

# Textanalys som redskap vid översättning

En blivande översättares studie och översättning av en  
skönlitterär italiensk text

**Text Analysis as a Tool for Translation**  
**A future translator's study and translation of a literary Italian text**

I denna empiriska studie har jag försökt att undersöka vikten av att utföra en grundlig analys av källtexten inför översättningsarbetet. Jag har därför översatt en skönlitterär text utan att först analysera den. Efter att översättningen färdigställts har jag sedan analyserat källtexten. Detta för att i retrospektiv försöka utröna huruvida analysen kunde ha fått positiva effekter på översättningsprocessen om den hade genomförts innan översättningsarbetet påbörjades. Resultatet visar dock att en initial analys av källtexten förmodligen inte hade fått några påtagliga positiva effekter på översättningsprocessen.

Examensarbete för magisterexamen  
i översättningsvetenskap  
VT 2008  
Janina Wannefjord  
Handledare: Birgitta Englund Dimitrova  
och Monica Welin-Vessberg

# 1. Innehåll

1 Inledning.....	3
1.1 Syfte .....	3
1.2 Bakgrund .....	3
1.3 Material .....	4
1.4 Teoretisk bakgrund .....	4
1.5 Metod .....	9
1.6 Om författaren .....	12
1.7 Om romanen <i>Voci</i> .....	12
2 Resultat.....	13
2.1 Stilistisk analys av källtexten i sin helhet .....	13
2.1.1 De valda stilaxlarna tillämpade på texten.....	13
2.1.2 Stilistisk analys av språket.....	14
2.1.3 Belägg av stilpåståenden.....	14
2.2 Översättningsproblem .....	19
2.2.1 Problem på de språkliga nivåerna .....	19
2.2.2 Problem rörande kulturella skillnader .....	22
2.2.3 Bildspråksproblematik i källtexten.....	24
2.2.4 Lindqvists modell applicerad på exemplet .....	25
3 Slutsatser och diskussion.....	28
4 Sammanfattning .....	30
Källförteckning.....	32
Bilaga: Källtext och måltext.....	<b>Fel! Bokmärket är inte definierat.</b>

# 1 Inledning

Översättning är vanskligt på många sätt. Att försöka göra rättvisa åt en skönlitterär text innebär många avvägningar och beslut. Översättningsprocessen består inte endast i att försöka finna de rätta orden utan innebär att översättaren måste göra väl avvägda val baserade på en analys av källtexten beträffande exempelvis stil, lexikon och syntax. Denna analys kan säkert göras snabbare i och med att översättaren får mer erfarenhet och rutin men för den ovana krävs större eftertanke och noggrannhet. Att ha en tydlig analysmodell att applicera på källtexten kan därför vara till stor hjälp för att få ett rättvisande helhetsintryck och för att identifiera specifika problem. Förmodligen är det lättare att välja lämpliga strategier för problemlösning efter att källtexten analyseras.

## 1.1 Syfte

Det främsta syftet med denna uppsats är att genom en praktisk övning samt en teoretiskt grundad analys öka min egen medvetenhet kring översättningsproblematik i allmänhet och problematik beträffande översättning av skönlitterära texter i synnerhet. Jag vill också pröva vad det eventuellt kan få för konsekvenser för översättningsprocessen att inte göra en analys inför översättningsarbetet. Min hypotes är att resultatet kommer att visa på vikten av att analysera källtexten innan själva översättningsarbetet påbörjas, både för att vinna tid och för att göra originalet rättvisa. Detta eftersom min personliga uppfattning är att man med hjälp av en övergripande analys kan bilda sig en uppfattning om möjliga problem samt vilka strategier som bör användas för att lösa dessa problem. Oavsett vad resultaten av analysen visar hoppas jag sedan kunna motivera mina översättningsval på ett övertygande sätt. Själva översättningen är även tänkt att kunna fungera som arbetsprov att lämna till förlag som eventuellt skulle kunna vara intresserade av denna typ av text.

## 1.2 Bakgrund

Inom *Kurs i översättning till svenska* på Stockholms universitet som jag själv nyligen har gått, har mycket tid ägnats åt textanalys. Detta för att ge studenterna ökad insikt om de olika element som karakteriserar en text samt vad texten har för syfte och målgrupp osv. Denna analys är enligt mig av betydande vikt för att man verkligen ska förstå en text och är därför till mycket stor hjälp vid översättningsarbetet. Inom delkurs i textanalys har det dock fokuserats på brukstexter, inte skönlitteratur, varför jag känner att det för min egen föreligger ett behov av självstudier i analys av skönlitterära texter. Kurslitteraturen vi

använde som utgångspunkt för delkursen i textanalys, nämligen *Vägar genom texten. Handbok i brukstextanalys* (Hellspong & Ledin 1997) innehåller många tankegångar som även kan tillämpas på skönlitterära texter, men då den uttryckligen är avsedd för brukstext har jag fått söka efter motsvarande litteratur för skönlitterära texter. Då jag själv är mycket intresserad av att översätta skönlitteratur är det viktigt för mig att fylla på mina kunskapsluckor inom analys av denna typ av texter. Dock kommer jag i enstaka fall även referera till ovannämnda bok när jag anser det vara befogat.

### 1.3 Material

Materialet består dels av valda delar ur den italienska romanen *Voci* (Röster) som är skriven av Dacia Maraini och som utgör källtext för min översättning, dels av måltextern, d.v.s. min egen svenska översättning. Källtexten är vald av flera skäl. Det främsta är att romanen är en bok jag känner väl till p.g.a. att jag tidigare arbetat med den. När jag studerade italienska skrev jag nämligen en mindre uppsats om händernas symbolik i romanen (Wannefjord 2005) och jag har även gjort en examinationsuppgift bestående av översättning och kommentar inom ramen för kursen *Översättning till svenska* på Stockholms universitet (Wannefjord 2007). Med andra ord känner jag mig relativt väl förtrogen med källtexten, vilket jag anser vara av yttersta vikt när man ska använda den som utgångspunkt för en akademisk uppsats. Dessutom är texten vald p.g.a. att dess språk tilltalar mig samtidigt som det utgör en intellektuell utmaning för mig, vilket gör den lämplig att studera närmare. Romanen är också intressant som källtext för att den aldrig tidigare har översatts till svenska.

Eftersom romanen är för lång för att kunna översättas i sin helhet inom ramen för denna uppsats har jag valt ut tre delar av den, närmare bestämt det första kapitlet, det tjugonionde kapitlet samt det sista kapitlet. Sammantaget utgör min källtext cirka 12 och en halv sida. Det första och det sista kapitlet har valts för att det tittat mig psykologiskt riktigt att ta med hur romanen börjar och slutar. Utöver det ville jag ha med ett kapitel ungefär mitt i romanen som var någorlunda typiskt för boken i stort, både vad gäller den stilistiska och språkliga karaktären. Dock måste det nämnas att jag i min tidigare examinationsuppgift (Wannefjord 2007) översatte drygt en och en halv sida av det första kapitlet, nämligen till och med rad 24 i källtexten, varför denna del ligger utanför min analys och endast har tagits med för läsförståelsens skull. Både käll- och måltext finns upptagna med radmarkeringar i bilagan längst bak i denna uppsats.

### 1.4 Teoretisk bakgrund

Stilistik handlar inte om vad som sägs i en text utan om *hur* det sägs. Det handlar med andra ord om formulering och om språk. Stilistiken är en egen

vetenskap och har flera olika inriktningar. Dess ursprung är retoriken som handlade om konsten att uttrycka sig vackert, alltså värtalighet. Stilistiken har dock mest varit inriktad på de språkliga egenskaperna i texten (Liljestrand 1993:17). Men även om fokus brukar ligga på det språkliga är det enligt Birger Liljestrand viktigt att aldrig förlora helhetssynen på en text (Liljestrand 1993:17). Vidare menar han: ”Texter kommer till i varierande språksituationer, där olika faktorer påverkar resultatet [...]. Texter blir olika på alla nivåer, inte minst de språkliga. Det är **olikheten**, **variationen** som är grundläggande för det vi kallar **stil**.” (1993:17, hans fetstil).

Med tanke på den stora variation som finns kan det alltså vara en god idé att analysera källtexten för att identifiera vad som karaktäriserar den. Som utgångspunkt för analys av källtexten har jag valt den analysmodell som presenteras i Melin och Langes *Att analysera text* (1985). Det bör dock nämnas att denna analysmodell inte explicit är tänkt att användas som redskap vid översättning utan snarast som underlag för ett ”allsidigt och välgrundat omdöme” om en skönlitterär text (Melin & Lange 1985:5). Men eftersom analysen grundar sig på språkiakttagelser (Melin & Lange 1985:5) anser jag den vara lämplig att använda även för mitt syfte. Modellen har dock dessvärre vissa pedagogiska brister i sitt upplägg som bör uppmärksammas. Min invändning gäller att jag anser tillvägagångssättet vara ganska otydligt formulerat, vilket gör att undersökaren riskerar att missförstå hur det är tänkt att analysen ska gå till. Om jag har förstått Melin och Langes instruktioner består processen av tre steg där man först uppmanas att intuitivt bilda sig ett övergripande intryck av textens stil genom att titta på de stilaxlar som presenteras i boken, av vilka man ska lägga tyngdpunkten på ett par av stilaxlarna (Melin & Lange 1985:7-12.). Axlarna som de presenterar är *tal-skrift-axeln*, *komplexitetsaxeln*, *låg-hög-axeln*, *diakroni-axeln*, *påtaglighetsaxeln*, *attitydaxeln*, *affektaxeln*, *tempoaxeln*, *aspektaxeln* samt *närvaroaxeln* (Melin & Lange 1985:10ff. min kursivering). Steg två är att ställa upp preliminära påståenden om textens stil. När detta är gjort ska undersökaren slutligen ”försöka belägga sina stilpåståenden på så många nivåer som möjligt av de sex nivåer som modellen innehåller”, alltså de språkliga nivåer som betecknas *den fonetiska nivån*, *den lexikala nivån*, *den syntaktiska nivån*, *textnivån*, *stilfigurer* samt *komposition* (Melin & Lange 1985:13). Melin och Lange motiverar denna modell med att den kan jämföras med:

”gängse vetenskaplig metodik där själva texten motsvarar vetenskapsmannens *materialinsamlande*, där ”översättningen” av vaga förstahandsintryck till prövbara stilpåståenden motsvarar den vetenskapliga hypotesformuleringen, där textiakttagelserna och beläggen utifrån den språkliga modellen motsvarar vetenskapsmannens *hypotesprövning* och där den slutgiltiga sammanställningen av väl belagda stilpåståenden utgör den vetenskapliga *teorin* om texten.” (Melin & Lange 1985:16, deras kursivering).

Enligt min mening vore det dock bättre att först analysera texten på de språkliga nivåerna för att med hjälp av resultaten av denna analys sedan säga något allmänt om stilen. Trots detta har jag ändå valt att i stort sett följa Melin och Langes analysmodell eftersom jag inte funnit något bättre alternativ.

Nedan följer en kort beskrivning av det som karaktäriserar de språkliga nivåer som jag bedömer vara av störst betydelse att titta närmare på i min källtext. Dessa beskrivningar är i stort sett hämtade från Melin och Lange (1985:13). Jag kommer sedan att presentera exempel på språkliga karaktäristika i texten som motsvarar dessa nivåer. Slutligen kommer jag baserat på analysen av dessa språkliga fynd formulera några påståenden om textens stil som jag sedan ska försöka belägga med hjälp av exempel ur texten.

*Den lexikala nivån*, d.v.s. det som har att göra med ordens karaktär, exempelvis ordens semantiska egenskaper (abstrakta - konkreta, lätta - svåra), ordens stilnivå (arkaismer, dialektord, slangord, poetiska ord), ordens stilvalör (ex. doft – stank) samt ordklassstillhörighet.

*Den syntaktiska nivån*, d.v.s. det som rör meningsbyggnad, t ex meningslängd, förekomst av huvudsatser och bisatser, ofullständiga satser osv.

*Stilfigurer*, exempelvis anafor, parallellism, stegring, hopning och antites. Nedan ges förklaringar till dessa begrepp som är hämtade från Melin & Lange (1985:140ff.).

- Anafor: Identisk upprepning av ett ord eller en ordgrupp i början av flera på varandra följande fraser eller satser.
- Parallellism: Samma tanke eller föreställning upprepas och varieras språkligt två eller flera gånger på lite olika sätt.
- Stegring: Ord eller satser arrangeras i en gradvis stigande intensitetsordning.
- Hopning: Sammanställning av tre eller flera led, d.v.s. ord, ordpar, synonymer eller betydelsebesläktade ord.
- Antites/kontrast: Motsatsställning av begrepp och idéer som finns på skilda plan i texten.

Som jag redan har nämnt är Melin och Langes analysmodell inte tänkt att användas för analys av källtexter inför översättning. Modellen är alltså – om jag tolkat rätt – tänkt att användas på en svensk text. Detta gör att modellen avspeglar en svensk synvinkel på vad som anses höra till en viss stil. Eftersom min källtext är italiensk måste man när man analyserar vara medveten om att skönlitterära italienska texter inte följer svenska normer. Konstruktioner och formuleringar som på svenska skulle upplevas mycket formella av en svensk läsare skulle för en italiensk läsare förmodligen upplevas som helt normala i en

italiensk text. Det italienska skriftspråket är i jämförelse med det svenska generellt sätt mycket mer formellt och högtravande med långa meningar, svåra ord, många besjälningar o.s.v. (Welin-Vessberg 2008-04-28). Även interpunktionen skiljer sig från den svenska i och med den frekventa användningen av kolon och semikolon, alltså det slags interpunktion som man på svenska ofta stöter på i akademiska texter (Welin-Vessberg 2008-04-28). Det bör därför nämnas att jag i analysen av källtexten har tittat på texten s.a.s. med svenska ögon. Detta innebär alltså att jag betraktat textens stilistiska och språkliga drag utifrån hur de skulle upplevas av en svensk läsare i måltexten. Detta eftersom mina tänkta mottagare av måltexten av naturliga skäl är svenska, vilket gör att jag som översättare måste ta hänsyn till deras upplevelse av texten.

Eftersom min översättning är tänkt att kunna användas som arbetsprov ville jag ta reda på så mycket som möjligt om den potentiella målgruppen för en översättning av min valda källtext. Därför ringde jag till Bokförlaget Forum som tidigare har gett ut en annan bok av Dacia Maraini på svenska betitlad *Den stumma hertiginnan*. Jag pratade där med Kerstin Ödéén som är redaktör på förlaget (08-04-22). Enligt Ödéén är förlaget generellt sätt mycket tolerant mot kulturspecifika element såvida de inte bedöms riskera att störa själva läsupplevelsen. Oftast är det en bedömning som den aktuella översättaren gör själv eller i samråd med redaktören.

Jag har även talat med Anders Sjöqvist som arbetar som förläggare på förlaget Minotaur (2008-04-22). Förlaget har specialiserat sig på deckare, både av svenska författare och utländska författare i svensk översättning, vilket föranledde mitt samtal eftersom min källtext är just en deckarroman skriven av en utländsk författare. Jag frågade honom om den tänkta målgruppen för dessa deckarromaner och fick till svar att denna typ av litteratur har fått mycket högre prestige under senare år, vilket gör att den drar till sig en annan typ av läsare än tidigare. Målgruppen består enligt Sjöqvist av vana läsare som läser mycket och ställer höga krav på kvalitet. På frågan om hur bedömningen görs att en utländsk roman håller god kvalitet svarade han att man brukar utgå ifrån den bedömning som gjorts av kritikerkåren i det land boken är skriven i. Dock tillade han att den allra största delen av den översatta litteraturen som ges ut av förlaget kommer ifrån Storbritannien och att det är ytterst sällsynt att man ger ut översatt litteratur från andra europeiska länder som exempelvis Italien. Detta beror enligt Sjöqvist till stor del på att det sätt att skriva deckare som anses vara typiskt brittiskt tilltalar den svenska läsekretsen, medan litteratur från andra europeiska länder anses vara intellektuell och ”smal”.

De ovannämnda intervjuerna genomfördes visserligen efter det att min egen översättning var klar och har därför inte påverkat mitt översättningsarbete. Dock bekräftar det som framkom av samtalen min egen bedömning, nämligen att den tänkta svenska målgruppen för min måltext förmodligen är relativt tolerant vad gäller t.ex. kulturella skillnader. Detta borde alltså göra att det inte föreligger något akut behov av att anpassa främmande element till svenska förhållanden.

Vad beträffar min översättningsstrategi har jag därför i stort sett valt att utgå från det som Peter Newmark benämner *semantic translation* som presenteras i hans bok *Approaches to Translation* (1981:39ff.). Denna typ av översättning är det han själv rekommenderar för seriös litteratur. Munday (2001:45) har gjort en mycket överskådlig sammanfattning *semantic translation* i följande punkter:

- Fokus ligger på sändarens tankeprocess; översättaren bör endast hjälpa måltextläsaren med konnotationer om de är viktiga för budskapet.
- Håller sig inom källtextens kultur.
- Översättningen är alltid underlägsen källtexten.
- Översättningen är lojal mot källtextförfattaren; avvikelser i språkliga normer reproduceras till måltexten.
- Fokuserar på att reproducera källtextens betydelse.

Semantisk översättning enligt Newmarks definition skiljer sig från det som brukar kallas *literal translation* (ung. *exakt översättning*) bl. a därför att den inte gör några anspråk på att vara bokstavig. Istället tar den större hänsyn till den aktuella kontexten och ger översättaren möjlighet att tolka och förklara (Newmark 1981:63). Det rör sig dock om en form av källbunden översättningsstrategi och sammanfaller i stort sett med det som Yvonne Lindqvist kallar *adekvansinriktad*<sup>1</sup> översättning (2002:43f.), vilket innebär att man s.a.s. tar läsaren till texten snarare än tvärtom. Jag har dock gjort ett undantag från denna regel när det gäller tilltalet i källtextens dialoger. I den italienska källspråkskulturen har det aldrig skett någon s.k. du-reform, vilket gör att man fortfarande står främmande människor och dessutom använder titlar. Om detta tilltal skulle återges på motsvarande sätt på svenska tror jag personligen att det skulle göra texten ”tungrodd” och därför riskera att störa läsoplevelsen. Därför har jag när det gäller just tilltalet valt att istället anpassa texten till svenska förhållanden, en strategi som alltså istället motsvarar den *acceptansinriktade* översättningsstrategin (Lindqvist 2002:43f.), eller det som Newmark kallar *communicative translation* (1981:39ff.), vilket innebär att man överför främmande element till målspråkskulturens förhållanden.

Bildspråksöversättning och dess speciella problematik tas upp som ett särskilt avsnitt i uppsatsen. Bildspråk är (enligt Melin & Lange 1985:141) ”en sammanfattande benämning på ett flertal stilistiska figurer som har det gemensamt att ett led – det s.k. bildledet – [...] används istället för det man egentligen avser – det s.k. sakledet.” I denna uppsats avser bildspråk metaforer, liknelser och besjälningar. *Metafor* innebär att ett ord används som bildled för ett annat ord som det inte har någon betydelserektion till, t.ex. *kalldusch* för *chock*. En *liknelse* är en jämförelse där både sakled och bildled nämns explicit,

---

<sup>1</sup> Lindqvists termer *adekvansinriktad* respektive *acceptansinriktad* översättning är baserade på Tourys terminologi (1995:57) *adekvat* (källanpassad) och *acceptabel* (målanpassad) översättning (Lindqvist 2002:43 m. hänv.).



t.ex. ”Livet är som en påse”. *Besjälning* betyder att döda ting används i kontexter som i normala fall förknippas med levande varelser t.ex. genom att de står tillsammans med ett visst adjektiv eller används som subjekt till ett visst verb, t.ex. ”Värdshuset såg ner över den lättjefulla dalen”. (Fritt från Melin & Lange 1985:141f. med exempel).

Av min erfarenhet är det framför allt metaforer och liknelser som är extra svåra att översätta, vilket beror mycket på att de ofta uttrycks på ett väldigt personligt sätt. Enligt Mall Stålhammar (Stålhammar 1997:8) är litterära metaforer ”nyskapande, individuella, karaktäristiskt särskiljande för en författare, ett verk eller en epok”. Vidare menar hon (Stålhammar 1997:8) att den litterära metaforen framförallt är emotiv och upplevelseskapande. Detta innebär alltså en utmaning för översättaren som måste försöka återskapa samma upplevelse hos måltextmottagarna som den ursprungliga metaforen tros ha fått hos källtextmottagarna. Dessutom är det inte helt säkert att det som får en viss effekt i en kultur nödvändigtvis får samma effekt i en annan, beroende på att konnotationer till vissa ord eller företeelser kan skilja sig åt kulturer emellan. Om detta skriver Stålhammar (1997:48): ”Att inse hur ett metaforiskt uttryck uppfattas i originalets språk, källspråket, är alltså en fundamental förutsättning för att rätt kunna förmedla det i översättningen till målspråket”. Eftersom min källtext innehåller en del problematiskt bildspråk har jag ansett det nödvändigt att ägna extra uppmärksamhet åt detta ämne.

## 1.5 Metod

Först av allt har jag valt vilka delar som skulle översättas och har sedan börjat översätta direkt utan att först läsa igenom texten. Läsningen har med andra ord skett parallellt med översättningsarbetet. Det främsta syftet med detta tillvägagångssätt är att jag velat undvika att bilda mig några förutfattade meningar om källtexten innan jag skulle börja översätta den. Dessutom tror jag att det är det mest realistiska tillvägagångssättet för en verksam skönlitterär översättare, eftersom det i de flesta fall förmodligen inte finns tid att läsa igenom en hel roman innan man börjar översätta.

Det bör dock nämnas att jag för två år sedan, i samband med mina studier i italienska vid Stockholms universitet, faktiskt läste hela romanen. Jag har dessutom, som jag tidigare nämnt (se *Material*), skrivit en mindre uppsats om händernas symbolik i boken (Wannefjord 2005) och har även översatt ett kortare avsnitt inför en examinationsuppgift (Wannefjord 2007). Därmed kan det konstateras att källtexten inte är helt ny för mig. Man kan naturligtvis spekulera i huruvida resultatet av denna studie skulle ha blivit annorlunda om romanen varit helt ny för mig. Den tidigare läsningen av boken skedde vid en tidpunkt då mina kunskaper i italienska var mycket begränsade och dessutom innan jag studerade textanalys. De avsnitt jag valt inför denna studie har heller aldrig varit föremål för någon djupare analys i mina tidigare arbeten varför jag inte anser att denna

tidigare läsning komprometterar min metod. Jag bedömer därför att min ursprungliga uppfattning om romanen i sin helhet inte på något sätt har påverkat översättningsarbetet inför denna studie.

Efter att översättningen färdigställts har jag analyserat källtexten enligt den modell som presenteras i Lars Melin och Sven Langes bok *Att analysera text* (1985). Detta för att i efterhand få en bättre inblick i källtextens struktur och karaktär och bli uppmärksam på sådant som kunde ha varit till hjälp för mig om jag vetat om det redan innan översättningsarbetet påbörjades. Jag har med andra ord velat gå in i översättningsarbetet utan förutfattade meningar om texten och dess eventuella problematik för att sedan s.a.s. med facit i hand få hjälp att identifiera de problematiska områdena och konstatera vad de beror på. Först bildar jag mig ett intuitivt intryck om den övergripande stilen med hjälp av de stilaxlar som presenteras i Melin och Lange (se *Teoretisk bakgrund* ovan). De axlar jag bedömt vara mest aktuella för min källtext är *tal-skriftaxeln*, *låg-hög-axeln* och *attitydaxeln* (se avsnitt 2.1 nedan). Baserat på detta första intuitiva intryck kommer jag att formulera ett antal påståenden om textens stil som jag till sist kommer att belägga på några utvalda språkliga nivåer enligt Melin och Langes instruktioner (1985:12f.). De språknivåer jag valt att arbeta med är *den lexikala nivån*, *den syntaktiska nivån* och *stilfigurer* (se *Teoretisk bakgrund* för beskrivning).

Efter detta kommer jag i avsnittet *Översättningsproblem* att ta upp specifika problem som uppstått under översättningsarbetets gång. Här kommer jag att presentera exempel på vanskliga element i källtexten och motivera mina lösningar. Här kommer jag även att ta upp de eventuella fall då jag känt mig nödgad att ändra min första översättning efter att ha analyserat källtexten. Även dessa eventuella ändringar kommer att diskuteras och motiveras.

Eftersom källtexten innehåller många metaforer och långa liknelser som ofta är mycket vanskliga att översätta har även ett speciellt avsnitt tillägnats denna problematik samt möjliga lösningar (se även *Teoretisk bakgrund* ovan). Här utgår jag från de tankegångar om olika sätt att översätta metaforer som presenteras i Yvonne Lindqvists doktorsavhandling *Översättning som social praktik. Toni Morrison och Harlequinserien Passion på svenska.* (2002:155ff). Nedan följer en beskrivning av de val som står till översättarens förfogande vid översättning av bildspråk enligt denna modell. Modellen är baserad på ett schema över olika möjligheter att översätta metaforer som utarbetats av van den Broeck (1981:78) som av Lindqvist har anpassats och kompletterats med Tourys (1995:83) idéer om hur man kan studera översättning av metaforer med ett målspråksfokus (Lindqvist 2002:155 m. hänv.). Det måste dock understrykas att Lindqvist i sin studie fokuserar på den färdiga måltexten, inte översättningsprocessen: ”Dels undersöks i hur stor utsträckning den enskilda språkliga bilden i källtexten bevaras i översättningen, dels i vilken grad bildspråk över huvud taget kvarstår som bildspråk.” (Lindqvist:2002:146). Modellen är alltså inte tänkt som en hjälp för översättare att visa vilka strategier

som står till buds utan är snarare en uppställning av de strategier som redan används av översättare. Trots detta tycker jag att uppställningen är lämplig för mitt syfte eftersom den faktisk visar på ett överskådligt sätt vilka möjliga alternativ som finns för översättning av bildspråk.

Figur 1: De olika val som står till översättarens förfogande vid översättning av bildspråk. Exemplet i figuren gäller bildspråk för ålderdomen. (Enligt Lindqvist 2002:156).

Källspråksuttryck	Målspråksuttryck	Överföringsmönster	Överföringssätt
The dusk of life	Livets skymning	Korresponderande sakled & bildled	2. Översättning "sensu strictu"
The dusk of life	Livets höst	Korresponderande sakled annat bildled	2. Bildersättning
The dusk of life	Ålderdomen	Korresponderande betydelse	3. Bildförlust
Old age	Livets skymning	Korresponderande betydelse	4. Bildvinst
The dusk of life	-	Ingen korresponderande betydelse	5. Bildstrykning
-	Livets skymning	Ingen korresponderande betydelse	6. Bildtillägg

Den första kategorin av överföringssätt ovan innebär att det aktuella uttrycket skrivs om ordagrant på målspråket. Om man istället väljer det andra överföringssättet som benämns *bildersättning* byter man ut källspråksbildledet mot ett annat målspråksbildled. *Bildförlust* (kategori 3) innebär att man väljer att inte behålla det bildliga uttrycket i översättningen. Istället överför man den sakliga betydelsen. Vid överföringssättet *bildvinst* är förhållandet det omvända: ett icke-bildligt uttryck i översätts med ett bildligt uttryck. Bildstrykning (kategori 5) betyder att källspråksuttrycket stryks helt och hållet och alltså utelämnas i översättningen. Den sjätte och sista kategorin i modellen innebär att översättaren lägger till ett bildligt uttryck som inte finns i källtexten.

## 1.6 Om författaren

Källtextens författare Dacia Maraini föddes 1936 i Fiesole utanför Florens. Hennes far var den välkände etnologen Fosco Maraini och Dacia tillbringade sin tidiga barndom i Japan där fadern bedrev forskning. På grund av föräldrarnas antifascistiska hållning internerades familjen i ett koncentrationsläger under de sista åren av andra världskriget. Efter kriget bosatte sig familjen i staden Bagheria på Sicilien där Dacias mor, konstnären Topazia Alliata hade sina rötter. Dacia studerade i Palermo, Florens och Rom och började sin karriär som skribent med att skriva artiklar i litteraturtidskrifter.

Hennes första roman *La vacanza* publicerades 1962 och hon har därefter gett ut åtta romaner till och vunnit flera priser, exempelvis International *Formentor Prize* 1963 för sin andra roman *L'età di malessere* samt *Premio Strega* 1999 för *La lungha vita di Marianna Ucria*. Maraini har även skrivit poesi och uppsatser och var med att grunda och etablera två teatrar varav den ena, *La Maddalena* i Rom är en feministisk experimentell teater. Hon har också skrivit ett antal pjäser som satts upp runt om i världen, bl. a. *Manifesto* (1972-73), *Mary Stuart* (1975) och *Dialogo di una prostituta el il suo cliente* (1978).

Dacia Maraini är numera en av de mest kända italienska författarinnorna och är troligen den mest översatta. Två av hennes böcker finns översatta till svenska, nämligen *Olustens år* och *Den stumma hertiginnan*. Hon är fortsatt aktiv i feministiska frågor som kommentator angående politik och samhälle, framför allt i kolumner i nyhetstidningar och veckotidningar. (All information hämtad från Dacia Marainis officiella hemsida 2008-04-15).

## 1.7 Om romanen *Voci*

*Voci* (Röster) är en deckarroman som kom ut 1994. Den finns översatt till flera språk men inte svenska. Bokens huvudperson är journalisten Michela Canova som arbetar på en radiostation. När hon kommer tillbaka hem efter en resa får hon veta att hennes granne Angela Bari har blivit mördad i sitt hem. Trots att denna Angela bodde precis mitt emot Michela kände hon henne inte och vet egentligen ingenting om henne. Mordet väcker både obehag och frågor. Vem var denna Angela och varför blev hon mördad? När Michela lyssnar av sin telefonsvarare hittar hon till sin stora förvåning några avbrutna meddelanden från en okänd kvinna som vill ha kontakt med henne. Michela känner igen rösten: det är den mördade Angela Baris, och meddelandet spelades in samma dag som hon ska ha mördats. Som genom ödets nyck bestämmer chefen för radiostationen att de ska ha en serie om olösta brott, vilket ytterligare förstärker Michelas engagemang som driver henne att försöka hitta den mystiska grannens mördare. Genom otaliga intervjuer med människor som på olika sätt har haft någon relation till Angela får både Michela och läsarna en allt klarare bild av hennes sorgliga öde.

## 2 Resultat

Nedan följer först resultaten av den stilistiska analysen av källtexten som baserats på Melin och Langes metod. Sedan tar jag upp översättningsproblematik för textens olika nivåer. Jag tar också upp problem rörande skillnader mellan källspråskulturen och målspråskulturen. Slutligen presenterar jag problem beträffande bildspråket i källtexten och applicerar Lindqvists modell (se *Metod* ovan) på de metaforer och liknelser som jag finner svåröversatta.

### 2.1 Stilistisk analys av källtexten i sin helhet

Som jag tidigare nämnt har jag som utgångspunkt för min analys valt att karaktärisera romanens stil enligt Melin och Langes stilaxlar som presenteras i *Att analysera text* (1985:10 ff.). Enligt deras anvisningar (Melin & Lange 1985:12) har jag valt att koncentrera mig på några av stilaxlarna som jag bedömer vara av särskilt stort intresse, nämligen *tal-skrift-axeln*, *låg-hög-axeln*, *attityd-axeln*, *affekt-axeln* samt *påtaglighetsaxeln*. Nedan följer en beskrivning av dessa axlar. Orden som är markerade med fetstil avser den beskrivning som jag anser passa bäst in på min källtext. Jag kommer också att kommentera mina stilpåståenden för att visa hur jag tänkt.

#### 2.1.1 De valda stilaxlarna tillämpade på texten

Tal-skrift-axel	<b>konkret</b>	<b>abstrakt</b>	
	lätt	akademisk	
	låg	svår	
	konstlös	<b>hög</b>	
	<b>vardaglig</b>	<b>konstfull</b>	
	lätt	<b>litterär</b>	
	dialektal	<b>lärd</b>	
		tung	
Låg-hög-axel	låg	<b>neutral</b>	<b>hög</b>
	vulgär	<b>normal</b>	högtidlig
	grov	<b>vardaglig</b>	<b>konstfull</b>
		nykter	
Attityd-axel	naiv		

	ironisk undervisande/didaktisk <b>subjektiv</b> <b>moraliserande</b> <b>sentimental</b> humoristisk	objektiv
Affekt-axel	likgiltig hårdkokt <b>seriös</b>	<b>engagerad</b> <b>känslösam</b> skämtsam extatisk patetisk
Påtaglighetsaxel	<b>konkret</b> <b>sinnlig</b> <b>visuell</b> <b>målerisk</b> åskådlig <b>dramatisk</b> <b>scenisk</b> <b>dialogisk</b>	<b>abstrakt</b>

### 2.1.2 Stilistisk analys av språket

Även här har jag alltså utgått från Melin och Lange, närmare bestämt från deras stilistiska modell för språket (1985:13ff.). Utifrån denna modell ska jag sedan försöka belägga mina tidigare påståenden om stil. Av de sex nivåer som modellen innehåller har jag valt att titta närmare på tre, nämligen den *lexikala* och den *syntaktiska* nivån samt nivån som betecknas *stilfigurer*. Vidare är beläggen försedda med hänvisningar samt kommentar.

### 2.1.3 Belägg av stilpåståenden

Här presenterar jag mina stilpåståenden om källtexten och belägger dessa enligt Melin och Langes modell (1985:15) dels med hjälp av kommentarer och dels med hjälp av exempel ur texten. Dessa exempel presenteras både på källtextens originalspråk samt i min svenska översättning. Radhänvisningar för både källtext och måltext finns uppgivna inom parentes efter varje exempel. Kursiveringarna i exemplen markerar vad i texten som åsyftas.

#### **Påståenden som ska prövas:**

1. Det finns ett symboliskt plan i texten.
2. Författaren är närvarande i texten.

3. Stilen är lyrisk.
4. Stilen realistisk
5. Stilen är inte enhetlig. Denna kontrast är ett viktigt stilmedel i texten.

### 1. Det finns ett symboliskt plan i texten

I kapitel 29 beskrivs att en spindel återigen tagit sig in till huvudpersonen Michela Canovas skrivbord på kontoret trots att hon två dagar tidigare släppt ut den genom fönstret. Denna spindel kan ses som en symbol för något undermedvetet och obehagligt, något som Michela vill bli av med men inte lyckas tränga bort. Trots att hon flera gånger släppt ut spindeln återvänder den gång på gång och pockar på uppmärksamhet. Även spindelns trådar kan betraktas som symboler för ledtrådar. Det italienska ordet *filò* både den bokstavliga betydelsen av *tråd* och den bildliga betydelsen *ledtråd* (se exv. PIO). Spindelns tråd binder samman bordslampan med en pensel och kanske vill spindeln på detta sätt göra Michela uppmärksam på hur hon ska arbeta för att lösa gåtan med mordet på grannen. I en utvidgning av denna tanke väver Michela i likhet med spindel ett slags nät som i slutändan kommer att leda till att den skyldige s.a.s. kan fångas in.

Romanens röster, som ju utgör den röda tråden genom hela boken kan också ses som symboler för de personer de ger uttryck åt, sina ”ägare”. Rösterna förmedlar ofta information som deras ägare inte är medvetna om och framställs som besjälade (Se även punkt 3 nedan).

### 2. Författaren är närvarande i texten

Romanen berättas i jagform, visserligen inte direkt av författaren själv men indirekt genom huvudpersonen Michela Canova, som jag personligen upplever vara författarens alter ego. Att jag har den uppfattningen beror till stor del på att jag läst på om författaren och därför känner till hennes bakgrund och stora engagemang i politiska och feministiska frågor (se *Om författaren* ovan). Därmed är det inte säkert att alla läsare upplever det på samma sätt även om jag tror att många italienska läsare av romanen gör det tack vare att Dacia Maraini är välkänd i sitt hemland. Min tolkning är hursomhelst att författaren genom sitt alter ego ger uttryck för sina egna känslor och tankar och låter Michela reflektera över det som gäcker, oroar och fascinerar henne. Poliskommissarien Adele Sòfias uppmaning i sista kapitlet att Michela borde skriva en bok om det inträffade förstärker ytterligare den känslan, vilket möjligen är en medveten strategi från författarens sida.

### 3. Stilen är lyrisk

Texten är full av metaforer, liknelser och besjälningar, ofta i kombination. Metaforer är nedan markerade med understrykning, liknelser med fetstil samt besjälningar i kursiv stil. Ibland är det dock svårt att kategorisera formuleringar

som tillhörande en viss kategori eftersom de tenderar att överlappa varandra. Exempel på bildspråk:

”Le voci **sono corpi in moto** e hanno ciascuna l’ambiguità e la complessità degli organismi viventi; belli o brutti, deboli o forti che siano, sono percorse da vene lunghissime di un azzurro che mette tenerezza, seminate di costellazioni di nei come un cielo notturno ed è difficile *metterle a tacere* come si fa con le parole cartacee di un libro.” (479). – Exakt översättning: ”Rösterna **är kroppar i rörelse** och de har var och en de levande organismernas motsägelsefullhet och komplexitet. Vare sig de är vackra eller fula, svaga eller starka, har de flutit fram genom långa, långa ådror av en färg så blå att den väcker ömhet. De är utströdda i konstellationer av födelsemärken som en natthimmel och det är svårt att *få dem att tiga* som man gör med pappersorden i en bok.”

(För kommentar om detta stycke samt slutgiltig översättning se avsnitt 2.2.3-2.2.4. nedan).

”[...] ma quello stare al chiuso, nel silenzio di una casa vuota *le avvilisce; non amano stare sole*, le mie piante e *me lo dicono con voci chioce* in un sussurro dietro le spalle.” (84). – Exakt översättning: ”Men att vara ensam i en tyst och tom lägenhet *gör dem förtvylade. De tycker inte om att vara ensam*, mina växter, och *det säger de till mig med sträva röster* i en viskning bakom min rygg.” (För slutgiltig översättning se rad 66 i måltextern).

”Il mio pensiero, **come un asino giallo** visto una volta in un quadro di Chagall, *tende misteriosamente a volare fuori della cornice*.” (91). – ”Tanken *vill* på något mystiskt sätt dyka upp på näthinnan, **som en gul åsna** jag en gång såg på en målning av Chagall.” (71).

”La voce [...] mi è sembrata *velata, come di tema di esporsi e infastidire*, una voce piegata su se stessa, resa opaca dalla ritrosia, con dei guizzi inaspettati di ardimento e di allegria” (110). – ”Rösten [...] verkade *beslöjad, som av rädsla för att exponera sig och besvära*, en röst som vikts ned i sig självy, *som blivit matt av motsträvighet, med några oväntade ryck av djärvhet och glädje*.” (84).

”**Un sorriso da coniglio**, avevo pensato vedendola la prima volta, *timido e timoroso come di chi è abituato a rosicchiare pensieri segreti*” (106). – ”**Ett kaninleende**, hade jag tänkt första gången jag såg henne, *ett blygt och skrämt leende som hos någon som är van vid att gnaga på hemliga tankar*.” (81).

”la sfinge *sembra sorridere sorniona*.” (465). – ”Sfinxen *verkar le hemlighetsfullt*.” (354).

Texten innehåller flera stilfigurer, exempelvis *hopning*:

”*rabbia, gelosia, orgoglio, pregiudizio, delirio, paura* [...]” (436). – ”*ilska, svartsjuka, stolthet, fördomsfullhet, delirium, rädsla* [...]” (332):

#### 4. Stilen är realistisk

I kontrast till den lyriska konstfulla stilen står vardagliga syntaktiska inslag i form av de många dialogerna som ger romanen en talspråklig och realistisk karaktär. Denna dialog är ett bra exempel på detta (rad 409 resp. 310):

”Si è sparato un colpo di fucile in bocca” sento che dice.

”Ma chi?”

”Glauco Elia.”



”Dove?”

”Han sköt sig själv med ett gevär i munnen” hör jag att hon säger.

”Vem då?”

”Glaucio Elia.”

”Var någonstans?”

Författaren verkar också vilja ge dialogerna en realistisk karaktär genom sin användning av interpunktion. Hon använder ofta tre punkter istället för vanlig punkt eller kommatecken, vilket enligt min mening kan och bör uppfattas som ett slags talspråksmarkör genom att markera de naturliga pauser som uppstår i talflödet. Ex:

”è una guardia carceraria, ecco cos'è...sta lì a controllare che non usciamo dal seminato, che non pestiamo i piedi a qualche protetto...” (218). ”Han är en fängelsevakt, det är vad han är... Han är här för att kontrollera så att vi inte avviker från ämnet, att vi inte besudlar fötterna på någon skyddsling...” (165).

”Quindi ha mentito sull'ultima parte della visita notturna... mi aveva quasi commossa con la sua richiesta di essere creduto...anche se credergli avrebbe significato dare la colpa a Marco...” (422). – ”Alltså ljög han om den sista delen av sitt nattliga besök... Jag blev nästan rörd av hans bön om att bli trodd... Men om jag hade trott honom hade det inneburit att ge Marco skulden...” (321).

”è quello... finalmente sappiamo chi ha ucciso Angela Bari.” (415). – ”Det stämmer... Nu vet vi äntligen vem som mördade Angela Bari.” (315).

Texten innehåller framförallt konkreta ord som beskriver vad personerna gör samt deras omgivning. Ex:

”Mi seggo davanti alla *scrivania* ad un *mucchietto di lettere*” (88) – ”Jag sätter mig vid skrivbordet framför en *hög med post*.” (69).

Typiskt för denna källtext verkar vara de många adjektiven och adverbena, framför allt i den berättande texten. Dessa bidrar ofta till att göra texten realistisk. Ex:

”le penne *conficcate* dentro” (366) – ”med pennor *nedstuckna i*” (279), ”ha un corpo *minuto e chiaro*, con delle *zampine sottili e retrattili*” (378) – ”en *späd och ljus* kropp med små *tunna, hopdragbara* ben” (285).

Författaren verkar ha en viss förkärlek för en s.k. parataktisk meningsbyggnad, d.v.s. för att stapla huvudsatser på varandra. Detta anses vanligen mest typiskt för talspråk (Birgitta Englund Dimitrova, pers. komm. 2008-04-25), vilket också ger en mer realistisk karaktär åt texten. Ex:

”Lo sguardo mi va al segnalatore della segreteria telefonica: l'occhio rosso lampeggia imperioso. Premo il bottone e faccio scorrere il nastro” (142). – ”Min blick dras till lampan på telefonsvararen. Det röda ögat lyser uppfordrande. Jag trycker på knappen så att bandet spelas upp”. (105).

## 5. Stilen är inte enhetlig – kontrast är ett viktigt stilmedel

Kontrastverkan mellan den lyriska stilen i den berättande texten och de realistiska dialogerna verkar vara ett viktigt stilmedel i hela boken. Det råder även brist på enhetlighet i hur dialogerna är formulerade. På flera ställen finns dialoger som jag inte upplever vara helt naturliga eller realistiska p.g.a. att språket känns för högt och nästan krystat. Möjligen är detta en medveten strategi från författarens sida som har till syfte att visa en tydlig skillnad mellan de olika karaktärernas sätt att uttrycka sig p.g.a. deras olika utbildningsnivå och ålder. I exemplet nedan är det en professor som talar, vilket kanske ska motivera det lite högtravande och lärda språket. Hursomhelst förstärker skillnaden i stilnivå mellan dialogerna känslan av att romanen i sin helhet är full av kontraster. Ex:

“Gabriele caro, ha mai pensato di prendersi una stanza fuori casa, dove vivere un poco solo... questa convivenza mi sembra infelice... tocca a lei andarsene, lo sa, e invece da noi i figli restano in casa, disperati, pieni di odio, malati di rancore, ma restano, restano fino allo sfinimento, fino alla catastrofe...” (290) – ”Snälla Gabriele, har du aldrig funderat på att skaffa ett rum någon annanstans där du kan bo lite själv... Jag tycker det verkar olyckligt att du bor med dem... Det är dags att flytta hemifrån, det vet du. Men här hos oss bor barnen kvar hemma, desperata, fulla av hat, sjuka av agg, men de bor kvar, de bor kvar tills de blir utmattade, tills katastrofen är ett faktum...” (224).

Romanens många dialoger med realistiska talsituationer som rör sig kring konkreta händelser bidrar till att språket ofta känns mycket konkret. Å andra sidan kontrasteras detta av huvudpersonens ganska svävande tankegångar, iakttagelser och spekulationer kring sin omgivning som ofta uttrycks med bildspråk och symboler, vilket även ger språket en abstrakt stilnivå.

Författarens subjektivitet tar sig uttryck i huvudpersonens känsloladdade och innerliga engagemang i ämnet brott mot kvinnor i allmänhet och mordet på Angela Bari i synnerhet. Samtidigt visar författaren genom sin framställning att hon är seriös och insatt i frågan.

Texten domineras av svåra ord. Exempel på ord som jag bedömer tillhöra ett högre register är ”*appartenga*” (241) *tillhör*, ”*coricarsi*” (274) *lägga sig (sexuellt)*, ”*testimonianza*” (278) *vittnesbörd*, ”*immiserire*” (307) *olyckliggöra*. Det märks tydligt att författaren är lärd och att hon lägger sig vinn om att hålla en hög stilnivå. Språket är så gott som aldrig lågt eller vulgärt utan spänner från det vardagliga och neutrala mittenläget till det höga, utsmyckade och poetiska.

Den parataktiska meningsbyggnaden ger källtexten en realistisk och talspråklig karaktär, vilket bildar kontrast till det lärda, skriftspråkliga ordförrådet.

### Sammanfattning

Romanen *Voci* är skriven av en engagerad författare som känner starkt för de frågor som boken kretsar kring. Textens tema har ett starkt budskap som författaren vill förmedla till läsaren. Framställningen ligger på två plan, dels ett

realistiskt, konkret och dels ett symboliskt, abstrakt plan. Bokens titel *Röster* kan exempelvis ses som en symbol för de människor som rösterna ger uttryck åt. Stilen är en sammansättning mellan det högstämnda, poetiska och det vardagliga, realistiska. Denna kontrast är ett viktigt stilmedel i texten.

## 2.2 Översättningsproblem

Nedan tar jag upp några exempel från källtexten som jag upplevt vara problematiska på olika sätt. Med problematiska avser jag olika element i källtexten som inte har haft självklara lösningar och som jag därför ägnat extra uppmärksamhet. Problemen har delats in i kategorier baserat på språknivåerna ovan (se *Teoretisk bakgrund*). Varje kategori förses med exempel och diskuterande kommentarer. Här presenteras även eventuella exempel på att jag ändrat min första översättningsversion efter att jag analyserat källtexten. Även problem rörande olika kulturella skillnader samt bildspråksproblematik tas upp nedan.

### 2.2.1 Problem inom de valda språkliga nivåerna

Här tar jag upp några problematiska exempel från källtexten som motsvarar det språkliga nivåer som jag tidigare presenterat (se *Stilistisk analys av språket* ovan). Varje exempel diskuteras och de valda översättningsstrategierna motiveras.

#### *Den lexikala nivån*

##### Poetiska ord

I frasen ”puro furore achilleo” (448) utgör ordet *achilleo* ett problem eftersom något motsvarande inte finns på svenska. Ordet är ett adjektiv som är bildat av namnet på den romerska guden Akilles. Men att översätta ”med ren akillevsk ilska” skulle varken bli korrekt eller idiomatiskt. Därför har jag uteslutit ordet och försökt att kompensera det genom att ta fasta på att det rör sig om en anspelning på en gud: ”ett gudarnas rena raseri”. Denna lösning tycker jag är bra eftersom den har en bra rytm. Dessutom allitererar r-ljudet i de två sista orden, vilket ger en extra poetisk prägel.

##### Ordklass

Ordet *convivenza* i meningen ”questa convivenza mi sembra infelice...” (291) är ett verbalsubstantiv som på svenska skulle motsvaras av *samboende* eller *samlevnad*. I en svensk text ger dock verbalsubstantiv en mycket formell och styltig prägel, vilket jag vill undvika. Därför jag gjort en omskrivning av ordet som jag tycker känns mer naturlig i sammanhanget. Denna mening går över huvud taget inte att översätta utan att göra en omskrivning eftersom resultatet då

skulle bli det föga idiomatiska ”Denna samlevnad tycks mig olycklig...” Min översättning lyder istället: ”Jag tycker det verkar olyckligt att du bor med dem...” (225).

*Den syntaktiska nivån*

Långa meningar. Ex:

”be’ il movente, ma chiamiamolo motore dell’aggressione, è poco chiaro; Gadda chiamerebbe la storia un ”pasticciaccio brutto”: rabbia, gelosia, orgoglio, pregiudizio, delirio, paura, viltà, desiderio, frustrazione sessuale, senso di colpa, puro furore achilleo, da eroe tradito, non so, probabilmente tutte queste cose messe insieme con l’ingordigia propria degli egocentrici genialoidi...” (434).

Här har vi egentligen – kanske föga förvånande – en kombination av två problem, nämligen meningslängd och interpunktion. Meningen är hela fem rader lång, vilket hade kunnat undvikas om författaren valt punkt istället för kommatecken och semikolon. En sådan lösning hade kanske ökat läsbarheten även på originalspråket och det är den lösning jag valt i min måltext. Detta eftersom jag bedömer att detta textavsnitt skulle bli alltför tung att läsa om den hade skrivits som en enda mening. Jag har därför helt enkelt bytt ut semikolonet samt det första, det näst sista och det sista kommatecknet mot punkter för att på detta sätt korta av meningen och avgränsa de olika satserna i sammanhängande avsnitt:

”Nåja, den drivande. Men om vi kallar honom för aggressionens motor, det blir ju inte särskilt tydligt. Gadda skulle ha kallat den här historien för ”en enda förskräcklig röra”: ilska, svartsjuka, stolthet, fördomsfullhet, delirium, rädsla, feghet, begär, sexuell frustration, skuldkänslor, ett gudarnas rena raseri, som hos en förrådd hjälte. Jag vet inte. Förmodligen alla de här sakerna i kombination med de egocentriska så kallade geniernas egen girighet...” (330).

Interpunktion. Ex:

”Sembrerebbe uno che parla di un altro, uno sconosciuto che senza saperlo adopera le sue stesse mani...ci sono molte verità nella cassetta e molte omissioni... la voce è bella, suadente... sembra proprio che voglia proteggere, nonostante il giudizio negativo che ne dà, l’altro inquilino della mente, il fratello vampiro... Il movente, ma che termine brutto, lei ha ragione quando mi rabuffa perché uso un linguaggio inerte e inespessivo, non dice così? [...]” (426).

I de fyra första raderna i exemplet ovan använder författaren tre punkter istället för punkt eller kommatecken, vilket ger en känsla av talspråk genom att markera tankepauser eller avbrott i talflödet. Här har jag valt att i stort sett följa originalets interpunktion eftersom jag anser att det har en funktion som fungerar även på svenska. Jag har dock gjort ett undantag genom att sätta punkt efter ”trots det negativa omdöme du ger den”. Detta beror på att syftningen annars inte blir tydlig och riskerar att missförstås:

”Det var som om han pratade om någon annan, någon okänd som utan att veta det använde hans händer... Det finns många sanningar på bandet och många utelämnningar... Han har en vacker röst, övertygande... Den ger verkligen sken av att vilja beskydda den andre, trots det negativa omdöme du ger den. Den andre som han härbärgerar i sitt huvud, den onde tvillingen...” (324).

Från och med den fjärde raden används istället kommatecken där jag själv hade förväntat mig en punkt. Funktionen av denna kommaterering verkar vara ungefär samma som för trepunktskommateringen, nämligen att förstärka känslan av talspråk. I detta fall tycker jag dock inte att det fungerar lika bra eftersom jag upplever meningens satser och fraser som separata enheter som bör avgränsas med punkt:

”Den drivande. Men vilket dåligt ordval. Du gör rätt i att förebrå mig för att jag använder ett sådant kraftlöst och uttryckslost språkbruk. Är det inte så du brukar säga? [...]” (328).

Parataktisk meningsbyggnad. Ex:

”Sembra si sia scordato completamente di me, è inutile aspettarlo; lo saluto e me ne torno alla radio.” (357).

Med bibehållen parataktisk struktur (och interpunktion) skulle meningen kunna se ut så här:

”Han verkar helt ha glömt bort mig, det är lönlöst att vänta på honom; jag säger hejdå och går tillbaka till radiostationen.”

Här har jag dock valt att ändra interpunktionen och dela av meningen i två. Dessutom har jag lagt till den samordnande konjunktionen *och* för att undvika att sätta två huvudsatser efter varandra. Jag har även tillagt ett *så* för att ge en känsla av orsak och verkan. Dessa förändringar har jag gjort för att öka flytet och läsbarheten eftersom jag bedömer att texten vinner på det:

”Han verkar helt ha glömt bort mig och det är lönlöst att vänta på honom. Så jag säger hejdå och går tillbaka till radiostationen.” (372).

### *Stilfigurer*

Följande textstycke innehåller inte mindre än två anaforer, dels upprepningen av *restano* (kursiverat nedan) och dels upprepningen av *fino* (fetstil nedan). Dessutom används här stegring i form av den stigande intensitetsgraden (understruket):

“e invece da noi i figli *restano* in casa, disperati, pieni di odio, malati di rancore, ma *restano*, *restano* **fino** allo sfinimento, **fino** alla catastrofe...” (292).

Det problematiska i det här fallet är översättningen av *restano* som är tredje person plural av verbet *restare* som betyder ”dröja, stanna (bli, finnas) kvar, förbli, kvarstå, restera, återstå” (enligt PIO). Men i detta fall har ordet

bemärkelsen *bo kvar* eftersom det första gången det uppträder står före ”in casa” som betyder *hemma*. När jag översatte denna text valde jag att översätta det första *restano* med *bor kvar* och de följande två med *stannar kvar*. Men efter att ha analyserat texten och blivit medveten om att det här rör sig just om en anaför kände jag min tvungen att ändra översättningen för att upprepningen inte skulle gå förlorad. Resultatet känns mer rättvisande eftersom den bevarar originalets anaför, vilket gör texten mer rytmisk och poetisk:

“Men här hos oss *bor* barnen *kvar* hemma, desperata, fulla av hat, sjuka av agg, men de *bor kvar*, de *bor kvar tills* de blir utmattade, *tills* katastrofen är ett faktum...” (226).

### 2.2.2 Problem rörande kulturella skillnader

När man översätter från ett språk till ett annat stöter man oundvikligen på ord, begrepp eller företeelser som skiljer sig åt mellan källspråskultur och målspråskultur. Nedan tar jag upp några exempel på sådana problem.

#### *Tilltal*

Som jag redan nämnt (se *Teoretisk bakgrund*) har jag valt en acceptansinriktad översättningsstrategi när det gäller just tilltalet eftersom jag befärrar att användningen av ni-tilltal och tituleringar kan uppfattas som störande i en svensk måltext. I många fall går det lätt att ändra till du-tilltal utan att det får några konsekvenser för nyanseringen av budskapet. I nedanstående exempel verkar dock ett skifte i tilltalet ha en specifik betydelse som är svår att få fram i en svensk översättning. Här är det ett samtal mellan professor Baldi och tonårspojken Gabriele som har ringt in till radioprogrammet. Först duar professorn pojken (rad 247 resp. 188):

”Lo sai qual è il tema di oggi?”

”Sì, ho telefonato per questo.”

”Non mi dirai che a diciasette anni hai delle tentazioni al delitto?”

”Odio mio padre, vorrei ucciderlo.”

”È naturale, caro Gabriele, alla tua età si vuole prendere le distanze da chi ci assomiglia di più, da chi ha un potere su di noi... [...]”

”Vet du vad dagens ämne är?”

”Ja, det är därför jag ringer.”

”Du menar väl inte att du vid sjutton års ålder är frestad att begå ett brott?”

”Jag hatar min pappa, jag skulle vilja döda honom.”

”Det är bara naturligt, Gabriele, att man i din ålder vill ta avstånd från dem som man liknar mest, från dem som har makt över en... [...]”

En liten stund in i samtalet börjar han plötsligt nia pojken:

”Immagino che lei con questa madre bambina vada perfettamente d'accordo.” (267) (“Jag kan tänka mig att ni kommer väldigt bra överens med denna barnsliga mamma.”)

Detta niande fortsätter sedan en stund till professorn återtår duandet:

”Tu devi cercare di capire tuo parde, caro Gabriele, non solo giudicarlo, devi capire la sua stanchezza, la sua vecchiaia, la sua povertà. Tu sei giovane, lui è vecchio, lasciagli vivere in pace questi ultimi anni, non te ne pentirai... sii indulgente come lo sono le persone forti, non ti immiserire in un accanimento che fa male a te e a lui...” (302). – ”Du måste försöka förstå din far, Gabriele, inte bara döma honom. Du måste förstå att han är trött, gammal och fattig. Du är ung, han är gammal. Låt honom vara ifred de här sista åren så kommer du inte att ångra dig sedan... Var så överseende som starka människor är och gör dig inte olycklig i ett raseri som skadar både dig och honom...” (233).

Min egen uppfattning är att professorn ändrar tilltal av rent strategiska skäl, nämligen för att vinna pojkens förtroende genom att tilltala honom som man tilltalar en vuxen. Frågan är varför han sedan går tillbaka till att dua honom. Kanske låter författaren professorn på detta sätt inta en faderlig och sträng roll som förmanar pojken. Duandet kan tolkas som en medveten markering från professorns sida, eller så sker det omedvetet p.g.a. att ämnet ligger honom varmt om hjärtat. Hur som helst är detta skifte mycket svårt att försöka förmedla på svenska eftersom vi vanligen duar alla. Jag diskuterade problemet med min språkgranskare och vi kan överens om att det inte är nödvändigt att försöka översätta detta skifte i artighet eftersom det inte kan göras på ett naturligt sätt. Därför har jag här valt ett du-tilltal utan att försöka kompensera för förlusten av skiftet.

Eftersom jag genomgående har valt ett du-tilltal innebär det att huvudpersonens radiodirektören i min översättning måste tilltala Michela Canova med förnamn istället för efternamn. Källtexten lyder:

”No, mi fido, Canova, so che lei lavora bene, con scrupolo.” (352) (Nej, jag litar på [er] Canova. Jag vet att ni jobbar bra och samvetsgrant.)

Visserligen skulle man kunna tänka sig att man även på vissa svenska arbetsplatser använder efternamnen istället för förnamnen när man tilltalar sina kollegor. Jag bedömer dock att den användningen inte är ett uttryck för artighet, vilket är fallet i den italienska kontexten, utan snarare grundar sig i ett slags jargong. Att dua och använda förnamn bör vara det absolut mest naturliga i en svensk kontext. Min översättning lyder därför:

”Nej, jag litar på dig Michela. Jag vet att du jobbar bra och samvetsgrant.” (268)

### *Lexikon*

Ordet *gattara* (172) på italienska avser en ofta äldre kvinna som frivilligt och regelbundet matar kringstrykande hemlösa katter. Sådana här kvinnor finns överallt Italien och är ett begrepp. Ofta finns det flera sådana här eldsjälur i en och samma stad och var och en brukar ha ett visst område där de matar ”sina” katter (Welin-Vessberg, pers. komm. 2008-04-28). *Gatarra* går därför inte att översätta exakt eftersom företeelsen inte finns i Sverige på samma sätt. Dock

finns även här kattälskare – ofta äldre kvinnor – som matar och ser efter hemlösa katter även om de brukar ta hem dem till sig. Här brukar man ibland tala om katt-tanter och just ordet *katt-tant* är det ord som jag och min språkgranskare bedömer vara den närmaste synonymen till originalet, eftersom det antyder en äldre kvinna och för att det kan uppfattas både som nedlåtande och gulligt.

#### *Geografiska namn*

På ett ställe i källtexten beskrivs vilken väg huvudpersonen tar när hon har bråttom till arbetet på radiostationen:

”Passo per Piazza dei Ponziani, prendo via Titta Scarpetta. [...]” (171).

Här har vi två exempel på platsnamn i Rom, dels *Piazza dei Ponziani* som är ett torg och dels en gata som heter *via Titta Scarpetta*. Eftersom jag har valt en adekvansinriktad översättningsstrategi (se *Teoretisk bakgrund* ovan) strävar jag efter att behålla sådana här kulturspecifika element. Dock är problemet att en svensk utan kunskaper i italienska förmodligen inte vet att *piazza* betyder torg och att *via* betyder väg. Men frågan är om en svensk läsare behöver veta det för att få någon behållning av texten. En lösning skulle kunna vara att ta bort namnen helt men då skulle den kulturella kontexten försvinna, vilket skulle strida emot den översättningsstrategi jag valt. Jag diskuterade detta problem med min språkgranskare Monica Welin-Vessberg (2008-04-28). Hon tyckte att jag skulle låta namnen stå kvar oförändrade men att jag kunde lägga till ett slags förklaring i måltexten som visar läsaren att det rör sig om en genväg. Denna strategi är helt i enlighet med Newmarks *semantic translation* som ju tillåter översättaren att hjälpa läsaren med konnotationer om dessa bedöms vara av betydelse för att budskapet ska nå fram. Då jag i samråd med min språkgranskare bedömde en förklaring vara nödvändig i detta fall valde jag följande lösning:

”Jag åker över torget Piazza dei Ponziani, tar gatan Titta Scarpetta som är den snabbaste vägen, [...]” (129).

### 2.2.3 Bildspråksproblematik i källtexten

Ibland stöter man på liknelser och metaforer som är illa genomtänkta och som helt enkelt inte fungerar eftersom den avsedda effekten inte uppnås. Jämförelserna känns krystade och motsäger varandra. Även min källtext innehåller denna typ av problematiskt bildspråk. Romanens näst sista stycke innehåller följande enligt mig mycket märkligt formulerade framställning:

”Le voci sono corpi in moto e hanno ciascuna l’ambiguità e la complessità degli organismi viventi; belli o brutti, deboli o forti che siano, sono percorse da vene lunghissime di un azzurro che mette tenerezza, seminate di costellazioni di nei come un cielo notturno ed è difficile metterle a tacere come si fa con le parole cartacee di un libro.” (474).



En källtexttrogen och inte särskilt lyckad översättning till svenska skulle kunna lyda:

”Rösterna är kroppar i rörelse och de har var och en de levande organismernas motsägelsefullhet och komplexitet. Vare sig de är vackra eller fula, svaga eller starka, har de flutit fram genom långa, långa ådror av en färg så blå att den väcker ömhet. De är utströdda i konstellationer av födelsemärken som en natthimmel och det är svårt att få dem att tiga som man gör med pappersorden i en bok.”

Här har vi ett typiskt exempel på när två eller flera bilder krockar. Först jämförs rösterna med kroppar i rörelse, sedan tycks de byta form eftersom de liknas vid något som flyter fram genom ådror, vilket kan föra tankarna till blod. Ytterligare förvirring uppstår sedan när ådrorna beskrivs vara av en blå färg, vilket istället kan få läsaren att associera till vatten. Sedan uppstår ännu en krock när rösterna plötsligt jämförs med något som är utstrött i konstellationer på en natthimmel, vilket för tankarna till stjärnor. Men konstellationerna avser istället – något förvånande – födelsemärken eller skönhetsfläckar. Till sist verkar rösterna återgå till att vara just röster som det är svårt att få tyst på. Denna inkonsekvens i bildspråket får motsatt effekt än den som förmodligen är den avsedda; istället för att höja stilnivån och ge texten ett poetiskt uttryck blir resultatet istället ”platt fall”. Fenomenet med krockande bilder kallas *katakres* (Hellspong & Ledin 1997:141). Följden blir enligt min mening att läsaren istället för att beröras riskerar att bli förvirrad och föga imponerad. Effekten av Marainis ogenomtänkta liknelser är extra olycklig med tanke på att de är placerade i slutet av romanen och därför med stor sannolikhet lämnar ett starkt negativt avtryck hos läsaren och kanske s.a.s. besudlar intrycket av hela romanen. Det är väldigt synd eftersom boken till största delen faktiskt är väldigt välskriven. Mitt personliga intryck är att författaren verkligen har lagt sig vinn om att avsluta romanen med en poetisk slutkläm, men att ambitionen helt enkelt har överstigit förmågan.

#### 2.2.4 Lindqvists modell applicerad på exemplet

Som jag tidigare nämnt (se *Teoretisk bakgrund* ovan) är den modell som Lindqvist tar upp i sin avhandling egentligen inte avsedd att användas som något slags guide för översättare för vilka olika strategier som finns att välja mellan beträffande översättning av bildspråk. Trots detta anser jag uppställningen vara väldigt lämpligt för just detta syfte och jag kommer därför att hänvisa till den nedan.

Enligt Lindqvists undersökning tenderar översättare som arbetar adekvansinriktat att översätta bildspråket ”sensu stricto” – d.v.s. med korresponderande sakled och bildled – vilket förmodas tyda på att översättaren strävat efter att bevara textens form. Detta gäller oavsett om bildspråket är nyskapande eller konventionellt (2002:162f.). Dock menar hon att ”eftersom det är i det nyskapande bildspråket som författaren uttrycker sin egenart, torde det

vara av speciell vikt att för högprestigeöversättare att bevara detta bildspråk i måltexten och översätta det *sensu stricto*” (2002:164). Stålhammar menar att ”den nyskapande metaforen ställer högre krav på översättare” samt att den litterära metaforen riskerar att tolkas i underkant p.g.a. att nyanser och associationer går förlorade (1997:50).

Liknelserna i det ovan citerade stycket från källtexten är enligt min bedömning i allra högsta grad nyskapande. Källtexten är skönlitterär och med tanke på dess lärda stil anser jag den tillhöra högprestigelitteratur. Därför bör det alltså vara mest lämpligt att behålla både sakled och bildled i översättningen. Eftersom jag själv har som målsättning att vara så källtexttrogen som möjligt har jag försökt att hålla eventuella ändringar till ett absolut minimum. Men jag har också ett ansvar inför de tänkta läsarna och måste därför formulera måltexten så att de i största möjligaste mån får behållning av texten. Jag står alltså inför dilemmat att försöka vara lojal mot både sändare (författaren) och mottagare (läsaren). Därmed måste jag bedöma vad som s.a.s. fungerar och vad som inte gör det. För att få hjälp med detta problem har jag vänt mig till min språkgranskare Monica Welin-Vessberg (2008-04-28) som menar att det problematiska stycket ovan förmodligen framstår som lika märkligt formulerat för källtextmottagarna som de skulle göra för en svensk läsare (pers. komm. 2008-04-28). Därmed kan man med stor sannolikhet utsluta att det skulle röra sig om kulturella skillnader.

Fortfarande kvarstår dock det faktum att författaren har velat uttrycka sig just så här, vilket jag i alla händelser måste ta hänsyn till, i synnerhet med tanke på att jag valt en adekvansinriktad översättningsstrategi (se *Teoretisk bakgrund*). Av denna anledning har jag valt att behålla det mesta av bildspråket i stycket som det är, men har gjort två förändringar i texten. Den första förändringen gäller frasen ”sono percorse da vene lunghissime di un azzurro che mette tenerezza” som i en trogen översättning skulle lyda: ”har de flutit fram genom långa, långa ådror av en färg så blå att den väcker ömhet”. Hela denna fras – liksom resten av bilderna i stycket – utgör ett bildled, eftersom det enda sakledet i detta fall utgörs av den långa meningens subjekt, nämligen ”le voci” (rösterna). Denna bild anser jag inte fungera vare sig på käll- eller målspråk och har därför valt det översättningsalternativ som enligt Lindqvist modell kallas *bildersättning*. Detta innebär – som beteckningen antyder – att jag bytt ut originalets bildled mot en bild som jag anser passa bättre. Jag ville dock behålla det jag upplever vara det övergripande temat i ovanstående fras, nämligen att rösterna liknas vid något flytande. Men då jag inte tycker att *ådror* låter särskilt poetisk har jag valt bilden *källa*. Eftersom en källa är beskaffad annorlunda än ådror har jag även bytt ut ”har de flutit fram genom” mot det i detta sammanhang mer naturliga ”är de sprungna ur djupet av”. Den blå färgen känns också betydelsefull och det passar också associationsmässigt väl ihop med ordet *källa*, varför jag velat behålla den i måltexten. Dock har jag bytt ut det något krystade ”som väcker ömhet” mot en annan beskrivning som jag anser låter

poetisk: ”vars vatten har den ljuvligaste blå färg”. Min andra ändring gäller frasen ”konstellationer av födelsemärken” som jag personligen anser vara i det närmaste löjeväckande. Här valde jag mellan ännu en bildersättning, genom att byta ut *födelsemärken* mot *stjärnor*, vilket onekligen skulle kännas mer logiskt, och bildstrykning. Jag valde det sistnämnda av den enkla anledningen att jag inte ville s.a.s. göra våld på författarens mycket personliga och nyskapande bildspråk med något som skulle kunna uppfattas som banalt och klichéartat. Därför har jag helt enkelt strukit ordet *nei* (födelsemärken) utan att ersätta med något annat, och låter därmed läsaren själv inferera, d.v.s. dra egna slutsatser om vad som avses. Min översättning av ovannämnda stycke ser i sin helhet ut som följer:

”Varje röst har en klang av sanning som inte alltid sammanfaller med logikens orsak och verkan som ligger domaren Boni och Adele Söfia så varmt om hjärtat. Rösterna är kroppar i rörelse som var och en bär på de levande organismernas tvetydigheter och komplexitet. Vare sig de är vackra eller fula, svaga eller starka är de sprungna ur djupet av en källa vars vatten har den ljuvligaste blå färg, men de är utströdda i konstellationer som på en natthimmel och det är svårt att tysta dem som man tystar pappersorden i en bok.” (359).

*Dacia Marainis italienska originaltext och Janina Wannefjords svenska översättning är inte medtagna i den publicerade versionen av uppsatsen.*

### 3 Slutsatser och diskussion

Syftet med denna uppsats har varit att genom empiriska studier dels öka min egen medvetenhet kring översättningsproblematik och dels att pröva vad det eventuellt kan få för konsekvenser för översättningsprocessen att inte göra en analys inför översättningsarbetet. Min hypotes inför studien har varit att det är av stor vikt att göra en grundlig analys av källtexten innan översättningsarbetet påbörjas för att på detta sätt få en god övergripande uppfattning av eventuella problem och möjliga lösningar redan innan man börjar översätta.

Resultatet av min studie visar dock något förvånande att min översättningsprocess förmodligen inte blivit lidande av det faktum att jag inte analyserade texten innan jag började översätta den. I efterhand kan jag se att analysen förvisso har gett mig ökad insikt om stilistik i allmänhet och fördjupad förståelse för min källtext i synnerhet, men jag kan inte urskilja några påtagliga fördelar med att genomföra en analys inför arbetet med texten. Detta påstående motiverar jag med att jag endast i ett enda fall har ändrat min första översättning efter att ha gjort analysen. Detta fall gäller översättningen av den anaforiska framställningen som presenteras ovan (se *Översättningsproblematik* sid. 19).

En förklaring till att mitt arbetssätt inte fått några påtagliga konsekvenser för översättningsprocessen kan vara att varje enskilt problem måste lösas individuellt oavsett om översättaren redan innan översättningsarbetet påbörjats har varit medveten om att just den typen av problem förekommer i texten. Att i förhand veta om att källtexten innehåller exempelvis många långa meningar gör alltså inte per automatik att översättaren kan bestämma en strategi för hur problemet med långa meningar ska lösas. En mycket lång mening behöver för det första inte utgöra ett problem i rätt sammanhang. Men i de fall då en lång mening gör texten tung och klumpig finns flera lösningar att välja mellan, t.ex. att dela av meningen i två kortare meningar, att göra en omskrivning eller att skjuta in en konjunktion för att göra texten mer flytande. Med andra ord finns ingen universallösning som fungerar på alla problem som har identifierats tillhöra en viss typ. Översättaren måste varje gång han eller hon stöter på ett problem bedöma hur just det problemet lämpligast bör lösas i just det sammanhanget. En grundlig analys av den aktuella källtexten kan hjälpa översättaren att konstatera *att* texten ser ut på ett visst sätt, både på gott och ont, men den ger inga givna svar på *hur* dessa karaktäristika bäst bör hanteras. Därför måste jag vederlägga den hypotes jag tidigare formulerade om att en analys innan översättningsarbetet kan göra översättningsprocessen kortare eftersom översättaren på så sätt skulle kunna ”bilda sig en uppfattning om möjliga problem samt vilka strategier som bör användas för att lösa dessa problem” (se *Syfte* ovan).

Däremot har denna studie gjort mig övertygad om att alla översättare – i synnerhet skönlitterära sådana – bör besitta gedigna kunskaper i stilistik då det krävs en medvetenhet om olika stildrag för att kunna överföra dem till måltexten. Därför vill jag ändå påstå att min teori stämde till viss del eftersom det även var min uppfattning att en analys av källtexten är av vikt för att göra originalet rättvisa. Men min studie har visat att denna analys alltså inte behöver genomföras innan översättaren börjar arbeta med texten utan kan ske parallellt med översättningen som en del av processen.

## 4 Sammanfattning

Med denna uppsats har jag velat visa på vikten av att analysera den aktuella källtextens språk och stil innan man översätter den. Min hypotes har varit att översättaren på detta sätt kan vinna tid och göra originaltexten större rättvisa därför att analysen möjliggör identifiering av möjliga problem och därför tillåter översättaren att tänka ut strategier för att lösa dessa redan innan översättningsarbetet.

För att pröva min hypotes översatte jag utvalda delar ur den italienska deckarromanen *Voci* (Röster) utan att först analysera källtexten. Först efter att översättningen gjorts klar har jag genomfört en analys av källtexten för att i efterhand eventuellt göras uppmärksam på språkliga och stilistiska karaktäristika som jag inte lagt märke till under översättningsarbetet. Jag ville på detta sätt försöka se huruvida en analys av källtexten inför själva arbetet med översättningen hade kunnat få positiva konsekvenser för min översättningsprocess.

Som analysmodell har jag använt den modell som presenteras i *Att analysera text* (Melin & Lange 1985) som inbegriper både ett intuitivt helhetsintryck av texten såväl som av språkliga belägg. Efter att ha genomfört analysen har jag med hjälp av exempel ur texten tagit upp olika element i källtexten som varit extra problematiska att översätta. I samma avsnitt har jag tagit upp de eventuella fall där jag faktiskt har ändrat min ursprungliga översättning av ett visst avsnitt efter att ha gjort analysen. Detta för att påvisa att en analys av källtexten faktiskt kan påverka översättarens problemlösarstrategi. Studien kan alltså delas in i tre delar:

1. Översättning av källtexten
2. Analys av källtexten
3. Identifiering av översättningsproblem samt översättningsändringar

Resultatet av min studie visar dock att en analys av källtexten inför översättningsarbetet förmodligen inte hade fått några påtagliga positiva konsekvenser för min översättningsprocess. Detta påstående grundar jag på att jag endast vid ett enda tillfälle har ändrat min ursprungliga översättning efter att jag analyserat källtexten (se sid. 19 ovan). Min förklaring till detta resultat är att en analys inte behöver genomföras innan översättningsarbetet påbörjats eftersom den kan ske parallellt med översättningsprocessen. Det tycks med andra ord inte föreligga något stort behov av att analysen sker före översättningen, varför min teori måste vederläggas. Däremot har studien övertygat mig om att kunskaper i

stilistik är av stor betydelse för i synnerhet skönlitterära översättare eftersom det ger fördjupade insikter i vad som karakteriserar en text och därför ger en fingervisning om vad som är viktigt att förmedla i måltexten.

# Källförteckning

- Dacia Marainis officiella hemsida: <http://www.daciamaraini.it/suaopera.htm> (2008-03-14)
- Englund Dimitrova, Birgitta. Handledare, lärare på Tolks- och översättarinstitutet vid Stockholms universitet. (080425).
- Hellspong, Lennart & Ledin, Per. 1997. *Vägar genom texten. Handbok i brukstextanalys*. Lund: Studentlitteratur.
- Liljestrand, Birger. 1993. *Språk i text. Handbok i stilistik*. Lund: Studentlitteratur.
- Lindqvist, Yvonne. 2002. *Översättning som social praktik. Toni Morrison och Harlequinserien Passion på svenska*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Maraini, Dacia. 1963. *Olustens år*. (Svensk översättning av Karin de Laval.) Stockholm: [Förlagsuppgift saknas.] Originallets titel: L'età di malessere. (1963). Torino: Einaudi.
- Maraini, Dacia. 1994. *Voci*. Milano: Rizzoli.
- Maraini, Dacia. 1994. *Den stumma hertiginnan*. (Svensk översättning av Ing-Britt Björklund.) Stockholm: Bokförlaget Forum. Originallets titel: La lunga vita di Marianna Ucria. (1990). Milano: Rizzoli.
- Melin, Lars & Lange, Sven. 1985. *Att analysera text*. Lund: Studentlitteratur.
- Munday, Jeremy. 2001. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. London och New York: Routledge.
- Newmark, Peter. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford & New York: Pergamon.
- PIO= Prisma Italienska Ordbok. 1997. Stockholm: Rabén Prisma.
- Sjöqvist, Anders. Förläggare på bokförlaget Minotaur. (2008-04-22).
- Stålhammar, Mall. 1997. *Metaforernas mönster. I fackspråk och allmänspråk*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Wannefjord, Janina. 2005. *Le voci silenziose delle mani*. Mindre uppsats på B-nivån i italienska. Stockholms universitet, Institutionen för franska och italienska.
- Wannefjord, Janina. 2007. *Examinationsuppgift för kursen Översättning till svenska*. Stockholms universitet, Tolks- och översättarinstitutet.
- Welin-Vessberg, Monica. Språkgranskare, översättare samt lärare på Institutionen för franska och italienska vid Stockholms universitet. (2008-04-28).
- Ödéén, Kerstin. Redaktör på Bokförlaget Forum. (2008-04-22).

## **OBS!**

**Dacia Marainis italienska originaltext och Janina Wannefjords svenska översättning är av upphovsrättsliga skäl inte medtagna här.**