen. I exempel (5) och (6) är det flyttade adverbialet mer respektive mindre betonat på grund av positionen först eller sist.

- (5) Musiken kunde höras *vinternätter när det var kallt*, då sjöng det i den hemlighetsfulla värld som han och jag skapat åt oss: (NB:21)

On cold winter nights you could hear the music, when the secret world he and I had created would be singing: (17)

- (6) *Tätt tätt intill hennes läppar* höll han biten med klippsocker. (NB:13)
He held the lump of sugar-loaf *close, close to her lips. (9)*

Följande exempel (7) visar hur frontplaceringen av ett adverbial kan bidra till att göra en berättelse mer dramatisk. Meningen ingår i en inre monolog där berättarrösten ”han” återkallar ett skeende i minnet. Genom att inleda med ”på långt håll” får författaren läsaren att se med berättarens ögon långt bort och med honom upptäcka den lilla skrånande – och, vilket framgår av sammanhanget, hotfulla – hopen.

- (7) Och *på långt håll* hade han sett den lilla folkhopen och hört ropen. (MU:25)

He had seen the small crowd of people and heard the shouting *from a long way away. (16–17)*

Ibland tjänstgör det initiala adverbiala som en länk till föregående mening som i (8), en länk som saknas i översättningen när adverbiala flyttas.

- (8) Kvar lämnades *ett rike utan betydliga ekar. I detta föröddas landskap* säger han sig växa upp (LB:18)

Until what remained was *a kingdom with no mature oaks. Guldberg tells of growing up in this devastated landscape (9)*

Ett initialt adverbial är alltså starkt betonat både på svenska och engelska. I Kerstin Ekmans *Händelser vid vatten* finns ett exempel på hur författaren kan utnyttja detta för att framhäva ett viktigt led i en berättelse.

- (9) *När som helst* kunde Johan framkalla synen. En lång karl. Orange hellyhansen och slitna svarta skinnbyxor. - - - Han rufsade honom i håret. Tog i honom. *När som helst* kunde han framkalla det. Men han var sparsam med att göra det. (HV:18)

Johan was able to call up that sight *at any given moment. A tall man. Orange sweatshirt and worn black leather trousers. - - - The man*

ruffled his hair and touched him. He could visualize that scene *at any time*. But he was thrifty about doing so. (14)

I originalet placeras adverbialiet ”när som helst” först i en mening två gånger i skildringen av en episod. Efter meningen ”När som helst kunde Johan framkalla synen” följer en utförlig beskrivning av det som är ”synen” och den avslutas med ”När som helst kunde han framkalla det.” I översättningen är båda tidsadverbialen placerade sist i sina respektive meningar och hela verbfrasen inklusive adverbialen representeras av olika uttryck: ”Johan was able to call up that sight at any given moment” och ”He could visualize the scene at any time.” Både adverbialiets frontplacering och upprepningen av samma följd av ord två gånger i originalet framhäver hur viktig denna upplevelse är för romanpersonen Johan, medan översättningen inte ger samma starka intryck.

Ett annat intressant exempel på betydelsen av placering först i en mening finns i översättningen av Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas*:

- (10) *Ur människornas längtan efter kärlek* har ju hela den sidan av kulturen spirat upp, som inte direkt syftar till hungerns stillande eller försvar mot fienden. Vårt skönhetsinne har ingen annan källa. All konst, all dikt, all musik har druckit ur den. (DG:12)

Does not all that side of our culture not directly designed to still hunger, or defend us against our enemies, spring *from mankind's longing for love*? Our love of beauty knows no other source. All art, all poetry, all music has drunk at it. (PBA:20)

The longing for love has inspired all human culture that rises above the level of basic survival. Our sense of beauty has no other wellspring. All art, all literature, all music has drunk from it. (RW:5)

Genom att placera adverbialiet först introduceras och betonas det som är fokus inte bara i den mening där det ingår utan även i de följande. Det finns två översättningar till engelska av *Doktor Glas*. I den första, av Paul Britten Austin, flyttas det initiala adverbialiet till slutet av meningen. I den andra, av Rochelle Wright, har adverbialiet gjorts om till subjekt och behåller därmed samma position som i originalet, och fyller samma funktion att utgöra fokus som det frontställda adverbialiet.

Med denna presentation av exempel har jag försökt visa hur översättarens förändringar av ordningsföljden mellan satsen och mellan satsled på olika sätt påverkar texten. Textelement kan komma att framhävas mer eller mindre än i originalet, markeringar av sambandet mellan meningar kan försvinna och både händelseförlopp och berättarperspektiv kan ändras.

3. Segmentering - två eller flera meningar blir en

I många av de översättningar jag undersökt finns exempel på att flera grafiska meningar dras ihop till en. Det kan ske på olika sätt. En punkt kan bytas ut mot komma, man kan skjuta in 'and' eller 'but', man kan göra om en fristående huvudsats till en bisats genom att tillfoga ett relativpronomen eller en konjunktion och man kan göra om en självständig sats med finit verb till en participkonstruktion eller annan typ av satsförkortning. I det följande visas exempel på hur dessa avvikelser från originalet påverkar textens stil.

- (11) Genom fönstret kände Johan att gräset luktade starkt. Det luktade björklöv också. Torsten hade lövat bron. (HV:22)

Through the window, Johan could smell the grass as well as the birch leaves from the branches Torsten had put on the steps. (18)

Detta är ett typiskt exempel på Kerstin Ekmans stil i just den här romanen, *Händelser vid vatten*. Var och en av de tre korta meningarna har sin egen tyngd. Ingen är underordnad eller sidoordnad. I översättningen skapas en lång mening genom att samordna de båda första verbfraserna och haka på den sista huvudsatsen som en prepositionsfras. Sakinnehållet är det samma men vart och ett av de tre leden är mindre distinkta än i originalet.

I följande exempel (12) från samma roman skapar de korta meningarna en rytm som förmedlar det snabba tempot i berättelsen, något som enligt min uppfattning inte förmedlas av de engelska presensparticipen.

(12) Så fort motorljudet dött bort sprang Johan ner. Han tänkte inte. Han bara sprang nerför trapporna och ut. (HV:22)

As soon as the sound of engines had died away, without thinking, Johan ran down, simply racing down the stairs and out. (18)

I exempel (13) återges en inre monolog. En 16-årig pojke försöker återkalla ett minne. Genom de korta meningarna skapas intrycket att han trevande söker sig tillbaka till något som hände för flera år sedan. I översättningen som utgörs av en mening saknas detta minnessökande helt.

(13) Nu kom de där tankarna. - - - Han fick dem en gång när han åkte skidor med henne. Då var han nog elva, tolv år. I varje fall så gammal att han klarade Björnfjäll. (HV18)

He had had those thoughts once when he was out skiing with her, when he was about eleven or twelve, old enough anyhow to manage Bear Mountain. (14)

I Stig Dagermans roman *Bränt barn* är korta meningar ett ännu mer dominerande stildrag än i Kerstin Ekmans *Händelser vid vatten*. Översättaren binder ofta, men inte konsekvent, ihop de korta meningarna till längre. Omedelbart efter följande exempel på avvikelser från originalet där tre korta grafiska meningar blir en lång (14) följer sju mycket korta meningar som översättaren troget återger.

(14) Han tycker inte om präster. Han tycker bara att det är vackert med en präst. Så han svarar buttert att hon levde som fattigt folk. (BB:15–16)

He doesn't like parsons, just thinks it's nice to have one, so he answers sullenly that she lived as poor people do. (18–19)

I nästa exempel (15) inleds tre grafiska meningar i följd med adverbet ”då”. Två av dem är inte speciellt korta, men upprepningen av samma initiala adverb markerar att dessa tre meningar bildar självständiga enheter i ett medvetet anaforiskt mönster. Trots detta bryter översättaren upp meningsstrukturen genom att byta ut punkt mot komma på två ställen och göra fyra meningar till två. Dessutom utelämnas översättningen av ”då” i två av de tre fallen.

- (15) Ty det var värst de första dagarna. *Då* immade hela rutan efter en kort stund. *Då* fick han hugga tag i sin hand och dra den mot fickan för att den inte skulle slita sig lös och krossa rutan. *Då* fick han bita till i sina läppar för att munnen inte skulle fara upp och skrika. (BB:12)

For the first days were the worst, *then* the whole pane had clouded over after a while. He had had to grab hold of his hand and pull it down into his pocket so that it wouldn't tear itself loose and break the glass, he had had to bite his lips together so that his mouth wouldn't fly open and scream. (15)

De följande två exemplen är typiska för Dagermans stil i *Bränt barn*. Översättaren väljer att inte följa originalets segmentering. Punkt blir komma, ”and” skjuts in. I (16) görs den tredje meningen om till en satsförkortning med presensparticip i stället för ett finit verb, i (17) görs en av huvudsatserna om till en konjunktionsbisats.

- (16) Gatan som de far på är kall och hård. Längs trottoarerna går vindens hårda kvast. En hatt för den med sig, en ny svart hatt. (BB:16)

The street they are driving along is cold and hard, and the wind's stiff broom sweeps the pavements, taking a hat with it, a new black hat. (19)

- (17) Hon tycker om den som tycker att hon är vacker. Det är många som tycker att hon är vacker. Därför tycker hon om många. (BB:27)

She likes anyone who thinks she is pretty, and as there are many who think she is pretty, there are many she likes. (32)

I många av de 18 undersökta översättningarna har jag funnit ett mindre antal exempel på att översättaren för ihop två eller flera korta meningar till en. Det stora antalet exempel i översättningarna av *Händelser vid vatten* och *Bränt barn* beror på att korta meningar är ett genomgående stildrag i båda romanerna. Vid läsning av originaltexten framstår detta sätt att skriva som ett medvetet stilistiskt val för att uppnå bestämda effekter. I de andra romanerna av samma författare som ingår i mitt material förekommer detta stildrag inte i någon liknande utsträckning. Eftersom det saknas grammatiska restriktioner i engelska som skulle göra det omöjligt att följa författarnas val av segmentering i form av korta

meningar är det anmärkningsvärt att översättarna avviker från originalet. En utförlig beskrivning av vilka funktioner de korta meningarna har i just dessa verk skulle kräva en mer ingående analys än den som ryms i denna artikel. Det jag kunnat göra här är att ge exempel.

4. Segmentering - en lång mening blir flera

En ”lång mening” betecknar här en grafisk mening som består av fler än en huvudsats eller av en eller flera huvudsatser med flera bisatser. Jag skall här ge exempel på olika typer av långa meningar som översättarna väljer att dela upp i flera och diskutera vad detta innebär för upplevelsen av texten.

Den långa meningen kan användas för att gestalta ett flöde av tankar eller tal. I exempel (18) funderar huvudpersonen i Hjalmar Söderbergs roman *Doktor Glas* över sitt dagboksskrivande och i (19) återges pastor Gregorius nervösa svada när han möter doktor Glas i samma roman. I Göran Tunströms *Juloratoriet* (20) minns kantorn hur gripen han var av tanken att deras lilla kyrkokör skulle kunna framföra Bachs Juloratorium. I samtliga fall väljer översättaren att inte behålla den långa meningen som markerar flödet. Beträffande *Doktor Glas* så finns det som sagt två översättningar, en av Paul Britten Austin och en av Rochelle Wright. Det är den förre som stycker upp de långa meningarna i (18) och (19), medan den senare behåller originalets meningsstruktur.

- (18) Jag sitter vid mitt öppna fönster nu och skriver detta – för vem? För ingen vän och för ingen väninna, knappt för mig själv ens, ty jag läser icke i dag vad jag skrev i går och kommer icke att läsa detta i morgon. (DG:8)

Now I sit at my open window, writing – for whom? Not for any friend or mistress. Scarcely for myself, even. I do not read today what I wrote yesterday; nor shall I read this tomorrow. (PBA:16)

Now I'm sitting at my open window writing this – for whom? Not for a friend or a woman, scarcely even for myself, since I don't read today what I wrote yesterday and won't read this tomorrow. (RW:3)

- (19) Men han hade mycket mera att tala om, viktiga saker: det är ju en rent-av onaturlig värme, och det är dumt att det skall byggas ett stort riksdagshus på den lilla holmen där, och min hustru är förresten inte riktigt kry. (DG:6)

But there was a lot more than this he wanted to talk about. Important things: It's quite simply unnatural, this heat. And: It's stupid, building great big parliament buildings on that little island. And: My wife isn't really well, either, if it comes to that. (PBA:14)

But he had a good deal more to say, important things like this heat is quite extraordinary, and it's stupid to build a big house of parliament on that little island, and as a matter of fact, my wife isn't really well, either. (RW:2)

- (20) (Den natten, när Solveig kom med förslaget hade han inte kunnat sova, utan tagit sitt minsta barn på axlarna och vandrat fram och tillbaka på kyrkogården ända tills morgonen kom.) Han var genomblöt om fötterna och hade först då märkt, att han gått på de våregniga grusgångarna i tofflorna, utan ytterrock och utan något på huvet och allt det var ju hans eget problem, värre var det med dottern, som i nattlinnet frusit sig till en svår förkylning som höll familjen vid oro ända fram till midsommar det året. (JO:41)

His feet were soaked and it was only then he noticed he had walked in the rain-soaked gravel paths in his slippers, without an overcoat or anything on his head. And all this was his own problem. It was worse for his daughter, who in her nightgown had caught a terrible cold that kept the family worried until midsummer. (40)

Den långa meningen kan också skapa en poetisk stämning genom sin lugna rytm. Samma innehåll uppbrutet i korta meningar förmedlar ett annat intryck. Ett sådant exempel finns i *Doktor Glas* (21). Liksom i (18) och (19) är det Paul Britten Austin som avviker från originalet – och dessutom felöversätter ordet ”töcken” – medan Rochelle Wright behåller den långa meningen.

- (21) Det kommer en sval, jämn luftström från öster, töcknet lyfter, seglar långsamt bort och blir en lång slöja av rött stoft bort i väster. (DG:5)

From the east comes a steady cool breeze. The heat-wave lifts and drifting slowly off, turns to a long veil of red, away westward. (PBA:13)

A cool, steady breeze blows in from the east, the cloud lifts, wafts slowly away and becomes a long, red veil off to the west. (RW:1)

I Stig Dagermans roman *Ormen* finns ett exempel på hur den långa meningen kan förstärka en metafor. I texten står det ”och hela tiden löpte det som ett segt streck mellan hennes och Bills ögon” och så fortsätter beskrivningen i en enda mening av hur hon rör sig ända tills strecket kapas då hon svarar i telefonen och säger ”Hejsan Åke”. Den långa meningen illustrerar det sega strecket. Genom att den börjar när telefonen ringer och slutar först när Wera svarar så markerar den också intensiteten i Bills upplevelse av flörten med flickan som jobbar i caféet samtidigt som han fikar med Irène. I den upplevelsen finns inga pauser. Översättningen delar upp förloppet i tre meningar och missar båda dessa effekter.

- (22) Men sen skrällde telefonen en ilsken signal i rummet innanför och Wera gav plats för Irène i spegeln och makade sig slött innanför disken och hela tiden när hon gick löpte det som ett segt streck mellan hennes och Bills ögon och hon smög sig runt dörrposten in i telefonrummet så släpigt och så vänslande, att strecket inte skars av av dörrpostens bett utan sträckte sig ända fram till telefonen och kapades först när han hörde hennes tobakshesa och lite släpiga röst säga: Hejsan Åke. (O:27)

Then the telephone screeched angrily in the adjacent room and Vera gave way to Irène in the mirror. She made her way casually behind the bar, and all the time there was a sort of unbroken line linking her eyes and Bill's. She slunk around the door jamb and into the room where the telephone was in such an abandoned and sensuous way that the line wasn't bitten off by the door jamb but stretched itself as far as the telephone and didn't snap until he heard her smoky and somewhat drawling voice say: 'Hi there, Åke!' (32–33)

Ett liknande exempel på den långa meningens funktion finns hos Torgny Lindgren i romanen *Pölsan*. Exemplet (23) visar hur Torgny Lindgrens växling mellan korta och långa meningar har ett alldeles bestämt syfte. Texten börjar med den korta meningen ”Men en gång såg han en motorcyklist.” Denna korta mening presenterar det som följer och som på slutet sammanfattas i meningen ”Den synen var oförlömlig”. Den första meningen följs av ytterligare två korta meningar som

beskriver situationen, en varm dag i augusti vid landsvägen. Sedan följer i en enda lång mening berättarens syn. Genom att synen beskrivs i en mening förmedlas romankaraktärens intensiva upplevelse av detta ögonblick. När satsstrukturen ändras i översättningen går den effekten förlorad.

- (23) Men en gång såg han en motorcyklist. Det var en het dag i augusti, nere vid landsvägen. Värmen hade strömmat upp genom äldalen. Motorcyklisten höll munnen öppen mot vinden, hans hår fladdrade över nacken, det var omöjligt att veta vart han var på väg, det såg ut som om han skrattade åt den milda blåsten som han hade emot sig och som strömmade genom honom. Den synen var oförglömlig. (P:38)

But once, on a hot August day, he saw a motorcyclist down on the main road. The heat had been streaming up the river valley. The motorcyclist had his mouth open to the wind, his hair billowing out behind him. It was impossible to guess where he was going, and it looked as if he were laughing at the warm breeze rippling through him. It was an unforgettable sight. (41–42)

Den långa meningen som börjar ”Motorcyklisten höll munnen öppen ...” är uppbyggd av fyra huvudsatser sammanlänkade med komma, så kallad satsradning. Detta är ett skrivsätt som ofta förekommer hos Torgny Lindgren i de romaner som ingår i mitt material. Hos andra författare i undersökningen finns det också men är inte alls lika frekvent. Det är intressant att notera att det även används i engelsk skönlitteratur. Leech & Short (2007: 201–202) kallar det för ”inferred linkage” och ger exempel från E.M. Forsters roman *A Passage to India*: ”The sides of the tunnel are left rough, they impinge as an afterthought upon the internal perfection.” Leech & Short tar upp detta i samband med en genomgång av olika typer av *linkage*, d.v.s. sätt att få texten att hänga ihop genom bruk av konjunktioner, adverb och hänvisningar. Författarna hävdar att moderna författare ofta undviker bindeord och i stället lutar till ”inferred linkage”, ett slags underförstådd bindning utan tydliga signaler. Vad som är intressant utifrån perspektivet i den här artikeln är att denna typ av mening uppenbarligen är acceptabel i engelsk skönlitteratur liksom i svensk.

De tre Torgny Lindgren-texter som undersökts är från novellsamlingen *Merabs skönhet*, som är översatt av Mary Sandbach, och från romanerna *Ormens väg på hälleberget* och *Pölsan*, båda översatta av Tom Geddes. Först några exempel där översättarna avviker från originalet genom att byta ut komma mot punkt:

- (24) Och sedan hon gjort fårosten så vart hon kvar där, hon kunde icke förmå sig att gå hem till skräddar Molin och säga: Otto Holmberg i Finnträsk har legat åtvad mig, han var som ett vilddjur, jag skulle bara göra fårosten åt honom, han spelade dragspelet för mig, han var som en glupande ulv, han tappade besinningen och förståndet. (MS:15)

And after she had made the sheep's-milk cheese the next morning she stayed there. She could not bring herself to go home to Tailor Molin and say: "Otto Holmberg in Finnträsk has lain with me; he was like a wild animal. I was only going to make sheep's-milk cheese for him. He played the accordion for me. He was like a ravenous wolf. He quite lost his head. (13)

- (25) Han hade nu ett sursår däri benet och satt ini kammarn bakom handeln, det var i förfallstiden och det rann görjvattnet ur kängskorna på mor, hon hade ock fått som en ingivelse att hon skulle säga att hon säkert visste att dem, hon och Ol Karlsa, att dem hade ställt det så att dem väntade smått ilag, hon var grådu och åt saltkornen direkt ur säcken. (OV:20)

He had running sores on one leg now and sat in the parlor behind the shop. It was the beginning of spring and there was muddy water pouring from Mother's boots. She'd also had in mind to say that they, she and Ol Karlsa, had brought it on themselves to be expecting a little'un together. She had a craving and was eating salt straight from the sack. (18)

Att byta ut alla komma mellan huvudsatser mot punkt, som i dessa exempel, är inte en praxis som översättarna tillämpar konsekvent. Det finns också exempel på att man i samma mening delvis följer originalets bruk av komma och delvis ändrar. (26) Man kan också ändra satsstrukturen på annat sätt än genom att byta ut komma mot punkt som i exempel (27), där två av fyra huvudsatser görs om till infinita satser med presensparticip.

- (26) Han ville icke säga att han oppå inga villkor ville hava vanskaptkostymerna, han ville vara präktigt och oförargerligt och gudaktigt klädd, han brukade låta sy kostymerna i Norsjö, han hade ju råd och nämndeman var han, hans klädnad skulle vara kraft och heder. (MS:10)

On no account was he going to say that he didn't want a badly made suit, he wanted to be finely, inoffensively, and piously dressed. He had his suits made in Norsjö, he could afford it and he was a jurymen; the clothes he wore had to display power and dignity. (11)

- (27) På försommaren nittonhundraförtytta hade han kommit till överläraren inne i samhället, han sökte en tjänst som folkskollärare, han var den våren utexaminerad från seminariet i Umeå, han överlämnade såväl prästbetyg som friskintyg. (OV:31)

In the summer of 1948 he had gone into town to see the Principal, having just qualified from the teacher training college in Umeå and seeking a post as grade school teacher. He could provide a health certificate as well as proof of residence. (35)

Meningar som består av huvudsatser sammanlänkade med komma förekommer även hos andra författare än Torgny Lindgren och det finns flera exempel på att översättarna valt att förändra meningsstrukturen, till exempel i Stig Dagermans roman *Ormen*. (28) En ung flicka ligger i sin säng en morgon och ska strax stiga upp; ”svepningen” syftar på hennes lakan. Den långa meningen beskriver hennes iakttagelser och tankar.

- (28) Svepningen gled av benen, de hade inte hunnit bli solbrända än, de var vita som vaxljus, hon tänkte på kyrkan. (O:11)

The shroud slid away from her legs, which hadn't had time to get sunburnt yet; they were as white as candles, and made her think of church again. (16)

Av de fyra huvudsatserna länkade med komma blir den andra en relativsats, ett komma byts ut mot semikolon framför den tredje och före den sista skjuts in ett ”and”. Flödet av tankar som gestaltas i originalet har därigenom ingen motsvarighet i översättningen. Dessutom tydliggörs den underförstådda associationen mellan benens vithet som liknar vaxljus och tanken på kyrkan genom ”and made her”.

Exemplen på hur översättarna delar upp och även på andra sätt förändrar den långa meningen visar att detta påverkar upplevelsen av texten. Det som försvinner är det obrutna flödet av en romanpersons tal eller tankar. Det som förmedlas i den långa meningen i originalet kan också vara något dramatiskt eller något poetiskt och stämningsfullt eller bara återkallandet av en händelse som finns i minnet som en sammanhållen helhet.

5. Avslutning

Syftet med denna undersökning var att ta reda på i vad mån översättaren lyckas bevara författarens stil. Genom att tillämpa en traditionell lingvistisk metod att analysera stil utgående från textens formella drag jämfördes original och översättning. Resultatet av dessa jämförelser ledde till en fokusering på tre typer av skillnader mellan original och översättning: sekvens, dvs. ordningsföljden mellan satser eller satsdelar, segmentering, dvs. textens uppdelning i grafiska meningar av olika längd och framhävan, dvs. hur bl.a. sekvens och segmentering påverkar vad som framhävs i texten. De undersökta texterna ger många exempel på skillnader i just dessa hänseenden mellan original och översättning som inte kan förklaras genom olikheter mellan källspråk och målspråk. Eftersom de tre företeelserna sekvens, segmentering och framhävan är viktiga stildrag, kan man konstatera att när översättarna inte följer originalet så avstår de i många fall från en möjlighet att bevara författarens stil. För att återvända till citatet från Gutt (1991:127) i inledningen så försvinner därmed vissa ledtrådar till tolkningen av texten utlagda av författaren.

Litteratur

Primärlitteratur

Original

- Dagerman, S. 1981 [1945]. *Ormen*. Stockholm: Norstedts (= Samlade skrifter, 1).
- Dagerman, S. 1982 [1948]. *Bränt barn*. Stockholm: Norstedts (= Samlade skrifter, 5).
- Ekman, K. 1974. *Häxringarna*. Stockholm: Bonniers.
- Ekman, K. 1997 [1993]. *Händelser vid vatten*. Stockholm: Månocket/Albert Bonnier.
- Ekman, K. 1999. *Guds barmhärtighet*. Stockholm: Månocket/Albert Bonnier.
- Enquist, P. O. 1978. *Musikanternas uttåg*. Stockholm: Norstedts.
- Enquist, P. O. 1991. *Kapten Nemos bibliotek*. Stockholm: Norstedts.
- Enquist, P. O. 1999. *Livläkarens besök*. Stockholm: Norstedts.
- Gustafsson, L. 1978. *En biodlares död*. Stockholm: Norstedts.
- Gustafsson, L. 1991. *En kakelsättares eftermiddag*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Jersild, P.C. 1977 [1976]. *Barnens ö*. Stockholm: Bonniers (= Delfinserien).
- Jersild, P.C. 1980. *En levande själ*. Stockholm: Bonniers.
- Lindgren, T. 1983. *Merabs skönhet. Berättelser*. Stockholm: Norstedts.
- Lindgren, T. 1986 [1982]. *Ormens väg på hälleberget*. Stockholm: Norstedts.
- Lindgren, T. 2002. *Pölsan*. Stockholm: Norstedts.
- Söderberg, H. 2010 [1905]. *Doktor Glas*. Stockholm: Bonniers (= Bonnierpocket, Klassikerserien).
- Tunström, G. 1996 [1983]. *Juloratoriet*. Stockholm: Bonniers (=Svenska klassiker).
- Östergren, K. 2005 [1980]. *Gentlemen*. Stockholm: Bonniers.

Översättningar

- Dagerman, S. 1950. *A Burnt Child*. Övers. A. Blair. London: Chatto & Windus.
- Dagerman, S. 1995. *The Snake*. Övers. L. Thompson. London: Quartet Books.
- Ekman, K. 1996. *Blackwater*. Övers. J. Tate. London: Vintage.
- Ekman, K. 1997. *Witches' Rings*. Övers. L. Schenck. Norwich: Norvik Press.
- Ekman, K. 2009. *God's Mercy*. Övers. L. Schenck. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press.
- Enquist, P. O. 1992. *Captain Nemo's Library*. Övers. A. Paterson. London: Quartet Books.
- Enquist, P. O. 1993. *The March of the Musicians*. Övers. J. Tate. London: Quartet Books.
- Enquist, P. O. 2003. *The Visit of the Royal Physician*. Övers. T. Nunnally. London: Vintage.
- Gustafsson, L. 1990. *The Death of a Beekeeper*. Övers. J. Swaffar & G. Weber. London: Collins Harvill.
- Gustafsson, L. 1993. *A Tiler's Afternoon*. Övers. T. Geddes. New York: New Directions.
- Jersild, P. C. 1986. *Children's Island*. Övers. J. Tate. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press.
- Jersild, P. C. 2003. *A Living Soul*. Övers. R. Lesser. Norwich: Norvik Press.
- Lindgren, T. 1990. *The Way of a Serpent*. Övers. T. Geddes. London: Collins Harvill.
- Lindgren, T. 1989. *Merab's Beauty and Other Stories*. Övers. M. Sandbach. London: Collins Harvill.
- Lindgren, T. 2005. *Hash*. Övers. T. Geddes. New York: Overlook Duckworth.
- Söderberg, H. 1998. *Doctor Glas*. Övers. R. Wright. Madison, Wis. Department of Scandinavian Studies (= Series: WITS II, 8).
- Söderberg, H. 1963. *Doctor Glas*. Övers. P. B. Austin. London: Chatto & Windus.
- Tunström, G. 1995. *The Christmas Oratorio*. Övers. P. Hoover. Boston: David R. Godine Publ.
- Östergren, K. 2008. *Gentlemen*. Övers. T. Nunnally. Edinburgh: Canongate.

Sekundärlitteratur

- Boase-Beier, J. 2006. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester, UK, Kinderhook, USA: St. Jerome Publishing.
- Gutt, E-A. 1991. *Translation and Relevance*. Oxford, Cambridge: Basil Blackwell.
- Leech, G. & M. Short. 2007. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Second edition. Harlow: Longman.
- Svartvik, J. & O. Sager. 1996. *Engelsk universitetsgrammatik*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB.
- Toury, G. 1995. *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Tomas Tranströmer om översättning

Torsten Rönnerstrand

I Tomas Tranströmers föreställningsvärld är ”översättning” ett centralt begrepp. Detta är kanske inte något att förvåna sig över. Som de flesta vet är ju Tranströmer en av världens mest översatta poeter. Hans verk finns på mer än 50 språk (Karlström 2001, Rönnerstrand 2003:156-160).

Den översättarverksamhet som ligger bakom fick ett lysande äreminne i Eric M. Nilssons och Marita Gattes informativa – och vackra – film *Tre översättare om Tomas Tranströmer*, som visades i STV för några år sedan. Här får vi möta några av de mera betydelsefulla i den väldiga skara av hängivna översättare som världen över arbetar med att göra Tranströmer tillgänglig för utländska läsare – holländaren Jan Bernlef, fransmannen Jaques Outin och tysken Hans Grössel (Nilsson & Gatte 2003).

Dessa översättare gör i filmen en rad klagörande uttalanden som inte bara handlar om att översätta Tranströmer utan också om översättning i allmänhet. Särskilt gäller detta Bernlef. Hans synpunkter innehåller också några av de mest skarpögda iakttagelser om egenarten i Tranströmers poesi som jag träffat på. (ibid.)

Ett annat vittnesmål om denna så omfattande översättningsverksamhet ger boken *Drömseminarium*, som tillkom 2002 vid ett möte i Visby mellan Tranströmer och sju av hans översättare, huvudsakligen från det baltiska området men också från Slovakien och Japan. Den språkkunnige kan här läsa tolv av Tranströmers mest kända dikter i original och därefter parallellt följa originalets överföring till de sju språk som översättarna representerar. I sanning en hissande språklektion! (*Drömseminarium* 2002)

Om det är allmänt känt att Tranströmer blivit översatt till många språk, är det kanske mindre välkänt att han också själv ägnat sig åt översättning i stor skala. Ett brett urval av hans översättningar finns samlade i boken *Tolkningar* (Tranströmer 1999), utgiven i samarbete med Niklas Schiöler. Av den framgår att Tranströmer själv – eller i samarbete med

någon källspråksexpert – översatt ett 40-tal poeter från åtta olika språk till svenska.

Till detta kommer att han ofta själv aktivt medverkat i arbetet med att översätta de egna dikterna till andra språk. Det visar den brevväxling med den amerikanske poeten och översättaren Robert Bly, som 2001 publicerades i volymen *Air Mail. Brev 1964-1990*, som nyligen kommit ut i nytryck. I denna underbart roliga och infallsrika bok kan man bland mycket annat följa det ofta mödosamma arbetet med att överföra poesi från ett språk till ett annat (Tranströmer & Bly 2001).

Mot den bakgrunden överraskar det knappast att även begreppet översättning kommit att spela en central roll i Tranströmers föreställningsvärld. Att så är fallet framgår inte bara av *Air Mail* utan också av många intervjuer, debattinlägg och andra uttalanden i medierna. Dit hör också ett samtal med Robert Bly, som trycktes 1978 i *Bonniers Litterära Magasin* (nr 4). Dessutom kan hans intresse för ”översättning” avläsas i den tematik vi möter i hans poesi, även om ordet där får en vidgad, närmast metaforisk användning. (Rönnerstrand 2003:165-160, Tranströmer & Bly 1978)

I *Air Mail* handlar diskussionen om översättning och översättande oftast om arbetet med specifika dikter. Men här finns också principiella synpunkter på översättning som leder vidare till frågeställningar som borde kunna vara av intresse för varje läsare.

Ett talande exempel på det dyker upp då Tranströmer berömmar Blys översättning av dikten ”Längs radien”, tryckt i *Stigar* 1973 (Tranströmer 2011:212). Vad som främst dikterar hans uppskattning av Blys engelska version är uppenbarligen dess förmåga att återskapa den upplevelse som varit diktens inspirationskälla. Det framgår av en formulering i ett brev från 13/2 1974, som ingår i *Air Mail*:

Vad som är bra med dina översättningar är att jag alltid återfår den känsla jag ursprungligen hade just när jag började skriva dikten. Andra översättare ger en (blek) avbild av den färdiga texten men du för mig tillbaka till den ursprungliga upplevelsen. (Tranströmer & Bly 2001: 243)

Uppfattningen att översättaren inte i första hand ska söka återskapa den tryckta eller upplästa texten utan i stället koncentrera sig på den upplevelse som ligger bakom den är långtifrån självklar. Men den har djupa rötter i Tranströmers poetik.

Å ena sidan framhäver han – i motsats till många andra nutida poeter – vikten av att förankra varje dikt i en konkret verklighet. Det motsvarar i stort sett vad som i mera teoretiserande sammanhang brukar kallas referentialitet. Å andra sidan visar citatet att det för Tranströmer centrala är den upplevelse som utlöste diktens födelse. Han förväntar sig alltså av översättaren att den översatta texten ska överföra samma upplevelse till läsaren. Men eftersom även upplevelser äger rum i världen – fast i en inre, mental värld – så skulle man kunna hävda att en sådan dikt samtidigt refererar både till en yttre och en inre verklighet. Kanske man kunde säga att det handlar om referentialitet i en mer kvalificerad mening än den vardagliga (Rönnerstrand 2003:167ff.)?

Tranströmer lägger alltså stor vikt vid att hans dikter ska ge en både sann och konturskarp bild av den yttre och inre verklighet som varit deras inspirationskälla. Det framgår också av en intervju i *Lyriskvällen* 1973:6, där han säger: ”Jag hittar egentligen aldrig på något. Jag ljuger aldrig om miljön.” I andra uttalanden hävdar han att hans dikter måste vara sanna i den meningen att de ”svarar mot en upplevelse” (Harding 1973:58f.).

Tranströmers strävan mot en sanningsenlig verklighetsskildring ligger till grund för många av hans uttalanden om översättning. Inte minst gäller detta om de anvisningar han i *Air Mail* ger sin översättare Robert Bly. De har ofta just syftet att förse Bly med den information han behöver för att göra en korrekt översättning av dikternas skildringar av den konkreta ”verklighetsplacering” som är deras utgångspunkt (Tranströmer & Bly 2001:40, 90, 165–174, 176, 258).

Samtidigt är det tydligt att kravet på trohet mot diktens konkreta ”verklighetsplacering” kan utgöra ett problem för översättaren – som Tranströmer alltså söker övervinna genom olika råd eller anvisningar. Ett exempel av det slaget är den kommentar till dikten ”Andrum juli”

som ingår i ett brev från 20/11 1970 (Tranströmer & Bly 2001:165–168).

”Andrum juli” är en skärgårdsskildring – med bryggor och båtfärd – som mynnar ut i en dubbelexponering, där skärgårdsmiljön får smälta samman med det inre av en blå lampa av den typ som var vanlig före elektricitetens införande.

Andrum juli

Den som ligger på rygg under de höga träden
är också däruppe. Han rännilar sig ut i tusentals kvistar,
gungar fram och tillbaka,
sitter i en katapultstol som går loss i ultrarapid.

Den som står nere vid bryggorna kisar mot vattnet.
Bryggorna åldras fortare än människor.
De har silvergrått virke och stenar i magen.
Det bländande ljuset slår ända in.

De som färdas hela dagen i öppen båt
över de glittrande fjärdarna
ska somna till sist inne i en blå lampa
medan öarna kryper som stora nattfjärilar över glaset.
(Tranströmer 2011:183)

I sin kommentar till Blys översättning – i hans *Friends, You Drank Some Darkness* kallad ”Breathing Space July” – har Tranströmer vissa invändningar, låt vara hovsamt formulerade. De går ut på att översättaren inte lyckats återge den konkreta verklighetsplacering som varit diktens utgångspunkt. Så konstaterar han till exempel att Bly gjort dikten ”rumsligt större” genom att överflytta scenen från den svenska skärgården till ett kaliforniskt landskap vid Stilla havet, och att han gjort bryggorna till ”ocean docks”. Han invänder också mot tolkningen av den sista strofens båtfärd som en roddtur, eftersom den i verkligheten ägde rum i en motorbåt. Dessutom vänder han sig mot den översatta versionens skildring av den lampa som förekommer i slutet av sista strofen. På den här punkten förtydligar Tranströmer sina anvisningar med två teckningar som ska illustrera skillnaden mellan den bakomliggande verklighetens

lampa och den som tycks ha föresvävat Bly då han gjorde sin översättning (Tranströmer & Bly 2001:165–168).

Dessa hovsamma invändningar har i huvudsak väglett Bly i hans fortsatta arbete med dikten. Det enda undantaget gäller lokaliseringen till oceanen som Bly hållit fast vid. Det visar den färdiga översättningen som finns tryckt i *Friends, You Drank Some Darkness* (Bly 1975:229):

Breathing Space July

The man who lies on his back under huge trees
is also up in them. He branches out into thousands of tiny branches.
He sways back and forth,
he sits in a catapult chair that hurtles forward in slow motion.

The man who stands down at the dock screws up his eyes against
the water.

Docks get old faster than men.
They have silver-gray posts and boulders in their gut.
The dazzling light drives straight in.

The man who spends the whole day in an open boat
moving over the luminous bays
will fall asleep at last inside the shade of his blue lamp
as the islands crawl like huge moths over the globe.

Men Tranströmers omsorg om diktens sanning gäller inte bara den konkreta verklighetsplaceringen. Dikten måste ju också ”svara mot en upplevelse”. Tranströmers kommentarer till Blys översättning av ”Med älven” illustrerar detta (Tranströmer & Bly 2001:174-179).

I den här dikten skildras känslor av avstånd inför vad poeten uppfattar som enkelspårighet i den politiska debatten under det sena 60-talets vänstervåg. Här symboliseras de enkelspåriga debattörerna av timmerstockar som motståndslöst låter sig drivas fram i en fors (jfr Espmark 1983:155–158):

Med älven

Vid samtal med samtida såg hörde jag bakom deras
ansikten

strömmen

som rann och rann och drog med sig villiga och motvilliga.

Och varelsen med igenklistrade ögon
som vill gå mitt i forsen nedströms
kastar sig rakt fram utan att skälva
i en rasande hunger efter enkelhet.

Allt stridare vatten drar

som där älven smalnar och går över
i forsen – platsen där jag rastade
efter en resa genom torra skogar

en junikväll: Transistorn ger det senaste
om extrasessionen: Kosygin, Eban.

Några få tankar borrar förtvivat.

Några få människor borta i byn.

Och under hängbron störtar vattenmassorna

förbi. Här kommer timret. Några trän
styr som torpeder rakt fram. Andra vänder
på tvären, snurrar trögt och hjälplöst hän

och några nosar sig mot älven stränder,
styr in bland sten och bråte, kilas fast
och tornar upp sig där som knäppta händer

örörliga i dånet...

såg hörde jag från hängbron

i ett moln av mygg,

tillsammans med några pojkar. Deras cyklar
begravda i grönskan – bara hornen
stack upp.

(Tranströmer 2011:184f.)

När denna dikt kom ut, kritiserades den för sitt politiska innehåll. Man menade att den genom skildringen av diktjagets attityd till de framrusande timmerstockarna legitimerade en passiv, distanserad hållning till tidens stora frågor. För att försvara sig mot kritiken genmälde Tranströmer, som alltid, att hans diktning måste ha en konkret verklighetssituation som utgångspunkt (Espmark 1983:155–158).

Denna konkreta verklighet ägnas följaktligen en hel del utrymme i de anvisningar till sin översättare som Tranströmer lämnar i ett brev från 29/11 1970. Efter en detaljrik skildring av den yttre miljön skriver han: ”Men jag stod just den dagen i juni 1967 i Floda i Dalarna och tittade på Väster-Dalälven – dikten är dokumentär.” (Tranströmer & Bly 2001:171–177)

Men Tranströmers vägledning handlar alltså inte bara om att till Bly förmedla en sann bild av den konkreta situationen. Han vill ju också ge en sann bild av den inre upplevelse som dikten svarar mot, dvs. känslor som väcktes av den politiska situationen i Sverige vid tiden för diktens tillkomst. Det är på detta som han syftar med orden: ”Vad beträffar det ideologiska innehållet kan du titta på mina brev från 1967–68 om du har dem kvar.” (ibid.:174)

Den starka fokuseringen på diktens dokumentära sanning är förmodligen förklaringen till att Tranströmer ibland tycks ha varit beredd att offra vissa formella kvaliteter för att den så centrala, bakomliggande upplevelsen ska kunna nå fram.

Ett exempel på det får vi i de redan berörda kommentarerna till ”Mot älven”, där han påpekar att två av stroforna i dikten är ”terziner à la Dante”. Ändå accepterar han att översättaren inte uppmärksammat detta (ibid.:173).

Dessa och andra synpunkter som framförs i *Air Mail* visar att översättningsproblematiken spelat en central roll i Tranströmers föreställningsvärld. Därför konstaterar vi utan större förvåning att den också kommer till uttryck i hans poesi. I ”Östersjöar” skriver han:

30 juli. Fjärden har blivit excentrisk – idag vimlar maneterna för första gången på åratall, de pumpar sig fram lugnt och skonsamt, de hör till samma rederi: AURELIA, de driver som blommor efter en havs-

begravning, tar man upp dem ur vattnet försvinner all form hos dem, som när en obeskrivlig sanning lyfts upp ur tystnaden och formuleras till död gelé, ja de är oöversättliga, de måste stanna i sitt element. (Tranströmer 2011:235)

När Tranströmer här jämför obeskrivliga sanningar med ”översättliga” maneter får man intrycket att han utgår från ett annat – och vidare – översättningsbegrepp än det vanliga. Som på många andra ställen menar han här att all språklig kommunikation innebär ett slags översättning, närmare bestämt från ett inre, själsligt språk till ett yttre, i form av tal eller skrift. Det är just så Tranströmer (TT) tänker sig saken i ett radiosamtal med Monica Lauritzen (ML) från 8/10 1977, där han uttryckligen säger att det vanliga språket är resultatet av en översättning från ett inre, mentalt språk:

TT: Men det finns också ett språk som finns bortom det språk som man dagligen talar [...] Det är väldigt svårt att veta var språket slutar och upplevelsen börjar, åtminstone när man skriver dikt. [...] Man skriver på ett sorts språk som inte nödvändigtvis behöver vara svenska och inte nödvändigtvis behöver vara fäst på papper. Om man vill hårdra det här resonemanget riktigt mycket så kan man ju säga att även när man skriver dikt på svenska, så gör man en sorts översättning. ML: Hur menar Du?

TT: Till det språk som ligger en närmast, nämligen svenska språket.

ML: En översättning från ditt inre språk.

TT: Ja, just det.

(Lauritzen 1977)

Detta sätt att se på språket är långt ifrån ovanligt. Att språklig kommunikation i allmänhet kan uppfattas som någon form av översättning är ju en tanke som ofta dykt upp under historiens gång, från Aristoteles och fram till de tyska romantikerna (Rönnerstrand 2003:156–160).

Vad som skiljer Tranströmer från andra företrädare för föreställningen om språket som översättning är att han gjort den till språngbräda för ett poetiskt skapande med stor konkretion och pregnans och en enorm lyskraft.

Litteratur

- Bly, R. 1975. *Friends, You Drank Some Darkness. Three Swedish Poets. Harry Marinson, Gunnar Ekelöf and Tomas Tranströmer. Chosen and Translated by Robert Bly.* Boston: Beacon Press.
- Drömseminarium.* 2002. Visby: Östersjöns författar- och översättarcentrum.
- Espmark, K. 1983. *Resans formler. En studie i Tomas Tranströmers poesi.* Stockholm: P. A. Norstedt & Söners förlag.
- Harding, G. 1973. "En intervju med Tomas Tranströmer." *Lyrkvännen* 1973:6, 53–63.
- Karlström, L. 2001. *Tomas Tranströmer. En bibliografi. Del 2.* Västerås: Västerås Kulturnämnds skriftserie.
- Lauritzen, M. 1977. *Babels torn.* Sveriges Radio P1. 1977-10-08.
- Nilsson, E, & M. Gatte. 2003. *Tre översättare om Tomas Tranströmer.* SVT 2. 2003-06-20.
- Rönnerstrand, T. 2003. "Varje problem ropar på sitt eget språk." *Om Tomas Tranströmer och språkdebatten.* Karlstad: Karlstad University Studies.
- Tranströmer, T. & R. Bly. 1978 "Två poeter översätter". *Bonniers Litterära Magasin* 1978:4, 230–236.
- Tranströmer, T. 1999. *Tolkningar.* Red. N. Schiöler. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Tranströmer, T. & R. Bly. 2001. *Air Mail. Brev 1964-1990.* Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Tranströmer, T. 2011. *Dikter och prosa 1954-2004.* Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

Hur översättarstil formas – Om några strategiska principer i franska översättningar av Strindbergs *Fröken Julie*

Elisabeth Tegelberg

1. Inledning

Det existerar sju översättningar till franska av August Strindbergs *Fröken Julie*: Charles de Bigault de Casanove (1893), Boris Vian (1952), Laurence Calame et al. (1990), Elena Balzamo (1996), Régis Boyer (1997), Terje Sinding (2006). Jag inkluderar här också en översättning gjord av Jacques Robnard (1982), även om han själv betecknade sin text som en ”adaptation”.

I denna artikel kommer jag att jämföra fem av dessa översättningar, nämligen dem från 1952, 1990, 1996, 1997 och 2006, med fokus dels på deras inbördes likheter och olikheter, dels på deras förhållande till Strindbergs originaltext. Jag har inte tagit med Robnards översättning, i dess egenskap av ”adaptation”, liksom inte heller de Casanoves, eftersom den inte utgår från Strindbergs originalmanuskript, vilket återfanns först 1936.

Att tidsfaktorn ofta är av avgörande betydelse vid nyöversättning är välkänt och det faktum att språket förändras – inte minst gäller detta det talade språket, som också är scenens språk – påkallar inte sällan nyöversättning av ett verk. Tidsfaktorn är dock långt ifrån alltid den enda eller ens avgörande faktorn vid nyöversättning. När det gäller de här aktuella översättningarna av *Fröken Julie*, finner man, möjligen något oväntat, att de två som ligger varandra närmast i tiden (1996 och 1997) uppvisar de största inbördes skillnaderna, medan de övriga översättningarna (1952, 1990 och 2006) ligger varandra mycket nära, trots stora avstånd i fråga om tiden för deras tillkomst. Nyöversättningens mekanismer är således, generellt sett, inte enbart relaterade till tid utan också till andra faktorer, exempelvis syfte (jfr nedan under 2). De översättningar som analyseras i denna artikel har olika sti-

listiska profiler och illustrerar genom de olika översättningsstrategierna de prioriteringar översättarna gjort.

Här bör påpekas att översättningarna från 1952 och 1990 är gjorda med utgångspunkt från ett intermediärt språk: Vians översättning baserar sig på en engelsk förlaga, den kollektiva översättningen på Peter Weiss tyska översättning av *Fröken Julie*. I båda fallen har översättarna haft tillgång till svenskspråkiga informanter och i ingetdera fallen kan konstateras några anmärkningsvärda fall av interferens. Man kan däremot se att Calame et al. i vissa fall låtit sig inspireras av Vians översättning – ett antal identiskt formulerade passager låter sig svårigen förklaras på annat sätt. Även Sinding har ibland låtit sig inspireras av Vians översättning; den senares översättning av pjäsen torde vara den mest kända och det är också den som förekommer i *Théâtre complet* (Strindberg 1982).

2. Beskrivning av översättningarna

De översättningar som här behandlas har olika premisser. Régis Boyers (RB) översättning är inte gjord för en specifik uppsättning av dramat. Hans text är försedd med 30 noter i slutet av boken, vilka bl.a. ger läsaren information om vilka ord som står på franska i originaltexten. Den volym där Boyers översättning återfinns innehåller också hans översättning av Strindbergs förord till verket och en egen, längre presentation av detta (volymen inkluderar även en presentation av pjäsen *Pelikanen* och en översättning av denna till franska, *Le Pélican*). Han redogör där bl.a. för skälen till att han i sin översättning anammat Strindbergs tilltal i tredje person (*han/hon*), något som inte är självklart i en fransk kontext.

Elena Balzamos (EB) översättning är gjord med tanke på en specifik uppsättning av pjäsen på Le Théâtre de Chartres. Balzamo har endast två noter i sin text, vilka kortfattat förklarar sammanhang som hon bedömt som svårbegripliga för en fransk publik. Även Balzamo har försett sin text med ett förord, omfattande två sidor, där hon ger en bakgrund till och en kort fransk översättningshistorik av *Fröken Julie*.

Boris Vian (BV) har skrivit ett kort efterord till upplagan från 1957 (ett förord finns till originalutgåvan 1952). I detta säger översättaren att orsaken till den nya versionen av *Fröken Julie* är att alla översättningar åldras och att det är besvärande ("gênant", Vian 1957:77) med omoderna översättningar. Han framhåller också den snabba och nerviga ("nerveux", *ibid.*) dialog som karakteriserar pjäsen och som för den till sin upplösning i ett enda andetag ("d'une seule haleine", *ibid.*). Vians mål har i första hand varit att respektera originalets rytm. Han anser det vara nödvändigt för en översättare att hålla sig så nära ursprungstexten som möjligt och att det är viktigt att försöka återskapa samma upplevelse hos den publik som tar del av den översatta texten som hos originalverkets publik. Man bör, säger han, anstränga sig att åstadkomma en motsvarighet ("équivalent", *ibid.*:78), inte en förklarande text. Vian kommenterar även tilltalet i tredje person och framhåller den speciella atmosfär av instängdhet i olika universa som detta speciella tilltal medför.

Den kollektiva översättningen (C) är som ovan nämnts gjord med utgångspunkt från Peter Weiss tyska översättning av *Fröken Julie* från 1981. Denna franska översättning är i hög grad ett lagarbete, inalles sex personer svarar gemensamt för den. En av översättarna, Matthias Langhoff, har skrivit ett förord, "A propos de la nouvelle traduction de *Mademoiselle Julie*", där han bl.a. informerar läsaren om att detta kollektiva översättningsarbete har varit en ny erfarenhet för dem då de till professionen är teatermänniskor ("gens de théâtre", Langhoff 1981:2). I förordet påpekas att översättarna till sin hjälp också haft en fotokopia av manuskriptet och ett antal svenska vänner som vid behov kunnat konsulteras. Langhoff framhåller, vilket inte saknar intresse i ett översättningsperspektiv, att deras mål inte har varit att åstadkomma en text redo att spelas, som ligger bra i munnen ("facile à se mettre en bouche", *ibid.*), utan att i textens själva struktur finna nya möjligheter att sätta upp den.

Calame et al. är djupt imponerade av hur modern Strindberg är, både när det gäller pjäsens innehåll och dess språk. I förordet ger de uttryck för detta genom att påpeka att det är en så modern text att den gör en andlös ("un texte d'une modernité à couper le souffle", *ibid.*) och de för där också fram dess tidlöshet: "*Mademoiselle Julie* est déterminé mais

non limité dans l'histoire" (*Fröken Julie* är historiskt bestämd men inte historiskt begränsad', *ibid.* min övers.). Enligt förordet har deras huvudsakliga problem vid översättningen varit att samtidigt tillfredsställa kraven på aktualitet och undvika att gå i den fälla som användandet av modernismer utgör, att finna motsvarigheter i vårt samtida språk som respekterar det historiska utan att förfalla till "historisering" ("faire de l'historicisme", *ibid.*:3). De ord och vändningar som hämtats från vardagsspråket är inte slumpmässiga utan valda i avsikt att få översättningen att ligga så nära helhetsstrukturen i Strindbergs pjäs som möjligt. Målet har varit att nå fram till ("rejoindre", *ibid.*) texten, att göra den ögonblicklig, som något oundvikligt, för att allt slutligen skall underordnas den.

Terje Sindings (TS) översättning från 2006 inleds med Strindbergs förord till pjäsen. Översättningen kompletteras med 11 avslutande noter där översättaren dels klargör vissa svårtolkade passager, dels kommenterar vissa skillnader i texten beroende på vilket original som varit utgångspunkt.

Dessa fem översättningar kan sägas representera tre olika förhållningsätt med avseende på formell trogenhet mot Strindbergs text: Boyers översättning utmärker sig genom sin extremt långt drivna bundenhet till originalets form, Balzamos genom sitt uttalade oberoende av originalets språkliga utformning och genom sin koncentration på textens budskap. Dessa två översättningar utgör två "extremer" och uppvisar sinsemellan mycket stora skillnader, såväl lexikalt och semantiskt som syntaktiskt. De tre övriga översättningarna kan sägas representera en "mittfåra": de får betecknas som relativt neutrala, semantiskt trogna men formellt klart mindre så än Boyers. De ligger dock oftast ganska långt ifrån Balzamos översättning med dess påfallande fria förhållningsätt till ursprungstextens språkliga form. Dessa olika profileringar får påtagliga stilistiska konsekvenser och påverkar de översatta texternas ton, rytm och "röst", liksom personkarakteristiken, vilket gör att man som åskådare (och även läsare) upplever verket på olika sätt.

Det finns inga genomgående, avgörande skillnader mellan de tre översättningar som representerar mittfåran. Man kan konstatera att Calame et al.:s text ibland har en något mer vardagsspråklig karaktär än Vians

och att ordförrådet vid några tillfällen är rakare, t.o.m. råare. Sinding är då och då formellt friare i sin översättning än de andra två och närmar sig ibland Balzamos sätt att angripa texten. Detta innebär självfallet inte att det inte finns exempel på fall där även Vian, Calame et al. och Sinding har valt formellt fria översättningar, utan endast att det finns en generell tendens som motiverar indelningen av översättningstexterna i tre grupper. Boyer avlägsnar sig däremot ytterst sällan från sin formella texttrogenhetsprincip. Såväl de tre översättningar som återfinns i mittfåran som Balzamos översättning är klart kommunikativt inriktade, har en talspråklig och scenanpassad karaktär, medan Boyers översättning har en närmast skriftspråklig karaktär och förefaller mer lämpad att läsas än att framföras på scen inför levande publik.

Det är dock viktigt att understryka att dessa tre förhållningssätt inte förefaller kopplade till en motsvarande treindelning med avseende på översättningarnas syfte. Visserligen är Balzamos den enda av de fem översättningarna som tillkommit i explicit syfte att ligga till grund för en specifik uppsättning av pjäsen, men också de fyra övriga är uppenbart gjorda med avsikten att potentiellt kunna fylla denna funktion. Detta gäller till och med Boyers översättning, vilket klart framgår av vad han i sitt förord säger om sin strävan att i översättningsprocessen prioritera de tre huvudpersonernas vanliga uttrycksätt ("expression ordinaire", Boyer 1997:35), t.ex. beträffande det socialt betingade valet av tilltalsformer. Boyers huvudsyfte tycks helt enkelt ha varit att i kvalitet överträffa de vid den tidpunkten (1997) disponibla översättningarna, dvs. att ersätta snarare än komplettera redan existerande översättningar.

Slutsatsen är att det råder "komparabilitet" mellan de fem översättningarna, och därmed möjlighet till jämförande evaluering.

3. Översättarstil

Enligt min mening kan man med lika stor rätt tala om översättarstil som om författarstil. En översättare kan i mer eller mindre hög grad förvalta en författares stil, vara mer eller mindre källspråksinriktad. Förhållandet till författaren och dennes text beror på översättarens inställning till sin egen roll som översättare, på "ideologi" och estetiska preferenser i fråga

om översättning, men också på ”yttre” faktorer, framför allt översättningens förutsättningar att kunna fungera i den aktuella målspråkskulturen (jfr Tegelberg 2011). En text kan erbjuda många tolkningsmöjligheter och olika möjligheter att fokusera de budskap den är bärare av. *Fröken Julie* upplåter sig i hög grad för jämförande översättningsstudier eftersom detta verk ger utrymme för ett brett spektrum av avstamp och dess problematik är tillämplig på högst skiftande förhållanden. Det är således knappast någon tillfällighet att denna Strindbergs mest kända pjäs har översatts till franska (och till många andra språk) ett flertal gånger och att uppsättningar i Sverige och annorstädes har varit och fortsätter att vara mycket frekventa, både med klassiska och moderna förtecken.

När man jämför olika översättningar av ett och samma verk, är det lätt att konstatera att diskrepansen mellan författarstil och översättarstil i många fall är mycket stor, på samma sätt som den ofta är det mellan olika översättarstilar. Det faktum att en översättare gör en formellt trogen översättning av originaltexten behöver självfallet inte betyda att det är den till innehållet mest författartrogna översättningen eller att den återspeglar originalet på ett stilistiskt troget sätt. Intressant nog har Strindberg, som ju var mycket engagerad i översättningen av sina egna verk och som också själv översatte några av sina verk till franska (bl.a. *Fordringsägare*), framhållit att man som översättare bör prioritera innehållet (”idéerna”) framför formen (Strindbergbrev från 1885 citerat i Bjurström 1990:1202, jfr *ibid.*:1221, jfr också Bjurström 1988:56). I vissa fall (t.ex. i Albert Camus *L'Étranger*; jfr Tegelberg 2009) kan det emellertid vara så att form och innehåll är tätt sammanlänkade genom att formen direkt återspeglar innehållet och det kan då vara eftersträvanvärt att vara så formellt texttrogen som möjligt. Det rör sig alltså i varje enskilt fall om speciella förutsättningar som skall tas hänsyn till och det är inte sällan fråga om grannliga avvägningar mellan respekt för ursprungstextens särart och den översatta textens förutsättningar att fungera optimalt i målspråkskulturen.

När det gäller svensk skönlitteratur, är frågan om olika översättarstilar i hög grad relevant med tanke på att merparten av vår litteratur är översatt, framför allt från engelska men också från ett stort antal andra

språk. Visserligen är å ena sidan varje översatt text en text i dess egen rätt (jfr Toury 1995), men å den andra är det naturligtvis angeläget att den i så hög grad som möjligt speglar originaltextens innehåll, stil och ”röst”. I detta perspektiv spelar nyöversättningar en viktig roll eftersom de tillåter oss att ta del av flera översättarstilar, flera ”röster”, vilket kan fördjupa vår förståelse av ursprungstexten och ge oss nya nycklar till denna.

I vissa fall kommenterar översättaren i för- eller efterord (eller noter) sin (ny)översättning, redogör för svårigheter, motiverar ställningstaganden och förklarar ibland orsakerna till den aktuella nyöversättningen, vilket kan ge läsaren värdefulla upplysningar. Detta gäller flera av nyöversättningarna av *Fröken Julie* (jfr ovan), där bl.a. tilltalet i tredje person (*han/hon*) och de franska replikerna i pjäsen tas upp i ett översättningsperspektiv. Det rör sig om två fenomen som har viktiga stilistiska implikationer i egenskap av tydliga klassmarkörer i Strindbergs text. Överhuvudtaget är stil ett begrepp som har stor relevans när det gäller litterär nyöversättning. Olika stilistiska profiler bidrar till att vi uppfattar en text och dess huvudpersoner på olika sätt och påverkar våra associationsbanor i olika riktningar.

4. Strategier

När det gäller de fem här aktuella franska översättningarna av *Fröken Julie*, finner man inom det lexikaliska, det semantiska och det syntaktiska området ett antal översättarstrategier som ger upphov till stilistiska skillnader med klara mönsterbildningar. Jag kommer här endast att ta upp några av dessa strategier och med hjälp av exempel illustrera den tredelningsprincip som jag anser utmärkande för dessa översättningar. (För en mer omfattande studie över Balzamos och Boyers *Fröken Julie*-översättningar, se Tegelberg 2012.) På det lexikaliska området kommer jag att ta upp idiomering (dvs. målspråklig metaforisering av källspråkligt uttryck i form av idiom: ’hänga med [i vad som händer]’ > ’être dans le coup’), på det semantiska området modulering (dvs. målspråklig förändring av synvinkel: ’grund’ > ’peu profond’ [’föga djup’]), på det syntaktiska området satsförkortning (dvs. målspråklig omvandling av fi-

nit verbuttryck till infinit verbuttryck eller till nominaluttryck, så kallad nominalisering: 'så snart jag kommer tillbaka' > 'dès mon retour' 'redan vid min återkomst').

Balzamos formellt fria förhållningssätt till Strindbergs text tar sig bl.a. uttryck i en omfattande och systematisk användning av nämnda strategier. Detta förhållningssätt är i linje med hennes sätt att genomgående ta fasta på innehållet i utsagan och att frigöra sig från originalets formella karakteristika till förmån för dess budskap. Boyer å sin sida tillämpar mycket sällan någon av dessa strategier utan är ursprungstexten formellt trogen praktiskt taget in i minsta detalj. Vian, Calame et al. och Sinding använder strategierna i viss utsträckning men placerar sig ”på behörigt avstånd” från Balzamo. Sinding är den av de tre i mittfåran som torde ligga närmast Balzamo i detta avseende, men inte heller han ligger särskilt nära Balzamos bruk.

I det följande kommer Balzamos strategiska val primärt att tas som utgångspunkt för beskrivningen.

4.1. Idiomering

I exempel (1–4) har EB, i motsats till övriga översättare, använt sig av idiom (dvs. bildliga uttryck, som i kraft av sin språkspecificitet är svåra att återge med ett motsvarande målspråksidiom: ”tomber des nues”, ”usé jusqu'à la corde”, ”être aux anges”, ”rouler sur l'or”) trots att sådana inte återfinns i originaltexten. Detta är ett led i hennes strävan att åstadkomma en ”kommunikativ” översättning, förankrad i ett dynamiskt talspråk som speglar protagonisternas engagemang. Exempel (2) och (4) illustrerar särskilt tydligt RB:s konsekvent iakttagna formella texttrogenhet¹:

- (1) Att föredra! Vilka tankar! *Jag är förvånad!* (124)
 Préférer ! Quelles pensées ! *Je suis étonnée !* (RB:81)
 Sa préférence ! Quelle idée ! *Je tombe des nues !* (EB:8)
 Préférer ! Quelle idée ! *Je suis surprise.* (BV:287)

¹ Jag har kursiverat de delar av exemplen som illustrerar skillnader i de översättningsstrategier jag diskuterar.

Préférer ? Qu'est-ce que vous imaginez ? *Je suis vraiment étonnée !*
(C:28)

Montrer une préférence ! Mais c'est insensé ! *Je n'en reviens pas !*
(TS:34)

- (2) Hjälp mig! Jag är så trött, så gränslöst trött! (169)
Aidez-moi ! Je suis *tellement fatiguée, si infiniment fatiguée !*
(RB:128)
Aidez-moi, je suis *si fatiguée, usée jusqu'à la corde !* (EB:25)
Aidez-moi ! Je suis *affreusement fatiguée.* (BV:309)
Aidez-moi ! je suis *si fatiguée, si affreusement fatiguée.* (C:53)
Aidez-moi ! Je suis *si fatiguée, si horriblement fatiguée.* (TS:68)
- (3) *Du blev nog glad* om du fick en sån fin karl som jag (121)
Tu serais bien contente si tu épousais un type aussi chic que moi
(RB:78)
Tu serais aux anges si tu pouvais décrocher un mari aussi distingué
que moi. (EB:6)
Ah ! Ta... ta... ta..., *tu serais trop contente* de pêcher un monsieur
aussi bien que moi (BV:285)
Tais-toi ! *Tu serais déjà bien contente* d'en avoir un comme moi
(C:26)
Allez ! *Tu serais bien contente* de trouver un homme comme moi
(TS:32)
- (4) Det var ju en fin karl, *fast han inte var rik.* (119)
C'était quand même un type chic, *bien qu'il ne soit pas riche.* (RB:76)
Le gars, *même s'il ne roulait pas sur l'or,* était quelqu'un de distingué
(EB:5)
Il avait beau ne pas être riche, c'était un monsieur bien. (BV:283)
Le gars était quand même bien, *même s'il n'était pas riche.* (C:25)
C'était un garçon bien, *même s'il n'était pas riche.* (TS:30)

4.2. Modulering

Ett mycket karakteristiskt drag i EB:s översättning är, som ovan framhållits, hennes sätt att snarare återge innehållet i ett ord/uttryck eller en utsaga än att eftersträva en formell spegelbild av originalet. Detta leder

inte sällan till radikala omformuleringar i förhållande till ursprungstexten, något som kan betraktas som en modern översättningsstrategi i linje med den allmänt omfattade åsikten bland dagens litterära översättare att budskapet bör prioriteras. RB använder mycket sällan denna strategi utan föredrar ett formellt troget återgivande av ursprungstextens uttryckssätt. Inte heller de övriga tre översättarna praktiserar denna strategi i en omfattning som närmar sig EB:s.

EB:s strategi framgår tydligt i (5–13), där hon helt frångår de svenska meningarnas formella uppbyggnad men ändå fångar det väsentliga i betydelseinnehållet. Strategin kan betraktas som ett slags parafrasering och resulterar i allmänhet semantiskt i det som Vinay & Darbelnet (1977:51) kallat *modulation*, dvs. ”en variation i budskapet som uppnås genom att skifta infallsvinkel, belysning” (min övers.) och som är berättigad ”när man upptäcker att ordagrann eller t.o.m. transponerad [dvs. ”strukturomvandlad”; min anm.] översättning resulterar i ett uttryck som visserligen är grammatiskt korrekt men som strider mot målspråkets väsen” (min övers.). Exempelvis expliciterar inte EB i (5) begreppet fara utan omformulerar begreppets tankeinnehåll genom att tala om ”risk för ett olyckligt slut” (”et ça risque de mal finir” ’och det riskerar att sluta illa’). På samma sätt väljer EB i (6) en infallsvinkel som inte tar fasta på planernas grad av förnuftighet (”raison”) utan på den talandes (Julie) inställning till dessa planer (”Je n’ai rien contre” ’Jag har inget emot det’). Strategin bidrar till att dialogen får en mer personlig karaktär. På liknande sätt framställs genom moduleringen protagonisten i (7) som agerande (”Vous vous plaignez?” ’Beklagar ni er?’) i stället för passivt upplevande (”être malheureux” ’vara olycklig’). I (8) uppnås samma effekt genom valet av uttrycket ”surveiller sa langue” (’ge akt på sitt språk’) i stället för de stilistiskt ”tamare” ”parler”/”employer”/”utilise un langage correct/décent/convenable” (’tala’/’använda ett korrekt/anständigt/lämpligt språk’). På samma sätt är ”se méfier” (’misstro’) i (9) stilistiskt starkare laddat än ”bavarder” (’prata’) och ”parler” (’tala’), liksom ”tuer” (’döda’) är det i (10). I (11) innebär den förändrade infallsvinkeln en stilistisk ”aktivering” av dialogen (tillstånd: ”être” [’vara’] > process: ”rapporter” [’inbringa’]). Exempel (12–13), slutligen, ger också övertygande prov på hur EB tillgriper modulering för att uppnå en ökad

dynamik i dialogen: (12) ”avoir des lubies/idées” (’ha nycker/idéer’) > ”se compliquer la vie” (’göra livet svårt för sig’); (13) ”(être) derrière les portes” (’stå bakom dörrarna’) > ”tourner le dos à quelqu’un” (’vända någon ryggen’). Det betydelseinnehåll som EB förmedlar i dessa fall är Strindbergs eget, men hennes strategi ”innebär att situationen betraktas ur en annan synvinkel” (Ingo 2007:152):

- (5) Ni leker alldeles för allvarsamt *och det är det farliga.* (138)
 Vous jouez bien trop sérieusement, *c’est ce qui est dangereux!* (RB:95)
 Vous prenez vos jeux trop au sérieux – *et ça risque de mal finir!*
 (EB:13)
 Votre jeu est beaucoup trop sérieux, *et c’est là son danger!* (BV:293)
 Votre jeu est beaucoup trop sérieux, *et c’est le danger.* (C:35)
 Vous jouez trop sérieusement ; *c’est ça qui est dangereux!* (TS:44)
- (6) Gillar ni dem [mina planer för framtiden]?
De synas mig rätt antagliga (151)
 Y souscrivez-vous ?
Ils me semblent très acceptables (RB:108)
 Ça vous va ?
Je n’ai rien contre. (EB:28)
 Les approuvez-vous ?
Ils me paraissent tout à fait raisonnables (BV:300)
 Ne les trouvez-vous pas bons ?
Ils me paraissent acceptables (C:43)
 Ils vous conviennent ?
Ils me paraissent acceptables (TS:54)
- (7) Finns det någon människa på jorden i denna stund som är så olycklig som jag!
Varför är ni det? (154)
 Y a-t-il sur terre en ce moment un être humain qui soit aussi malheureux que moi!
Pourquoi l’êtes-vous? (RB:111)
 Y a-t-il en cet instant quelqu’un au monde plus malheureux que moi ?
Vous vous plaignez? (EB:21)

Existe-t-il un être humain sur terre qui soit en ce moment aussi malheureux que moi ?

Pourquoi le seriez-vous ? (BV:302)

Existe-t-il un homme sur terre qui soit en cet instant aussi malheureux que moi ?

Mais comment ça ? (C:45)

En ce moment, y a-t-il sur terre un être aussi malheureux que moi !

Pourquoi le seriez-vous ? (TS:56)

- (8) Var så god och *begagna ett städat språk* när du talar vid din matmor! (183)

S'il te plaît, *parle un langage correct* quand tu t'adresses à ta maîtresse ! (RB:142)

Surveille ta langue, s'il te plaît, et parle déceimment devant ta maîtresse ! (EB:31)

Je te prie d'*employer un langage décent* quand tu parles à ta maîtresse ! (BV:317)

S'il te plaît, *utilise un langage convenable* quand tu parles à ta supérieure ! (C:61)

Je te prie d'*employer un langage correct* pour parler de la maîtresse ! (TS:79)

- (9) Ja ser ni, jag sa det. Man ska inte dricka, för då pratar man! *Och man ska inte prata!* (167)

Bon, vous voyez, je l'ai dit ! Il ne faut pas boire parce qu'alors, on bavarde ! *Et on ne doit pas bavarder !* (RB:125)

Je vous avais dit de ne pas boire ! Ça rend bavard, *et il faut s'en méfier.* (EB:25)

Qu'est-ce que je vous disais ? Il ne faut pas boire, ça rend bavard, *et il ne faut pas trop parler.* (BV:308)

Vous voyez, je vous l'avais bien dit ! Il ne faut pas boire, ça rend bavard ! *Et on ne doit pas bavarder !* (C:52)

Je vous l'avais dit ! Il ne faut pas boire; quand on boit, on parle ! *Et il ne faut jamais parler !* (TS: 66–67)

- (10) [...] *och det överlevde aldrig greven!* (168)

[...] *et à ça, monsieur le comte ne survivrait jamais !* (RB:127)

[...] – *voulez-vous tuer monsieur le comte ?* (EB:25)

- [...] *et jamais monsieur le comte n'y survivrait.* (BV:309)
 [...] *et jamais le comte n'y survivrait.* (C:53)
 [...] *monsieur le comte n'y survivrait pas!* (TS:68)
- (11) [...] *och det är en mycket tacksam industri* (165)
 [...] *et c'est une industrie très avantageuse...* (RB:123)
 [...] *– et ça rapporte gros.* (EB:24)
 [...] *une industrie très fructueuse* (BV:307)
 [...] *une industrie très lucrative* (C:51)
 [...] *c'est une affaire en or* (TS:65)
- (12) *Ack! de har så mycket choser för sig.* (119)
Hélas! Ils ont de telles lubies! (RB:76)
Dieu que certains aiment se compliquer la vie! (EB:5)
Ah! c'est vrai qu'ils ont de si drôles d'idées. (BV:283)
Ah! ils ont leurs lubies, ces gens-là. (C:25)
Ah! ils ont toujours de ces idées! (TS:30)
- (13) *Och folket står och grinar åt henne bakom dörrarne* (127)
Et les gens qui sont là à ricaner d'elle derrière les portes (RB:82)
Et les gens qui ricanent dès qu'elle leur tourne le dos! (EB:8)
Et les gens debout, en train de ricaner derrière les portes! (BV:287)
Et les gens plantés là, et qui ricanent. (C:28)
Les domestiques ricanent derrière les portes. (TS:36)

4.3. Satsförkortning

RB är även syntaktiskt originalet påfallande trogen och använder inte sällan en av svenskan påverkad fransk meningsstruktur, vilket ibland (men naturligtvis inte alltid) får till resultat att hans text känns något uppstyldad. Hans text utmärks av direktöversättning av satser, framför allt bisatser. Bisatser är ett karakteristiskt inslag i svensk meningsstruktur och förekommer i stort antal i pjäsen; de är emellertid inte lika frekventa i franskan (jfr Eriksson 1997). EB har i stor utsträckning använt sig av det för franskan så karakteristiska fenomenet nominalisering (15–17); hon har en uttalad preferens för substantiv, och hennes översättning innehåller betydligt färre satser än Strindbergs text och

de övriga översättningarna. BV, C och TS använder sig i viss mån av satsförkortning (i första hand TS), t.ex. i (17–18), men i klart mindre omfattning än EB om man ser till översättningarna i deras helhet. Man ser i några av exemplen att RB, förutom sin syntaktiska texttrogenhet, ofta är den lexikalt (men ej pragmatiskt) mest trogne, t.ex. ”descendre” (’nedstiga’) i (14), och ibland ligger på en högre stilnivå än övriga, t.ex. ”décréter” (’stadga’) i (16).

Genom sin komprimerade form bidrar dessa satsförkortningar till att budskapet blir mer koncentrerat. Jämfört med de i normalfallet längre och tyngre bisatserna ger de förkortade satserna replikväxlingen ökad snabbhet och dramat en annan nerv, vilket framträder tydligt om man jämför översättningarna nedan:

- (14) [...] och *komme jag ner på marken* ville jag ner i jorden... (135)
 [...] et *si j'arrive sur le sol*, je voudrais descendre sous terre... (RB:92)
 [...] – mais, *une fois à terre*, je voudrais disparaître sous terre...
 (EB:11)
 Et *si j'ai réussi à l'atteindre*, je voudrais disparaître sous la terre.
 (BV:292)
 Et *si je réussissais à toucher le sol*, je voudrais disparaître sous la terre
 (C:33)
 Et *quand j'y suis*, je voudrais disparaître sous terre... (TS:33)
- (15) [...] och därför att *jag anser självmord* vara ett brott emot försynen
 (165)
 [...] de l'autre, *je tiens* le suicide pour un crime contre la providence
 (RB:123)
 [...] et parce que, *à mon avis*, le suicide est une offense à la Providence
 (EB:24)
 [...] mais parce que *je considère* le suicide comme un crime contre la
 providence (BV:307)
 [...] et deuxièmement, *je considère* le suicide comme un crime contre
 la Providence (C:51)
 [...] ensuite parce que *je considère* le suicide comme un crime contre
 la providence (TS:65)

- (16) Vet ni *vad lagen stadgar*... (166)
 Savez-vous *ce que décrète la loi*... (RB:124)
Selon le code pénal... (EB:24)
 Savez-vous *ce que dit la loi* ? (BV:308)
 Savez-vous *ce que la loi prévoit* ? (C:51)
 Vous savez *ce que dit la loi* ? (TS:65)
- (17) [...] i fall någon skulle vilja resa *innan* greven *kommer hem*! (185)
 [...] au cas où quelqu'un voudrait partir *avant que* monsieur le Comte *rentre* ! (RB:145)
 [...] pour le cas où quelqu'un voudrait partir *avant le retour* de M. le comte ! (EB:32)
 [...] au cas où on voudrait s'en aller *avant le retour* de monsieur le comte. (BV:318)
 [...] au cas où quelqu'un voudrait partir *avant le retour* du comte ! (C:62)
 [...] au cas où quelqu'un voudrait partir en voyage *avant le retour* de monsieur le comte. (TS:80)
- (18) Vilket *språk ni talar* och *vilka tankar ni tänker*! (153)
 Quelle *langue parlez-vous*, et *quelles pensées avez-vous là* ? (RB:110)
 Quelle *façon de parler* – et *de penser* ! (EB:20)
 Quelle *façon de parler* ! Et *quelles pensées* ! (BV:301)
 Cette *façon de parler*, et *cette façon de penser* ! (C:44)
 Quelle *façon de parler* ; quelle *façon de penser* ! (TS:56)
- (19) Jag såg det jag, *fast jag inte ville låtsas om det*. (120)
 J'ai vu ça, moi, *bien que je n'aie pas voulu m'en donner l'air*. (RB:76)
Mine de rien, j'ai tout vu, moi. (EB:6)
 Je l'ai vu, moi, *sans qu'on s'en rende compte*. (BV:284)
 Je l'ai vu, *même si je n'ai rien dit*. (C:25)
 Moi, j'ai tout vu, *même si j'ai fait semblant de rien*. (TS:30)

5. Slutsats

Vi har kunnat konstatera att den stilistiska spännvidden i de i denna artikel analyserade franska översättningarna av *Fröken Julie* är betydande.

Denna spännvidd visar på den stora vikt som man vid bedömning av litterär nyöversättning bör tillmäta begreppet översättarstil. Översättarstilen utgör enligt min mening i detta sammanhang en faktor av minst lika stor dignitet som de faktorer som kan relateras till tidpunkten för och syftet med översättningen. Och likväl är det ett faktum att översättarstil hittills endast i ringa mån tilldragit sig översättningsforskarnas uppmärksamhet.

I det undersökta fallet anser jag att översättarstilen t.o.m. måste betraktas som primär förklaringsgrund till de stilistiska karakteristika som de fem aktuella översättningarna uppvisar. Såväl de frapperande likheterna mellan de tre i tiden spridda nyöversättningarna (1952, 1990, 2006) som de likaledes frapperande skillnaderna mellan de båda i tiden närmast liggande översättningarna (1996, 1997) får sin huvudsakliga förklaring i vitt skilda ideal och attityder i fråga om rollen som språklig förmedlare av litterär text.

Litteratur

Primärlitteratur

Original

Strindberg, A. 1984. *Fröken Julie*. Redigerad och kommenterad av G. Ollén. Stockholm: Almqvist & Wiksell (= Nationalupplagan, 27).

Översättningar

Strindberg, A. 1957 [1952]. *Mademoiselle Julie*. Övers. och efterord B. Vian. Paris: J.P. Mauclair (Paris-Théâtre 66).

Strindberg, A. 1990. *Mademoiselle Julie*. Övers. L. Calame, F. Chattot, M. Langhoff, P. Macasdar, N. Rudnitzky & M. Schambacher, förord M. Langhoff. Arles: Actes Sud.

Strindberg, A. 1996. *Mademoiselle Julie*. Övers. och förord E. Balzamo. Paris: L'Avant-Scène.

Strindberg, A. 1997. *Mademoiselle Julie*. Övers. och inledning R. Boyer. Paris: Flammarion.

Strindberg, A. 2006. *Mademoiselle Julie*. Övers. och noter T. Sinding. Paris: Circé.

Sekundärlitteratur

- Bjurström, C. G. 1988. "Strindberg på franska". *Strindbergiana*, tredje samlingen. Stockholm: Atlantis, 45–64.
- Bjurström, C. G. 1990. "Strindberg écrivain français". I: Strindberg, A. *Œuvre autobiographique*. Vol. II. Red. C. G. Bjurström. Paris: Mercure de France, 1198–1221.
- Boyer, R. "Présentation". I: Strindberg, A. 1997. *Mademoiselle Julie*. Paris: Flammarion, 28–41.
- Eriksson, O. 1997. *Språk i kontrast. En jämförande studie av svensk och fransk meningsstruktur*. Göteborg: Akademiförlaget.
- Ingo, R. 2007. *Konsten att översätta. Översättandets praktik och didaktik*. Lund: Studentlitteratur.
- Langhoff, M. 1990. "A propos de la nouvelle traduction de *Mademoiselle Julie*". I: Strindberg, A. *Mademoiselle Julie*. Arles: Actes Sud, 2–3.
- Strindberg, A. 1893. *Mademoiselle Julie*. Övers. C. de Bigault de Casanove. Paris: Albert Savine.
- Strindberg, A. 1982. *Mademoiselle Julie*. Övers. J. Robnard. Paris: L'Avant-Scène.
- Strindberg, A. 1982. *Théâtre complet*. Vol. II. Red. och noter C. G. Bjurström. Paris: L'Arche.
- Tegelberg, E. 2009. "Främlingen och främlingskapet". *Finsk Tidskrift* 8, 401–411.
- Tegelberg, E. 2011. "Nyöversättning – när, hur och varför?". *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3–4, 77–90.
- Tegelberg, E. 2012. "*Mademoiselle Julie* – två samtida franska översättningar". I: Eriksson, O. (red.). *Aspekter av litterär nyöversättning – Aspects de la retraduction littéraire*. Växjö: Linnaeus University Press, 209–248.
- Toury, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Vian, B. 1957. "A propos de 'Julie'". I: Strindberg, A. *Mademoiselle Julie*. Paris: J.P. Mauclair (Paris-Théâtre 66), 77–78.

Vinay, J-P. & J. Darbelnet. 1977 [1958]. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris: Didier.

Om språkkritik och översättningskritik

Magnus P. Ångsal

I en kåserande artikel i *Dagens Nyheters* kulturbilaga den 25 augusti 2012 ställer Örjan Abrahamsson frågan hur man bäst hanterar litterära översättningar med ordval som vittnar om en daterad människosyn. Ett känt exempel är Agatha Christies deckare *Tio små negerpojkar*. Längre fick den heta just så på svenska. 2007 gavs den ut på nytt, men nu under titeln *Och så var de bara en*, i analogi med den titel som boken fick inför utgivningen i USA 1940, *And then there were none*.

Hur, frågar sig Abrahamsson, skall en översättare tackla Mark Twains generösa bruk av ordet 'nigger' i *The Adventures of Tom Sawyer*? Vad vore rimligt? Att översätta med 'neger' eller ersätta med ett värdeneutralt ord? Skulle det senare möjligen vara uttryck för "censur", rentav "[h]istorieförfalskning" (Abrahamsson 2012:16)?

Två viktiga synsätt möter i Abrahamssons artikel: dels ett översättningskritiskt perspektiv, som handlar om översättningar och deras relation till en originaltext, och dels ett språkreflexivt, språkkritiskt perspektiv, som kan men inte behöver ha med översättning att göra. Det senare får här sin konkretion i frågan om stigmatiserande benämningar som 'nigger' eller 'neger' alls skall användas.

Hur dessa båda storheter – översättningskritik och språkkritik – relaterar till varandra är ämnet för den här artikeln. Mer specifikt handlar den om i vilken mån språkkritik är ett koncept också i översättningskritik. I de två nästföljande avsnitten beskriver jag först språkkritik (avsnitt 1) och sedan översättningskritik (avsnitt 2): Vilka är deras respektive utgångspunkter och analytiska kategorier, vilka språkliga företeelser inträffar dem? Det skall visa sig att språkkritik mycket sällan relateras till översättningskritik i översättningsvetenskaplig forskning. Därefter (avsnitt 3) belyser jag några samband och likheter mellan språkkritik och översättningskritik. Slutligen (avsnitt 4) söker jag svara på frågan om språkkritiken alls är relevant för översättningskritiken.

1. Språkkritik

1.1. Språkkritik och språkvetenskap

Låt oss till en början slå fast att språkkritik är lika med språkreflektion, det vill säga reflektion över språkets natur, system, användning och förhållande till verkligheten. Västerländsk språkkritik går tillbaka på en filosofisk tradition. Den såvitt känt äldsta västerländska texten med språkkritiskt tema är Platons Kratylosdialog från 400-talet före Kristus (Platon 2001). Frågan som Kratylos, Sokrates och Hermogenes tvistar om är huruvida orden äger naturliga motsvarigheter i yttervärlden (*physei-tesen*)¹ eller om deras betydelser vilar på konventioner hos språkbrukarna (*nomos-tesen*). Det handlar således om förhållandet mellan språkligt tecken och referensobjekt, eller för att tala med de Saussure: relationen mellan *signifiant* och *signifié*.

Från Platon och fram till 1800-talet var språkbeskrivning i allmänhet också en sorts språkreflektion eller språkkritik (Kilian, Niehr & Schiewe 2010:14). Tudelningen i deskription och preskription är ett förhållandevis ungt fenomen i språkbeskrivningens historia. Först när en historisk-jämförande språkvetenskap etablerades på 1800-talet inträdde den arbetsdelning enligt vilken språkvetenskapen beskriver medan språkkritiken värderar (ibid.:15). Denna boskillnad bestod under 1900-talet. Troligen kom den också att förstärkas, först med strukturalismen och de Saussures inflytelserika ståndpunkt att lingvistikens uppgift var att rekonstruera språkssystemet (*langue*) och dess regelbundenheter, sedan med Chomsky och den generativa grammatikens fokus på principer för satsgenerering. Att reflektera språkbruksnormer var inte längre centralt. Samtidigt fjärmade sig språkkritiken från den moderna, deskriptiva språkvetenskapen. Den orienterade sig mot en romantisk syn på språket

¹ Physei-tesen går, i synnerhet i en franskspråkig tradition, även under benämningen 'cratylysme'; se härtill Genette (1972:367), som citerar en definition av begreppet som härstammar från Roland Barthes: "ce grand mythe séculaire qui veut que le langage imite les idées et que, contrairement aux précisions de la science linguistique, les signes soient motivés" ('den stora sekulära myt enligt vilken språket efterliknar idéerna och, i motsats till lingvistikens synsätt, tecknen är motiverade', min övers.).

som en levande organism snarare än som struktur. Språkkritiken kom så, åtminstone i Tyskland, att till största delen utövas av personer som inte bedrev språkforskning (ibid.:16). Förhållandet mellan språkkritiken och språkvetenskapen förblev spänt under flera årtionden och var under 1960-talet föremål för flera debatter (jfr volymen *Sprachnorm, Sprachpflege, Sprachkritik* 1968).

För svensk del erbjuder Telemans (2003) historik över svensk språkvård en intressant jämförelsepunkt. Telemans konstaterar om de sista årtiondena under 1900-talet ”att den svenska språkvetenskapen och språkvården i viss mån gled isär” (Telemans 2003:76). Språkvården var enligt Telemans inriktad på common sense och oteoretisk, medan språkvetenskapen blev allt mer teoretiskt orienterad. Något som påminner om den tyska situationen, där språkkritik och språkvetenskap polariserades, tycks alltså ha inträffat i Sverige, fast det här rörde sig om språkvård och språkvetenskap. Språkkritik och språkvård kan visserligen inte likställas (Kilian, Niehr & Schiewe 2010:2), men Telemans skildring av svensk språkvård gör ändå tydligt att åtskilligt av det som i Sverige kallas språkvård går under benämningen *Sprachkritik* i Tyskland. En indikation på det är att Telemans (2003: 125) nämner Gustav Wustmanns välkända *Allerhand Sprachdummheiten* från 1891 som en utländsk förebild för svenska språkvårdsböcker. Just Wustmann och hans gärning ägnar Kilian, Niehr och Schiewe (2010:60f.) ett avsnitt i sin bok, där de karakteriserar honom som företrädare för lekmanamässig språkkritik.² Av detta kan vi dra en viktig slutsats, nämligen att språkvård (ty. *Sprachpflege*) åtminstone är *en* möjlig form av språkkritik.³

1.2. Språkkritikens föremål och ärende

Vi har kunnat konstatera att språkkritik är språkrelektion. Det är nu dags att belysa språkkritiken med större detaljskärpa. Vilka är dess objekt? Vilka syften har den? Svaren på dessa frågor faller olika ut beroen-

² 'Lekmanamässig språkkritik' är min tentativa översättning av "laienlinguistische Sprachkritik" hos Kilian, Niehr och Schiewe (2010).

³ Mer om förhållandet mellan språkvård och språkkritik nedan under 2.2. Se också Dieckmann (2012:3).

de på vilken form av språkkritik som avses. Håller vi oss till den lingvistiskt grundade språkkritik som Kilian, Niehr och Schiewe (2010:52f.) pläderar för så är svaret relativt enkelt: samtliga språkliga enheter som är lika stora som eller större än en enskild ordform kan bli föremål för språkkritik.⁴ Författarna antar följande möjliga objektnivåer för lingvistisk språkkritik: ord, text/stil, diskurs och slutligen kommunikativt handlande (ibid.:18, 36, 45, 49). Om vi med språkkritik däremot syftar på en mer allmän språkreflektion som inte primärt följer lingvistiska principer kan troligen vilket språkligt fenomen som helst läggas under språkkritisk lupp.

Språkkritikens väsen kan också beskrivas utifrån vilket ärende den har och vad den vill åstadkomma. Bland många försök att systematisera dessa ärenden kan särskilt Gauger (1995) framhävas. Han utgår från fem olika språkkritiska riktningar. Den första och mest grundläggande som han urskiljer är filosofisk språkkritik, där förhållandet mellan språk och verklighet är centralt (Gauger 1995:41). Återspeglar orden det som är verkligt och sant, eller höljer orden verkligheten i dimma och dunkel? Denna språkfilosofiska fråga är grundläggande för filosofisk språkkritik. Vidare antar Gauger en moralisk eller politisk språkkritik (ibid.:46). Utgångspunkten är att språk är nära förbundet med tänkande och därmed också med moraliska och politiska värderingar. Vilka värderingar uttrycks med ett visst ord eller en viss typ av språkbruk? Den tredje varianten i Gaugers typologi är den litterära språkkritiken (ibid.:49). Den intresserar sig för litterär kvalitet och grundar sig i estetiska ideal. Den fjärde riktningen har filologisk orientering och ägnar sig främst åt språkriktighetsfrågor, exempelvis lånordsproblematik och annat inflytande från främmande språk (ibid.:52). Den femte varianten slutligen är religiöst motiverad språkkritik (ibid.:54), som kan tänkas kretsa kring frågor om huruvida språket kan göra rättvisa åt religiösa erfarenheter och vilken roll språket har för förståelsen av heliga urkunder. Sammanfattningsvis, säger Gauger, fördelar sig dessa språkkritiska intressen på tre områden: livet, vetenskapen och konsten (ibid.).

⁴ Mer om skillnaden mellan lingvistisk och lekmanmässig språkkritik nedan i detta avsnitt.

Gaugers systematisering är, det är värt att betona, en av många. Forskningen om språkkritik har växt påtagligt inom germanistiken under de senaste tio till femton åren, med Dieckmanns (2012) *Wege und Abwege der Sprachkritik* som det i skrivande stund senaste monografiska tillskottet. Dieckmann (2012:3f.) adresserar där en viktig fråga: Är all språkreflektion samtidigt språkkritik? Vardaglig metakommunikation till exempel, där vi tematiserar och värderar sättet vi kommunicerar på, utsagor av typen ”det var egentligen fel ord jag använde, men du förstår säkert vad jag menar” – är det också språkkritik?

Kilian, Niehr och Schiewe (2010) skulle troligen svara ja på den frågan: språkkritik är lika med språkreflektion. Men Dieckmanns (2012) fråga visar på behovet av att urskilja olika former av språkkritik, med varierande grad av analytisk noggrannhet. Termerna lekmanmässig och lingvistisk språkkritik har redan nämnts här ovanför. Detta begreppspar hänger samman med en trend som gör sig märkbar i germanistisk språkvetenskap sedan 1980-talet. Dikotomin språkvetenskap – språkkritik är idag inte lika självklar som den var för bara 30 år sedan. Språkkritik har istället kommit att integreras i språkvetenskapen. Fram träder en lingvistiskt grundad språkkritik. Den – eller rättare sagt dess företrädare – ser som sin uppgift att lägga en vetenskaplig grund för kvalificerade värdeomdömen om språk och språkbruk. ”Linguistische Sprachkritik” skall enligt Kilian, Niehr och Schiewe (2010:52) – som själva förordar denna språkkritiska riktning – förstås inte som en systemlingvistisk ansats, utan som tillämpad språkvetenskap. Den lingvistiska språkkritiken finner sin relevans i skärningspunkten mellan individens språkanvändning, kollektivets språknormer och konventioner samt språkssystemets reservoar av uttrycksmöjligheter (ibid.:10). Den har språkbruket som sitt undersökningsobjekt, inte kontextlösa fenomen på systemnivå. Den distanserar sig vidare från sådan språkkritik, språkvård och språkplanering som utgår från en tydlig norm om rätt och fel. Den skiljer sig alltså från den lekmanmässiga språkkritiken, som vanligen utövas utan hänsyn till vare sig teoretisk-metodologiska överväganden eller empiriska studier över faktiskt språkbruk.

Därmed har vi också gett svar på frågan vilket syfte den lingvistiska språkkritiken har. Det är dock ett mycket allmänt och vittfamnande

svar, som kan och bör preciseras. Ett relativt utförligt försök till precisering finns hos Kilian, Niehr och Schiewe (ibid.:53). Deras försök är emellertid ingen beskrivning av hur språkkritik nödvändigtvis eller ens vanligen ser ut, utan en programmatisk utläggning av de tre författarnas syn på hur den bör bedrivas. Jag återger den punktvis i lätt bearbetad svensk översättning här nedanför i enlighet med författarnas framställning eftersom den är det hittills mest koherenta försöket att definiera lingvistisk språkkritik.

Förutsättningar:

1. Språkkritikens objekt är i första hand språkbruket, det vill säga språkligt handlande baserat på normer.
2. Språk är ständigt i förändring. Det gäller bland annat för ordbetydelser, textsorter och deras mönster, stilideal och diskurser. Den lingvistiska språkkritiken är synkront inriktad men tar hänsyn till diakrona perspektiv om språkbrukarna är medvetna om dem.
3. Språkkritiken tar hänsyn till språkets olika varieteter, som lyder sina egna normer, och får inte ensidigt fokusera på skriftspråkets normer.
4. Språkliga uttryck (ord, yttranden, texter) får alltid sin betydelse i kontext. Isolerade, kontextlösa språkliga uttryck undandrar sig därför en tillförlitlig språkkritisk behandling.
5. Språkkritiken föreskriver inte normer, utan reflekterar dem och försöker ge orientering vid normkonflikter.

Måttstockar:

1. Språkkritikens mål är att främja lyckosam kommunikation, utifrån värderande omdömen.
2. Om man tar hänsyn till förutsättningarna ovan kan språkkritiska omdömen inte formuleras utifrån dikotomin 'rätt' och 'fel'.
3. Språkkritiska omdömen bör istället skaleras med måttstocken lämplighet (*aptum*)⁵ och alltså röra sig mellan 'lämpligt' och 'olämpligt'.

⁵ Kilians, Niehrs och Schiewes förståelse av lämplighet (ty. "Angemessenheit") går tillbaka på den klassiska retorikens *aptum*, som i sin tur utgör en aspekt på *elocutio*, det språkliga uttrycket (ibid.:40).

4. Lämplighet kan delas in i tre kategorier: utifrån saken/sakförhållandet som beskrivs, kommunikationssituationen och mottagarna av yttrandet eller texten.

5. Måttstocken lämplighet är alltid underordnad funktionen/funktionerna inom det område där kommunikationen äger rum. Vilken typ av lämplighet som är aktuell beror alltså på vilken funktion som dominerar i kontexten för yttrandet.

6. Sådana kommunikativa funktioner motsvaras alltid av ideal om hur språk och kommunikation bör se ut eller fungera. Detta (eller dessa) ideal måste definieras innan den språkkritiska värderingen kan ta sin början.

Detta program är dock i sig ingen metod i bemärkelsen analysverktyg. Snarare är det en uppsättning antaganden och utgångspunkter. Därför behöver det konkretiseras för att göras fruktbart i språkanalys, till exempel i form av textlingvistik, retorikanalys eller diskursanalys. De skolbildningar som faller under paraplytermen *Critical Discourse Analysis* (CDA), med kända företrädare som Fairclough, Wodak och Jäger, är en sådan möjlig konkretisering (Jäger 2009:222ff., Spitzmüller & Warnke 2011:101ff.). Kritisk diskursanalys i språkvetenskaplig tappning har som syfte att analysera språk i form av diskurser och att underkasta dem kritik. Den är således en form av språkkritik, men kritiken stannar sällan vid språkliga yttranden utan tar också sikte på samhällsliga maktstrukturer och är uttryckligen maktkritisk. Detta hänger samman med begreppet diskurs, som i Foucaults efterföljd betraktas som en form av (språkligt realiserad) maktkonstituering. Kritisk diskursanalys är därför ofta partisk och har ideologiska förtecken (Spitzmüller & Warnke 2011:98ff.), även om lingvistisk diskursanalys i sig inte nödvändigtvis har den ideologiska eller ens kritiska profil som är CDA:s signum.⁶ Språkkritik däremot kan ha helt andra intressen än just politik och maktkritik, vilket bland andra Gauger (1995) har visat. Kritisk diskursanalys och diskurslingvistik är således en möjlig metod

⁶ Se här till Warnkes & Spitzmüllers (2008:23ff.) metodologiska program DIMEAN (Diskurslinguistische Mehr-Ebenen-Analyse); för en reviderad version av modellen, se Spitzmüller & Warnke (2011:197ff.)

bland andra för hur språkkritisk forskning kan bedrivas (Kilian, Niehr & Schiewe 2010).

1.3. Exkurs: Språkkritik i Sverige?

Beskrivningen av språkkritik här ovanför har nästan uteslutande baserat sig på tyskspråkig forskningslitteratur. Det beror på att språkkritik som begrepp och på senare tid också som vetenskaplig kategori är särskilt framträdande i tyskspråkiga länder och i germanistisk lingvistik. Också i svenska språket förekommer språkkritik som term och begrepp, även i vetenskapliga sammanhang, men främst som det tycks i discipliner som inte är språkvetenskapliga.⁷ I den nordistiska traditionen verkar språkkritik inte ha etablerats på allvar, inte ens där potentiellt eller de facto språkkritiska teman behandlas. Det betyder inte att språkkritik som fenomen inte har förekommit eller förekommer. Snarare används andra, mer specifika termer som språkvård och språkpolitik som benämningar för delar av den språkkritiska verksamheten. Som konstaterades här ovanför är språkvård en möjlig form av språkkritik, även om sådan språkvård som orienterar sig mot en stark norm om rätt och fel inte är förenlig med den lingvistiska språkkritik som Kilian, Niehr och Schiewe (2010:2) förespråkar.

På ett terminologiskt och begreppsligt plan tycks alltså svenska språket sakna en etablerad övergripande term för den mångsidiga verksamhet som språkkritik utgör. Istället har just språkvård, språkplanering och språkpolitik fungerat som centrala begrepp, både i vetenskapliga (främst

⁷ Se Yngve Ahlbergs avhandling i ämnet idéhistoria från 1967 titulerad *Gudsbegrepp och språkkritik: en idéhistorisk undersökning av ett avsnitt unghegeliansk ateism och därtill hörande språkkritik i anslutning till Max Stirners Der Einzige und sein Eigentum*.

Från publicistikens område kan ett exempel nämnas där adjektivet 'språkkritisk' förekommer. Det återfinns i en längre essä på Svenska Dagbladets kultursida där kontexten som skribenten refererar till typiskt nog är tysk (Lagerholm 2012). Artikeln handlar om att det har gått 50 år sedan den så kallade Spiegel-affären i Tyskland, och skribenten hänvisar bland annat till den tyske författaren "Hans Magnus Enzensbergers essä 'Die Sprache des Spiegels', en 55-årig mediekritisk klassiker om problemen med nyhetsmagasinets anonyma och maskerade språk", som längre ner i artikeln beskrivs som "språkkritiska uppgörelser" (ibid.).

nordistiska) sammanhang och i offentliga diskurser. Ett exempel kan tjäna som illustration: Den numera nedlagda Svenska språknämndens tidskrift hette *Språkvård*.⁸ År 2007 avvecklades Språknämnden och dess verksamhet flyttades till det nybildade Språkrådet. Språkrådet sorterar under myndigheten Institutet för språk och folkminnen (SOFI), inrättad 1 juli 2006 (Andersson et al. 2010a:9), och ”är Sveriges officiella språkvårdsorgan” (Språkrådet [www]). Att språkvården är central för SOFI framgår också av regeringens instruktion till myndigheten.⁹ Språkrådet beskriver på sin hemsida språkvårdsarbetet på följande vis, och särskilt de två första meningarna i utdraget här nedanför har påfallande likheter med det språkkritiska program som Kilian, Niehr och Schiewe (2010:53) har föreslagit. Det understryker ytterligare att språkvård kan vara en del av språkkritik:

Språkvård handlar om att göra ett eller flera språk tillgängliga och lätta att använda för så många som möjligt i ett samhälle. Det ska vara enkelt att ta orden och språksystemet i bruk. Man kan också behöva värna ett språks ställning gentemot andra språk. Själva ordet språkvård är ett lån från tyskans Sprachpflege, ’vård av språket, omsorg om språket’.

Språkvård kan uppdelas i språkvalsplanering, ord- och grammatikvård respektive tal- och textvård [...].

Förr sysslade språkvården huvudsakligen med ord- och grammatikvård. I takt med att kraven på människors språkkompetens ökat, där många skriver i arbetet och håller föredrag på möten och i studiecirkel, har behovet av tal- och textvård ökat. (Språkrådet *Vad är språkvård?* [www])

Ytterligare ett indicium för språkvårdens starka ställning i de nordiska länderna är volymen *Språkvård och språkpolitik* (Andersson et al. 2010b), där bidrag från Svenska språknämndens sista forskningskonferens har ställts samman. Flera av dem behandlar språkkritiska frågor eller ämnen som åtminstone öppnar för språkkritisk beskrivning, exem-

⁸ Se Språkrådet *Språkvård* [www].

⁹ Se Sveriges Riksdag [www].

pelvis stavningsreformer, språkhegemoni och diskursanalys, men utan att begreppet språkkritik används. Intrycket av att åtminstone begreppet språkkritik har en perifer ställning i nordistiken (och i den skandinaviska lingvistikens överhuvudtaget) förstärks av Hovdhaugens et al.:s (2000) historik över de nordiska ländernas språkvetenskap.

Också Telemans båda monografier (2002, 2003) över den svenska språkvårdens och språkpolitikens historia är intresseanta i sammanhanget. Som ämnet påbjuder är här utförligt tal om språkplanering, språkvård, språkpolitik, om deskriptiv och preskriptiv grammatikbeskrivning. Alltsammans är teman som vi också finner på språkkritikens planhalva. Men begreppet språkkritik förekommer inte. Likadant förhåller det sig med Edlund, Ersson och Milles (2007) introducerande bok om språk och kön. Här har, framför allt internationellt, språkkritiken varit omfattande under de senaste fyrtio åren. Man kunde till och med säga att feministisk språkkritik banade väg för den feministiska språkvetenskapen. Detta gäller inte minst för tyskspråkiga länder, där så kallad *feministische Sprachkritik* (jfr Ängsal 2011), riktad mot sexism i språksystem och språkbruk, är och har varit en viktig del av inom- och utomakademisk feminism. Men Edlund, Ersson och Milles (2007: 195, 197f.) talar inte om språkkritik ens när de uttryckligen skriver om tyska persons substantiv, som stått i centrum för feministisk språkkritik i tyskspråkiga länder sedan 1970-talets slut. Inte heller Milles (2008) använder begreppet i sin praxisorienterade *Jämställt språk. En handbok i att skriva och tala jämställt*.

Undantag saknas förvisso inte. Ett sådant är Regnells (1958) lärobok *Semantik*, där ett avsnitt ägnas "[n]yttan av språkkritik i den logiska empirismens anda" (Regnell 1958: 41).¹⁰ Med det menas en specifik form av språkkritik, som i enlighet med den logiska empirismen prövar satsers sanningsvärde. Regnells ärende är främst filosofiskt. Han tänker sig att man med hjälp av en logisk-empirisk språkkritik kan skilja sanna påståenden från falska. Denna metod, som Regnell tillskriver "*språkpedagogisk* betydelse" (ibid., kursiv stil i originalet), utgör ett slående exempel på den sortens språkkritik som Gauger (1995:41) pekar ut som

¹⁰ För denna källa är jag *Svenska Akademiens Ordbok* [www] tack skyldig.

filosofisk, därför att förhållandet mellan språk och verklighet är det centrala.

2. Översättningskritik

Översättningsforskningen av idag utmärks av en långtgående pluralism vad gäller såväl teori och metod som val av studieobjekt. Enligt Chesterman (2004:98f.) kan fältet *translation studies* förstås i termer av vilken relation som står i centrum för forskningen, exempelvis översättning – måltext; översättning – målspråkets kultur; översättning – produktionsvillkor. Teoretiskt sträcker sig översättningsforskningen från ekvivalensteori (jfr Koller 2011) via skoposteoretiska och funktionella ansatser (jfr Nord 2009) till modeller grundade i systemisk-funktionell lingvistik (SFL) (jfr House 2004), för att nämna bara några framträdande skolbildningar. Vidare oscillerar den mellan skilda disciplinära utgångspunkter och intressen, vanligen litteraturvetenskap, lingvistik, cultural studies, sociologi och psykologi/kognitionsforskning.

Mångfalden av perspektiv är kongenial med ämnet. Översättning kan betraktas som process, produkt, som socialt handlande med mera. Mångfalden i översättningsforskningen kan också förklaras av att översättning som vetenskapligt fält är en ung disciplin (Munday 2009:4f.). Detta syns också i den rika flora av benämningar som finns för forskningsområdet, exempelvis ”translatologie” (fr.), ”translation studies” (eng.) och ”*Übersetzungswissenschaft*” (ty.) (ibid. kursiv stil i originalet).

Ytterligare en viktig term som förekommer är ”translation criticism” eller ”*Übersetzungskritik*”, (’översättningskritik’) (Koller 2011:125). Om översättningskritik talar vi när översättningens kvalitet står i fokus. Hur ser en god översättning ut? Det är den centrala fråga som många av översättningshistoriens mest namnkunniga kommentatorer har brottats med – från Martin Luther, som översatte Bibeln till tyska på 1500-talet, och Friedrich Schleiermacher, som på 1800-talet överförde Platon till tyska, till vår tids akademiskt förankrade översättningsteoretiker (ibid.:38f.) Det är också den enskilt viktigaste fråga som gör sig påmind för översättarstudenter och yrkesverksamma översättare. Idag används termen översättningskritik ofta när det handlar om hur litterära tex-

ter värderas (Heldner 2008:2). Översättningskritik kan i anslutning till Nords (2009: 183) resonemang emellertid också bestå i en systematisk jämförelse av källtext och måltext som mynnar ut i en värdering av översättningens adekvans, mot bakgrund av översättningsuppdragets alla inom- och utomspråkliga ramfaktorer och oavsett textsort.

Översättningskritik är med andra ord en specifik form av översättningsforskning (Nord 2009:182f.), men som Heldner (2008:2) med viss rätt konstaterar har den ”hittills varit ett styvmoderligt behandlar område inom översättningsforskningen”. Koller (2011:125) anför den dock som ett av översättningsforskningens centrala områden och kallar den ”wissenschaftliche Übersetzungskritik”, ’vetenskaplig översättningskritik’. Det är också möjligt att evaluera kvaliteten hos översättningar utan hänsyn till vetenskapliga kriterier och metoder. Denna typ av översättningskritik möter vi framför allt i litteraturkritiken när den avhandlar översatta böcker (Nord 2009:182).

Sätten på vilka översättningskritik bedrivs, också i forskningssammanhang, ser mycket olika ut. Den som har ekvivalensteoretisk utgångspunkt baserar sin kritik på graden av överensstämmelse mellan måltext och källtext. Med en skopos- eller handlingsteoretisk ansats i enlighet med Reiß och Vermeer (1984) måste kritiken istället grundas i den översatta textens funktionsduglighet i målkulturen. Utifrån Nords (2009) utvidgning och precisering av den handlingsteoretiska ansatsen är funktionsdugligheten central men här tillkommer alla utom- och inomspråkliga faktorer som skapar förutsättningar för översättningsuppdraget.

Vad gäller översättningskritik stipulerar House (2004:716) en strikt åtskillnad mellan ”(scientifically based) analysis and (social) judgement in evaluating a translation”. Med det senare avser hon en utvärdering av ”quality of a translation” (ibid.). House skiljer således kategoriskt analys från värdering och konstaterar att den funktionell-pragmatiska modell hon själv företräder inte tillåter värdeomdömen. Men kritisk evaluering av kvaliteten hos översatta texter kan mycket väl gå hand i hand med vetenskapligt grundad analys. Detta visar inte minst Heldner (2008), som har jämfört sju svenska översättningar av Dantes *Divina Commedia* utifrån en rad parametrar. Här gäller att så vitt storheten kvalitet kan de-

finieras och brytas ned i operationaliserbara kriterier för empirisk analys kan den också analyseras och värderas. Houses dikotomi bör därför troligen snarare ses som ett kontinuum längs med vilket frågan om kvalitet kan besvaras med intersubjektivt mer eller mindre prövbara kriterier.

En sak har dock all reflektion av översättningskvalitet gemensam, oavsett om den är vetenskaplig eller lekmanamässig, oavsett ärende, teoretisk utgångspunkt eller disciplinär tillhörighet. Den består i ett medvetet och kritiskt begrundande av hur språket kommer till användning. Den är med andra ord språkkritisk. I det ljuset kan översättningskritik definieras som en särskild form av språkkritik. Trots detta tycks ett explicit språkkritiskt perspektiv vara frånvarande i modern översättningskritik och översättningsforskning. (jfr Reiß 2000, House 2004, Heldner 2008, Nord 2009, Koller 2011). Också om man tar del av de tre omfångsrika banden av handböckerna *Übersetzung, Translation, Traduction* (Kittel et al. 2004, 2007, 2011) bekräftas denna bild. Inget av de tre banden, som med sina sammanlagt nästan 3000 boksidor saknar motstycke i dagens översättningsforskning, innehåller en artikel som uttryckligen framhåller språkkritiska synsätt och deras eventuella relevans för översättningsforskningen. Det innebär inte att översättningsforskning eller än mindre översättningskritik inte har med språkkritik att göra, bara att de inte begreppsliggörs som sådana. Språkkritik har helt enkelt inte etablerats som begrepp och kategori i den akademiska översättningsforskningen. Frågan inställer sig: varför?

En plausibel förklaring är språkkritikens marginella roll i lingvistikens under framför allt andra hälften av 1900-talet. Det var då den moderna översättningsforskningen växte fram och tog form, under starkt inflytande av lingvistisk teoribildning och forskning (Chesterman 2004:94). Ekvivalensteorier om översättning var på modet. Det var också strukturalismens och den begynnande informationsteknologins tid. Snart skulle Chomskys generativa grammatik lanseras och så småningom kognitivistiska språk teorier. Den lingvistik som kom att präglade den framväxande översättningsforskningen utmärktes alltså av ett ideal om objektiv strukturbeskrivning. I detta ideal passade språkkritik mindre väl in.

För den unga översättningsforskningen fanns mer av föregivet ovetenskapligt tankegods att ta spjärn emot. Chesterman konstaterar att västerländska översättningsdiskurser från Platon fram till den moderna översättningsforskningens dagar till dels utgick från källtexten som religiös eller helig urkund (ibid.:93). Kan Guds ord översättas, kan ett sakrosankt tankeinnehåll överföras från ett språk till ett annat? Är översättning alls möjlig? Svaren föll olika ut, men orienteringen mot källtexten som norm och ideal var stark: ”Modern research (since the Second World War) has largely taken the form of a reaction against these early ideas and claims”, skriver Chesterman (ibid.:93f.). För att alltså förstå varför språkkritiken aldrig fick någon framskjuten position i översättningsforskningen kan dessa vetenskapshistoriska omständigheter åtminstone vara en delförklaring. Det fanns ett starkt intresse av att distansera sig från gångna tiders subjektiva, ofta religiöst motiverade föreställningar om källtextens status och om språk och översättning. Som Houses (2004) artikel indikerar finns också i dagens översättningsforskning en vilja att hålla ovetenskapliga former av översättningskritik på avstånd. Möjligen uppfattas språkkritik som mindre raffinerad än de lingvistiskt baserade modeller för översättningskritik som har utvecklats i översättningsforskningen.

Ytterligare en delförklaring till språkkritikens marginella roll i översättningskritiken kan vara att den så tydligt är förknippad med de tyskspråkiga ländernas språkforskning och offentliga kultur. Språkkritiken har möjligen just därför inte nått den översättningskritik som är baserad i andra akademiska kulturer än den tyskspråkiga. Det förklarar emellertid inte varför språkkritik inte har vunnit insteg i handböckerna *Übersetzung, Translation, Traduction* (Kittel et al. 2004, 2007, 2011), där flera redaktörer och artikelförfattare har en akademisk bakgrund i tyskspråkiga länder och/eller är verksamma vid lärosäten i tyskspråkiga länder.

3. Språkkritik och översättningskritik: beröringspunkter och analogier

Språkkritiken och översättningskritiken verkar alltså åtminstone i sina akademiska och institutionaliserade former leva i skilda världar. Ändå står språk och språkbruk i förgrunden för både språkkritik och översättningskritik, om än med skilda utgångspunkter. Språkkritiken har språkbruk i allmänhet som sitt intresse, översättningskritiken den översatta texten eller översättningsprocessen. Men det hindrar inte att de ofta faller samman och uppvisar starka beröringspunkter.

Låt oss inleda där avsnittet om språkkritiken här ovanför tar sin början, i filosofin. Om man med Kilian, Niehr och Schiewe (2010) ser språkkritik som språkrektion, då är också språkkritiken en del av språkfilosofin. Språkkritik som verksamhet (inte specifikt som tillämpad lingvistik) skall då inte förstås som reflektion av normfrågor, snarare som språkrektion i allmänhet och i anslutning till Gauger (1995) som filosofisk språkkritik i synnerhet. Intresset för översättningsproblem löper nämligen som en röd tråd genom hela den västerländska språkfilosofiska historien (jfr Mueller-Vollmer & Alto 2004). Det sträcker sig från Antiken och Platons Kratylosdialog till empirismen och rationalismen under den tidigmoderna eran. Det gör sig gällande i romantiken och in i modern filosofi, där bland andra Heidegger och Derrida har intresserat sig för översättningsrelaterade frågor. Också den anglosaxiska analytiska filosofin har med sitt intresse för vardagsspråkliga utsagor vänt sig till översättningar och de särskilda språkliga problem som de aktualiserar.

Också språkhistoriskt har språkkritik och översättningskritik legat nära varandra, som mest påtagligt i diskussioner om inhemsk språknorm kontra påverkan från andra språk. Här rör det sig emellertid om en översättningskritik som inte har klätts i den moderna översättningsforskningens termer. Inte heller handlar den primärt om översatta texters kvalitet, snarare bör översättningskritik här förstås som reflektion kring översättning, i analogi med språkkritik som språkrektion. De översättningsrelaterade debatter som Herder, Breitung och Gottsched förde på 1700-talet är goda exempel på hur språkkritik

och översättningskritik möts och flätas samman (Koller 2007:1707f.). En stor tvistefråga då var om översättning från andra språk skulle hota eller berika tyskan. Herder hävdade att översättningar från engelskan gjorde tyska språket rikare, men att det samtidigt skulle kräva en "sprachschöpferischen Übersetzer" (Koller 2007:1708), alltså en översättare kapabel till språkliga nyskapelser. Att just översättningar då tillmättes så stor betydelse berodde på att tyskan ännu inte hade etablerat en standardspråklig norm fullt ut. Det var alltså öppet för påverkan utifrån i förhållandevis hög grad.¹¹ Liknande debatter har förts och förs alltså i många andra språkkulturer.

Motsatsen till Herders ståndpunkt är språkpurism, motstånd mot lånord och en strävan att ersätta dem med inhemska översättningar. Också i diskurser präglade av språkpurism kan översättningskritiska och språkkritiska synsätt löpa samman. Ett historiskt exempel skall nämnas här: den tyske upplysningsmannen, barnboksförfattaren och pedagogen Joachim Heinrich Campes ambition att germanisera lånord. Campes motiv, i 1790-talets början, var politiska (Kilian, Niehr & Schiewe 2010:23). Franska revolutionen var nyligen överstånden. Campe utgick från att något liknande aldrig skulle kunna utspelas i Tyskland. Han förklarade det med att tyska språket var så fullt av ord som lånats in från främst grekiska, latin och franska att folkmassorna inte förmådde samtala och formulera sig om politiska, ekonomiska och religiösa frågor. Lånorden, hävdade Campe, var obegripliga för folkflertalet och reste sig som en barriär inför verkligheten. Men Campe fann en lösning: de främmande orden skulle förtyskas, översättas till tyska. Då skulle massorna förstå dem och kunna ta del i politiska skeenden på ett sätt som annars inte vore möjligt. Frukterna av hans arbete förelåg senare i *Wör-*

¹¹ Albrecht (2007:1097) adresserar denna fråga genom att beskriva olika typer av möjligt inflytande från källspråk på målspråket genom översättning. Till relativt resistent språkliga enheter räknar Albrecht det fonologiska inventariet och prosodin, morfologin, den enkla satsens syntax samt ordförrådets grundstrukturer. Men det finns delar av språket som lättare låter sig påverkas: fonotax, ordbildning, komplexa satsers syntax (satsperioder) och textsyntax, ordförrådets sekundära strukturer (terminologi) och fraseologi. Ytterligare ett viktigt förhållande bör här poängteras: ju starkare ett språks normer har etablerats och ju mer varierade dess uttrycksmöjligheter är, desto mindre genomgripande påverkas sannolikt detta språk av översättningar.

terbuch zur Erklärung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke (1801, 1813), där han hade förtyskat runt 11000 lånord.¹² Av dem lever drygt 200 kvar i dagens tyska ordförråd, ofta vid sidan av ett mer eller mindre synonymt lånord (Kilian, Niehr & Schiewe 2010:26).

Campes språkliga förtyskningsprogram byggde på en ömsesidig beroenderelation mellan språk- och översättningskritiska överväganden. Utan den språkkritik han riktade mot de inlånade orden kunde översättningen av desamma knappast motiveras. Och vore det inte för uppfattningen att enbart översättningar av de inlånade orden kunde förstås av folkflertalet fanns inget skäl till språkkritik. Med Gaugers (1995) termer kan Campes språkkritik sägas ha varit både filosofiskt och politiskt motiverad. Filosofisk var den därför att han ansåg att lånorden fördunklade verkligheten, politisk därför att hans ambition ytterst var folkets deltagande i politiska skeenden.

Ytterligare en beröringspunkt mellan språkkritik och översättningskritik är värd att nämna här, och det är den som aktualiseras i Abrahamssons (2012) inledningsvis citerade artikel om kontroversiella ord i översättningar. Här handlar det om ordens valörer, konnotationer och begreppsliga implikationer i relation till maktförhållanden, exempelvis mellan kvinna och man, jaget och den Andre, mellan förtryckare och förtryckt. Sådana maktkritiska perspektiv har ryckt i förgrunden för en översättningsforskning som står under inflytande av bland annat feministisk och postkolonial teori (Chesterman 2004:95f., Hermans 2009). Här förenas språkkritik (vilka ord är alls lämpliga att använda?) med översättningskritik (vilka ord är lämpliga i översättningar?). Just benämningar av personer, utifrån genus, etnicitet och andra maktrelaterade kategorier, har varit och är alltjämt ett centralt område för politiskt motiverad språkkritik (Ängsal 2011). Detta gäller i lika hög grad för översatta texter.

Utöver dessa för språkkritiken och översättningskritiken gemensamma intressen finns ytterligare ett par likheter som är värda att uppmärksamma. Det är analogier av konceptuell eller teoretisk natur, det vill

¹² 'Ordbok som förklarar de främmande uttryck som påtvingats vårt språk' (min övers.).

säga ståndpunkter och positioner som ter sig parallella. Den kanske mest uppenbara är att man i akademiskt förankrad språkkritik och översättningskritik vill skilja lekmannamässiga omdömen från sådana som är vetenskapligt grundade. Båda skolorna gör tydliga anspråk på att legitimera kritiken som vetenskaplig och att skilja den kategoriskt från föregivet ovetenskapliga former av kritik. De modeller som har utarbetats i den akademiska översättningskritiken har sin pendang i språkkritiska program som knyter an till lingvistisk teori, metod och empiri. För språkkritikens del är det program som Kilian, Niehr och Schiewe (2010) har formulerat ett av flera. Vi har sett att också diskurslingvistik och kritisk diskursanalys kan tjäna språkkritiska syften. Också översättningskritiken spänner över ett brett fält av ansatser, där somliga men inte alla ägnar sig åt maktkritik i CDA:s anda. Ideologiskt präglad översättningskritik använder för övrigt inte sällan teoretiska koncept som är vanliga också i CDA, som 'makt', 'diskurs' och 'vetande'.

En annan iögonfallande analogi avtecknar sig om man schematiskt jämför översättningsteoretiska och -kritiska ståndpunkter med olika former av språkkritik. Lekmannamässig språkkritik och vissa former av språkvård orienterar sig mot en tydlig norm. Syftet är att vårda språket så att normen inte bryts eller går förlorad. I översättningskritiken har denna ståndpunkt sin pendang i en stark orientering mot källtexten som norm och ideal. Här är begreppet ekvivalens centralt, framför allt denotativ ekvivalens (Koller 2011:230ff.). Det viktigaste är att överföra källtextens innebörder till måltexten.

Denna uppfattning, med viktiga förespråkare som Nida, var vanligt förekommande under den tidiga efterkrigstiden, (Koller 2011:86ff.). Den kom dock att så småningom utmanas av skopos-, handlingsteoretiska och funktionalistiska modeller, av vilka Reiß och Vermeers (1984) teori hör till de mest spridda och inflytelserika. Nu stod inte längre måltextens överensstämmelse med källtexten i förgrunden, utan den översatta textens funktion och syfte i målkulturen. Likheten med den lingvistiska språkkritikens fokus på lämplighet eller *aptum* är tydlig. Måttstocken är inte språknormen i sig, utan språkbruket i relation till vad som är lämpligt i sammanhanget. Textens eller yttrandets funktion och syfte är avgörande för hur det språkkritiska omdömet faller ut, lik-

som syfte och funktion är den måttstock som bör råda i skoposteoretisk översättningskritik. I både språkkritik och översättningskritik kan vi således se hur positionerna spänner mellan å ena sidan stark preskription och normorientering och å andra sidan anpassning till funktion, syfte och kontext.

4. Avslutning: översättningskritik som språkkritik

En viktig fråga har överskuggat min framställning. Nu pockar den på ett svar. Har språkkritiken något att tillföra översättningskritiken eller översättningsforskningen? Vi har visserligen kunnat konstatera att översättningskritik till sin natur är språkkritisk eftersom den är en form av språkrektion. Men det innebär inte nödvändigtvis att ett språkkritiskt närmande till översätta texter tillhandahåller ett förklaringsvärde som översättningskritiken inte kan erbjuda. Inte heller betyder det att begreppet språkkritik med nödvändighet berikar översättningskritiken. Kan det möjligen vara så att språkkritiken är överflödigt i sammanhanget och att detta i så fall kan förklara översättningsforskningens ointresse för densamma?

Skall vi kunna besvara dessa frågor måste vi skilja på 1) språkkritik som tillämpad lingvistik, 2) språkkritik som språkrektion (generellt) och 3) språkkritik som föremål för forskning.

Om språkkritik förstås som en form av tillämpad lingvistik, i linje med exempelvis Kilians, Niehrs och Schiewes program (2010), så är det ytterst en empirisk fråga om den kan berika översättningskritikens breda uppsättning metoder och analyskategorier. Det får i så fall bli uppgiften för framtida studier att söka svar på denna fråga. En viktig omständighet i sammanhanget är att språkkritiken i sig inte är en metod i form av en uppsättning analysredskap. Språkkritiken, också som tillämpad lingvistik, är snarare en teoretisk ansats. Den finner sin metodologiska konkretion utifrån de språkliga fenomen som studeras och det specifika syftet i varje undersökning.

Låt oss ändå med ett litet exempel pröva vilken roll språkkritik skulle kunna spela i en översättningskritisk analys. Utgångspunkten får bli Nords (2009) funktionalistiska modell. Den säger att översättningskritik

måste inbegripa en analys av källtext, måltext och alla relevanta faktorer om omger översättningsuppdraget. En del av källtextanalysen kommer då att handla om textens semantik, som konstrueras bland annat på ordnivå (Nord 2009:99ff.). Om vi i ett nästa steg återvänder till den problematik som denna artikel inleddes med, ord med kontroversiell laddning, så kan vi konstatera att den utspelas på ordnivå. Ett sådant exempel är 'nigger' i *The Adventures of Tom Sawyer* av Mark Twain. För att värdera hur detta ord skall översättas fordras ett närmande till källtexten. Vilken funktion har texten där det förekommer? Vilken betydelse och vilken funktion har ordet i texten? I vilken mån är ett motsvarande ord lämpligt att använda i en översättning med hänsyn tagen till de personer som betecknas med det, till den kommunikativa situationen och till de tänkta mottagarna? Samtliga dessa frågor är språkkritiska. De måste få ett svar för att texten skall kunna översättas på ett tillfredsställande sätt och för att översättningen av den i sin tur skall kunna kritiserars på ett tillförlitligt sätt. Frågan är då om denna del av källtextanalysen nödvändigtvis måste benämnas som språkkritisk. Den hör ju till översättningsprocessens standardrepertoar – varför införa en ny term för något som redan görs? Denna invändning är berättigad på så vis att termen i sig inte nödvändigtvis bidrar till en mer adekvat källtextanalys. Däremot kastar den ett annat ljus över vad översättningskritik egentligen är: nämligen kritik av en översättning men också av en text som existerar oberoende av dess översättning. Med ett sådant synsätt kan översättningskritik, under förutsättning att den inbegriper källtextanalys, inte vara frikopplad från språkkritik. Genom att explicit benämna (delar av) källtextanalysen som ett uttryck för språkkritik tydliggörs det mycket viktigt sambandet mellan språkkritik och översättningskritik.

På en mer övergripande nivå står det klart att språkkritik i sin egenkap av att vara språkreflektion också kan innebära översättningskritik. Även om Kilian, Niehr och Schiewe (2010) och andra lingvistiska språkkritiker inte uttryckligen brukar adressera översättningsproblem är det ett faktum att också översatta texter ingår i målspråkkulturens sociala, diskursiva och intertextuella sammanhang. De svävar inte i ett tomrum frikopplade från andra texter skrivna på målspråket. Tar vi de skoposteoretiska och funktionalistiska ståndpunkterna på allvar är över-

sättningens funktionsduglighet i målspråkskulturen central. Den översatta texten bör således betraktas inte bara som ett ”Translat” (Nord 2009:9) utan också som en text i egen rätt och med ett stort mått av självständighet i målkulturen. Det gäller möjligen inte för alla textsorter, men åtminstone för litterära översättningar och andra översättningar med stilistiskt eller annat egenvärde, och när det kommer till översättningar av klassiker med lång livslängd kan man till och med hävda att de ingår också i målspråkskulturens litterära kanon. Denna relativa suveränitet blir än tydligare för tolkningar av lyrik, där redan termen tolkning anger en hög grad av självständighet gentemot källtexten. Här är det svårt, ibland rentav omöjligt att kategoriskt skilja översättningskritik från litterär språkkritik (jfr Gauger 1995:49), som en följd av den litterära tolkningens självständighet. Detta sammantaget gör det rimligt att betrakta översättningskritik som en form av språkkritik.

Låt oss avslutningsvis betrakta språkkritik som undersökningsobjekt och föremål för forskning. Här ställs frågor av typen: Vilka uttryck tar sig språkkritik? Vilka former finner den? Vem eller vilka bedriver språkkritik och med vilka syften? Vilka politiska, sociala, kulturella et cetera betydelser och funktioner kan språkkritik ha? Ett exempel på sådan forskning är Schiewes monografi *Die Macht der Sprache* (Schiewe 1998), där författaren tecknar språkkritikens historia från Platon till våra dagar och med särskilt fokus på de tyskspråkiga länderna. Språkkritik som föremål för studier handlar alltså om att beskriva den som företeelse snarare än att använda den som metod för språkanalys. Här har översättningskritiken en given plats, eftersom den utgör en del av den mer övergripande verksamhet som språkkritik är. Synen på översättning, på dess gränser och möjligheter, på den översatta textens status i förhållande till källtexten och så vidare är alltid relaterad till en specifik språksyn, och denna språksyn är frukten av språkkritisk tankemöda.

Översättningskritik och språkkritik hör helt enkelt nära samman. Det är en insikt som den språkkritiska och den översättningskritiska forskningen borde ta fasta på i större utsträckning än vad som är fallet idag.

Litteratur

- Abrahamsson, Ö. 2012. "Litterär brasklapp. Varning för tidstypisk översättning". *Dagens Nyheter* 2012-08-25, 16 (Sektion: Kultur).
- Albrecht, J. 2007. "Bedeutung der Übersetzung für die Entwicklung der Kultursprachen". I: Kittel, H. et al. (red.) *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Bd. 2, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1088–1108 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft/Handbooks of Linguistics and Communication Science, 26.2).
- Andersson, L-G. et al. 2010a. "Förord". I: Andersson, L-G. et al. (red.) *Språkvård och språkpolitik. Svenska språknämndens forskningskonferens i Saltsjöbaden 2008*. Stockholm: Institutet för språk och folkminnen (Språkrådet) och Norstedts, 9–10.
- Andersson, L-G. et al. 2010b. (red.) *Språkvård och språkpolitik. Svenska språknämndens forskningskonferens i Saltsjöbaden 2008*. Stockholm: Institutet för språk och folkminnen (Språkrådet) och Norstedts.
- Chesterman, A. 2004. "Translation as an objekt of research". I: Kittel, H. et al. (red.) *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Bd. 1, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 93–100 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft/Handbooks of Linguistics and Communication Science, 26.1).
- Dieckmann, W. 2012. *Wege und Abwege der Sprachkritik*. Bremen: Hempen Verlag.
- Edlund A-C., E. Erson & K. Milles. 2007. *Språk och kön*. Stockholm: Norstedts akademiska förlag.
- Gauger, H-M. 1995. *Über Sprache und Stil*. München: Beck (= Beck'sche Reihe 1107).
- Genette, G. 1972. "Avatars du cratylisme". *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires* 11, 367–394.
- Heldner, C. 2008. *Översättningskritik och estetisk form. Jämförande studier av språk och stil i Dantes Divina Commedia och sju svenska översättningar*. Nora: Nya Doxa.
- Hermans, T. 2009. "Translation, ethics, politics". I: Munday, J. (red.) *The Routledge Companion to Translation Studies*. London, New York: Routledge, 93–105.

- Hovdhaugen, E. et al. 2010. *The History of Linguistics in the Nordic Countries*. Societas Scientiarum Fennica.
- House J. 2004. "Concepts and methods of translation criticism: A linguistic perspective". I: Kittel, H. et al. (red.) *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Bd. 1, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 698–719 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft/Handbooks of Linguistics and Communication Science, 26.1).
- Jäger, S. 2009. *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. 5., gegenüber der 2., überarbeiteten und erweiterten (1999) unveränderte Auflage. Münster: UNRAST-Verlag (=Edition DISS, 3).
- Kilian, J., T. Niehr & J. Schiewe. 2010. *Sprachkritik. Ansätze und Methoden der kritischen Sprachbetrachtung*. Berlin, New York: Walter de Gruyter (= Germanistische Arbeitshefte, 43).
- Kittel, H. et al. 2004 (red.) *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Bd. 1, Berlin, New York: Walter de Gruyter (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft/Handbooks of Linguistics and Communication Science, 26.1).
- Kittel, H. et al. 2007 (red.) *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Bd. 2, Berlin, New York: Walter de Gruyter (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft/Handbooks of Linguistics and Communication Science, 26.2).
- Kittel, H. et al. 2011 (red.) *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Bd. 3, Berlin, New York: Walter de Gruyter (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft/Handbooks of Linguistics and Communication Science, 26.3).
- Koller, W. 2007. "Übersetzung und deutsche Sprachgeschichte". I: Kittel, H. et al. (red.) *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Bd. 2, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1701–1712 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft/Handbooks of Linguistics and Communication Science, 26.2).
- Koller, W. 2011. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 8., neubearbeitete Auflage, unter Mitarbeit von Kjetil Berg Henjum. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag (=UTB).
- Lagerholm, M. 2012. "Tysk demokrati prövades av Spiegelaffären". *Svenska Dagbladet* 2012-10-27, 18 (Sektion: Kultur, Under strecket).

- Milles, K. 2008. *Jämställt språk: en handbok i att skriva och tala jämställt*. Stockholm: Norstedts akademiska förlag.
- Mueller-Vollmer, K. & P. Alto. 2004. "Sprachphilosophie und Übersetzung: Das Interesse der Sprachphilosophie an der Übersetzung". I: Kittel, H. et al. (red.) *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. Bd. 1*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 129–155 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft/Handbooks of Linguistics and Communication Science, 26.1).
- Nord, C. 2009. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse. 4.*, überarbeitete Auflage. Tübingen: Julius Groos Verlag.
- Reiß, K. 2000. *Translation Criticism – The Potential and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Reiss, K. & Vermeer, H. J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*. Tübingen: Niemeyer (= Linguistische Arbeiten, 147).
- Schiewe, J. 1998. *Die Macht der Sprache. Eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- Spitzmüller, J. & I. H. Warnke. 2011. *Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Sprachnorm, Sprachpflege, Sprachkritik*. 1968. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann (= Sprache der Gegenwart. Schriften des Instituts für deutsche Sprache, 2).
- Språkrådet [www]. *Språkvård*. <http://www.sprakradet.se/1933> (hämtad 2012-08-24).
- Språkrådet [www]. *Språkrådet*. <http://www.sprakradet.se> (hämtad 2012-08-24).
- Språkrådet [www]. *Vad är språkvård?* <http://www.sprakradet.se/spr%C3%A5kv%C3%A5rd> (hämtad 2012-08-24).
- Svenska Akademiens Ordbok*. <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/> (hämtad 2012-11-01).
- Sveriges Riksdag [www]. *Förordning (2007:1181) med instruktion för Institutet för språk och folkminnen*. http://www.riksdagen.se/sv/Dokument-Lagar/Lagar/Svenskforfattningssamling/Forordning-20071181-med-ins_sfs-2007-1181/ (hämtad 2012-08-24).

- Teleman, U. 2002. *Ära, rikedom och reda. Svensk språkvård och språkpolitik under äldre nyare tid*. Stockholm: Norstedts Ordbok (= Skrifter utgivna av Svenska språknämnden, 85).
- Teleman, U. 2003. *Tradis och funkis. Svensk språkvård och språkpolitik efter 1800*. Stockholm: Norstedts Ordbok (= Skrifter utgivna av Svenska språknämnden, 87).
- Warnke, I. H. & J. Spitzmüller. 2008. "Methoden und Methodologie der Diskurslinguistik – Grundlagen und Verfahren einer Sprachwissenschaft jenseits textueller Grenzen". I: Warnke, I. H. & J. Spitzmüller (red.) *Methoden der Diskurslinguistik. Sprachwissenschaftliche Zugänge zur trans-textuellen Ebene*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 3–54 (= Linguistik – Impulse & Tendenzen, 31).
- Ängsal, M. P. 2011. "Der Unterstrich bei Personenbezeichnungen im Deutschen als Ausdruck einer feministischen Sprachkritik". *Aptum. Zeitschrift für Sprachkritik und Sprachkultur* 7:03, 270–287.

Om artikelförfattarna

Elisabeth Bladh arbetar som universitetslektor i franska vid Göteborgs universitet. Hon disputerade 2003 vid Stockholms universitet på en avhandling om franska bibelöversättningar och tillbringade därefter tre år i Västindien. För närvarande innehar hon en akademieforskartjänst och undersöker frankofon litteratur i svensk översättning. Till hennes forskningsområden räknas bl.a. receptionsstudier, adaptation och Strindberg.

Hugues Engel är forskare och lärare i franska vid Stockholms universitet och Uppsala universitet. Han disputerade 2010 med en avhandling om hur dislokationer används och utvecklas i franska som andraspråk. Engel fortsätter idag sin forskning inom översättningsteori. Hans forskningsintressen omfattar också användningen av konnektorer i talad och skriven franska.

Birgitta Englund Dimitrova är professor med inriktning på tolkning och översättning vid Tolks- och översättarinstitutet, Stockholms universitet. Hennes främsta forskningsintressen är kognitiva aspekter av översättnings- och tolkningsprocessen och översättning av dialekt som stilmedel i skönlitteratur. Hon har också forskat kring tolkens roll i interaktionen i tolkade samtal, främst turtagning och återkoppling.

Christina Heldner är professor emerita i romanska språk vid Göteborgs universitet. Hon disputerade vid Stockholms universitet efter studier i franska, engelska, allmän språkvetenskap, fonetik och filosofi. Heldner har bedrivit forskning inom formell semantik (negationens räckvidd och kvantifikatorer i naturliga språk), fransk syntax, samt översättningsteori och översättningskritik, bland annat med inriktning på Dante, Shakespeare och Tranströmer.

Alexander Künzli är professor i översättningsvetenskap vid Faculté de traduction et d'interprétation vid Université de Genève. Han undervisar i översättning, översättningens didaktik och forskningsmetodik. Hans forskningsområde omfattar bland annat kvalitetssäkring av översättning, medieöversättning samt översättning av svenska deckare.

Hans Landqvist är docent i nordiska språk (Göteborgs universitet) och docent i svenska språket (Vasa universitet). Han är verksam som universitetslektor i svenska språket vid Institutionen för svenska språket, Göteborgs universitet. Hans forskning är inriktad på följande övergripande områden: fackspråklig kommunikation, lexikologi och lexikografi, sociolingvistik, språkvetenskapligt inriktad textforskning samt översättningsforskning.

Eva M. Olsson Lönn disputerade 2013 i franska vid Stockholms universitet med avhandlingen *Thérèse Raquin d'Émile Zola : Répétitions lexicales, réseaux sémantiques et leurs traductions suédoises*. Hon intresserar sig även för översättarhistoria och har publicerat en artikel om Tom Wilson, en av Zolas första översättare i Sverige.

Katharina Nahlbom är fil.dr. i tyska med litteraturvetenskaplig inriktning. Hon disputerade i januari 2010 med avhandlingen *Zur Absurdität und Relativität im Werk Reinhard Lettaus* om den tyske efterkrigsförfattarens Reinhard Lettaus samlade verk. Hennes nuvarande forskningsområde är litterär översättning till och från svenska. Nahlbom är även verksam som översättare och gymnasielärare.

Inger Ruin är docent i engelska vid Uppsala universitet. Hon disputerade 1970 på en avhandling om perfektums funktion i det engelska tempussystemet. Därefter har hon framförallt ägnat sin forskargärning åt att undersöka tempus i modern engelska. Hon har även analyserat litterär text med lingvistiska metoder rörande tidsbestämning och berättarperspektiv, samt intresserat sig för andraspråksinlärning.

Torsten Rönnerstrand är historiker, samhällsvetare och docent i litteraturvetenskap. Han har publicerat *Fagerbergs Höknatt. En diktares världsbild och dess gestaltning i en roman* (1976), *Arketyperna och litteraturen* (1993) och "Varje problem ropar på sitt eget språk. Om Tomas Tranströmer och språkdebatten" (2003). För närvarande arbetar han som journalist och föreläsare.

Elisabeth Tegelberg är lektor i franska vid Göteborgs universitet. Hennes forskningsverksamhet har huvudsakligen legat inom disciplinen

översättningsvetenskap, med speciellt fokus på olika aspekter av litterär översättning mellan svenska och franska. Hon har på detta område publicerat en monografi (*Kontrastiv lexikologi i praktiken*, Studentlitteratur 2000) och ett stort antal artiklar. Hon har också bedrivit forskning inom områdena svensk-franska kulturrelationer och språkpedagogik.

Magnus P. Ängsal är universitetslektor i tyska (språkvetenskap) vid Göteborgs universitet. Hans forskningsområden är text- och diskurslingvistik, språkkritik, översättningsstudier, språkbruk och terrorism samt språk och kön. Han disputerade 2010 på *Geschlechtsübergreifende Personenbezeichnungen. Eine Referenz- und Relevanzanalyse an Texten* om språk och kön i tyskan (omarbetad bokutgåva 2011 på Narr Verlag).

