

## **"HELA TEXTEN EN SKÅDEBANA ÄR" DEN PERFORMATIVA ASPEKTENS BETYDELSE VID DRAMAÖVERSÄTTNING**

**Miro Frakić**

### **Abstrakt**

*I denna uppsats undersöks dramaöversättning, dvs. hur den utomtextuella, performativa aspekten av en dramatext kan påverka översättningsprocessen. Uppsatsen baseras på min magisteruppsats med samma namn, som jag försvarade vid Filosofiska fakulteten i Zagreb i december 2015. Mitt intresse för ämnet väcktes av det faktum att drama, som en urgammal genre, fått överraskande lite akademisk uppmärksamhet inom översättningsstudier. Artikeln börjar med en diskussion om drama ur ett texttypologiskt perspektiv, varefter dramaöversättning skildras mot en teoretisk bakgrund, i förhållande till den performativa aspekten. Sedan analyserar jag egna översättningar av två pjäsutdrag – ur Hjalmar Bergmans Herr Sleeman kommer (1917) och Stig Dagermans Upptäcktsresanden (1947) – i jämförelse med de respektive källtexterna. Tanken var att belysa vissa (syntaktiska, lexiko-grammatiska, semantiska osv.) avvikelser från originalet som har förekommit på grund av textens krav på performativitet.*

### **1. Inledning**

Att teatern alltid har varit en oskiljaktig del av västerländsk kultur kan verka självklart. Man har alltsedan antikens Grekland (kanske än tidigare) haft för vana att sitta och åhöra texter utförda på en scen, vare sig för underhållning, katharsis eller annat. Medan epoker förändrats, samt språk och kulturer med dem, har vissa pjäser ändå lyckats motstå tidens tand. Och en sådan förvandling skulle inte ha varit möjlig utan översättning.

Visst finns det mängder av böcker, artiklar, skrifter som sysslar med dessa två ämnen, översättning och drama, separat. När det gäller kombinationen av de två, dvs. dramaöversättning, är det dock en helt annan historia.

Trots att översättningsstudier formellt sett är tämligen unga, är det överraskande att hittills bara en smula akademisk uppmärksamhet ägnats åt saken. Det har dessutom skrivits väldigt lite om drama ur ett lingvistiskt och stilistiskt perspektiv i allmänhet (Bassnett 2002, Katnić-Bakaršić 2003: 23). Därför tänkte jag att en diskussion kring översättningsprocessen av drama var efterlängtd.

I första delen av uppsatsen granskas dramatik ur ett texttypologiskt perspektiv, som en sorts hybridgenre där det muntliga och det skriftliga förenas. Mot en sådan teoretisk bakgrund skildras dramaöversättning vidare, särskilt i förhållande till den performativa aspekten. Den andra delen omfattar en praktisk analys som bygger på mina översättningar av utdrag ur två svenska pjäser. Dessa innefattar Hjalmar Bergmans *Herr Sleeman kommer* från början av 1900-talet och Stig Dagermans trettio år yngre *Upptäcktsresanden*. Översättningarna jämförs med sina respektive källtexter för att belysa vissa (syntaktiska, lexiko-grammatiska, semantiska osv.) avvikelser från originalet. Med hänsyn till dessa, som kan sägas ha förekommit på grund av textens krav på iscensättning, drar jag slutsatser om vilken roll den performativa aspekten spelar vid översättningsprocessen av pjäser och om ett slags teoretiskt ramverk är möjligt att utveckla.

## 2. Drama och teater

Först måste en åtskillnad göras mellan drama som en litteraturgenre och drama som "en integrerad del av en teaterföreställning" (van der Broeck citerad i Anderman 2009: 92)<sup>1</sup>. Batušić (1991: 188) skiljer dramatext ("dramski tekst") från teatertexten ("kazališni tekst"), där en teaterföreställning uppfattas som bara "en möjlig tolkning" av ett "mångfacetterat" litterärt verk (ibid., 224-5)<sup>2</sup>. På

1 Alla citater i min översättning. "Integral part of a theatrical production."

2 "Mnoge čemo međuzavisnosti pronaći između izvornog predloška i nove skripture, no smatrat ćemo neospornom činjenicu kako jedan dramski tekst može imati različita, često i vrlo oprečna

scenen kan regissörens tolkning (*stämpel*) sägas spela en avgörande roll, menar Batušić, eftersom hen visserligen utgår från men samtidigt inte är begränsat av texten i sin interpretation. Vid iscensättning förvandlas dramatexten, som Knepler (1961: 31) märker, till en "kollektiv erfarenhet" (dvs. att den upplevs av allmänheten på något offentligt ställe, oftast teater) och på så vis "överskrider skriftmediet"<sup>3</sup>.

Med andra ord är drama i grunden tvetydigt. Den vanliga uppfattningen av dramatexten som "ouplösligt knuten till föreställningen" och, på grund av detta, "ofullständig" i sig (Peghinelli 2012: 21-22)<sup>4</sup> verkar då vara lite missförstådd. Om en text tas upp i avsikt att iscensättas (teatertext), kan man tänka sig att dess s.k. utförbarhet/spelbarhet (Bassnett 2002, Anderman 1998)<sup>5</sup> skulle vara av största vikt vid läsandet. Men samtidigt kan pjäser läsas som "vanlig" litteratur av vem som helst, dvs. upplevas bara genom sin verbalitet, som en dramatext. I detta fall skulle den performativa aspekten inte vara av så stor vikt när det gäller översättning.

Förutom distinktionen mellan dessa två möjliga "målmedier", nämligen det skriftliga och det muntliga, finns det en essentiell åtskillnad till som inte kan bortses. I teater, egentligen som vid översättning i allmänhet, finns en "spänning" mellan ett behov av att vara trogen källtexten, dvs. **adekvans** (eng. *adequacy*), och ett behov av att åstadkomma textens effekt på målspråket, dvs. **acceptans** (eng. *acceptability*) (Toury 1980, i Anderman 2009: 92). Exempelvis, ifall av en absurdistisk eller modernistisk pjäs, som Stig Dagermans *Upptäcktsresanden*, där formen vanligtvis "träder i förgrunden" på bekostnad av innehållet, skulle principen om acceptans vara viktigare i översättningsprocessen. Å andra sidan, om det handlar om ett läsdrama eller en

---

uprizorenja. To će reći kako je književno djelo višeslojno, a kako je predstava tek jedna od njegovih mogućih interpretacija."

3 "[T]he drama is a communal experience which transcends the realm of written material."

4 "We can then assert the written text is incomplete since it is indissolubly linked to performance (...) so we must fill in the blanks by finding answers in the performance itself and only this combination gives us a complete play-text, a text mediated by the two elements."

5 Icke-standardiserad terminologi. Bassnett använder "playability" och Anderman "performability", medan Espasa (2000; citerad i Che 2011) poängterar att alla dessa ord, tillsammans med "breathability", "theatricality", "actability" och "theatre specificity", tyder på samma (oklara) sak, nämligen att producera "flytande texter" som skådespelare får "uttala utan svårigheter". Förmodligen betyder detta att dialogerna i teori inte ska vara alltför litterära, dvs. skriftspråkliga, utan närmare talspråket.

realistisk pjäs som Hjalmar Bergmans *Herr Sleeman kommer*, skulle det kunna anses lämpligt att följa originalet så ordagrant som möjligt (adekvans). Originalets dramatiska potential skulle då inte bevaras till varje pris, särskilt i fall det sker på bekostnad av författarens ord.<sup>6</sup> Medan det är lätt att avgöra vilket medium man översätter för, är det med dessa två principer i alla fall inte *antingen eller utan både och*. Som det förklaras nedan, ska både acceptans och adekvans beaktas fast i varierande grad, beroende av olika parametrar.

Med tanke på denna uppsats ämne, ska jag fokusera på drama som teater(text). För att visa olika sätt hur det performativa kan påverka översättaren i hans arbete, ska jag analysera och diskutera dramaöversättning utan hänsyn till tredje parts (regissörens eller dramaturgens) möjliga ingripande. I fortsättningen visas och granskas olika sätt på vilka texten kan transformeras genom översättning.

### 3. Teatertext i översättning

När det gäller översättning av *drama som teatertext* är det väsentligt att först och främst hålla i minnet dess begränsningar. I jämförelse med litteratur, där läsaren bestämmer när och var den ska upplevas, och där eventuella oklarheter kan utredas lätt inom själva texten (bl.a. i form av fotnoter), är en teatertext förankrad i och begränsad av viss tid och rum. Det är dessutom bara en del av själva texten som når publiken *direkt* (repliker), medan beskrivningar och scenanvisningar inte hörs utan används för att bygga den icke-verbala aspekten. Dramaöversättare måste därför tänka på "flödet" av replikerna och deras samspel med den "ohörda texten". På en scen finns det oftast inget utrymme för förklaringar och därför måste man se till att inte "överladda" eller "underladda" dialogen utan vara så klart och direkt som möjligt vid första (och enda) anblicken.

---

6 Andra taktiker är visserligen möjliga och vanliga – vissa diskuteras i fortsättningen. Helt enkelt går det inte att fastställa några allmänt gällande principer för dramaöversättning i helhet. Som Anderman (2009: 93) skriver, "translation is not a phenomenon whose parameters are fixed once and for all". Olika parametrar kan gälla bl.a. tidsepoker och konventioner i teater, olika sociokulturella omständigheter, tolkningar och allt annat som kan påverka översättarens upplevelse av originalet (mer om detta i Anderman 2009: 93-95).

Det som översättaren först ska värna om är den dramatiska effekten, ibland på bekostnad av den ordagranna betydelsen. Som Schwarzsinger (2003: 9) poängterar, kan "vissa objektiva upplysningar som regel frånses inom den dramatiska situationen" om de skulle "kännas betungande på själva karaktären och situationen" inom en annan kultur.<sup>7</sup> Till exempel, berättar Anderman (2009: 93) om hur te i Harold Pinters *The Caretaker* får vissa associationer i fransk översättning som inte stämmer med originalet. Att en luffare från Pinters pjäs skulle dricka te känns inte särskilt malplacerat för briter, men i Frankrike, där bara "fina fröknar" dricker te, skulle det kanske vara mer passande för honom att dricka vin istället, en mycket vanligare dryck.

En pjäs kan alltså aldrig översättas bokstavligt. Det finns olika historiska, ekonomiska, sociologiska m.fl. kontexter som är inskrivna i pjäsen och som är viktiga för dess dramatiska effekt. Detta diskuterar Knepler (1961:33) i sin artikel om översättning av samtidsdramatik. Han beskriver tre grundfaktorer, i tre franska termer, vilka dramaöversättaren måste behärska i sitt arbete för att nyskapa effekten: *façon de jouer* ("sättet att spela"; traditionerna och konventionerna av dramatik som pjäsen står i relation med), *façon de parler* ("sättet att prata"; olika lingvistiska och paralingvistiska aspekter, bl.a. takt, tempo eller rytm, men också gester och känslomässiga uttryck), samt *façon de vivre* ("sättet att leva"; intellektuella, filosofiska eller kulturella aspekter av en tradition). De är förstås inte ömsesidigt uteslutande; tvärtom menar han, de är "sammankopplade och beroende av varandra".<sup>8</sup>

Därför sätter Knepler termen "Nachdichtung", adaptation, före översättning. Enligt honom ska översättare följa originalet så troget som möjligt, fast inte

7 "Prijevod slijedi kuckajuće bilo likova isto onako kako to čini glumac. Njegovi poticaji dolaze iz govorenog teksta u dramskoj situaciji, a ne iz komentara i obavijesnog diskursa. U prijevodu se ne radi o tome da se izbrišu prisutni obavijesni momenti, nego da ih se u korist neoštećene recepcijske mogućnosti do stanovite mjere žrtvuje samo tamo gdje opterećujuće djeluju na lik i situaciju."

8 "The terms are *façon de jouer*, *façon de parler*, and *façon de vivre*, *Façon de jouer* refers to the theatrical traditions and conventions of actors, producers and audiences, to the expectations of all these participants which are based on their past theatrical experience. *Façon de parler* refers not only to levels of language, linguistic usage and the like; it has to take into account the tempo of speaking, the use of gesture, and emotional expression in general. *Façon de vivre* refers to the intellectual or philosophical or cultural aspects of a tradition as they affect the ordering and interpretation of life which is drama. All three of these aspects are of course interconnected and depend on each other."

ordagrant, utan vid behov avvika från det på ett "förnuftigt" sätt (1961: 33)<sup>9</sup>. Även om en sådan inställning kanske kan verka lite intetsägende, för samma sak kan hävdas gälla för alla former av översättning, kvarstår det att dramaöversättning idag ofta betraktas som kreativt i samma mån som själva dramaskrivandeprocessen (Bassnett 2002: 5). Relationen mellan originalet och översättningen brukade tidigare uppfattas "post-kolonialt", menar Bassnett; originalet stod alltid över och i denna mening definierade den själva kvaliteten av översättningen. Idag är de däremot på "jämlik fot" med varandra; bägge betraktas som ett verk i sig. Översättaren kommer in i bilden som ett slags "befriare" (ibid., 6) – dramatexten skulle alltså befrias från sin originalform och -sammanhang och få "nya (kulturanpassade) kläder".<sup>10</sup>

Just hur nya och annorlunda dessa kläder, dvs. hur kreativ översättningen bör vara, beror främst på bekantskapen eller avståndet mellan käll- och målkulturen. Ju avlägsnare kontakt mellan vissa kulturer, desto större fara för oklarheter i texten. Till exempel, på grund av USA:s globala närvaro kan det hävdas att publiken antagligen är välbekant med det amerikanska samhället och dess kultur, och därför skulle amerikanska pjäser i översättning troligen kräva färre avvikelser och anpassningar. Däremot skulle en kroatisk pjäs förmodligen kännas mer främmande på en amerikansk scen – utan översättarens kreativa insats skulle dramats undermeningar lätt kunna gå publiken förbi. Det kulturella avståndet mellan Sverige och Kroatien kan bedömas som inte så stort. Förutom det växande intresset för svenska deckare eller tv-serier, har kroatisk publik blivit relativt bekant med svensk kultur genom bl.a. Strindbergs pjäser.

I Fernandes (2010: 124) ordalag är översättaren en kulturmedlare. Hens uppgift är att tydliggöra och kanske även domesticera de verbala och icke-verbala signaler i en pjäs som skulle kunna uppfattas som kulturspecifika och

---

9 "[T]he translator of a contemporary play will often keep faith with the original by departing from it in judicious fashion, not by adhering closely to what the original says."

10 "In the new, post-colonial perception of the relationship between source and target texts, that inequality of status has been rethought. Both original and translation are now viewed as equal products of the creativity of writer and translator. (...) The translator is seen as a liberator, someone who frees the text from the fixed signs of its original shape making it no longer subordinate to the source text but visibly endeavouring to bridge the space between source author and text and the eventual target language readership."

följaktligen inte lättfattliga.<sup>11</sup> Lefevere (2000: 236-237) delar hans uppfattning med argumentet att "översättningarna nästan alltid innefattar försök att 'naturalisera' den annorlunda kulturen, att anpassas efter det som läsarna av översättningen är vana vid".<sup>12</sup> Det handlar om begränsningar som Lefevere (2000: 237) nämner, som "sträcker sig långt bortom" den språkliga dimensionen och omfattar kultur-, tids-, samhälls- och andra frågor, och som översättaren måste ta itu med om pjäsen ska bli förstådd.<sup>13</sup>

Dagens dramaöversättare har med andra ord i uppdrag att inte bara förmedla texten utan också överta en aktiv roll i framställningen av en pjäs, menar Fernandes (2010: 127). Peghinelli (2012: 26) sätter dessutom likhetstecken mellan översättarens och dramatikers roll såtillvida att de båda skriver för skådespelare, dvs. iscensättning. För att bevara det väsentliga, det *dramatiska*, i en översättning föreslår han en rad kreativa redskap som får begagnas i avvikelser från originalet, bl.a. adaptation, interpretation, parafrasering, modernisering och särskilt förståelse och samarbete med t.ex. regissören och skådespelarna, samt alla andra som är inblandade i iscensättning (ibid., 23).

Sammanfattningsvis kan den performativa aspektens betydelse vid dramaöversättning beskrivas som i grunden relativ. Beroende av översättarens handlingsfrihet, med tanke på målpubliken, kontexten osv., kommer översättningar att visa vissa avvikelser i varierande grad. I nästa del ska jag analysera utdrag ur två svenska pjäser genom att jämföra mina egna översättningar med originaltexterna. I synnerhet ska jag motivera de olika metoder, redskap och avvikelser som jag anser *förnuftiga* och har gjort för dramats bättre flöde med tanke på kroatisk publik, både på den rent språkliga

---

11 "Whenever external variables are needed to decipher non-verbal signs, or better, whenever the world of the play itself does not provide enough information of non-verbal signs, the translator may need to act as a cultural mediator in making non-verbal signs explicit or, perhaps, domesticating them to the audience, that is, making domestic elements prevail over foreign ones in a way that seems natural to the target audience."

12 "Since different languages reflect different cultures, translations will nearly always contain attempts to 'naturalize' the different culture, to make it conform more to what the reader of the translation is used to."

13 "Translations are produced under constraints that go far beyond those of natural language – in fact, other constraints are often much more influential in the shaping of the translation than are the semantic or linguistic ones."

nivån, *formen*, och när det gäller den ordagranna betydelse, dvs. *innehållet*<sup>14</sup>. Det handlar om utdrag ur två pjäser av svenska dramatiker, nämligen Hjalmar Bergmans s.k. marionettspel *Herr Sleeman kommer* (1917) och Stig Dagermans moderna *Upptäcktsresanden* (1947).

### 3.1 Hjalmar Bergman, *Herr Sleeman kommer* (1917)

*Herr Sleeman kommer* utkom 1917, tillsammans med två andra dramer, *En skugga* och *Dödens arlekin*, i samlingen *Marionettspel*. Som Sjögren (2015) beskriver är de typiska för 1910-talets borgerliga realism som Hjalmar Bergman anses tillhöra. *Herr Sleeman kommer* handlar om två fattiga kvinnor som planerar att gifta bort sin niece, den unga och föräldrarlösa Anne-Marie, till den välbärgade men gamle herr Sleeman. Trots att språket är mestadels vardagligt, särskilt ur dåtidens perspektiv, låter det ändå i vissa avseenden ålderdomligt. Själva handlingen känns också förhållandevis daterad, *omodern*, och det kan sägas utgöra huvudanledningen till varför jag bestämde mig för att översätta just den. I kombination med Dagermans pjäs som är (mer) modern, var mitt antagande att jag på så sätt skulle lyckas skaffa mig större variation i översättningslösningar.

Före diskussionen om översättningarna är det viktigt att framhålla att min ambition inte var att modernisera *Herr Sleeman kommer*. Förmodligen skulle det ha blivit den kroatiska publikens första kontakten med författaren, fast inte med den svenska borgerliga miljön (Strindberg, filmare Ingmar Bergman). Jag har i alla fall ansett det bättre att skaffa en känsla av Hjalmar Bergman så trogen som möjligt, som han var i sin tid.

Först ska vi rikta vår uppmärksamhet på de "förnuftiga avvikelser" utförda på rent språklig nivå. För det mesta gäller dessa **små lexikalisk-semantiska förändringar**. När det gäller tilltal har jag exempelvis sällan följt originalet ordagrant. På kroatiska är det inte så vanligt som i svenskan att tilltala någon med namn – oftast gör man så med emfatiska (negativa) konnotationer. Därför

---

14 Självfallet är distinktionen mellan de två, form och innehåll, i det här sammanhanget inte alltid klar eller entydig, och det behöver den inte vara. Hellre har det berott mest på min egen känsla av motiveringen bakom vissa avvikelser och förändringar; om de i första hand gäller textens "yta" (form; kosmetiska, formella) eller "djupare lager av mening" (innehåll; semantiska).

har jag flera gånger tagit bort namn och använt substantiv eller personliga pronomen istället. Självklart upptar de då bredare semantiska fält än namn: "Mina" i "Vad säger Mina? En tête-à-tête..." översatts som pronomen andra person singularis, "ti", i "Što ti kažeš, ~~Mina~~? Jedan tête-à-tête..."; "Bina lilla" i "Men tänk Bina lilla — om han skulle kyssa henne på kinden" blir "draga moja" (pragmatisk motsvarighet till "gumman min"); "Mina" i "Tant Mina — får jag gå ut i skogen i kväll?" har jag gjort mig av med i "Teto ~~Mina~~/~~Mine~~, smijem li večeras van, u šumu?".

Vidare har samtalet mellan Anne-Marie och Jägaren i översättningen blivit kanske lite känslomässigare i frågan om tilltal. När Jägaren tilltalar Anne-Marie i repliken "Anne-Marie lilla — jag ska hjälpa dig", har jag bestämt mig för att byta ut namnet med ett possessivpronomen, "Mala *moja*" ("min lilla"). Därmed fördjupas en känsla av förtrolighet mellan de två älskande. Jag har också gjort Anne-Maries tilltal lite ljuvare med hjälp av pronomen. Hennes "din stackare", istället för att översättas med ett ord som "siroti" (subst.adj.) eller bara "sirotane" (subst.), har blivit "sirotane moj" (subst. + poss.pron.). Dessutom har ett personligt pronomen i dativ, "mi", lagts till (possessiv dativ som en talpråklig markör), vilket betonar Anne-Maries omtänksamhet för Jägaren. Han klättrar på taket för att få träffa henne och hon yttrar "Nej, så du ser ut, din stackare!", vilket blir "Ma, sirotane moj, na što *mi* ličiš!".

En annan punkt som kändes lite problematisk vid översättning, i synnerhet med tanke på textens flöde, dess så att säga *naturlighet*, är upprepningar. Då och då brukar Bergman upprepa vissa nominella fraser eller satser för dramatisk effekt. På en kroatisk scen skulle dessa dock fungera med en förhållandevis mindre effekt. Istället har några upprepningar i översättningen förvandlats till ett slags **gradering**. Minas replik "Å – tala inte om det, tala inte om det" blir "Joj, nemojmo o tome, *molim te* nemojmo!". Således blir situationen ännu mer dramatisk; införandet av "*molim te*" ("snälla") belyser bättre Minas förtvivlan och ovillighet att prata eller än tänka om vad Bina tidigare hade omnämnt.

Andra exempel på upprepningar respektive översättningar/förändringar inkluderar följande: Anne-Maries frågan "Angår det mig då?" får sitt enkla svar från Bina "Det angår dig.", fast i den kroatiska versionen har jag gjort Binas svar

lösare och mer bestämt, "*Baš tebe*" ("Just dig"). Ett sådant svar passade bra med Binas försök att övertyga Anne-Marie om gamle herr Sleemans goda sidor. En annan fråga som Anne-Marie ställer till Bina, om hon skulle ta koppar "*Av bästa servisen?*", svaras med bara "*Bästa servisen.*", men i översättningen bestämde jag mig för att inte upprepa hela frasen, utan bara superlativet: "*Iz najfinijeg servisa?*", "*Najfinijeg.*" ("bästa", "finaste"). På så sätt blir deras interaktion effektivare och Binas säkerhet klarare, kanske än strängare.

**Utelämning** och **tillägg** är två andra ganska vanliga översättningsprocedurer som jag begagnat. Att något ska utelämnas från eller tilläggas texten beror i stor utsträckning på översättarens egen känsla för flödet. Vid vissa tillfällen har jag alltså ansett det lämpligt att utelämna bitar av texten eftersom de inte verkade fungera lika bra på kroatiska. När Mina, stående vid fönstret, yttrar: "*Ni kan tro, att det är grant över skogen.*", verkar det vara krångligt att bevara repliken ord för ord. För att bevara bilden beslöt jag mig för att utelämna skogen därifrån och lägga till "*nebo*" ("himlen") samt ett adverb ("*stvarno*", dvs. "*faktiskt*", "*jätte-*"; mer talspråkligt) vars funktion är att förstärka den ljuvljiga bild Mina upplever: "*Mogu vam reći da je nebo stvarno prekrasno iznad šume*". Senare ber Jägaren Anne-Marie att komma ut: "*Kom med mig i skogen. Det är så vackert i skogen i kväll.*" I den kroatiska versionen finns den första prepositionsfrasen "*i skogen*" inte: "*Dođi sa mnom u šumu. U šumi je predivno večeras.*" Genom att inte upprepa "*i skogen*" har repliken gjorts mer flytande.

När det gäller tillägg var det min önskan att binda replikerna samman och göra situationen mer talspråklig och vardaglig. Genom hela texten har jag lagt till småord, bindeord (konnektorer) och interjektioner, utöver de som redan finns i originalet. Exempelen på dessa är "*baš*" (istf. den ordgranna "*da*" för svensk "*ja*"; "*Ja – gunås*" / "*Baš – prava žalost*" /), "*dakle*" ("*Han svarar (-) –*" / "*Odgovorio je, dakle:*"; istf. "*da*", "*Ja*, jag menar att du kan stå här" / "*Dakle, mislila sam da bi mogla ovdje stajati*") och "*ma*" (där det står "*jo*", "*nå*" eller "*nej*"; "*Nej, så du ser ut, din stackare!*" / "*Ma, sirotane moj, na što mi ličiš!*").

Till sist kan man betrakta förnuftiga avvikelser som huvudsakligen angår innehållet. Först och främst gäller de det som Lefevere kallar för **naturalisering**, när kulturellt specifika företeelser anpassas till den s.k. främmande (i detta fall

kroatiska) kulturen. Den första som framträder i texten finns i de inledande scenanvisningarna, nämligen "moraklocka". I Sverige råder det knappast någon tvekan om vad detta är: det stora golvuret och dess urverk från Mora i Dalarna är välkända, en del av svensk tradition<sup>15</sup>. Men i Kroatien är den inte så lätt att få tag i och förresten vet kroaterna antagligen inte vad det kulturellt sett skulle innebära. Därför ville jag underlätta scenografernas jobb och vidga, dvs. generalisera dess betydelse; "moraklocka" översätts som vanligt "gammaldags pendelur": "starinski stojeći sat s klatnom".

I själva replikerna kommer tre termer fram som har med länsstyrelse att göra: "landssekreterare", "landshövdingen", och "länet". Dessa har extremt specialiserade betydelser inom svensk socio-politisk verklighet. Nästan ett hundra år efter att Bergman skrivit pjäsen har de – liksom själva statsförvaltningen – innehållsmässigt säkert inte förblivit samma. Hur som helst spelar den här problematiken för kroatisk publik säkert inte så stor roll. Jag har därför, utan onödiga beskrivningar, anpassat (naturaliserat) dem till vad som kroater är vana vid – "landssekreterare" har blivit "glavni tajnik županijske uprave" som är stöd åt "landshövdingen" eller "župan", den högste ämbetsmannen i "županija", dvs. "länet". De svenska termerna har alltså ersatts med kroatiska namn på organ, som har motsvarande funktioner i kroatisk statsförvaltning.

Trotts dessa exempel spelade på det hela taget principen om adekvans en större roll i min översättning än principen om acceptans. Även om vissa objektiva upplysningar frånsågs (Schwarzinger 2003:9), ville jag vara trogen originalets stämning, eller det som Knepler kallar för *façon de vivre* (1961:33). Alla förändringar som inte kändes absolut nödvändiga för klarhets skull undvek jag.

### 3.2 Stig Dagerman, *Upptäcktsresanden* (1947)

I motsats till Bergmans *Herr Sleeman kommer* kan man i Dagermans *Upptäcktsresanden* se en annan, en aning mindre konventionell inställning till språket. Den litteraturhistoriska perioden under vilken pjäsen utkom,

---

<sup>15</sup> Moraklocka. Nationalencyklopedin.

fyrtiotismen<sup>16</sup>, är känd för sina starka modernistiska tendenser. I sin grund utvecklades den som en reaktion mot realism som Bergman var förespråkare för, vilket avspeglades i språket också.

I Dagermans miniatyrdrama i fyra akter följer vi en karavan bestående av Upptäcktsresanden och hans följe (som inte ens har riktiga namn utan definieras genom sin funktion på resan – Vägvisaren, Kameldrivaren, Den unge bäraren samt Den gamle bäraren) genom fyra olika miljöer: en öken, en djungel, en flod och ett hav. Varje akt är som ett allegoriskt avsnitt i sig själv, med variationer av samma karaktärer och samma historier, fast i olika kontexter. Småningom utvecklas handlingens gradering och, genom upprepningar, både de narrativa och de språkliga, kommer de dramatiska spänningarna i gruppen till ytan. Trots den konflikt som bubblar i pjäsen förblir humöret lätt alltigenom – personerna skämtar och retar varandra, avbryter och avslutar varandras meningar, och förvränger varandras ord. Deras språk har en starkt figurativ dimension, som en byggsten i pjäsens nästan absurdistiska uttryck.

Därmed har jag fått större variation i analysen. De översättningsproblem som jag stött på i *Upptäcktsresanden* var helt annorlunda än de som dykt upp vid översättningen av *Herr Sleeman kommer*. I fortsättningen diskuteras de "förnuftiga avvikelserna" på samma sätt som tidigare, med hänsyn till pjäsens form och innehåll.

De förändringar som angår rent språklig nivå (form) gäller för det mesta **syntaxen**. Vid vissa tillfällen har jag valt att använda **bruten syntax**, **ofullständiga meningar och satser**, som präglar talspråket. Den unge bärarens kommentar "När jag nyss såg honom framifrån..." blir således "Što sam ga maločas vidio sprijeda..." ("Vad som jag nyss såg (med) honom...") istället för det ordagrana "Sad kad sam ga vidio...". I ett annat exempel har "Jag som fick släpa honom sista biten" blivit "Još ~~s-obzirom na to~~ što sam ga morao tegliti zadnji dio." ("Och än ~~med tanke på~~ att jag måste släpa honom..."), varmed handlingen kommer i förgrunden.

Syntatiska avvikelser gäller också **förenklingar** eller **utvidgningar** av repliker. Motiveringen för detta låg i att vissa svenska repliker krävde en klarare

---

16 Fyrtiotism. Nationalencyklopedin.

satsstruktur på kroatiska. Till exempel, repliken "*Varenda kväll i solnedgången*" öppnar hon ledet till betesmarkerna och ställer sej *och* tittar ner mot Arons dal för att se om jag kommer." översattes som "*Svake večeri kad se spusti sunce, ona izađe i otvori vrata ograde, stoji i promatra pašnjake. Gleda niz Aronovu nizinu ne bi li me ugledala.*" Med tanke på att talspråket i allmänhet strävar mot syntaktiskt enklare (sats)strukturer, blev prepositionsfrasen "i solnedgången" en sats ("*Svake večeri kad se spusti sunce*") i den kroatiska texten i stället för den möjliga prepositionsfrasen "u/za zalazak sunca" (poetiskt). Därmed undveks en alltför krånglig replik. Själva meningen uppdelades i två fullständiga meningar för att underlätta flödet.

Dessutom har jag **lagt till** vissa ord (mest interjektioner) och **utelämnat** andra (t.ex. den kroatiska frågepartiklen "li") med hänsyn till talspråk och karaktärernas olika sätt att tala.

Vid vissa tillfällen har jag sett en möjlighet att förbättra dialogens flöde med hjälp av tillägg av ord som interjektioner eller adverb. Exempel på detta är det kroatiska ordet "nego" (i dessa sammanhang motsvarighet till "alltså", "nå", "jo"<sup>17</sup>). När Vägvisaren säger till Kameldrivaren "Du skulle visa oss nånting.", är det menat som ett försök att återkomma till det tidigare ämnet. Med interjektionen "nego" i översättningen har replikens pragmatiska mening blivit tydligare: "*Nego, htio si nam nešto pokazati.*" Vid ett annat tillfälle, när Vägvisaren avslöjar för gänget att Upptäcktsresanden faktiskt sover, frågar han efter en kort paus, "*Men vad väntar ni på...*" Istället för det ordagranna "no" har jag översatt "men" som "nego": "*Nego, što čekate?*". Jag har också använt "eto" (deiktisk partikel, ungefär "där" men i talspråket bredare, "alltså", "nå"). "Nu vaknade han också!", påstår Den unge bäraren nedlåtande vis-a-vis Vägvisaren, vilket blir väldigt talspråkligt på kroatiska "*Eto da se i on probudio*" ("Nämen, tänk att nu vaknade...") istället för det ordagranna "*Sad (da) se i on probudio!*". Därmed bevaras den underliggande ironin i bärarens ton.

Då och då var det dock nödvändigt att **parafrasera** till en viss grad. Kameldrivarens replik, "...om [Upptäcktsresanden] har ögonen öppna eller om

---

17 "Nego" som en konnektor (Jfr. artikeln om ordet på Hrvatski jezični portal. [http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search\\_by\\_id&id=eF9hWRg%3D&keyword=nego](http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search_by_id&id=eF9hWRg%3D&keyword=nego))

han blundar" blir "...öppna eller *slutna*" i min översättning, dvs. "...jesu (li) mu oči otvorene ili zatvorene". En sådan parallellism (båda två som adjektiv) har gjort repliken lättare att yttra och känslan av flödet har blivit desto större.

Det finns några **morfosyntaktiska avvikelser** och de påverkar den semantiska aspekten i en viss grad. Till exempel, "den som sover" – ett slags kodnamn på Upptäcktsresanden som gruppen brukar använda – har översatts på två olika sätt beroende på önskade bibetydelser. Relativsatser brukar förekomma oftare i sådana sammanhang (i nominalfraser som "den som sover") på svenska än på kroatiska. En vanlig kroatisk översättning därav skulle vara "onaj/ovaj što spava"<sup>18</sup>, men det finns även "spavač" ("sovare") som kanske känns lite vanligare. Beroende på talarens inställning kan demonstrativa pronomen ("ovaj", "onaj") förresten ha en stark nedlåtande ton och användas för att peka ut någon, avslöjande brist på respekt mot den som omtalas men inte direkt omnämns. På grund av detta använder jag den förstnämnda lösningen när jag vill understryka (Kameldrivarens) ironi och/eller irritation, medan den andra finns i Vägvisarens repliker pga. hans godhjärtade inställning mot Upptäcktsresanden. "Vad vill ni två med oss egentligen? ... Du och han som sover." När Kameldrivaren ställer denna fråga till Vägvisaren kan man känna hans ilska och trötthet över hela resandet. Hans ord verkar vara väldigt hånfulla, så där känns den ordagrannare översättningen som mer passande: "Što vas dvojica zapravo hoćete od nas? ... Ti i onaj što spava."

Likadant har vissa fraser **förstärkts** med hjälp av superlativ och augmentativ för att ge uttryck åt talarens känslor. Den unge bäraren, till exempel, undrar "Och dessförinnan var kniven bara en vanlig kniv?". För att förstärka skepsis i hans replik har den "vanliga kniven" förvandlats till den "vanligaste kniven" i översättningen, dvs. "najobičniji nož". I ett annat fall har "djungeln" inte översatts som det 'vanliga' substantivet "džungla" utan som dess pejorativa augmentativ "džungletina", vilket passade bra till kontexten. ("Det här är också odrägligt. Den här *djungeln* är också odräglig." / "I ovo je nesosno. I ova *džungletina* je isto tako nesosna.")).

18 En annan möjlighet i standardkroatiskan är "onaj koji spava" men relativsatsen med "što"/"šta" brukar förekomma oftare i talspråket (jmf. §1435 om relativa satser i Silić och Pranjković 2007: 354).

Vidare har jag ingripit i texten på ett lite friare sätt i Kameldrivarens repliker. Han är uppenbarligen missnöjd med resan, vilket bottnar i hans brist på respekt för Upptäcktsresanden, den som "låter sej bäras halvdöd eller halvsovande genom världen". Om honom pratar Kameldrivaren i nedsättande ordalag fast med en viss subtilitet. Men en sådan politisk korrekthet, när översatt ord för ord, löper fara att inte klart uppfattas i ett kroatiskt sammanhang. Enligt min mening är svenskan mer eufemistisk än kroatiskan, vilket syns bl.a. i det svenska, enligt allmän uppfattning, öppna och mångkulturella samhället samt fattigdomen på svärord i språket, i alla fall i jämförelse med kroatiskan. Min översättning har därför förstärkt Kameldrivarens förbittrade ironi, främst med hjälp av substantiv som syftar på Upptäcktsresanden ("Om *han* sover?" blir "Spava li *gospodin*?", dvs. "Om herrn sover?", där Kameldrivarens avund är klarare) och possessiva pronomen som i detta sammanhang också har en nedsättande, ironisk betydelse ("Hur djupt sover han som sover?" blir "Kako duboko spava *naš* spavač?", "...vår sovare?").

Att han är uttröttad, till exempel, har också påverkat översättningen. Hans "Men nu är jag trött på att vara den jag är." blir en aning mer dramatiskt i den parafraserande översättningen, "Sad mi je stvarno dosta ovog otužnog života." ("Nu är jag faktiskt trött på det här dystra livet"). Med hjälp av ett talspråkligt adverbial ("stvarno", sve. "faktiskt") och en nominalfras ("ovaj otužan život", sve. „det här tråkiga/dystra livet"), blir Kameldrivarens levnadströtthet uppenbar.

Slutligen ska jag diskutera (större) **innehållsmässiga avvikelser** från originalet. Metaforer, liknelser och andra stilfigurer är sällan enkla att översätta och anpassa till ett främmande språk och kultur. När det gäller *Upptäcktsresanden* blir den språkliga aspekten ännu friare än med Bergmans *Herr Sleeman kommer*, och därför kändes principen om acceptans viktigare. Som sagt använder personerna i pjäsen språket på ett kreativt, ibland nästan absurdistiskt sätt; de använder sig av ordlekar och retar varandra. Således har jag också varit kreativ i min översättning.

Till exempel, "tjur" i Kameldrivarens replik "Vem vet hur många tjurar som går lösa innanför det där stängslet!" blir "galeb" i översättningen ("fiskmåås";

enligt *Hrvatski jezični portals* kroatiska ordbok, en förlöjligande regionalism för unga och ivriga älskare); "Sam bog zna koliko joj je *galeba sletjelo* unutar te ograde!". Metaforen kunde ha fungerat med "pastuh" ("avelshingst") eller den ordagranna "bik" ("Sam bog zna koliko joj se *pastuha/bikova* mota po vrtu/kući"), kanske i kombination med vissa epitet som betonar de sexuella bibetydelserna (t.ex. "najareni", "napeti", "snažni"). Men med fiskmåsen har jag skapat en lättare och lustigare stämning, även om det kanske passar bättre det dalmatinska idiomet (kustområdet) än talspråket i den inre delen av Kroatien.<sup>19</sup>

För flödets skull har jag då och då bestämt mig för **utelämning** av vissa delar, som ett par repliker i fortsättningen:

DEN UNGE BÄRAREN: Hellre än att uthärda era förolämpningar följer jag med till världens slut.

DEN GAMLE BÄRAREN: Till ditt eget också?

DEN UNGE BÄRAREN: Hellre än att bli hållen för bedragen så.

DEN GAMLE BÄRAREN: Det var illa."

Själva bilden med "världens slut" verkar vara ganska oklar om den behålls på kroatiska. Den ordagranna översättningen, "kraj svijeta" är ingen lyckad lösning eftersom den kan väcka fel (positiva) associationer (att "följa med till världens slut" kan tolkas på kroatiska som att man är beredd att göra allt för någon man gillar, vilket uppenbarligen strider mot Den unge bärarens mening). Därför blev dialogbiten mer kompakt utan Den gamle bärarens fråga och svaret/reaktionen han fick av Den unge bäraren: "MLADI NOSAČ: Radije bih dovijeka lutao pustinjama nego ovdje trpio vaše uvrede. / STARI NOSAČ: To ne valja." ("Hellre än att uthärda era förolämpningar vandrar jag omkring i de här öknarna för evigt!" / "Det var illa".).

Följande lösning är ett exempel på **simplifikation** av repliker (bitar borttagna). Den unge bärarens replik, "Men du påminner om en död kamel som jag såg en gång som barn. Nästan avskalad av *hyenorna*.", står i översättningen utan agent (hyenorna): "Ali podsjećaš na jednu mrtvu [devu] koju sam vidio kao

19 Avståndet mellan två kulturer omfattar till och med (regionala) skillnader mellan olika idiom inom ett språksystem. Förutsatt att översättningen inte tillgriper standardspråket, kan man vänta sig att den kommer att anpassas enligt den del av landet där pjäsen iscensätts. I den här uppsatsen kommer dessa skillnader inte att diskuteras eftersom den är begränsad till översättning mellan två språk (svenska till kroatiska).

dijete. Gotovo potpuno oderanu na cesti." Med den ofullständiga meningen blir repliken koncis och effektiv. För att få en ännu livligare bild har jag lagt till ett platsadverbial ("na cesti", "på vägen").

Med andra ord är såväl **tilläggnig** som **borttagande** av textdelar vanliga metoder för att bevara "flödet".

Apropå det förstnämnda har jag exempelvis vid ett tillfälle utvidgat en replik. "Men det finns undantag. I fråga om fruntimmer och sängar finns det undantag. Absolut." I min version så säger Den unge bäraren följande: "Ali ima iznimaka. Po pitanju ženskih i krevetâ ima iznimaka. Apsolutno *ima, ne možeš reći da nema.*" (Tillägget i form av hela satsen, "Absolut" blir således "Absolut finns de; du kan inte säga att de inte finns!") Anledningen till detta bottnar i att talaren är ganska upprörd. För att ge ett bättre uttryck åt hans desperation på kroatiska bestämde jag mig för att han ska upprepa det hela en gång till. Ännu bättre blir repliken med tanke på att hans kommentar ignoreras i fortsättningen.

Med Stig Dagermans text och dess stil har jag i det stora hela utnyttjat flera möjligheter beträffande "förnuftiga avvikelser" än med Hjalmar Bergmans verk. Medan *Herr Sleeman kommer* var mer kulturellt specifik, nästan en *klassiker*, har *Upptäcktsresanden* en starkt allegorisk, nästan absurdistisk dimension. I motsats till Bergmans pjäs beror det dramatiska och det allegoriska i Dagermans verk mer på språket än på själva handlingen. Därför var det passande att vara friare vid översättning och fokusera på det som Knepler kallar för *façon de parler* (1961:33).

#### 4. Slutsatser

Syftet med denna uppsats var att undersöka hur dramatextens performativa aspekt påverkar översättningsprocessen. Först diskuterades dramats grundläggande dubbeltydighet; att den kan betraktas både som en litteraturgenre och som en text avsedd för iscensättning. I grunden är alla källor eniga beträffande dramaöversättning, att man inte ska vara alltför ordagrann utan lita på sin egen kreativa förmåga. Översättaren har dessutom en viss frihet att avvika från originalet för att bevara, eller 'rekonstruera' någon aspekt av källtexten vilken hen anser viktig, beroende på hens känsla för texten,

källkulturen samt målgruppen. Även om saken därigenom har relativiserats, betyder det att förändringar kan beröra såväl form (grammatik och struktur) som innehållet (betydelse). Slutligen har jag analyserat mina översättningar av utdrag ur två svenska pjäser: Hjalmar Bergmans borgerlig-realistiska *Herr Sleeman kommer* och Stig Dagermans fyrtiotalspjäs *Upptäcktsresanden*. Tack vare deras olika stilar och stämningar har jag fått större variation i mina översättningslösningar. Eftersom Bergmans *Herr Sleeman kommer* känns mer som en klassiker, tyckte jag att adekvansprincipen var lämpligare, för att bevara textens s.k. *façon de vivre*. Å andra sidan visar Dagermans *Upptäcktsresanden* en kreativare, om än konceptuell, inställning till språk och dialoger, med många ordlekar och idiomatiska uttryck, samt mycket skämt mellan personerna. Principen om acceptans visade sig vara mer passande. För att bevara dess unikt nonchalanta men lömska stämning, som bl.a. bygger på (ibland nästan absurdistiska) dialoger, fokuserade jag min uppmärksamhet på den s.k. *façon de parler*. För att anpassa situationen till den kroatiska (lingvistiska) kontexten krävdes flera avvikelser från originaltexten än med Bergman. Metoder som jag begagnat mig mest av är utelämnning (förkortning) samt tillägg (utvidgning) av olika ord, fraser och satser; parafrasering och simplifikation; naturalisering av kulturspecifika begrepp osv.

## Källtexter

Bergman, Hjalmar. *Herr Sleeman kommer*. I *Marionettspel: Dödens arlekin. En skugga. Herr Sleeman kommer*, Stockholm: Bonnier, 1917.

<http://www.dramawebben.se/pjas/herr-sleeman-kommer> (Hämtad 2014-08-21)

Dagerman, Stig. *Upptäcktsresanden*. I *Samlade skrifter. 6 Teater 1*. Hans Sandberg (red.), 103-128. Stockholm: Norstedt, 1982.

## Referenser

Anderman, Gunilla. 2009. "Drama Translation". I: Mona Baker och Gabriela Saldanha (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge. 91-95.

- Bassnett, Susan. 2002. *Translation Studies*. London & New York: Routledge.
- Batušić, Nikola. 1991. *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Espasa, Eva. 2000. „Performability in Translation: Speakability? Playability? Or Just Saleability?“. I: Carole-Anne Upton (red.), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester. St. Jerome Publishing, 2000. 49-62. Citerad i Che, Sun Joseph. 2011. "The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts." *inTRAlinea* 13. <http://www.intralinea.org/archive/article/1671> (Hämtad 2015-02-05)
- Fernandes, Alinne Balduino P. 2010. "Between Words and Silences: Translating for the Stage and the Enlargement of Paradigms." *Scientia Traductionis* 7: 119-133. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/issue/view/1407> (Hämtad 2015-06-05)
- Katnić-Bakaršić, Marina. 2003. *Stilistika dramskog diskursa*. Zenica: Vrijeme.
- Knepler, Henry. 1961. "Translation and Adaptation in the Contemporary Drama". *Modern Drama*, 4 (1): 31-41.
- Lefevere, André. 2000. "Mother Courage's Cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature." I: Lawrence Venuti (red.), *The Translation Studies Reader*. London: Routledge. 233-249.
- Peghinelli, Andrea. 2012. "Theatre Translation as Collaboration: A Case in Point in British Contemporary Drama". *Journal for Communication and Culture* 2 (1): 20-30. <http://jcc.icc.org.ro/2012/page/2/> (Hämtad 2014-12-02)
- Schwarzinger, Heinz. 2003. Prevoditi Horvátha?! – Nemoguće, mislio sam... *Književna smotra* 128-129: 9-11.
- Silić, Josip. och Pranjeković, Ivo. 2007. *Gramatika hrvatskoga jezika – za gimnazije i visoka učilišta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Sjögren, Peter A. 2015. "Om Hjalmar Bergman. Hjalmar Bergman, den fantasifulla realisten". *Hjalmar Bergman Samfundet*. <http://hjalmarbergmansamfundet.se/samfundet/om-hjalmar-bergman/> (Hämtad 2015-08-21)
- Toury, Gideon. 1976. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute. Citerad i Anderman, Gunilla. "Drama Translation." I: Mona Baker och Gabriela Saldanha (red.). 2009. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge. 91-95.

Van der Broeck, Raymond. 1988. "Translation for the Theatre". I: *In Honour of Patrick Nigel Chaffey on the Occasion of his 50th Birthday, 22 September 1988 With Contributions from Friends and Colleagues*. Oslo: Centre for Applied Linguistics, University of Oslo. Citerad i Anderman, Gunilla. "Drama Translation." I: Mona Baker och Gabriela Saldanha (red.). 2009. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge. 91-95.

"Fyrtotalism." *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/fyrtotalism> (Hämtad 2015-08-14)

"Galeb." *Hrvatski jezični portal*. [http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search\\_by\\_id&id=fFhjWhg%3D&keyword=galeb](http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search_by_id&id=fFhjWhg%3D&keyword=galeb) (Hämtad 2015-08-14)

"Moraklocka." *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/moraklocka> (Hämtad 2015-08-14)