

GÖTEBORGS UNIVERSITET
Humanistiska fakulteten
Översättarprogrammet
Institutionen för språk och litteraturer, källspråk engelska

Fotbollsspelare eller storskrävlare?

**Om stiltrogenhet och kulturell anpassning i
fyra svenska *King Lear*-översättningar**

Katharina Nahlbom

Självständigt arbete, 15 högskolepoäng
Översättarutbildning 1, ÖU2100, Magisterutbildning
VT 2011
Handledare: Mats Mobärg
Examinator: Mats Mobärg

Sammandrag

I uppsatsen undersöks fyra svenska översättningar av Shakespeares *King Lear* vad gäller hur de behandlar kulturspecifika uttryck och viktiga stildrag hos originalet, som ordlekar, sammansättningar och blankvers.

Den centrala frågeställningen är vilka olika strategier som präglar de fyra översättningarna, om de i första hand är stilistiskt trogna originalet eller om de har anpassats för att lättare kunna förstås av målspråkspubliken. Frågeställningen motiveras av det tidsmässiga avståndet till originalet och av att Shakespeares text innehåller en mängd för renässanspubliken aktuella referenser, som kan vara svåra att förstå för en senare tids publik.

Analysen visar att det finns en tydlig skillnad mellan översättarna, i synnerhet mellan Björn Collinders och Britt G. Hallqvist versioner. Medan Hallqvists översättning är tydligt målspråksanpassad och talspråklig i stilen präglas Collinders översättning av stilistiskt originalnära lösningar, skriftspråklighet och arkaismer. Mellan de två ytterligheterna befinner sig Carl August Hagbergs och Jan Ristarps versioner, som å ena sidan har talspråkliga och målspråksanpassade drag, å andra sidan präglas av lexikala och syntaktiska arkaismer.

Översättarnas olika val kan förklaras med deras olika syften och ideal. Medan Hallqvist skrev direkt för scenen och därför prioriterade ett idiomatiskt och lättförståeligt språk var språkvetaren Collinder främst intresserad av språkets formella aspekter.

Nyckelord: King Lear, svenska, översättningar, pragmatik, stilistik

Innehållsförteckning

1.	Inledning	1
1.1.	Bakgrund	1
1.2.	Frågeställning, material och metod	1
2.	Bakgrund	4
2.1.	King Lear	4
2.2.	Carl August Hagbergs översättning	6
2.3.	Björn Collinders översättning.....	6
2.4.	Britt G. Hallqvists översättning.....	7
2.5.	Jan Ristarps översättning.....	8
3.	Analys av stiltrogenhet kontra pragmatisk anpassning	9
3.1.	Kulturspecifika uttryck	9
3.1.1.	Kulturbundna metaforer	9
3.1.2.	Namn.....	16
3.2.	Centrala stildrag.....	17
3.2.1.	Ordlekar, metaforer och sammansättningar	17
3.2.2.	Rim och blankvers	28
4.	Sammanfattning	35
	Käll- och litteraturförteckning	37

1. Inledning

1.1. Bakgrund

Den första svenska översättningen av Shakespeares tragedi *King Lear* gjordes av S. Lundblad 1818, mer än 200 år efter att dramat skrevs (Smidt 1993:102). Att en svensk översättning dröjde så länge berodde främst på att Shakespeareintresset i Norden och i andra delar av Europa inte vaknade på allvar förrän under förromantiken och romantiken (Smidt 1993:93). Under första hälften av 1800-talet gjordes ett flertal Shakespeareöversättningar till svenska och runt 1850 gavs för första gången Shakespeares samlade dramatiska verk ut på svenska i översättning av Carl August Hagberg. Hagbergs översättningar hade länge en auktoritär status som en del av den svenska nationallitteraturen, och det var först på 1960-talet som man började göra nyöversättningar av Shakespeares pjäser (Monié 2008:263–266).

Enligt Dirk Delabastita och Lieven D’Hulst har det länge funnits två motstridiga översättningsideal inom Shakespeareforskningen. Den ena riktningen betraktar Shakespeare som en stor bard och hans stil som oantastlig och förespråkar därför stiltrogna, källspråksanpassade översättningar. Den andra riktningen, som främst företräds av forskare med anknytning till den moderna teatern, är istället för modernisering och anpassning av Shakespeares verk till en modern publik. Denna kluvenhet syns också i de konkreta översättningarna av Shakespeares verk till olika europeiska språk, menar forskarna. Inte sällan har det i ett och samma land getts ut flera översättningar samtidigt av samma pjäs, vilka ofta skilt sig markant från varandra stilmässigt och vad gäller målspråksanpassning (Delabastita & D’Hulst 1993:14–16).

1.2. Frågeställning, material och metod

I den här uppsatsen kommer fyra svenska översättningar av *King Lear* att analyseras, förutom Hagbergs översättning även Björn Collinders (1961), Britt G. Hallqvists (1983) och Jan Ristarps (2010). Den

övergripande frågeställningen är hur de fyra svenska översättarna väger stilistiska och pragmatiska hänsyn mot varandra, huruvida de är trogna Shakespeares stil eller anpassar texten med tanke på den svenska mottagaren. Mot bakgrund av den ovan beskrivna generella kluvenheten inom europeisk Shakespeareöversättning är det intressant att se om denna tendens även gäller för en svensk kontext. Ämnet är också relevant med tanke på att det inte har gjorts någon liknande jämförande studie av svenska *King Lear*-översättningar, eller svenska Shakespeareöversättningar över huvud taget, tidigare.

Även om Hagbergs översättning länge var allena rådande, gjordes under 1900-talets senare hälft flera nyöversättningar av *King Lear*. Översättningarna som undersöks i den här uppsatsen utgör ett urval av samtliga svenska *King Lear*-översättningar. För det valet har olika kriterier varit vägledande. Valet av Hagbergs översättning beror främst på den stora betydelse hans översättargärning har haft överlag. Valet av Ristarps översättning motiveras av översättningens aktualitet. Att det så sent som i fjol kom en nyöversättning av *King Lear*, var också anledningen till att jag över huvud taget valde att undersöka just *King Lear*-översättningar. Hallqvists och Collinders översättningar var givna val, eftersom de redan på förhand genom sin syn på språk och översättning går att hänföra till de ovan beskrivna översättaridealerna. Medan Collinder hade en förkärlek för arkaismer och ovanliga ord var modernisering ett ledord för Hallqvist, som översatte direkt för scenen.

Gemensamt för de fyra översättningarna är det tidsmässiga avståndet till originalet. I *King Lear* finns det en mängd referenser till för tiden aktuella företeelser, som är svåra att förstå för en senare tids svensk publik. Efter en övergripande beskrivning av pjäsen och introduktion av de fyra översättarna i kapitel 2 undersöks i avsnitt 3.1. hur översättarna går till väga för att översätta kulturspecifika metaforer och namn, huruvida de prioriterar originaltrohet framför målspråkanpassning eller tvärtom. I avsnitt 3.2. undersöks hur översättarna väger stilistiska och pragmatiska faktorer mot varandra vid översättandet av viktiga stildrag i originalet, som ordlekar, rim och blankvers.

Det finns ett flertal engelska utgåvor av *King Lear*, både flera originalversioner och senare reviderade och kompillerade utgåvor. De svenska översättarna har utgått från olika versioner. Detta har dock inte haft någon avgörande betydelse för uppsatsens frågeställning och analys, och jag har därför inte sett mig tvungen att använda mig av just de versioner översättarna har utgått ifrån. Eftersom översättarna själva inte anger vilken version som har legat till grund för deras respektive översättningar, hade detta dessutom inneburit stora efterforskningar,

som inte hade rymts inom ramen för det här arbetet. Jag har istället valt att enbart utgå från R.A. Foakes kommenterade utgåva i *Arden Shakespeare*-serien. Med sin utförliga inledning, sina detaljerade noter, där ålderdomliga ord och uttryck förklaras, kulturella fenomen beskrivs och de olika ursprungsversionerna jämförs med varandra, har den varit till ovärderlig hjälp för mig för förståelsen av pjäsens komplexitet.

Som teoretisk utgångspunkt för min analys har jag valt Werner Kollers ekvivalensbegrepp och olika översättningsteoretikers, främst Katharina Reiss och Mona Bakers, syn på textuell koherens. Koller menar att en översättning bör eftersträva ekvivalens på så många textuella och kontextuella nivåer hos originalet som möjligt och han räknar sammantaget med fem olika ekvivalensnivåer: denotativ, konnotativ, formell/estetisk, pragmatisk/kommunikativ och textnormativ ekvivalens (Koller 1989:100–101). Viktigast är dock att uppnå ekvivalens på den nivå som är dominerande i originalet. I en litterär text, som *King Lear*, dominerar den formellt-estetiska nivån, d.v.s. formella stildrag som ordlekar, metaforer och rim är det som främst sätter sin prägel på texten. Den formellt-estetiska nivån är konstitutiv för litterära texter, menar Koller (Koller 2001:253). Shakespeares metaforer, ordlekar och blankvers är alltså utifrån det perspektivet det som Shakespeareöversättarna främst bör eftersträva att återge. Detta synsätt kompliceras dock av kravet på textuell koherens, som innebär att texten måste anpassas så att den hänger ihop logiskt och är begriplig i målspråkskulturen.

När det gäller dramatiköversättningar spelar också andra pragmatiska aspekter en roll, nämligen att texten måste fungera muntligt på scen, att den för skådespelarnas skull måste vara talanpassad och att den måste vara lätt att förstå för åhörarna. Även den aspekten analyseras i uppsatsen och vad gäller det har Jirí Levýs teorier om och analyser av dramatiköversättningar, där den kommunikativa funktionen betonas, varit till stor nytta.

2. Bakgrund

2.1. King Lear

Shakespeares drama *King Lear*, som framfördes första gången 1606, handlar om den åldrade Lear, som i dramats inledningsscen bestämmer sig för att dela upp sitt rike mellan sina tre döttrar, Goneril, Regan och Cordelia. Först måste dessa emellertid med värtaliga ord bevisa sin lojalitet och kärlek till fadern. Medan de två äldsta döttrarna försöker överträffa varandra med kärleksbetygelser, vägrar Cordelia, som avslöjar allting som ett hyckleri. Dels litar hon inte på sina systrar, dels ifrågasätter hon om vackra ord verkligen betyder någonting. Lear blir rasande, gör Cordelia arvlös och fördriver henne ur landet. Snart visar det sig dock att hon har haft rätt. De makthungriga systrarna nöjer sig inte med det land de har fått utan begär alltmer av faderns resterande makt och vill bland annat lägga beslag på hans stora krigarstab. Detta leder till att Lear under pjäsens gång blir alltmer utblottad och slutligen mer eller mindre galen irrar omkring på en stormig hed. Innan han dör på slutet hinner han dock försonas med Cordelia, som kommer tillbaka i spetsen för en armé för att bekämpa sina systrar.

I den första tryckta *Quarto*-utgåvan av pjäsen, som utkom 1608, beskrivs pjäsen som ett historiskt krönikespel och den sägs handla om den Lear, som enligt historikern Raphael Holinshead regerade på 800-talet f. kr. (Shakespeare 1997:12). Att dramat utspelar sig i förkristen tid visas av att personerna åkallar hedniska gudar, som Jupiter och Apollo. Men samtidigt innehåller dramat flera referenser till Bibeln och till Shakespeares egen tid. Gonerils och Regans makar, Albany och Cornwall, har till exempel engelska hertigtitlar och det hänvisas till elisabetanska sedvänjor, bland annat olika jaktmetoder, i pjäsen. Oklarheten beträffande dramats tid visar sig också i att huvudpersonen, Lear, saknar historisk förankring. Trots att pjäsen i *Quarto*-utgåvan påstås vara ett krönikespel, sägs ingenting om Lears bakgrund, när han kom till makten eller vem som är mor till hans döttrar.

Kung Lear utmärks förutom av sina anakronismer av relativism och brist på tydligt budskap. Det finns varken någon entydig sanning eller

någon klar uppdelning mellan onda och goda karaktärer i pjäsen. Ett av pjäsens huvudteman är skillnaden mellan ytligt sken och djup sanning, mellan fjäsk och uppriktighet, men huruvida det alltid är rätt att som Cordelia vara brutalt uppriktig är, som Foakes påpekar, inte helt klart i pjäsen (Shakespeare 1997:9). Kung Lear är heller inte någon alltigenom sympatisk karaktär utan visar liksom sina döttrar även prov på småsinthet och elakhet.

Denna öppenhet har lett till olika tolkningar av pjäsen genom historien. Under 1800-talet och första hälften av 1900-talet tolkades *King Lear* vanligtvis som ett universellt drama om sublimt lidande. Efter andra världskriget, när det absurda dramat fick sitt genombrott, blev det istället vanligt att framhäva pjäsens nihilistiska tematik och se den som ett drama om meningslöshet, undergång och död. Även samhällskritiska uppsättningar har gjorts av dramat på senare tid, där Lear till exempel skildrats som en maktlös åldring i rullstol, som faller offer för konkurrenssamhället (Shakespeare 1997:23–28).

King Lears tidlöshet och tematiska relativism erbjuder även en tolkningsfrihet för översättare. Inte minst pjäsens inneboende anakronismer borde ge stort utrymme för översättare att anpassa pjäsen till sin egen tid och kultur. I hur hög grad denna möjlighet utnyttjas i de fyra svenska översättningar av pjäsen, som skall analyseras i den här uppsatsen, kommer att visas i kapitel 3.

Till pjäsens många tolkningsmöjligheter bidrar också det faktum att det finns olika, sinsemellan divergerande, utgåvor av dramat, dels ett antal *quarto*- och *folio*-utgåvor från 1600-talet,¹ dels moderna kompileringar av de tidigare utgåvorna. De svenska översättarna har baserat sig på olika utgåvor. Detta har dock inte lett till några skillnader som har haft betydelse för den här uppsatsens frågeställning och analys.

¹ *Quarto*-utgåvorna är mindre utgåvor i *Quarto*-format av en enda pjäs. *Folio*-utgåvorna är samlingsutgåvor av alla Shakespeares pjäser, som gavs ut efter hans död. Den första *Quarton* av *King Lear* trycktes vid årsskiftet 1607–1608 och den första *Folion*, där *King Lear* ingår, kom 1623 (Shakespeare 1997:110–113). Texterna skiljer sig bland annat i skildringen av Cordelia, som framstår som mer helgonlik i *Quarton* medan hon har mer krigiska egenskaper i *Folion* (Shakespeare 1997:74).

2.2. Carl August Hagbergs översättning

Mellan åren 1846 och 1851 gavs Carl August Hagbergs (1810–1864) översättning av Shakespeares samlade verk ut. Hagberg, som vid sidan av sin översättarverksamhet var professor i estetik och moderna språk i Lund, hade som mål att införliva Shakespeares verk i den svenska nationallitteraturen (Monié 2008:251). Han ville därför använda en naturlig svenska och strävade efter realism och klarhet i sina översättningar. Även om Hagberg hade läst romantikerna Schlegels och Tiecks Shakespeare-tolkningar, stod han själv långt från romantikernas främmandegörande och källspråksinriktade översättningsideal. Tvärtom ansåg han att språket förändras och att en översättare måste ta hänsyn till det och förtydliga och förändra där det behövs. Detta gällde inte minst Shakespeares arkaismer och ofta dunkla metaforik, som Hagberg gick in för att göra lättillgängligare (Monié 2008:244–245).

Trots denna vilja att modernisera och förtydliga var Hagberg ändå präglad av sin tids teaterkonventioner och hans översättning innehåller flera ålderdomliga drag, som omvänd ordföljd och personböjning av verb, vilket var typiskt för det mer litterära och stilspråkade teaterspråket på 1800-talet.

Hagberg gick grundligt till väga i sitt översättningsarbete. Han gjorde omfattande förarbeten och utgick från ett flertal källor, både engelska senare versioner, till exempel Samuel Johnsons utgåva, och tyska och danska översättningar (Monié 2008:241). För översättningen av *King Lear* är det uppenbart att han har utgått från en senare utgåva, där *Folio*- och *Quarto*-texterna kompilerats, eftersom han har med längre partier som är unika för de respektive utgåvorna (Shakespeare 1967:68; Shakespeare 1997:260–261).

2.3. Björn Collinders översättning

Björn Collinder (1894–1983) var professor i finsk-ugriska språk i Uppsala 1933–1961 och hade tidigare även studerat nordiska språk.

Vid sidan av sin vetenskapliga karriär bedrev Collinder en omfattande översättarverksamhet. Han har översatt ett stort antal Shakespeare-dramer, förutom *King Lear* även *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet* m.fl. Han översatte även *Kalevala* och *Beowulf* till svenska.

Collinders översättning av *King Lear* är präglad av hans språkvetenskapliga intresse och språksyn. Han värnade starkt om det svenska språkets ställning gentemot utländska influenser. I språkhandboken

Svensk ordhjälp 1968–1969 föreslår han till exempel inhemska alternativ till främmande låneord, bland annat *allvetverk* istället för *encyklopedi* (NE 1990:200). I hans *Kung Lear* finns mängder av inhemska, ofta ålderdomliga ordformer, till exempel *äktfödd* för engelskans *legitimate* (Shakespeare 1961:19). Överlag håller hans översättning en hög, ålderdomlig stilnivå med ovanliga ordformer, skriftspråklig syntax och poetismer, som omvänd ordföljd.

Collinder har inte kommenterat sin egen översättargärning, och det är därför svårt att säga något om hans syften och mål med översättandet. Med tanke på alla ålderdomliga ord som förekommer i *Kung Lear* och som Collinder uppenbarligen inte räknat med att mottagaren skall förstå, eftersom han har försett sin utgåva med en ordlista, är det dock troligt att han snarare tänkte sig sina översättningar som läsdramer än som underlag för uppsättningar.

2.4. Britt G. Hallqvists översättning

Britt G. Hallqvist (1914–1997) är kanske mest känd som barnboks- och psalmförfattare, men hon var också produktiv som översättare, främst av dramatik och lyrik. Bland annat översatte hon Goethes *Faust* och ett stort antal Shakespearedramer, till exempel *King Lear* och *Hamlet* (NE 1992:324).

Som dramatiköversättare arbetade Hallqvist för det mesta direkt för scenen, ofta i nära samarbete med regissörer som Alf Sjöberg och Ingmar Bergman. *King Lear* översatte hon för Ingmar Bergmans uppsättning av verket på Dramaten 1983.

Samarbetet med regissörerna påverkade Hallqvists språk. I *Min text och den andres* säger hon sig i stort dela Alf Sjöbergs misstro mot arkaismer och vilja att modernisera klassikerna. Man gör inte klassikerna någon tjänst genom att ”damma ner dem”, menar hon, utan det räcker med att strö in ett ålderdomligt ord här och var (Hallqvist 1987:24). Hallqvist liknar översättarens roll vid regissörens. För båda gäller det främst att få replikerna och dialogen att låta naturlig och fungera på scenen (Hallqvist 1987:26).

Det Hallqvist också säger sig prioritera högt i sina översättningar av dikter och dramatik är originalets rytm. Hon kan offra rim för innehållets skull, men hon vill inte ge avkall på rytmen (Hallqvist 1987:13).

I Hallqvists *Kung Lear* kommer både rytmens primat och viljan att modernisera tydligt till uttryck. Blankversen följer talets rytm med

naturliga pauser och stilnivån är talspråklig både vad gäller lexikon och syntax.

2.5. Jan Ristarps översättning

Jan Ristarp (1935–), som vid sidan av sin översättarverksamhet är ordförande i Sveriges Författarförbunds biblioteksråd (Sveriges Författarförbund [www]), skriver i förordet till sin översättning att han översätter av ”ren lust” (Shakespeare 2010:7–8). Hans förord andas ödmjukhet och beundran för Shakespeare, som han beskriver med idel superlativer, som en ”stor bard” som det är en ”ynnest” att få översätta.

Sina översättarideal och strategier berör han inte i förordet, mer än att han hoppas att göra Shakespeares ”storslagna” språk rättvisa. Med en anspelning på *King Lears* klädmetaforik ursäktar han sig nästan för sin egen ”språkdräkt”, som är ”utprovad och uppsydd under 2000-talet”.

Ristarps av förordet att döma något ängsliga syn på översättaruppgiften kan man se spår av i hans *Kung Lear*, som inte uppvisar någon konsekvent strategi utan vacklar mellan semantisk originaltrohet och en idiomatisk svenska å ena sidan och mellan arkaismer och ett modernt språkbruk å den andra.

Liksom de andra tre översättarna uppger inte Ristarp vilken engelsk version han har utgått ifrån. Man kan dock ana att han har haft tillgång till Foakes kommenterade utgåva, eftersom han följer Foakes *Folio*-baserade text helt och hållet och på ett par ställen även verkar ha påverkats av dennes fotnotskommentarer.

3. Analys av stiltrogenhet kontra pragmatisk anpassning

3.1. Kulturspecifika drag

3.1.1. Kulturbundna metaforer

I *King Lear* finns det fullt med metaforer, som hänvisar till företeelser som man får förmoda var mer kända för en renässanspublik än för en nutida läsare eller åskådare. Dit hör framför allt referenser till Shakespeares egen tid men också allusioner på klassiska verk. De flesta översättningsteoretiker manar till försiktighet vid översättandet av kulturbundna uttryck. Rune Ingo anser att man måste förvissa sig om att det metaforiska uttrycket kan förstås av målspråkläsaren och att man i annat fall bör undvika en semantisk, ordagrann översättning (Ingo 2007:120). Katharina Reiss kallar direktöversättningar av kulturella fenomen som inte kan förstås av målspråkläsaren för ”inadekvata” och Mona Baker uttrycker samma tankegångar i sin redogörelse för *textuell koherens* (Reiss 1989:109–110; Baker 1992:220–221).

Samtidigt är metaforiken ett uttryck för Shakespeares stil och egenart och därför skulle det vara problematiskt att normalisera eller parafrasera metaforerna. Som Koller påpekar är formellt-estetiska drag, som metaforer, konstitutiva i litterära texter och inte bara ”utsmyckningar” och därför viktiga att behålla (Koller 2001:253). Erik Frykman håller det dessutom för troligt att inte ens den engelska 1600-talspubliken förstod hela Shakespeares rika bildspråk, varför man av det skälet inte skulle behöva göra det lättare för en svensk målgrupp. Detta faktum betraktar Frykman för övrigt som ett argument för att Shakespeares pjäser även fyller sin funktion som läsdramer (Frykman 1986:50).

Nedan följer ett antal representativa exempel på kulturbundna metaforer i *King Lear* och hur de fyra översättarna på olika sätt har vägt stilistiska och pragmatiska hänsyn mot varandra i sina översättningsval.

Exempel 1:

you base football player (Shakespeare 1997:196)

Hagberg:

”du uppblåsta storskrävlare” (Shakespeare 1967:32)

Collinder:

”din lumpna fotbollsspelare” (Shakespeare 1961:29)

Hallqvist:

”du simpla bollkalle” (Shakespeare 1983:30)

Ristarp:

”din eländige bollsparkare” (Shakespeare 2010:33)

I akt 1, scen 4 förolämpas Gonerils hovmästare Oswald av Kent, en landsförvisad greve som i scenen förklätt sig och uppträder som Lears tjänare. Kent använder sig då av ovanstående nedsättande tillmäle. Under elisabetansk tid var fotboll nämligen ett underklassspel, som ansågs okultiverat och våldsamt av de högre samhällsskikten (Shakespeare 1997:196). I en nutida svensk kontext väcker fotbollsspelare inte alls samma negativa associationer. En direktöversättning skulle därför inte ha samma effekt på en svensk publik och det är frågan om den ens skulle vara förståelig.

Av översättarna har dock alla utom Hagberg valt att hålla sig inom det semantiska fältet *bollsport*. Collinder ligger med frasen ”din lumpna fotbollsspelare” närmast originalet. Ristarp har valt ett något mer generaliserande uttryck. Det tillmäle Hallqvist har valt är visserligen inget svenskt idiomatiskt skällsord, men lösningen innebär ändå ett visst mått av anpassning till svenska förhållanden. Ordet ”bollkalle” har nämligen kvar något av den nedsättande tonen i originaluttrycket, eftersom bollkallerollen, som innehas av barn, har förhållandevis låg status inom fotbollsvärlden. Den som går längst i kulturell anpassning är Hagberg, som har valt en fri översättning med ett svenskt idiomatiskt skällsord. Troligtvis är hans lösning påverkad av att fotboll i mitten av 1800-talet inte var den publika sport den blev under det följande århundradet och att en anspelning på fotboll därför skulle ha varit svår att relatera till för en 1800-talspublik.

I synnerhet Collinder och Ristarp har alltså valt lösningar som med tanke på kulturskillnaden mellan engelskt 1600-tal och svensk modern tid är problematiska i koherenshänseende (Baker 1992:220–221). I viss mån motverkas emellertid bristen på koherens i det här fallet av de

framförställda, explicit negativa attributen ”lumpna” och ”eländige”, som gör att man, även om man inte kan relatera till huvudordet, förstår att det rör sig om en förolämpning.

Exempel 2:

pelican daughters (Shakespeare 1997:276)

Hagberg:
”pelikanavkomma” (Shakespeare 1967:75)

Collinder:
”de pelikanerna han har till döttrar” (Shakespeare 1961:74)

Hallqvist:
”pelikanens ungar” (Shakespeare 1983:72)

Ristarp:
”pelikanens ungar” (Shakespeare 2010:81)

I akt 3, scen 4 rasar Lear mot sina otacksamma döttrar sedan han fördrivits ut i stormen. Han liknar dem vid *pelikanens ungar*, som enligt en antik fabel suger sina föräldrars blod och på det viset utnyttjar deras uppoffrande godhet medan föräldrarna själva går under. Detta är en av styckets många anspelningar på klassisk mytologi, som förmodligen var lättare att förstå för en 1600-talspublik än för dagens publik, som inte fått samma klassiska skolning.

Alla översättarna har dock valt att behålla den klassiska anspelningen i mer eller mindre modifierad form. Collinder översätter både *pelican* och *daughter* ordagrant och ligger semantiskt närmast originalet, även om han (för blankversens skull) gör en syntaktisk omskrivning. Ristarp och Hallqvist har båda valt samma lösning och översatt ordet *daughters* med det generellare lexemet ”ungar”. De använder den konventionella metaforen – i fabeln talas det om ungar, inte döttrar – och håller sig därmed närmare myten än Shakespeare, som parafraserar den. På det viset försvinner en del av Shakespeares originalitet i deras översättningar, men samtidigt är lösningen pragmatiskt adekvat. En bildad svensk publik kan möjligen relatera till uttrycket *pelikanens ungar*, men en parafraserad form skulle nog vara betydligt svårare att uppfatta och förstå. Hagberg har valt ett synonymt uttryck med en negativare klang.

Hallqvist, Ristarp och Hagberg har alltså alla i någon mån vägt in målgruppspublikens förförståelse i sin översättning, samtidigt som de behållit originalets metaforik, om än i något utslätad form. Collinder

däremot prioriterar den stilistiska ekvivalensen framför publikens förståelse.

Exempel 3:

yoke-fellow of equity (Shakespeare 1997:289)

Hagberg:

”ämbetsbror i rätt och billigt” (Shakespeare 1967:81)

Collinder:

”okbroder i rättvisans spann” (Shakespeare 1961:81)

Hallqvist:

”ämbetsbroder” (Shakespeare 1983:78)

Ristarp:

”like i naturlig rätt” (Shakespeare 2010:87)

I akt 3, scen 6 förekommer en skenrättegång, som den galne Lear håller mitt ute på heden och där han tror att hans döttrar står åtalade. Med epitetet ovan benämner han sin hovnarr, som han vill skall bistå domaren vid rättegången. *Yoke-fellow* hör till det engelska standard-språket. Norstedts engelska ordbok översätter det med ”kumpan” och ”arbetskamrat” (Norstedts engelska ordbok [www]). Även *equity* hör till standard-språket och betyder ’rättvisa’ eller ’rätt och billighet’ (Norstedts engelska ordbok [www]). Enligt Foakes är det dock troligt att *equity* i det här sammanhanget syftar på ett specifikt rättsligt förfarande, förmodligen *naturrätten* och dess tillämpning vid *Court of Chancery* (Shakespeare 1997:289).

Av översättarna är det bara Ristarp som försökt återge den specifika, och inte ens givna, anspelningen på naturrätten. De andra har antingen ansett anspelningen vara alltför kulturspecifik eller också har de inte ens känt till den möjliga tolkningen. Hallqvist har utelämnat *equity* helt och hållet och översätter *yoke-fellow* med ”ämbetsbroder”. Hagberg har valt den snarlika varianten ”ämbetsbror” och översätter *equity* med ”rätt och billigt”.

Collinder avviker stilmässigt från de övrigas tämligen neutrala prosa, som ligger nära originalet. Han håller sig på en högre stilnivå. För *equity* väljer han det poetiskt klingande ”rättvisans spann” och för *yoke-fellow* det jämfört med ämbetsbroder betydligt ovanligare ”okbroder”. Uttrycket lär ha uppfunnits av Viktor Rydberg som ett led i dennes språkpuristiska strävan att ersätta främmande låneord med inhemska

svenska ord (Wikipedia [www]). Att Collinder väljer det ordet måste ses i ljuset av hans egen språksyn, som liknade Rydbergs. Ur förståelse-synpunkt är det dock ett tveksamt val, i synnerhet om översättningen var tänkt att ligga till grund för uppsättningar. Även översättningen ”rättvisans spann” är ur den synpunkten problematisk, eftersom frasen med sina många konsonanter är svår att uttala. Som Jirí Levy påpekar bör författare och översättare av dramatik även ta hänsyn till skådespelarnas möjligheter att uttala orden, och vad det beträffar är konsonant-anhopningar särskilt bekymmersamma (Levý 1969:130–132).

Ur pragmatisk synvinkel kan alltså i det här fallet Hallqvist och Hagberg sägas stå för de mest ekvivalenta lösningarna. De använder standardspråkliga, lättförståeliga ord och de väljer, till skillnad från Ristarp, att inte försöka realisera den kulturspecifika bibetydelsen av *equity*, som en svensk läsare eller åhörare förmodligen har svårt att förstå. Inte heller Collinder hänvisar till naturrätten i sin översättning, men han gör det istället – här och på andra ställen – svårt för både läsare/åhörare och skådespelare genom ovanliga ordval och svåruttalade fraser.

Exempel 4:

I am tied to the stake and I must stand the course. (Shakespeare 1997:299)

Hagberg:

”Jag står vid pålen, måste tåla hetsen.” (Shakespeare 1967:86)

Collinder:

”Jag står vid pålen och får tåla leken.” (Shakespeare 1961:86)

Hallqvist:

”En bunden björn får tåla hets av hundar.” (Shakespeare 1983:83)

Ristarp:

”Jag hetsas som en björn vid pålen och det får jag tåla.” (Shakespeare 2010:93)

I akt 3, scen 7 har Goneril och hennes make Cornwall avslöjat att greve Gloucester konspirerar mot dem. De har gripit honom för förhör och bundit honom vid en stol. Gloucester ger uttryck för sitt trängda läge genom att likna det vid en populär sport under renässansen, då björnar bands vid pålar och hetsades av attackerande hundar.

Det är tveksamt om liknelsen är begriplig ur en svensk kontext. Både Hagberg och Collinder har dock valt en semantiskt originalnära lösning.

Ristarp och Hallqvist har istället valt olika slags explicitgöranden och lagt till element som är underförstådda i originalet (jfr Ingo 2007:124). Ristarp har lagt till ”björn” och ”hetsas”, vilket gör det lättare för läsarna/åhörarna att associera till jakt och jagade djur och därmed förstå metaforiken, även om de inte har kunskap om den aktuella sporten. Hallqvist har med ytterligare ett förtydligande element, ”hundar”. Hon har på det viset täckt in hela den underförstådda betydelsen hos originalet. Hallqvist är också den enda av översättarna som valt att förvandla originalets subjektiva fras till en allmän utsaga. Frasen får på det viset en ordspråksliknande klang, vilket ytterligare hjälper publiken att förstå att det rör sig om metaforik och inte om ett faktiskt konstaterande.

Hallqvist är i det här fallet, liksom i de tidigare, den som går längst i kulturanpassning och förhåller sig friast gentemot originalet, men både hon och Ristarp har valt pragmatiskt ekvivalenta lösningar genom att de har tagit hänsyn till kulturskillnaden mellan källspråks- och målspråkspubliken. Hagberg och Collinder däremot har valt lösningar som i koherenshänseende är problematiska (Baker 1992:220–221). Med sina direktöversättningar gör de det svårt för publiken att förstå metaforiken eller att över huvud taget avgöra om det rör sig om ett metaforiskt eller ett faktiskt uttalande. Att Gloucester påstår att han står vid en påle, medan han i själva verket sitter bunden vid en stol, skapar i deras tappningar förmodligen en viss förvirring hos publiken.

Collinders och Hagbergs översättningsval kan möjligen bero på att de, till skillnad från Ristarp och Hallqvist, varit ovetande om metaforiken. Ristarp har med största sannolikhet haft tillgång till Foakes kommenterade utgåva och även Hallqvist kan ha använt sig av en utgåva där kulturella företeelser förklaras. Mot detta talar dock i Hagbergs fall att han gjort omfattande kulturella studier inför sina översättningar (Monié 2008:241), och även Collinder verkar av sina anmärkningar och sitt efterord att döma ha varit väl insatt i den kulturella kontexten.

Exempel 5:

like Tom O'Bedlam (Shakespeare 1997:187)

Hagberg:

”som Tom, dårhushjonets” (Shakespeare 1967:26)

Collinder:

”som stackars Tokpetter” (Shakespeare 1961:23)

Hallqvist:

”som ett dårhushjon” (Shakespeare 1983:25)

Ristarp:

”som ett dårhushjon” (Shakespeare 2010:28)

Samtidigt som Lear landsförvisar sin dotter Cordelia fördriver greve Gloeicester i dramats parallellhandling sin son Edgar, som han på lika lösa grunder tror har svikit honom. Edgar klär då ut sig till en tiggare och kallar sig Tom. Enligt Foakes var det ett vanligt namn på tiggare på Shakespeares tid och dessa sade sig ofta komma från *Bedlam*, en förkortning för *Betlehem Hospital*, som var ett mentalsjukhus i London (Shakespeare 1997:187). I akt 2, scen 2 förebådar Edgars bror Edmund broderns öde genom att hänvisa till *Tom O'Bedlam*.

Ingen av översättarna har valt att ta med den kulturspecifika referensen till *Betlehem Hospital*, som skulle vara svårförståelig utifrån en svensk kontext. Däremot håller sig samtliga inom fältet *galenskap* och *mentalsjukhus*, men på en generellare nivå. Ristarp och Hallqvist har valt identiska lösningar: ”som ett dårhushjon”. Ur förståelse-synpunkt är uttrycket adekvat. Däremot är det anmärkningsvärt, särskilt i Ristarps fall, som är den modernare av dem, att de väljer ett så ålderdomligt uttryck, som dessutom är starkt nedsättande och fördomsfullt. Att Hagberg, som ligger över hundra år före Hallqvist och Ristarp i tiden, väljer samma uttryck är mindre förvånande.

Till skillnad från Ristarp och Hallqvist har Hagberg med namnet *Tom*. Han återger därmed en stilistisk aspekt hos originalet, som de andra utelämnar. Namnet *Tom* figurerar nämligen som ett ledmotiv i pjäsen. Det finns en koppling mellan namnets förekomst i den här scenen och att Edgar senare tar sig namnet. Collinder väljer istället ett svenskt namn. Före namnet ”Petter” har han epitetet ”tok” och bildar därigenom en sammansättning som låter naturlig på svenska. Collinder är därmed den av översättarna som går längst i kulturanpassning. Hans val kan också ses som fördelaktigt ur den aspekten att det är mindre nedsättande än ”dårhushjon”. Collinders lösning hade varit i alla avseenden ekvivalent, om han förhållit sig konsekvent till namnvalet och även senare låtit Edgar kalla sig Petter. Men när Edgar dyker upp som tiggaren Tom, kallas han just Tom i Collinders, liksom i de övrigas, översättning.

Hagbergs lösning är därför den enda som både tar hänsyn till pragmatiska och stilistiska aspekter hos originalet och förutom anpassningen till svenska förhållanden även återger Shakespeares namnsymbolik. Den kan därför sägas vara den mest ekvivalenta

lösningen, eftersom det, som bland annat Koller påpekar, är viktigt att i en översättning eftersträva ekvivalens på så många textuella och kontextuella nivåer hos originalet som möjligt (Koller 1989:100).

Av de fem exemplen ovan, som är representativa för översättningarna som helhet, kan man dra slutsatsen att översättarna så långt det är möjligt strävar efter att behålla Shakespeares metaforik, vilket ligger i linje med vad de flesta översättningsteoretiker betraktar som föredömligt för litterära översättningar, där stilen och den expressiva funktionen är dominerande. I vissa fall prioriteras detta högre än den pragmatiska aspekten. Översättningarna ligger så nära originalet när det gäller att återge kulturspecifika uttryck att de tenderar att bli obegripliga i målspråkskontexten. Detta gäller främst Collinders och i viss mån Ristarps översättning, medan framför allt Hallqvist, men även Hagberg, tenderar att välja mer pragmatiskt ekvivalenta lösningar. I Hallqvists fall stämmer detta överens med hennes översättningsideal. Hennes främsta mål var att publiken skulle förstå texten, och hon var inte främmande för att modernisera klassiska texter. Hennes översättning är också direkt gjord för scenen. Även Hagberg månade om en god, idiomatisk svenska och skrev för scenen. Collinder hade däremot en annan språksyn, vilket uppenbart påverkat hans översättning och lett till att han valt ålderdomliga och ovanliga ordformer, ibland på bekostnad av publikens/läsarens förståelse.

3.1.2. *Namn*

Som visades i avsnitt 3.1.1. har alla översättarna valt att ha kvar det engelska namnet *Tom*, som Edgar tar när han uppträder som tiggare (se avsnitt 3.1.1., exempel 5). När det gäller karaktärernas egennamn har översättarna genomgående valt att behålla originalets namnformer, med undantag för namnet *Albany*.

Titeln *Albany*, som Gonerils make bär och som innehades av kungligheter på Shakespeares tid, kommer enligt en teori av *Albania*, det medeltida namnet på Skottland (Wikipedia [www]). Anknytningen till Skottland har Collinder tagit fasta på och uppfunnit en egen form, ”Scotia”, som hertigen genomgående refereras till i hans översättning. Ristarp och Hallqvist har kvar namnet *Albany* i oförändrad form. Hagberg har istället anpassat det efter svenskt böjningsmönster och kallar hertigen ”Albanien”.

Olikheten i översättarnas namnval kan förklaras med tidsskillnaden. För dagens publik, i synnerhet efter 1990-talets Balkankrig, skulle

namnformen ”Albanien” vara omöjlig, eftersom den direkt för tankarna till landet på Balkan. På Hagbergs tid var landet Albanien däremot osjälvständigt och en för den svenska publiken förmodligen ganska okänd del av det ottomanska riket. Översättarnas olika val kan också förklaras med den generella förändring som skett när det gäller översättning av namn. Nuförtiden översätts eller anpassas geografiska namn i mindre utsträckning än de gjorde tidigare (Newmark 1981:72).

Trots att en modern svensk publik inte har samma kunskaper om antik mytologi som den engelska renässanspubliken, har samtliga översättare med alla namn på antika gudar, *Jupiter*, *Apollo* etc., som figurerar i *King Lear*. Detta kan förklaras med att de antika namnen, trots annorlunda referensramar, ändå får betraktas som välkända för en modern publik.

I pjäsen nämns också en mängd onda andar: *Smulkin*, *Flibbertigibett*, *Hoppedance* m.fl. Dessa refererar till en bok om exorcism skriven av Samuel Harsnett, som var aktuell och allmänt känd när pjäsen skrevs (Shakespeare 1997:102). Även om varken andenamnen eller den aktuella boken kan antas vara kända för en svensk publik, har samtliga översättare valt att ha med namnen utan tillägg eller förklaringar. Detta kan också anses befogat, av det skälet att det i minst lika hög grad är namnens uttryckskraft som deras exakta innebörd som är viktig. Alla översättarna utom Ristarp har dock valt att i någon mån försvenska namnen. *Hoppedance* har i Hallqvists och Collinders tappning blivit ”Hoppedans” (Shakespeare 1983:78; Shakespeare 1961:80) och hos Hagberg heter anden ”Hoppdans” (Shakespeare 1967:81).

3.2. Centrala stildrag

3.2.1. Ordlekar, metaforer och sammansättningar

Som alla Shakespeares dramer är *King Lear* full av ordlekar och dubbeltydigheter, ofta med sexuell innebörd. Ingen av översättarna väljer av prydhets skull att ta bort några sexuella anspelningar. Hagberg var i det avseendet ovanligt frispråkig för sin tid (Monié 2008:251), även om han i något fall väljer att tona ner anspelningarna. Hallqvist och Ristarp visar dock en tendens att välja ålderdomliga former, som ”bola” och ”sköka”, vid sidan av de modernare varianterna ”knulla” och ”hora”.

När det gäller ordlekarna och dubbeltydigheterna har översättarna emellertid svårare att hitta ekvivalenta svenska motsvarigheter, vilket skall visas nedan. Som Koller påpekar är ordlekar svåröversatta,

eftersom de ofta är bundna till källspråkliga fenomen. Samtidigt framhåller Koller att ordlekar hör till de formellt-estetiska drag som är konstitutiva för litterära texter och som en översättare så långt det går bör försöka återge (Koller 2001:263). Vid översättning av dramatik kompliceras dock bilden av att dramat skall framföras och vara begripligt från scen (Levý 1969:137). Till saken hör också att Shakespeares publik dels bestod av vana teaterbesökare, dels kom från en muntligt präglad kultur och därför hade andra förutsättningar än dagens svenska teaterpublik att uppfatta metaforer och ordlekar från scenen (Shakespeare 1997:6).

Liksom vad gällde de kulturspecifika metaforerna har översättarna gjort olika prioritetsval vid översättandet av ordlekarna, och vid sidan av den stilistiska aspekten har de även i olika hög grad tagit hänsyn till publikens förståelse liksom till ordens och dialogens lätthet och flyt.

Exempel 6:

Behold you sim'ring dame, / Whose face between her forks presages snow, / That minces virtue and does shake the head / To hear of pleasures name - / The fitchew, nor the soiled horse, goes to't with a more riotous appetite. (Shakespeare 1997:335–336)

Hagberg:

Nej, se den pena damen! / Spår hennes blick ej kyskhetsnö i barmen? / Hon ser så helig ut, slår ögat ned, / Om nöjets blotta *namn* hon hör. / Dock går ej katt, ej brunstigt sto till verket / Med glupskare aptit (Shakespeare 1967:106)

Collinder:

Se den sippa damen, / vars anlete tycks varsla snö i grenen, / som läspar dygd och skakar skyggt på huvu't / när hon hör nöjet nämnas; / illern och sidvallshingsten går ej sta / med mera stormande begärelse. (Shakespeare 1961:106)

Hallqvist:

Se på damen som ler så tillgjort. / Hennes min vill säga / att hon har snö i skrevet. Ja minsann, / hon hycklar dygd och hör hon ordet ”lusta”, / då skakar hon på huvudet, / men varken luder eller brunstigt sto / kan ge sig hän med glupskare aptit. (Shakespeare 1983:101–102)

Ristarp:

Se på damen där / som ler så fjantigt med en min som visar / att hon har snö i skrevet, som trippar dygdigt / och skakar huvudet så fort hon bara hör / nån nämna ordet ”lusta”. - / En iller eller ett brunstigt sto kan inte ge sig på det med glupskare aptit. (Shakespeare 2010:115)

Misogyni och hyckleri är två av pjäsens huvudteman. I citatet ovan, där Lear far ut mot sina hycklande döttrar och mot kvinnor i allmänhet, förenas temana. I citatet målas en grotesk bild av spelad oskuld upp med flera mer eller mindre ovanliga metaforer och ordlekar.

Snow är en vanlig metafor för oskuld. De flesta av översättarna har förlitat sig på att metaforen även fungerar på svenska och översatt *snow* med ”snö”. Hagberg har dock valt att förtydliga den metaforiska betydelsen och genom tillägg av sakledet ”kyskhet” skapat kombinationen ”kyskhetssnö”. Eftersom ovanliga sammansättningar är ett annat typiskt stildrag i originalet, är Hagbergs val även i det hänseendet stilistiskt ekvivalent och en kompensation för de många ställen då han inte har någon svensk motsvarighet till originalets sammansättningar.

Forks och *minces* är var för sig mångtydiga ord. Här anspelar de dessutom på varandra, eftersom en av deras respektive betydelser (”gaffel” och ”hacka”) ligger inom samma semantiska fält. Denna ordlek är svåröversatt och ingen av översättarna har ens försökt att skapa någon svensk motsvarighet till den. Inte heller har de återgett dubbeltydigheten i orden var för sig utan bara realiserat en av deras betydelser. *Forks* har alla utom Hagberg översatt med en av lexemets semantiska ekvivalenter, ”skrev” eller ”gren”. Hagberg har med sin fria översättning ”barmen” förlagt den metaforiska snön till en annan kroppsdel än i originalet, ett val som möjligen har tagits av pragmatiska skäl, nämligen med hänsyn till den pryda svenska 1800-talspubliken. *Mince* har alla valt att översätta på olika, mer eller mindre fria sätt, men där även i det fallet mångtydigheten gått förlorad. Hagbergs omskrivning och Hallqvists ”hyckla dygd” är de mest idiomatiska varianterna, medan Collinder är den som med sin kreativa ordkombination ”läspa dygd” stilistiskt står närmast originalet.

Ett annat mångtydigt ord i citatet är *fitchew*, som kan betyda både ’hora’ och ’iller’. Hallqvists val ”sköka” återger tydligast originalets sexuella betydelse men fångar inte dess dubbeltydighet. Detta är även fallet med Ristarps och Collinders val, där det dessutom är tveksamt om ”iller” väcker samma sexuella associationer som *fitchew*. Då ligger nog Hagberg närmare innebörden med sin friare översättning ”katt”. ”Katt” är också mer ekvivalent av det skälet, att människor i svenskt idiomatiskt språkbruk hellre liknas vid katter än vid illrar och man därför kan tänka sig att ordet ”katt” i citatet kan anspela på en människa på samma sätt som originalets *fitchew*.

Vad gäller översättarnas val av ord och fraser har de alltså generellt sett inte återgett originalets många betydelsekomponenter. Den enda

som i någon mån gör det är Hagberg. Deras översättningar är därför varken i stilistiskt eller semantiskt hänseende helt ekvivalenta. Dels är ordlekarna ett viktigt stildrag, dels är det, som Ingo påpekar, viktigt för den semantiska ekvivalensen att återge som många av ett lexems semem som möjligt (Ingo 2007:99).

Hallqvist och Hagberg har jämfört med de andra valt en enklare och vardagligare svenska, som är lättare för publiken att uppfatta och förstå. Förutom deras mer idiomatiska översättningar av ordlekarna innehåller deras översättningar också kortare satser och meningar och mer parataktisk satsbyggnad än de andras. De har också fler kommunikativa inslag än de andras versioner, vilket även det bidrar till deras scen- och publikvänlighet. Hagberg har efter det inledande utropet en direkt fråga, vilken kan tolkas som att den riktas till publiken, och i Hallqvist version förs på motsvarande sätt en dialog med publiken genom svaret ”Ja minsann”.

Collinder står för den mest kreativa och originella översättningen och fångar genom det, bättre än de andra, originalets stil. Förutom den ovanliga frasen ”läspa dygd” har han skapat en originell samman-sättning, ”sidvallshingsten”. Pragmatiskt sett är Collinder däremot den som tar minst hänsyn till publiken och skådespelarna. Hans översättning har en klart skriftspråklig prägel. Meningsbyggnaden är hypotaktisk, och lexikalt ligger översättningen på en högre stilnivå än de andras, vilket bland annat uttrycks genom valet ”stormande begärelse” där de andra har det grövre och vardagligare ”glupskare aptit”. Med ”sidvalls-hingsten” har Collinder dessutom – förutom att ordet är svårförståeligt – valt ett för skådespelarna svåruttalat ord, vilket även är fallet med Hagbergs ”kyskhetsnö”.

Exempel 7:

from the loathed warmth whereof, deliver me and supply the place for your labour. (Shakespeare 1997:347)

Hagberg:

”Befria mig från dess äckliga värme, och intag hans plats för er möda.”
(Shakespeare 1967:111)

Collinder:

”Befria mig från dess vämjeliga kvalm och röj rum för ert arbete.”
(Shakespeare 1961:111)

Hallqvist:

”Befria mig från dess motbjudande värme och intag hans plats som tack för Ditt besvär.” (Shakespeare 1983:107)

Ristarp:

”Befria mig från den äckliga värmen där och tag hans plats som belöning för din möda.” (Shakespeare 2010:121)

I fjärde akten, scen 6 har Goneril tröttnat på sin make Albany och försöker istället förföra Gloucesters son Edmund, som hon vill skall ersätta maken och inta dennes plats. I citatet är ordet *labour* dubbeltydigt. Det kan dels syfta på de ansträngningar i form av krigiska bedrifter Edmund har gjort för att vinna Gonerils gunst och stiga i graderna. Dels kan det tolkas framåtsyftande som en anspelning på de sexuella ansträngningar Edmund förväntas göra i Gonerils säng.

Den enda som har återgett originalets dubbeltydighet är Hagberg, vars prepositionsfras ”för er möda” kan vara både framåt- och bakåtsyftande. Hallqvist och Ristarp har med sina förtydligande tillägg, ”som tack” respektive ”som belöning”, valt att bara realisera den bakåtsyftande, kausala betydelsen. Även Collinder har enbart realiserat en av originalets betydelser, men till skillnad från Ristarp och Hallqvist har han med tillägget ”och røj rum” valt den framåtsyftande innebörden.

Alla utom Hagberg har alltså i det här fallet valt att inte återge ordleken och därmed offrat en del av originalets stil. Varför de har gjort det är oklart. Till skillnad från i Exempel 6 ovan kan förklaringen i det här fallet inte vara översättningssvårigheter, eftersom den stilistiska ekvivalensen uppnås genom en ren direktöversättning. Hallqvist och Ristarp har möjligen tyckt att prepositionen *för* i kausal betydelse är för ovanlig eller vag, och därför har de valt en tydligare och mer idiomatisk variant. Collinder kan ha haft samma betänkligheter vad gäller framåtsyftande *för*. En annan möjlig förklaring är att de inte har observerat dubbeltydigheten utan uppfattat sina respektive tolkningar som de enda möjliga. I Ristarps fall verkar detta dock inte särskilt troligt, då han, vilket har konstaterats tidigare, sannolikt har haft tillgång till Foakes kommentarer, där dubbeltydigheten förklaras. Hur som helst är det ett problematiskt val, då ordlekar och dubbeltydigheter är konstituerande för Shakespeares stil och översättningarna utan dem dessutom brister i semantisk ekvivalens.

Exempel 8:

Draw, you rogue, for though it be night, yet the moon shines. [...] I'll make a sop o'the moonshine of you. Draw you whoreson cullionly barber-monger! (Shakespeare 1997:227)

Hagberg:

Drag, skurk! Ty fastän det är natt, skiner ändå månen, och jag skall så traktera dig, att den skall skina genom hela din lekamen. Drag, du förbannade, taskige barberaregesällskompanjon, drag! (Shakespeare 1967:49-50)

Collinder:

Dra blankt, din skurk; det är visserligen natt, men det är månsken: jag skall stuva dig i månskensås. [...] Horson, lågbördige rakstugusittare, dra blankt! (Shakespeare 1961:47)

Hallqvist:

Dra ditt svärd, skurk! Månen skiner, så jag kan gott se att göra slarvsylta av dig. [...] Nå, dra blankt, din friserade svinpäls! (Shakespeare 1983:47)

Ristarp:

Dra din usling, för fast det är natt så snackar du i det blå. [...] Jag ska nog blötlägga dig så det blåa rinner ur dig. Dra, din horunge, din eländige sprätt! Dra! (Shakespeare 2010:52)

I akt 2, scen 2, återupptar Kent sin förolämpning av Gonerils tjänare Oswald från första akten, då han bland annat kallade denne *football player* (se avsnitt 3.1., exempel 1). I citatet förekommer en lek med olika betydelser av orden *moon*, *shine* och *moonshine*. *Make a sop of the moonshine* är enligt Foakes ett idiom med samma metaforiska innebörd som *make mincemeat* (Shakespeare 1997:227).

Idiomatiken i uttrycket har Hallqvist tagit fasta på och översatt uttrycket med ett motsvarande idiom på svenska, ”göra slarvsylta av”. Hallqvist har därmed valt ett idiomatiskt språkbruk framför att återge ordleken. I viss mån kompenserar hon dock för förlusten av ordleken genom att upprätta ett kausalt samband mellan månskenet och slarvsyltan, nämligen att månskenet lyser upp så att Kent *ser* (min kurs.) att göra slarvsylta av Oswald. Ordet ”månsken” blir därmed åtminstone tematiskt motiverat i översättningen. Även Hagberg väljer att ta fasta på betydelsen hos ordet ’månsken’, nämligen dess förmåga att skina och lysa upp, istället för att leka med ordets form. Collinder däremot har valt att följa originalet och prioriterar uttryckssidan och ordleken. Med sin originella fras ”stuva dig i månskensås”, som både återger originalets

ordlek och speglar dess många kreativa sammansättningar, ligger han stilistiskt närmast originalet. Ristarp koncentrerar sig också på att återge originalets stil och skapa en ordlek. Han väljer dock att semantiskt avvika från originalet och försöker istället skapa en ordvits av adjektivet ”blå” och idiomat ”snacka i det blå”. Vad ”blå” står för i uttrycket ”det blåa rinner ur dig” är emellertid inte helt klart.

Förutom ordleken är citatet ett exempel på Shakespeare originella sammansättningar och långa substantivfraser. Uttrycket *Cullionly barber-monger* har Shakespeare enligt Foakes myntat själv (Shakespeare 1997:227). Både Hagberg och Collinder har försökt återge originalets stil och skapa egna kreativa sammansättningar. Hallqvist har med uttrycket ”svinpäls” istället valt ett mer vedertaget, idiomatiskt uttryck. Ristarps översättning innehåller till skillnad från de andras inte en enda sammansättning, och med det enkla substantivet ”sprätt” prioriterar även han ett idiomatiskt språkbruk framför stilistisk originalitet.

Till skillnad från de tidigare två exemplen har översättarna i det här fallet uppmärksammat originalets ordlek och försökt att på olika sätt återge den. Collinder, som återger både innehåll och form hos originalet, ligger närmast originalet, men både han och Ristarp återger dess stil i och med att de skapar ordlekar på svenska. Hallqvist och Hagberg återger inte ordvitsen utan upprättar istället ett tematiskt samband mellan dess delar och ligger i och med det stilistiskt längst från originalet. Hallqvist är den av översättarna som tydligast prioriterar ett idiomatiskt språkbruk framför att hitta originella stillösningar, vilket i hennes fall även visar sig i att hon, till skillnad från Hagberg och Collinder, avstår från kreativa sammansättningar och istället väljer mer vedertagna svenska uttryck.

Exempel 9:

O, nuncle, court holy-water in a dry house is better than this rain-water out o’door. (Shakespeare 1997:264)

Hagberg:

”Hå farbror, det är bättre att bli struken om munnen med hala ord på hovet, än piskas i synen med regn under bar himmel.” (Shakespeare 1967:69)

Collinder:

”Mobbros, hovviggvatten i ett torrt hus är bättre än det här regnvattnet utomhus.” (Shakespeare 1961:67)

Hallqvist:

”Gubbe lilla, nog är hovmännens munväder i ett torrt hus bättre än detta hundväder under bar himmel.” (Shakespeare 1983:66)

Ristarp:

”Ack, farbror, nog är ett stänk av hovfolkets fjäsk i ett torrt hus bättre än det här ösregnet utomhus.” (Shakespeare 2010:73–74)

Den ordspråksklingande frasen uttalas av Lears narr i akt 3, scen 2, när han och Lear befinner sig ute i ovädret på den öppna heden. Narren leker här med ordet *water* i olika sammansättningar, vars betydelser bildar kontraster.

Samtliga översättare har uppmärksammat ordleken och på olika sätt återgett den i sina översättningar. Collinder ligger semantiskt och stilistiskt närmast originalet med sin närmast ordagranna översättning. Till skillnad från de andra har han med sitt ”hovvigvatten” till och med återgett originalets treledade sammansättning. De övriga tre har avvikit från originalet och på olika sätt gjort tolkande översättningar. Uttrycket *court holy-water* betyder här i överförd bemärkelse ”fjäsk” eller ”tomt prat”. Hagberg och Hallqvist har ersatt den nyskapande metaforen med mer lexikaliserade och idiomatiska svenska varianter: ”munväder” respektive ”hala ord”. Ristarp har valt att avstå helt från metaforiken och använder ett konkret uttryck, ”fjäsk”, i sin översättning. Alla tre har dock skapat någon form av ordlek. Ristarp och Hallqvist bildar ordlekar som ligger semantiskt nära originalet och där orden ”regn” eller ”väder” ingår, medan Hagberg istället väljer att skapa en kontrast mellan orden ”munnen” och ”synen”.

Även om alla har skapat stilistiska ekvivalenter vad gäller ordleken är Collinder alltså den som med sin originella metaforik återger originalets stil bäst. Collinders val är även det mest ekvivalenta ur stilistisk-tematisk synvinkel. Uttrycket *holy-water* återkommer i slutet av pjäsen. Det används då om Cordelias tårar när hon får höra om sin fars grymma öde (Shakespeare 1997:319). I motsats till *court holy-water* står *holy-water* för det äkta och sanna. Det återkommande motivet är tematisk viktigt. Det bär upp pjäsens centrala tema, kontrasten mellan sant och falskt. Den enda av översättarna som har återgett originalets stilfigur och upprepat ett och samma uttryck på svenska är Collinder. Som kontrast mot ”hovvigvatten” i det första fallet har han ”vigvattnet” i det andra fallet (Shakespeare 1961:97). Möjligheten att återge det upprepade motivet har i hans fall naturligtvis underlättats av att han valt en ordagrann översättning av metaforen i det första fallet. De andra, som valt friare översättningar med mer idiomatiska svenska uttryck eller som

Ristarp parafraser metaforen i det första fallet, skulle ha behövt använda samma översättningsstrategi i det andra fallet för att deras översättningar skulle bli stilistiskt ekvivalenta. Det har de emellertid inte gjort, utan när motivet återkommer väljer samtliga den närmast ordagranna översättningen ”heligt regn” (Shakespeare 1967:98; Shakespeare 1983:94; Shakespeare 2010:105).

För Collinders lösning talar alltså ett flertal stilistiska faktorer. Hans val återger originalets litterära kvaliteter både vad gäller nyskapande ordsammansättning, metaforik och ledmotivsteknik. Mot hans lösning talar däremot, liksom i tidigare exempel, att ”hovvigvatten” är svårt att uppfatta och relatera till, särskilt för en teaterpublik, och det är också med sin anhopning av konsonanten ”v” svårt att uttala. Ur den aspekten har de andras mer idiomatiska lösningar, i synnerhet Hagbergs ”hala ord”, en fördel.

Exempel 9 innehåller ytterligare en ordlek. Lears narr kallar genomgående Lear för *nuncle*. Foakes tolkar denna benämning som ett uttryck för pjäsens intighetstematik och nihilism (Shakespeare 1997:197). *N*:et skulle då vara en förkortning för prefixet *un-* och ha en negerande innebörd. Det förekommer över huvud taget många negerande uttryck med prefixet *un-* i pjäsen, vilka bär upp intighetstematiken. Även om denna tolkning inte är given – *nuncle* kan även vara en sammandragning av *mine uncle* – rör det sig ändå om en stilistiskt markerad form, som översättarna borde förhålla sig till. Collinder och Hallqvist är dock de enda som skapar stilistiskt markerade former på svenska. Collinder använder en barnspråksvariant av *morbror*, kanske för att framhäva narrens likhet med ett barn. Hallqvist skapar ett familjärt, något nedsättande svenskt uttryck, vilket kan tolkas som en återspeglning av förhållandet mellan Lear och narren, där narren genomgående retar och provocerar Lear. Hagberg och Ristarp har istället, av oklar anledning, valt neutrala former på svenska.

Exempel 10:

father (Shakespeare 1997:344, 347, 349)

Hagberg:

”min far”, (Shakespeare 1967:110), ”o fader” (Shakespeare 1967:111),
fader” (Shakespeare 1967:112)

Collinder:

”fader” (Shakespeare 1961:109), ”far” (Shakespeare 1961:111-112)

Hallqvist:

”gamle man” (Shakespeare 1983:106), ”Gamling” (Shakespeare 1983:107)

Ristarp:

”gamle man” (Shakespeare 119–122)

När Gloucester fördrivit sin son Edgar klär denne ut sig till en tiggare och söker upp fadern. Han tilltalar då sin far med det dubbeltydiga och i sammanhanget ironiska *father*, vilket förutom i sin konkreta betydelse även kan användas familjärt om äldre män i allmänhet. Att Gloucester, som inte känner igen sin son, inte reagerar på tilltalet visar att han inte uppfattar det bokstavligt. Publiken vet dock om att Edgar snarast avser den konkreta betydelsen och att Gloucester med benämningen får en ledtråd om Edgars identitet som han ironiskt nog inte uppfattar.

Av översättarna har bara Hagberg och Collinder återgett dubbeltydigheten, trots att även svenskans *fader* och *far* kan användas om äldre män i allmänhet (SAOB [www]). Det är dock ålderdomligt, vilket kan förklara valet i Hagbergs fall. Collinder håller sig generellt på en högre stilnivå än de andra och använder gärna ålderdomliga ord, varför valet även i hans fall verkar naturligt. Ristarp och Hallqvist har istället valt nusvenska varianter och prioriterar därmed ett modernt, idiomatiskt språkbruk framför att återge originalets stilfigur och semantiska flertydighet.

Exempel 11:

FOOL [...] Nuncle, give me an egg and I'll give thee two crowns.

LEAR What two crowns shall they be?

FOOL Why, after I have cut the egg i'the middle and eat up the meat, the two crowns of the egg. (Shakespeare 1997:200)

Hagberg:

NARREN [...]Giv mig ett ägg, farbror Lear, så skall jag ge dig två kronor.

LEAR Vad för två kronor?

NARREN Jo, ser du, när jag skurit ägget mitt av och förtärt innanmätet, skall du få äggets båda kronor, de två skalen. (Shakespeare 1967:34)

Collinder:

NARREN. [...]Mobbro, ge mig två stop öl, så skall jag kröna dem.

LEAR. Hur skall det gå till?

NARREN. Jo, först dricker jag upp ölet, och sedan kröner jag krusen med kronans brännjärn; (Shakespeare 1961:31)

Hallqvist:

NARREN [...]Ge mig ett ägg, gubbe lilla, så ska jag ge dig två kronor.

LEAR Vad då för kronor?

NARREN Jo förstår du, först klyver jag ägget mitt itu och äter upp innanmätet, och så får du de två skalen. (Shakespeare 1983:33)

Ristarp:

NARREN: [...]Ge mig nu ett ägg, farbror, så ska jag ge dig två kronor.

LEAR: Vad då för två kronor?

NARREN: Jo, förstår du, sedan jag har huggit ägget mitt itu och ätit upp innanmätet så får du äggskalerna, de två kronorna. (Shakespeare 2010:36)

Bilden med det krossade, uppätta ägget, som Lears narr målar upp i akt 1, scen 4, uttrycker den meningslöshet och tomhet som är ett centralt tema i pjäsen. Äggets två halvkor symboliserar Lears delning av sitt rike mellan Regan och Goneril, vilket narren här ser som en meningslös handling som bara förde ont med sig. I citatet leker narren med ordet *crown* i olika betydelser, där det dels konkret syftar på Lears kungakrona, dels metaforiskt står för *eggshell*.

Av översättarna har alla utom Collinder behållit originalets liknelse. Hagberg ligger närmast originalet genom att han med översättningen ”äggets båda kronor” direkt återger originalets metafor. För tydlighetens skull lägger han dock till ordet ”skalerna”, så att publiken med säkerhet skall förstå den ovanliga metaforen. Även Ristarp väljer att explicit förklara metaforiken, men han går den omvända vägen. Han börjar med betydelsen, ”äggskalerna”, innan han nämner metaforen, ”kronorna”, en betydligt ovanligare lösning än Hagbergs. I Hallqvists översättning finns metaforiken underförstådd. Hon utgår från att sambandet mellan de två kronorna i narrens första replik och de två skalerna i hans andra replik är tillräckligt tydligt utan förklaring. Med sin generella tendens att hålla sig till ett vedertaget idiomatiskt talspråk har hon kanske även tvekat inför att föra samman orden *ägg* och *kronor* till en fras och bilda en nyskapande metafor av Hagbergs slag.

Hallqvists närhet till talspråket syns i det här fallet även i hennes jämförelsevis enkla syntax med paratax och huvudsatser. Hagberg och Ristarp, som båda använder bisatser, står med sina lösningar närmare skriftspråket. I synnerhet Ristarp, som inleder en bisats med ”sedan”, har fjärrat sig långt från talspråket. Även Collinders språk är förhållandevis enkelt. Han har dock i det här fallet för ovanlighetens skull valt att helt avlägsna sig från originalet och skapa ett eget bildspråk. Eftersom det delade ägget i originalet metaforiskt står för Lears

maktavsägelse och är tematiskt viktigt och ölstopen i Collinders översättning inte har samma givna metaforiska betydelse, är lösningen dock problematisk i ekvivalenshänseende.

Exemplen ovan visar att flera av Shakespeares ordlekar och dubbeltydigheter överlag går förlorade i översättningarna, antagligen för att de varit för svåröversatta eller för att översättarna i somliga fall kanske inte uppmärksammat dem. Den som ligger närmast originalet när det gäller att återge dess stilaspekter är Collinder, medan Hallqvist däremot är den av översättarna som främst prioriterar ett vardagligt, idiomatiskt och enkelt språkbruk. Översättarnas olika strategier kan, liksom i fallet med de kulturbundna metaforerna, ses som ett uttryck för deras olika syften och ideal. De prioriterar olika ekvivalensaspekter och deras översättningar har därför var för sig både fördelar och brister.

Som Koller påpekar är de formellt-stilistiska dragen konstituerande för litterära texter och de som översättare i första hand bör ta hänsyn till vid översättning av skönlitteratur (Koller 2001:253). Sett ur den synvinkeln är Collinders stiltrogna översättningsstrategi den mest ekvivalenta. Hallqvist prioriterar istället pragmatiska aspekter, som dramats spelbarhet och publikens förståelse, vilket är minst lika viktigt vid översättning av dramatik. Hallqvists version är också bättre anpassad till sin tids teaterkonventioner än Collinders och Ristarps versioner, eftersom det moderna, naturalistiska dramat präglas av talspråkighet (Levý 1969:137). Även Hagbergs översättning är förhållandevis pragmatiskt ekvivalent. Visserligen är den skriftspråkligare till sin prägel än Hallqvists, men det måste ses i ljuset av 1800-talets litterära konventioner, då det litterära språkets stilnivå generellt sett var högre och skillnaden mot talspråket större än i dag. Att Hagbergs översättning ändå är förhållandevis enkel och talspråklig får förklaras med hans pragmatiska syn på översättning och strävan efter språklig klarhet och realism (Monié 2008:244–245).

3.2.2. *Rim och blankvers*

Ett utmärkande stildrag för *King Lear*, liksom för Shakespeares dramer överlag, är blankversen, som främst förekommer i längre monologer och som varvas med partier av prosa. Blankvers består av femtaktig jamb. Shakespeare förhåller sig dock ofta fri till jamben och blandar den med andra versfötter. Versen anpassas också efter handlingens dramatiska mönster, så att det ibland sker ett brott i versen och rytmen, när

exempelvis en karaktär övergår från ett inre reflekterande till att tilltala andra karaktärer.

I *King Lear* förekommer också flera rimmade verser och sångpartier, ofta framförda av Lears hovnarr.

Vad gäller rimmen är översättarna överlag noga med att följa originalet, så att rimmade partier i originalet återges med rimmade översättningar. De har också en generell tendens att prioritera rimmen framför andra aspekter, som innehåll och tematik, vilket framgår genom följande exempel:

Exempel 12:

The weight of this sad time we must obey, / Speak what we feel, not what we ought to say. (Shakespeare 1997:392)

Hagberg:

”Vi måste lyda tidens hårda bud / Och allt förkväva utom smärtans ljud.”
(Shakespeare 1967:134)

Collinder:

”Vi måst tåligt bära tidens tuktan / men låta känslan tala utan fruktan.”
(Shakespeare 1961:133)

Hallqvist:

”Vi måste böja oss för sorgen, vänner, / och ärligt säga vad vårt hjärta känner.” (Shakespeare 1983:128)

Ristarp:

”Den tunga tidens bud vi måste följa, / och säga vad vi känner, intet dölja.” (Shakespeare 2010:146)

Ingen av översättarna har återgett originalets kontrast mellan att säga vad man ”känner” och vad man ”bör”. Den enda som skapar något slags kontrastverkan är Collinder med den kontrastiva konjunktionen ”men”. Då kontrasten mellan sanning och hyckleri är ett av dramats huvudteman och orden i och med att de utgör slutrepliken bildar en konklusion av hela pjäsen, hade nog en semantisk översättning, som tydligare återgett tematiken, varit mer ekvivalent än en formellt-stilistisk. Men exemplet visar hur högt översättarna prioriterar rimmet som stildrag, vilket kan förklaras av att rim till skillnad från andra stilfigurer, som ordlekar och metaforer, fungerar muntligt och passar bra för scenframföranden.

Även blankversen är översättarna noga med att följa och liksom vad gäller rimmen har de en tendens att prioritera den högre än andra

aspekter. Collinder och Ristarp anpassar till exempel både innehåll och syntax efter versen och Hagberg drar ibland ihop ändelser för att inte förstöra versrytmen: ”I hennes ärn’den. – Sätt hans ben i stocken”. (Shakespeare 1967:54).

Även om blankversen i originalet ofta underordnas andra aspekter, som talets naturliga pauser och den dramatiska handlingen, är detta inte alltid fallet i översättningarna, där den femtaktiga jamben följs striktare. Vad gäller det skiljer sig dock översättarna åt, vilket följande citat är ett exempel på:

Exempel 13:

*And let his knights have colder looks among you,
What grows of it no matter; advise your fellows so.
I would breed from hence occasions, and I shall,
That I may speak. I’ll write straight to my sister
To hold my very course. Go, prepare for dinner.* (Shakespeare 1997:191)

Hagberg:

Och se på riddarna helt kallt och bry er
Om följdén ej; lär ock de andra det.
Jag söker skäl – och får väl ock – att säga
Min mening riktigt ut. På ögonblicket
Jag skriver till min syster, att hon gör
På samma sätt som jag. Tillaga bordet. (Shakespeare 1967:29)

Collinder:

Och låt hans hirdmän röna kalla blickar,
vad följdén än må bli: säg åt de andra.
Tillfällen måste skapas, och det skall jag,
så jag får tala. Syster skall få bud
att hålla samma kurs. Låt duka kvällsvard. (Shakespeare 1961:25–26)

Hallqvist:

Bemöt hans riddare med sura miner,
säg till de andra, strunt i följderna!
Jag väntar på ett skäl att tala ut
– det kommer nog! Jag skriver till min syster
att hon ska följa samma kurs som jag.
– Se till att middagsbordet dukas nu! (Shakespeare 1983:27–28)

Ristarp:

Bemöt hans riddare med kyla bland
er andra, strunt i följderna, säg till
ditt folk. Själv ska jag vakta på min chans
att tala ut, den kommer nog. Och jag,
jag skriver till min syster så att hon

ska hålla samma kurs som jag. Gå nu
och ordna med att middagsbordet dukas. (Shakespeare 2010:30)

När Lear gav makten till sina två äldsta döttrar var ett av hans villkor att han skulle få behålla sin stora riddarstab och att de båda döttrarna skulle sörja för riddarnas underhåll och växelvis inhysa dem och Lear själv på sina slott. Goneril är inte nöjd med arrangemanget och i akt 1, scen 3 smider hon planer för att bli av med riddarna, som hon tycker är krävande och ohövlige. I citatet ovan inviger hon sin tjänare Oswald i planerna.

I originalet görs flera avvikelser från blankversens femtaktiga jamb och andra versfötter förekommer, vilket är typiskt för Shakespeares ofta ”daktylotrokeiska” och sällan rena jamb (Levý 1969:147). Tredje raden inleds till exempel med en anapest i stället för en jamb, alltså två obetonade stavelser i stället för en. Versen underordnas också både talets naturlighet och den dramatiska handlingen. Versraderna bildar i regel hela satser, så att en ny rad börjar där skådespelarna naturligt gör en paus. Mitt i rad två, efter semikolonet, inträffar en paus i talet och där bryts också rytmen. I sista raden får det dramatiska skeendet bestämma rytmen. Två betonade stavelser efter varandra bryter rytmen i samband med att Goneril går över från att beskriva sin plan till att uttala en befallning om middagen.

Översättningarna följer däremot versmåttet betydligt striktare än originalet. De har genomgående femtaktig jamb, även om den sista versfoten i varje rad, framför allt i Hagbergs och Collinders versioner, ofta innehåller två obetonade stavelser. Den enda av översättarna som tar hänsyn till scenens dramatiska aspekter är Hallqvist. Även om versrytmen inte bryts, så inleder Gonerils middagsbefallning i Hallqvists version åtminstone en ny versrad, så att den dramatiska vändningen sammanfaller med en paus. I de andras versioner inträffar middagsbefallningen mitt i en versrad och infogas utan minsta avbrott i rytmen.

Hallqvist är också den av översättarna som bäst kombinerar blankversen med svenskans struktur, på så sätt att versen följer ordens och stavelsernas normala betoning. Detta är inte alltid fallet i de andras versioner. Exempelvis får ordet ”tillfällen” i tredje raden i Collinders översättning och ”tillaga” i Hagbergs sista rad, om blankversen följs, en betoning som avviker från standardspråket. Hallqvist och Collinder är de som i högst grad anpassar versen efter talets rytm i och med att deras radbrytningar mestadels inträffar mellan satser, där det naturligt sker en paus. I synnerhet i Ristarps version kan radbrytningen inträffa i stort sett var som helst, ibland mitt i en fras efter en preposition, som mellan första och andra raden.

Hallqvists vers följer alltså i högre grad än de andras talspråkets naturliga rytm och svenskans betoningsmönster. Den står därmed stilistiskt närmast originalet och är samtidigt den mest scenvänliga av de fyra versionerna (jfr. Levý 1969:147). Även Collinder lyckas skapa en naturligt flytande vers. I jämförelse med de andras, i synnerhet Hallqvists, befinner sig hans översättning dock på en betydligt högre lexikal stiltnivå, vilket den ovanliga formen ”hirdmän” och det högtidliga ”röna kalla blickar” är exempel på, och är därmed den version som är minst anpassad till moderna scenkonventioner. Hallqvists version är med sina talspråkliga ord och fraser, till exempel ”sura miner”, istället den mest vardagspråkliga av översättningarna.

Exempel 14:

*Not to a rage; patience and sorrow strove
Who should express her goodliest. You have seen
Sunshine and rain at once, her smiles and tears
Were like a better way. Those happy smiles
That played on her ripe lip seemed not to know
What guests were in her eyes, which parted thence
As pearls from diamonds dropped. In brief,
Sorrow would be a rarity most beloved
If all could so become it. (Shakespeare 1997:318)*

Hagberg:
Men ej till raseri;
Ty sorg och tålamod begynte tävla
Om vem som skulle mest försköna henne.
Ni har sett solskensregn: hon log och grät
Liksom en dag i maj. De sälla löjen,
Som lekte kring de friska läpparna,
Ej tycktes känna till, vad gäster bodde
I hennes ögon, och som skildes dädan
Som pärlor droppande från diamanter.
Kort sagt: en huldrik prydnad vore sorgen,
Om så den klädde alla. (Shakespeare 1967:97)

Collinder:
Men inte vred: med sorgen stridde lugnet
om att få smycka henne. Ni har sett
solsken och regn i lag: hon log och grät
mer ljuvt ändå – de hulda leenden
som livar hennes mun tycks inte veta
vad gäster ögat har; de liknar pärlor
som droppar ifrån diamanter. Nog sagt,
en skatt av sällsynt värde vore sorgen

ifall den klädde alla så. (Shakespeare 1961:97)

Hallqvist:

Men inte vred. Nej, sorg och självbehärskning
fick slåss om vem som klädde henne mest.
Har ni sett regn i sol? Så log och grät hon,
men ännu vackrare. Det lilla leende
som lekte kring de mjuka läpparna,
det tycktes inte märka gästerna
i hennes ögon – gäster som tog avsked
likt pärlor, droppande från diamanter.
Ja, sorgen skulle bli ett älskat smycke
ifall den klädde alla så. (Shakespeare 1983:93)

Ristarp:

Men inte upprörd: tålmod och sorg
fick slåss om vad som klädde henne bäst.
Om ni har sett ett regn i solsken, så
var hennes leende och hennes tårar,
fast ännu bättre. Milda leenden
som lekte kring de mjuka läpparna
såg inte ut att lägga märke till
de gäster hennes ögon fått och som
föll därifrån som pärlor droppande
från diamanter. Kort och gott: ett smycke
det blev av sorgen om den klädde alla
på detta vis. (Shakespeare 2010:104)

I exemplet, som är hämtat från fjärde aktens tredje scen, beskrivs Cordelias känslor när hon får läsa om sin fars hemska öde. Inte heller i det här fallet har originalet en ren femtaktig jamb. I åttonde raden förekommer även trokéer och daktyler och versen har en kort slutrad, vilket är vanligt i Shakespeares blankversmonologer och uttrycker en innehållslig avrundning och sammanfattning av det sagda.

Även i det här fallet har översättningarna generellt sett en renare jambisk vers än originalet. Den enda som har ett brott i versen på ett ställe är Collinder. Det infaller före ordet ”Nog” i sjunde raden och är tematiskt motiverat, eftersom det föregår sammanfattningen och sammanfaller med det innehållsliga brottet i versen. Alla översättningarna har dock i någon mån följt originalets avrundning på slutet och har en kort sista rad. Annars är ett generellt drag, som för övrigt även präglar versen i exempel 13, att översättningarna är mer mångordiga och har fler versrader än originalet. I båda exemplen är Collinders översättning den enda som har lika många rader som originalet, medan Ristarps i båda fallen har flest rader. Den översättning som följer talets

rytm bäst vad gäller versrader och radbrytning är Hallqvists, där raderna för det mesta utgör hela satser. Ristarps översättning, som har en radbrytning efter satsinledande ”som” och ”så” ligger i det fallet längst från talets rytm.

Liksom i det förra exemplet är Hallqvists översättning den mest scenvänliga. Hennes talspråksanpassade, naturalistiska vers följer dagens teaterkonventioner (Levý 1969:137). Hallqvists översättning har till skillnad från de andras även explicit dialogiska inslag, en direkt fråga och ett ja-svar, vilket bidrar till dess scenvänlighet. Hagberg översatte också för scenen, men hans version hör till en annan epok med sin ålderdomliga syntax och ordval: ”vad gäster ögat har”, ”dädan” etc. Collinders version har en högtidlig, deklamatorisk prägel, som till och med överträffar Hagbergs vad gäller ålderdomlighet och skulle, som speldrama, passa bättre i en tidigare epok med mer stiliserade scenkonventioner (Levý 1969:137). Bland annat använder Collinder omvänd ordföljd, ”vad gäster ögat har”, och en lexikalt hög stilnivå, ”hulda leenden”, där exempelvis Hagberg har det både sinnligare och tal-språkligare ”friska leenden”. Ristarps ordval skiljer sig i modernitet och vardaglighet visserligen inte från Hallqvists, men han har istället både en onaturlig talrytm och en omständlig satsbyggnad, ”ett smycke, det blev av sorgen”, och hans version fungerar därför inte lika bra scenmässigt som Hallqvists version.

Att Hallqvists version lämpar sig bäst för uppsättningar kan förklaras med att hon till skillnad från både Ristarp och Collinder skrev direkt för scenen. Enligt vad hon själv framhöll prioriterade hon också rytmen högre än andra aspekter (Hallqvist 1987:13), vilket förklarar den rytmiska lättheten i hennes vers.

4. Sammanfattning

I uppsatsen har fyra svenska översättningar av Shakespeares *King Lear* undersökts utifrån frågeställningen i hur hög grad de anpassats till målspråskulturen och i hur hög grad de återger Shakespeares stil vad gäller originella metaforer och ordlekar etc.

I översättningsteorin finns olika, delvis motstridiga, ideal som är tillämpliga på en pjäs som *King Lear*. Enligt Werner Kollers ekvivalensbegrepp är de formellt-stilistiska dragen konstituerande för litterära texter, och det är därför viktigast att översättningen återger dem. Mot den uppfattningen står koherenskravet. Enligt Mona Baker och Katharina Reiss kan en översättning inte anses ekvivalent eller adekvat om den inte kan förstås av målspråkläsaren, varför alla kulturspecifika metaforer, som i hög grad präglar *King Lear*, borde anpassas efter målspråkpublikens referensramar. Därtill bör dramatiköversättningar, som Jirí Levý framhåller, i den mån de är avsedda att ligga till grund för scenföreställningar, även anpassas efter skådespelarnas och publikens muntliga förutsättningar.

Exemplen i den här uppsatsens analyskapitel visar en övergripande skillnad i strategi när det gäller pragmatisk anpassning och stiltrogenhet mellan de fyra översättningarna. Collinder är den av översättarna som främst prioriterar närheten till Shakespeares stil, medan Hallqvist tydligast anpassat sin översättning till målspråkmottagaren. Skillnaden kan förklaras med deras olika syften och ideal. Collinder var med sin språkvetenskapliga bakgrund i första hand stil- och formmedveten och hade dessutom den språkpolitiska ambitionen att skapa nya inhemska ordformer, vilket lyser igenom i hans översättning. Hallqvist skrev direkt för scenen och för henne var det främsta målet att uttrycka sig på en idiomatisk, modern och lättillgänglig svenska.

Mellan Collinders och Hallqvist två ytterligheter befinner sig Hagbergs och Ristarps översättningar. Hagberg hade, liksom Hallqvist, som syfte att hans översättningar skulle uppföras och liksom hon hade han ambitionen att uttrycka sig på en idiomatisk och begriplig svenska. Men samtidigt är Hagbergs översättning präglad av 1800-talets litterära konventioner och även med sin tids mått mätt i många avseenden ålderdomlig. Ristarps version vacklar mellan stiltrogenhet och kulturell

anpassning liksom mellan arkaismer och moderna uttryck, och det är svårt att utläsa någon klar strategi i den. Detta kan i hans fall möjligen bero på ovana vid att översätta klassiska verk och osäkerhet på grund av en stark vördnad för Shakespeare, som tydligt kommer till uttryck i hans förord.

De fyra svenska översättarnas olika strategier speglar också en generell trend inom den europeiska ShakespeaREFORSKNINGEN och Shakespeareöversättningen. Som Dirk Delabastita och Lieven D'Hulst påpekar har under lång tid idealen stilistisk originaltrohet och kulturell anpassning utgjort två motpoler inom forskningen, vilket lett till att vitt skilda översättningar av en och samma Shakespearepjäs gets ut under samma tid i samma land.

Käll- och litteraturförteckning

Källor

- Shakespeare, William. *King Lear* [1608] 1997. Arden Shakespeare edition, Red. Foakes, R.A. London: Methuen drama.
- Shakespeare, William 1961. *Kung Lear*. Övers. Björn Collinder. Stockholm: Natur & Kultur.
- Shakespeare, William [1847–1851] 1967. *Kung Lear*. Övers. Carl August Hagberg. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Shakespeare, William 2004 [1983]. *Kung Lear*. Övers. Britt G. Hallqvist. Stockholm: Ordfront.
- Shakespeare, William 2010. *Kung Lear*. Övers. Jan Ristarp. Stockholm: Atrium.

Litteratur

- Baker, Mona 1992. *In other words: a coursebook on translation*. London: Routledge.
- Delabastita, Dirk & D'hulst, Lieven 1993. Introduction. I: Delebastita, Dirk & D'hulst, Lieven (red.), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. S. 9–24.
- Frykman, Erik 1986. *Shakespeare*. Stockholm: Norstedts.
- Hallqvist, Britt G. 1987. *Min text och den andres*. Lund: Tegnérssamfundet.
- Ingo, Rune 2007. *Konsten att översätta. Översättandets praktik och didaktik*. Lund: Studentlitteratur.
- Koller, Werner 2001 [1979]. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 6nd ed. Wiebelsheim: Quelle & Meyer.
- Koller, Werner 1989. Equivalence in translation theory. I: Chesterman, Andrew (red.), *Readings in Translation theory*. Helsinki: Finn Lectura. S. 99–104.

- Levý, Jirí 1969. *Die literarische Übersetzung*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Monié, Karin 2008. *Ord som himlen når*. Stockholm: Atlantis.
- NE 1990 = *Nationalencyklopedin* 1990. Band 4. Höganäs: Bra Böcker.
- NE 1992 = *Nationalencyklopedin* 1992. Band 8. Höganäs: Bra Böcker.
- Newmark, Peter 1981. *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon.
- Norstedts engelska ordbok, <<http://www.ord.se/oversattning/engelska/?s=equity&l=ENGSVE>>. Hämtad 2011-05-05.
- Norstedts engelska ordbok, <<http://www.ord.se/oversattning/engelska/?s=yokefellow&l=SVEENG>>. Hämtad 2011-05-05.
- Reiss, Katharina 1989. Text types, translation and translation assessment. I: Chesterman, Andrew (red.), *Readings in Translation theory*. Helsinki: Finn Lectura. S. 105–115.
- SAOB = *Svenska Akademiens ordbok*, <<http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>>. Hämtad 2011-05-05.
- Smidt, Kristian 1993. The Discovery of Shakespeare in Scandinavia. I: Delebastita, Dirk & D'hulst, Lieven (red.), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. S. 91–103.
- Sveriges Författarförbund, <<http://www.forfattarforbundet.se/sff/main.nsf/3/03572A79CF67655EC12575070053F99F>>. Hämtad 2011-05-09.
- Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Albania_%28name%29>. Hämtad 2011-05-05.
- Wikipedia, <<http://sv.wikipedia.org/wiki/Spr%C3%A5krensning>>. Hämtad 2011-05-05.