



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum
Översättarutbildningen

EXAMENSARBETE VT 2019
MASTER I ÖVERSÄTTNING
Specialisering i italienska

Flerspråkighet i film

Om översättningsstrategier i två italienska dubbningar
av Gudfadern

Författare:

Charlotte Lindholm

charlottelindholm@hotmail.com

Handledare:

Lisa Holm

Sammandrag

I denna uppsats undersöks vilka strategier som används vid dubbningen av filmtrilogin *Gudfadern* från dess amerikanska källtextsammanhang till ett italienskt måltextsammanhang. Syftet är dels att få mer information om hur översättning av flerspråkighet ser ut, dels hur det kan se ut när språkvarieteterna som ska översättas är tillgängliga på det språk som de ska översättas till samt om förändringar över tid kan antydas. Inledningsvis närstuderas materialet för att de aktuella språkvarieteterna ska kunna identifieras. Sedan kategoriseras och begränsas språkvarieteterna, och representativa nyckelscener väljs ut. Originalscenerna och motsvarande dubbade scener från 1972/74 och 2008 undersöks och analyseras för att avslutningsvis jämföras med varandra.

Resultatet visar att många olika översättningsstrategier används, men också att man i största möjliga mån försöker att hitta alternativ för att på så sätt undvika att röra sig mot ökad *normalisering*, dvs. att måltexten lägger sig närmare standardspråket än källtexten. Resultatet visar också att båda dubbningarna ur flera aspekter lyckas att behålla samma helhetsintryck som originalfilmen, även om den senare dubbningen lyckas bäst. Ingen av de två dubbningarna lyckas helt att förmedla rollfigurernas dubbla kulturtillhörighet och dess dynamik, och en tydlig diakron tendens kan inte konstateras på bakgrund av de analyserade nyckelscenerna.

Engelsk titel: Multilingualism in film. Translation strategies in two Italian dubbings of *The Godfather*.

Nyckelord: Flerspråkighet, dialektöversättning, medieöversättning, dubbning, film, översättningsstrategier, normalisering, amerikansk engelska, New York-engelska, italienska, sicilianska, *Gudfadern*, *The Godfather*.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

SAMMANDRAG	2
1. INLEDNING	5
SYFTE, MOTIVERING OCH BEGRÄNSNINGAR	5
DISPOSITION	6
2. BAKGRUND	7
DIALEKT SOM ÖVERSÄTTNINGSPROBLEM	7
MEDIEÖVERSÄTTNING	8
FORSKNING	9
UTVALDA STUDIER	10
OM VERKET	12
GUDFADERN I	12
GUDFADERN II	13
FÖRSTA DUBBNINGEN	13
ANDRA DUBBNINGEN	14
3. METOD OCH MATERIAL	15
METOD	15
IDENTIFIERING AV SPRÅKVARIETETER	15
VAL AV NYCKELSCENER	18
4. KVALITATIV ANALYS OCH RESULTAT	20
1. AMERIKANSK ENGELSKA MED ITALIENSK BRYTNING	21
2. AMERIKANSK ENGELSKA	21
3. NEW YORK-ENGELSKA	24
4. KODVÄXLING AMERIKANSK ENGELSKA OCH SICILIANSKA	25
5. KODVÄXLING SICILIANSKA OCH AMERIKANSK ENGELSKA	27
6. KODVÄXLING ITALIENSKA, SICILIANSKA OCH AMERIKANSK ENGELSKA	31
7. KODVÄXLING AMERIKANSK ENGELSKA OCH ITALIENSKA	32
8. SICILIANSKA	32
9. KODVÄXLING AMERIKANSK ENGELSKA OCH NEW YORK-ENGELSKA	34
TABELL	35
5. SAMMANFATTNING OCH DISKUSSION	37

RESULTATSAMMANFATTNING	37
STRATEGIDISKUSSION	40
AVSLUTNING	41
KÄLLFÖRTECKNING	43
<hr/>	
LITTERATUR	43
WEBBSIDOR	44
MATERIAL	44
BILAGOR	45
<hr/>	
BILAGA 1: ROLLÖVERSIKT GUDFADERN	46
BILAGA 2: ROLLÖVERSIKT GUDFADERN II	47

1. Inledning

I dagens globaliserade värld där flerspråkighet snarare är regel än undantag ställs det högre och högre krav på översättningar i allmänhet. Många språkvarieteter ska samsas under ett och samma tak, och problemen med att översätta olika dialekter eller distinkta språkvarieteter gäller idag inte bara skriven text, utan också andra typer av medier som till exempel film.

Dialekt och flerspråkighet som översättningsproblem i skönlitteratur har studerats ganska ingående under senare tid (Englund Dimitrova 2016, Berezowski 1997, Sienkiewicz 1984 med flera), men då medieöversättning som forskningsfält har en kortare historia är detta område fortfarande relativt obeträdd mark. Av denna anledning kan det vara intressant att undersöka medieöversättning ur just ett flerspråksperspektiv. Vilka strategier används? Har de förändrats över tid?

Syfte, motivering och begränsningar

Jag kommer i denna uppsats att undersöka vilka översättningsstrategier som används vid dubbningen av filmtrilogin *Gudfadern* från dess amerikanska källtextsammanhang till ett italienskt måltextsammanhang¹. Filmen har dubbats till italienska två gånger, första gången i samband med premiärerna 1972/74 och andra gången 2008 (fortsättningsvis D1 och D2), och jag kommer inledningsvis att analysera originalet och sedan jämföra detta med D1 och D2 och avslutningsvis jämföra D1 och D2 med varandra för att se vilka förändringar som eventuellt kan ha skett över tid.

Anledningen till att jag väljer att undersöka dubbning till italienska beror framför allt på att dubbning, som ett sätt att överföra repliker i film och tv, har en betydligt längre tradition i Italien än i till exempel Sverige där dubbning nästan uteslutande förekommer i filmer och program riktade till yngre publik. *Gudfadern* är dessutom en av de tidigare filmerna som så tydligt och genomgående använder sig av flerspråkighet och kodväxling, vilket gör det möjligt att också inkludera ett

¹ Jag använder här termen sammanhang eftersom målspråket också figurerar som källspråk.

tidsperspektiv i undersökningen. Eftersom flerspråkigheten består av olika italienska språkvarieteter blir det dessutom extra intressant att se hur dessa varieteter överförs till just italienska.

Jag kommer endast att undersöka de två första filmerna i trilogin eftersom den sista delen utkom flera år efter de två första, 1990 närmare bestämt, och resultatet skulle därför inte vara tillräckligt jämförbart med de två första filmerna. Den italienska dubbningen av *Gudfadern* representerar också en skiljelinje i den italienska dubbningshistorien genom att vara en av de första filmerna som gjorde avsteg från den traditionella dubbningen med rötter i teatertraditionen och började inkludera även andra språkvarieteter i filmerna än just standarditalienska (Raffaelli 1992).

Den stora utmaningen med att översätta *Gudfadern* ligger inte bara i svårigheten att hitta motsvarande och användbara språkvarieteter, utan att överföra den dubbla kulturtillhörighet som genomsyrar filmerna.

Disposition

Jag kommer inledningsvis att sätta dialekt och flerspråkighet som översättningsproblem i sitt sammanhang, både i förhållande till traditionell textöversättning och medieöversättning, och vidare presentera de vanligast förekommande översättningsstrategierna. Jag kommer vidare att gå lite närmare in på dubbning i specifikt italiensk kontext, presentera relevant tidigare forskning och ge en mer ingående presentation av källtexten.

I kapitel 3 diskuteras metod, materialurval och eventuella begränsningar, och kapitel 4 utgörs av analys och resultat, vilka sammanfattas och diskuteras i kapitel 5. Uppsatsen avslutas med en källförteckning och bilagor.

2. Bakgrund

Dialekt som översättningsproblem

Dialekt och flerspråkighet som översättningsproblem har studerats ganska ingående i skönlitteratur på senare tid, och man kan se liknande textuella drag i översatta texter oberoende av översättare och språkpar.

Skönlitterära författare skapar selektivt och kreativt en illusion av en viss dialekt, genom att använda språkliga markörer på olika nivåer, främst fonologisk-ortografisk, morfosyntaktisk och lexikal nivå. Även om samma språknivåer naturligtvis också finns tillgängliga i målspråket, är översättningen av dialektmarkörer förknippad med flera problem. Ett är svårigheten att återge deras oftast källspråksspecifika konnotationer på ett nytt språk och i en ny kulturkontext. Ett annat är att de oftast har en icke kodifierad karaktär i källtexten.

(Englund Dimitrova 2016, s. 355)

Att språket är kodifierat innebär att det är beskrivet och normerat i ordböcker, grammatikor, rättstavningsregler och uttalsordböcker, och dialekt i skönlitteratur förekommer oftast i en icke kodifierad form. Englund har vidare kommit fram till att det finns generella tendenser i översättningen av dialektmarkörer, vilka hon presenterar i artikeln *Emil i Lönneberg i nya ryska kläder: intention, variation och reception* (2016):

- 1) Källtextens icke-kodifierade skrivna källspråksformer, till exempel dialektmarkörer, ersätts med kodifierade målspråksformer i översättningen.
- 2) Om icke-kodifierade målspråksformer används, är de vanligen *inte* markerade för dialekt, utan för någon annan icke-kodifierad skriftspråklig form eller register, främst talspråksmarkörer.
- 3) Antalet markörer minskar.
- 4) Antalet icke-kodifierade markörer på fonologisk-ortografisk nivå minskar mer än på övriga nivåer.

(ibid., s. 355)

Dialektöversättning tenderar därmed att röra sig mot ökad *normalisering* och kodifiering. *Normalisering* innebär att MT närmar sig standardspråket i högre utsträckning än vad som är fallet i KT i brist på likvärdig språklig varietet i målspråket. Detta kan också ses som exempel på både Tourys *law of growing*

standardization (Toury 1995, s. 267ff), som innebär att källspråkets variation och kännetecken går förlorade vid anpassning till målspråket, och en potentiell översättningsuniversalie (Chesterman 2004, s. 40). *Normalisering* är den mest använda globala översättningsstrategin för översättning av dialekt.

En del översättare anser dock att de dialektala inslagen är så viktiga för texten att de bör översättas på något sätt, och för detta finns utarbetade strategier (diskuterade av bl.a. Sienkiewicz 1984; Berezowski 1997), som till exempel *image for image substitution* 'bild för bild-ersättning' som innebär att källspråksdialekten ersätts med en målspråksdialekt som på något sätt kan bevara källspråksdialektens funktion. Ett exempel på denna strategi är att ersätta jiddish med polsk accent med jiddish med engelsk accent (Berezowski 1997, s. 35). En annan strategi är *approximate variety substitution* 'ersättning med ungefärlig varietet' som innebär att vald målspråksdialekt har vissa gemensamma beröringspunkter med källspråksdialekten, som till exempel vardaglig polska och engelska med den polska brytning som förekommer bland minarbetare i Pennsylvania (ibid.).

Dialektöversättningsforskningen fram till idag innefattar först och främst skönlitteratur och annan skriven text, och det behövs mer forskning för att utröna om dessa tendenser är giltiga även vid medieöversättning. Audiovisuella medier ställer nämligen en del andra krav på översättningen, och den språkliga varieteteten behöver inte visualiseras för att skapa en mental bild som vid läsning av skönlitteratur utan ska uppfattas av syn och/eller hörsel samtidigt.

Medieöversättning

De vanligaste formerna av medieöversättning är dubbning, undertextning och voice-over. Undertextning är den form som är vanligast i Skandinavien, Storbritannien och på Balkan, medan dubbning, som innebär att medietextens ursprungliga dialogspår avlägsnas och ersätts med ett annat på målspråket, är vanligast i Tyskland, Italien, Frankrike och Spanien. Anledningen till detta är framför allt att dessa länder präglades av nationalism vid filmens genombrott och filmer på andra språk än nationalspråket accepterades inte. Publiken vände sig

gradvis, och idag föredrar många av invånarna i dessa länder i hög grad denna form. Dubbning kräver såväl röstskådespelare som dubbningsregissörer samt någon form av efterproduktion vilket innebär att det är ett betydligt dyrare alternativ än textning. Därför dubbas det oftare i språkområden med stora befolkningsgrupper (Hermansson och Persson 2012).

I Italien har dubbningsmekaniken rötter i filmens barndom, en tid präglad av en fascistisk regim som inte tillät utländska filmer, samtidigt som Hollywood inte ville förlora en stor marknad som Italien, vilket för övrigt även gällde Spanien, Tyskland och Frankrike. Hollywood började därför själv att dubba sina filmer, framförallt på dessa språk, men kvaliteten var överlag dålig, och redan 1932 började italienarna själva att dubba sina filmer (Castellano 2003).

Sedan Italiens bildande 1861 har de olika regeringarna försökt att såväl språkligt som mentalt ena halvön, vilket bland annat har inneburit en strävan efter ett nationellt enhetligt språk (Sapere.it), något som också har varit vägledande då internationella filmer har dubbats till italienska (Baldi 2009). Av denna anledning har standarditalienska prioriterats framför dialekter och talspråk, som inte haft särskilt hög ställning i Italien, och först i början av 70-talet börjar språkliga varieteter uppträda i dubbade filmer (Raffaelli 1992, ss. 129–131). Den varietet av standarditalienska som används som dubbningspråk kallas på italienska *doppiaggese* 'dubbningska' eftersom språket över tid har anammat en del oitalienska konstruktioner genom påverkan av källspråk, framförallt engelska. Några exempel på detta är uttrycken *dacci un taglio, ci puoi scommettere!* och *non c'è problema* som är ordagranna översättningar från engelskans *cut it out, you bet!* och *no problem*, istället för de mer typiskt italienska uttrycken *finiscila* 'sluta', *senza dubbio* 'utan tvekan' och *va bene* 'det går bra' (Rossi u.å.).

Forskning

Att medieöversättning inte är lika utforskad som skönlitterär översättning beror på att den omfattar förhållandevis nya medier och att audiovisuella medier inledningsvis inte riktigt klassificerades som "översättningstext" (Munday 2001). Enligt Munday kallades filmöversättning till en början *constrained translation*

'begränsad översättning' eftersom den fokuserade på visuella och auditiva, d.v.s. icke-textuella, element som begränsade översättarens möjligheter. Filmöversättning sågs därför snarare som *adaptation* 'anpassning' än *translation* 'översättning', en syn som förändrades genom Dirk Delabastitas banbrytande artikel *Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics* (Delabastita 1989) i vilken de nya icke-textuella elementen förenades med de textuella genom normbaserade och deskriptiva studier. Enligt Delabastita är studier i medieöversättning en förlängning av översättningsvetenskapen som kräver särskild fördjupning, och samtidigt som han i sin artikel förenade begreppen *translation* och *adaptation* lyckades han presentera en bred och flexibel förståelse för översättning som "textöverföring" som även omfattade nya medier (Munday 2001, ss. 183–185).

Inom medieöversättningsforskningen brukar Venutis (1995) termer *domestication* och *foreignization* användas för att beskriva de två huvudsakliga globala översättningsstrategierna. Dubbning innebär en process där den översatta dialogen anpassas till en filmskådespelares mun- och kropps rörelser så att publiken får intrycket av att de hör skådespelaren prata på målspråket och gör på så sätt texten tillgänglig för publiken genom *domestication* 'domesticering'. *Domestication* är en översättningsstrategi som har som mål att minimera en källprodukts utländska och avvikande karaktär för en måltexthkonsument. Motsatsen till *domestication* är *foreignization*, ofta representerad av undertextning, som innebär en frigörelse från målspråkets lingvistiska och textuella begränsningar (Baldo 2009).

Utvalda studier

Även om medieöversättning inte är lika utforskad som skönlitterär översättning pågår kontinuerligt forskning och det har gjorts en hel del intresseväckande studier. Men forskningen är mer utspridd, och studierna är gjorda på många olika språk och behandlar väldigt varierande språkpar, och det är därför svårt att få en enhetlig och övergripande bild av fältet. I denna uppsats fokuserar jag främst på språkparet engelska-italienska då dessa språk är mest aktuella för min fallstudie.

Silvia Bruti (2009) har undersökt översättning av dialekter i disneyfilmen *Aristocats*, där bland annat den irländska protagonisten O'Malley fick bli romare i den italienska versionen för att bevara såväl handling som komiska inslag. På grund av att olika dialekter ofta förknippas med särskilda stereotyper kan en dialekt samtidigt som den lyckas bevara ett element misslyckas med ett annat. Katten O'Malley i romersk tappning framstår i den dubbade italienska versionen mer som en kvinnotjusare än den vagabond han ska föreställa i originalet.

Sabrina Fusari (2007) har undersökt hur diverse engelska dialekter, som i komiskt syfte används för att framhäva en persons särskilda karaktär, blir till olika italienska dialekter i den dubbade italienska versionen av den amerikanska tecknade tv-serien *Simpsons*. I denna översätts skotska till sardiska eftersom stereotypen av skotten har en del gemensamma beröringspunkter med den italienska stereotypen av sardinaren (Fusari 2007, s. 6). Men även om de har en del gemensamma beröringspunkter, har de också en del som skiljer dem åt.

Den mest givande undersökningen för denna uppsats är gjord av Michela Baldo (2009) som tittar på hur man översätter flerspråkighet i film med fokus på de italiensk-kanadensiska migranternas upplevelser. Hon har analyserat den italienska dubbningsversionen av den kanadensiska tv-serien *Lives of the Saints* (2004), som baseras på den italiensk-kanadensiska författaren Nino Riccis bästsäljande trilogi. TV-serien innehåller många språkliga varieteter som till exempel kanadensisk och brittisk engelska, Molise-dialekt, standarditalienska och italiensk-kanadensisk etnolekt. Hennes undersökning visar att normalisering inte är förstahandsstrategi då samma språkliga varietet är tillgänglig, vilket innebär att dubbningsregissören har försökt att återskapa filmens flerspråksaspekt. Men undersökningen visar också att filmen misslyckas med att överföra dynamiken i italiensk-kanadensarnas dubbla kulturtillhörighet.

Samtliga nämnda studier tyder på att andra strategier än normalisering dominerar vid dubbningsversion från engelska till italienska vilket går emot den övergripande normaliseringstendensen som forskningen i övrigt visar. Detta kan vara en indikation på en skillnad mellan medieöversättning och skönlitterär översättning, men det skulle också kunna bero på att urvalet till stora delar rör

tecknad film och att denna genre tenderar att vilja undvika normalisering för att kunna behålla komiska inslag.

Om verket

Gudfadern är en amerikansk oscarbelönad gangsterfilm från 1972 med många kända skådespelare i huvudrollerna, bland annat Al Pacino, Marlon Brando och Diane Keaton. Filmen bygger på Mario Puzos bästsäljande roman från 1969 och är regisserad av Francis Ford Coppola efter manus av Puzo och Coppola tillsammans. 1974 kom uppföljaren *Gudfadern II*, med samma manusförfattare och regissör, som delvis också bygger på samma roman.

Gudfadern I

I första filmen (fortsättningsvis GF1) följer vi Gudfadern Don Corleone, spelad av Marlon Brando, och hans familj mellan åren 1945 och 1955. Don Corleone styr den organiserade brottsligheten i New York, och allt går sin gilla gång tills familjen Sollozzo vill börja sälja narkotika på gatan. En fejd mellan dessa två startar genom att Sollozzo skjuter Don Corleone som dock klarar sig men hamnar på sjukhus. Sonen Michael, spelad av Al Pacino, som vid tidpunkten är krigshjälte, nyss hemkommen från andra världskrigets strider och inte alls påtänkt som delaktig i familjens affärer, får helt plötsligt en avgörande roll i att rädda fadern från att dödas, och hans öde tar genast en ny vändning. Han räddar fadern genom att döda Sollozzo, men tvingas i landsflykt till Sicilien där han träffar sitt livs kärlek, Apollonia, och gifter sig. Fienderna i New York får snart reda på var han befinner sig och av misstag dödar de hans fru, inte honom, och han tvingas tillbaka hem till USA. Ett fullskaligt maffiakrig mellan *the five families* har brutit ut, och när fadern dör av en hjärtattack blir det naturligt att Michael tar över som den nye Gudfadern då hans bror Santino, spelad av James Caan, också har blivit dödad.

Gudfadern II

Den andra filmen (fortsättningsvis GF2) är både en uppföljare och en föregångare då två historier berättas parallellt under filmens gång. Den ena historien berättar om den unge Vito Corleone, spelad av Robert De Niro, och hans flykt undan den lokala maffian på Sicilien, som enda överlevaren i familjen, i början av 1900-talet i New York. Man får följa den unge Gudfaderns utveckling från fattig immigrant, via äktenskap och barn, till toppen av gangsterhierarkin då han modigt eliminerar den lokale bossen Don Fanucci. Slutligen återvänder han till Sicilien med sin familj för att hämnas och döda den sicilianske maffiabossen Don Ciccio som var den som låg bakom mordet på hans mamma, pappa och bror.

Parallellt med denna återblick tar filmen också vid där den första filmen slutade i mitten av 1950-talet. Nu styr Michael som den nye Gudfadern och har flyttat affärerna till spelstaden Las Vegas. Michaels mål har hela tiden varit att på sikt kunna legalisera familjens verksamhet, men detta lyckas han inte med trots höga ambitioner och det kulminerar med att han till slut blir åtalad i en rättsprocess och dödar brodern Fredo.

Första dubbningen

Den första dubbningen gjordes i samband med premiärerna 1972/74 av dubbningsföretaget C.D, *Cooperativa Doppiatori*, och dubbningsregissören Ettore Giannini. Dubbningen är producerad i ljudformatet dolby digital 2.0 och genomfördes i en brytningstid då det fortfarande inte var särskilt vanligt att inkludera dialekter och distinkt talspråk i film. Filmen är en av de första som dubbas till italienska där ett tydligt användande av dialekt förekommer (Raffaelli 1992), vilket bland annat beror på att det först var under 1970-talet som multietniska filmer började produceras, och av denna anledning väcktes ett behov som inte tidigare hade varit lika starkt (Baldo 2009).

Andra dubbningen

Den andra dubbningen till italienska gjordes 2007 och utgavs 2008 i samband med att filmerna utgavs på nytt efter en digital remaster och efter önskemål av Coppola själv. Denna dubbning producerades i det nya ljudformatet dolby digital 5.1 och utfördes av dubbningsföretaget *Dubbing Brothers International Italia* i regi av Rodolfo Bianchi. Det hade varit intressant att få tag på information om varför Coppola var missnöjd med första dubbningen eller om vilka ambitioner man hade med nydubbningen, men någon sådan information har jag tyvärr inte lyckats hitta.

3. Metod och material

Metod

Metoden för denna undersökning är kvalitativ med abduktiv ansats. Ansatsen är abduktiv eftersom fallstudiens förutsättningar först måste fastställas innan en kvalitativ analys kan genomföras. I denna studie utgörs förutsättningarna av de språkvarieteter som förekommer i undersökningsmaterialet och dessa måste identifieras. När språkvarieteterna har identifierats, väljs representativa och språkligt intressanta nyckelscener ut för närmare analys, vilka i förlängningen kan indikera övergripande dubbningsstrategier.

Identifiering av språkvarieteter

För att kunna identifiera de språkvarieteter som förekommer i materialet är en närstudie av samtliga förekommande scener nödvändig. Jag har studerat samtliga scener, en efter en, i GF1 och GF2 ingående. När resultatet har varit osäkert har jag studerat scenen upprepade gånger och kontrollerat eventuella dialektmarkörer med relevanta källor som till exempel ordböcker, ordlistor och grammatikor, och vid behov har jag även utfört frekvenssökningar på särskilda ordkombinationer. Resultatet av denna närstudie visar att följande språkvarieteter förekommer:

1. Amerikansk standardengelska
2. New York-engelska
3. Amerikansk engelska med italiensk brytning
4. Standarditalienska
5. Sicilianska/Syditalienska regionala språkvarieteter
6. Kodväxling amerikansk engelska/New York-engelska/italienska/sicilianska i olika kombinationer

Utöver dessa kategorier förekommer spanska i mycket liten utsträckning och endast i form av en speaker-röst i samband med en resa till Kuba, men då det inte är relevant för undersökningen i sin helhet kommer denna scen inte att ingå analysen.

Allt talspråk som inte avviker avsevärt från normerna för uttal av amerikansk-engelskt standardspråk och som därmed inte tydligt kan härledas till en specifik amerikansk-engelsk dialekt kategoriseras som amerikansk standardengelska (1). Amerikansk-engelsk dialekt som tydligt kan härledas till New York kategoriseras som New York-engelska (2). Sociolingvisten William Labov har beskrivit New York-engelskan som den mest igenkännliga dialekten i Nordamerika, och den utmärker sig främst genom sitt uttal (Labov 2006, s. 18). Bland dialektens typiska kännetecken finner vi ett diftongerande slutet vokal-ljud som i ord som *talk* och *caught*, fonemdelning av den korta vokalen a till två olika ljud, varierande r-bortfall och ingen uttalskillnad mellan ord som stavas *au, aw, al, ough* och ord som stavas som i *cot* och *hock (cot-caught)* (Labov et al. 2006, s. 233). *Mary-merry-marry, hurry-furry, father-both* (ibid.) och *coil-curl* (ibid., s. 260) är några andra exempel på s.k. *phonemic mergers*, och personer som talar New York-engelska skiljer inte i uttal mellan ord som innehåller dessa fonem.

När den amerikansk-engelska dialekten kännetecknas av en tydlig italiensk brytning kommer den att utgöra en egen kategori (3). En italiensk brytning på engelska känns framför allt igen på satsmelodin då språkens intonation, rytm och dynamik skiljer sig kraftigt åt. Eftersom största delen av italienska ord slutar på en vokal tenderar italienare som lär sig tala engelska att lägga till en vokal, gärna a eller e, i slutet av ord som slutar på konsonanter som i till exempel *I'm - I'm-a* och *weekend - weekend-e*. Andra typiska kännetecken för italiensk brytning på engelska är h-bortfall vid aspirerande h som i *husband-usband*, och eftersom det engelska th-ljudet inte existerar i italienskan uttalas detta som ett d-ljud som i *think-dink* eller *the-de*.

Som standarditalienska kategoriseras sådan italienska som huvudsakligen följer de vedertagna normerna för italienskt uttal och som inte avviker på ett specifikt sätt som kan härledas till ett särskilt geografiskt område (4). Sicilianska och syditalienska språkvarieteter kan tydligt härledas till Italiens sydliga områden genom satsmelodi och särskilt ordförråd, böjningsmönster och uttal och utgör därför en egen språkkategori. Dessa dialekter avviker kraftigt från standarditalienskan och är på många sätt är besläktade med varandra. Det är

huvudsakligen fråga om siciliansk dialekt, men gränserna mellan dialekter och regionalspråk i gränslandet mellan Sicilien, Kalabrien och Neapel-trakten kan emellanåt vara hårfin, och därför kategoriseras dessa i en gemensam kategori (5). Den sicilianska dialektens språkområde sträcker sig dessutom en bit utanför själva ön Sicilien och inkluderar delar av Kalabrien, Apulien och Kampanien, och att särskilja sicilianskan från närliggande syditalienska dialekter kan därför vara mycket svårt (Avolio 2012, s. 54). Ordförrådet sticker ut då många sicilianska ord härstammar från arabiskan, som till exempel *cafisa* från *qafiz*, som är ett volymmått för olja, eller *saia* från *saqiya* 'kanal' (Giarrizzo 1989). Ord som innehåller ljudet -*dd* som i *beddu* (italienska *bello* 'vacker') och *cavaddu* (italienska *cavallo* 'häst') är en av de mest utmärkande faktorerna, och i sicilianskan förekommer också många ord som inleds med dubbla konsonanter i uttalet som *cci*, *nni*, *cchiù*, 'ssa, 'ssi, 'ssu, *cca*, *ddòcu* och *ddà* (Cipolla 2005, ss. 5-9; Bonner 2009, ss. 11-12). Vidare får substantiv som på italienska har ändelsen -*e*, ändelsen -*i* hos motsvarande substantiv på sicilianska, som till exempel *padre-padri* och *madre-madri*. Kännetecknande för syditalienska dialekter generellt är användandet av verbformen *passato remoto* 'avlägsen avslutad händelse' istället för *passato prossimo* 'nyligen avslutad händelse'² och s-ljud uttalat i likhet med engelskans *she*.

Samtliga språksituationer som innehåller mer än en språkkategori i samma scen kommer att kategoriseras som kodväxling (6). Kodväxling är egentligen inte en ny eller specifik språkvarietet, men eftersom det rör sig om en särskild översättningssituation bör den kategoriseras separat.

För att kategoriseras som något annat språk än amerikansk standardengelska och standarditalienska ska dialekten avvika avsevärt från normerna för att undvika tveksamheter och gränsfall. Rollfiguren Tom Hagen visar emellanåt prov på *the cot-caught-merger*, men övriga eventuella dialektmarkörer är för få för att kategorisera dialekten som New York-engelska och därför kategoriseras den som amerikansk standardengelska. Det samma gäller för de italienska dialekterna; för att kategoriseras som en viss dialekt måste språket avvika i sådan grad att det inte finns

² Detta är en förenkling av en komplex språkhistorisk process som jag av utrymmesskäl inte har möjlighet att gå in på närmare i denna uppsats.

någon tvekan om att det är fråga om denna dialekt. När det gäller sicilianska och syditalienska dialekter gäller att för att få kategoriseras som sicilianska krävs tillräckligt många dialektmarkörer som är typiska endast för siciliansk dialekt. Förekommer endast generella syditalienska dialektmarkörer kommer dialekten att kategoriseras som en ospecifik syditaliensk dialekt.

Val av nyckelscener

Samtliga språkvarieteter som förekommer i materialet är representerade och kommer att analyseras. Jag baserar min urvalsmetod på Miriam Vestergaard Kobbiersmeds begrepp *kernepassager* 'nyckelpassager' som hon presenterar i sin avhandling *Mod en litterær oversættelseskritik* (2015). En nyckelpassage är en passage i ett litterärt verk "som viser et centralt perspektiv ad værket som helhed" (2015, s. 127) och därför kan sägas vara representativ för verket som helhet. Nyckelpassagesmetoden är framtagen för analys av litterära verk, men jag har anpassat metoden till film och kallar därför urvalssekvenserna *nyckelscener* istället. Fördelen med Kobbiersmeds metod är att man i analysen av en översättning kan fokusera på representativa och/eller särskilt svåröversatta passager i texten i stället för att närstudera hela verket och på så sätt få möjlighet att gå djupare i sin analys. Det går att invända mot denna metod framför allt just för att man inte analyserar hela verket, men också för att själva urvalsmodellen kan vara subjektiv i högre eller lägre grad. Vilka nyckelpassager som väljs ut och vad som lyfts fram i en analys sker på ett delvis subjektivt underlag, men detta är också en av förutsättningarna för översättningskritik överlag. Nyckelscenerna som väljs ut representerar dock de mest diskuterade passagera i en text, vilket innebär att urvalet inte endast är subjektivt utan ofta baseras på tidigare skönlitterär forskning och översättningskritik. Modellen möjliggör en djupare kvalitativ analys av översättningen, och även om man inte analyserar hela verket så får man ett bra representativt resultat då samtliga analysfaktorer sammanfattas, eftersom en översättare sällan ändrar strategi eller stil under översättningens gång. För denna fallstudie spelar dock dessa faktorer mindre roll då ingångsvinkeln är en undersökning av vilka översättningsstrategier som har använts.

Jag har valt ut totalt 9 nyckelscener om totalt 27 minuter och 39 sekunder som kommer att undersökas och analyseras, först i originalet, sedan i D1 och slutligen i D2, varpå översättningsstrategier kan identifieras och analyseras. Samtliga språkvarieteter i materialet representeras av minst en scen och kodväxling av flera då denna varietet förekommer i ett flertal intressanta kombinationer. I fall då dialogen är avgörande för problembeskrivningen har ingående avlyssning, transkribering och översättning varit nödvändig.

4. Kvalitativ analys och resultat

I detta kapitel näranalyseras de utvalda nyckelscenerna och i analysen kommer följande faktorer att beaktas:

1. Språk och kodväxling i original
2. Språk och kodväxling i D1
3. Språk och kodväxling i D2
4. Om röst i original behålls eller dubbas och av vem
5. Relationen mellan språk och scenens episka innehåll i ideationellt och interpersonellt perspektiv
6. Effekt på scenen i verket

Faktorerna 1 – 3 kommer att kategoriseras enligt specificeringen som presenterades i kapitel 3. Huruvida originalrösterna dubbas av nya röstskådespelare eller av samma skådespelare som spelade rollen, eller om originalrösterna behålls intakta utan att dubbas, kan påverka filmens helhetsintryck och hänger delvis ihop med vilket språk som talas i scenen. Av denna anledning kommer jag att inkludera denna faktor i analysen (4). Med helhetsintryck menar jag intrycket av filmen betraktat som ett helt verk. Jag använder begreppet för att sätta eventuella ändringar i nyckelscenerna i de olika versionerna i perspektiv till originalet och för att diskutera i hur hög grad den sammanfattande bilden av originalfilmen kan ha påverkats i överföringen.

För att få en så komplett bild som möjligt av verket och översättningarna måste också dialogernas innehåll och relationer, dvs. textens ideationella och interpersonella struktur, beaktas och analyseras (5). Slutligen kan den överordnade effekten på scenen i verket belysas (6) och resultatet diskuteras.

Samtliga faktorer kommer att beaktas för alla nyckelscenerna, men inte nödvändigtvis lyftas fram i beskrivningen av varje scen. De mest framträdande faktorerna kommer i varje scen att få mest fokus. Om samma faktor återkommer ett flertal gånger kommer jag att belysa något annat för att få en så bred analys som

möjligt. Nyckelscenerna presenteras i den ordning de förekommer i filmerna och resultaten presenteras i en tabell i slutet av detta kapitel.

1. Amerikansk engelska med italiensk brytning

Rollfiguren Bonasera går till Gudfadern för att få hjälp med att hämnas männen som våldtog hans dotter.

Den första analyserade scenen är också filmens inledningsscen. Det är en mäktig scen som direkt sätter tonen för filmen. Scenen utgörs av en längre monolog av begravningsentreprenören Bonasera, en invandrad man från Sicilien som i originalet talar engelska med en mycket tydlig italiensk brytning.

I såväl D1 som D2 används i överföringen mer eller mindre ren sicilianska (med undantag av enstaka engelska ord som till exempel *boyfriend*), vilket tydligt bekräftas av specifikt sicilianska ord som *figghia* och *idda* istället för *figlia* 'dotter' och *lei* 'hon/henne'. Ett överdrivet användande av verbformen *passato remoto* och s-ljud uttalat i likhet med engelskans *she* är andra tydliga markörer, även om dessa två även förekommer i andra syditalienska dialekter som till exempel neapolitanska.

D1 och D2 använder alltså samma strategi för att överföra amerikansk engelska med italiensk brytning, dialogen framställs på ett mycket snarlikt sätt, ordval och meningar framstår närmast identiska. Den stora skillnaden ligger i att det är fråga om två olika röstskådespelare och att D1 låter aningen mer utpräglat siciliansk (*figghia*). Innehåll och relation behålls helt intakta och resultatet fungerar väl i såväl D1 som D2.

2. Amerikansk engelska

Advokaten Tom Hagen åker till L.A. för att övertyga filmmogulen Woltz att ge en specifik filmroll till en familjemedlem.

I nyckelscen 2 åker rollfiguren Tom Hagen till Los Angeles för att övertyga filmmogulen Jack Woltz att ge huvudrollen i en ny film till Gudfaderns gudson Johnny. I originalversionen utspelas dialogen på amerikansk engelska (med vissa

New York-engelska inslag), och i själva dialogen förekommer såväl en del svordomar som nedsättande ord om vissa folkgrupper:

Jack Woltz: Now you listen to me, **you smooth-talking son-of-a-bitch**, let me lay it on the line for you and your boss, whoever he is! Johnny Fontane will never get that movie! I don't care how many **dago guinea wop greaseball goombahs** come out of the woodwork!

Tom Hagen: **I'm German-Irish.**

Jack Woltz: Well, let me tell you something, my **kraut-mick** friend...

I D1 har huvudstrategin varit att överföra till standarditalienska. Svordomarna och de nedsättande orden om olika nationaliteter har dock mer eller mindre tagits bort. *You smooth-talking son-of-a-bitch* ersätts med en helt annan mening, och de nedsättande amerikansk-engelska orden för människor med italiensk bakgrund *dago, guinea, wop* och *greaseball* är betydligt mer rasistiska än vad de italienska motsvarigheterna *guappi camorristi* och *siculi-american* är, då dessa egentligen bara uttrycker en viss typ av maffia-anhängare och en person med sicilianskt ursprung. Sista stycket där Hagen förklarar för Woltz att han vare sig är det ena eller det andra utan tysk-irländare slätas helt ut och blir bara till amerikan:

D1 – Italienska

Jack Woltz: Ascoltami bene o **ti butto fuori a pedate**, finga bene nella tua testa, tu e il tuo padrone chiunque sia, Johnny Fontaine non avrà mai quella parte e me ne frego di tutti quanti **guappi camorristi, siculi-american** che vengano a farmi minacce e ricatti!

Tom Hagen: Io sono **americano**.

Jack Woltz: Se sei **americano** mi potrei capire ancora meglio...

D1 – Svenska [Min översättning]

Jack Woltz: Lyssna noga på mig eller du ryker ut på studs! Kan både du och din chef, oavsett vem det är, få in i era huvuden att Johnny Fontaine aldrig kommer att få den rollen, och det spelar ingen roll hur många **tuffa camorra-anhängare eller siciliansk-amerikanare** som kommer och hotar och utpressar mig!

Tom Hagen: Jag är **amerikan**.

Jack Woltz: Om du är **amerikan** då borde du förstå mig ännu bättre...

I D2 översätts *son-of-a-bitch* rakt av med den ordagranna motsvarigheten *figlio di puttana*. Motsvarigheterna till de nedsättande orden om italienare behålls till stor del, dock översätts sista stycket adekvat genom att *German-Irish* har blivit tysk-irländare och inte bara utslätat med amerikanare som i D1, och det nedsättande ordet för tysk-irländare, *kraut-mick*, har blivit *mangia crauti* 'surkålsätare', ett ord som faktiskt existerar, är nedsättande för tysk och påminner mycket om originalet:

D2 – Italienska

Jack Woltz: Ascoltami bene **brutto figlio di puttana**, fingati bene in testa, tu e il tuo padrone chiunque sia, Johnny Fontaine non avrà mai quella parte e me ne frego di tutti **camorristi siculi napoletani** che vengono a farmi minacce e ricatti!

Tom Hagen: Io sono **tedesco-irlandese**.

Jack Woltz: Allora lascia che ti dico una cosa **mangia crauti**...

D2 - Svenska [Min översättning]

Jack Woltz: Lyssna noga på mig din **fule djävel (eg. horson)**! Kan både du och din chef, oavsett vem det är, få in i era huvuden att Johnny Fontaine aldrig kommer aldrig att få den rollen, och jag bryr mig inte ett dugg om alla **camorra-anhängare, sicilianare och neapolitanare** som kommer och hotar och utpressar mig.

Tom Hagen: Jag är **tysk-irländare**.

Jack Woltz: Strunta i det då för jag säger dig en sak **surkålsätare**...

I nyckelscen 2 kan man återigen se att huvudspråkstrategin är den samma i både D1 och D2, det vill säga man använder sig av standarditalienska för att överföra amerikansk standardengelska. Det finns dock en stor skillnad, och det är användningen av svordomar och nedsättande ord om framförallt italienare, men också andra folkgrupper. Dessa har ändrats i förhållande till originalet och därmed påverkat innehåll och relation, vilket i förlängningen påverkar effekten av scenen

och filmens helhetsintryck. Italienarnas utsatthet och placering i den amerikanska samhällshierarkin vid denna tid framstår inte lika tydlig utan dessa ord i de dubbade versionerna. Sekvenserna med rena svordomar och nedsättande ord om andra folkslag än italienare har ändrats en del i D2 och ligger där närmare originalet än D1. De nedsättande orden om italienare neutraliseras dock fortfarande något i D2.

3. New York-engelska

En av maffiafamiljens torpeder lurar med sig en person som arbetar för familjen för att låta honom döda Paulie.

I nyckelscen 3 har rollfiguren Clemenza, en av maffiafamiljens torpeder, huvudrollen tillsammans med Paulie, en annan av familjens lakejer. Clemenza lurar med sig en tredje person som arbetar för familjen för att låta honom döda den ovetande Paulie. I originalet talar Clemenza tydlig New York-engelska, vilket framgår särskilt tydligt av hans *coil-curl merger*. Dialekten överförs lite förvånande till neapolitanska i D1³, och om detta är en strategi eller ett misstag är svårt att säga, men i D2 har det ändrats till standarditalienska.

Dubbningsregissören i D1 kan ha varit osäker på hur han skulle ta sig an denna språkvarietet. Många italienska andra och tredje generationsinvandrare uppväxta i Brooklyn och närliggande områden talar en mycket mer utpräglad New York-engelska⁴, vilket i och för sig inte är isolerat till italienare⁵. Neapolitanska är en syditaliensk dialekt som har en del gemensamma beröringspunkter med sicilianskan, men för en italienare är den starkt förknippad med en särskild stereotyp (jmf. skåning och smålänning) som skiljer sig från sicilianaren. Här hade det möjligtvis varit bättre att använda en ospecifik syditaliensk dialekt för att signalera ett språkvarietetsbyte utan att placera rollfiguren i ett felaktigt geografiskt område.

³ Detta har tidigare slagits fast i ett antal italienska film- och dubbningsanalyser rörande *Gudfadern* (bland annat *Padrinopedia*).

⁴ Denna språkvarietet kallas *broccolino* på italienska från engelskans *brooklyn* (Italienska wikipedia).

⁵ Exempel på kända talare av denna dialekt är Fran Drescher med judiskt påbrå som spelade huvudrollen i tv-serien *The Nanny*, den italienskättade skådespelaren Joe Pesci och den tecknade figuren *Bugs Bunny* 'Snurre Sprätt' (Engelska wikipedia).

Ambitionen i D1 kan ha varit att på något sätt urskilja rollfigurens tydliga New York-engelska och i brist på alternativ har man använt en annan, men närliggande dialekt, för att försöka bevara rollfigurens ursprung samtidigt som man har försökt att signalera att det är fråga om en ny språkvarietet. Detta är också ett av de problem som verkar ha "rättats till" i D2, men där har man istället normaliserat varieteteten och använt standarditalienska i överföringen. Man har inte lyckats hitta en fungerande motsvarighet vare sig i D1 eller i D2.

4. Kodväxling amerikansk engelska och sicilianska

Michael, Sollozzo och polischef McCluskey träffas på Restaurang Louis för att diskutera, men det är redan planerat att Michael ska skjuta både polischefen och Sollozzo. Michael vigs genom denna handling in i familjens "business".

I nyckelscen 4 träffas huvudpersonen Michael Corleone, knarkkungen Sollozzo och polischefen McCluskey på en restaurang för att diskutera affärer, men det är i förväg redan planerat att Michael ska döda Sollozzo genom att skjuta honom. I scenen förekommer kodväxling då amerikansk engelska varvas med sicilianska:

Sollozzo till McCluskey: "I'm gonna speak Italian to Mike"

I D1 används standarditalienska för amerikansk engelska och sicilianska för sicilianska, vilket i sig inte är särskilt problematiskt. Men på grund av sammanhanget kan denna replik inte översättas rakt av utan situationen måste på något sätt göras om:

D1 – Italienska

Sollozzo till McCluskey: "Scusaci ora, se parliamo un po' io e Mike"

D1 – Svenska [Min översättning]

Solozzo till McCluskey: "Ursäkta om jag och Mike snackar lite nu"

Situationen görs om från att vara en uttalad två-språks-situation, där en person ber en annan om ursäkt för att han kommer att använda ett språk med en tredje person som person två inte förstår, till en situation där personen snarare ber om ursäkt för att tala om ett ämne med den tredje personen som den andre inte är insatt i.

I D2 används samma språkvarieteter för dubbningen som i D1, det vill säga standarditalienska och sicilianska, och situationen specificeras ytterligare då den förklarande personen förtydligar att han och den tredje personen ska diskutera affärer:

D2

Solozzo till McCluskey: "Scusaci se ora io e Mike parliamo d'affari"

D1 – Svenska [Min översättning]

Solozzo till McCluskey: "Ursäkta nu om jag och Mike snackar affärer"

Sicilianskan i originalet, D1 och D2 uppvisar alla sicilianska dialektmarkörer. De mest framträdande markörerna i originalet är satsmelodin och det frekventa bruket och betoning på substantiv med ändelse -i istället för -e som på standarditalienska, som till exempel *padri*, *onori* och *paci* istället för *padre* 'fader', *onore* 'heder' och *pace* 'fred'. I originalet är det vidare amerikanska skådespelare med italiensk bakgrund som har lärt in dialekten och dessa skådespelare är inte uppvuxna på Sicilien och kan därför inte heller förväntas tala dialekten helt naturligt. I D1 framhävs samma typ av substantivändelser och satsmelodi, men ändelserna uttalas mer naturligt, snabbare och inte lika utpräglat. I D2 blir satsmelodin lite mindre siciliansk och mer standarditaliensk, substantiven behålls med samma naturliga uttal som i D1, och man har även lagt in ett par typiskt sicilianska ord i dialogen som till exempel pronomenet *iddu* 'han'.

I originalet framgår kodväxlingen mycket tydlig då det är stor skillnad mellan engelska och italienska, och dessutom omtalas kodväxlingen i dialogen. Detta sker varken i D1 eller i D2 där den uttalade kodväxlingen har slätats ut genom omskrivning av replik. Även om kodväxlingen inte är lika tydlig finns den dock kvar i försvagad form då scenen fortfarande består av två språkvarieteter: standarditalienska och sicilianska. Scenen i sig själv påverkas inte avsevärt mer än att mottagaren kan komma att uppfatta samtalet som något onaturligt, men filmens helhetsintryck påverkas desto mer eftersom huvudpersonernas så viktiga dubbla kulturtillhörighet suddas ut.

5. Kodväxling sicilianska och amerikansk engelska

Efter mordet på polischefen och Sollozzo flyr Michael till Sicilien där han stannar, tills allt har lagt sig. Han friar här till Apollonia genom hennes far på baren Vitelli i byn Corleone på Sicilien.

Nyckelscen 5 utspelas på Sicilien och är intressant eftersom det i denna scen, liksom i föregående exempel, används både engelska och sicilianska i samma scen. Språkväxlingen framstår mycket explicit i originalet där rollfiguren Michael ber Fabrizio om att översätta det han säger till herr Vitelli som inte förstår engelska:

Original – Sicilianska och amerikansk engelska

Michael till Fabrizio: “Traduci per me...”

Michael till Herr Vitelli: “I apologize if I offended you...”

Fabrizio till Herr Vitelli: “Mi dispiace se vi siete offeso...”

Michael till Herr Vitelli: “I am a stranger in this country”

Fabrizio till Herr Vitelli: “Sono un straniero in questo paese”

Michael till Herr Vitelli: “I don’t mean any disrespect neither to you nor to your daughter”

Fabrizio till Herr Vitelli: “E non voleva mancare di rispetto né a lei, né a vostra figlia”

Original – Svenska [Min översättning]

Michael till Fabrizio: "Översätt för mig..."

Michael till Herr Vitelli: "Jag ber om ursäkt om jag förolämpade dig..."

Fabrizio till Herr Vitelli: "Jag ber om ursäkt om jag förolämpade dig..."

Michael till Herr Vitelli: "Jag är en främling i detta land"

Fabrizio till Herr Vitelli: "Jag är en främling i detta land/denna by"

Michael till Herr Vitelli: "Jag menade inte att vara respektlös, vare sig mot dig eller din dotter"

Fabrizio till Herr Vitelli: "Jag menade inte att vara respektlös, vare sig mot dig eller din dotter"

I D1 används, precis som i föregående nyckelscen, standarditalienska och sicilianska i överföringen av amerikansk engelska och sicilianska. Eftersom dialogen spelar på en situation där kodväxlingen är av central betydelse för situationen måste den skrivas om så att den får en ny poäng. Man försöker i D1 genom några omskrivningar och ett par vi-former att släta över den tydliga kodväxlingen och framställa situationen som att det är 3 personer som talar tillsammans och inte 2 och 2, som i originalet:

D1 – Italienska och sicilianska

Michael till Fabrizio: "Spiega che ce un equivo'"

Fabrizio till Michael: "Si, signore"

Michael till Herr Vitelli: "Mi dispiace se vi siete offeso"

Fabrizio till Herr Vitelli: "Parlavamo senza malizio"

Michael till Herr Vitelli: "Sono un straniero qui"

Fabrizio till Herr Vitelli: "E in Sicilia da poco"

Michael till Herr Vitelli: "E non e del mio abitudine di provocare la gente senza ragione"

Fabrizio till Herr Vitelli: "E non volevamo mancare di rispetto né a poi, né a postra figghia"

D1 – Svenska [Min översättning]

Michael till Fabrizio: "Förklara att det har skett ett missförstånd"

Fabrizio till Michael: "Ja, herrn"

Michael till Herr Vitelli: "Jag ber om ursäkt om jag förolämpat er"

Fabrizio till Herr Vitelli: "Vi menade inget illa med vad vi sa"

Michael till Herr Vitelli: "Jag är en främling här"

Fabrizio till Herr Vitelli: "Han har inte varit länge på Sicilien"

Michael till Herr Vitelli: "Och jag har inte för vana att provocera människor utan orsak"

Fabrizio till Herr Vitelli: "Och vi menade inte att vara respektlösa, vare sig mot er eller er dotter"

I D2 används samma språkstrategier som i D1, det vill säga standarditalienska och sicilianska för amerikansk engelska och sicilianska, men man dubbar inte de sicilianska rösterna, endast Al Pacinos rollfigur. Man ändrar dessutom i dialogen i förhållande till D1 genom att låta rollfigurerna förklara varför Fabrizio är den som ska be om ursäkt å Michaels vägnar och varför Michael inte bara gör det själv när nu språket inte är den stora barriären längre:

D2 – Italienska och sicilianska

Michael till Fabrizio: "Tu lo conosci..."

Fabrizio till Michael: "Sì, sì"

Michael till Herr Vitelli: "Io mi scuso per quello che è successo"

Fabrizio till Herr Vitelli: "Ci dispiace se l'ha offeso"

Michael till Herr Vitelli: "E prima volta che vengo qui"

Fabrizio till Herr Vitelli: "E un straniero in questo paese"

Michael till Herr Vitelli: "E non e il mio abitudine di provocare la gente senza ragione"

Fabrizio till Herr Vitelli: "E non voleva mancare di rispetto né a lei, né a vostra figlia"

D2 - Svenska [Min översättning]

Michael till Fabrizio: "Du känner honom..."

Fabrizio till Michael: "Ja, ja"

Michael till Herr Vitelli: "Jag ber om ursäkt för det inträffade"

Fabrizio till Herr Vitelli: "Vi beklagar om vi har förolämpat er"

Michael till Herr Vitelli: "Det är första gången jag är här"

Fabrizio till Herr Vitelli: "Han är en främling i denna by"

Michael till Herr Vitelli: "Och jag har inte för vana att provocera människor utan orsak"

Fabrizio till Herr Vitelli: "Och han menade inte att vara respektlös, vare sig mot er eller er dotter"

I både D1 och D2 används som sagt samma språkstrategi: engelskan översätts till standarditalienska och sicilianskan behålls, men dubbas med nya röster i D1 medan de siciliansktalande originalskådespelarnas röster behålls i D2 där endast den amerikanske skådespelaren Al Pacinos röst dubbas. Svårigheten med denna scen är inte att välja språkstrategi, utan att få själva dialogen att fungera på ett nytt språk. Det är nämligen betydligt mer självklart att en engelsktalande person kan komma att behöva översättas i denna situation. Italiensktalande personer med olika dialekter som modersmål skulle samtala på italienska och inte på sina respektive dialekter.

I både D1 och D2 skrivs dialogen om för att tona ner kodväxlingssituationen. I D1 försöker man göra om det till att samtliga tre personer deltar tillsammans i diskussionen, och i D2 blir det till att Michael ber Fabrizio be om ursäkt å hans vägnar eftersom han redan känner herr Vitelli. Liksom i föregående nyckelscen fungerar scenen, men kan komma att uppfattas som något onaturlig av en italiensk mottagare då kodväxlingssituationen från italienska till sicilianska inte är lika övertygande som motsvarande i originalet, och igen påverkar scenen filmens helhetsintryck då huvudpersonernas dubbla kulturtillhörighet tonas ner.

6. Kodväxling italienska, sicilianska och amerikansk engelska

Tanken är att Michaels nya fru ska följa med tillbaka till USA, och hon får därför lära sig att köra bil. En av Michaels livvakter sviker honom och placerar en bomb under bilen, vilket resulterar i att frun dör istället för Michael.

I nyckelscen 6 varvas standarditalienska, engelska och sicilianska om vartannat. I scenen lär Michaels fru Apollonia sig att köra bil, och hon blandar standarditalienska med engelska fraser. Michael själv talar periodvis italienska, men då och då svänger han över i engelska, och rollfiguren Don Tommasino talar uteslutande sicilianska.

I D1 behåller man i princip samma språk vad gäller Apollonia, dvs. italienska med engelska inslag. Eftersom själva händelseförloppet går ut på att hon vill bevisa att hon kan tala engelska hade det varit svårt att stryka det helt från sammanhanget utan det har behållits som dialog, men intalats av en ny röstskådespelare. Michaels tvåspråkighet slätas ut då den enbart översätts till italienska, och rollfiguren Don Tommasinos dialog behålls helt, men dubbas av samma skådespelare, Corrado Gaipa.

I D2 ser man en stor förändring vad gäller själva dubbningen i det att de italienskfödda skådespelarnas röster har behållits intakta utan att dubbas. Men liksom i D1 slätas Michaels tvåspråkighet också ut i D2 genom att man väljer att översätta hans repliker till endast italienska.

Eftersom språkstrategin för både standarditalienska och amerikansk standardengelska är den samma, dvs. standarditalienska, i både D1 och D2, slätas Michaels kodväxling ut i båda fallen. I detta fall påverkar det inte filmens helhetsintryck i lika stor utsträckning som föregående två exempel eftersom rollfiguren Apollonia fortfarande kodväxlar i samma scen och de olika språkvarieterna amerikansk engelska, italienska och sicilianska fortfarande är tydligt närvarande i scenen. Den stora skillnaden mellan original och dubbningar i denna scen rör vilka röstskådespelare man har använt. I D1 dubbas samtliga skådespelares röster, dock får en av de italienska skådespelarna dubba sig själv. I D2 har man valt att behålla alla italienskfödda skådespelares originalröster, vilket

givetvis hjälper D2 att placera sig närmare originalet än D1. Den dubbade dialogen fungerar dock väl i båda fallen, men blir mer autentisk i D2.

7. Kodväxling amerikansk engelska och italienska

Tillbakablick till då Gudfadern som 7-åring anländer som emigrant på Ellis Island i New York och får genomgå en hälsundersökning.

Nyckelscen 7 är en av de första scenerna i andra filmen och är liksom inledningsscenen i första filmen en kraftfull scen. Här följer vi Gudfadern som ensamkommande flyktingbarn då han anländer på Ellis Island i New York. Scenen innehåller inte många repliker, men såväl engelska som italienska förekommer. Här väljer man dock att behålla originalet i sin helhet, utan att dubba något alls vare sig i D1 eller i D2.

Eftersom detta framför allt är en episk scen där filmen och det visuella talar för sig själv behövs inte heller särskilt mycket tal, vilket torde vara ett medvetet drag av regissören. Det fungerar utmärkt i samtliga versioner. Det Coppola vill skildra med scenen är en liten pojkes ensamhet i den stora världen, och detta förstärks av att pojken varken talar eller förstår språket i landet han har hamnat i. Scenen fångar också tydligt den massiva immigrationsvåg som pågick under denna tid och fungerar som en introduktion till resten av filmen. Såväl den amerikanska som den italienska mottagaren kan följa med på lika villkor utan att dessa få språksignaler översätts och därför behöver denna scen inte röras.

8. Sicilianska

Tillbakablick till då den unge Gudfadern håller på att skapa sig ett namn i Little Italy, New York, och hjälper till att medla i en tvist mellan en hyresvärd, Signor Roberto, och hyresgästen Signora Colombo.

I nyckelscen 8 spelar den amerikanske skådespelaren Robert de Niro den unge Gudfadern och talar i originalet sicilianska som han har övat in just för denna film. Även hans motspelare, Leopoldo Trieste, som var en klassiskt skolad och välkänd italiensk skådespelare, talar sicilianska i denna scen. Scenen spelar på både den

geografiska och den språkliga närheten mellan de syditalienska dialekterna. De Niros rollfigur kommer från Sicilien medan Signor Roberto kommer från Kalabrien, men stora delar av regionen Kalabrien räknas in i det sicilianska språkområdet, så de talar i princip samma språkvarietet med små nyansskillnader och förstår varandra väl.

I D1 behålls språkvarieteteten sicilianska, men såväl Robert de Niro som Leopoldo Triestes röster dubbas. De Niro dubbas av en ny röstskådespelare, medan Trieste själv dubbar sina egna repliker. På samma sätt som i nyckelscen 5 och 6 låter dubbningsregissören skådespelare, vars röster redan är kända för den italienska publiken, själva dubba sina röster istället för att låta nya röstskådespelare göra det. Scenen hade helt enkelt inte varit trovärdig för en italiensk publik annars, eftersom dessa skådespelare är så kända för den nya publiken sedan tidigare.

I D2 har man behållit samma språkstrategi som i D1, det vill säga sicilianskan, men ändrat dubbningsstrategi, och liksom i nyckelscen 5 och 6 har man valt att behålla den italienska skådespelarens originalröst och endast dubbat amerikanske De Niro.

Scener som denna är svåra att bestämma översättningsstrategi för eftersom det är en hårfin balansgång mellan att ligga så nära originalet som möjligt, men samtidigt få filmens dialog att framstå som så trovärdig som möjligt för en ny italiensk publik. Dubbningen av scenen fungerar i D1, men den blir bättre i D2. Vilken strategi man än använder framstår nästan alltid en originalröst som mer trovärdig än en dubbad, och eftersom man väljer att behålla Triestes originalröst i D2 lägger man sig närmare originalet. Även om De Niro har gjort en enorm insats med att lära sig tillräckligt bra sicilianska för en internationell publik är den inte övertygande nog för en italiensk publik, och denna röst måste därför dubbas till sicilianska. Denna scen i D2 är ett mycket bra exempel på en scen där dubbningsregissörens nya dubbningsstrategi, det vill säga att endast dubba vissa skådespelare, fungerar riktigt bra jämfört med D1 eftersom man lyckas ligga så nära originalet som möjligt utan att riskera dialogens trovärdighet.

9. Kodväxling amerikansk engelska och New York-engelska

Tom Hagen besöker Frankie Pentangeli i fängelset i samband med rättegången mot Michael.

I sista nyckelscenen besöker Tom Hagen Frankie Pentangeli i fängelset i samband med rättegången mot Michael Corleone. Hagen talar i originalet amerikansk standardengelska och Pentangeli talar New York-engelska. Hagen dubbas genomgående till standarditalienska, och Pentangelis New York-engelska normaliseras i D1 till standarditalienska, medan den i D2 ändras till en ospecifik syditaliensk dialekt.

I originalet signalerar Hagens och Pentangelis sätt att tala mycket mer än bara två olika språkvarieteter. Deras respektive språk signalerar också deras samhällsposition. Hagen, som fortfarande är en del av maffiavärlden är samtidigt utbildad advokat och inte äkta sicilianare då han har adopterats från en tysk-irländsk familj. Han talar ett betydligt mer neutralt språk, utan tydliga dialektmarkörer och få talspråkmarkörer, än Pentangeli, som är en aktiv lönnmördare inom maffian. Språkvarieteterna signalerar samhällshierarkien på ett lysande sätt och denna dimension neutraliseras i D1 då kodväxlingen försvinner genom att standarditalienska används för båda rollfigurerna. I D2 ändras Pentangelis språk till en syditaliensk dialekt som inte är utpräglad siciliansk eftersom endast gemensamma syditalienska dialektmarkörer framkommer tydligt. Kodväxlingen behålls på så sätt och själva scenen fungerar även om dessa dialekter inte är exakta motsvarigheter eftersom de har ett antal gemensamma beröringspunkter. Bilden av italienaren i USA bygger nämligen på samma stereotyp som sicilianaren och syditalienaren i Italien, vilket innebär att en italiensk brytning i en amerikansk film och en siciliansk i en italiensk ofta signalerar en kriminell eller maffialiknande karaktär eller en person som rör sig i samma kretsar (Fusari 2007: 19 – 20), och detta gör att scenen fungerar bättre i D2 än i D1.

Tabell

Nedan sammanfattas resultatet av undersökningen i en tabell. I första kolumnen presenteras den nyckelscen som har analyserats, vilket i andra kolumnen följs av språkvarietet i originalfilmen, följt av strategi i D1 - dubbning 1972/74, och i sista kolumnen strategi i D2 - dubbning 2008.

Tabell 1. Språkvarieteter i original och motsvarande språk- och dubbingsstrategier i D1 och D2

Nyckelscen	Språkvarieteter i originalet	D1 - Dubbning 1972/74	D2 - Dubbning 2008
1.Inledningscen (00.01.14 GF 1)	Amerikansk engelska med italiensk brytning	Sicilianska, enstaka engelska ord	Sicilianska, enstaka engelska ord
2.Tom Hagen i L.A. (00.25.57 GF 1)	Amerikansk engelska	Standarditalienska, Svordomar/nedsättande ord om italienare normaliseras	Standarditalienska, Svordomar/nedsättande ord om italienare normaliseras till viss del
3.Clemenza eliminerar Paulie (00.53.38 GF 1)	New York-engelska	Sydtaliensk språkvarietet (Neapolitanska), ej sicilianska	Standarditalienska
4.På restaurangen (01.20.56 GF 1)	Amerikansk engelska, sicilianska	Italienska, sicilianska	Italienska, sicilianska
5.Michaels frieri (01.36.22 GF 1)	Sicilianska, amerikansk engelska	Sicilianska, italienska,	Sicilianska, italienska, vissa originalskådespelares röster behålls
6.Apollonia kör bil (01.58.19 GF 1)	Standarditalienska, sicilianska, engelska	Standarditalienska, sicilianska, en del av engelskan behålls	Standarditalienska (originalskådespelares röst behålls), sicilianska (originalskådespelares röster behålls, de siciliansktalande amerikanska behålls ej), en del av engelskan behålls
7.Ellis Island (00.09.33 GF 2)	Amerikansk engelska, standarditalienska	Amerikansk engelska, standarditalienska	Amerikansk engelska, standarditalienska
8.Signor Roberto (02.10.00 GF 2)	Sicilianska	Sicilianska	Sicilianska (italienska originalskådespelares röster behålls, de siciliansktalande amerikanska behålls ej)
9.Hagen och Pentangeli (02.54.08 GF 2)	Amerikansk engelska, New York-engelska	Standarditalienska	Standarditalienska, sydtaliensk språkvarietet

5. Sammanfattning och diskussion

Jag har i denna uppsats undersökt vilka strategier som används vid dubbnigen av filmtrilogin *Gudfadern* från dess amerikanska källtext-sammanhang till ett italienskt måltextsammanhang. Syftet har dels varit att få mer information om hur översättning av flerspråkighet ser ut, dels hur det kan se ut när språkvarieteteten som ska översättas är tillgänglig på det språk som det ska översättas till samt om förändringar över tid kan antydast.

Jag har inledningsvis genomfört en närstudie av materialet för att kunna identifiera de språkvarieteteter som förekommer i det valda verket. Vidare har jag kategoriserat och begränsat de förekommande språkvarieteterna och valt ut 9 representativa nyckelscener. Jag har undersökt och analyserat originalscenerna och motsvarande dubbade scener från 1972/74 och 2008, och avslutningsvis har jag jämfört dessa med varandra.

Resultatsammanfattning

För fyra av de sex identifierade språkvarieteterna framkommer språkstrategierna i materialet tydligt:

- För amerikansk engelska med siciliansk brytning används sicilianska
- För amerikansk engelska används standarditalienska
- För standarditalienska används standarditalienska
- För sicilianska används sicilianska

När det gäller New York-engelska verkar dubbningsregissörerna ha varit kluvna huruvida språkvarieteteten ska översättas eller inte. I D1 översätter man vissa av dessa rollfigurer med en syditaliensk varietet, men andra inte, en kluvenhet som återkommer i D2. Detta kan bero på en osäkerhet om språkvarietetens betydelse för filmen och därmed en nedprioritering av just denna språkvarietet, eller att man inte har ansett det finnas något tydligt alternativ i målspråket.

De stora svårigheterna uppkommer då mer än en språkvarietet förekommer i samma scen, s.k. kodväxling. Det går fortfarande att använda ovanstående huvudstrategier, men dialogerna måste anpassas och innehållet delvis ändras för att kodväxlingen ska verka naturlig. Detta görs dock inte konsekvent eftersom den aktuella filmscenen avgör vad som är möjligt från fall till fall. I de analyserade nyckelscenerna som innehöll kodväxling var resultatet varierande, och fler scener skulle behöva analyseras för att identifiera ett eventuellt mönster. Vad man kan se är att språkvarieteterna som används för att överföra kodväxlingarna sammanfaller med de ovan nämnda språkstrategierna, dvs. standarditalienska och sicilianska samt amerikansk engelska:

- I exemplen med kodväxling av amerikansk engelska och sicilianska används standarditalienska och sicilianska
- I exemplet med kodväxling av italienska, sicilianska och amerikansk engelska används italienska, sicilianska och amerikansk engelska
- I exemplet med kodväxling av amerikansk engelska och standarditalienska används amerikansk engelska och standarditalienska
- I exemplet med kodväxling av amerikansk engelska och New York-engelska används i D1 endast standarditalienska och i D2 standarditalienska och syditaliensk dialekt.

För både sicilianska och amerikansk engelska med siciliansk brytning används sicilianska, och för både amerikansk engelska och standarditalienska används standarditalienska. I förlängningen innebär detta att färre språkvarieteter förekommer i D1 och D2 än i originalet och att den så viktiga flerspråkighetsaspekten försvagas. Försöken att överföra New York-engelska till en mer ospecifik syditaliensk dialekt är en indikation på att någon form av ambition att bredda registret av språkvarieteter kan ha funnits, men för att konstatera detta skulle fler scener med denna varietet behöva undersökas.

En annan intresseväckande aspekt är skillnaden mellan D1 och D2 vad gäller användandet av originalröster, vilket kan vara ett sätt att kompensera för färre språkvarieteter än originalet. I D1 dubbades samtliga röster, även kända italienska

skådespelare dubbade sina egna röster. I D2 har man inte dubbat i samma utsträckning utan alla italienskfödda skådespelares röster, som i filmerna talar antingen standarditalienska eller sicilianska, har behållits i sina original utan att dubbas. Vissa amerikanskfödda skådespelares röster som talat italienska eller sicilianska i originalet har också behållits intakta, dock inte huvudrollsinnehavare som till exempel Al Pacino och Robert De Niro. Även om dessa skådespelare har gjort en berömvärd insats har dubbingsregissörerna inte ansett att deras tal fungerat tillräckligt bra för en hel film. Sammantaget lyckas man tack vare denna att lägga sig närmare originalet i D2 än i D1, vilket är positivt för helhetsintrycket. D2 har trots detta haft svårt att slå igenom på marknaden, eftersom D1 som version redan är etablerad och älskad av den italienska publiken sedan decennier (Enciclopedia del Doppiaggio).

Övriga skillnader mellan D1 och D2 är:

- D2 är mer frikostig med svordomar och nedsättande ord om olika folkslag än D1
- Dialogerna till kodväxlingssekvenserna som inte fungerade i D1 har skrivits om
- New York-engelskan översätts inte konsekvent, enligt en särskild strategi, vare sig i D1 eller D2.

Att D2 är mer frikostig med svordomar och nedsättande ord om olika folkslag än D1 kan ha flera orsaker. Dels är det ett sätt att förbättra dubbningen och försöka komma närmare originalet, dels har det förflutit 30 år mellan dubbningarna, och den italienska publiken är idag mer öppen för talspråk på film än tidigare. Det är dock intressant att de negativa sekvenserna om italienarna själva inte heller har överförts i D2.

De dialoger som på grund av kodväxling inte fungerade optimalt i D1 har ändrats i D2, men har inte förbättrats avsevärt. Scenerna påverkar förmodligen inte helhetsintrycket av filmen, men en italiensk publik kan nog uppfatta rollfigurernas samspel som något onaturligt.

Att New York-engelskan har varit ett problem för regissörerna både i D1 och D2 och varför har redan diskuterats, och man har försökt att experimentera med ospecifika syditalienska dialekter i båda fallen, men utan tydlig strategi vilket framgår av inkonsekvensen.

Strategidiskussion

Även om dubbing i sig är en form av *domestication* i och med att den så tydligt anpassar sig till målspråk och målkultur, behålls i fallet *Gudfadern* samtidigt stora delar av källspråk och källkultur eftersom språken sammanfaller med både mål- och källkultur. Man kan se tendens till flera olika översättningsstrategier i *Gudfadern*. Normalisering som är så vanlig för översättning av dialekt i skönlitteratur är inte ett självklart förstahandsval, det är snarare tvärtom. Normalisering används då inget annat alternativ tycks finnas. Genomgående har vi sett att dubbningsregissörerna försöker att hitta motsvarigheter till de olika språkvarieteterna och endast i komplicerade kodväxlingssituationer eller för regissörerna något diffusa varieteter som New York-engelska tvingas att skriva om dialogerna eller normalisera språkvarieteten. I D2 försöker man att kompensera för detta genom att endast dubba de röster som måste dubbas ur en italiensk publiks synvinkel och på så sätt lägga sig närmare originalet.

Den mest använda strategin är olika former av *substitution* 'ersättning', som också förekommer för översättning av dialekt i skönlitteratur, men som till synes verkar vanligare inom medieöversättningen. Dubbningsregissörernas utgångspunkt i arbetet med D1 och D2 är att huvudspråket i originalet, amerikansk standardengelska, ska ersättas med huvudspråket i målspråkslandet, det vill säga italienska, och för respektive publik uppfyller dessa språk huvudfunktionen att förmedla filmens dialog, och detta kan inte vara annorlunda. Amerikansk engelska med italiensk brytning kan ersättas med sicilianska enligt Berezowskis 'bild-för-bild-ersättning' då källspråksdialektens funktion bevaras eftersom bilden av italienaren i USA och den av sicilianaren och syditalienaren i Italien bygger på samma stereotyp. Detta fungerar som helhet, men då sicilianskan redan förekommer som språkvarietet i filmen och används som motsvarighet för den blir

språkvarieterna färre i D1 och D2. Standardengelska och standarditalienska absorberas på samma sätt till endast standarditalienska och flerspråkigheten försvagas, en konsekvens som också indikeras i Baldos (2009) artikel. I det verk som var föremål för hennes undersökning användes även undertextning för att tydliggöra kodväxlingen ytterligare.

En tredje strategi som har använts har jag valt att kalla 'behållande' och innebär att samma språkvarietet används i både källtext och målttext. Strategin kännetecknas av att originalspråket behålls. Antingen beror detta på att språkvarieteten existerar i målspråket, som till exempel italienska och sicilianska, och kan förstås av mottagarna. Eller också på att språkvarieteten förekommer i väldigt liten utsträckning och är relativt välkänd, som till exempel standardengelska, så att det inte stör handlingen och att det tvärtom hjälper till att förstärka den i övrigt något försvagade flerspråksaspekten.

På lokal nivå har jag särskilt noterat 'omskrivning' då många repliker och dialoger har fått skrivas om för att passa den nya kontexten. Detta gäller kodväxlingssituationerna, och för att de ska fungera optimalt skrivs handlingen om då kodväxlingen omtalas i dialogerna. Det vi också har sett är att svordomar och nedsättande ord om olika nationaliteter antingen stryks eller byts ut till något mindre stötande. Denna tendens var starkast i D1, men förekom också i D2, vilket kan vara ett tecken på att språket och vad som anses korrekt i film har utvecklats med tiden. Detta matchar i så fall skiljelinjen i den italienska dubbningshistorien som jag nämnde i inledningen, men man skulle behöva analysera fler liknande scener för att kunna se en tydlig diakron tendens.

Avslutning

Sammanfattningsvis kan man konstatera att båda dubbingarna ur flera aspekter lyckas ganska väl med att behålla helhetsintrycket från originalfilmen, även om D2 lyckas bäst. Ingen av dubbingarna förmedlar dock rollfigurernas dubbla kulturtillhörighet och dess dynamik fullt ut. Orsaken till detta är att de amerikansk-engelska kulturkonnotationerna går förlorade i det ögonblick då de översätts till italienska eftersom det är en så väsensskild kulturkontext som samtidigt också ligger

betydligt närmare sicilianskan än engelskan. Att dubbningarna ändå fungerar så bra beror på att de italienska och de sicilianska kulturkonnotationerna i originalet består i överföringen.

Jag inledde denna uppsats med att diskutera dialekt och flerspråkighet som översättningsproblem och skillnader i översättningsstrategier mellan skönlitteratur och audiovisuella medier. Eftersom skriftspråket till skillnad från talspråket till största del är kodifierat kommer nog skönlitteratur alltid att normaliseras i större utsträckning än andra medier, men jag anser inte att gränsen är så knivskarp som jag fick intrycket av i början av arbetet med denna uppsats. Även om de olika strategierna för textuella och icke-textuella medier går igen och används inom samtliga medier förekommer också skillnader, vilket tydligt framgår av min forskningsöversikt, mina exempelstudier och min fallstudie. Det skulle vara givande att genomföra en mer omfattande studie för att kunna identifiera ett tydligare mönster i användningen av översättningsstrategier mellan olika typer av medier. Ny information om användbara översättningsstrategier behövs och är viktig om översättarna ska kunna hänga med i dagens snabba utveckling.

KÄLLFÖRTECKNING

Litteratur

- Avolio, F. (2012). *Lingue e dialetti d'Italia*. 2 uppl. Rom: Carocci.
- Baldo, M. (2009). Dubbing multilingual films – *La terra del ritorno* and the Italian-Canadian immigrant experience. *Intralingua online translation journal*. http://www.intralingua.org/specials/article/Dubbing_multilingual_films#n10 [hämtad 190501].
- Berezowski, L. (1997). *Dialect in Translation*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bonner, J. K. (2001). *Introduction to Sicilian Grammar*. Ottawa: Legas.
- Bruti, S. (2009). From the US to Rome passing through Paris – Accent and dialects in *the Aristocats* and its Italian dubbed version. *Intralingua online translation journal. Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*. <http://www.intralingua.org/specials/article/1713> [hämtad 190501].
- Castellano, A. (2003). Doppiaggio - Enciclopedia del cinema. *Treccani*. [http://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio_(Enciclopedia-del-Cinema)/) [hämtad 190501]
- Chesterman, A. (2004). Beyond the particular. I A. Mauranen & P. Kujamäki (red.). *Translation Universals. Do They Exist?* Amsterdam: Benjamins, 33-49.
- Cipolla, G. (2005). *The Sound of Sicilian: A Pronunciation Guide*. Ottawa: Legas.
- Delabastita, D. (1989). Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics. *Babel* 35 (4): 193–218.
- Englund Dimitrova, B. (2016). Emil i Lönneberga i nya ryska kläder: Intention, variation och reception. I E. B. Krylova, T. A. Mihajlova, E. R. Skvajrs, E. L. Žil'cova & I. V. Matycina (red.). *Sinchronija, diahronija, tekstologija. Sbornik naučnyh stat'ej i perevodov*. Moskva: Maks Press, 355–362.
- Fusari, S. (2007). *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*. Forskningsartikel. Universitetet i Bologna. <http://amsacta.unibo.it/2182/> [hämtad 190501].
- Giarrizzo, S. (1989). *Dizionario etimologico siciliano*. Palermo: Herbita.
- Hermansson, A. och Persson, A. (2012). Därför hör du inget dubbat. *Språktidningen*. December. <http://spraktidningen.se/artiklar/2012/11/darfor-hor-du-inget-dubbat> [hämtad 190501].
- Labov, W. (2006). *The Social Stratification of English in New York City*. 2 uppl. Cambridge: Cambridge University Press.
- Labov, W., Ash, S. & Boberg, C. (2006). *The Atlas of North American English*. Berlin: Mouton-deGruyter.
- Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies – Theories and applications*. 2 uppl. Oxon and New York: Routledge.
- Raffaelli, S. (1992). *La Lingua Filmata – Didascalie e Dialoghi nel Cinema Italiano*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- Rossi, F. (u.å.). Doppiaggese, filmese e lingua italiana. *Treccani – Lingua italiana*.

http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html [hämtad 190430].

Sienkiewicz, B. (1984). Obrazy języka w tłumaczeniu prozy powieściowej. I E. Balcerzan (red.). *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich s. 227-242.

Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins.

Venuti, L. (1995). *The Translator's invisibility*. London: Routledge.

Vestergaard Kobbensmed, M. (2015). *Mod en litterær oversættelseskritik*. Aarhus: Aarhus Universitet.

Webbsidor

Engelska Wikipedia (2019). New York City English. https://en.wikipedia.org/wiki/New_York_City_English#cite_note-teach-24 [hämtad 190528].

Italienska Wikipedia (2019). Broccolino. <https://it.wikipedia.org/wiki/Broccolino> [hämtad 190528].

Enciclopedia del Doppiaggio (2019). Il padrino. www.enciclopediadeldoppiaggio.it/index.php?title=Il_padrino [hämtad 190325].

Enciclopedia del Doppiaggio (2019). Il padrino – parte II. [www.enciclopediadeldoppiaggio.it/index.php?title=Il_padrino - Parte II](http://www.enciclopediadeldoppiaggio.it/index.php?title=Il_padrino_-_Parte_II) [hämtad 190325].

Padrinopedia (u.å.). Peter Clemenza. https://padrino.fandom.com/wiki/Peter_Clemenza [hämtad 190514].

Sapere.it (2011). Unità d'Italia e unificazione linguistica: nascita e diffusione dell'italiano. <http://www.sapere.it/sapere/pillole-di-sapere/italia-150/unita-d-italia-e-unificazione-linguistica-nascita-e-diffusione-dell-italiano.html> [hämtad 190430].

Material

The Godfather (1972) [film]. Regissör: Francis Ford Coppola. Alfran Productions.

The Godfather part II (1974) [film]. Regissör: Francis Ford Coppola. The Coppola Company.

Il padrino (1972) [film]. Dubbningsregissör: Ettore Giannini. Cooperativa Doppiatori.

Il padrino (2008) [film]. Dubbningsregissör: Rodolfo Bianchi. Dubbing Brothers International Italia.

Il padrino parte II (1974) [film]. Dubbningsregissör: Ettore Giannini. Cooperativa Doppiatori.

Il padrino parte II (2008) [film]. Dubbningsregissör: Rodolfo Bianchi. Dubbing Brothers International Italia.

Bilagor

I bilaga 1 och 2 nedan framgår rollfigurer, skådespelare och dubbnings-skådespelare för både första och andra dubbningsversionen. En intressant detalj rörande rollbesättningen är att Ferruccio Amendola som gör Al Pacinos roll Michael Corleone i GF1/D1 under många år var given som röstskådespelare åt Robert De Niro. Då han redan gjorde Al Pacino i GF1 fick en annan skådespelare, Pino Colizzi, göra Robert De Niro i GF2/D1 eftersom båda skådespelarna är med i GF2.

En annan kuriositet är att skådespelaren Arturo Dominici i GF1/D1 dubbar båda rollfigurerna Amerigo Bonasera och Virgil Sollozzo som båda föreställer sicilianare i filmen. Dominici föddes i Palermo, huvudstaden på Sicilien, och man får förmoda att han behärskade dialekten till fullo, och det är säkerligen därför han har fått äran att dubba två rollfigurer i samma film.

Bilaga 1: Rollöversikt Gudfadern

Karaktär/Rollfigur	Skådespelare	Dubbnings-skådespelare 1972	Dubbnings-skådespelare 2008
Don Vito Corleone	Marlon Brando	Giuseppe Rinaldi	Stefano De Sando
Michael Corleone	Al Pacino	Ferruccio Amendola	Massimo Rossi
Santino "Sonny" Corleone	James Caan	Pino Colizzi	Roberto Pedicini
Tom Hagen	Robert Duvall	Cesare Barbetti	Angelo Maggi
Kay Adams	Diane Keaton	Vittoria Febbi	Roberta Pellini
Fredo Corleone	John Cazale	Riccardo Cucciolla	Oliviero Dinelli
Connie Corleone	Talia Shire	Rita Savagnone	Franca D'Amato
Peter Clemenza	Richard Castellano	Mario Laurentini	Giorgio Lopez
Salvatore Tessio	Abe Vigoda	Elio Zamuto	Ingen uppgift
Captain McCluskey	Sterling Hayden	Gino Donato	Luciano De Ambrosis
Virgil Sollozzo	Al Lettieri	Arturo Dominici	Saverio Indrio
Carlo Rizzi	Gianni Russo	Michele Gammino	Christian Iansante
Johnny Fontane	Al Martino	Ingen uppgift	Teo Bellia
Jack Woltz	John Marley	Sergio Graziano	Dario Penne
Paulie Gatto	John Martino	Gigi Reder	Tony Sansone
Luca Brasi	Lenny Montana	Guido Celano	Mario Bombardieri
Don Emilio Barzini / Barrese	Richard Conte	Ingen uppgift	Sergio Di Stefano
Moe Greene	Alex Rocco	Ingen uppgift	Fabrizio Pucci
Amerigo Bonasera	Salvatore Corsitto	Arturo Dominici	Ingen uppgift
Sandra Corleone	Julie Gregg	Ingen uppgift	Alessandra Chiari
Bruno Tattaglia	Tony Giorgio	Ingen uppgift	Pino Ammendola
Apollonia Vitelli	Simonetta Stefanelli	Donatella Gambini	Original behålls
Signor Vitelli	Saro Urzì	Saro Urzì	Original behålls
Fabrizio il Pastore	Angelo Infanti	Angelo Infanti	Original behålls
Calò	Franco Citti	Franco Citti	Original behålls
Don Tommasino	Corrado Gaipa	Corrado Gaipa	Original behålls

Bilaga 2: Rollöversikt Gudfadern II

Karaktär/Rollfigur	Skådespelare	Dubbnings-skådespelare 1974	Dubbnings-skådespelare 2008
Michael Corleone	Al Pacino	Ferruccio Amendola	Massimo Rossi
Vito Corleone	Robert De Niro	Pino Colizzi	Pino Insegno
Tom Hagen	Robert Duvall	Cesare Barbetti	Angelo Maggi
Kay Adams	Diane Keaton	Vittoria Febbi	Roberta Pellini
Fredo Corleone	John Cazale	Riccardo Cucciolla	Oliviero Dinelli
Connie Corleone	Talia Shire	Rita Savagnone	Franca D'Amato
Santino "Sonny" Corleone	James Caan	Pino Colizzi	Roberto Pedicini
Hyman Roth	Lee Strasberg	Giorgio Piazza	Dario Penne
Frankie Pentangeli	Michael V. Gazzo	Giuseppe Rinaldi	Giorgio Lopez
Senator Geary	G. D. Spradlin	Sergio Rossi	Sergio Di Stefano
Johnny Ola	Dominic Chianese	Antonio Guidi	Ingen uppgift
Al Neri	Richard Bright	Antonio Guidi	Ingen uppgift
Don Fanucci	Gastone Moschin	Gastone Moschin	Original behålls
Signor Roberto	Leopoldo Trieste	Leopoldo Trieste	Original behålls
Peter Clemenza (ung)	Bruno Kirby	Vittorio Stagni	Original behålls
Genco Abbandando	Frank Sivero	Ingen uppgift	Original behålls
Signor Abbandando	Peter La Corte	Armando Bandini	Fabrizio Pucci
Merle Johnson	Troy Donahue	Gianni Marzocchi	Fabrizio Pucci
Don Ciccio	Giuseppe Sillato	Giuseppe Sillato	Original behålls
Carmine Rosato	Carmine Caridi	Sergio Fiorentini	Mario Bombardieri
Antonio Rosato	Danny Aiello	Ingen uppgift	Mario Bombardieri
Senator Questadt	Peter Donat	Luciano De Ambrosis	Fabrizio Temperini
Vito Corleone (ung)	Oreste Baldini	Oreste Baldini	Original behålls
Vito Corleones mamma	Maria Carta	Maria Carta	Original behålls
Don Tommasino (ung)	Mario Cotone	Michele Gammino	Original behålls
Carmela Corleone (ung)	Francesca De Sapia	Anna Rita Pasanisi	Original behålls

