

Den femte smaken

Om att översätta Laia Jufresas roman *Umami*
med kärlek och gemenskap som verktyg

Innehållsförteckning

Inledning.....	1
Bakgrund	2
Översättning börjar med begäret att älska.....	2
<i>Umami</i> , en kärlekshistoria.....	3
Det praktiska översättningsarbetet med <i>Umami</i>	7
<i>Umami</i> och de kulturspecifika företeelserna	10
<i>Umami</i> och den språkliga lekfullheten	15
<i>Umami</i> och rösterna	22
Avslutande sammanfattning och kommentar	29
Källförteckning.....	31

Inledning

När jag läste Laia Jufresas roman *Umami* kände jag med en gång att jag ville översätta den, och jag kände det starkt.¹ Denna roman skulle komma att bli mitt första längre översättningsprojekt. Innan hade jag översatt facktexter, undertexter och ett fåtal noveller på egen hand. När jag skulle börja på Valands magisterprogram i litterär översättning kändes det därför naturligt att som mitt huvudsakliga projekt välja just *Umami*, en text som jag hade förälskat mig i och som jag kände ett behov av att översätta.

I den här uppsatsen vill jag för det första undersöka detta behov, min lust att översätta detta specifika verk, och hur den lusten tog sig uttryck när jag väl påbörjade själva översättningsarbetet. Vad hände med den initiala kärleken till texten när jag behövde hantera praktiska översättningssvårigheter? För det andra vill jag skildra vad som hände när min översättningspraktik fick ett kollektivt element – både genom textsamtalen på Valand och genom den kommunikation som jag haft med de andra översättarna som hittills har översatt *Umami* och fått sina översättningar publicerade: Nazlı Çiğdem Sağdıç (turkiska), Sophie Hughes (engelska), Margot Nguyen-Béraud (franska), Heleen Oomen (nederländska) och Giulia Zavagna (italienska). Översättare ses ofta som isolerade individer som arbetar i ensamhet på sina kamrars, och just därför kan det vara intressant att undersöka om det finns något alternativ till denna ensamma bild – ett mer kollektivt sätt att se på översättning.

Jag utforskar dessa frågor med hjälp av min egen process och översättningspraktik, och bygger till största del mina reflektioner på den dagbok som jag fört under projektets gång, samt på de anteckningar jag gjort under kursens textsamtal. De situationer och problem som jag beskriver har jag delat in i tre olika områden: översättning av kulturspecifika företeelser, översättning av språklig lekfullhet samt översättning av röster.

Invävt i diskussionen av dessa översättningssituationer för jag en dialog med de andra översättarna av *Umami* och ger även exempel på hur andra röster och personer, bland andra kurskamraterna på Valand, har hjälpt mig framåt i mitt översättningsarbete. De andra översättarnas tankar, som i denna text markeras ut med deras förnamn i kursivt följt av kolon, har jag fått ta del av via e-post. Jag skickade ut en förfrågan där jag bad dem att beskriva sitt

¹ Laia Jufresa, *Umami*, Barcelona: Literatura Random House, 2015.

arbete med *Umami*, och sa att de fick skriva allt som föll dem in, men jag gav dem också några allmänt hållna frågor kring romanens särdrag som de kunde svara på om de ville. Vi kommunicerade antingen på spanska eller engelska (eller en underbar blandning av både och), men här har jag översatt svaren till svenska.² Den engelska översättaren Sophie Hughes skickade även några publicerade artiklar till mig där hon beskriver sitt arbete med *Umami*. I vissa situationer har jag låtit henne svara med citat ur dessa i hennes repliker.

Efter detta inledande avsnitt tänker jag först beskriva min egen relation till översättning, och även presentera viss information rörande romanen som kan underlätta läsningen av uppsatsen. Jag beskriver också hur jag hittade *Umami* och hur begäret att översätta den uppstod. Sedan diskuterar jag mitt praktiska översättningsarbete och de reflektioner, lösningar och erfarenheter som det har lett fram till, och allt detta mynnar till sist ut i en avslutande sammanfattning.

Bakgrund

Den litterära översättarrollen är som jag nämnde i inledningen relativt ny för mig. Jag har visserligen samlat på mig många högskolepoäng i språk och översättningsvetenskap, och arbetat i ett par år som facköversättare, men när det kommer till litterär översättning känner jag mig på många sätt som en nybörjare. Ändå har intresset för översättning, och då främst litterär sådan, länge varit en del av mitt liv.

Översättning börjar med begäret att älska³

Översättning har blivit mitt sätt att skapa och förhålla mig till text. För mig är det en trygg och samtidigt spännande plats att befinna mig på, och så har det varit länge. Jag kan fortfarande komma ihåg hur det kändes att få smaka på okända ord och meningar på språklektionerna i grundskolan: under introduktionen till det första främmande språket (engelska), därefter det andra (franska), och sedan det tredje: spanska, min favorit. Att få smaka på ord som jag aldrig

² Exempel på språkblandning från Nazlı: "Intenté concentrarme en los textos originales y captar el modo del texto y hablé cómo Ana hablara o Alfonso en turco. At the end when I read the whole book translated into Turkish, I was happy to feel the different voices between the 'vecinos.'" E-post. 2017-10-19.

³ Denna rubrik är lånad från Athena Farrokhzad och Svetlana Cârstea, *Trado*, Stockholm: Bonnier, 2016, s. 34.

tidigare hade hört, slå upp dem och sedan skapa en relation till dem, att hitta en plats för dem i mitt eget ordförråd. Att krocka med konstiga uttryck och konstruktioner. Hur kunde till exempel ”how do you do” betyda ”trevligt att träffas”, när det ju klart och tydligt stod ”hur gör du”? Och varför i hela friden behövdes det så många vokaler för att skriva ”vad är det” på franska, när ”qu’est-ce que c’est” uttalades lika trestavigt som på svenska? Sakta men säkert insåg jag att allt inte gick att förklara endast med posterna i ordboken, och så fick jag, precis som alla andra som stiftar bekantskap med främmande språk, acceptera att alla språk inte fungerar på samma sätt. Ur den insikten föddes andra frågor. Hur kan de här nya uttrycken låta i en svensk språkdräkt? Finns det någon exakt eller ungefärlig motsvarighet till dem? De där frågorna har alltid fått det att klia i fingrarna på mig, i allt högre grad allteftersom mina egna kunskaper om språk (och för den delen om litteratur) har växt. Jag kallar det för ett fingerkli, översättaren Inger Johansson kallar det för ”ett egendomligt sug, en språklig lust”.⁴ Men vi talar om samma sak: begäret att översätta. Detta begär fick det som från början var en jakt på den Rätta meningen, på ett Facit, att övergå i ett mer subtilt sökande, ett initierat sållande bland många möjligheter.

***Umami*, en kärlekshistoria**

Ett av mina starkaste översättningsbegär upplevde jag när jag läste *Umami* för första gången. Jag hittade romanen när jag letade efter en text som jag kunde använda som grund för den masteruppsats jag skrev inom Översättarprogrammet (en masterutbildning i främst facköversättning vid Göteborgs universitet) under vårterminen 2016. Med hjälp av listan México20 från 2015, där Mexikos främsta författare hade valt ut landets tjugo mest lovande unga författare, beställde jag hem Laia Jufresas debutroman *Umami*.⁵ Romanen hade fått fina recensioner i den spanskspråkiga världen, men denna lista var troligen det största uppmärksammande som Laia dittills hade fått. Sedan dess har *Umami* fått mycket mer uppmärksamhet, framför allt i översättning. Den har lyfts fram av stora kulturinstitutioner som amerikanska National Public Radio och franska *Le Monde*. I dag har Laia en relativt etablerad roll i den spanskspråkiga litteraturvärlden, och hon har bland annat varit återkommande krönikör i Spaniens dagstidning *El País*.

⁴ Inger Johansson, ”Tema översättning: Begäret att översätta”, tillgänglig: <http://sverigesradio.se/sida/avsnitt/690097?programid=503>, 2016 (Hämtad 2017-10-30).
⁵ För mer information om México20, se: <https://www.hayfestival.com/mexico20/>

När jag öppnade *Umami* var det något som genast grep tag i mig, och jag glömde bort att jag inte höll på med nöjesläsning utan skulle syssla med strikt akademisk rekognoscering. Det jag fastnade för allra först var romanens struktur: berättelsen är centrerad kring ett kvarter i Mexico City och människorna som bor där. Historien berättas bit för bit i ett slags stafett, där fem olika röster från fem olika tidpunkter deltar. Från år 2004 berättar Ana om livet som nästan-tonåring och om familjens stora sorg, lillasyster Luz drunkningsdöd. Från 2003 sörjer området hyresvärd, nästan-pensionären och antropologen Alfonso, sin fru Noelia. Från 2002 beskriver 20-åriga Marina sitt liv som nyinflyttad i Mexico City. Från 2001 får vi lyssna på när Anas lillasyster Luz berättar om sin familjs semester i Michigan under dagarna innan hon dör. Och slutligen, från 2000, berättar Pina om livet innan hennes mamma försvann, innan Luz drunknade, innan Noelia dog. Alla dessa olika perspektiv och röster hakar i varandra; ett kapitel kan förklara något som ett annat bara har antytt.

Romanens struktur var det som främst fick mig att vilja översätta verket, att få befinna mig i denna labyrint av perspektiv och skeenden. Men jag fastnade också för den språkliga lekfullheten. Romanen är full av ordlekar, neologismer och reflektioner kring språket. De olika personernas (särskilt barnens) förhållande till engelska, till svåra ord och till sitt eget språk kommenteras hela tiden. Här följer ett exempel på när femåriga Luz funderar över en skillnad mellan spanska och engelska.

Emma nos dio canastas y bolsas y nos explicó cómo es el hongo que tenemos que buscar, las black trumpets. En español se llaman las trompetas de la muerte, aunque lo negro y lo muerto no es igual. No se puede confiar en el inglés, lo traduce todo mal.⁶

Emma gav oss korgar och påsar och förklarade hur svampen som vi letar efter ser ut, black trumpet heter den. På spanska kallas den trompeta de la muerte, dödstrumpet, fast död och svart inte är samma sak. Man kan inte lita på engelskan, den översätter allt så fel.

Här någonstans började det där välbekanta kliandet i fingrarna att sätta i gång på allvar. Hur kan man översätta en relation mellan spanska och engelska, när en svensk översättning omöjligt kan bevara samma relation? Och hur ska man tydliggöra de olika personernas språk utan att det låter forcerat? Hur ska man till exempel översätta femåriga Luz språk, som i grunden är enkelt och korthugget, men som hela tiden absorberar ord och uttryck från de vuxna i hen-

⁶ Jufresa, 2015, s. 54.

nes omgivning? Det får mig att tänka på Inger Johanssons beskrivning av hur ett första möte med en text kan kännas.

Vad är det då för en kraft som väller upp inom mig? Det är ett begär att få översätta, ett begär som väcks i ett närmast kroppsligt möte med texten, i en momentan upplevelse av dess inneboende potential. Det skapar ett ögonblick eller ett tillstånd av grandios självförhåvelse, ett oresonligt anspråk, en visshet om att texten borde kunna, kan, ska, måste *bli min*.⁷

Jag upplevde att *Umami* hade en sådan inneboende potential, och med dessa frågor och detta begär gav jag mig in i min masteruppsats på Översättarprogrammet. Ganska snabbt smalnade mitt ämne av, så som det brukar bli i studentuppsatser, och till slut ägnade jag mig uteslutande åt romanens teleskopord, dvs. konstruktioner där två eller flera ord har slagits samman så att de överlappar varandra. Ordet *motell* är ett exempel på ett teleskopord där orden *motor* och *hotell* har skjutits in i varandra.

Under detta uppsatsarbete översatte jag alla stycken i romanen som innehöll teleskopord och testade samtidigt Dirk Delabastitas strategier om hur man översätter ordvitsar.⁸ I korthet har Delabastita utvecklat en rad strategier för hur man ska översätta ordvitsar – om man ska behålla ordleken eller inte, om man måste ta bort ordleken/teleskopordet helt, osv. I *Umami* är det romankarakteren Marina som är upphovsmakare till dessa ord, och hon hittar på ett tjugotal olika varianter där hon kombinerar en viss färg eller nyans med en annan egenskap. På så sätt bildas nya teleskopord som betecknar en specifik företeelse. Marina slår till exempel ihop *gris* och *triste* till *griste*: i min översättning blir *grå* och *ledsam* i ett och samma ord till *gråsam*. *Quezul*, av *queso*, ”ost” och *azul*, ”blå”, slås i min översättning ihop till *blost*. *Verdomiso*, av *verde*, ”grön”, och *compromiso*, ”avtal”, får på svenska bli *grönerens-kommelse*, en sammanslagning av *grön* och *överenskommelse*.

Jag punktmarkerade, analyserade och översatte alltså ord nästan helt separat från textens helhet. Därför kunde jag ibland känna att jag inte såg skogen för alla träd – inte såg texten för några få ord. Mitt översättningsbegär blev inte riktigt tillfredsställt, och jag ville översätta större sjok av texten, andas liv i den på svenska i sin helhet. Delabastitas strategier för ordvitsöversättning i all ära, men jag började längta efter att hantera översättningsrelaterade problem på andra sätt än genom att testa språkvetenskapliga strategier. När jag översatte korta stycken i enlighet med dessa strategier kändes det som om jag tog mig fram genom text-

⁷ Johansson.

⁸ Jonna Tinnervall, *Teleskopord på spanska, svenska och engelska*, masteruppsats, Göteborgs universitet, 2016.

djungeln med hjälp av en machete: utan pardon högg jag fram raka, snygga vägar att klampa fram på. Samtidigt gnagde en känsla i mig, en misstanke om att det fanns andra sätt att ta sig an den här texten, mer varsamma strategier för att lirka fram slingriga, men följsamma stigar i ordsnåren. Jag var inte tillräckligt nöjd för att kunna släppa taget om texten än.

När jag tog kontakt med romanens författare Laia Jufresa fick jag dessutom veta att flera av de andra översättarna av *Umami* hade börjat arbeta med romanen på eget bevåg precis som jag, och först i efterhand övertygat förlag om att ge ut den. Vad fick dem att göra det? Hade de drabbats av samma känsla som jag när de läste romanen? Det var det första jag frågade när jag tog kontakt med dem.

Sophie: Ja, jag läste *Umami* i min roll som lektor. Precis som du älskade jag den. Jag tog kontakt med Laias agent, påbörjade en provöversättning och rekommenderade den till alla förläggare jag kände.

Giulia: Jag letade efter nutida röster för ett italienskt förlag, och fick chansen att läsa *Umami*. Jag insåg direkt att det inte bara var en mycket, mycket bra roman, utan även en historia som var lika mexikansk som universell.

Nazli: Min förläggare ville veta vad jag tyckte om boken. *Umami* verkade vara en enkel och på samma gång komplex roman. Jag tyckte verkligen om den och meddelade förlaget att jag ville översätta den.

Margot: Jag läste romanen i ett svep och älskade den. Jag visste direkt att jag ville översätta den.

Heleen: Jag blev förälskad i *Umami* och ville gärna göra en provöversättning. Först läste jag hela romanen, helt enkelt för att jag inte kunde lägga den ifrån mig.

Vi drabbades alltså av ett slags begär att översätta *Umami*, en förälskelse. I någon mån verkade kärleken vara allas vår drivkraft. Men dessa svar, denna iver att få översätta, får mig också att tänka på hur den amerikanska poeten och översättaren Rosmarie Waldrop vill förstöra texten hon översätter, inte enbart älska den:

När jag läser ursprungsverket beundrar jag det. Jag överväldigas. Jag önskar att jag hade skrivit det. Jag är uppenbart avundsjuk – tillräckligt avundsjuk för att göra verket till mitt till varje pris, till priset av dess förstörelse. Vad värre är: jag njuter av att förstöra verket just för att det betyder att jag gör det till mitt. Och jag stillar mina skuld känslor med löftet att jag ska gottgöra det, att jag ska anstränga mig för att åter-

ställa den förstörda skönheten på mitt språk – samt naturligtvis med vetenskapen att jag inte rör originalet på dess eget språk.⁹

I likhet med Inger Johansson pratar Waldrop om att göra texten till sin, men på lite andra premisser. Det känns ädelt att prata om kärlek som drivkraft, men begäret kanske också är nedsolkat av en viss girighet. Waldrop påstår även att översättning liknar att locka över en själ från en kropp till en annan, vilket innebär att man måste döda.¹⁰ För att kunna andas liv i en text, vilket jag har sagt att jag vill göra, kanske detta liv måste tas någonstans ifrån? Kanske lurar vi oss själva när vi tror oss syssla med en kärleksakt. Det som kliar i mina fingrar kan mycket väl vara en destruktiv kraft, som en sorts stöldbegär eller klåfingrighet, och inte alls någon kreativitetslust. Troligen är det en kombination. I likhet med en förälskelse kan viljan att översätta te sig enkel till en början, men de övergripande positiva elementen kan också, omedelbart eller efter hand, färgas av ett starkt habegär. Situationen, min blixtförälskelse eller översättningsvilja, känns nu mer komplex än den gjorde från början.

Man skulle kunna sluta sig till att de andra översättarna och jag drevs framåt i vårt arbete av starka känslor, känslor som på samma gång kan ha varit både kärleksfulla och illvilliga. Nedan följer en beskrivning av mina, och till viss del de andras, tankegångar under arbetet med att locka över *Umami* från spanskan till våra respektive språk.

Det praktiska översättningsarbetet med *Umami*

Efter den initiala förälskelsen, eller klåfingrigheten, påbörjar jag ”på riktigt” översättningen av *Umami* inom ramen för Valands magisterprogram. Då känns allt plötsligt osäkert. Romanens språkliga krumbukter och egenheter som först verkade som en spännande utmaning, som lockade mig till översättning, känns plötsligt lite obehagliga. Det gör för den delen textens omfång också. Hela projektet verkar oöverstigligt, och jag känner igen mig i hur Kerstin Gustafsson beskriver hur översättandet ”börjar med en total osäkerhet och bävan” i sin artikel ”Hur kommer texten till (oss)?” där hon skriver om hur hon som översättare rör sig

⁹ Rosmarie Waldrop, ”Demiurgens glädje”, *Med andra ord*, nr 78, 2014, s. 10.

¹⁰ *Ibid.*

runt texten som hon arbetar med.¹¹ När jag frågar de andra översättarna om hur de hittade fram till *Umami* berättar ett par av dem om liknande situationer som innehåller ett visst motstånd.

Giulia: Jag bestämde mig för att konfrontera *Umami*. Det verkade som en stimulerande utmaning, och därför gav jag mig på det.

Margot: Det var en ära för mig att få översätta *Umami*.

Även professionella översättare som Giulia, Margot (och Kerstin) beskriver det inledande arbetet i ödmjuka ordalag: det var en *ära* och en *utmaning* att översätta romanen, att översätta den innebar att *konfrontera* den. I min osäkerhet tar jag även vara på Elisabeth Hjorths beskrivning av översättningsprocessen.

Att översätta är att börja identifiera sig med textens behov av uppmärksamhet och uppskattning. Det är att börja oroa sig för textens framtid. Att översätta är att inte veta vad som är textens bästa.¹²

Att få läsa om andras ovisshet och oro gör mig paradoxalt nog trygg. Det får mig att övervinna den osäkerhet som jag nu inser är naturlig. Jag ser den inte längre som ett tecken på att jag har tagit mig vatten över huvudet. En viss osäkerhet är säkert nyttigt, och ödmjukhet är nog ett måste, men även trygghet är ett av översättarens viktigaste redskap, som Swedenmark påpekar.¹³ Trygghet är ju också något som man kan få i en gemenskap, till exempel på Valands kursträffar där andra läser min text och generöst delar med sig av synpunkter och förslag på ändringar. Den nederländska översättaren Heleen beskriver en liknande situation. Även hon påbörjade arbetet med *Umami* inom ramen för en masterutbildning i översättning med tillhörande uppsats.¹⁴

Heleen: Under projektets första månader kunde jag samarbeta med min lärare. Hon läste mina översättningar och kom med förslag, och det gav mig självförtroende.

I likhet med Heleen får jag som sagt min översättning läst under projektets gång, och det tror jag kan ge en oerfaren översättare just den stabilitet och det självförtroende som behövs för att inte helt övermannas av osäkerhet. Jag tar också med mig Margots reflektion kring vad

¹¹ Kerstin Gustafsson, "Hur kommer texten till (oss)?", i Kleberg, Lars (red.): *Konsten att översätta: föreläsningar vid Södertörns högskolas litterära översättarseminarium 1998–2008*, Huddinge: Litterära översättarseminariet, Södertörns Högskola, 2008, s. 71.

¹² Elisabeth Hjorth, "Översättningens dunkla spegel", *Tydningen*, nr 21/22, 2017, tillgänglig: <https://tydningen.com/2017/06/04/oversattningens-dunkla-spegel-elisabeth-hjorth/> (hämtad 2017-10-30).

¹³ John Swedenmark, *Baklängesöversättning och andra texter*, Tollarps: Ariel, 2011, s. 20.

¹⁴ Heleen Oomen, "*Vier Umami's :Woordspelingen in drie vertalingen van Laia Jufresa's Umami*", masteruppsats, Universiteit Utrecht, 2017.

som kan göra en översättare osäker eller ångestfylld i ett projekt, och vad som är målet med själva arbetet.

Margot: Att översätta omfattar en mängd olika intryck och känslor som skiljer sig från text till text. Det är texten som ska ta en framåt, det är texten som avgör hur man ska arbeta. När man läser ett verk som man överväger att översätta är den första reaktionen som texten väcker därför avgörande; om man blev berörd, road, förvirrad, osv. För sedan, efter månader av intensivt (och ibland tungt) arbete där man läser om, finputsar, återvänder till källspråket, raderar och skriver om så måste man återskapa den grundläggande, nästan primitiva känsla som man fick under den första läsningen. Återskapa oskuldsfullheten, den första läsningens fräschör. Det är så man måste vara trogen en text: genom att överföra den inre och levande kärnan, själva stoffet, av ett litterärt verk. Det handlar inte om att vara trogen själva orden eller grammatiken, utan att vara trogen textens själ, dess ”mekanik”, dess intellekt. Det kan givetvis leda till att lusten ersätts av en hastigt påkommen ångest: att översätta innebär en oavbruten växling mellan konstnärlig kreativitet och rent hantverk.

Att som Margot kunna lyfta blicken och minnas det bakomliggande syftet och textens centrala kärna, det tror jag är viktigt. Att läsa en text som man vet att man vill eller ska översätta gör en uppmärksam på sina egna reaktioner. När jag fastnade för *Umami* och insåg att jag ville översätta den började jag genast lägga märke till textens egenheter. När jag var framme vid sista sidan hade jag redan en ganska klar uppfattning om vari textens mest säregna, och kanske mest svåröversättbara, egenskaper låg. Tre av dessa textegenskaper som lett till översättningsproblem under mitt arbete ska jag nu beskriva. Det är vanliga problem som översättare ofta drabbar samman med, men jag upplever dem som ovanligt accentuerade i *Umami*. Problemet med kulturspecifika företeelser ställs på sin spets eftersom författaren har bakat in mer eller mindre subtila referenser till mexikansk och centralamerikansk kultur överallt i texten. Textens språkliga lekfullhet, författarens tendens att utmana källspråkets begränsningar på olika sätt, är också ovanligt tydlig i *Umami* eftersom Jufresa har hittat på många nya ord och vänt och vridit på välbekanta uttryck för att ge dem en ny innebörd. Problemet med att hitta rösterna i en text är också ovanligt uppenbart eftersom romanen har hela fem olika berättarröster. Dessa tre områden behandlas nedan i var sitt kapitel, och mina egna reflektioner ackompanjeras av kommentarer från de andra översättarna.

Umami och de kulturspecifika företeelserna

Una milpa, les dije.¹⁵

Det luktar jord om första meningen i *Umami*. Redan här placerar Jufresa sin roman i Centralamerika med hjälp av det lilla ordet *milpa*. Milpa är ett traditionellt, centralamerikanskt odlingssystem för majs, bönor och pumpa. Det kommer från nahuatl: orden *milli*, ”odlad jordlott”, och *pan*, ”över”, får i sammansättning betydelsen ”det man sår på fältet”. Ordet har en given plats i dagens mexikanska spanska. Den franska översättaren Margot Nguyen-Béraud beskriver i en förklarande ordlista att ordet används i uttryck som *estar lloviendo en su milpita*, ”att regna på ens milpa”, ett uttryck som beskriver att man har en svår period i livet.¹⁶ I detta enda lilla ord konfronteras jag med översättarens eviga dilemma: de kulturspecifika företeelserna. Hur var det nu, ska man föra författaren till läsaren, eller läsaren till författaren? Ska man anamma en exotiserande eller domesticerande metod? Att skriva bort *milpa*, att ersätta det rakt av med *odling* eller *lott*, skulle radera den tydliga placeringen av romanen i Centralamerika. Men att behålla ordet och av nödvändighet lägga till en förklaring kommer att få romanens korta första mening att svälla till en klumpig koloss. Att låta det stå kvar i texten översatt och utan förklaring tror jag skulle göra den oförståelig för de flesta svenska läsare.

Plötsligt förstår jag varför läraren för magisterprogrammets engelskagrupp på Valand, Niclas Hval, under ett seminarium sa att det kan vara bra att hoppa över de första tio sidorna i en roman och börja översätta en bit in. Jag förstår också varför översättaren John Swedenmark börjar översätta bakifrån. (Jag vänder på boken och tjuvkikar på sista bladet: jovisst, sista meningen går enkelt att översätta: ”Sedan lutar hon sig fram från andra sidan draperiet och frågar: Har jag redan tvättat håret?”)

Jag kikar på de andra översättningarna som jag har fått tag i. Hur ser lösningarna ut där? På engelska, nederländska och italienska behålls ordet ”milpa”, men det kursiveras. Franskan kursiverar också, men hänvisar även med asterisk och fotnot till en ordlista längst bak i boken. Den varianten gör att läsaren får pausa innan läsningen knappt har kommit igång.

Problemet som detta lilla ord orsakar talar för Swedenmarks baklängesöversättning, tycker jag. Har man redan översatt hela romanen vet man ju att Anas milpa återkommer gång efter annan och har en central roll i boken. Det kan vara bra för läsaren att vänja sig vid detta nya

¹⁵ Jufresa, 2015, s. 15.

¹⁶ Laia Jufresa, *Umami* (i översättning av Margot Nguyen-Béraud), Paris: Folio, 2017a, s. 304–305.

ord så tidigt som möjligt. Det måste nog behållas, och förståelsen får växa till sig efter hand, i likhet med Anas grödor och romanens handling. Men det är ändå nödvändigt att förklara litegrann, för att läsaren inte ska kastas in i total förvirring i den allra första meningen. Till slut översätter jag första meningen på följande sätt: ”En milpa-odling, sa jag.” Det blev inte så klumpigt, trots allt.

Milpan är också ett exempel på en av de aspekter som förstärkte den förälskelse jag kände när jag hittade *Umami*. Den jordnära aspekten, i bokstavig mening, tilltalade mig: Anas odlingsprojekt, hennes tomatillos och underligt formade chilifruktar, hennes reflektioner kring jordkvalitet och monsterblad. Odlingen blir förstås en metafor för den balansgång mellan liv och död som existerar i romanen. Alfonso slutar odla när hans fru dör. Ana, även hon en växande stickling, odlar i sitt sökande efter rötter, i ett slags sorgebearbetning. Jag tror att det går att applicera odlingsmetaforer på de kulturspecifika referenserna också. Även de måste översättas försiktigt, anpassas till det nya (svenska) klimatet och vårdas så att bladen inte bleknar. De får inte förklaras och slätas ut så att det enda som återstår är en välklippt gräsmatta. De får inte anpassas så mycket att det blir potatis av majsen.

Även den engelska översättaren är omedveten om problematiken med att det mexikanska slätas ut.

Sophie: Utslätning skulle innebära slutet för alla smaker och toner i *Umami*.

Jag funderar på Sophies kommentar. Hon har en poäng – *Umami* är full av främmande smaker och företeelser som skulle förlora på att slätas ut. Ett exempel är ordet *mueganizamos* som jag inte begrep mig på utan hjälp från mina kurskamrater. Muegano visar sig vara ett mexikanskt bakverk, kletigt till sin karaktär, och Jufresa har gjort om det till ett verb för att beskriva hur Alfonso och Noelia i sin förälskelse och sitt liv tillsammans ”klibbar samman” till en och samma person: ”Pero luego mueganizamos con tanta diligencia...”¹⁷ Hur ska jag få med bakverket i översättningen? Går det ens? Jag kikar på hur de andra översättarna har gjort. Den engelska översättningen använder två vedertagna uttryck i sitt ”we became so unseparable, so glued to the hip”.¹⁸ I den italienska översättningen används *siamo amalgamati*, ”vi smälte ihop”.¹⁹ I båda lösningarna har kladdigheten behållits, medan det specifika bakverket har fått stryka på foten. Enda sättet att inte förlora bakverket på svenska är kanske att skriva: ”Vi klibbade samman som två bitar mueganos”? Här påverkas jag av att de

¹⁷ Jufresa, 2015, s. 42.

¹⁸ Laia Jufresa, *Umami* (i översättning av Sophie Hughes), London: OneWorld Publications, 2016, s. 36.

¹⁹ Laia Jufresa, *Umami* (i översättning av Giulia Zavagna), Rom: Edizioni SUR, 2017b, s. 42.

andra översättarna inte har prioriterat det kulturspecifika och översätter till sist till: ”Men sedan klistrades vi ihop med en så ofattbar precision...”

När jag översätter Alfonsos första kapitel får jag göra många avvägningar när det kommer till kulturspecifika referenser, precis som i de andra kapitlen. En iögonfallande sak är att den vanliga, klichéartade bilden av Mexiko inte är särskilt närvarande i *Umami*. Gängkrigen och våldet nämns i förbigående (i uttryck som ”det där som händer uppe i norr”). Laia har själv sagt att hon ville spegla den sorg som många i Mexiko upplever, inklusive hon själv, men inte genom att ge plats åt de våldsamma händelser som hamnar i nyheterna.²⁰ Samtidigt är romanen full av referenser till företeelser som är typiskt mexikanska, vilket den engelska översättaren Sophie kommenterar i en av artiklarna hon skickar till mig.

Sophie: Umami är helt genomsyrad av Mexiko, men inte av det land som jag hade sett i dokumentärer och filmer. [...] Därför måste litteratur översättas: så att böcker som *Umami* kan ges ut och vara självmedvetna och ärliga på ett lysande, rörande och underhållande sätt, och uppmärksamma platser som vi kanske betraktar från ett tvivelaktigt utifrånperspektiv. Laia befriar Mexico City från alla klyschiga genrer som ”narco lit” och ”magisk realism”.²¹

Jag tar med mig denna beskrivning i mitt arbete. Jag vill såklart måna om textens tydligt mexikanska drag utan att för den skull reproducera klichébilder. Eftersom romanen är skriven på mexikansk spanska finns också många av dessa drag inbakade i själva språket, i uttryck som *estar padres*, ”att vara toppen” och *újule* (interjektion som uttrycker besvikelse eller någon annan negativ känsla). Jag vet inte hur man ska översätta sådana uttryck och samtidigt poängtera att de skiljer sig från uttryck från andra spanskspråkiga regioner, hur man kan förtydliga hur områdesspecifika de är. Jag tror att ord som dessa nästan alltid försvinner i översättning, såvida man inte behåller dem i sin mexikansk-spanska form. Ett exempel på denna problematik är ett stycke ur ett av Alfonsos kapitel där han berättar om Noelia, och där ordet *albur* förekommer ett flertal gånger (översättning av stycket följer längre ner i texten).

Noelia Vargas Vargas estaba encargada de advertirme cuando alguien me **albureaba**, porque **yo ni enterado**. [...] Alguna vez intenté detectar dónde exactamente había sucedido **el albur**, pero como casi nunca

²⁰ Valeria Luiselli, ”Laia Jufresa”, *BOMB Magazine*, nr 137, 2016, tillgänglig: <http://bombmagazine.org/article/5523912/laia-jufresa> (hämtad 2017-10-30).

²¹ Annalia Luna, ”Women are Humans: A Q & A with Laia Jufresa and Sophie Hughes”, 2016, tillgänglig: <http://www.brazosbookstore.com/articles/features/women-are-humans-qa-laia-jufresa-and-sophie-hughes> (hämtad 2017-10-30).

daba, mejor aprendí a protestar en cuanto ella ladeaba la cabeza: **Ora** – decía yo –, no me **albureen**. [...] yo tenía tres carencias básicas: nunca aprendí **alburear**, ni a **manejar**, ni a nadar.²²

Här har jag markerat ut alla de mexikanska/centralamerikanska uttryck som jag hittat i texten för att visa hur ofta de kan förekomma i *Umami*. I Mexiko finns ett sätt att skämta på som heter *alburear* (i stycket ovan förekommer det även i de konjugerade formerna *albureaba* och *albureen*), en ordvitsbaserad lek där den som lyckas spinna vidare till nästa ordvits (nästa *albur*) vinner. Visserligen liknar det till stor del göteborgshumor, vilket kanske hade kunnat hjälpa mig om den faktiska situationen med konkreta skämt hade återgivits, men här nämns bara företeelsen. Det är lätt att ersätta ordet med någon mer generellt klingande synonym (kanske ”driva med”, eller ”skämta på någons bekostnad”), men då förlorar man det kulturspecifika. I det här stycket finns även de typiskt mexikanska/latinamerikanska uttrycken *yo ni enterado* (ungefär ”jag hängde inte med”), *ora* (kortform av *órale*, betyder bland mycket annat ”okej”, ”ja” och ”kom igen”), och *manejar* (”köra fordon”). *Ora* kanske går att behålla i sin ursprungliga form i måltexten, men de andra två uttrycken har jag svårare att inte översätta till svenska. Därför vill jag se om det finns någon annan möjlighet att översätta just *alburear*, och jag tittar återigen på de andra översättarnas lösningar. I den engelska översättningen används verben *tease* och *mess with* för *alburerar* och substantivet *gibe* för *albur*.²³ På franska används verben *mettre en boîte* (”driva med någon”) och *vanner quelqu’un* (”reta någon”) för verbet samt *un calembour* (”ordlek, vits”) för substantivet.²⁴ På italienska används uttrycket *prendere in giro* (”driva med någon”) för översättning av verbet *alburear* och *la beffa* (”skämt”) för *el albur*.²⁵ Ingen av dessa översättare har valt att behålla eller förklara den mexikanska företeelsen, och kanske är det inte heller så viktigt. Jag är medveten om att jag själv inte behärskar den mexikanska spanskans register, och kanske gör en höna av en fjäder. Min egen översättning ser till slut ut på följande sätt:

Noelia Vargas Vargas hade som uppgift att varna mig när någon drev med mig, för jag la aldrig märke till det själv. [...] Ibland försökte jag komma på hur man drev med mig, men eftersom det nästan aldrig lyckades lärde jag mig att protestera så fort hon la huvudet på sned: Hörni – sa jag – driv inte med mig. [...] jag kunde varken driva med folk, köra bil eller simma.

²² Jufresa, 2015, s. 50–51.

²³ Jufresa, 2016, s. 46.

²⁴ Jufresa, 2017a, s. 62.

²⁵ Jufresa, 2017b, s. 51–52.

När jag läser de andra översättningarna slås jag av hur konsekvent jag har varit vid översättningen av orden *alburear/albur* med *driva med*. De andra, den italienska översättaren undantagen, har i stället använt sig av en eller flera synonymer. Det får mig att tänka på Kunderas kritik mot översättares tendens att synonymisera bort upprepade användningar av samma ord.²⁶ Till de andras försvar måste jag ändå säga att jag inte tror att texten förlorar någon särskild kvalitet på grund av deras synonymer. Eftersom det inte verkar gå att översätta *alburear* med alla dess konnotationer, och samtidigt behålla någon sorts smidighet, livar synonymerna snarare upp texten. Jag drabbas också av en skrämmande tanke. Tänk om hela romanen, eller åtminstone Alfonsos kapitel, kryllar av *albures*, av små skämt som jag inte lägger märke till själv. Hur många fniss berövar jag läsarna då?

Ett annat exempel på hur kulturspecifika företeelser lätt kan slätas ut i en översättning är följande stycke. Även här är det Alfonso som pratar om sin fru Noelia.

Soy viudo desde el 3 de noviembre de 2001. Todavía esa mañana mi mujer admiró el altar que yo había montado en la recámara. Era un poco precario: dos floreros con dientes de león y cempasúchil, nada más, porque no estábamos para calacas.²⁷

Jag har varit änklings sedan den 3 november 2001, dagen efter Día de los muertos. Samma morgon hade min fru beundrat altaret jag rest i sovrummet. Det var ganska torftigt: två vaser med maskrosor och tagetes, inget mer, för vi kände inte för några dödskallar.

I det här stycket nämns högtiden Día de los muertos, men i källtexten står bara datumet, inte själva helgdagens namn. Laia använder även *calaca*, ett centralamerikanskt ord för döds-kalle, och *cempasúchil*, det mexikanska ordet för tagetes. Stycket är ett typexempel på hur Laia har impregnerat boken med mexikanska referenser, men gjort det på ett indirekt sätt. Här väljer jag att skriva ut att det är Día de muertos det handlar om, eftersom jag tror att det annars hade blivit ett svårförståeligt stycke. Informationen hjälper läsare att förstå vad de efterföljande döds-kallarna är till för, hoppas jag. Jag hade också kunnat lita på läsarna och låtit dem ta reda på vad det där novemberdatumet handlade om på egen hand. I skrivande stund, sent i oktober 2017, upptäcker jag att spårvagnarna i Göteborg rullar runt med reklam för Världskulturmuseets firande av Día de muertos, prydda med just döds-kallar. November och döds-kallar kanske har börjat kopplas samman även i Sverige.

²⁶ Milan Kundera, "En mening", I Kleberg, Lars (red.): *Med andra ord: texter om litterär översättning*. Stockholm: Natur & Kultur, 2010.

²⁷ Jufresa, 2015, s. 35.

Hur stor plats får källtextens kulturella beståndsdelar ta på bekostnad av textens flyt? Det funderar jag på, och läser Waldrops reflektioner:

Det tycks mig som om verket, snarare än att röra sig mot den abstraktionen, det ”rena språket”, genomgår något som snarast liknar erosion. Det vittras av övergången till ett annat språk på samma sätt som en staty vittras av tidens gång. Ytterligheterna – vitsar och ordlekar, specifika kulturella konnotationer – är särskilt känsliga, men allt nöts ner i någon grad. Men det finns förtjänster. Har vi inte alla beundrat några av de nednötta ansikten där de ursprungliga dragen bara fanns som antydning, men som sådan, i sin otydlighet, oändligt fascinerande? Således [...] är en översättning som kan ge en antydning om originalets förlorade skönhet att föredra framför en slät kopia som låtsas vara själva originalet.²⁸

Frågan är bara hur en översättning ska lyckas förmedla något som kan liknas vid en statys nötta skönhet, och inte bara bli ett hopkok som liknar exotiserande kampanjer från stora multinationella hamburgerkedjor. Det är en balansgång som skiftar från fall till fall, och jag är rädd för att hamna i obalans. Visst kan man ha en övergripande strategi kring åt vilket håll texten ska föras (mot eller från källspråk/målspråk), men man kommer aldrig att kunna följa en sådan bokstavstroget. Jag fastnar för Swedenmarks reflektioner kring en översättares två horisonter, det egna och det främmande, och försöker ha den i huvudet när jag översätter.²⁹ Översättare behöver inte ta ställning och välja en strategi, utan utför nog sitt arbete som bäst när de är hemmastadda i båda läger, vid båda horisonter, och kan välja den strategi som passar för varje unik situation.

***Umami* och den språkliga lekfullheten**

Mitt andra problemområde som har utkristalliserat sig är den språkliga lekfullheten och upptäckningsrikedomen i *Umami*. Förutom ord med kulturspecifika element, som *mueganizamos* som nämndes ovan, har Jufresa hittat på en mängd nya ord som inte är lika bundna till Mexiko. Några exempel är *hijitud* (”barnhet”: det tillstånd man befinner sig i innan man själv blir förälder), *personaja* (”karaktärska”: den feminina formen av ordet *karaktär*) och *humanitas* (”medkvinnor”: vissa av Alfonsos kvinnliga kollegor, en sorts smått outhärdliga, humanistiska förespråkare). Teleskoporden ingår förstås också i denna kategori. Många av dessa ord har tydliga beståndsdelar som är relativt lätta att överföra till svenska. Det svåra ligger snarare

²⁸ Waldrop, s. 14.

²⁹ Swedenmark, s. 20.

i att översättningslösningarna inte ska låta för krystade. Visserligen är orden nya och onaturliga även på spanska, men jag upplever att det ändå finns en tydlig anledning bakom karaktärens val att hitta på just denna neologism (Ana säger till exempel: ”Personaja no es una palabra, pero debería serlo”, vilket i min översättning blir ”Karaktärska är inte ett ord, men det borde det vara”).³⁰ Jag försöker smaka på orden och hitta lösningar som inte låter ansträngda. Neologismerna tvingar mig att försöka hitta var gränsen går mellan naturligt och onaturligt språk, och sedan avgöra på vilken sida om gränsen jag borde befinna mig.

Luz, romanens yngsta karaktär, blir till exempel klappad på huvudet av sin mamma och berättar:

Mamá mete la mano en mi pelo y la mece, algo que hace siempre y que algunas veces me gusta, y otras me insoporta. Aunque según mi papá no puedes decir que algo te insoporta, por más insoportable que sea.³¹

Mamma lägger sin hand i mitt hår och rufsar om det, hon brukar göra så och ibland gillar jag det och ibland outhärdar jag det. Fast enligt pappa kan man inte säga att man outhärdar något, hur outhärdligt det än är.

Det finns en tydlig parallell mellan den korrekta konstruktionen *me gusta*, ”jag tycker om”, och den påhittade *me insoporta*, som bygger på adjektivet *insoportable* vilket betyder ”outhärdlig” eller ”odräglig”. Parallellen gör att Luz nya uttryck inte sticker ut så mycket på spanska. Jag vill försöka hitta en liknande parallell på svenska, men det är svårt. Jag väljer efter lite om och men att skapa konstruktionen *outhärda*, och känner mig ganska nöjd. Sedan läser jag det högt under en av kursens uppläsningar och upplever hur ordet skaver i munnen. Spanskans *me insoporta* ligger som sagt nära vanliga konstruktioner som *me gusta*. Därför känns det naturligt att barnet Luz inte förstår att *insoportable* inte följer samma mönster. I svenskan finns inte samma tydliga relation mellan orden i min lösning, och *outhärdlig* känns dessutom som ett ganska svårt ord för en femåring. Jag bläddrar i den engelska översättningen i jakt på inspiration och hittar följande lösning:

Mama puts her hand on my head and plays it like a piano; sometimes I like it and sometimes I sit it (even though Dad says you can't sit something, no matter how much you can't stand it).³²

³⁰ Jufresa, 2015, s. 68.

³¹ Ibid., s. 122.

³² Jufresa, 2016, s. 137.

Den här lösningen skulle gå att använda på svenska också. Då skulle det kunna bli så här: ”Även om man inte står ut med något kan man inte sitta ut det.” Jag frågar även den nederländska översättaren Heleen hur hon har gjort, och hon berättar hur hon har kombinerat ordet *woede*, ”ilska” eller ”raseri”, med suffixet *-lijk* som används för att skapa adjektiv. Den egentliga adjektivformen av *woede* är dock *woedend*. Därmed har Heleen skapat ett nytt ord som kan tolkas som ett barns grammatiska missförstånd. Betydelsen har skiftat från ”retligt” till ”rasande”, men Heleen förklarar att *woedelijk* påminner om ett annat holländskt ord, nämligen *gemoedelijk* som betyder ”trevligt”, och därför känns adjektivet *woedelijk* inte lika ursinnigt rasande som *woedend*. Heleens förklaring får mig att tänka vidare på hur barn kan missförstå språket, vilket ju är vad Luz gör. Jag börjar fundera på om det kanske går att hitta en lösning som leker med vanliga grammatiska konstruktioner som barn kan ha svårt att behärska. Jag kommer fram till att ett alternativ skulle kunna vara:

Mamma lägger sin hand i mitt hår och rufsar om det, hon brukar göra så och ibland gillar jag det och ibland står jag in med det. Fast enligt pappa kan man inte säga att man står in med något, även om man inte står ut med det.

Det är en lösning som liknar den engelska översättningen med *stand* och *sit*, men jag leker istället med motsatserna *in* och *ut*. Jag behöver nog en till uppläsning för att veta hur bra det egentligen fungerar, och jag behöver ta reda på om uttrycket återkommer senare i romanen och om min lösning i så fall kan fungera där.

Redan innan jag tog kontakt med den engelska översättaren Sophie Hughes visste jag att hon hade samarbetat ovanligt mycket med Laia under arbetet med den engelska översättningen. När jag frågar Sophie om det säger hon att de kom fram till många lösningar tillsammans och att hon aldrig hade vågat använda dem på egen hand, eftersom de befann sig för långt bort från originalet. Detta kan man skimta i citatet ovan, där uttrycket ”plays it like a piano” helt sonika har lagts till.

Sophie: En översättares praktiska arbete består i att reflektera över ord och meningar, deras textur, vikt, deras påverkan på historien, deras kulturella ekon. I vissa romaner är dessa element ovanligt svåra att få fatt på. *Umami* är en sådan roman. I och med vårt samarbete kunde jag skapa en ny lekplats för Laias ordlekar och återuppfinna Mexico Citys slang på engelska.

Sophie och Laia arbetade tillsammans med texten via e-post och såg hur den rörde sig iväg från originalet. Ett sådant samarbete går bara att genomföra om författaren talar målspråket.

Jag skulle gärna ha bollat mina svenska lösningar med Laia. Hur vet man till exempel när något är innovativt på ett naturligt sätt, och inte ett skavande? Den frågan återkommer till mig gång på gång i arbetet med *Umami*. Något som är till stor hjälp är samtalen på Valand. Jag lämnar oftast in mina påhittigaste lösningar, och väntar med spänning på om de ska passera obemärkt under mina kurskamraters uppmärksamma blickar. Det gjorde till exempel min översättning av Anas reflektion kring ordet *adorada* som är inristat på hennes systers gravsten: ”*Hija y hermana adorada. Ah, dorada. Como una medalla.*” (bokstavlig översättning: ”Älskad dotter och syster. Ah, gyllene. Som en medalj.”).³³ Jufresas ordlek, att bryta upp ordet *adorada* i *ah, dorada*, översatte jag till ”Vår älskade dotter och syster. Älskade. Som om ingen längre älskar henne.” Jag var inte riktigt nöjd med den lösningen, men när kurskamraterna inte kom med några invändningar lät jag det vara.

I samma kapitel hade jag också kommit fram till en annan lösning som jag tyckte enkel och onödig att diskutera. Men mina kurskamrater bad om ett alternativ där ordet ”syster” framträdde tydligare. Det rörde sig om följande meningsfragment där Ana förklarar varför Luz brukade kalla henne Mana.

*Mana, me decía a mí, una buena combinación entre hermana y Ana...*³⁴

Sana, så sa hon till mig, en bra kombination av syster och Ana...

På textsamtalet diskuterar vi om mina lösning ändå inte låter lite framtvingat på svenska; spanskans lösning bygger ju på att namnet Ana ingår i ordet *hermana*, ”syster”. Efter textsamtalet väljer jag att i stället behålla både *Mana* och *hermana* i min översättning: ”Mana, så sa hon till mig, en bra kombination av *hermana* och Ana.” Man kan se det som att *hermana* ger texten en glimt av alla kulturspecifika företeelser som gått förlorade i översättning, utan att vara för avancerat för den som inte talar spanska. Många svensktalande vet att *syster* heter just *hermana* på spanska. När jag sedan läser italienska Giulias översättning upptäcker jag att hon har översatt Mana på samma sätt som jag: som Sana. Precis som på svenska börjar det italienska ordet för syster, *sorella*, på bokstaven *s*, och är enligt min bedömning ungefär lika ogenomskinligt på italienska som min första lösning. Giulia berättar sedan vidare för mig om sitt sätt att hantera Jufresas text.

³³ Jufresa, 2015, s. 136–137.

³⁴ Jufresa, 2015, s. 137.

Giulia: Jag läste såklart om min översättning flera gånger, och ibland läste jag den högt för att vakta på rytmen i vissa meningar. Jag läste också upp den för vänner för att se om skämten och bilderna hade samma effekt på italienska läsare.

De andra översättarna pratar precis som Giulia mycket om rytm, och jag, som stirrat mig blind på neologismer och ordlekar, börjar lyssna på texten, kanske för första gången. Men den osäkerhet jag känner inför vad som ”fungerar” på svenska och vad som inte gör det kvarstår.

En sak vi diskuterar på kursens samtal och som jag sliter med på egen hand är Jufresas sätt att använda ovanligt många kolon, inte sällan flera gånger i samma mening. Ofta markerar det en ny replik eller tanke hos någon av karaktärerna, men ibland markerar det ett utvecklande led i meningen. I följande exempel finns två kolon i en och samma mening.

Un adulto, por así decirlo, aunque sabe que no es exactamente eso, sino otra cosa: una contundencia del contorno, ser alguien de quien otro pueda citar una acción o una reacción y otro más comente entonces, sin temor a equivocarse: Típico de Marina Mendoza.³⁵

En vuxen människa, så att säga, även om hon vet att det egentligen handlar om något helt annat: övertygande konturer, att vara någon som gör eller tycker något som får någon annan att berätta om det för en tredje person som då säger, utan att tveka: Typiskt Marina Mendoza.

Jag går runt och funderar på om jag kan behålla strukturen i meningar som dessa i min översättning. Ibland tycker jag det, som i exemplet ovan, men ibland byter jag ut dem mot kommatecken eller punkter, eller trollar bort dem helt. Samma sak på textsamtalen: ibland enas vi om att kolontecknen inte fungerar, ibland vill alla behålla dem, om inte annat så för trogenhetens skull. Därför blir jag glatt överraskad när en vän lånar ut en av Gun-Britt Sundströms första romaner till mig, *Oppositionspartiet*, och jag inser att det åtminstone finns en text på svenska som liknar *Umami*. Här hittar jag en interpunktion som är nära besläktad med den i *Umami*, till exempel i meningen ”Jag känner mig: lessen.”³⁶ Sundström låter också sitt pretentiösa, pubertala tjejjäng välja ut vissa ord och uppta dem i sin egen jargong, och då skiftar orden plötsligt betydelse och står för något helt annat än sin ordboksdefinition. Pretentiösa killar kallas plötsligt inget annat än *typer*, och påhittiga verb som *obsa* (kortform för *observera*) och *sympatisvärma* bearbetas in bland den mer vedertagna 70-talsslangen. Gymnasisterna blir en sorts inspiration till Marina och språkliga storasystrar till tolvåriga

³⁵ Jufresa, 2015, s. 84.

³⁶ Gun-Britt Sundström. *Oppositionspartiet*. Huddinge: X Publishing, 2010, s. 98.

Ana. Jag frågar också de andra översättarna om de har fått inspiration från specifika verk, och svaren jag får är både intressanta och inspirerande.

Giulia: Jag har insett att jag återvänder till Natalia Ginzburg när jag behöver inspiration rent generellt, men också specifikt i fallet med *Umami*.

Sophie: *Umami* påminner mig om Arundhati Roys barnkaraktärer i *De små tingens Gud* och deras nybildade, hjärtskärande ord.

Heleen: Romanen fick mig att tänka på en engelsk roman som jag läste för länge sedan, *The History of Love* av Nicole Krauss. Den har två huvudkaraktärer som påminner om Alfonso och Ana.

Jag fascineras av hur andra verk kan hjälpa oss att översätta, och hur det sätter spår i våra texter, vare sig vi vill det eller inte. Jag återkommer till det senare.

Umami innehåller inte bara ordlekar och neologismer som är svåra att översätta. Det finns också många uttryck som är dunkla och som sticker ut även på spanska. *Las nenas* är ett sådant uttryck (*nena* betyder ”liten flicka” eller ”tös”). Alfonso kör runt på dessa två *nenas* i en barnvagn. Han tvättar dem och pratar med dem, men de svarar aldrig på tilltal. De är ett av romanens största mysterium, och det avslöjas inte förrän på slutet att det rör sig om två reborn-dockor (verklighetstrogna dockor som tillverkas för vuxna snarare än för barn) som Alfonso och Noelia köpte när de ångrade att de inte hade skaffat barn. I min första översättning avslöjade jag hela mysteriet genom att översätta med *dockorna*. Det tog ju bort all spänning! Det visar sig att Nazlı, den turkiska översättaren, har haft problem med samma ord.

Nazlı: Jag vet inte hur det här låter, men jag börjar alltid översätta böcker utan att läsa igenom dem först. I fallet med *Umami* blev jag tvungen att fråga Laia om *las nenas*, och det var pinsamt när hon fick förklara det för mig. Det var tydligt att jag inte hade läst boken.

Nazlı förstod kanske inte vilka *las nenas* var, men till skillnad från mig avslöjade hon i alla fall inte hela deras hemlighet genom att glömma bort vad som redan var berättat och vad som inte var det. Det här är en sådan situation där det är viktigt att komma ihåg den första läsningen och intrycket den gav, precis som Margot påpekade tidigare.

Ett annat dunkelt uttryck som vi diskuterar under ett av de första textsamtalen är *cuentas claras, duelos largos* (ungefär ”tydliga uppgörelser, utdragen sorg”).³⁷ Uttrycket bildar en egen grafisk mening som avslutar en av Alfs redogörelser av sin sorg där han beskriver hur en person som dör tar med sig gemensamma minnen ner i graven. Hur ska man tolka detta ut-

³⁷ Jufresa, 2015, s. 41.

tryck? Om jag inte tolkar det blir det väl alldeles för dunkelt? Förslagen som läggs fram under textsamtalet spretar åt olika håll. Ingen av oss på kursen förstår fullt ut vad som menas, och översättningen som jag landar i, *de [döda] tar med sig lusten och lämnar en med nöden*, är jag inte så nöjd med. Jag undersöker hur de andra översättarna har gjort. Den engelska översättningen, *when death does you part, it's also the end of what's mine is yours*, tittade jag på redan före textsamtalet.³⁸ Det är en sorts lek med äktenskapslöftet, och den inspirerade mig till lösningen ovan. Det skapar en tydlig koppling till det tidigare resonemanget om förlorade minnen, men det hjälper mig inte att förstå det spanska uttrycket. Den franska översättningen lyder *les bons comptes font les bon veufs*, ungefär ”bra räkenskaper ger bra änklingar”.³⁹ Det verkar vara en omskrivning av ordspråket *les bons comptes font les bons amis*, ”bra räkenskaper ger bra vänner”, vilket översätts som ”rätt ska vara rätt” i min fransk-svenska ordbok. Änklingen i det nya uttrycket syftar såklart på Alfonso, men det står ändå inte klart för mig vad det är för räkenskaper som åsyftas. Jag letar vidare i den italienska översättningen som lyder *patti chiari, lutti lunghi*, ”tydliga uppgörelser, lång sorg”, vilket känns som en direktöversättning av den spanska originalmeningen.⁴⁰ När jag får hjälp att översätta meningen från italienska av en vän upplyser hon mig om att det rör sig om en omskrivning av det fasta uttrycket *patti chiari, amicizie lunghi*, ”tydliga uppgörelser, lång vänskap”. Det får mig att börja leta efter liknande spanska uttryck, och mycket riktigt – uttrycket *cuentas claras, amistades largos*, ”tydliga uppgörelser, lång vänskap”, finns även på spanska. Den nederländska översättaren Heleen berättar också att hennes översättning, *korte rekening maakt lange rouw*, är en omskrivning av det nederländska ordspråket *korte rekening maakt lange vriendschap*, ”snabb räkning ger lång vänskap”, som i princip är en motsvarighet till källspråkets uttryck, även om det inte används särskilt ofta i dagens Nederländerna.

Med den här nya insikten vill jag börja om, börja vrida på svenska ordspråk och se om jag kan hitta något som låter lekfullt och naturligt på samma gång. Jag fick gå en omväg via andra översättningar och vänners språkkunskaper för att komma hit, men nu har jag till slut rätt redskap och verktyg, för att börja leta översättning. Jag känner mig lite som Ana i det stycke i romanen där hon går runt bland sina grannar och frågar om de har trädgårdsredskap som hon kan få låna. Vissas hjälp är mer användbar än andras, men alla bidrar med något. Ett alternativ som jag funderar på att använda är *den som sörjer något gott sörjer aldrig för länge*. Till slut

³⁸ Laia Jufresa, 2016, s. 35.

³⁹ Jufresa, 2017a, s. 49.

⁴⁰ Laia Jufresa, *Umami*, 2017b, s. 41.

väljer jag *lyckan kommer, lyckan går, men sorgen består*. På så sätt kan jag bevara ordspråksleken i någon mån, och Alfonso får behålla sin sorg.

Både dockorna och det sorgtunga ordspråket belyser situationer där källtexten har ett inneboende dunkel. Jag tänker på hur viktigt det är att inte tolka för mycket, att inte lysa upp hörn som ska vara mörka. Ida Linde skriver i en introduktion till Rosmarie Waldrops artiklar i *Med andra ord* om texters tomrum, och om att det är viktigt att vårda dem (nästan som en milpa).⁴¹ Kerstin Gustafsson menar att bra texter inte nödvändigtvis behöver logiska, bara orden är laddade på rätt sätt.⁴² Jag håller med dem, och hoppas att jag kan hitta fram till dunkla översättningar utan att för den skull tumma på textens kvalitet. Jag tänker också på ett meningsutbyte mellan David Grossman och hans svenska översättare Natalie Lantz:

”Låter det märkligt på svenska?”

”Ja.”

”Märkligt på ett tankeväckande sätt?”

”Ja.”

”Bra.”⁴³

Det är den vanliga balansgången, tänker jag. Att som översättare låta något vara märkligt och tankeväckande, som *las nenas*, utan att det för den skull blir en förvirrande sörja.

Umami och rösterna

Redan innan jag började skriva den här texten visste jag att det fanns en sak som jag tveklöst ville diskutera: romanens olika röster, och min jakt på deras svenska tonlägen. Det är något som vi har diskuterat flitigt under textsamtalen och som jag ofta reflekterat kring på egen hand. När jag frågar de andra översättarna är det uppenbart att de också har tänkt på det, och Sophie, den engelska översättaren, beskriver svårigheten med rösterna på ett tydligt sätt.

Sophie: En stor del av översättningsprocessen när man arbetar med en polyfonisk roman som Laia Jufresas *Umami* är att undvika ”translationese”: att behålla fem olika språkstilar som är karakteristiska för sina respektive berättarröster. Det skulle vara oförlåtligt att göra en

⁴¹ Ida Linde, ”Rosmarie Waldrop”, *Med andra ord*, nr 78, 2014, s. 5.

⁴² Gustafsson, s. 75.

⁴³ Natalie Lantz, ”Översättarträff: Böljande samtal när författaren David Grossman dirigerar sina uttolkare”, *Dagens Nyheter*, tillgänglig: <https://www.dn.se/arkiv/kultur/oversattartraff-boljande-samtal-nar-forfattaren-david-grossman-dirigerar-sina-uttolkare> (hämtad 2017-10-30).

enda homogen röst av de olika rösterna från en levnadstrött, sörjande antropolog på väg mot pensionen och en femårig flicka med en omätlig nyfikenhet.

Sophie beskriver också ”translationese”, när översättningen inte riktigt fungerar, på följande sätt.

Sophie: En natt när du ligger och sover smyger någon in i ditt sovrum och flyttar alla föremål en centimeter åt vänster. När du vaknar står allt kvar, förmodligen där det ska stå, men det är något som inte stämmer. Du kan inte sätta fingret på det: det är ditt sovrum, samtidigt som det uppenbarligen inte är ditt sovrum.⁴⁴

Det står klart för mig tidigt i processen att det är lättare för mig att hitta tonen och rösten för de yngre flickorna, framför allt för Luz, Ana och Pina, men i viss mån även för Marina. Gnabbandet mellan småsyskonen och det lätt talspråkliga draget verkar ligga nära hur jag själv pratade som tonåring, och hur jag pratar nu. När jag räknar på det inser jag att Ana och jag är jämngamla. Hon måste vara född på början av 90-talet, och jag är född 1990. På något vis kanske det har hjälpt mig att hitta rätt. Jag får medhåll från den franska översättaren, född 1988.

Margot: Jag kände mig nära besläktad med Anas sätt att tänka (jag känner mig alltid bekväm med talspråkliga röster och tonårsröster), och det hjälper mig mycket när jag översätter.

Varken för Margot eller mig blir det svårt att hitta en ungdomlig, lite pratig ton. Jag undrar om det alltid är så, att det är lättare att översätta texter med element, i detta fall karaktärer, som man kan identifiera sig med. I så fall undrar jag hur man gör i de situationer där det är svårare att identifiera sig med textens röst, som i mitt fall med Alfonso, den äldre, manliga karaktären. Hur frigör man sig då från sin egen röst? Elisabeth Hjorth framhåller hur viktigt det är att ändå tänka på den andra som en egen individ som är olik en själv:

Det är omöjligt att helt föreställa sig någons annanhet. Därför är utsagor av typen ”hon är precis som jag” (systemen, kvinnan, poeten), ”vi är innerst inne lika” (människorna överallt), ”tänk om det hade varit jag” (den olycksdrabbade eller förtryckta) bara första steget på väg mot något annat. Etik är mer än att (tro sig) kunna trava i någon annans skor. Det är att använda sin fantasi till att föreställa sig att den andre inte är som jag, utan som sig själv.⁴⁵

⁴⁴ Sophie Hughes, ”The Comedy of Errors”, 2016, tillgänglig: <http://necessaryfiction.com/blog/TheComedyofErrorstranslationandUmamibyLaiJufresa> (hämtad 2017-11-30).

⁴⁵ Hjorth.

Ett steg mot den frigörelse jag letar efter kanske alltså är att *inte* identifiera sig med textens röst, utan att låta den rösten få tala för sig själv. Att, åtminstone i något skede, lyssna förbehållslöst på denna röst.

Den mest speciella rösten i *Umami* är nog femåringen Luz röst. Det är en röst som jag har översatt utan att reflektera nämnvärt över dess egenskaper. Jag har främst försökt lyssna efter ord och konstruktioner som Luz är för ung för att slänga sig med (som i fallet med *outhärdlig* ovan). När jag frågade de andra översättarna om romanens olika röster var det ofta Luz de nämnde och beskrev mest utvecklade strategier för.

Sophie: Luz fångar hela tiden upp fragment från de vuxnas och syskonens samtal, och därför är hennes narrativ fullt av både neologismer och malapropismer. Jag upptäckte att för att översätta Luz rätt var jag tvungen att översätta Laia fel.

Med det menar Sophie att hon har översatt Luz kapitel på ett mindre bokstavligt sätt för att framhäva Luz barnliga språk. I stället för att till exempel översätta det generiska *hermanos* med *brothers and sisters* har hon översatt det till *ziplings*, en malapropism som stammar ut det krångligare ordet *sibling*. Den franska och den nederländska översättaren påtalar också att de hade svårt att hitta Luz röst.

Margot: Luz var nog den röst som gav mig störst problem: jag blev tvungen att ta reda på hur små barn pratar. Det viktigaste för mig var att Luz kapitel skulle låta naturliga, att hennes sätt att prata inte skulle verka konstgjort. Med hjälp av språket ville jag andas liv i den döda flickans personlighet. Hon är ju faktiskt romanens (frånvarande) kärna, ett av två spöken (tillsammans med Noelia) som svävar över husen. Jag tjuvlyssnade på barn på gatan och bläddrade i olika barnböcker.

Heleen: Under de perioder då jag arbetade med Luz kapitel fick jag läsa barnböcker.

Jag funderar på om jag ska läsa barnböcker precis som Margot och Luz, men jag undrar också om det finns någon skillnad mellan böcker skrivna *för* barn, och böcker skrivna ur barns perspektiv. När jag gick på gymnasiet var Jonathan Safran Foers *Extremt högt och otroligt nära*, i översättning av Hans-Jacob Nilsson, min absoluta favoritbok, och jag kommer ihåg att jag fascinerades av den nioåriga huvudkaraktären Oskars berättarröst. Även han hittade på egna ord och skapade sig en egen värld av dem. Jag plockar fram och bläddrar i den för att se hur barnrösten, om än några äldre än Luz, ser ut i svensk översättning. Det är fascinerande hur många gemensamma nämnare jag hittar mellan den och *Umami*. Där finns till exempel barnets reflektion kring det egna språket och kring främmande språk, i det här fallet

relationen mellan engelska och franska. Redan på första sidan säger huvudkaraktären Oskar att "[...]entomologi är ett av mina *raisons d'être*, som är ett franskt uttryck som jag kan".⁴⁶ Här finns neologismer som till exempel uttrycket *to have heavy boots*, översatt av Nilsson till *att ha blytungna skor*, vilket betyder att man är nere och ledsen, och som återkommer med jämna mellanrum genom hela romanen. Här finns till och med ett påhittat klädesplagg som, åtminstone till sin lexikaliska konstruktion, påminner om de tröjor i *Umami* som mormor Emma sticker av sin döde mans tröjor, *los suéteres de lana de muerto*, och som jag har översatt till "dödsylletröjor". I *Extremt högt och otroligt nära* finns en fågelfröskjorta, en översättning av *birdseed shirt*.⁴⁷

Luz röst är visserligen en utmaning, men den röst jag kämpar mest med är Alfonsos. Det är svårt för mig att inte lämna för mycket spår av mig själv i hans språk. Under de träffar på Valand då jag tar med text ur hans kapitel får jag ofta höra att Alfonso låter yngre än vad han är. I mitt huvud har jag en mycket klar bild av hur den där gubben muttrar fram sina historier, och hur man ibland kan skymta en godhjärtad person bakom den cyniska fasaden, men jag lyckas inte alltid förmedla det i översättningen. Ett exempel på Alfonsos butterhet återfinns i hans allra första kapitel:

La malparida calcárea clorificada mexiquense agua chilanga, a sus chingados 2260 metros de altitud sobre el nivel del mar, poniéndose sus pinches moños antes de hacer chiflar la tetera.⁴⁸

I min första version av den här meningen hade Alfonso en relativt mild ton. Kanske lät jag honom inte vara grövre i munnen än vad jag själv brukar vara. Jag översatte till exempel de båda svordomarna *malparida* och *pinches* med det milda *jäkla*. Efter ett uppmuntrande "Svär mer!" från textsamtalsgruppen ersätter jag det lite svagare ordet med *satans* och *jävla*:

Det mexikanska satans kalkhaltiga klorvattnet i Mexico City, 2260 skitmeter över havet, det gjorde sig så jävla viktigt innan kannan till slut började vissla.

Svordomar är i och för sig en ganska lätt sak att byta ut och rätta till, även om det är svårt att variera sig i samma grad på svenska som på spanska. Men det går för det mesta om man sitter och svär för sig själv ett litet tag. Det som är mindre påtagligt, det som vi kan kalla rösten, är svårare för mig att korrigera: Hur ska jag få Alfonso att låta som sin ålder, utan att göra

⁴⁶ Jonathan Safran Foer, *Extremt högt och otroligt nära* (i översättning av Hans-Jacob Nilsson), Stockholm: Norstedts, 2012, s. 1.

⁴⁷ Ibid., s. 4.

⁴⁸ Jufresa, 2015, s. 35.

honom ensidig, till en stereotyp av en surgubbe? Att jag har svårt att översätta honom beror inte bara på vår åldersskillnad, utan även på hans skiftande stilnivå: ibland är den akademisk, sakligt redogörande för Mexikos kulinariska historia, och i nästa stund går den över i ett mer talspråkligt svamlande.

När jag jämför hur Alfonsos partier ser ut före och efter samtalen på Valand märker jag att jag har stramat upp hans sätt att prata med hjälp av de ändringar som mina kurskamrater har föreslagit. Jag har försökt ta fasta på deras råd, och då framträder ett lite formellare, äldre klingande språk. Jag ändrar till exempel den bokstavliga översättningen av "... de lo que ahora es el pasillo de la privada"⁴⁹, "det som nu är gårdens huvudgång", till "gårdens nuvarande huvudgång". Bisatsen "como tenía fama de bien casado"⁵⁰ översatte jag först till "ryktet sa att jag var lyckligt gift", men sedan omformulerar jag det till "jag ansågs vara lyckligt gift". Meningen som börjar "umami es el quinto sabor que perciben nuestras papilas gustativas"⁵¹ går från "Umami är den femte smaken som våra smaklökar känner" till "Umami är den femte smaken som uppfattas av våra smaklökar". Uttrycken har blivit kortare, mer koncisa, i vissa fall mer passiva i sin konstruktion. När jag nu i efterhand går igenom mina ändringar och jämför dem med min första version är det uppenbart att jag i många fall gjorde något som är ett nybörjarmisstag: jag lade mig för nära originalet. De ändringsförslag som jag fått under textsamtalen har gjort att jag vågar avlägsna mig mer från källtexten och översätta den från lite längre håll. På så sätt kan jag undvika att fastna i ett trask av otympliga meningar som inte gör den ursprungliga textens stil rättvisa, och jag undviker också "translationese". Kerstin Gustafsson beskriver sin översättningspraktik som "kringgående rörelser" och hur hon ibland närmar sig och ibland fjärrar sig från texten.⁵² Denna cirkulära rörelse runt källtexten är något jag får öva på.

Utöver avståndstagandet talar Gustafsson även om att härma, om att låna uttryck från andra texter som omger oss, både i skrift och tal.⁵³ I min jakt på Alfonsos röst lyssnar jag inte bara på mina kurskamrater, utan inventerar även bland mina bekantskaper. Vilka sura gubbar hittar jag där? Vem kan fungera som inspiration till Alfonso? Jag kommer att tänka på Bertil, min buttra, muttrande barndomsgranne. Liksom Alfonso är han lite besviken på livet. Hade Bertil bott i Mexico City hade han kunnat sitta och ta en sup med Linda Pérez-Walker, Luz

⁴⁹ Ibid., s. 93.

⁵⁰ Ibid., s. 97.

⁵¹ Ibid., s. 100.

⁵² Gustafsson, s. 69.

⁵³ Ibid. s. 72.

sörjande mamma, på baren La Taza de Mostaza, precis som Alfonso. Problemet med hans röst är bara att jag växte upp på landsbygden utanför Norrköping, och i huvudet rungade en grov östgötska när jag försöker leta efter hans språk. Jag blir ändå hjälpt av att tänka på hur han pratar, och även om jag inte hittar exakta formuleringar som jag kan låna till mina översättningar börjar jag fråga mig själv inför vissa ordval: Skulle Bertil kunna säga det här? Det är faktiskt effektivt. Ofta hör jag direkt om det är ett för ungdomligt ord, eller om det passar in i Bertils/Alfonsos repertoar.

I min kommunikation med de andra översättarna framgår att den turkiska översättaren har haft problem med samma röst som jag.

Nazlı: Jag hade mest problem med att hitta Alfonsos och Marinas röster. Sedan insåg jag att det har att göra med hur de är i verkligheten (alltså verkligheten såsom den skildras i *Umami*); problematiska! Då försökte jag föreställa mig allt som Laia berättar och hitta ett sätt att berätta det på turkiska. Jag tror att det är som ett slags teater. Man går in i karaktärens humör och sätt och försöker att uttrycka sig som den personen, fast på sitt språk.

Jag lyssnar på Nazlı och inser att jag nog har ansträngt mig för mycket för att bli vän med Alfonso. Jag behöver inte låta honom bli mindre krånglig på svenska än han är på spanska. Jag behöver bara se till att hans utläggningar passar hans personlighet, och det gör jag bäst genom att spela rollen som Alfonso ett tag. Översättning kan liknas med teater, översättaren med skådespelaren.⁵⁴ Jag träder in i en roll och försöker gå i Alfonsos skor en stund. Det går emot Hjorths resonemang om att låta de andra vara en person i sin egen rätt, men de två olika angreppssätten går att kombinera, tror jag.

En annan översättare som jag tog inspiration från var italienska Giulia. Hon hade ett konkret sätt att hantera rösterna på.

Giulia: Det jag gjorde för att individualisera rösterna och försäkra mig om att de skilde sig från varandra, att var och en av dem behöll sina egna förvrängningar och egenheter, var att arbeta med de olika rösterna var för sig efter att ha gjort ett första utkast av hela boken, och även att läsa stycken högt för mig själv. Jag ville att läsaren bara några rader in i varje kapitel skulle förstå vem som pratade enbart på tonen och det specifika språket. Rösterna är ett av de mest utmärkande dragen för källtexten, och jag ville åstadkomma samma effekt i min översättning.

⁵⁴ För mer på detta tema, se Klebergs essäsamling *Översättaren som skådespelare*, utgiven 2001 av Dialoger.

Sedan läser jag också Heleens svar. Det visar sig att hon har använt samma strategi som Giulia, men hon beskriver det på ett ännu konkretare sätt.

Heleen: Jag arbetade röst för röst. På datorn hade jag en mapp som hette "Luz", en som hette "Alfonso", osv. Däri lade jag de kapitlen som hörde till varje karaktär.

Jag har varit så inställd på att översätta romanen från början till slut, och har inte tänkt på att det faktiskt går att behandla de olika kapiteltyperna som fem skilda noveller. När mitt första utkast av hela romanen är klart kommer jag att pröva Giulias och Heleens metod och hoppas att det gör rösterna mer distinkta.

Samtidigt menar bland andra Sophie att det inte går att sopa igen alla spår efter sig själv och sin egen röst i texten, hur mycket man än försöker och vilka metoder man än använder sig av.

Sophie: Jag arbetar utifrån antagandet att alla översättningar jag gör kommer att reflektera mitt eget pågående engagemang med de människor som har format *mitt* språk (min familj, mina favoritpoeter, främlingar som sitter bredvid mig på bussen). Det är oundvikligt. Översättaren Michael Hofmann menar att översättning inte är en "autobiography", men kanske "auto-graphy". Det har verkligen hjälpt mig för att förstå att min läsning av en författare ofrånkomligen kommer att träda in i texten i viss mån, även om mitt mål är att imitera författaren i fråga. Mitt jobb är att vara så insiktsfull, fyndig och intelligent som möjligt när det sker.

Även Waldrop menar att även de trognaste översättningarna kommer att ha spår av översättaren i sig.⁵⁵ Det handlar kanske inte om att maskera sig, att ta skydd bakom andra röster, utan snarare om att med hjälp av andras röster locka fram den del av sin egen röst som kan passa för Alf, eller Luz, eller vilken karaktär det nu kan vara. Jag tänker än en gång på några ord från Kerstin Gustafsson: "Översättningen går ut på att göra texten till min – dock ej till mig."⁵⁶

⁵⁵ Waldrop, s. 14.

⁵⁶ Gustafsson, s. 71.

Avslutande sammanfattning och kommentar

Med den här uppsatsen har jag velat jag skildra min personliga upplevelse av mitt första större översättningsprojekt, och hur min initiala kärlek för en roman övergick i ett mer praktiskt översättningsarbete. Något som står klart är att detta praktiska arbete, slitet med att överföra texten från källspråk till målspråk, inte har förintat min fascination för *Umami*. Att få ägna mig åt den närgående form av läsning som översättning innebär har faktiskt fått mig att tycka om texten ännu mer. Det gläder mig, för jag har pratat med ett flertal andra översättare som har upplevt hur en text de tyckte om att läsa blev en besvikelse att översätta på grund av bristande kvaliteter som upptäcktes först vid översättningen. När det kommer till *Umami* har den första läsningens förälskelse snarare fördjupats till en riktig relation. Jag känner igen mig i hur Athena Farrokhzad och Svetlana Cârstea beskriver översättningsprocessen i *Trado*: ”Översättningsakten möjliggör inte bara för översättaren att älska texten hon skriver. Den möjliggör också för henne att skriva texten hon älskar.”⁵⁷

I början av denna uppsats, men även i början av själva översättningsarbetet, reflekterade jag kring hur översättning kan liknas vid en kärleksakt eller en förälskelse, och hur viljan att översätta kan vara grundad i både lust och ett slags stöldbegär. Nu när jag har arbetat med både översättningen och denna text sällar jag mig till Daniel Gustafsson och Maria Törnqvist som pratar om en intimitetslängtan, ett tillstånd ”mellan underkastelse – under verket, dominanten – och vällustig önskan att göra texten till sin”.⁵⁸ I sin text skriver Gustafsson och Törnqvist även att det ensamarbete som översättaruppdraget ofta ter sig som egentligen inte är särskilt ensamt, utan ett arbete som kräver emotionell närvaro.⁵⁹ Jag håller med dem, för mitt arbete under den här processen har sällan känts ensamt. Med jämna mellanrum har jag ju fått träffa de andra kursdeltagarna, men jag har också haft kontakt med de andra översättarna, vilket har hjälpt mig att skriva den här texten och översätta *Umami*. Deras reflektioner och tankar har fått mig att se saker på ett nytt sätt och hitta nya metoder. I min jakt på romanens olika röster försökte jag till exempel hitta och härma andra röster och få dem att absorberas i min översättning. Jag har lyssnat efter gubbröster från min barndom, och jag har liksom den franska översättaren Margot tjuvlyssnat på barn på gatan. Ibland har jag blivit rädd för att jag

⁵⁷ Farrokhzad och Cârstea, s. 41.

⁵⁸ Daniel Gustafsson och Maria Törnqvist, ”Käna text: översättningens begär och litteraturens intima rum”, *Med andra ord*, nr 89, 2016, s. 7.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 6.

gör den polyfoniska romanen till en kakofoni, outhärdlig att lyssna till. Men jag fick då hjälp av Giulias strategi att läsa delarna var för sig.

Att få möjlighet att diskutera mina problem med översättare som arbetat med samma text har hjälpt mig framåt. Eftersom jag hade möjlighet att läsa så många olika översättningar fanns det inte heller någon risk att jag skulle börja betrakta någon av de redan existerande översättningarna som ett facit. I stället blev de andra översättarna (tillsammans med andra röster och verk) en liten stödgrupp som jag kunde vända mig till vid behov.

Än är jag inte klar med min översättning av *Umami* - jag har hunnit lite mer än halvvägs genom romanen. Att få fortsätta med det arbetet nu, efter uppsatsen och efter Valand, känns tryggt i jämförelse med den överväldigande osäkerhet som jag upplevde i början av arbetet. Den gemenskap som jag har upplevt i de fysiska mötena på Valand och i den kontakt jag har haft med de andra översättarna har gjort mina ben stadigare att stå på, samtidigt som jag har fått nya perspektiv och enorma mängder inspiration.

Så här i slutet på uppsatsen kan jag inte heller låta bli att tänka på hur det kommer att bli när jag en dag ska avsluta arbetet med *Umami*. Jag lyssnar på den italienska översättaren Giulia en sista gång.

Giulia: Man arbetar i flera månader med samma projekt, och då blir det ofta smärtsamt att sätta punkt och lämna ifrån sig texten. Men det är också den mest tillfredställande känsla jag vet.

Som ofta när det kommer till översättning beskriver Giulia en balansgång mellan, en sammansmältning av, något motsägelsefullt: smärta och tillfredsställelse. Jag känner igen mig i hennes ord. Hur många gånger jag än har läst mina översättningar av kapitlen i *Umami* känner jag mig aldrig klar med dem. Det finns alltid något att ändra, förbättra, fila på, och att tvinga sig själv att lämna ett så stort projekt kommer säkert att vara lite uppslitande. Men även tillfredsställande och befriande, i synnerhet om jag känner mig nöjd med texten och den har blivit min egen. Precis som romanens Alfonso introducerade kryddan umami i Mexiko, vill jag introducera romanen *Umami* i Sverige. Och när jag lämnar ifrån mig den, på vilket sätt det än blir, kommer den utan tvivel att lämna kvar en eftersmak, men verkligen inte en bitter sådan. Jag kommer att ha kvar umami på tungan: den där nya men samtidigt välbekanta smaken.

Källförteckning

Utgåvor av *Umami*

Jufresa, Laia, *Umami*, Barcelona: Literatura Random House, 2015.

Jufresa, Laia, *Umami* (i översättning av Sophie Hughes), London: OneWorld Publications, 2016.

Jufresa, Laia, *Umami* (i översättning av Margot Nguyen-Béraud), Paris: Folio, 2017a.

Jufresa, Laia, *Umami* (i översättning av Giulia Zavagna), Rom: Edizioni SUR, 2017b.

Övriga källor

Farrokhzad, Athena och Cârsteian, Svetlana, *Trado*, Stockholm: Bonnier, 2016.

Foer, Jonathan Safran, *Extremt högt och otroligt nära* (i översättning av Hans-Jacob Nilsson), Stockholm: Norstedts, 2012.

Gustafsson, Daniel och Törnqvist, Maria, ”Känna text: översättningens begär och litteraturens intima rum”, *Med andra ord*, nr 89, 2016.

Gustafsson, Kerstin, ”Hur kommer texten till (oss)?”, i Kleberg, Lars (red.): *Konsten att översätta: föreläsningar vid Södertörns högskolas litterära översättarseminarium 1998–2008*, Huddinge: Litterära översättarseminariet, Södertörns Högskola, 2008.

Hjorth, Elisabeth, ”Översättningens dunkla spegel”, *Tydningen*, nr 21/22, 2017, tillgänglig: <https://tydningen.com/2017/06/04/oversattningens-dunkla-spegel-elisabeth-hjorth/> (hämtad 2017-10-30).

Hughes, Sophie, ”The Comedy of Errors”, 2016, tillgänglig: <http://necessaryfiction.com/blog/TheComedyofErrorstranslationandUmamibyLaiaJufresa> (hämtad 2017-11-30).

Johansson, Inger, ”Tema översättning: Begäret att översätta”, tillgänglig: <http://sverigesradio.se/sida/avsnitt/690097?programid=503>, 2016 (Hämtad 2017-10-30).

Kundera, Milan, ”En mening”, i Kleberg, Lars (red.): *Med andra ord: texter om litterär översättning*, Stockholm: Natur & Kultur, 2010.

- Lantz, Natalie, "Översättarträff: Böljande samtal när författaren David Grossman dirigerar sina uttolkare", *Dagens Nyheter*, tillgänglig: <https://www.dn.se/arkiv/kultur/oversattartraff-boljande-samtal-nar-forfattaren-david-grossman-dirigerar-sina-uttolkare> (hämtad 2017-10-30).
- Linde, Ida, "Rosmarie Waldrop", *Med andra ord*, nr 78, 2014.
- Luiselli, Valeria, "Laia Jufresa", *BOMB Magazine*, nr 137, 2016, tillgänglig: <http://bombmagazine.org/article/5523912/laia-jufresa> (hämtad 2017-10-30).
- Luna, Annalia, "Women are Humans: A Q & A with Laia Jufresa and Sophie Hughes", 2016, tillgänglig: <http://www.brazosbookstore.com/articles/features/women-are-humans-qa-laia-jufresa-and-sophie-hughes> (hämtad 2017-10-30).
- Oomen, Heleen, *Vier Umami's: Woordspelingen in drie vertalingen van Laia Jufresas's Umami*. Masteruppsats, Universitet Utrecht, 2017.
- Sundström, Gun-Britt, *Oppositionspartiet*. Huddinge: X Publishing, 2010.
- Swedenmark, John, *Baklängesöversättning och andra texter*, Tollarps: Ariel, 2011.
- Tinnervall, Jonna, *Teleskopord på spanska, svenska och engelska*. Masteruppsats, Göteborgs universitet, 2016.
- Waldrop, Rosmarie, "Demiurgens glädje", *Med andra ord*, nr 78, 2014.