



INSTITUTIONEN FÖR
SPRÅK OCH LITTERATURER

ATT ÖVERSÄTTA MULTIMODALA TEXTER

Svårigheter och strategier i en egen översättning av
två tyska seriealbum

Alice Westlund

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	Översättarprogrammet
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	Vt/2016
Handledare:	Linda Karlsson Hammarfelt
Examinator:	Christiane Andersen
Rapport nr:	xx (ifylles ej av studenten/studenterna)

Abstract

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	Översättarprogrammet
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	Vt/2016
Handledare:	Linda Karlsson Hammarfelt
Examinator:	Christiane Andersen
Rapport nr:	xx (ifylles ej av studenten/studenterna)
Nyckelord:	Översättning, tecknade serier, funktionsteorier, Die Hure H

I denna uppsats utforskas tecknade serier och vilka utmaningar som uppstår vid översättning av dessa. Det som är unikt med översättning av tecknade serier är att översättaren måste förhålla sig till både text och bild. En relaterad svårighet är det faktum att texten måste få plats inom bilderna, varför översättaren ibland måste hitta sätt att korta ner översättningen. Syftet med denna uppsats är att undersöka vilken roll dessa svårigheter har i översättning av tecknade serier och hur de kan hanteras. Detta syfte genomförs med hjälp av den analys jag gör av av min egen översättning av två tyska seriealbum, *Die Hure H* och *Die Hure H wirft den Handschuh*.

Som teoretiskt underlag används Reiss texttypsteori, Vermeers skoposteori och Nords översättningsorienterade textanalys. Dessa tre teoretiker anser att textanalys och en beskrivning av översättningens syfte underlättar översättningsarbetet. Utöver dessa används även forskning om översättning av tecknade serier. Några av de som forskat om detta ämne är Celotti som diskuterar hur bilderna i tecknade serier kan vara en resurs för översättaren, Grun och Dollop som forskat om vinst och förlust i relation till översättning av tecknade serier samt Terescenko som har undersökt strategier som används vid översättning av detta medium.

I enlighet med det teoretiska underlaget analyseras källtexten innan den översätts. De analysmodeller som används är utformade av Lagerholm och Björkvall. Med hjälp av denna analys skapas en övergripande översättningsstrategi. Tillsammans med forskningen om översättning av tecknade serier används denna översättningsstrategi för att diskutera och analysera de delar av översättningen som är relevanta för uppsatsens syfte.

I resultatdelen diskuteras i vilken mån det varit möjligt att bevara samspelet mellan text och bild i översättningen, på vilka sätt bilder kan vara en resurs för översättaren, vilka översättningssvårigheter som utgörs av vaghet i text och bild och hur det begränsade utrymmet för text i tecknade serier kan hanteras av översättaren.

I diskussionen om samspel mellan text och bild finns det ordlekar som inte kunnat bevaras i översättningen. Här kan konstateras att det ansågs viktigare att bevara innehållet än de ordlekar som kopplar ihop text och bild. Celottis tes om att bilder kan vara en resurs för översättaren bekräftas av mina resultat. I de båda aktuella seriealbumen förekommer det dock ofta en vaghet eller en mångtydighet i både text och bild, vilket kan ses som en svårighet i översättningen. Förekomsten av en sådan vaghet eller mångtydighet i tecknade serier kan vara ett potentiellt ämne för framtida forskning.

Innehållsförteckning

1 Inledning och bakgrund	1
1.1 Syfte	1
1.2 Disposition	2
1.3 Seriegenren och dess historia	2
2 Teoretisk bakgrund	6
2.1 Funktionsteorier	6
2.2 Översättning av tecknade serier	8
3 Material och metod	11
3.1 Material	11
3.2 Metod	12
4 Resultat och diskussion	14
4.1 Textanalys och generell översättningsstrategi	14
4.2 Samspel mellan text och bild	17
4.3 Bilder som resurs	20
4.4 Vaghet i text och bild	22
4.5 Utrymmesrelaterad översättningsproblematik	30
5 Sammanfattning och slutsatser	34
Material- och litteraturförteckning	36
Bilaga	38

1 Inledning och bakgrund

Länge har tecknade serier som medium inte ansetts ha tillräckligt hög status för att forskas om. Därför finns det relativt lite forskning om detta populärkulturella medium. Det finns ännu mindre forskning om ämnet översättning av tecknade serier. Med denna uppsats ämnar jag därför bidra till detta unga forskningsområde. I uppsatsen diskuteras unika utmaningar som översättning av tecknade serier för med sig. Som grund för denna diskussion ligger en egen kommenterad översättning av två tyska seriealbum, nämligen *Die Hure H* (2003 [1997]) och *Die Hure H wirft den Handschuh* (2007) av Katrin de Vries (författare) och Anke Feuchtenberger (serietecknare). Uppsatsens syfte presenteras i avsnitt 1.1 nedan.

1.1 Syfte

Den som översätter tecknade serier måste, utöver de svårigheter som normalt uppstår vid all översättning, hantera svårigheter som är specifika för just översättningen av detta medium, som t.ex. samspelet mellan text och bild och det begränsade utrymmet. Dessa faktorer är starkt knutna till mediets form och förekommer därför i princip i alla tecknade serier.

Syftet med denna uppsats är att undersöka vilken roll dessa specifika svårigheter har i min översättning av två för detta ändamål utvalda seriealbum och försöka besvara frågan hur de kan hanteras i översättningsprocessen. Uppsatsen behandlar vilken roll samspelet mellan text och bild spelar för översättningen av seriealbum. Den centrala frågan är hur detta samspel kan bevaras i *måltexten* (härefter MT) och jag kommer att undersöka både vilka svårigheter kravet på en fungerande interaktion mellan text och bild medför och hur bilden samtidigt kan utgöra en resurs för översättaren.

I denna kontext kommer även frågan om vaghet och mångtydighet i samspelet mellan text och bild att behandlas och jag kommer också att diskutera något som ofta nämns som typiskt för översättning av tecknade serier, nämligen utrymmesproblematiken. Dessa frågor studeras eftersom de är centrala för översättningen i fråga om just detta medium. Hur jag har gått tillväga för att utforska dessa frågor och hur uppsatsen är disponerad beskrivs i avsnitt 1.2 nedan.

1.2 Disposition

Återstoden av uppsatsen är disponerad på följande sätt. I avsnitt 1.3 nedan diskuterar jag tecknade serier som medium. En beskrivning av mediet och olika publiceringsformat ges. Jag går även igenom tecknade seriers historia i USA och Europa.

I kapitel 2 tar jag upp sådan forskning och teori som är relevant för uppsatsen. För att få en bild av hur en översättare kan gå tillväga beskriver jag i avsnitt 2.1 Reiss texttypsteori, Vermeers skoposteori och Nords översättningsorienterade textanalys. I avsnitt 2.2 presenterar jag även tidigare forskning om tecknade serier som är användbar för analysen av min översättning.

I kapitel 3 redovisar jag mitt material och min metod. Då en del av min metod består av att analysera min *källtext* (härefter KT) redogör jag även för de modeller som används för att göra detta. Dessa beskrivs i detta avsnitt och inte tidigare i uppsatsen då jag anser det fördelaktigt för läsaren att först få en förståelse för hur och varför dessa modeller används innan de beskrivs mer ingående.

I kapitel 4 beskrivs mina resultat, vilka är uppdelade i fyra avsnitt: samspel mellan text och bild, bilder som resurs, vaghet i text och bild och utrymmesrelaterad problematik. Slutligen summeras uppsatsen i kapitel 5 där jag även diskuterar och drar slutsatser av mina resultat.

1.3 Seriegenren och dess historia

Som med mycket annat är det svårt att på ett heltäckande sätt definiera vad tecknade serier egentligen är. Ett mycket talande exempel på denna svårighet är att Strömberg (2003) skrivit en hel bok som behandlar just detta ämne. Nationalencyklopedin definierar emellertid 'tecknad serie' som en "sekvens av bilder, med eller utan text, vilka berättar en historia eller på annat sätt står i tidsförhållande till varandra" (tecknad serie [www]).

Seriers publiceringsformat skiljer sig åt i olika kulturer och länder. Strömberg (2003:52–62) beskriver olika format i Sverige och övriga världen. Jag anser inte att det är viktigt för denna uppsats ändamål att nämna alla olika publiceringsformat, varför jag endast tar upp de vanligaste här. En *strippserie* är en kort rad med bilder. Det råder ofta viss förvirring runt termerna *strippserie* och *seriestripp*. Termen *seriestripp* kan användas för att referera till ett exemplar av en strippserie eller en rad med rutor på en seriesida. En *serietidning* är en samling seriesidor i tidningsformat, ofta 17 x 26 cm. *Seriealbum* var först en term som används för det franska/belgiska serieformatet (48 till 64 sidor med mjuka

pärmar). I dag används termen mer generellt och beskriver serier som är publicerade i ett större format och med styvare pärmar än serietidningar.

Utvecklingen av tecknade serier har skilt sig åt i olika geografiska områden och kulturer. Vanligen brukar tre områden särskiljas: Amerika (med USA som centrum), Europa (främst med fokus på Frankrike och Italien) och Asien (med fokus på den japanska mangan). Nedan beskriver jag tecknade seriers utveckling i USA och Europa. Efter det beskrivs även utvecklingen i Sverige och Tyskland.

Tecknade serier, så som vi ser dem i dag, uppkom först som strippserier (*comic strips*) i söndagstidningar i slutet av 1800-talet i USA. På 1930-talet, började de utvecklas till olika sorters grafiska narrativ, t.ex. serietidningar (*comic books*) som initialt var samlingar av seriestrippar men sedan blev mer sammanhängande historier. Under 1950-talet uppstod en stor hets mot tecknade serier eftersom många ansåg att de var skadliga för barn, främst med anledning av Fredric Werthams bok *Seduction of the Innocent*. Sedan tecknade serier började innefatta mer än strippserier hade de riktat sig mer och mer mot målgruppen barn. Men under 1960- och 1970-talet började de längre serienarrativen även rikta sig mot vuxna. Dock dröjde det till 1980-talet innan detta var helt etablerat. För att ge en ny bild av dessa typer av serier började de istället publiceras som *graphic novels*, ett format som motsvarar svenska seriealbum (Zanettin 2008:1–5).

Till skillnad från i USA började utvecklingen av tecknade serier i Europa med barntidningar i början av 1900-talet. Tecknade serier riktade sig endast till barn och användes ofta i utbildande syfte. Under 1930- och 1940-talet bestod den europeiska marknaden främst av översättningar av amerikanska tecknade serier. Men när den amerikanska kritiken mot serier tog fart fanns det inte lika mycket att översätta och i europeiska länder började man istället skapa sina egna serier. I Frankrike, Belgien och Italien började serier rikta sig till vuxna under 1950- och 1960-talet. De flesta europeiska serier som i dag översätts till engelska och publiceras i USA kan oftast placeras i genren *graphic novel*, medan alla sorters amerikanska serier fortfarande översätts till europeiska språk (Zanettin 2008:1–5).

Enligt Strömberg (2010) kom de första tecknade serierna, som vi ser dem i dag, till Sverige på 1880-talet. De förekom ofta i jultidningar, riktade sig främst mot barn och var utbildande. Den klassiska amerikanska seriestrippen i dagstidningar kom inte till Sverige förrän på 1930-talet. På 1940-talet började serietidningarna etableras i Sverige med publikationer som *Kalle Anka & Co* och *Tuff & Tuss*. Under 1970-talet började europeiska seriealbum (som *Tintin* och *Asterix*) översättas till svenska. Detta gjorde att serier för första gången kunde komma in i bokhandlar och bibliotek, och därmed ses som mer seriösa. Nu började också svenska serietecknare influeras av det europeiska formatet. Under 1980-talet började tecknade serier rikta sig mot vuxna i Sverige eftersom

förlag som Mammut, Svenska serier och Galago kom in på marknaden. Tecknandet av serier har, i Sverige och världen över, länge dominerats av män, men på 2000-talet har det enligt Stömberg (2010) kommit en våg av svenska kvinnliga serietecknare.

Fuchs & Reitberger (1971:177–185) beskriver att seriestrippar började publiceras i tyska dagstidningar i slutet av 1940-talet. Dessa strippar samlades sedermera ihop till serietidningar. De serier som hade störst genomslag på den här tiden var Disney-serier som *Musse Pigg* och *Kalle Anka*. Under 1950-talet började Tyskland producera egna serier såsom den mycket populära *Fix und Foxi* (se figur 1).



FIGUR 1. *Fix und Foxi*, återgiven i Fuchs & Reitberger (1971:178).

Något som verkar vara unikt för tyska tecknade serier är deras tradition vad gäller teckensnitt. I andra länder är texterna antingen handskrivna eller skrivna med typsnett som påminner om handstil och versaler används genomgående. I Tyskland är det å andra sidan vanligt att använda maskinskriven text med typsnett som dem vi ser i böcker eller tidningar, och normal textstil används vad gäller gemener och versaler (som i figur 2 nedan). Detta, menar Zanettin (2008:13), gör att texten i tyska tecknade serier får ett mer seriöst intryck.



FIGUR 2. *Kalle Anka på tyska*, återgiven i Fuchs & Reitberger (1971:178).

2 Teoretisk bakgrund

Under översättningsarbetet använder sig översättare av olika strategier. Terescenko (2010:75) definierar översättningsstrategier som olika metoder för att så effektivt som möjligt ta sig an översättningsuppgifter. Hervey et al (1995:6) menar att när översättare väljer en lämplig strategi innebär det att de även bestämmer vilka egenskaper hos KT (kulturella, formella, semantiska, stilistiska och genre-relaterade) som är mest relevanta för texten och vilken uppmärksamhet som dessa element ska få under översättningsprocessen. En grupp teoretiker som fokuserar på hur översättare ska bestämma vilket fokus dessa olika egenskaper ska få är funktionsteoretikerna. Därför är funktionsteorierna, som jag presenterar i avsnitt 2.1. nedan, relevanta för denna uppsats. De teorier jag fokuserar på är Vermeers skoposteori, Reiss texttypsteori och Nords översättningsorienterade textanalys. I avsnitt 2.2 beskriver jag även forskning som har riktat in sig på översättning av tecknade serier och just relationen mellan text och bild samt utrymmesfrågan.

2.1 Funktionsteorier

Tillsammans med Reiss har Vermeer (2002:191–202) utvecklat skoposteorin. Det grekiska ordet *skopos* är en term för målet eller syftet med en översättning. Skoposteorin innebär att det är textens syfte som bör styra vilka metoder och strategier översättaren använder. Vermeer menar att skoposet oftast blir tydligt av översättarens uppdrag (som personen antingen blir tilldelad eller formulerar själv). Ett tydligt definierat skopos leder dels till att översättaren frigörs från föreställningen om att översättningar alltid ska vara ordagranna, dels till att översättaren blir ansvarig för att producera en översättning som faktiskt fyller sin funktion. Därför anser Vermeer att skoposet är starkt kopplat till översättarens etiska förpliktelser gentemot uppdraget och uppdragsgivaren.

Reiss (1981:124–126) menar att översättare bör definiera KT:s typ, form och stil. KT:s typ hjälper översättare att bestämma vilken metod de ska använda. För att fastställa texttyp används kategorierna *informativa texter*, *operativa texter* och *expressiva texter*. *Informativa texter* förmedlar information. *Operativa texter* används för att frambringa en respons hos läsaren. *Expressiva texter* har ett konstnärligt syfte. Reiss nämner även en hypertyp, *den multimodala texttypen*, texter som presenteras muntligt eller som har visuella eller auditiva

element. Multimodala texter kan i sin tur vara *informativa*, *expressiva* eller *operativa*. Materialet för min studie kan mot denna bakgrund definieras som en multimodal text som tillhör den expressiva texttypen. Vid översättning av expressiva texter ska översättaren enligt Reiss identifiera sig med författarens konstnärliga och kreativa intentioner.

Vad gäller textform (*text variety*) menar Reiss att olika typer av texter (t.ex. dödsannonser eller domar) följer olika konventioner i olika länder och kulturer och att översättaren därför måste förhålla sig till detta faktum. Slutligen bör översättaren undersöka textens stil, eftersom denna hjälper översättaren att ta beslut under översättningsprocessen. I denna uppsats kommer själva stilfrågan att diskuteras i samband med min källtextanalys i avsnitt 4.1.

Nord (1997:59–67) presenterar en översättningsorienterad textanalys. I denna anger hon tre aspekter av den funktionella ansatsen som är viktiga vid utbildning av översättare eller i professionella situationer: översättningsuppdragets innebörd (dvs. textens funktion, sändare/mottagare, tid/plats, medium och motiv), KT-analysens roll (översättaren får själv välja vilken analysmodell som används) och klassificering av översättningsproblem. Översättningsproblem kan delas in i *pragmatiska*, *kulturella*, *lingvistiska* och *texts specifika problem*. *Pragmatiska problem* berör de texttexterna element som har med uppdraget att göra, så som skillnader i KT:s och MT:s funktion. *Kulturella problem* uppstår p.g.a. skillnader i käll- och målkultur medan *lingvistiska problem* orsakas av skillnader i käll- och målspråk. *Text-specifika problem*, är som namnet antyder, specifika för texten som översätts, som t.ex. problem i relation till ordlekar.

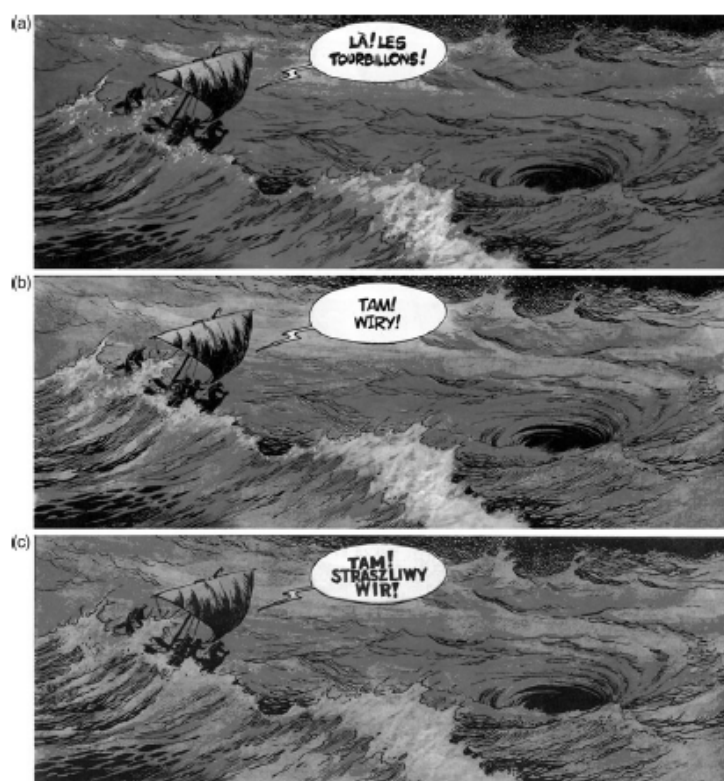
Eftersom denna uppsats fokuserar på texterna som tecknade serier bör majoriteten av de problem som tas upp i denna uppsats vara text-specifika, även om andra problem kan uppstå i översättningen. Nord (1997:14) menar att översättaren med denna modell kan identifiera de problem som troligen kommer att uppstå redan innan hen börjar översätta och därför tidigt hitta strategier för att lösa dessa.

En kombination av dessa tre teorier är användbar då de på många sätt går hand i hand. Vermeers skopos är relevant för det Nord kallar översättningsuppdragets innebörd. Reiss nämner att det är viktigt att fastställa textens stil, medan Nord presenterar KT-analysen som en metod för att göra detta. Reiss texttyper är även användbara under denna KT-analys. Dessa teorier är av mer allmän karaktär och kompletteras därför med ett teoretiskt perspektiv som fokuserar på möjligheter och svårigheter i översättningen av tecknade serier. Dessa presenteras i avsnitt 2.2 nedan.

2.2 Översättning av tecknade serier

Eftersom tecknade serier länge inte setts som adekvat material för vetenskaplig analys faller det sig naturligt att översättning av tecknade serier inte heller fått tillräcklig uppmärksamhet från forskarvärlden. Dock är det ett intressant ämne eftersom tecknade serier kan ses som en form av begränsad översättning, s.k. *constrained translation*. Zanettin (2008:21) menar att en översättare av tecknade serier begränsas både av utrymmet och av det faktum att bild och text måste samverka. Detta är dock en tanke som kritiseras av Celotti (2008:35), som anser att översättningen kan begränsas av den visuella aspekten, men att denna även kan vara en resurs för översättaren.

Borodo (2015:22-41) analyserar två olika översättningar av ett album av den belgiska tecknade serien *Thorgal* till polska och diskuterar hur översättaren kan påverkas av bilderna i tecknade serier. Hans studie visar att den äldre översättningen är mer trogen bilderna, medan den nyare översättningen är mer trogen den verbala texten. I figur 3 nedan har den nya översättningen (b), "There! Whirlpools", följt originaltexten medan den äldre översättningen (c), "There! A terrible whirlpool", stämmer överens med bilden där det endast finns en strömvirvel.



FIGUR 3. Ruta från *Thorgal* med polska översättningar, återgiven i Borodo (2015:30).

Borodos undersökning är begränsad till ett specifikt album, varför resultaten inte kan ses som allmängiltiga för översättning av tecknade serier. Dock är det relevant att fundera över frågan om hur begreppen *fri* respektive *trogen översättning* förhåller sig till texter som denna där den skrivna texten bara är en del av helheten.

Grun och Dollop (2003:197–216) diskuterar begreppen förlust och vinst i relation till översättningar av *Kalle och Hobbe* och *Kalle Anka* från engelska till danska. De menar att det inte nödvändigtvis innebär en förlust om översättaren frångår KT utan att detta ibland kan resultera i både förlust och vinst. Ett exempel de tar upp är översättningen av namnet *Gladstone Gander* till *Fætter Højben*. Förlusten i översättningen är innebörden av ordet *gander* ('gåshanne/dumbom') och att namnet inte följer samma mönster som andra namn i Ankeborg, dvs. att förnamn och efternamn börjar på samma bokstav. Vinsten är att släktskapet till Kalle framgår från *Fætter* (kusin) och att *Højben* (arrogant) beskriver Gladstone Ganders personlighet.

Terescenko (2010:75–98) analyserar översättningar av Walt Disneys serier till ryska. Han diskuterar nio strategier som används: transposition, lånord, synonymmer och antonymer, hyponymer, parafra, enhetsförändring, utelämnning, abstraktionsförändring och anpassning (mina översättningar).

Transposition sker när en översättare ersätter en ordklass med en annan utan att textens innebörd förändras. Strategin att använda *lånord* innebär att översättaren tar in ord eller uttryck från KT till MT. Antingen används ordet eller uttrycket oförändrat är eller med vissa förändringar. En översättare kan också översätta ett ord med en närliggande *synonym* eller *antonym* tillsammans med ett negerande element. En annan strategi är att översättaren använder en hyponym. Vidare kan översättare använda strategin *parafra*, dvs. skriva om texten men också förmedla samma innebörd som källtexten. Terescenko menar att detta ofta sker vid översättning av idiom, om det inte finns något motsvarande idiom i målspråket. "Unit shift", eller *enhetsskifte* (min översättning), är en term som introducerades av Catford. Ett *enhetsskifte* innebär att en enhet i KT översätts till en annan enhet i MT. En enhet kan vara ett morfem, ett ord, en mening eller en fras. En *utelämnning* sker när översättaren tar bort delar av KT. Enligt Chesterman (1997:109) sker detta om delar av KT ses som irrelevanta och enligt Terescenko kan översättaren använda denna strategi när t.ex. en mening i KT ses som för informationstät. *Abstraktionsförändring* innebär antingen att abstrakta element blir mer konkreta eller att konkreta element blir mer abstrakta. En översättare kan också *anpassa* MT om något i KT känns främmande för målkulturen. Enligt Terescenko kan ett exempel på detta vara om ett idiom från källspråket ersätts av ett annat idiom från målspråket.

Utöver utrymmesproblematiken och samspelet mellan text och bild ses ofta onomatopoesi och ledigt tal som problem som uppkommer vid översättning av tecknade serier. Dessa aspekter är dock inte relevanta för denna uppsats eftersom de inte förekommer i mitt material.

Det finns även andra översättningsfält som har liknande problematik. Exempelvis kan översättning av tecknade serier liknas vid undertextning, som också betraktas som *constrained translation*, bland annat av Munday (2012:183). Enligt Zanettin (2008:21) liknar undertextning översättning av tecknade serier också vad gäller samspelet mellan text och bild. I undertextning finns även ett temporalt element (dvs. att texten måste kunna läsas inom ett visst tidsspann) som översättaren måste hantera. Ett annat fält där samspelet mellan text och bild är en svårighet är översättning av illustrerade böcker, t.ex. barnböcker. Eftersom det finns många serier som riktar sig mot barn är även frågan om hur man bör översätta för barn något som kan appliceras på båda dessa genrer. Detta är dock inte relevant för de seriealbum som denna uppsats behandlar, eftersom de är riktade till vuxna läsare.

3 Material och metod

I detta kapitel beskriver jag mitt material i avsnitt 3.1. Min metod presenteras i avsnitt 3.2.

3.1 Material

Mitt material består av två seriealbum om figuren die Hure H (Horan H) som uppstod i ett samarbete mellan Anke Feuchtenberger och Katrin de Vries. Sammanlagt har det getts ut tre seriealbum om henne: *Die Hure H* (2003 [1997]), *Die Hure H zieht ihre Bahnen* (2003) och *Die Hure H wirft den Handschuh* (2007). Detta material används eftersom de är relativt välkända tyska seriealbum som ännu inte har översatts till svenska. Albumen följer Horan H:s liv samtidigt som de behandlar feministiska teman. De gavs först ut av förlaget Jochen Enterprises och sedermera av Reprodukt. Tillsammans har Feuchtenberger och de Vries även gett ut ytterligare ett seriealbum: *Die kleine Dame* (1997).

Anke Feuchtenberger, som ritar bilderna i seriealbumen, är född 1963. På förlaget Reprodukt har hon gett ut 15 seriealbum. 2007 grundade hon tillsammans med serietecknaren Stefano Ricci förlaget Mami (Reprodukt, Anke Feuchtenberger [www]). Katrin de Vries, som skriver seriealbumens texter, är född 1959. Utöver samarbetena med Feuchtenberger skriver hon pjäser, romaner och kortare prosa (Reprodukt, Katrin de Vries [www]).

Seriealbumen om Horan H har fått mycket goda recensioner i tyska media. Buckhard Müller anser i en recension i *Süddeutsche Zeitung* att det andra albumet *Die Hure H zieht ihre Bahnen* är enastående (Reprodukt, *Die Hure H zieht ihre Bahnen* [www]). I en recension av *Die Hure H wirft den Handschuh* i samma tidning berömmar han författarnas förmåga att binda samman ett välkomnande narrativ med en drömlig mångtydighet (Reprodukt, *Die Hure H wirft den Handshuh* [www]). I *Frankfurter Rundschau* skriver Ina Hartwig att *Die Hure H zieht ihre Bahnen* är att betrakta som filosofi snarare än en tecknad serie. Hon menar att de Vries och Feuchtenbergers konst är originell, men därför också svår (*Frankfurter Rundschau* [www]).

Mitt material består av det första albumet *Die Hure H* och det tredje albumet *Die Hure H wirft den Handschuh*. Anledningen till att jag använder mig av två album är att det ansågs lämpligt för uppsatsens omfång. Anledningen till att just

det första och sista albumet används är för att författarna och albumen utvecklas med varje album och att det därför kan finnas ett värde i få med början och slutet av denna utveckling. Båda dessa album är uppdelade i tre delar. De två första delarna i varje album behandlar Horan H:s relation till andra människor. I den tredje delen av båda albumen är Horan H mer isolerad, och denna del är i båda albumen mer symboliska och mångtydiga än i de övriga. Teman som behandlas i albumen är t.ex. sexualitet, relationer och frihet.

3.2 Metod

Eftersom jag i följande delar av denna uppsats använder vissa termer som beskriver tecknade seriers beståndsdelar är det viktigt att först definiera dessa bakomliggande begrepp. Jag använder de termer som ges av Nationalencyklopedin (tecknad serie [www]). Det innebär att ordet *ruta* refererar till en enskild bild från en tecknad serie. *Pratbubblor* används för de avgränsade områden där repliker återges och de avgränsade områden där berättande text återges kallas *textplattor*.

Funktionsteoretikerna ser textanalys som ett mycket viktigt redskap vid översättning då det kan hjälpa översättaren att ta beslut angående vilka strategier som ska användas. Därför har jag gjort en grundlig analys av mitt material innan jag har översatt det. De modeller som tillämpades presenteras nedan. I samband med denna analys har jag även reflekterat över vilka av Reiss texttyper som dessa seriealbum passar in i och formulerat textens, och översättningens, skopos. Med hjälp av denna analys kunde jag sedan utforma en generell översättningsstrategi. Denna ligger tillsammans med den tidigare forskningen om översättning av tecknade serier till grund för min översättning och mina kommentarer. Efter analysen har jag översatt de två seriealbumen i sin helhet och kommenterat översättningen. En redogörelse för min analys och en diskussion om utvalda översättningsproblem presenteras i kapitel 4.

Ett problem som jag tar upp i avsnitt 4.3 är utrymmesrelaterade problem. Eftersom texten som används i de två seriealbumen är handskriven, är den svår att reproducera digitalt. Även om all text har en mycket specifik och genomgående utformning skiljer sig varje enskild bokstav åt vad gäller t.ex. storlek och placering. Detta gör det också omöjligt att utgå från antalet tecken för att fastställa om en översättning skulle bli för lång eller inte. På grund av denna problematik har jag valt att endast ta upp de fall då det är uppenbart att översättningen skulle vara problematisk vad gäller utrymme, dvs. de fall då MT blir betydligt längre än KT.

För att analysera texten i de tyska seriealbumen har jag använt mig av Lagerholms (2008:239–247) och Björkvalls (2009) analysmodeller. Dessa två modeller beskrivs i korthet nedan.

För att analysera textens stil använder jag mig av Lagerholms (2008:239–247) modell. Enligt denna modell analyseras materialet först på fonetisk och morfologisk nivå. Efter det behandlas stavning, ord, ordklasser, syntax, komposition och textbindning, stilfigurer samt kontext. På varje nivå ställer Lagerholm ett antal frågor som kan vara relevanta för analysen. Dessa frågor tas inte upp i detalj här på grund av det begränsade utrymmet för denna uppsats. Lagerholm menar även att dessa frågor bara är ett urval, och trots att han går in mer på detaljnivå i kapitlen som behandlar de olika nivåerna täcker dessa inte heller allt som kan analyseras.

Björkvall (2009) har utformat en analysmodell för texter där bild och skrift kombineras. Denna modell använder jag därför för att analysera de multimodala elementen i seriealbumen. Vissa delar av denna analys fungerar bäst för att analysera en eller ett fåtal bilder och lämpar sig således inte för att analysera ett helt seriealbum.

De aspekter som jag valt att fokusera på är kommunikativa handlingar, närhet/distans, modalitet och typografi. Kommunikativa handlingar, menar Björkvall, består av både språk- och bildhandlingar. Språkhandlingar uttrycks i text. Dessa handlingar kan vara erbjudanden, påståenden, uppmaningar och frågor. I bilder används istället bildhandlingar som antingen är erbjudanden eller krav. Detta uttrycks bland annat med blickar. Texter och bilder kan också uttrycka närhet eller distans. De olika kategorierna Björkvall anger för att analysera detta är personligt, socialt och distanserat avstånd. Distansen beror på hur nära eller långt bort personen/personerna är på bilden. Vad gäller modalitet presenterar Björkvall fyra så kallade kodningsorienteringar, nämligen naturalistisk, vetenskapligt-teknologisk, sinnlig och abstrakt kodningsorientering. För att skapa modalitet i bilder används färgmättnad, detaljrikedom, djup, belysning och ljuskontrast. I skriftspråk uttrycks inte betydelse endast genom det som står i texten, då textens typografi är betydelsebärande i sig själv. Typografiska resurser handlar om sådant som typvikt, horisontell/vertikal orientering, lutning, sammanbindning och rundning. Resultaten av min textanalys presenteras i avsnitt 4.1 nedan.

4 Resultat och diskussion

I detta kapitel presenterar och diskuterar jag mina resultat. I avsnitt 4.1 nedan ger jag en beskrivning av min källtextanalys, först stilanalysen och sedan den multimodala analysen, och utvecklar en översättningsstrategi utifrån denna. Efter det presenterar jag problem som uppstått i min översättning och motiverar hur jag har valt att lösa dessa problem. I denna diskussion refererar jag dels till översättningsstrategin från 4.1 nedan, dels till den forskning om översättning av tecknade serier som jag anser relevant för varje enskilt problem. Problemen är uppdelade i fyra avsnitt: samspel mellan text och bild, bilder som resurs, vaghet i text och bild och utrymmesrelaterad översättningsproblematik. När jag presenterar mina exempel används generellt bokstaven (a) för citat från KT och bokstaven (b) för mina översättningar av dessa. De exempel jag tar upp är samtliga fall från översättningen som jag anser relevanta för de ämnen jag tar upp. Översättningen i sin helhet återfinns som bilaga till denna uppsats.

4.1 Textanalys och generell översättningsstrategi

Vad gäller textens stil är det för det första anmärkningsvärt att de Vries inte använder några onomatopoetiska ord i texten. Detta stildrag, som annars är mycket vanligt i tecknade serier förekommer alltså inte i *Die Hure H* eller *Die Hure H wirft den Handschuh*. Språket i albumen är genomgående mycket repetitivt. Ord och fraser återkommer ofta och fungerar som en röd tråd i varje enskild del i seriealbumen. Stilen kan i övrigt sammanfattas med orden enkel och neutral. I fråga om morfologiska egenskaper används inga prefix eller suffix som stilistiskt avviker från det neutrala språket. Även stavningen är neutral, utan talspråkliga eller ålderdomliga element. Det används inte några utmärkande lånord eller slanguttryck. Oftast används etablerade ord och uttryck och det förekommer endast ett fåtal nybildningar så som "das Haus der Geburten" (födelsehus). Vad gäller syntax används ofta huvudsatser och meningarna är korta. Grammatiken följer också reglerna. Dock används ordet *och* (*und* på tyska) i början av meningarna, se figur 4 nedan, vilket enligt vissa preskriptiva språkregler anses vara felaktigt. Detta kan även ses som ett vardagligt drag. Det används genomgående även många idiom och ordlekar, ofta sådana som anspelar på ords tvetydighet.



FIGUR 4. En ruta där ”och” används i början av en mening.

En av aspekterna som Björkqvall tar upp i sin analysmodell är blickar och hur dessa kan användas för att uttrycka erbjudanden eller krav. Eftersom figurerna i *Die Hure H* och *Die Hure H wirft den Handschuh* aldrig tittar på läsaren kräver de inte något från denne. Istället erbjuds läsaren att ostört betrakta dem. Figurerna befinner sig oftast på det Björkqvall kallar socialt avstånd. Bilderna i *Die Hure H* är tillräckligt detaljerade för att vi ska kunna relatera dem till vår verklighet, vilket Björkqvall kallar naturalistisk kodningsorientering. Dock är det tydligt att bilderna är tecknade och inte t.ex. fotografier. Det finns även vissa element som inte är lika detaljerade som de andra, som t.ex. mannen i figur 5 nedan.



FIGUR 5. *Horan H* och en man som inte är så detaljerad.

Förlaget Reprodukts beskrivning av Feuchtenbergers teckningsstil som ”eine Abstraktion der Wirklichkeit” dvs. ”en abstraktion av verkligheten” (Reprodukt,

Anke Feuchtenberger [www]) är mycket passande. Därför skulle man kunna säga att serien har en naturalistisk kodningsorientering som lutar åt det abstrakta hållet. Björkvall menar att alla kan ta till sig bilder med naturalistisk kodningsorientering men att abstrakta bilder är svårare att förstå sig på och därför har en mer specifik publik. Bilderna i *Die Hure H wirft den Handschuh* är mer detaljerade och närmare verkligheten än det första seriealbumet, vilket figur 6 nedan visar.



FIGUR 6. Ruta från *Die Hure H wirft den Handschuh*.

Texten i seriealbumen verkar vara handskriven. Trots att varje bokstav alltid har ett specifikt utseende finns det små variationer som utesluter att det skulle röra sig om ett handstilsliknande typsnitt. I texten blandas stora och små bokstäver. Utformningen av bokstäverna G och E är extra typisk för den här tecknade serien. Det är intressant att denna serie bryter mot traditionen av maskinskriven text i tyska serier (se avsnitt 1.3 ovan). Det enkla, repetitiva språket som förekommer i seriealbumen tillsammans med det handstilsliknande typsnittet ger ett nästan barnligt intryck. Detta står i kontrast till de vuxna, seriösa ämnen som hanteras i albumet. Dock speglas det barnliga språket i Horan H som karaktär som ofta porträtteras som förvirrad eller naiv.

När de båda seriealbumen översätts till svenska är det mest troligt att syftet är skapa en skönlitterär översättning som kan läsas av en svensktalande publik. Albumen är två litterära verk som lätt låter sig placeras in i Reiss (1981:121–131) expressiva texttyp. Därför är det viktigt att översättningen dels bevarar textens innehåll, dels dess stil. Eftersom KT och MT inte skiljer sig vad gäller textexterna eller kulturella element är det inte troligt att pragmatiska eller kulturella problem uppstår. Däremot är det mycket möjligt att lingvistiska och texts specifika problem förekommer.

Utifrån ovanstående analys anser jag att följande riktlinjer bör följas i hanteringen av dessa problem och genom hela översättningsprocessen. Det är

mycket viktigt att det enkla språket bevaras. Det är också viktigt att så långt som möjligt bevara den repetitiva stilen. Eftersom den frekventa användningen av idiom är utmärkande för dessa album bör dessa i så stor utsträckning som möjligt översättas till svenska idiom. Ordlekarna ska också i största möjliga mån bevaras om detta går att uppnå utan att textens huvudsakliga betydelse förvanskas.

Språket i översättningen bör vara neutralt, alltså inte jargongartat eller ålderdomligt. Korrekt stavning och grammatik bör användas, med undantag för användandet av ordet *och* i början av meningar. Inte heller bör nybildningar eller icke-etablerade uttryck användas, förutom i de fall då sådana förekommer i KT. Eftersom dessa album även är multimodala förmedlas innehåll och stil inte endast med hjälp av text utan även med bilder. Därför är det även viktigt att samspelet mellan text och bild så långt som möjligt bevaras i översättningen.

4.2 Samspel mellan text och bild

Ett av de viktigaste elementen i tecknade serier är alltså samspelet mellan text och bild (se avsnitt 2.2 ovan). Därför är det viktigt att översättaren tar hänsyn till detta samspel. Ofta är det dock inte möjligt att bevara förhållandet mellan text och bild intakt vid en översättning. I detta avsnitt tar jag upp fall där detta skett i min översättning.

I del tre av *Die Hure H wirft den Handschuh* går Horan H på bal. När hon kommer in i balsalen är den tom och hon klättrar upp på ett stort öga (se figur 7). I rutan efter detta, figur 8, övervakar en kvinna Horan H. Även i denna bild verkar det förekomma ett öga. En koppling kan möjligtvis göras mellan detta öga och kvinnans övervakning av Horan H. Det kvinnan säger presenteras i exempel (1) nedan. Exemplet markerat med (a) kommer från KT och exemplet markerat med (b) är min översättning.



FIGUR 7. Ruta där Horan H klättrar upp på ett öga.



FIGUR 8. Ruta där kvinnan säger ”Hura H. Det här är din bal.”

(1a) ”HURE H. DAS IST DEIN BALL.”

(1b) ”HORA H. DET HÄR ÄR DIN BAL.”

Eftersom både *bal* och *boll* heter *Ball* på tyska används här en homonym som en ordlek här. Ögat som Horan H klättrar upp på är runt som en boll, även om detta inte är ett ord som vi normalt använder för att beskriva ögon. Engelskans *eyeball* motsvaras av svenskans *ögonglob* och tyskans *augapfel* (ögonäpple). Om man bara läser texten är det uppenbarligen betydelsen bal som avses. Dock speglas detta inte i bilderna då dessa inte visar det som vi generellt förväntar oss av en bal. Detta har dels att göra med Feuchtenbergers abstraktion av verkligheten och att albumet ofta är svårt att tolka. Men för den tyskspråkiga läsaren utgör även ordet *Ball* ett slags sammankoppling mellan text och bild. Denna lösa men ändå för det estetiska uttrycket centrala koppling går förlorad i min översättning. Skulle den bevaras, så skulle istället albumets handling försummas. I avvägningen mellan att bevara stil eller innehåll i denna översättning väljer jag att prioritera innehållet. Översättningen skapar inte en dissonans mellan text och bild, men en potentiell ordlek går förlorad. Även om effekten av denna ordlek är svår att specificera kan det sägas att den bidrar till hur kvinnan presenteras i denna sekvens. Hon verkar vara givmild mot Horan H eftersom hon uttrycker att denna bal är till för just Horan H. Samtidigt kan det faktum att kvinnan övervakar Horan H ses som obehagligt. Eftersom ögat kan kopplas till kvinnans övervakning av Horan H kopplar ordleken samman dessa två känslor.

I del två av *Die Hure H wirft den Handschuh* finns ett exempel som liknar exempel (1) ovan. I detta fall handlar det dock snarare om samspelet mellan olika textpaneler och samspelet mellan bokstavligt och bildligt språk än om samspelet mellan text och bild. Jag tar ändå upp det här, eftersom det går att diskutera i relation till exemplet ovan. I exempel (2) går Horan H till en kolgård

för att leta efter figuren som omnämns som ”mannen”. Det berättaren säger återges i exempel (2) nedan. Horan H vill konfrontera mannen och få honom att uppvakta henne. Hennes initiala tankar om detta visas i exempel (3) nedan.

(2a) ”SIE HATTE IHN GESUCHT. DEN HOF.”

(2b) ”HON HADE SÖKT DEN. GÅRDEN.”

(3a) ”DER MANN WOLLTE MIR DEN HOF MACHEN. DENKT DIE HURE H.”

(3b) ”MANNEN VILLE UPPVAKTA MIG. TÄNKER HORAN H.”

I exempel (2) och (3) förekommer en repetition av ordet *Hof*, där det först används i betydelsen ’gård’ och sedan i konstruktionen *jemandem den Hof machen*, som betyder att ’uppvakta någon’. Denna repetition verkar inte vara symbolisk på något sätt, utan snarare används den för att knyta ihop den här delen av albumet. Del två börjar med att Horan H letar efter gården, och ordet *Hof* repeteras gång på gång. I resten av denna del av albumet är det mannens uppvaktning som står i centrum och då repeteras konstruktionen *jemandem den Hof machen*. Ordleken kopplar även samman begreppet att uppvakta någon med en kolgård och romantiska konnotationer blandas således med konnotationer till smuts och fulhet.

Leken med ordet *Hof* här är intressant att ta upp i relation till exempel (1) ovan. Ordlekarna liknar varandra eftersom de inte är övertydliga (vissa läsare kanske inte ens skulle tänka på dem) och har inte någon tydlig inverkan på berättelsen. Att detta förekommer även i det här exemplet kan styrka uppfattningen om att ordleken i exempel (1) inte är någon tillfällighet utan en genomtänkt ordlek.

På svenska går inte denna repetition/ordlek och de motsägande konnotationer den ger upphov till att återskapa utan att förvränga albumets innehåll. Precis som i exempel (1) ovan får innehållet prioriteras framför ett stilistiskt element. Albumets repetitiva stil bevaras också delvis i den här delen av albumet då ordet *gård* och uttrycket *uppvakta mig* upprepas flera gånger, trots att kopplingen mellan dem och därmed leken med de olika konnotationerna försvinner.

Grun och Dollop (2003:197–216) hävdar att en förlust av ett element i texten, t.ex. en förlust av en ordlek, ofta kan kompenseras med en vinst av något annat. I de två fallen ovan har jag dock inte kunnat hitta någon tänkbar översättning som skulle kunna göra detta. I dessa fall kan man alltså inte kompensera för förlusten av ordleken. Däremot kan man argumentera för att ett försök att bevara ordleken skulle förvränga innehållet så att det antingen skulle bli ologiskt eller så att det inte skulle fungera med resten av bilderna i serien. Därför är en förlust av ordlekarna ändå den bästa lösningen.

4.3 Bilder som resurs

I avsnitt 4.2 ovan diskuterar jag hur samspelet mellan text och bild i tecknade serier kan leda till förluster i samband med översättning. Celotti (2008:35) menar dock att bilder också kan vara en resurs för översättaren. Detta diskuteras i detta avsnitt.

I del två av *Die Hure H* går Horan H på fest. I denna del finns det en mening som står i passiv i KT och utgör problem vid översättning till svenska. I detta fall kan översättaren ta hjälp av bilden för att hitta en passande översättning. I exempel (4a) presenteras KT och i (4b) översätts denna ordagrant. Min lösning finns i exempel (4c).



FIGUR 9. Ruta med bild på dörren till festlokalen.

(4a) "DIE HURE H LÄUTET. DER HURE H WIRD GEÖFFNET."

(4b) "HORAN H RINGER PÅ. HORAN H BLIR ÖPPNAD ÅT."

(4c) "HORAN H RINGER PÅ. DÖRREN ÖPPNAS."

Översättningen i (4b) är oacceptabel på svenska. En lösning på detta problem skulle kunna vara att göra om KT:s passiva sats till en aktiv sats i MT. Exempelvis skulle man kunna använda "de" som ett aktivt subjekt. Meningen skulle då bli "de öppnade åt Horan H". Eftersom bilden i figur 9 inte visar vem det är som öppnar åt Horan H verkar det vara ett medvetet beslut att hålla de som öppnar åt Horan H anonyma i både text och bild. Därför kan man med bilden som resurs fastställa att det är viktigt att denna anonymitet bevaras i MT, varför det inte skulle vara lyckat att använda något mer specifikt pronomen som t.ex. *han*. En passiv konstruktion ger även ett mer distanserat intryck än en aktiv konstruktion och därför finns det ett värde i att så långt som möjligt bevara de passiva konstruktionerna i MT. I min lösning har jag därför behållit passivkonstruktionen men använt *dörren* som passivt subjekt istället för *Horan H*. På det sättet blir meningen korrekt på svenska samtidigt som den passiva och

anonyma stilen bevaras i MT. En annan lösning skulle vara att använda pronomenet *man* som refererar till obestämda personer och kan användas istället för en passiv konstruktion (Lär dig svenska, passiv form [www]). Dock används *man* ofta även för att tala om sig själv. Därför skulle ”man öppnade åt Horan H” kanske ge känslan av att perspektivet flyttas till den som öppnar dörren. Således skulle inte denna person kännas lika anonym som i KT.

I del två av *Die Hure H wirft den Handschuh* går Horan H till en kolgård för att be mannen att uppvakta henne. Mannen säger i exempel (5) att han inte kan göra det. Rutan som avses här kan ses i figur 10.



FIGUR 10. Ruta där mannen visar sin hand.

- (5a) ”DAMIT KANN ICH DIR NICHT DEN HOF MACHEN.”
 (5b) ”MED DESSA KAN JAG INTE UPPVAKTA DIG.”

Från figur 10 framgår det alltså att mannen visar upp sin hand då han säger att han inte kan uppvakta Horan H. Vad som händer med handen i bilden är otydligt, men eftersom han arbetar på kolgården kan det antas att han blöder eller är smutsig om händerna. *Norstedts stora tyska ordboks* (2012) definition av adverbet *damit* är ”med (av etc., jfr *mit*) den (det, denna, detta, dem, dessa); därmed, därav”. Alltså finns det flera olika översättningsmöjligheter här och i den skrivna texten finns det ingenting som indikerar vilken översättning som är bäst, då den inte tydliggör vad mannen faktiskt talar om. Här får översättaren istället hjälp av bilden i rutan.

I bilden i figur 10 visar mannen sin hand. Anledningen till att jag har valt att översätta *damit* till *dess* och inte *denna* är att mannens ursäkt, dvs. att han blöder eller är smutsig, bör beröra båda hans händer. Bilden kan alltså i detta fall vara en resurs för översättaren, eftersom översättaren utifrån den kan bestämma hur *damit* bör översättas. Dock finns det en vaghet i bilden, och skulle detta vara en text utan visuella element, dvs. om bilden istället skulle uttryckas i ord, så skulle författarna antagligen tvingas att vara mer tydliga.

Exempel (4) och (5) ovan visar att bilder kan vara en resurs för översättaren vad gäller vilken vikt hen bör ge åt olika nyanser i KT och till och med vad gäller ordval i MT. I båda fallen skapas även en vaghet med hjälp av de visuella elementen, då händelseförloppet inte beskrivs i detalj i texten och inte heller avbildas på ett tydligt sätt. Denna situation diskuteras mer utförligt i avsnitt 4.4 nedan.

4.4 Vaghet i text och bild

I avsnitt 4.3 ovan diskuterar jag hur bilder kan vara en resurs för översättaren, men även hur de bidrar till en vaghet som kan försvåra översättarens arbete. Det finns även fall i de båda albumen där både text och bild är vaga och där det finns specifika orsaker till detta. Denna vaghet kan t.ex. förekomma när bilden inte föreställer det som texten beskriver samtidigt som texten använder eufemismer eller uttryck som kan tolkas på flera olika sätt, vilket är fallet i exempel (6)–(9). I andra fall, som i exempel (10)–(11), kan bilderna användas för att skapa ett händelseförlopp som är medvetet svårtolkat, medan texten inte ger några indikationer för hur bilderna bör tolkas. I samtliga fall anser jag att denna vaghet bör bevaras i översättningen, då den är ett återkommande stildrag i KT.

Die Hure H och *Die Hure H wirft den Handschuh* är texter som innehåller sexuella företeelser. På grund av titlarna och huvudfigurens beteckning kan detta antas utan att man ens behöver läsa dem. I själva albumen förekommer ofta bilder av nakna kroppar och könsorgan, ibland i extrem närbild. Vid minst två tillfällen antyds det att samlag äger rum, men här är texterna inte lika explicita. Samlagen visas aldrig i bild och den skrivna texten använder ett språk som endast alluderar till att de förekommer. I del ett av *Die Hure H* blir Horan H förtvivlad eftersom hon inte vet hur hon ska ”begära” figuren som kallas ”mannen”. Mannen föreslår att han ska visa hur han begär henne. Rutan där han gör detta presenteras i figur 11 och texten presenteras i exempel (6).



FIGUR 11. Ruta där mannen ”begär” Horan H.

(6a) "UND DER MANN BEGEHRTE DIE HURE H."

(6b) "OCH MANNEN BEGÄRDE HORAN H."

I denna konversation använder Horan H och mannen ordet *begehren*, vars svenska motsvarighet är *begära*. Både *begehren* och *begära* kan användas för att uttrycka ett sexuellt begär, men kan även användas i andra situationer. Normalt används dock varken *begehren* eller *begära* så som det görs ovan, dvs. som en eufemism för samlag. Om KT använder ord eller uttryck som i en viss kontext uppfattas som underliga i källspråket, bör översättaren inte översätta detta till ett vedertaget uttryck i MT eftersom det mindre vanliga uttrycket har använts av en anledning och bidrar till textens stil. I det här fallet har jag därför använt ordet *begära* i översättningen.

I del ett av *Die Hure H wirft den Handshuh* söker Horan H upp "den stora moderna mannen" och flyttar in hos honom. Berättaren beskriver att Horan H nu har makt. Sedan alluderar berättaren till att Horan H och "den stora moderna mannen" har samlag. Det berättaren säger presenteras i exempel (7) och i figur 12 visas rutan i vilken berättaren säger detta.



FIGUR 12. Ruta där ett fågelhuvud avbildas.

(7a) "UND HAT DEN GROSSEN MODERNEN MANN IN DER NACHT."

(7b) "OCH TAR DEN STORA MODERNA MANNEN UNDER NATTEN."

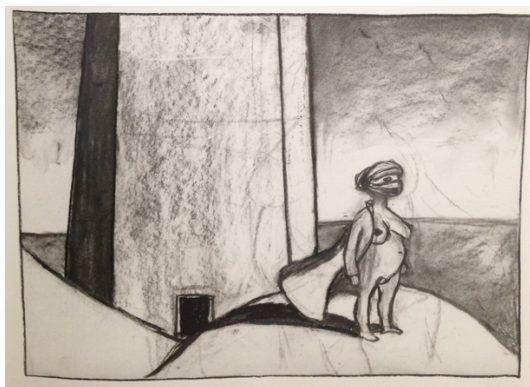
Från bilden i rutan ges inga indikationer på vad Horan H och "den stora moderna mannen" gör, eftersom bilden föreställer en fågel som flyger runt fyren där mannen bor. Enligt *Duden* (2007) kan ordet *ha*, dvs. *haben* som är indikativformen av *hat*, användas som eufemism för sex. Här används alltså en vedertagen eufemism. På svenska finns inte den här användningen av *ha* trots att ordet kan ha vissa sexuella konnotationer i uttryck som "jag vill ha dig". Jag har

istället valt att i min översättning använda ordet *ta*, som enligt *Norstedts svenska synonymordbok* (2010) kan användas i betydelsen ”ha samlag med”. På så sätt bevaras innehållet och eufemismen. I KT finns det dock en repetition av verbet *ha*, då det först står att Horan H *har* makt och sedan att hon *har* mannen. Denna repetition går alltså förlorad i översättningen. Å andra sidan repeteras dessa två fraser igen några rutor senare, vilket betyder att textens repetitiva stil ändå delvis bevaras. Här kan även konstateras att den valda översättningen fungerar då Horan H först får *makt* och sedan *tar* mannen. Eftersom ordet *ta* i denna betydelse implicerar makt bevaras någon slags koppling mellan de två, trots att samma ord inte repeteras. Här är alltså Grun och Dollops (2003:197–216) observation att en förlust i översättningen även kan ge en vinst på ett annat plan relevant.

Att som i exempel (7) ovan använda bilder på fåglar istället för det som faktiskt händer är ett grepp som används flera gånger i del ett av *Die Hure H wirft den Handschuh*. När detta sker samtidigt som den skrivna texten är vag eller mångtydig kan det bidra till svårigheter för översättaren. Ett exempel på detta är bildsekvensen i figur 13–15 nedan. Texten i bilderna presenteras i exempel (8) och (9).



FIGUR 13. Ruta där tre fåglar avbildas.



FIGUR 14. Ruta där Horan H tittar ut över vattnet.



FIGUR 15. Ruta där Horan H ligger ner.

(8a) "BIS EINES TAGES DIE GROSSE MÄCHTIGE HURE H IN OHNMACHT FÄLLT."

(8b) "TILLS DEN STORA MÄKTIGA HORAN H EN DAG FALLER I VANMAKT."

(9a) "DA LIEGT DANN DIE GROSSE MÄCHTIGE HURE H UND WILL NUR NOCH ALLEINE LIEGEN."

(9b) "DÄR LIGGER DÅ DEN STORA MÄKTIGA HORAN H OCH VILL BARA LIGGA ENSAM."

I exempel (8a) används uttrycket *in Ohnmacht fallen*, vilket motsvaras av *svimma* eller *förlora medvetandet*. Dock föreställer bilden i figur 13 inte händelsen utan istället avbildas fåglar. De följande två rutorna presenteras för att ge en större förståelse för kontexten för detta exempel.

Eftersom händelsen som beskrivs inte uttrycks visuellt kan den tolkas på många sätt. En tolkning kan vara att Horan H svimmar och att hennes humör därefter förändras till den grad att hon nästan blir apatisk.

En annan tolkning kan vara att det är betydelsen *förlora medvetandet* som avses här, men i bildlig bemärkelse eftersom vi ser i efterföljande rutor att Horan H inte är medvetlös. Eftersom *Ohnmacht* även betyder *maktlöshet* kan det tolkas som att uttrycket *in Ohnmacht fallen* används för att uttrycka att Horan H förlorat den makt hon tidigare hade. Dock har jag inte hittat några belägg för att ett sådant användande förekommer i tyskan. En sådan tolkning skulle förklara Horan H:s beteende i de efterföljande rutorna.

Något som å andra sidan går emot denna tolkning är att Horan H i rutan i figur 15 fortfarande refereras till som ”den stora mäktiga Horan H”, se exempel (9). Eftersom Horan H även några rutor tidigare visat sig ha blivit gravid kan tolkningarna även kopplas till hennes graviditet. Kanske är det på grund av graviditeten som Horan H förlorar makt då hon dels blir svagare fysiskt, dels blir mindre självständig. Om man tolkar *in Ohnmacht fallen* som att hon faktiskt svimmar kan graviditeten vara orsaken till att hon gör detta.

I just detta fall finns ett mycket närliggande uttryck i svenskan, nämligen *falla i vanmakt*, som betyder just svimma eller att tillfälligt bli medvetlös. Det här uttrycket har alltså samma kopplingar som uttrycket i KT till svimning eller medvetlöshet och maktlöshet. I andra språk som inte är lika närbesläktade som tyskan och svenskan kan man tänka sig att vagheten i denna sekvens skulle leda till mycket vanda för översättaren.

En nackdel med denna lösning är att uttrycket *falla i vanmakt* inte är lika vanligt som *in Ohnmacht fallen* och att det möjligen ses som främmande eller konstigt för många svenska läsare, medan det i tyskan är just den konstruktion som används för att uttrycka *att svimma*. I andra översättningar, där vagheten i text och bild som finns här inte förekommer, skulle *svimma* antagligen ses som en bättre översättning av *in Ohnmacht fallen*. I just denna text är det även möjligt att uttrycket inte skulle vara lika uppseendeväckande för den svenska läsaren då användningen av idiom är så frekvent och översättningen på så sätt följer seriealbumets stil. Skulle översättningen *svimma* användas skulle också repetitionen av ordet *makt* gå förlorad, och därmed förloras också en viktig ordlek som används genom hela denna del.

I del två av *Die Hure H wirft den Handschuh* återfinns ytterligare en sekvens som kan tolkas på olika sätt. Horan H har gått för att hitta mannen och uppmana honom att uppvakta henne. När han inte gör det uttrycker hon sitt missnöje. Hon säger till honom att ta av sig skjortan, se figur 16 och 17, och börjar slå honom med brännässlor, se figur 18.



FIGUR 16. Ruta där Horan H ber mannen att ta av sig skjortan.



FIGUR 17. Ruta där mannen tar av sig skjortan.

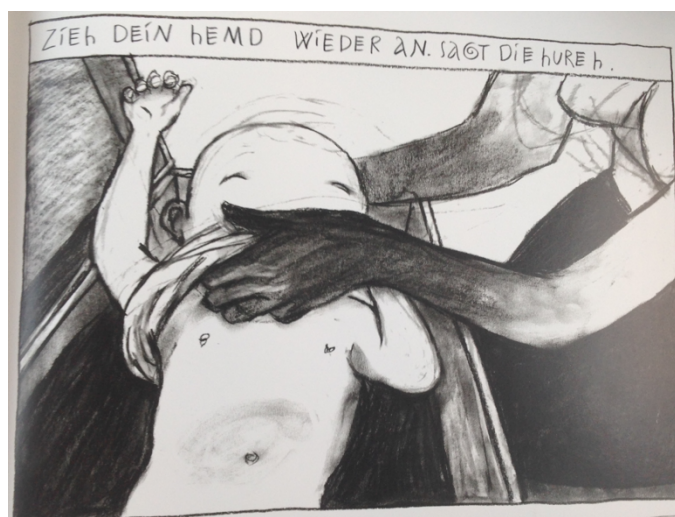


FIGUR 18. Ruta där Horan H slår mannen.

Efter denna sekvens avbildas Horan H:s barn med vad som verkar vara sår och larver, se figur 19. Berättaren säger att ”larverna slungas iväg”. Det är alltså oklart om Horan H slagit mannen, barnet eller båda två.



FIGUR 19. Ruta där barnet avbildas med sår och larver.



FIGUR 20. Ruta där Horan H sätter på barnet en tröja.

Sedan säger Horan H ”ta på dig tröjan igen”. Det är möjligt att tolka det som att Horan H säger detta till mannen, men på bilden, se figur 20, sätter Horan H på barnet en tröja. Det är även oklart hur barnet blev av med sin tröja eftersom det tidigare endast avbildats med tröjan på. Eftersom ordet *Hemd* enligt *Norstedts stora tyska ordbok* (2012) kan motsvaras av *skjorta* eller *undertröja*, kan det referera både till mannens skjorta och barnets tröja. Här får således tvetydigheten i denna scen konsekvenser för översättningen, eftersom *skjorta* på svenska inte normalt används för ett linne eller en undertröja som barnet har på sig. Tvetydigheten bevaras i min översättning i och med att jag i båda fallen översätter *Hemd* till *tröja*, se exempel (10) och (11) nedan.

(10a) "ZIEHE DAS HEMD AUS."

(10b) "TA AV DIG TRÖJAN."

(11a) "ZIEH DEIN HEMD WIEDER AN. SAGT DIE HURE H."

(11b) "SÄTT PÅ DIG DIN TRÖJA IGEN. SÄGER HORAN H."

Även i exempel (12) nedan från samma scen är det otydligt vem Horan H talar till. Trots att det kan antas att Horan H tittar på mannen, se figur 21, betyder inte det att det är honom hon talar till. Alltså förtydligas inte texten av bilden i detta fall.



FIGUR 21. Ruta där Horan H bär barnet.

(12a) "RUHE WEITER. SAGT DIE HURE H. ES IST NOCH WARM."

(12b) "LUGN. SÄGER HORAN H. DET ÄR FORTFARANDE VARMT."

Eftersom det inte är helt tydligt vem det är Horan H talar till är det också svårt att veta vilken attityd hon har till dem hon tilltalar. Antingen talar hon till barnet, för att lugna ner det, eller så kan hennes yttrande vara en spydig kommentar till mannen. Horan H:s sura uppsyn skulle kunna vara ett tecken på att det är det senare som sker, men hennes arga blick mot mannen kan även tolkas som att hon skyller barnets oroliga tillstånd på honom. Vissa översättningar som t.ex. "Lugna ner dig." är begränsade eftersom de kan tolkas som en nedsättande tillrättavisning men antagligen inte som en kärleksfull kommentar. Den valda översättningen (12b) kan tolkas både som något Horan H säger till mannen och som något hon säger till barnet. Alltså är den lika mångtydig som KT.

Vaghet och mångtydighet är stildrag som de Vries och Feuchtenberg ofta använder sig av i dessa två seriealbum. Eftersom dessa drag bör bevaras i översättningen kan det ofta leda till svårigheter för översättaren. I den forskning av serier som använts som grund för denna uppsats diskuteras inte vaghet och mångtydighet i någon större utsträckning. En slutsats som kan dras av detta är

att vaghet och mångtydighet är något som är en svårighet för översättningen av dessa två seriealbum, men inte för serieöversättning generellt. Dock är det just samspelet mellan text och bild som ofta används för att skapa vagheter eller mångtydigheten. Därför är det möjligt att tecknade serier är ett medium som lämpar sig speciellt bra för dessa stildrag och att detta således är ytterligare en utmaning som serieöversättare ofta får handskas med.

4.5 Utrymmesrelaterad översättningsproblematik

I detta avsnitt diskuterar jag utrymmesrelaterad problematik som uppstått i min översättning. Jag tar upp några exempel på problem och beskriver vilken av Terescenkos (2010:75–98) strategier som används för att lösa problemet och varför. Varje exempel är uppdelat i tre delar, (a), (b) och (c). I (a) presenteras KT, i (b) visas hur KT troligen hade översatts om utrymmet inte var en faktor att ta hänsyn till och i (c) redovisas min slutliga lösning.

I del ett av *Die Hure H* vill Horan H lära sig att ”begära” mannen. Mannen försöker visa hur man gör, men hon lär sig inget av honom och blir förtvivlad. Vid en jämförelse av exempel (13a) och (13b) nedan blir det tydligt att den svenska översättningen är betydligt längre än den tyska KT och därför måste kortas ner. Den nerkortade översättningen presenteras således i (13c).

(13a) ”WIEDER NICHTS. ICH HABE WIEDER NICHTS GELERNT.”

(13b) ”INTE NU HELLER. JAG HAR FORTFARANDE INTE LÄRT MIG NÅGOT”

(13c) ”INTE NU HELLER. JAG HAR INTE LÄRT MIG NÅGOT.”

I detta fall har Terescenkos strategi utelämning använts, eftersom ordet ”fortfarande” har utelämnats. Det kan tyckas effektivt att fokusera på just detta ord då de övriga orden är korta vilket gör att det är svårt att finna kortare synonymer till dem. De övriga orden kan inte heller uteslutas utan att meningarna blir grammatiskt inkorrekta eller att innebörden av meningarna förvanskas på ett betydande sätt. Vidare kan jag inte se något sätt att t.ex. uttrycka meningarnas innebörd med en kortare parafra. Eftersom ordet fortfarande är långt kan en tänkbar lösning vara att hitta en kortare synonym till detta ord. En sådan synonym är *ännu*. Dock finns det en viss nyansskillnad mellan *ännu* och *fortfarande* där *ännu* är mer positivt och hoppfullt medan *fortfarande* är mer negativt (Språket, *ännu/fortfarande* [www]). Eftersom Horan H i detta sammanhang är helt förtvivlad passar det därför inte riktigt med ordet *ännu* här. Därför anser jag att strategin utelämning, dvs. att utesluta ordet *fortfarande*, fungerar bättre.

Eftersom innebörden av ordet *fortfarande* uttrycks i meningen ”inte nu heller” leder inte översättningen till någon informationsförlust. Visserligen går en upprepning förlorad i översättningen eftersom ”wieder nichts” inte upprepas i MT. En lösning där denna upprepning bevaras skulle vara ”Inte nu heller. Jag har inte lärt mig något nu heller.”. Detta alternativ är dock precis som lösningen i (13b) för långt. Det kan argumenteras för att förlusten av denna upprepning inte är betydande då den, i jämförelse med andra upprepningar i seriealbumet som återkommer flera gånger och på mycket markerade sätt, nästan verkar vara slumpartad. Den upprepade stilen bevaras även i och med att frasen ”jag har inte lärt mig något” upprepas flera gånger.

I del två av *Die Hure H* går Horan H på fest och letar efter någon som hon kallar ”han”. En man visar Horan H var ”han” är och säger ”där ligger han”. Horan H:s svar till mannen presenteras i exempel (14).

(14a) ”JA. DAS IST ER. WIE FANDEST DU IHN.”

(14b) ”JA. DET ÄR HAN. HUR HITTADE DU HONOM.”

(14c) ”JA. HUR HITTADE DU HONOM.”

Även i detta fall har strategin utelämning använts. Här kan utelämning användas eftersom båda de grafiska meningarna ”Ja.” och ”Det är han.” uttrycker en bekräftelse av mannens påstående. Anledningen till att meningen ”Det är han.” har uteslutits och inte meningen ”Ja.” är dels att denna mening är längre, dels att det låter mer naturligt i ett samtal att endast säga ”Ja.” än att endast säga ”Det är han.”, vilket ger ett hårt och stelt intryck. Detta är inte önskvärt då det inte är det intryck som KT ger.

Ytterligare ett utrymmesproblem uppstår i repliken som följer på exempel (14), dvs. mannens svar på Horan H:s fråga. Hans svar presenteras i exempel (15).

(15a) ”ICH FAND IHN NICHT. ER LAG HIER. ICH SAH IHN.”

(15b) ”JAG HITTADE HONOM INTE. HAN LÅG HÄR. JAG SÅG HONOM.”

(15c) ”HAN LÅG HÄR. JAG SÅG HONOM BARA.”

Min lösning här är en typ av utelämning, då ”jag hittade honom inte” har tagits bort helt. Dock innehåller min lösning även ett tillägg i form av ordet *bara*. Detta ord används för att kompensera för den betydelse som försvunnit vid utelämningen, nämligen att mannen nekar till att ha hittat ”honom”. På så sätt kan innebörden i mannen replik återges på ett förkortat sätt.

I del tre går Horan H till ”födelsernas hus”. Berättaren beskriver omgivningen och säger ”Überall sind Leute. Überall ist Lärm.”, vilket kan översättas till ”Överallt är folk. Överallt är ljud”. Dock är det i svenskan vanligare att använda konstruktionen ”Det är folk överallt. Det är ljud överallt”. Anderson m.fl.

(2002:185) säger att både tyskan och svenskan använder *det* (*es* på tyska) som formellt subjekt, dvs. när *det* förekommer samtidigt som en nominalfras som är det egentliga subjektet. I tyskan kan *det* endast användas som formellt subjekt i början av meningar medan *det* som formellt subjekt i svenskan även kan förekomma i mitten av meningar. När verbet *vara* (*sein* på tyska) står som självständigt verb som i denna mening föredrar tyskan dock ett adverbial (här ett rumsadverbial) istället för *det*. Dahl (2003:115–116) nämner att *det* på svenska används som formellt subjekt i början av meningar i samband med verb som uttrycker existens (såsom verbet *vara*), vilket pekar på att det finns en skillnad mellan tyska och svenska i konstruktioner som denna. Översättningen ”Det är folk överallt. Det är ljud överallt.” är alltså lämplig, men blir problematisk vad gäller uttrymme, vilket framgår i exempel (16) nedan.

(16a) ”ÜBERALL SIND LEUTE. ÜBERALL IST LÄRM.”

(16b) ”DET ÄR FOLK ÖVERALLT. DET ÄR LJUD ÖVERALLT.”

(16c) ”DET ÄR FOLK ÖVERALLT. LJUD ÖVERALLT.”

Utelämningen av ”det är” fungerar i detta sammanhang, dels eftersom det inte är ett av de mest betydelsebärande elementen, dels eftersom läsaren kan förstå, genom inferens, att det *det är* som förekommer i den första meningen även gäller för den andra meningen. Eftersom upprepning är ett stildrag som ofta används i dessa serier är det önskvärt att bevara upprepningen av *überall* här, och denna upprepning har bevarats i min slutgiltiga översättning. I (16b) finns ytterligare en upprepning, nämligen upprepningen av ”det är”. Dock finns inte denna upprepning i KT och därför kan den utelämnas. Den fragmenterade stilen som skapas i (16c) i och med utelämningen av *det är* fungerar i detta sammanhang eftersom det överensstämmer med textens stil som präglas av korta enkla meningar.

I del ett av det tredje albumet går Horan H till en fyr där ”den stora moderna mannen” finns. När hon kommer mot fyren lyser den på Horan H. Det som berättaren säger presenteras i exempel (17)

(17a) ”DER GROSSE MODERNE MANN ERSTAUNT.”

(17b) ”DEN STORA MODERNA MANNEN BLIR FÖRVÅNAD.”

(17c) ”DEN STORA MODERNA MANNEN HÄPNAR.”

Eftersom mannen endast talas om som ”den stora moderna mannen” måste han kallas det även här då det skulle gå emot albumets stil att omnämna honom som t.ex. ”mannen” för att förkorta översättningen. Därför måste istället predikatet förkortas. Jag använt mig av strategin synonym och använt ordet *härna* som enligt *Norstedts svenska synonymordbok* (2010) är en synonym till *bli förvånad*.

Slutligen är den sista meningen i *Die Hure H wirft den Handschuh*

problematiske ur utrymmessynpunkt. Denna mening presenteras i exempel (18) nedan.

(18a) "JA. JA. NUN MEINT SIE ANGEKOMMEN ZU SEIN."

(18b) "JA. JA. NU TROR HON ATT HON HAR KOMMIT FRAM."

(18c) "JA. JA. NU TROR HON ATT HON ÄR FRAMME."

Här har jag använt Terescenkos strategi parafras i den slutgiltiga lösningen. Denna mening yttras av kvinnan som har övervakat Horan H i del tre av detta album. Det kan antas att den "hon" som det talas om är Horan H. Dock är det oklart vad Horan H tror att hon har kommit fram till. Min tolkning är att kvinnan menar att Horan H tror att hon har nått fram till sitt mål, till det hon har sökt efter genom dessa tre album. Möjligen är detta frihet, lycka eller något liknande. Därför anser jag att *hon har kommit fram* här kan parafraseras till *hon är framme*. En annan lösning skulle vara att använda *ankommit*, vilket är det ord i svenskan som är närmast besläktat med *ankommen*. I det här sammanhanget är det dock möjligt att *ankommit* uppfattas som för formellt, eller som en direktöversättning som inte känns naturlig på svenska.

I detta avsnitt har jag berört det begränsade utrymmet som seriemediet för med sig. Detta har diskuterats i relation till Terescenkos strategier. Trots att mitt begränsade material inte lämpar sig för en kvantitativ analys kan det vara intressant att nämna att de tre strategier som verkade mest användbara i dessa sex fall var utelämning, synonym och parafras. Även om det begränsade utrymmet ofta omnämns som en stor svårighet för översättare av tecknade serier anser jag att det i samtliga av dessa fall har funnits en lösning som är lämplig både språkligt och stilmässigt och som inte har lett till några större förluster i MT jämfört med KT.

5 Sammanfattning och slutsatser

I den här uppsatsen har jag diskuterat översättning av tecknade serier. Syftet med uppsatsen var att undersöka vilken roll svårigheter vad gäller text och bild samt utrymme har i översättningen av tecknade serier och hur dessa kan hanteras. Som grund för denna diskussion har jag använt en egen översättning av seriealbumen *Die Hure H* och *Die Hure H wirft den Handschuh*.

I uppsatsen har jag undersökt hur den visuella aspekten av tecknade serier samt det begränsade textutrymmet i tecknade serier påverkar översättningen. Jag har utgått från Reiss (1981) texttypsteori, Vermeers (2002) skoposteori och Nords (1997) översättningsorienterade textanalys och utifrån dem gjort en analys av mina källtexter, vilken har hjälpt mig att utforma en allmän strategi för min översättning. I denna analys ville jag främst fokusera på textens stil och multimodala natur, varför jag använder Lagerholms stilanalys (2008) och Björkvalls multimodala analys (2009). Som underlag för min diskussion om problem som kan relateras till samspelet mellan text och bild har jag använt mig av Celottis (2008) tankar om bilder som resurs och Grun och Dollops (2003) forskning om vinst och förlust i översättning av serier. Terescenkos (2010) strategier för översättning av tecknade serier användes för att diskutera den utrymmesrelaterade problematiken.

Vad gäller de ordlekar som tas upp i avsnitt 4.2 kunde jag konstatera att ett försök att bevara dessa ordlekar skulle leda till en stor innehållsförlust, vilket bör undvikas. Trots att Grun och Dollop anser att förluster i översättningar också kan leda till vinster är detta inte fallet vad gäller ordlekarna. Celottis tes om att bilder även kan vara en resurs för översättaren bekräftas av mina exempel i avsnitt 4.3. Dock ledde även exemplen som tas upp i detta avsnitt till en insikt om att bilder ofta kan bidra till en vaghet som kan vara utmanande för översättaren. Detta ämne diskuterade jag även i avsnitt 4.4 där jag tog upp vaghet i text och bild. Denna vaghet är något som är extra utmärkande för just dessa seriealbum då det är något som författarna utnyttjar flitigt. Dock kan detta även vara något som ofta förekommer i tecknade serier. Samspelet mellan text och bild, vilket är så utmärkande för tecknade serier, kan vara något som lämpar sig för vaghet och mångtydighet. Anledningen till detta är dels att bilder ofta är mer öppna för tolkning än text, dels då olika saker kan uttryckas på det textuella respektive visuella planet vilket skapar en mångtydighet. Det skulle således vara

intressant att föra denna tanke vidare och se om den stämmer in på andra tecknade serier.

Vad gäller de fall av utrymmesrelaterade problem som tas upp i uppsatsen visade sig Terescenkos strategier utelämning, synonym och parafras vara mycket lämpliga. Dock är materialet för denna uppsats för begränsat för att dra några generella slutsatser angående vilka av hans strategier som fungerar bäst för att lösa detta problem. Även detta är alltså något som kan behandlas i framtida forskning med mer omfattande material. Eftersom mina lösningar i samtliga av dessa fall inte ledde till några större förluster i översättningen kan det även sägas att samspelet mellan text och bild och författarnas användning av ordlekar samt vaghet eller mångtydighet utgjorde ett större problem i översättningen av dessa två seriealbum än det begränsade utrymmet.

Material- och litteraturförteckning

Material

- de Vries, Katrin & Anke Feuchtenberger 2003 [1997]. *Die Hure H*. 2nd ed. Berlin: Reprodukt.
- de Vries, Katrin & Anke Feuchtenberger 2007. *Die Hure H wirft den Handschuh*. Berlin: Reprodukt.

Litteratur

- Andersson, Sven-Gunnar, Margareta Brandt, Ingemar Persson & Inger Rosengren 2002. *Tysk syntax för universitetsnivå*. Lund: Studentlitteratur.
- Björkvall, Anders 2009. *Den visuella texten: multimodal analys i praktiken*. Stockholm: Hellgren & Fallgren.
- Borodo, Michał 2015. Multimodality, translation and comics. I: *Perspectives* 23:1, s. 22–41.
- Celotti, Nadine 2008. The translator of comics as a semiotic investigator. I: Zanettin, Federico (ed.), *Comics in translation*. Manchester: St. Jerome Publ., s. 33–49.
- Chesterman, Andrew 1997. *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.
- Dahl, Östen 2003 [1982]. *Grammatik*. 2nd ed. Lund: Studentlitteratur.
- Duden*, 2007. Mannheim, Leipzig, Wien & Zürich: Dudenverlag.
- Frankfurter Rundschau, <<http://www.fr-online.de/literatur/katrin-de-vries-und-anke-feuchtenberger-folgen-der-hure-h,1472266,3229000.html>>. Hämtad 2016-05-09.
- Fuchs, Wolfgang J. & Reinhold C. Reitberger 1971. *Comics: Anatomie eines Massenmediums*. München: Heinz Moos Verlag.
- Grun, Maria & Cay Dollop 2003. 'Loss' and 'gain' in comics. I: *Perspectives* 11:3, s. 197–216.
- Hervey, Sandor, Ian Higgins & Louise M. Haywood 1995. *Thinking Spanish Translation: A course in Translation Method: Spanish to English*. London: Routledge.
- Lagerholm, Per 2008. *Stilistik*. Lund: Studentlitteratur.
- Lär dig svenska*. Passiv form. <http://blog.lardigsvenska.com/2010/10/passiv-form_09.html>. Hämtad 2016-11-01.

- Munday, Jeremy 2012 [2001]. *Introducing Translation Studies*. 3rd ed. London & New York: Routledge.
- Nationalencyklopedin*. Tecknad serie.
<<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/tecknad-serie>>. Hämtad 2016-05-09.
- Nord, Christiane 1997. *Translating as a Purposful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- Norstedts stora tyska ordbok*, 2012. Stockholm: Norstedts ordbok.
- Norstedts svenska synonymordbok*, 2010. Stockholm: Norstedts ordbok.
- Reiss, Katarina 1981. Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation. I: *Poetics Today* 2:4, s. 121–131.
- Reprodukt*. Anke Feuchtenberger.
<<http://www.reprodukt.com/kuenstler/anke-feuchtenberger/>>. Hämtad 2016-05-09.
- Reprodukt*. Katrin de Vries. <<http://www.reprodukt.com/kuenstler/katrin-de-vries/>>. Hämtad 2016-05-09.
- Reprodukt*. Die Hure H zieht ihre Bahnen.
<<http://www.reprodukt.com/produkt/comics/die-hure-h-zieht-ihre-bahnen/>>. Hämtad 2016-05-09.
- Reprodukt*. Die Hure H wirft den Handschuh.
<<http://www.reprodukt.com/produkt/deutscheautoren/die-hure-h-wirft-den-handschuh/>>. Hämtad 2016-05-09.
- Strömberg, Fredrik 2003. *Vad är tecknade serier? En begreppsanalys*. Malmö: Seriefrämjandet.
- Strömberg, Fredrik 2010. *Swedish Comics History*. Malmö: Seriefrämjandet.
- Språket*. Ännu/fortfarande. <<http://t.sr.se/1cC453e>>. Hämtad 2016-11-01.
- Terescenko, Vineta 2010. *Translating Comics: Comics Creation, Common Translation Strategies, Dos and Don'ts*. United Kingdom: Lulu Enterprises.
- Vermeer, Hans J. 2012. Skopos and Commission in Translation Theory. I: Venuti, Lawrence (ed.), *Translation Studies Reader*. London: Routledge, s. 192–202.
- Zanettin, Federico 2008. Comics in Translation: An Overview. I: Zanettin Federico (ed.), *Comics in Translation*. Manchester: St. Jerome Publ., s. 1–32.

Bilaga

DIE HURE H – DEL 1

Källtext	Måltext
DIE HURE H. VERLIESS DAS HAUS.	HORAN H. LÄMNADE HUSET.
ALS SIE WIEDERKAM, WAR DER MANN WEG	NÄR HON KOM TILLBAKA, VAR MANNEN BORTA
WO IST DER MANN GEBLIEBEN. ICH WOLLTE IHN DOCH BEGEHREN.	VAR ÄR MANNEN. JAG VILLE JU BEGÄRA HONOM.
ICH BIN NICHT SCHÖN. ABER ICH SUCHE DEN MANN.	JAG ÄR INTE VACKER. MEN JAG SÖKER EFTER MANNEN.
WAS HOCKST DU HINTER DEM ZAUN.	VARFÖR HUKAR DU BAKOM STAKETET.
ICH MUSS MICH ENTLEEREN.	JAG MÅSTE TÖMMA MIG.
ICH WOLLTE DICH BEGEHREN.	JAG VILLE BEGÄRA DIG.
DANN TU ES.	GÖR DET DÅ.
ABER WIE TUE ICH ES.	MEN HUR GÖR JAG DÅ?
DAS WEISS ICH NICHT. ICH WEISS NICHT WIE DIE HURE H. DEN MANN BEGEHRT.	DET VET JAG INTE. JAG VET INTE HUR HORAN H. BEGÄR MANNEN.
ES FÄLLT MIR NICHT MEHR EIN. ICH HABE ES VERGESSEN.	JAG KOMMER INTE IHÅG DET. JAG HAR GLÖMT DET.
DANN LASS' UNS AN DIESEM ZAUN ENTLANGGEHEN.	DÅ GÅR VI LÄNGS DET HÄR STAKETET.
VIELLEICHT SOLL ICH DICH BEGEHREN. DANN WEISST DU WIE ICH DICH BEGEHRE.	KANSKE BORDE JAG BEGÄRA DIG. DÅ VET DU HUR JAG BEGÄR DIG.
UND DANACH HAST DU ES GELERNT. DANACH KANNST DU MICH BEGEHREN.	OCH EFTER DET HAR DU LÄRT DIG DET. EFTER DET KAN DU BEGÄRA MIG.
JA, LEHRE ES MICH.	JA, LÄR MIG DET.
UND DER MANN BEGEHRTE DIE HURE H.	OCH MANNEN BEGÄRDE HORAN H.

UND BALD HATTE DER MANN DIE HURE H. BEGEHRT.	OCH SNART HADE MANNEN BEGÄRT HORAN H.
WAS IST.	VAD NU.
ICH HABE DICH BEGEHRT.	JAG HAR BEGÄRT DIG.
UND JETZT DAS.	OCH NU DETTA.
ICH HABE ES NICHT GELERNT. ICH WEISS IMMER NOCH NICHT WIE ICH ES TUN SOLL. WIE SOLL ICH DICH BEGEHREN.	JAG HAR INTE LÄRT MIG DET. JAG VET FORTFARANDE INTE HUR JAG SKA GÖRA DET. HUR JAG SKA BEGÄRA DIG.
ICH HABE DIR ALLES GEZEIGT.	JAG VISADE DIG ALLT.
BEGEHRE MICH NOCH EINMAL.	BEGÄR MIG ÄNNU EN GÅNG.
VIELLEICHT LERNE ICH ES BEIM ZWEITEN MAL.	KANSKE LÄR JAG MIG DET ANDRA GÅNGEN.
UND DER MANN BEGEHRTE DIE HURE H. EIN ZWEITES MAL. UND SEHR BALD HATTE DER MANN DIE HURE H. EIN ZWEITES MAL BEGEHRT.	OCH MANNEN BEGÄRDE HORAN H EN ANDRA GÅNG. OCH MYCKET SNART HADE MANNEN BEGÄRT HORAN H EN ANDRA GÅNG.
WAS IST.	VAD NU DÅ.
WIEDER NICHTS. ICH HABE WIEDER NICHTS GELERNT.	INTE NU HELLER. JAG HAR INTE LÄRT MIG NÅGOT.
DU BIST EIGENARTIG. ICH KANN DICH BEGEHREN. DU KANNST MICH NICHT BEGEHREN.	DU ÄR EGENDOMLIG. JAG KAN BEGÄRA DIG. DU KAN INTE BEGÄRA MIG.
DABEI BIST DU DOCH DIE HURE H.	MEN ÄNDÅ ÄR DU HORAN H.
ICH MUSS GEHEN.	JAG MÅSTE GÅ.
ICH MUSS ALLEINE AM ZAUN ENTLANGGEHEN.	JAG MÅSTE GÅ ENSAM LÄNGS STAKETET.
DU MUSST HIERBLEIBEN.	DU MÅSTE STANNA HÄR.
UND DIE HURE H GING ALLEINE AM ZAUN ENTLANG.	OCH HORAN H GICK ENSAM LÄNGS STAKETET.
WIE SOLL ICH MICH FÜHLEN.	HUR SKA JAG KÄNNA MIG.
WAS KANN ICH FÜHLEN.	VAD KAN JAG KÄNNA.
DIE HURE H BLICKTE INS LAND.	HORAN H TITTADE IN MOT LANDET.
DIE HURE H GING HIN.	HORAN H GICK DIT.
ICH BIN DIE HURE H. ICH MÖCHTE DICH BESUCHEN.	JAG ÄR HORAN H. JAG VILL BESÖKA DIG.
JA. KOMM HEREIN UND BESUCHE MICH.	JA. KOM IN OCH BESÖK MIG.

DAS HAUS HATTE 2 ZIMMER. IN DEM GROSSEN ZIMMER STAND EIN BETT.	HUSET HADE 2 RUM. I DET STORA RUMMET STOD EN SÄNG.
DA LAGEN DIE HURE H UND DIE FRAU.	DÄR LÅG HORAN H OCH KVINNAN.
DIE FRAU WAR NICHT SCHLANK.	KVINNAN VAR INTE SMAL.
DAS VERWIRRT DIE HURE H.	DET FÖRVIRRADE HORAN H.
DIE FRAU WAR ERREGT.	KVINNAN VAR UPPHETSAD.
DAS VERWIRRT DIE HURE H.	DET FÖRVIRRADE HORAN H.
WAS SOLL ICH TUN?	VAD SKA JAG GÖRA?
DIE FRAU TAT ETWAS.	KVINNAN GJORDE NÅGOT.
DAS VERWIRRT DIE HURE H SEHR.	DET FÖRVIRRADE HORAN H MYCKET.
DIE HURE H WUSSTE NICHT, WAS SIE RIECHEN WOLLTE.	HORAN H VISSTE INTE, VAD HON VILLE LUKTA PÅ.
DIE HURE H WUSSTE NICHT WAS SIE BERÜHREN SOLLTE.	HORAN H VISSTE INTE VAD HON SKULLE BERÖRA.
DIE FRAU WUSSTE, WAS SIE RIECHEN WOLLTE.	KVINNAN VISSTE VAD HON VILLE LUKTA PÅ.
DIE FRAU WUSSTE, WAS SIE BERÜHREN WOLLTE.	KVINNAN VISSTE VAD HON VILLE BERÖRA.
DAS VERWIRRT DIE HURE H SEHR.	DET FÖRVIRRADE HORAN H MYCKET.
DIE HURE H UND DIE FRAU BLIEBEN IM BETT.	HORAN H OCH KVINNAN STANNADE I SÄNGEN.
SPÄTER VERLIESS DIE HURE H DIE FRAU.	SENARE LÄMNADE HORAN H KVINNAN.
ICH GEHE ZURÜCK INS HAUS. SAGTE DIE HURE H.	JAG GÅR TILLBAKA IN I HUSET SA HORAN H.
UND GING AN DEM MANN VORBEI.	OCH GICK FÖRBI MANNEN.

DIE HURE H – DEL 2

Källtext	Måltext
DIE HURE H IST NICHT SCHÖN. ABER.	HORAN H ÄR INTE VACKER. MEN.
DIE HURE H WILL AUF EIN FEST GEHEN.	HORAN H VILL GÅ PÅ FEST.
DIE HURE H ZIEHT IHRE WEISSEN SCHUHE AN.	HORAN H TAR PÅ SIG SINA VITA SKOR.
LEGT DIE PERLEN AN.	LÄGGER PÅ PÄRLORNA.
FÄRBT DIE LIPPEN. UND HÄNGT SICH	MÅLAR LÄPPARNA. OCH HÄNGER DEN

DEN ROTEN UMHANG UM.	RÖDA CAPEN OM SIG.
DIE HURE H GEHT DURCH VIELE STRASSEN HINDURCH.	HORAN H GÅR GENOM FLERA GATOR.
DIE HURE H SIEHT DAS HAUS.	HORAN H SER HUSET.
DIE HURE H LÄUTET. DER HURE H WIRD GEÖFFNET.	HORAN H RINGER PÅ. DÖRREN ÖPPNAS.
DIE HURE H WIRD BEGRÜSST.	HORAN H HÄLSAS VÄLKOMMEN.
DIE HURE H HÖRT MUSIK.	HORAN H HÖR MUSIK.
DIE HURE H SIEHT FRAUEN UND MÄNNER.	HORAN H SER KVINNOR OCH MÄN.
EINIGE FRAUEN UND MÄNNER BEWEGEN SICH NACH REGELN DES TANZES.	NÅGRA KVINNOR OCH MÄN RÖR SIG ENLIGT DANSENS REGLER.
WO IST ER.	VAR ÄR HAN.
DIE HURE H SIEHT IHN NICHT.	HORAN H SER HONOM INTE.
ER IST ES NICHT.	HAN ÄR DET INTE.
SIE REDEN.	DE PRATAR.
DIE FRAU TRÄGT ROTE SCHUHE.	KVINNAN HAR RÖDA SKOR.
DIE HURE H, DER MANN UND DIE FRAU STEHEN UND REDEN.	HORAN H, MANNEN OCH KVINNAN STÅR OCH PRATAR.
DER MANN WILL SICH BEWEGEN NACH DEN REGELN DES TANZES.	MANNEN VILL RÖRA SIG ENLIGT DANSENS REGLER.
ER IST NOCH NICHT DA.	HAN ÄR INTE HÄR ÄN.
ER IST ES NICHT.	HAN ÄR DET INTE.
SIE REDEN.	DE PRATAR.
DANN ISST DIE HURE H ETWAS.	SEN ÄTER HORAN H NÅGOT
ICH SUCHE JEMANDEN. ICH MUSS IHN EIN WENIG SUCHEN GEHEN.	JAG SÖKER NÅGON. JAG MÅSTE GÅ OCH LETA LITE EFTER HONOM.
GEHEN WIR AUF DIE VERANDA. DORT IST DIE LUFT KÜHL.	VI GÅR UT PÅ VERANDAN. DÄR ÄR LUFTEN SVAL.
HIER LIEGT ER.	HÄR ÄR HAN.
JA. DAS IST ER. WIE FANDEST DU IHN.	JA. HUR HITTADE DU HONOM.
ICH FAND IHN NICHT. ER LAG HIER. ICH SAH IHN.	HAN LÅG HÄR. JAG SÅG HONOM BARA.
ABER WIE SIEHT ER AUS.	MEN HUR SER HAN UT.
ER IST VERWILDERT. ER IST VERDRECKT. ER IST EIN BÜNDEL.	HAN ÄR FÖRVILDAD. HAN ÄR SMUTSIG. HAN ÄR ETT BYLTE.

WUSSTEST DU DAS NICHT. FRAGT DER MANN. ABER NEIN. SAGT DIE HURE H. WIE SOLLTE ICH DAS WISSEN. ICH SAH IHN NIE.	VISSTE DU INTE DET. FRÅGAR MANNEN. MEN NEJ. SA HORAN H. HUR SKULLE JAG VETA DET. JAG SÅG HONOM ALDRIG.
KOMM. LASS UNS WIEDER HINEINGEHEN IN DEN SAAL.	KOM. LÅT OSS GÅ IN I SALEN IGEN.
ICH NEHME DAS BÜNDEL MIT.	JAG TAR MED MIG BYLTET.
DAS KANNST DU NICHT.	DET FÅR DU INTE.
ICH NEHME IHN UND TRAGE IHN ZU MIR NACH HAUSE.	JAG TAR HONOM OCH BÄR MED HONOM HEM TILL MIG.
NEIN, SAGT DER MANN.	NEJ, SÄGER MANNEN.
DOCH, SAGT DIE HURE H.	JO, SÄGER HORAN H.
DA GEHT DER MANN IN DEN SAAL ZURÜCK.	DÅ GÅR MANNEN TILLBAKA IN I SALEN.
NACH IHM HABE ICH AUSSCHAU GEHALTEN.	DET VAR HONOM JAG LETADE EFTER.
ÖFFNET MIR DIE TÜR.	ÖPPNA DÖRREN.
WIR GEHEN NACH HAUSE, SAGT DIE HURE H UND VERLÄSST DAS FEST.	VI GÅR HEM, SÄGER HORAN H OCH LÄMNAR FESTEN.
ENDE.	SLUT.

DIE HURE H – DEL 3

Källtext	Målttext
DIE HURE H WILL IN DAS HAUS DER GEBURTEN.	HORAN H VILL GÅ TILL FÖDELSERNAS HUS.
DIE HURE H WEISS NICHT. WAS SIE IN DEM HAUS DER GEBURTEN WILL.	HORAN H VET INTE. VARFÖR HON VILL TILL FÖDELSERNAS HUS.
ABER DIE HURE H WILL IN DAS HAUS DER GEBURTEN.	MEN HORAN H VILL TILL FÖDELSERNAS HUS.
UND MIT IHRER GROSSEN BLAUEN TASCHE GEHT DIE HURE H LOS.	OCH MED SIN STORA BLÅ VÄSKA GER SIG HORAN H IVÄG.
AUF KEINEM SCHILD LIEST DIE HURE H DEN WEG IN DAS HAUS DER GEBURTEN.	HORAN H SER INTE VÄGEN TILL FÖDELSERNAS HUS PÅ NÅGON SKYLTT.
ÜBERALL FRAGT DIE HURE H NACH DEM WEG IN DAS HAUS DER GEBURTEN.	ÖVERALLT FRÅGAR HORAN H OM VÄGEN TILL FÖDELSERNAS HUS.

KEINE WEISS DEN WEG IN DAS HAUS DER GEBURTEN.	INGEN VET VÄGEN TILL FÖDELSERNAS HUS.
KEINE WEISS ETWAS ÜBER DEN WEG IN DAS HAUS DER GEBURTEN.	INGEN VET NÅGOT OM VÄGEN TILL FÖDELSERNAS HUS.
DA WIRD DIE HURE H EINE VERZWEIFELTE HURE H.	DÅ BLIR HORAN H EN FÖRTVIVLAD HORA H.
ICH KANN NICH UMDREHEN, SAGT DIE HURE H. ICH WILL WEITER.	JAG KAN INTE VÄNDA OM, SÄGER HORAN H. JAG VILL FORTSÄTTA.
ÜBERALL SIND LEUTE. ÜBERALL IST LÄRM.	DET ÄR FOLK ÖVERALLT. LJUD ÖVERALLT.
LEISE HÖRT DIE HURE H EIN WEINEN IN DEN LEUTEN UND IN DEM LÄRM.	I MÄNNISKORNA OCH LJUDET HÖR HORAN H SVAGT GRÅTANDE.
DIE HURE H FOLGT DEM WEINEN.	HORAN H FÖLJER GRÅTEN.
KLEIN UND SCHÄBIG LIEGT DAS HAUS DER GEBURTEN VOR DEM HURE H.	LITET OCH SJABBIGT STÅR FÖDELSERNAS HUS FRAMFÖR HORAN H.
DU BIST KLEIN. KEINE KANN DURCH DIE TÜR IN DICH HINEINGEHEN.	DU ÄR LITEN. INGEN KAN GÅ IN I DIG GENOM DÖRREN.
DAS HAUS DER GEBURTEN SCHWEIGT.	FÖDELSERNAS HUS TIGER.
NEIN, DENKT DIE HURE H. KEINE KANN DORT HINEIN.	NEJ TÄNKER HORAN H. INGEN KAN KOMMA IN DIT.
WIEDER IST DIE HURE H EINE VERZWEIFELTE HURE H.	ÅTERIGEN ÄR HORAN H EN FÖRTVIVLAD HORA H.
DA HÖRT DIE HURE H DAS WEINEN. DIE HURE H ERKENNT DAS WEINEN WIEDER.	DÅ HÖR HORAN H GRÅTEN. HORAN H KÄNNER IGEN GRÅTEN IGEN.
DAS WEINEN KOMMT AUS DER FERNE. ABER DAS WEINEN KOMMT AUS DEM HAUS DER GEBURTEN.	GRÅTEN KOMMER LÅNGT BORT IFRÅN. MEN GRÅTEN KOMMER FRÅN FÖDELSERNAS HUS.
TÜR. ÖFFNE DICH.	DÖRR. ÖPPNA DIG.
DAS WEINEN IST UNDERMÜDLICH. DIE HURE H HÖRT IMMER DAS WEINEN.	GRÅTEN ÄR OUTTRÖTTLIG. HORAN H HÖR STÄNDIGT GRÅTEN.
HÖRE AUF. HÖRE AUF ZU WEINEN.	SLUTA. SLUTA GRÅTA.
ICH BITTE DICH.	JAG BER DIG.
ABER DAS WEINEN IST UNERBITTLICH.	MEN GRÅTEN ÄR OBEVEKLIG.
WAS IST DAS FÜR EIN GERUCH. DENKT DIE HURE H.	VAD ÄR DET FÖR EN LUKT. TÄNKER HORAN H.
ICH KENNE DEN GERUCH. ES IST DER GERUCH NACH FRISCHEM BLUT.	JAG KÄNNER IGEN LUKTEN. DET ÄR LUKTEN AV FÄRSKT BLOD.

ÜBERALL AUS DEM HAUS RIECHT ES NACH FRISCHEM BLUT.	ÖVERALLT FRÅN HUSET LUKTAR DET FÄRSKT BLOD.
ES RIECHT. UND ES WEINT.	DET LUKTAR. OCH GRÅTS.
KEINE HÄLT DAS AUS. HÖRE AUF. KOMM HERAUS.	INGEN STÅR UT MED DETTA. SLUTA. KOM UT HIT.
DER GERUCH IST STÄRKER GEWORDEN. UND DAS WEINEN IST ZU LAUT.	LUKTEN BLIR STARKARE. OCH GRÅTEN ÄR FÖR HÖGLJUDD.
DIE GERUCH NACH FRISCHEM BLUT DRINGT OHNE UNTERLASS EIN.	LUKTEN AV FÄRSKT BLOD TRÄNGER IN UTAN ATT SLUTA.
NEIN. DAS KANN ICH NICHT.	NEJ. JAG KLARAR INTE DETTA.
ICH GEHE ZURÜCK SAGT DIE HURE H.	JAG GÅR TILLBAKA SÄGER HORAN H.
DIE HURE H GEHT ZURÜCK.	HORAN H GÅR TILLBAKA.
DIE GERUCH LÄSST NACH. UND DAS WEINEN VERSTUMMT.	LUKTEN AVTAR. OCH GRÅTEN TYSTNAR.

DIE HURE H WIRFT DEN HANDSCHUH – DEL 1

Källtext	Måltext
LEUCHTTURM	FYRTORN
DIE HURE H WANDERT WEITER	HORAN H VANDRAR VIDARE
DER GROSSE MODERNE MANN HAT MACHT.	DEN STORA MODERNA MANNEN HAR MAKT.
DAS SIEHT DIE HURE H.	DET SER HORAN H.
DER GROSSE MODERNE MANN GEFÄLLT DER HURE H.	HORAN H TYCKER OM DEN STORA MODERNA MANNEN.
ICH BIN DIE HURE H.	JAG ÄR HORAN H.
VIELLEICHT BLEIBE ICH HIER.	KANSKE STANNAR JAG HÄR.
DER GROSSE MODERNE MANN ERSTAUNT.	DEN STORA MODERNA MANNEN HÄPNAR.
ER SCHAUT AN DER HURE H HOCH	HAN LYSER HÖGT UPP PÅ HORAN H.
UND SCHAUT AN DER HURE H HERUNTER.	OCH LYSER LÄNGRE NED PÅ HORAN H.
DIE HURE H BLICKT IHN AN.	HORAN H SER PÅ HONOM.
DIE HURE H BLICKT IHN BESONDERS AN.	HORAN H SER ORDENTLIGT PÅ HONOM.
SELBSTVERSTÄNDLICH.	SJÄLVKLART.

SIE HABEN MACHT. SAGT DIE HURE H. VIELLEICHT BLEIBE ICH HIER.	DU HAR MAKT. SÄGER HORAN H. KANSKE STANNAR JAG HÄR.
VIELLEICHT WILL ICH DAS NICHT. SAGT DER GROSSE MODERNE MANN.	KANSKE VILL JAG INTE DET. SÄGER DEN STORA MODERNA MANNEN.
ENTSCHEIDEN WIR DAS MORGEN.	DET AVGÖR VI IMORGON.
DER GROSSE MODERNE MANN BESCHAUT DIE HURE H OCH NICKT DANN.	DEN STORA MODERNA MANNEN TITTAR PÅ HORAN H OCH NICKAR SEDAN.
DIE NACHT GEHT VORÜBER.	NATTEN GÅR.
ALSO BLEIBE HIER.	STANNA HÄR DÅ.
DIE HURE H HAT DEN MANN IN DER NACHT BESCHAUT UND NICKT.	HORAN H TITTADE PÅ MANNEN UNDER NATTEN OCH NICKADE.
UND SO BLEIBT DIE HURE H.	OCH SÅ STANNAR HORAN H.
UND BALD HAT DIE HURE H AUCH MACHT.	OCH SNART HAR HORAN H OCKSÅ MAKT.
UND HAT DEN GROSSEN MODERNEN MANN IN DER NACHT.	OCH TAR DEN STORA MODERNA MANNEN UNDER NATTEN.
UND BALD HAT DER HURE H EIGENE MACHT.	OCH SNART HAR HORAN H EGEN MAKT.
UND HAT DEN GROSSEN MODERNEN MANN WEITERHIN IN DER NACHT.	OCH TAR ÅTER IGEN DEN STORA MODERNA MANNEN UNDER NATTEN.
UND SO GEHT ES,	OCH SÅ ÄR DET,
UND SO GEHT ES FORT.	OCH SÅ FORTSÄTTER DET.
BIS EINES TAGES DIE GROSSE MÄCHTIGE HURE H IN OHNMACHT FÄLLT.	TILLS DEN STORA MÄKTIGA HORAN H EN DAG FALLER I VANMAKT.
DA LIEGT DANN DIE GROSSE MÄCHTIGE HURE H UND WILL NUR NOCH ALLEINE LIEGEN.	DÄR LIGGER DÅ DEN STORA MÄKTIGA HORAN H OCH VILL BARA LIGGA ENSAM.
DER GROSSE MODERNE MANN SORGT SICH.	DEN STORA MODERNA MANNEN OROAR SIG.
ABER. DIE HURE H WILL ALLEINE LIEGEN.	MEN HORAN H VILL LIGGA ENSAM.
UND SO LIEGT DIE HURE H ALLEINE.	OCH SÅ LIGGER HORAN H ENSAM.
TAGE UND WOCHENLANG LIEGT DIE HURE H ALLEINE.	I DAGAR OCH VECKOR LIGGER HORAN H ENSAM.
BIS EINES TAGES DIE HURE H...	TILLS HORAN H EN DAG...
...NICHT MEHR IN OHNMACHT FÄLLT...	...INTE LÄNGRE FALLER I VANMAKT...

...UND DIE OHNMACHT NUR NOCH IN DER FERNE SPÜRT...	...OCH BARA AVLÄGSET KÄNNER AV VANMAKTEN...
...UND DEN GROSSEN MODERNEN MANN VERLÄSST.	...OCH LÄMNNAR DEN STORA MODERNA MANNEN.
ICH VERLASSE DICH. GRÄME DICH NICHT.	JAG LÄMNNAR DIG. SÖRJ INTE.
OH JE. DENKT DIE HURE H.	JÖSSES. TÄNKER HORAN H.
BIN ICH NOCH FREI. DENKT DIE HURE H.	ÄR JAG FRI. TÄNKER HORAN H.
ODER GIBT ES DAS NICHT.	ELLER FINNS DET INTE.

DIE HURE H WIRFT DEN HANDSCHUH – DEL 2

Källtext	Måltext
KOHLNHOF	KOLGÅRD
SIE HATTE IHN GESUCHT. DEN HOF.	HON HADE SÖKT DEN. GÅRDEN.
NUN ALSO HATTE SIE IHN GEFUNDEN. DEN HOF.	NU HADE HON ALLTSÅ FUNNIT DEN. GÅRDEN.
SO BETRITT DIE HURE H DEN HOF.	SÅ HORAN H GÅR IN PÅ GÅRDEN.
WO IST DER MANN. DENKT DIE HURE H.	VAR ÄR MANNEN. TÄNKER HORAN H.
AUF DEN BRENNESSELN KRIECHEN RAUPEN.	PÅ BRÄNNÄSSLORNA KRYPER LARVER.
HUNDERTE RAUPEN. SCHWARZE RAUPEN. SICH WINDENDE SCHWARZE RAUPEN.	HUNDRATALS LARVER. SVARTA LARVER. SLINGRANDE SVARTA LARVER.
SCHMETTERLINGSRAUPEN.	FJÄRILSLARVER.
DER MANN WOLLTE MIR DEN HOF MACHEN. DENKT DIE HURE H.	MANNEN VILLE UPPVAKTA MIG TÄNKER HORAN H.
DER MANN ÖFFNET DIE AUGEN. GÄHNT.	MANNEN ÖPPNAR ÖGONEN. GÄSPAR.
DU. RUFT DIE HURE H. ICH BIN DA. DU WOLLTEST MIR DEN HOF MACHEN.	DU. ROPAR HORAN H. JAG ÄR HÄR. DU VILLE UPPVAKTA MIG.
JA. ICH WOLLTE DIR DEN HOF MACHEN.	JA. JAG VILLE UPPVAKTA DIG.
ABER SIEH.	MEN SE.
DAMIT KANN ICH DIR NICHT DEN HOF MACHEN.	MED DESSA KAN JAG INTE UPPVAKTA DIG.

DU WOLLTEST MIR DEN HOF MACHEN. FANGE AN.	DU VILLE UPPVAKTA MIG. SÄTT IGÅNG.
WIE DU WILLST SAGT DER MANN.	SOM DU VILL SA MANNEN.
RICHTIG. RICHTIG SOLLT DU MIR DEN HOF MACHEN.	ORDENTLIGT. DU SKA UPPVAKTA MIG ORDENTLIGT.
DIE HURE H STAMPFT MIT DEM FUSS AUF.	HORAN H STAMPAR MED FOTEN.
DIE HURE H GEHT WEG.	HORAN H GÅR IVÄG.
ER IST NICHT DER RICHTIGE. DENKT DIE HURE H.	HAN ÄR INTE DEN RÄTTE. TÄNKER HORAN H.
ER WIRD NICHTS MERKEN.	HAN SKULLE INTE MÄRKA NÅGOT.
ICH KANN DAS TASCHENTUCH FALLEN LASSEN.	JAG KAN TAPPA NÄSDUKEN.
ER WIRD ES NICHT MERKEN.	HAN SKULLE INTE MÄRKA DET.
ICH KANN DEN HANDSCHUH WERFEN.	JAG KAN KASTA HANDSKEN.
ER WIRD ES NICHT MERKEN.	HAN SKULLE INTE MÄRKA DET.
ABER AUCH ICH.	MEN OCKSÅ JAG.
DENKT DIE HURE H.	TÄNKER HORAN H.
HABE ICH ÜBERHAUPT EIN TASCHENTUCH.	HAR JAG ENS EN NÄSDUK.
UND WAS HABE ICH FÜR HANDSCHUHE.	OCH VAD HAR JAG FÖR HANSKAR.
ALLE MEINE HANDSCHUHE SIND DICK UND WARM.	ALLA MINA HANDSKAR ÄR TJOCKA OCH VARMA.
DIE HURE H HÖRT DEN MANN.	HORAN H HÖR MANNEN.
BEOBACHTET IHN.	OBSERVERAR HONOM.
SCHWEISS LÄUFT IHM ÜBER DAS GESICHT.	SVETTEN RINNER I ANSIKTET PÅ HONOM.
DIE HURE H SIEHT ES.	HORAN H SER DET.
ICH BIN NICHT ZUFRIEDEN MIT DIR. SAGT DIE HURE H ZUM MANN.	JAG ÄR INTE NÖJD MED DIG. SÄGER HORAN H TILL MANNEN.
ICH BIN NICHT ZUFRIEDEN DAMIT WIE DU MIR DEN HOF MACHST.	JAG ÄR INTE NÖJD MED HUR DU UPPVAKTAT MIG.
KOMME HIER. SAGT DIE HURE H. HAH. SAGT DER MANN.	KOM HIT. SÄGER HORAN H. HAH. SÄGER MANNEN.
ZIEHE DAS HEMD AUS.	TA AV TRÖJAN.
NA LOS. SAGT DIE HURE H.	KOM IGEN DÅ. SA HORAN H.
DIE HURE H RIECHT DEN SCHWEISS.	HORAN H KÄNNER SVETTLUKTEN.

DER MANN BEGINNT SICH ZU WINDEN.	MANNEN BÖRJAR VRIDA PÅ SIG.
STEHE STILL.	STÅ STILL.
ABER DANN BEGINNT DIE HURE H MIT DER BRENNESSEL AUF DEN RÜCKEN DES MANNES ZU SCHLAGEN.	MEN DÅ BÖRJAR HORAN H SLÅ MED BRÄNNÄSSLAN PÅ MANNENS RYGG.
BALD IST DIE BRENNESSEL ERSCHLAFFT.	SNART BLIR BRÄNNÄSSLAN SLAPP.
DIE RAUPEN WEGGESCHLEUDERT.	LARVERNA SLUNGAS IVÄG.
ZIEH DEIN HEMD WIEDER AN. SAGT DIE HURE H.	TA PÅ DIG SKJORTAN IGEN. SÄGER HORAN H.
HAH. SAGT DER MANN.	HAH. SÄGER MANNEN.
RUHE WEITER. SAGT DIE HURE H. ES IST NOCH WARM.	LUGN. SÄGER HORAN H. DET ÄR FORTFARANDE VARMT.
SPÄTER MACHST DU MIR DEN HOF. SPÄTER.	SENARE SKA DU UPPVAKTA MIG. SENARE.

DIE HURE H WIRFT DEN HANDSCHUH – DEL 3

Källtext	Målttext
BALL SAAL	BAL SAL
SAGEN SIE WAS WIRD GESCHEHEN.	SÄG VAD SOM HÄNDER.
ALLE WOLLEN ES SOFORT WISSEN.	ALLA VILL GENAST VETA DET.
DER HIMMEL IST BLAU.	HIMMELEN ÄR BLÅ.
FRÜHLING IST.	DET ÄR VÅR.
JETZT AM ABEND...	NU PÅ KVÄLLEN...
GEHE ICH AUF DEN BALL	GÅR JAG PÅ BALEN
DENKT DIE HURE H.	TÄNKER HORAN H.
UND GEHT.	OCH GÅR.
DIE BEIDEN ABER WERDEN BEOBACHTET.	MEN DE BÅDA BLIR IAKTTAGNA.
ALLES IST BEREIT. HURE H. ES IST DEIN BALL. TRITT EIN.	ALLT ÄR REDO. HORAN H DET ÄR DIN BAL. GÅ IN.
DIE HURE H BLICKT HINEIN IN DEN BALLSAAL.	HORAN H TITTAR IN I BALSALLEN.
ABER WAS SIEHT DIE HURE H. WAS TUT SICH AUF VOR DER HURE H.	MEN VAD SER HORAN H. VAD UPPDAGAS FRAMFÖR HORAN H.
DER BALLSAAL IST LEER.	BALSALLEN ÄR TOM.

HURE H. DAS IST DEIN BALL.	HORAN H DET ÄR DIN BAL.
ANDERE BÄLLE GIBT ES NICHT MEHR.	DET FINNS INGA ANDRA BALER LÄNGRE.
JA. JA. NUN MEINT SIE ANGEKOMMEN ZU SEIN.	JA. JA. NU TROR HON ATT HON ÄR FRAMME.