LUNDS UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum
Översättarutbildningen

EXAMENSARBETE VT 2020

MAGISTER I ÖVERSÄTTNING

DEL 2: ANALYS

Med kraften i bilderna

Om att översätta bildspråk i Thomas Ligottis *In a Foreign Town, In a Foreign Land*

Författare:

Peter Jarlvik

Handledare:

Mari Mossberg, svenska

Mats Johansson, engelska

Sammandrag

Denna uppsats utgör den andra delen i ett tvådelat magisterarbete och bygger på en översättning av 6000 ord ur den amerikanske skräckförfattaren Thomas Ligottis sammanhängande novellsamling *In a Foreign Town, In a Foreign Land*. Uppsatsen inleds med en källtextanalys som utgår från Hellspong & Ledins (1997) modell för textanalys men som också baseras på litteraturvetenskapliga begrepp ur framförallt Holmberg & Ohlsson (1999). Efter källtextanalysen följer ett avsnitt om överväganden inför översättningen, där en strategi för översättningen väljs och formuleras. I översättningsanalysen illustreras sedan med hjälp av utvalda exempel och utifrån Lindqvists (2005) analysmodell för översättning av bildspråk hur källtextens bildspråk har översatts. Fokus i uppsatsen ligger på att förklara hur källtextens *weird*-betonade drag och dess främmandegörande effekt har återskapats i måltextens bildspråk som del av en övergripande adekvansinriktad strategi.

Nyckelord

Thomas Ligotti, skräck, weird, bildspråk, besjälning, främmandegörande, adekvansinriktad strategi, sensu stricto

Engelsk titel

Through the Power of Images: The Translation of Imagery in Thomas Ligotti's *In a Foreign Town, In a Foreign Land*

Innehåll

Innehåll 3

1 Inledning 4

2 Källtextanalys 4

2.1 Situationskontext: Ligotti och Ligottiläsaren 5

2.2 Intertextuell kontext: Genre och inspirationskällor 6

2.3 Ideationell struktur 8

2.4 Narrationsanalys 10

2.5 Stilanalys 12

2.5.1 Meningsbyggnad 14

2.5.2 Ordval 15

3 Överväganden inför översättningen 18

4 Översättningsanalys 20

4.1 Introduktion 20

4.2 Bildspråksanalys 22

4.2.1 Översättning sensu stricto 22

4.2.2 Bildersättning 28

4.2.3 Glidning mellan bildspråk och bokstavlig betydelse 31

5 Avslutande diskussion 33

Källförteckning 35

1 Inledning

In a Foreign Town, In a Foreign Land är en samling *weird*-berättelser som utspelar sig i en tidlös stad i fjärran, i ett gränsland mellan verklighet och dröm. I staden är allting främmande och förvridet, som om det betraktades på avstånd genom ett par underliga, vanställande glasögon. De namnlösa berättarna som bor i eller besöker staden smittas själva av den skruvade stämningen och konfronteras alla förr eller senare med något av ett outhärdligt udda slag. Berättelsernas främmandegörande effekt förstärks av Ligottis språk.

Verket är skrivet i romanform – med fyra kapitel under en gemensam titel – men kan också ses som en samling fyra löst sammanhängande noveller (Indick 2003:118), vars titlar i kronologisk ordning är ”His shadow shall rise to a higher house”, ”The bells will sound forever”, ”A soft voice whispers nothing” och ”When you hear the singing, you will know it is time”. Jag har valt att översätta hela den första novellen samt nästan hela den tredje och den inledande delen av den fjärde. Det är ett urval som ska vara representativt för Ligottis stil som helhet. Samlingen publicerades första gången 1997 av det lilla brittiska förlaget Durtro Press (vars grundare är Ligottis vän David Tibet) som en självständig bok om 55 sidor. Den version som brukats för den här uppsatsen återfinns i novellsamlingen *Teatro Grottesco*, utgiven 2008 av amerikanska Random House.

Syftet med uppsatsen är att undersöka hur man kan översätta idiosynkratiskt och ibland svårtolkat bildspråk, där den glidande *weird*-verkligheten kan göra det svårt för läsaren att avgöra vad som är bildligt eller inte. Helst ska översättningen vara trogen den *weird*-tradition som verket ingår i, så att måltextens effekt blir lika främmandegörande som källtextens. Metoden består i en inledande källtextanalys där källtextens språk på olika sätt knyts till innehållet i novellerna. Utifrån denna analys väljs sedan en övergripande adekvansinriktad strategi inför översättningsanalysen, i vilken källtextens bildspråk behandlas.

2 Källtextanalys

I källtextanalysen som följer placeras källtexten och dess upphovsman först in i ett litterärt sammanhang i en kontextanalys i två delar, varpå de narrativa och stilistiska egenskaperna hos källtexten analyseras. I avsnittet om ideationell struktur tas några viktiga teman i källtexten upp. Jag utgår i källtextanalysen ifrån Hellspong & Ledins (1997) modell för

brukstextanalys, men eftersom källtexten är skönlitterär har jag också inhämtat begrepp från litteraturvetenskapen. Fetmarkeringar i blockcitaten är mina.

2.1 Situationskontext: Ligotti och Ligottiläsaren

Den amerikanske författaren Thomas Ligotti betraktas av somliga som den kanske yppersta nu levande skräckförfattaren (Cardin 2003:12), men sedan debuten 1986 med novellsamlingen *Songs of a Dead Dreamer* har han ändå förblivit relativt okänd. Ligotti började sin bana på 1980-talet med att publicera sig i olika små obskyra tidskrifter och fanziner (amatörpublicerade *fan magazines*) som *Nyctalops* och *Dark Horizons* (Cardin 2003:13) och nådde där en liten men hängiven skara läsare bestående av skräckentusiaster. Bland kritiker och författare var mottagandet inledningsvis blandat: den amerikanske litteraturforskaren och Lovecraftexperten S.T. Joshi (2003:136) avfärdade först Ligotti som ”mere fan fiction” medan den brittiske skräckförfattaren Ramsey Campbell i ett förord till *Songs* kallade novellsamlingen för en av det årtiondets viktigaste skräckböcker (Cardin 2003:14).

År 2003 utkom *The Thomas Ligotti Reader: Essays and Explorations*, en antologi bestående av utredande essäer, recensioner och intervjuer med författaren själv, där Joshi (2003:136) kallar Ligotti den mest egenartade inom fältet. Ligotti har vid åtskilliga tillfällen tilldelats *Bram Stoker Award* (senast 2019 för *Lifetime Achievement*), och 2015 utgav *Penguin Books* hans två första novellsamlingar i en samlingsvolym i serien *Penguin Classics*. Ligotti har också blivit översatt till en rad olika språk, däribland svenska år 2012. Fastän Ligotti alltså verkar inom ett fält som i den vidare litterära kontexten traditionellt har haft låg prestige, kan han ändå betraktas som en konsekrerad författare inom det specifika fält där han verkar. Med tanke på att Ligotti också själv har sagt att han inte vill bli läst av de breda massorna (Angerhuber & Wagner 2003:55), att han inte ser sig som en yrkesförfattare (*ibid*:59) och att hans föredragna form är den kommersiellt föga gångbara novellen (Indick 2003:118) finns det goda skäl för en översättare att ta Ligottis litterära anspråk på allvar.

Joshi (2003:136) konstaterar att Ligotti inte är bästsäljarmaterial på samma sätt som Stephen King, och Ligotti själv har i en intervju med Schweitzer (2003:27) sagt att skräcken måste verka inom en snäv krets, eftersom den annars riskerar att bli banal och endimensionell. Med tanke på den status som Ligotti har uppnått hos sin hängivna läsekrets (som samlas på fansidan Ligotti.net) kan det vara värt att fråga sig vilka som kan tänkas ingå i

den snäva kretsen – eller med andra ord: vem den presumtive Ligottiläsaren är. Ligotti tror själv att han har lyckats nå ut till läsare som fortfarande tar författare som Poe och Lovecraft på allvar och som kan känna igen sig i de tankar och känslor som han förmedlar (Schweitzer 2003:23-24). Eftersom stilnivån hos en författare som Poe är hög, kan man anta att en läsare som når fram till Ligotti via honom är någon som värdesätter stilistiska kvaliteter. Lovecraftfantasterna å sin sida kanske mest ser Ligotti som en författare som för den lovecraftska traditionen vidare. Med tanke på att Ligotti först slog igenom i mindre, starkt nischade tidskrifter utgörs en betydande andel av hans läsarskara sannolikt också av konnässörer av skräcklitteratur. Vidare är Ligotti med sin relativa anonymitet och stilmedvetenhet också ett slags författares författare, d.v.s. en författare som läses och beundras av andra författare, och denna typ av läsare ser kanske i Ligotti främst ett mönster för originell språkbehandling. Ligottipubliken är således heterogen, men om det ändå finns en typisk Ligottiläsare kan man utgå ifrån att denna eller denne inte är ute efter genrebunden underhållning utan ser Ligotti som en unik röst i ett fält som han eller hon sannolikt redan är väl bevandrad i.

2.2 Intertextuell kontext: Genre och inspirationskällor

Ligotti har själv sagt att han alltid försökt att hålla sig inom skräckgenren (Angerhuber & Wagner 2003:55) men skräcken själv rymmer otaliga subgenrer. Enligt Joshi (2003:137) kan Ligotti inte räknas till fantasyförfattarna, eftersom hans berättelser utspelar sig i den ”verkliga världen” (eller en mardrömslik aspekt av den), hur skissartad och karikerad den än framstår. Vidare är skiljelinjen mellan det verkliga och det overkliga hos Ligotti alltför vag för att man ska kunna varsebli när det overkliga bryter in i verkligheten, vilket är en förutsättning i övernaturlig skräck (*ibid*). För Joshi (2003:135-136) representerar Ligottis verk ett systematiskt angrepp på verkligheten och ett försök att ersätta den med det drömlika och hallucinatoriska. I hans ögon har ingen annan död eller levande författare inom fältet varit så upptagen av det bisarra som Ligotti; han ser följaktligen Ligotti som en tydlig representant för så kallad *weird fiction*, en subgenre till fantastiken (och med rötter i gotiken) som enligt Ann och Jeff VanderMeer (2012) berör de kusliga och overkliga aspekterna av existensen *utan* att begagna sig av den övernaturliga skräckens stereotyper (som varulvar och vampyrer) eller den gotiska skräckens välkända troper.

The weird är en genre med anor tillbaka till Edgar Allan Poe, men den definierades först på 1900-talet av den amerikanske skräckförfattaren H.P. Lovecraft. I inledningen till sin litteraturhistoriska essä *Om övernaturlig skräck i litteraturen*, utgiven på svenska år 2011, gör Lovecraft (2011:28-29) en distinktion mellan den ordinära skräckberättelsen och *weird*-berättelsen, där den förra sägs bygga på ”rent fysisk rädsla och triviala gräsligheter” medan den senare frammanar en viss atmosfär av ”andlös och oförklarlig fruktan för yttre, okända krafter”. ”Det sant kusliga”, fortsätter han, måste hos läsaren väcka ”en djup känsla av fruktan och av kontakt med okända sfärer och krafter” (Lovecraft 2011:29). På svenska finns ingen given motsvarighet till genren och inte heller någon etablerad översättning av termen. Jag kommer därför genomgående att använda den ursprungliga termen *weird* i uppsatsen och till exempel tala om ett *weird*-betonat bildspråk eller en *weird*-influerad berättelse.

Ligottis inspirationskällor är många och olikartade. I en intervju med Angerhuber & Wagner (2003:53) har Ligotti sagt att det var läsningen av H.P. Lovecrafts berättelser om övernaturlig skräck som fick honom att börja skriva. Emellertid ska Ligotti under inga omständigheter reduceras till en av dennes otaliga epigoner. Det finns uppenbara likheter på det övergripande planet, d.v.s. i skildringen av en hjälplös mänsklighet i en kaotisk och fientlig värld, men som Schweitzer (2003:25) noterar i en intervju med författaren finns det inga tydliga spår hos Ligotti av Lovecrafts mest iögonfallande stilistiska egenheter (som de många adjektiven). Även tematiskt finns en väsentlig skillnad, vilken Joshi (2003:143) sammanfattar med att Lovecraft försöker göra det overkliga verkligt (med detaljerade beskrivningar av övernaturliga fenomen) medan Ligotti försöker göra det verkliga overkligt eller monstruöst.

Ligotti har nämnt Poe som den författare som haft störst inflytande på hans sätt att skriva (Indick 2003:116). I källtexten märks detta inte minst på den invecklade syntaxen, den påtagliga berättarnärvaron och det associationsrika och ofta nyskapade bildspråket (drag som behandlas nedan). Som förebilder nämner Ligotti även de franska symbolisterna och surrealisterna (Angerhuber & Wagner 2003:54), inflytanden som märks i källtextens drömlika bildspråk och dess sätt att spegla själstillstånd hos karaktärerna. Fantasyförfattaren VanderMeer (2015:x) liknar Ligotti vid ”ikonoklaster” som den polske surrealistiske novellförfattaren Bruno Schulz, en författare som Ligotti beundrar (Angerhuber & Wagner 2003:54) och vars metafortunga berättelser enligt intervjuaren Wagner (2003:54) kan ha utövat ett större inflytande på Ligotti än Lovecraft själv. Kanske är det just Schulz som fått Ligotti att, som han skriver i ett brev till Tibet (2003:113), vilja låta som en illa översatt östeuropeisk författare. VanderMeer (2015:ix) drar även paralleller till Kafka, där likheterna

sägs bestå i den unika rösten blandad med en udda och skruvad atmosfär och en viss vaghet – namnlösa berättare i ospecificerade miljöer – som kastar ett mytens skimmer över berättelserna och hindrar dem från att åldras. Som framgår begränsar sig intertextualiteten inte vertikalt till *weird*-genren utan förgrenar sig horisontellt i olika riktningar.

Liksom Ligottis övriga produktion kan källtexten placeras i den *weird*-tradition som skisserats ovan, men enligt litteraturkritikern Ben P. Indick (2003:125) skiljer den sig ändå märkbart på några sätt från författarens tidigare alster. Indick menar att drömelementet, utforskandet av det undermedvetna, är mer uttalat i *In a Foreign Town, In a Foreign Land* än någon annanstans i Ligottis produktion. Han beskriver verket som ett sökande à la Lovecraft efter ett drömt land i fjärran: ett slags drömcykel av berättelser som kretsar runt staden längst uppe vid norra gränsen. Indick (*ibid*) betonar också källtextens prosapoetiska och repetitiva kvaliteter och liknar dess effekter vid diktens.

I texten märks influenser från Lovecraft, inte minst i det metafysiska monstret Ascrobius, som skulle kunna ses som en parodisk version av det bläckfiskliknande havsmonstret Cthulhu (döda men drömmande som de båda är). Lovecraft är intertextuellt närvarande även i inledningen till ”A soft voice whispers nothing”, som starkt erinrar om dennes novell *The Outsider*. Indick (2003:122) skriver att barndomsskildringen i den tredje novellen kanske ska anspela på Lovecrafts sjukdomspräglade barndom. De metafysiska föreläsningarna i samma novell är uppenbart färgade av Lovecrafts stil, och det nihilistiska tankegodset är sannolikt till viss del hämtat från den rumänsk-franske pessimistiske filosofen E.M. Cioran, vars illusionslösa essäer ska ha skänkt Ligotti en nästan bottenlös glädje (Angerhuber & Wagner 2003:62). I skildringen av Dr Zirks mentala tillstånd och sedermera undergång kan man ibland ana ekon från Poes *The Fall of the House of Usher*.

2.3 Ideationell struktur

Den första novellen kretsar kring den nyligen avlidne Ascrobius, som beskrivs som en sjuklig och vanställd ensling med en starkt kontemplativ natur och vars grav på ett mystiskt sätt försvinner från kyrkogården i utkanten av staden vid den norra gränsen. Ett viktigt tema här är den egendomliga oskapelseakt som sägs ligga bakom gravens försvinnande och vid vilken Ascrobius inte bara tros ha upphävt sin mardrömslika existens utan också undanröjt spåren efter den. Denna oskapelseakt kan sägas representera möjligheten att påverka det materiella med tankens kraft. Den teatraliske Dr Klatt, som utger sig för att ha varit Ascrobius läkare,

beskriver Ascrobius som monstruös, och det som han finner monstruöst hos Ascrobius är dennes starkt kontemplativa natur. Ascrobius förkroppsligar därmed på sätt och vis den idé om medvetandet som sjukdom som Ligotti senare kommer att lägga fram i sin filosofiska traktat *The Conspiracy Against the Human Race* (2007), och han skulle kunna ses som ett exempel på det slags moderna, filosofiska monstrum som kan återfinnas i ny *weird*-litteratur (Joshi [2003:151] har kallat Ligotti en mästare inom ”filosofisk skräck”). Ett annat tema är den masshysteri och religiösa fanatism som råder bland de vidskepliga stadsborna efter Ascrobius försvinnande och som kommer till uttryck i deras skymningsprat. I Dr Klatts figur konkretiseras också bedragartemat, vilket återfinns i andra berättelser av Ligotti (jfr t.ex. karaktären Reiner Grossvogel i långnovellen *The Shadow, The Darkness* ur *Teatro Grottesco*).

I ”A soft voice whispers nothing” är döden ständigt närvarande, och döden-i-livet är ett viktigt tema här. Temat symboliseras av det vintertillstånd som berättaren befinner sig i när han ligger i sin sjuksäng och längtar efter att få gå in i den slutgiltiga vinterdvalan. Även självmordet – den isande frälsning som berättarens läkare Dr Zirk talar om – är centralt: berättaren besöker egentligen staden uppe vid norra gränsen i förhoppningen om att där få sluta sina dagar. Dr Zirk går före berättaren och hänger sig i staden i slutet av novellen. I novellen får självmordet också en metafysisk dimension: enligt de metafysiska föreläsningar som sprids i staden representerar det ett slags ”intighetens upplysning”, en befrielse från den vanvettiga kroppen och ett sätt att vinna insikt på icke-varats väg (berättaren själv föreställer sig en ”isande transcendens”). Denna idé, liksom hela den tröstlösa vinterlära som Dr Zirk bekänner sig till, påminner om den mest illusionslösa schopenhauerska pessimismen med dess tro på frälsning från livets onda genom viljans negation.

Den fjärde novellens inledande del är mer utpräglat *weird* än de övriga. Här är overkligheten, eller verklighetens inneboende overklighet, det viktigaste temat och representeras tydligast av den fallucka som berättaren upptäcker i sin enrumslägenhet. Även det udda självt, som en uttalad upplevelse hos den delirisk-monomana berättaren, är ett viktigt tema och framkommer bland annat under berättarens vandringar genom staden, där skorstenar eller torn tycks svaja och klaga trots att det är alldeles vindstilla ute.

Det råder en drömsk stämning i texten, och det är möjligt att tolka gränsstaden allegoriskt som ett metafysiskt gränsland i det undermedvetna, dit gränsvarelser flyr för att undslippa livet. På staden projiceras det skruvade och förvridna tillstånd som råder i gränsvarelsernas inre. Den frammanade verklighetens illusoriska natur uppfångas i bilden av dockteatern, där människorna framställs som själlösa och mekaniska marionettdockor

utlämnade åt en högre och ondskefull makt. I slutet av den fjärde novellen uttrycker berättaren själv tvivel på stadens faktiska existens och kallar den för ”a genius of the most insidious illusions” (Ligotti 2008:156). Under berättelsens gång brister den drömda verkligheten hela tiden i sömmarna och till slut rämnar illusionen, dockteatern upphör och den mardrömslika staden avslöjas som ännu ett bländverk: ”[…] it was only a matter of time before your world, whatever you thought it to be, was undermined, if not completely overrun, by another world” (*ibid*:154-155).

2.4 Narrationsanalys

Berättaren i källtexten är en namnlös jagperson, men det är oklart om berättaren är densamme i alla noveller. Händelserna utspelar sig i förfluten (kanske mytisk) tid. Ibland sker tillbakablickar till ett ännu mer avlägset förflutet, som när berättaren i den tredje novellen erinrar sig sin barndom. Även kortare analepser förekommer. Berättaren är i regel homodiegetisk, d.v.s. intern i diegesen eller den romanvärld som berättas (Holmberg & Ohlsson 1999:73). I den första novellen för berättaren ofta en undanskymd tillvaro som betraktare och hämtar flera av sina uppgifter från stadsbornas skymningsprat. Men han är ändå en boende i staden och röjer dessutom ofta sin närvaro vid viktiga skeenden:

> 1) Everyone present at the old warehouse was of course aware that such ‘measures’ as Klatt proposed were only another instance of meddling by someone who was almost certainly an impostor of the worst sort. But **we** were already so deeply implicated in the Ascrobius escapade, and so lacking in any solutions of our own […] (KT r. 311-319)

Här signalerar pronomenet *we* berättarens fysiska närvaro vid det gamla varumagasinet där Dr Klatt håller föreläsning om Ascrobius.

I de andra novellerna är berättaren mer uppenbart intern i händelseförloppen. Nedan är ett exempel på när berättaren interagerar med boenden i staden, här Mrs Glimm:

> 2) I agreed to follow her back to the lodging house. On the way I asked her about the parade. ‘It’s all just some nonsense,’ she said as we walked through the darkening streets of the town. (KT r. 673-677)

I den tredje och fjärde novellen råder som regel intern fokalisering, vilket enligt Holmberg & Ohlsson (1999:88) innebär att berättaren återger vad en speciell karaktär ser, hör eller tänker.

Fokaliseringen kan med andra ord sägas ske *inifrån* denna karaktär, vilken i källtexten som regel är den namnlösa huvudperson som är identisk med berättaren. Den interna fokaliseringen märks bl.a. i bildspråket, vilket ofta återspeglar inre stämningar hos berättaren som här nedan:

3) His face was of a coarse complexion, rugged as frozen earth, while his eyes were overcast with the cloudy ether of a December afternoon. (KT r. 476-479)

Här förvandlas Dr Zirk inför den sjukdomshärjade berättarens snötäckta blick till ett slags vinterfenomen. I sin läkares ögon ser berättaren samma mulna himmel som han kanske kan se genom fönstret från sin sjuksäng och som speglar hans eget tröstlösa tillstånd av dvala.

I den första novellen är fokaliseringen däremot mer extern, i det att berättaren ibland har en till synes total överblick över det som försiggår i staden:

4) Nobody who was at the ruined factory that night, **nor anyone else in the northern border town**, believed there would not be a price to pay for what had been revealed to us by Dr. Klatt. (KT r. 229-233)

Det är sällsynt att fokaliseringen sker inifrån en karaktär som inte är identisk med berättaren. Till exempel återges stadsbornas tankar (eller snarare den allmänna stämningen bland dem) i den första novellen istället med hjälp av lösryckta fraser som berättaren själv har snappat upp ur deras skymningsprat:

5) Afterward all speculation about what had come to be known as the **'resurrection of the uncreated'** remained in the realm of twilight talk. (KT r. 396-400)

Inbäddningen ska här återge stadsbornas egen benämning på Ascrobius förmodade nyinflyttning i staden. Denna typ av inbäddning är vanlig i källtexten. Däremot förekommer knappt några täckta anföringar, vilket hänger samman med att Ligottis berättare gärna stannar inom det egna medvetandet. Detta solipsistiska berättarideal (där allt utgår från jaget) har Ligotti själv formulerat i en intervju: han vill frammana en berättare vars medvetande är omedelbart tillgängligt för läsaren, så att läsaren kan se och känna det (Angerhuber & Wagner 2003:58). Denna tillgänglighet märks inte minst vid de plötsliga infallen eller epifanierna hos berättaren, som dyker upp som hela satser som om berättaren tänkte högt:

6) And somehow beneath this pallid façade I intuited what I described to myself as the **'all-pervasive aura of a place that has offered itself as a haven for an interminable series of delirious events.'** (KT r. 536-541)

Vidare blottas berättarens självmedvetenhet kring de egna ordvalen med hjälp av kursivering. De kursiverade orden ska alltså inte ses som några skräckens klimax, vilket de enligt Indick (2003:118) ofta är hos Lovecraft, utan som bevis på att formuleringen i fråga verkligen *genljuder* i berättarens medvetande:

> 7) […] and I may even say it was a place where I actually desired to make an end of it, or such was the intention or wish that I ***entertained*** at certain times and in certain places, including my residence in one of the oldest sections of the town. (KT r. 989-995)

Ibland rättar berättaren sig själv genom att i sitt medvetande leta reda på ett uttryck som är mer precist än det som ryms i slentrianspråket. I sådana fall kan berättarens lycka vid det välfunna uttrycket markeras med kursiv, vilket ökar berättarnärvaron ytterligare:

> 8) It was the middle of the night, and I had just awakened in my bed. More precisely, I had ***started into wakefulness***, as much as I had done throughout my life. (KT r. 897-900)

Förbunden med Ligottis berättarideal är den relativa frånvaron av konventionell litterär dialog i direkt tal. Ligotti har själv sagt att han inte vill att handlingen ska vara dialogdriven (Angerhuber & Wagner 2003:58). Med det sagt råder ändå en veritabel polyfoni i källtexten, där en rad olika röster kommer till tals i monologer eller inskjutna repliker som återges med direkta eller indirekta anföringar. Som exempel kan nämnas Dr Klatts pedantiska röst med de ändlösa preciseringarna, betoningarna och konstpauserna eller den arkaiserande och högstämda röst som framviskar de metafysiska föreläsningarna: ”Amnesia may well be the highest sacrament in the great gray ritual of existence” (Ligotti 2008:144).

2.5 Stilanalys

Form och innehåll är intimt förknippade hos Ligotti. I en intervju med Schweitzer (2003:26-27) har Ligotti förklarat att hans språk inte bara ska skildra det hiskliga utan också bearbeta det och således i sig självt – som språklig uppenbarelse – uttrycka det hiskliga. Med andra ord ska språket verka lika konstigt och främmande som innehållet. Detta stilideal hör samman med det som Joshi (2003:139) kallar för Ligottis litterära ”quest” eller strävan: en språkligt driven utochinvändning av verkligheten som blottar dess inneboende overklighet.

Nedanstående är ett typexempel på hur språket bidrar till den utochinvändning av verkligheten som sker i diegesen:

> 9) Although the trap door was somehow set into the floorboards of my room, it did not in any way appear to be *of a piece* with them. The trap door, as I thought of it, did not at all seem to be constructed of wood but of something that was more of a leathery consistency, all withered and warped and cracked in places as though it did not fit in with the roughly parallel lines of the floorboards in my room but clearly opposed them both in its shape and its angles, which were highly irregular by any standards that might conceivably apply to a roominghouse trap door. I could not even say if this leathery trap door had four sides to it or possibly five sides or more, so elusive and misshapen was its crude and shriveled construction, at least as I saw it in the moonlight after starting into wakefulness in my small backstairs apartment. (KT r. 942-962)

Här beskrivs den egendomliga fallucka som berättaren i den fjärde novellen upptäcker i sin enrumslägenhet på pensionatet där han bor. Adjektiven har nästan alla med något slags förvridning eller skevhet och förfall att göra: *withered* ('förtorkad'), *warped* ('skev'), *misshapen* ('vanskapt'), *shriveled* ('skrumpen') etc. Flera av dem tycks dessutom udda som beskrivningar av en fallucka, som *withered* (äv. 'tärd', 'utmärglad') och *shriveled* (äv. 'rynkig'). Det är möjligt att den samlade effekten av dessa ordval ska vara på gränsen till besjälande och föra tankarna till något monstruöst.

Falluckans undflyende (*elusive*) natur uppfångas av den språkliga vagheten – med de många famlande adjektiven – en vaghet som också återspeglar det inre tillståndet hos den somnambulistiske berättaren. Falluckan blir för honom detta ovissa *något* som han fascineras av utan att kunna definiera. Den representerar i någon mening *weird*-fenomenet självt och inbjuder till det slags *weird*-influerade beskrivningar som finns i exemplet. Falluckan kommer senare att börja vibrera med den demoniske pastor Corks röst och är i själva verket ett så kallat "tecken", en fysisk manifestation av en metafysisk tröskel som leder ut ur staden och in i en annan stad. Uttrycket *of a piece* (på svenska *i ett stycke*; *stycke* här 'sammanhållen anordning' [*Svensk ordbok*]) är kursiverat, vilket kan bero på att det just i detta sammanhang får en dubbel innebörd: dels är falluckan inte av samma material som golvbrädorna (den tycks inte ens utgöra ett stycke trä), dels utgör den i sitt animerade tillstånd ett stycke overklighet i verkligheten.

Garderingen i slutet – "at least as I saw it in the moonlight" – återspeglar det drömlika i scenen och tydliggör dessutom den interna fokaliseringen, så att läsarens tvekan inför det återberättade upprätthålls. Den rådande tvetydigheten återspeglas språkligt i det tvetydiga "*backstairs* apartment [min kursivering]", som tycks antyda att det kan ha varit

något skumt med lägenheten (ordet *backstairs* kan enligt *Oxford English Dictionary* (OED) användas bildligt i betydelsen ’skum’ eller ’lönnlig’).

Enligt Joshi (2003:140) är ett av Ligottis särdrag att han ofta uttrycker sin litterära ambition metafiktivt. I ljuset av detta skulle man kunna tolka skildringen av den oregelbundna falluckan (”I could not even say if this leathery trap door had four sides to it or possibly five sides or more”) som en metafiktiv beskrivning av Ligottis egen formmässigt experimentella stil.

2.5.1 Meningsbyggnad

Holmberg och Ohlsson (1999:30) menar att moderna texter ofta undviker en tydlig intrig och istället använder sig av andra knep, som upprepningar, en udda vokabulär och avvikande syntax samt ett icke-kronologiskt berättande. En sådan beskrivning passar väl in på Ligotti, som själv har sagt att extraordinära ämnen kräver en viss skevhet i berättartekniken (Joshi 2003:139). Denna skevhet märks inte minst i meningsbyggnaden.

Syntaxen i källtexten är hypotaktisk och den typiska Ligottimeningen vindlande. Man kan dyka ner i princip var som helst i källtexten och upptäcka ett likartat mönster i syntaxen – så konsekvent är detta stildrag. I följande reflekterande tillbakablick är mönstret särskilt uttalat:

> 10) Following my death, I thought, or had begun unwittingly to assume, I would be buried in the hilltop graveyard outside the town. I had no idea that there were others who might have told me that it was just as likely I would not die in the town and therefore would not be buried, or interred in any way whatsoever, within the hilltop graveyard. Such persons might have been regarded as hysterics of some kind, or possibly some type of impostor, since everyone who was a permanent resident of the northern border town seemed to be either one or the other and often both of them at once. (KT r. 872-886)

Här kan man först och främst notera de återkommande inskotten, som hackar sönder eller fragmentiserar texten och samtidigt bidrar till dess resonerande och abstrakta prägel. Vidare ger de många modala uttrycken (*might have told me*, *possibly* etc.) ett trevande intryck till hela stycket. Den invecklade konstruktionen – med upprepningar, omtagningar, preciseringar och garderingar om vartannat – hör samman med Ligottis ambition att låta läsaren ta del av berättarens tänkande i ocensurerat tillstånd: den komplexa meningsbyggnaden kan med andra ord sägas återspegla en genuin tankeprocess hos berättaren.

På detaljnivå kan man se att det i styckets första mening förekommer en inskjuten sägesats (”I thought”) och sedan en precisering (”or had begun unwittingly to assume”). Båda dessa fungerar uppbromsande på rytmen. Berättaren hänvisar sedan till osäkra källor (”others who might have told me”), varpå den första meningens huvudsats ”I would be buried in the hilltop graveyard […]” negeras i sin helhet (som om berättaren med hjälp av de osäkra källorna argumenterar mot sig själv). ”[…] within the hilltop graveyard” är i sig en upprepad fras som ekar genom hela källtexten. Sedan följer en ny precisering: ”or interred in any way whatsoever”. I den sista meningen råder samma osäkerhet (”might have been regarded”), vilken förstärks ytterligare av garderingen ”or possibly some type of impostor”. Också källorna är fortsatt dunkla: ”such persons”.

Hela framställningen framstår som omständlig, vag och mardrömslik. Syntaxen speglar på sätt och vis det sömngångartillstånd som berättaren befinner sig i: de uppbromsande inskotten och det eviga velandet gör att stycket tycks framskrida i samma ändlösa lunk. Samtidigt ger upprepningarna ett maniskt intryck och ska kanske härma tvångstankarna i en mardröm (eller de fixa idéerna hos en feberhärjad hjärna). Slutligen undermineras den frammanade världen av de många preciseringarna och garderingarna, med vilka berättaren hela tiden tränger sig in mellan läsaren och diegesen, så att läsaren påminns om att texten filtreras genom ett medvetande.

2.5.2 Ordval

I källtexten återspeglar sig *the weird* också i ordvalen. *Weird*-närvaron märks framförallt i semantiskt avvikande eller tvetydiga ord, som används associativt för att uppnå en främmandegörande effekt, och i arkaiska ord som ofta härrör från den gotiska tradition ur vilken *weird*-litteraturen är sprungen. De arkaiska orden bidrar också till källtextens tidlöshet, en tidlöshet som är typisk i *weird*-berättelser. Slutligen finns också ord som återkommer med en sådan regelbundenhet att de kan betraktas som medvetet valda ”nyckelord” och som prövar översättaren i dennes kamp mot den ”synonymiseringsreflex” som enligt Milan Kundera finns hos nästan alla översättare (se Tegelberg 2011:82). Nyckelorden kan ses som ett stämningsskapande led och bidrar till källtextens prosapoetiska prägel.

I exemplet nedan finns ett tvetydigt och udda ordval ur den första novellen:

11) Now all of us were meddling accomplices in those events which came to be euphemistically described as the ‘Ascrobius **escapade**.’ (KT r. 233-237)

Här beskriver berättaren hur han och de andra stadsborna som närvarat vid Dr Klatts föreläsningar har blivit inblandade i Ascrobius försvinnande (eller oskapelseakt), som i staden har kommit att kallas *the Ascrobius escapade*. Ordet *escapade* är tvetydigt. Enligt OED syftar det ursprungligen på en rymning av något slag ('a runaway excursion') – med lätt kusliga konnotationer – men ordet kan också användas bildligt i betydelsen 'a flighty piece of conduct'. *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok* (2000) har framförallt den senare betydelsen: 'eskapad', 'upptåg', '[pojk]streck', 'tilltag'. Det är dessa betydelser som gör att ordvalet kan verka underligt: det som för stadsborna utgör en metafysisk katastrof vars fasliga följder bara tycks kunna avvärjas med människooffer skulle alltså på samma gång reduceras till ett simpelt upptåg. Samtidigt råder i staden vid sidan av spökstämningen också ett slags cirkusstämning, där de hysteriska stadsborna och den teatraliske Dr Klatt ofta framstår som lätt groteska figurer med sina skvallermöten och sitt evinnerliga skymningsprat. I ljuset av reaktionerna ter sig Ascrobius försvinnande som något av ett spektakel. Dr Klatt beskriver ofta Ascrobius – som han kallar sin "patient" – som ett slags missfoster, och kanske ska *Ascrobius escapade* få läsaren att associera till ett bortsprunget cirkusfreak. Senare visar det sig att Ascrobius spöke antagligen ännu är verksamt i det fördolda och kanske planerar nya oskapelseakter. Eftersom Ascrobius strikt talat borde ha försvunnit i det att han upphävde sin mardrömslika existens, representerar oskapelseakten därmed också ett slags spratt, åtminstone i stadsbornas eufemistiska omskrivning. Här uppfångas således i ett enskilt ordval den blandning av skräck och löjlighet som är så typisk i källtexten.

Källtextens arkaiska ord har ofta religiösa undertoner, och det religiösa temat löper genom hela texten, med ord som *stigma*, *creed*, *sermon*, *plague*, *deliverance*, *resurrection*, *uncreation*, *exodus* etc. Nedan är ett exempel ur den fjärde novellen:

> 12) These words were spoken, and I heard them myself, as if the persons uttering them were attempting to **absolve** or protect themselves in some way that was beyond any further explication. (KT r. 1031-1035)

Ett kaotiskt tillstånd råder i staden: den demoniske pastor Cork försöker locka folk till sin demonstad och de vidskepliga stadsborna tycks tro att detta är ett straff för synderna. För att freda sig nynnar de ett slags besvärjelse för sig själva och andra som vill lyssna. I detta sammanhang är det rimligt att tolka *absolve* i dess ursprungliga, religiösa betydelse: 'to grant (a person) absolution from sin' (OED). Detta bruk av ordet förekommer redan på 1400-talet och används fortfarande i katolska kontexter.

Nedan är ett exempel ur den första novellen, där det arkaiska och religiösa inte bara märks i ordvalen utan i stadens hela idémiljö:

> 13) While Klatt appeared to enjoy the attention he received from those who had previously dismissed him as just another impostor in the northern border, and perhaps still considered him as such, I believe he was unaware of the profound suspicion, and even **dread**, that he inspired due to what certain persons called his 'meddling' in the affairs of Ascrobius. **'Thou shalt not meddle'** was an unspoken, though seldom observed, commandment of the town, or so it seemed to me. (KT r. 149-161)

Genom att blanda sig i Ascrobius försvinnande, den så kallade Ascrobiuseskapaden, bryter Dr Klatt mot ett av stadens budord. Detta budord har samma ordalydelse och stavning som budorden i *King James Bible*. Ordet *dread* i samma stycke används i sin ursprungliga, arkaiska betydelse: 'deep awe or reverence' (OED). Den fruktan som Dr Klatt inger stadsborna är nämligen en helig fruktan inför de nattfasor som senare kommer att kopplas till inblandningen och som av stadsborna uppfattas som ett slags gudomligt straff.

Ett exempel på ett nyckelord är ordet *delirious* (och dess nominalisering), som återkommer med jämna mellanrum i den tredje novellen, där samstämmigheten mellan inre och yttre miljö är så stark att alla berättarens skildringar av staden vid den norra gränsen är färgade av det deliriskt-monomana tillstånd som han befinner sig i:

> 14) I was therefore cautious, even in my frequent states of **delirium**, never to indulge in a vulgar sleep […] (KT r. 449-452)
>
> 15) There was an atmosphere of disorder and commotion that I sensed in the streets of the town, as if its **delirious** mood were only a soft prelude to great pandemonium. (KT r. 551-554)

Den första meningen anger berättarens eget psykotiska tillstånd, och detta projiceras sedan på staden, där en kaotisk parad drar förbi. Allt som allt återkommer nyckelordet ett tiotal gånger i novellen. I samma novell återkommer också ordet *gray* om och om igen, vilket befäster och förstärker intrycket av stadens utvändiga gråhet.

Källtexten är också lastad till bristningsgränsen med bildspråk av olika slag och detta är så centralt för Ligottis hela litterära quest och källtextens effekt att jag valt att behandla det separat i översättningsanalysen.

3 Överväganden inför översättningen

Yvonne Lindqvist (2005:36) skiljer mellan den källbundna och stilbevarande översättningen och den målgruppsanpassade översättningen. Hon benämner den förra adekvansinriktad och den senare acceptansinriktad. Översättaren väljer initialt en av dessa två som en övergripande strategi. Den övergripande översättningsstrategin blir sedan vägledande vid enskilda översättningsval under själva översättningsprocessen. I *Oversættelse* kallar Lita Lundquist (2007:44) sådana val för lokala strategier, i motsats till den globala strategi som motsvarar Lindqvists övergripande strategi. Lundquist (*ibid*) menar att de lokala strategierna bör följa den globala strategin, även om man som översättare ibland också kan göra mindre avsteg.

Enligt Lindqvist (2005:174) används en övergripande adekvansinriktad strategi framförallt vid översättning av högprestigelitteratur, där källtexten som helhet anses värd att bevara. Ovan har föreslagits att Ligotti visserligen verkar inom ett lågprestigefält men att han i sin stilistiska medvetenhet och ovilja att reproducera genrens normer – och inte minst i sin kommersiella motvilja – ändå agerar som en högprestigeförfattare. Att seriösa kritiker som S.T. Joshi dessutom har kallat honom originell och nyskapande i utredande essäer vittnar om att han också *behandlas* som en högprestigeförfattare, åtminstone inom en snäv krets. Att Ligotti inte faller inom ramen för traditionell högprestigelitteratur borde således inte utgöra ett hinder för en översättare att initialt välja en adekvansinriktad strategi, och med tanke på det intima förhållande som råder mellan språk och innehåll hos Ligotti förefaller det orimligt att inte söka bevara källtextens stil. Min överordnade strategi är därför adekvansinriktad, eller ”imitativ” med Lundquists terminologi (2007:36).

Frågan blir då hur stilen bäst ska bevaras, d.v.s. hur nära man kan ligga utan att måltexten blir alltför bisarr. Även imitativa översättningar ska ju vara idiomatiska. Här talar dock Ligottis särpräglade stil för att man ibland bör göra avkall också på det idiomatiska, i syfte att återskapa originalets främmandegörande effekt. Detta gäller i synnerhet vid översättningen av källtextens oväntade och semantiskt avvikande formuleringar, vars samlade effekt kan gå förlorad om man alltför ofta i det lokala väljer ett mer idiomatiskt uttryck för måltexten. Samtidigt får måltexten inte framstå som underlig på ett sätt som inte överensstämmer med författarens intentioner, utan måltextens främmandegörande drag ska återspegla källtextens. Målet är inte att åstadkomma en översättning som är foreigniserande i vanlig bemärkelse utan en måltext som återskapar de redan i källtexten främmandegörande dragen. Med andra ord ska måltexten inte låta översatt från engelska utan snarare ge intrycket

av att vara skriven på ett slags Ligottisvenska.

Vid översättningen av bildspråket innebär min adekvansinriktade strategi att det idiosynkratiska bildspråket – vilket är centralt för källtextens *weird*-betonade stämning – som regel bör bevaras i måltexten. Den största utmaningen blir att återskapa den förvrängning som ibland sker i källtexten när Ligotti tänjer på enskilda ords betydelser och använder dem associativt. Här går det inte alltid att i det lokala vara trogen den övergripande strategin, eftersom ett polysemt och bildligt uttryck i källtexten inte nödvändigtvis har en svensk motsvarighet som är polysemt på samma sätt och väcker likartade associationer. Istället kan kompensationsstrategier bli aktuella, d.v.s. att man kompenserar förlorat material i måltexten för att bevara källtextens litterära *effekt* (Lindqvist 2005:140;175-176).

Källtextens arkaiserande drag är ett annat dilemma. Rune Ingo (2007:84-85) hävdar att när författaren medvetet ”gett sin text en viss tidsprägel av stilistiska skäl” har översättaren en ”viss skyldighet” att i möjligaste mån förmedla denna även till målspråket. I källtexten märks de arkaiserande dragen framförallt i enstaka ordval (i de metafysiska föreläsningarna även i ordvändningarna och i det överlastade bildspråket). Bara i ett enda fall – när ett (förmodat) budord i staden återges – förekommer äldre stavning. Vidare är de arkaiska ordvalen inte så talrika att de kan sägas ge texten en viss tidsprägel utan utgör snarare tidlösa inslag i den brokiga blandning av stilar som är Ligottis kännemärke. Det går således att förmedla de arkaiserande dragen utan att försöka imitera svenskan under en viss epok. Den största svårigheten blir istället att hitta översättningsmotsvarigheter till det slags arkaiskt klingande ord som är religiöst och ofta katolskt färgade. I många fall är detta sannolikt inte möjligt, varför detta drag kan bli mindre märkbart i måltexten. Arkaiska ordvändningar kan återskapas genom att lätt arkaiserande stilmarkörer som exempelvis *ty* eller *blott* placeras ut i effektbevarande syfte på lämpliga ställen i texten. Slutligen kommer hänsyn i relevanta fall också att tas till källtextens rytm, vilket till exempel kan innebära att ett enstavigt ord väljs framför ett lika semantiskt adekvat men skorrande flerstavigt ord.

4 Översättningsanalys

4.1 Introduktion

Jag kommer i min översättningsanalys att ta fasta på de *weird*-influerade stildragen, eftersom det ytterst är dessa som möjliggör den omvandling av verkligheten till dess mardrömslika motsats som Ligotti försöker åstadkomma. Även om den språkliga skevheten märks i enskilda ordval, är det särskilt i bildspråket som *weird*-elementen uppenbarar sig. Ligottis tonvikt på bildspråket framgår i följande uttalande: ”What seems important to me is not whether the spectre is within or outside of a character […] but the power of the language and images of a story and the ultimate vision that they help to convey” (Joshi 2003:138). Det är alltså med hjälp av kraften i bilderna som *weird*-stämningen ska frammanas, och det är följaktligen det problemområdet som jag huvudsakligen inriktar mig på i min översättningsanalys.

Många av bilderna i källtexten, såväl konventionella som nyskapande, är *weird*-betonade i den meningen att de framkallar spöklika, groteska eller bisarra föreställningar hos läsaren. Det förekommer också en rad bilder ur den meteorologiska domänen, vilket är vanligt i t.ex. den närliggande gotiska litteraturen där vädret kan ha en förebådande effekt. Vidare råder på många ställen en sådan samstämmighet mellan inre och yttre miljö att bildspråket färgas av berättarens själstillstånd. Så hämtar till exempel berättaren i den tredje novellen nästan uteslutande sina bilder ur det drömda vinterlandskap som symboliserar hans sjukdomstillstånd. I källtexten förekommer också många besjälningar. Besjälningarna kan knytas till Ligottis idé om verklighetens inneboende overklighet, ett samband som i en av Ligottis noveller uttrycks på följande sätt: ”Hence, it may appear to some that a leafless tree is not a tree but a signpost to another realm; that an old house is not a house but a thing possessing a will of its own” (Joshi 2003:139). Precis som verkligheten är de verkliga tingens livlöshet bara ett sken och följaktligen görs ibland ingen åtskillnad mellan det animata och det inanimata. Av den anledningen kan det vara svårt att avgöra vad som är bildspråk i källtexten: en till synes bildlig besjälning kan vara bokstavlig i en magisk kontext.

Utöver problemet bild kontra icke-bild behandlas i översättningsanalysen också de svårigheter som uppstår när källtextens främmandegörande effekt ska återskapas. Bildliga uttryck som är semantiskt avvikande eller ologiska ska helst bli lika ologiska i måltexten, förutsatt att de är nyskapade. Dessutom ska en *weird*-betonad bild helst bli lika *weird*-betonad

i måltexten, även om den skulle väcka något annorlunda associationer. En återkommande motsättning har i det här avseendet varit den mellan källtextformuleringens bildskapande effekt och dess underlighet. I några fall har jag gjort avkall på det idiomatiska för att återskapa den främmandegörande effekten, i andra slätat över källspråkliga underligheter för att överföra originalbilden till måltexten. Vid sådana beslut har jag frågat mig om källtexten uttrycker det slags medvetna underlighet som bidrar till Ligottis egenart.

I min undersökning använder jag mig av Lindqvists (2005) analysmodell för översättning av bildspråk men med vissa modifikationer som kommer att framgå nedan. Lindqvist (*ibid*:117) skriver att det kan vara svårt att avgränsa bildspråk i både käll- och måltext, eftersom det inte finns något givet sätt att definiera vad bildspråk är, och kriterierna kan upphävas under speciella omständigheter. Lindqvist (*ibid*:118) skiljer initialt mellan bildled och sakled, där bildledet utgörs av själva bilden i texten och sakledet av den överförda betydelse som bilden betecknar. Som metoder för att avgöra om en förmodad bild verkligen är en bild föreslår Lindqvist (*ibid*:117-119) dels lögnkriteriet, dels avvikelsekriteriet. Lögnkriteriet innebär att man vid bildspråk ska kunna säga att formuleringens bokstavliga utsaga är falsk men dess överförda betydelse sann. Med avvikelsekriteriet menas att semantiskt avvikande eller på något sätt ologiska formuleringar ska tolkas bildligt. I den här undersökningen blir svårigheten dock att dessa kriterier inte alltid är applicerbara: eftersom en möjlig läsning av källtexten är att staden längst uppe vid norra gränsen faktiskt är besjälad, kan uttryck som i en ordinär kontext skulle tolkas som överförda bli bokstavliga i sin givna extraordinära kontext. Detta innebär att man som översättare måste vara extra försiktig med att ersätta eller stryka sådant som enligt kriterierna kan gälla för bilder, eftersom det kan röra sig om beskrivningar av verkliga händelser eller ting i texten.

I sin modell delar Lindqvist (2005:119) upp bilderna i metaforer, liknelser och metonymier. Lindqvist har en egen metod för att skilja mellan metafor och liknelse, men i undersökningen används den mer konventionella indelningen där metafor syftar på ett överfört uttryck vars sakled har ersatts med bildledet (som i *livets skymning* för ålderdomen), medan en liknelse innehåller ett jämförande uttryck, som *som*, *såsom*, *likt* etc. (se Lagerholm 2008:157-158). Lindqvist använder också mer exakta termer för olika slags metaforer, som till exempel besjälning, vilket av Lagerholm (2008:159) beskrivs som att man tillskriver något konkret och icke-mänskligt mänskliga egenskaper (denna och liknande beteckningar på bildspråk kommer att användas i undersökningen). Vidare skiljer Lindqvist (2005:120-121) på döda bilder, konventionella bilder och nyskapade bilder. Kriteriet för att en bild ska räknas som nyskapad är att den inte finns med i ordboken. Lindqvist (*ibid*:129) noterar att det

framförallt är i de nyskapade bilderna som författaren uttrycket sin egenart. De döda bilderna räknas inte som bildspråk i Lindqvists undersökning och kommer inte heller att göra det här.

Lindqvist (2005:121-127) stakar sedan ut de olika teoretiska möjligheterna att översätta bildspråk, d.v.s. de översättningssätt som översättaren har till sitt förfogande. Om en bild översätts ordagrant benämns översättningssättet *sensu stricto*. I en sådan översättning bevaras både bild- och sakled. Ett exempel är när *the dusk of life* översätts med *livets skymning*. Om bilden däremot ersätts med en annan bild, samtidigt som sakledet förblir detsamma, har en bildersättning skett. Vid bildersättning skulle *the dusk of life* översättas med t.ex. *livets höst*. Bildförlust sker när bilden ersätts med ett icke-bildligt uttryck vars betydelse korresponderar med originalbildens sakled, som när *the dusk of life* översätts med *ålderdomen*. Om det omvända sker talar man istället om bildvinst. Slutligen kan källtextens bild också strykas helt – d.v.s. utan att ersättas av något alls – och då har en bildstrykning ägt rum. Motsatsen bildtillägg definieras som att ett bildligt uttryck läggs till i måltexten utan att det har något korresponderande led (bildligt eller icke-bildligt) i källtexten.

4.2 Bildspråksanalys

I analysen beskriver jag med hjälp av 10 exempel hur bildspråket har översatts och varför en viss lösning har föredragits framför andra. De 10 exemplen ska illustrera de olika typerna av återkommande problem vid översättningsarbetet. Genomgående är att hänsyn tas till den *weird*-stämning som Ligotti söker frambesvärja, varför flera av exemplen är sådana som på olika sätt belyser *weird*-närvaron i bildspråket. Översättning *sensu stricto* upptar störst plats bland exemplen, vilket ska återspegla översättningen i stort. Eftersom det förekommer relativt få bildvinster och bildförluster av analytiskt intresse, ägnas den resterande delen av huvudanalysen åt olika typer av bildersättningar. I slutet av undersökningen finns en särskild kategori i vilken jag med ett exempel illustrerar hur jag har behandlat förmodat bildspråk som faller utanför ramen för Lindqvists modell. Analyserade bilder fetmarkeras i blockcitaten.

4.2.1 Översättning sensu stricto

Här presenteras 5 exempel på översättning *sensu stricto*. Detta innebär att bildspråket översätts ordagrant, så att både bild- och sakledet överförs oförändrade från källtexten till måltexten (Lindqvist 2005:121). *Sensu stricto* har varit det föredragna översättningssättet för

det nyskapade bildspråket. Särskilt besjälningarna har varit viktiga att bevara på detta sätt, eftersom de hör så nära samman med Ligottis litterära quest.

I källtexten samsas ofta ett mer icke-bildligt och realistiskt berättande med en prosapoetisk och *weird*-mättad stil. Inte sällan sker övergången inom en och samma mening – och då på ett abrupt och bisarrt sätt. I exempel (16) sker en sådan plötslig växling. Dr Klatt har precis informerat stadsborna att han kommer att behöva en assistent som kan följa med honom upp till kyrkogården och vill nu att detta ska ske samma kväll, eftersom det helst ska vara så mörkt som möjligt:

> 16) Further instructions from Dr Klatt indicated that the requisite assistant should be sent up to the hilltop graveyard that same night, for the doctor fully expected that **the clouds which had choked the sky** throughout the day would linger long into the evening, thus cutting off the moonlight that often shone so harshly on **the closely huddled graves**. (KT r. 301-309)
>
> I sina vidare instruktioner tillkännagav Klatt att den erforderliga assistenten skulle skickas upp till kyrkogården samma kväll, ty doktorn var viss om att **molnen som hade kvävt himlen** hela dagen skulle dröja kvar till långt in på kvällen och sålunda avskärma månljuset som ofta föll så hårt mot **de tätt hopkurade gravarna**.

Den första bilden i exemplet är *the clouds which had choked the sky*. *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok* har för *choke* 'kväva; hålla på att kväva; strypa'. OED definierar ordet på följande sätt: 'To suffocate by external compression of the throat; to throttle, strangle'. Här förutsätts en hals hos objektet. Eftersom himlen inte har någon hals i bokstavlig bemärkelse, indikerar avvikelsekriteriet att det rör det sig om ett slags besjälning. Vidare tar *choke* normalt inte inanimata subjekt, vilket innebär att också molnen blir besjälade – och det på ett ännu tydligare sätt än himlen. Enligt OED finns ett noterat metaforiskt bruk av *choke*, som t.ex. i meningen *The air choked with foul brown fog*. Men där finns inte samma bild av aktiv kvävning eller strypning, utan det uttrycket framkallar snarare en bild av hur luften får svårt att andas i all dimma och tycks syfta på hur luften blir kvav. Den nyskapade källtextbilden är mer drastisk än så och klart *weird*-betonad i sitt sätt att anspela på mord (dessa anspelningar finns förresten också i det döda *cut off*, vilket dock översätts idiomatiskt med *avskärma* eftersom *skära av* skulle bli alltför foreigniserande). De mordiska molnen förebådar på sätt och vis den brutala slakt av Dr Klatts assistent som senare sker. Med en överslätande översättning som *molnen som hade täckt himlen* skulle man gå miste om detta, varför jag har översatt bilden *sensu stricto*. Bildledet blir att molnen kväver himlen, sakledet att det är mulet och därför också helt mörkt senare på kvällen (inget månsken).

Den andra nyskapade bilden är *the closely huddled graves*. Verbet *huddle* kan enligt *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok* användas transitivt i betydelsen ’vräka ihop; slänga huller om buller’ eller intransitivt i betydelsen ’skocka [ihop] sig, trängas, tränga ihop sig; trycka sig intill varandra […], kura ihop sig, krypa ihop’. I min läsning används *huddle* i den andra betydelsen. Bildledet består här i att gravarna kurar ihop sig tätt tillsammans för att skydda sig mot det obarmhärtiga ljuset, som om de vore boskap av något slag. Eftersom detta bruk av *huddle* förutsätter animata subjekt (alla exemplen ur OED har djur av olika slag, eller människor), rör det sig om en besjälning av gravarna. Alternativet vore att tolka *huddled* som att gravarna har blivit placerade på kyrkogården i en enda röra. På ett ställe beskrivs kyrkogården som översållad av gravar, och mer generellt skulle oordningen vara i linje med stadens kaosartade tillstånd. Samtidigt besjälas såväl kyrkogården som enskilda gravstenar på andra ställen i texten, och i kontexten är besjälningen rimligast, särskilt med tanke på adverbet *closely*. Jag har således översatt *sensu stricto*.

I exempel (17) nedan besjälas en enskild gravsten. Berättaren förklarar först att Ascrobius ”saknade grav” inte ska ses som skändad eller försvunnen men använder sedan ett verb som inte brukar ta inanimata subjekt:

> 17) No one mistook these words to mean a grave that somehow had been violated, its ground dug up and its contents removed, or even a grave whose **headstone had absconded**, leaving the resident of some particular plot in a state of anonymity. (KT r. 67-73)
>
> Ingen trodde felaktigt att orden syftade på en grav som på något sätt hade blivit skändad – alltså att någon skulle ha grävt upp den och avlägsnat innehållet – eller ens på en grav vars **gravsten hade avvikit**, så att den som blivit jordfäst på en viss plats hade blivit anonym.

Verbet *abscond* är intransitivt och betyder enligt *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok* ’avvika, rymma; försvinna’. OED har bl.a. ’To hide oneself; to flee into hiding, or to an inaccessible place; to leave hurriedly and secretly, typically to elude a creditor, escape from custody, or avoid arrest’. Det förutsätter med andra ord en viljestyrd handling, något som gravstenar vanligtvis inte är kapabla till. Avvikelsekriteriet dikterar således att det rör sig om en bild: en besjälning. Redan berättarens tidigare *missing grave* är tvetydigt och kan tolkas som en besjälning av graven, som uppges vara saknad på samma sätt som en människa. I det här fallet tycks bildledet vara en gravsten som rymmer från den egna graven, kanske på samma sätt som Ascrobius själv tros ha rymt. Med det överslätande *försvunnit* hade denna besjälning och detta samband inte blivit tydliga i måltexten. *Sensu stricto*-översättningen

avvikit (*rymt* är ett annat alternativ) bevarar den *weird*-betonade bilden och återskapar det slags främmandegörande drag som min övergripande strategi syftar till. Slutligen är det möjligt att det finns ett slags ordlek bakom bilden av den avvikande gravstenen, d.v.s. att gravens huvud/agent (*headstone*) lösgör sig från den livlösa kroppen. I och med att *headstone* översätts med *gravsten* försvinner denna ordlek. Detta innebär att besjälningen skulle kunna framstå som aningen mer oväntad och underlig i måltexten.

Ytterligare två besjälningar återfinns i exempel (18), som är hämtat ur den tredje novellen. Den sjuklige berättaren har precis anlänt till staden, där en dyster stämning råder strax innan den deliriska paraden drar förbi:

> 18) On that day, everything – the streets of the town and the few people traveling upon them, the store windows and the meager merchandise they displayed, the weightless pieces of debris **barely animated by a half-dead wind** – everything looked as if it had been drained entirely of all color, **as if an enormous photographic flash had just gone off in the startled face of the town.** (KT r. 527-536)
>
> Den dagen såg allting – gatorna i staden och de få människorna som rörde sig på dem, skyltfönstren med sina torftiga varor, de viktlösa skräphögarna **som hjälpligt gavs liv av en halvdöd vind** – såg allting ut som om det hade blivit fullständigt tömt på färg, **som om en jättelik fotoblixt nyss hade exploderat i stadens förskräckta ansikte**.

Verbet *animate* betyder enligt *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok* 'ge liv åt, besjäla […], liva upp, animera […]; driva [fram]' och används enligt OED också i överförd bemärkelse. Det idiomatiska skulle här vara att vinden driver skräphögarna. Att saker och ting drivs av vinden är inte en nyskapad bild: det är vanligt att vinden besjälas på detta sätt. Det som är nyskapande är hela den utbyggda bilden, där vinden beskrivs som halvdöd och knappt ens lyckas få liv i de viktlösa skräphögarna. Med denna utbyggnad blåser Ligotti nytt liv i en halvdöd bild. Bilden illustrerar också samstämmigheten mellan inre och yttre miljö i källtexten i det att vindens orkeslöshet på ett tydligt sätt återspeglar den melankoliska stämningen hos berättaren. Den tycks således väl värd att bevara. Med en idiomatisk översättning av typen *drevs hjälpligt av en mojnande vind* hade man gått miste om bildens främmandegörande och *weird*-betonade effekt. Jag har istället översatt den *sensu stricto* med det lätt foreigniserande *hjälpligt gavs liv av en halvdöd vind*.

Den andra bilden är utbyggd på liknande sätt. Att staden ges ett ansikte är i sig konventionellt och ännu mer på engelska där *face* helt enkelt kan syfta på ytan hos något (OED). Det som är nyskapande är att staden som reaktion på den jättelika fotoblixten får ett förskräckt ansikte (att dess grådaskiga yttre liknas vid ett svartvitt fotografi, eller vid

skuggseendet efter en kamerablixt, är kanske inte lika nyskapande men utgör en del av bilden). I och med att staden får ett ansiktsuttryck, ett förskräckt ansikte där allt kanske tycks som förstenat av skräck efter den jättelika fotoblixten, omvandlas en död metafor till en effektfull besjälning. Hela bildledet, inklusive den jättelika fotoblixten, bevaras därför med en *sensu stricto*-översättning.

I källtextens första mening finns en typ av bildspråk som ligger nära besjälning, nämligen sinnesanalogi eller synestesi. Lagerholm (2008:159-160) definierar sinnesanalogin som att ”ett sinnesintryck beskrivs med ett annat sinne än det egentliga”. I exempel (19) nedan, som är hämtat från verkets inledning, ligger berättaren i sin säng en natt och lyssnar till ljuden utifrån:

19) In the middle of the night I lay wide awake in bed, listening to the dull **black drone of the wind** outside my window and the sound of bare branches scraping against the shingles of the roof just above me. (KT r. 9-13)

Mitt i natten låg jag klarvaken i sängen och lyssnade till **vindens** dova **svarta brus** utanför fönstret och ljudet av nakna grenar som skrapade mot takplattorna precis ovanför mig.

Vindens dova brus utanför berättarens fönster beskrivs här bildligt som ett synintryck i det att det får en färg: *vindens dova* ***svarta*** *brus*. *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok* har betydelsen ’svart; mörk’ för *black*, men i det här fallet är det viktigt att inte gå miste om, eller riskera att förvanska, källtextens bild. Ligotti har nämligen själv sagt sig vara inspirerad av de franska symbolisterna (Angerhuber & Wagner 2003:54) och tycks i novellerna försöka åstadkomma ett slags färgsymbolik. I den tredje novellen återkommer till exempel *gray* som ett nyckelord, och hela den delen går i den färgskalan (med undantag av de deliriska inslagen). I de metafysiska föreläsningarna i samma novell beskrivs existensen som nyanser av grått mot en svart bakgrund. Den första meningen kan sägas ange den svarta underton – eller det svarta bakgrundsljud – som anas genom hela berättelsen. Det är också medan berättaren lyssnar till vindens svarta brus som hans tankar fastnar på staden uppe vid norra gränsen, vilken därmed själv förbinds med färgen via association. I ljuset av detta överförs bilden, som i sin helhet också är nyskapad och effektfull, med en *sensu stricto*-översättning.

Ett exempel på *sensu stricto*-översättning som leder till bevarad underlighet men möjligen på bekostnad av det idiomatiska återfinns i exempel (20). Berättaren har gömt sig i en trång passage mellan två byggnader och sitter där och lyssnar till ljuden från den kaotiska parad som närmar sig:

20) **The formless clamor seemed to envelop everything** around me, and then suddenly I could see a passing figure in the street. (KT r. 578-581)

Det formlösa larmet verkade omsluta allt runt omkring mig, och då fick plötsligt jag syn på en figur som gick förbi på gatan.

Berättaren uppfattar här den förbipasserande hyllningsparadens oväsen så starkt att det tycks omsluta eller insvepa allt runt omkring honom (en i sig konventionell bild). Det intressanta ledet i bilden består i att larmet beskrivs som formlöst: en metafor för dess brist på harmoni. Avvikelsekriteriet säger att något formlöst inte kan omsluta någonting, och lögnkriteriet behöver inte tillämpas eftersom berättaren med sitt *seemed to* själv indikerar att det rör sig om en ”lögn”. Men även i överförd bemärkelse framstår ett ordval som *formless* som absurt: det är omöjligt att föreställa sig hur något formlöst omsluter något formligt. Det rör sig visserligen om ett hörselintryck, men när man föreställer sig hur ett oväsen omsluter något ger man det i viss mening ändå form. Här betonas istället formlösheten. Hela uttrycket från *formless clamor* till *envelop everything* är i själva verket en katakres, d.v.s. en kombination av två till innebörden oförenliga bilder (för en definition av ”katakres” se Nationalencyklopedin). Katakreser förekommer på andra ställen i källtexten (jfr t.ex. *plunging headlong into an enlightenment of inanity*) och illustrerar hur det skeva innehållet kan bearbetas av och återges i språket.

Med en till synes naturlig översättning som *oregelbundna oväsendet* skulle man gå miste om katakresen. Dessutom kan det ordvalet ge en missvisande bild av oväsendets natur. Det omslutande larmet är visserligen formmässigt oregelbundet (sammansatt av många olika slags ljud av skiftande styrka), men det tycks inte tillta och avta i styrka utan är snarare konstant. Det är egentligen oklart om *formless* verkligen ska tillföra något semantiskt i satsen: oväsen och larm är per definition utan form eller harmoni och en liknande hyperbol ordsammansättning finns i *delirious cacophony* ur samma del. I vilket fall som helst tycks det angeläget att bevara katakresen och dess främmandegörande effekt med en *sensu stricto*-översättning enligt den övergripande strategin: *det **formlösa** larmet verkade **omsluta** allt*. Här väljs *formlösa* i bildbevarande syfte framför mer idiomatiska alternativ som *orediga* eller *kaotiska*.

4.2.2 Bildersättning

Bildersättning har använts mestadels vid översättningen av konventionella bilder men också vid det slags nyskapade bilder där en *sensu stricto*-översättning hade blivit alltför foreigniserande. I de senare fallen har jag som regel sökt åstadkomma en måltextbild vars bildled korresponderar med källtextbildens på ett tydligt sätt, vilket enligt Lindqvist (2005:137) är vanligt vid översättning av högprestigelitteratur.

Ett exempel på en nyskapad bild som har översatts med bildersättning finns i exempel (21). Berättaren beskriver här hur han i sin barndom brukade ligga och svettas i sin sjuksäng om vintern:

21) Under the plump blankets of my bed I lay freezing and pale, my temples sweating with **shiny sickles of fever**. (KT r. 441-443)

Under de stora filtarna i min säng låg jag frusen och blek och svettades vid tinningarna med **blanka skåror från febern**.

Frågan är bara *hur* han svettas, eller rättare: på vilket sätt man ska föreställa sig att svetten rinner vid tinningarna. Den bokstavliga betydelsen av *sickle* är 'skära' (skörderedskapet) (*Norstedts stora engelsk-svenska ordbok*). Det rör sig om en metafor: sakledet svettdroppar ersätts med bildledet skäror. Bilden kan väcka associationer till döden via liemannen. Den naturliga tolkningen är att svettdropparna är formade ungefär som skäran. Min bedömning är dock att det ordagranna *blänkande skäror av feber*, eller *blänkande feberskäror*, skulle bli alltför foreigniserande. Jag har därför sökt att överföra en annan aspekt av källtextbilden. I min översättning blir febern den skära som gör blänkande snitt av svett i berättarens tinningar. Detta är en bildersättning, men det finns ändå korrespondenser mellan måltextens bildled och källtextens. Själva bilden av skäran försvinner (det går inte för läsaren av måltexten att veta vilket redskap som används eller ens vad som orsakar skårorna), men i gengäld besjälas febern på det tvetydiga sätt som är så typiskt i källtexten. Med skäran försvinner också associationerna till liemannen, men måltextbilden är ändå klart *weird*-betonad i sina isande implikationer – och lika nyskapad.

Ett annat exempel på bildersättning där målbildledet kan sägas korrespondera med källbildledet (om än på ett sätt som inte är tydligt för en läsare av måltexten) är följande:

22) Following the Ascrobius escapade, however, there was a remarkable **plague of twilight talk** about 'unnatural repercussions' that were either in the making or were already taking place throughout the town. (KT r. 242-247)

Men efter Ascrobiuseskapaden uppstod ett märkligt **surr av skymningsprat** om ”onaturliga verkningar” som antingen höll på att ske eller som redan ägde rum över hela staden.

Den svåröversättliga bilden är det metaforiska uttrycket *plague of twilight talk*. Ordet *plague*, som enligt *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok* kan betyda '[lands]plåga, hemsökelse […]; pest; farsot etc.', kan här sägas utgöra en del av det arkaiserande språket och skulle kunna ge associationer till Egyptens tio plågor i Gamla Testamentet. Ordets kopplingar till Gamla Testamentet finns i OED:s andra definition av ordet: 'A particular affliction, calamity, or evil, *esp.* one interpreted as a sign of divine anger or justice, or as divine punishment or retribution (usually with reference to the ten plagues of Egypt described in Exodus chapters 7 to 12).' (OED).

Jag har associerat till den åttonde plågan, gräshoppssvärmen, och tolkat källtextbilden som att skymningspratet blir så påträngande att det ”svärmar av det”. Uttrycket i GT är *The Plague of Locusts* (Exodus 10 NIV). Översättningen *svärm av skymningsprat* hade dock riskerat att bli absurd, i det att den kan framkalla en omöjlig bild av en svärm som består av skymningsprat. En rimligare tolkning är att de röster som involveras i skymningspratet är lika otaliga som gräshopporna och att oljudet de skapar liknar oljudet från en gräshoppssvärm (och sprider sig på samma sätt). Dessvärre uppfångar inte min översättning *surr av skymningsprat* allt detta utan framkallar kanske bara bilden av surret från de många viskningarna i mörkret. Associationerna till gräshoppssvärmen är inte givna längre, och de bibliska allusionerna har försvunnit helt. Samtidigt tycks bildersättning vara det rätta översättningssättet i det här fallet, eftersom *sensu stricto*-översättningen *plåga av skymningsprat* skulle bli alltför foreigniserande. Eftersom det här rör sig om en konventionell bild (uttryck av typen *plague of* förekommer ymnigt i OED) är den inte lika karakteristisk för Ligottis stil som det idiosynkratiska bildspråket och därför inte omistlig på samma sätt. De arkaiserande dragen är också så genomgående i texten att det förefaller oklokt att äventyra måltextens korrekthet för enskilda arkaiska ords skull. Åtminstone kan måltextens surr via association ändå kopplas till ljudet av insekter, vilket innebär att den nya bilden i alla fall bevarar *någon* av källtextbildens konnotationer.

En konventionell bild som har översatts med bildersättning finns i exempel (23). Här beskrivs den clownfigur som leder den kaotiska paraden:

23) Dressed in loose white garments, it had an egg-shaped head that was completely hairless and **as white as paste**, a clown of some kind who moved in a way that was both casual and laborious […] It seemed to take forever for this **apparition** to pass from view […]. (KT r. 582-591)

Figuren bar löst åtsittande kläder och hade ett äggformat huvud som var helt och hållet hårlöst, och den var **vit som ett spöke i ansiktet**. Det var en clown av något slag, en clown som rörde sig på ett sätt som både var ledigt och mödosamt […] Det verkade ta en evighet för den här **vålnaden** att komma ur sikte […].

Clownen sägs ha ett äggformat huvud vars vita färg liknas vid klister (betydelse **3** i *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok*). Det inledande *som*:et i uttrycket indikerar att det rör sig om en liknelse. Sakledet är att clownen är kritvit i ansiktet. *Vit som klister* är inte idiomatiskt på svenska och skulle resultera i det slags målspråkliga underlighet som helst bör undvikas. *Vit (eller blek) som ett lakan* är däremot ett idiomatiskt uttryck på svenska och finns noterat i *Svensk ordbok*. Jag har valt ett snarlikt uttryck där de *weird*-betonade konnotationerna är mer uppenbara: *Vit som ett spöke*. För att anpassa hela måltextbilden till det nya uttrycket har jag också ersatt *head* med *ansikte*: *Vit som ett spöke i ansiktet* (på rad 594 i källtexten står det *white face*). I exempel (23) har jag också fetmarkerat *apparition*, vilket beror på att jag har översatt liknelsen med hänsyn till detta ord. Ordet *apparition* kan enligt *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok* syfta på 'syn, andesyn, spökbild, uppenbarelse […]; framträdande, uppträdande'. I OED ges bland annat följande betydelse: 'An immaterial appearance as of a real being; a spectre, phantom, or ghost.' (**9. a.** *spec*). Jag har tagit fasta på det spöklika hos clownen och översatt med *vålnad*, vilket i måltexten blir ett naturligt ordval i ljuset av liknelsen i den föregående meningen.

Exempel (24) nedan utgör ett fall av bildersättning där måltextbildledet är hämtat ur en annan domän än källtextbildledet. Meningen är ur den tredje novellens inledning, där berättaren drar sig till minnes sin sjukdomshärjade barndom:

24) Not the least of them appeared during my childhood, those **soft gray years** when I was stricken with one sort or another of life-draining infirmity. (KT r. 428-432)

Ett av de tydligaste inträffade under min barndom, de där **vaga gråa åren** då jag var ansatt av den ena kraftsugande sjukdomen efter den andra.

OED anger bl.a. följande betydelse för *soft*: 'Producing agreeable or pleasant sensations; characterized by ease and quiet enjoyment; […]'. Ord som *stricken* (tillsammans med *with*: '-drabbad, -härjad' [*Norstedts stora engelsk-svenska ordbok*]), *life-draining* och *infirmity*

(’skröplighet’) antyder att åren knappast var behagliga för sjuklingen. *soft* borde därför syfta på något annat än de konnotationer som adjektivet normalt har. OED har en betydelse (**12. a.**) som skulle kunna vara adekvat i sammanhanget: ’Composed of, or forming, a substance which may easily be moulded, compressed, cut, or folded. Also: pulpy; of a semi-fluid consistency.’ Här syftar *soft* på själva formen hos något, en form som alltså inte är fast. I en sådan läsning – och detta är min egen tolkning av källtexten – blir sakledet att åren är så händelsefattiga och trista att de går in i varandra. Det är en tolkning som tycks ha stöd i att åren också beskrivs som gråa. Det bildliga består i att de abstrakta åren ges en mjuk konsistens. Bildledet skulle kunna vara att åren sträcker ut sig som en gelé. *Sensu stricto*-översättningen *mjuka gråa åren* hade dock kunnat ge helt andra associationer: *Svensk ordbok* har för *mjuk* bl.a. ’angenäm för känseln […] äv. angenäm för sinnena’. I ljuset av detta valde jag först *konturlösa*, men detta flerstaviga ord harmonierar inte med rytmen i källtexten, där tre enstaviga ord följer på varandra. Den analoga formuleringen *dull black drone* ur den första novellen översattes med *dova svarta brus*. I det här fallet går det att åstadkomma en rytmiskt sett helt symmetrisk formulering, med tre tvåstaviga ord: *vaga gråa åren* (tre trokéer som kan ge ett dystert intryck). *Svensk ordbok* definierar *vag* som ’svår att urskilja (med synsinnet) på grund av suddiga eller oklara begränsningslinjer’. Det syftar med andra ord på formen hos något, medan *soft* normalt syftar på konsistensen. Här sker således i översättningen ett byte från en domän till en annan, vilket innebär att det är en bildersättning. I och med denna bildersättning har jag dessvärre gått miste om den eventuellt främmandegörande effekten hos *soft* och således i det lokala frångått min adekvansinriktade strategi.

4.2.3 Glidning mellan bildspråk och bokstavlig betydelse

Jag kommer nu att presentera ett exempel på när Lindqvists kriterier inte räcker för att avgöra om en förmodad bild verkligen ska tolkas bildligt och där man istället måste ta hjälp av hela kontexten runt det svårklassificerade uttrycket. I detta har jag haft nytta av de mer litteraturvetenskapliga delarna av källtextanalysen. Exempel (25) nedan är hämtat ur den sista novellen, och berättaren är ute och går i staden. Han har precis konstaterat att alla som bor i staden förr eller konfronteras med något av ett outhärdligt udda slag och erinrar sig i en analeps en synnerligen egendomlig gata i utkanten av staden:

25) As I wandered along one byway or another throughout that morning and into late afternoon, I recalled a specific street near the edge of town, a dead-end street where

> all the houses and other buildings seemed to have grown into one another, melding their diverse materials into a bizarre and jagged conglomerate of massive architectural proportions, with peaked roofs and **soaring chimneys or towers visibly swaying and audibly moaning even in the calm of an early summer twilight**. (KT r. 1011-1022)
>
> När jag gick längs den ena sidovägen efter den andra under den där morgonen och ända in på sena eftermiddagen drog jag mig till minnes en särskild gata vid stadens slut, en återvändsgata där alla hus och byggnader verkade ha växt ihop, så att deras olikartade material blandades samman i ett bisarrt och tandat gytter av massiva arkitektoniska proportioner, med spetsiga tak och **uppskjutande skorstenar eller torn som svajade synbart och klagade hörbart till och med i försommarskymningens stillhet**.

Det förmodat bildliga uttrycket består här i att de uppskjutande skorstenarna eller tornen sägs svaja och klaga trots att det verkar vara alldeles vindstilla ute (”even in the calm of an early summer twilight”). Om det inte vore för meningens avslutning hade beskrivningarna kunnat ges en naturlig förklaring, d.v.s. att skorstenarna eller tornen vajades av, och bildligt tjöt med, vinden. Avvikelsekriteriet dikterar att skorstenar eller torn inte kan svaja såvida det inte blåser kraftigt och att de under inga omständigheter kan klaga. Enligt modellen måste det således trots allt röra sig om en bild: en besjälning av skorstenarna eller tornen. Men vindlösheten gör att bilden kan framstå som absurd.

Om man för stunden bortser från avvikelsekriteriet kan man se om en bokstavlig tolkning rentav blir rimligare än den bildliga. Det första man kan notera är att fokaliseringen i stycket sker inifrån en delirisk-monoman berättare som har tillbringat stora delar av sitt liv i en sjuksäng varifrån han har behandlats av den kontroversielle Dr Zirk. Berättaren har enligt egen utsago också övervägt självmord under långa perioder av sin vistelse i staden. Dessutom beskriver berättaren själv hur han samma dag har upplevt en förvrängning i sitt sätt att betrakta tingen. Dessa förhållanden innebär att det återgivna inte nödvändigtvis behöver sammanfalla med sakernas egentliga tillstånd. Vidare förekommer den förmodade bilden i en analeps (”I recalled”), vilket betyder att det kan röra sig om en inexakt minnesbild. Både berättarens deliriska tillstånd och minnesbildens eventuella vansklighet återspeglas språkligt i att berättaren inte kan avgöra om det är skorstenar eller torn som svajar och klagar. Av intresse är också den språkliga glidning som sker från berättarens ”seemed to” (som indikerar att det rör sig om ett intryck hos berättaren) till den förmodade bilden där berättaren med sina *visibly* och *audibly* framstår som säker. Slutligen är ordvalet *moaning* intressant i sammanhaget. I den tredje novellen berättas nämligen att Dr Zirk en gång beskrivit berättarens barndomshem, vilket också liknas vid de höga husen i staden, som ”an

architectural moan" (Ligotti 2008:143). Berättaren upprepar vid ett tillfälle denna fras för sig själv om och om igen, och det är inte otänkbart att frasen senare påverkar hans undermedvetna när han väl besöker staden. Dessa faktorer gör att det förmodat bildliga uttrycket också kan tolkas som en hallucination hos berättaren. Uttrycket blir då bokstavligt, eftersom berättaren i sitt inre verkligen tror att skorstenarna eller tornen svajar och klagar. En annan bokstavlig läsning skulle vara att lita blint på berättaren och gå med på att skorstenarna eller tornen faktiskt svajar i en verkligt besjälad stad. I en sådan läsning representerar den språkliga glidningen den glidning från verklighet till overklighet som utgör själva nerven i *weird*-berättelsen.

Den förmodade bilden återfinns i ett stycke som präglas av skev berättarteknik. Det går inte att som läsare slutgiltigt avgöra om det är bildspråk, ett uttryck för hallucinationer eller en beskrivning av verkligt övernaturliga händelser. Jag har därför för säkerhets skull översatt det bedrägliga bildledet så ordagrant som möjligt och även brukat samma översättningsmotsvarighet för *moaning* som vid översättningen av *architectural moan* (*klagade*/*klagan*).

5 Avslutande diskussion

Det uttalade målet med översättningen har varit att återskapa källtextens främmandegörande effekt. Det är i synnerhet det nyskapade och *weird*-betonade bildspråket som bidrar till denna, och i linje med den adekvansinriktade strategin har merparten av detta bildspråk översatts *sensu stricto*. Källtextanalysen har här fungerat som stöd och underlag när det gällt att bevara också sådana bildliga formuleringar som initialt kan te sig absurda men samtidigt är utmärkande för Ligottis stil. Här har också den adekvansinriktade strategin varit vägledande. Ändå framgår av analysen att bildersättningar har skett också i dessa fall, så att några omistliga underligheter har gått förlorade. I analysen förklaras slutligen också hur lögn- och avvikelsekriteriet kan upphävas på vissa ställen i den *weird*-präglade källtexten, så att Lindqvists analysmodell blir otillräcklig för att avgöra om det som ser ut som bildspråk verkligen är det. Gränsfallen har som regel översatts ordagrant enligt den adekvansinriktade strategin.

Det instinktiva vid översättning av bildspråk tycks vara att man gör en tolkning av bilden och överför den idiomatiskt till målspråket om detta är möjligt – och i processen slätar över eventuella underligheter. Här måste tolkningarna istället hela tiden prövas mot Ligottis

litterära quest och den språkliga hisklighet som ska återspegla denna. Den främmandegörande effekten blir så viktig att det idiomatiska ibland måste komma i andra hand. Därför får översättaren av Ligotti också ofta gå emot den egna språkkänslan och åstadkomma formuleringar som vid första anblicken kan tyckas bisarra: en vag och främmandegörande formulering kan vara att föredra framför en idiomatisk överslätning. Det svåraste har varit att upprätthålla denna hållning på ett konsekvent sätt genom hela översättningsarbetet.

Globalt tror jag dock att de viktigaste leden i den främmandegörande effekten har återskapats. Den mest uppenbara bildspråkliga underligheten i källtexten är de många besjälningarna, och detta drag och dess effekt tror jag mig ha lyckats överföra till måltexten. Även det slags *weird*-betonade bildspråk som vetter åt det skräckinjagande tror jag mig ha identifierat och återgett på rätt sätt i de allra flesta fall. Däremot har jag sannolikt slätat över – i lokala fall också omedvetet – den främmandegörande effekt som uppstår ur semantiskt avvikande ord eller små bildliga förvrängningar. Detta överslätande visar dels på hur svåra de lokala källspråkliga underligheterna kan vara att identifiera och finna en lämplig översättningsmotsvarighet till, dels på hur svårt det är att, trots en adekvansinriktad strategi och trots en uttalad ambition att återskapa källtextens främmandegörande effekt, som översättare hela tiden låta författarens stil ha företräde framför ett till synes mer naturligt uttryckssätt.

Källförteckning

Primär källa

Ligotti, Thomas (2008). *Teatro Grottesco*. London: Random House.

Sekundära källor

Angerhuber, E.M. & Wagner, Thomas (2003) [2001]. Disillusionment Can Be Glamorous: an Interview with Thomas Ligotti. I Schweitzer, Darrell (red.) *The Thomas Ligotti Reader: Essays and Explorations*. USA: Wildside Press, ss. 53-71.

Cardin, Matt (2003). Thomas Ligotti's Career of Nightmares. I Schweitzer, Darrell (red.) *The Thomas Ligotti Reader: Essays and Explorations*. USA: Wildside Press, ss. 12-22.

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

Holmberg, C-G. & Ohlsson, Anders (1999). *Epikanalys: En introduktion*. Lund: Studentlitteratur.

Indick, Ben P. (2003). The Dream Quest of Thomas Ligotti: a Study of *In a Foreign Town, In a Foreign Land*. I Schweitzer, Darrell (red.) *The Thomas Ligotti Reader: Essays and Explorations*. USA: Wildside Press, ss. 116-126.

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

Joshi, S.T. (2003) [1993]. Thomas Ligotti: Escape From Life. I Schweitzer, Darrell (red.) *The Thomas Ligotti Reader: Essays and Explorations*. USA: Wildside Press, ss. 135-153.

Lagerholm, Per (1998). *Stilistik.* Lund: Studentlitteratur.

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

Lovecraft, H.P. (2011). *Om övernaturlig skräck i litteraturen*. Umeå: h:ström Text & Kultur AB.

Lundquist, Lita (2007). *Oversættelse*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.

Schweitzer, Darrell (2003) [1991/92]. Weird Tales Talks with Thomas Ligotti. I Schweitzer, Darrell (red.) *The Thomas Ligotti Reader: Essays and Explorations*. USA: Wildside Press, ss. 23-31.

Tegelberg, Elisabeth (2011). Nyöversättning – när, hur och varför?. I *Tidskrift för litteraturvetenskap* (TfL) 2011:3-4. Lund: Föreningen för utgivande av Tidskrift för litteraturvetenskap, ss. 77-90.

Tibet, David (2003). Soft Black Star: Some Thoughts on Knowing Thomas Ligotti. I Schweitzer, Darrell (red.) *The Thomas Ligotti Reader: Essays and Explorations*. USA: Wildside Press, ss. 111-115.

VanderMeer, Ann & Jeff (2012). The Weird: An Introduction. *Weird Fiction Review*. May 6. Weirdfictionreview.com/2012/05/the-weird-an-introduction/. [2020-04-20].

VanderMeer, Jeff (2015). Foreword. I *Songs of a Dead Dreamer and Grimscribe*, ss. ix-xiv. New York: Penguin Books.

Nationalencyklopedin. Malmö: Nationalencyklopedin. NE.se. [2020].

Norstedts stora engelsk-svenska ordbok (2000) [3:e uppl.]. Stockholm: Norstedts.

Oxford English Dictionary. OED Online [3:e uppl.]. Oxford University. OED.com. [2020].

Svensk ordbok (2009). Svensk ordbok utgiven av Svenska Akademien. Stockholm: Norstedts [distributör]. Svenska.se. [2020].

Thomas Ligotti Online. Ligotti.net. [2020].