



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum
Översättarutbildningen

EXAMENSARBETE VT 11

MAGISTERKURS

DEL 2: ANALYS

En amerikansk tennisspelare i Sverige

om översättningen av Andre Agassis självbiografi ”Open”

Författare:

Jesper Frihager

jesperfrihager@gmail.com

Handledare:

Per Lagerholm, svenska

Lennart Nyberg, engelska

Sammandrag

Den här uppsatsen grundar sig på en översättning av ett stycke ur Andre Agassis självbiografi "Open". Den inleds med en källtextsanalys, i huvudsak baserad på Hellspong och Ledins analysmodell. Efter ett kort stycke om mina överväganden inför översättningen följer sedan en översättningskommentar, i vilken jag diskuterar några av de problem som dykt upp under översättningsarbetet. Denna översättningskommentar är uppdelad i två olika problemlivåer, den syntaktiska nivån och den lexikala nivån. Min intention med uppsatsen har varit att belysa hur dessa problem, i synnerhet problemet med kulturspecifika ord och begrepp, påverkar översättningsarbetet och valet av översättningsstrategier.

Nyckelord

Översättning, självbiografi, kulturspecifika ord och begrepp, översättningsstrategier,

Innehållsförteckning

1. Bakgrund och syfte ...	4
2. Textanalys ...	4
2.1 Sammanhang och kontext ...	4
2.1.1 Situationskontexten ...	5
2.1.1.1 Verksamheten ...	5
2.1.1.2 Deltagarna ...	5
2.1.1.3 Kommunikationssättet ...	6
2.1.2 Den intertextuella kontexten ...	7
2.1.2.1 Den vertikala intertextualiteten ...	7
2.1.2.2 Den horisontella intertextualiteten ...	8
2.1.2.3 Kulturkontexten ...	9
2.2 Struktur ...	10
2.2.1 Textuell struktur ...	11
2.2.2 Ideationell struktur ...	11
2.2.3 Interpersonell struktur ...	12
2.3 Stil ...	13
3. Översättningskommentar ...	15
3.1 Överväganden inför översättningen ...	15
3.2 Problemområde 1 - den syntaktiska nivån ...	16
3.3 Problemområde 2 - den lexikala nivån ...	18
4. Sammanfattning ...	26
5. Litteraturlista ...	27

1. Bakgrund och syfte

Texten jag har valt att jobba med för detta examensarbete är ett 6000 ord långt utdrag ur den före detta tennisspelaren Andre Agassis självbiografi *Open*, som publicerades 2009 av Knopf Publishing Group. Det är en bok som när den släpptes både hyllades och fick rubriker. Den nådde förstaplatsen på New York Times bestsellerlista och anses på sina håll vara en av de bästa sportbiografier som någonsin har skrivits.

Andre Agassi är en av de största och mest älskade tennisspelarna genom tiderna. Han påbörjade sin proffskarriär 1986, och under de följande tjugo åren hann han bland annat vinna åtta Grand Slam-titlar och toppa världsrankingen sex gånger. Påpassad både som tennisspelare och som privatperson har han satt ett avtryck hos sportälskare och icke sportintresserade världen över. Han har alltid varit känd som något av en rebell, någon som inte bara rättar in sig i ledet, någon som säger vad han tycker. Självbiografien *Open* följer detta mönster. Detta är inte en självbiografi som klappar sig på bröstet, utan snarare en självbiografi som öppnar bröstet för världen att se. Agassi vill få vissa saker sagda, kosta vad det kosta vill.

Mitt syfte med att översätta denna text är att undersöka vilka problem som under översättningsarbetet kan uppstå på den syntaktiska nivån samt på den lexikala nivån, men även att göra en god översättning av en text som konstigt nog hittills inte funnits översatt till svenska.

2. Textanalys

I detta avsnitt kommer jag först att ge en kortfattad analys av källtexten. Denna analys leder sedan in i kapitel 3 av detta arbete, nämligen själva översättningskommentaren, vilket i sin tur inleds med ett stycke om mina överväganden inför översättningen.

Min analys av källtexten tar avstamp i Hellspongs och Ledins bok *Vägar genom texten: Handbok i brukstextsanalys* och den textmodell som denna bok erbjuder (Hellspong och Ledin, 1997, s. 41):

”För att analysera texter systematiskt behöver vi en textmodell. Den ger en allmän bild av texters uppbyggnad i stort och smått. Utifrån den kan vi sedan målmedvetet och planmässigt styra analysen mot olika inslag i dem. [...] Textmodellen lyfter fram tre sidor av en text i sin omgivning: 1. sammanhanget eller kontexten. 2. uppbyggnaden eller strukturen 3. framställningssättet eller stilen.”

2.1 Sammanhang/kontext

Hellspong och Ledins textanalys bygger på att allt som sägs eller skrivs måste ses i sitt sammanhang. Ordet *kontext* uttrycker således något mycket centralt i detta tänkande. Författarna beskriver det hela så här (Hellspong och Ledin, 1997, s. 49):

Vill vi förklara varför en text har kommit till och ser ut som den gör, så måste vi gå till kontexten. Samma sak gäller om vi vill finna ett förhållningssätt till det vi läser.

Textmodellen skiljer på tre olika sammanhang för en text: situationskontexten, den intertextuella kontexten och kulturkontexten. Av dessa tre är situationskontexten det sammanhang som texten, enligt Hellspong och Ledin, ”omedelbart utgår från” (Hellspong och Ledin, 1997, s. 49).

2.1.1 Situationskontexten

Situationskontexten kan delas upp i tre huvudkomponenter: verksamheten, deltagarna och kommunikationssättet. Verksamheten är det sociala sammanhang som texten är förknippad med, deltagarna är de deltagare som finns i denna verksamhet och kommunikationssättet är de ”meddelsemedel som texten tar i anspråk för att få fram sitt budskap” (Hellspong och Ledin, 1997, s. 43).

2.1.1.1 Verksamheten

Källtexten har kommit till i USA, under den senare delen av 00-talet. Dess tillkomst grundar sig i en förlagsverksamhet, dess innehåll i sportens värld. Att texten har tillkommit i USA framgår bland annat tydligt av de många kulturspecifika amerikanska uttryck och ord som används. Det framgår även av det faktum att det är den amerikanska, och inte den brittiska, stavningen som används på orden, exempelvis *gray* istället för *grey* och *mold* istället för *mould*.

2.1.1.2 Deltagarna

I en verksamhet finns vissa deltagare, bland annat kan man här tala om sändarroller och mottagarroller. Hellspong och Ledin skriver som följer om sändarrollerna (Hellspong och Ledin, 1997, s.53):

Inte sällan har en brukstext många upphovsmän som medverkat på olika sätt vid dess tillkomst: genom att beställa texten och föra fram vissa krav på den, genom att ge uppslag till innehållet, genom att skriva utkast, genom att sätta sin namnteckning under det skrivna i dess färdiga form. För oss som mottagare är det viktigt att veta vem som i vilken roll ansvarar för texten.

Om mottagarrollerna skriver de (Hellspong och Ledin, 1997, s. 52): ”De olika grupperna av deltagarna förhåller sig till texten på olika sätt efter sin särskilda mottagarroll.”

Källtextens huvudsakliga sändarroll har i det här fallet huvudpersonen själv, Andre Agassi. Det är hans historia som berättas, och det är han som berättar den. Han gör det dock inte på egen hand.

Boken är skriven i nära samarbete med Pulitzerpris-vinnaren JR Moehringer, författare till bland annat boken *The Tender Bar* (2005, Hyperion), som också har en betydande sändarroll. Under ett års tid träffades Moehringer och Agassi varje dag och samtalande. Dessa samtal bandades och blev sedan, efter bearbetning och sållning, till den färdiga boken. Många av passagera i boken är Agassis egna ord för ord och andra är formulerade av Moehringer, med Agassis person som riktmärke.

Förlaget som publicerar boken, Knopf Publishing, har en mer övergripande sändarroll. De har med största sannolikhet en del i hur slutresultatet ser ut, och även sin egen agenda med att publicera boken. Även här är det tal om ett kommersiellt intresse, ett intresse som gör att man antagligen har sett till att det har tryckts särskilt på vissa aspekter, såsom till exempel de avslöjanden som Agassi gör om sitt droganvändande.

Källtexten har också flertalet mottagare, eller mottagarroller. Dess målgrupp får anses vara relativt bred, både vad gäller ålder, genus och etnicitet. Författaren är inte bara känd för sina bedrifter på tennisbanan, utan även för sitt liv och leverne i stort. Boken riktar sig således inte bara till sportintresserade människor, utan även till människor som endast är intresserade av privatpersonen Agassi. Även de som lockas av intressanta livsöden, men som varken är sportintresserade eller bekanta med Agassi, kan tänkas hitta mycket som lockar med den här boken. Det är en bok som siktar brett och som, beroende på marknadsföring, kan nå ut till många olika människor - unga som gamla, män som kvinnor.

Vad gäller relationen mellan sändare och mottagare så är den symmetrisk, på så sätt att den är baserad på ett utbyte. Sändaren, eller sändarna, vill ha mottagarnas uppmärksamhet, förståelse och pengar. Mottagarna vill, i sin tur, att sändaren, eller sändarna, ska bidra med information, förtroende och förströelse.

2.1.1.3 Kommunikationssättet

Hellspång och Ledin skriver som följer om kommunikationssättet (Hellspång och Ledin, 1997, s. 54):

Kommunikationssättet handlar om vilka kommunikativa funktioner och uttrycksmedel som är aktuella. Här är *textsytet* viktigt. [...] Vi märker hur syftet påverkar framställningen. [...] Texter som har särskilda och allmänt erkända syften i en viss verksamhet brukar bilda en *genre*.

Textsyftet här är för Agassi att berätta sin historia, på sitt eget sätt och på sina egna villkor. Han vill rätta ut frågetecken och missförstånd kring sin person och sin karriär, och få ur sig saker som han tidigare har hållit inne med. Det finns självklart även kommersiella intressen, som att generera

inkomster och hålla liv i namnet, varumärket. Dessa särskilda och allmänt erkända syften placerar texten i genren självbiografier, en genre där privata erfarenheter blir allmän kännedom. Källtexten befinner sig då i första hand i underkategorin sportbiografier, men den kan även tänkas passa in i en populärkulturell underkategori.

När man talar om kommunikationssättet kan man också tala om koder. Om dessa skriver Hellspång och Ledin (Hellspång och Ledin, 1997, s. 54-55):

Språkbruket varierar på många sätt i ett samhälle, bland annat beroende på vad vi gör och vilka vi är. Normerna för hur man använder språket inom ett yrke eller en grupp kallar vi för en *kod*. [...] En kod kan vara bredare eller smalare beroende på hur öppen eller sluten den grupp eller verksamhet är som koden hör till. En bred kod vädjar till det allmänna och gemensamma för många och mycket. [...] En smal kod knyter däremot an till det specifika, till det som skiljer ut vissa deltagare eller förehavanden från alla andra och gör dem unika.

Källtexten använder sig i huvudsak av en smal kod. Den knyter an till just Agassis liv och leverne. Det är, som nämndes tidigare, hans historia som berättas och den berättas på hans sätt. Just denna fokusering är källtextens mest centrala drag. Utan detta hade boken inte kunnat skrivas. Den smala koden kan även ses i det faktum att källtexten innehåller flertalet uttryck och namn som har med tennis att göra, och som inte nödvändigtvis är allmän kännedom. Källtextens kod balanserar dock ibland på gränsen till det breda. Historien som berättas, och sättet den berättas på, ger intrycket av en man som egentligen är som vem som helst, och som, i alla fall i de mer personliga passagera, vill förmedla detta på ett sätt som alla ska kunna ta till sig.

2.1.2 Den intertextuella kontexten

Textens kommunikationssätt aktualiserar ”en vidare del av textens sammanhang. Det är att texter alltid ekar av andra texter, som de tar efter eller reagerar på” (Hellspång och Ledin, 1997, s. 43). Vad vi talar om då är den intertextuella kontexten. Denna kan i sin tur delas upp i två mindre komponenter: den vertikala intertextualiteten och den horisontella intertextualiteten.

2.1.2.1 Den vertikala intertextualiteten

Hellspång och Ledin skriver som följer om den vertikala intertextualiteten (Hellspång och Ledin, 1997, s. 56): ”Att en text [...] är en del av en tradition, att den vilar på äldre alster i samma genre, kallar vi för vertikal intertextualitet.”

Vad gäller källtextens vertikala intertextualitet kan sägas att den i huvudsak följer genrenormen för självbiografier. Det finns en livshistoria som berättas på ett personligt sätt, av huvudpersonen själv och den täcker ett större tidsspektrum hellre än bara enskilda händelser. Kort och gott, den ger

läsaren det läsaren förväntar sig av en självbiografi. Ser man på källtexten i förhållande till andra texter i underkategorin sportbiografier så är den ovanligt personlig, då det ofta är Agassis inre liv och inte sporten som är det primära fokuset. Likaså avviker den en aning från normen för populärkulturella biografier, i och med att den är mer inriktad på det privata och tennissporten än på kändisskapet.

2.1.2.2 Den horisontella intertextualiteten

Om den horisontella intertextualiteten skriver Hellspong och Ledin (Hellspong, 1997, s. 57):

En text har också förbindelser med texter från andra genrer och andra verksamheter. Det kallar vi för en horisontell intertextualitet. De horisontella förbindelserna kan vara både öppna och dolda. Anföringar, citat och direkta hänvisningar knyter öppet an till andra texter. Men många intertextuella samband är skylda och gömda och kan vara svåra att se:

Vad gäller källtextens horisontella kontext så finns det ett par tydliga förbindelser som måste nämnas. JR Moehringers skrivande är en av dem. Han är, som nämdes tidigare, medförfattare till boken och en av huvudanledningarna till att boken är skriven på det sätt som den är skriven på. Agassi föll för hur Moehringers bok *The Tender Bar* var skriven, och ville att skribenten skulle hjälpa honom att skriva *Open*, säkerligen med förhoppningar om att få tillgång till både Moehringers författarspråk och Moehringers journalistiska språk. Båda dessa förhoppningar förefaller också ha infriats. Jämför man språket i källtexten med språket i *The Tender Bar* så finns det på sina ställen klara likheter, framförallt vad gäller meningsbyggnaden, men även vad gäller hur repliker och övrig text vävs ihop. Följande stycke från *The Tender Bar* (Moehringer, 2005, s. 14-15) får exemplifiera detta:

We can't, babe, she said, the game is over. What? I stood, panicked. The men were walking off the field with their arms around each other. As they faded into the sumacs around Memorial Field, calling to one another, "See you at Dickens," I started to cry. I wanted to follow.

"Why?" my mother asked.

"To see what's so funny."

"We're not going to the bar," she said. "We're going – home."

She always tripped over that word.

Även när man jämför språket i källtexten med språket i *Crossing Over*, den journalistiska artikel om människorna i det isolerade samhället Gee's Bend som Moehringer fick Pulitzerpriset för 2000, så hittar man definitiva likheter, framförallt vad gäller meningsbyggnaden och det korthuggna språket. Följande stycke från *Crossing Over* (<http://articles.latimes.com/1999/aug/22/news/mn-21385/12>) får exemplifiera detta:

She smiles, apologetic.

At such a peaceful moment, she's not sure the story's ended. Maybe she'll live to be Martha Jane's age, reign another 40 years as queen of Gee's Bend. She smiles. She giggles.

She gets the faraway look.

Farther than ever.

Something coming. Something big. Maybe a ferry, maybe death, maybe the end of the only home she's ever known.

I övrigt finns det i källtexten också klara referenser till nyhetsmediernas framställning av Agassi och hur han upplever denna, ett grepp som bidrar till att förankra berättelsen i verkligheten för läsaren. Den bild som läsaren har av Agassi innan läsningen av *Open* är trots allt baserad på den bild som nyhetsmedierna har målat upp av honom. Denna bild används här som ett sätt att få läsarna att känna igen sig, men också som en kontrast till den bild som Agassi själv målar upp av sitt liv.

En annan intressant aspekt vad gäller den horisontella intertextualiteten är den som Moehringer talar om i New York Times-intervjun *A Team, But Watch How You Put It* (<http://www.nytimes.com/2009/11/12/books/12agassi.html?pagewanted=all>) från 2009, i vilken det berättas om hans samarbete med Agassi:

Among other models, he was reading Bertrand Russell's memoir, which is full of connections, conclusions and deft one-sentence summaries. "I thought, well, that's not in our toolbox, but what if Andre's was the complete opposite? He could be the bizarro Bertrand Russell: present tense, no quotation marks, sort of stream of consciousness."

2.1.3 Kulturkontexten

Kulturkontexten "tar fasta på textens samhälleliga förutsättningar" (Hellspong och Ledin, 1997, s. 49). Kulturen, hur människor lever och verkar inom ett visst område och under en viss tid, påverkar hur de texter som produceras ser ut. Denna kulturkontext har tre sidor: *den materiella kulturen*, *den sociala organisationen* och *den andliga kulturen*.

Den materiella kulturen präglas, enligt Hellspong och Ledin, "av de redskap och tekniker människor använder i sin livsföring. Den påverkar t.ex. vilka medier som kan utveckla sig" (Hellspong och Ledin, 1997, s. 59). Källtexten har tillkommit i 2000-talets USA och är således på sätt och vis en produkt av dagens högteknologiska samhälle. Information och nyheter, om såväl sport som om kända människors privatliv, når numera den breda massan mycket fort. Internet har gjort att den som vill kan få reda på det mesta om de flesta, och kända människor, som Agassi, har fått det allt svårare att hålla sina privatliv för sig själva. Denna tillgänglighet på information har

antagligen präglat källtexten, och självbiografiskrivandet i stort, då en självbiografisk text numera måste innehålla en större mängd explosiv information för att kunna konkurrera med den information som redan finns tillgänglig. Dessutom finns det numera fler olika ”sanningar” i omlopp, som självbiografiskrivarna kan anse att de måste förneka eller rätta till.

Om den sociala organisationen skriver Hellspong och Ledin som följer (Hellspong och Ledin, 1997, s. 59):

Den *sociala organisationen* är de historiskt framvuxna handlingsmönster som präglar människornas liv i ett visst samhälle. De är av stor betydelse för vilka textrelevanta situationskontexter som kan uppträda. Så förutsätter tidningsläsning att det finns individer med fritid som de kan och vill använda för att hålla sig informerade i allmänna frågor, läroböcker att det finns institutioner som bedriver formaliserad utbildning etc.

Källtexten behandlar både sporten och kändisskapet, två ting som om möjligt är ännu mer populära i dagens samhälle än de varit tidigare. Det finns alltid folk som vill läsa om sport, och det finns alltid folk som vill läsa om celebriteter. Addera sedan källtextens historia om grannpojken som blev världsstjärna, och som fortfarande, trots alla med- och motgångar, är i stort sett densamme, och texten appellerar även till de vars handlingsmönster inkluderar att vilja kunna se sig själva i dagens storheter. Dessa olika mönster är nödvändiga för att en sådan här text ska ges ut. Utan dem skulle texten inte vara relevant för någon annan än huvudpersonen själv.

Den andliga kulturen omfattar, enligt Hellspong och Ledin, ”de tankesätt, attityder och värderingar som är i svang i en social miljö” (Hellspong och Ledin, 1997, s. 59). Källtexten har tillkommit i en tid då hjältar inte längre nödvändigtvis är politiker eller stora tänkare. Vår tids hjältar är just sådana som Agassi, sportstorheter och celebriteter. Det är deras ord vi vill läsa. De behöver inte kommentera samtidigt i någon nämnvärd utsträckning. Det räcker med att de berättar om sig själva, gärna så detaljerat som möjligt. Vi lever med andra ord i en tid som gjord för texter som Agassis.

2.2 Struktur

En texts struktur handlar om hur den är uppbyggd. Enligt Hellspong och Ledin har alla texter tre huvudegenskaper (Hellspong och Ledin, 1997, s. 44):

1. De använder sig av ord som är ordnade i helheter på olika nivåer – de har en form. Mot det svarar en *textuell struktur*.
2. De har något att säga, tankar att framföra – de har ett innehåll. Mot det svarar en *ideationell struktur*.
3. De framför sitt innehåll i en social situation – de skapar en relation till sina läsare. Mot det svarar en *interpersonell struktur*.

Var och en av dessa tre huvudkomponenter är, för att analysmodellen måste klara av att hantera komplicerade texter, i sin tur sammansatta av tre olika komponenter.

2.2.1 Textuell struktur

Den textuella strukturen, formsidan av texten, utgörs av ”*lexikogrammatiken*, som rör orden och hur de går samman till meningar, *textbindningen*, som gäller hur meningarna förenar sig med varandra, och *kompositionen*, som handlar om hur texten bygger upp sin helhet” (Hellspong och Ledin, 1997, s. 45-46).

Vad gäller källtextens lexikogrammatik så kan det bland annat nämnas att texten, i de avsnitt som behandlar tennissporten, men även i de avsnitt som behandlar Agassis kropp och de skador den har ådragit sig, innehåller en hel del *fackord*, ord som tillhör just dessa områden. Det är till exempel ord som *backspin*, *grip*, *points*, *games*, *sets*, *backhand*, *crosscourt*, *forehand* och *string tension* i tennisavsnitten och ord och uttryck som *spondylolisthesis*, *vertebra*, *the column of my spine*, *herniated*, *discs*, *cortisone*, *bone spur* och *quads* i de avsnitt som behandlar Agassis kropp. I de avsnitt som behandlar vardagslivet så är allmänorden, de vanliga ord som alla känner till och använder, istället i klar majoritet.

Det kan också nämnas att det i källtexten finns en relativt stor del kulturspecifika (amerikanska) ord och uttryck, som bidrar till att ge texten en geografisk förankring. Bland dessa kan nämnas ord som till exempel *Four Seasons*, *the Club*, *Sansabelts* och *Lincoln-Douglas debates*.

Vad gäller textbindningen och kompositionen kan nämnas att källtexten har ett korthugget, men ändå målande språk. Författaren jobbar en hel del med såväl meningsfragment (exempelvis när *More total* och *Better for my back* får stå för sig själva, eller när *Thirty-six* och *Seven thirty* får stå för sig själva när Agassi talar om ålder respektive klockslag) som satsstapelning med hjälp av kommativering, tillvägagångssätt som återspeglar den psykologiska realismen i källtexten. Följande källtextsmening får exemplifiera tillvägagångssättet ytterligare:

Ex. 1: KT (rad 41-44): I play tennis for a living, even though I hate tennis, hate it with a dark and secret passion, and always have.

2.2.2. Ideationell struktur

Den ideationella strukturen, vad texten tar upp för ämnen och gör för påståenden om dem, utgörs av enheterna *teman* och *propositioner* och en tredje beståndsdel, *perspektiv*, som ”visar hur teman och propositioner träder fram inom ett sammanhängande synfält” (Hellspong och Ledin, 1997, s. 46).

Vad gäller källtextens teman så går det att urskilja ett *makrotema* som sammanfattas bra i textens rubrik: Slutet. Huvudämnet för källtexten är just detta, slutet på Agassis karriär, hans sista turnering

som professionell tennisspelare. Då makrotemat presenteras genom textens rubrik, så kallad *rubricering*, kan vi dessutom konstatera att makrotemat är *explicit*.

Intressant är också att makrotemat i övrigt inte, som annars ofta är fallet, röjs i inledningen av texten. Det förekommer således ingen särskild *positionering* av makrotemat. Inledningen utgörs snarare av ett av textens *mikroteman*, nämligen Agassis kropp och hur sliten den är. Texten har även andra mikroteman, till exempel Agassis psyke och Agassis familj.

Vad gäller propositioner kan nämnas att källtexten uppvisar en *makroproposition* som skulle kunna sammanfattas som följer: Slutet är oundvikligt, och det kommer närmare och närmare. Denna makroproposition utkristalliserar sig om man, genom så kallad *generalisering*, sammanfattar textens *mikropropositioner*, exempelvis: Agassis kropp är för sliten för att fortsätta med tennis på professionell nivå, Agassis psyke både välkomnar och skyr slutet på karriären, Agassis familj vill att han ska lägga tennisracketen på hyllan.

Vad gäller den ideationella strukturens tredje beståndsdel, perspektivet, så kan det konstateras att källtexten använder sig av ett så kallat *subjektsperspektiv* – den individuella synvinkeln hos en viss person. I det här fallet är det fråga om ett till sändaren knutet subjektsperspektiv, ett så kallat *författarperspektiv*. Denna författare är, som sig bör i genren, mycket närvarande i texten, vilket exempelvis kan ses i det genomgående användandet av första personens pronomen, framförallt *I*. Detta är exempelvis väldigt tydligt i källtextens andra stycke (KT rad 10-20):

Ex. 2: "I look up. I'm lying on the floor beside the bed. I remember now. I moved from the bed to the floor in the middle of the night. I do that most nights. Better for my back. Too many hours on a soft mattress causes agony. I count to three, then start the long, difficult process of standing. With a cough, a groan, I roll onto my side, then curl into the fetal position, then flip over onto my stomach. Now I wait, and wait, for the blood to start pumping."

2.2.3 Interpersonell struktur

Om den interpersonella strukturen skriver Hellspong och Ledin som följer (Hellspong och Ledin, 1997, s.45-46):

Till sist den interpersonella strukturen. Den har att göra med textens mellanmänniska funktion, att den för en sändare i kontakt med en mottagare. [...] I den interpersonella strukturen fångar språkhandlingar och attityder de förbindelser mellan sändare och mottagare som texten uttrycker. Den sista komponenten, ram, visar på de föregåendes förutsättning och sammanfattning, nämligen hur texten placerar in sig i ett socialt sammanhang.

När det kommer till språkhandlingar kan det konstateras att *påståenden* är den i särklass vanligast förekommande allmänna språkhandlingen i källtexten. Dessa består i att Agassi hävdar något om

världen, sin egen eller den runt omkring honom. Det förekommer dock även en hel del *frågor*, till exempel *How can I play in the U.S. Open with the Club on my spine? Will the last match of my career be a forfeit?* (KT rad 74-77) och *Was that the final commercial? The final time CBS will ever promote one of my matches?* (KT rad 371-373). Dessa frågor är inte ställda till någon särskild, utan snarare ett sätt för Agassi att för läsaren understryka sin osäkerhet inför förlopp som skrämmer honom.

Studerar man källtextens ramar kan man konstatera att texten faktiskt har flera olika *röster*. Det finns ett huvudsakligt *textjag*, Agassi själv, men från och till överlämnar Agassi, genom anföring, ordet till andra personer. Oftast sker detta genom direkt anföring, som till exempel i meningen *Darren says, Mate, I think if you get too conservative on your rally shot, you can expect this guy to move around it and hurt you with his forehand* (KT rad 701-704), men även indirekt anföring förekommer på sina ställen, exempelvis i meningen *The doctor said he needed to get his seven-inch needle as close to the inflamed nerves as possible* (KT rad 140-142). På rad 364-367 i källtexten förekommer dessutom ett referat. Stycket ser ut som följer: ”When my eyes get tired I click on the TV. *Tonight, round two of the U.S. Open! Will this be Andre Agassi's farewell?* My face flashes on the screen.”

2.3 Stil

Stilen, eller framställningssättet, är enligt Hellspong och Ledin “en syntes av de tre strukturerna – hur de samverkar i sitt sammanhang för att göra ett intryck på läsaren” (Hellspong och Ledin, 1997, s. 47). Även stilen kan delas upp i tre komponenter: dess förhållande till språkformen, dess förhållande till innehållet och dess förhållande till den sociala relation som texten skapar.

Tittar man på källtextens stil i förhållande till språkformen kan det konstateras att stilen är enkel snarare än utsmyckad och dessutom ledig, såtillvida att den innehåller ett stort antal ofullständiga eller kortfattade meningar av talspråklig karaktär, till exempel i stycket som följer (KT rad 3-7):

Ex. 3: I open my eyes and don't know where I am or who I am. Not all that unusual – I've spent half my life not knowing. Still, this feels different. This confusion is more frightening. More total.

Vad gäller källtextens stil i förhållande till innehållet kan man notera att det huvudsakligen handlar om en *konkret framställning*. Den handlar, för att knyta an till Hellspong och Ledin, om ”enskilda individer, handlingar och ting snarare än om allmänna företeelser. Och den skildrar dem gärna så att de tydligt framträder för våra sinnen” (Hellspong och Ledin, 1997, s. 203). I detta fall är det givetvis Agassi själv och vad han upplever som står i fokus. Perspektivet är ett närperspektiv,

infifrånperspektiv, vilket innebär att källtextens författare skildrar det han talar om ”som en aktiv utövare, inte som en betraktare på avstånd” (Hellspong och Ledin, 1997, s. 204).

Källtextens stil i förhållande till den sociala relation som den skapar är i huvudsak *monologisk*. Det är Agassi som berättar för läsaren om sin tillvaro, inte Agassi och läsaren som diskuterar kring denna tillvaro. Textens stil är dock inte strikt monologisk. På sina ställen kan den nämligen, på en och samma gång, även anses vara *dialogisk*. Agassi för nämligen ofta ett slags inre dialog med sig själv, ett sorts samtal som släpper in läsaren långt mer än en strikt monologisk stil skulle göra.

Vad gäller formalitetsgraden så råder det ingen tvekan om att textens stil är *informell*, talspråklig. Språket är ledigt, med en enkel meningsbyggnad och en privat ton. Den privata tonen går även igen i det faktum att stilen är *subjektiv*, författaren visar sig som ”en enskild individ, med sina tycken, känslor och åsikter” (Hellspong och Ledin, 1997, s. 208), snarare än *objektiv*, *personlig* snarare än *opersonlig*, *engagerad* och känsloladdad snarare än *distanserad* och neutral.

3. Översättningskommentar

Under översättningen av källtexten har jag stött på flertalet problem som jag har varit tvungen att reflektera kring. Bland annat har jag fått jobba med de många källspråksspecifika och kulturspecifika uttryck som finns i källtexten, och mina tankar kring dessa kommer givetvis att tas upp i denna översättningskommentar. Även andra problemområden kommer dock att tas upp. För enkelhetens skull har jag delat in översättningskommentaren i två delar – problemområden gällande den syntaktiska nivån och problemområden gällande den lexikala nivån.

3.1 Överväganden inför översättningen

Mitt fokus under översättningsarbetet har legat på att behålla så mycket som möjligt av källtextens uttryck vid överföringen till måltext. Språket och innehållet går hand i hand när det kommer till den här texten, varför det är viktigt att försöka behålla språket även i översättningen. En text med en så personlig röst som den här måste få fortsätta att vara just så personlig även i måltexten.

För att sätta in detta tillvägagångssätt i en vetenskaplig kontext har jag bland annat använt mig av Lita Lundquists och Yvonne Lindqvists tankar om översättningsstrategier. Lundquists tankar sammanfattas utmärkt av Karen Korning Zethsen i dennas recension av Lundquists bok *Oversættelse: problemer og strategier, set i tekstlingvistisk og pragmatisk perspektiv* i tidskriften *Hermes – Journal of language and communication studies*. Korning Zethsen skriver där (http://download2.hermes.asb.dk/archive/download/H21_10.pdf) att Lundquist gör skillnad mellan ”imitativ og funktionel oversættelse. Imitativ oversættelse er den, der er bundet af originalteksten og funktionel oversættelse af den nye målgruppe og situation”.

Yvonne Lindqvist tankar om översättningsstrategier är av liknande karaktär, men annorlunda formulerade (Lindqvist, 2005, s. 2):

I princip kan översättningar vara av två olika slag: målspråksorienterade och källspråksorienterade. De förra försöker placera den översatta texten inom målspråkets kulturella horisont. Därmed görs den mer lättillgänglig för sin nya publik. De senare vill däremot komma så tätt inpå originalet som möjligt, även om läsaren får anstränga sig mer. Lite lösare kan vi tala om fri och trogen översättning.

Enligt Lundquists begreppsvärld så har jag med andra ord försökt åstadkomma en mer eller mindre *imitativ* översättning. Då och då har jag dock fått lägga denna strategi åt sidan och istället använda mig av en *funktionell strategi*. Detta har skett när jag inte har lyckats hitta passande motsvarigheter på målspråket, och istället blivit tvungen att låta målgruppsanpassningen gå före vikten av att ligga så nära källtexten som möjligt.

Vad gäller Lindqvists tankar så hamnar jag närmare den *källspråksorienterade* strategin än den

målspråksorienterade. Jag har försökt att vara källtexten trogen, men i vissa fall, av vilka några kommer att tas upp här, har jag även försökt att målspråksanpassa texten för att anpassa den för en svensk läsare.

3.2 Problemområde 1 – den syntaktiska nivån

Språket är, som nämndes ovan, fundamentalt när det kommer till denna källtext. Källtextens korthuggna, men ändå målande, språk är en stor del av dess lockelse, och även en anledning till att texten ger det intryck den gör. Detta korthuggna språk gör sig lyckligtvis oftast bra även överfört till svenska, och många gånger är vägen dit varken snårig eller lång.

Funderingar kring hur den syntaktiska nivån skulle hanteras vid översättningen dök dock upp tidigt under arbetets gång. Det har, till exempel, många gånger varit en balansgång mellan att hitta en ordföljd som låter naturlig på svenska och att hitta en ordföljd som inte förändrar källtextens uttryck alltför mycket, eller, för att återknyta till Lundquist och Lundqvist, en balansgång mellan imitativt, källspråksorienterat tänkande och funktionellt, målspråksanpassat tänkande. Denna balansgång har varit särskilt svår när det gäller meningar i vilka källtextens betoning riskerar att gå förlorad i översättningen. Följande källtextsmening får illustrera problemet:

Ex. 4: KT (rad 23): I'm a young man, relatively speaking.

Detta är ett av de fall där jag har valt att frångå källtexten en aning, och använda mig av en funktionell strategi snarare än en imitativ. Ordföljden har i min översättning faktiskt fått vara densamma, men jag har valt att skjuta in ett *i alla fall* för att ge meningen ett bättre flyt, och en tydligare tillbakasyftning:

Ex. 5: MT (rad 23): Jag är en ung man, **i alla fall** relativt sett.

Jag är medveten om att detta är en transformation som frångår källtexten något, men det är också en transformation som fyller en funktion. Att inte skjuta in ett *i alla fall* i målspråksmeningen hade gjort att den, trots att den då varit mer trogen källspråksmeningen, hade riskerat att uppfattas som betydligt hackigare, och dessutom tappat en del av sin tydlighet. Det hade även varit möjligt att låta meningen genomgå en ännu större transformation, och översätta den med *Jag är en relativt ung man*, men detta alternativ lades snabbt åt sidan. Problemet med en sådan översättning hade varit att den inte bara förändrar meningens ordföljd, utan även dess betydelse. Källtextens *relatively* syftar på verbet *speaking*, men med en sådan översättning hade måltextens motsvarighet *relativt* istället syftat på adjektivet *ung*.

Även källtextens sätt att från och till stapla flertalet satser på varandra med hjälp av kommatering har krävt en hel del fundering under översättningsarbetet. Detta sätt att skriva på fungerar förvånansvärt bra i källtexten, men kan bli en aning problematiskt när det ska överföras till målspråket. Följande källtextsmening får illustrera problemet:

Ex. 6: KT (rad 41-44): I play tennis for a living, even though I hate tennis, hate it with a dark and secret passion, and always have.

Överlag är staplandet av meningar och meningsfragment, separerade med hjälp av kommatecken, en av de största utmaningarna med att översätta denna källtext. Tillvägagångssättet ger ett givande flyt åt källtexten, men är på många ställen svårt att överföra till målspråket, då det inte alltid faller sig lika naturligt på svenska. Detta staplande av satser och användande av meningsfragment är dock viktigt att i så stor mån som möjligt försöka överföra till måltexten, då det är här mycket av källtextens psykologiska realism ligger.

Yvonne Lindqvist skriver om vikten, och möjligheterna, att överföra just meningsfragment till målspråkstexten i sin bok *Högt och lågt i skönlitterär översättning till svenska* (Lindqvist, 2005, s. 113):

Meningsfragmenten tillhör det litterära språket både i målspråks- och källspråklitteraturen. Den skönlitterära prosans kännetecken i Sverige sedan 1920-talet är just meningsbyggnadens nedbrytning. Den uppbrutna syntaxen som stilmanér grundar sig i strävan efter psykologisk realism. Författarna vill därmed försöka fånga tankens associativa språng, obundna av grammatikens och logikens regler.

Källtextsmeningen ovan gav mig till en början en hel del huvudbry. Min första, och andra, tanke var att, i översättningen, dela upp den i flera olika meningar, då detta skulle göra den mer målspråkligt ”korrekt”. Slutligen strök jag dock detta alternativ och valde att istället, med Lindqvists ord som vägledning, behålla den fragmentariska, satsstaplande formen från källtexten även i måltexten:

Ex. 7: MT (rad 42-45): Jag lever på att spela tennis, trots att jag hatar tennis, hatar det av hela mitt hjärta, och alltid har hatat det.

Syntaktiskt sett är alltså denna måltextsmening, helt i linje med mina tankar om att ligga så nära källtexten som det går, mer imitativ än funktionell i sin utformning, mer källspråksorienterad än målspråksorienterad. Att komma fram till att detta faktiskt var den, för ändamålet, bästa lösningen krävde dock en hel del funderande, men visade när beslutet väl var fattat vägen för även resten av översättningen.

Även det faktum, som nämndes i 2.3, att källtextens stil är så pass enkel och ledig, med många

ofullständiga eller kortfattade meningar av talspråklig karaktär har varit nödvändigt att reflektera kring under översättningsarbetet. Denna enkla och lediga stil är fundamental för texten och därmed också nödvändig att i så stor utsträckning som möjligt överföra även till måltexten. Följande källtextsmening är ett bra exempel på vad jag talar om (KT rad 3-7):

Ex. 8: I open my eyes and don't know where I am or who I am. Not all that unusual – I've spent half my life not knowing. Still, this feels different. This confusion is more frightening. More total.

Jag har i sådana här fall försökt vara noga med att inte överarbeta måltexten, eller göra den mer grammatiskt korrekt än vad källtexten är, utan att istället låta källtextens stil lysa igenom även i måltexten. Den översatta meningen ser således ut som följer (MT rad 3-8):

Ex. 9: Jag öppnar mina ögon och vet inte var jag är eller vem jag är. Inte särskilt ovanligt – jag har levt halva mitt liv utan att veta. Men ändå, det här känns annorlunda. Den här förvirringen är mer skrämmande. Mer total.

3.3 Problemområde 2 – den lexikala nivån

Vad gäller specifika ord och uttryck i källtexten så har det funnits en hel del att fundera kring under översättningsarbetets gång. Det finns exempelvis ett antal ord i källtexten som riskerar att få måltexten att låta osvensk om man översätter dem alltför direkt. Ta till exempel ordet *maneuvered* i följande källtextsmening:

Ex. 10: KT (rad 156-158): In and out and around, he maneuvered the needle, until my eyes filled with water.

En slagning på verbet *maneuvere* i Norstedts engelsk-svenska ordbok visar följande alternativ på svenska: *manövrera (med), leda, föra, styra*. Här är det således enkelt att falla för direktöversättningen *manövrerade*, när detta i själva verket inte alls är den bästa lösningen. En sökning i Språkbankens konkordanser (<http://spraakbanken.gu.se/konk/>) visar nämligen att det svenska verbet *manövrera* i huvudsak används när det gäller handhavandet av större ting, och i synnerhet då fordon av olika slag:

pektören dessutom talar vitt och brett om hur skickligt jag **manövrerade bilen** och att jag hade bra koll och så vidare ..GPFRI Kon

mannen Jesper Bank och de andra i den svenska besättningen **manövrerade båten** väl i prestarten, manövrarna innan startsk GPSPO Kon

d senare med öppen dörr försökte skjuta bilen och samtidigt **manövrerade ratten** blev han påkörd av en bil och därefter öv GPALL Kon

ndra hållet, men det var nog ingen fara, för personalen **som manövrerade sängfordonet** tuggade så lugnt och stillsamt på s GPVG Kon

ngsmotor från Ebeverken i Åmål var den första **hoj** jag själv **manövrerade**. Året var 1923, jag var elva år och hade knyckt GPNAM Kon

Jag valde, med detta i åtanke, att istället översätta *maneuvered* med *förde*, ett verb som passar redskapet och dess storlek bättre, och tror mig därmed ha hamnat närmare den bild som källtexten egentligen förmedlar:

Ex. 11: MT (rad 156-157): In och ut och runt förde han nålen, tills mina ögon vattnades.

Detta, ovan nämnda, problem gäller även när det kommer till källtextens många ordlekar, vilka ibland fungerar utan problem i översättning, och ibland kräver omarbetning för att fungera. Detta ligger i ordlekens natur, av naturliga skäl är den relativt språkbunden.

En av källtextens ordlekar som är värd att ta upp i detta sammanhang dyker upp i stycket där Agassi talar med sina barn om att han ska sluta spela tennis:

Ex. 12: KT (rad 205): And then after today are you *retire*?

Här finns det två saker som man måste tänka på. Dels måste man hitta rätt översättning för *retire* i måltextsmeningen, vilket innebär att man måste tänka lite längre än att bara göra en direktöversättning. Dels måste man hitta en översättning som fungerar i ordvitsen, på så sätt att det ska låta trovärdigt att ett barn kan använda sig av det alternativ man väljer i tron att det är så det heter.

En slagning på verbet *retire* i Norstedts engelsk-svenska ordbok visar följande alternativ på svenska: *gå i pension, pensionera sig, avgå, ta avsked, dra sig tillbaka*. Engelskans *retire* har således ett betydligt bredare betydelsespann än vad exempelvis svenskans *pensionera sig* har. Att pensionera sig är något man gör när man är klar med arbetslivet, det vill säga något som oftast inträffar när man uppnått pensionsåldern av 65 år. Engelskan använder *retire* för detta, men dessutom för sådana företeelser som när, till exempel, en idrottare avslutar sin proffskarriär. På svenska talar man i det senare fallet snarare om att *dra sig tillbaka*, något som bekräftas av en sökning i Språkbankens konkordanser:

Har man stått i rampljuset så länge kan det vara svårt att **dra sig tillbaka**. Eftertänksamt säger Lennart: - Det stämme GPNAM Kon

om, i pausen inför andra finalrundan, beslutade sig för att **dra sig tillbaka**. Då låg han på 23:e plats. - Med den place GPSPO Kon

6 och den efterföljande motorcykelolyckan som får Dylan att **dra sig tillbaka** från artistlivet och sedan återkomma två år GPKUL Kon

et han själv som utsåg sig. Att generalen självmant skulle **dra sig tillbaka** från politiken är inte troligt. Musharraf v GPUTL Kon

Tittar man på *pensionera sig* i samma konkordanser så bekräftas den skillnad målspråket gör på *pensionera sig* och *dra sig tillbaka* ytterligare:

70 i januari i nästa år och visst har han funderat över att **pensionera sig**. Men avböjt, eftersom det skulle bli för tråk GPGRÄ Kon

[De flesta vill **pensionera sig** tidigare än i dag] 64 procent av befolkninge GPPOL Kon

n. - Och det var inte bra när dom tog bort möjligheten att **pensionera sig** vid 63, erinrar sig Madeleine Möhlenbrock. Du GPGBG Kon

Min första tanke var här att använda mig av verbet *pensionera sig* i min översättning, men efter slagningen i Språkbankens konkordanser står det alltså klart att *dra sig tillbaka* är en betydligt mer passande översättning. Att använda sig av *pensionera sig* hade gjort att bilden hade blivit fel på målspråket (en tennisspelare är trots allt inte 65 år gammal när han slutar med tennisen), och dessutom hade den skiljt sig alltför mycket från den bild som källtexten målar upp. Min översättning av källtextsmeningen ovan ser således ut som följer (notera att jag dessutom, för att få det hela att låta naturligt, anpassat ordets tempus):

Ex. 13: MT (rad 205): Och sen efter idag är du **tillbakadragen**?

Än besvärligare blir det för översättaren i sekvensen där Agassi talar med sin läkare efter att ha fått en kortisonspruta. I denna sekvens är det källtextens substantiv *pressure* som ställer till det. I källtexten har substantivet en underfundig dubbeltydighet och används på två olika sätt. Källtextsstycket ser ut som följer:

Ex. 14: KT (rad 168-174): The pressure built until I thought my back would burst.

Pressure is how you know everything's working, the doctor said.

- Words to live by, Doc.

På källspråket används här *pressure* två gånger, båda gångerna med olika innebörd. Det är däri

ordvitsen ligger, och den är svår att behålla intakt på målspråket. En slagning på substantivet *pressure* i Norstedts engelsk-svenska ordbok visar följande alternativ på svenska: *tryck, tryckning, tryckande, press, pressning*. Med det i åtanke är det relativt uppenbart att det på målspråket egentligen är fråga om *tryck* i den första meningen och *press* (som i *under pressure*) i den andra. Att behålla den underfundiga dubbeltydigheten vid översättningen är således svårt. Som översättare blir man antingen sittande med två olika ord och en dubbeltydighet som försvinner eller med ett ord som inte riktigt fungerar i det ena av sammanhangen. Därför har jag valt en helt annan lösning: En total omskrivning, men ändå med samma bild i grunden. Genom att göra så lyckas jag, även om jag måste rucka på min strategi att ligga så nära källtexten som möjligt, behålla både en del av dubbeltydigheten och en del av underfundigheten:

Ex. 15: MT (rad 168-174): Trycket ökade tills jag trodde att min rygg skulle explodera.

- Gör det ont så vet man att man lever, sade läkaren.
- Så sant som det är sagt, doktorn.

Det förekommer i källtexten också ord som man vid översättningen måste vara extra noga med stilvalörerna på. Man riskerar annars att ordet vid översättningen får en för hög eller för låg stilnivå, varpå måltextern inte kommer att ha samma stilnivå eller förmedla samma bilder som källtexten gör. Rune Ingo skriver följande om ordval och stilnivå, och vikten av att vara konsekvent med dessa, i sin bok *Konsten att översätta* (Ingo, 2007, s. 82):

Ordvalet är en viktig faktor för översättaren, när det gäller att bevara stilen. Förutsättningarna för att lyckas kan vi här – liksom vid bevarande av still i allmänhet – kort sammanfatta i ordet konsekvens [författarens kursivering]. När översättaren med hjälp av stilanalysen har definierat stilen hos en text eller ett textavsnitt och i sitt stilprogram gjort sina stilval, bör han/hon som översättningsmotsvarigheter konsekvent välja sådana ord och översättningslösningar som representerar just denna stil.

Ett exempel på en mening där ordval och stilnivå är värda en extra tanke är följande källtextsmening, där orden *fatigue* och *severe* riskerar att ställa till det för översättaren:

Ex. 16: KT (rad 65-66): The **fatigue** of these final days has been **severe**.

Hittar man inte rätt stilvalör här riskerar en stor del av innebörden i orden, och meningen de förekommer i, att gå förlorad vid överföringen till målspråket. Norstedts engelsk-svenska ordbok föreslår *trötthet* eller *utmattning* som översättningsalternativ för källtextens *fatigue* och *hård, skarp, svår, sträng* och *kännbar* som översättningsalternativ för källtextens *severe*. Med tanke på att

författaren källtexten igenom, och helt i linje med den personliga stilen, använder sig av starka och målande adjektiv är det mest sannolika att det är den starkare innebörden av *fatigue*, alltså *utmattning* och inte *trötthet*, som åsyftas. Jag har dock bedömt att *severe* kan översättas med det någorlunda milda *kännbar*, istället för t.ex. det starkare *svår*, utan att meningen förlorar nämnvärt i styrka. Om något skulle användandet av *svår* kunna vara onödigt starkt, och meningen då riskera att tippa över alltför mycket åt det starka hållet. Meningen ser i min översättning således ut som följer:

Ex. 17: MT (rad 65-66): Utmattningen efter de här sista dagarna har varit kännbar.

Det är inte bara stilvalörerna som det har varit viktigt att få rätt under översättningens gång, även bildspråket har varit viktigt att arbeta med. Lindqvist skriver som följer om vikten av att arbeta med bildspråket (Lindqvist, 2005, s.117):

Det största problemet när det gäller att översätta bildspråk är att olika kulturer skapar språkliga bilder på skilda sätt. Översättarna måste då noga överväga om de språkliga bilder som de använder är tillräckligt kända inom målkulturen för att de ska kunna förstås.

Ett exempel på hur jag har arbetat med bildspråket finns i översättningen av denna, tidigare nämnda, källtextsmening:

Ex. 18: KT (rad 41-44): I play tennis for a living, even though I hate tennis, hate it with a dark and secret passion, and always have.

I min översättning av denna mening har jag valt att inte översätta frasen *with a dark and secret passion* ordagrant, utan att istället ersätta den med den på målspråket mer funktionella frasen *av hela mitt hjärta*. Min mening ser således ut som följer i översättning:

Ex. 19: MT (rad 42-45): Jag lever på att spela tennis, trots att jag hatar tennis, hatar det av hela mitt hjärta, och alltid har hatat det.

Jag har här alltså valt att använda mig av en *bildersättning*. Lindqvist beskriver detta översättningssätt så här (Lindqvist, 2005, s. 122):

Om översättaren [...] väljer ett annat bildled i måltextern än det bildled som förekommer i källtexten, analyseras källspråks- och målspråksuttrycket som *bildersättning*. Överföringsmönstret består inom den här kategorin av att källspråksbildledet byts ut mot ett annat målspråksbildled.

Möjligtvis skulle man här dessutom kunna tala om en smärre *bildstrykning*, då jag valt att inte ha med någon översättning av *secret* i måltextern. Lindqvist beskriver fenomenet *bildstrykning* som

följer (Lindqvist, 2005, s. 126):

Bildstrykning [...] betyder att ett bildligt källspråksuttryck stryks av översättaren och alltså utelämnas i måltexten. Källtextens bildliga uttryck stryks helt bort i måltexten, inte ens en icke bildlig betydelse kvarstår, vilket är skillnaden från kategorin bildförlust.

Förutom de konstruktioner som nämnts ovan innehåller källtexten även en hel del ord, uttryck och bilder som är väldigt kulturspecifika. Detta bör inte förvåna någon. Det är en text med personlig stil, skriven av en amerikansk författare – en avsaknad av kulturspecifika uttryck hade varit mycket förvånande. De amerikanska ögon som läsaren får ta del av Agassis värld genom är något som man, i linje med självbiografins natur, bör försöka bevara så gott det går vid översättningen. Dock kräver kulturspecifika uttryck, som nämndes ovan i Lindqvist-citatet, att man gör en mängd funderingar och avvägningar kring överförandet av källtexten från källspråk till målspråk. Finns det till exempel saker som måste omvandlas eller förklaras för att en målspråksläsare ska förstå vad som talas om och inte gå miste om viktiga bilder?

Ett exempel på problematiken kring kulturspecifika uttryck är sekvensen i källtexten då Agassi talar om hotellkedjan *Four Seasons*:

Ex. 20: KT (rad 267-271): It's like every hotel suite I've ever had, only more so. Clean, chic, comfortable – it's the Four Seasons, so it's lovely, but it's still just another version of what I call Not Home.

Four Seasons är en för amerikaner välkänd hotellkedja, och mycket riktigt talas det i källtexten om den på ett sätt som utgår från att läsaren är bekant med den. Då detta inte nödvändigtvis är fallet med en svensk läsare riskerar en del av den mentala bilden att gå förlorad i måltexten om *Four Seasons* används där också. Samtidigt har man här som översättare författarens personliga röst att tänka på, för att inte tala om det faktum att en självbiografi måste basera sig på verkligheten, även i översättning. Att i måltexten ersätta hotellkedjan *Four Seasons* med en för den svenska läsaren mer bekant hotellkedja är således inte att tänka på. Med allt detta i åtanke har jag låtit *Four Seasons* stå kvar i måltexten:

Ex. 21: KT (rad 267-271): Den är som alla andra hotellsviter jag någonsin har haft, fast mer. Ren, stilfull, behaglig – det är Four Seasons, så den är underbar, men det är ändå bara ännu en version av vad jag brukar kalla för Inte Hemma.

I källtexten kan man även hitta referenser till specifika ting eller märken som är kända av gemene man i USA, men som inte finns, eller åtminstone är betydligt mindre kända, i Sverige. Ett bra exempel på detta fenomen är uttrycket *the Club*, som bland annat dyker upp i en av sekvenserna där

Agassi pratar om sina ryggsmärtor:

Ex. 22: KT (rad 72-76): I feel as if someone snuck in during the night and attached one of those anti-theft steering wheel locks to my spine. How can I play in the U.S. Open with the Club on my spine?

The Club är ett rattlåsmärke, ett av de mest kända rattlåsmärkena i USA. Att använda detta märke som i stycket ovan är ett sätt att skriva där delen, eller märket, får beteckna helheten, ungefär som när man låter begreppet iPod beteckna mp3-spelare överlag. Här får man problem som översättare. För det första är *the Club* inte känt här i Sverige, för det andra finns det här inget rattlåsmärke överhuvudtaget som har konkurrerat ut själva ordet *rattlås*, eller *rattkrycka* som det faktiskt egentligen är tal om här. Även här har jag valt att använda mig av en *bildersättning*. *The Club* och *one of those anti-theft steering wheel locks* används som metaforer för hur låst och orörlig Agassi upplever sin rygg. Då rattkrycke-metaforen inte fungerar lika bra på målspråket har jag istället valt att använda mig av en bild som ger liknande associationer, nämligen *ett hänglås*, och för att försöka uppnå samma nivå på metaforen på målspråket t.om. *ett stort hänglås*. Min översättning av källtextsmeningarna ovan ser således ut som följer:

Ex. 23: MT (rad 73-77): Det känns som om någon smugit sig in under natten och fäst ett stort hänglås om min ryggrad. Hur ska jag kunna spela US Open med ett hänglås om ryggraden?

Ett annat kulturspecifikt begrepp som dyker upp i källtexten är *Sansabelts*. Detta begrepp används när Agassi berättar att det känns som att hans kropp redan har gått i pension, flyttat till Florida och, som han säger, *bought a condo and white Sansabelts*. Hela meningen ser ut som följer:

Ex. 24: KT (rad 122-124): My body doesn't want to retire – my body has already retired. My body has moved to Florida and bought a condo and white Sansabelts.

Även i detta fall riskerar den mentala bilden att gå förlorad när det kommer till måltexten. Även *Sansabelts* är ett märke, ett märke som Agassi här använder som en symbol för ett ”slappt” leverne. För svenska läsare är *Sansabelts* med största sannolikhet ett helt okänt märke, och det har, precis som *the Club* tidigare, inte heller någon direkt märkesmotsvarighet i Sverige. En svensk hade med största sannolikhet istället sagt mjukisbyxor.

Hela Florida-liknelsen kan faktiskt vara en aning problematisk, men det kan emellertid också vara så att just Florida-bilden är det som får de övriga bilderna i detta stycke att fungera även för en svensk läsare. Nidbilden av hur alla äldre amerikaners söker sig till Florida är väldokumenterad och har man grundförståelsen för Florida-liknelsen så bör man som läsare också kunna förstå den bild

som i övrigt målas upp. Som svensk översättare är det dock inte försvarbart att ta med ett så pass okänt uttryck som *Sansabelts* i måltexten, det skulle bara konfundera läsaren. Istället har jag valt att använda mig av översättningen *mjukisbyxor*, vilket betyder en *bildförlust*. Lindqvist förklarar begreppet bildförlust som följer (Lindqvist, 2005, s. 123): ”Den tredje analyskategorin har etiketten *bildförlust* och innebär att ett bildligt uttryck i källtexten [...] överförs till måltexten med bibehållen sakledsbetydelse men utan bildspråk...” Min översättning av stycket ser således ut som följer:

Ex. 25: MT (rad 121-125): Min kropp vill inte dra sig tillbaka – min kropp har redan dragit sig tillbaka. Min kropp har flyttat till Florida och köpt en andelslägenhet och vita byxor mjukisbyxor.

Ännu ett kulturspecifikt uttryck som dyker upp, och som, för en svensk läsare som inte stöter på uttrycket i vardagen, dessutom kräver en viss kulturhistorisk bevandring, är *Lincoln-Douglas debates*. Uttrycket förekommer i sekvensen där Agassi berättar om hur oerhört ensam en tennisspelare är på planen.

Ex. 26: KT (rad 441-446): In the heat of a match, tennis players look like lunatics in a public square, ranting and swearing and conducting **Lincoln-Douglas debates** with their alter egos. Why? Because tennis is so damned lonely.

Detta är en kulturspecifik referens som verkligen kräver eftertanke vid översättningen, då en svensk läsare inte kommer att förstå den med samma självklarhet som en amerikansk läsare antagligen gör (referensen åsyftar ett debattformat som är vanligt i amerikanska skolor och som har tagit namnet efter debatterna mellan Lincoln och Douglas i mitten av 1800-talet). Även här har jag valt att använda mig av en bibehållen sakledsbetydelse, men utan bildspråk, det vill säga en *bildförlust*. Min översättning av källtextsmeningen ser således ut som följer:

Ex. 27: MT (rad 443-447): I matchens hetta ser tennisspelare ut som galningar på ett öppet torg, de gormar och svär och **debatterar** med sina alter egon. Varför? Därför att tennis är så förbannat ensamt.

Det finns dock även meningar där jag har valt att översätta källtextens bildspråk ord för ord. En sådan är följande källtextsmening:

Ex. 28: KT (rad 66-69): Apart from the physical strain, there is the exhausting torrent of emotions set loose by my pending retirement.

Det bildspråk som åsyftas i källspråksmeningen är *the exhausting torrent of emotions*, som

jag valt att översätta ord för ord. Det fungerar precis lika bra på svenska. Min översättning av källspråksmeningen ser således ut som följer:

Ex. 29: MT (rad 66-70): Det är inte bara den fysiska påfrestningen, utan även **den utmattande störtflod av känslor** som mitt förestående slut på tenniskarriären har släppt lös.

Detta sätt att hantera en källspråksmenings bildspråk på kallas översättning ”*sensu stricto*”. Lindqvist förklarar begreppet så här (Lindqvist, 2005, s. 121): ”Översättning *sensu stricto* innebär att bildliga källspråksuttryck ordagrant skrivs om på målspråket så att både bildled och sakled bevaras.”

4. Sammanfattning

Under översättningen av denna källtext har jag ställts inför diverse olika problem. Jag har här tagit upp några av dessa, uppdelade under två olika problemområden: den syntaktiska nivån och den lexikala nivån. Självklart har det funnits fler problem än dessa att fundera kring, men jag tycker ändå att denna analys ger en bra överblick över de problem man som översättare kan ställas inför.

5. Litteraturlista

Agassi, Andre (2009): *Open – an autobiography*. New York: Knopf Publishing.

Hellspong, Lennart & Ledin, Per (1997): *Vägar genom texten. Handbok i brukstextanalys*. Lund: Studentlitteratur

Ingo, Rune (2007): *Konsten att översätta. Översättandets praktik och didaktik*. Lund: Studentlitteratur

Lindqvist, Yvonne (2005): *Högt och lågt i skönlitterär översättning till svenska*. Uppsala: Hallgren och Fallgren Studieförlag AB

Lundquist, Lita (2005): *Oversættelse. Problemer og strategier, set i tekstlingvistisk og pragmatisk perspektiv*. 3. Uppl. Frederiksberg: Samfundslitteratur

Moehringer, J.R. (2005): *The Tender Bar*. New York: Hyperion.

Digitala källor:

”A Team, But Watch How You Put It”. NY Times-intervju.

<http://www.nytimes.com/2009/11/12/books/12agassi.html?pagewanted=all>

Korning Zethsen, Karen. Recension av Lita Lundquists *Oversættelse. Problemer og strategier, set i tekstlingvistisk og pragmatisk perspektiv*.

http://download2.hermes.asb.dk/archive/download/H21_10.pdf

Moehringer, J.R: *Crossing Over*: <http://articles.latimes.com/1999/aug/22/news/mn-21385/12>

Ord.se – Norstedts ordbokstjänst online: <http://www.ord.se/oversattning/engelska/>

Språkbanken: <http://spraakbanken.gu.se/konk/>