



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum
Översättarutbildningen

EXAMENSARBETE VT 11

MAGISTERKURS

DEL 2: ANALYS

Sagor som samtida sanning i amerikansk skönlitteratur

Hur den globala verkanalysen påverkar de lokala
strategierna vid översättningen

av Mary Gaitskills *Veronica*

Författare:

Liselotte Holm

Liselotte_holms@hotmail.com

Handledare:

Lisa Christensen, svenska

Lena Olsson, engelska

Sammandrag

Den här magisteruppsatsen bygger på en översättning av ett utdrag ur den amerikanska författarinnan Mary Gaitskill roman *Veronica*. Uppsatsen inleds med en textanalys som stödjer sig på Hellspong & Ledins (1997) analysmodell. Sedan följer några reflektioner inför översättningen där jag även använder Lita Lundquists (2007) begrepp. Uppsatsen avslutas med en översättningskommentar där jag åskådliggör några av de överväganden och utmaningar jag ställts inför vid en imitativ översättning av en skönlitterär text.

Nyckelord

Översättning, roman, Mary Gaitskill, skönlitterär översättning, imitativ översättning, textanalys, sagor

Innehållsförteckning

1 Inledning	4
1.1 Bakgrund	4
1.2 Syfte	4
2 Textanalys	5
2.1 Om författaren	5
2.2 Kontext	6
2.3 Innehåll – ideationell struktur	7
2.4 Relation – interpersonell struktur	8
2.5 Form – textuell struktur	8
2.6 Stil	9
3 Översättningen	11
3.1 Överväganden inför översättningen	11
3.2 Översättningsstrategier	12
4 Översättningskommentar	13
4.1 Sagans psyko-arkeologi	13
4.2 Sagans muntliga arv	15
4.3 Bilder av verkligheten	17
4.4 Återkommande bilder i bilder	18
4.5 Om intentioner	19
4.6 Intertextualitet i musikens oändliga rum	20
5 Sammanfattning	22
6 Referenser	24

1 Inledning

1.1 Bakgrund

I min magisteruppsats på andra terminen vid översättarutbildningen vid Lunds universitet har jag valt att översätta ett utdrag ur den amerikanska författarinnan Mary Gaitskills roman *Veronica*. Romanen utgavs ursprungligen på Pantheon Books, New York 2005. Eftersom det är en skönlitterär text vars huvudsakliga funktion är expressiv har jag valt att göra en imitativ översättning och eftersträvat stilistisk och estetisk ekvivalens. Min textanalys stödjer sig på Hellspong & Ledins textanalysmodell i *Vägar genom texten* och på Lita Lundquists diskussion om globala och lokala översättningsstrategier i *Oversættelse - Problemer Og Strategier, Set i Tekstlingvistisk Og Pragmatisk Perspektiv*.

1.2 Syfte

Att översätta skönlitteratur innebär speciella utmaningar eftersom syftet med en skönlitterär text är expressivt, dvs. att gestalta upplevelser och förmedla känslor på ett estetiskt tilltalande sätt. Mitt syfte med den här magisteruppsatsen har varit att visa de överväganden jag har ställt inför vid översättningen av ett utdrag ur en samtida amerikansk roman. Romanens innehåll och form präglas av författarinnans stil med rika allusioner till sagor, musik och bildkonst och är djupt förankrad i den amerikanska kulturkontexten. Jag har strävat efter att vara lyhörd för hennes intentioner och trogen hennes personliga stil och estetiska uttryck i min översättning.

2 Textanalys

Allting som sägs eller skrivs måste ses i sitt sammanhang. Ord får sin betydelse i en *kontext*, alltså *tillsammans med* texten. Precis som ord har en betydelsepotential som blir realiserad först i en *kontext* (Lundquist 2007: 22) har alla texter en *innehållspotential*, en samling möjliga men slumrande betydelser som blir verkliga först under lämpliga omständigheter (Hellspong & Ledin 1997:115).

Alla texter har tre strukturer: en *interpersonell struktur*, där en verklig sändare och en mottagare möts i någon slags relation, en *textuell struktur*, där texten genom sin form, sitt utseende, innehåll och sitt syfte har ett släktskap med, och för en ständigt pågående dialog med andra texter i textens värld, samt en *ideationell struktur* där textens idéinnehåll, perspektiv, teman och tankegoods realiserar i en samtid.

2.1. Om författaren

Mary Gaitskill, född i Lexington, Kentucky 1954, är författare till två romaner *Two Girls, Fat and Thin* (1991) *Veronica* (2005) och tre novellsamlingar *Bad Behavior* (1988) *Because They Wanted To* (1998), och *Don't Cry* (2009). Hon slog igenom med novellsamlingen *Bad Behavior* som fick PEN/Faulkner Award (1998) och blev en slags *dorm-room Bible for women* (Nussbaum 2005)¹. Hennes noveller och artiklar har publicerats i *The New Yorker*, *Harper's Magazine*, *Esquire*, *The Best American Short Stories* (1993 och 2006) och *The O. Henry Prize Stories* (1998).

Mary Gaitskills böcker tar upp teman som vänskap mellan kvinnor som utåt sett tycks ha väldigt lite gemensamt, men även kontroversiella ämnen som prostitution, missbruk och sadomasochism. Hon har personlig erfarenhet av många av de ämnen hon skriver om i *Veronica*. Som tonåring rymde hon hemifrån och sålde blommor i San Fransisco och hon har arbetat som strippa och callgirl.

I artikeln *On Not Being A Victim* i *Harper's Magazine* 1994 ger sig Mary Gaitskill in i debatten om *daterape* (en situation där kvinnan har blivit våldtagen under en *date*) och *victimism*, (en slags offermentalitet där människor slutar ta ansvar för konsekvenserna av sina handlingar) med bl.a. Anne Roiphe och Camille Paglia. I artikeln berättar Mary Gaitskill om när hon själv vid två tillfällen blev våldtagen. Hennes sadomasochistiska novell *Secretary*

¹ En slags *bibel* för unga kvinnor på studenthem.

från novellsamlingen *Bad Behavior* blev filmatiserad 2002 av Steven Shainberg med Maggie Gyllenthal i huvudrollen.

2005 blev *Veronica* nominerad till National Book Award i den skönlitterära kategorin, var finalist både i National Book Critics Circle och Los Angeles Times Book Award samt utsågs av tidningen The New York Times till en av de 100 mest intressanta böckerna under året. Mary Gaitskill bor i New York och har undervisat i *creative writing* på UC Berkeley, the University of Houston, New York University, Brown och Syracuse University.

2.2 Kontext

För att förstå varför en text ser ut som den gör måste man se till den *kulturella kontexten*, till det sammanhang och till hela den språkliga och sociala miljö som texten kommer ur. Den ger de övergripande andliga och materiella förutsättningarna för en text (Hellspong & Ledin 1997:58).

Mary Gaitskill skrev ett första utkast till *Veronica* 1992. Starkt influerad av samtidens stora intresse för *supermodeller* och modeindustrin med sina avarter och lockelser skrev hon en roman om vänskapen mellan två till synes mycket olika kvinnor, där den yngre var en framgångsrik fotomodell och den äldre var en kvinna som drabbats av aids. Romanen blev liggande under många år eftersom Mary Gaitskill blev missnöjd med resultatet. Först efter att hennes far dött och hon på nära håll upplevt terroristattacker den 11 september och gift sig började hon, på rekommendation av sin nya redaktör på förlaget Pantheon, arbeta med manuset igen 2001.

Några av Mary Gaitskills litterära förebilder är Vladimir Nabokov, Flannery O'Connor, Charles Dickens och Virginia Woolf. I en intervju med Sheila Haiti (2009) säger Mary Gaitskill (min understrykning och översättning):

MG: [...] noticing the power of him [Dickens] —it's like the feeling comes in waves, it's like these waves crashing over you—you get it on a mental level, then you get it on an emotional level, then you get it on a deeper emotional level, then it comes and knocks you out of the picture. I just find that that's very true to life—that as you get older, you have an experience, you think you know it, then it comes again and you understand it more deeply, then it comes again and you understand it, and then you understand it to the point that it almost tears you to pieces.

MG: [...] lagt märke till hans [Dickens] styrka – det är som om känslan kommer i vågor, som de där vågorna som slår ihop över ditt huvud – du förstår det på ett mentalt plan, sen förstår du det på ett känslomässigt plan, sen förstår du det på ett djupare emotionellt plan, sen kommer det till dig med en sådan kraft att det fullständigt klubbar dig. Jag tycker att det stämmer så väl med hur livet är – när du blir äldre har du en upplevelse och du tror du förstår den, sen kommer den igen och du förstår den på ett djupare plan, och sedan kommer den igen och du förstår den, och sedan förstår du den till den grad att det nästan får dig att gå sönder.

I intervjun ovan delar Mary Gaitskill med sig av insikter som kommer till uttryck i den *interpersonella, ideationella och textuella strukturen* i *Veronica*, där romanens textjag Alison ständigt återkommer till några upplevelser som hon kommenterar i ljuset av nya, smärtsamma och fördjupade insikter.

2.3 Innehåll – ideationell struktur

I *Veronica* får vi följa romanens huvudperson och textjag Alison Owen under en dag i hennes liv. Alison Owen är en snart femtioårig före detta fotomodell som är sjuk i Hepatit C och lider svårt av smärtor i sin arm efter sviterna av en misslyckad operation efter en bilolycka. Under en dag tänker hon tillbaka på de människor och händelser som har format hennes liv. I sina tankar återkommer hon flera gånger till sagan om *Flickan som trampade på brödet* av H.C. Andersen som hennes mamma berättade för henne som barn, och sagan får på ett symboliskt plan representera hennes egen livsresa.

Romanen utspelar sig till största delen i New York i nutid, i början av 2000-talet, men även i Paris där Alison arbetade en kort tid som fotomodell under 1980-talet och i barndomens New Jersey. Alison tänker på föräldrarnas olyckliga äktenskap och på hur rockmusikens bilder av lyckliga och oändliga världar där allting virvlar ihop lockade henne bort från hemmets dystra atmosfär (min understrykning):

Downstairs, my father watched TV or listened to his music while my mother did housework or drew paper clothes for the cardboard paper dolls she still made for us, even though we no longer played with them. I loved them like you love your hand or your liver, without thinking about it or even being able to see it. But my music made that fleshly love feel dull and dumb, deep, slow, and heavy as stone. Come, said the music, to joy and speed and secret endlessness, where everything tumbles together and attachments are not made of sad flesh. (KT r.206-220)

En trappa ner såg min pappa på TV eller lyssnade på sin musik medan min mamma höll på med hushållsarbete eller ritade papperskläder till pappersdockorna i kartong som hon fortfarande gjorde till oss fastän vi inte längre lekte med dem. Jag älskade dem som du älskar din hand eller din lever, utan att tänka på den eller ens kunna se den. Men min musik fick den där köttliga kärleken att framstå som tråkig och dum, djup och långsam och tung som sten. Musiken sa: Kom till glädjen och farten och den hemliga oändligheten där allting virvlar ihop och känslomässiga band inte skapas av sorgset kött. (r.206-220)

Romanens huvudämne, eller *makrotema*, är vänskapen mellan Alison och Veronica. När de träffas för första gången är Alison 21 år och har återvänt till New York från Paris och jobbar extra på en annonsbyrå på Manhattan. Alison är ung och vacker men cynisk och emotionellt trasig efter en turbulent tid som fotomodell och älskarinna till chefen för den största modellagenturen i Paris, en tid präglad av droger, lyxliv och olika former av exploatering. Veronica är en excentrisk, 37-årig kvinna med sensuell röst, blonderat hår, mörkrött läppstift och långa röda naglar. Hon går klädd i klanrutiga herrkostymer, uttrycker sig tvärsäkert, högt

och taktlöst om allting. Veronica är tillsammans med Duncan, en bisexuell man som smittar henne med aids.

I tillbakablickar skildras de två kvinnornas vänskap och deras ojämlika relation. Det är en vänskap som sträcker sig över tjugo års tid och som trots, eller på grund av, deras olikheter verkar förlösande för dem båda. En vänskap där Alison i analogi med sagan om *Flickan som trampade på brödet* beskriver både sig själv och Veronica som två *demoner* som genom sin ömsesidiga medkänsla gjorde varandra mänskliga (*Veronica* s. 256).

2.4 Relation – interpersonell struktur

Eftersom all text innebär någon form av kommunikation mellan en *sändare* och en *mottagare* som deltagare i en yttre social verksamhet kan man säga att all text har en social, mellanmänsklig, dimension. I den yttre sociala kontexten är det textens författare Mary Gaitskill och hennes förlag som är *sändare* och textens läsare som är *mottagare* (Hellspong & Ledin 1997:172).

Att tala är att utföra en *språkhandling* eftersom vad som sägs och hur det sägs påverkar andra människor. Genom språkhandlingar (allt ifrån påståenden, frågor, befallningar, hot, komplimanger till löften etc.) etableras maktförhållanden och relationen mellan sändare och mottagare tydliggörs. Språkhandlingar kan skapa både närhet och distans.

I romanens inre värld skapar texten en ram för sitt samspel med läsaren och Alison drar in läsaren i denna, sin textvärld, genom förtroliga språkhandlingar och ett nära tilltal. I denna inre miljö riktar sig *textjaget* Alison till romanens *textdu*:

You. You. When I knew Veronica, I was healthy and beautiful, and I thought I was so great for being friends with somebody who was ugly and sick. (KT r. 34-37)

Du. Du. När jag kände Veronica var jag frisk och vacker, och jag tyckte att jag var så fantastisk för att jag var vän med någon som var ful och sjuk. (r.34-37)

Nu är Alison själv sjuk i Hepatit C och betraktar sig som ful och Veronica har dött i aids. Vem är textens *du*? Är det Veronica? Eller vänder sig Alison till sig själv som ung och vacker?

2.5 Form – textuell struktur

Veronica har en *komplex* kronologisk komposition med hopp fram och tillbaka i tiden, där Alison (textens *jag* och *subjekt*) i ett subjektsperspektiv under en dag reflekterar över sitt nuvarande liv och sitt förflutna.

På den textstrukturella nivån urskiljer Hellspong & Ledin olika *lexikogrammatiska dimensioner*, eller axlar, som har med informationstäthet och känslan av fysisk närhet och gripbarhet att göra: nominal-verbal, specifik-allmän, abstrakt-konkret (Hellspong & Ledin 1997: 99).

Veronica är övervägande *verbal* och resonerande (få långa nominalfraser men många verb och pronomen på bekostnad av substantiv) *allmän* och inte specialiserad (inga fackord, enkla substantiv dominerar på bekostnad av sammansatta substantiv, inga överlånga ord, få statiska verb), *konkret*, med en känsla av fysisk gripbarhet (få abstrakta substantiv, få passiva verb) med dynamiska verb, och konkreta, enkla substantiv, i en konkret stil med konkreta substantiv där korta ord dominerar. (Som jämförelse kan nämnas att myndighetstexter är *nominala-specifika-abstrakta*.)

A car swishes around the corner, filling a fat wet drop with a second of head-light. The girl breaks away and runs into the rain. (KT r. 50-53)

En bil susar runt hörnet och fyller för en sekund en fet våt droppe med strålkastarljus. Flickan sliter sig loss och springer in i regnet. (r. 50-52)

Romanens *tidsdisposition*, med växlingar fram och tillbaka i tiden, påverkar även *temadispositionen* som är både *specifik* och *generell* eftersom huvudpersonen, driven av sitt behov av att förstå de bakomliggande orsakerna till varför hennes liv blev som det blev, i sina tankar omväxlande belyser delen, det *specifika* (dvs. minnesfragment och händelser ur det förflutna) och helheten, det *generella* (Hellspong & Ledin 1997: 99).

Genom en *jämförelsedisposition* där man ser händelser från ett helt nytt perspektiv förändras ramarna i den inre textvärlden. Alison använder en *ontologisk* metafor (en känsla eller idé representeras av ett föremål) i en inre, mental representation av tio bilder där hon föreställer sig hur nya insikter får hennes *bild* av verkligheten att se annorlunda ut i den tionde bilden:

Imagine ten pictures of this conversation. In nine of them, she's the fool and I'm the person who has something. But in the tenth, I'm the fool and it's her show now. For just a second, that's the picture I saw. (KT r. 927-932)

Tänk dig det här samtalet som tio bilder. I nio av dem är det hon som är dåren och jag som är den som har någonting. Men i den tionde är det jag som är dåren och det är hennes show nu. För en kort sekund var det den bild jag såg. (r. 927-932)

2.6 Stil

I ett värdesystem där man delar in skönlitteraturen i högprestige- och lågprestigeromaner (Yvonne Lindqvist 2005:39) tillhör *Veronica* – ursprungligen utgiven på kvalitetsförlaget

Random House och med många prestigefulla litterära utmärkelser och nomineringar – gruppen kvalitetsromaner.

Veronica har en konstnärlig stil och ett personligt färgat bildspråk, där ett yttre skeende nästan alltid gestaltar ett inre tillstånd i en serie återkommande bilder och motiv, ofta hämtade från sagor eller musik, som blir alltmer komplexa, allteftersom de laddas med mer och mer symboliskt innehåll:

**Outside the windows, electric music corkscrewed through the air. (KT r. 511- 513)
Utanför fönstren borrar sig elektrisk musik genom luften i vassa spiraler. (r. 511- 513)**

Stilen är modern och (på en och samma gång) lättläst utan att för den skull vara lättillgänglig; en stil med besjälning och *sinnesanalogier* där en mänsklig röst ”öppnar” en sång full med bilder, känslor och lukter:

**But his voice opened the song like a picture book with feelings and smells in it. (Veronica s. 69)
Men han öppnade sången med sin röst som om den var en bilderbok med känslor och lukter.**

Det förekommer även ganska stor variation mellan meningslängd, mellan enkelt och komplext bildspråk och mellan vardagligt språk och poetisk stil, beroende på var Alisons befinner sig i textens landskap och i sin inre, själsliga resa:

The endless beautiful rooms inside the songs – wander through them long enough and their beauty and endlessness become horrible. (Veronica s. 51).

De ändlösa vackra rummen inuti sångerna – vandra genom dem länge nog och deras skönhet och ändlöshet blir fasansfull.

Alison har en inre dialog med ett språk som är direkt och okonstlat. Ibland är hennes språk poetiskt, andra gånger grovt eller ironiskt, men oftast visuellt med målande beskrivningar i ett nära tilltal, med ett närperspektiv för att ge sinnlig åskådlighet. Ett exempel på ett stilistiskt framträdande drag i *Veronica* är meningsfragment, som ofta används som stilistiskt verkkningsmedel för att eftersträva psykologisk realism, framför allt i dialogerna:

**“You don’t know.” I speak quietly, looking down. “You don’t know.” I’m humiliated. He’s angry. That way, we touch together. Tears come into my eyes. I look up; John looks away.
“Just open the window,” he says. “I’ll make us some coffee.” (r. 529-535)**

”Du har ingen aning.” Jag talar tyst och ser ner. ”Du har ingen aning.” Jag är förödmjukad. Han är arg. På det sättet rör vi vid någonting hos varandra. Mina ögon fylls med tårar. Jag ser upp, John ser bort. ”Ta och öppna fönstret, bara.” säger han. ”Jag sätter på lite kaffe.” (r. 529-535)

Tematiken berör frågor som sex, sjukdom och död, åldrande, frihet och förtryck, men även frågan om individens ansvar för sitt öde. Alison använder stilfigurer som *metonymi* för att beskriva familjeband: *lever, hand*. När hon ser tillbaka på sitt liv och relationen med familjen är hon sjuk i Hepatit C (inflammation i levern efter sprit-, tablett- och heroinmissbruk) och har värk i sin arm på grund av sviterna från en bilolycka (mina understrykningar):

I loved them like you love your hand or your liver, without thinking about it or even being able to see it. But my music made that fleshly love feel dull and dumb, deep, slow, and heavy as stone. (r. 212-217)

Jag älskade dem som du älskar din hand eller din lever, utan att tänka på den eller ens kunna se den. Men min musik fick den där köttsliga kärleken att framstå som tråkig och dum, djup och långsam och tung som sten. (r. 212-217)

I de episoder som utspelar sig i nutid upplever Alison naturen som besjälad och hotad.

Naturens lidande och utsatthet blir en bild av hennes egen utsatthet och lidande. En metafor för hur hennes eget hjärta, (emotionella hälsa) under lång tid påverkades av det ”sjuka” runt omkring henne (mina understrykningar och kursivering):

The wet pavement is lush as a stone sponge. Giant trees grow up out of it and buckle it with their knotted muscle roots. Their bark is porous, like breathing skin. *Through their skin you feel the beat of their huge hearts from down in the ground.* [...] How much sickness can even a huge heart take before it gets sick itself? The canyon is full of dead and dying oaks. Scientists don't know why. It's hard to believe we didn't kill them. (*Veronica* p.119)

Den våta trottoaren är frodig som en svamp av sten. Jättelika träd växer ut från den och knäpper ihop den med sina knotiga muskulösa rötter. Deras bark är porös som hud som andas. Genom deras hud kan man känna pulsen av deras enorma hjärtan från långt nere i jorden.[...] Hur mycket sjukdom kan ett stort hjärta bära på innan det själv blir sjukt? Dalen är full av döda och döende ekar. Vetenskapsmännen vet inte varför. Det är svårt att tro att det inte är vi som har dödat dem.

3 Översättningen

3.1 Överväganden inför översättningen

Lita Lundquist talar om vikten av att skaffa sig en ”global översikt” av texten i sin helhet och en överordnad strategi för hur texten ska verka i sin nya situation (Lundquist 2007: 36). För översättaren gäller det därför att förstå vilken funktion källtexten har och vilket syfte: Är den informativ, expressiv eller imperativ? (Ingo 1991:159). Är textens syfte att sprida information, förmedla en estetisk upplevelse eller att propagera för en åsikt? *Veronica* väcker existentiella frågor men syftet är inte att informera om faktiska händelser eller att agitera för någon speciell uppfattning.

Veronica är en formbetonad text med ett omsorgsfullt formulerat språk där den expressiva, subjektiva funktionen dominerar. Syftet är alltså expressivt, att genom ett konstfullt språk förmedla upplevelser. För mig har det därför främst varit viktigt att uppnå stilistisk och estetisk ekvivalens utan att den *pragmatiska* ekvivalensen, (det underliggande budskapet och textens funktion) i den nya kontexten blir lidande. Jag måste förstå vad det är i textens yttre form och inre värld som gör den unik. Jag måste också förstå vad det är som författaren vill säga med sina ord och vilken betydelsepotential orden har i sin ursprungliga kulturkontext.

Som översättare har jag gått från ett socialt sammanhang där jag först varit mottagare för att sedan själv blir sändare i en sekundär kommunikation där total ekvivalens mellan källtext och måltext är omöjlig (Yvonne Lindqvist 2005:37). Ska jag eftersträva en källspråksorienterad översättning och behålla originalets form och känsla eller en målspråksorienterad där översättningen låter som en originaltext på målspråket? Yvonne Lindqvist kallar en översättning som styrs av originaltextens stil och funktion för *adekvansinriktad* och en översättning som styrs av de nya mottagarna i den nya kontexten för *acceptansinriktad*. Vid en *adekvansinriktad* översättning finns risken att måltexten låter konstlad och exotisk, vid en *acceptansinriktad* översättning finns risken att den nya texten förlorar originalets unika röst.

3.2 Översättningsstrategier

Eftersom det här är en översättning av ett utdrag ur en skönlitterär roman som hör till högprestigelitteraturen har jag som övergripande, ”global”, översättningsstrategi valt att använda mig av en imitativ adekvansinriktad översättning. När det gäller den ”lokala” översättningsstrategin som bör överensstämma med den ”globala” strategin och gäller textens konkreta uttryck på målspråket har jag exempelvis översatt metaforer med samma bilder i så stor utsträckning som möjligt för att åstadkomma stilistisk och estetisk ekvivalens (Lundquist 2007:91).

Jag anser att en skönlitterär text med sin inre värld och sina inre rum och ramar (de sociala situationer som texten själv konstruerar för sitt samspel med läsaren) kan ge fördjupade insikter i både den inre och den yttre världen och gestalta strukturer som är osynliga i den yttre världen. Jag anser också att i en roman förenas en yttre och en inre verklighet i ett magiskt och dynamiskt samspel och man måste förstå romanen både som helhet, som en andlig kontext där allting hänger ihop i ett större ömtåligt semantiskt ”ekosystem”, och på djupet, för att kunna översätta den korrekt, både globalt och lokalt.

Jag har valt att koncentrera min uppsats på *intertextuella* perspektiv i *Veronica* eftersom romanen genomgående alluderar till sagans budskap, visdom och narrativa struktur. Jag kommer att ta upp tre sagor som med sina arketypiska strukturer ger tolkningsnycklar till *Veronicas* inre och specifikt kvinnliga värld samt även några intertextuella referenser till musikens och fotokonstens världar och budskap.

Min ambition har varit att försöka förmedla skönheten i det som Alison kallar ”den tionde bilden”: den inre bild där sanningen framstår i ett nytt och klarare ljus.

4 Översättningskommentar

4.1. Sagans psyko-arkeologi

Alla texter bygger på tidigare texter. Alla texter har förbindelser med andra texter och ett släktskap som de mer eller mindre tydligt refererar till, lånar drag från, för en slags dialog med, återskapar, lånar från, omformar, vänder sig mot eller knyter an till. Dessa utgör en *intertextuell* kontext. (Hellspong & Ledin 1997:56). När texten är del av en äldre tradition med starka genremönster och formbundna texter, som t.ex. protokoll rör det sig om en *vertikal* intertextualitet.

Textens förbindelser med texter från andra genrer och verksamheter kallas för *horisontell* intertextualitet. Ett sätt att använda *horisontell* intertextualitet är att göra *allusioner* och anspelningar på andra texter. I *Veronica* förekommer både öppna referenser och allusioner till andra texter, framför allt till olika sagor (*Flickan som trampade på brödet*, *Hans och Greta*, *Alice i Underlandet*, *Den lilla flickan med svavelstickorna*) men även öppna och dolda referenser till musik (*La Bohème*, *Rigoletto*, *The Doors*) filmer (*Camille*, *A Star Is Born*, *Vampire Lesbians of Sodom*) och fotokonst (*Robert Mapplethorpe*, *berömda modebilder*). Det här bidrar till verkets komplexitet och djup.

Clarissa Pinkola Estés som är en jungiansk analytiker, poet och *cantadora* (historieberättare och förvaltare av de gamla mångkulturella sagorna) menar att vi lever i en värld där det vilda i naturen och det vilda i kvinnan är utrotningshotade. I sin verksamhet som psykoanalytiker använder hon sagor och myter som läkekonst, och hon betonar vikten av att hitta tillbaka till det vilda och oförstörda i vår natur. Genom ”psyko-arkeologiska” utgrävningar kan vi upptäcka resurser som finns inrymda i kvinnans djupaste natur. I *Kvinnor som slår följe med vargarna* säger hon:

Sagor, myter och berättelser ger oss insikter som skärper blicken så att vi kan urskilja och följa stigen som banats av det vilda i vår natur. Den lärdom sagorna ger är att stigen inte har vuxit igen utan alltså leder kvinnan längre och längre in i hennes egna kunskaper. De spår vi alla följer tillhör det vilda och medfödda instinktiva självet. (Pinkola Estés 2001:18)

Här kan man erinra sig vad Mary Gaitskill talar om i intervjun tidigare när hon beskriver hur den inre kraften i Dickens berättelser gav henne insikter om hennes eget liv (2.1.2. s. 6).

Veronica inleds med en scen från Alisons barndom där hon och hennes två systrar sitter hopkurade intill sin mamma som läser sagan om *Flickan som trampade på brödet* av H.C. Andersen (*Veronica* s. 3-4).

Sagan handlar om en liten söt och elak flicka som skäms över sina fattiga föräldrar och som på väg hem från sina rika arbetsgivare trampar på brödet för att inte smutsa ner sina vackra skor. Som straff hamnar Ingrid, den lilla flickan, i underjorden bland ondskefulla varelser och hennes kropp blir till en stenbild, oförmögen att röra sig och tom invändigt. Efter många år bland demoner blir hon räddad av att en liten flicka gråter över hennes öde.

När Alison som vuxen ser tillbaka på sitt liv och plötsligt minns barndomens saga, inser hon hur djupt den har kommit att representera hennes egen livsresa. Alison som är allvarligt sjuk efter att ha använt droger och vanskött sin hälsa under många år, söker försoning med sitt liv och intuitivt finner hon stöd i sagan som blir en allegori med ett moraliskt budskap vars *sens moral* hon ofta återkommer till. På den näst sista sidan i *Veronica* refererar Alison för sista gången till sagan om *Flickan som trampade på brödet*:

I sank down into darkness and lived among the demons for a long, long time. I became one of them. But I was not saved by an innocent girl or an angel crying in heaven. I was saved by another demon, who looked on me with pity and so became human again. And because I pitied her in turn, I was allowed to become human, too. (*Veronica* p. 256)

Jag sjönk ner i det mörka och levde bland demonerna under en lång, lång tid. Jag blev en av dem. Men jag blev inte räddad av en oskyldig flicka eller en ängel som grät i himlen. Jag blev räddad av en annan demon, som visade mig medkänsla och då blev mänsklig igen. Och därför att jag i min tur visade henne medkänsla var det också möjligt för mig att bli mänsklig.

Clarissa Pinkola Estés talar om sagor som läkemedel (mina understrykningar):

För det mesta hittar vi [analytiker och analysand] förr eller senare den illustrativa myt eller saga som innehåller all den kunskap en kvinna behöver för sin aktuella psykiska utveckling. En sådan berättelse innefattar kvinnans själsliga drama. Den är som en teaterpjäs med scenanvisningar, personkaraktistiker och rekvisita. (Pinkola Estés 2001:25)

Som barn lekte Alison och hennes småsyster att de var go-go-dansare. Några år senare när hon flyttat hemifrån står hon utanför en go-go-klubb men blir inte insläppt (mina understrykningar):

The go-go clubs didn't let me in, but I could hang out in front, talking with the bouncer and warming myself in the heat from the door. Men would say, "Here's the Little Match Girl!" and drop bills in my basket without taking anything. There were huge neon signs above us, a big red one of an apple and a snake and a naked woman with big tits. (KT r. 285-294)

Jag blev inte insläppt på go-go-klubbarna men jag fick lov att stå och hänga utanför och prata med vakten och värma mig i värmen från dörren. Männen brukade säga: "Här är den lilla flickan med svavelstickorna!" och lägga sedlar i min korg utan att ta någonting. Över våra huvud hängde enorma neonskyltar. En av dem var stor och röd med ett äpple och en orm och en naken kvinna med stora tuttar. (r. 285-294)

Det här är en allusion till H.C. Andersens saga *Den lilla flickan med svavelstickorna*. Sagens lilla fattiga gatubarn blir inte insläppt till värmen i ljuset från järnkaminen men värmer sig med sina svavelstickor och tror sig se sin döda mormor (Andersen 1945:29). Den sjuttonåriga

Alison blir inte insläppt till värmen, till ljuset från jukeboxen, och hon tror sig se sin far vaka över henne i *barspegelns dimmor*.

My father wandered off into his music, but he came back in the cloudy barroom mirror to watch over me. (KT r. 562-565)
Min far vandrade iväg in i sin musik men han kom tillbaka i barspegelns dimmor för att vaka över mig. (r. 562-564)

I den ”lokala” översättningsstrategin är det viktigt att vara lyhörd för de associationer och känslor som sagan väcker eftersom de är en nyckel till en djupare förståelse av textjagets inre värld. Pinkola Estés säger (min understrykning):

Historiskt sett, och särskilt i den manliga psykologin har sjukdom, utstötthet och lidande, ofta betraktats som en frigörelse av initiationskaraktär och ofta tillmäts stor positiv betydelse. [...] Att bli välsignad av någon man ser upp till, att undervisas på ett djupgående och stödande sätt av någon som är äldre utgör former av initiation av stor intensitet med sina egna spänningar och pånyttfödelser. Om flickan med svavelstickorna kan vi säga att hon är både mycket nära och mycket långt ifrån den övergångsfas av rörelse och handlande som skulle ha fullbordat initiationen. I sin hårda tillvaro har hon stoffet till en initiationsupplevelse, men hon har ingen inom sig eller i sin omvärld som kan stötta henne i denna psykiska process. [...]. Den lilla flickan med svavelstickorna har en inre mormor som istället för att ryta till – ”Vakna nu! Upp med dig! Sök dig till värmen kosta vad det vill” – för in henne i ett fantasiliv, för henne till ’himlen’. (Pinkola Estés 2001: 297-298)

4.2 Sagans muntliga arv

Sagan om *Flickan som trampade på brödet* skapar en slags resonansbotten och ram för läsarens tolkning av *Veronica*. På det ”lokala” planet, ner på textens minsta kommunikativa nivå, gestaltar orden (med sina prosodiska drag) i sin rytm, intonation, betoning, melodi sagans muntliga ursprung som korresponderar med rytmen i människans andning och i hennes hjärtas slag:

I had walked out through the gauze veil of the song, not into killing or dying, but into colored lights, hunt and escape. But my parents were still there, like the wishing well and carousel, hidden in shimmering spots. “She is going to make her way into the world”, said my mother. She stood at the counter stirring a bright bowl with her brisk arm. She opened a book on her lap, and read a story about a wicked girl who fell down among evil creatures. My father wandered off into his music, but he came back in the cloudy barroom mirror to watch over me. *I’ll be looking at the moon, but I’ll be seeing–.* (KT r.550-566)

Jag hade gått ut genom slöjorna i sången, inte för att döda eller dö, men in i det färgade ljuset, till jakten, till flykten. Men mina föräldrar fanns fortfarande där, precis som önskebrunnen och karusellen, dolda i skimrande fläckar. ”Hon kommer att ta sig fram i världen.” sa min mor. Hon stod vid diskbänken och rörde i en skinande skål med sin snabba arm. Hon slog upp en bok i sitt knä och läste en saga om en stygg flicka som föll ned bland ondskefulla varelser. Min far vandrade iväg in i sin musik men han kom tillbaka i barspegelns dimmor för att vaka över mig. *När jag ser på månen, ser jag dig –.* (r. 550-565)

I citatet ovan är minnet av mamman, som står i köket och rör i en skinande skål, intimt förknippat med just kroppslighet: näring (bröd), fysisk närhet och (muntlig) visdom.

Språket är nära och vardagligt, som i sagans värld: ”*She stood at the counter ...*”, men med

sagens magiska inslag. Alison känner sig beskyddad av sin far som hon skymtar i barspegelns dimmor. Magiska speglar är ett återkommande tema i sagor och fantasy².

Stilen anknyter till sagans urgamla muntliga berättelseteknik genom en upprepning av regelbundna underliggande mönster. Exempel på detta är upprepning av fonetiska element, i *alliterationer* (bokstavsrim) *bright, bowl, brisk*:

She stood at the counter stirring a Bright Bowl with her Brisk arm. (KT r. 557-559)

Hon stod vid diskbänken och rörde i en skinande skål med sin snabba arm. (r. 557-559)

I samma stycke förekommer *assonans* där vokalen i två ord följs av samma konsonant: *killing, colored*, och vokalrim (vanlig i folkvisor): *dying, lights*.

I had walked out through the gauze veil of the song, not into killing or dying, but into colored lights, hunt and escape. (KT r.550-554)

Jag hade gått ut genom slöjorna i sången, inte för att döda eller dö, men in i det färgade ljuset, till jakten, till flykten. (r. 550-553)

Rytmen i verbfraserna: *not into killing or dying, but into colored lights*, gör att det känns som om orden och idéerna drivs framåt av sin egen inneboende kraft. Här uppnås på en gång stilistisk effekt och rytm i språket: *not-but, killing-colored, dying-lights*.

Texten är övervägande verbal med en konkret stil, där korta ord dominerar med många konkreta substantiv. I den textuella strukturen på den syntaktiska textnivån finns det rikligt med exempel på retoriska bindningar, alltså upprepningar av fonetiska, lexikaliska och syntaktiska element. Med *anaforer* (upprepning av parallella led i inledning av fraser): *she is going, she stood, she opened* tillsammans med dynamiska verb, *stirring, opened, read*, understryks pulsen och rytmen i tankegången, sammanhanget i texten men även skönheten i språket:

“She is going to make her way into the world”, said my mother. She stood at the counter stirring a bright bowl with her brisk arm. She opened a book on her lap, and read a story about a wicked girl who fell down among evil creatures. (KT r. 556-562)

”Hon kommer att ta sig fram i världen.” sa min mor. Hon stod vid diskbänken och rörde i en skinande skål med sin snabba arm. Hon slog upp en bok i sitt knä och läste en saga om en stygg flicka som föll ned bland ondskefulla varelser. (r. 556-561)

Allt det här återknyter till en urgammal muntlig berättartradition där rytmen och språk- och satsmelodin samverkar i helhetsupplevelsen tillsammans med välbekanta narrativa strukturer och bilder: *killing or dying, hunt and escape*, och där berättaren vänder sig till (en eller flera) lyssnare.

Mina egna svenska alliterationer t.ex. *slöjorna/ sången, döda/ dö, ljuset/ jakten, färgade/ flykten*, saknar de engelska ordens mjuka uttal, och ibland är språkets estetiska funktion

² *Snövit, Through the Looking-Glass, and What Alice Found There, Harry Potter* m.fl.

viktigare än dess informativa funktion, t.ex. vid ordlekar och ljudmåleri (Ingo 1991:161) men det vackra rimmet *wishing well and carousel* (från Jo Staffords sång) gick inte att översätta imitativt till någonting annat än målspråkets *önskebrunnen och karusellen*. Det här är ett exempel på hur källtextens estetiska uttryck kan gå förlorad i måltexten.

4.3 Bilder av verkligheten

När Veronica i början av kvinnornas bekantskap frågar Alison hur hon hamnade i modellbranschen svarar Alison (min understrykning):

By fucking a nobody catalog agent who grabbed my crotch. (KT r. 856-857)

Genom att knulla en nolla till katalogagent som tafsade mig mellan benen. (r. 856-857)

Alisons svar är uppriktigt och utan förskönande omskrivningar eftersom hon föraktar Veronica, som hon tycker är en fullkomligt obetydlig person, en ”myra”.

Efter deras samtal, där hon i nio av tio mentala bilder ser sig själv som den intressanta personen, den som ”har någonting”, och Veronica som ”dåren”, ser plötsligt Alison i den tionde bilden sig själv i ett helt nytt ljus, som den verkliga dåren, och rollerna blir ombytta:

Imagine ten pictures of this conversation. In nine of them, she’s the fool and I’m the person who has something. But in the tenth, I’m the fool and it’s her show now. For just a second, that’s the picture I saw. (KT r. 927-932)

Tänk dig det här samtalet som tio bilder. I nio av dem är det hon som är dåren och jag som är personen som har någonting. Men i den tionde är det jag som är dåren och det är hennes show nu. För en kort sekund var det den bild jag såg. (r. 927-932)

En *proposition* är ett påstående om ett tema. Om *faktiska* propositioner kan man säga att det påstår att någonting ser ut på ett visst sätt i textvärlden. Propositionerna kan skilja sig åt genom *modalitet*. (Hellspång & Ledin 1997:133). När den unga Alison beskriver omständigheterna kring hur hon blev modell i Paris är det en faktisk proposition i romanens inre värld, ett påstående hon gör om verkligheten i textvärlden. Men sedan förändras perspektivet genom att Veronica blir deltagare i Alisons mentala process och i sin tur påverkar ramen med sin nya icke-faktiska proposition.

I den tionde bilden ser Alison plötsligt en annan och kanske sannare bild av sanningen än sin egen. Den tidigare faktiska propositionen i de nio föregående bilderna förvandlas i den tionde bilden till en icke-faktisk, byggd på behövlighet och känslan, nyttan, moralens krav, (Hellspång & Ledin 1997:134). Alisons självbild har vilat på hennes tolkningsföreträde av det som skedde. I den här scenen, i den tionde bilden, i romanens inre ram, sker plötsligt en maktförskjutning mellan kvinnorna och man kan se det som att det är här Alisons läkningsprocess börjar.

Relationen mellan kvinnorna i berättelsens inre ram förändras plötsligt, vilket gör att Alison vågar minnas vad som *verkligen* hände henne hos katalogagenten. Här alluderar hon till ännu en saga, *Alice i Underlandet* av Lewis Carroll (min understrykning):

Fucking Gregory Carson was like falling down the rabbit hole and seeing things flying by without knowing what they meant. Except I *was* the rabbit hole at the same time, and he was stuffing things down it like crazy, just throwing everything in, like he couldn't get rid of it fast enough. (KT r. 934- 941)

Att knulla Gregory Carson var som att falla ner i kaninhålet och se saker flyga förbi utan att förstå vad de betydde. Bara att jag *var* kaninhålet samtidigt och att han proppade ner saker i det som en galning, bara kastade in precis allt, som om han inte kunde bli av med det fort nog. (r. 934- 941)

Alison använder sagans form, element, rekvisita och händelseförlopp på ett ironiskt, parafraiserande sätt. Även namnet *Alison* kan ses som en tydlig referens till *Alice*. Där sagans sjuåriga Alice i början av sitt fall ner i kaninhålet tänker på skolsalar, bilder och kartor, ber katalogagenten Gregory Carson (som liknas vid en jordekorre) att romanens sjuåriga Alison ska berätta lite om första klass. Där sagans Alice gråter och äter en kaka efter sitt fall, skakar romanens Alison och tröstar sig med blåbärspaj med vispgrädde. Där sagans Alice finner en mycket liten nyckel som passar i en mycket liten, dold dörr i den långa korridor med låsta dörrar som leder till en magisk trädgård, får romanens Alison en ”nyckel till en annan, magisk tillvaro”, modellvärlden i Paris.

För både sagans Alice och romanens Alison får deras ”fall” konsekvensen att deras syn på livet, dvs. på världen, sin kropp och sitt jag, blir förvrängd och där sagans Alice känner sig som ett teleskop³ känner verklighetens Alison, efter övergreppet, ingenting alls.

4.4 Återkommande bilder i bilder

Veronica innehåller en mängd *nyckelord* som hjälper läsaren att röra sig in i den mångbottnade textens inre textvärld *som igenom en oändlig rad av rum och gångar fulla med syner och äventyr* (r. 142-143). Orden har betydelsepotential som blir realiserade i en kontext och tar med sig denna nya betydelsepotential in i en ny kontext där ordets extension genom associationer och konnotationer har blivit större. Exempel på symbolladdade ord är *window*, *room*, *picture*, som har symboliska, och ontologiska metaforiska konnotationer.

Efter Alisons ”fall” hamnar hon i Paris, som är både som *Underlandets* vackra trädgård, och det Helvete med ondskefulla och äckliga varelser som skildras i *Flickan som trampade på brödet*. Alain är ägare till Paris största modellagentur där hon blir anställd. Hon liknar hans

³ What a curious feeling! said Alice; 'I must be shutting up like a telescope.' (Carroll 1975:6)

ögon vid ett fönster som öppnar sig mot rymden, när han, under det att han frågar henne om hon är stor (*skit*) eller liten (*skit*), förför henne första gången (min understrykning):

It was like a window opening into space. It was dark and cold. Burning meteors fell in a bright, endless shower. He said "Are you big shit? Or just cute little shit?" His voice was wondering and tender. The window closed. "Big or little?" (*Veronica* s.75)

Det var som ett fönster som öppnade sig mot rymden. Det var mörkt och kallt. Brinnande meteoriter föll i en lysande, oupphörlig kaskad. Han sa: "Är du stor skit? Eller bara söt liten skit?" Hans röst var undrande och ömsint. Fönstret stängdes. "Stor eller liten?"

"Fönstret" mot det oändliga stänger sig. När Alison senare återvänder till New York efter att Alain har svartlistat henne som fotomodell och bestulit henne på hennes pengar är Veronica den enda som förmår ge henne lite tröst och Alison upplever Veronicas ögon som "fönster i en fängelsecell" (min understrykning):

I knew how trite and smug she was being, and I felt superior to it. But I didn't know the gentleness of her eyes. They were like windows in a prison cell – you look out and the sky comforts you without you knowing why. Unknowingly I took comfort and went back to feeling superior. (*Veronica* s.115)

Jag märkte hur banal och självgod hon var, och jag kände mig överlägsen det där. Men jag märkte inte ömsinthen som fanns i hennes ögon. De var som fönster i en fängelsecell – du ser ut och himlen tröstar dig utan att du förstår varför. Utan att märka det lät jag mig tröstas och fortsatte känna mig överlägsen.

4.5 Om intentioner

Mary Gaitskills romaner uppfattas som kontroversiella och hon säger sig ofta ha blivit missförstådd av kritiker, även av de kritiker som är positiva till hennes verk.

I min första "roll" som läsare/mottagare av *Veronica* fanns inte något behov av att få veta hur korrekt min tolkning av romanens händelser var. För mig i "rollen" som översättare/sändare är det däremot viktigt att veta att jag förmedlar författarens intentioner på ett korrekt sätt och att förvissa mig om att jag förstår hur hon förhåller sig till sina ämnen.

Lita Lundquist menar att man vid en imitativ översättning om man inte är oerhört lyhörd för de små nyanserna, som exempelvis ironi, i språket riskerar att distansera sig från textens ursprungliga intention och funktion (Lundquist 2007:40).

Eftersom Mary Gaitskill är en skönlitterär författare som gestaltar händelser utan att agitera för åsikter var det viktigt för mig att få veta vad hon som kvinna och medmänniska anser om Alisons "fall". I artikeln *On Not Being A Victim* i Harper's Magazine 1994 uttalar hon sig om *daterape*, våldtäkter och emotionell grymhet. Hon förklarar på ett empatiskt och inkännande sätt med exempel från sitt eget liv hur svårt det kan vara att stå upp för sig själv om man bara har fått lära sig att lyda auktoriteter (föräldrar, lärare, idoler i massmedia) och aldrig har fått lära sig att lyssna inåt (min understrykning och översättning):

One reason I had sex with strangers when I didn't really want to was that part of me wanted the adventure, and that tougher part ran roughshod over the part of me that was scared and uncertain. I'll bet the same thing happened to many of the boys with whom I had these experiences. All people have their tough, aggressive selves as well as their more delicate selves. If you haven't developed these characteristics in ways that are respectful of yourself and others, you will find it hard to be responsible for them. I don't think it's possible to develop yourself in such ways if you are attuned to following rules and codes that don't give your inner world enough importance.

En anledning till varför jag hade sex med främlingar när jag egentligen inte ville var att en del av mig ville ta del av äventyret och att den tuffare sidan körde över den sida av mig som var rädd och osäker. Jag slår vad om att samma sak hände med många av pojkarna som jag delade erfarenheten med. Alla människor har sina tuffa aggressiva sidor precis som de har sina mer ömtåliga sidor. Om du inte har utvecklat de här karaktärsdragen på sätt där du både respekterar dig själv och andra kommer du att få svårigheter med att ta ansvar för dem. Jag tror inte att det är möjligt att utvecklas på dessa sätt om du är van vid att följa regler och koder som inte tillmäter din inre värld tillräckligt vikt.

Alisons mamma gör pappersdockor till sina döttrar. Det är tvådimensionella bilder av vackra flickor som dansar i en tvådimensionell representation av världen och kvinnligheten. Hon fäster bilderna över flickornas gemensamma säng, så att de är de bilder flickorna tar med sig in i sina drömmar. I *Det andra könet* säger Simone de Beauvoir: ”Man föds inte till kvinna, man blir det” (s.325). Hon talar om flickans upplevelse att vara subjekt och att bli avslöjad som *alteritet*⁴ (av latinets **alter**: annan) ”det andra” i ett manligt universum (mina understrykningar):

Fantasier, påhitt, pueril dramatik, falsk entusiasm, bisarrerier; orsaken kan inte sökas i en mystisk kvinnlig själ utan i flickans situation. Det är en märklig erfarenhet för en individ som upplever sig själv som subjekt, autonomi, transcendens, som något absolut, att i sig själv upptäcka underlägsenheten som en given essäns; det är en märklig erfarenhet för den som sätter sig som den Ene att för sig själv avslöjas som alteritet. Det är vad som händer flickan när hon genom att känna världen uppfattar sin situation som kvinna i den. Den sfär hon tillhör är från alla håll omringad, begränsad och dominerad av ett manligt universum; hur högt hon än höjer sig, hur långt hon än vågar sig, kommer det alltid att finnas ett tak över hennes huvud och murar som spärrar hennes väg. (Simone de Beauvoir 2002: 354)

Clarissa Pinkola Estés förklarar samma fenomen men från en jungiansk synvinkel genom att använda sagan om *Den lilla flickan med svavelstickorna* som modell:

Flickan vandrar gata upp och gata ner och försöker sälja sina svavelstickor till okända. Denna scen belyser en av de egendomligaste följderna av att en kvinna har fått sin instinkt skadad: bredvilligheten att avstå från ljuset för en billig penning.[...] De [svavelstickorna] symboliserar vishet och, ännu viktigare, de lyser upp medvetandet, ersätter mörker, med ljus, tänder den eld som slocknat. Elden är den främsta symbolen för den förnyande kraften i psyket. (Pinkola Estés 2001: 298)

4.6 Intertextualitet i musikens oändliga rum

Musiken spelar en stor roll i *Veronica* som medium och incitament för transcendens, flykt, gränslöshet och frihet. När jag inför den globala översättningsstrategin skaffade mig översikt i texten som helhet, insåg jag att för Alison är musiken inte bara en njutbar upplevelse utan

⁴ Ett filosofiskt begrepp som (mycket förenklat) kan betecknas som *avvikelse från normen*, det förväntade eller lagenliga.

även ett *tillstånd*, en internaliserad verklighet, där man rör sig *i* musiken och man *är* musiken, och musiken representerar ett gränslöst *tillstånd* med oändliga möjligheter där budskapet är att ingenting är rätt eller fel.

Alison jämför musiken hon själv lyssnar på med sånger som hennes far lyssnar på (Doris Day, Jo Stafford, Charles Trenet och Nat King Cole) (mina understrykningar):

The new songs had no humility. They pushed past the veil and opened a window into the darkness and climbed through it with a knife in their teeth. The songs could be about rape and murder, killing your dad and fucking your mom, and then sailing off on a crystal ship to a thousand girls and thrills, or going for a moonlight drive. They were beautiful songs, full of places and textures – flesh, velvet, concrete, city towers, desert sand, snakes, violence, wet lands, childhood, the pure wings of night insects. Anything you could think of was there, and you could move through it as if it were an endless series of rooms and passages full of visions and adventures. And even if it was about killing and dying – that was just another place to go. (KT r. 126-146)

De nya sångerna hade ingen ödmjukhet. De pressade sig förbi slöjan och öppnade ett fönster in i mörkret och klättrade rakt in med en kniv mellan tänderna. Sångerna kunde handla om våldtäkt och mord, om att döda sin pappa och knulla sin mamma, och att sedan segla iväg på ett skepp av kristall till tusen flickor och upplevelser, eller att köra bil i månskenet. Sångerna var vackra och fyllda med platser och strukturer, kött, sammet, betong, stadstorn, ökensand, ormar, våld, våtmarker, barndom, de rena vingarna på nattens insekter. Allt man någonsin kunde tänka sig fanns där och man kunde röra sig igenom det som igenom en oändlig rad av rum och gångar fulla av syner och äventyr. Och fast det kanske handlade om att döda och dö så var det bara ännu en plats dit man kunde gå. (r. 126-145)

Den första understrykningen ovan markerar en dold intertextuell *horisontell referens* till tre sånger av det amerikanska rockbandet *The Doors*⁵. Gruppen tog sitt namn från Aldous Huxleys bok *The Doors of Perception*, där Huxley skildrar sina upplevelser under påverkan av meskalin, och Huxley hämtade i sin tur titeln på *sin* bok från en rad i William Blakes *The Marriage of Heaven and Hell*: "If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is: infinite."⁶

Mary Gaitskill nämner inte någonstans att det rör sig om just rockgruppen The Doors. Detta gjorde mitt val av ”lokal” översättningsstrategi svårt eftersom en läsare av källtexten förmodligen direkt skulle associera låraderna med The Doors – och till gruppens kultstatus och enorma exponering i media – medan en läsare av måltexten kanske inte har de nödvändiga bakgrundskunskaper som ” [...] aktiverar de *inferenser* som är nödvändiga för att skapa sig den rätta sammanhängande bilden av textens innehåll, författarens intention, etc.” (Lundquist 2007:73).

För att läsaren av måltexten ska kunna identifiera sig med Alisons fascination för sångerna och deras budskap, och eftersom referensen är viktig för den ”globala” förståelsen av *Veronica*, och sångtexten välförankrad i en amerikansk rockmusikkontext, skulle jag i ett mer

⁵ *The End, The Crystal Ship, Moonlight Drive*

⁶ William Blake 1988:36

omfattande översättningsarbete gjort en *extratextuell* referens (dvs. infogat en förklarande fotnot i måltexten, rad 134).

I scenen hos katalogagenten blev Alison berusad, men inte bara av vinet, utan även av musikens bilder, löften och sanningar (min understrykning):

I was going to be a model and make money walking around inside songs everybody knew.
(KT r. 780-782)

Jag skulle bli fotomodell och tjäna pengar genom att vandra omkring inuti sånger som alla människor kände till. (r.779-782)

Musiken förvandlas till en gigantisk röd blomma i en sinnesanalogi där syn, känsel, smak och hörsel samverkar i en fantastisks metafor för sexualitet och romantik. Den stora röda blomman är en metafor för musik och sexualitet och romantik och kan ses som en *horisontell intertextuell* referens till fotografen Robert Mapplethorpe som är känd för sina sensuella fotografier av blommor och människokroppar (min understrykning):

I didn't know how to pose, but it didn't matter; the music was like a big red flower you could disappear into. The sweetness of it was a complicated burst of little tastes, but under that was a big broad muscle of sound. It was like the deep feeling of dick inside and the tiny sparkling feelings outside on the clit. Except it was also like when you're in love and not thinking the words *dick* or *clit*.
(KT r. 745-755)

Jag visste inte hur jag skulle posera, men det spelade ingen roll för musiken var som en stor, röd blomma man kunde försvinna in i. Det ljuva i den var en invecklad kaskad av små smaker, men undertill fanns en stor bred muskel av ljud. Det var som den djupa känslan av kuk inuti och de små tindrande känslorna utanför på ens klitoris. Men det var också som när du är kär och inte tänker orden *kuk* eller *klitoris*. (r. 745-754)

Några år senare, lite längre fram i romanen, går Alison och Veronica och ser på en utställning med Robert Mapplethorpes fotografier (*Veronica* s.52). En kvinna uttalar sig nedlåtande och med avsmak om ett av Robert Mapplethorpes självporträtt (naken och med en piska i anus, som en demon). Kvinnans ohöjda äckel får Veronica att gråta hejdlöst och känna sig förminskad och bestulen på *sin* sanning.

I *Veronica* är sagor, musik och bilder någonting som existerar, inte som medel för verklighetsflykt, utan som dimensioner av verkligheten med sanningar man kan söka sig till, existera i, och hämta sin identitet och livskraft i.

5 Sammanfattning

Som översättare är man inte objektiv. Översättarens erfarenheter och personliga referensramar påverkar översättningen i en personlig riktning. De normer som påverkar en översättare är resultatet av en tillägnad vana som inom kultursociologin kallas *habitus* och som alstras och upprätthålls av sociala förhållanden i en växelverkan mellan handling och händelse (Yvonne

Lindqvist 2005:37). Därför är det nödvändigt att gå in i texten om och om igen redo att revidera sin ursprungliga uppfattning för att långsamt kunna närma sig textens unika värld och uttryck på dess egna villkor. Man måste överskrida sociala konventioner och sina egna förutfattade meningar eftersom texten ska översättas till målspråket men förmedla samma känsla och upplevelse på samma estetiska nivå som källtextens. Det kräver en stor förståelse för författarens intentioner och efter det, en förståelse som kan överskrida författarens intentioner och föra verkets egen talan. Medveten om att jag är sändare i en sekundär kommunikation där total ekvivalens mellan källtext och måltext är omöjlig har jag gått in i textens inre värld och upplevt den och beskådat bilderna om och om igen för att sedan i min översättning revidera gestaltningen. I den här magisteruppsatsen hoppas jag att jag har lyckats visa vilken svår och stimulerande uppgift det varit.

Referenser

Primärlitteratur:

Gaitskill, Mary, 2006: *Veronica*. New York: Vintage Books

Referenslitteratur:

Andersen, H.C., 1945: H.C. Andersens sagor och berättelser i ny översättning: *Flickan som trampade på brödet*, fjärde bandet. Övers. Professor Edv. Lehman Malmö: Bokförlaget Norden

Andersen, H.C., 1945: H.C. Andersens sagor och berättelser i ny översättning, *Den lilla flickan med svavelstickorna*, tredje bandet. Övers. Professor Edv. Lehman Malmö: Bokförlaget Norden

Blake, William, 1988: *Äktenskapet mellan himmel och helvete*. Övers. Folke Isaksson. Tystberga Bokförlaget Epokhe.

Carroll, Lewis, 1975: *Alice's Adventures in Wonderland*. New York: Viking Press

De Beauvoir, Simone, 2002: *Det andra könet*. Övers. Adam Inczédy-Gombos & Åsa Moberg. Stockholm Nordstedts förlag

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

Ingo, Rune, 1991: *Konsten att översätta. Översättandets praktik och didaktik*. Lund: Studentlitteratur.

Lindqvist, Yvonne, 2005: *Högt och lågt i skönlitterär översättning till svenska*. Uppsala: Hallgren & Fallgren

Lundquist, Lita, 2007: *Oversættelse. Problemer och strategier, set i et tekstlingvistisk og pragmatisk perspektiv*. Fredriksberg: Samfundslitteratur.

Pinkola Estés, Clarissa, 2001: *Kvinnor som slår följe med vargarna; myter och sagor om vildkvinnans arketyper*. Övers. Gunilla Lundborg: Wahlström & Widstrand

Artiklar på internet:

Gaitskill, Mary, March 1994, Vol. 288 Issue 1726: *On Not Being a Victim*. Harper's Magazine

Artikeln finns i fulltext i Academic search complete: <http://www.lub.lu.se/cgi-bin/ipchk/http://libhub.sempertool.dk/libhub?func=search&query=resid:a4b80d4249fd03bb6440bc713549372e>

Haiti, Sheila, *Believer Magazine*, feb 2009 (2011.06.20)

http://www.believermag.com/issues/200902/?read=interview_gaitskill

Nussbaum, Emily: New York Books, 6 nov, 2005 (2011.07.10)

<http://nymag.com/nymetro/arts/books/14988/>

Musik:

Jo Stafford, *I'll Be Seeing You*

The Doors, *Moonlight Drive*

The Doors, *The Crystal Ship*

The Doors, *The End*