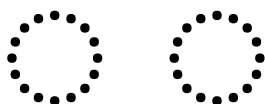


Det bevarande sättet att betrakta

Om att bygga litterära och mentala avrättningsmaskiner



Åsa Tålig

Akademin Valand, Göteborgs universitet

Konstnärligt magisterprogram i litterär översättning från spanska till svenska

Handledare: Annakarin Thorburn



När jag var ett litet pianospelande barn hade jag en kanske något okonventionell metod att lära mig nya stycken. Eftersom jag tyckte det var jobbigt att läsa noter övergav jag dem så fort jag bara kunde och memorerade istället styckena med hjälp av bilder. Det låter ju väldigt fint och så, men det var inga böljande landskap eller bländande solnedgångar jag såg framför mig. Istället verkade bilderna ploppa upp helt slumpmässigt, och jag vill minnas att jag till exempel i första satsen av Beethovens så kallade Månskenssonat klottrade minnesanteckningar i form av bland annat en varmkorv och en toalettstol. Allteftersom jag lärde mig stycket bättre bleknade varmkorvarna och toalettstolarna bort och bilderna blev glesare, men i de svårare passagerna dröjde de länge kvar som ett slags ankare. För mig fungerade de som en outhärlig karta för att inte spela vilse. Mina lärare var däremot inte särskilt förtjusta i metoden. Förmodligen tyckte de inte att den store Beethoven förtjänade att besudlas av en liten flickas inte sällan kissochbajshumoristiska infall. I vilket fall som helst ville de gärna att jag skulle lära mig noter som folk, spela ”som det stod” och göra som de sa.

När jag blev äldre gjorde jag en kraftansträngning och skärpte mig. Jag dumpade mina ankarbilder och började istället försöka gå direkt från prickarna på notbladet till det ljudande resultatet. Lärarna blev nöjda: ”Där ser du, du kan ju om du vill!” Men utan mina ankare var det som om jag bara flöt planlöst omkring, inte bara i musiken, utan i allt jag tog mig för. Jag drabbades av någon sorts kronisk svindel, en känsla av att allt sprang förbi mig utan att lämna några spår och av att aldrig få lov att tänka färdigt innan omvärlden avkrävde mig reaktioner.

Först på senare år har jag, genom helt andra verksamheter än musikaliska, börjat inse hur viktiga de där bilderna faktiskt var för min inlärningsprocess och mitt minne. De var pauser i flödet där jag fick samla ihop och betrakta det jag försökte lära in så att det inte gled iväg. I utövandet av japanska kampkonster har jag till exempel haft stor hjälp av inbillad rekvisita i form av gräddtårter, ölsejdlar och målarpenslar för att förstå komplicerade rörelser. I fartränderna efter de konkreta om än osynliga föremålen framträder så småningom de abstrakta cirkel- och spiralformationerna som jag hela tiden har anat men varit oförmögen att greppa. När jag väl har övat in rörelsen på en viss nivå kan jag göra mig av med rekvisitan och koncentrera mig på stridsförloppet, på samma sätt som när Månskenssonaten tappade sina toaletter och varmkorvar och blev musik.

Jag har funderat på om det här bildtänkandet skulle kunna tillämpas även vid översättning på något sätt, och hur det i så fall skulle gå till. Språk är ju ofta beskrivande på ett annat sätt än musik, och bilderna som frammanas genom ord är väl normalt inte lika slumpmässiga som mina musikbilder. Däremot är de, åtminstone i mitt huvud, både fler och rörigare. Den centrala delen av den här essän är ett försök att med hjälp av andras inre bilder, som för mig blir yttre bilder, förstå hur en apparat som jag upplevde som svår att översätta egentligen är konstruerad. Därutöver beskriver och reflekterar jag över mitt möte med det litterära översättandet och mina första trevande steg som skönlitterär översättare.



Under översättarutbildningen på Akademin Valand har jag främst arbetat med den spanska författaren Rosa Monteros roman *Temblor* som utspelar sig i en märklig postapokalyptisk värld. En ny medeltidsartad civilisation har byggts upp av de överlevande och ett okänt antal generationer har förflutit sedan den stora katastrofen. Samhället styrs och domineras av en religion som i stora drag går ut på att dyrka en helig kristall och att bevara minnen. Att världen är föränderlig är så skrämmande för människorna i framtidsstaden Magenta att de inom sin religion har utvecklat ett slags lärlingssystem där äldre människor mycket detaljerat för sina minnen vidare till de yngre, samt det så kallade ”bevarande sättet att betrakta”, *la Manera de Mirar Preservativa*, vilket kan tolkas som någon form av eidetisk förmåga, eller inlärt fotografiskt minne. Minnena överförs sedan genom muntligt berättande förstärkt av den heliga kristallen som på något magiskt sätt får lyssnaren att uppleva dem i detalj och överta både händelseförlopp, bilder och känslor. När en person dör utan att ha överfört sina minnen till en efterträdare försvinner en bit av världen. Det kallas att dö den verkliga döden och drabbar alla som inte blir utvalda till föregångare och får en egen lärling som kan ta över minnena och bära dem vidare genom tiden. Men trots det bevarande sättet att betrakta, kristallen och lärlingssystemet lyckas inte ens de visa föregångarna återge riktigt allt.

Huvudpersonen Kallt Vatten är tolv år i bokens början och har en föregångare som heter Sotad Kork. Sotad Kork är en åldrad kvinna som har ägnat ett par år åt att överföra sina minnen till Kallt Vatten och som nu ligger på sin dödsbädd.

”Jag har så mycket kvar att lära dig. Det är omöjligt att överföra allt. När man dör är det alltid någonting som går förlorat”, sa Sotad Kork ofta.

Kanske var det därför världen höll på att suddas ut. Orsaken till töcknet och de grå tomrummen. Som just den eftermiddagen, till exempel. När Kallt Vatten kom springande över fältet mot De framståendes område försvann plötsligt en liten bit av världen. Det var vid horisonten det hände, till höger, i utkanten av hennes synfält. Kallt Vatten stannade upp för att titta. Där, i fjärran, såg hon bara en remsa av grå dimma, en liten fläck, ett tjockt ingenting där hon var nästan säker på att det tidigare hade stått ett träd. En poppel kanske. Eller en eukalyptus. Ett träd som tillhörde ett förlorat minne. Som hennes föregångare sa: det är omöjligt att berätta allt.¹

Hur mycket Magentaborna än klamrar sig fast vid oföränderligheten förändras världen. De kan inte fly undan tidens skräckinjagande puls, men de låtsas inte om det. Med hjälp av sin religion och sin minnesfixering tror de sig kunna hejda utvecklingen. När förändringen till slut blir alltför uppenbar ljuger prästerna och påstår att allting alltid har varit som det är. Av oklar anledning föds det nu allt färre barn, vilket gör att befolkningen, och därmed antalet minnesbärare, minskar i rask takt. En glömskans dimma sveper in och slukar allt som inte längre bevaras i någons minne. Konturerna löses upp och kvar blir bara gråa fasansfulla fläckar av intighet.

Långsamt började rummets välbekanta former framträda bland skuggorna. Men i konturerna syntes ett ojämnt flimmer, en materiell obestämbarhet, en motbjudande skirhet. Rummet saknade stadga, som om det hade varit en spegelbild på vattnet. Och som smittade av detta flytande tillstånd skälvde föremålen lätt. Hennes hus skälvde, hennes hem gled mot tomheten! Kallt Vatten vacklade till, förfärad över sin ohyggliga upptäckt, och tog stöd med handen mot väggen, som var iskall och kändes mjuk och instabil. Hon blev illamående. Det betydde alltså ... Men nej, det var inte möjligt. Flickan började rusa omkring i huset och trodde inte på det hon såg framför sig. Hon kom in i köket och betraktade förfärad den försvinnande skorstenen, de gelatinartade stolarna, de små disrevorna som redan hade suddat ut några föremål. Förtvivlad knuffade hon upp dörren till sin mors rum ... och segnade ner på golvet, för benen bar henne inte längre. Av rummet återstod bara ett dimmoln, en grå, ohygglig substans. Sängen, bordet och den lilla fåtöljen där hennes mor brukade sitta och arbeta, hyllorna med böcker ... Allt hade försvunnit i den utplånande glömskan. Det enda som återstod var halva garderoben, en spöklik garderob där bara konturerna fanns kvar, liksom ritade i luften med tusch.

¹ Montero, Rosa, *Temblor*, 14 (översättning: Tålig)

[...]

Vid de tillfällena brukade Kallt Vatten betrakta taket i timmar och föreställa sig figurer i gipskrumelurerna och leka med solstrålarnas framfart över väggarna, den uppgående solen som formade stukaturens linjer och dimensioner med sitt finger av ljus och skugga. Men nu var allt en grå sörja och Kallt Vatten kunde inte minnas bilderna i taket exakt. Var det två rader med blad? Var stuckaturlådan avfasad eller inte? Hur många blommor var det i hörnen, hur långt sträckte sig snirkelarna? Kallt Vatten hade levt i De framståendes hus i två år och hade inte iakttagit taket på länge. Dessutom hade hon just fullbordat invigningen och hade ännu inte lärt sig det bevarande sättet att betrakta. Sista gången hon hade tittat upp i taket hade hon således gjort det på det vårdslösa sätt som vi människor brukar förspilla våra liv med, som om världen vi ser skulle bestå för alltid, som om vi vore eviga. Och nu kunde Kallt Vatten inte minnas det! Hon lyckades inte frammana bilden av stukaturen, av de bilder som hade fyllt så många timmar av hennes barndom och som nu var förlorade för alltid.²

Under översättarutbildningens gång har jag förstått att i princip vad som helst kan fungera som metafor för översättning, men just den utplånande glömskan och det bevarande sättet att betrakta tyckte jag åskådliggjorde min upplevelse av översättningsprocessen. Man läser någonting och försöker göra sig en inre bild, bevara den i medvetandet länge nog för att måla upp den på nytt och på så sätt föra originalet vidare i så intakt skick som möjligt. Pausen som uppstår mellan att ta in och ge ifrån sig är både ansvarstygnd och vilsam; samtidigt som man försöker sortera och hålla kvar alla detaljer i minnet är pausens utsträckning i tid obestämd och man kan när som helst dra sig tillbaka in i den och göra om det man inte är nöjd med. Den är kanske snarare som ett rum där man får vara i fred. Om man vill kan man städa eller möblera om, eller varför inte leta efter en synonym som har glidit in mellan soffkuddarna, men det går lika bra att bara sitta och titta ut genom fönstret tills man känner sig redo att gå ut och möta världen igen.



Till vardags arbetar jag som undertextare. Något som slog mig under förarbetet med den här essän är att när jag undertextar känner jag mig på något vis ständigt hetsad av tiden, och då syftar jag inte på snäva deadlines. Visserligen kan jag stoppa filmen under arbetets gång och gå

² Ibid, 27-30 (översättning: Tålig)

tillbaka och ändra, men det är ändå hela tiden tiden jag rör mig i. Bildrutorna matas på i en förutbestämd takt och jag styrs av växlingar av kameravinklar, scenbyten och dialogernas tempo. När jag nu under utbildningen provade på att översätta skönlitteratur för första gången upptäckte jag att jag måste stanna upp på ett annat sätt. Jag tror att det har att göra med hur jag förhåller mig till rummet. När jag undertextar behöver jag sällan ägna mig åt miljöbeskrivningar. Någon annan har redan gjort det jobbet åt mig. Att börja översätta skönlitteratur kändes som att plötsligt bli berövad ett sinne, som att jag ännu inte lärt mig det bevarande sättet att betrakta, och den verklighet som jag var van att se framför mig på datorskärmen var plötsligt borta. Jag var utlämnad åt min egen föreställningsförmåga och mina egna inre bilder, och så fort jag koncentrerade mig på en detalj var det någonting annat som bleknade bort eller gled ur fokus. Det flimrade och skälvde framför mina inre ögon, och den grå, ohyggliga substansen bredde ut sig och slet upp små disrevor av glömska i mitt krampande, överansträngda minne.

I Magentas lärlingssystem ingår seden att föregångaren ger sin efterföljare ett namn som har sitt ursprung i det mest minnesvärda ögonblicket i föregångarens liv. När Sotad Kork förklarar det namn hon har gett Kallt Vatten beskriver hon en stund i sitt förflutna då livets skeende liksom förstenas och förvandlas till ett slags bildkonst. Tiden stannar upp och hon drabbas av en plötslig klarsyn.

Solen sken in genom fönstret. Som nu. Jag betraktade mönstret dess strålar tecknade på väggen och plötsligt uppfattade jag linjernas perfekta geometri. Jag såg mig omkring: allt i rummet hade fått en besynnerlig skärpa. Sängen, vecken i lakanen, hörnet där väggarna möttes, Bomulls svettskimrande hud, mina händers exakta konturer: allt var påtagligt, evigt, nödvändigt. Allt var mättat med existens. Som om jag för några ögonblick hade fått förmågan att se tingens hemliga mallar.³

När Sotad Kork beskriver sin upplevelse i ord händer det motsatta: hennes insikt i stillbildsskepnad får ett händelseförlopp och en puls; hon tvingas översätta den till en annan konstart för att kunna föra den vidare till Kallt Vatten. ”Jag är övertygad om att varje unik konstnär, inom musik eller bild, bör ha ett djupt intresse för angränsande konstarter för att kunna utforska djupet i den egna konsten”⁴, säger Thomas Millroth i text-bild-ljud-verket *Ecfrasis*, som är ett möte mellan hans texter, Carl Fredrik Reuterswårds tuschteckningar och Hans Pålssons pianoimprovisationer. Jag

³ Ibid, 16 (översättning: Tålig)

⁴ Millroth, Reuterswård, Pålsson. *Ecfrasis*, 31

upplever att växlingen mellan olika konstarter ger perspektiv på ett liknande sätt som när man växlar mellan olika språk. Kanske är det just det som är det bevarande sättet att betrakta: att stoppa berättelsens puls, att göra ett fermat under vilket man tar in, omvandlar och studerar någonting ur så många vinklar att det aldrig helt kan glida ur ens synfält. Sedan kan berättelsen få pulsera vidare. Det bevarande betraktandet fungerar således som en paus i övergången mellan olika verk, vare sig det gäller arbetsprocessen mellan en originaltext och en översättning eller begrundandet inför ett byte av medium. Fredrik Nyberg skriver i *Plötsligt infinner sig en oro – essäer om paus och tystnad i musikaliska och poetiska praktiker*:

”Dikten – och jag tror detta också kan gälla musiken – har i detta sant ’kritiska ögonblick’ en möjlighet att bli såväl en minnesakt som en profetia. I pausen minns dikten. I pausen blickar musiken framåt. Och vice versa. Denna tveeggade och absolut inte tysta situation är – tänker jag – viktig för de upplevelser vi då och då får från musiken och dikten. Pausen är aldrig tyst.”⁵



I undertextningen är intermedialiteten, ”egenskapen som innehas av exempelvis konst eller kommunikation som bygger på att mer än en medieform används”⁶, inbyggd. Även om jag själv bara producerar text har jag hela tiden stöd av det visuella och det audiella. När jag började översätta *Temblor* hade jag plötsligt inget intermedialt perspektiv att stödja mig på. Det fanns bara en text.

Någonting som jag hade särskilt svårt att se framför mig var en avrättningsmaskin som Rosa Montero beskriver ganska utförligt. Om *Temblor* hade varit en film skulle avrättningsmaskinen antagligen inte ha utgjort något problem alls. Jag skulle över huvud taget inte ha behövt beskriva den, utan den hade helt enkelt visats i bild, säkert ackompanjerad av ödesmättade trumslag, och om någon i filmen hade pratat om den skulle jag redan ha sett samma bild som de och förstått vad de syftade på utan större svårigheter. Men nu var jag tvungen att översätta själva beskrivningen av maskinen och hade ingen aning om hur den såg ut. Jag tänkte att det skulle ha varit lättare om jag hade haft en illustration att titta på. Därefter skulle jag ha kunnat försöka

⁵ Nyberg och Sandell. *Plötsligt infinner sig en oro*, 78

⁶ <https://sv.wikipedia.org/wiki/Intermedialitet>

göra min översättning delvis i form av en ekfras: ”**ekfra’s** (av grek. *e’kphrasis*’ utläggning, förklaring, noggrann beskrivning) *betecknar i modern litteraturvetenskap litterära texter som beskriver och tolkar faktiskt existerande eller fiktiva bildkonstverk*”⁷. Men skulle jag verkligen förstå maskinen bättre om jag hade den framför mig, om jag slapp omvägen via orden? Per-Johan Ödman härleder i sin bok *Tolkning, förståelse, vetande – Hermeneutik i teori och praktik* betydelsen av ordet ”förstå” från ”före” eller ”framför” samt ”ställa”: ”Då man ställer något framför sig eller står framför något, framstår det för en; *man ser det tydligare*.”⁸



I stycket där avrättningsmaskinen beskrivs har Kallt Vatten just blivit hämtad av en präst från sitt av glömskans dimma nyligen utplånade barndomshem och förd till palatsborgen Talapot, Magentas religiösa centrum, eftersom ödet har bestämt att hon ska utbildas till prästinna. När de kommer fram till borggården pågår det en festlig ceremoni som visar sig vara en avrättning. Nedan följer Rosa Monteros originaltext.

Dos sacerdotes retiraron entonces la satinada cubierta, dejando a la vista dos grandes ruedas ceremoniales de madera labrada con refuerzos de metal bruñido. Las sagradas ruedas estaban instaladas verticalmente en un complejo y extraño bastidor metálico, provisto de ejes, poleas, grandes pesas en suspensión y una pequeña plataforma a la que se encaramaron ágilmente los dos sacerdotes. Los guardias púrpura ataron los tobillos y las muñecas de la mujer con gruesas correas de cuero y luego, situándola en mitad del ingenio mecánico, engancharon los extremos de los correajes a los ejes de las ruedas, un brazo y una pierna en cada una de ellas. Entonces los tambores callaron y el mundo pareció detenerse unos instantes: los sacerdotes trepados al alero del extraño artefacto; la muchedumbre conteniendo el aliento y contemplando unánimamente a Su Eminencia; la convicta de pie, la cabeza baja, perfectamente quieta, con las cintas de sus ataduras enroscándose blandamente a sus pies como serpientes. Hasta los penachos de gala de los guardias parecían haberse petrificado en la ausencia de viento. Piel de Azúcar levantó su largo brazo lentamente; lo mantuvo en alto durante un segundo interminable y luego lo bajó con violencia, como si hiciera restallar un látigo. En ese momento, los sacerdotes manipularon una palanca, las pesas se desplomaron hacia el suelo con un siseo pavoroso y las grandes ruedas empezaron

⁷ Nationalencyklopedin, 1991, citerad i Millroth, Reuterswärd, Pålsson. *Ekfrasis*, 5

⁸ Ödman. *Tolkning, förståelse, vetande – Hermeneutik i teori och praktik*, 14

a rotar vertiginosamente en sentido contrario la una de la otra. La mujer quedó descuartizada en un instante, con un sordo crujido de carnes desgarradas y un único grito.⁹

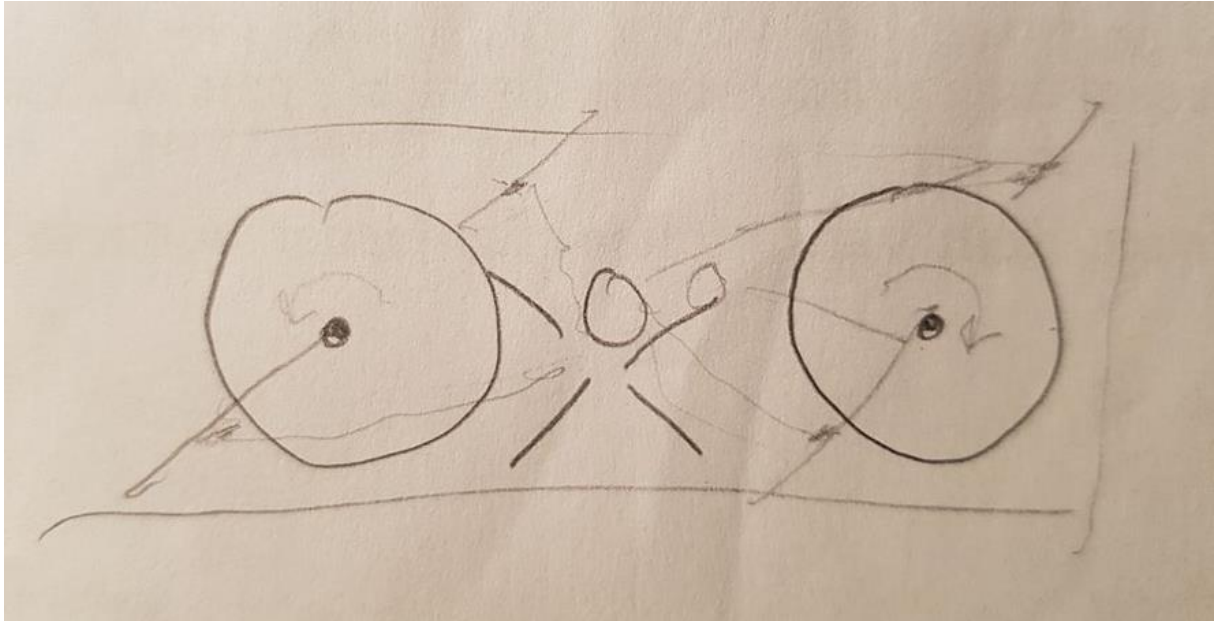
I min översättning lyder den:

Två präster drog undan det glansiga skynket och synliggjorde två stora ceremonihjul av snidat trä förstärkt av polerad metall. De heliga hjulen stod på en flerdelad och märklig metallram försedd med axlar, trissor, stora upphängda vikter och en liten plattform som de två prästerna viggt klättrade upp på. Purpurvakterna band kvinnans fötter och händer med tjocka läderremmar, sedan baxade de upp henne mitt på den sinnrika apparaten och fäste remmarna i hjulens trissor, en arm och ett ben i vart och ett av dem. Då tystnade trummorna och världen verkade stanna upp för några ögonblick: prästerna uppflugna på det märkliga föremålets kanter, folkmassan som höll andan och samstämmigt betraktade Hennes eminens, fången som stod med sänkt huvud, alldeles stilla, med läderremmarna mjukt slingrande som ormar över fötterna. Till och med vakternas plymer verkade ha förstenats i stiltjen. Hud av Socker lyfte sakta sin långa arm, höll upp den under en ändlös sekund innan hon våldsamt slog ner den, som om hon hade snärtat en piska. Då drog prästerna i en spak, tyngderna föll mot marken med ett kusligt vinande och de stora hjulen började rotera åt varsitt håll. Kvinnan styckades på ett ögonblick; köttet slets sönder med ett dämpat knak och ett enda skrik ljud ur hennes mun.¹⁰

Under ett textsamtal på Akademin Valand gick vi igenom beskrivningen av avrättningsmaskinen och försökte lista ut hur den var konstruerad, bland annat genom att rita, men skissen och mina kurskamraters invecklade utläggningar räckte inte för att jag skulle känna mig riktigt säker på hur den egentligen såg ut.

⁹ Montero, *Temblor*, 40-41

¹⁰ Ibid (översättning: Tålig)



Jonna Tinnervall/Ulf Eriksson (sp/sv)

Jag undrade varför just avrättningsmaskinen kändes så speciellt problematisk. Var det kanske så att beskrivningen på något sätt var ofullständig i originaltexten, eller var det bara jag som hade svårt att hålla alla detaljer i huvudet? Hade jag underutvecklad fantasi på grund av för många år som undertextare? Var jag för lat för att skapa mig en ordentlig mental bild av originalet innan jag försökte börja översätta? Var problemet bristande närminne? Låg rumslig intelligens? Var jag bara velig? Berodde det på min tendens att haka upp mig på detaljer och missa helheter? Eller ville jag hålla alla möjligheter öppna och inte låsa mig vid en exakt bild?

Maskinen bestod av diverse komponenter som jag hade en tämligen vag uppfattning om vad det egentligen var, såsom axlar och trissor. Jag är inte särskilt mekaniskt bevandrad och lyckades inte lista ut vad som skulle sitta var. Det fanns inga absoluta måttangivelser eller exakta instruktioner för hur maskinen skulle se ut. Jag lyckades inte sammanfoga de olika beståndsdelarna med hjälp av min mentala verktygslåda, utan de hamnade huller om buller och liknade mest ett misslyckat försök att skruva ihop en IKEA-möbel. Mitt pausrum var allt annat än välstädat.

Hur själva avrättningen gick till blev jag inte heller klok på. Om jag hade konstruerat en avrättningsmaskin skulle den ha haft fyra hjul för en effektiv styckningsprocess, ett för varje arm respektive ben, men Rosa Monteros har bara två.

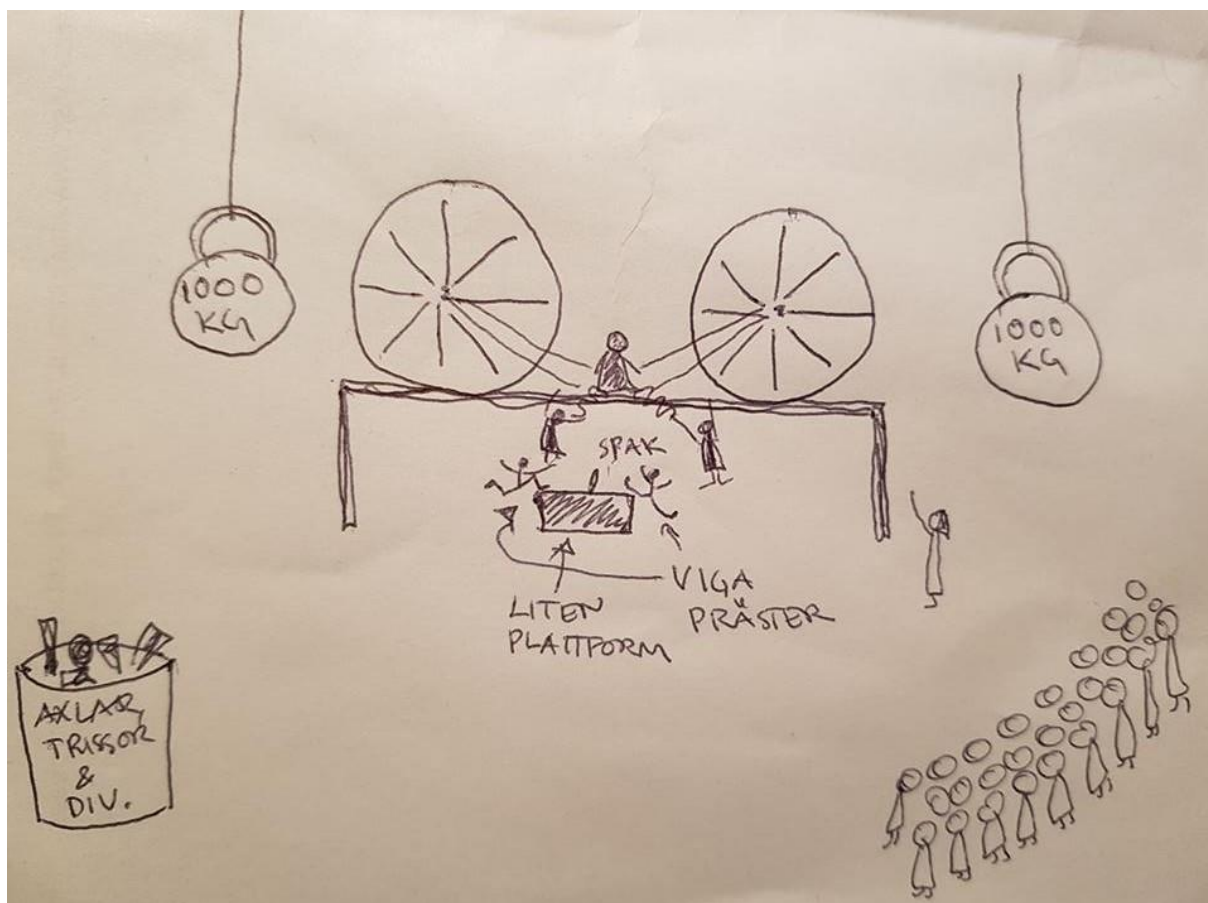
Jag tyckte att det egentligen inte borde vara så svårt. Det rörde sig ju trots allt inte om någon luddig metafor som man bara förstår om man har vissa referensramar gemensamma med författaren, utan en synnerligen konkret apparat. Samtidigt var det kanske just det som var problemet: jag tyckte att det borde finnas en objektiv sanning om hur maskinen såg ut, även om den var påhittad och tillhörde en avlägsen fantasivärld. Jag kände ett instinktivt motstånd mot att måla upp en bild av den i förtid, innan jag helt och hållet hade förstått mekaniken, men samtidigt var det just det jag var tvungen att göra för att över huvud taget komma någonvart med översättningen. ”Delarna tolkas genom helheten och helheten genom delarna.”¹¹

Ofta kom jag på mig själv med att istället vilja ta en ”genväg” från spanskan till svenskan utan att skapa mig en inre bild däremellan, som om själva orden vore nog. Jag förebrådde mig själv och tyckte att jag borde föreställa mig en detaljrik och fullständig bild innan jag gav mig på att försöka formulera om texten på svenska. Annars tänkte jag att det skulle bli som när man drar streck mellan nummerförsedda prickar i en pysselbok: när man har kommit till sista siffran framträder kanske Musse Pigg, men bara i form av en kantig och ful skiss.

Att jag hade en tendens att göra på det viset beror säkert på att det av naturliga skäl är mycket lättare att föreställa sig någonting som är beskrivet på ens modersmål. Jag börjar alltså med att dra streck mellan prickarna, och när jag ser att det är Musse Pigg känner jag mig trygg och målar frejdigt öronen svarta och byxorna röda. Men kanske blir den bild jag målar på det viset inte alls lik originalet, utan något som jag själv uppfinner i min övertygelse om att jag vet hur Musse Pigg ser ut? Jag inbillade mig att om jag hade lyckats skapa en inre bild utifrån originalet innan jag satte igång skulle resultatet ha blivit mer likt det författaren hade sett framför sig när hon skrev.

Genom att dra streck mellan prickarna lyckades jag trots allt bygga ihop en skranglig avrättningsmaskin av något slag, men det blev liksom några delar över, eller så hängde de löst. Hur var vikterna upphängda? Var satt egentligen remmarna fast? Vad var det för typ av ram och på vilket sätt var den märklig och flerdelad? Jag förstod fortfarande inte hur maskinen fungerade eller såg ut, även om det den i slutändan åstadkom var alldeles solklart. Det var inte händelseförloppet som var problemet, utan att stillbilden inte ville hålla sig stilla. Maskindelarna flyttade hela tiden på sig, som om de utgjorde själva berättelsen och inte bakgrunden.

¹¹ Ödman. *Tolkning, förståelse, vetande – Hermeneutik i teori och praktik*, 81



Åsa Tålig (sp/sv)

Grunkan på min skiss är helt uppenbart inte en fungerande avrättningsmaskin. Tyngderna hänger i tomt intet, hjulen står på en ställning och ser inte ut att ha för avsikt att snurra åt något håll, bara rulla inåt om offret drar i remmarna. Då kanske hon blir fastklämd mellan hjulen, men det dör hon väl knappast av? Åtminstone inte på det sätt hon ska. Axlarna och trissorerna som möjligtvis hade kunnat göra maskinen funktionsduglig har hamnat i en diversehink vid sidan om, för jag visste inte var jag skulle sätta dem. Jag blev uppgiven och kände mig frestad att fokusera på helt andra saker, som färger, texturer, ljud och atmosfär. Kunde det inte räcka att veta att maskinen var ohygglig, hjulen stora och människorna galna? Stångade jag mig blodig på mekaniken helt i onödan? Var jag en idiot som kutade i cirklar runt en ballerina för att inte missa piruetten?

Jag undrade vilka inre bilder min något blinda och famlande översättning skulle kunna frammana hos läsare. Skulle de kunna få ihop någon vettig apparat utifrån den trots att jag själv hade misslyckats? Skulle de kunna hjälpa mig att fixera bilden så att den slutade flimra för mig? Jag undrade även om en illustration som utgick ifrån min översättning skulle skilja sig mycket

från en illustration av en spanskspråkig läsare som utgick ifrån originaltexten. Jag beslöt mig därför för att låta ett antal spanskspråkiga respektive svenskspråkiga läsare rita varsin bild av avrättningsmaskinen enligt originalet respektive min översättning och se vad jag kunde dra för slutsatser både beträffande maskinens egentliga konstruktion och min egen översättning.

Sex flinka tecknare ställde generöst upp på mitt lilla experiment, tre spanskspråkiga och tre svenskspråkiga: Jacqueline Schreier (Spanien/Schweiz), Oliver Silva Barrera (Colombia) och Sandy Escobar (Chile) samt Zeth Moberg, Helena Björk och Ulla Åkerström. Jag gav dem medvetet inte särskilt utförliga instruktioner, utan bad dem bara att läsa textavsnittet och rita maskinen som de föreställde sig den. De fick inte heller någon ytterligare information om bokens handling än vad som framgår i textavsnittet.

Under mina efterforskningar har jag inte lyckats hitta någon historiskt belagd avrättningsmaskin som påminner om Rosa Monteros, så ingen av tecknarna torde ha sett någonting liknande i verkligheten. Några av dem nämnde däremot spontant att de associerade till andra avrättningsmaskiner och avrättningsmetoder, som rådbråkning, då den dömdes kropp flätades in i ett hjul och lemmarna krossades, eller som Robert-François Damiens avrättning efter att han hade försökt mörda Ludvig XV år 1757.

Sedan fördes fyra hästar fram och ett rep spändes från varje arm och ben till en häst. Hästarna skulle sedan dra i honom tills hans armar och ben skiljdes från kroppen. Armarna och benen sträcktes ut till en otrolig längd och åskådarna förvånades över att lemmarna inte slets av, trots att hästarna piskades mycket hårt och pressades till bristningsgränsen. Då ökade man på till sex hästar men inte heller det hjälpte. Efter att ha försökt i en timme bestämde man sig för att skära av hans muskelfästen i ben och armar så att de lättare kunde slitas av. En arm och ett ben slets av men Damiens levde trots detta fortfarande. Sedan rycktes det andra benet av och hästarna galopperade vilt bland folkmassan med de avslitna kroppsdelarna hängande i rep efter sig.¹²

Kafkas tortyr- och avrättningsmaskin i novellen *I straffkolonin* kom också på tal. Även den beskrivs utförligt och har inspirerat till teckningar och till och med modeller.

¹² https://sv.wikipedia.org/wiki/Robert-Fran%C3%A7ois_Damiens



Modell på Kafkamuseet i Prag. Foto: Carl-Johan Lind

Förvisso uppfyller alla avrättningsmaskiner i slutänden samma syfte, men Kafkas och Monteros är ganska olika i både konstruktion och funktion. Ändå gick associationerna till Kafka. Den romerska avrättnings-”maskinen” korset dyker också upp som en association i en av teckningarna. Flera personer, både tecknare och kurskamrater, tyckte dessutom liksom jag att maskinen borde ha haft fyra hjul istället för två. I de spansktalandes fall kan det möjligen ha att göra med verbet *descuartizar*, ”stycka”, eftersom det kan härledas till *cuartos*, ”fjärdedelar”. Jag gjorde själv till en början tolkningen att offret slets i fyra delar, även om jag inte förstod hur det gick till. De svensktalande kan knappast ha gjort den associationen, men det finns faktiskt en engelsk avrättningsmetod som kallas ”hängning, dragning och fyrdelning”¹³, som de möjligen kan ha känt till. Hur som helst hade vi uppenbarligen någon sorts intuitiv föreställning om hur avrättningsmaskiner lämpligen bör konstrueras. Hans Lund hävdar i *Texten som tavla* att ”vi alla har en tendens att se det vi förväntar oss att se”¹⁴. Per-Johan Ödman säger i *Tolkning, förståelse, vetande – Hermeneutik i teori och praktik*: ”När vi förstår ett konstverk går vi in i denna erfarenhet med allt det vi har bakom oss och allt det vi är.”¹⁵ Alla erfarenheter och associationer påverkar således avbildningarnas utformning, men jag har inte

¹³ ”Hanging, drawing and quartering”, Donnelly & Diehl, 58, på svenska: https://sv.wikipedia.org/wiki/H%C3%A4ngning,_dragning_och_fyrdelning

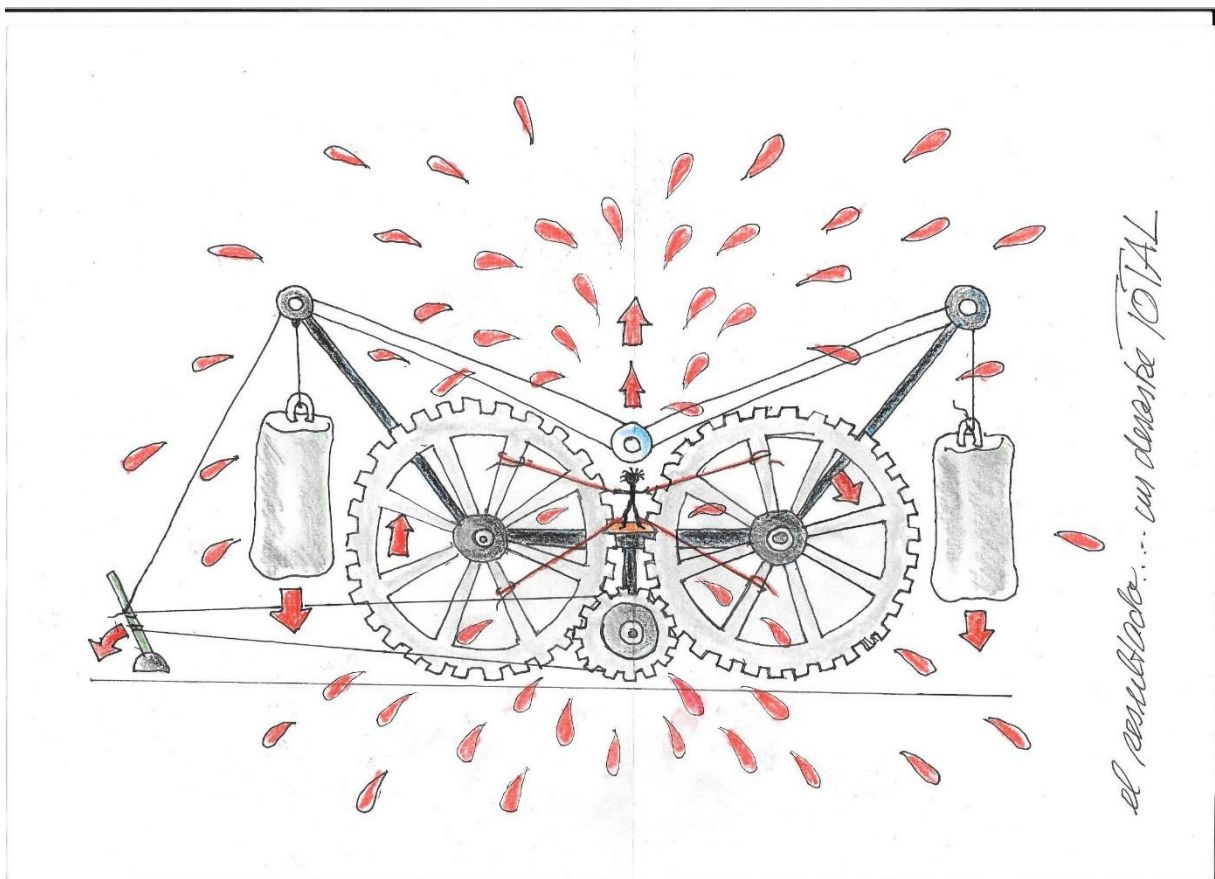
¹⁴ Lund. *Texten som tavla*, 15

¹⁵ Ödman. *Tolkning, förståelse, vetande – Hermeneutik i teori och praktik*, 27

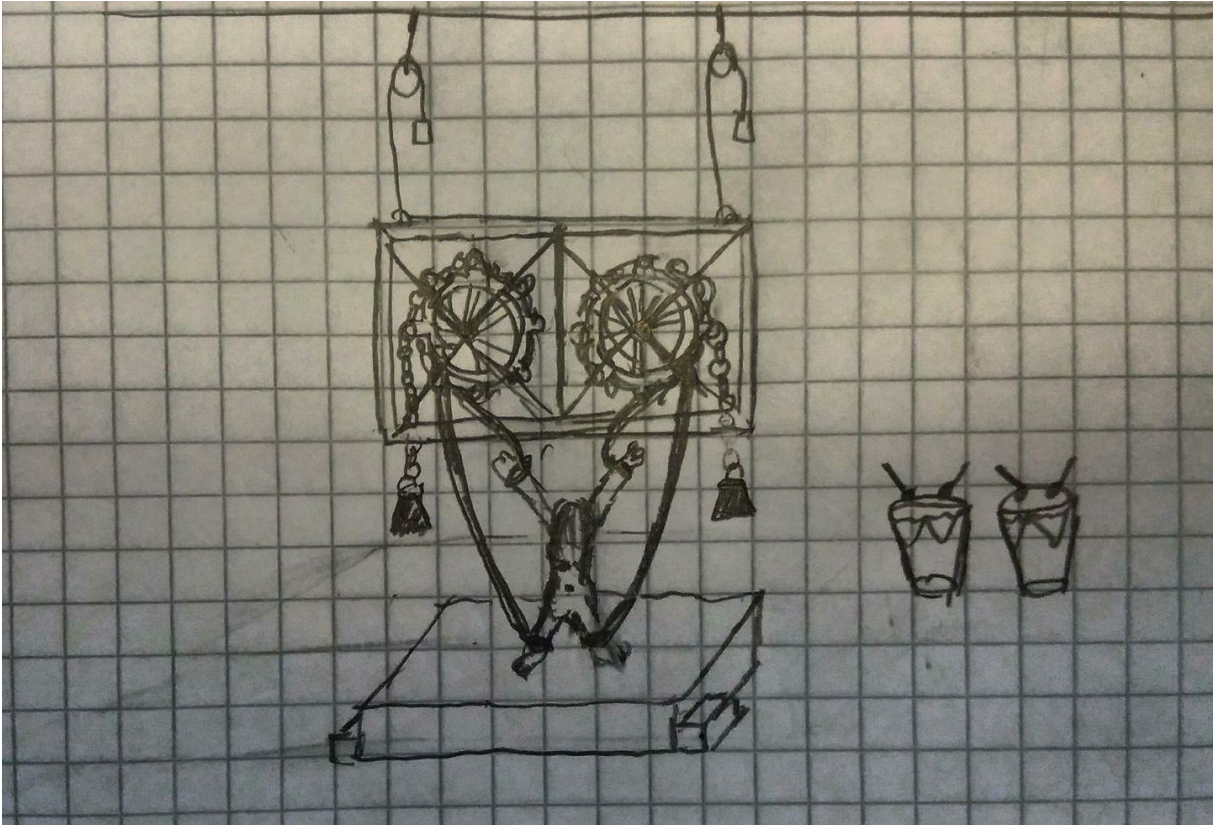
grävt djupare i den enskilda tecknarens förkunskaper om avrättningsmetoder och -maskiner, utan istället fokuserat på hur de har gestaltat apparatens olika delar och om någonting kan förklaras av språkliga skillnader mellan spanskan och svenskan, eller rena översättningsmissar av mig.



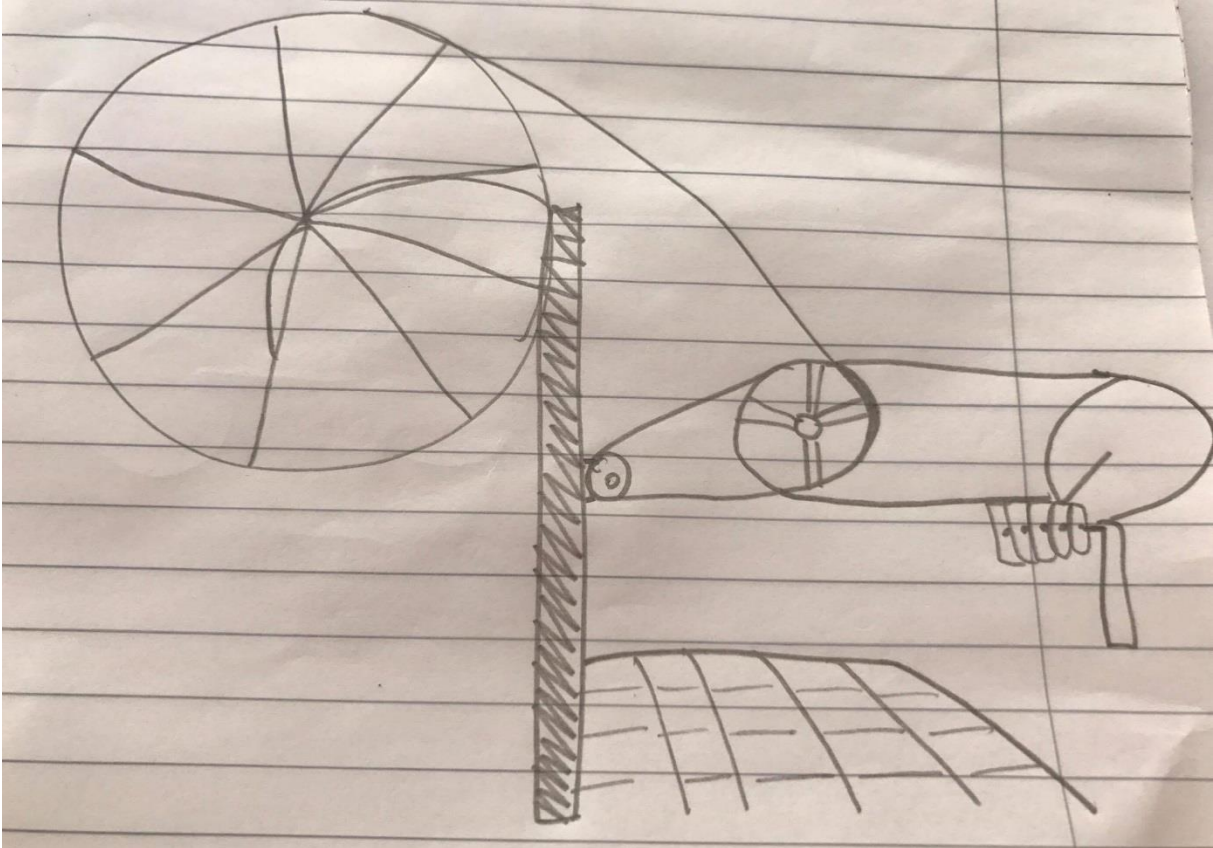
Nedan kan man beundra de sex teckningarna och därefter går jag igenom avrättningsmaskinen med utgångspunkt i både originaltexten och min översättning. För att försöka hålla någorlunda ordning i hjärnan har jag plockat isär maskinerna i deras beståndsdelar och sorterat dem under rubriker för att kunna jämföra dem del för del. Jag vet inte om det är det optimala sättet, och det är möjligt att jag krånglar till det i onödan, men det känns åtminstone som ett steg i rätt riktning från diversehinken.



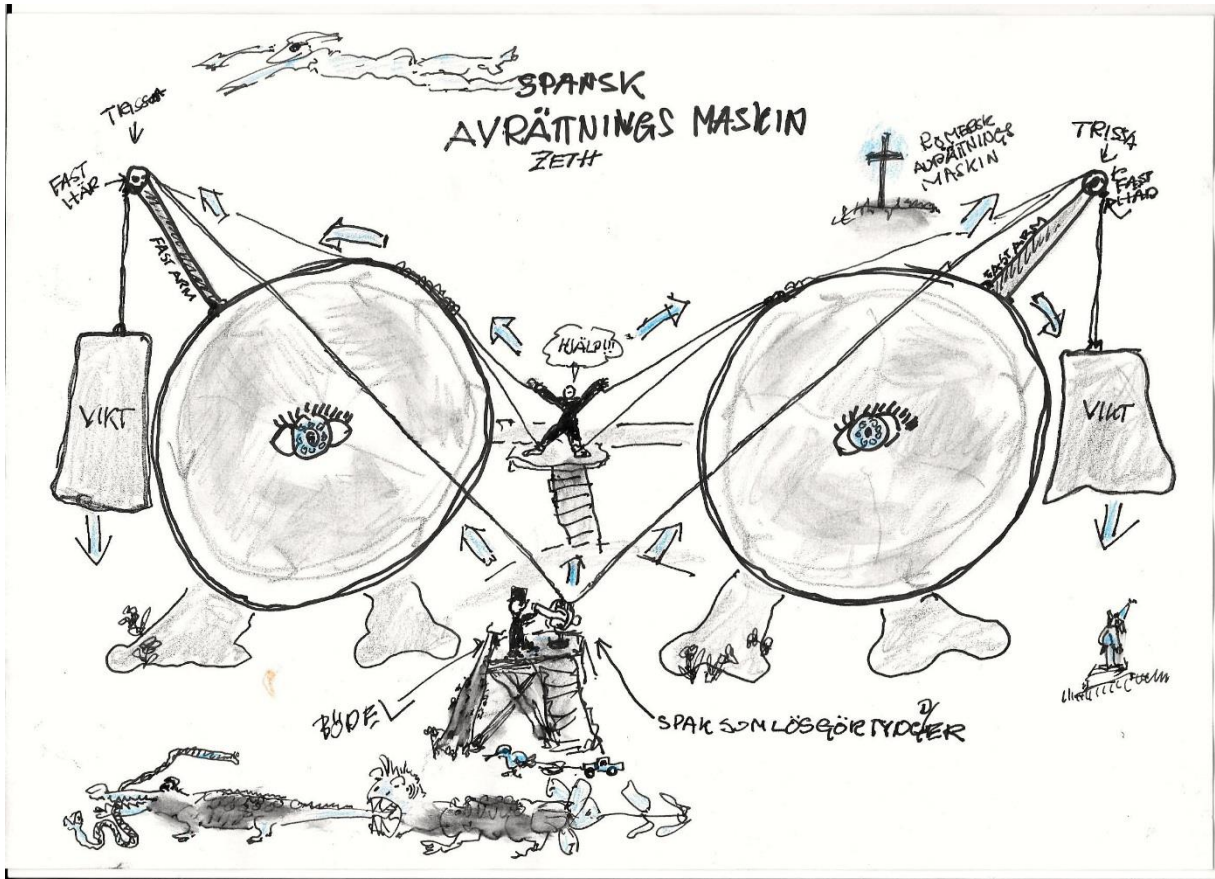
Jacqueline Schreier (sp)



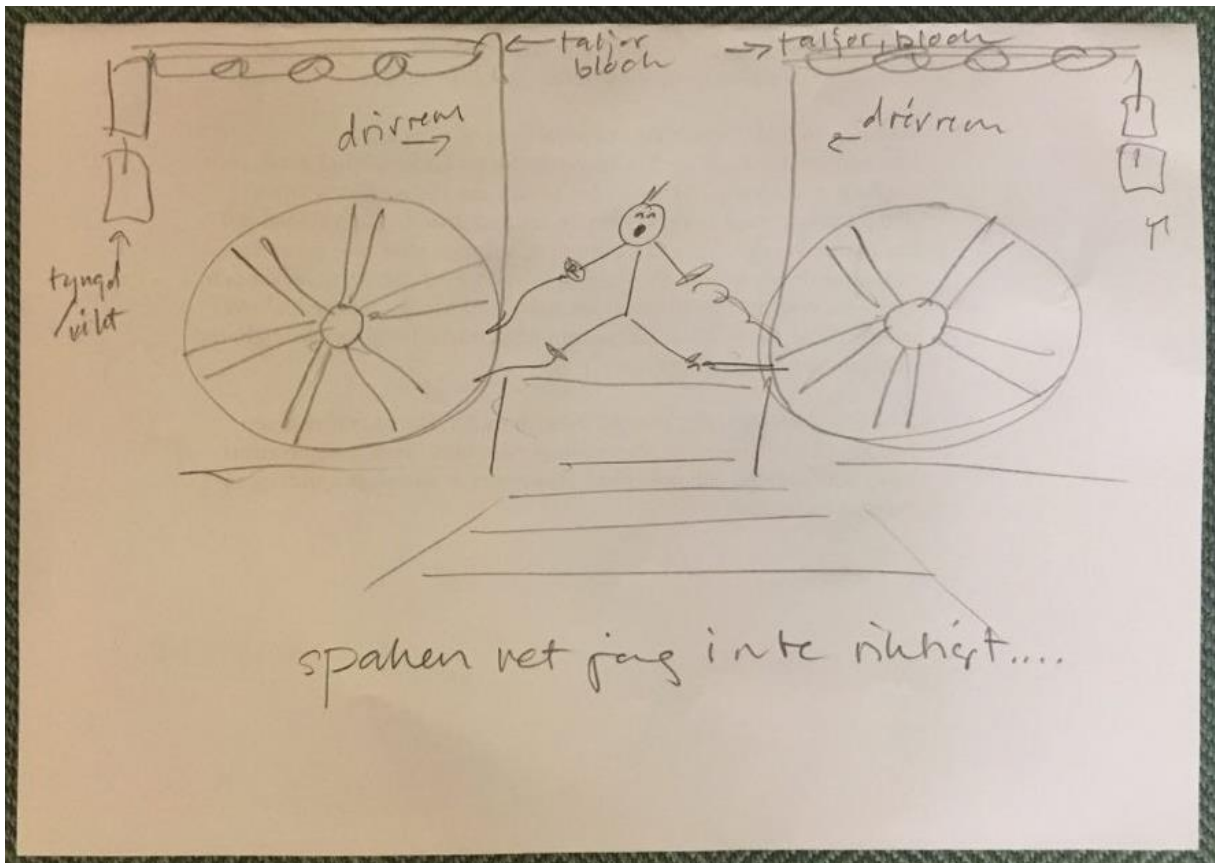
Oliver Silva Barrera (sp)



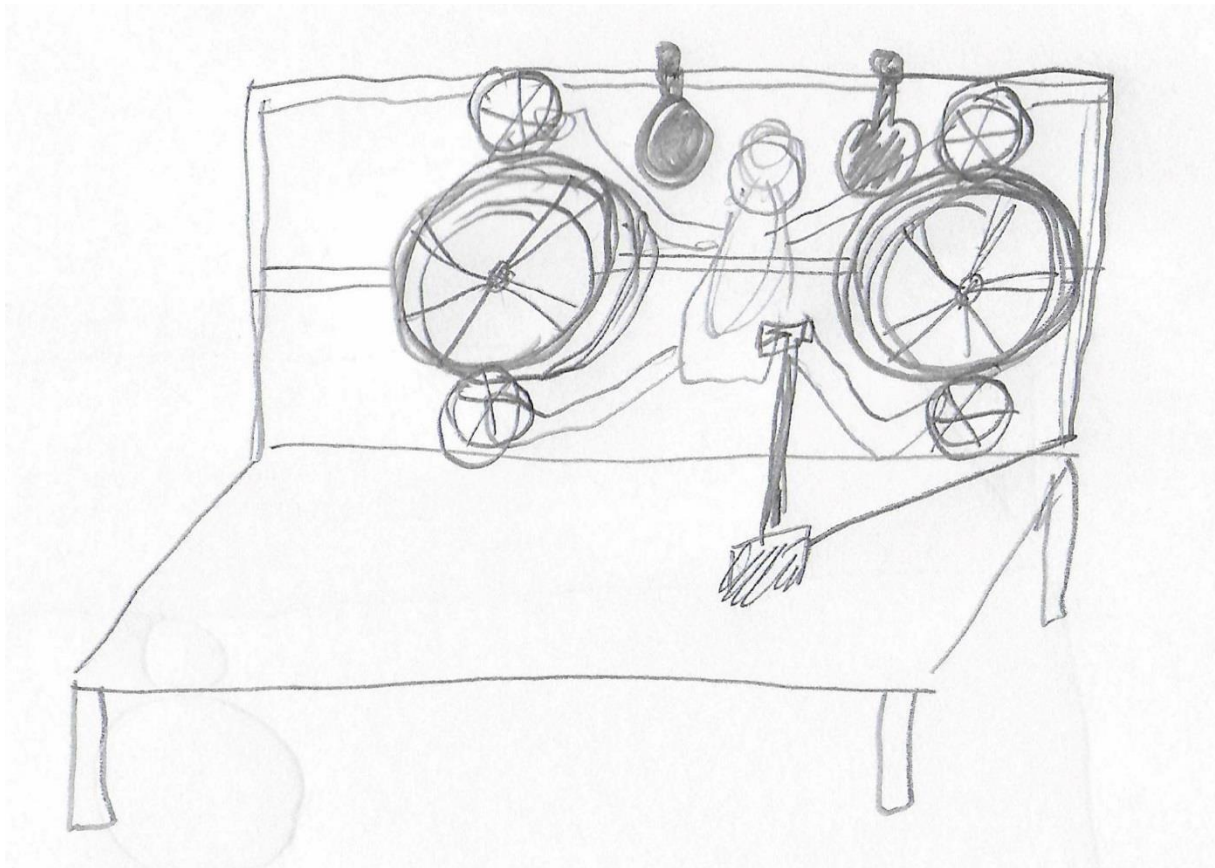
Sandy Escobar (sp)



Zeth Moberg (sv)



Helena Björk (sv)



Ulla Åkerström (sv)

grandes ruedas – stora hjul

Hjulens storlek specificeras inte närmare i texten, det står bara att de är stora. Jacqueline (sp) och Zeth (sv) har ritat störst hjul i förhållande till människan, och Oliver (sp) minst. Sandys hjul har olika storlekar, och det står faktiskt ingenstans i texten att de är lika stora, men de flesta har uppenbarligen tolkat det så. Det har knappast med någon språklig skillnad att göra, utan snarare med Sandys personliga föreställning om den här typen av apparater. En alternativ förklaring är att Sandys maskin är avbildad från sidan, att det lilla hjulet i själva verket är en trissa och att det på baksidan finns en likadan anordning till, som man inte ser.

estaban instaladas verticalmente – stod

Här har jag klantat mig lite. Hjulen *estaban instaladas verticalmente*, det vill säga ”var installerade vertikalt”. Spanska och svenska rörelseverb innehåller ofta inte exakt samma information. Medan det i svenska rörelseverb ofta är inbakat vilket sätt någonting rör sig på och riktningen måste specificeras med en partikel (t ex ”gå ut”), är riktningen ofta inbyggd i de

spanska rörelseverben, medan sättet att röra sig måste specificeras (t.ex. *salir caminando*, som skulle kunna direktöversättas med någonting i stil med ”utrörasig gående”). För att en översättning från spanska till svenska ska låta naturlig kan man ibland bli tvungen att lägga till sättet någonting rör sig på i verbet, trots att det inte står utskrivet i originaltexten.¹⁶ I första versionen av översättningen hade jag skrivit att hjulen var ”uppställda vertikalt”, men det var alldeles för direktöversatt och gillades inte av mina kurskamrater vid textsamtalet, så jag ändrade till ”stod”, vilket jag tyckte lät som mer idiomatisk svenska. Det jag gjorde var alltså att baka in sättet hjulen rörde sig på i verbet (även om själva rörelsen i det här fallet är lika med noll¹⁷). Efter att ha studerat bilderna och funderat lite insåg jag att det inte är så troligt att hjulen faktiskt stod på någonting eftersom de skulle snurra. Om de hade stått direkt på marken skulle de ju ha rullat iväg. Det är alltså mycket troligare att de var upphängda på ramen och snurrade runt sina hjulaxlar. Har då detta misstag påverkat tecknarna? Zeth (sv) har faktiskt ritat någon sorts ben på hjulen, men det är ändå tydligt att det inte är själva hjulen som står; de hänger på ramen, som i sin tur har ben och står på marken. Övriga tecknare har hängt upp hjulen, men kanske kan det vara intressant att notera att Sandys (sp) och Oliver's (sp) sitter en bra bit mycket högre upp än de andras.

complejo y extraño bastidor metálico – flerdelad och märklig metallram

Enligt Norstedts spansk-svenska ordbok kan *bastidor* betyda: ”**1** spännram för taveldukar o.d.; broderbåge, sybåge **2** chassi på en bil; ram, underrede, stomme på en maskin **3** teat. kuliss [...]”.

Enligt Norstedts svenska ordbok är en ram en

1 (fyrkantig) konstruktion av ribbor som placeras runt bild för att avgränsa och framhäva denna: *tavelram, träram; inom glas och ~* □ äv. om bärande konstruktion e.d.: *cykelram, kulram* □ äv. överfört om begränsning av abstrakt område e.d.: *anslagsramar, spränga de ekonomiska ~arna; det ligger inom möjligheternas ~* □ spec. om ngt som avgränsar och framhäver ett innehåll: *det ämnet faller utom ~en* för framställningen [...]

¹⁶ Jfr Tålig. *Lost or Gained in Translation*.

¹⁷ Jfr ”zero motion”, Ungerer & Schmid. *An Introduction to Cognitive Linguistics*, 219

Ramen ser ganska olika ut hos tecknarna. Zeth (sv), Helena (sv) och Jacqueline (sp) har föreställt sig den som en ställning med armar som tyngderna hänger på. Oliver (sp) har tänkt sig den mer som en tavelram, och hjulen sitter inuti den. Ullas (sv) ram ser lite ut som ett fotbollsmål med en tvärså som hjulen sitter fast på. Sandys (sv) ser ut som en enda stång, men djupet på plattformen lockar en att tro att hela ramen inte syns på bilden. Jonnas/Ulfs ram från textsamtalet är horisontell och hjulen sitter inuti den.

Jag funderade på om det hade varit bättre med ett annat ord än ”ram”, till exempel ”stomme”, för att man inte ska associera till tavelramar. Å andra sidan, när man bildgooglar på *bastidor* är det främst broderbågar och sybågar som dyker upp, och den mest tavelramsliknande ramen är faktiskt ritad av Oliver (sp). Ramen får nog förbli en ram trots allt.

Att ramen är *complejo y extraño*, ”flerdelad och märklig”, gör det inte direkt lättare att se den framför sig. Jag är osäker på om ”flerdelad” är rätt ord här. *Complejo* kan enligt Norstedts betyda ”[...] sammansatt, komplex 2 komplicerad, invecklad [...]”, vilket jag har tolkat som att ramen består av flera delar. Kanske hade det passat bättre med ett ord som ”invecklad”. Jacquelines (sp) ram är formad som ett T med två snett utåtpekande armar. Den verkar förvisso vara uppbyggd av flera delar, men den ser ändå tämligen sammanhållen ut. Olivers (sp) ser ut som en hängande tavelram med enkel yttre form men innehållande ett antal stänger som skulle kunna anses göra den invecklad. Sandys (sp) ram är den till synes enklaste, bara en pinne, men den skulle möjligen kunna vara invecklad sedd från ett annat håll. Zeths (sv) ram ser helt klart ut att bestå av flera delar: benen har en mycket mjukare form än armarna och skulle till och med kunna tänkas vara av ett annat material. Helenas (sv) ser också ut att vara sammanfogad av flera separata delar: de horisontella armarna är tjockare än de vertikala stängerna de sitter fast på. Ullas (sv) tvärså får inte ramen att se särskilt invecklad ut, däremot flerdelad.

Att den är märklig får man nog tolka som Kallt Vattens uppfattning. När jag slår upp *extraño* i Norstedts spansk-svenska ordbok står ”märklig” inte ens listad som ett alternativ, däremot egendomlig, underlig, konstig, främmande och utomstående. Någon av de synonymerna kanske skulle passa bättre i det här fallet? Ja, jag tror det.

***ejes* – axlar**

Vad gäller axlarna tror jag att jag blev förvirrad av min egen översättning. Jag vet naturligtvis vad en hjulaxel är egentligen, men nu var det ramen som var försedd med axlar, trissor och

stora upphängda vikter. Hjulen hade jag ju redan ställt på ramen, och därför kunde jag inte begripa var axlarna skulle sitta och varför. De hamnade i diversehinken tills vidare. Tecknarna verkar dock ha bättre koll på axlarnas placering.

poleas– trissor

Vad en trissa egentligen är var jag däremot mer osäker på. Enligt Norstedts spansk-svenska ordbok kan *polea* betyda både ”trissa” och ”talja”. Båda orden är för mig någonting lite halvt obestämbar som används i lyftanordningar, men enligt Norstedts svenska ordbok är en trissa en ”(liten) rund skiva ibl. med viss tjocklek, som en platt cylinder e.d.” och en talja är en ”lyftanordning med två block varigenom en lina löper”. En trissa är alltså själva hjulet som ingår i en talja. Här borde jag nog ha valt ordet ”taljor” istället för större tydlighet.

Helena (sv) har ritat block och taljor trots att orden inte finns med i min översättning, och Sandys (sp) och Jacquelines (sp) maskiner har också någon sorts anordningar av det slaget.

grandes pesas en suspensión – stora upphängda vikter

Storleken på vikterna varierar. Sandys maskin har inga alls, vad jag kan se. Deras storlek och utseende är nog underordnat funktionen. Både Helena (sv) och Zeth (sv) påpekar dock att jag har använt både ”vikter” och ”tyngder” i min översättning, vilket ju är helt onödigt. Det ska ändras.

una pequeña plataforma – en liten plattform

Plattformarnas utseende och storlek varierar också, men alla utom Olivers verkar sitta ihop med ramen. Jag var fundersam över om ”plattform” verkligen var det bästa ordet att använda här. Det är ett ord med inbyggd varningstuta för översättare, eftersom det i vissa sammanhang kan vara en så kallad ”falsk vän”, vars exakta betydelse inte alltid överensstämmer olika språk emellan. Det engelska ordet *platform* bör till exempel ofta översättas med ”perrong” och inte plattform. Jag hade kanske kunnat välja ett annat ord, som ”avsats” eller helt enkelt ”platta”. Men en plattform låter som någonting lite större i mina öron, och eftersom jag även hade adjektivet *pequeña*, ”liten”, att ta ställning till tror jag att jag till slut valde ”plattform” för att man inte skulle föreställa sig en pytteliten platta som man var tvungen att balansera på ett ben

på. En alternativ lösning kunde förstås ha varit att stryka ordet ”liten”, men jag behåller nog ändå ”plattform” tills vidare.

Att ramen är ”försedd” med bland annat en plattform låter däremot inte bra. Jag borde komma på ett annat ord. ”Utrustad”? Nej ... Jag får skriva om det på något sätt.

los ejes de las ruedas – hjulens trissor

Här har jag varit slarvig och blandat ihop orden *ejes* och *poleas*. Rosa Montero skriver: ”*engancharon los extremos de los correajes a los ejes de las ruedas*”, vilket jag har översatt med “fäste remmarna i hjulens trissor”. Det är ju helt uppåt väggarna; de fäste naturligtvis remmarna i hjulaxlarna och inte trissor. Detta misstag har uppenbarligen gjort de svenska läsarna förbryllade: Zeth (sv) har fäst remmarna högst upp i armarna där han även har markerat trissor, Helena (sv) har knutit fast dem i själva hjulet och Ulla (sv) har löst problemet med fyra trissor, två på utsidan av varje hjul, där hon har fäst offrets händer och fötter.

Å andra sidan verkar även de spanskspråkiga läsarna ha haft problem med var läderremmarna ska sitta. Jacqueline (sp) bundit fast dem i ekrarna, Olivers (sp) remmar ser snarast ut att löpa längs utsidan på hjulen och Sandys (sp) kan jag inte riktigt tyda eftersom det inte är något offer med på bilden, men det går ett böjt streck som eventuellt skulle kunna vara en läderrem från ramen förbi det stora hjulets axel. Den enda teckning som tydligt visar att remmarna sitter i hjulaxlarna är Jonnas/Ulfs från textsamtalet.

Sen kan man förstås fråga sig varför remmarna ska fästas i hjulaxlarna istället för längst ut på hjulen där hastigheten är högre. Jag tänker att hjulen måste snurra fruktansvärt fort för att lyckas slita sönder en människa om remmarna ska snurras upp runt hjulaxlarna.

En ese momento, los sacerdotes manipularon una palanca – Då drog prästerna i en spak

Här hade jag från början skrivit att prästerna ”manövrerade en hävstång”. En bildgoogling på *palanca* ger mest hävstångsträffar, men enligt Norstedts spanska ordbok finns det flera betydelser av ordet: ”**1** hävstång; spett; *hacer* ~ bända [upp] **2** ok; bärstång **3** handtag, spak; ~ *de cambio* [*de velocidades*] växelspak; ~ *de freno* bil. handbroms; ~ *de mando* flyg. styrspak; ~ *del timón* sjö. roder **4** simn. trampolin **5** bildl. kontakt person med inflytande, försänkningar”.

Palanca har alltså en mycket vidare betydelse än ”spak”, som enligt Norstedts svenska ordbok är en ”stång (med handtag) som används för att styra maskin e.d.: ofta med hävstångseffekt: piloten satt redan vid ~ arna”. Jag var först tveksam till spaken eftersom Magenta är ett ganska primitivt samhälle och jag tyckte att ”spak” lät lite för högteknologiskt. Fast å andra sidan har de ju faktiskt lyckats bygga en rätt så intrikat maskin, så en spak är kanske på sin plats ändå. Oliver (sp) har inte ritat någon spak alls, vad jag kan se, men både Sandys (sp) och Jaquelines (sp) *palancas* ser definitivt ut som spakar, och mina kurskamrater tyckte att det skulle vara en spak. Det får bli en spak.

***empezaron a rotar vertiginosamente en sentido contrario la una de la otra* - började rotera åt varsitt håll**

Hjulens rotation och vad den har för effekt på offret är en intressant historia. Rosa Montero skriver att hjulen ”*empezaron a rotar vertiginosamente en sentido contrario la una de la otra*”, vilket jag har översatt med att de ”började rotera åt varsitt håll”. Här har jag för det första helt sonika hoppat över ett adverb, *vertiginosamente*, ”svindlande”. Antagligen tyckte jag att hjul inte kunde rotera svindlande, men kan de verkligen inte det? I så fall kunde jag kanske ha använt ett ord som ”yrselframkallande”, eller varför inte ”i svindlande hastighet”? Jag kunde även ha valt ordet ”snurra” istället för ”rotera”, för att ge intryck av att det går lite fortare. Å andra sidan kanske det inte nödvändigtvis måste gå fort för att man ska få svindel; man skulle väl kunna bli yr i huvudet helt enkelt för att hjulen snurrar åt varsitt håll? Fast i det här fallet är det nog ändå troligt att de faktiskt snurrar väldigt fort. Det är oklart hur mycket det borttappade adverbet har inverkat på teckningarna, men det har i vilket fall som helst säkert gett de svenska tecknarna en mindre svindlande läsupplevelse.

Jacqueline (sp) har gjort en spännande konstruktion med inte bara två, utan tre hjul, två stora och ett litet. Det är dessutom kugghjul, vilket gör att de två stora hjulen snurrar åt samma håll, men i motsatt riktning mot det lilla. Resultatet blir att offrets högra kroppshalva (om vi förutsätter att hon står med ansiktet emot oss) dras nedåt och den vänstra dras uppåt. Sandys (sp) hjul ser också eventuellt ut att kunna snurra åt samma håll, men om det är så att det finns ytterligare ett stort hjul bakom det synliga kan de ju snurra åt olika håll. Då skulle offret inte slitas itu sidledes utan i bak-fram-upp-ner-riktning, vilket kanske är en bättre lösning om man nu ska ha två hjul istället för fyra. Oliver's (sp), Ullas (sv), Zeths (sv) och Helenas (sv) hjul roterar åt olika håll.

De hjul som snurrar i motsatt riktning mot varandra torde dra offret uppåt tills hon slits itu uppifrån och ner. Olivers konstruktion ser ut som om tyngderna snarare skulle minska läderremmarnas spänning, men om remmarna inte är upprullade på hjulen utan är fästa i det skulle offret kunna dras upp emellan hjulen och sedan slitas itu. Kanske skulle man kunna tänka sig en konstruktion med trissor eller andra möjänger på hjulaxlarna som får benen att dras nedåt medan armarna dras uppåt. Ulla (sv) har försett sina stora hjul med ytterligare två småhjul vardera, troligen trissor på grund av min felöversättning, i vilka offrets händer och fötter är fästa. Om det inte hade berott på en översättningsmiss skulle det kanske ha kunnat vara en lösning för att få alla armar och ben att dras åt olika håll.



Vad var det då egentligen som gjorde det så svårt för mig att översätta, och i synnerhet avsnittet om avrätningsmaskinen? Var det min underutvecklade fantasi på grund av för många år som undertextare? Ja, kanske det. Jag blev tvungen att sakta ner och se mig omkring istället för att bara mata på med en dialog vars tempo jag inte kan styra över. Jag fick göra en egen tolkning i högre grad än jag brukar göra när jag undertextar och var rädd att de inre bilder jag skapade var ”fel” eftersom jag är van vid att bilderna kommer utifrån. Jag litade inte på min egen förmåga. Per-Johan Ödman beskriver tolkningsakten som ”en odelbar process, som emellertid kan aspekteras till aspekterna: att *frilägga* mening och att *tilldela* mening”.¹⁸ Att tilldela mening var något jag helst ville slippa men inte kom undan.

Min allmänna velighet och tendens att haka upp mig på detaljer kan förstås också ha ställt till det för mig, men samtidigt vill jag gärna tro att det i grunden är positiva egenskaper för en översättare, liksom viljan att hålla alla möjligheter öppna och inte låsa sig.

Till tolkningens väsen hör det fenomen som brukar beskrivas med uttrycket ”den hermeneutiska cirkeln”, som går ut på att förståelsen av en text som helhet påverkar förståelsen av textens enskilda delar, medan förståelsen av delarna samtidigt påverkar förståelsen av helheten. Det här kan te sig som en sluten cirkel, som man antingen inte kan komma in i, eftersom man förutsätts ha en förståelse som man ännu inte har, eller inte kan stiga ur, eftersom cirkeln definitionsmässigt inte har något slut. Tanken blir mer förståelig om vi ser tolkningsprocessen som en spiral, där vi går in i läsningen med en viss förförståelse av helheten, men där vi under läsningens gång låter denna

¹⁸ Ödman. *Tolkning, förståelse, vetande – Hermeneutik i teori och praktik*, 59

förståelse bli ifrågasatt och omvandlad i en dynamisk växelverkan mellan förståelsen av texten som helhet och förståelsen av dess olika delar. Det här innebär samtidigt att vi sätter vår egen självförståelse på spel, eftersom tolkningen direkt eller indirekt påverkar vårt sätt att se på världen och på vår egen existens. När vi tolkar utsätter vi oss för risken – eller möjligheten - att förändras.¹⁹

Kanske skiljer sig översättning från annan texttolkning på så sätt att vägen in i texten ofta blir mer detaljorienterad? ”En viss förförståelse av helheten” är ju omöjlig om man inte förstår vad de enskilda orden betyder. Graden av detta varierar naturligtvis utifrån språkkunskapsnivåer och textens utformning, men om man ska översätta en text föreställer jag mig att det är troligare att man måste hamra sig in i spiralen ord för ord innan en första meningsfull helhetsbild kan uppstå.

Hans Lund refererar i *Texten som tavla* till Wolfgang Kayser som påpekar följande: ”Det litterära bildspråket kan inte visualiseras i sin helhet [...]. Resultatet skulle i så fall bli bildkaos.”

²⁰ Kanske var det bildkaos som drabbade mig när axlarna och trissorerna hamnade i diversehinken. Av teckningarna att döma tror jag att även tecknarna, både de svenskspråkiga och de spanskspråkiga, hade vissa problem med att se maskinen framför sig i detalj. Det var trots allt ingen byggsatsbeskrivning, utan det krävdes en hel del fantasi för att få ihop någonting även utifrån originaltexten. Man skulle kunna anta att Rosa Montero själv inte hade maskinens tekniska detaljer klara för sig, och det hon beskriver i texten är ju i själva verket Kallt Vattens, en överväldigad och chockad tolvårings, upplevelse av den.

I *Hur låter åskan* lägger Johan Asplund fram en idé om hur man med hjälp av metaforer på olika nivåer kan utforska och etablera olika världar: en de facto-värld, en efterhärmande värld, en värld av unimodala metaforer (åskan låter som en vagn som rullar över himlavalvet), en synestetisk värld (åskan smakar vitlök) och en värld där en metafor fysiskt förverkligas genom att exempelvis bygga en maskin som låter som åskan.²¹ Mellan alla de här världarna finns en diskrepans, och ”[k]valificerad kunskap genereras i mellanrummet eller glappet mellan det som är och det som kunde vara, när vi jämför de facto-världen med världar som blott kunde vara”²². Ett av mina misstag var nog att jag betraktade avrättningsmaskinen som tillhörande de facto-världen när den i själva verket redan från början befann sig på ett högre metaforiskt plan.

¹⁹ Vikström, *Den skapande läsaren*, 26-27

²⁰ Lund, Hans. *Texten som tavla*, 11

²¹ Asplund. *Hur låter åskan?*, 90

²² *Ibid*, 91

Avrättningsmaskinen var ingen avrättningsmaskin, utan ett av många möjliga svar på frågan ”hur ser avrättningsmaskinen ut?”.

Kanske var det inte alls konstigt att mitt fokus drogs mot annat än själva konstruktionen. Asplund hävdar att ”[d]et tycks vara principiellt svårt att i ord beskriva mekaniska anordningar av någon komplexitetsgrad. Intressant är att förståelsen inte behöver underlättas om det till den verbala beskrivningen fogas en eller flera konstruktionsritningar eller principskisser”²³. Han fortsätter: ”Det handlar inte bara om en skiss som läggs bredvid en verbal beskrivning utan man tvingas också att göra översättningar mellan två olika typer av representationer. Blicken irrar fram och tillbaka mellan skiss och verbal beskrivning, och snart nog tappar man tråden och den mekaniska anordning det handlar om kan till sist framstå som omöjlig att förstå sig på.”²⁴ Huruvida det är sant eller inte beror nog till viss del på vem beskrivningen riktar sig till och vilken erfarenhet personen i fråga har av mekaniska anordningar, men det är ändå en intressant tanke. Teckningarna av avrättningsmaskinen var visserligen inga konstruktionsritningar eller principskisser, men de tvingade ändå fram översättningar mellan olika typer av representationer, vilket möjligen kan ha ökat förvirringen istället för att förtydliga.

En annan anledning till att jag hade svårt att fokusera kan bero på att beskrivningar fungerar som pauser i handlingen, och alltför detaljerade beskrivningar riskerar att göra pauserna för långa. Spänningen mellan det som har hänt det som ska komma efter kan gå förlorad. ”Läsaren har en tendens att hoppa över sådana partier [...] helt enkelt därför att han finner dem tröttande.”²⁵ När jag fastnade i avrättningsmaskinernas detaljer uppstod ett avbrott i den gastkramande historien om avrättningen. Översättningsarbetet tvingade ut mig ur det naturliga narrativa flödet och en egentligen ganska kortfattad beskrivning förvandlades till en överdrivet lång och detaljrik ekfras. Jag blev trött och uttråkad och ville vidare.



Avrättningsmaskinens axlar och trissor är visserligen inte lika slumpmässiga och ovidkommande som toalettstolen och varmkorven i Månskenssonaten, men det finns paralleller ändå. Under övningen precis som under översättningsarbetet upptar de stor plats och stoppar upp flödet i musiken respektive berättelsen. När musikstycket eller översättningen klarnar

²³ *Ibid*, 106

²⁴ *Ibid*, 108

²⁵ Lund. *Texten som tavla*, 16

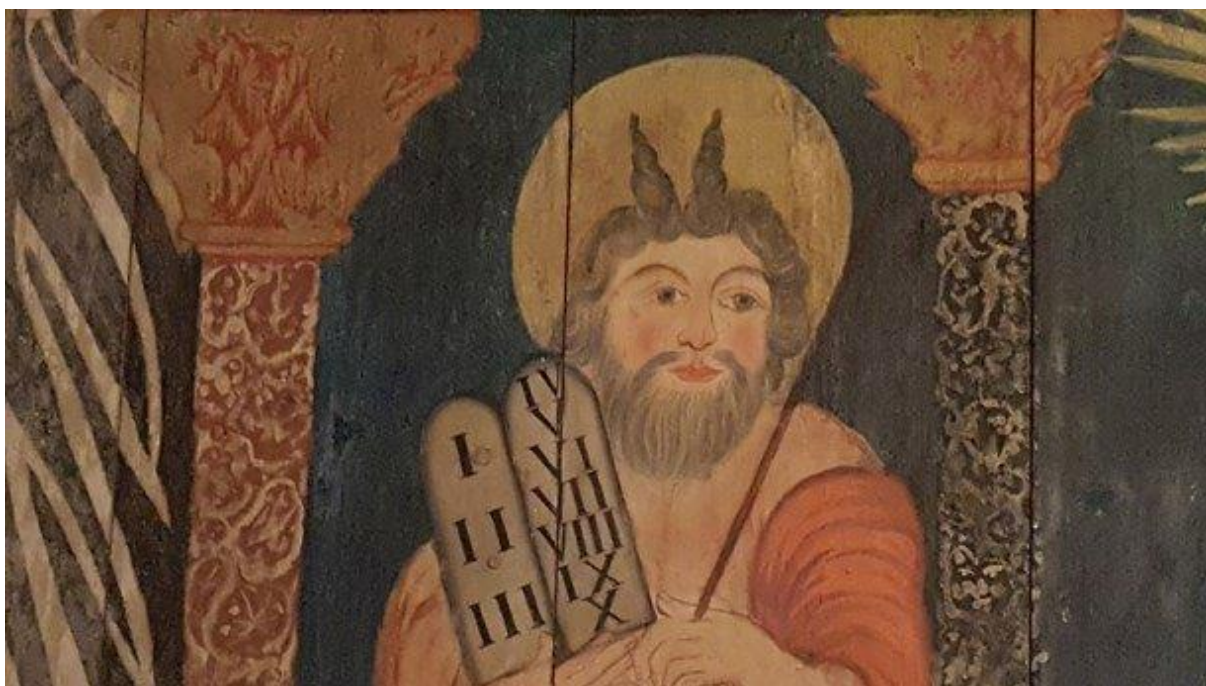
bleknar de bort eller krymper och slutar stjäla fokus. Att pauserna tenderar att vara längre under övningsfasen/översättningsfasen än när verket är i presentationsdugligt skick är ju egentligen ganska självklart. Jag måste spela den där toaletten tills fingrarna har lärt sig vart de ska, även om jag helst bara skulle vilja spela Månskenssonaten. Likaså måste jag sortera maskindelar tills de sitter ihop på något begripligt sätt även om jag helst bara skulle vilja skriva en spännande historia om en avrättning. De osammanhängande detaljerna i avrättningsmaskinen fungerar också som ankarbilder och jag behöver dem för att förstå helheten. Även om jag råkar välja fel ord fungerar det som en tillfällig skruv eller mutter som hjälper till att hålla delarna på plats. En läsare kan däremot hasta förbi maskindelarna och nöja sig med en diffus bild av någon sorts mekanism med stora hjul, och en lyssnare hör (förhoppningsvis) inga spår av vare sig korvar eller toaletter när stycket framförs.

Vid opponeringen av denna essä uppmärksammade opponenter Johan Öberg min översättning av *sordo crujido* till ”dämpat knak”. Det var en formulering som jag i bakhuvudet var missnöjd med, men inte hade ägnat så mycket uppmärksamhet i hyperfokuseringen på maskindelarna. Han frågade om mitt val av det nästan komiska ”dämpat knak” istället för exempelvis ”dovt knakande” var ett sätt att värja sig mot allt det blodiga i texten, liksom varmkorven är ett sätt att värja sig mot musikens svindlande djup. Det var något jag inte hade reflekterat över, men det är mycket möjligt att ankarbilderna inte bara har en mnemoteknisk funktion, utan även tjänar som försvarsmekanismer. I så fall tror jag att skyddet fungerar även åt andra hållet; åtminstone de mer bisarra bilderna verkar som en sorts banalitetsbarriär. Med en toalett och en korv har man i ett nafs garderat sig mot att behöva ta några eventuella konstnärliga ambitioner på löjeväckande allvar.



På många sätt ter sig översättning som en konkret och praktisk syssla. Sakta och metodiskt knappar man in ord efter ord i syfte att återskapa någonting som redan finns, fast för en ny mottagare. Samtidigt kan man ibland få en känsla av att det man egentligen håller på med är att spela på ett vidunderligt avgrundsinstrument som frambringar ofantliga klanger av möjligheter, associationer och samband, ekon från svunna tider och hälsningar till framtiden. Om man spelar fel på ett enda ord kan det få katastrofala följder: *un desastre TOTAL*. Måhända skrämmer jag upp mig själv i onödan, både genom att tilldela min egen insats större betydelse än den egentligen har och genom att i för stor utsträckning underordna mig originalet. För det är väl

egentligen inte jag som skapar klangerna? Är jag inte bara luften de färdas genom på sin väg till åhöraren? Om luften är för tunn eller om det kommer något skräp i vägen blir kanske ljudet förvrängt, men har jag då verkligen ställt till med någonting värre än att skapa ett annorlunda perspektiv på originalet? I alla händelser kommer ju min översättning aldrig att exakt motsvara originaltexten. Den blir en egen text som genererar andra tolkningar, både genom min förståelse av originalet och för att de svenskspråkiga läsarna aldrig kommer att göra exakt samma associationer som de spanskspråkiga. Om jag förväxlar axlar och trissor uppstår förstås ett fel i översättningen, men om jag upptäcker det och rättar till det ser och förstår jag antagligen slutresultatet tydligare än om det hade blivit rätt från början. Om jag inte upptäcker det själv och det visar sig bli relevant för världshistorien kommer troligen, förr eller senare, någon annan att upptäcka det, varvid ämnet kommer att belysas från fler håll än om jag hade skrivit rätt ord direkt. Det uppstår nya kopplingar mellan saker som tidigare inte såg ut att hänga ihop, vilket får konsekvenser i form av nya tolkningar och konstverk som har en mening i sig. Som exempel kan man ta Hieronymus, som gav Moses horn istället för gloria, eller den trojanska hästen som kanske egentligen var en båt²⁶.



Moses med horn i Hedareds stavkyrka. Foto: Eva Sjöstrand

²⁶ <http://www.lastampa.it/2017/11/01/cultura/cade-il-mito-del-cavallo-di-troia-in-realt-era-una-nave-Kp8VGrsBy5yTlgara5cmHM/pagina.html>



Det är omöjligt att överföra allt, säger Sotad Kork uppgivet. Hon tycker nog att hennes futtiga ord inte gör hennes extatiska upplevelser rättvisa. Det enda som blir kvar åt Kallt Vatten är några små prickar att dra streck emellan bäst hon kan. Men Kallt Vatten är inte bara mottagare av Sotad Korks minnen, hon upplever dem och skapar dem själv. Kort efter Sotad Korks död får hon en egen extatisk upplevelse.

En bild eller en berättelse måste inte vara fullständig för att bli betydelsefull, lika lite som ett notblad. ”Man skriver inte ner allt. Skrev man ner ornamentiken skulle sidorna, sa någon, fyllas av små kladdiga skogsdungar av sextiofjärdedelstecken. Men självklarheter kan tappas bort. Andra vanor tar de gamlas plats.”²⁷ Kanske är det så att de små darriga streck jag drar mellan prickarna när jag översätter faktiskt räcker. Varken världen eller verket suddas ut för att jag inte lyckas överföra allt. Mina inre bilder i sin fullständighet skulle troligen inte bli särskilt meningsfulla för någon annan, även om jag lyckades överföra dem i detalj. Hållrummen fyller i sig själva med det som finns till hands för mottagaren.

Översättandet är inte heller en linjär process som börjar i till exempel spanskan och slutar i svenskan. ”Översättning och skapande är tvillingverksamheter. Å ena sidan [...] är översättningen många gånger oskiljbar från skapandet. Å andra sidan finns det ett oupphörligt återflöde mellan de två, en ständig och ömsesidig befruktning.”²⁸ Originaltexten försvinner ju inte för att jag har översatt den. Jag kan hoppa fram och tillbaka och jämföra, eller bara sitta still och vila en stund i den paus som översättningsprocessen utgör, snegla hit och dit, än med det spanska ögat, än med det svenska, och betrakta verket genom den lilla perspektivförskjutning som uppstår. ”Att förstå någonting för första gången ger en aha-upplevelse, ett nytt perspektiv, i vissa fall t o m en ny världsbild. Förståelse innebär m a o perspektivförskjutning och perspektivutvidgning. Man ser på ett annat sätt efter att ha förstått, även självförståelsen kan förändras.”²⁹

Att fastna i detaljerna kan vara frustrerande, men det är samtidigt en lyx jag kan tillåta mig under den här pausen. Det är jag själv som avgör hur lång den behöver vara och i bästa fall kan

²⁷ Florin. *Fem spår* i Kleberg (red). *Konsten att översätta – Föreläsningar*, 51

²⁸ Paz, Octavio: *Traducción: literatura y literalidad*, (översättning: Eriksson, Hultén, Kollberg, Tinnervall och Tålig)

²⁹ Ödman. *Tolkning, förståelse, vetande – Hermeneutik i teori och praktik*, 50

jag även välja hur jag ska uppleva den: som att hålla andan före avrättningen eller som Sotad Korks euforiska ögonblick av allvetande.



De stackars Magentaborna har det inte lätt. Civilisationen har redan gått under en gång och den ska inte under några omständigheter få göra det igen. Deras kamp mot förgängligheten och deras starka drift att bevara världen i oföränderligt skick är beundransvärd men naturligtvis omöjlig. Varandet håller på att lösas upp ändå och de lyckas inte stoppa tidens framfart. Däremot kan de pausa den för en stund och betrakta världen, och denna konst har de utvecklat till fulländning. Men sedan måste pulsen, berättelsen och livet fortsätta. Risken att någonting går förlorat eller förändras är skrämmande, men en paus utan början och slut är ju tämligen meningslös. Så jag tog en paus i översättandet, betraktade avrättningsmaskinen i tecknarnas bevarande skepnad, skrev en essä och gjorde ett nytt försök:

Två präster drog undan det glansiga skynket och synliggjorde två stora ceremonihjul av snidat trä förstärkt av polerad metall. De heliga hjulen hängde på en egendomlig, intrikat metallram med axlar, taljor, stora upphängda tyngder och en liten plattform som de två prästerna vigt klättrade upp på. Purpurvakterna band grova läderremmar om kvinnans fötter och händer, sedan baxade de upp henne mitt på den sinnrika apparaten och fäste remmarna i hjulaxlarna, en arm och ett ben i var och en av dem. Då tystnade trummorna och världen verkade stanna upp för några ögonblick: prästerna uppflugna på det märkliga föremålets kanter, folkmassan som höll andan och samstämmigt betraktade Hennes eminens och fången som stod med huvudet sänkt, alldeles stilla, med läderremmarna mjukt slingrande som ormar över fötterna. Till och med vakternas plymer verkade ha förstenats i stiltjen. Hud av Socker lyfte sakta sin långa arm och höll upp den under en ändlös sekund innan hon våldsamt slog ner den, som om hon hade snärtat en piska. Då drog prästerna i en spak, tyngderna föll mot marken med ett kusligt vinande och de stora hjulen började snurra åt varsitt håll i svindlande hastighet. Kvinnan styckades på ett ögonblick; köttet slets sönder med ett dovt knakande och ett enda skrik ljud ur hennes mun.



Den här essän började med en önskan att konkretisera något abstrakt, men på sätt och vis blev det precis tvärtom. Jag ville hejda berättelseflödet med hjälp av bilder och jämföra min

översättning med originalet genom en, vad jag trodde, ganska enkel metod. Nu kravlar jag istället omkring som en liten mullvad i en växande hög av böcker om filosofi, konst, litteratur och historiska avrättningsmetoder och önskar att jag hade åtminstone ett par århundraden till på mig att skriva klart. Jag tröstar mig genom att inbilla mig att jag när som helst kan dra mig tillbaka in i mitt trygga pausrum igen och möblera om efter behag. Ifall jag inte hinner med det under min livstid och det visar sig att jag har dragit helt felaktiga slutsatser som av någon anledning skulle råka bli betydelsefulla, räknar jag med att framtidens människor (hej på er, och tack ska ni ha!) rättar till mina misstag.

Medan jag ändå tackar framtidsmänniskorna vill jag passa på att tacka mina kurskamrater på Akademin Valands översättarutbildning Ulf Eriksson (extra tack för utomordentliga litteraturtips och kommentarer), Siri Hultén, Linus Kollberg och Jonna Tinnervall, och vår handledare Annakarin Thorburn, samt Carl-Johan Lind för fotot av Kafkas avrättningsmaskin och framför allt nämnandet av ordet ekfras som ledde in mig på ett intressant spår, och Eva Sjöstrand för fotot på Moses med horn. Jag vill dessutom tacka de eminenta tecknarna Helena Björk, Sandy Escobar, Zeth Moberg, Jacqueline Schreier, Oliver Silva Barrera och Ulla Åkerström för deras tappra försök att avbilda den gäckande avrättningsmaskinen, och slutligen Gustaf Forsberg, Göran Josefsson, Staffan Josefsson och Anne Marie Tålig för påpekanden och underlättanden.



Min föreställning om vad översättning innebär har förändrats under utbildningen på Valand och framför allt under författandet av den här essän. Mitt naturliga sätt att tänka och fungera har utkristalliserat sig och jag begär inte längre några ofelbara, omedelbara helhetsbilder av mig själv. Min metod måste få lov att mestadels utgå ifrån detaljerna. Jag uppfattar inte nödvändigtvis misstag som katastrofer. Illa valda ord och till och med rena felöversättningar kan vara till hjälp i processen att få ihop en helhet. Om jag hade suttit och väntat på att exakt rätt reservdel skulle uppenbara sig från början skulle det kanske inte ha blivit någon avrättningsmaskin alls, och det hade ju varit förfärligt tråkigt.

Bilderna av avrättningsmaskinen uppfyllde inte exakt det syfte jag hade tänkt mig, utan mycket mer än så. De hjälpte mig visserligen med några rent översättningstekniska detaljer, men framför allt upplevde jag i deras efterklang en besynnerlig skärpa, som om jag för några ögonblick hade fått förmågan att se tingens hemliga mallar. Den allra största behållningen för

mig personligen är nog ändå att jag så att säga har återerövat min barndoms musikaliska ankarbilder som jag hade tappat bort i stressen. Nu för tiden spelar jag inte så mycket piano, men desto mer orgel (ett slags tortyrapparat som används till att skrämra församlingar³⁰), och till min glädje och förvåning upptäckte jag att jag fortfarande kan höra bilder, bara jag tar mig tid att lyssna, och i fartränderna efter dem framträder kontrapunktens perfekta geometri som jag hela tiden har anat men varit oförmögen att greppa, för så fort jag koncentrerade mig på en detalj var det någonting annat som bleknade bort eller gled ur fokus. Alla betänkligheter inför att belamra den mest utsökta musik med vilka makabra obsceniteter min måhända vrickade hjärna än får för sig att knåda fram har försvunnit. Jag hädar inte, jag hamrar mig in i den hermeneutiska spiralen.

Att det finns många tolkningsmöjligheter av en text kan tyckas självklart, men teckningarna har lyckats åskådliggöra det för mig på ett väldigt tydligt sätt. Jag har lämnat synen på originaltexten som fulländat facit bakom mig och börjat betrakta översättningen som en självständig text, även om den ligger nära originalet, som ännu en prick i den gigantiska pysselbok mänskligheten har ägnat årtusenden åt att utforma för att kanske en dag lyckas dra strecken i rätt ordning och slutligen förstå mekaniken hos den skoningslösa kosmiska avrättningsmaskinen som tornar upp sig framför oss alla. Eller så blir det bara Musse Pigg.



³⁰ Johan Öberg under opponeringssamtal 2017-12-16

Litteraturförteckning

Primär källa

Montero, Rosa. *Temblor*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 2004

Sekundära källor

Asplund, Johan. *Hur låter åskan?* Göteborg: Bokförlaget Korpen, 2003

Donnelly, Mark P. & Diehl, Daniel. *The Big Book of Pain – Torture & Punishment through History*. Gloucestershire: The History Press, 2008

Florin, Magnus, Kleberg, Lars (red). *Fem spår: Konsten att översätta – Föreläsningar 1998-2008*. Litterära översättarseminariet, Södertörns högskola, 2008

Lund, Hans. *Texten som tavla*, Lund: Liber förlag, 1982

Millroth, Thomas, Reuterswärd, Carl Fredrik, Pålsson, Hans. *Ecfrasis*. Rönnells, 2013

Nyberg, Fredrik och Sandell, Sten. *Plötsligt infinner sig en oro*, 2017

Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971. (Översättning: Eriksson, Hultén, Kollberg, Tinnervall, Tålig.)

Tålig, Åsa. *Lost or Gained in Translation*, Luleå tekniska universitet, 2010

Ungerer, F. & Schmid, H-J (2006) *An Introduction to Cognitive Linguistics*. 2nd ed. Harlow: Longman

Vikström, Björn. *Den skapande läsaren – hermeneutik och tokningskompetens*. Lund: Studentlitteratur AB, 2005

Ödman, Per-Johan. *Tolkning, förståelse, vetande – Hermeneutik i teori och praktik*. Norstedts Akademiska Förlag, 2007

Norstedts spanska ordbok. Norstedts Ordbok, 1999

Norstedts svenska ordbok. Språkdata, Sture Allén och Norstedts Ordbok AB (Norstedts Förlag AB), 1990

Elektroniska källor

Google

https://sv.wikipedia.org/wiki/Robert-Fran%C3%A7ois_Damiens (hämtad 2017-11-26)

<https://sv.wikipedia.org/wiki/Intermedialitet> (hämtad 2017-11-26)

http://www.faktoider.nu/mose_horn.html (hämtad 2017-11-26)

Cionci. Andrea. Il mito del cavallo di Troia? L'archeologo: "In realtà era una nave". *La Stampa*, 2017-11-01 <http://www.lastampa.it/2017/11/01/cultura/cade-il-mito-del-cavallo-di-troia-in-realt-era-una-nave-Kp8VGrSBY5yTIgara5cmHM/pagina.html> (hämtad 2017-11-26)

https://sv.wikipedia.org/wiki/H%C3%A4ngning,_dragning_och_fyrdelning (hämtad 2017-11-30)