

Vardagsspråk som stilmedel:

En översättningsteoretisk analys av två svenska översättningar av Jack Kerouacs *On the Road*

1. Inledning

På *Dagens Nyheter*s kultursidor recenserades nyligen Abdulrazak Gurnahs *Paradiset* (Helgesson 2013). Översättningen omnämns som hastigast med adjektivet *klangrik* och det är symptomatiskt för det utrymme översättningen, som hantverk betraktat får i dagspressen. Intressantare är då att reflektera kring vilka egenskaper översättningskritiken uppehåller sig vid när en översatt skönlitterär roman recenserar och omdömena är positiva, åtminstone om man läser dessa omdömen som översättningsideal, omsatta i konkreta och talande adjektiv.

Inom litteraturvetenskapen förekommer begreppet *litterär responsivitet*, föreställningen om att författaren i sitt skrivande bär med sig tanken på en läsare i bakhuvudet (Svedjedal 2002: 88). Det är inte orimligt att anta att också översättaren i sitt arbete, utöver en mer allmänt föreställd läsekrets styrs av hur kritiker och kolleger antas uppfatta översättningen, som text i sig själv och som översättning i relation till förlagan. När recensenten ovan talar om översättningen som klangrik vill han ge uttryck för att översättaren identifierat och rört sig mellan stämmor i en text. Den synen på vad som utmärker en bra översättare återkommer i beskrivningar av översättaren som "lyhörd" (Planhammar 2011) och "känslig" (se t.ex. Gullin 2002: 179). En översättare som är lyhörd och känslig läser inte bara utanpå raderna utan vet också att lyfta fram det som kan anas mellan raderna: hen ser nyanserna och lyssnar till textens underton. Det är också här det kan bli problematiskt eftersom de vinster som kan göras på ett mer övergripande plan kan kräva avsteg på andra nivåer i texten. Det går exempelvis att tänka sig att originalspråkets karaktäristiska syntax, exempelvis en invecklad interpunktion, ersätts med en annan sorts satsuppbyggnad för att skapa en mer följsam text, vilket kan uppfattas som att översättaren tagit sig för stora friheter. Därtill måste också den översättare som tycker sig fått fatt i tonen förankra sin läsning av originalet i ett språk som når ut och talar till läsare i målspråkskulturen. Hur det språkbruket ser ut, bestäms stundtals mindre av vad som står i källtexten och mer av vad som är gångbart i den tid, kultur och genre som översättaren verkar i. I det avseendet kan man föreställa sig att översättningar speglar det samtida kulturklimatet sådant det tar sig uttryck i språkliga trender, litterära strömningar eller stilparadigm och översättningsideal.

I den här tentamensuppsatsen analyseras det första kapitlet i två översättningar av Jack Kerouacs *On the Road* (1956): Jan Nyström & Lars Wilsons översättning *På drift* (1959) och Einar Heckschers nyöversättning *På väg* (2008). Det finns en talspråklig ton i såväl originaltexten (källtexten) som de

båda översättningarna (måltexterna) men den ljuder med varierande styrka i de tre romanerna. Den här tentamensuppsatsen undersöker de språkliga grepp med vilka ett vardagsnära tilltal görs i respektive text. Jag fokuserar på hur avstegen ser ut och i vilken grad de används som kompensationsstrategier. Resonemangen kring respektive översättares val av lösningar förs med utgångspunkt i tanken på att översättarna är påverkade av språkliga trender och stilparadigm. Analyiskategorierna i analysdelen är hämtade från Peter Newmarks analysmodell (1988) och dennes indelning av texten i olika nivåer.

2. Teori

2.1 Textens nivåer

Kleberg menar att en adekvat översättningsanalys- eller kritik fordrar att man ser käll- och måltext i nivåer (1998: 11). Han utvecklar inte detta, men det går exempelvis att tänka sig att en indelning i nivåer gör att det går att läsa dem i ljust av varandra och att det därmed blir lättare att förstå exempelvis avvikelser och se dem som ett sätt att kompensera för något som inte gått att överföra från en nivå i källtexten till motsvarande nivå i måltexten.

Newmark delar in texten i fyra nivåer: "The textual level" (den lexikala nivån), "The cohesive level" (sammanhangsnivån), "Level of naturalness" (den idiomatiska nivån) och "The referential level" (referensnivån)¹ (1988: 22-29). I den här tentamensuppsatsen har dock den senare nivån, *referensnivån* uteslutits då den saknar relevans för uppsatsens fokus.

Den *lexikala nivån* tjänar enligt Newmark som bas i texten. Här finner vi orden, sådana de faktiskt står att läsa i texten och på denna nivå bör de förstås utifrån sina bokstavliga betydelser, även om transponeringen, överflyttningen av element från källtext till måltext kan innebära att de modifieras

¹ Larsson (2007) tillämpar Newmarks analysmodell för att studera hur en tidig översättning (*Den tappra soldaten Švejs äventyr*) och en äldre översättning (*Den tappra soldaten Švejs äventyr under världskriget*) av Jaroslav Haseks originalverk *Osudy dobrého Vojáka Švejka za světové války*, skiljer sig åt, och de översatta nivåbeteckningarna som anges inom parenteserna ovan är hämtade från denna artikel. Preciseringen av nivåerna i övrigt görs med utgångspunkt i Newmarks egna definitioner. För en mer ingående förklaring av de grammatiska termer som Newmark nämner har begreppsbeskrivningar i Hultman (2003) samt Hellspong & Ledin (1997) använts.

enligt rådande målspråkskonventioner (Ibid. 22). På textens *sammanhangsnivå* finner vi textelement som syftar till att foga samman texten för att skapa sammanhang (Ibid. 23 f). Det görs bland annat med *interpunktion*, dvs. med skiljetecken som bryter upp texten i satser och meningar samt med ord vars funktion i texten är att skapa bindningar eller signalera samband. Det kan vara så kallade *sambandsled* som anknyter bakåt i texten genom referensbindningar, t.ex. pronomen som *hon* och *han* som syftar tillbaka på tidigare information i form av namngiven person (Hellspong & Ledin 1997: 81 f). En annan typ av textbindning på *sammanhangsnivån* görs med så kallade *konnektiver*, ord som syftar till att skapa logiska samband. Vanliga sådana sambandsmarkörer är *adverb* med en förklarande roll, exempelvis *sålunda*, *nämligen* och *alltså* (Ibid. 88) och *konjunktioner*, dvs. bindeord som *och*, *eller* och *men*, och som fungerar additivt, särskiljande och adversativt (Ibid.) och ytterst syftar till att samordna "grammatiskt likvärdiga led" (Hultman 2003: 182). Med *den idiomatiska nivån* syftar Newmark inte enbart på ett idiomatiskt språk i den allmänna betydelsen av något som låter karaktäristiskt för målspråket (även om mycket av hans resonemang i övrigt går ut på att framhäva vikten av att åstadkomma just det (Newmark 1988: passim), utan avser även ett språk som låter naturligt i relation till det aktuella textsammanhanget. Det betyder att man identifierar textens idiolekt och söker återskapa den unika tonen i överföringen till målspråkstexten, vilket till exempel innebär att knöliga passager och nybildade ord, s.k. *novationer* i språkfilosofiska källtexter bevaras trots att de inte alltid upplevs som idiomatiska i förhållande till eventuella målspråkskonventioner (Ibid. 24). En allmän tillämpning av principen innebär alltså att man avviker från standardnormen i målspråket för att källtextens eventuella underton ska gå att uppfatta också i måltexten. Relationen mellan betecknare och betecknad är trots allt konstruerad och därigenom också föremål för ändring och tolkningar. Betydelser kan naturligtvis vara mer eller mindre etablerade men "det finns ett stort förråd av språkliga mönster i vårt språkliga minne som gör att vi rätt väl vet vad som passar in i dessa och vilka som inte gör det, även om vi inte alltid är överens" (Andersson 2005: 488).

De språkliga greppen med vilka en författare arbetar är också perspektivberoende och har att göra med vem som för stunden har ordet. Vanligt är att perspektivet växlar mellan *berättarramen* (framledes: *relation*) där en allvetande röst eller någon av karaktärerna för berättelsen framåt, och *dialogen* där romanens olika karaktärer kommer till tals. Det innebär också att tonen kan skifta beroende på med vems röst vi får oss berättelsen till dels.

2.2 Begreppsparet "fri och trogen översättning"

Olika stilar fordrar olika språk. Textens stil är i någon mån synonymt med *tonen* i en text. Ingo definierar stil som "summan av alla de uttrycksätt som förekommer i texten, den är resultatet av de

val som författaren har gjort bland de synonyma, lexikala och grammatikaliska uttrycksätt som språket erbjuder" (2007: 76).

När det gäller Kerouacs roman *On the Road* är det inte bara det som står utskrivet utan också frånvaron av det högstämnda, den i långa stycken stilneutrala prosan som kan antas ha varit vägledande i översättarnas arbete och mynnat ut i vad som skulle kunna förstås som obefogade avsteg och i det avseendet också "fria översättningar". Ordet "fri" är i sig inte laddat med negativa konnotationer utan blir problematiskt först i förhållande till ordet "trogen" i begreppsparet fri/trogen. Vilken översättare vill få höra att hen inte varit trogen originalet?

Med översättarsymposiet i Leuven, Belgien 1976, betraktad som en milstolpe inom översättningsvetenskapen, flyttas den översättningsteoretiska fokusen från relationen källtext-måltext till måltext-måltextkultur (Kleberg 1998: 9; Gullin 2002: 26), vilket också kan ses som en orientering bort från tanken på översättning som antingen "fri" eller "trogen". Det är ett motsatspar som flera översättningsteoretiska inlägg historiskt tagit sin utgångspunkt i men som också därför kan upplevas som sliten och tvetydig. Ingo menar att de båda översättningsidealen, liksom modetrender växlar över tid (2007: 17). Hur man (som exempelvis forskare eller översättare) förhåller sig till begreppsparet och hur man ställer sig till en av översättningens kärnfrågor, om läsaren ska föras till texten eller om texten ska anpassas och föras till läsaren (Schleiermacher 1813: 118), kan även ha sin grund i om man verkar i en sluten eller öppen kultur. I den anglosaxiska världen utgör den översatta litteraturen en bråkdel av den sammantagna mängden utgiven litteratur och benägenheten att målspråksanpassa källtexterna efter engelskspråkigt mönster i centrala kulturer med stor inverkan på andra mindre kulturer har historiskt varit stor, vilket har gjort att kulturer i centrum, i ett översättningsteoretiskt perspektiv, har uppfattats som slutna (Kleberg 1998: 11). I länder som är exponerade för anglosaxisk kulturpåverkan, som exempelvis Sverige, har det engelska språket haft en utvecklande inverkan på det inhemska litterära systemet, vilket har gjort att det beskrivits som öppet och mottagligt för främmande influenser (Lindqvist 2005: 28 f). Svenska översättare bör med andra ord kunna välja källtextnära lösningar utan att det nödvändigtvis skär sig med vad mottagaren instinktivt uppfattar som naturligt. I Heckschers översättning bevaras till exempel de engelska interjektionerna "wow" och "man" oförändrade (37), medan Nyström & Wilson översätter dem med adjektivet *vackert* respektive tilltalsordet *gosse* (10). Varken "wow" eller "man" finns upptagna under egna betydelser i *SAOB* men de flesta torde vara införstådda med uttrycken och beredda att acceptera användningen av dem.

Inom tidig svensk översättningsforskning var insatserna ofta textbundna, dvs. fokus låg ofta på de språkliga förändringar en källtext genomgick i överföringen till måltexten (utan hänsyn till den påverkan utomtextuella faktorer hade på översättningsarbetet) (Platzack 1983: 247). Platzack har studerat mönster, vad som går igen i översättningar från engelska till svenska genom att undersöka

hur satsleden i måltexten placeras i relation till källtexten (1983). Han talar om *operationer* för att beskriva hur satsled överförs och fördelas i översättningen och använder analyskategorin *strukturell identitet* om måltextsekvenser som kopierar källtextens satsuppbyggnad (ibid. 255; 257). Det ligger nära till hands att förstå begreppet "trogen översättning" som en strukturellt identisk översättning, där de olika satsenheterna i källtexten hamnar i motsvarande ordning i måltexten. En sådan förståelse av översättning av skönlitteratur utgår från att översättaren prioriterar form framför innehåll, inte minst på grund av att det finns ett estetiskt syfte i det expressiva uttrycket som bygger på formen. En källtextbunden strategi motiveras också av att det finns stora likheter i satsstrukturen i engelskan och svenskan. Gellerstam föreslår därmed att man "behåller grundritningen" i måltexten och bara ändrar där det är grammatiskt nödvändigt (1989: 109), men pekar också på risker som är förenade med ett sådant förfarande. Det att behålla exempelvis "frasavslutningar" ("antar/förmodar jag") intakta kan leda till det som Gellerstam kallar för *översättningssvenska* (1989: 108; passim), en sorts svenska som inte är ogrammatikalisk men som i relation till målspråket låter onaturlig och som ur översättningssynpunkt kan beskrivas som mekanisk och oreflektad.

Chamberlain skriver att innebörden i begreppet "trohet" skiftar "efter det syfte översättningen anses tjäna i ett större estetiskt eller kulturellt sammanhang" (1998: 48; se äv. Koskinen 2007: 33 f). Enligt henne bestämmer rådande stilparadigm och allmänna trender vad vi uppfattar som troget. Med utgångspunkt i en sådan föreställning går det att tänka sig att svenskans utveckling mot ett enklare och kortare språk det senaste halvsekle (Matsson 2007: 57) tillsammans med ett översättningsideal som skiftat karaktär och övergett kravet på översättningen som "en genomskinlig glasskiva" (Gullin 2002: 11) skulle kunna medföra att förståelsen av begreppet trohet ändras. Gullin exemplifierar detta genom att peka på hur "radikala ingrepp" i en källtext kan förstås som ett led i en strategi som ytterst syftar till att skapa en måltext som är mer trogen (andan i) originalet (Ibid. 172).

3. Stiltraditioner i översatt litteratur

I den populärvetenskapliga versionen av sitt avhandlingsarbete om skillnader mellan hög- och lågprestigelitteratur, pekar Lindqvist på hur arbetarlitteraturen och de stilmedel som kännetecknar genren, varit med och utvecklat dialogformler i den inhemska skönlitteraturen (2005: 149). Samtidigt visar undersökningar att översättare är restriktiva med användningen av talspråksmarkörer (Ibid. 150). Översättning har historiskt betraktats som en sekundär aktivitet, översättare osynliggjordes länge och det har funnits perioder när deras namn inte varit utskrivna på titelbladet (Ibid; Gullin 2002: 58). Översättaren har därtill ansetts ha en språkvårdande funktion (Sorvali 1983: 12 f), vilket

har gjort att hen kanske inte alltid vågat haka i de litterära (upp)brotten med äldre och etablerade traditioner.

Gellerstam har undersökt skönlitterär originallitteratur på svenska och romanöversättningar från engelska till svenska utgivna mellan åren 1976-77 (1985:89). Materialet består av 27 romanöversättningar från engelska till svenska och 29 svenska originalromaner (Ibid. 89 f) och den stora mängden romaner gör att undersökningsmetoden kan beskrivas som kvantitativ. De är skrivna av allt från högstatus- till lågstatusförfattare och enligt Gellerstam kan romanerna sorteras in under begreppet kvalitetslitteratur (Ibid. 88). Han kommer fram till att språket känns mer konstruerat i översättningarna och att markörer som signalerar ett mer vardagsnära tilltal förekommer i mycket större utsträckning i svensk originallitteratur. I den del av källmaterialet som utgjordes av originalromaner på svenska förekom exempelvis 360 instanser av den fonematiska stavningen för säga: *säja*, medan det bara fanns 2 instanser av den formen i det översatta materialet (Ibid. 91).

Det finns dock också forskning, kvalitativ sådan som fokuserat på ett mer begränsat urval, som visar på motsatta tendenser, inte minst Lindqvists egen undersökning (ovan) som visar att översättare av högprestigelitteratur är måna om att återskapa talspråk i överföringen från källtext till måltext. När motsvarande markörer på en nivå i texten saknas i målspråket kompenserar översättarna för detta, bland annat genom att använda talspråksmarkörer på en annan nivå i måltexten (i det undersökta materialet återskapades 86 procent av talspråksmarkörerna)(Lindqvist 2005: 165).

Ljung har tittat på tre romanöversättningar från engelska till svenska från 1961, 1971, 1978 för att undersöka vad som händer med svordomar i överföringen mellan de båda språken (1983). Det man kan utläsa av resultaten är att de båda senare översättningarna ofta återger de engelska svordomarna med samma grova uttryck i svenskan medan svordomarna i översättningen från 1961 tonar ned svordomarna och parafrazerar dem (288, 289, 292).

Det går sammanfattningsvis inte entydigt att säga att det finns ett översättningsideal som begränsar återgivningen av vardagsjargong.

4. Stilanalys av *On the Road*

Det är rimligt att inför en analys av en roman förstå den som ett stycke tidsdokument där stämningar och strömningar speglas i historien som berättas. Vill vi därtill förstå det litterära uttrycket i en roman kan det vara värdefullt att placera den i den litterära kontext i vilken den blir till och betrakta den som en intertextuell produkt som växer fram i mötet mellan litteraturer, men också i "uppbrottet från nedärvda uttrycksformer"(Olsson 2002: 51).

Kerouacs roman *On the Road* skrivs under tre intensiva veckor, en vårmånad 1951, men blir liggande i sex år innan den ges ut i tryck 1957 (Charters 2008: 20; 28 f). Den bygger på självupplevda händelser under åren 1947-1950: kriget är slut men en tid av ideologiska spänningar har tagit vid och världen har delats in i ett kapitalistiskt väst och ett kommunistiskt öst. Det är en skör och bräcklig era men också en tid fylld av hopp och förtröstan, där människor kunnat återgå till en normal tillvaro med arbete och familj. Industrin har tagit fart på allvar och på fabriksgolven dånar maskinerna som aldrig förr.

Musiken i allmänhet och jazzen i synnerhet bildar navet i en framväxande ungdomskultur, och jazzen spelar en betydelsefull roll också i protagonisten Sal Paradises liv. Det finns också en drivande, på gränsen till kaotisk rytm i romanprosan som skulle kunna sägas återspegla det intensiva tempot i jazzen, och som illustrerar hur samspelet mellan form och innehåll i en roman kan se ut (Ibid. 14 f).

Litteratur skrivs i dialog med andra litterära traditioner. Det gör även Kerouac, men den lediga stilen visar också att han vill skriva sig ut ur dessa. Han skriver i omedelbar efterkrigstid och ett nytt konsumtionssamhälle står för dörren, inte bara i materiell bemärkelse, utan också i en andlig då människor får råd och tid att konsumera kultur på ett sätt som inte varit möjligt tidigare, en utveckling som fått konsekvenser också i ett litterärt hänseende. Medelklassens förändrade läsvanor har sedan sekelskiftet skapat en ny marknad för författare att verka mot, vilket provocerar det litterära avantgardet som menar att litteraturen förflackats och blivit en konsumtionsvara (Svedjedal 2002: 89). Modernismen var en uppgörelse med traditionalister och barocka stilideal men ska alltså också mynna ut i ett svar på en utveckling där romanen gått från att vara något exklusivt till att bli en massvara och därför i mycket gå ut på att skapa en så tekniskt avancerad litteratur att den skulle "avskräck[a] den genomsnittlige läsaren" (Ibid: 89-92).

On the Road skrivs i brytpunkten mellan modernism och postmodernism och den spänningen blir tydlig i en komposition som förenar högt med lågt; ett sofistikerat och experimentellt bildspråk, typiskt för modernismen, med ett muntligt tilltal. Kerouacs prosastil har beskrivits som banbrytande; ett skrivsätt som både deltog i den modernistiska traditionen och på samma gång utmanade, förnyade och omskapade den (Johnson 2000: 24).

Relationen i *On the Road* är på ett lexikalt plan i långa stycken ommarkerad och stilneutral men går i det avseendet också att beskriva som avskalad och anspråkslös; ett tilltal som bör läsas och förstås mot det höglitterära uttryck som karaktäriserade den modernistiska litteraturen. De markerade former som används är ofta slangbetonade (exempel på det är: "lam" [3]; "wino" [6]; "hung-up" [3]. Se bilaga). Ett annat stildrag är sammandragningarna där exempelvis *will not* blir "won't" (1), vilket förstärker upplevelsen av ett personligt och okonstlat tilltal (Lindqvist 2005: 160). Den verbala tonen resonerar också i romanens syntax som till stora delar byggs upp med semikolon och kommatering som interpunktionsform och satsradningar.

Asyndesen (där formord utelämnas och satser staplas på varandra) bidrar till att skapa känslan av något spontant eftersom den avspeglar den talspråkliga rytmen: när vi återger något muntligt infaller pauserna på ett mindre genomtänkt sätt än vad de gör i skriven framställning. I utdraget nedan ser vi prov på hur Kerouac fogar ihop satserna med kommatering och kolontecken:

The most fantastic parking-lot attendant in the world, he can back a car forty miles an hour into a tight squeeze and stop at the wall, jump out, race among fenders, leap into another car, circle it fifty miles an hour in a narrow space, back swiftly into tight spot, *hump*, snap the car with the emergency so that you see it bounce as he flies out; then clear to the ticket shack, sprinting like a track star, hand a ticket, leap into a newly arrived car before the owner's half out, leap literally under him as he steps out, start the car with the door flapping, and roar off to the next available spot, arc, pop in, brake, out, run; working like that without pause eight hours a night, evening rush hours and after-theater rush hours, in greasy wino pants with a frayed fur-lined jacket and beat shoes that flap. (Kerouac 1956: 6)

Kerouac förklarade långt senare i en självbiografi att detta var ett mycket medvetet stilgrepp och att sättet som Neal Cassidy, verklighetens Dean Moriarty, kombinerade "lösa, irrande men detaljerade brevformuleringar", hade imponerat på honom (Charters 2008: 16).

De modernistiska dragen kommer språkligt till uttryck när prosan plötsligt svävar ut i ett starkt och okonventionellt bildspråk:

[...] her smoky blue country eyes fixed in a wide stare because she was in an evil gray New York pad that she'd heard about back West , and waiting like a longbodied emaciated Modigliani surrealist woman in a serious room. (Kerouac 1957: 2)

Utöver det språkligt modernistiska inslagen ska modernismen också eka på ett tematiskt plan. Ahlmo-Nilsson skriver att den moderna romanen är jag-centrerad och handlar om att förverkliga sig själv (1979: 20), och det är en tendens som finns närvarande också i de här romanfigurernas jakt efter upplevelser. I sitt sökande efter mening tar huvudfiguren med läsaren på en vindlande resa över dammiga landsvägar i USA: s avkrokar, genom rökiga källarlokalerna för att lyssna på jazz och upp till kvartar för att tända på och ha sex. Därmed kommer berättelsen också att symbolisera en inre resa och behovet av något att tro på.

Samtidigt befolkas historien av karaktärer från samhällets utkanter: "de kringvandrande kroppsarbetarna, mexikanerna och afroamerikanerna" (Charters 2008: 22), för att inte tala om de båda huvudfigurerna själva, Sal Paradise och Dean Moriarty, fattiga och med rötter i arbetarklassen. Den aspekten framträder tydligast i dialogen där Kerouac arbetar på en fonologisk nivå för att i skrift avbilda ett talspråk som förknippas med grupper i samhällets underklass (se avsnitt 5.3.2).

5. Analys

I den här delen jämförs textexcerpt ur de båda måltexterna med utgångspunkt i källtexten. Analysen gör inte anspråk på att vara heltäckande utan fokuserar på sekvenser som är intressanta ur ett översättningsteoretiskt perspektiv. Jack Kerouacs originalverk anges inom hakparantes som **KT**, Jan Nyström & Lars Wilsons översättning som **MT 1: N & W** och Einar Heckschers översättning som **MT 2: H**. I den löpande texten används beteckningarna **KT**, **MT 1** och **MT 2**.

5.1 Sammanhangsnivå

5.1.2 Sammansättningar

När det gäller det svenska språkets utveckling går det under nittonhundratalet att se en orientering mot ett förenklat och mer talspråkligt skriftspråk, vilket bland annat tar sig uttryck i mer komprimerade former (se t.ex. Larsson 2007: 55). Ingo menar att svenskan gynnar sammansatta adjektiv av typen *bombsäker* och *stilren* (2007: 69). Ett exempel på det inom översättning från engelska till svenska är hur prepositionsfraser görs om till sammansättningar. En del av dessa prepositionskonstruktioner i engelskan går det inte att göra så mycket annat med, vilket t.ex. frasen 'God of war' visar (översätts smidigast med *krigsgud*). Men det går också att tänka sig att omarbetningar av det som är prepositionsfraser i källtexten är ett tecken på att översättarens repertoar utökats och förankrats i ett stilideal som premierar kort och enkelt:

1. [KT] "; she sat there at the edge of the couch [...]" (2)
2. [MT 1: N & W.] "; hon satt där på kanten av dyschan [...]" (8)
3. [MT 2: H.] "; hon satt där på soffkanten [...]" (35)

Lösningen i **MT 1** kan upplevas som omständlig medan **MT 2** genom att sätta ihop orden skapar en mer direkt och effektiv prosa.

Ett annat exempel på hur strävan efter ett mer kompakt språk i svenskan kan gestalta sig ser vi i meningen nedan:

4. [KT] "I first met Dean not long after my wife and I split up." (1)
5. [MT 1: N & W.] "Jag mötte Dean första gången inte långt efter det min fru och jag hade skilts." (7)
6. [MT 2: H.] "Första gången jag träffade Dean var kort efter att min fru och jag hade separerat." (33)

MT 1 behåller negationen i överföringen från engelska till svenska medan den negerande satsen blir positiv i **MT 2**. Den typen av lösningar kan skapa en mindre omständlig och mer slagkraftig prosa.

5.1.3 Sambandsmarkörer

Altenberg (1998) har i en undersökning granskat i vilken grad olika typer av sambandsmarkörer, ord som syftar till att skapa logiska samband i texten, så kallade *konnektiva bindningar* (se avsnitt 2.1) återkommer i översättningar från engelska till svenska och diskuterar också deras funktion. Han lyfter bland annat frågan om de bidrar till klarhet och begriplighet och det är i analysen av originalöversättningen och nyöversättningen av Kerouacs *On the Road* intressant att se hur de båda översättarna förhåller sig till dem, med tanke på att det finns en talspråklig och drivande rytm i **KT** som gör att sambandsmarkörer kan uppfattas som malplacerade. Sambandsmarkörer är som Altenberg skriver inte alltid nödvändiga, utan ska bidra till att möjliggöra tolkningen av underliggande relationer och göra texten mindre tvetydig (1998: 250). Interpunktionen i **KT** har i det stora bevarats intakt i de båda måltexterna. I exempelsekvensen nedan vill jag emellertid visa hur ett av avstegen i **MT 2** kan se ut. I exempel 7 nedan föregås appositionen enbart av ett kommatecken. I exempel 9 har det förklarande adverbet och sambandsmarkören *alltså* lagts till som ett förtydligande.

7. [**KT**] "One day I was hanging around the campus and Chad and Tim Gray told me Dean was staying in a cold-water pad in East Harlem, the Spanish Harlem." (1)

8. [**MT 1: N & W**]. "Jag stod och hängde vid college en dag när Chad och Tim Gray kom och talade om att Dean bodde i ett kyffe i East Harlem, Spanska Harlem." (7)

9. [**MT 2: H.**] En dag när jag hängde omkring ute på campus berättade Chad och Tim Gray för mig att Dean höll till i en risig omodern kvart i East Harlem, alltså spanska Harlem." (34)

Det kan vara så att **MT 2** ser den fristående artikeln "the" som ett förklarande moment i **KT** och att det är därför som tillägget *alltså* används. **MT 1** har emellertid undvikit den sortens förklarande tillägg här, trots att läsarens kulturella förståelse vid tiden för den första översättningen lär ha varit sämre än vad den är i dag.

I Altenbergs undersökningar framgår att ett par sambandsmarkörer i svenskan och engelskan korrelerar i högre grad än andra, t.ex. *i stället* för "instead" och *å andra sidan* för "on the other hand" (1998: 256). Däremot stryks adverbet *now* genomgående i måltexterna i Altenbergs material, vilket ger vid handen att den anses sakna motsvarighet i svenskan (Ibid. 257). Det är därför noterbart att *now* bevarats i såväl **MT 1** som **MT 2**:

10. [**KT**] "Now, darling, here we are in New York [...]" (2)

11. [**MT 1: N & W**] "Ja, nu är vi här i New York [...]" (8)

12. [MT 2: H.] "Jahuru älskling, här sitter vi nu i New York [...] (34)

Båda översättare har läst "now" som samtalsinledare och översatt den med en bekräftande interjektion; i **MT 1** genom den stilmässigt neutrala och jakande interjektionen *ja*, och i **MT 2** med en mer vardagsbetonad ordform: *jaharu*.

5.1.4 *Ing*-formen

Platzack har i sitt undersökningsmaterial tittat på hur *ing*-formen hanterats i översättningar från engelska till svenska och pekar på hur endast preteritumformen av huvud verbet blir kvar i översättningar av konstruktioner med *be + ing*: "he was standing in front of the king" = "*han stod framför kungen*" (1983: 261). När *ing*-formen används i satsförkortningar kan det vara svårare att lösa ur översättningssynpunkt. I Platzacks material görs en satsförkortning om till en prepositionsfras: "[...]Leaning her head on her hand" har blivit "[...] med huvudet i handen" (Ibid. 254).

I **KT** används den typen av grepp sparsamt, men inleder exempelsekvensen nedan i form av en subjektlös konstruktion:

16. [KT] "Wanting dearly to learn how to write [...]" (6)

17. [MT 1: N & W] "Dean som med hela sin själ ville lära sig att skriva [...]" (12)

18. [MT 2: H] "Djupt angelägen att lära sig skriva [...]" (39)

MT 1 skriver ut det underförstådda subjektet (Dean). Det är en praktisk och en återanvändbar formel som består av en nominalfras. Ellipsen i **KT** äger emellertid potential att skapa illusionen av något spontant och oplanerat, och genom att skriva om meningen kan formuleringen i **MT 1** upplevas som mer tillrättalagd. Det kan vara svårt att vetenskapligt bestämma stilnivån för adjektivfrasen "djupt angelägen" i **MT 2**, eftersom den typen av angivelser (litt. eller form.) inte finns utsatta under de båda ordens betydelser i *SAOB*. Jag har därför jämfört respektive ord med andra ord ur samma ordklass och inom samma betydelsefält och konstaterar att **MT 2** valt adverbet "djupt" framför närbesläktade adverb som *mycket* och det talspråkligare *väldigt* samt det längre och omständligare adjektivet "angelägen" framför det kortare och därmed ledigare *ivrig*. Adverbet "djupt" är förvisso en död bild, dvs. ett ord som upphört att användas i den bildliga betydelsen (se t.ex. Lindqvist 2005: 120) men jag menar att ordets metaforiska dimension äger kraft att ge ordet en högtidlig prägel. I jämförelse med alternativa lösningar (t.ex. mycket ivrig att ...) och i relation till **KT** utmynnar kombinationen i en litterär ton.

5.2 Lexikal nivå

I **KT**:s relation och dialog arbetar Kerouac främst på en lexikal nivå med normavvikande ord för att skapa upplevelsen av talspråkighet, och därigenom också något annorlunda och lite exotiskt. Jag har utifrån angivelsen "informal" i *Longmans Dictionary* räknat antalet vardagsord till 15 stycken (se bilaga). **MT 1** översätter 13 av dessa med motsvarande uttryck medan **MT 2** översätter 12 av dem med motsvarande uttryck. Jag uppfattar inte avstegen som speciellt anmärkningsvärda utan som en konsekvens av att slangorden i **KT** inte sticker ut så mycket med dagens mått mätt. I det här avsnittet fokuserar jag i stället på sekvenser på den lexikala nivån där man spontant kan uppleva att lösningarna avviker från **KT**.

Det kan stundtals vara svårt att fastställa om ett ord ska betecknas som vardagligt. Vi kan intuitivt känna att ordet har en lägre stilnivå men om vi inte får stöd för detta i normerande ordböcker som till exempel *SAOB* blir det svårare att förankra vetenskapligt. Å andra sidan finns det mängder av exempel på ord som gått från att uppfattas som slang- och vardagsbetonade till att införlivas i det allmänna språkbruket och sedermera upptas under egna betydelser i normerande ordböcker (med eller utan betydelsen yansen "vard." [*vardagligt*] utsatt). Den typen av centripetal vandring pågår normalt över längre tidsperioder och gör att det kan uppstå glapp mellan hur till exempel äldre och yngre generationer uppfattar ett ord (se t.ex. Kotsina 1998: vi). Ordparet *tjej* (urspr. från romani) och *kille* (urspr. från västgötaknallarnas ordförråd *månsing* [ibid: viii]) exemplifierar på ett bra sätt denna rörelse från språkets utkanter till språkets centrum. I *SAOB* beskrivs substantiven emellertid fortfarande som vardagliga, vilket visar att ordens valör formellt anses vara lägre än det synonyma ordparet *flicka/pojke*, samtidigt som de flesta uppfattar dem som normalord (ibid. vi). I analyser som denna upplever jag det vara mindre intressant att föra resonemang kring varför till exempel "working" i **KT** (2) översatts med *jobbat* framför "arbeta" i måltexterna (**MT 1**: 8; **MT 2**: 35) och har i stället tittat närmare på ett ord jag själv anser befinna sig i gränsområdet mellan vardagligt och normalt. När **MT 1** översätter den engelska verbfrasen "pass through" med "tuffa genom" upplever jag måltextsekvensen vara mer talspråklig än källtextsekvensen, dock utan att få stöd för detta i *SAOB*:

19. **[KT]** "[...] when his parents were passing through Salt Lake City in 1926, [...]" (1)

20. **[MT 1: N & W]** "[...] när hans föräldrar tuffade genom Salt Lake City 1926 [...]" (7)

21. **[MT 2: H]** "[...] då hans föräldrar passerade genom Salt Lake City år 1926 [...]" (33)

I *SAOB* står det att "tuffa" främst används om ånglok på grund av ordets ljudhärmande egenskap. Det är kanhända den bild **MT 1** vill ge uttryck åt när de använder ett onomatopoetiskt ord; någonting

ryckigt och puttrande, som översättarna möjligtvis föreställer sig att en del läsare ser framför sig när de tänker på bilen under dess begynnelseår. Ordet "tuffa" är inte utmärkt med angivelsen "vard." i *SAOB* men ordet används i **MT 1** utanför sitt egentliga användningsområde och fungerar därmed som en metafor med förstärkande verkan. Det visar hur målände uttryck kan göra både talspråket mer levande och fungera som krydda i skönlitterära texter. Mot bakgrund av resonemanget ovan och i jämförelse med **MT 2**:s mer bokstavligen översättning ("passera") och andra alternativa lösningar som t.ex. *åka genom* menar jag att verbfrasen i **MT 1** är mer vardagsbetonad än sekvenserna i **KT** och **MT 2**.

I *Longman's Dictionary* är adjektivet *dumb* utmärkt med angivelsen "informal", eller det som i svenskan motsvaras av "vardagligt". I exempel 22 nedan föregås ordet av normalordet "awfully". **MT 2** översätter "dumb" med *dum* som inte är utmärkt med särskilda stilnyanser i *SAOB* och därmed får betraktas som ett normalord. För att inte låta talspråkligheten i frasen gå förlorad översätts normalordet "awfully" med vardagsordet *väldans* i exempel 24 nedan:

22. [KT] "[...] she was awfully dumb [...]" (2)

23. [MT 1: N & W] "[...] var hon läskigt bakom [...]"

24. [MT 1: H] "[...] var hon väldans dum [...]"

Det är ett bra exempel på hur kompensationsstrategier kan användas på samma nivå i måltextern. **MT 1** har i stället översatt sekvensen med kollokationen "läskigt bakom" och det som i **KT** är markerat på lexikal nivå får med andra ord sin motsvarighet på frasnivå (den idiomatiska nivån) i **MT 1**.

5.3. Idiomatisk nivå

5.3.1 Frasnivå

5.3.1.2 Kollokationer

Karaktäristiskt för svenskan är att många ord har sin givna plats tillsammans med andra ord, i idiom (målände vardagsuttryck där ord kombineras i en fastslagen ordning), kollokationer (typiska ordkombinationer [se till exempel *SAOB*]), och andra mer eller mindre etablerade uttryckssätt. Idiom och andra fasta fraser existerar i alla språk, men i *Pitfalls in Swedish-English translation*, en

översättningsguide som riktar sig till översättare av svenska till engelska noterar författarna att: "Swedish excels in forming compound words that never reach the dictionary" (2006: 4). Det är en observation som blir särskilt intressant med tanke på att flera av översättarna som varit med och bidragit till guiden har engelska som modersmål och kommenterar detta språkliga drag utifrån sitt eget språk. Låt mig få utveckla påståendet med några rader om gradadverbet *lite*², ett litet ord med oanad kraft. Det kan användas som *gardering* och både lindra in och dämpa effekten av ett meddelande men på samma gång fungera som *litotes*, dvs. som underdrift för att uttrycka det omvända (för vidare diskussion om *gardering* och *litotes* se t.ex. Hellspong & Ledin 1997: 171; 184). Ordet har sin fasta plats i uttryck som "lite till mans" (*de flesta*) och "lite varstans" (*på ganska många ställen*), men kan också flikas in i lösare konstruktioner som t.ex. "lite krasslig" som kan tolkas bokstavligt men där *lite* också bör förstås som en förstärkning, för att uttrycka motsatsen, alltså att man är så pass dålig att man t.ex. bestämt sig för att stanna hemma från arbete eller skola. Det är språkliga markörer som förekommer också i engelskan ('I'm not feeling quite well'), i vilken utsträckning får vara osagt, men i fråga om svenska förhållanden visar en Google-sökning att formuleringen "känner mig *lite* krasslig" används mycket mer (537 000 träffar) än "känner mig krasslig" (326 000 träffar) och då föreskriver ändå den fraseologiska ordboken *Svenskt språkbruk* den senare formuleringen. Det visar att benägenheten att använda sig av den sortens *gardering*/förstärkningar är stark bland svenska språkanvändare, speciellt när de hunnit etablera sig och står till buds som alternativ. Då kan det upplevas som onaturligt att utelämnade dem eller se dem utelämnade i kombinationer de ofta utgör en del av. Det är kanhända därför som den här analysens måltexter använt en annan sorts stilfigur: *hyperbolen*, en överdrift för att stärka formuleringens slagkraft (Hellspong & Ledin 1997: 184), och lagt till variationer på adjektivet *gammal* (se exempel **29** och **30**), trots att engelskans "old" som är helt ekvivalent med svenskans *gammal*, både till sin betydelse och funktion, saknas i **KT**. Det här är förmodligen en fråga om vad översättaren *hör* när hen läser en textsekvens. Säkert är emellertid att en riklig användning av den sortens stilmedel skapar ett yvigare språk och därför är förbehållet talspråk, informella språkliga situationer eller skönlitterär prosa som vill ge ett talspråkligt intryck.

I svenskan används t.ex. gradadverbet *bara* för att ge emfas i konstruktioner som ska förmedla hur lite någon har på sig i klädväg: "Han kom utspringande *i bara* strumplästen". **MT 2** använder sig av den formen för att understryka att Dean endast är klädd i kalsonger:

² Det är förvisso ett ord som inte förekommer i någon av måltexterna, men vars funktion som stilmedel starkt påminner om de förstärkningsord som används i måltexterna och därför kan kasta ljus över hur tankarna går när en översättare gör tillsynes obefogade tillägg.

25. [KT] "[...] and Dean came to the door in his shorts." (2)
 26. [MT 1: N & W] "[...] och Dean öppnade i korta kalsingar." (8)
 27. [MT 2: H] "[...] och Dean öppnade dörren klädd i bara kalsingarna." (34)

Ett annat exempel på hur tillägg används för att det ska låta mer idiomatiskt (och som diskuteras ovan) ser vi i exempelsekvenserna nedan:

28. [KT] "[...], in a jalopy, [...]" (1)
 29. [MT 1: N & W] "[...] i en gammal rishög [...]" (7)
 30. [MT 2: H] "[...] i sin gamla fordloppa [...]" (33)

I ordkombinationer med substantiv fungerar gradadverbet *bara* (ex. 27) och adjektivet *gammal/gamla* (ex. 29 och 30) som förstärkningsord. Det finns emellertid, som Newmark påpekar en fara med att använda kollokationer när mer bokstavliga alternativ står till hands, eftersom idiom och kollokationer fungerar lite som modeord och används olika mycket beroende på stämningar i samhället (1988: 28). Jag får emellertid intrycket att översättarna i exempelsekvenserna ovan har använt tillägg för att alternativa lösningar, dvs. översättningar utan tillägg riskerar att låta stympade: "öppnade klädd i kalsingar" eller: "öppnade i kalsingar". Det går också att se bruket av kollokationer som en kompensationsstrategi då instanserna av talspråk i källtexten inte alltid översätts med motsvarande talspråkliga konstruktioner i **MT 2**. I exempel 33 återges källtextfrasen med en mer formell konstruktion:

31. [KT] "[...] and it took him just a few months with Carlo Marx to become completely in there with all the terms and jargon." (4)
 32. [MT 1: N & W] "[...] och det tog honom bara ett par månader med Carlo Marx innan han var fullkomligt inne i termerna och hela jargongen." (10)
 33. [MT 2: H] "[...] och det tog honom bara några månader i Carlo Marx sällskap att bli helt införstådd med terminologin och hela jargongen." (36)

MT 1 skriver "inne i termerna" och översättningen är ett skolexempel på äldre översättnings benägenhet att binda upp sig för hårt vid originalet (Paloposki & Koskinen 2004: 33 f), på ett sätt som gör att konstruktionen skär sig med hur vi uttrycker motsvarande sak i svenskan. **MT 2** skriver "införstådd med terminologin" som semantiskt är helt likvärdig med det engelska uttrycket men som stilmässigt tillhör ett annat register, då "in there" är en talspråklig konstruktion i engelskan. Det markeras dessutom typografiskt i **KT** genom att kursiveras. I *Svenskt språkbruk* finns *komma in i* upptagen, men den frasen saknas i *Svensk handordbok* från 1966. En lösning med den konstruktionen skulle förmodligen fungera bättre här: 'det tog honom bara ett par månader *att komma in i* terminologin.'

5.3.2 Fonologisk nivå

Kortformer finns belagda i svenskan sedan 1600-talet, men det är inte förrän proletärförfattarna gör sitt inträde på den litterära estraden som stilmedlet blir allmän egendom och etableras på allvar (Lindqvist 2005: 149). Ett vanligt grepp inom den litterära strömning som kallas för arbetarlitteratur, var att skriva som man talade, i såväl relation som dialog. Den sortens språklig realism är en teknik som används flitigt i till exempel Ivar Lo-Johanssons självbiografier (se till exempel *Stockholmaren* 1954). Substantiv i bestämd form singular, komprimeras här ofta och görs om till kortformer, dvs. den bestämda artikeln – *en* tas bort och ersätts med ändelsen – *n*. Det innebär till exempel att vanliga substantiv i bestämd form som "dörren" och "kvällen" blir *dörrn* och *kvälln*.

Det närmaste man kommer detta stilmedel i engelskan är konsonantbortfall i verb där ordfinala bokstäver som *g*:et i "coming" och "getting" faller bort (*comin'*; *gettin'*) (Lindqvist 2005: 160). Den typen av markörer används endast i källtextens repliker (*sumpin'* för "something") och i relationen använder sig **KT** i stället av sammandragningar för att förmedla känslan av talspråkighet:

34. [**KT**] "so long's I can get that lil ole gal with that lil sumpin down there tween her legs, boy" [...] "so long's we can eat, y'ear me [...]" (8)

35. [**MT 1: N & W**] "Bara jag kan få en lagom tjej med det där lilla särskilda mellan benä" [...] "bara vi har nåt att äta förstås" (14)

36. [**MT 2: H**] "Så länge jag kan få in en stöt på hon den lilla där med sitt mysko godis mellan benä, grabben" [...] "bara vi får nåt att äta, erume" (41)

I **KT** plockas grafem bort i orden, *little* ("lil"), *old* ("ole"), *something* ("sumpin"), och *between* ("tween"). Därtill används sammandragningar för "long as" och "you hear" (*long's*; *y'ear*). Både **MT 1** och **MT 2** använder kortformen *nåt* för "något" och ersätter ändelsesuffixet i benen med vokalen *a*. Särskilt den senare formen med *benä* i stället för 'benen' är i sig tillräckligt för att ge repliken en stark talspråklig prägel. Därmed går det att argumentera för att både **MT 1** och **MT 2** kompenserar för de talspråksmarkörer i källtextsekvensen som inte återskapats. **MT 2** översätter sammandragningen "y'ear [me]" (you hear me) med *erume* för "är du med". Uttrycket "Är du med" är ett uttryck som i sig självt är en slangbetonad varietet av uttrycket 'förstår du' och genom att ersätta "är" med *e* och "du" med *ru* och ta bort *d*:et i "med", och slutligen dra ihop orden, skapas en fonetisk reduktion som återspeglar talspråkigheten i **KT**. Ordföljden i **MT 2** i frasen "hon den lilla" visar också hur det som i **KT** görs med fonematiska medel på den fonologiska nivån, i **MT 2** får sin motsvarighet på frasnivå.

I relationen i **KT** används på fonologisk nivå endast sammandragningar:

37. [**KT**] "Before that l'd often dreamt of going West to see the country [...]" (1)

38. [**MT 1: N & W**] "Innan dess hade jag ofta drömt om att fara västerut för att se mej om i landet [...]" (33)

39. [**MT 2: H**] "Dessförinnan hade jag ofta drömt om att resa västerut och se nåt av landet [...]" (7)

Både **MT 1** och **MT 2** översätter sammandragningen *l'd* för "I had" med "jag hade" men använder i stället kortformen *nåt* för "något". Därutöver använder **MT 1** den fonematiska stavningen för *mig* och skriver "mej". Kortformer som till exempel *sen* för "sedan" och fonematisk stavning som exempelvis *säja* för "säga" är språkliga grepp som används genomgående i relationen i **MT 1**. **MT 1** tillämpar även regionala språkdrag och skriver *opp* (8) i stället för "upp" för att förstärka upplevelsen av ett talspråksnära tilltal.

MT 2 använder kortformer som *nån* och *nåt* för utrum- och neutrumformen av pronomenet "någon" (se t.ex. s. 33) (men tillämpar dock inte stavningen konsekvent [se till exempel s. 37 där det står "*något* oerhört hände"]); *sen* för "sedan" (s. 33); och *sån* för "sådan" (s. 33). Fonematisk stavning används också men inte samma utsträckning som i **MT 1**. Vokal- och konsonantbytet i objektsformen av personliga pronomen som "mig" och "dig" till *mej* och *dej* begränsas i **MT 2** till replikerna (se till exempel s. 34).

Sammanfattning

Det finns en talspråklig underton i källtextens (**KT**) *relation*. Den görs emellertid med få markörer (sammandragningar) på en fonologisk nivå. Däremot kan det vara frånvaron av det högstämnda som skapar upplevelsen av en ledig prosa, inte minst om man läser den mot bakgrund av dåtidens modernistiska höglitterära stilparadigm. I stället är det med slangord på den lexikala nivån och med en okonventionell interpunktion på textens sammanhangsnivå som **KT** skapar upplevelsen av ett muntligt tilltal i relationen. I *dialogen* däremot arbetar Kerouac emellanåt på en fonologisk, lexikal och på en sammanhangsnivå, vilket mynnar ut i en starkt färgad talspråklig prosa. Som helhet betraktad resulterar de olika stildragen i en muntligt präglad prosa även om graden av talspråkighet varierar i relationen och dialogen. Läger man till detta det starka bildspråket kan man konstatera att *On the Road* rör sig mellan tre olika stämmor: ledig, starkt talspråklig och höglitterär.

Kvantitativ översättningsforskning visar att det i översättningar från engelska till svenska finns en tendens att avstå från ordval som kan upplevas som talspråkliga, och att avvikelser i källtexten standardiseras i enlighet med rådande skriftspråkskonventioner, medan kvalitativ forskning som fokuserat på ett mer begränsat material visar på tendenser som pekar åt motsatt håll, där översättarna inte tonat ned eller normaliserat avvikande språk i källtexten, utan tvärtom beflitat sig om att återskapa avvikelser med olika stilmedel (se avsnitt 3).

Hur man som översättare förhåller sig till källtexten kan också bero på rådande stilparadigm. Arbetarlitteraturen har varit med och bidragit till trender inom både inhemska skönlitteratur och översatt litteratur och det blir tydligt att Jan Nyström & Lars Wilson (**MT 1**) tagit intryck av och integrerat olika språkliga grepp som var karaktäristiska för arbetarlitteraturen. Därmed lyckas de också återskapa rytmen och det muntliga tilltalet i källtexten, men där det i källtextens relation i långa stycken är frånvaron av det högstämnda som bidrar till att prosan kan upplevas som avskalad och anspråkslös, har Nyström & Wilson använt sig av påtagliga språkliga stilmedel för att förstärka upplevelsen av talspråkighet, i såväl relation som dialog. På textens fonologiska nivå används kortformer, fonematisk stavning, regionala särdrag och fonologiska reduktioner, också där det inte varit befogat, dvs. där motsvarande markörer på källtextens fonologiska nivå saknas. Avstegen har emellertid inte alltid varit omotiverade. Källtextens sammandragningar (t.ex. "won't" för *will not*; *I'd* för "I had") i relationen signalerar en muntlig ton och eftersom det inte går att översätta dessa sammandragningar med motsvarande former i svenskan kan i stället svenskans kortformer, fonematiskt stavade ord och andra talspråksmarkörer fungera som kompensation och därigenom skapa stilmässig samstämmighet på ett mer övergripande plan. När det gäller textens sammanhangsnivå har Nyström & Wilson bevarat källtextens karaktäristiska interpunktion intakt.

Det litteraturvetenskapliga begreppet *litterär responsivitet*, idén om att författaren i sitt skrivande bär med sig läsaren i bakhuvudet är en tanke som nog går att tillämpa också på översättaren. När det gäller en kulturförklarad roman som *On the Road* ökar naturligtvis förväntningarna, vilket kan vara problematiskt ur översättningssynpunkt eftersom det är lätt att tappa bort sig i bilden av prosan och förväxla den med vad som faktiskt står där. Det går att tala om Einar Heckschers översättning (**MT 2**) som fri i mening av någon som emellanåt gör avsteg från förlagan där det inte varit befogat. Det är framför allt i form av kollokationer på textens idiomatiska nivå som detta sker. Å andra sidan översätts inte alltid markerade uttryck i källtexten (slangord) med motsvarande vardagliga uttryck i måltexten och i så motto går det att se bruket av kollokationer som en kompensationsstrategi, för ett muntligt tilltal som gått förlorat vid översättningen av andra sekvenser. Olika kortformer tillämpas medan användningen av fonematisk stavning som *mej* för "mig" och *dej* för "dig" i Heckschers översättning är begränsad till dialogen. I det avseendet kontrasterar relationen och dialogen på ett sätt som stämmer överens med källtextens olika tonlägen.

Sammanfattningsvis konstateras att båda översättare återskapat den muntliga tonen i Kerouacs prosa. När det gäller bruket av talspråksmarkörer gör Nyström & Wilson ingen skillnad på relation och dialog, vilket gör att de båda delarna flyter in varandra och mynnar ut i en mer entonig prosa. På samma gång gör språkdräkten i Nyströms & Wilsons översättning att texten får en alldeles egen tyngd och så att säga bär av sig självt. För de läsare som inte läser käll- och måltext parallellt gör det förändrade tonläget sannolikt ingen skillnad.

Heckscher har också varit mån om att skapa en översättning som känns talspråklig i sitt tilltal, men begränsar bruket av talspråksmarkörer vilket i likhet med källtexten utmynnar i en flerstämmig prosa, vilket resulterar i en läsoplevelse som förmodligen ligger närmare den vid läsningen av originalet.

Litteraturförteckning

Primärmaterial

Kerouac, Jack (1957), *On the Road*. England: Viking.

Kerouac, Jack (1959), *På drift*. Övers. Jan Nyström & Lars Wilson. Stockholm: Rabén & Sjögren.

Kerouac, Jack (2009), *På väg*. Övers. Einar Heckscher. Stockholm: Nordstedts.

Sekundärmaterial

Ahlmo-Nilsson, Birgitta (1979), "Inledning". I: *Inte bara kampsång: fjorton analyser av arbetarlitteratur*. Birgitta Ahlmo-Nilsson (red.). Lund: Liber. S. 7-23.

Altenberg, Bengt (1998), "Adverbial Connectors and Sentence openings in English and Swedish. Semantic and lexical correspondences". I: *Out of Corpora*. Hilde Hasselgård & Signe Oksefjell (red.). Amsterdam: Rodopi. S. 249-268.

Andersson, Lars Gunnar (2005), "Språkkänsla som mönsterminnen". I: *Språk i tid: studier tillägnade Mats Thelander på 60-årsdagen*. Björn Melander (red.). Skrifter utgivna av institutionen för nordiska språk. S. 488-500.

Chamberlain, Lori (1998), "Vackra eller trogna: om kön och översättningsmetaforik". I: *Med andra ord: texter om litterär översättning* (red.). Stockholm: Natur & Kultur. S. 44-61.

Charters, Ann (2009), "Förord" i: *På väg*. Stockholm: Nordstedts. S. 5-32.

Gullin, Christina (1992), *Översättarens röst*. Danmark: Studentlitteratur.

- Gellerstam, Martin (1985), "Translationese in Swedish novels translated from English. I: *Translation Studies in Scandinavia*. Lars Wollin & Hans Lindqvist (red.). Lund: Gleerup. S. 88-95.
- Gellerstam, Martin (1989). "Anglosaxiskt inflytande på svenskan" i: *Orden speglar samhället*. Sture Allén, Sven-Göran Malmgren & Martin Gellerstam (red.). Stockholm: Allmänna förlaget. S. 105-117.
- Helgesson, Stefan (2013, 22 februari), "Subtillt om Afrika. Fascinerande om en postkolonial brytpunkt". *Dagens Nyheter*. B
- Hellspång, Lennart & Ledin, Per (1997), *Vägar genom texten: handbok i brukstextanalys*. Lund: Studentlitteratur.
- Hultman, Tor G. (2003), *Svenska Akademiens språklära*. Stockholm. Nordstedts.
- Ingo, Rune (2007). *Konsten att översätta*. Danmark: Studentlitteratur.
- Kotsina, Ulla-Britt (1998), "Introduktion". *Nordstedts svenska slangordbok*. Stockholm: Nordstedts. S. v-xiii.
- Kleberg, Lars (1998), "Inledning". I: *Med andra ord: texter om litterär översättning*. Lars Kleberg (red.). Stockholm: Natur & Kultur. S. 7-22.
- Larsson, Mats (2007), "Den tappra soldaten Švejk i gammal och ny tappning". i: *Gränslösa texter: perspektiv på översättning*. Yvonne Lindqvist (red.). Uppsala: Hallgren & Fallgren. S. 52-72.
- Lindqvist, Yvonne (2005), *Högt och lågt i skönlitterär översättning till svenska*. Uppsala: Hallgren & Fallgren.
- Ljung, Magnus (1983), "Fuck you, shithead! Om översättningen av amerikanska svordomar till svenska". I: *Från språk till språk: sjutton uppsatser om litterär översättning*. Gunnel Engwall & Regina af Geijerstam (red.). Lund: Studentlitteratur. S. 277-295.
- Lo-Johansson, Ivar (1954). *Stockholmaren*.

Johnson, Ronna C. (2000), "You're putting me on: Jack Kerouac and the Postmodern Emergence".

I: *College Literature*, 27 ><http://www.jstor.org>. <. Hämtad: 2013-05-07.

Newmark, Peter (1988), *A Textbook of Translation*. UK: Prentice Hall International.

Paloposki, Outi & Koskinen, Kaisa (2004), "Thousand and One Translations - Retranslation Hypothesis Revisited ". I: *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*. Gyde Hansen, Kerstin Malmkjaer, Daniel Gile (red.). Amsterdam: John Benjamins. S. 27-38.

Pitfalls in Swedish-English translation: A guide for beginners and new members and a reminder for seasoned translators (2006). Judy Petersen (red.). 2: a utgåvan. SFÖ.

Planhammar, Per (2011, 27 april), "Nicole Krauss|Det stora huset". *Göteborgs-posten*.

><http://www.gp.se/kulturnoje/recensioner/bocker/1.611386-nicole-krauss-det-stora-huset.<>

Hämtad: 2013-05-07.

Platzack, Christer (1983), "Sex översättningar till svenska av Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*". I: *Från språk till språk: sjutton uppsatser om litterär översättning*. Gunnel Engwall & Regina af Geijerstam (red.). Lund: Studentlitteratur. S. 247-266.

Schleiermacher, Friederich (1813), "Om de olika metoderna att översätta". I: *Med andra ord: texter om litterär översättning* (1998). Lars Kleberg (red.). Stockholm: Natur & Kultur. S. 115-130.

Sorvali, Irma & Lindberg, Ebba (1987), *Översättningsanalys*. Helsinki: Publications of the institute for translator training Kouvola Helsingin Yliopisto.

Svedjedal, Johan (2002), "Litteratursociologi". I: *Litteraturvetenskap – en inledning*.

Staffan Bergsten (red.). Malmö: Studentlitteratur. S. 81-99.

Ordböcker

Longman Dictionary of Contemporary English (2009), 5:e uppl. Storbritannien: Pearson Education Limited.

SAOB (2009), *Svensk ordbok utgiven av Svenska Akademien A-L*. Stockholm: Nordstedts.

SAOB (2009), *Svensk ordbok utgiven av Svenska Akademien M-Ö*. Stockholm: Nordstedts.

Svensk handordbok: konstruktioner och fraseologi (1966). Ture johannisson & K.G. Ljunggren (red.). Uppsala: Esselte Studium.

Svenskt språkbruk: ordbok över konstruktioner och fraser (2007). Svenska språknämnden & Nordstedts.

Bilaga

Slang

On the Road (1957)

1. Jailkid (1)
2. Pad (1)
3. Dumb (2)
4. Whored (3)
5. Whore (3)
6. Lam (3)
7. man (3)
8. Benny addict (3)
9. Nut (5)
10. boyhood buddies (5)
11. Digging (5)
12. Wrangler (7)
13. Nutty (7)
14. Bookish (8)
15. Weed (5)

På väg (2008)

- kåkfarare (1)
- risig modern kvart (34)
- väldans dum (35)
- horat (36)
- ludret (36)
- dra från (35)
- man (36)
- amfetamintorsk (36)
- den maniska token (37)
- kompisar han hade som pojke (37)
- sluka (38)
- pratkvarn (40)
- hispig (41)
- läsefrukter (41)
- marijuana (38)

På drift (1959)

- kåkfarare(33)
- kyffe (7)
- läskigt bakom (8)
- horat (9)
- horan (9)
- sticka från (9)
- gosse lilla (9)
- knarkare (9)
- den snurriga typen (11)
- barndomskompisar (10)
- diggade (11)
- cowboy (13)
- knasiga (13)
- boklärda (14)
- marijuana (11)

