



**LUNDS**  
UNIVERSITET

*Språk- och litteraturcentrum*  
*Översättarutbildningen*

EXAMENSARBETE VT 2015

**MAGISTER I ÖVERSÄTTNING**

DEL 2: ANALYS

# ***Hauntology eller hemsökologi***

Terminologiska översättningsproblem i en  
genreblandning

Författare:  
Jonas Fust  
jonasfust@gmail.com

Handledare:  
Katarina Lundin, svenska  
Mari Mossberg, engelska

## **Sammandrag**

Denna magisteruppsats bygger på en översättning av utdrag ur Mark Fishers essäsamling *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (2014). Uppsatsen består av tre delar: En källtextanalys baserad på Lennart Hellspång och Per Ledins analysmodell i *Vägar genom texten* (1997), överväganden inför översättningen och en fördjupad översättningskommentar. Med utgångspunkt i att källtexten har drag av ett flertal olika genrer diskuteras val av översättningsstrategier och hur översättningen av termerna *hauntology* och *temporality* förhåller sig till dessa strategier.

**Nyckelord:** översättning, engelska, svenska, terminologi, genre, hauntology, temporality

**Engelsk titel:** *Hauntology or hemsökologi: Translation Problems Concerning Terminology in a Mix of Genres*

## Innehåll

1	Inledning.....	4
2	Källtextanalys.....	4
2.1	Kontext.....	4
2.2	Ideationell struktur och intertextualitet.....	5
2.3	Interpersonell struktur.....	10
2.4	Formella och stilistiska aspekter.....	12
3	Överväganden inför översättningen.....	14
4	Översättningskommentar.....	16
4.1	<i>Hauntology</i> .....	16
4.2	<i>Temporal, temporality, temporalization</i> .....	18
4.3	Avslutande diskussion.....	21
	Referenser.....	23

# 1 Inledning

Mitt magisterarbete i översättning består av två delar. Del ett är en översättning av en engelsk källtext på ca 6000 ord, utdrag ur Mark Fishers essäsamling *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (2014). Denna översättning analyseras i föreliggande uppsats, magisterarbetets del två, som består av en källtextanalys, överväganden inför översättningen och en fördjupande kommentar till översättningsprocessen.

I källtextanalysen utgår jag från Hellspong & Ledins (1997) analysmodell formulerad i *Vägar genom texten*. Textanalysen är uppdelad i underavsnitten kontext, ideationell struktur, interpersonell struktur samt formella och stilistiska aspekter.

I avsnittet med överväganden inför översättningen motiverar jag mitt val av översättningsstrategi(er) främst utifrån Lita Lundquists (2005) globala översättningsstrategier som de beskrivs i *Oversættelse: problemer og strategier, set i tekstlingvistisk og pragmatisk perspektiv*.

Översättningskommentaren tar upp problematiken gällande översättning av termer, närmare bestämt *hauntology* och *temporal/temporality/temporalization*. I detta avsnitt ingår även en avslutande diskussion, i vilken jag diskuterar mina val av översättningar ur ett vidare perspektiv.

## 2 Källtextanalys

Följande källtextanalys är i huvudsak baserad på den analysmodell som beskrivs i Hellspong & Ledins *Vägar genom texten* (1997).

### 2.1 Kontext

*Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* är en bok med samlade essäer om populärkultur av Mark Fisher, och den är utgiven av förlaget Zero Books 2014. Författaren och förlaget är tillsammans bokens sändare.

Mark Fisher är, enligt författarinformationen på Zero Books webbplats, välansedd som både musikjournalist och teoretiker (Zero Books 1). Han skriver regelbundet i tidskrifter som *The Wire*, *frieze*, *New Statesman* och *Sight & Sound* och är gästlektor vid Goldsmiths, University of London. *Ghosts of My Life* är Mark Fishers andra bok. Hans debutbok, *Capitalist Realism*, är en populärvetenskaplig analys av hur kapitalismen framställer sig som det enda möjliga

politisk-ekonomiska systemet och finns även i svensk översättning. Båda böckerna finns tillgängliga i svensk nätbokhandel.

Förlaget Zero Books har gett ut böcker om bl.a. filosofi, politisk teori och musikkritik (Sandhu 2012). Många av böckerna är författade av unga skribenter som tidigare framför allt har publicerat sina texter på bloggar (Sandhu 2012). Förlaget beskriver sig själva som ”intellektuella utan att vara akademiska, populära utan att vara populistiska” (Zero Books 2). De menar att de är en reaktion mot den anti-intellektuella dvala som multinationella företag uppmuntrar samhället att stanna kvar i, och att engagerad kritisk reflektion är viktigare än någonsin i den samtida samförståndskulturen. Zero Books syfte skulle kunna sammanfattas med att de vill föra ett relativt lättillgängligt men intellektuellt samtal om samtiden.

Källtextens mottagare kan alltså tänkas vara kultur- och samhällsintresserade, antagligen med viss akademisk utbildning eftersom det bör finnas ett visst intresse för bildning och kritiskt tänkande om man intresserar sig för boken, eller förlaget, i fråga. Snävare är mottagaren specialintresserad av just den kultur som boken behandlar, d.v.s. musik tillhörande den smala genren *hauntology*, som beskrivs närmare i avsnitt 4.1 nedan. Med tanke på det vänsterpolitiska perspektivet som ständigt är närvarande, både i *Ghosts of My Life* och *Capitalist Realism*, är det rimligt att anta att mottagaren även har en vänsterorienterad politisk hållning.

## 2.2 Ideationell struktur och intertextualitet

I detta avsnitt presenteras källtextens innehåll parallellt med dess horisontella intertextualitet. Anledningen till detta är att den horisontella intertextualiteten är ett av källtextens mest utmärkande drag. Det går således inte att återge innehållet utan att även återge intertextualiteten. Horisontell intertextualitet – d.v.s. förbindelser, ”ett slags dialog”, med andra texter (Hellspong & Ledin 1997:56–57) – används i denna uppsats i vid bemärkelse och inbegriper även förbindelser med andra medier (jfr Hellspong & Ledin 1997:157). Dessa förbindelser består i källtexten av en stor mängd citat, referat, länkar och allusioner.

Källtexten utgör inledningen till boken *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, vars titel alluderar på minst två saker. För det första är *Ghosts of My Life* titeln på en skiva av Rufige Kru som varit viktig för författaren – en skivtitel som i sin tur alluderar på en textrad ur låten *Ghost* från 1981 av bandet Japan (Fisher 2014:30–35). För det andra finns det skäl att se titeln och undertiteln tillsammans som en allusion på Jacques Derridas *Spectres of Marx: The state of the debt, the work of mourning and the new international*, som är en central referens i källtextens huvudargumentation. Detta framträder

genom att de dels har samma struktur och tema i huvudtiteln – ’Marx spöken’ kontra ’Mitt livs spöken’ – dels samma struktur i undertiteln, med innehållet beskrivet i tretal. Fisher återanvänder även en allusion ur *Spectres of Marx*, nämligen ”the time is out of joint”, ’tiden är ur led’, från Shakespeares *Hamlet*. Först talar Fisher om att det finns en allusion till denna fras i *Spectres of Marx*: ”One of the repeated phrases in Specters of Marx is from *Hamlet*, ‘the time is out of joint’” (r. 821). Sedan använder han den själv i ett av de beskrivande avsnitten:

- (1) This fixation on materialised memory led to what is perhaps the principal sonic signature of hauntology: the use of crackle, the surface noise made by vinyl. Crackle makes us aware that we are listening to *a time that is out of joint*; it won’t allow us to fall into the illusion of presence. (r. 963, min kursiv)

Bokens undertitel *Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* presenterar explicit bokens makrotema, nämligen depression, *hauntology* och förlorade framtider. Begreppet *hauntology* är lånat från Jacques Derridas *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning and the new international* och kan i korta drag beskrivas som studiet av det återkommande och verkningsfulla förgångna. I källtexten handlar det mer bestämt om att samtiden ”hemsöks” av förlorade framtider.

Det inledande avsnitt som är föremål för denna analys har en överordnad rubrik, ”*The Slow Cancellation of the Future*”, vilket är ett citat från den marxistiske teoretikern Franco Berardi. Källtextens överordnade makrotema, ’framtidens långsamma upphörande’, är alltså explicit genom rubricering – en rubricering som dessutom sätter tonen för resten av källtexten som en citerande och kommenterande politisk text genom att vara ett citerat begrepp från en marxistisk teoretiker.

Källtexten är sedan indelad i underrubrikerna ”*There is no time here, not anymore*”, *The Slow Cancellation of the Future* och *Why Hauntology?*. Den första rubriken är ett citat från det sista avsnittet av den brittiska tv-serien *Sapphire and Steel*. Detta sista avsnitt av *Sapphire and Steel* är underavsnittets makrotema; dess makroproposition uttrycks explicit i form av en kärnmening positionerad precis i slutet av avsnittet:

- (2) Eternally suspended, never to be freed, their plight – and indeed their provenance – never to be fully explained, *Sapphire and Steel*’s internment in this café from nowhere is prophetic for a general condition: in which life continues, but time has somehow stopped. (r. 241)

Makropropositionen är med andra ord att *Sapphire and Steel*’s öde förebådar ett mer allmänt tillstånd där livet fortsätter men tiden har stannat. Denna proposition upprepas sedan i varierad

form i nästa underavsnitts inledning, men fokus har flyttats från det specifika exemplet till tendensen i 2000-talets kultur.

Den andra underrubriken, *The Slow Cancellation of the Future*, är samma som för hela källtexten, och detta underavsnitt har således samma makrotema, nämligen 'framtidens långsamma upphörande'. Makropropositionen i underavsnittet är att 2000-talets kultur, precis som ingenstans-kaféet i *Sapphire and Steel*, kännetecknas av en anakronism och inaktivitet som är så etablerad att den går obemärkt förbi.

- (3) It is the contention of this book that 21st-century culture is marked by the same anachronism and inertia which afflicted Sapphire and Steel in their final adventure. But this stasis has been buried, interred behind a superficial frenzy of "newness", of perpetual movement. The "jumbling up of time", the montaging of earlier eras, has ceased to be worthy of comment; it is now so prevalent that is no longer even noticed. (r. 252)

Den inledande metatexten "It is the contention of this book that ..." i (3) ovan talar även om att makropropositionen att 2000-talets kultur har drabbats av samma tidssymptom som förekommer i *Sapphire and Steel* är hela bokens makroproposition.

Den tredje och sista underrubriken, *Why Hauntology?*, uttrycker mer eller mindre explicit underavsnittets makrotema, nämligen varför *hauntology* är relevant i sammanhanget. Ännu tydligare yttrycks detta i underavsnittets första mening: "What has the concept of hauntology to do with all this?" (r. 730). Detta underavsnitt har inte en lika tydlig makroproposition som de föregående, eftersom det radas upp ett antal propositioner om vad som definierar *hauntology* och, framför allt, *hauntology*-musiken. Dock kan underavsnittets slutliga makroproposition sägas vara att *hauntology*-musiken är politisk, eftersom den genom sin melankoli ger uttryck för en vägran att ge upp önskan om en den framtid som det inte finns utrymme för i den kapitalistiska realismen:

- (4) Yet at the same time, the music constitutes a refusal to give up on the desire for the future. This refusal gives the melancholia a political dimension, because it amounts to a failure to accommodate to the closed horizons of capitalist realism. (r. 1000)

Det som talar för att (4) uttrycker underavsnittets slutliga makroproposition är dels att den är positionerad som underavsnittets två sista meningar, dels att den kopplar samman avsnittet om begreppet *hauntology* med källtextens tidigare avsnitt om *Sapphire and Steel* och "framtidens långsamma upphörande" och därmed med den övergripande politiska argumentationen.

Källtextens argumentation ser ut på följande vis: Tv-serien *Sapphire and Steel* används genomgående som en analogi för den tendens i dagens samhälle som det argumenteras för i

texten. Repliker ur serien citeras för att underbygga detta, och paralleller dras till andra verk, andra inbäddade röster, för att föra argumentationen framåt. I (5) jämförs *Sapphire and Steel* med Harold Pinters pjäser som i sin tur citeras.

- (5) There's 'still traffic, but it's not going anywhere': the sound of cars is locked into a looped drone. Silver says, 'there is no time here, not any more'. It's as if the whole scenario is a literalisation of the lines in Pinter's *No Man's Land*: 'No man's land, which never moves, which never changes, which never grows older, which remains forever icy and silent.' (r. 220)

Detta kombineras med andras kommentarer till tv-serien i form av citat och parafraaser. Dessa kommentatorer är både bloggare (r. 162) och skaparen själv, som i (6) nedan. Referenser, t.o.m. länkar, presenteras löpande i källtexten.

- (6) 'The basis of *Sapphire and Steel*,' the series's creator P. J. Hammond explained, 'came from my desire to write a detective story, into which I wanted to incorporate *Time*. I've always been interested in *Time*, particularly the ideas of J. B. Priestley and H. G. Wells, but I wanted to take a different approach to the subject. So instead of having them go backwards and forwards in *Time*, it was about *Time* breaking in, and having set the precedent I realised the potential that it offered with two people whose job it was to stop the break-ins.' (Steve O'Brien, 'The Story Behind *Sapphire & Steel*', *The Fan Can*, <http://www.thefancan.com/fancandy/features/tvfeatures/steel.html>). (r. 60)

Till detta nämns även film- och låtitlar – dels för att underbygga tesen med exempel på anakronistisk kultur, dels för att kontrastera och sätta in de verk som är centrala för argumentationen i ett kulturellt sammanhang. Se (7) och (8) nedan.

- (7) The series was much closer to something like the BBC's adaptation of John Le Carré's *Smiley* novels – *Tinker Tailor Soldier Spy* had been broadcast in 1979; its sequel *Smiley's People* would begin transmission a month after *Sapphire and Steel* ended – than it was to *Star Wars*. (r. 129)
- (8) What makes 'Valerie' and the Arctic Monkeys typical of postmodern retro is the way in which they perform anachronism. (r. 516)

Som redan nämnts citeras i källtexten marxistisk teori som Berardis *After the Future* och Derridas *Spectres of Marx* i den centrala argumentationen. Framtidernas upphörande och bakåtblickandet i dagens kultur kopplas samman med den kapitalistiska utvecklingen i världen. Att den nyliberala kapitalismens tillintetgörande av solidaritet och trygghet medfört samtids hunger efter det väletablerade och bekanta läggs fram som en hypotes i (9):

- (9) Why did the arrival of neoliberal, post-Fordist capitalism lead to a culture of retrospection and pastiche? Perhaps we can venture a couple of provisional conjectures here. The first concerns consumption. Could it be that neoliberal



capitalism's destruction of solidarity and security brought about a compensatory hungering for the well-established and the familiar? (r. 604)

Vidare argumenteras det för att kapitalismens otrygga arbetsförhållanden gör människor både utmattade och överstimulerade på samma gång, och att detta tillstånd i kombination med digital kommunikation gör att uppmärksamheten ständigt är ”under belägring”:

(10) Or, as Berardi has argued, the intensity and precariousness of late capitalist work culture leaves people in a state where they are simultaneously exhausted and overstimulated. The combination of precarious work and digital communications leads to a besieging of attention. (r. 626)

Det finns alltså ett tydligt samhällskritiskt, politiskt perspektiv i källtexten.

Vidare finns det ett bakåtblickande 2000-talsperspektiv: ”Watching this extraordinary final sequence now [...]” (r. 29), ”The passage of 30 years has only made the series appear even stranger than it did at the time” (r. 46), ”A number of things about the series are particularly striking from the perspective of the 21st century” (r. 121), ”It is not that nothing happened in the period when the slow cancellation of the future set in. On the contrary, those 30 years have been a time of massive, traumatic change” (r. 376), “Where is the 21st-century equivalent of Kraftwerk?” (r. 419) o.s.v. Argumentationen förs framåt genom att nutiden jämförs med dåtiden, eller genom att författaren från i dag, 2000-talet, ser tillbaka på upplevelser från olika tidsperioder. Detta jämförelseperspektiv är som tydligast när Fisher uppmuntrar till tankeexperimentet att placera en kulturyttring från en tidsperiod i en annan och föreställa sig mottagarnas reaktion. Således är detta tidsperspektiv kongenialt med bokens makroproposition – att 2000-talets kultur präglas av anakronism. På samma sätt som Fisher menar att den linjära tidsligheten har krökts och att tiden i samtidens kultur har blandats samman, rör sig Fisher i källtexten fritt mellan olika tider och placerar bitar av dem i varandra:

(11) Imagine any record released in the past couple of years being beamed back in time to, say, 1995 and played on the radio. It's hard to think that it will produce any jolt in the listeners. On the contrary, what would be likely to shock our 1995 audience would be the very recognisability of the sounds: would music really have changed so little in the next 17 years? Contrast this with the rapid turnover of styles between the 1960s and the 90s: play a jungle record from 1993 to someone in 1989 and it would have sounded like something so new that it would have challenged them to rethink what music was, or could be. (r. 328)

## 2.3 Interpersonell struktur

I detta avsnitt behandlas källtextens interpersonella struktur, d.v.s. relationen mellan text och läsare.

Först och främst kan konstateras att det finns ett tydligt författarperspektiv i källtexten; det finns ett synligt *jag*. *I* med författaren som referent förekommer 18 gånger. Författaren berättar genomgående om sina upplevelser av kulturen, sina minnen: ”Neither of those references were available to me at the time” (r. 33), ”Bifo is a generation older than me, but he and I are on the same side of a temporal split here” (r. 300), ”I first heard Amy Winehouse’s version of ‘Valerie’ while walking through a shopping mall” (r. 490) o.s.v. Detta författarperspektiv planteras redan i bokens titel, *Ghosts of My Life*; det handlar om spöken ur författarens liv. Författaren omtalas alltså frekvent i källtexten, men även läsaren omtalas genom pronomenet *we*, och dras på vis in i argumentationen: ”Referring back to Häggglund’s distinction between the no longer and the not yet, we can provisionally distinguish two directions in hauntology” (r. 863), ”But here we have a first reason why the concept of hauntology should have become attached to popular culture in the first decade of the 21st century” (r. 932). Detta *we* används även för att skapa grupptillhörighet. I exempel (12) nedan refererar *we* till en begränsad grupp, nämligen de som intresserar sig för och berörs av musik:

- (12) There can be few who believe that in the coming year a record as great as, say, the Stooges’ *Funhouse* or Sly Stone’s *There’s a Riot Goin’ On* will be released. Still less do we expect the kind of ruptures brought about by *The Beatles* or *disco*. (r. 358)

Genom att inkludera läsaren i sin åsikt skapas ett text*vi*.

Det konstrueras även ett textdu genom direkt tilltal till läsaren, främst i form av imperativer: ”Imagine any record released in the past couple of years being beamed back in time” (r. 328), ”Contrast this with the rapid turnover of styles between the 1960s and the 90s” (r. 337), ”Consider the fate of the concept of ‘futuristic’ music” (r. 405), ”Count back 25 years from 1980, and you are at the beginning of rock and roll” (r. 457). Som språkhandlingar räknas meningarna ovan som uppmaningar, vilkas funktion är att inkludera och engagera läsaren i det samtal som förs om källtextens tema. I övrigt är de flesta av källtextens språkhandlingar påståenden, men det förekommer även frågor: ”Why did the arrival of neoliberal, post-Fordist capitalism lead to a culture of retrospection and pastiche?” (r. 604), ”Could it be that neoliberal capitalism’s destruction of solidarity and security brought about a compensatory hungering for the well-established and the familiar?” (r. 610), ”What has the concept of hauntology to do with all this?” (r. 730). Samtliga frågor är retoriska – de har en textstrukturerande funktion – och de

tilltalar således inte den tänkta läsaren lika direkt som uppmaningarna gör. Däremot skapar retoriska frågor kontakt med läsaren (Lagerholm 2008:167). De bidrar till källtextens dialogiska stil, och eftersom frågorna är av det slag som läsaren skulle kunna tänkas ställa gör de relationen mellan författare och läsare mer symmetrisk.

Ett närmande en symmetrisk relation görs även med hjälp av garderingar, t.ex.: ”*Perhaps we can venture a couple of provisional conjectures here*” (r. 607, min kursiv), ”*But perhaps it was only with the arrival of digital communicative capitalism that this reached terminal crisis point*” (r. 686, min kursiv). Relationen mellan textjaget och textduet kan dock inte sägas vara helt symmetrisk.

En bidragande faktor till en asymmetrisk relation är förekomsten av understrykningar, t.ex.: ”*Naturally, the besieging of attention described by Berardi applies to producers as much as consumers*” (r. 689, min kursiv), ”*No doubt a yearning for this older regime of materiality plays a part in the melancholia that saturates hauntological music*” (r. 988, min kursiv). *Naturally* och *no doubt* uttrycker en säkerhet, vilket stärker författarens auktoritära drag.

Att textjaget accepteras som auktoritet bygger på övervägande trovärdighetsargument, eller etos. Som nämnts i avsnitt 2.2 pågår i källtexten ständigt ett slags samtal med andra texter och medier. Det som framförallt stärker textjaget etos är valet av samtalspartners. Se t.ex.:

- (13) This ‘halfway place’ is a prototype version of what the anthropologist Marc Augé will call in a 1995 book of the same title, ‘non-places’ – the generic zones of transit (retail parks, airports) which will come to increasingly dominate the spaces of late capitalism. (r. 183)

I exemplet ovan anför författaren antropologen Marc Augé, en akademiker och således en person med starkt etos. Därmed stärks även författarens etos. Marc Augé är en av flera inbäddade röster i texten (se avsnitt 2.2). Även verken som citeras kan ses som inbäddade röster, eftersom de får uttrycka sig i form av direktcitrat, precis som andra röster. På detta sätt får kulturen en lika hög status som samhällskommentator i källtexten som kritikerna.

Sammanfattningsvis kan källtexten sägas ha flera textjag – både en synlig författare och ett stort antal inbäddade röster. Detta innebär att relationen mellan källtextens textjag och textdu pendlar från mer eller mindre symmetrisk till asymmetrisk. I de partier där författaren delar med sig av exempel från sin vardag och använder sig av direkt tilltal till läsaren skapas närhet mellan textjaget och textduet, medan de partier som citerar antropologer och filosofer eller lägger fram teorier i form av understrukna påståenden i stället skapar distans. Denna distans är dock relativ; källtexten dialogisk snarare än undervisande, vilket kan ses som en förtrohetsstrategi (se Hellspong & Ledin 1997:166).

## 2.4 Formella och stilistiska aspekter

I detta avsnitt kommer jag att beskriva källtextens form och stil i förhållande till genre, även om "[e]n gruppering efter genre skiljer sig från en regelrätt texttypologi. Här uppstår inte textsorterna automatiskt som en logisk följd av vissa förutbestämda kriterier" (Hellspong & Ledin 1997:24). Men eftersom källtexten förhåller sig till flera olika genrekonventioner är det relevant att belysa hur dessa tar sig uttryck.

Som konstaterats i avsnitt 2.2 är den horisontella intertextualiteten ett av källtextens mest utmärkande drag och således en del av den vertikala intertextualiteten, textens genrekonventioner. Just draget att föra en dialog med annan kritik och andra verk är typiskt för genren kulturjournalistik, men även drag av andra genrer kan urskiljas. Fisher säger att han skriver texter som är "too journalistic to be academic, and too theoretical to count as journalism" (Sandhu 2012).

Källtexten präglas av ett stort antal jämförelser mellan olika scenarier. I (14) jämförs t.ex. den bensinmack, eller "halvvägsplats" som i *Sapphire and Steel* driver omkring i rymden, utanför tiden, med "icke-platser" som köpcentrum och flygplatser i dagens kapitalistiska värld:

(14) This 'halfway place' is a prototype version of what the anthropologist Marc Augé will call in a 1995 book of the same title, 'non-places' – the generic zones of transit (retail parks, airports) which will come to increasingly dominate the spaces of late capitalism. In truth, the modest service station in *Sapphire and Steel* is quaintly idiosyncratic compared to the cloned generic monoliths which will proliferate besides motorways over the coming 30 years. (r. 183)

I (15) görs en hypotetisk jämförelse mellan hur en samtida låt skulle uppfattas i dag och på 1980-talet:

(15) Certainly, if one performs a version of the thought experiment I described above, it's easy to imagine 'I Bet You Look Good On The Dancefloor' being broadcast on *The Old Grey Whistle Test* in 1980, and producing no sense of disorientation in the audience. (r. 447)

I (16) jämförs den intolerans mot det redan etablerade som rådde när Kraftwerk började ge ut sin musik med dagens anpassning till detsamma:

(16) If Kraftwerk's music came out of a casual intolerance of the already-established, then the present moment is marked by its extraordinary accommodation towards the past. (r. 420)

I många fall är dessa jämförelser konditionala konstruktioner, som exempel (15) och (16) ovan, eller omskrivbara som sådana. Det förekommer även jämförelser i berättande form, t.ex. två

exempel ur författarens vardag där han misstar ny musik för att vara gammal och hur detta är symptomatiskt för den anakronism som samtidens kultur präglas av (r.432–556). Det tydligaste exemplet på detta jämförelseperspektiv är dock den inledande närläsningen av scener ur tv-serien *Sapphire and Steel* och hur hela detta avsnitt fungerar som en analogi för bokens makroproposition, att 2000-talets kultur kännetecknas av anakronism och inaktivitet (se avsnitt 2.2 ovan). Dessa jämförelser används för att på ett lättillgängligt sätt förklara komplexa teorier, och detta drag är typiskt för genren populärvetenskap.

Populärvetenskap är ”i vidaste mening all vetenskaplig information som inte riktar sig till fackmän på det behandlade området” (NE 1). Pelger, Santesson & Josefssons (2009:25–31) menar att ett sätt att anpassa den populärvetenskapliga texten till målgruppen bestående av ”icke-specialister” är att ”likna något abstrakt eller okänt vid något konkret eller välbekant”. De menar att populärvetenskap, till skillnad från vetenskap, ”rör sig inom flera världar, t.ex. privatvärlden och samhället. Populärvetenskapen anknyter ofta till vårt vardagliga liv och vardagliga upplevelser, vilket gör att den upplevs som mer relevant för läsaren” (Pelger m.fl. 2009:26, se även Thurén 2000:42).

Vidare menar Pelger m.fl. (2009:26–27) att populärvetenskap, till skillnad från vetenskap, uppehåller sig vid resultat snarare än vägen dit. I detta avseende skiljer sig källtexten från populärvetenskapens konventioner genom att framför allt vara undersökande och diskuterande. Bitvis förs en intellektuell och filosofisk diskussion på relativt hög nivå med en viss användning av specialtermer. Dessa drag är närmast akademiska.

(17) This dyschronia, this temporal disjuncture, ought to feel uncanny, yet the predominance of what Reynolds calls ‘retro-mania’ means that it has lost any unheimlich charge: anachronism is now taken for granted. (r. 583)

(18) Deconstruction was a kind of pathology of scepticism, which induced hedging, infirmity of purpose and compulsory doubt in its followers. It elevated particular modes of academic practice – Heidegger’s priestly opacity, literary theory’s emphasis on the ultimate instability of any interpretation – into quasi-theological imperatives. (r. 743)

I (17) och (18) ovan används begreppen *dyschronia*, *retro-mania* och *unheimlich* utan någon närmare förklaring. Filosofen Heidegger omnämns utan presentation, vilket förutsätter att läsaren är bekant med detta namn. Ytterligare exempel på facktermer är *auteurship* (r. 84), som är en filmvetenskaplig term, *ring modulation* (r. 166), som är en musikteknisk term, och *recombinatorial* (r. 345), som är en term lånad från genetiken. Inte minst nämns en lång rad musikgenrer av det smalare slaget, åtminstone utanför Storbritannien, t.ex. *jungle* och *garage* (r. 481), vilka inte heller får någon närmare förklaring. En annan typ av markerade ord som

förekommer är neologismer, t.ex.: *non-places* (r. 186), *dyschronia* (r. 582), *retro-mania* (r. 586), *micro-contact* (r. 698), *puncept* (r. 794), *capitalist realism* (r. 902). Neologismer skapas av olika skäl och för olika funktioner (se Edlund & Hene 2007). I det här fallet handlar det om att fylla luckor i språket för att beteckna företeelser och teorier.

Källtexten kännetecknas alltså av både typiska och atypiska populärvetenskapliga drag, och kan heller inte sägas vara ren kulturjournalistik. På bokens baksida beskrivs innehållet som en ”collection of writings” (Fisher 2014), vilket säger lite om vad för slags text det faktiskt rör sig om. Men på Zero Books webbplats preciseras texterna som ”essays” (Zero Books 2). *Essay* motsvaras på svenska av ”essä, uppsats; kort avhandling, studie” (Norstedts Ord.se), och i det här fallet bör *essä* vara den mest passande översättningen. *Essä* ”betecknar oftast en skriftlig framställning av måttligt omfång där man avser att meddela fakta men gör det på ett personligt sätt” (NE 2). Denna genre är med andra ord väldigt bred, men den passar väl som en beskrivning av källtexten i fråga.

Sammanfattningsvis tillhör källtexten den breda genren *essä*, men har även drag som är typiska för genrerna kulturjournalistik och populärvetenskap. Källtexten innehåller både berättande, konkretiserande delar och mer teoretiska, där facktermer förekommer. Koden är således inte lika öppen som för t.ex. populärvetenskap generellt, men heller inte lika smal som för t.ex. vetenskap.

### 3 Överväganden inför översättningen

Lita Lundqvist (2005:36–37) menar att det finns två övergripande, eller globala, översättningsstrategier – en imitativ och en funktionell. Kortfattat innebär en imitativ global strategi att måltexten anpassas till den ursprungliga mottagaren medan en funktionell global strategi innebär att måltexten anpassas till den nya mottagaren. Lundqvist (2005:36) tillägger dock att dessa inte skall ses som dikotomier, utan ”grader av bundenhet och frihet”.

Jag har valt en övervägande imitativ global strategi – med vissa undantag, som jag återkommer till – eftersom källtexten tillhör genren *essä*, och en *essä* bör framställas på ett personligt sätt enligt dess konventioner (se avsnitt 2.4 ovan). Det är alltså viktigt att fånga källtextens stil, men även att anpassa sig efter mottagarens förkunskaper och förväntningar.

Zero Books tänkta mottagare är intresserad av politik och bildning. Källtextens mottagare bör ha, men har inte nödvändigtvis, ett relativt smalt musikintresse som överensstämmer med

bokens innehåll. Vidare kan man föreställa sig en svensk mottagare som det svenska förlaget Tankekrafts mottagare, eftersom de tycks ha ett liknande syfte med sin utgivning och dessutom har gett ut den svenska översättningen av Mark Fishers tidigare bok. På Tankekrafts webbplats kan man läsa att de ”är och förblir litet och från periferin kämpande förlag som ämnar fortsätta att ge ut högklassig litteratur av politisk karaktär” (Tankekraft 1) – en beskrivning som även skulle kunna appliceras på Zero Books (se avsnitt 2.1). Vidare har Tankekraft gett ut t.ex. Carl Cederström och André Spicers *Wellnessyndromet*, som liksom Zero Books utgivning för ett kritiskt samtal om samtiden (Tankekraft 2). Bland utgivningen hittar vi även föreläsningar av Michel Foucault och essäer av Judith Butler. Således behöver texten inte vara anpassad för en lika bred publik som de populärvetenskapliga böcker som står i tågstationernas bokaffärer, men den ska heller inte vara akademisk.

Ett omedelbart ställningstagande är hur citaten ska hanteras. Eftersom citaten huvudsakligen är av två olika slag har jag valt att hantera dem på två olika sätt. De kommenterande citaten översätts eftersom det framförallt är tankarna och teorierna som är viktiga. Ett exempel på ett sådant är följande:

- (19) Och sen var det Cyril Ormandels bakgrundsmusik. Som Nick Edwards förklarade i ett blogginlägg 2009 var den ”[a]rrangerad för en liten ensemble bestående av musiker (huvudsakligen träblås) med frikostig användning av elektroniska effekter (ring modulation, eko/delay) för att intensifiera den dramatiska och illavarslande stämningen. (r. 161)

Däremot översätts inte citat från de olika verk som diskuteras eftersom det är verken i sig som är viktiga – hur de framträder – exempelvis:

- (20) Silver säger: ”there is no time here, not any more”. Det är som att hela scenariot är en direkt tolkning av Pinters rader i *No Man’s Land*: ”No man’s land, which never moves, which never changes, which never grows older, which remains forever icy and silent.” (r. 222)

Den tänkta mottagaren bör ha de engelskkunskaper som krävs för att ta till sig de korta citat som inte översätts i t.ex. (20) ovan (se avsnitt 2.1).

Eftersom den tänkta mottagaren, med Zero Books och Tankekrafts utgivning i åtanke, är ute efter bildning snarare än nöjesläsning kommer jag att eftersträva semantisk ekvivalens gällande terminologin, vilket svarar mot en global funktionell strategi. Enskilda begrepps stilistiska värde är underordnat dess transparens. För att kunna njuta av källtexten krävs det att läsaren förstår den, liksom det krävs att texten är njutbar och personlig för att läsaren ska vilja förstå den. Således pendlar jag mellan en imitativ och funktionell översättningsstrategi.

## 4 Översättningskommentar

I denna fördjupande del kommer jag diskutera översättningsproblematiken gällande specifika termer. Urvalet av termer är baserat dels på att de är centrala i källtextens argumentation, dels på att de saknar en given svensk motsvarighet.

### 4.1 *Hauntology*

Det finns ett antal centrala begrepp i källtexten. Det mest centrala är *hauntology*, en ordlek på det filosofiska begreppet *ontology*, 'ontologi', och verbet *haunt*, 'hemsöka'. Det som gör begreppet svåröversatt är det faktum att begreppet har två skilda, men besläktade, betydelser, som båda förekommer i källtexten. Denna glidning mellan olika användningar uttrycker författaren explicit i ett avsnitt i boken som inte ingår i källtexten:

By now, it should already be very clear that there are different senses of the word *hauntology* at play in *Ghosts Of My Life*. There is the specific sense in which it has been applied to music culture, and a more general sense, where it refers to persistences, repetitions, prefigurations. There are also more or less benign versions of *hauntology*. *Ghosts Of My Life* will move amongst these different uses of the term. (Fisher 2014:28)

I citatet ovan förklarar Fisher att *hauntology* har en allmän betydelse då det refererar till kvardröjanden, upprepningar och förebådanden, men en specifik betydelse när det används i musiksammanhang. Det generella *hauntology* är en filosofisk term myntad av Jacques Derrida. Denna term har redan en svensk översättning, nämligen *hemsökologi* (Derrida 2003:230). Den snäva användningen av *hauntology* är närmast en beteckning på en estetisk stil eller musikgenre, och musikgenrer översätts i regel inte. Soul, house och techno heter så även på svenska. Det huvudsakliga översättningsproblemet är alltså om begreppet ska översättas eller inte. Å ena sidan går semantiskt innehåll förlorat om begreppet inte översätts, å andra sidan bör begreppet enligt rådande normer inte översättas i egenskap av musikgenre.

Det är dock en omtvistad fråga om *hauntology* kan betraktas som en musikgenre. Annaliza Savage (2011) beskriver i tidningen *Wired* en debatt på engelska wikipedia huruvida artikeln "Hauntology (musical genre)" skulle tas bort eller inte. Debattörerna konstaterade att *hauntology* som musikgenre var "too ontologically tenuous an entity to qualify for status as proper knowledge" (Savage 2011). I skrivande stund finns det ingen wikipedia-artikel för "Hauntology (musical genre)". Men denna diskussion om genrens tunna bevisning fördes 2010, d.v.s. före Fishers *Ghost of My Life* eller Simon Reynolds *Retromania* (2011) som teoretiserar kring *hauntology* och musik.



Till en början förklaras begreppet *hauntology* i källtexten utifrån Derridas teorier, men sedan introduceras en alternativ användning: ”When [hauntology] was applied to music culture – in my own writing, and in that of other critics such as Simon Reynolds and Joseph Stannard – hauntology first of all named a confluence of artists” (r. 943). Fisher förklarar att *hauntology* började användas som en beteckning för ett ”sammanflöde” av musiker. Att ordet *hauntology* används är för att understryka att de nått samma punkt utan varandras inflytande, menar Fisher (r. 947). Vidare förtecknas ett antal egenskaper som är typiska för detta musikaliska *hauntology*, t.ex. melankoli och ljudet av hur materialiserade minnen som vinylskivor eller rullband bryts ner:

(21) The artists that came to be labelled hauntological were suffused with an overwhelming melancholy; and they were preoccupied with the way in which technology materialised memory – hence a fascination with television, vinyl records, audiotape, and with the sounds of these technologies breaking down. (r. 955)

Det handlar med andra ord om till synes oberoende kreatörer som skapar något med liknande stil och innehåll, något som går att särskilja. Enligt *Svensk ordbok* (2009) definieras genre som ”typ av (konstnärlig) framställning som kännetecknas av viss uppsättning stildrag eller innehållsliga faktorer”. Det finns alltså skäl att se denna användning av *hauntology* som en genrebeteckning.

Men det är inte producenterna själva som benämnt sin musik *hauntology*, utan det är en etikett de fått av sina kritiker. Enligt Hellspong & Ledin (1997:24) är en genre, i det här fallet en textgenre,

en socialt förankrad textsort, som har fått sitt namn av sina användare och som är rotad i en viss verksamhet. Den spirar upp vid en viss historisk tidpunkt, utvecklas och förändras och faller kanske så småningom ur bruk eller uppgår i en annan genre.

Värt att diskutera då är vilka som räknas som ”användare”. Förslagsvis handlar det inte bara om producenterna. I ”Att tala om den handling som gör något” diskuterar Ola Nilsson (2013) vad som avgör vad som är poesi och vad som inte är det. Han använder sig av Foucaults begrepp *verksamhet* och *disciplin* för att skilja mellan de som skapar och de som upprätthåller och avgränsar exempelvis poesi:

Konstens disciplin är det som konstvärldens institutioner är överens om är konst. Institutioner är här i vidaste bemärkelse, det vill säga allt från enskilda köpare till gallerier och kritiker. För poesins del handlar det om förlag, tidskrifter och olika institutioner som belönar och därmed kröner enskilda verk och strömningar. Kritikerna och så klart poeterna själva samt i viss mån även läsarna, anger gemensamt ordningen för vad som är sant och vad som är utanför, det vill säga vad som är poesi och vad som inte är det (Nilsson 2013:97).

Nilsson menar att det både är *institutioner* och poeter som avgör vad som är ”inom sanningens ramar” för poesin. Appliceras detta på genrer i allmänhet är alltså de genrens användare som Hellspong & Ledin (1997) talade om både institutionerna som avgränsar och verksamheten som producerar. I fallet *hauntology* är det Fisher och de andra kritiker som började använda begreppet om musiken ifråga som är institutionerna.

Wikipedia-debatten antyder att det inte är fråga om en särskilt spridd genre, men den är tveklöst socialt förankrad. Den diskuteras i publicerade böcker och tidskrifter av välansedda musikkritiker som Reynolds och Fisher. Därtill diskuteras den på internet. Mark Pilkington beskriver i nättidningen *Boing Boing hauntology* som en mikrogenre: ”At the heart of the musical micro-genre of hauntology is the sense of atemporality that underpins our present culture.” (Pilkington 2012). I en intervju med Adrian Flanagan i nättidningen *The Quietus* ges följande respons när begreppet förs på tal:

I'm not entirely versed in the philosophy or musical genre of Hauntology but it's a word that's been thrown at me by musicologists over the past few weeks, but I'll take a guess... I think all music haunts itself and has the ghost of something else within the heart of it, it's unavoidable, memory does that to you...” (Riesco 2012).

Mot bakgrund av detta anser jag att det finns belägg för att betrakta *hauntology* som en etablerad, om än smal, musikgenre. Därmed ska den enligt rådande normer inte översättas. Det är dock rimligt att nämna den svenska termen *hemsökologi*, dels för att härleda termen till Derridas *Marx spöken*, dels för att koppla samman termen med det återkommande verbet *hemsöka*. Min lösning är följande:

(22) Derrida coined the term ‘hauntology’ in his *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. ‘To haunt does not mean to be present, and it is necessary to introduce haunting into the very construction of a concept’. (r. 783)

Derrida myntade termen ”hemsökologi”, eller ”hauntology”, i *Marx Spöken: Skuldstaten, sorgearbetet och den nya internationalen*. Han skrev: ”Att hemsöka innebär inte att vara närvarande, och man måste föra in hemsökelsen i själva konstruktionen av ett begrepp”. (r.783)

## 4.2 *Temporal, temporality, temporalization*

Som nämnts i avsnitt 3 ovan eftersträvar jag semantisk ekvivalens i översättandet av termer. Problemet med t.ex. *temporal*, *temporality* och *temporalization* är att de i sig själva är abstrakta, och ett ord utan tydlig betydelse har ingen given översättningsmotsvarighet.

*Temporal* översätts enligt Norsteds Ord.se med ”1. Temporal, tids- 2. Tidsbestämd”. *Svensk ordbok* ger följande definition av svenska ordet *temporal*: ”Som har att göra med (språkliga uttryck för) tid eller tempus” (SO). Användningen av *temporal* i källtexten är mindre problematisk att översätta. I exempel (23) och (24) kan det helt enkelt översättas med ”tid-” och ”tid”:

- (23) This was science fiction with none of the traditional trappings of the genre, no spaceships, no ray guns, no anthropomorphic foes: only the unraveling fabric of the corridor of time, along which malevolent entities would crawl, exploiting and expanding gaps and fissures in temporal continuity. (r. 48)

Detta var science fiction utan några av genrens traditionella inslag – inga rymdskepp, inga laserpistoler, inga antropomorfasta antagonister – bara tidens krackelerande korridor, kryllande av illvilliga väsen som utnyttjar och utökar de luckor och sprickor som finns i tidsflödet. (r. 47)

- (24) At the service station, there is temporal bleed-through from earlier periods (r.203)

Vid bensinmacken läcker tiden igenom från tidigare perioder (r.203)

*Temporal* är visserligen ett polysemt ord, men i båda fallen ovan är *temporal* en bestämning till ett huvudord – *continuity* och *bleed-through*; sammanhanget avgränsar alltså betydelsen. Gällande *temporality* och *temporalization* är polysemin mer problematisk för en översättare.

Polysemi är ett allmänt översättningsproblem mellan svenska och engelska:

Engelskans ordförråd kännetecknas av att många ord är polysema (har ett stort antal olika semem, betydelser). Detta är kännetecknande för extremt analytiska språk (engelska, franska), som t.ex. ofta skapar nya facktermer genom att ge ett existerande ord ytterligare en betydelse till. Syntetiska språk har oftare specifika avledningsändelser. Vid översättning till svenska är det därför speciellt i facktermer skäl att kontrollera vad orden verkligen står för i det aktuella sammanhanget (Ingo 2007:189–190).

I följande mening ur källtexten är betydelsen av *temporality* oklar: ”Two examples will suffice to introduce this peculiar temporality” (r. 432). Norsteds Ord.se ger följande betydelser av ordet i fråga: ”1. Fraser: pl. temporalities världsliga ägodelar (intressen); kyrkans egendom, intäkter. 2. åld. världslighet; timlighet; timlig välfärd”. Den första huvudbetydelsen är överhuvudtaget inte aktuell i källtexten. Den andra huvudbetydelsen är visserligen relevant, men är dels ålderdomlig, dels diffus. Det finns ytterligare en möjlig översättning på svenska och det är den filosofiska termen *temporalitet* (se t.ex. Hägglund 2002). *Temporalitet* är dock en så pass komplex term att den inte kan förväntas förstås av den tänkta läsaren utan förklaring, och någon sådan förklaring finns inte i källtexten. Därmed är *temporalitet* inte en aktuell översättningsmotsvarighet. För att hitta en svensk översättning av *temporality* i den bemärkelse

begreppet används i källtexten vände jag mig i stället till Fishers förra bok *Capitalist Realism* och dess svenska översättning *Kapitalistisk realism*. Översättaren Kim West har valt *tidslighet* som svensk motsvarighet:

Jameson observed that "the breakdown of *temporality* suddenly releases [the] present of time from all the activities and intentionalities that might focus it and make it a space of praxis" (Fisher 2009:26, min kursiv)

Jameson observerade att "*tidslighetens* sammanbrott plötsligt befriar nuet från alla de aktiviteter och intentionaliteter som hade kunnat ge det ett fokus och göra det till ett rum för handling" (Fisher 2011:48, min kursiv)

I *Svensk ordbok* definieras *tidslig* som något "som har att göra med tiden <mindre brukl.>" (SO). Slutledet *-het* betecknar "egenskap av det slag som förledet anger" (SO). *Tidslighet* är således, på en konkret–abstrakt-skala, något mer konkret än *temporalitet*. Eftersom jag i det här fallet eftersträvar funktionell ekvivalens anser jag att *tidslighet* är den mest passande översättningen i sammanhanget. Men ett nytt problem uppstår om *temporality* översätts med *tidslighet*, nämligen hur *temporalization* ska översättas.

Utdraget nedan är ett citat ur Franco Berardis *After the Future* som återges i källtexten i samband med diskussionen om *tidslighet*:

(25) I am not referring to the direction of time. I am thinking, rather, of the psychological perception, which emerged in the cultural situation of progressive modernity, the cultural expectations that were fabricated during the long period of modern civilization, reaching a peak after the Second World War. These expectations were shaped in the conceptual frameworks of an ever progressing development, albeit through different methodologies: the Hegel-Marxist mythology of *Aufhebung* and founding of the new totality of Communism; the bourgeois mythology of a linear development of welfare and democracy; the technocratic mythology of the all-encompassing power of scientific knowledge; and so on

My generation grew up at the peak of this mythological *temporalization*, and it is very difficult, maybe impossible, to get rid of it, and look at reality without this kind of temporal lens. (r. 273, min kursiv)

Norstedts Ord.se har ingen svensk översättning av *temporalization* eller *temporalize*, som är det bakomliggande verbet för nominaliseringen. Det finns dock en engelsk definition av *temporalize* och den är "to place or define in time relations" (Merriam-Webster). Detta talar för att det inte rör som om en neologism baserad på *temporality* – som inte hade varit oväntat i källtexten (se 2.4 ovan) – utan en annan, mer specifik, betydelse, nämligen 'att tidsbestämma'. Att utdraget ovan är ett citat, och alltså inte författarens egna ord, stärker även tolkningen att *temporalization* i det här fallet har en mer konkret betydelse än *temporality*. Mot bakgrund av detta valde jag att översätta *temporalization* med *tidsbestämning*:

- (26) Min generation växte upp när denna mytologiska tidsbestämning kulminerade, och det är väldigt svårt, kanske omöjligt, att göra sig av med den, och se världen utan dessa tidsglasögon. (r.290)

### 4.3 Avslutande diskussion

Den övergripande problematiken i översättandet av termer i källtexten handlar om svårigheten att förstå när ett ord används med en särskild betydelse eller som en term. Gällande begreppet *hauntology* uttrycks det explicit i källtexten att det används glidande mellan två betydelser – två betydelser som har olika översättningsmotsvarigheter. Gällande *temporal* och dess avledningar handlade problematiken i stället om att orden är abstrakta och att någon definition inte ges explicit; betydelsen måste tolkas in i den kontext som de används i. Vilken lösning som passar beror på val av översättningsstrategi. Översättningsstrategin förhåller sig till textens kontext, d.v.s. allt från genrekonventioner till tänkta läsare. Vilken diskurs texten ingår i påverkar också de val som översättaren gör.

I sitt examensarbete för masterprogrammet i översättning, ”Begrifliga begrepp eller tomma ord. Om översättares verksamhet och engelskans hegemoni i den akademiska diskursen”, undersöker Maria Nilsson (2012) ”hur översättaren påverkas av diskursspecifika krav och normer och av förekomsten av engelska begrepp i den akademiska världen” (Nilsson 2012:41). Hon konstaterar att översättare gör aktiva översättningsval i enlighet med den akademiska diskursens normer och förväntningar, vilket ofta innebär engelska citatlån i översättandet av särskilda begrepp. Samtidigt upplever översättarna engelskans hegemoni som problematisk. Nilsson menar att dessa engelska begrepp blir semantiskt tomma för en svensk språkbrukare och att användningen av dem därför bör begränsas till den kontext där de redan etablerats som standardtermer.

I min översättning valde jag att låna in den engelska termen *hauntology* utan att översätta den – ett så kallat *citatlån* (Ingo 2007:163) – vilket strider mot min uttalade funktionella strategi. För att uppnå semantisk ekvivalens borde jag i stället ha valt översättningslånet *hemsökologi*, som redan förekommer i en officiell översättning. Jag har tidigare beskrivit problemet som gällande konkurrerande genrer, men det skulle även kunna sägas handla om konkurrerande *diskurser*. Diskurser innebär i det här fallet ”de grundläggande tanke- och handlingsmönster som utmärker olika slags verksamheter” (Hellspong & Ledin 1997:51). (Jfr diskussionen om genre, verksamhet och disciplin i avsnitt 4.1 ovan.) Den filosofiska diskursen förespråkar *hemsökologi*, medan den musikjournalistiska diskursen förespråkar att behålla det engelska *hauntology*. Eftersom källtexten snarare ingår i den senare är *hauntology* motiverat. Men det är

ett beslut som tas med viss motvilja, för precis som Nilsson (2012) hävdar är det engelska begreppet ”tomt” i jämförelse med *hemsökologi* i en svensk kontext.

Dessa normer gällande musikgenrers (icke-)översättning är givetvis vedertagna även utanför den musikjournalistiska diskursen. Att musikgenrer har engelska namn är så pass vedertaget att gemene man knappast reflekterar över det. Engelskans hegemoni inom musikdomänen har blivit naturlig, och i allmänhet är detta oproblematiskt. *Pop*, *house* eller *jazz* är sedan länge skilda från sina ursprungliga betydelser. Min översättning för detta magisterarbete belyser dock att semantiskt innehåll i vissa fall går förlorat p.g.a. denna engelskans hegemoni, även om det rör sig om en ”mikro-genre”.

## Referenser

### Primärlitteratur

Fisher, Mark (2014): *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester: Zero Books.

### Sekundärlitteratur

Derrida, Jacques (2003): *Marx Spöken. Skuldstaten, sorgearbetet och Den nya internationalen*. Göteborg: Daidalos.

Edlund, Lars-Erik & Hene Birgitta (2007): *Lånord i svenskan: om språkförändringar i tid och rum*. Stockholm: Norstedts.

Fisher, Mark (2009): *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Winchester: O Books

Fisher, Mark (2011): *Kapitalistisk realism*. Hägersten: Tankekraft.

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

Hägglund, Martin (2002): *Kronofobi. Essäer om tid och ändlighet*. Stockholm/Stehag: Symposium.

Ingo, Rune (2007): *Konsten att översätta*. Lund: Studentlitteratur.

Lagerholm, Per (2008): *Stilistik*. Lund: Studentlitteratur.

Lundqvist, Lita (2005): *Oversættelse: problemer og strategier, set i tekstlingvistisk og pragmatisk perspektiv*. Tredje upplagan. Frederiksberg: Samfundslitteratur.

Nilsson, Maria (2012): "Begrifliga begrepp eller tomma ord: Om översättarens verksamhet och engelskans hegemoni i den akademiska diskursen". Lunds universitet.

Nilsson, Ola (2013): "Att tala om den handling som gör något". I *Heidegger, språket och poesin*, red. Sven-Olov Wallenstein & Ola Nilsson. Stockholm: Drucksache.

Pilkington, Mark (2012): "Hauntologists mine the past for music's future". I *Boing Boing*: <http://boingboing.net/2012/10/12/hauntologists-mine-the-past-fo.html> (2015-04-30).

Reynolds, Simon (2011): *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber.

Riesco, Christophe. (2012): "Hex & The City: Eccentric Research Council & Maxine Peake Live". I *The Quietus*: <http://thequietus.com/articles/09801-eccentric-research-council-maxine-peake> (2015-04-30).

- Sandhu, Sukhdev (2012): "Radical alternatives to conventional publishing". I *The Guardian*: <http://www.theguardian.com/books/2012/feb/17/radical-alternatives-conventional-publishing> (2015-04-30).
- Savage, Annaliza (2011): "Musica Globalista: Simon Reynolds on undead hauntology". I *Wired*: <http://www.wired.com/2011/07/musica-globalista-simon-reynolds-on-undead-hauntology/> (2015-04-30).
- SO = *Svensk ordbok: utgiven av Svenska Akademien* (2009). Stockholm: Norstedts.
- Thurén, Torsten (2000): *Populärvetenskapens retorik*. Stockholm: Liber.

### **Elektroniska källor**

- NE 1 = Nationalencyklopedin, "populärvetenskap",  
<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/populärvetenskap>,  
hämtad 2015-05-13
- NE 2 = Nationalencyklopedin, "essä",  
<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/essä>, hämtad 2015-05-13
- Merriam-Webster, "temporalize", <http://www.merriam-webster.com/dictionary/temporalize>,  
hämtad 2015-05-21
- Norstedts Ord.se, "essay", <http://www.ord.se/oversattning/engelska-plus/?s=essay&l=SSVSEN>, hämtad 2015-05-21
- Tankekraft 1. *Om förlaget*: <http://www.tankekraft.com/om-forlaget/> (2015-05-25)
- Tankekraft 2. *Böcker: Wellnessyndromet*:  
<http://www.tankekraft.com/bocker/wellnessyndromet/> (2015-05-25)
- Zero Books 1. *Author: Mark Fisher*: <http://www.zero-books.net/authors/mark-fisher> (2015-04-30).
- Zero Books 2. *About us*: <http://www.zero-books.net/about-us.html> (2015-04-30)