

Stiltrogenhet och kulturell anpassning i fyra svenska *King Lear*-översättningar¹

Katharina Nahlbom

1. Inledning

Inom Shakespeareforskningen har det länge funnits två motsatta översättningsideal. 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 en anpassning av Shakespeares verk till en modern publik. Denna klivenhet syns också i de konkreta översättningarna av Shakespeares verk till olika europeiska språk (Delabastita & D'Hulst 1993:14–16).

I den här uppsatsen kommer fyra svenska översättningar av *King Lear* att analyseras: Carl August Hagbergs (1847-1851), Björn Collinders (1961), Britt G. Hallqvists (1983) och Jan Ristarps (2010).² Den övergripande frågeställningen är hur de fyra svenska översättarna väger stilistiska och pragmatiska hänsyn mot varandra och om den generella klivenheten inom europeisk Shakespeareöversättning även gäller för en svensk kontext.

Förutom de ovan nämnda översättningarna finns det ytterligare några svenska översättningar av *King Lear* men eftersom det inom ramen för det här arbetet skulle bli för omfattande att undersöka samtliga översättningar har jag fått göra ett urval.³ Valet av Ristarps översättning

¹ Artikeln bygger på min magisteruppsats på Översättarprogrammet vid Göteborgs universitet (Nahlbom 2012).

² För att beteckna sida i käll- respektive måltext i exemplen nedan används följande förkortningar: CAH (Carl August Hagberg), BC (Björn Collinder), BGH (Britt G. Hallqvist) och JR (Jan Ristarp). För hänvisningar till originaltexten (Shakespeare 1997) anges endast sida.

³ De övriga översättningarna är gjorda av Sven Lundblad (1818), Emanuel Bruzelius (1818) och Per Hallström (1928).

motiveras av översättningens aktualitet. Hagbergs översättning från mitten av 1800-talet var given med tanke på den stora betydelse hans översättargärning har haft överlag. Att jag valde Hallqvists översättning beror på att hon explicit har uttalat sig om sina egna översättningar och översättningsideal, vilket är ganska ovanligt att översättare gör. Det är därför intressant att se om dessa ideal även kommer till uttryck i hennes praktiska översättningsverksamhet. Denna frågeställning blir än mer intressant, eftersom Hallqvists översättningsideal även går att knyta till en av de ovan nämnda riktningarna inom den internationella Shakespeare-forskningen, nämligen viljan att modernisera Shakespeares verk. Modernisering var ett ledord för Hallqvist, som översatte direkt för scenen. Av liknande skäl valde jag också Collinders översättning. Visserligen uttalade han sig inte direkt om sina översättningar och översättningsideal, till skillnad mot Hallqvist, men han var språkpurist och hade en uttalad förkärlek för arkaismer och ovanliga ord, vilket gör det intressant att se om detta kommer till uttryck i hans Shakespeareöversättning.

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 kan vara svåra att förstå för en senare tids svensk publik. I kapitel 3.1. undersöks hur översättarna går till väga för att översätta kulturspecifika metaforer, huruvida de prioriterar originaltrohet framför målspråkanpassning eller tvärtom. I de två följande avsnitten, kapitel 3.2. och 3.3., undersöks hur översättarna går till väga vid översättandet av viktiga stildrag i originalet, som ordlekar, rim och blankvers.

Det finns ett flertal engelska utgåvor av *King Lear*, både flera original och senare reviderade och kompillerade utgåvor. De svenska översättarna har utgått från olika versioner. Skillnaderna mellan de olika versionerna är dock inte av sådan art att de har haft någon 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. Det har heller inte varit praktiskt genomförbart, eftersom översättarna inte anger vilka versioner de baserar sina översättningar på. Jag har istället valt att utgå från Foakes kommenterade utgåva i *Arden Shakespeare*-serien. Med sin utförliga inledning och sina detaljerade noter, där också skill-

naderna mellan de olika utgåvorna kommenteras, har den varit till stor hjälp för förståelsen av pjäsens komplexitet.

Den teoretiska utgångspunkten för analysen är Werner Kollers förståelse av ekvivalensbegreppet och olika översättningsteoretikers, främst Katharina Reiss och Mona Bakers syn på textuell koherens. Koller hävdar att en översättning bör eftersträva ekvivalens på så många textuella och kontextuella nivåer hos originalet som möjligt (Koller 1989:100–101). Viktigast är dock att uppnå ekvivalens på den nivå som är dominerande i originalet, anser Koller, och i en litterär text, som *King Lear*, dominerar den formellt-estetiska nivån (Koller 2001:253). Shakespeares metaforer, ordlekar och blankvers är alltså utifrån det perspektivet det som Shakespeareöversättarna främst bör återge. Detta synsätt kompliceras dock av det krav på textuell koherens, som Reiss och Baker lyfter fram, nämligen att texten bör 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. 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* handlar om den åldrade kung Lear som bestämmer sig för att dela upp sitt rike mellan sina tre döttrar, Goneril, Regan och Cordelia. Först måste dessa emellertid med vältaliga 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 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 den som ett historiskt krönikespel och sägs handla om den Lear som enligt historikern Raphael Holinshead regerade på 800-talet f. kr. (Foakes 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.

Förutom anakronismer utmärks *King Lear* 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 sken och 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 (ibid.:9). 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 och undergång (ibid.:23–28).

King Lears tidlöshet, tematiska relativism och anakronismer erbjuder även en frihet för översättare av pjäsen, som därigenom får en möjlighet 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.

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, för sin tid modern svenska och strävade efter realism och klarhet i sina översättningar. Detta gällde inte minst Shakespeares arkaismer och ofta dunkla metaforik, som Hagberg gick in för att göra lättillgängligare (ibid.:244–245). Trots denna vilja att modernisera 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 stilerade teaterspråket på 1800-talet.

2.3. Björn Collinders översättning

Björn Collinder (1894–1983), som var professor i finsk-ugriska språk i Uppsala 1933–1961, bedrev vid sidan av sin vetenskapliga karriär en omfattande översättarverksamhet. Förutom ett antal Shakespeare-dramer översatte han bland annat *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 och propagerade för användandet av inhemska ord istället för främmande låneord (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 lyrismer, som omvänd ordföljd.

Collinder har inte kommenterat sin egen översättargärning eller översättningsstrategi. Med tanke på alla ålderdomliga ord som förekommer i *Kung Lear* och som Collinder uppenbarligen inte räknat med att motgaren 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 (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 (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 (ibid.:26). Det Hallqvist också säger sig prioritera högt i sina översättningar av dikter och dramatik är originalets rytm (ibid.:13).

I Hallqvists *Kung Lear* kommer både rytmens primat och viljan att modernisera tydligt till uttryck. Blankversen följer talets rytm och stilnivån är talspråklig både vad gäller lexikon och syntax.

2.5. Jan Ristarp's 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” (ibid.).

Ristarps av förordet att döma något ängsliga syn på översättarupp-
giften ser man spår av i hans *Kung Lear*, som inte uppvisar någon kon-
sekvent strategi utan vacklar mellan semantisk originaltrohet och en
idiomatisk svenska och mellan arkaismer och ett modernt språkbruk.

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. Stiltrogenhet kontra pragmatisk anpassning

3.1. Kulturspecifika drag

King Lear innehåller åtskilliga metaforer, som hänvisar till före-
teelser som man får förmoda var mer kända för en renässanspu-
blik än för en nutida läsare eller åskådare. De flesta översättnings-
teoretiker manar till försiktighet vid översättandet av kulturbundna
uttryck. Reiss kallar direktöversättningar av kulturella fenomen som
inte kan förstås av målspråkläsaren för ”inadekvata” och Baker ut-
trycker samma tankegångar i sin redogörelse för *textuell koherens* (Reiss
1989:109–110, Baker 1992:220–221, jfr även Ingo 2007:120).

Samtidigt är metaforiken ett uttryck för Shakespeares stil och egenart
och ur den synvinkeln är det problematiskt att normalisera eller para-
frasera metaforerna. Som Koller påpekar är formellestetiska drag, som
metaforer, konstitutiva i litterära texter och inte bara ”utsmyckningar”
och därför viktiga att behålla (Koller 2001:253). Frykman (1986:50)
håller det dessutom för troligt att inte ens den engelska 1600-talspubli-
ken förstod hela Shakespeares rika bildspråk, varför man av det skälet
inte skulle behöva göra det lättare för en svensk målgrupp.

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

- (1) you base football player (196)
 du uppblåsta storskrävlare (CAH:32)
 din lumpna fotbollsspelare (BC:29)
 du simpla bollkalle (BGH:30)
 din eländige bollsparkare (JR: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 förstaelig.

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. Liksom originalets fotbollsspelare är ”bollkalle” i viss mån nedsättande, eftersom bollkallerollen, som innehas av barn, har förhållandevis låg status inom fotbollsvärlden. Den som går längst i kulturell anpassning är Hagberg, som istället har valt ett svenskt idiomatiskt skällsord. Det kan förklaras 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 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.

- (2) yoke-fellow of equity (289)
 ämbetsbror i rätt och billigt (CAH:81)
 okbroder i rättvisans spann (BC:81)
 ämbetsbroder (BGH:78)
 like i naturlig rätt (JR:87)

I akt 3, scen 6 håller den ensamme och galne Lear rättegång mitt ute på heden och tror att hans döttrar är närvarande och står åtalade. Med epitetet ovan benämner han sin hovnarr, som skall bistå domaren vid rättegången. "Yoke-fellow" hör till det engelska standardspråket och betyder "kumpan" eller "arbetskamrat" (*Norstedts engelska ordbok* [www]). Även "equity" hör till standardspråket 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).

Bara Ristarp har försökt återge den specifika, och inte 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 översätter "yoke-fellow" med "ämbetsbroder". Hagberg har valt varianten "ämbetsbror" och översätter "equity" med "rätt och billigt".

Collinder avviker stilmässigt från de övrigas tämligen neutrala och originalnära prosa. Han väljer en högre stilnivå. För "equity" väljer han det poetiskt klingande "rättvisans spann" och för "yoke-fellow" det jämfört med ämbetsbroder betydligt ovanligare "okbroder". Att Collinder väljer det ordet måste ses i ljuset av hans puristiska språksyn.⁴ Ur förståelsesympunkt är det dock ett tveksamt val, i synnerhet om översättningens var tänkt att ligga till grund för uppsättningar. Även översättningen "rättvisans spann" är ur den synvinkeln problematisk, eftersom frasen med sina många konsonanter är svår att uttala. Som Levy (1969:130–132) påpekar bör författare och översättare av dramatik även ta hänsyn till skådespelarnas möjligheter att uttala orden, och vad det beträffar är konsonantanhopningar särskilt bekymmersamma.

⁴ Ordet finns för övrigt med hos Collinder (2011).

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 svårt för både läsare/åhörare och skådespelare genom ovanliga ordval och svåruttalade fraser.

(3) I am tied to the stake and I must stand the course. (299)

Jag står vid pålen, måste tåla hetsen. (CAH:86)

Jag står vid pålen och får tåla leken. (BC:86)

En bunden björn får tåla hets av hundar. (BGH:83)

Jag hetsas som en björn vid pålen och det får jag tåla. (JR: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 i 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 därmed täckt in hela den underförstådda betydelsen hos originalet. Hallqvist är också den enda av översättarna som valt att förvandla Gloucesters självreferens till en allmän utsaga. Repliken får på det viset en ordspråkliknande klang, vilket ytterligare hjälper publiken att förstå att det rör sig om metaforik och inte om ett faktiskt konstaterande.

Hallqvist är även i det här fallet 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 har däremot valt lösningar som i koherenshänseende är problematiska. Med sina direktöversättningar gör de det svårt för publiken att förstå metaforiken eller ens att avgöra om det rör sig om ett metaforiskt eller ett konkret 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.

Av exemplen ovan kan man dra slutsatsen att översättarna så långt det är möjligt strävar efter att behålla Shakespeares metaforik, vilket ligger i linje med vad Koller och andra 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, så att kulturspecifika uttryck som är svårbegripliga i målspråkskontexten direktöversätts. 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.

3.2. Ordlekar och andra stildrag

Som alla Shakespeares dramer är *King Lear* full av ordlekar och dubbeltydigheter, ofta med sexuell innebörd. Ingen av översättarna väljer av prydhetsskäl 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 tenderar dock att välja ålderdomliga former, som ”bola” och ”sköka”, vid sidan av de modernare varianterna ”knulla” och ”hora”.

När det gäller ordlekar och dubbeltydigheter har översättarna ibland svårt 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 (Foakes 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.

- (4) from the loathed warmth whereof, deliver me and supply the place for your labour. (347)

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

Befria mig från dess vämjeliga kvalm och rök rum för ert arbete.
(BC:111)

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

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

I fjärde akten, scen 6 försöker Goneril förföra Gloecesters son Edmund, som hon vill skall inta hennes makes 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. 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 röj rum" valt den framåtsyftande innebörden.

Alla utom Hagberg har alltså utelämnat ordleken och därmed offrat en del av originalets stil. Varför de har gjort det är oklart. Det kan knappast bero på 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 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.

- (5) 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! (227)

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! (CAH:49–50)

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

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

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! (JR: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).

Hallqvist har översatt uttrycket med ett motsvarande idiom på svenska, "göra slarvsylta av". Hon 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* 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 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 prioriterar också originalets stil. Han väljer dock att semantiskt avvika från originalet och försöker istället skapa en ordlek 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.

I citatet finns även exempel på Shakespeares originella sammansättningar. Uttrycket "Cullionly barber-monger" har Shakespeare enligt Foakes myntat själv (Shakespeare 1997:227). Både Hagberg och Collinder har försökt återge originalets stil och ska-

pa egna kreativa sammansättningar. Hallqvist har med uttrycket ”svinpäls” istället valt ett mer vedertaget, idiomatiskt uttryck. Ristarp’s 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.

Collinder, som återger både innehåll och form hos originalet, ligger i det här fallet närmast originalet, men både han och Ristarp återger dess stil i och med att de skapar ordlekar på svenska. Hallqvist och Hagberg återger inte ordleken utan upprättar istället ett tematiskt samband mellan dess delar och ligger i och med det stilistiskt längst från originalet. Hallqvist är den som tydligast prioriterar ett idiomatiskt språkbruk framför 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.

- (6) father (344, 347, 349)
 min far (CAH:110), o fader (111), fader (112)
 fader (BC:109), far (111, 112)
 gamle man (BGH:106), gamling (107)
 gamle man (JR:119–122)

När greve Gloeicester i likhet med Lear 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 bokstavliga betydelse kan användas familjärt om äldre män i allmänhet (*Svenska Akademiens ordbok* [www]). Att Gloeicester, som inte känner igen sin son, inte reagerar på tilltalet visar att han inte uppfattar det bokstavligt. Publikens vet dock om att Edgar snarast avser den konkreta betydelsen och att Gloeicester med benämningen får en ledtråd om Edgars identitet som han 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 (*Svenska Akademiens ordbok* [www]). Det är dock ålderdomligt, vilket kan förklara valet i Hagbergs fall. Collinder håller sig generellt på en hög stilnivå och använder gärna ålderdomliga ord, varför valet även i hans fall är naturligt. Ristarp och Hallqvist har istället valt

nusvenska varianter och prioriterar därmed ett modernt, idiomatiskt språkbruk framför att återge originaluttryckets mångtydighet.

Exemplen ovan visar att flera av Shakespeares ordlekar och dubbelydigheter 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. 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). 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.

3.3. Rim och blankvers

I *King Lear* förekommer 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:

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

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

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

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

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

Ingen av översättarna har återgett originalets kontrast mellan att säga vad man känner ("feel") och vad man bör ("ought"). Den enda som skapar något slags kontrastverkan är Collinder med konjunktionen "men". Då kontrasten mellan sanning och hyckleri är ett av dramats huvudteman och orden, som utgör slutrepliken, bildar en konklusion av hela pjäsen, hade nog en semantisktematisk översättning varit mer ekvivalent än en formellt-stilistisk. Men exemplet visar hur högt översättarna prioriterar rimmet som stildrag, vilket kan förklaras av att rim fungerar muntligt och passar bra för scenframföranden.

Ett annat 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. Även blankversen är översättarna noga med att följa. I originalet görs inte sällan avvikelser från versen på grund av andra aspekter, som den dramatiska handlingen och talets naturliga pauser. Översättningarna håller sig däremot betydligt striktare till den femtaktiga jamben:

(8) And let his knights have colder looks among you,	oO oO oO oO oO o ⁵
What grows of it no matter; advise your fellows so.	oO oO oO o oO oO oO
I would breed from hence occasions, and I shall,	ooO oO oO o ooO
That I may speak. I'll write straight to my sister	oO oO oO oO oO o
To hold my very course. Go, prepare for dinner.	oO oO oO O oO oO o

(191)

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

(CAH:29)

⁵ O=betonad stavelse, o=obetonad stavelse (jfr Lilja 2006:366).

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

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

Bemöt hans riddare med kyla bland oO oO oO oO oO
 er andra, strunt i följderna, säg till oO oO oO oO oO
 ditt folk. Själv ska jag vakta på min chans oO oO oO oO oO
 att tala ut, den kommer nog. Och jag, oO oO oO oO oO
 jag skriver till min syster så att hon oO oO oO oO oO
 ska hålla samma kurs som jag. Gå nu oO oO oO oO oO
 och ordna med att middagsbordet dukas. oO oO oO oO oO o
 (JR: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 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. 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 standardspråkets. 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 Risttarps version kan radbrytningen inträffa var som helst, ibland mitt i en prepositionsfras, 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 lexikalisk stilnivå, 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 vardagsspråkliga av översättningarna.

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

(318)

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

(CAH:97)

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

en skatt av sällsynt värde vore sorgen
ifall den klädde alla så.

(BC:97)

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.

(BGH:93)

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.

(JR: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. 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 längst från talets rytm.

Liksom i det förra exemplet är Hallqvists översättning den mest scenvänliga. Hennes talspråkspanpassade vers följer dagens teaterkonventioner (Levy 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 bodde”, ”dädan” etc. Collinders version har en högtidlig, deklamatorisk prägel och skulle som speldrama passa bättre i en tidigare epok med mer stiliserade scen-konventioner (Levy 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 talspråkligare ”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.

4. Sammanfattning

I uppsatsen har fyra svenska översättningar av Shakespeares *King Lear* undersökts utifrån frågeställningen i hur hög grad de anpassats till mål-språkskulturen och i hur hög grad de återger Shakespeares stil vad gäller originella metaforer, ordlekar, rim och metriskas egenskaper.

I översättningsteorin finns olika ideal som är tillämpbara 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 Levý framhåller, om de avser att ligga till grund för scenföreställningar, även anpassas efter skådespelarnas muntliga och publikens receptiva förutsättningar.

Exemplen i den här uppsatsen visar en övergripande skillnad i översättningsstrategi mellan de fyra översättningarna. Medan Collinder prioriterar närheten till Shakespeares stil har Hallqvist 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 inhemska ordformer, vilket syns i hans översättning. Hallqvist skrev direkt för scenen och hennes mål var 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 vissa 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 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 svenska översättarnas olika strategier, i synnerhet Hallqvists och Collinders, återspeglar även en generell trend inom den europeiska Shakespeareforskningen- och översättningen, där stilistisk originaltrohet och kulturell anpassning länge utgjort två motpoler.

Litteratur

Primärlitteratur

Original

Shakespeare, W. *King Lear* 1997 [1608]. Arden Shakespeare edition. Red. R. A. Foakes. London: Methuen drama.

Översättningar

Shakespeare, W. 1961. *Kung Lear*. Övers. B. Collinder. Stockholm: Natur & Kultur.

Shakespeare, W. 1967 [1847-1851]. *Kung Lear*. Övers. C. H. Hagberg. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Shakespeare, W. 2004 [1983]. *Kung Lear*. Övers. B. G. Hallqvist. Stockholm: Ordfront.

Shakespeare, W. 2010. *Kung Lear*. Övers. J. Ristarp. Stockholm: Atrium.

Sekundärlitteratur

Baker, M. 1992. *In other words: a coursebook on translation*. London: Routledge.

Collinder, B. 2011 [1992]. *Nya Ordhandboken*. Femte upplagan. Förlagshuset Fyris AB. <http://runeberg.org/nyaord/> (hämtad 2012-10-26).

Delabastita, D. & L. D'hulst. 1993. "Introduction". I: Delabastita, D. & L. D'hulst, (red.) *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 9–24.

Foakes, R. A. 1997. "Introduction". I: Shakespeare, W. *King Lear*. Arden Shakespeare edition. Red. R.A. Foakes. London: Methuen drama, 1–151.

Frykman, E. 1986. *Shakespeare*. Stockholm: Norstedts.

Hallqvist, B. G. 1987. *Min text och den andres*. Lund: Tegnérssamfundet.

Ingo, R. 2007. *Konsten att översätta*. Översättandets praktik och didaktik. Lund: Studentlitteratur.

- Koller, W. 2001 [1979]. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 6. durchgesehene und aktualisierte Auflage. Wiebelsheim: Quelle & Meyer (= Uni-Taschenbücher, 819).
- Koller, W. 1989. "Equivalence in translation theory". I: Chesterman, A. (red.), *Readings in Translation theory*. Helsinki: Finn Lectura, 99–104.
- Levý, J. 1969. *Die literarische Übersetzung*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Lilja, E. 2006. *Svensk metrik*. Stockholm: Svenska akademien.
- Monié, K. 2008. *Ord som himlen når*. Stockholm: Atlantis.
- Nahlbom, K. 2012. *Fotbollsspelare eller storskrävlare. Om stiltrogenhet och kulturell anpassning i fyra svenska King Lear-översättningar*. Självständigt arbete (magister), 15 hp, Översättarutbildning, Göteborgs universitet, <http://hdl.handle.net/2077/28308> (hämtad 2012-10-26).
- NE 1990 = *Nationalencyklopedin* 1990. Bd. 4. Höganäs: Bra Böcker.
- NE 1992 = *Nationalencyklopedin* 1992. Bd. 8. Höganäs: Bra Böcker.
- Norstedts engelska ordbok* [www]. <http://www.ord.se> (hämtad 2011-05-05).
- Reiss, K. 1989. "Text types, translation and translation assessment". I: Chesterman, A. (red.) *Readings in Translation theory*. Helsinki: Finn Lectura, 105–115.
- Svenska Akademiens ordbok* [www]. <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/> (hämtad 2011-05-05).
- Sveriges Författarförbund [www]. *Uppdrag: "Bibliotek"*. <http://www.forfattarforbundet.se/sff/main.nsf/3/03572A79CF67655EC12575070053F99F> (hämtad 2011-05-09).