

**HDK-VALAND – HÖGSKOLAN FÖR KONST OCH DESIGN**

# DET MUSIKALISKA ÖVERSÄTTANDET

Författare:	Eva-Teresia Lundberg
Arbetets titel:	Det musikaliska översättandet
Program:	<i>Konstnärligt magisterprogram i Litterär översättning, 60 hp</i>
Kurs:	OLIT04, Examensarbete i litterär översättning: Översättningsamtalet och offentligheten, 15 hp
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	HT 2021
Handledare:	Niclas Hval och Helena Fagertun
Extern diskutant:	Daniel Gustafsson
Examinator:	Niclas Hval

## Abstract:

Vad förenar musicerande och översättning? Finns det ett musikaliskt översättande? I denna uppsats undersöker jag, med utgångspunkt i personliga erfarenheter som yrkesmusiker och litterär översättare, olika likheter mellan musicerande och översättande. Jag diskuterar också vad det sinnestillstånd som brukar kallas "flow" kan ha för effekter på översättningsarbetet.

What unites musical practice and translation? Is there a "musical" way of translating? In this essay, I examine the similarities between making music and translating, based on my own experiences as a professional musician and literary translator. Furthermore, I discuss what effects the state of mind referred to as "flow" could have on translation work.

Nyckelord: översättning, musik, flow, musikalitet, skapande, text

<i>Prolog (ouvertyr)</i> .....	4
<i>Att öva sig fri</i> .....	5
<i>Det musikaliska översättandet</i> .....	6
<i>Interludium – med öron känsliga för text</i> .....	17
<i>Det flödiga översättandet</i> .....	18
<i>Det flödiga översättandet II – förskjutningar</i> .....	21
<i>Interludium II – syfte, funktion, kontext</i> .....	22
<i>Kognitivt kaos</i> .....	23
<i>Fördjupade studier i precis vad som helst</i> .....	25
<i>Musicerande och översättning – en avslutande reflektion</i> .....	28
<i>Epilog (coda)</i> .....	29
<i>Referenser</i> .....	30

## *Prolog (ouvertyr)*

Klockan är nio på morgonen. Jag står och värmer upp. Långa toner, treklanger, skalor. Om någon timme ska jag sätta mig vid datorn och översätta.

Jag har beställt musik på nätet. Med musik menar jag noter, noter som är en sorts tecken, eller text, text som blir till musik först när den tolkas och förs genom ett instrument, i det här fallet ett valthorn. Jag har beställt musik på nätet, och nu ställer jag för första gången musiken, det vill säga noterna (eller, exaktare, notarken) på notstället. Tonsättaren är välbekant, jag har spelat henne förr, har en uppfattning om hennes stil och om hur jag ska ta mig an musiken. Men stycket är nytt. Nu ska jag öva in det, är tanken.

Klockan är tio. Jag öppnar boken av den ungerske författaren Antal Szerb som just kommit med posten från förlaget. Han är välbekant, jag har läst honom förr, i Maria Ortmans översättning, jag har en uppfattning om hans stil och tematik. Men just den här boken har jag inte mött förut. Nu ska jag översätta den, är tanken.

Jag spelar igenom stycket, långsamt. Vissa fraser sitter direkt, andra får jag ta om. Efteråt tar jag en paus, funderar lite. Början ska förstås vara svagare. Det där partiet i mitten bör nog vara starkare och snabbare. Vad vill tonsättaren säga med den här frasen? Hur får jag fram kontrasterna i stycket? Utrustad med ett slags strategi för mitt övande börjar jag om från början igen.

Jag läser igenom första kapitlet i boken. Vissa stycken begriper jag utan problem, men ofta måste jag stanna till och slå upp ett ord. Jag skapar mig en skissartad bild av vad den första novellen i samlingen handlar om, vad den vill säga. Så gör jag en paus, funderar lite. Äter en smörgås, dricker en kopp kaffe. Sedan bläddrar jag tillbaka till början av boken, öppnar ett tomt dokument i Word och börjar gå igenom texten, mening för mening.

Medan jag läser hör jag inom mig, ibland helt svagt, ibland tydligare, embryot till min blivande översättning. Den svenska texten liksom svävar bakom den ungerska, kisar jag lite kan jag fokusera på den, då tonar den ungerska texten ut, det påminner om att betrakta en 3D-bild. Men båda texterna finns där hela tiden, samtidigt, som i en dubbelexponering.

## *Att öva sig fri*

Att spela ett instrument är att uttrycka sig, fast utan ord. För att kunna uttrycka sig övertygande utan ord krävs, utöver en viss skicklighet på att hantera sitt instrument, framför allt en klar bild av vad det är man vill uttrycka, vad man vill ”säga” med musiken. Det har slagit mig, som arbetar parallellt som yrkesmusiker och översättare, att dessa två aktiviteter – att tolka och framföra musik och att tolka och omskriva text – bär på ett antal intressanta likheter. Att musicerande på en hög konstnärlig nivå kräver en känsla av frihet, och rentav kontrollförlust (i den bemärkelsen att man tar risker, att man vågar tänga gränsen för vad man vet att man klarar av), är de flesta musiker överens om. I det eftersträvansvärda tillstånd som kallas *flow* får vi då och då erfara hur vi förvandlas till ett konstens redskap, att musiken flödar fullständigt fritt genom oss och vidare ut i världen, utan att vi medvetet analyserar vad som sker och utan att vi försöker kontrollera resultatet – vi ”bara spelar”, och njuter av det. Även om flowbegreppet ofta används för att beskriva känslan av att förlora sig i något man tycker väldigt mycket om, som till exempel en hobby, vill jag påstå att det är ett tillstånd som är lättare att uppnå ju bättre man behärskar aktiviteten i fråga. Mångårig övning på ett musikinstrument (det vill säga automatisering av olika fysiska och mentala processer) skapar de psykiska och motoriska förutsättningarna för en kreativ frihet, en frihet som borde möjliggöra för en yrkesmusiker att med rätt ”tänk” försätta sig i flow oftare än en genomsnittlig amatör, hur mycket denna amatör än älskar sin hobby.

Den här texten ska ägnas åt några tankar om musik och översättning, om *det musikaliska översättandet* – om något sådant nu existerar, och vad det i så fall kan vara. Jag kommer särskilt att uppehålla mig vid flowbegreppet, eftersom jag uppfattar det som centralt för skapandeprocessen och eftersom jag är nyfiken på om det kan vara meningsfullt att applicera på översättande. En av utgångspunkterna för dessa ”försök” kommer att vara de översättningsfrågor från engelska jag arbetat med under min magisterutbildning i litterär översättning på HDK Valand i Göteborg under åren 2020–2021. Eftersom jag dessutom översätter från ungerska kommer jag också att jämföra hur jag arbetar med respektive språk, för att bli varse skillnader i min egen översättningsprocess – också här med flowkänslan och det musikaliska i fokus.

## *Det musikaliska översättandet*

”Så du är musiker? Det måste du väl ha nytta av när du översätter?” Det här är en fråga jag får ibland, och varje gång har jag värjt mig inför idén; jag har betraktat mitt textgehör<sup>1</sup>, sådant det nu är, som någonting helt utan anknytning till min medfödda eller förvärvade musikalitet, något som enbart borde kunna förankras i det faktum att jag *läst rätt mycket*.

Men kan det ändå ligga någonting i denna på gränsen till banala slutsats? Använder jag mig som tränad musiker kanske ändå av mitt integrerade, inlärd-och-glömda, automatiserade, aktivt passiva lyssnande – av det som brukar kallas *musikalitet* – när jag läser text, när jag inom mig ”hör” vad jag ska skriva? På samma sätt som jag oavbrutet då jag övar på mitt horn noterar och korrigerar mina misstag, tonerna jag missar eller som klingar orent eller som får en ful ansats – alla dessa skavanker, alla *flaws*, som bryter flödet ... eller klangen ... eller tempot ... eller rytmen. Tar jag kanske med mig samma tänk in i översättningsprocessen?

*Ökar jag här?*

*Sackar jag?*

*Borde jag stanna upp och ta om den där frasen?*

*Spela det där en gång till, koncentrera dig.*

*Hur låter ansatserna?*

*Klangen kan vara varmare.*

*De höga tonerna är för starka, de ska inte sticka ut så där,*

*de är inte värda mer än de andra. Egalitet.*

*Håll tempot nu. Sacka inte.*

Övningssituationen, det oavbrutna korrigerandet. Som de där ställena där man fastnar eller halkar till i läsandet, de sticker ut så tvärt, man måste börja om, form(uler)a om/till, så att det flyter, så att inte språket hörs, bara det man vill säga. Precis som när man spelar. Målet är, som alltid, att det ska *låta ansträngningslöst*.

\*

---

<sup>1</sup> Med ”textgehör” syftar jag på en allmän lyhördhet inför texten, en slags intuitiv förmåga att uppfatta det intryck den gör på läsaren, hur den *verkar* (till exempel dess rytm, klang, stilnivå, grad av allvar, ironi, lekfullhet etc.). Motsatsen skulle kunna uttryckas som en ”tondövhet” inför texten.

Musikalisk översättning – finns det egentligen något sådant? Eller får musiken och musikalteten bara tjäna som metaforer för något annat, ogripbart, när vi ska beskriva måltextens *verkan* på läsaren? Författaren och litteraturkritikern James Wood beskriver i en artikel i *The Guardian* de två olika översättartyper han kallar ”originalists” och ”activists”. Den sistnämnda typen är, menar han, ”less concerned with literal accuracy than with the transposed musical appeal of the new work.”<sup>2</sup>

*The transposed musical appeal.* Vilket intressant sätt att säga: ”känslan du får av att läsa den här översättningen”. Det som den klingar. Eller som får det att klinga i dig.

Men om musikalisk översättning nu ändå finns, vad skulle det i så fall kunna vara?

Att spela, att översätta: två kreativa processer. Vad har de gemensamt? Musiken är ett ordlöst medium, men vi använder ju ord, begrepp för att beskriva den. Begrepp som:

**rytm**

**melodi**

**tempo**

**intensitet**

**frasering**

**riktning**

**klang**

Det musikaliska översättandet skulle kanske kunna beskrivas som *en lyhördhet inför ovan angivna begrepp*. Kan vi anamma dessa begrepp när vi talar om text? Tveklöst. Men kan vi, genom praktisk tillämpning, också integrera dem i vårt skrivande, till textens fromma? Kan vi förvandla dem till verktyg, på samma vis som när vi övar på våra instrument eller repeterar tillsammans inför en konsert? Det här är begrepp som dagligen hjälper musiker att skapa meningsfull musik. Vi använder dem när vi kommunicerar sinsemellan, i repetitionsarbetet såväl som i den enskilda övningen, de är hållpunkter och nyckeltermen som följt oss sedan vi först började spela. De är begrepp utan vilka det inte bleve någon musik. För ljud är inte lika med musik. Toner är inte lika med musik. Och bokstäver och text är inte lika med litteratur.

---

<sup>2</sup>Wood, James (2018) ”Lost in (mis)translation? English take on Korean novel has critics up in arms”. *The Guardian*, 2018-01-15.

Jag bestämmer mig för att pröva den här tanken på ett par texter jag ägnat mig åt under tiden som student på HDK Valand. Den första texten består av ett par utdrag ur novellsamlingen *Dark Lies the Island* av den irländske författaren Kevin Barry. Den andra är ett utdrag ur romanen *The Gentleman* av amerikanen Forrest Leo.

Om vi skulle börja med **rytmen**. Språkets rytmiska karaktär skapas av betoningar, av korta eller långa ord, korta eller långa, uppbrutna eller flödande meningar, av bisatser, inskjutna satser och interpunktion.<sup>3</sup>

Men om jag ska vara ärlig sitter jag inte och räknar stavelser när jag översätter. Snarare försöker jag att ta in texten *i sin helhet*, och på så vis få en känsla (ja, här rör det sig nog om en känsla snarare än en regelrätt analys) av hur texten verkar. Är den flödande, upphackad, blommig, karg? Det här är ju metaforiska ord, inte konkreta, varken som beskrivning av ljud eller skrift. Men kanske ändå ändamålsenliga för beskrivning av såväl musik som text.

This is the story of a happy marriage but before you throw up and turn the page let me say that it will end with my face pressed hard into the cold metal of the Volvo's bonnet, my hands cuffed behind my back, and my rights droned into my ear — this will occur in the car park of a big-box retail unit on the Naas Road in Dublin.<sup>4</sup>

Så här börjar novellen ”Wifey redux” ur Kevin Barrys *Dark Lies the Island*. Texten bär iväg i ett rasande tempo, i en enda lång och energisk utandning. Man noterar särskilt det utelämnade kommatecknet efter de inledande orden ”This is the story of a happy marriage”.

Hur blev den här inledningsmeningen i min spontana översättning till svenska? Jag tar en titt på stycket och konstaterar genast att det är längre. Men varför är det längre? Jag har inte gjort några förklarande utsvävningar, jag håller mig nära källtexten. Det verkar som om själva orden, de svenska orden, helt enkelt är längre. *Story – berättelsen. Marriage – äktenskap. Face – ansiktet. Car park – parkeringsplats. This will occur in – detta kommer att utspela sig på.* Och så vidare:

Det här är berättelsen om ett lyckligt äktenskap men innan du spyr och vänder blad så låt mig bara säga att den slutar med att jag får ansiktet hårt pressat mot den kalla metallen på

---

<sup>3</sup> För några exempel på hur en författare har arbetat med rytmik i text, se fotnot 9.

<sup>4</sup> Barry, Kevin (2012). *Dark Lies the Island*. London: Jonathan Cape, s. 7.



Volvons motorhuv, händerna bojade bakom ryggen och mina rättigheter entonigt rabb-  
lade i örat – detta kommer att utspela sig på en parkeringsplats framför ett byggvaruhus  
på Naas Road i Dublin.

Orden är längre, alltså blir också meningarna och hela texten längre. Gör det något? Jo, nog tycker jag att källtexten har ett rockigare driv, att den engelska texten på grund av de många korta orden (även om de förstås rent audiellt flyter samman om man skulle läsa texten högt) ser på något vis mer explosiv och energisk ut än den svenska texten med sina i och för sig färre men betydligt längre ord. Och rytmen måste väl också påverkas av alla dessa blanksteg, av de visuella pauserna mellan alla dessa korta ord.

Men vad kan man göra åt det? Får textens tempo och rytm vara överordnad det semantiska, dess exakta innehåll? Kanske resonerar man så om man är en översättaraktivist, för att återvända till Woods citat (här i sin helhet):

Literary translators tend to divide into what one could call originalists and activists. The former honour the original text's quiddities, and strive to reproduce them as accurately as possible in the translated language; the latter are less concerned with literal accuracy than with the transposed musical appeal of the new work. *Any decent translator must be a bit of both.*<sup>5</sup> [min kursivering]

Lagom är bäst, tycks Wood resonera. Eller kanske: offra inte det ena för det andras skull. Kanske skulle man här kunna utarbeta någon slags kompenserande princip, till exempel i möjligaste mån ta hjälp av språkljud (experimentera med hårda respektive mjuka vokaler och konsonanter) – eller kanske använda skiljetecken som ett slags textens accenter och pauseringssymboler?<sup>6</sup>

Barrys novell "A cruelty" börjar i en helt annan rytm. En första, halvlång mening, där ett kommatecken raskt får agera broms, följs av en demonstrativt kort(fattad) sats, som i sin tur följs av en lång och böljande, ur grammatisk synpunkt närmast poetisk mening. Ett inledande stycke fullt av kontraster:

---

<sup>5</sup> Wood (2018)

<sup>6</sup> I *Prismas nya musiklexikon* (1975) står att läsa följande definition av ordet *accent*: "(från lat.), betoning. Musikens metrisk byggnad och en uttrycksfull frasering föranleder regelbundna, naturliga accenter, motsvarande de språkliga betoningarna i en dikt."

He climbs the twenty-three steps of the metal traverse bridge at 9.25 a.m., and not an instant before. Boyle station, a grey and blowy summer's day. He counts each step as he climbs, the ancient rusted girders of the bridge clamped secure with enormous bolts, and the way the roll of his step is a fast plimsoll shuffle as he crosses — the stride is determined, the arms are swinging — and he counts off the twenty-three steps that descend again to the far-side platform.<sup>7</sup>

I min översättning:

Klockan 9.25, inte en minut tidigare, kliver han uppför de tjugotre trappstegen i övergångsbron av metall. Det är en grå och blåsig sommardag på Boyle station. Han räknar sina steg medan han går uppåt, de gamla rostiga brobalkarna som fogats samman med enorma bultar och tenniskornas snabba hasande då han passerar bron – kliven är bestämda, armarna pendlar – och så räknar han de tjugotre trappstegen som leder ner igen till den bortre plattformen.

Här har översättningen faktiskt blivit kortare än originalet, både till antal ord och tecken. Kanske är det mest en slump hur långa orden, meningarna och styckena blir i översättning. Bör vi måhända överlåta åt musik- och poesiöversättarna att räkna stavelser och jaga bÉtoningar<sup>8</sup> med blåslampa?

På tal om betoningar: hur hanterar vi språkets **melodi**? Eller dess prosodi, om man ska använda en lite vidare, språkvetenskaplig, term. Varje språk har förstås sin egen prosodi. Tar jag hänsyn till den? Är jag den trogen? Är det ens möjligt att ta hänsyn till prosodi och vara den trogen när man översätter? Ungerskan lägger exempelvis konsekvent betoningen på första stavelsen i varje ord. Detta påverkar naturligtvis primärt språkets rytm, men också i hög grad dess melodi.

Det lättaste sättet att få grepp om en språkmelodi torde rimligtvis vara att *höra* den. Jag bestämmer mig för att lyssna på Kevin Barry när han läser högt ur *Dark Lies the Island*. Barry är en gudabenådad högläsare; det som redan på papperet framstår som genomtänkta språkliga verkmedel – som meningslängd, kommatering och allitterationer – blir ännu tydligare när man faktiskt hör texten. Han gör dramatiska pauseringar, spottar ur sig konsonanterna, drar ut på vokalerna och betonar njutningsfullt varenda svordom med sin kraftiga

---

<sup>7</sup> Barry (2012), s. 46.

<sup>8</sup> Ett populärt uttryck inom operan och teatern. I sin doktorsavhandling om operaöversättning, *Textens transfigurationer* (2015), ägnar Jonas Forssell en hel del utrymme åt just felbetoningarna.

irländska accent. Han läser än rasande snabbt, än långsamt som stod han på Sollidenscenen klockan tolv på nyårsafton. Plötsligt klarnar det, jag tycker mig *förstå* saker om texten, om dess topografi, var tyngden ska ligga, hur jag bör frasera när jag skriver fram den på nytt på svenska. När jag läser Barrys noveller är det rytmen i dem jag spontant reagerar på, men när jag *hör* honom läsa dem inser jag snabbt att här finns alla ovanstående musikaliska begrepp med som uttrycksmedel: rytm, tempo, riktning, intensitet, klang ... Alla författare är förstås inte lika väl medvetna om hur deras texter klingar, men när det gäller novellerna i *Dark Lies the Island* tycker jag inte att det är långsökt att tala om en musikalisk text.<sup>9</sup> Och finns det musikaliska texter borde det ju också vara möjligt att skapa musikaliska översättningar.

Men kanske måste man zooma ut lite från källtexten, försöka uppfatta dess övergripande fraserings- och styckesnivå, snarare än att stirra sig blind på källspråkets melodiska element. Och om nu källtextens melodi är knepig att återge borde ju åtminstone **tempot** vara relativt lätt att ringa in. En författare som Forrest Leo har ett ganska högt grundtempo, det känner jag när jag läser texten. Men vad *innebär* detta? Att han klämmer in mycket innehåll på liten yta? Nja. Att han skriver ”rappt”? Ja, men vad är det att skriva rappt? Att meningarna inte slingrar sig framåt, inte bryts upp i alltför många bisatser kanske. Att han inte slösar med skiljetecknen, att det finns något korthugget över texten:

Lizzie! I will cry, and we will shoulder through the press of bodies and grasp each other  
by the hands and find a secure corner and retreat to it.<sup>10</sup>

Det här är ju förhållandevis lätt att härma. Slopa några kommatecken bara och använd många ”och” i samma mening – bums har du en text med schwung! Det här har jag nog gjort alldeles undermedvetet. Så där som när man utan att tveka plockar upp exakt det tempo

---

<sup>9</sup> I radioprogrammet *OBS – Tema översättning: Att översätta Thomas Bernhard* ger översättaren Jan Erik Bornlid ytterligare exempel på musikaliska element i text. Bernhards pjäser ska ha komponerats enligt sonat-formen, och en av dem innehåller dessutom, mera explicit, rytmiska ackompanjemang till dialogen i form av bakgrundsrepliker och spelkort som smäller mot bordet. I sina romaner använder sig Bernhard av rytmiska omkväden, liksom av frekventa kursiveringar som, enligt Bornlid, framkallar en musikalisk effekt. I sin strävan att bevara den tyska textens rytm och komplexitet har Bornlid ibland tvingats ta sig grammatiska friheter: han beskriver hur han resonerat i överförandet av några monologer där varannan mening står i direkt anföring (presens) och varannan i presens konjunktiv: ”Eftersom svenskan nästan saknar konjunktiv blir det egentligen ingen skillnad på svenska. Därför översatte jag varannan mening i presens och varannan i preteritum, som man kanske ändå ska använda i svenskan vid konjunktiv – i bästa fall blir det ett slags stämsång som ligger nära originalets.” Bornlid, Jan Erik. *OBS – Tema översättning: Att översätta Thomas Bernhard*. Stockholm: Sveriges Radio P1. 17 feb 2016.

<sup>10</sup> Leo, Forrest (2016). *The Gentleman*. USA: Penguin USA, s. 51.

dirigenten visar med sin taktpinne. Men det finns ju för all del otydliga dirigenter. Och subtilare texter med, för den delen. Och en god bok är väl i någon mån som en symfoni, den har sina intensivare och sina mera eftertänksamma partier. På samma sida i *The Gentleman*, strax före det rappa stycket som nyss återgavs, ser det ut så här:

I will wander about like Dante, but without a guide. I will bump everywhere into lost souls who will clutch at me and try to make me join their ranks. I will deflect conversational attempts as though they are fiery snares which tug at my ankles. I will avoid Pendergast's nose. Eventually, if I am lucky, I will find Lizzie.<sup>11</sup>

Här sätter punkterna tempot: varje paus blir en inbromsning. Men i och med detta påverkas ju även prosodin: i frassluten sjunker tonfallet, om och om igen. En sorts vågrörelseeffekt uppstår, förstärkt av det faktum att (nästan) varje mening inleds med samma ord. Prosodi, rytm, tempo – svåra att skilja från varandra i denna musikaliska textanalys.

Hur översatte jag då stycket? I ett första försök så här:

Jag kommer att flacka omkring likt Dante, men utan guide. Överallt kommer jag att stöta ihop med vilsna själar som klänger sig fast vid mig och försöker få mig att sälla mig till deras led. Jag kommer att avböja försök till samtal som vore de glödande snaror som dras åt runt mina vrister. Jag kommer att undvika Pendergasts näsa. Så småningom, om jag har tur, kommer jag att hitta Lizzie.

*Kommer att, kommer att, kommer att ...* Det här var väl ändå inte speciellt musikaliskt? Snarare en rytmisk katastrof! Den eleganta och Wilhelm Telliska upptakten *I will* ("I will wander [...]", "I will bump [...]", "I will deflect [...]" etc.) har i måltextern ersatts av hela fyra stolpiga stavelser. Dessutom har jag i andra meningen låtit platsadverbialet hamna först i satsen i stället för att följa källtextens ordföljd: subjekt + hjälpverb. Därtill byter jag tempus mitt i meningen. Men om jag ändrar på allt det här, och byter ut "jag kommer att" mot "jag ska", hur fungerar det då?

Jag ska flacka omkring likt Dante, men utan guide. Jag ska överallt stöta ihop med vilsna själar som ska klänga sig fast vid mig och försöka få mig att sälla mig till deras led. Jag

---

<sup>11</sup> Leo (2016), s. 51.

ska avböja försök till samtal som vore de glödande snaror som dras åt runt mina vrister.  
Jag ska undvika Pendergasts näsa. Så småningom, om jag har tur, ska jag hitta Lizzie.

Något bättre blev det kanske. Men nog låter futurumformen naturligare på engelska. Man kan förstås variera sig genom att växla mellan ”kommer att” och ”ska”, eller till och med låta presens få gå för futurum – det var väl det jag spontant försökte åstadkomma i mitt första översättningsförsök. Men ska man ta hänsyn till textens musikaliska kvaliteter går det nog trots allt inte att ignorera de upprepande inledningsorden och deras rytmiska verkan på läsningen. ”I will [...]”, ”I will [...]”, ”I will [...]” får alltså på svenska bli: ”Jag ska [...]”, ”Jag ska [...]”, ”Jag ska [...]”.

Begreppet **intensitet** är i musikaliska sammanhang tätt sammankopplat med de bägge termerna *klang* och *riktning*. För mig som blåsmusiker handlar det, på fysikalisk nivå, ytterst om hur jag hanterar luften: en snabbare och mera riktad luftström genom instrumentet ger en ”tätare” och intensivare klang. På instrumenteringsnivå (det vill säga när en tonsättare skriver fram ett verk) handlar intensitet ofta om att *öka* i förhållande till det nyss hörda, att ”bygga på”. Det kan man till exempel göra genom att lägga till fler instrument, genom att be dem spela starkare (”crescendo”), genom att skriva ”trångt” eller ”tätt” – det vill säga låta instrumenten ligga nära varandra i registret (kanske till och med i kluster) i stället för att sprida ut stämmorna över flera oktaver – eller genom att skriva i det register där respektive instrument klingar som mest intensivt, vilket för de flesta instrument innebär ett högre (läs ”ljusare”) register. Man kan också förändra en klang och göra den intensivare med hjälp av vibrato. (Lyssna exempelvis till Gustav Mahlers femte symfoni, fjärde satsen, *Adagietto*, och notera hur musikens intensitet med hjälp av dessa fundamentala kompositionsverktyg ökar och avtar genom stycket.)

Om man ville använda sig av något av ovanstående begrepp för att bedöma intensiteten i en text skulle kanske åtminstone ordet ”tätt” kunna fungera som metafor: som i att en intensiv text ofta är tät och inte luftig, att den innehåller fler betydelsemättade ord i förhållande till ”utfyllnadsord”, att den är koncis snarare än pratig. Nej, det där sista påståendet bör nog revideras. En maniskt pratig text kan ju, på sitt obehagliga vis, vara nog så intensiv som en stramare; liksom omvänt en avskalad, fåordig betraktelse kan upplevas som både lugn och vilsam. Kanske handlar det oftare om de enskilda ordens valör, deras laddning. Och om teknikaliteter som tempus och berättarperspektiv. Att berätta en historia i presens sägs ju till

exempel skapa nerv och närvaro åt texten. Liksom att stänga in läsaren i protagonistens huvud. Kombinerar man dessa två grepp blir effekten ännu större:

När presens kombineras med ett första person-perspektiv, uppstår en sorts hyper-intimitet, som kanske är vanligast förekommande i ungdomsromaner. Den här stilen kritiseras ibland för att vara »alltför närvarande«; många föredrar det mått av känslomässig distans som imperfekt erbjuder.<sup>12</sup>

Att överföra källtextens berättarperspektiv och tempus till måltexten brukar i allmänhet inte innebära några större problem. Men futurumformen kan, som vi har sett, vara lite klumpig på svenska, och tempusformer kan dessutom skilja sig åt mellan språk. Ungerskan har till exempel bara en form för förfluten tid, medan svenskan har tre nivåer av dåtid: preteritum, perfekt och pluskvamperfekt. Sådana skillnader språken emellan kan i värsta fall få den effekten på översättningen att den översvämmas av ”funktionsord”, av konstruktioner som ”har/hade + [verb]” eller ”ska/skulle (ha) + [verb]” eller ”kommer att + [verb]”, något som gör måltexten mindre komprimerad, och därmed kanske mindre intensiv, än källtexten. (Ibland kan det förstås också förhålla sig tvärtom, att en fras låter sig uttryckas smidigare och mer komprimerat på målspråket.)

För att återkoppla till musiken: när det gäller överföringen av rent syntaktiska element, som ovanstående verbkonstruktioner till exempel, skulle man kunna dra en parallell till hur vi musiker arbetar fram en godtagbar **frasering**, hur vi jobbar med den musikaliska tolkningen på en övergripande nivå, så att musikstycket inte tappar i energi, så att det håller ihop från början till slut och lyssnaren inte förlorar intresset för musiken. Medan överföringen av den andra sortens textintensitet, de enskilda ordens valör eller laddning, skulle kunna motsvaras av musikerns arbete med ”finesser” som klangfärg och intonation, detaljer som gör att lyssnaren inte bara tror på musiken, utan till och med kan förlora sig i den.

Något mer om textens **riktning**, som jag hittills bara nämnt i förbigående, borde också tilläggas. När det gäller riktningen torde mycket hänga på det rent semantiska materialet, alltså *vad* som berättas snarare än *hur* det berättas. Olof Lagercrantz talade om pilar och spegelskärvor, om att här och där i texten placera ut information som, något förenklat uttryckt, pekar framåt eller bakåt i tiden – med andra ord förebådanden och tillbakablickar. På så vis kan en författare ladda sin text med spänning och riktning. Att överföra inslag av den här typen hör

---

<sup>12</sup> Rosenfeld, Jordan (2017). ”Hitta ditt berättarperspektiv – stor guide”. *Tidningenskriva.se*, 2017-08-23.

väl inte till en översättares största utmaningar, men att försöka zooma ut från texten och betrakta den som ett långt, obrutet musikstycke kan nog ändå vara till någon nytta; med denna bild för ögonen upptäcker vi kanske lättare de nyckelord i texten som fungerar som riktningmarkörer, och får möjligheten att måna lite extra om att tydliggöra dem för läsaren.

Textens **klang** då? Är det ens möjligt att omsätta ordet klang i textliga – visuella – termer?

Klang är ju någonting fysiskt; ja här talar vi om ljud och om ljudens beskaffenhet:

**klang** *klangen klanger*  
substantiv

- harmonisk blandning av samtidigt ljudande toner

**JFR** <sup>1</sup>ton 1

*klangfull; klangverkan; bjällerklang; röstklang; treklang; trumpetklang*  
*en klang (av NÅGOT)*

*en spröd klang; kyrkklockans klang; dörrklockans klang; instrumentens klanger; den dova klangen av hammare mot städ*

○ äv. om ren, oblandad ton

○ äv. bildligt, spec. om stilvärde eller dylikt hos ord [min understrykning]

*namnet "Paradisön" har en romantisk klang; ordet "byråkrat" har en negativ klang; ordet "privat" har dålig klang i vänsterkretsar*

○ spec. äv. (färg)nyans

*färgklang*

○ spec. äv. (förstärkande) i uttryck för glädje

*det var klang och jubel på Arlanda när OS-hjältarna kom hem*

○ äv. som ljudhärmande beskrivning el. utrop

*klingslikklang*

*klang i glaset!*

belagt sedan 1430–50 (Hertig Fredrik av Normandie); fornsvenska *klang*;  
av lågtyska *klank*, tyska *Klang* med samma betydelse; till <sup>2</sup>*klunga*<sup>13</sup>

Men ordet kan också användas metaforiskt, (som det understrukna partiet ovan visar), och även om en googlesökning på ”textens klang” i skrivande stund endast genererar 9 (!) träffar, vill jag ändå tro att ordet *klang* kan vara användbart som beskrivande term för inte bara talad, utan också skriven, text. Jag skulle dock vilja utvidga användningen av ordet till att omfatta inte bara enskilda ords allmänna stilvärde, utan också något mera svårgripbart: textens hemlighetsfulla verkan på läsaren, dess lyster eller skimmer, eller temperatur om man så vill, dess över- eller underordiska röst. Och precis som vi musiker genom åren finkalibrerar vår hörsel och arbetar upp ett om inte absolut så åtminstone relativt gehör (be en orkestermusiker blunda och föreställa sig oboen spela sitt a, den ton hela orkestern stämmer efter; musikern kommer med stor sannolikhet att kunna sjunga tonen för dig), på samma sätt kalibrerar

---

<sup>13</sup> Svensk ordbok (2021). *Klang*.

kanske en översättare efter hand sitt textgehör, så att hen är förmögen att uppfatta, känna, denna klang, denna hemliga *timbre*.



### *Interludium – med öron känsliga för text*

Apropå textgehör: så subjektiv vår uppfattning av text ändå är. En av mina kurskamrater ser alliterationer, ljudupprepningar, överallt i de texter hon läser. Jag känner mig skumögd, eller åtminstone okänslig, i jämförelse. Hennes sätt att se höra text får mig att tänka på synestetikerna, hos vilka en hopkoppling av sinnesorganen äger rum, sinnliga kopplingar som får färger eller toner att stiga upp ur texten när deras blick faller på bokstäverna. En vacker tanke, detta att baksidan skulle glöda av små öar av färg eller ljud – osynliga och hemliga för alla oss andra, också för författaren.

Desto oftare är det just författarens subtila stilgrepp som går översättaren förbi. Erik Andersson, (ny)översättare av trilogin *Ringarnas herre* (*The lord of the rings*), får under redigeringsarbetet en kommentar från en korrekturläsare som kan sin Tolkien. Korrekturläsaren påpekar att Tom Bombadils repliker i källtexten är skrivna på vers. ”Ah, det var alltså därför jag hade så svårt att få någon rätsida på dem”, konstaterar Andersson i sin översättardagbok. Men textens musik har ändå talat till honom, utan att han varit medveten om det. Han fortsätter: ”Nu drar jag ut Bombadils repliker och ställer upp dem i versform. Ja, där finns en rytm; och jag märker att jag faktiskt har följt den ibland, omedvetet.”<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Andersson, Erik (2007). *Översättarens anmärkningar: dagbok från arbetet med Ringarnas herre*. Stockholm: Norstedt, s. 72.

## *Det flödiga översättandet*

Idag översätter jag från två språk. Dels engelska, ett språk jag kan ungefär som alla andra svenskar i min generation kan engelska – genom skolgång, populärkultur, kurslitteratur och så vidare, liksom genom att jag, som så många andra svenskar (inte bara i min generation), tillbringat något år i London. Engelska har också varit det källspråk jag arbetat med under min utbildning på HDK Valand. Men jag översätter också från ungerska, ett språk jag tillgodogjort mig som vuxen, genom universitetsstudier, av nyfikenhet och i ett försök att närma mig mina rötter. Och ungerskan har blivit det språk jag har översatt mest från; det är som översättare från ungerska jag fått de flesta av mina professionella uppdrag.

Under mina två år på Valand har jag arbetat parallellt med översättning av texter från både engelska och ungerska: dels med arbetstexter till Valand, av de två engelskspråkiga författare jag tidigare nämnt, dels skönlitteratur av inte mindre än fyra olika ungerska författare. Härigenom har jag haft möjligheten att undersöka och jämföra hur min intuitiva översättningsprocess sett ut när jag jobbat från olika språk och med olika författare.

Som väntat fann jag att processen skiljer sig åt en smula, framför allt när det gäller hur snabbt jag översätter (av det enkla skälet att jag måste slå upp fler ord från ungerskan, och så gott som alltid modellera om meningarna en hel del). Jag upplever översättandet från engelska som mer mekaniskt; jag översätter i steg: först en fas där jag ”skriver över”/överför texten till svenska, ibland närmast kalkerar den, med uppehåll för att slå upp ord, söka information etc. Därefter följer en fas då jag distanserar mig från källtexten och jobbar med måltexten, letar efter de rätta synonymerna och idiomerna, hittar rätt flöde och rytm, läser texten högt. Det är ofta i detta skede känslan av flow<sup>15</sup> börjar infinna sig.

---

<sup>15</sup> Här kan det vara på sin plats med en kortfattad definition av begreppet *flow*. Det myntades av psykologen och forskaren Mihály Csíkszentmihályi (1934–2021), som ägnade större delen av sitt liv åt att undersöka lycka, kreativitet och vad han kallar ”den optimala upplevelsens psykologi”. Csíkszentmihályi fann att människor var som lyckligast när de befann sig i ett tillstånd av djup koncentration, alltså när de var fullständigt absorberade av det de sysslade med. ”[V]i [har] alla upplevt ögonblick där vi i stället för att känna oss styrda av namnlösa krafter upplever hur vi själva har kontroll över våra handlingar, hur vi själva formar vårt öde. Under de sällsynta tillfällena när detta inträffar har vi en känsla av upprymdhet, en djup känsla av glädje som vi länge minns med värme och som i vårt minne blir ett exempel på hur livet bör vara. Det är detta vi syftar på med begreppet optimal upplevelse.” skriver han i sin bok *Flow: den optimala upplevelsens psykologi* (1992), s. 19. Csíkszentmihályi poängterar att denna ”optimala upplevelse” sällan uppnås i ett passivt tillstånd, tvärtom är den ofta förknippad med ansträngning. ”De bästa ögonblicken inträffar vanligen när en människa tänjer sin kropp och själ till det yttersta i en medveten ansträngning för att åstadkomma någonting svårt och eftersträvarsvärt. Den optimala upplevelsen är därför någonting som vi själva får att hända.” skriver han. (Csíkszentmihályi (1992), s. 20.)

När jag översätter från ungerska hamnar jag betydligt oftare i frågeställningen av typen: *Förstår jag det här? Har jag tillräckliga bakgrundskunskaper för att tillgodogöra mig hela bilden? Finns här kulturella referenser jag måste förhålla mig till? Finns här litterära syftningar jag riskerar att missa? Vad väcker namnet "Konor" för associationer hos en ungersk läsare? Vilket pronomen borde jag använda i den här novellen – han, hon eller kanske hen?*<sup>16</sup> Frågorna ligger, upplever jag, oftare på en strukturell och övergripande nivå, medan jag känner mig något friare i fråga om form och stil.

Att tvingas ner i skriv- och tanketempo, som när jag översätter från ungerska – vad gör det med måltexten? Gör det långsammare arbetstempot min översättning "bättre" eller "sämre"? Den brist på flow som jag ofta upplever när det går långsamt, är den nödvändigtvis av ondo? Kommer jag kanske till och med källtexten närmare när jag tvingas dissekera den?

Eller går jag egentligen igenom precis samma faser i mitt arbete med ungerskan som engelskan, fast i en annan ordning? Och upplever jag kanske, på andra sätt, ett större mått av flow när jag översätter från ungerska? Jag har kapitulerat inför det faktum att svenskan och ungerskan är så väsensskilda, att jag för det mesta måste möblera om i meningarna på ett närmast våldsamt sätt, att det på grund av språkens sinsemellan mycket olika syntax inte riktigt går att återge källtextens rytm (*eller går det?*), att jag måste riva textbygget och bygga upp det igen, ordsten för ordsten, om min måltext inte ska bli fullständigt obegriplig. Här får jag den frihet som gör att jag stundtals kan känna mig som en författare, att jag får måla fram texten på mitt eget vis.

När jag översätter från engelska känner jag mig på ett helt annat sätt övervakad. Där finns förstås hela högen av översättningsteoretiker som lurar i bakgrunden, de många översättningsstrategier som kan (*bör?*) tas i beaktande, ja och så alla mer erfarna översättare som

---

<sup>16</sup> Där svenskan numera kan laborera med både **han**, **hon** och **hen** har ungerskan endast ett enda, könsneutralt, pronomen – *ő*. Ett faktum som orsakade en del huvudbry under en av mina senaste översättningar (en modern sagoantologi), när berättelsen om ett rådjur som fötts i fel kropp skulle överföras till svenska. Borde jag referera till protagonisten som "hon" (djuret hade ju trots allt fötts som hind), "han" (det identifierar ju sig självt som bock) eller kanske "hen" (detta pronomen är ju utan tvekan det mest källspråkstroga)? Ett intressant grammatiskt-etiskt problem, som utmynnade i beslutet att välja ordet "han". Här ville jag vara lojal både mot sagans huvudperson ("hon" måste därmed anses uteslutet) och mot sagans språkliga premisser och vad den vill kommunicera. Ungerskans enda pronomen är neutralt och sänder inte ut några signaler. Det är också välsignat och fördömt hemlighetsfullt, det avslöjar ingenting om bärarens kön(sidentitet) – kontexten är allt. Svenskans *hen* är ännu inte där, dessutom bär det, till skillnad från *ő*, på flera betydelser – det kan signalera hos användaren såväl en ovilja att *avslöja* bärarens kön, att könet *inte är definierat* eller att det varken rör sig om en "han" eller en "hon" utan om ett s.k. tredje kön. Dessutom har *hen* (tyvärr) ännu inte hunnit etablera sig så väl i svenskan att det kan betraktas som fullständigt neutralt. Skulle jag alltså välja att använda detta pronomen i min översättning hade det öppnat för helt nya tolkningar av måltexten, tolkningar som på sätt och vis gått stick i stäv med källtextens tema: att känna sig som en "han" men betraktas som en "hon".

vet hur slipstenen skall dras, alla de där som kan-engelska mycket-bättre-än-jag, och som skulle kunna syna min text. Naturligtvis gör jag fler misstag när jag översätter från ungerska. *Men de syns mindre.*

Och så har vi ju anglicismspöket, ständigt viftande med sitt röda skynke: *Se upp för mig!* Gör jag bort mig nu, om jag är alltför trogen mot min källtext? Det eviga balanserandet.

Och själva motsatsen till flow: när man inte hittar rätt ord, eller fastnar i det syntaktiska och måste formulera om, stanna upp, ta en omväg – om så bara för att slippa konstruktioner som i talad form skulle låta normala men som i skrift ser rent anskrämliga ut, kanske *det det*, eller *var var*, som i:

*Var det det du tänkte på?*

eller

*Var var hon någonstans?*

”Det flödiga översättandet” (att översätta i ett tillstånd av flow) är väl för övrigt inte bara avhängigt textens svårighetsgrad och känslan av kontroll över den, utan även yttre (och inre) omständigheter såsom tidspress, hur engagerad man känner sig i källtexten, allmän hälsostatus, fysisk och psykisk dagsform och så vidare.

## *Det flödiga översättandet II – förskjutningar*

Sedan har vi ju den där känslan av flow som infinner sig när vi tycker oss ha funnit *den rätta formuleringen*.

Men när ”den rätta formuleringen” innebär en förskjutning av det som faktiskt står där, svart på vitt, på källspråket, och man börjar förklara och försvara för sig själv varför man ändå vill behålla denna ”rätta formulering”: för att den *känns bra*, för att den är *elegantare* eller *smidigare* eller kanske *snärtigare*, ja helt enkelt *ser bättre ut* än vad där annars skulle stå, trots att man i och med detta gör sig skyldig till det oförlåtliga, den despotiska akt som det (ju) innebär att *ta texten i egna händer*, att *ta sig friheter* med den, att *ta över* den, att för en stund glömma sin roll som språkrör och bli berättare, allsmäktig berättare, att falla för den ständigt närvarande frestelsen/synden att *göra om*, *förbättra* och *göra texten till sin egen*.

Översättaren är en narcissist, menar poeten och översättaren Rosmarie Waldrop. Den förtärande avundsjukan på ursprungsverket får henne att vilja göra verket till sitt, till varje pris, ja till priset av dess förstörelse. ”Vad värre är:” skriver hon, ”jag njuter av att förstöra verket just för att det betyder att jag gör det till mitt.”<sup>17</sup> Också översättaren Inger Johansson talar om ägandebehovet och om begäret att 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 självförhävelse, ett oresonligt anspråk, en visshet om att texten borde kunna, kan, ska, måste bli min.”<sup>18</sup>

Balanserandet mellan lusten att härska över språket och den underdåniga respekten för ursprungsverket och dess författare. Den storvulna skaparimpulsen inom oss som excellerar när det gäller att finna förklaringar och ursäkter till våra avsteg från den ”trogna” översättningen:

Eftersom vara rätt och kännas rätt väger lika tungt i litterär översättning försvagas betydelsen hos rätt till inte fel.<sup>19</sup>

Så flow kan nog också vara farligt, åtminstone ur ett trohetsperspektiv.

---

<sup>17</sup> Waldrop, Rosmarie (2014), ”Demiurgens glädje”, *Med andra ord. Tidskrift om litterär översättning*, nr 78, s. 10.

<sup>18</sup> Johansson, Inger. *OBS – Tema översättning: Begäret att översätta*. Stockholm: Sveriges Radio P1. 15 feb 2016

<sup>19</sup> Hjalte, Jens (2017). *Något är mig med hand på penna* (Examensarbete i litterär översättning). Göteborg: Akademin Valand, Göteborgs universitet, s. 18.

## *Interludium II – syfte, funktion, kontext*

Valthornet är ett instrument med ett jämförelsevis stort register. Vad betyder det? Jo, att man på detta instrument kan spela från ”mycket lågt” till ”mycket högt” – i praktiken ett omfång på tre och en halv till fyra oktaver. Tekniken skiljer sig en hel del åt när man spelar de låga (läs mörka) tonerna och när man spelar de höga (läs ljusa). Så även klangen.

För att hålla igång mitt låga register brukar jag spela etyder. Dessa etyder är egentligen skrivna för trombon. Trombonen är också ett brassinstrument, och det liknar valthornet en hel del. (Som norska liknar svenska ungefär). Både horn och trombon består strängt taget av ett långt rör. Röret är ungefär lika långt på bägge instrumenten, fast i hornröret ligger det så kallade melodiska (sångbara) registret lite högre upp i naturtonserien än i trombonröret. Alltså hamnar jag, då jag spelar mina trombonetyder utan att transponera dem, i ett lägre, och därmed mindre melodiskt, register. Ett slags basregister. Och det är ju också hela poängen med att spela de här etydena på ett valthorn.

För en trombonist hade syftet varit ett annat.

Förresten var de där etydena från början sånger. Transkriberade sånger. Så egentligen är de inte skrivna för trombon heller. De komponerades på 1800-talet av en italiensk sångpedagog vid namn Marco Giulio Bordogni. Kanske lever de här melodierna kvar idag främst av den anledningen att en massa trombonister – och en och annan hornist – står och spelar dem i övningsrummet?

\*

Översättaretyder – vad skulle det kunna vara? Hur vässar man sin språkliga hantverksskicklighet, hur väcker man hjärnan till liv om morgonen – hur *övar* man som översättare? En halvtimmes brottning med rimmad vers före niokaffet? Studier av betrodda förebilder; aktiv parallellläsning av goda käll- och måltexter, som inspiration, i syfte att befria tanken, väcka nya idéer? Eget kreativt skrivande? Dagboksanteckningar? Regelbundna djupdykningar i ordboken (*autogami* – *avdelningsdirektör*)? En stunds tidningsläsande eller radiolyssnande på källspråket över lunchlådan?

## ***Kognitivt kaos***

I övningen finns det mekaniska elementet, upprepningen: danandet av kroppen, byggandet av synapserna, härdandet av musklerna. Det är något som sker *efter* allt det där, något som kan resultera i någonting bra, när man till slut låter kroppen sköta sitt utan att medvetet styra den, när man arbetar intuitivt – vare sig det nu är med text eller musik. Poesiöversättaren John Swedenmark har beskrivit hur han arbetar med ett slags ”emotionell balansräkning” (andra skulle kanske kalla det en kompensatorisk strategi) för ögonen, hur han *instinktivt* söker efter element att tillföra översättningen, element som kan öka dess känslomässiga densitet, så att den inte ska lida av ”ett underskott på känslor och stämningar”<sup>20</sup>. Att plocka ur egen fatabur, kallar han det. Fataburen är översättarens inre skafferi, där allt möjligt av idiom och mustiga uttryck och ord som sjunger och luktar och låter ligger lagrade i väntan på att sätta piff på måltexten. Textmåltiden. Men anrättningen måste kryddas med omsorg, låter han förstå, det går inte att gräva i hyllorna helt urskillningslöst, då kan det uppstå monster – ankor med horn och snabel till exempel. Swedenmark vill inte uppmana folk att börja *hitta på* när de översätter.

Jens Hjalte, översättare och tidigare Valand-student, verkar ha tagit intryck av Swedenmarks text, och själv drabbats av oron för att skapa monster (fullt begripligt – hur ska vi veta när våra kreativa infall är geniala och när de bara är ”för mycket” eller rentav obegripliga?): ”Mina exempel *nyfikenhetsbetygelser*, *brådförälskade lyckosatar* och *vulkansyren* är absurda och orealistiska, jag vill inte ha dem, fastän det var de som kom först, att som översättare plocka ur egen fatabur innebär alltid en risk för kognitivt kaos”, skriver han.<sup>21</sup>

”Kognitivt kaos” är också ett Swedenmarkskt uttryck. Det ska, om jag uppfattar saken rätt, uttrycka känslan hos läsaren av en måltext, i vilken man alltför pliktstroget översatt ett metaforiskt uttryck (som till exempel ”i egen fatabur”), så att det på målspråket blivit om inte totalt obegripligt så åtminstone oidiomatiskt eller klumpigt eller grällt eller helt enkelt bara sticker ut för mycket. När de där språkligt färgstarka uttrycken dyker upp i källtexten och inte går att ersätta utan en viss känslomässig förlust arbetar Swedenmark alltså kompensatoriskt, med att på andra ställen i texten föra in känslor och stämningar, så att resultatet – måltexten *i sin helhet* – ska väga lika tungt som källtexten. Den här kompensatoriska strategin sker i form

---

<sup>20</sup> Swedenmark, John (2008). ”Ur egen fatabur”, i Kleberg, L. (Red.) *Konsten att översätta [Elektronisk resurs] Föreläsningar 1998–2008*. (1). Huddinge: Södertörns högskola, s. 188.

<sup>21</sup> Hjalte (2017), s. 13.

av *tillägg*. Och arbetet med att hitta dessa tillägg verkar alltså för Swedenmarks del ske instinktivt.

Nu kan man ju dra det hela till sin spets och hävda att *alla* översättningsbeslut på sätt och vis är instinktiva. Jag tror att Swedenmark beskriver vad jag själv var inne på tidigare: den inlärd och automatiserade kunskapen/färdigheten – det att lära sig och sedan glömma, och sedan upptäcka på nytt något som redan fanns där inne i hjärnan, eller handen, eller kanske embouchyren, att upptäcka det på nytt och uppleva det som en instinktiv process, något intuitivt, ett slags spontant skapande. Vilket det ju också är. Åtminstone i våra ögon.

Den brittiske översättaren Len Rix har jämfört översättarens arbete med konsertpianistens. Utöver stora tekniska färdigheter krävs av interpreten en själslig mognad, en djup förståelse för tonsättaren, liksom för verkets ”kärna”. Att ge sig på att tolka en sonat av Chopin eller Beethoven är en överväldigande uppgift, en övning i självförsakelse, menar han:

It is not enough to play the notes accurately and in the correct order. There are the ever-changing dynamics of phrasing, the subtle variations of mood and tone, the steadily evolving shape of the piece, and the elusive emotion at the heart of it to be carefully teased out – all of which have parallels in a serious work of literature. It is a task to be approached with awe and humility, with openness and reverence, an act of almost complete self-surrender. It is a feature of great art that it never draws attention to itself, and that is certainly true of translation.<sup>22</sup>

Det räcker inte att spela rätt toner, inte ens om man sätter dem i rätt ordning. Eller, som Swedenmark uttrycker det: Det räcker inte att bara följa receptet.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Good, Owen (2020) ”Len Rix: Magda Szabó inspires deep trust, even as she wrenches the heart”. *Hlo.hu – Hungarian Literature Online*, 2020-01-31.

<sup>23</sup> Swedenmark (2008), s. 186.



## *Fördjupade studier i precis vad som helst*

Hur hittar då en översättare sitt flow? Hur får vi texten att sjunga? Olof Lagercrantz har beskrivit hur han tidigt insåg sambandet mellan sin förmåga att skriva och sin kunskap om det behandlade ämnet:

En gång, då jag i flera år dagligen läst Dantes Den Gudomliga Komedin och redan skrivit hälften av en bok om diktverket, skrev jag ett helt kapitel i ett tillstånd till hälften i trance. Det var som hade jag inom mig en vätska vilken mättats och nått sitt förvandlingsögonblick. Kristaller fälldes ut i enlighet med en i ämnet innesluten lag. Men sådant är sällsynt.<sup>24</sup>

Ju djupare kunskaper du har i ämnet, desto säkrare torde din översättning bli. Men också, tydligen, om man får luta sig mot Lagercrantz: ju mer grundad du är i textens sammanhang, desto flödigare blir ditt språk. Så kanske går vägen till ett skapande i flow genom djup förståelse och kunskap.

Det är kanske inte konstigare än att man som musiker under perioder av intensivt och genomtänkt övande på sitt instrument förmår spela bättre, det vill säga med större frihet och en rikare palett (i fråga om nyanser, klangfärg, rytm och intonation), liksom att man (om man råkar vara orkestermusiker) under perioder av regelbundet samspel med andra kan uppleva i en bättre ”timing”, känna att man är ett med ensemblen, att kontakten med dirigent och medmusiker sker på ett intuitivt och självklart vis, grundad i kroppen och utan aktiv analys – det vill säga att analysen sker undermedvetet och ansträngningslöst (antennerna är utfällda, för att dra till med ännu en metafor) – medan det under perioder av alltför lite ensemblespel blir svårare att få alla dessa aspekter av musicerandet att fungera. Handens tysta kunskap<sup>25</sup> blir ju så fruktansvärt tydlig när det gäller att manövrera ett musikinstrument, då det ju är oskiljbart från kroppen, från de hundratals små muskler som måste samarbeta: det är ögats, örats, läpparnas, fingrarnas, diafragmans tysta kunskap som aktiveras och samverkar när du spelar, detta går inte att bortse ifrån, och du påminns varje dag, varje minut du umgås med ditt instrument om att det är *din egen kropp* som utför arbetet.

---

<sup>24</sup> Lagercrantz, Olof (1985). *Om konsten att läsa och skriva*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

<sup>25</sup> Begreppet ”tyst kunskap” (”tacit knowlegde”) myntades på 1960-talet av forskaren och universalgeniet Michael Polanyi. Det kan användas för att beteckna sådana kunskaper som inte nödvändigtvis går att analysera eller förklara med ord, som till exempel förmågan att cykla eller spela ett musikinstrument.

Föreställningen om att det inspirerande skapandet (ett skapande i flow) förutsätter att man ger sig ut på okända vatten, släpper kontrollen, går på sätt och vis stick i stäv med Lagercrantz tanke. Den gränsar ju till idén om att ”för mycket kunskap” skulle vara en bromskloss för inspirationen, att det spontana (naiva/primitiva) skapandet skulle vara genuinare och mer autentiskt – en idé med rötter i romantiken. Här ställs känsla mot förnuft, intuition mot logik. Romantikens tankar om naturbegåvningen och geniet lever ännu kvar inom konsterna. Inte minst på konstmusikens område läggs än idag stort fokus på talang. Man glömmer gärna de övriga t:na – träning, tålmod och timmar –, vilka tillsammans trumfar all eventuell talang när det gäller att nå konstnärliga resultat. Miljöaspekten är inte heller att förakta, oavsett det nu handlar om musicerande eller läsning.

Också på litteraturfältet kan man stöta på det här tankesättet. Skrivarkurser betraktas inte sällan med skepsis eller nedlåtenhet, och i översättarkretsar kan man få höra åsikter som: *Inte kan man lära sig att översätta i en skola!* En kollega som då det begav sig bodde i London och just påbörjat sin masterutbildning i översättning mötte vid ett tillfälle en etablerad översättare på en fest. Hon frågade var vederbörande hade studerat och hur hon hade fått in en fot i branschen och fick följande svar, ackompanjerat av en dräpande blick: ”Well, some people just got it. Some people don’t.”

Att på det här viset kokettera med att man ”minsann inte har någon översättarutbildning” (underförstått att man måste vara något av en språklig naturbegåvning) är inte alldeles ovanligt idag. Därmed inte sagt att det inte finns olika vägar till vårt yrke, och att översättarutbildningarna inte kräver tämligen djupa förkunskaper. Samma jargong florerar för övrigt inom populärmusiken, åtminstone inom vissa genrer. Här ska du helst ha tagit dig fram på egen hand, inte gått någon musikhögskola. Uppfattningen att utbildning skulle kunna döda det personliga uttrycket – eller kanske rentav inspirationen – hänger sig kvar.

I en intervju med Författarförbundets översättarsektion får översättaren Alan Asaid frågan: *Läser du igenom originalet innan du sätter igång med arbetet?*

Asaids svar är intressant och knyter an både till flow och till musik. Men det snuddar också vid idén om att det inspirerade skapandet kan kvävas av för stora förkunskaper:

Dikter: ofta, prosa: sällan. Somliga verk fordrar ett nära umgänge under längre tid, andra är det kanske bättre att handha mer fjärrmat. Visserligen kan det vara rimligt att känna till terrängen, innan man ger sig av. Samtidigt uppstår frågan vad vägen är värd om där inte

finns något att upptäcka. I åtminstone diktöversättning kan man också erfara en intuitiv aspekt, med drag av musikalisk spåning, en första genomspelning, som manne går förlorad (eller än värre: ersätts av stumhet, en upplevd oförmåga att ”få till det”), om man på förhand blir alltför intim med kartan, partituret.<sup>26</sup>

Många är de översättare som, likt Asaid, uppger att de inte läser igenom boken de ska översätta innan de sätter igång med arbetet, för att ”ha någonting kvar att upptäcka”, eller ”för att inte förlora intresset för texten”.

Vad säger det om vår rädsla för att tappa styrfart, för att hamna i det mekaniska, för att *ha tråkigt*?

Vad säger det om tilliten till vår egen förmåga?

---

<sup>26</sup> Översättarsektionen i Sveriges Författarförbund (2021). *Översättarsektionen/Månadens översättare*. Hämtad 2021-11-04, från <https://oversattarsektionen.se/manadens-oversattare/alan-asaid>

## ***Musicerande och översättning – en avslutande reflektion***

*Lyssnar du på musik när du översätter?* Så lyder en annan av de frågor som Översättarsektionen ställer till ”månadens översättare”.

Jag läser de olika översättarnas olika svar, och tänker för egen del: *Hur skulle det gå till?* Vad skulle det göra med min översättning om jag blev så till den grad känslomässigt engagerad när jag satt där och skrev, om jag lät mig dras med av musiken? Skulle jag inte fullständigt tappa koncentrationen? Musiken är grundad i min kropp, en fysisk upplevelse. Medan skrivandet är framför allt en intellektuell övning – den stela nacken och de domnande händerna till trots. Den med musicerandet jämförbara *kicken* dyker i allmänhet upp först mot slutet av skrivprocessen, då jag läser igenom, i rätt tempo, långa sjok av så gott som färdig text. Först då framträder måltextens rytm, tempo och klang ordentligt. Först i det flödiga läsandet börjar det kännas lite grann som att spela.

Men kanske finns här mer att upptäcka. Kanske borde jag börja lyssna på musik medan jag översätter. Kanske skulle ett passivt musiklyssnande påverka synapserna på något vis, kanske kunde musiken föra tanken och handen i nya kreativa riktningar.

Eller så är tonbyggandet och ordbyggandet, oaktat de likheter de båda processerna uppvisar, trots allt disparata handlingar – oförenliga i praktiskt hänseende.

## ***Epilog (coda)***

I skrivande stund översätter jag en sagobok. Det är bland det roligaste jag gjort; nästan varje dag upplever jag hur mitt arbete präglas av flow. Om och om igen får jag gräva i min inre barnboksvokabulär, bland fraser som ”det var en gång” och ”snipp snapp snut, så var sagan slut”, bland arketyper i form av prinsar, prinsessor, styvmödrar och riddare, bland häxor, björnar, älvor, feer ... Det känns välbekant, självklart och underbart. Det känns som om jag *vet hur den här texten ska låta.*

Som om den ~~skriver~~ sjunger sig själv genom min hand.

## REFERENSER:

Andersson, Erik (2007). *Översättarens anmärkningar: dagbok från arbetet med Ringarnas herre*. Stockholm: Norstedt.

Barry, Kevin (2012). *Dark Lies the Island*. London: Jonathan Cape.

Borlid, Jan Erik. *OBS – Tema översättning: Begäret att översätta* (radioprogram). Stockholm: Sveriges Radio P1. 17 februari 2016. <https://sverigesradio.se/avsnitt/690510>

Csikszentmihályi, Mihály (1992). *Flow: den optimala upplevelsens psykologi*. Stockholm: Natur och kultur. Översättning: Göran Grip.

Forssell, Jonas (2015). *Textens transfigurationer [Elektronisk resurs]* (konstnärlig doktorsavhandling). Stockholm; Lund: Stockholms konstnärliga högskola; Konstnärliga fakulteten vid Lunds universitet. Tillgänglig: <https://lucris.lub.lu.se/ws/files/5930028/7964771.pdf>

Good, Owen (2020). ”Len Rix: Magda Szabó inspires deep trust, even as she wrenches the heart”. *Hlo.hu – Hungarian Literature Online*, 2020-01-31.

Hjälte, Jens (2017). *Något är mig med hand på penna* (Examensarbete i litterär översättning). Göteborg: Akademin Valand, Göteborgs universitet.

Jacobs, Arthur (1975). *Prismas nya musiklexikon*. Stockholm: Prisma.

Johansson, Inger. *OBS – Tema översättning: Begäret att översätta* (radioprogram). Stockholm: Sveriges Radio P1. 15 februari 2016. <https://sverigesradio.se/avsnitt/690097>

Lagercrantz, Olof (1985). *Om konsten att läsa och skriva*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Leo, Forrest (2016). *The Gentleman*. USA: Penguin USA.

Polanyi, Michael (1967). *The tacit dimension*. London: Routledge.

Rosenfeld, Jordan (2017). ”Hitta ditt berättarperspektiv – stor guide”. *Tidningenskriva.se*, 2017-08-23. Tillgänglig: <https://tidningenskriva.se/guide/berattarperspektiv/>

*Svensk ordbok* (2021). Stockholm: Svenska Akademien. Tillgänglig: <https://svenska.se/so>

Swedenmark, John (2008). ”Ur egen fatatur”, i Kleberg, L. (Red.) *Konsten att översätta [Elektronisk resurs] Föreläsningar 1998–2008*. (1). Huddinge: Södertörns högskola.

Waldrop, Rosmarie (2014). "Demiurgens glädje". *Med andra ord. Tidskrift om litterär översättning*, nr 78, s. 10–15. Översättning: Niclas Nilsson.

Wood, James (2018). "Lost in (mis)translation? English take on Korean novel has critics up in arms". *The Guardian*. Hämtad 2021-11-02, <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2018/jan/15/lost-in-mistranslation-english-take-on-korean-novel-has-critics-up-in-arms>

Översättarsektionen i Sveriges Författarförbund (2021). *Översättarsektionen/Månadens översättare*. Hämtad 2021-11-04, från <https://oversattarsektionen.se/manadens-oversattare>