LUNDS UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum
Översättarutbildningen

EXAMENSARBETE VT 2021

MASTER I ÖVERSÄTTNING

Specialisering i engelska

Med sikte på upplösningen

En jämförande studie av fyra svenska översättningar av Edgar Allan Poes ”The Fall of the House of Usher”

Författare:
Peter Jarlvik

Handledare:
Lisa Holm

Sammandrag

I den här uppsatsen undersöks fyra svenska översättningar av Edgar Allan Poes novell ”The Fall of the House of Usher” (1839) ur ett stilistiskt perspektiv. Målet med undersökningen är dels att se hur källtexttrogen respektive översättning är, dels att beskriva de olika översättarstilarna. Översättningsanalysen föregås av en text- och stilanalys, i vilken novellens stilbärande drag exemplifieras och novellens komposition förklaras med hänvisning till Poes teorier om novellkonst. Översättningsanalysens första del ägnas åt översättarnas hantering av källtextens mest framträdande stildrag: upprepningar, hopningar och olika typer av metaforiska uttryck. Den andra delen fokuserar på huruvida översättarna har återskapat den särpräglade effekt som Poe sökte uppnå. Metoden är genomgående kvalitativ och består av näranalyser av utvalda exempel ur källtexten. I studien framkommer att de undersökta översättningarna uppvisar en stor stilistisk spännvidd, som inte kan förklaras av tidpunkten för översättningarna utan snarare tycks bero på översättarnas olika stilideal. Vidare sker en viss normaliseringsprocess i samtliga översättningar, om än i mycket varierande grad.

Nyckelord

Edgar Allan Poe, stil, stilistik, översättarstilar, nyöversättning, enhetskrav, författartrohet, källtexttrohet, normalisering, upprepning, hopning, besjälning, personifikation

Engelsk titel

“With the Denouement Constantly in View”: A Comparative Analysis of Four Swedish Translations of Edgar Allan Poe’s Short Story “The Fall of the House of Usher”

Innehållsförteckning

1 Inledning ... 4
2 Översättarstil ... 6
3 Det svenska materialet ... 7
3.1 Beskrivning av textläget och urval av översättningar ... 7
3.2 Om översättningarna ... 9
3.2.1 Tom Wilson (1908) ... 9
3.2.2 Nils Holmberg (1954) ... 9
3.2.3 Mårten Edlund (1964) ... 10
3.2.4 Erik Carlquist (2005) ... 10
4 Källtextanalys ... 11
4.1 Textanalys ... 11
4.1.1 Publikationshistoria ... 11
4.1.2 Fabel ... 11
4.1.3 Helhet och komposition ... 12
4.1.4 Berättaren ... 15
4.2 Stilanalys ... 17
4.2.1 Upprepningar ... 17
4.2.2 Hopningar ... 20
4.2.3 Bildspråk ... 22
4.2.4 Allitterationer ... 26
5 Metod & urval ... 27
6 Måltextanalys ... 28
6.1 Stildrag ... 28
6.1.1 Upprepningar ... 28
6.1.2 Hopningar ... 32
6.1.3 Bildspråk ... 35
6.2 Helhetsintrycket ... 39
7 Syntes ... 44
8 Slutord ... 47
Källförteckning ... 49

1 Inledning

Översättning av stil vid skönlitterär översättning har debatterats ända sedan antiken (se till exempel Kleberg [2001:124]). Bör översättaren gå författaren till mötes eller värna om sina egna stilideal? Är det över huvud taget möjligt att göra originaltexten rättvisa? Utgör översättningen inte bara en serie förluster, ett blekt avtryck av den perfekta förlagan? Trots ”omöjligheten” kan man konstatera att många klassiker nyöversätts med jämna mellanrum. Man kan betrakta dessa nyöversättningar som målkulturens återkommande försök att hålla en klassiker vid liv genom att ge den en ny röst (se Tegelberg 2011:80). En författare vars verk har getts många svenska röster under 1900- och 2000-talet är den amerikanske författaren Edgar Allan Poe. Poe är idag en levande klassiker, vars samlade noveller och dikter ges ut i ständigt nya utgåvor och översättningar. Detta gäller inte minst hans skräckromantiska novell ”The Fall of the House of Usher” (1839), som har översatts till svenska hela 12 gånger, första gången år 1908 av Tom Wilson. Denna berättelse – som handlar om hur syskonen Roderick och Madeline, de sista kvarlevande i den urgamla släkten Usher, går under tillsammans med slottet de bor i – är särskilt intressant ur stilistisk synvinkel, eftersom den enligt kritikerna utgör en ypperlig illustration av de principer som den stilmedvetne Poe sade sig arbeta efter (se Peeples 2004:178). I inledningen till ”Kompositionens filosofi”, där författaren bland annat redogör för hur han skrev sin berömda dikt ”Korpen”, skriver Poe:

> Ingenting är självklarare än att *upplösningen* av varje intrig värd sitt namn måste planläggas, innan man över huvud taget griper pennan. Endast om vi oupphörligt har upplösningen i sikte, kan vi ge en intrig dess oumbärliga karaktär av logik och följdriktighet genom att tvinga episoderna och i synnerhet tonen att på varje punkt bidra till förverkligandet av vår avsikt. (Poe 1963:9 [1846])

På ett annat ställe heter det att en novell bör ha en enda särpräglad effekt på läsaren (Poe 1963:66 [1847]). Ingenstans tar sig denna ”helhetssträvan” hos Poe ett tydligare uttryck än i ”The Fall of the House of Usher”, i vilken redan den inledande beskrivningen av Ushers hus förebådar dess fall, och där alla tankar flyger, som Baudelaire (2006:67 [1852]) uttryckte det, ”likt lydiga pilar mot samma mål”. Den strukturella enheten i kompositionen förstärks av stilen, en stil som är både intensivt känsloladdad och abstrakt (Woodson 1969:17), och som är intimt sammanvävd med innehållet.

I denna uppsats undersöker jag ett urval av de svenska översättningarna av ”The Fall of the House of Usher” ur ett stilistiskt perspektiv och med fokus på den enskilde översättaren. Eftersom varje översättare har egna preferenser och egenheter – kort sagt egna stilideal – kan man tala om olika översättarstilar, i analogi med författarstilar (se Tegelberg 2011:81;

2013:211). Syftet med denna uppsats är att beskriva de olikartade översättarstilar som utkristalliserar sig vid jämförandet av några svenska översättningar av Poes novell och därigenom bidra till forskningen om översättarstilar.

I det här fallet är källtexten kanoniserad och därtill författad med ingenjörsmässig beräkning och precision. Det innebär att man som översättare rimligen bör sträva efter att bevara källtextens *effekt* och därför välja en strategi som syftar till att uppnå stilistisk ekvivalens (se till exempel Lindqvist 2005:174–177). Uppsatsens syfte kan därför preciseras och utökas till att inte bara handla om att *beskriva* översättarstilarna utan även om att *värdera* dem med hänsyn till textens helhetseffekt. Undersökningen kan klassificeras som en produktorienterad deskriptiv studie (se Malmkjær 2005:17–18) med inslag av källtextorienterad värdering (se Williams & Chesterman 2014:8). De överordnade frågeställningarna formuleras som följer:

- I vilken utsträckning förvaltar de olika översättarna källtextens framträdande stildrag?
- Hur väl – och med vilka metoder – har de olika översättarna lyckats återskapa det helhetsintryck som Poe avsåg?

För att besvara denna tvådelade frågeställning använder jag mig av en kvalitativ metod, vilken enligt Williams & Chesterman (2014:64–65) går ut på att beskriva ett fenomens, till exempel ett textstyckes, olika drag på ett upplysande sätt. Jag kommer att utföra näranalyser av stilistiskt signifikanta passager, vilka väljs utifrån en inledande källtextanalys. För att besvara den första frågan undersöker jag hur översättarna har hanterat konkreta exempel på de stildrag som utgör nyckelingredienserna i källtextens stil och effekt. För att besvara den andra frågan tar jag hjälp av resultaten i den första undersökningen men ställer dessutom upp novellens inledningsmening och avslutningsmening (vars samspel förklaras i källtextanalysen) efter varandra, varpå de olika översättarnas respektive lösningar av dessa delar diskuteras med hänsyn till helhetsintrycket.

2 Översättarstil

I detta avsnitt redogör jag kortfattat för begreppet översättarstil och för tidigare forskning på området. Jag introducerar även några centrala begrepp inom fältet, vilka kan komma till användning i måltextanalysen.

I sin artikel ”Hur översättarstilar formas – om några strategiska principer i franska översättningar av Strindbergs *Fröken Julie*” hävdar Tegelberg (2013:211) att man kan tala om översättarstil med samma självklarhet som man talar om författarstil. En översättare kan vara mer eller mindre inriktad på att återskapa författarens stil, och detta återspeglar sig i översättarens hantering av specifika översättningsproblem. Oavsett hur källtexttrogen en översättare vinnlägger sig om att vara tycks de flesta forskare vara överens om att den enskilde översättarens roll inte helt kan förbises, att översättaren sätter sin personliga prägel på verket (se Eriksson 2002:86; Tegelberg 2011:81). Genom att jämföra flera olika översättningar av samma text kan man se hur dessa förhåller sig till originalet och till varandra. Man kan upptäcka översättarnas respektive strategier, deras tolkningar av mångtydiga passager eller ord, deras tendens att värdera olika drag hos källtexten.

Översättarens förhållande till källtexten bestäms av en rad olika faktorer, till exempel av källtextens status (högprestige eller lågprestige), av hur den översatta texten ska fungera i målspråkskulturen, av de översättningsnormer som råder vid tidpunkten för översättningen eller av översättarens egna stilideal (se Tegelberg 2011:77). I den nämnda artikeln om franska översättningar av *Fröken Julie* kommer Tegelberg (2013:222) fram till att ”översättarstilen måste betraktas som primär förklaringsgrund till [de franska översättningarnas] stilistiska karakteristika”. Samtidigt menar Eriksson (2002:85) i sin undersökning av franska översättningar av Pär Lagerkvist att översättare ofta är starkt påverkade av den egna språkkulturen och dess stilkonventioner. Eriksson (2002:194f.) visar också hur de franska översättarna anpassar Lagerkvists stil efter franska normer, varvid en väsentlig del av hans stilidentitet går förlorad. Kundera (1998:294) gör en liknande iakttagelse i sin essä om Kafka-översättningar, där han beklagar att de flesta översättare har den ”gängse” eller ”goda” stilen som ideal istället för författarens egen stil (vilken enligt Kundera [*ibid*] borde vara översättarens ”främsta auktoritet”). I samma anda menar Levý att många översättare normaliserar sina översättningar, d.v.s. tolkar källtexten så att dess estetiska funktion försvagas (se Tegelberg 2011:82).

Vad gäller den enskilde översättarens val av strategi menar Tegelberg (2013:212) att det kan vara ”eftersträvansvärt” att vara så formellt källtexttrogen som möjligt när form och

innehåll är tätt sammanlänkade i källtexten. Samtidigt noterar Eriksson (2002:7) att ”ju mera oupplösligt bandet är mellan innehåll och uttryck och ju mera särpräglade de språkliga uttrycksmedlen, desto större blir svårigheterna att […] uppnå stilistisk ekvivalens”. I fall där det är svårt att vara formellt källtexttrogen kan översättaren försöka uppnå stilistisk ekvivalens med så kallade kompensationsstrategier, d.v.s. att man kompenserar förlorat material i måltexten för att bevara källtextens effekt (se Lindqvist 2005:140;175–176). Så kan till exempel en förlorad allitteration kompenseras med en nyskapad allitteration på ett annat ställe i måltexten.

3 Det svenska materialet

3.1 Beskrivning av textläget och urval av översättningar

I Nygrens (1998) bibliografi över *Hemlighetsfulla och fantastiska historier* på svenska år 1860–1997 listas 10 översättningar av ”The Fall of the House of Usher” där översättaren är känd, varav 6 förekommer i samlingar som utgivits i Poes eget namn och de resterande 4 i antologier. Därtill finns några anonyma översättningar, men dessa tas inte med här. Efter 1997 har ytterligare två översättningar utkommit, Erik Carlquists år 2005 och Daniel Martinez’ år 2018. Nedan är en sammanställning av samtliga översättningar:

Tillkomstår	Översättare	Titel	Utgivningsform
1908	Tom Wilson	*Ushers hus*	Poe-samling
1922	Anna Berg-Mortensen	*Huset Ushers undergång*	Poe-samling
1922	Bertel Gripenberg	*Huset Ushers undergång*	Poe-samling
1954	Nils Holmberg	*Huset Ushers undergång*	Poe-samling
1961	Claës Gripenberg	*Huset Ushers undergång*	Antologi
1964	Mårten Edlund	*Huset Ushers fall*	Poe-samling
1973	Sam J. Lundwall	*Huset Ushers fall*	Antologi
1981	Anna Pyk	*Huset Ushers undergång*	Poe-samling
1988	Öjevind Lång	*Huset Ushers undergång*	Antologi
1994	Sven Christer Swahn	*Huset Ushers fall*	Antologi
2005	Erik Carlquist	*Huset Ushers undergång*	Poe-samling
2018	Daniel Martinez	*Huset Ushers undergång*	Poe-samling

Man kan notera att den första icke-anonyma översättningen kom långt efter originalet 1839 men att nyöversättningarna – efter uppehållet 1922–1954 – sedan har kommit i en strid ström.

Särskilt sedan novellen börjat antologiseras har nyöversättningar kunnat komma med anmärkningsvärt korta mellanrum.

Tom Wilsons och Erik Carlquists översättningar är värda att notera eftersom de ingår i stora satsningar där samtliga (i Carlquists fall) eller merparten (i Wilsons fall) av Poes noveller har översatts. Andra översättare som har översatt mycket (fler än 10 noveller) av Poe är Bertel Gripenberg, Nils Holmberg, Mårten Edlund och Anna Pyk.

Jag har valt att undersöka 4 översättningar och har således fått göra ett urval. Det första kriteriet för urvalet har varit att det ska vara en viss kronologisk spridning på översättningarna, så att det finns representanter från olika perioder med olika översättningsnormer, d.v.s. de tidsbundna normer som dikterar hur en översättning ska se ut (se Pym 2010:73–75). Tanken är inte att undersöka dessa normer i sig, men en översättare från tidigt 1900-tal kan ha en strategisk ingång till verket som inte är tänkbar för en översättare på 2000-talet. Vidare sker enligt den så kallade ”nyöversättningshypotesen” en kvalitativ progression i ett verks översättningshistoria, och nyöversättningar tenderar att vara mer källtextnära än förstaöversättningen (se Tegelberg 2011:81). Genom att inkludera översättningar från hela ”Ushers” översättningshistoria kan undersökningen även säga något om nyöversättningshypotesens giltighet i det här fallet.

Det andra kriteriet är att översättaren ska ha översatt annat av Poe än källtexten, och ju fler noveller desto bättre. Ju mer en översättare har översatt av Poe, desto troligare är det att översättaren är förtrogen med Poes stilideal och de stildrag som tillsammans bildar hans stilidentitet. Här bortfaller alla de översättare som har översatt ”Usher” till antologier. Även Anna Berg-Mortensen och Daniel Martinez kan sållas bort enligt detta kriterium, eftersom de endast har översatt 6 respektive 5 noveller.

Av de resterande 6 är Tom Wilsons och Erik Carlquists översättningar givna enligt det första kriteriet, och de uppfyller båda, med sina stora Poe-samlingar, även det andra. Det innebär att Bertel Gripenberg, Nils Holmberg, Mårten Edlund och Anna Pyk – som alla har översatt mycket av Poe – konkurrerar om de två sista platserna. Här görs urvalet utifrån översättarnas profiler och prestige. En sökning på Libris visar att ”Nils Holmberg” ger knappt 800 träffar, ”Mårten Edlund” drygt 400, ”Anna Pyk” och ”Bertel Gripenberg” båda ungefär 200. Vidare har både Holmberg och Edlund mottagit Svenska Akademiens översättarpris (1953 respektive 1958). Edlund har även fått Elsa Thulins översättarpris 1975 och De Nios översättarpris 1986. Gripenberg har fått ett antal författarpriser men inga översättarpriser. Inte heller Pyk har fått några översättarpriser. Valet faller således naturligt på Holmberg och Edlund, även om deras översättningar råkar ligga nära varandra i tid.

3.2 Om översättningarna

3.2.1 Tom Wilson (1908)

Tom Wilsons översättning, ”Ushers hus”, är den första icke-anonyma översättningen av Poes novell. Den utkom första gången i del 1 av *Hemlighetsfulla och fantastiska historier*, en samling om cirka 25 Poe-noveller, alla översatta av Tom Wilson, som gavs ut i två delar år 1908–1916 på förlaget Björck & Börjesson. En ny upplaga kom ut på samma förlag år 1946. År 2019 gav förlaget Saga Egmont ut hela samlingen på nytt i en volym.

Tom Wilson föddes i Stockholm år 1849 och beskrivs i *Svenskt översättarlexikon* som en av sin tids mest produktiva översättare, med omkring 150 översättningar av skönlitterära verk. Han översatte från engelska, tyska, franska och italienska. Åren 1906–1919 översatte Wilson en stor mängd verk till Björck & Börjessons serie Berömda böcker, bland annat klassiker av Jules Verne och Robert Louis Stevenson (två författare som sagt sig ha inspirerats av Poe). Bland Wilsons översättargärningar märks hans förstaöversättningar av Émile Zolas romaner *Nana*, *Thérèse Raquin* och *Vårbrodd* (*Germinal*), varav den senare hyllades i *Wiborgsbladet* år 1885.

3.2.2 Nils Holmberg (1954)

Nils Holmbergs översättning, ”Huset Ushers undergång”, kom ut första gången år 1954 i volymen *Den gyllene skalbaggen och andra noveller*, utgiven på Bonniers förlag som en del i deras Bonniers Folkbibliotek-serie ”Bestsellers genom tiderna”. Samtliga 17 noveller, som valts ut av Staffan Andræ, är översatta av Holmberg. År 1972 tryckte Bonniers samlingen på nytt.

Nils Holmberg föddes år 1891 och var förutom översättare även tidnings- och radioman. Enligt Nationalencyklopedin har Holmberg översatt mer än 400 verk (en del anonymt). Bland de författare som Holmberg har översatt märks namn som Thomas Mann, Hermann Hesse, George Orwell, Vladimir Nabokov med flera. Holmberg tilldelades Svenska Akademiens översättarpris år 1953.

3.2.3 Mårten Edlund (1964)

Mårten Edlunds översättning, ”Huset Ushers fall”, publicerades i samlingen *Den svarta katten: tretton berättelser*, utgiven år 1964 av Bokförlaget Prisma. Det är Edlund själv som står för urval, översättning och förord. Edlund kommenterar inte översättningsprocessen i sitt förord, som framförallt syftar till att introducera Poe för en bred publik. Edlunds version av ”Usher” har enligt *Svenskt översättarlexikon* även publicerats i novellsamlingar från 1972 och 1999.

Mårten Edlund föddes år 1913 och var verksam både som översättare och författare. Enligt *Översättarlexikon* är det främst i egenskap av översättare som Edlund är ihågkommen idag. Han översatte ungefär 120 titlar, framförallt från engelska. Edlund introducerade en stor mängd engelskspråkig skönlitteratur i Sverige, till exempel verk av Raymond Chandler, Faulkner och Hemingway. Edlund tilldelades Svenska Akademiens översättarpris år 1958.

I *Översättarlexikon* ges en kort beskrivning av Mårten Edlunds översättarstil, där det framhålls att Edlund var en översättare som inte normaliserade sina texter i onödan. Edlund tycks generellt ha försökt att lägga sig nära den originaltext han översatte, men var samtidigt medveten om att måltexten bör kunna stå på egna ben. Hans förhållningssätt summeras i *Översättarlexikon* med orden ”källtextinriktat men pragmatiskt”.

3.2.4 Erik Carlquist (2005)

Erik Carlquists översättning, ”Huset Ushers undergång”, utkom första gången år 2005 i del 1 av *Samlade noveller*, en Poe-samling i tre volymer utgiven av h:ström – Text & Kultur. Samma förlag gav år 2018 ut samlingen på nytt i en volym. Erik Carlquist står för översättningen av samtliga 66 noveller (några av texterna är inte noveller i dagens mening utan klassificeras hellre som skisser, satiriska artiklar, parabler eller fragment). Detta är den enskilt mest omfattande Poe-satsningen på svenska, större än Wilsons. Erik Carlquists ”Huset Ushers undergång” kom också ut i en egen volym på förlaget Novellix år 2013.

Om översättaren Erik Carlquist finns inte mycket skrivet. Enligt Wikipedia föddes han år 1942 och översätter från engelska, tyska och franska. Carlquist har drygt 100 titlar i Libris. Här märks namn som Mary Shelley, Jules Verne och H.G. Wells, vilka alla har verkat i samma genrer som Poe: gotik, skräck, science fiction. I en recension i *Aftonbladet* av Poes prosapoetiska essä *Eureka* lyfter recensenten Edenborg (2012) fram Carlquist som ”en av Sveriges viktigaste översättare trots att hans namn sällan nämns”.

Carlquists Poe-översättningar recenserades bland annat i *Göteborgs-Posten*, där Jan Arnald (2006) kallar översättningen ”fullt kongenial”. Arnald anser att Carlquists ton är ”konsekvent, elegant och lite gammaldags”, men han anmärker samtidigt att tonfallet ibland är lite väl ålderdomligt och att i synnerhet kommateringen kan vara onödigt besvärlig. Arnald förutspår ändå att Carlquists översättningsinsats i framtiden kan komma att betraktas som en av 00-talets översättarbragder.

4 Källtextanalys

4.1 Textanalys

I textanalysen som följer ges inledningsvis en kortfattad historik över ”Ushers” tillkomst, varpå novellens fabel, d.v.s. dess handling i stora drag och i kronologisk ordning (Romberg 1983:45), formuleras. Därefter introduceras Poes teorier om novellkonst, och ”Ushers” komposition förklaras med utgångspunkt i konkreta exempel ur källtexten. I sista delen analyseras berättaren och dennes närvaro i texten, samt berättarens förhållande till Roderick.

4.1.1 Publikationshistoria

”The Fall of the House of Usher” skrevs år 1839, troligtvis under våren eller sommaren, och publicerades under hösten samma år i *Burton's Gentleman's Magazine* (se Woodson 1969:9–13). Innan dess hade novellen refuserats av *The Southern Literary Messenger* med hänvisning till att den var för lång och att dess osannolika tema inte kunde tilltala en större läsekrets. År 1845 utkom en reviderad och slutgiltig version av ”Usher” i en av Poes novellsamlingar, *Tales of the Grotesque and Arabesque*.

4.1.2 Fabel

En namnlös berättare får ett brev från sin barndomsvän Roderick Usher, som skriver att han är svårt sjuk och vill ha sällskap. Berättaren rider till slottet där Roderick bor tillsammans med sin syster, Madeline. Syskonen är de sista kvarlevande av den urgamla släkten Usher. När berättaren anländer får han veta att Madeline är döende – och efter en kort tid dör Madeline. Berättaren och Roderick hjälps åt att begrava henne i en krypta på slottet.

Roderick förklarar för berättaren att slottet och dess omgivning – i synnerhet den intilliggande tjärnen – under århundraden har utövat ett skadligt inflytande på släkten. Han fruktar att han själv snart kommer att gå samma öde till mötes som Madeline. Samtidigt förvärras Rodericks tillstånd. En ovädersnatt försöker berättaren lugna ner honom genom att läsa högt ur en gammal riddarroman. I romanen förekommer ljud vars ekon berättaren tror sig höra från avlägsna delar av slottet. Berättaren tvivlar först på sambandet men hör sedan tydligt en metallisk klang, som om en bronssköld hade fallit till marken (som i romanen). I samma ögonblick utbrister Roderick att han har hört ljuden hela tiden – ända sedan de begravde Madeline – men att han inte vågat säga något. Han säger att de har råkat begrava henne levande och att hon nu står utanför dörren. Precis då slås dörren upp och Madelines utmärglade skepnad uppenbarar sig. Madeline faller död ner över Roderick, som dör samtidigt. Berättaren flyr från slottet men hinner se hur det träffas av blixten och rämnar och begravs i tjärnen.

4.1.3 Helhet och komposition

Poe hade en mycket bestämd uppfattning om hur lyrik skulle skrivas, och han redogör detaljerat för denna i ”Kompositionens filosofi” (1846) och ”Den poetiska principen” (1850). Poes teorier om novellen är inte lika utmejslade, men de behandlas ändå kort i en rad olika skrifter, till exempel i recensionen ”Kritiken över Nathaniel Hawthornes Twice-told tales” (1842) och i inledningen till nämnda ”Kompositionens filosofi”. Bjurman hävdar (1916:119) i sin monografi *Poe: En litteraturhistorisk studie* att det råder en total överensstämmelse mellan Poes synpunkter på poesi och prosa. Samtidigt finns en väsentlig skillnad i fråga om rytmen, vilken Poe betraktar som det primära i poesin men som sekundär, och ibland rentav störande, i prosan (se Poe 1963:67 [1842]).

I inledningen till ”Kompositionens filosofi” skriver Poe (1963:9f. [1846]) att varje intrig måste ha en på förhand planlagd upplösning mot vilken allting – ”i synnerhet tonen” – strävar. Bjurman (1916:119) påpekar att Poe kallade sina noveller för *tales of effect* (skräcknoveller), och novellens syfte är enligt Poe (1963:10 [1846]) att framkalla en särskild effekt hos läsaren. Det viktigaste är inte effektens natur – ”effekten må vara vilken som helst”, som Bjurman (1916:121) säger – utan dess helgjutenhet, dess intensitet. Det avgörande är helhetsintrycket. Novellen ses som ett slutet system, där varenda episod, vartenda ord bidrar till den sökta effekten: ”Under arbetets lopp bör inte ett enda ord skrivas, som inte direkt eller indirekt medverkar till förverkligandet av detta enda beräknade syftemål” (Poe 1963:67 [1846]). Redan novellens inledningsmening, betonar Poe (1963:66 [1842]), måste tjäna detta

syfte. Poes strävan efter enhet i kompositionen, vilken inbegriper men inte ska förväxlas med intrigen som sådan, har kallats hans enhetskrav (Bjurman 1916:122).

Enligt Peeples (2004:178–179), som analyserar ”Usher” delvis mot bakgrund av Poes teorier om novellkonst, brukar kritiker lyfta fram ”The Fall of the House of Usher” som ett skolboksexempel på hur Poe följde sina egna principer för god konstruktion. Abel (1969:54–55) menar i sin essä om symboliken i ”Usher” att enhetsintrycket uppnås genom ett samspel mellan symboliskt laddade suggestioner, vilka staplas på varandra och i sin samlade verkan leder till novellens mäktiga klimax. Här spelar bildspråket en central roll. Romberg (1983:86) menar att en författare kan upprepa en bestämd bild eller ett bildkomplex för att understryka en symbolik. Thompson (1973:89–90) tolkar Huset Ushers dödskalleliknande yttre som berättelsens bärande symbol och noterar hur den återkommer regelbundet i novellen. Nedan illustreras hur delar av den ursprungliga beskrivningen av huset och dess omgivning upprepas på ett suggestivt sätt:

1) I looked upon the scene before me – upon the mere house and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon **the vacant eyelike windows** – upon **a few rank sedges** – and upon **a few white trunks of decayed trees** – with an utter depression of soul […] (Poe 2003:90)

2) I reined my horse to the precipitous brink of **a black and lurid tarn** that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down – but with a shudder even more thrilling than before – upon the remodelled and inverted images of **the grey sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows**. (Poe 2003:91)

3) […] an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up **from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn** […] (Poe 2003:92)

Poe kan här sägas laborera med en ledmotivsteknik, d.v.s. ett strategiskt upprepande av detaljer som ger en särskild struktur åt texten (Holmberg & Ohlsson 1999:16). Upprepningarna framhäver huset och den intilliggande tjärnen som centrala motiv i novellen. Husets döda ögon får symbolisera dess nära förestående fall, medan beskrivningen av den ruvande tjärnen, som ger en hemsk återspegling av huset, blir ett förebud om upplösningen. Abel (1969:48) menar att slottet och tjärnen kan ses som symboler för hur det borttynande livet och förnuftet övertas av döden och vansinnet. Slottet representerar enligt Abel (*ibid*) det som har varit, den harmoni som håller på att gå förlorad. Tjärnen är med sitt döda vatten en negation av livets harmoniska aktivitet (Abel 1969:51) och utgör en ständig påminnelse om mörkrets makter och det öde som väntar släkten Usher.

En väsentlig komponent i novellens helhetsintryck är dess karaktär av cirkelkomposition. I själva verket råder ett intimt samspel mellan inledningen och

upplösningen, både på ett innehållsmässigt och stilistiskt plan. Detta kan illustreras med en jämförande analys av novellens inledningsmening och dess sista mening:

4) During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. (Poe 2003:90)

5) While I gazed, this fissure rapidly widened – there came a fierce breath of the whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the 'HOUSE OF USHER.' (Poe 2003:109)

Inledningsmeningen präglas, menar Peeples (2004:180), av stillastående och orörlighet. Statiska verb som *hung* och *drew* framkallar en atmosfär utan aktivitet. De många prepositionsfraserna tycks upprepa varandra utan att föra meningen framåt. Berättarens inre stämning – hans ohjälpliga melankoli – speglas av vädret, av molnen som hänger tryckande lågt på himlen. I den inledande hopningen understryks scenens ljudlöshet. Meningen avslutas med ”House of Usher”, här med den explicita bestämningen *melancholy*.

I den sista meningen är stämningen inte melankolisk utan apokalyptisk, men den speglas även här av vädret, av den rasande stormen. I den effektfulla sista satsen – vilken i likhet med inledningsmeningens sista sats inleds med *and* – förekommer två allitterationer i följd: den första på *d* som i inledningen. Precis som inledningsmeningen avslutas meningen med ”House of Usher” – som nu är slukat av tjärnen. I motsats till den trögflytande inledningen präglas upplösningen av intensiv rörelse. Dynamiska verb dominerar: *burst*, *rushing*, *reeled*. Flera huvudsatser staplas efter varandra, omgärdade av tankstreck. Rytmiskt sker en acceleration när punkterna bortfaller och ersätts av tankstreck. Det är som om berättaren inte förmår sortera de överväldigande intrycken, vilka istället sammansmälter helt så att allting tycks inträffa på samma gång. Det höga tempot upprätthålls fram till den sista satsen, som med konjunktionernas hjälp saktas ned till inledningsmeningens katatoniska långsamhet. När huset rasar ner i tjärnen hörs en röst som från tusen vatten. Detta är sannolikt en biblisk allusion, närmare bestämt till Uppenbarelseboken 14:2, där det heter, i 2000 års översättning: ”Och jag hörde en röst från himlen som rösten av stora vatten och rösten av stark åska […]”. Men detta oväsen övergår i samma ljudlöshet som präglade inledningsmeningen. Så rör sig novellen från tystnad till tystnad, och slottets initiala dysterhet blir ett varsel om dess oundvikliga öde, om dess fall ner i den mörka tjärnen.

Till novellens helhetsintryck bidrar även några noggrant utplacerade ledtrådar om upplösningen. Det är väl ytterst dessa som, genom att redan från inledningen peka framåt mot upplösningen, ger berättelsen den ”oumbärliga karaktär av logik och följdriktighet” som enligt Poe (1963:9 [1846]) bör kännetecknа en novell. Ett exempel är när berättaren i inledningen noterar att en ”noggrann iakttagare” kanske skulle upptäcka en knappt märkbar spricka i slottet som går i sicksacklinje från taket till foten och försvinner ner i tjärnen – för att sedan återkomma till samma spricka i novellens upplösning. Denna spricka signalerar att slottet är statt i förfall – och markerar dess förbund med de underjordiska makterna (se Abel 1969:48). Effekten av återkomsten blir att sprickan får en symbolisk laddning och att läsaren i efterhand kan tolka den tidigare passagen som ett förebud om upplösningen.

I novellen råder ett intimt samband mellan inre liv och yttre miljö. Denna förening av ”moraliska och fysiska fenomen”, som Baudelaire (2006:68) uttrycker det, är typisk för romantiken (se Holmberg & Ohlsson 1999:64) och kan enligt Baudelaire (2006:*ibid*) ses som ett uttryck för Poes ”tvingande längtan efter enhet”. I novellens inledning noterar berättaren att det råder en fullständig överensstämmelse mellan miljöns och människornas karaktär (Poe 2003:92). Roderick själv talar i en indirekt anföring om hur de grå tornen och murarna och den mörka tjärnen genom sin yttre beskaffenhet har påverkat hans inre tillvaro (Poe 2003:96). Rodericks inre kan avläsas både i hans eget yttre (den likbleka hyn och det ovårdade håret vittnar om ett moraliskt förfall) och i slottets kaotiska interiörer (de slitna möblerna och de kringströdda böckerna) (se Abel 1969:48–49).

Enhetsintrycket förstärks enligt Peeples (2004:180) av det som han kallar novellens dubblerings- och speglingsmotiv. Novellens otaliga korrespondenser och motsatspar vittnar om konstruktionens täthet. Några exempel: tvillingparet Roderick och Madeline, den nära relationen mellan berättaren och Usher, Rodericks målning av en krypta och kryptan i vilken Madeline begravs, slottet och dess återspegling i tjärnen, dubbeltydigheten i uttrycket ”House of Usher” (som syftar både på familjen och på slottet).

Det finns naturligtvis ännu mer att säga om novellens komposition, men några av de viktigaste delarna i dess helhetseffekt har här förklarats.

4.1.4 Berättaren

Enligt Furhammar (1963:106) är ett av Poes kännetecken det *jag* ”som uppträder i praktiskt taget allt [han] skriver” och som ofta bär drag av författaren själv. Cox (1969:113) gör samma iakttagelse i essän ”Poe: Style as Pose” och menar att man utan problem kan likställa

berättarstilen i Poes noveller med Poes författarstil i stort. Källtexten utgör inget undantag utan berättas av en namnlös jagperson. Berättaren är homodiegetisk, d.v.s. intern i diegesen eller den värld som berättas (Holmberg & Ohlsson 1999:73), även om han framförallt har rollen som iakttagare och förmedlare av Rodericks skiftande sinnesstämningar.

I inledningen börjar tre meningar i rad med *I*. ”Han använder pronomenet *jag* med cynisk monotoni”, konstaterar Baudelaire (2006:66 [1852]). Som Woodson (1969:16) påpekar i sin introduktion till antologin *Twentieth Century Interpretations of The Fall of the House of Usher* får vi ta del av berättarens intryck av saker och ting, snarare än direkta beskrivningar. Holmberg & Ohlsson (1999:67) noterar i avsnittet ”Karakterisering i Poes ’Huset Ushers undergång’” i *Epikanalys* att framställningen är ”estetiserad och distanserad”. Dessa båda fenomen – det ymniga bruket av *I* och den distanserade framställningen – illustreras i passagen nedan:

6) **I** was, perhaps, the more forcibly impressed with it, as he gave it, because, in the under or mystic current of its meaning, **I** fancied that **I** perceived, and for the first time, a full consciousness on the part of Usher, of the tottering of his lofty reason upon her throne. (Poe 2003:98)

Berättaren talar här om det intryck som Ushers gitarrspel gör på honom. Som Peeples (2004:184) påtalar får läsaren ta del av berättarens beskrivning av sin *egen* upplevelse av Ushers musik, vilket upprättar en distans till det återberättade. Enligt Peeples (*ibid*) syftar detta berättartekniska grepp även till att visa på Ushers kusliga inflytande över berättaren. Holmberg & Ohlsson (1999:66) menar att berättaren och Roderick till slut kommer varandra så nära att de skulle kunna betraktas som olika aspekter av ett och samma medvetande.

Som Holmberg & Ohlsson (1999:62) poängterar kan berättaren blicka in i Rodericks inre och redogöra för dess mörker, på samma sätt som han redogör för sitt eget svårmod i inledningen. Romberg (1983:71–72) menar att denna form av berättarteknik, där berättaren inte är identisk med huvudpersonen men likväl har tillgång till dennes inre, kan ge författaren ”påtagliga möjligheter att laborera med kontraster mellan berättaren och den huvudperson han skildrar”. Läsaren kan också få ett dubbelt perspektiv på händelserna.

Men hur skiljer sig då berättaren från Roderick? Berättaren beskrivs av Abel (1969:44) som en vanemässig skeptiker som kastas in i dunkla metafysiska skeenden. Berättaren är i sin egenskap av förmodat kylig iakttagare en skenbar kontrast till den ”vidskeplige” Roderick. Genom att låta den rationelle berättaren gradvis övertygas av Rodericks teorier vill Poe få läsaren att godta, eller åtminstone överväga, en övernaturlig förklaring (se Abel 1969:53–55).

4.2 Stilanalys

I stilanalysen nedan har jag valt att fokusera på källtextens mest framträdande stildrag. På grund av det begränsade utrymmet har kursiveringar uteslutits från stilanalysen, även om detta drag är relativt frekvent i källtexten (ett tiotal fall). Tankstreck utesluts ur undersökningen av två anledningar: dels är några av fallen systeminherenta eftersom bruket av tankstreck skiljer sig något mellan engelskan och svenskan, dels skiljer sig interpunktionen i ”Usher” från version till version, och det är möjligt att översättarna har haft olika förlagor. Översättarnas hantering av tankstrecken i novellens sista mening behandlas i måltextanalysens andra del nedan. Allitterationer tas inte med som egen del i måltextanalysen, eftersom det är ett stildrag som egentligen kräver kompensationsstrategier. Därför ges inga utförliga analyser av specifika allitterationer här, men draget och dess funktion beskrivs ändå övergripande.

4.2.1 Upprepningar

Det kanske enskilt mest framträdande stildraget i ”Usher” är upprepningen. Enligt Eriksson (2002:44–56) kan upprepningen utgöra ett naturligt led i en precisering eller en variering, men den kan också användas rent stilistiskt för att åstadkomma en viss rytm eller för att uppnå en dramatisk effekt. Kundera (1998:295) menar att upprepningen även kan ha en semantisk betydelse, exempelvis när det upprepade ordet har karaktär av nyckelbegrepp och inte hade kunnat ersättas utan att texten skulle förlora i stringens. Hallberg (1983:50–51) noterar att bruket av upprepningar kan syfta till att bygga upp ett visst patos, till exempel vid uppräkningar där ett särskilt ord återkommer och får en affektiv laddning. Med en upprepning av ett ord eller en fras kan författaren intensifiera eller insistera på en specifik känsla – eller också leda läsarens tankar i en viss bestämd riktning.

I de av Poes artiklar som berör stilen nämns inte detta drag uttryckligen, men det hänger naturligt samman med den enhetsprincip – den strävan efter koncentration – som författaren sade sig arbeta efter. Upprepningarna spelar en viktig roll i förtätningen av stämningar och således i novellens helhetseffekt. Peeples (2004:180), som kommenterar stilen i novellens inledande stycke, menar att upprepningarna bidrar till textens täthet och tröghet, samtidigt som de återspeglar det dubblerings- och speglingsmotiv som präglar novellen.

I ”Usher” förekommer en typ av ordupprepning som syftar till att markera berättarens självmedvetenhet kring de egna ordvalen, som i följande fall:

7) I know not how it was – but, with the first glimpse of the building, a sense of **insufferable** gloom pervaded my spirit. I say **insufferable**; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or the terrible. (Poe 2003:90)

Upprepningen i exempel (7) dyker upp omedelbart efter inledningsmeningen. Berättaren markerar sin närvaro i texten genom att kommentera sitt val av adjektiv. Peeples (2004:180) noterar att denna typ av upprepning uppmärksammar orden såsom ord, orden i all sin ordhet, som tomma återspeglingar av ett illusoriskt djup.

Nedan är ytterligare ett exempel på det slags upprepningar som, utöver sin emfatiska och ibland preciserande funktion, fäster läsarens uppmärksamhet på själva orden:

8) Our **books** – the **books** which, for years, had formed no small portion of the mental existence of the invalid – were, as might be supposed, in strict keeping with this character of phantasm. (Poe 2003:101)

Här upprepas och kommenteras det ursprungliga ordet direkt efter pausen. Det är som om berättaren stannade upp efter att ha uttalat ett betydelsemättat ord – för att sedan förklara sig.

En annan relativt frekvent typ av upprepning i källtexten är anaforen, d.v.s. upprepningar där samma ord förekommer i början av två eller flera på varandra följande satser eller meningar (se Lagerholm 2008:163). Nedan är ett exempel:

9) **It was** the manner in which all this, and much more, was said – **it was** the apparent *heart* that went with his request – which allowed me no room for hesitation; and I accordingly obeyed forthwith what I still considered a very singular summons. (Poe 2003:91)

I exempel (9) har upprepningen en emfatisk funktion. Berättaren insisterar på att det var *sättet* på vilket Roderick Usher vädjade i sitt brev som fick honom att resa till slottet. Notera att det även förekommer en kursivering i det andra ledet, vilket förstärker betoningen ytterligare.

I ”Usher” är det vanligt med upprepningar som utgör naturliga inslag i varieringar, varieringar som ibland också kan få karaktären av stegringar. Nedan är ett exempel:

10) **In this** unnerved – **in this** pitiable condition – I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together, in some struggle with the grim phantasm, FEAR. (Poe 2003:96)

I exemplet har varieringen komprimerats med hjälp av en ellips (av *condition*). I och med ellipsen förflyttas betoningen här till det upprepade ledet, vilket skapar ett intryck av stegring. Notera även tankstrecket mellan de varierade leden. I en kort artikel om tankstrecket skriver Poe (1848) att det för honom signalerar eftertanke och att det ofta representerar ett försök att ”emendera”, eller korrigera, det ursprungliga uttrycket utan att behöva radera det. Tankstrecket

har således en *preciserande* funktion, och det är just i denna funktion som Poe menar att tankstrecket är befogat och oersättligt. Detta bruk av tankstrecket är frekvent i källtexten och kan knytas till textens resonerande prägel, till berättarens strävan efter exakthet.

I några fall sker prepositionsupprepningar i samband med långa uppräkningar, som i följande exempel:

11) I looked **upon** the scene before me – **upon** the mere house and the simple landscape features of the domain – **upon** the bleak walls – **upon** the vacant eyelike windows – **upon** a few rank sedges – and **upon** a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of soul […] (Poe 2003:90)

Stycket är hämtat ur novellens omedelbara inledning. Teleman & Wieselgren (1984:52) påpekar att upprepningen kan ses som en fonetisk företeelse och att den kan användas för att skapa ekoeffekter. Här tycks upprepningen ha den dubbla uppgiften att binda samman den långa uppräkningen och att låta *upon* eka genom hela meningen. De ”maniska” och till synes ändlösa upprepningarna av det jambiska *upon* skapar en trög rytm och drar in läsaren i en drömlik, sömngångaraktig stämning.

Ett mer dolt men icke desto mindre genomgående drag är den rikliga upprepningen av konjunktioner som *and* – ”tvärtemot alla den syntaktiska elegansens regler”, som Kundera (1998:296) uttrycker det i en kommentar till en av Kafkas konjunktionsupprepningar. Liksom upprepningen av prepositioner kan denna typ av upprepning bidra till att ge texten en stillastående eller trögflytande prägel. När konjunktioner används för att samordna flera satser av samma slag – som vid en uppräkning – bildas så kallade polysyndeser. I sådana sammanhang kan *and*-upprepningen ge en känsla av expansion, som om uppräkningen kunde fortsätta i all oändlighet (se Hallberg [1983:124–125]). Nedan är ett exempel på denna typ av *and*-upprepning:

12) I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion **and** domain there hung an atmosphere peculiar to themselves **and** their immediate vicinity – an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, **and** the gray wall, **and** the silent tarn; a pestilent **and** mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible, **and** leaden-hued. (Poe 2003:92)

Jag har här markerat samtliga *and* för att visa på deras ymnighet. I exemplet finns en polysyndes som börjar vid *from the decayed trees*. Upprepningarna av *and* gör här att alla delar, alla detaljer i uppräkningen får samma skärpa. Samtidigt får texten något monotont och malande över sig, vilket harmonierar med den melankoli som behärskar berättaren i inledningsstyckena. Notera även det effektfulla bruket av *and* i slutet av den avslutande hopningen, där konjunktionen ger eftertryck åt den sista detaljen.

Slutligen finns i källtexten några fall av upprepning efter inskott, d.v.s. där ett första led återkommer i samma form efter en inskjuten sats. Nedan är ett exempel:

13) **It was this deficiency**, I considered, while running over in thought the perfect keeping of the character of the premises with the accredited character of the people, and while speculating upon the possible influence which the one, in the long lapse of centuries, might have exercised upon the other – **it was this deficiency**, perhaps, of collateral issue […] (Poe 2003:92)

Denna typ av upprepning kan knytas till berättarnärvaron och finns framförallt i de inledande styckena. Upprepningens funktion tycks vara att låta berättaren återuppta tråden efter en längre digression. Läsaren kan få intrycket att berättaren tänker högt och inte vill komma av sig.

4.2.2 Hopningar

Hopningen är en uppradning av flera ord av samma språkliga form och funktion (Lagerholm 2008:165). Hit räknas också uppräkningar vars enskilda led består av likartade ord eller fraser. Liksom upprepningen kan hopningen vara ett medel för att uppnå en viss massverkan (se Teleman & Wieselgren 1984:62). I Poes fall handlar det inte sällan om att förtäta, intensifiera och uppförstora vissa särpräglade känslointryck eller stämningar genom att stapla semantiskt närliggande adjektiv på varandra. Denna typ av adjektivhopning förekommer ofta i tretal och kan ha en rytmisk effekt. Ibland sker en stegring från svagare till starkare adjektiv. Adjektivhopningar återfinns genom hela verket – från den olycksbådande inledningsmeningen till den dramatiska upplösningen – och utgör en väsentlig komponent i dess helhetseffekt. Några exempel:

14) During the whole of a **dull, dark, and soundless day** in the autumn of the year […] (Poe 2003:90)

15) The general furniture was **profuse, comfortless, antique, and tattered**. (Poe 2003:94)

16) The radiance was that of the **full, setting, and blood-red moon** […] (Poe 2003:109)

Lägg här märke till hur adjektivhopningen inte begränsar sig till affektivt laddade beskrivningar utan även förekommer vid sakliga beskrivningar av slottets interiörer.

Exempel (14) är taget från inledningsmeningen. Framförställda bestämningar till substantivet *day* hopas på varandra. Hopningen inleds med det tvetydiga adjektivet *dull*, vilket enligt *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok* kan betyda både ’trist’ och ’dov’. De nästföljande två adjektiven framhäver och förstärker båda dessa betydelser. Två enstaviga ord följs av ett flerstavigt.

I exempel (15) sker ingen uppenbar intensifiering. Hopningen har istället en prägel av torr uppräkning. Notera även hur substantivet föregår adjektivhopningen i detta fall.

I exempel (16) är hopningen både saklig och starkt affektivt laddad. Den högtidliga framställningen och adjektivens inbördes ordning, med det målande *blood-red* sist i ledet, gör att beskrivningen får något symboliskt över sig. Peeples (2004:188) föreslår att den blodröda månen som dyker upp genom sprickan i slottet ska få det att se ut som om Huset Usher blöder.

Utöver ovanstående adjektivhopningar förekommer även ett antal hopningar som saknar bindeord mellan det näst sista och sista adjektivet. Dessa benämns asyndeser (Hallberg 1983:124). Hallberg påpekar (1983:25) att asyndesen ”ofta [har] ansetts lämpad att ge uttryck åt energi och fart”. Asyndesen ökar tempot något och kan därför – det hävdar Lagerholm (2008:80) – användas för att skapa dramatik och förtätning. Nedan är ett exempel:

17) There was **an iciness, a sinking, a sickening of the heart** […] (Poe 2003:90)

Denna asyndes återfinns i novellens stämningsmättade inledning. Som så ofta rör det sig om ett tretal. Samtliga ord beskriver någon form av äckel- eller obehagskänslor. Frånvaron av bindeord gör kanske att tempot höjs något – och ger hopningen en karaktär av stegring – men asyndesens primära funktion tycks vara att hålla kvar läsaren i en specifik känsla. Det sker inte heller någon uppenbar semantisk stegring, utan det handlar snarare om en massverkan hos de tre starka, affektivt laddade orden.

I novellen återfinns också ett antal polysyndeser, d.v.s. en typ av uppräkningar där alla de samordnade leden förbinds med *och* (Teleman & Wieselgren 1984:62). Dessa berördes i delen om upprepningar ovan. I motsats till asyndesen kan polysyndesen ha en uppbromsande effekt (Lagerholm 2008:79). Ett exempel:

18) […] an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, **but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn** […] (Poe 2003:92)

Bindeordens effekt blir här att alla delarna i uppräkningen betonas lika starkt. Den textuella sävlighet som uppstår harmonierar med omgivningens multnande träd och stillastående vatten.

4.2.3 Bildspråk

I likhet med Poes övriga noveller har ”Usher” ett synnerligen rikt bildspråk. Särskilt markanta är de många besjälningarna och personifikationerna samt ett särskilt slags metaforiska beskrivningar av intryck eller känslor.

Besjälningarna kan knytas till novellens ”förnimmande-tema” och Rodericks tro på att allting, såväl i den organiska som i den oorganiska världen, har ett medvetande. Besjälningarna är med andra ord inte några tomma stilistiska ornament utan reflekterar en arkaisk världsbild där de inanimata tingen ännu inte har skilts begreppsmässigt från de animata (se Woodson 1969:14). Hallberg (1983:82) noterar att naturbesjälningen, vilken han liksom Woodson spårar till en ursprunglig animism, var särskilt vanlig inom romantiken. Synen på tillvaron som ett besjälat helt hänger samman med romantikernas längtan efter enhet – en längtan som också var Poes och som uttrycks bland annat i den filosofiska prosadikten *Eureka* (se Peeples 2004:187–188).

Särskilt intressanta är de besjälande beskrivningarna av den symbolmättade tjärnen. Dessa besjälningar är ofta vaga. Tjärnen beskrivs med ord som bara ger en skugglik aning om dess ondska, ”svart”, ”tyst”, ”stilla”, men dess hotfulla tomhet är nog för att injaga skräck i berättaren när han blickar ner i den: ”but with a shudder even more thrilling than before” (Poe 2003:91). Enligt Abel (1969:51) representerar den stillastående tjärnen en besjälad livlöshet (”inanimate animation”). Tjärnen blir i sin kusliga passivitet en symbol för den annalkande döden, och den tilltar i styrka och agens i takt med att familjen Usher försvagas. Nedan är några exempel på hur tjärnen beskrivs i novellen:

19) […] I reined my horse to the precipitous brink of **a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling**, and gazed down – but with a shudder even more thrilling than before – upon the remodelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eyelike windows. (Poe 2003:91)

20) […] an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and **the silent tarn**; a pestilent and mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued. (Poe 2003:92)

21) Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in **the sullen waters of the tarn**. (Poe 2003:93)

22) […] and **the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the ”House of Usher.”** (Poe 2003:109)

I exempel (19) presenteras tjärnen intill slottet för första gången. I beskrivningen finns en antydan till besjälning. *Unruffled* kan enligt *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok* betyda

både ’oberörd’ (om en människa) eller ’stilla, utan en krusning [på ytan]’ (om vatten). *Lurid* kan betyda ’kuslig’, ’hemsk’, ’dyster’, medan *lustre* kan betyda ’glans’, ’lyster’. Här finns en parallell till Roderick Ushers likbleka hy och glänsande ögon, vilka också beskrivs med *lustre* på ett ställe (Poe 2003:94). Ordet *lustre* används även om det svavelosande (*sulphureous*) skimret i Rodericks rum. Svavel associeras med helvetet (i Uppenbarelseboken 21:8 talas det om en sjö i helvetet som brinner av eld och svavel), och tjärnen får i sin mörka glans något demoniskt över sig. Enligt Abel (1969:50) kan tjärnens osunda dunster sägas representera ångorna från underjorden.

I exempel (20) och (21) används ytterligare två tvetydiga adjektiv: *silent* kan betyda både ’stilla’ och ’tyst’, medan *sullen* enligt *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok* kan betyda ’mörk’, ’vresig’, ’dyster’, ’surmulen’. Den samlade verkan hos beskrivningarna i exempel (19)-(21) bidrar till ett besjälande intryck. I novellens upplösning, ur vilken exempel (22) är hämtat, sluter sig tjärnen aktivt över det kraftlösa slottet. Här kombineras också de båda ordvalen från exempel (20) och (21) på ett effektfullt sätt.

Bjurman (1916:205) uppmärksammar hur slottet ”lever med i handlingen [på ett sällsamt sätt] och är fjättrat vid den familjs öde, vilken lever inom dess väldiga murar”. Roderick Usher tror att det i och utanför slottet råder en alldeles egen atmosfär, en atmosfär som under generationer har påverkat och format släkten Ushers öden. Denna mystiska förbindelse återspeglas stilistiskt i de stundom besjälande beskrivningarna av själva huset och motsvarande förtingligande beskrivningar av karaktärerna. Till exempel noterar Woodson (1969:16) en likhet mellan beskrivningen av slottet och beskrivningen av Rodericks yttre. Förmänskligandet av slottet och den parallella avhumaniseringen av dess inneboende kan ses i följande exempelpar:

23) I looked upon the scene before me – upon the mere house and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon **the vacant eyelike windows** – upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of soul […] (Poe 2003:91)

24) A cadaverousness of complexion; an eye large, liquid, and luminous beyond comparison; lips somewhat thin and very pallid, but of a surpassingly beautiful curve; a nose of a delicate Hebrew model, but with a breadth of nostril unusual in similar formations; a finely moulded chin, speaking, in its want of prominence, of a want of moral energy; hair of a more than web-like softness and tenuity; these features, with an inordinate expansion above the regions of the temple, made up altogether a countenance not easily to be forgotten. (Poe 2003:94)

I exempel (23) liknas slottets fönster vid tomma ögonhålor. Porträttet av Roderick Usher i exempel (24) är en ingående och saklig beskrivning där varje enskild detalj framhävs. Uttryck som ”a nose of a delicate Hebrew model”, ”in similar formations”, ”a finely moulded chin”,

”inordinate expansion above the regions of the temple” är som hämtade ur en arkitektonisk beskrivning.

Utöver besjälningarna av tjärnen och huset förekommer även ett antal besjälningar av väderfenomen, framförallt under den ödesmättade ovädersnatten. Några av dessa besjälningar är konventionella, andra mer utbyggda och iögonfallande. I vissa fall har besjälningarna bibliska undertoner. Ett exempel:

25) I endeavoured to believe that much, if not all of what I felt, was due to the bewildering influence of the gloomy furniture of the room – of **the dark and tattered draperies, which, tortured into motion by the breath of a rising tempest, swayed fitfully to and fro upon the walls, and rustled uneasily about the decorations of the bed**. (Poe 2003:103)

I exempel (25) blåser den tilltagande stormen med sin ”andedräkt” liv i de mörka och illa medfarna draperierna, som börjar fladdra och prassla ”nyckfullt” och ”oroligt”.

Bland personifikationerna finns ett antal som är mer eller mindre konventionella eller stelnade. Hit hör personifikationerna av döden, sjukdomen och sömnen. Nedan är en personifikation av döden:

26) […] but, on the closing in of the evening of my arrival at the house, **she succumbed** (as her brother told me at night with inexpressible agitation) **to the prostrating power of the destroyer**. (Poe 2003:109)

Dessa personifikationer ger ett avgjort arkaiskt intryck och bidrar till det ”lånade” drag, den karaktär av lappverk av olika stilar som Poes prosa enligt Cox (1969:113) ofta äger. Samtidigt låter formuleringarna ana att död, sjukdom och sömn inte är naturliga fenomen utan något som övermannar en, någonting utifrån kommande. Personifikationerna utgör ett led i den agensförskjutning som sker i novellen, varvid de mänskliga karaktärerna blir till passiva mottagare av olika tillstånd.

Ett dominerande bildspråkligt drag i källtexten är beskrivningen av intryck, känslor och stämningar som handfasta entiteter. Dessa sträcker sig från ontologiska metaforer, d.v.s. metaforer där abstrakta företeelser beskrivs som konkreta (se Lakoff & Johnson 1981:25), till rena personifikationer där känslorna får människoliknande egenskaper. Denna typ av bildspråk hänger samman med den säregna atmosfären kring slottet, som utövar ett konstant och olycksbådande tryck på berättaren (se Woodson 1969:16). Woodson (1969:18) menar att livet i Poes kosmologi är en fråga om attraherande och repellerande krafter, om någonting som genomsyrar något annat. På samma sätt som tjärnen har smittat Roderick Usher med sin dysterhet, på samma sätt genomsyrar den berättarens inre liv när han anländer till slottet. Detta

”intryckens herravälde” uttrycks genom att intryck beskrivs som konkreta och utifrån kommande. Nedan är ett litet urval av de otaliga exempel på denna typ av bildspråk som återfinns i källtexten:

27) I know not how it was – but, with the first glimpse of the building, **a sense of insufferable gloom pervaded my spirit.** (Poe 2003:90)

28) […] nor could I grapple with **the shadowy fancies that crowded upon me** as I pondered. (Poe 2003:90–91)

29) **To an anomalous species of terror I found him a bounden slave.** (Poe 2003:95)

30) In this unnerved – in this pitiable condition – I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together, **in some struggle with the grim phantasm, FEAR**. (Poe 2003:96)

Exempel (27) är hämtat ur novellens omedelbara inledning. Här beskriver berättaren hur ett outhärdligt svårmod genomsyrar honom. Känslan blir subjekt och uppförstoras till en nästan konkret entitet, samtidigt som berättaren förvandlas till en passiv mottagare. I exempel (28) beskrivs på liknande sätt hur mörka inbillningar tränger sig på berättaren. Uttrycket *crowd upon* kan väcka associationer till de lågt hängande molnen i inledningsmeningen. I exempel (29) refererar berättaren till Roderick, som är ”slav” under en abnorm skräck. Här har skräcken helt tagit överhanden, och det råder en total asymmetri i relationen mellan människa och känsla. Den tydligaste personifikationen finns i exempel (30). Roderick Usher beskriver här sin fruktan som ett ohyggligt spöke. Personifikationen markeras till och med typografiskt. Enligt Hallberg (1983:83–84) var det i klassicistisk diktning vanligt att det personifierade ledet skrevs med inledande versal, som om det rörde sig om ett namn på en gestalt. Här består *FEAR* av idel versaler, vilket väl ska återspegla de enorma proportioner som fruktan har antagit i Rodericks känsloliv.

4.2.4 Allitterationer

Ytterligare ett drag som kan knytas till novellens dubblerings- och speglingsmotiv är allitterationen, vilken Lagerholm (2008:81) klassar som just en form av upprepning, nämligen fonetisk. Som Lagerholm (*ibid*) påpekar kan allitterationer användas av författaren för att betona något eller för att skapa mönster. I källtexten förekommer ett tjugotal allitterationer, vissa subtila och nästan omärkliga, andra synnerligen markerade.

Peeples (2004:186) framhåller Poes tendens att lämna tydliga spår efter sig i texten, så att läsaren ibland får en skymt av textens maskineri. Effekten blir, menar Peeples (*ibid*), att läsaren gång på gång knuffas ut ur den berättelse som den sugits in i och påminns om att det är Poe som äger texten och är herre i sitt stilistiska hus. Poe (1963:67 [1842]) talar själv om sin idealläsare som en ”betraktare” (jfr Cox’ [1969:114] beskrivning av Poes stil som rent poserande). Det tycks handla om att bjuda in läsaren men samtidigt hålla den på tillbörligt avstånd, så att läsaren får chansen att se berättelsens idé. Allitterationen är ofta iögonfallande – och är kanske det stildrag som främst bidrar till att göra läsaren uppmärksam på ingenjören bakom texten. I synnerhet när de dyker upp i dramatiska passager där läsaren är som djupast involverad, som i upplösningen, kan allitterationerna ha denna avförtrollande verkan. Allitterationerna utgör således ett väsentligt inslag i helhetseffekten, även om de i jämförelse med ord- och frasupprepningarna är relativt sparsamt förekommande.

Nedan ges ett fåtal okommenterade exempel på olika typer av allitterationer i källtexten (tematiserande, estetiska, emfatiska):

31) A **c**adaverousness of **c**omplexion; an eye **l**arge, **l**iquid, and **l**uminous beyond comparison […] (Poe 2003:94)

32) A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, **w**ith low **w**alls, smooth, **w**hite, and **w**ithout interruption or device. (Poe 2003:98)

33) Do I not distinguish that **h**eavy and **h**orrible beating of **h**er **h**eart? (Poe 2003:108)

5 Metod & urval

I analysen som följer undersöker jag hur de olika översättarna har hanterat källtextens mest framträdande stildrag samt hur väl de har återskapat dess helhetsintryck. Metoden är kvalitativ och bygger på näranalyser av utvalda exempel, varav många redan har introducerats i källtextanalysen. Undersökningen är komparativ. Jag jämför de olika översättarnas respektive lösningar av specifika problem, varvid de olika översättarstilarna gradvis växer fram. Enligt Holmes' indelning, citerad av Malmkjær (2005:17–18), är denna undersökning till stora delar en *produktorienterad deskriptiv studie*: fokus ligger på att beskriva översättarstilarna. Men eftersom jag analyserar, och i viss mån bedömer, översättarnas lösningar i ljuset av Poes avsedda effekt, har den även inslag av det som Williams & Chesterman (2014:8) kallar för *källtextorienterad värdering*.

Analysen är uppdelad i två delar, där den första undersöker hur översättarna har hanterat enskilda stildrag i källtexten och den andra hur översättarna har hanterat passager som är direkt avgörande för källtextens helhetsintryck. Analysen syftar inte i första hand till att mäta en översättnings källtexttrohet utan snarare till att kvalitativt beskriva de specifika översättningslösningarna och deras effekt på helheten. Som Eriksson (2002:85) uttrycker det blir analysen här ett mål i sig – en fortlöpande redogörelse för de olika översättarstilarna – och inte en metod för att exempelvis testa nyöversättningshypotesen.

För den första delen har jag valt ut följande stildrag: upprepningar, hopningar och bildspråk (huvudsakligen besjälningar och det slags ontologiska metaforer som behandlades i källtextanalysen ovan). Dessa tre kan betraktas som källtextens mest dominerande drag och är alla centrala för novellens effekt. Analysen fortlöper drag för drag och med utgångspunkt i konkreta exempel ur källtexten. De utvalda exemplen ska vara översättarberoende, d.v.s. inte systeminherenta i källspråket (se Eriksson 2002:83–84). Så har jag medvetet sållat bort exempel där översättarnas lösningar tycks vara mer motiverade av kontrastiva skillnader mellan språken än av översättarnas egna stilideal eller vilja till källtexttrohet.

I den komparativa analysens andra del undersöker jag översättarnas återskapande av helhetsintrycket. Det är nu inte bara den vanliga källtexttroheten utan även författartroheten – d.v.s. översättarnas trohet mot Poes enhetskrav – som prövas. Här ställer jag upp inledningsmeningen och avslutningsmeningen efter varandra, precis som ovan, för att se hur väl översättarnas respektive versioner av de två meningarna samspelar med varandra.

I syntesen sammanfattas hur översättarna har överfört de stildrag som undersöks i måltextanalysen, och med utgångspunkt i undersökningens andra del ger jag även en samlad

bedömning av hur väl de olika översättningarna står sig mot originalet i fråga om helhetsintrycket.

6 Måltextanalys

6.1 Stildrag

6.1.1 Upprepningar

I källtextanalysen ovan konstaterades att upprepningen spelar en central roll i ”Usher”. Det är inte bara upprepningens frekvens utan även dess variationsrikedom som är anmärkningsvärd. I källtextanalysen gavs exempel på ”självmedvetna” upprepningar av enskilda ord, anaforiska upprepningar, prepositionsupprepningar, konjunktionsupprepningar, upprepningar vid varieringar och upprepningar efter inskott. Vidare har upprepningarna en lång rad olika funktioner, som rytmiska, emfatiska, ironiska, semantiska eller förtätande. För att återspegla denna mångfald har jag valt att näranalysera exempel ur de flesta kategorier av upprepningar. Prepositionsupprepningar utesluts eftersom de inte har bedömts som tillräckligt översättarberoende.

Apropå upprepningar noterar Kundera (1998:291–292) att många – ”nästan alla” – översättare har en tendens att ersätta upprepade ord med synonymer, något som han kallar ”synonymiseringsreflexen”. Enligt Kundera bottnar denna reflex i översättarens vilja att hävda sina egna stilideal gentemot författarens. Upprepningen sätter således författartroheten på prov på ett synnerligen direkt sätt.

Exemplet nedan är en för källtexten typisk orduppprepning, där ett enskilt ord upprepas och framhävs i en omedelbart efterföljande sats (här ett appositionellt tillägg):

Exempel 1: ”ironisk” orduppprepning

Edgar Allan Poe	[…] there grew in my mind a strange **fancy** – a **fancy** so ridiculous, indeed, that I but mention it to show the vidid force of the sensations which oppressed me. (Poe 2003:92)
Tom Wilson	[…] uppstod hos mig en egendomlig **fantasi** – en **fantasi** i sanning så löjlig, att jag nämner den endast för att bevisa livligheten och styrkan hos de känslor, som nedtryckte mig.
Nils Holmberg	[…] en besynnerlig **föreställning** väcktes hos mig då jag åter lyfte blicken mot huset från dess bild i tjärnen, en **föreställning** så löjlig att jag nämner den bara för att visa hur livlig min fantasi var.
Mårten Edlund	[…] överväldigades av en märklig **föreställning** – en **föreställning** som i själva verket var så löjlig att jag nämner den endast för att visa vilka starka och obändiga krafter det var som tyngde ned mig.

Erik Carlquist	[…] ett sällsamt **infall** tog form hos mig; det var en **inbillning** så löjlig, att jag nämner den bara för att visa styrkan i de känslor som behärskade mig.

Upprepningen av *fancy* kan knytas till berättarnärvaron och bidrar till det eftertänksamma draget hos berättaren. Det är som om berättaren stannade upp i sin tankegång efter att ha uttalat ett betydelsefullt ord, för att sedan dröja kvar vid detta och förklara sig. Det finns även ett drag av ironi i upprepningen: berättaren röjer en självmedvetenhet genom att kommentera sitt eget ordval. Slutligen har upprepningen en rytmisk (uppbromsande) funktion, i det att den dyker upp efter en längre paus.

Alla utom Carlquist har återskapat källtextupprepningen. Emellertid är det bara Wilson och Edlund som har låtit de upprepade leden stå omedelbart före och efter tankstrecket, med liknande effekt som i källtexten, d.v.s. att ordet uppmärksammas såsom ord, som Peeples (2004:182) säger. Holmberg åstadkommer en något annorlunda effekt med det större avståndet mellan de upprepade leden. Hos Holmberg har dessutom tankstrecket ersatts av ett kommatecken (vilket för övrigt är typiskt för honom). Holmbergs översättning är idiomatisk men lätt normaliserande, eftersom några av funktionerna hos Poes upprepning försvinner (i synnerhet intrycket att berättaren plötsligt stannar upp i sin tanke). Carlquists synonymisering framstår som omotiverad – och oförklarlig: synonymiseringsreflexen kan svårligen gälla med tanke på att upprepningen inte i första hand är stilistisk. Resultatet av Carlquists översättning blir att berättarnärvaron försvagas och det självmedvetna draget hos berättaren försvinner. Vidare ger Carlquists formulering inte heller något intryck av att berättaren uttrycker sig med yttersta precision utan vittnar snarare om en lexikalisk slapphet.

Nedanstående är ett exempel på anafor, där det första ledet i en sats upprepas i inledningen till nästa sats:

Exempel 2: anaforisk upprepning

Edgar Allan Poe	**It was** the manner in which all this, and much more, was said – **it was** the apparent *heart* that went with his request […] (Poe 2003:91)
Tom Wilson	**Det var** sättet, varpå allt detta och mycket mera framställdes – **det var** det tydligen från hjärtat kommande i hans begäran […]
Nils Holmberg	Hans sätt att säga detta och mycket annat lämnade inget tvivel om att brevet kom från hjärtat […]
Mårten Edlund	**Det var** sättet på vilket allt detta och ännu mycket mer uttrycktes – **det var** prägeln av att hela hans begäran kom direkt från hjärtat […]
Erik Carlquist	**Det var** det sätt på vilket han uttryckte allt detta och mycket mer – **det var** den uppenbara värmen och uppriktigheten i hans vädjanden […]

Upprepningen har här en emfatisk funktion, vilken förstärks ytterligare av kursiveringen i den andra satsen. Återigen föregås det upprepade ledet av ett tankstreck. Alla förutom Holmberg

har bevarat upprepningen på ett stilistiskt troget sätt. Holmberg har använt sig av en reduktionsstrategi och låtit båda leden i upprepningen bortfalla. Hans översättning är visserligen idiomatisk, men den saknar intensiteten hos källtextformuleringen. Ingenting finns kvar av berättarens försök att redogöra för den egendomliga makt som Usher tycks ha över honom. Holmbergs normalisering berövar originaluttrycket hela dess stilistiska valör och bidrar till en försvagning, en förvanskning av berättarrösten.

I meningsfragmentet nedan förekommer *and* hela 7 gånger, varav 3 som bindeord i en för källtexten typisk polysyndes. Peeples (2004:182) uppmärksammar just denna *and*-upprepning och menar att den bidrar till textens tröghet och täthet.

Exempel 3: konjunktionsupprepning

Edgar Allan Poe	[…] **and**, acting upon this idea, I reined my horse to the precipitous brink of a black **and** lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, **and** gazed down – but with a shudder even more thrilling than before – upon the remodelled **and** inverted images of the gray sedge, **and** the ghastly tree-stems, **and** the vacant **and** eye-like windows. (Poe 2003:91)
Tom Wilson	[…] **och** handlande i överensstämmelse med denna tanke, styrde jag min häst till den branta stranden av en mörk **och** dyster liten insjö eller träsk, som bredde ut sin orörliga, blanka vattenspegel framför slottet, **och** blickade ned däri, men med en ännu häftigare rysning än förut, på de återspeglade **och** upp- **och** nedvända bilderna av det grå starrgräset, de spöklika trädstammarna **och** de tomma, ögonliknande fönstergluggarna.
Nils Holmberg	[…] **och** jag styrde därför min häst ner mot en svart **och** hemlighetsfull tjärn som utbredde sin orörliga blanka vattenspegel framför slottet. Jag såg ut över vattnet från den branta brinken men ryste ännu häftigare inför de upp- **och** nervända bilderna av det grå starrgräset, de spöklika trädstammarna, fönstren som liknade tomma ögonhålor.
Mårten Edlund	Därför styrde jag nu min häst till den branta stranden av en mörk **och** ruvande liten tjärn som bredde ut sin blanka vattenyta framför byggnaden. **Och** med en ännu starkare rysning än förut såg jag ned på de återspeglade **och** upp- **och** nedvända bilderna av det grå starrgräset, de spöklika trädstammarna **och** de tomma ögonliknande fönstren.
Erik Carlquist	Jag lät min tanke följas av handling **och** red min häst fram till den tvärbranta sluttningen ned mot en svart **och** hotfull vallgrav, som låg i ostörd, mörk glans lik en skogstjärn intill Ushers boning. Men med en rysning än starkare än tidigare såg jag ned på spegelbilderna av det gråa starrgräset, de spöklika trädstammarna **och** de tomma fönstren som liknade ögon.

Wilson har i sin översättning fått med två *och* som inleder nya satser (***och*** *handlande i överensstämmelse* […]; ***och*** *blickade ned däri* […]). Holmberg och Edlund har bevarat varsitt av dessa *och*, medan Carlquist har strukit båda (med transformationer). Men det mest iögonfallande är ändå att ingen av översättarna har bevarat polysyndesen. Holmberg har omvandlat den till en asyndes, medan de övriga tre har åstadkommit en vanlig hopning. Så försvinner något av den textuella sävlighet som i källtexten harmonierade så väl med beskrivningen av slottets döda omgivning. Man får inte längre något intryck av att berättaren

sugs in i stämningen runt slottet och anpassar sin rytm därefter. Hos alla förutom Holmberg får hopningen tvärtom en karaktär av torr uppräkning, vilket inte torde ha varit Poes avsikt. Med tanke på att uttryck och innehåll i ”Usher” bildar en odelbar helhet kan denna stilistiska nivellering betraktas som allvarlig, som ett stilbrott.

I nästa exempel förekommer en upprepning efter inskott som förstärker det eftertänksamma draget hos berättaren. Denna typ av upprepning är särskilt vanlig i inledningen, där berättarnärvaron är hög, och utgör ett väsentligt led i gestaltandet av berättarrösten.

Exempel 4: upprepning efter inskott

Edgar Allan Poe	**What was it** – I paused to think – **what was it** that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? (Poe 2003:90)
Tom Wilson	**Vad var det** – jag gjorde ett uppehåll för att tänka – som verkade så nedslående på mig, då jag betraktade Ushers hus?
Nils Holmberg	**Vad var det**, frågade jag mig eftersinnande, som verkade så deprimerande vid anblicken av Ushers hus?
Mårten Edlund	**Vad var det då** – jag hejdade mig ett ögonblick för att tänka efter – **vad var det då** som gjorde mig så förtvivlad när jag betraktade Ushers hus?
Erik Carlquist	**Vad var det** – så hejdade jag mig för att fråga – **vad var det** som i en sådan grad väckte min oro när jag betraktade Ushers hus?

I detta exempel är inskottet kort, vilket gör att upprepningen kan framstå som mindre befogad och mer markerad än efter ett längre inskott. Kanske är det därför som två av översättarna, Wilson och Holmlund, har underlåtit att återskapa upprepningen. Holmberg har som kompensation lagt till adverbet *eftersinnande*: han beskriver berättarens reflekterande karaktär snarare än gestaltar den. Levý (1998:165–170) menar i essän ”Översättandets konst” att det är vanligt att översättare ”tolkar” källtexten på detta sätt, så att det som är implicit i originalet blir explicit i måltexten. Denna intellektualisering, som Levý kallar fenomenet, leder till att källtextuttryckets stilistiska funktion försvagas – vilket är precis vad som sker i Holmbergs översättning. Också hos Wilson, som har använt sig av en reduktionsstrategi, sker en normalisering, även om han inte ”förvärrar” den som Holmberg. Carlquist är den som har varit mest källtexttrogen av alla, medan Edlund har lagt till ett *då* och därmed gjort upprepningen något mer iögonfallande. Samtidigt har Edlunds inskott ändå blivit så pass långt att upprepningen kan verka mer befogad ur ett funktionellt perspektiv.

6.1.2 Hopningar

I källtextanalysen exemplifierades de olika typer av hopningar som förekommer i källtexten – som den affektivt laddade adjektivhopningen i tretal eller den uppbromsande polysyndesen. Ett vanligt mönster är att semantiskt närliggande och ofta känslobetonade adjektiv staplas på varandra, i regel som framförställda bestämningar, i syfte att frammana en viss stämning. Inte sällan följs två enstaviga adjektiv av ett flerstavigt, vilket ger en särskild rytm. Näranalyserna nedan fokuserar på affektivt laddade hopningar, eftersom dessa tillsammans utgör ett så väsentligt led i novellens helhetseffekt. Dessutom ställer de översättaren inför svårare val än det slags hopning som har prägel av torr uppräkning.

Exemplet nedan är hämtat från novellens första mening. I källtextanalysen noterades att hopningen inleds med det dubbeltydiga *dull*, vilket kan betyda både ’trist’ och ’dov’, medan de två nästföljande adjektiven förstärker båda dessa betydelser. Två enstaviga ord följs av ett flerstavigt. Notera även allitterationen på *d*.

Exempel 5: adjektivhopning

Edgar Allan Poe	During the whole of a **dull, dark, and soundless day** in the autumn of the year […] (Poe 2003:90)
Tom Wilson	Under hela den **mörka, tysta höstdagen** […]
Nils Holmberg	Hela den **mörka, melankoliska och tysta höstdagen** […]
Mårten Edlund	Under hela den **långa mörka höstdagen** […]
Erik Carlquist	Hela den **gråmulna höstdagen** – en dag utan ljud […]

Bara Holmberg har låtit samtliga tre adjektiv stå kvar. Wilson och Edlund har låtit ett av adjektiven – som förmodligen har uppfattats som överflödigt – falla bort. Mest radikal är Carlquists lösning. Hopningen omvandlas hos honom till en alldeles vanlig nominalfras med ett ensamt framförställt attribut. För att ändå få med det semantiska innehållet i källtexthopningens sista adjektiv infogar Carlquist ett förklarande inskott. Carlquists översättning är otillfredsställande, eftersom det banala *gråmulna* inte på långt när har samma känslomässiga laddning som originalformuleringen. Särskilt allvarlig blir denna normalisering om man tänker på att hopningen förekommer i novellens inledande mening, som syftar till att dra in läsaren i berättarens melankoliska stämning och vars oerhörda betydelse för helhetseffekten Poe (1963:66) själv betonar. Även Wilsons och Edlunds lösningar ter sig bleka i jämförelse med originalformuleringen. Hos Edlund har scenens tysthet försvunnit, vilket är olyckligt med tanke på det samband som råder mellan tystnaden i novellens inledning och tystnaden i upplösningen. Holmbergs översättning är inte semantiskt trogen – han har smugglat

in *melankoliska* – men den har en motsvarande stilistisk effekt som källtexthopningen (kanske förstärks rentav effekten något) och innehåller dessutom en allitteration på samma ställe.

Nästa hopning syftar till att intensifiera de äckel- och obehagskänslor som överväldigar berättaren när han anländer till slottet. Hopningen är en asyndes och har en rytmisk funktion. Frånvaron av bindeord gör att man kan få intrycket av att tempot ökar, vilket ofta är asyndesens funktion, men kanske är det riktigare att säga att rytmen förblir konstant och att läsaren hålls kvar i berättarens känsla: Peeples (2004:182) talar om hur meningen hasar eller slingrar sig fram. I asyndesen finns allitterationer på *si* och assonanser på *ing*.

Exempel 6: adjektivhopning (egentligen substantiveringar)

Edgar Allan Poe	There was **an iciness, a sinking, a sickening of the heart** […] (Poe 2003:90)
Tom Wilson	Det var **en isande, nedtryckande, kväljande känsla i hjärtat** […]
Nils Holmberg	Det var **en isande, svindlande, kväljande känsla** […]
Mårten Edlund	Det var **en isande, tryckande, kväljande förnimmelse i hjärtat** […]
Erik Carlquist	Jag förnam en iskyla, något som drog nedåt och ingav vämjelse […]

Wilson har i sin stilbildande översättning överfört samtliga led i hopningen och fått till en effektfull symmetri med *-ande*-ändelsen. Edlund har övertagit Wilsons översättning nästan ordagrant, men han har ändrat *nedtryckande* till det smidigare *tryckande*, vilket i sin trestavighet harmonierar väl med de övriga adjektiven. Holmberg har istället för *tryckande* valt ordet *svindlande* för *sinking*. Det är möjligt att ordvalet har gjorts med hänsyn till hur väl det samspelar med andra passager i novellen. I Holmbergs översättning heter det i sista meningen att *det svindlade för mina ögon*, i inledningsmeningen hos Wilson står det *med molnen hängande ned tryckande lågt* och i samma mening hos Edlund *då molnen hängde tryckande lågt*. Wilsons och Edlunds val tycks vara att föredra om man ser till hopningens placering i det första stycket, ett stycke som genomsyras av berättarens melankoliska sinnesstämning och där allting tycks dra neråt, som om det sjönk ner i tjärnen. Samtidigt anspelar kanske Holmbergs *svindlande* tydligare på äckelkänslor än *tryckande*, vilket innebär att hans hopning möjligen äger en mer koncentrerad massverkan än Wilsons eller Edlunds.

Hur som helst är det återigen Carlquist som utmärker sig. Carlquist uttrycker visserligen den rätta känslan semantiskt, men utan hopningen blir effekten inte alls densamma. Inte bara intensiteten i känslan utan även intrycket att den tränger sig på berättaren försvinner hos Carlquist. Carlquists lösning är således starkt reducerande och normaliserande. Den kan inte motiveras men kan kanske tolkas som ett uttryck för en originalitetssträvan hos Carlquist, en vilja att göra sig fri från de tidigare översättningarnas inflytande. I det här fallet tycks det inte ha varit möjligt att förbättra Wilsons ursprungsformulering mer än Edlund lyckats göra,

och istället för att överta Edlunds formulering ordagrant så går Carlquist den rakt motsatta vägen och gör sig av med hopningen helt och hållet.

I nästa hopning föregås *gloom* (’svårmod’, ’dunkel’) av tre tunga adjektiv, vars syfte är att förtäta och uppförstora den dystra stämning som råder i Ushers rum.

Exempel 7: adjektivhopning

Edgar Allan Poe	An air of **stern, deep, and irredeemable gloom** hung over and pervaded all. (Poe 2003:94)
Tom Wilson	Ett drag av **dystert, djupt och tröstlöst svårmod** vilade över och genomträngde det hela.
Nils Holmberg	Ett **djupt och dystert och tröstlöst svårmod** dominerade scenen.
Mårten Edlund	Allt genomsyrades av ett **djupt och tröstlöst svårmod**.
Erik Carlquist	I rummet rådde en **sträng, djup och obotlig melankoli**.

Precis som i exempel (5) följs två enstaviga adjektiv av ett flerstavigt. Det förekommer en assonans på *i* (d**ee**p, irred**ee**mable [även *d*:et upprepas här]). Enligt *Norstedts engelsk-svenska ordbok* kan *stern* betyda ’sträng’, ’bister’, ’hård’, ’ogästvänlig’. I fallet med *irredeemable* är det framförallt betydelserna ’hopplös’ eller ’ohjälplig’ som är relevanta här.

Wilson har överfört mönstret med tre på varandra följande adjektiv. Symptomatisk är Wilsons semantiskt fria översättning av *stern* till *dystert* – ett av Wilsons absoluta favoritord. Med sina tre melankoliskt betonade adjektiv åstadkommer Wilson en oerhörd effekt: hans hopning äger rentav en mer koncentrerad svårmodsladdning än författarens egen. Holmberg har övertagit samtliga av Wilsons adjektiv, men han har samordnat dem annorlunda. Dels står adjektiven i en annan ordning, dels samordnas de med bindeordet *och* (Holmberg har åstadkommit en polysyndes). Denna polysyndes skulle kunna ses som en kompensation för Holmbergs tendens att göra sig av med källtextens polysyndeser. I vilket fall som helst blir effekten att varje adjektiv betonas lika starkt, så att läsaren hålls kvar i berättarens känsla ännu längre. Holmberg kan därmed ha överträffat Wilson i fråga om hopningens affektiva laddning.

Edlund däremot har tonat ner den affektiva laddningen genom att låta källtexthopningens första adjektiv bortfalla. I och med denna reducering försvinner också tretalet, vilket utgör ett återkommande mönster i källtexten. Carlquist har gått tillbaka till originalet och åstadkommit den semantiskt och formellt mest källtexttrogna översättningen. Kanske insåg han att den affektiva laddningen i Wilsons och Holmbergs hopningar omöjligen kunde övertrumfas. Carlquist översätter *stern* med *sträng* och *irredeemable* med *obotlig* (nära *ohjälplig*), och han återskapar mönstret med två enstaviga adjektiv som följs av ett flerstavigt. Han ersätter dessutom de föregående översättarnas *svårmod* med *melankoli*, och lyckas därmed avvika från Wilsons originalöversättning (och även de andras) så mycket som det rimligen går.

6.1.3 Bildspråk

Vid överförandet av novellens bildspråk är besjälningarna och personifikationerna, och de därmed sammanhängande ontologiska metaforerna, särskilt värda att bevara. Besjälningarna kan knytas direkt till novellens övergripande ”förnimmande-tema”, som illustreras tydligast i Roderick Ushers tro att allting har ett medvetande. Väsentliga för Poes avsedda effekt är besjälningarna av slottet och tjärnen, eftersom slottet och tjärnen utgör det centrala motsatsparet i novellens symboliska landskap – kampen mellan det borttynande livet och den tilltagande döden – och utövar ett till synes övernaturligt inflytande på karaktärerna. Väsentliga är också de personifikationer och ontologiska metaforer som illustrerar intryckens makt över berättaren och Roderick.

För analysen av hur översättarna har hanterat novellens bildspråk har jag valt ut två exempel på besjälningar, varav det ena innehåller en besjälning av slottet och stormen och det andra en lätt besjälning av tjärnen. De metaforiska beskrivningarna av hur olika känslostämningar tränger sig på berättaren eller Usher – hit räknas även regelrätta personifikationer, vilka kan ses som det mest radikala uttrycket för intryckens makt – utgör ett så genomgående drag i novellen att det skulle bli missvisande om jag isolerade ett enskilt fall och näranalyserade endast detta. Istället listas tre exempel på detta mönster, varpå översättarnas lösningar och deras samlade effekt analyseras *en masse*.

I exemplet nedan besjälas slottet genom att dess portar beskrivs som käftar. Slottsdörren får representera slottets mun, på samma sätt som slottsfönstren i inledningen representerar dess ögon. I den efterföljande meningen sker också en lätt besjälning av den rasande eller rusande stormen, som sägs ha öppnat dörren åt Madeline.

Exempel 8: besjälning av slottet och stormen

Edgar Allan Poe	As if in the superhuman energy of hus utterance there had been found the potency of a spell – **the huge antique panels** to which the speaker pointed, **threw slowly back,** upon the instant, **their ponderous and ebony jaws**. **It was the work of the rushing gust** […] (Poe 2003:108)
Tom Wilson	Som om en trollmakt legat i den övermänskliga energien i hans utrop, **öppnade i samma ögonblick den höga gammaldags panelningen**, på vilken den talande pekade, **långsamt sina tunga, ebenholtssvarta käftar**. **Det var den rusande vindstötens verk** […]
Nils Holmberg	Det var som om det vilda skriket hade innehållit en trollformel ty **i samma ögonblick uppslogs den tunga ebenholtssvarta dubbeldörr** han pekade på. **Det var stormens hand** […]
Mårten Edlund	Som hade den övermänskliga kraften i hans rop ägt en trollformel **öppnade den höga, ålderdomliga dörren i samma ögonblick sina tunga, ebenholtssvarta käftar. Det var den rasande vindens verk** […]

Erik Carlquist	Och som om hans ord vore laddade med den övermänskliga kraften i en besvärjelse **började genast de gamla väldiga paneldörrar**, mot vilka Usher pekade, **långsamt slå upp sitt tröga ebenholtsgap**. **Det var stormvindens verk** […]

Wilson har överfört besjälningen genom att översätta *jaws* med *käftar*. Hos honom är också slottsdörren ett subjekt med agens: den öppnar själv ”sina tunga, ebenholtssvarta käftar”. Edlund har följt Wilson tämligen ordagrant. Carlquist har ersatt *käftar* med *gap*, vilket ger en motsvarande effekt. Dock har Carlquist istället för *öppna* använt verbet *slå upp* (vilket även Holmberg har gjort, men i passiv form). Holmberg sticker ut med sin normaliserande lösning: han har låtit *käftar* falla bort som del av en reduktionsstrategi. I gengäld har Holmberg förstärkt besjälningen av stormen med den poetiska formuleringen *stormens hand*. Wilson och Edlund ligger nära varandra även i detta fall och har återskapat besjälningen genom att använda förmänskligande adjektiv: *rusande* respektive *rasande*. Det senare är visserligen konventionellt, men Edlund har på ett annat ställe beskrivit hur den rasande vinden ”rusa[r] in i rummet”. Carlquist har strukit adjektivet helt, med följden att besjälningen försvagas och berövas något av sin stilistiska valör.

Nedan besjälas tjärnen för första gången. Som ett isolerat fenomen kan denna besjälning framstå som svag och inte alldeles uppenbar, men den utgör ett väsentligt led i en mer övergripande besjälning av tjärnen, som blir starkare under novellens gång.

Exempel 9: besjälning av tjärnen

Edgar Allan Poe	[…] I reined my horse to the precipitous brink of **a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling**, and gazed down […] (Poe 2003:91)
Tom Wilson	[…] och handlande i överensstämmelse med denna tanke, styrde jag min häst till den branta stranden av **en mörk och dyster liten insjö eller träsk, som bredde ut sin orörliga, blanka vattenspegel framför slottet** […]
Nils Holmberg	[…] och jag styrde därför min häst ner mot **en svart och hemlighetsfull tjärn som utbredde sin orörliga blanka vattenspegel framför slottet**.
Mårten Edlund	Därför styrde jag nu min häst till den branta stranden av **en mörk och ruvande liten tjärn som bredde ut sin blanka vattenyta framför byggnaden**.
Erik Carlquist	Jag lät min tanke följas av handling och red min häst fram till den tvärbranta sluttningen ned mot **en svart och hotfull vallgrav, som låg i ostörd, mörk glans lik en skogstjärn intill Ushers boning**.

Unruffled kan enligt *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok* betyda både ’oberörd’ (om en människa) eller ’stilla, utan en krusning [på ytan]’ (om vatten). *Lurid* kan betyda bland annat ’kuslig’, ’hemsk’, ’dyster’, ’spöklik’, ’likblek’, medan *lustre* kan betyda ’glans’, ’lyster’. Det är den samlade verkan hos dessa tvetydiga adjektiv som kan ge en lätt besjälande effekt.

Alla utom Carlquist har använt verbet *bredde ut* eller *utbredde*, som signalerar agens (även om detta bruk av verbet är konventionellt). Samtidigt har Wilson, Holmberg och Edlund

använt de normaliserande formuleringarna *orörliga*, *blanka vattenspegel* eller (i Edlunds fall) *blanka vattenyta* för *unruffled lustre*. Carlquist har översatt *unruffled* med det besjälande *ostörd*, och han har dessutom lyckats överföra de demoniska konnotationerna hos *lustre* med sin översättning *mörk glans*. Vidare översätter Carlquist *lurid* med *hotfull*, vilket är ett mer drastiskt ordval än de andras. Carlquist har verkligen tagit fasta på och framhävt det onda hos tjärnen. Hans tolkning av tjärnen (vilken han i motsats till de övriga uppfattar som en vallgrav runt slottet) som en hotfull närvaro tycks, som källtextanalysen visat, alldeles riktig, men hans besjälning är mer explicit än källtextens och kanske egentligen *för* explicit i detta tidiga skede av novellen.

Wilson översätter *lurid* med *dyster*, vilket har som effekt att tjärnen framstår som ett mer melankoliskt än hotfullt inslag i omgivningen runt slottet. Men även Wilsons tolkning är rimlig i ljuset av senare beskrivningar av tjärnen, till exempel avslutningsmeningens beskrivning av hur tjärnen (i Wilsons version) sluter sig ”tyst och dystert” över slottet. Holmberg har översatt *lurid* med *hemlighetsfulla* och Edlund med det genretypiska *ruvande*. Båda dessa adjektiv kan uppfattas som lätt besjälande, men det samlade intrycket av Holmbergs och Edlunds beskrivningar av tjärnen, liksom Wilsons, blir ändå svagare än källtextens.

Nedan har jag listat tre av källtextens otaliga exempel på det jag har kallat intryckens herravälde. Exemplen sträcker sig från mer eller mindre ordinära metaforiska beskrivningar av hur berättaren påverkas av omgivningen till rena personifikationer där agensförskjutningen är total. I analysen som följer ligger fokus inte så mycket på de enskilda exemplen som på översättarnas övergripande hantering av stilmönstret.

Exempel 10: intryckens herravälde

Edgar Allan Poe	1)	I know not how it was – but, with the first glimpse of the building, **a sense of insufferable gloom pervaded my spirit.** (Poe 2003:90)
	2)	In this unnerved – in this pitiable condition – I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together, **in some struggle with the grim phantasm, FEAR.** (Poe 2003:96)
	3)	**He was enchained by certain superstitious impressions** in regard to the dwelling which he tenanted […] (Poe 2003:96)
Tom Wilson	1)	Jag vet icke hur det kom sig, men vid första anblicken av byggnaden **uppfylldes jag av en olidlig förstämning.**
	2)	I detta enerverade, beklagliga tillstånd känner jag, att förr eller senare den tid skall komma, då jag måste förlora både liv och förstånd **i någon kamp mot detta ohyggliga spöke – fruktan.**
	3)	**Han fängslades av vissa vidskepliga intryck** i fråga om den boning han innehade […]

Nils Holmberg	1)	Jag vet inte hur det kom sig men redan första **anblicken fyllde mig med ett outhärdligt svårmod.**
	2)	Så enerverad och ömklig som jag är kommer förr eller senare ett ögonblick då både mitt liv och mitt förstånd går **under i kampen mot det ohyggliga spöket fasan.**
	3)	**Han led av vissa vidskepliga föreställningar** i fråga om huset där han bodde […]
Mårten Edlund	1)	Jag visste inte vad det berodde på – men vid första anblicken av byggnaden **uppfylldes mina sinnen av ett olidligt svårmod.**
	2)	I detta förlamande, ömkliga tillstånd känner jag att den tid förr eller senare skall komma då jag måste förlora både liv och förstånd **i kampen mot detta ohyggliga spöke – *fruktan*.**
	3)	**Han var fångad av vissa vidskepliga föreställningar** beträffande det hus han bebodde […]
Erik Carlquist	1)	Jag vet inte hur det kom sig, men så snart jag skymtade byggnaden **grep mig en känsla av djupaste förstämning.**
	2)	I detta modlösa och ömkliga tillstånd kommer, så känner jag, förr eller senare den tidpunkt då jag måste överge både mitt liv och mitt förnuft **i en kamp med *skräcken*, detta grymma tillstånd som fasan målar upp.**
	3)	**Han kunde inte befria sig från vissa vidskepliga föreställningar** rörande det hus, som han bebodde […]

Wilson översätter *pervaded* (i *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok*: ’tränga igenom’, ’genomtränga’, ’[upp]fylla’, ’genomströmma’) med *uppfylla*. Med passivkonstruktionen återskapar han intrycket att känslan drabbar berättaren utifrån. På liknande sätt har Wilson hanterat den metaforiska beskrivningen i exempel (3). Wilson bevarar även personifikationen i exempel (2), även om han kanske försvagar den en smula genom att normalisera bort källtextens typografiska markering av känslans väldiga proportioner.

Holmberg är betydligt mer normaliserande än Wilson i sitt överförande av detta drag. Han översätter *enchained by* med det idiomatiska men avsevärt färglösare *led av*, som inte fångar upp källtextens bild av att Usher hålls fången av de vidskepliga föreställningarna. Även Holmbergs hantering av *pervaded* i exempel (1), som översätts med det idiomatiska *anblicken fyllde mig med*, vittnar om en vilja till normalisering.

Edlund har i sina översättningar av ovanstående exempel lagt sig anmärkningsvärt nära Wilson, vilket säger något om ursprungsformuleringarnas smittsamhet. Av intresse är dock den subtila förändring som sker i exempel (1), där Wilsons *uppfylldes jag av en olidlig förstämning* hos Edlund blir *uppfylldes mitt sinne av ett olidligt svårmod*. Liksom författaren själv skriver Edlund *mitt sinne* istället för *jag*, vilket förstärker känslan av depersonalisation. Svårmodet inkräktar så starkt på berättarens själsliv att han inte längre förmår identifiera sig med detta (jfr

formuleringen *my brain reeled* i novellens sista mening, där berättaren överväldigas på liknande sätt). Här uppstår således den dissociation och ironi som är så kännetecknande för berättaren.

Sin vana trogen har Carlquist avvikit från de övriga och översatt verbet i exempel (1) med *grep*. Det är inte en semantiskt alldeles adekvat översättning, och med tanke på att Woodson (1969:16) betraktar *pervaded* som ett nyckelord kan det vara oklokt att göra avsteg från originaltextens semantiska innehåll just här, men den förmedlar åtminstone berättarens handfallenhet inför känslan. I exempel (2) har Carlquist infogat ett förklarande appositionellt tillägg, som för att tona ned eller rentav ursäkta personifikationen. I Carlquists normaliserande översättning är skräcken inte längre ett ohyggligt spöke i Ushers föreställningsvärld – och Ushers anförande berövas något av sin affektiva laddning. I exempel (3) använder sig Carlquist av strategin *modulation*, d.v.s. att låta någonting betraktas ur en annan synvinkel i måltexten än i källtexten (se Ingo 2011:152). Genom att ersätta Wilsons och Edlunds *fängslades av*/*var fångad av* med det reflexiva *kunde inte befria sig från*, återbördar Carlquist något av agensen till Usher. Carlquists översättning kan framstå som mer idiomatisk än föregångarnas, men den återspeglar inte helt det intryckens herravälde som råder i källtexten.

Utifrån exemplen ovan framstår Edlund som den som har kommit närmast källtextens effekt i sitt återskapande av intryckens herravälde, tätt följd av Wilson.

6.2 Helhetsintrycket

I källtextanalysen presenterades novellens inledningsmening och avslutningsmening, och det intima samband som råder mellan dem förklarades. Novellen får en karaktär av cirkelkomposition genom att den apokalyptiska avslutningsmeningen utmynnar i samma stillhet som rådde i inledningen – och som då verkade så olycksbådande. Detta innehållsmässiga samband mellan meningarna förstärks av formella likheter, som att inledningsmeningen börjar med en allitteration på *d* och avslutningsmeningen avslutas med allitterationer på *d* och på *s*, eller att båda meningarna avslutas med ”House of Usher”. Stämningsmässigt råder ett antitetiskt förhållande mellan meningarna. Inledningsmeningen präglas av stillastående och orörlighet, avslutningsmeningen av intensiv rörelse och aktivitet. I den förra härskar statiska verb, i den senare dynamiska. Den förra är hypotaktiskt vindlande, den senare ett kluster av korta huvudsatser. Men i båda meningarna får vädret spegla den stämning som råder: i den melankoliska inledningen de lågt hängande molnen, i den apokalyptiska upplösningen den rasande stormen. Nedan undersöks hur översättarna har gått till väga för att återskapa inledningsmeningens och avslutningsmeningens samspel och dess effekt.

Exempel 11: samspelet mellan första och sista meningen

Edgar Allan Poe	During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. (Poe 2003:90) While I gazed, this fissure rapidly widened – there came a fierce breath of the whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the 'HOUSE OF USHER.' (Poe 2003:109)
Tom Wilson	Under hela den mörka, tysta höstdagen, med molnen hängande ned tryckande lågt på himmeln, hade jag ridit ensam genom en synnerligen ödslig trakt, och slutligen, då aftonens skuggor kommo tågande, befann jag mig i sikte av Ushers dystra hus. Medan jag betraktade den, vidgades hastigt denna spricka – det kom en häftig vindstöt – hela månskivan träffade på en gång min blick – jag svindlade, då jag såg de väldiga murarna skilja sig – det hördes ett långt, häftigt dån som från tusen vattenfall – och det djupa, mörka träsket vid mina fötter slöt sig tyst och dystert över spillrorna av ”Ushers hus”.
Nils Holmberg	Hela den mörka, melankoliska och tysta höstdagen hade jag ridit ensam under de lågt hängande molnen genom en ovanligt ödslig trakt och befann mig i den tätnande skymningen inom synhåll för det dystra slottet. Medan jag stod där vidgades sprickan hastigt, men så kom en stormil och hela månskivan mötte plötsligt min blick. Det svindlade för mina ögon då jag såg de tjocka murarna gå isär, ett dån hördes som från tusen vattenfall och den mörka dystra tjärnen vid mina fötter slöt sig tyst och dystert över spillrorna av ”Ushers hus”.
Mårten Edlund	Under hela den långa mörka höstdagen då molnen hängde tryckande lågt på himlen hade jag ridit ensam genom en sällsynt enslig trakt, och då aftonens skuggor till sist svepte in befann jag mig i omedelbar närhet av Ushers dystra hus. Denna spricka vidgades snabbt inför mina blickar, det kom en häftig vindstöt och hela månskivan syntes klart och tydligt. Det svindlade för mig då jag såg de mäktiga murarna rämna. Så hördes ett långdraget, häftigt dån som från tusen vattenfall och den djupa, mörka tjärnen framför mig slöt sig tyst och sorgset över spillrorna av ”Huset Usher”.
Erik Carlquist	Hela den gråmulna höstdagen – en dag utan ljud och med låga och tryckande moln över himlen – hade jag ridit ensam genom en ovanligt ödslig trakt. När kvällsskuggorna började falla, fann jag mig inom synhåll för det dystra slott, som var släkten Ushers stamsäte. Medan jag slagen av häpnad såg på, vidgades denna spricka snabbt – det kom en häftig stormby – fullmånen lyste hel och klar framför mig – det svindlade för mig, när jag såg de mäktiga murarna rasa – det hördes ett långt, upprört och våldsamt ljud liksom från tusen vattenfall – och vallgravens djupa och kalla vatten slöt sig tyst och dystert över det som återstod av HUSET USHER.

Vad gäller inledningsmeningens syntaktiska struktur håller sig Wilson nära källtexten. Wilson översätter *hung oppressively low* med *hängande ned tryckande lågt*, där *ned tryckande* får ett eko i Wilsons *nedtryckande* i hopningen i exempel (6) ovan. Verbet *drew on* (enligt *Norstedts*

stora engelsk-svenska ordbok ’dra vidare’, ’driva’, ’nalkas’) översätter Wilson med *kommo tågande*, vilket är betydligt mer rörelsebetonat än källtextuttrycket. Bilden av raska skuggor som kommer intågande passar inte alls in i den melankoliska, stillastående scenen utan riskerar tvärtom att skingra den stämning som håller på att byggas upp. Wilson låter inledningsmeningen avslutas med *Ushers hus* precis som i källtexten och översätter *melancholy* med sitt typiska *dystra*. Av den inledande källtexthopningens tre adjektiv bevarar Wilson två, *mörka* och *tysta*, varav det senare delar *yst*-ljudet med *dystra* (assonans).

Även i fråga om avslutningsmeningens uppbyggnad lägger sig Wilson nära källtexten. Wilson överför samtliga huvudsatser intakta och låter tankstrecken stå kvar. Normaliseringar sker när *my brain reeled* blir *jag svindlade* eller när *a long tumultuous* ***shouting*** *sound* blir *ett långdraget, häftigt* ***dån*** – och den bibliska allusionen i samma sats försvagas när *like the* ***voice*** *of a thousand waters* med en strykning blir *som från tusen vatten*. Wilson har återskapat originalets intryck av intensiv rörelse, med adverb och adjektiv som *hastigt, plötsligt, på en gång* och *häftigt*. Wilson låter också den sista satsen avslutas med ”Ushers hus”, i analogi med inledningsmeningens ”Ushers dystra hus”. Det satsinitiala *och*:et (ett för källtexten typiskt drag) bevaras. Den sista satsens första tvåtal översätter Wilson med *det djupa, mörka träsket*. Allitterationen bortfaller, men med sin fria översättning av *dank* (’fuktig’, ’rå’, ’kall’) upprättar Wilson i gengäld ett lexikaliskt samband till inledningsmeningens hopning (***mörka****, tysta höstdagen*). Allitterationen på *s* ersätts av en assonans när *sullently and silently* blir *tyst och dystert*. Wilson har också, avsiktligt eller ej, återskapat draget med källtextens konsonantrim på *s*: ***s****lät* ***s****ig ty****s****t och dy****s****tert över* ***s****pillrorna av ”Usher****s*** *hu****s****”* (*clo****s****ed* ***s****ullenly and* ***s****ilently over the fragment****s*** *of the ‘HOU****S****E OF USHER.’*).

Holmbergs inledningsmening ger inte samma vindlande intryck som källtextens. Källtextmeningens 60 ord har reducerats till 34. Inskotten har försvunnit. Källtextmeningens första subjekt, vilket enligt Peeples (2004:180) är som begravt bland de många prepositionsfraserna och de suggestiva men livlösa bilderna, kommer mycket tidigare i Holmbergs översättning. När subjektet inte längre föregås av beskrivningen av de lågt hängande molnen förlorar inledningen något av sin tyngd. Men i gengäld har Holmberg förstärkt den inledande hopningen genom att frakta dit *melankoliska* från källtextmeningens avslutning. Allvarlig är Holmbergs strykning av *oppressively*, som av Woodson (1969:16) betraktas som ett nyckelord. Woodson (*ibid*) menar att ordet fångar upp ett av novellens huvudteman, nämligen detta att någonting olycksbådande utövar ett tryckande inflytande på berättarens sinnesstämning (*oppress* kan enligt *Norstedts stora engelsk-svenska ordbok* betyda ’tynga [~ the mind]’, ’trycka’, ’tynga [trycka] ned’). Effekten av denna reduktionsstrategi blir att en

central del av novellens symbolik försvagas. Holmberg översätter *as the evening shades drew on* med det idiomatiska men normaliserande *i den tätnande skymningen*. Inledningsmeningen avslutas med *det dystra slottet – Usher* utelämnas.

Holmberg delar upp avslutningsmeningen i två meningar. Mönstret med flera på varandra följande huvudsatser är borta – och därmed intrycket att allting sker på samma gång. Istället får upplösningen nästan en prägel av saklig redogörelse, åtminstone syntaktiskt sett. De rörelsebetonade adverben och adjektiven är färre hos Holmberg än hos Wilson: *hastigt, plötsligt*. Det överväldigande i scenen är starkt nedtonat: *there came a fierce breath of the whirlwind* blir *men så kom en stormil*; *the mighty walls* blir *de tjocka murarna*. Notera även hur *a long tumultuous shouting sound* normaliseras till *dån*. I sin översättning av den sista huvudsatsen har Holmberg lagt sig mycket nära Wilson. Det är bara den första hopningen som är annorlunda: *mörka dystra tjärnen* istället för *djupa, mörka träsket*. Holmbergs översättning är ännu friare än Wilsons: varken *deep* eller *dank* översätts på ett semantiskt troget sätt. Både Holmberg och Wilson har en uppenbar förkärlek för *dyster* och använder det som motsvarighet till en rad olika adjektiv i källtexten (se till exempel hopningen i exempel [7] ovan). Med *dystra* förstärks scenens dysterhet och besjälningen av tjärnen blir mer otvetydig.

Edlund har återinfört flera av de led som Holmberg strök. Hos Edlund kommer beskrivningen av de lågt hängande molnen före det första *jaget*. I likhet med Wilson har Edlund översatt nyckelordet, men precis som i hopningen i exempel (6) ovan har han valt *tryckande* istället för *tryckande ned*. Edlund översätter *drew in* med det stämningsfulla *svepte in* (notera även hur han väljer det högtidliga *aftonen* framför *kvällen*). Edlunds avslutning är identisk med Wilsons. Som noterades i exempel (5) ovan bortfaller scenens ljudlöshet i Edlunds översättning.

Liksom Holmberg har Edlund delat upp avslutningsmeningen. Edlund har återskapat något av källtextens effekt med sitt bruk av satsradning (med kommatecken som avdelare) och den korta meningen i mitten. Men det rör sig ändå om en normalisering. Edlund har överfört flera av källtextens rörelsebetonade adverb och adjektiv: *snabbt, häftig, häftigt*. Tendenser till nedtoning finns emellertid: *burst at once upon my sight* blir *syntes klart och tydligt* (jfr Wilsons *träffade på en gång min blick*). Edlund följer Wilson och Holmberg i sitt val av *dån* för *shouting sound* (och *voice* stryks). Edlund lyckas åstadkomma en allitteration med sitt *såg de mäktiga murarna rämna*, där även verbet är starkare och mer källtextnära (*rushing asunder*) än både Wilsons och Holmbergs bleka motsvarigheter (*skilja sig, gå isär*). Edlund övertar adjektiven i Wilsons första tvåtal i den sista satsen (*djupa, mörka*) men ersätter det andra tvåtalets *dystert* med *sorgset*, varvid assonansen försvinner. *Ushers hus* blir *Huset Usher*, varvid ett *s*-ljud

bortfaller. Dessutom bryts den symmetri som råder i källtexten mellan uttrycket i inledningsmeningen och avslutningsmeningen (*House of Usher*).

Carlquist är den enda som delar upp inledningsmeningen i två grafiska meningar. Med tanke på att Poe (1963:66 [1842]) understryker att inledningsmeningen ”måste tjäna” novellens beräknade syfte kan detta vara ett vanskligt företag. Carlquists inledningsmening är inte vindlande, och den präglas inte av samma tröghet som källtextens. Inte heller har den samma överväldigande, utmattande effekt på läsaren. Källtextmeningen syftar till att framkalla och förtäta en stämning, Carlquists två meningar är mer traditionellt berättande. Som konstaterades i exempel (5) ovan har Carlquist låtit den inledande hopningen bortfalla till förmån för det banala *gråmulna*. Resultatet av dessa reduktionsstrategier är en stilistisk utarmning som saknar motstycke bland de övriga översättarna och som berövar inledningen en väsentlig del av dess måleriska kraft. Carlquist avslutar sin andra mening med det förklarande *det dystra slott, som var släkten Ushers stamsäte*, varvid dubbeltydigheten i uttrycket *House of Usher* försvinner.

Om Carlquists översättning av inledningsmeningen är starkt reducerande, så är hans översättning av avslutningsmeningen desto trognare. Carlquist bevarar mönstret med korta huvudsatser omgärdade av tankstreck. Intressant nog inleder Carlquist meningen med uttrycket *slagen av häpnad*, som inte har någon direkt motsvarighet i källtexten. Detta skulle kunna tolkas som en kompensation för de förluster av ontologiska metaforer som diskuterades ovan. Edlunds allitteration *mäktiga murarna* övertas, och verbet *rasa* är starkare än både Wilsons och Holmbergs. Med hopningen *långt, upprört och våldsamt ljud* åstadkommer Carlquist en för källtexten typisk adjektivhopning, möjligen som del av en kompensationsstrategi. Den sista satsens *deep and dank* översätts med det semantiskt trogna *djupa och kalla*. Carlquist är ensam om att låta bindeordet stå kvar och återskapar därmed mönstret med tre *och* i tät följd. Wilsons stilbildande *tyst och dystert* övertas av Carlquist, och meningen avslutas med *HUSET USHER*, versalt som i källtexten.

7 Syntes

I måltextanalysens första del analyserades de fyra översättarnas hantering av de mest framträdande av källtextens stilbärande drag: upprepningar, hopningar och bildspråk. I den andra delen analyserades i vilken utsträckning översättarna har återskapat samspelet mellan inledningsmeningen och avslutningsmeningen. Nedan ges kortfattade sammanfattningar av de olika översättarstilarna och de olika översättningarnas grad av källtexttrohet.

Tom Wilson

I Wilsons hantering av novellens stilbärande drag finns tendenser till normalisering – och hans lösningar är ibland semantiskt fria – men som helhet betraktad präglas hans översättning ändå av källtexttrohet. Wilsons översättning av novellens första och sista mening är på många sätt symptomatisk för hans översättning i stort. Wilson är ensam om att bevara båda meningarnas syntaktiska struktur, trots en lätt foreigniserande effekt, och han låter dessutom båda meningarna avslutas med *Ushers hus*. Normaliseringar förekommer, som när den inledande hopningen berövas ett adjektiv eller när upplösningens *shouting sound* blir *dån*, men med sin effektfulla, stilbildande assonans *tyst och dystert* och därtill den sista satsens konsonantrim på *s* uppnår Wilson en oerhörd effekt. Flera av efterföljarna övertar Wilsons lösning – och detta att Wilson med sin förstaöversättning visar vägen för efterföljarna har varit ett återkommande mönster i måltextanalysen. Wilson har också identifierat ”intryckens herravälde” som ett nyckeldrag och återskapat agensförskjutningen i de allra flesta fall. Wilsons egna spår i texten märks bland annat i hans överanvändning av ordet *dyster*.

Nils Holmberg

Ingenstans framträder viljan till normalisering tydligare än hos Holmberg. Särskilt tydligt märks denna vilja i Holmbergs hantering av källtextens upprepningar. I flera av fallen använder sig Holmberg av en reduktionsstrategi, varmed han utplånar en väsentlig del av stildraget från sin översättning. Även Holmbergs överföring av bildspråket är starkt normaliserande. Besjälningarna av slottet och tjärnen försvinner eller försvagas, och bara i ett av de tre fallen ovan har Holmberg återskapat de metaforiska uttrycken för intryckens herravälde på ett källtexttroget sätt. Samma mönster går igen i Holmbergs hantering av samspelet mellan den första och sista meningen. Holmberg normaliserar meningsbyggnaden och låter *Usher* bortfalla från inledningsmeningen. Därtill stryks viktigt material som nyckelordet *oppressively*, och

stämningen i upplösningen är starkt nedtonad. I avslutningsmeningens sista sats märks ett välgörande inflytande från Wilson.

Holmberg är i gengäld ensam om att inte stryka något adjektiv från hopningarna ovan. Precis som Wilson kan Holmberg vara semantiskt fri, men hans adjektivhopningar äger ibland en mer koncentrerad massverkan än källtextens. I exempel (5) byter Holmberg ut *dull* mot *melankoliska*, varvid han förstärker hopningens intensifierande funktion och samtidigt återskapar allitterationen. I exempel (7) omvandlar Holmberg Wilsons redan starka hopning till en polysyndes, vilket gör att samtliga adjektiv framstår i relief. Enligt Levý (1998:162) är det vanligt att översättare förstärker ”grövre stilistiska värden, framförallt de mest uttrycksfulla, vilka är avsedda att åstadkomma stark effekt”. En sådan ensidig fokusering på ett särskilt stildrag kallar Albertsen (1972:51) för *polarisering*, och genom att förstärka adjektivhopningarna och samtidigt försumma mer subtila stildrag kan Holmberg sägas ha åstadkommit en polariserande effekt.

I ljuset av ovanstående är det svårt att föreställa sig att Holmberg har haft någon annan strategi än målgruppsanpassning. Med sina reduktioner och normaliseringar åstadkommer Holmberg en läsvänlig, idiomatisk spänningsberättelse, där allt det säregna i Poes stil, förutom adjektivhopningarna, är som bortblåst.

Mårten Edlund

Edlunds översättning är på många sätt en mindre foreigniserande version av Wilsons översättning. I motsats till Holmberg har Edlund en tendens att normalisera källtextens mest iögonfallande drag – som hopningarna. Edlund stryker ett av adjektiven i två av tre fall ovan (exempel [5] och [7]), vilket gör att hopningarnas massverkan och deras intensifierande funktion försvagas. Vidare normaliserar Edlund upplösningens meningsbyggnad och försvagar sambandet mellan novellens första och sista mening genom att stryka *soundless* från den inledande hopningen. Edlund ändrar dessutom Wilsons *tyst och dystert* till *tyst och sorgset*, vilket gör att både assonansen och ekot från inledningsmeningens *dystra* försvinner.

Edlund är å andra sidan den som har återskapat flest av de upprepningar som analyserades ovan. Hos Edlund finns också tecken på kompensationsstrategier. Till exempel finns i Edlunds inledning en för källtexten typisk upprepning efter inskott som saknar direkt motsvarighet i originalet: ***Jag betraktade*** *tavlan framför mig – själva huset […] och ett par vita förtorkade trädstammar –* ***jag betraktade*** *allt detta […]* (jfr exempel [11] i källtextanalysen). I sina översättningar av källtextens ontologiska metaforer och personifikationer lägger sig

Edlund mycket nära Wilson. Edlund gör dock smärre justeringar, varvid han förstärker intryckens herravälde något och närmar sig källtextens effekt.

Som helhet kan Edlunds översättning beskrivas som ”källtextinriktad men pragmatisk”, som det heter om Edlund i *Svenskt översättarlexikon*. Men denna pragmatiska hållning – denna tendens att normalisera källtextens mest iögonfallande drag – blir i vissa fall ett hinder för att uppnå stilistisk ekvivalens och gör att en del av helhetseffekten onekligen går förlorad.

Erik Carlquist

I måltextanalysen ovan tolkades flera av Carlquists lösningar som uttryck för en originalitetssträvan, en vilja att avvika från föregångarna och söka sig egna vägar. Ibland resulterar detta i rena stilbrott, som när Carlquist synonymiserar bort den essentiella ordupprepningen i exempel (1) eller när han reducerar novellens inledande hopning till det banala *gråmulna*. Som helhet betraktad präglas Carlquists översättning av intellektualisering, av en tendens att tolka och förklara det som i källtexten bara suggereras fram, och det sker dessutom en stilistisk utarmning på flera viktiga områden.

Carlquists intellektualiserande tendens kommer till uttryck bland annat i exempel (10:2), där källtextens versala *FEAR*, som återspeglar rädslans proportioner i Rodericks känsloliv, blir gement och ges tillägget *detta grymma tillstånd som fasan målar upp*. Carlquists framhävande av tjärnens demoniska aspekt i exempel (9) skulle kunna knytas till samma tendens, även om den samtidigt vittnar om en djup källtextkännedom. I sin översättning av upplösningen lägger sig Carlquist mycket nära källtexten och återskapar dess effekt (trots bortfall av besjälningar) med kompenserande tillägg som *slagen av häpnad* och hopningen *långt, upprört och våldsamt*.

Av de fyra översättarna framstår Carlquist som den mest egensinniga. Det är inte uppenbart vilken övergripande strategi Carlquist har använt sig av, utan han är ofta oförutsägbar i sina lösningar: än normaliserande eller intellektualiserande, än synnerligen källtexttrogen. Carlquist är den översättare som starkast sätter sin egen prägel på verket, och hans översättarstil märks inte bara i de stildrag som behandlats här utan även i hans bruk av satskommatering, arkaiserande ordval (som *emedan*) och vissa talspråkliga drag.

8 Slutord

I inledningen noterades att varje översättare sätter sin personliga prägel på verket och att man därför kan tala om olika översättarstilar. I undersökningen har det framgått tydligt att översättarna har värderat olika drag i källtexten och att de alla har sina egenheter. Så har till exempel Holmberg en uppenbar förkärlek för den affektivt laddade adjektivhopningen, medan både Edlund och Carlquist tvärtom tycks ha en viss aversion mot detta drag. De fyra översättningarna uppvisar genomgående en betydande stilistisk bredd, vilket stöder Tegelbergs (2013:222) konstaterande i ”Hur översättarstilar formas” om ”den stora vikt som man vid bedömning av litterär nyöversättning bör tillmäta begreppet översättarstil”. Samtidigt är det tydligt att inte alla översättare har haft stilistisk ekvivalens som övergripande strategi utan delvis har haft andra mål med sina översättningar. Så kan till exempel Holmbergs normaliseringar ses som en del av en mer acceptansinriktad strategi och kan knytas till Erikssons (2002:85) påstående att översättare ofta anpassar måltexten efter den egna språkkulturens normer. Holmbergs val av strategi skulle kunna förklaras med att hans version av ”Usher” återfinns i en novellsamling som från början ingick i Bonniers serie ”Bestsellers genom tiderna”. Slutligen framgår i måltextanalysen att Wilsons förstaöversättning har utövat ett visst inflytande på några av efterföljarna (särskilt på Edlund), med andra ord att hans översättarstil har färgat av sig på deras.

”The Fall of the House of Usher” är en text som ställer oerhörda krav på översättaren. Den översättare som vill vara Poes stilideal trogen måste respektera enhetskravet och således anamma en översättningsstrategi som går *utöver* den rent formella källtexttroheten. Översättaren måste närma sig texten på ett sätt som liknar författarens eget, och så att säga arbeta sig bakåt från upplösningen utan att någonsin förlora den ur sikte. Det är framförallt hos Wilson – men i viss mån även hos Edlund – som man kan se tecken på denna långt drivna källtexttrohet. Hos Holmberg och Carlquist finns inte mycket som tyder på att de har haft en liknande ambition.

Fullständig stilistisk ekvivalens uppnås inte av någon – och är väl ett ouppnåeligt ideal i de flesta fall – men Wilson är den som kommer närmast (även om han inte återskapar lika många upprepningar som Edlund). Wilson är trognast i sin hantering av inledningsmeningen och avslutningsmeningen, och han har dessutom överfört källtextens stilbärande drag på ett övervägande källtextnära sätt. Detta går emot nyöversättningshypotesen, som hävdar att förstaöversättningar i regel är friare än nyöversättningar och tenderar att ”tona ned det ’annorlunda’ i måltexten” (se Tegelberg 2011:79). Man kan inte heller tala om en utveckling

över tid mot större källtexttrohet, utan tvärtom framstår Carlquists översättning från 2005 som en av de friare. Detta indikerar att översättarstilen är en viktigare förklaringsfaktor för de svenska ”Usher”-översättningarnas stilistiska bredd än de normer som rådde vid tidpunkten för respektive översättning. Vidare kan de slående skillnaderna mellan Holmbergs och Edlunds tidsligt närliggande översättningar inte utan vidare förklaras med att översättarna skulle ha haft olika syften. Som noterades i avsnitt 3.2.3 ovan så ingår Edlunds översättning i en novellsamling som riktar sig till en bred publik – varför en viss målgruppsanpassning vore att vänta – men Edlunds översättning är ändå inte tillnärmelsevis lika normaliserande som Holmbergs. Således framstår översättarstilen som den primära faktorn även här.

Avslutningsvis kan man konstatera att Poes stil av samtliga fyra översättare utsätts för en viss stilistisk normaliseringsprocess, om än i mycket varierande grad. Trots de många nyöversättningarna, av vilka bara en tredjedel har behandlats här, borde det således ännu finnas möjligheter för nya svenska röster att närma sig originalet ytterligare lite till.

Källförteckning

Primärlitteratur

Poe, E.A. (2003 [1839]). ”The Fall of the House of Usher”. I: Galloway, D. (red.) *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. London: Penguin Books. ss. 90–109.

Carlquist, Erik (2018 [2005]). ”Huset Ushers undergång”. I: *Samlade noveller*. Umeå: Bokförlaget h:ström – Text & Kultur. ss. 169–181.

Edlund, Mårten (1964). ”Huset Ushers fall”. I: *Tretton berättelser i urval och översättning av Mårten Edlund*. Falköping: Bokförlaget Prisma. ss. 141–162.

Holmberg, Nils (1954). ”Huset Ushers undergång”. I: Andræ, S. (red.) *Den gyllene skalbaggen.* Stockholm: Bonniers Boktryckeri. ss. 158–180.

Wilson, Tom (2016 [1908]). ”Ushers hus”. I: *Hemlighetsfulla och fantastiska historier*. SAGA Egmont. ss 142–165.

Sekundärlitteratur

Abel, Darrel (1969). ”A Key to the House of Usher”. I: Woodson, T. (red.) *Twentieth Century Interpretations of The Fall of the House of Usher*. New Jersey: Prentice-Hall International, Inc. ss. 43–55.

Albertsen, Leif L. (1972). *Litterær oversættelse*. Köpenhamn: Berlingske förlag.

Arnald, Jan. (2006). ”I rörelsen mellan skräp och språklig konst”. *Göteborgs-Posten*, 1 mars. gp.se/kultur/kultur/i-rörelsen-mellan-skräp-och-språklig-konst-1.1193009. [Hämtad 2021-3].

Baudelaire, Charles (2006). *Amerikas blixt – om Edgar Allan Poe*. Viborg: Ellerströms förlag.

Bjurman, Gunnar (1916). *Edgar Allan Poe: en litteraturhistorisk studie*. Lund: Håkan Ohlssons Boktryckeri.

Chesterman, A. & Williams, J. (2014). *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. New York: Routledge.

Cox, James M. (1969). ”Edgar Poe: Style as Pose”. I: Woodson, T. (red.) *Twentieth Century Interpretations of The Fall of the House of Usher*. New Jersey: Prentice-Hall International, Inc. ss. 111–116.

Edenborg, C.-M. (2012). ”Kosmos enligt Poe”. *Aftonbladet*, 16 juni.

aftonbladet.se/kultur/a/G1jLXJ/kosmos-enligt-poe. [Hämtad 2021-3].

Eriksson, Olof (2002). *Stil och översättning: Pär Lagerkvists prosastil ur franskt översättningsperspektiv*. Växjö: Växjö University Press.

Furhammar, Leif (1963). ”Efterskrift. Den okände Poe”. I: Furhammar, L. (red.) *Den okände Poe*. Uppsala: Bokgillets förlag. ss. 100–117.

Furuland, Gunnel (u.å.). ”Mårten Edlund, 1913–1987”. I: Svenskt översättarlexikon. litteraturbanken.se/översättarlexikon/artiklar/Mårten_Edlund. [Hämtad 2021-2].

Hallberg, Peter (1983). *Litterär teori och stilistik*. Stockholm: Akademiförlaget.

Holmberg, C.-G. & Ohlsson, A. (1999). *Epikanalys – en introduktion*. Lund: Studentlitteratur AB.

Ingo, Rune (2011 [2007]). *Konsten att översätta*. Lund: Studentlitteratur AB.

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

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

Kleberg, Lars (2001). *Översättaren som skådespelare: essäer*. Berling Skogs AB.

Kundera, Milan (1998). ”En mening”. I Kleberg, L. (red.) *Med andra ord: texter om litterär översättning*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur. ss. 285–300.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

Levý, Jiří (1998). ”Litterär stil och ’översättarstil’”. I: Kleberg, L. (red.) *Med andra ord: texter om litterär översättning*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur. ss. 156–171.

Libris, de svenska forskningsbibliotekens samkatalog. libris.kb.se.

Malmkjær, Kirsten (2005). *Linguistics and the Language of Translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Nationalencyklopedin (u.å.). Nils Holmberg. ne.se.

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

Nygren, L.-E. (1998 [1982]). *Edgar Allan Poes Hemlighetsfulla och fantastiska historier på svenska 1860–1997*. Skogås: Per Olaisen Förlag.

Olsson, Eva M. (u.å.). ”Tom Wilson, 1849–1923”. I: Svenskt översättarlexikon. litteraturbanken.se/översättarlexikon/artiklar/Tom_Wilson. [Hämtad 2021-2].

Peeples, Scott (2004). ”Poe’s ‘constructiveness’ and ’The Fall of the House of Usher’”. I: Hayes, Kevin J. (red.) *The Cambridge Companion to Poe*. Cambridge: Cambridge University Press. ss. 178–190.

Poe, E. A. (1963 [1846]). ”Kompositionens filosofi”. I: Furhammar, L. (red.) *Den okände Poe*. Uppsala: Bokgillets Förlag. ss. 9–24.

Poe, E. A. (1963 [1842]). ”Kritiken över Nathaniel Hawthornes Twice-told tales”. I: Furhammar, L. (red.) *Den okände Poe*. Uppsala: Bokgillets Förlag. ss. 63–72.

Poe, E.A. (1848). ”Marginalia [part XI]”. eapoe.org/works/misc/mar0248.htm. [Hämtad 2021-1].

Pym, Anthony (2010). *Exploring Translation Theories*. New York: Routledge.

Romberg, Bertil (1983). *Att läsa epik*. Falköping: Liber Förlag.

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.

Tegelberg, Elisabeth (2013). Hur översättarstil formas – Om några strategiska principer i franska översättningar av Strindbergs *Fröken Julie*. I: *Studia interdisciplinaria, linguistica et litteraria* (SILL) 2013:4. Göteborg: Reprocentralen, Humanistiska fakulteten, Göteborgs universitet. ss. 207–224.

Teleman, U. & Wieselgren, A.-M. (1984). *ABC i stilistik*. Malmö: Liber Förlag.

Thompson, G. R. (1973). *Poe’s Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Wikipedia (2021). Erik Carlquist. sv.wikipedia.org/wiki/Erik_Carlquist. [Hämtad 2021-3].

Woodson, Thomas (1969). ”Introduction”. I: Woodson, T. (red.) *Twentieth Century Interpretations of The Fall of the House of Usher*. New Jersey: Prentice-Hall International, Inc. ss. 1–21.