



**LUNDS**  
UNIVERSITET

*Språk- och litteraturcentrum*  
*Översättarutbildningen*

EXAMENSARBETE VT 10

MAGISTERKURS

DEL 1: ÖVERSÄTTNING

En jazzig historia: Om ekvivalens av musikreferenser och  
talspråk i en översättning av en text om Thelonious Monk.

Författare:

Jenny Lundin

jen-lun@hotmail.com

Handledare:

Lennart Nyberg

Johan Brandtler

## Innehållsförteckning

1. Inledning .....	4
2. Textanalys .....	4
2.1 Kontext .....	5
2.2 Den ideationella strukturen.....	5
2.3 Den textuella strukturen .....	8
2.3.1 Jazzdiskurs .....	8
2.4 Den interpersonella strukturen .....	12
2.5 Sammanfattning .....	13
3. Översättningskommentar .....	14
3.1 Förutsättningar för översättningen .....	14
3.2 Översättningsstrategi .....	14
3.3 Stilistisk ekvivalens .....	15
3.3.1 Talspråk i skrift .....	16
3.3.2 Översättning av slang, svordomar och fula ord .....	17
3.3.3 Sociolekt och idiolekt .....	20
3.4 Sammanfattning .....	22
Litteraturlista.....	24

# 1. Inledning

Den här uppsatsen är ett examensarbete på översättarutbildningen vid Lunds Universitet. Det är den avslutande delen på magisteråret och till grund för arbetet ligger en text med titeln ”Melodious Thunk”. Texten är en faktiv berättelse om jazzpianisten Thelonious Monk. Den är skriven av Geoff Dyer, en brittisk författare med ett intresse för jazz. Novellen publicerades som en artikel i den sydafrikanska tidskriften *Chimurenga* 2007 och ingår där i en serie av texter med samlingsnamnet ”Conversations with Poets Who Refuse to Speak”. Hela serien av texter är inköpt av den svenska tidskriften *Glänta* och publicerades hösten 2010 i Sverige. Mitt uppdrag var att översätta texten inför den utgåvan.

Den här uppsatsen innehåller den färdiga översättningen, en analys av källtexten och en kommentar till översättningsarbetet. Uppsatsens fokus är i analysdelen att belysa variationerna i källtextens strukturer och i kommentardelen hur de variationerna kunnat överföras i en översättning. I analysen pekar jag ut speciella drag i texten, olika strukturer som visar textens innehåll och uppbyggnad och hur texten kommunicerar med läsaren. Jag kommer i min analys slutligen att peka på hur Dyer på olika sätt låtit sin text spegla ämnet jazz. I kommentaren redovisar jag de områden som varit en utmaning i översättningsarbetet. I de fall där jag visar exempel ur källtexten anger jag radnummer inom parentes, vilket gör det enkelt att hitta exemplen i första delen av uppsatsen som innehåller källtext och måltext. Min strävan är att lyfta olika exempel i texten för analys som kan vara till hjälp vid översättning av en skönlitterär text.

# 2. Textanalys

Textanalysen behandlar källtextens förutsättningar och karaktär enligt Lennart Hellspong och Per Ledins modell för textanalys som presenteras i *Vägar genom texten* (2007). Jag koncentrerar analysen kring tre grundläggande strukturer i texten: den ideationella, den textuella och till sist den interpersonella strukturen.

Källtexten ingår ursprungligen i en bok om jazzmusik och jazzmusiker som heter *But Beautiful: A Book About Jazz* av Geoff Dyer. Boken gavs ut 1991 och är den första av Dyers böcker som trotsar gällande genreindelning och författaren fick the Somerset Maugham Prize för sitt verk.. Dyer är känd för att blanda fakta och fiktion i sin litteratur och i ”Melodious Thunk” beskrivs jazzpianisten och kompositören Thelonious Monks liv i ögonblicksbilder som vävs samman genom partier då en berättare tycks mer närvarande. Thelonious Monk föddes 1917 i North Carolina, och avled 1982. Monk debuterade 1944 på skiva och gjorde sitt

sista framträdande som musiker 1976. Han beskrivs ofta som en av de främsta inom jazzkulturen och lika ofta som en verkligt originell musiker. Ett av hans särdrag lär ha varit att han var en tyst människa som inte sa mycket.

## 2.1 Kontext

Texten som jag skulle översätta var en skönlitterär text och kurslitteraturen behandlar främst översättning av facklitteratur vilket komplicerade arbetet något. Den skönlitterära texten riktar sig inte till en konsument, är inte direkt informativ och har ingen specifik situationskontext med egen diskurs (Hellspång och Ledin 1997:50). Texten som Dyer har skrivit kom att publiceras i flera samtida kulturkontexter. Dyer som är brittisk medborgare skrev sin bok tre år före apartheid avskaffades i Sydafrika och rasism diskuterades mer öppet och kritiskt än tidigare under 1900-talet. Den enskilda texten "Melodious Thunk" har sedan frigjorts från sin ursprungskontext och används i Chimurengas utgåva som ett exempel på rättigheten och möjligheten till personlig tystnad. I Chimurengas presentation står att det är en tidskrift för litteratur, politik och konst. Som Hellspång och Ledin påpekar är ingen text "något helt för sig" (Hellspång och Ledin 1997:56). En text är aktiv därför att den kommunicerar ett budskap och i aktiviteten ingår alltid sändare och mottagare. Dessutom kan texter ur andra genrer influera eller påverka utförandet, detta kallas horisontell intertextualitet medan en text som följer ett genremönster har en vertikal intertextualitet. Sändaren i det här fallet är ju författaren, personen Geoff Dyer och som författare av skönlitteratur är hans yrke att vara en sändare med ett öppet medium, alltså till alla som önskar läsa texten. Mottagaren, läsaren, kan fritt välja ur vilken synvinkel han eller hon vill tolka texten, som jazzintresserad, ur ett intresse av rasmotsättningar i Amerika under sextioalet, ur ett intresse för udda personligheter eller enbart som underhållning. "Melodious Thunk" har en intertextuell kontext som berör alla dessa punkter. Dessa förbindelser är horisontella och en del av texten, varför de kan kallas dolda förbindelser (Hellspång och Ledin 1997: 57).

## 2.2 Den ideationella strukturen

Enligt Hellspång och Ledin kallas den tänkta situation som vi läser in i texten för en ram (1997:172). Inom denna ram kan en inre miljö skapas för att texten ska kunna uppnå den effekt som eftersöks. I "Melodious Thunk" kan man se ramen som en historia berättad av författaren direkt till läsaren eftersom författaren börjar med att återge en händelse som han och huvudpersonen upplevt tillsammans:

Ex.1 He didn't like new things. Like a blind man, he preferred stuff he'd used for a long time, even small things like pens or knives, things he'd come to feel at home with.

Walking with him one afternoon, we were waiting for the lights to change at a streetcorner near his place - we were always near his place. He rested his hand against a lamppost, patting it affectionately:

-My favourite lamppost. (r. 1-10)

Texten är sammansatt av berättelser i berättelsen. Varje berättelse eller stycke har ett eget tema. Textens makrotema, det övergripande temat, är huvudpersonens liv . Därefter är det en indelning av mikroteman som spänner över stycken av mycket olika längd.

Mikrotema för stycke 1- Presentation av huvudpersonen, dennes familj och vardag. (r. 1-36)

Mikrotema för stycke 2- Drogerna och fängelsetiden. (r. 36- 114)

Mikrotema för stycke 3- Den udda personligheten. (r. 115- 192)

Mikrotema för stycke 4- Kompositören. (r. 193- 343)

Mikrotema för stycke 5- Hur han försvann från verkligheten. (r. 344- 428)

Mikrotema för stycke 6- Ensamheten. (r. 429 – 511)

Mikrotema för stycke 7- Misshandeln. (r. 512 – 701)

Mikrotema för stycke 8- Sammanbrottet, beslutet att vara tyst. (r. 702 – 792)

Mikrotema för stycke 9- Avslutning och författarens farväl. (r. 793- 849)

Den här indelningen visar att texten har en emfatisk disposition, det är viktiga, känsloladdade och ibland livsavgörande händelser i huvudpersonens liv som återges. Texten behandlar inte allt i huvudpersonens liv. Genom författarens vinkling av berättelsen kan man utläsa vad han anser är viktigt att förstå om huvudpersonen. Varje mikrotema har en nyckelmening som signalerar en proposition om texten. Texten propositionerar att:

Mikrotema **1**- Monk var omtyckt (av grannarna i sitt kvarter). Nyckelmening : Everyone in the neighbourhood knew him. Walking to the shops, kids called out, Hey Monk, howya doin? Where ya bin, Monk? (r.11)

Mikrotema **2**- Han var en lojal vän. Nyckelmening : Something like that wouldn't even occur to him, to rat on Bud.(r. 97)

Mikrotema **3**-Han var speciell och uppförde sig inte som andra. Nyckelmening : He didn't like to leave his apartment and his words didn't want to leave his mouth.(r. 132)

Mikrotema 4- Han var en genialisk musiker. Nyckelmening : Monk did whatever he wanted, raised that to the level of an ordering principle with its own demands and its own logic.(r. 274)

Mikrotema 5- Livet igenom hade Monk tysta perioder. Nyckelmening: If something went wrong and he felt threatened he'd disconnect very suddenly, shut himself off like a light.(r. 388)

Mikrotema 6- Monk klarade inte livets vardaglighet ensam. Nyckelmening: He thought about heading back to the apartment but stayed on in the sad twilight and watched dark boats crawl over the water, the grief of gulls breaking over them. (r. 508)

Mikrotema 7- På grund av sin hudfärg och sitt udda beteende var han en utsatt man. Nyckelmening: The coloured stood there, like he'd turned into a stone, like he'd gone into some nigger trance. (r. 576)

Mikrotema 8- Ingen vet om Monk blev sjuk eller om beslutet att vara tyst var medvetet. Nyckelmening: People got up to leave, wondering if they had seen him crack up before their eyes. (r. 722)

Mikrotema 9- Monks vemod och förvirring inför vardagen är något vi alla kan känna igen. Nyckelmening: The day coming to an end and people unable to evade any longer the nagging sense of futility that has been growing through the day, knowing that they will feel better when they wake up and it is daylight again but knowing also that each day leads into this sense of quiet isolation. (r. 816)

Genom propositionerna tar läsaren del av vad författaren vill säga om huvudpersonen i sin text. Till exempel kan vi titta närmare på nyckelmeningen till mikrotema 7. Den här nyckelmeningen kommer ur den inre dialogen hos receptionisten på ett hotell. Genom att placera det innehållet i receptionistens tankar visar författaren hur han menar att omvärlden behandlade huvudpersonen. Texten propositionerar alltså att Monk blev illa behandlad av en omvärld som bar på rasistiska åsikter och i det här stycket är det receptionisten som symboliserar det antagandet. Läsaren kan inte vara säker på om det är fakta eller fiktion eftersom det är tankar hos en av karaktärerna som bär det här budskapet till läsaren.

Nyckelmeningarna får i det här fallet en mer generell användning, de pekar mot en tolkning av innehållet, jämfört med nyckelmeningar i facktexter där de enligt Hellspong och Ledin (1997:125) ska sammanfatta styckets innehåll. Jag har gjort den här indelningen av styckena och temana för att jag menar att de visar på viktiga delar av textens uppbyggnad, de olika små berättelserna som utgör den stora berättelsen . Enbart författaren vet var gränsen går

mellan fakta och fiktion i den här skönlitterära texten. Den får läsas ur en sannolikhetsvinkel, eftersom författarens förfarande är att ha med faktiska händelser som han sannolikt blandar med fiktion på ett sätt som passar honom och hans konstnärliga text. Vissa saker har troligen en faktisk bakgrund, till exempel Monks vana att sniffa i luften eller dra in luft snabbt genom näsborrarna. Däremot är det troligtvis inte en faktisk händelse att receptionisten på hotellet inte bytt underkläder och att det var anledningen till att han tog illa upp av att Monk sniffade i luften. Att Monk var tyst större delen av sina sista år och även att han vistades på sjukhus är fakta (Gourse 1997: 294-295) men att han var nöjd med det eller gjorde det av fri vilja faller inom trolighetsgraden eftersom det inte anges som en utsaga av huvudpersonen.

## 2.3 Den textuella strukturen

Den textuella strukturen analyseras enligt Hellspong och Ledin genom att man tittar närmare på de val som ligger bakom framställningssättet, textens repertoar, det som gör den typisk. I ”Melodious Thunk” är det huvudpersonens namn och referenter till denne som återkommer och binder samman historien. Referenten *he* finner man 225 gånger, då den refererar till huvudpersonen. Texten är konkret genom att den tar upp speciella händelser i huvudpersonens liv. Händelserna berättas i stycken som ibland åtföljs av beskrivningar ur ett berättarjags synvinkel och ibland åtföljs av kommentarer av personer som verkar vara utomstående. I styckena som beskriver händelser finner vi ofta nedsättande ord som sägs om eller till huvudpersonen. Det kan vara till exempel *nigger* (r. 677) eller *dumbfuck* (r. 690). Det är i repliker som sägs av poliser och en receptionist som dessa ord finns och representerar på det viset en rasistisk omvärld. Dessa nedvärderande ord om huvudpersonen är också referenter, med ett negativt värde. Det finns inga direkta referenter med positivt värde. Den positiva bilden av huvudpersonen byggs upp genom att dennes udda beteende beskrivs som ett arbetssätt:

-Whatever it was inside him was very delicate, he had to keep it very still, slow himself right down so that nothing affected it. (r. 400)

Det är beskrivningarna av huvudpersonen som originell och genial som för historien framåt. I det sista stycket blir texten mer abstrakt då den inte direkt behandlar huvudpersonen utan beskriver ett tillstånd som kan infinna sig i en större stad.

### 2.3.1 Jazzdiskurs

Precis som intertextuell kontext kan visa hur texter påverkar och influerar varandra finns i den här texten speglingar mellan konstarter. Textens innehållsliga konstnärliga ämne,

jazzmusik, influerar den textuella strukturen. Man kan se drag av jazz återspeglas i texten. Att låta skrift och musik samspela är enligt Carl Fehrman en konst av gammalt ursprung (1969:5). Han beskriver främst hur diktningen har närmat sig musiken alternativt måleriet. I hans antologi *Musiken i dikten* finns en uppsats av Rolf Yrlid, ”Jazz på svenska”. Yrlid beskriver hur Artur Lundkvist influerades i sitt skrivande av musiken:

Dikten ”Jazzband” är uppbyggd som ett typiskt jazznummer. Det inledande och det avslutande avsnittet motsvarar således temat och det på detta vis inramade visionära partiet har sin motsvarighet i improvisationerna. Men likheten stannar inte bara vid detta. Det visionära partiet är uppdelat i strofer, alldeles på samma sätt som jazzimprovisationerna är uppdelade mellan olika solister. I dessa avsnitt har Lundkvist dessutom genom omtagningar av vissa ord och motiv försökt tillämpa något av jazzimprovisatörernas alldeles speciella teknik. (1969:140)

Jazzen är uppbyggd av fraser, små musikslingor som sitter ihop. En fras kan återkomma i en komposition eller uppstå i spelsituationen, den kan vara utskreven eller improviserad. I ”Melodious Thunk” återkommer beskrivningar av huvudpersonens udda beteende och originalitet som en reflektion av jazzens fraser.

Jazzmusiker kan ha en specifik fras som är deras egen, som publiken kan känna igen i olika låtar. Själva temat för sången, melodin, är också en fras fast en längre fras. Ett jazzband består av solister som spelar sina olika instrument, vilka har helt olika uttryck men som samspelar och tillsammans improviserar fram en helhet. Instrumenten kan liknas vid röster som talar och som skapar antingen intimitet eller distans till publiken. Denna struktur av olika röster skapar tillsammans en helhet, en liknande uppbyggnad har även texten ”Melodious Thunk”. Invävt i texten finns repliker från personer som inte presenteras, de beskriver möten med huvudpersonen. De har var och en personliga drag och det är tydligt att det är olika personer som citeras:

Ex 2: -What is the purpose of your dancing, Mr Monk? Why do you do it?  
-Get tired of sitting at the piano. (r. 190)

Ex 3: -Once I complained that the runs he asked for were impossible. (r. 350)

Ex 4: -I’m not sure what happened to him. It was like he was in the grip of a prolonged flinch – like something had grazed him, as if he had stepped out into traffic and a car just missed him. He got lost inside the labyrinth of himself and puttered around there, never found a way out. (r. 763)

Boken *Jazz, att lyssna och förstå* av Jonny King, vars översättare är Einar Heckscher, en person som det finns anledning att återkomma till i kommentardelen, beskriver ett musikaliskt samtal:



[...] i likhet med språket har också jazzen sin egen uppsättning klichéer, vändningar och till och med välkända citat. Varje jazzmusiker har spelat ”licks”, citerade fraser, ur en lagerhållning som förs vidare från generation till generation. Vanligtvis är det någon stor jazzstjärna som ursprungligen spelade frasen i fråga under något ovanligt eldfängt solo; andra som fäst sig vid den gjorde sedan om och vidareutvecklade frasen. Precis som William Shakespeare myntade uttryck som vi fortfarande använder, spelade Charlie Parker fraser som bokstavligen varenda modern jazzsaxofonist har citerat. (King, 2000: 28)

Under ett solo citerar musiker alltså andra välkända artisters solon, men låter sin egen stil prägla framförandet. Även detta gör Dyer i något som kan liknas vid hans eget solo. Det sista stycket slutar vid författarens instrument, pennan:

In New York it can happen anytime: early in the morning as the light climbs over the canyon streets and the avenues stretch so far into the distance that it seems the whole world is city: or now, as the chimes of midnight hang in the rain and all the city's longings acquire the clarity and certainty of sudden understanding. (r. 812)

Hela avslutningsstycket är Geoff Dyers eget solo eftersom det inte längre handlar om Monk utan om hur författaren betraktar staden vid en viss tidpunkt, en tidpunkt som författaren sätter i samband med sin huvudpersons liv, en melankolisk tidpunkt. Det blir hans eget personliga bidrag till berättelsen om Thelonious Monk. I detta långa stycke finns ett citat av en annan, mycket välkänd, författare – William Shakespeare; ” [...] *or now, as the chimes of midnight hang in the rain [...]*” (r. 815). Det är ett välkänt citat ur *Henry IV*, akt 3, scen 2. Citatet gömmer sig i en av Dyers längsta meningar i texten och ger färg och ton åt beskrivningen av den nämnda tidpunkten. Just det här citatet tillför också texten ytterligare musikalitet genom att läsarens tankar går till klang av klockor. Vare sig det handlar om att minnas klockor man kan ha hört eller om att fundera över hur en sådan klockklang skulle kunna låta. Om man ser det sista stycket i texten som Dyers solo kan Shakespearecitatet ses som ett litterärt ”lick”.

I berättelsen om jazzmusikern Monk används ofta jazzuttryck, termer och namn från det aktuella sammanhanget som är jazzscenen i New York på 60-talet. Detta bildar ett språkrum och utgör en diskurs som kan hålla ihop texten och ge en ton av äkthet och autencitet åt berättelsen. Samtidigt utesluts till viss del de läsare som inte är insatta i ämnet. Källtextens diskurs är jazzens. En diskurs fyller en social funktion, språkbruket är en viktig del av sociokulturella processer och sociala praktikers syn på världen. Den skapar och reflekterar det skapade genom texten (Englund och Ledin 2003:78). Jazzdiskursen i texten gör kulturen från 60-talet levande nu och bevarar uttryck samtidigt som den bildar en grupp av insatta och en av

ovetande. I texten finns namn på platser och termer som är relaterade till jazzmusiken : Vanguard (r. 701) eller The Village Vanguard som är hela namnet, har funnits i New York i över sjuttio år och är en jazzens motsvarighet till Carnegie Hall; 5-spot (r. 117) eller The Five Spot Café var och är en jazzklubb i Greenwich Village; ett Cabaret Card (r. 36), eller The New York City Cabaret Identification Card, var en sorts musiklegitimation som alla musiker behövde under perioden från spritförbudet, the Prohibition, fram till 1967 för att kunna arbeta på nattklubbar i New York (<http://www.monkzone/biographyHTML.htm>,2011-08-02). Övriga musiktermer som finns i texten är ”runs” (r. 304) vilket kan sägas vara personliga musikslingor som jazzmusiker skapar och spelar som solon i arrangemang, ”C-sharp”(r. 334) är en tonart och ”improvising”(r. 502), improvisationer, är en av jazzens utgångspunkter. Utan denna kunskap förlorar texten en hel del betydelse.

Förutom verkliga platser och termer finns exempel på jazzjargong: (jazz)cats (r. 289), birds (r. 152), butterflies (r.152) och gig (r.515). Jargong är ett språk som är typiskt för en yrkesgrupp och den som inte kan tolka den fulla betydelsen missar en del av textens nyanser.

### 2.3.2 Musiktermer som bildspråk

Den här texten har även en del ord som kan agera som musiktermer i en musikalisk kontext. Det förekommer även ord som har musikanknytning eller som för tankarna till ljud. Även om stycket ifråga behandlar en händelse i huvudpersonens liv som inte har med musik att göra, så förs tankarna till musik genom att författaren använder ord med musikanknytning.

Ex 5: *jammed*. Most of the space was taken up by a Baby Steinway, jammed halfway into the cooking area as though it was a piece of kitchen equipment. (r. 22)

Ordet *jam* har flera betydelser. Det kan fungera som ett substantiv (sylv), som ett adjektiv (trängsel, press), som ett transitivt verb (blockera, fylla) eller som en musikalisk term, jamma, dvs. musiker som spelar ihop på ett informellt sätt (Longman 2009: 938).

Ex 6: *bridge*. If Monk had built a bridge he'd have taken away the bits that are considered essential until all that was left were the decorative parts – but somehow he would have made the ornament absorb the strength of the supporting spars so it was like everything was built around what wasn't there. (r. 255)

Ordet *bridge* är ett substantiv som kan ha flera olika betydelser, bro, brygga, övergång. Det används också som musikterm med samma betydelse, närmare bestämt överledning, passage (Longman 2009: 199).

*Bridge* har alltså en musikalisk betydelse men i det här stycket används det som substantivet bro. Här talar man om en teoretisk bro, men i diskussionen om Monks musikalitet blir det en

metafor för hur han skapar musik. Det ger ett eko av beskrivningen av hur jazzmusikern Monk spelar eller komponerar sin musik:

Sometimes the song seemed to have turned inside out or to have been constructed entirely from mistakes. But a logic was operating, a logic unique to Monk: if you always played the least expected note a form would emerge, a negative imprint of what was initially anticipated. You always felt that at the heart of the tune was a beautiful melody that had come back to front, the wrong way around (r. 231).

Författaren använder en musikalisk term för att beskriva en fysisk bro som metafor för ett musikaliskt beteende hos huvudpersonen. Andra termer som ingår i musik och som återfinns i texten är ”*co-composer*” (r. 437) och ”*pieces*” (r. 438). Co-composer och pieces är termer som används i skrivspråk men flera av de musikaliska termerna som räknats upp i detta stycke är slangord eller mer talspråkliga, vilket ger texten samma känsla av naturlighet eller improvisation blandat med precision som jazzmusik kan göra.

## 2.4 Den interpersonella strukturen

Den interpersonella strukturen behandlar mötet mellan mellan text och läsare (Hellspong och Ledin 1997:158). I ”Melodious Thunk” berättas historien om huvudpersonen på ett intimt sätt och här skapas en närhet mellan texten och läsaren, vilket inkluderar den läsare som är oinsatt i jazz som ämne. Inga utrop, inga svordomar eller överdrifter färgar de stycken som är berättarens, även om de förekommer i de stycken som handlar om händelser ur huvudpersonens liv. Genom sin lågmälda ton gör berättaren läsaren till sin jämlike. Som om det var en historia som berättas av en insatt vän till en annan, alltså en vän som är insatt i jazzens uttryck och även känner till huvudpersonen med dennes egenheter. Ett exempel på hur texten riktar sig till läsaren är den första meningen: ”He didn’t like new things” (r. 1).

Texten börjar in medias res, men det är ingen situation som läsaren konfronteras med utan snarare ett pågående samtal, där läsaren är en av parterna. Det andra stycket är en händelse som författaren/berättaren drar sig till minnes och delar med sig av i samtalet. Detta skapar en intim känsla mellan läsare och text.

Eftersom texten handlar om en enskild person kan man säga att texten presuppositionerar att läsaren vet vem personen är. Men det finns även implicita presuppositioner som t.ex. att läsaren är jazzintresserad (texten är dock från början en del i en bok om jazz) och känner till vissa jazztermer:

Ex 7: -Once I complained that the runs he asked for were impossible. (r. 304)

Ex 8: - He’d started the bebop look of berets and shades but that had become a uniform like the music. (r. 157)

Läsaren får ingen ytterligare information om vad "runs" är eller vad "the bebop look" innebär. Båda begreppen står för specifika företeelser och med kännedom om deras innehåll får texten ett större omfång för läsaren. På det sättet tar texten inte någon hänsyn till läsarens förförståelse.

## 2.5 Sammanfattning

I enlighet med kurslitteraturen *Vägar genom texten* har jag analyserat källtexten, "Melodious Thunk", och visat exempel som kan vara till hjälp vid översättning av en skönlitterär text. Karaktäristiskt för källtexten är hur textens ämne, jazzmusik, påverkat texten på flera lexikala nivåer. Den är talspråkligt skriven, framför allt i replikerna, den innehåller en hel del slang och jargong och en del termer, som tillsammans är uttryck för en jazzdiskurs. Så blir musiken, och speciellt jazzmusiken, en egen deltagare i historien även i de stycken som behandlar ämnen som inte berör musik.

Det är en komplex text; den skapar närhet genom att tilltalet riktar sig till den läsare som är jazzintresserad och känner till jazzens uppbyggnad och speciella språk, både vad gäller musiktermer och komposition men närheten inkluderar även den läsare som inte känner till jazzens alla begrepp genom att det berättar-jag som finns är författaren själv och han riktar sig på ett direkt sätt till läsaren.

Det är en faktiv text som beskriver en originell och begåvad pianist av afro-amerikanskt ursprung i New York på sextiotalet. Textens huvudtema är huvudpersonen och genom att hitta makrotemat och mikroteman till det visar jag att texten har en emfatisk position. Jag visar att genom att titta på mikrotemanans propositioner går det att analysera vad författaren förmedlar om huvudpersonen.

Genom en analys av den textuella strukturen visar det sig att det är genom användandet av omväxlande neutrala och negativt laddade referenter till huvudpersonen som en bild av denne framträder.

## 3. Översättningskommentar

### 3.1 Förutsättningar för översättningen

Tidskriften Glänta har liksom Chimurenga en presentation av sin tidskrift: Glänta är en tidskrift som, sedan 1993, kommer ut med fyra nummer per år. Glänta är också ett bokförlag som ger ut böcker i samma gränsland – filosofi, litteratur, konst, politik, historia mm – som Chimurenga rör sig i. De två tidskrifterna behandlar samma områden och riktar sig till ungefär samma målgrupp i två skilda världsdelar. I Sydafrika publiceras dock texten på sitt originalspråk. Texten har alltså gjort en resa genom olika länder, vilket inte är ovanligt för böcker och vilket förutsätter översättning av texter. Även om tidskrifterna liknar varandra i sin presentation kommer kulturkontexten (Hellspong och Ledin 1997:164) att skilja sig väsentligt mellan de båda publikationerna.

Den skönlitterära texten får behandlas utifrån sina egna förutsättningar med stil, tempo och meningsbyggnad i åtanke. I det här fallet fanns heller inga anvisningar från förlaget om hur de tänkte sig att översättningen skulle förhålla sig till originalet vilket gav både frihet och ansvar. Faktum är att översättaren inte alltid sätter punkt för när en text är färdigarbetad, eftersom förlag och redaktörer har möjlighet att ändra på en översättning så att den passar den kontext som översättningen ska publiceras i.

### 3.2 Översättningsstrategi

Det område i översättningsarbetet som vållade mest problem var valet av ord i repliker och meningar som innehöll slang eller svordomar. Dessa fungerar som en väsentlig komponent i stilen som kan sägas vara vardaglig eller talspråklig. Översättning handlar till stor del om att göra val. På det viset har Christina Gullin (1998:65, 256) en poäng i att översättaren är en medskapare av verket, eller närmare bestämt en skapare av det översatta verket. Allt kreativt arbete innehåller tillfällen då det handlar om att välja. Att översätta är ett kreativt arbete och ur den synvinkeln är översättaren en skapare av ett verk som aldrig tidigare funnits. Men översättarens val är inte helt fria, de måste anpassas inom vissa begränsande system. De måste anpassas efter originaltexten och efter målspråket. En översättarens kreativa process kan sägas styras av yttre pålagda betingelser och är inte ett helt fritt skapande.

Det viktigaste i överföringen av texten var att behålla stilen. Stilistisk ekvivalens framhåller Lita Lundqvist (2007:52) som den överordnade strategin vid översättning av formbetonade texter. Det är den expressiva funktionen som dominerar texten och den har en narrativ form. Strategin blir att finna ekvivalens i målspråket gällande stilnivå på ordval i

repliker, slanguttryck och meningar. Lundqvist beskriver ekvivalens som ett möte mellan kontext och betydelsepotential och att det är däri textens tolkningsmöjligheter finns. Samma ekvivalens ska uttryckas på global och lokal textnivå. Rune Ingo menar till och med att om en översättare inte klarar att återskapa ett av textens stildrag bör denne undvika att återskapa något stildrag (2007:259). Det var vad jag bar med mig och försökte till en början få med alla stildrag, men det visade sig att slutresultatet inte följde den målsättningen. Det tydligaste stildraget i texten var talspråkligheten som fanns både på lexikal och syntaktisk nivå. Frågorna jag fick ställa mig var: hur nära ska måltexten ligga källtexten (förkortas fortsättningsvis med MT och KT) ? är det någon kontextuell skillnad mellan MT och KT? innebär det i så fall att översättningen måste anpassas efter den? Första utkastet var en relativt ordagrann översättning som låg mycket nära KT. Det första arbetet gav den översatta texten rätt ordningsföljd på händelserna i innehållet. Däremot skiljde sig talspråket alltför grovt och tydligt från övrig text. Andra utkastet blev ett arbete för att hitta den rätta kommunikativa tonen och en i vissa fall förbättrad meningsstruktur. Jag kommer att tillsammans med mina exempelmeningar från källtexten också ge exempel på översättningen. De exemplen markeras med en sidhänvisning inom parentes och kan enkelt spåras i översättningen som ingår som första del i den här uppsatsen. I de fall översättningen ändrats under arbetets gång kommer jag att visa vilka förändringar som gjorts efter revidering av uppdragsgivaren, de översättningarna kommer att benämnas Öv2.

### **3.3 Stilistisk ekvivalens**

I kommentaren kommer jag att framför allt fokusera på överföringen till idiomatisk svenska och den förväntade stilen. Gällande överföringen till idiomatisk svenska innebär det att de olika aspekterna som jag tar upp i analysen måste översättas på ett sådant sätt att textens skrivtekniska koppling till ämnet återfinns i översättningen. Gällande den förväntade stilen koncentrerar jag mig på den kulturella kontext som texten publiceras i. Man kan räkna den till högprestigelitteratur och som Yvonne Lindqvist förklarar är det brukligt bland översättare att gå försiktigt fram vid en översättning och visa respekt för författaren i den sortens texter (2005:81). Källtexten innehåller uttryck som kan delas in i lingvistiska grupper så som idiolekt, sociolekt och dialekt, vilket visar sig i textens talspråkliga drag. Dessa uttryck är väsentliga för den globala stilnivån på texten.

### 3.3.1 Talspråk i skrift

Vi vet att språket ser olika ut beroende på om det är talat eller skrivet. I samtal har vi kortare tid att tänka ut korrekta meningar men däremot lättare att läsa av mottagaren och korrigera i efterhand om vårt meddelande inte gått fram. I skrift har vi längre tid att begrunda exakt vad vi vill förmedla men däremot sällan möjlighet att värdera hur läsaren uppfattar det vi förmedlat (Einarsson: 1978:29-31). Talspråk har ofta inslag av tvekan, vag avgränsning mellan ord i meningar, uttalet av samma ord skiljer sig mellan olika talare.

Talspråket i ”Melodious Thunk” syns ofta i replikerna genom att orden i meningarna inte följer korrekt stavning eller genom att meningarna inte följer vedertagen meningsbyggnad. I *Konsten att översätta* beskrivs samma problem i översättningen av *Emil i Lönneberga* från svenska till franska (Ingo 2007:247). Där har översättaren lagt till en sidohistoria som strategi och de ord som inte passar den strategin utelämnas helt i den franska versionen. Översättaren förvandlar även dialekten till ett talfel.

I det första utkastet av min översättning försökte jag efterlikna originalet genom att skriva väldigt tydligt talspråkligt. Resultatet blev övertydligt. Det kan bero på att det var andra vokaler och konsonanter som fick en mer framträdande plats i ljudbilden, t.ex. ”r” och ”é” . Det förde tankarna till en typisk svensk dialekt, närmast den Stockholmska sociolekten söderslang, och det fungerade inte eftersom berättelsen utspelar sig i Harlem, New York. I det andra utkastet behöll jag vardagligheten endast i ordvalen medan sammanskrivningar och utelämnade bokstäver valdes bort. Det som tydligast beskriver en talad sociolekt är repliker. Nästa exempel visar en sådan replik där en grupp barn som befinner sig ute på gatan eller trottoaren ropar efter huvudpersonen:

Ex 9: Hey Monk, howya doin? Where ya bin, Monk? (r. 12)

Öv 1: Hej Monk, hur é läget? Var har’u var’t Monk?

Öv 2. Hej Monk, hur är läget? Var har du varit Monk?

De här meningarna vållade en del problem. De är skrivna i ett textblock, det vill säga de föregås inte av talstreck som de andra replikerna, utan är en del av texten som beskriver hur välkänd huvudpersonen var i sitt kvarter. De är skrivna på talspråk och en sociolekt som inte går att överföra direkt till målspråket. Det förekommer sammanskrivningar av ord som tillsammans bildar en ljudbild, ett försök att skriftligt skildra uttalet. I det sista exemplet har varje försök att återge någon som helst ljudbild undvikits och fokus har istället lagts på ordval som är mer vardagliga och talspråkliga. Det blev den slutgiltiga versionen efter korrekturläsning av förlaget.

Gullin menar att en viktig del av textens innehåll går förlorad genom att läsaren inte får en antydning om dialektala ljudbilder (1998:111). Frågan är om alla läsare skulle läsa in den rätta ljudbilden om man som översättare försökte skriva ut den.

### 3.3.2 Översättning av slang, svordomar och fula ord

Det är främst kulturella skillnader som ger problem när det gäller översättning av svordomar och slang. Att direktöversätta alla ord fungerar inte, eftersom vissa inte har någon motsvarighet, vissa skulle anses för grova eller för svaga på målspråket eller får en annan betydelse än på källspråket. Slanguttryck har också den egenheten att de används periodvis, eller förknippas med en speciell tidsperiod. Det kan helt enkelt bli mode att säga saker på ett speciellt vis under en period och ordet associeras sedan till den tidsperioden och kan verka fel i texter som skildrar en helt annan tidsperiod. Som påpekats av bland annat Lars-Gunnar Andersson (2001:15) så är det inte orden i sig som är fula, de är ju enbart bokstäver som står invid varandra. Fulheten är det värde vi ger orden och kanske framför allt värdet vi ger betydelsen av orden, det vill säga de ämnen orden symboliskt står för. Svordomar används olika i olika kulturer och dessa kulturer ger ord olika värde, vilket återigen handlar om ekvivalens vid översättning. Det som är en svordom av en grad i ett språk kan i ett annat språk, en annan kultur, ha ett helt annat värde, högre eller lägre eller till och med vara tabubelagt.

En översättare som arbetar med att hitta lösningar på ord av det slaget är Einar Heckscher. Heckscher har översatt flera författare som är kända för sitt kryddade språk, varav Charles Bukowski är en av dem. Romanen *Pulp* är en humoristisk historia med en huvudperson vars språk är både talspråkligt och fullt av svordomar och slang. För att ge arbetet med svordomar och fula ord en bakgrund jämför jag med Heckschers översättning av *Pulp*. En skillnad mellan de två texterna är att *Pulp* är en pastisch på en genre, den klassiska detektivromanen, vilken förknippas med ett hårdkokt språk vilket Bukowski förhåller sig till på ett humoristiskt vis medan "Melodious Thunk" visar det språk som var brukligt på 60- och 70-talet. Heckschers översättning innehåller ofta den humoristiska aspekten från *Pulp* i de svordomar och slanguttryck texten har. I "Melodious Thunk" syftar orden till en specifik kultur, jazzkulturen för färgade musiker i Harlem, och ett samhälle som fanns men som är förändrat, USA under 50- och 60-talet. Möjligen är det så att det i dagens svenska inte finns ekvivalenser för en del uttryck i texten.

Slanguttryck kan vara väldigt specifika medan svordomars funktion är mer allmän. Användandet av ordet "shit" är nästintill obegränsat. I vissa meningar fungerar det som en



förstärkare av de känslor talaren vill uttrycka i ett utrop: -Oh shit! -My god! -Jesus Christ! men det finns också tillfällen då svordomar ger emfas åt innehållet i en mening. (Andersson 2001:122). I ett stycke i texten används uttrycket som en enordsmening och visar att talaren blir överraskad av en fråga:

Ex 10: -Shit. Haha...(r. 422)

Öv : -Shit. Haha...

Jag tvekade lite men tyckte inte det lät lika distinkt att låta repliken lyda: Skit också. På svenska innebär det uttrycket ofta att något inte gått som det skulle och inte enbart eller överhuvudtaget att någon är överraskad. Här behöll jag uttrycket på källspråk eftersom det används även i Sverige av svenskar nu på tvåtusenålet. Heckscher har även skrivit ett Amerikanskt slanglexikon och i detta finns trettiofyra betydelser uppgivna för ordet ”shit” (1997:173). Vad gäller interjektioner redovisar Heckscher tre stycken: Fan! Jävlar! Vad i helvete! Och även två stycken idiom som är interjektioner: Det var som fan! Jävlar i min lilla låda! Av dessa kan Det var som fan! sägas bäst motsvara det innebörden som ”shit” förmedlar. Jag valde att behålla källspråsuttrycket som är mer kort och koncist än det svenska uttrycket och används ofta som interjektion även av svenskar.

I vissa meningar fungerar det inte lika bra att behålla ordet oöversatt för även om det signalerar emfas så gör det så på ett sätt som skiljer sig från svenskans.

Ex 11: dressed-shit, he couldn't tell rightly how he was dressed (r. 562)

Öv : ...klädd, äh, han kunde inte få rätt på hur han var klädd. (r. 563)

En möjlighet för den här meningen skulle ha varit att utöka svordomen till en fras i måltexten och översätta det till ”skit också”, som kanske skulle ge rätt betydelse av hur ordet var menat att tolkas men ger ganska stark emfas åt situationen. (Det skulle kunna tolkas som att receptionisten blev oerhört stressad av det faktum att han inte kunde förstå klädseln.) Jag valde att frånga den direkta översättningen och istället skriva en vanligare svensk interjektion som är mer anonym. I Heckschers översättning av *Pulp* finns flera olika variationer på shit där ordet har olika funktion:

Ex 12: -Allright! No shit from anybody (Bukowski 2004:35)

Öv: -Allright! Inga dumheter nånstans nu!( Bukowski 1994:49)

Ex 13: -Holy shit! (Bukowski 2004:54)

Öv: -Heliga hicka i helvete! (Bukowski 1994:73)

I det första exemplet har det en syftning och i det andra är det ett utrop, vilket ger två olika infallsvinklar för översättaren att arbeta utifrån. I det andra exemplet där ordet är ett ensamt

utrop har översättaren tagit fasta på humorn och skapat ett eget uttryck som ger samma innebörd men som kanske till och med är bättre än uttrycket i måltexten eftersom en alliteration ger texten en extra effekt. I det andra exemplet är ordet ”shit” översatt till dumheter och eftersom det ordet har en lägre emfas blir det i just den här meningen humoristiskt, då den infaller i en laddad situation.

Att skriva om en svordom på ett oväntat vis är ett sätt för Heckscher att hålla sig till textens stil. Han har också förmågan att uppfinna egna svordomar. Här följer ett citat på ett stycke ur *Pulp* (1994: 77) med flera svordomar bland replikerna:

Ex 14:

- Hmm...can't seem to find it...
- You prick! You took me! I'm going to bust your sack!
- I know I had it somewhere...
- I'm going to uncoil your springs, jerko!

Översättning (Heckscher 1994:77):

- Hmmm...kan fan inte hitta den...
- Din pissmaräng! Du drev med mig! Nu buntar jag ihop dig!
- Jag vet att jag har den nånstans...
- Jag ska stycka dig och skiva bitarna och ge till hunden, din tolv till nolla!

Det finns alltid en risk med slang att den blir föråldrad, att effekten uteblir om läsaren inte känner till hur ordet vanligtvis används eller vad dess innebörd är. Just en ”tolva (till nolla)” är förvirrande och en del av det humoristiska i stycket försvinner när man som läsare stannar upp och börjar fundera över uttryckens betydelse. I övrigt är det ett tydligt exempel på hur en erfaren översättare kan behålla innehållet i en text och samtidigt utnyttja sin egen kreativitet.

Ordet ”motherfucker” nämns i början av texten ”Melodious Thunk” som ett av de få ord Monk använde sig av. Trots det valde jag att översätta till en mer svensk variant i översättningen. En av anledningarna till det var att hela meningen är skriven på ett sorts talspråk som är sociolekt eller möjligen dialekt, vilket återkommer i nästa stycke. Den övervägande anledningen var dock att svenskan inte har någon motsvarighet till den svordomen som skulle passa i en översättning. Gullin visar hur en översättare kan kompensera bortfall av innehåll i en mening genom att lägga till i en annan mening, antingen tidigare eller senare i texten (1998:158). Så kan innehållet bevaras i helheten av texten. Det är inte tvunget att utöka i en ny mening, tidigare eller senare, det är även möjligt att lägga till passande information i samma mening. I den här exempelmeningen utökas den översatta svordomen till en längre fras där svordomen ingår:

Ex 15: Must be lot a thirsty muthafuckahs all them full rooms you got. (r. 589)

Öv: Måste vara en jäkla massa törstiga typer i alla fulla rum du har.

Även här fick orden skrivas enligt korrekt stavning, även om ordet *muthafuckahs* i källtexten är stavat på ett ljudhärmande sätt. En annan skillnad mellan källtext och måltext är att källtexten har bortfall av prepositioner, vilket kan peka på att författaren återger en sociolekt. Motsvarande sociolekt finns inte i Sverige och i översättningen skrevs alla prepositioner ut på grund av detta.

### 3.3.3 Sociolekt och idiolekt

Utöver svordomar och slanguttryck använder sig Dyer i vissa repliker av den sociolekt som förknippas med Harlem, New York, där huvudpersonen levde. Dessutom beskriver han och i vissa fall återger i repliker huvudpersonens eget speciella språk. I texten finns en beskrivning av huvudpersonens eget knappa ordval. Eftersom texten ingår i en artikelserie som heter *Poets who Refuse to Speak*, har språket som kommunikativt medium en lika viktig roll i texten som musiken har, vilket kan uttolkas i titeln. I sin ursprungskontext, alltså Dyers bok om jazzmusiker, har musiken en större roll att spela men ”Melodious Thunk” är utvald av Chimurenga på grund av att huvudpersonen var en konstnär som inte kommunicerade på ett vanligt vis, han var fåordig. De ord som beskrivs vara hans mest använda får en framträdande plats i det här sammanhanget. Av de fyra ord som räknas upp som de mest använda av huvudpersonen kan två räknas som fula ord och två är onomatepoetiska. De sistnämnda återkommer jag till i nästa stycke om att översätta ord med inkorrekt stavning i måltexten. Dessa ord kommer i rak följd i en mening och är en uppräkningslista. Av dem kan bara det första översättas till idiomatisk svenska. Att översätta endast ett ord i en uppräkningslista skulle ge en uppdelning av olika stilar i måltexten vilket skulle ge signaler om att huvudpersonen talade på ett annorlunda vis än vad man kan utläsa i källtexten och därför valde jag att behålla alla orden oöversatta i måltexten.

En skrivteknik som Dyer använder sig av är inkorrekt stavning. Ord som inte går att hitta i ordlistor eller lexikon eftersom de antingen stavas som de uttalas, en sorts fonetisk skrift, eller ord som inte följer någon stavning alls eftersom de är ljud som signalerar medgivande eller nekande. Som tidigare nämnt finns det i uppräkningslistan av de fyra ord som huvudpersonen ofta använde två onomatepoetiskt skrivna ord.

Ex 16: A lot of the time he relied on a few words- shit, motherfucker, yah, nawh (r. 144)

Öv 1 : För det mesta förlitade han sig på några få ord, shit, motherfucker, yah, nawh

Betydelsen av orden framkommer kanske vid högläsning av källtexten : ja och ”na”, vilket bör betyda *nä* eller *nej*. Även i repliker då dessa ord finns i källtexten har jag valt att behålla ordet i originalstavning:

Ex 17: -Nawh, haha. Well, I dunno. Maybe they do...(r. 170)

Öv : -Nawh, haha. Vet inte. Kanske gör de det...

I en del repliker, och även i meningar i den löpande texten, finns exempel där ord utelämnas helt. Det är meningar där vanlig ordföljd inte är utskriven. Det kan läsas som en del av den sociolekt som förknippas med Harlem.

Ex 18: -This a hotel you don't got a glassawar? Must be lot a thirsty muthafuckahs all them full rooms you got. (589)

Öv 1: - Detta ett hotell och du har inte ett glashvatten? Måste va en jäkla massa törstiga typer i alla fulla rum du har.

Öv 2: -Ett hotell utan ett glas vatten? Måste va en jäkla massa törstiga typer i alla fulla rum du har.

Första utkastet till översättningen av exempelmening 1 följde alltför nära KT både i ordföljd och stavning. Det blev en meningsbyggnad som inte verkade höra hemma någonstans och stavningen såg märklig ut. Det finns även meningar som inte följer en korrekt meningsbyggnad i KT men som vid översättning fungerar även om man behåller meningen kortfattad och talspråklig.

Ex 19. Was Monk got busted but he never said nothin. (r. 96)

Öv 1. Monk åkte dit men han sa aldrig nåt.

För den svenske läsaren blir det ingen ovanlig mening eftersom den följer rak ordföljd med finit verb på andra plats i båda satserna sammanfogade av konjunktionen *men*. Den svenska meningen har inga ord som fattas, inga ord som läsaren behöver lägga till själv. Därmed går meningens synkopa drag, det vill säga takten, förlorat i översättningen. Lindqvist visar ett exempel på hur översättaren med respekt för KT ändå stryker talspråksemfem i upprepningar och även i ordval.(2005:92). Oftast går det att följa källtextens syntax och låta den meningsbyggnad som styckena i källtexten har följa med i översättningen, men inte alltid. Ibland måste subjekt läggas till för att meningen ska bli förståelig på svenska. I vissa meningar, som i källtexten är långa och välfyllda med kommatering, underlättas förståelsen av att meningen delas upp i två eller flera syntaktiska meningar. Långa meningar med mycket kommatering kan också ge rörelse i berättelsen. Exemplet som följer visar hur kommatering kan användas för att ge rörelse i berättandet och hur jag valt att översätta det.

Ex 20: -Lemme get at this dumb-fuck...getting in each other's way, one of them drawing his nightstick and pounding it down on Monk's hands, hard and fast as he could in the confines of the car, hard enough to draw blood, making the knuckles puff up and the English woman screaming about he's a pianist, his hands, his hands. . . (r. 692)

Öv1: -Låt mig ta den här galningen...de stod i vägen för varandra, en av dem drog sin batong, bankade den mot Monks händer, så hårt och snabbt han kunde i den trånga bilen, tillräckligt för att få blodvite, få knogarna att svälla upp och den engelska kvinnan skrek att han är en pianist, hans händer, hans händer...

Öv2: - Låt mig sköta den här galningen...De stod i vägen för varandra, en av dem drog sin batong, bankade på Monks händer, så hårt och snabbt han kunde i den trånga bilen, tillräckligt för att ge blodvite, få knogarna att svälla upp, och den engelska kvinnan skrek att han är pianist, hans händer, hans händer...

Det som händer i berättelsen sker fort och nästan samtidigt. Om meningen fått en punkt någonstans istället för ett komma, så skulle det ha blivit ett tydligare avbrott i scenen. Hela meningen är ett stycke i texten och den börjar med en talspråklig replik, övergår sedan i en beskrivande text och slutar i en beskrivning av en replik med mer vårdat språk. Den inledande repliken: "Lemme get at this dumb-fuck" har flera talspråkliga drag. Det första ordet "Lemme" skildrar uttalet av "let" och "me", skriven dialekt eller sociolekt. "Get at" hittar man inte i något av de slanglexikon jag använt, men har en mer aggressiv ton än de båda svenska förslagen i översättningarna. Slutligen "dumb-fuck" som är ett uttryck som kan räknas till samma betydelse som t. ex. "dumb-ass" (Nilsson 2009:84) alltså; pucko, idiot, tönt, men som är grövre i tonen. Även om det i översättningen inte gick att behålla samma grova uttryck eller tyngd i repliken så fungerar det i förhållande till helheten, mycket beroende på att stycket avslutas med beskrivningen av replik med mer vårdat talspråk: "och den engelska kvinnan skrek han är pianist, hans händer, hans händer...". De ordval, som i källtexten signalerar sociala skillnader mellan polis, svart jazzmusiker och välbeställd engelsk dam, kan på målspråket bli övertydligt.

### **3.4 Sammanfattning**

Syftet med examensarbetet var att hitta en modell av lämpliga strategier för översättning av en skönlitterär text. Det viktigaste var att behålla stildragen i texten och att få rätt uttryck för dem. De problem som behandlas i kommentardelen är områden som berör ordval och överföringen av inkorrekt stavningssätt till målspråket. Det förekommer en del repliker där stavningen inte är korrekt men som skapar en ljudbild för läsaren genom att följa ett dialektalt

uttal. Jag kom fram till att det kan fungera bättre med väl valda synonymer ur en speciell dialekt eller sociolekt för att ge samma uttryck i översättningen.

Jag har även analyserat meningsbyggnad utifrån talspråksperspektiv i en text skriven på engelska och hur det kan överföras till svenska. Vad som kan förloras vid översättning och vad som ibland behöver läggas till.

Jag har tittat närmare på Einar Heckshers översättning av romanen *Pulp* och hur han arbetar med översättning av svordomar och fula ord. Att kunna arbeta kreativt med ord och hitta egna uttryck är en tillgång för en skönlitterär översättare. När jag undersökte Heckschers översättning visade det sig att han både använt sig av befintlig slang och hittat på egna slagkraftiga uttryck. Det var en viktig upptäckt för mig att en översättare inte alltid ska hålla sig till ordböcker eller ens vedertagna uttryck utan kan faktiskt gå utanför det uppenbara och därmed poängtera vissa drag i texten, i det här fallet ett humoristiskt drag. Detta är vad Gullin diskuterar i sin avhandling.

Det var de områden som gav mig störst problem vid översättningen, och de behandlades här för att jag ville undersöka hur översättningsarbetet skulle vara av god kvalitet och överensstämma med originaltextens stilistiska upplägg. Det här examensarbetet har gett mig en djupare insikt i arbetet med översättning, och visat att det finns olika utgångspunkter för översättararbetet och att varje text bör behandlas efter sin speciella stil.

## Litteraturlista

- Andersson, Lars-Gunnar (2001): *Fult språk-svordomar, dialekter och annat ont*. Stockholm: Carlsson Bokförlag AB.
- Bukowski, Charles (2004): *Pulp*. London: Virgin Books Ltd.
- Bukowski, Charles. Översättning av Heckscher, Einar (1994): *Pulp*. Stockholm: Norstedts Förlag AB.
- Dagrin, Bengt G (2004): *Stora fula ordboken, baktalade ord på språkets bakgård*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Einarsson, Jan (1978): *Talad och skriven svenska*. Lund: studentlitteratur.
- Englund, Boel & Ledin, Per (2003): *Teoretisk perspektiv på sakprosa*. Lund: Studentlitteratur.
- Fehrman, Carl (1969): *Musiken i dikten*. Stockholm : Boktryckeri AB Thule.
- Gibson, Haldo (1978): *Svensk slangordbok*. Nacka : Esselte Herzogs.
- Course, Leslie (1997): *Straight, no chaser: the life and genius of Thelonious Monk*. New York: Schirmer Books.
- Gullin, Christina (1998): *Översättarens röst*. Lund : University Press.
- Hellspong, Lennart & Ledin, Per (1997): *Vägar genom texten, handbok i brukstextanalys*. Lund: Studentlitteratur.
- Ingo, Rune (2007) : *Konsten att översätta*. Lund: Studentlitteratur.
- King, Jonny (2000) : *Jazz, att lyssna och förstå*. Stockholm: W&W.
- Linde, Ulf & Nygren, Lars (2004): *JAZZ*. Stockholm: Hjalmarson & Högberg Bokförlag.
- Lindqvist, Yvonne (2005): *Högt och lågt- i skönlitterär översättning till svenska*. Uppsala: Hallgren & Fallgren studieförlag AB.
- Lindqvist, Yvonne (2007): *Gränslösa texter, perspektiv på översättning*. Uppsala: Hallgren & Fallgren studieförlag AB.
- Lundqvist, Lita (2007) : *Oversættelse, problemer og strategier, set i tekstlingvistisk og pragmatisk perspektiv*. Fredriksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Longman, *Dictionary of contemporary English* (2009). Whitney: Pearson Education Limited.
- Nilsson, Thorbjörn (2009) : *Amerikansk slangordbok*. Spanien: Norstedts Akademiska Förlag.
- Norstedts, stora engelsk-svenska ordbok (2000). Norge: Norstedts Akademiska Förlag.

Norstedts, *PLUS svensk ordbok + uppslagsbok* (1997). Italien: Norstedts Förlag AB.

### **Nätadresser**

<http://www.chimurenga.co.za> 2010-03-20

<http://www.glanta.org> 2010-05-01

<http://www.monkzone/biographyHTML.htm> 2011-08-02