

När kontakt genom tolk skapade ett stockholmssyndrom

Översättning i och av Ann Patchetts roman *Bel Canto*

Cecilia Alvstad

Abstract

This text is about translation shifts in the Swedish translation of Ann Patchett's (2001) novel *Bel Canto* and about one of the novel's most salient characters, the interpreter Gen Watanabe. The aim is to show that some of the stylistic and semantic shifts that appear in the Swedish translation have pragmatic (functional) consequences for how the translated text may be perceived by hypothetical target text readers as compared to hypothetical source text readers. The discussion is carried out in light of the portrayal of the interpreter in the novel, who, as the action of the novel proceeds, chooses to put bodily matters such as the safety of his employer and himself, love, sex and food-intake ahead of the interpreter's code of conduct.

Keywords: semantic shifts, stylistic shifts, literary translation, the body in translation

Denna text handlar om tolken Gen Watanabe i Ann Patchetts roman *Bel Canto*, samt om stilistiska och semantiska förskjutningar i den svenska översättningen av romanen.¹ Textens syfte är att – i ljus av romanens gestaltning av tolken – diskutera några av de stilistiska och semantiska förskjutningar som förekommer i den svenska översättningen av romanen, samt att visa på några pragmatiska konsekvenser dessa förskjutningar får när det gäller de sinnesintryck och bilder en hypotetisk läsare av måltexten kan skapa vid läsning av texten. Totalt analyseras tio korta passager som har det gemensamt att översättaren som översätter med fördel kan nyttja kunskaper och erfarenheter som ligger utanför de rent språkliga, så som kontakt med den egna kroppen, förnimmelse av känslomässiga reaktioner, samt analytisk slutledningsförmåga.

Texten tillägnas Cecilia Wadensjö professor i tolkning och översättning vid Stockholms universitet. Att romanen *Bel Canto* gestaltar en tolk är en

¹ *Förskjutningar* är en svensk översättning av den engelska översättningsvetenskapliga termen *translation shifts* som myntades av John C Catford 1965.

av orsakerna till att jag valt att arbeta med just denna roman i detta sammanhang. Även om Gen Watanabe är en fiktiv gestalt, kan hans agerande i romanen stå som exempel för något som Cecilia Wadensjö har skrivit om i diverse sammanhang: att tolkar är människor som använder andra kunskaper än språkkunskaper i sitt arbete och alltså inte är en *maskin* eller en *kanal* genom vilka språkliga yttranden passerar opåverkade. Exempelvis skriver Wadensjö i en aktuell kunskapsöversikt om tolkfunktionen i asylprocessen tillsammans med sina medförfattare Rehnberg och Nikolaidou att tolkar är ”tolkande subjekt som skapar mening av ord och uttryck utifrån sina kunskaper, erfarenhet och förväntningar” (2021 s. 25).² Tolken i *Bel Canto* hamnar oförvållat i ett utdraget gisslandrama, vilket ger upphov till en rad utmanande situationer för alla inblandade. I dess situationer visar sig inte enbart tolkens språkkunskaper utan även hans människokännedom och goda omdöme alldeles nödvändiga. Tolken som mänskligt subjekt påverkar därmed tolkningen och gestaltningen av tolken kan därmed stå som exempel för att tolken är mer än en kanal. *Bel Cantos* skildring av tolken är dessutom intressant ur en annan aspekt: alla karaktärerna påverkas starkt av gisslandramat, men tolken är den karaktär som förändras mest genom bokens gång. I boken gestaltas ett samband mellan tolkens arbete och tolkens utveckling som människa.

I analysen av de stilistiska och semantiska förskjutningarna i den svenska översättningen av *Bel Canto* kommer jag använda mig av den terminologi för analys av tolkyttrande som Wadensjö arbetat fram. I *Kontakt genom tolk* skriver Wadensjö att ”de flesta av alla tolkens yttrande i ett samtal kan analyseras som nya versioner av tidigare yttranden” (Wadensjö 1998 s. 49, Wadensjös kursivering). En skönlitterär översättning kan i analogi ses som en ny version av källtexten (något som för övrigt många som skrivit om skönlitterär översättning redan varit inne på).³ Att tolka handlar alltså inte om att översätta bokstavligt ord för ord. Hänsyn behöver till exempel tas till hur ord och uttryck brukar användas på de olika språken (Wadensjö 1998 s. 41). Wadensjö (1998 s. 42) delar upp avvikande återgivningarna i tre typer: *expanderande*, *reducerande* och *substituerande*. I de *expanderande* ges mer information än i originalyttrande och i de *reducerande* mindre. I de *substituerande* ges delvis annan information, samtidigt som all information från originalyttrandet inte är med. Wadensjö lyfter fram att såväl bokstavliga som fria översättningar kan bli väldigt

² Wadensjö, Rehnberg och Nikolaidou (2021 s. 24) refererar till Laster och Taylor 1994 när det gäller att tolken inte är en *kanal* eller en *maskin*. Till *kanalmetaforen (the conduit metaphor)* ger de Reddy 1979 som referens.

³ Mest känd i sammanhanget är kanske Jorge Luis Borges essä *Las versiones homéricas* från 1932.

”fel” (Wadensjö 1998 s. 41). Den pragmatiska funktionen går alltså inte att direkt koppla till en viss typ av lösning (Wadensjö 1998 s. 42–53). Wadensjös modell för att analysera tolkyttranden gör det möjligt att belysa det översatta yttrandets funktion jämfört med originaltextens. Även om modellen egentligen är utvecklad för tolkning och inte skönlitterär översättning är den därför relevant för min analys av de pragmatiska konsekvenser som stilistiska och semantiska förändringar den svenska översättning av *Bel Canto* har gett upphov till.

Jag har ovan lyft det faktum att *Bel Canto* handlar om en tolk som skäl till att jag valt att arbeta med just denna roman i en artikel tillägnad Cecilia. En annan orsak är att den utspelar sig i ett flerspråkigt sammanhang där det talas och sjungs på ryska, japanska, spanska, franska, engelska, italienska, tyska, tjeckiska och svenska – en uppräknning av språk till förväxling lik de Cecilias närmsta kollegor på Tolk- och översättarinstitutet vid Stockholm universitet arbetar med. En tredje orsak är *Bel Cantos* musikaliska tema. I romanen står den amerikanska operasopranen Roxanne Coss i centrum för allas uppmärksamhet, och Sankta Cecilia är ju som bekant musikens och musikernas skyddshelgon. En fjärde kontaktpunkt mellan romanen och Cecilia är Stockholmsanknytningen: i romanen blir tolken medskapare till ett stockholmssyndrom. Romanens dramatiska händelseförlopp sätts dessutom igång av ett storslaget födelsedagsfirande, och även om vi inte fyller år samma dag som bokens karaktär, så är just födelsedagsdatum något som Cecilia och jag – i tillägg till namn, språkintresse, arbetsplats, vetenskaplig disciplin, samt beundran inför knypplade spetsar – har gemensamt.

För att ge en glimt av romanen, dess gestaltning av tolken samt dess översättning till svenska diskuterar jag nedan tio passager ur boken och dess svenska översättning. Dessa är tänkta att belysa att översättaren inte bara är en kanal genom vilka ord passerar, utan att den skönlitterära översättaren liksom tolken använder andra kunskaper och erfarenheter än rena språkkunskaper i sitt arbete. Men först av allt några ord om tolken i romanen.

Tolken

Gen Watanabe förkroppsligar i romanen *Bel Canto* sinnebilderna av den perfekta tolken. Hans insats leder till att en skrämmande och våldsam gisslansituation utvecklar sig till en harmonisk samvaro i vilken gisslan och gisslantagare lever och frodas tillsammans. De börjar spela schack, laga mat, studera språk, ha operalektioner och konserter, arbeta i trädgården, spela fotboll och älska med varandra. Allt i oväntade konstella-

tioner. Eftersom få av de som befinner sig i detta gisslandrama talar samma språk möjliggörs en inte försumbar andel av dessa interaktioner av tolkens yrkeskunnande. Gen Watanabe arbetar med engelska, japanska, grekiska, franska, tyska, spanska, ryska och en rad andra språk. Han löser genom sina tolkinsatser problem kring matinförelse och matlagning. Han tolkar i förhandlingarna mellan gerillagrupperna och Röda Korsets representant från världen utanför och han förmedlar kärleksförklaringar. Allt på ett strålande sätt: "Everything Gen touched upon became a smooth surface", som Patchett (2002 s. 17) med en sensorisk metafor uttrycker det i romanen.

Touched upon är en av många språkliga vändningar i romanen som, som bjuder in läsaren att känna det som sker i handlingen i den egna kroppen. Nedan kommer jag diskutera fler exempel på passager där det i den engelska texten finns en inbjudan att förnimma texten med hjälp av kroppen. De är i denna roman intressanta eftersom tolken i romanen som en konsekvens av gisslandramat, tvingas att kliva ur det tolkuppdrag han egentligen är anställd för och börja tolka i en helt annan typ av situationer och för andra än sin egentliga uppdragsgivare. Genom utförandet av sina tolkuppdrag börjar tolken utveckla tidigare utforskade sidor av sig själv, inte minst kroppsliga sådana.

Relativt tidigt i *Bel Canto* får vi genom en tillbakablick ta del av mr Hosokawas första möte med Gen Watanabe. Gen inte bara tolkar åt mr Hosokawa, utan redan från deras första möte utför han dessutom en rad uppdrag som man i vanliga fall snarare kanske skulle förknippa med en assistent eller sekreterare. Trots det är det inte hans *närvaro* utan *brist på närvaro* som gör att mr Hosokawa uppskattar honom, Gen Watanabe är som en förlängning av mr Hosokawa själv, även kroppsligt. Redan från början talar han nämligen med mr Hosokawas egen röst. Det är i alla fall så mr Hosokawa uppfattar det:

He felt Gen would remember whatever had been forgotten. One afternoon during a private meeting concerning shipping interests, as Gen translated into Greek what he had just that moment said himself, Mr Hosokawa finally recognized the voice. Something so familiar, that's what he had thought. It was his own voice. (Patchett 2002 s. 17)

Gen Watanabe egenskaper visar sig ovärderliga när han och hans arbetsgivare tas som gisslan. Han tolkar vanligtvis det som sägs, men väljer vid behov att bryta mot denna tolketiska regel som på svenska brukar kallas för noggrannhetsprincipen för egen eller andras skull.⁴ Ett exempel på

⁴ I Sverige ger Kammarkollegiet ut skriften *God tolksed* i vilken de yrkesetiska principerna för auktoriserade tolkar beskrivs. I paragraf 19 beskrivs den s.k. noggrannhetsprincipen "Under tolkningen ska en auktoriserad tolk återge all information så exakt som möjligt"

detta är när Gen Watanabe tolkar ett samtal mellan Röda Korsets förhandlare och gerillan. När förhandlaren undrar om eventuella döda, så förstår Gen Watanabe det som en fråga till tolken, inte som en fråga som ska återges till den andra parten i tolkningssituationen. Han väljer därför att *inte* ta med frågan i tolkningsyttrandet, och besvarar istället själv frågan med en diskret huvudskakning.

Likaså bryter tolken i romanen vid väl valda tillfällen mot principen att tolka yttranden i första person singular. När gerillaledarna talar om "our people on the outside" bryter Gen Watanabe mot tolkens regel att tolka i första person, och återger det för de som är tagna gisslan som "their people on the outside" på vart och ett av de språk han tolkar till (Patchett, 2002 s. 97). På så vis markerar han för de övriga i gisslan att han fortfarande ser sig som del av den. Han tolkar åt medlemmarna i gerillan men står inte på deras sida.⁵

Ett annat tillfälle som skapar problem med att tolka i första person är när Gen Watanabe för första gången i sitt liv uttalar kärlekens tre mest speciella ord. *Jag* refererar då inte till honom själv utan till ryssen han just då tolkar åt. Att behöva uttala de orden för någon annan skapar en inre konflikt i Gen Watanabe, och det blir tydligt för läsaren att han som tolk är en människa som påverkas av de ord han yttrar å andras vägnar. Dessutom kan det ju finnas risk för missförstånd. Roxanne Coss, mottagaren av kärleksförklaringen, skulle kunna tro att jaget refererar till honom själv. Gen Watanabe löser problemet genom att bryta mot principen att tolka i första person och lägga till en diskursiv inramning: "He says, I love you" (Patchett, 2002 s. 220).

vilket i sin tur kopplas till ett avsnitt i tolkeden om att "intet förtiga, tillägga eller förändra" (s. 3). Av *God tolksed* framgår också att tolken ska tolka i första person singular, dvs. jag-form (s. 4).

⁵ Detta bryter mot paragraf 21 i *God tolksed* "När en auktoriserad tolk utför ett tolkuppdrag får denna inte företräda den ena parten inför den andra. Denna får under tolkningen inte utföra någon annan uppgift än att tolka" (s. 4). När jag i inledningen av detta stycke refererar till Gen Watanabe som "sinnbildens av den perfekta tolken" så avser jag därmed inte en tolk som juridiskt eller yrkesetiskt uppfyller de krav som ställs på en tolk, utan på en mer allmän föreställning av någon som genom sina yrkesmässiga färdigheter hjälper människor som annars inte skulle kunna förstå varandra att kommunicera. För en initierad diskussion om huruvida tolkar i vissa sammanhang ska gå ur sin tolkroll och göra annat än att översätta, och om vad som är (o)professionellt tolkbeteende hänvisas till kapitel 6 i Wadensjö, Rehnberg & Nikolaidous (2021) kunskapsöversikt.

Kyssen

Bel Canto börjar med en kyss, en stark och passionerad kyss vilken kom som en överraskning för den världsberömda lyriska sopranen Roxanne Coss. Det var en kyss som alla i rummet sedan skulle minnas. Den inträffade efter att Roxanne Coss röst tystnat och ljuset slocknat. Alla applåderade. Fransmännen och italienarna ropade ”*Brava! Brava!*”. Frågan var om pianisten hade kysst Roxanne Coss på detta sätt om rummet fortsatt att vara upplyst? Hade pianisten (som är svensk) verkligen varit så snabbtänkt att han passade på när det plötsligt blev mörkt, eller förhöll det sig egentligen som så att alla i rummet åtrådde Roxanne Coss, och att de därför föreställde sig att kyssen ägde rum? En bit in på bokens första sida beskrivs detta med följande ord (i exemplen markerar jag stilistiska och semantiska förskjutningar med fetstil):

- (1a) Or was it that **they wanted her too**, all of the men and women in the room, and so they imagined it collectively. (Patchett 2002 s. 1)
- (1b) Eller var det **vad de ville att han skulle göra**, alla män och kvinnor i salen, och därför kollektivt mindes det så? (Patchett/Sporrong 2004 s. 9)

I den engelska formuleringen kände alla begär för sångerskan, alla ville ha henne, men i den svenska nöjer sig de som är i rummet med att pianisten står för kyssandet. Den starka inlevelseförmågan hos de som hör Roxanne Coss sjunga den kvällen tonas därmed ner, den kroppsliga reaktion de får av att höra hennes röst försvinner och de förvandlas till passiva åskådare av ett drama i vilket de själva inte deltar. När karaktärernas kroppsliga reaktion inte gestaltas i den svenska texten uteblir även inbjudan till läsaren av den svenska texten att känna begäret i sin egen kropp. Med hjälp av Wadensjö's terminologi kan vi benämna denna avvikelse som substituerande återgivning i och med att den ”innehåller information som inte finns i originalet, samtidigt som viss information från originalet saknas” (Wadensjö 1998 s. 42). Yttrandet är semantiskt och syntaktiskt delvis likt, delvis olik, men det viktiga är att den hypotetiska funktionen yttrandet kan ge för läsaren av måltexten blir väldigt annorlunda än för en läsare av originalet. Läsaren av den engelska texten kan potentiellt i sin egen kropp känna det begär karaktärerna som skildras känner, men i den svenska texten finns ingen inbjudan till en sådan förkroppsligad upplevelse i läsaren.

Först i översättningen av efterföljande mening blir det på svenska tydligt att alla i rummet funderar på hur det skulle vara att kyssa den mun ur vilken den vackra rösten kom. På engelska fungerar denna mening som en

förklaring av den kyss de föreställer sig, men på grund av den semantiska förskjutningen i exempel 1b får den i den svenska texten inte samma funktion. Med Wadensjös terminologi kan vi benämna återgivningen i exempel 2 som nära.

- (2a) They were so taken by the beauty of her voice that they wanted to cover her mouth with their mouth, **drink in**. (Patchett 2002 s. 1)
- (2b) De var så tagna av skönheten i hennes röst att de ville täcka hennes mun med sin egen, **insupa den**. (Patchett/Sporrang 2004 s. 9)

Trots att den översatta meningen i exempel 2b följer källtexten nära, är exemplet (i linje med Wadensjös resonemang) avsett att visa att det därmed inte per automatik har samma funktion. Något förenklat skulle man kunna säga att 2b presenterar ny information istället för att som i 2a ge en förklaring till det som redan nämnts. Den omgivande kontexten är avgörande för att meningen i exempel 2b bär en annan pragmatisk betydelse än den i 2a. På grund av förändringen belyst genom exempel 1 är det ju först här svenska läsare får veta att alla i rummet vill kyssa sångerskan.

Märkas bör även att översättningen, om än nära, inte är helt utan avvikande nyanser. Jag har markerat orden *drink in*, som på svenska förskjuts till *insupa den*. Den svenska formuleringen kan framstå som något förvirrande eftersom *den* syntaktiskt syftar tillbaka på *mun*, men rent betydelsemässigt verkar syfta på *skönheten i hennes röst*. Detta beror på att *insupa* är ett ord som vanligtvis tar abstrakta objekt såsom atmosfär, doft, stämning, inspiration, kultur, luft och miljö, och inte sådana som fysiskt går att beröra.⁶ Ordvalet på engelska *drink in* är däremot till skillnad från *insupa* fysiskt och taktilt. Det ger en känsla av kontakt både med läpparna och det som dricks. Dess semantiska betydelse kanske bäst på svenska skulle kunna återges som en kombination av att dricka och förse sig. För att återge detta skulle man på svenska kunna använda ordet dricka, avstå från att explicitgöra objektet, samt för flytets och förståelsens skull ändra kommat till ett *och*:

- (2c) De var så tagna av skönheten i hennes röst att de ville täcka hennes mun med sin egen **och dricka** (kapitelförfattarens alternativa översättningslösning fetmarkerad)

⁶ Jag har bekräftat min språkliga intuition kring detta genom att söka fram ordbilden för *insupa* i Korp: <https://spraakbanken.gu.se/korp>.

Den substituerande återgivningen *insupa den för drink in*, kan vid första anblick synas vara en obetydlig förändring, men tillsammans med förskjutningar som den i exempel 1b bidrar den till en text som inte öppnar upp för en lika förkroppsligad läsoplevelse som den engelska gör.

Meningen i exempel 2 följs i sin tur av två meningar som avslutar romanens första stycke. Förskjutningarna jag vill uppmärksamma är markerade med fetstil:

- (3a) Maybe music could be transferred, devoured, owned. What **would it mean** to kiss **the lips** that held such a sound? (Patchett 2002 s. 1–2)
- (3b) Kanske kunde musik överföras, slukas, ägas. Vad **innebar det** att kyssa **den mun** som gav ifrån sig en sådan klang? (Patchett/ Sporrang 2004 s. 9)

Förskjutningen *would it mean* till *innebar det*, skulle kunna ses som en anpassning till ett mer naturligt svenskt sätt att uttrycka sig, men innebär två betydelseförskjutningar och kan betraktas som en substituerande återgivning. Dels förstärks intrycket av att en kyss faktiskt ägde rum och inte bara vara något som karaktärerna föreställde sig, dels öppnar det upp för att det här är en kyss som iakttas, snarare än som på engelska, föreställs som självupplevd. I sin tur skulle det kunna bjuda in till att läsaren snarare föreställer sig någon annan som agent i kyssandet än sig själv, vilket ger en betydligt mindre förkroppsligad läsoplevelse.

Att *the lips* översätts med *den mun* ger en liknande effekt. Medan det sker en utveckling i den engelska texten från *mouth* i exempel 2a till *lips* i exempel 3a, från ett mer generellt område till ett mer avgränsat, och därmed en rörelse mot högre grad av förkroppsligande av själva kyssen, används på svenska ordet *mun* både i exempel 2b och 3b, vilket gör att graden av konkretisering och närhet inte ökas succesivt. Valet av bestämd artikel istället för bestämd form på svenska, dvs. det något högtravande *den mun* istället för det mer vardagliga *munnen*, bidrar också till att kyssen blir mer abstrakt och mindre sinnlig.

Var utspelar sig romanen?

Bel Canto är en roman om opera, men den utspelar sig inte i ett operahus, utan i en villa någonstans i Sydamerika. Villan är vicepresidentens palats. Tavlor speciellt inlånade från landets nationalmuseum hänger på väggarna kvällen till ära. Den operagalna japanska företagsledaren mr Hosokawa är på plats och tillsammans med honom en mängd diplomater och andra inflytelserika personer. De har alla kommit dit under förevändningen att

fira den japanska företagsledarens ojämna födelsedag. Mr Hosokawa själv har lockats dit i syfte att få honom att bygga en fabrik. Men det verkliga skälet till att han är där är för att hans favoritsopran, Roxanne Coss, bjudits in att sjunga efter middagen. Kyssen äger därför rum i ett vardagsrum. På plats finns vice-presidentens familj, deras barnflicka, mr Hosokawa och andra inbjudna gäster, serveringspersonal samt mr Hosokawas tolk, Gen Watanabe.

Beskrivningen av rummet de befinner sig i, byggs i romanen upp med subtila medel. Det är inte förrän på sidan 9 (i den engelska pocketutgåvan) som det konkret står att de befinner sig i vicepresidentens palats, men redan på första sidan förekommer små grepp i texten som gör det möjligt för läsaren att visualisera platsen som en hemmiljö snarare än som en offentlig miljö. Romanens tredje mening lyder till exempel:

- (4a) There must have been some movement, a gesture, because every person in **the living room** would later remember a kiss (Patchett 2002 s. 1)
- (4b) Det måste ha förekommit någon rörelse, någon gest, eftersom alla som redan befann sig i **salongen** efteråt mindes en kyss (Patchett/Sporrong 2004 s. 9)

Living room signalerar bostad, något den svenska översättningen *salongen* inte gör lika tydligt. Man kan i och för sig benämna vardagsrummet i ett hus för *salong*, särskilt när det som här är fråga om vardagsrummet i ett palats, men ordvalet blir i detta sammanhang problematiskt eftersom *salong* också används för teatersalong och operasalong. Den friktion som uppstår i den engelskspråkiga texten mellan gestaltningen av det stor-slagna sångframträdandet och platsen det utspelar sig på, ett *living room*, uppstår därför i inte i den svenska texten. För svenska läsare kan det här rent av falla sig naturligt att föreställa sig rummet de befinner sig i, just som en teatersalong eftersom ett scenframträdande gestaltas och det inte finns andra medel i den svenska texten som styr läsarens perception av rummet i riktning privatbostad.

Det finns en liknande, mycket subtil, förskjutning i beskrivningen av rummet på efterföljande sida.

- (5a) What no one stopped to think about was why the candles on **every table** went out as well, perhaps at that very moment or the moment before. (Patchett 2002 s. 1)
- (5b) Vad ingen ägnade en tanke åt var frågan om varför stearinljusen på **boarden** också sloknade, kanske i samma ögonblick eller strax innan. (Patchett/Sporrong 2004 s. 9)

Skillnaden här mellan *every table* och *borden* må semantiskt sett vara mycket liten, men det är värt att lägga märke till att medan den engelska formuleringen tydligt bjuder in läsaren till att föreställa sig en mängd bord i rummet, vart och ett med stearinljus, vilket i sin tur skulle kunna stämma med en bild av en middagsbjudning, så kan den svenska formuleringen öppna upp för något helt annat. Om man som läsare av den svenska texten redan börjat skapa sig en bild av en teatersalong så kan *borden* associeras till bord på en scen, inte de bord som de gestaltade karaktärerna som lyssnar på sången själva sitter vid.

Det finns fler ytterst små förskjutningar än att *living room* blir *salong* som kan leda läsarna av den svenska texten i riktning mot att förstå sig rummet som en teatersalong snarare än ett vardagsrum.

- (6a) **They** were still applauding, each on his or her feet, still in the fullest **throes of hands slapping together, elbows up**. (Patchett 2002 s. 1)
- (6b) **Åhörarna** stod fortfarande upp, var ännu fullt upptagna av att applådera. (Patchett/Sporrong 2004 s. 9)

I exempel 6 har den sista delen av meningen på engelska ingen motsvarighet på svenska och därmed har vi att göra med en reducerande återgivning. På både engelska så står de som lyssnar upp och applåderar, men den del av beskrivningen som fysiskt går in på hur själva handklappandet går till i den engelska texten har inte återgivits i den svenska och det gör än en gång att läsaren av den svenska texten inte får samma inbjudan som läsaren av den engelska texten att föreställa sig det som sker i den egna kroppen.

När det gäller det första ordet i exempel 6 så hör *åhörare* framförallt hemma på offentliga tillställningar, medan det deiktiska *they* behöver fyllas med innehåll av läsaren. Denna förskjutning kan klassificeras som en typ av expansion som tydliggör något som inte framkommer i originalyttrandet.

På samma boksida finns ytterligare ett exempel på ett pronomen som fylls med ett semantiskt innehåll, även det på ett sätt som kan styra läsarens föreställning av platsen mot operaföreställning på ett operahus, snarare än ett sångframträdande vid en middagsbjudning:

- (7a) **They** continued the applause. They assumed she continued the kiss. (Patchett 2002 s. 1)
- (7b) **Publiken** fortsatte att applådera. De antog att hon fortsatte sin kyss. (Patchett/Sporrong 2004 s. 10)

Den typ av små stilistiska och semantiska förskjutningar som jag har gett exempel på här kan vid en första anblick synas små och kanske obetydliga. Men om man går in och analyserar den roll lägre grad av specificering (som när *living room* blir *salong*) och högre grad av specificering (som när *they* blir *åhörarna* och *publiken*) så blir det tydligt att de svenska översättningsvalen faktiskt undergräver de litterära och språkliga grepp som gör att läsaren genom en aktiv insats kan fylla exempelvis deiktiska pronomen i texten med innehåll och därmed efterhand föreställa sig, och förändra sin föreställning av, det rum i vilken romanens intrig utspelar sig i som just ett vardagsrum i en bostad.

Hur snabbt försvann ljuset?

Allt är alltså inte tydligt och rakt beskrivet i skönlitteratur. Oklarheter, tomrum och andra typer av gåtor är grepp som bjuder in läsaren att aktivt engagera sig i läsningen.⁷ En sådan gåta i *Bel Canto* har att göra med ljuset som försvinner på bokens första sida. Här delar läsarna karaktärernas ovisshet om varför ljuset försvann. Vi återvänder till romanens första stycke, där detta beskrivs på följande sätt:

(8a) The darkness that **came on** them was startling and complete (Patchett 2002 s. 1)

(8b) Mörkret som **sänkte sig över** dem var skrämmande och totalt (Patchett/Sporrong 2004 s. 9)

Detta är första gången i romanen som det nämns att ljuset försvann. Följande är naturligtvis öppet för tolkning, men i min läsning sker detta avsevärt snabbare på engelska än på svenska. *Came on* indikerar en snabb, möjligen hotfull rörelse, medan *sänkte sig över* går långsammare och kan vara fråga om en vanlig skymning i den svenska texten. Även om det senare står klart på bägge språken att ljuset försvann hastigt (se exempel 5) kan detta försvåra möjligheterna för läsaren att lägga ihop ett och ett, och därmed försena förståelsen av att den situation karaktärerna – än så länge ovetande – befinner sig i, är ett gisslandrama.

Hur länge varar ett tandläkarbesök?

Den fetstilade förskjutningen i exempel 9 gäller längden på ett tandläkarbesök.

⁷ *Tomrum* är en översättning av receptionsetetikern Wolfgang Iasers (1978/1976) begrepp *gap/Leerstelle*.

- (9a) There were others there that night who had not heard her name, who would have said, if asked, that opera was a collection of nonsensical cat screechings, that they would much rather pass **three hours** in a dentist's chair. These were the ones who wept openly now, the ones who had been so mistaken. (Patchett 2002 s. 2)
- (9b) Det fanns också andra närvarande den kvällen, sådana som aldrig hade hört hennes namn och som, ifall de blivit tillfrågade, skulle ha sagt att opera var som marskatters skrik, de hellre skulle tillbringa **en timme** hos tandläkaren. Det var de som grät öppet nu, just de som hade misstagit sig så. (Patchett/Sporrong 2004 s. 10)

Här har källtextens tre timmar substituerats med en timme. Detta skulle kunna vara en anpassning gjord i syfte att låta tiden avspegla en mer vanlig längd på ett svenskt tandläkarbesök. Men, varar ett besök hos tandläkaren verkligen tre timmar i USA och har översättaren alltså normaliserat det till vad som är en mer vanlig tidsrymd att vara hos en tandläkare i Sverige? Den tolkningen är knappast trolig. Inte desto mindre sker det någon typ av normalisering av textens uttrycksmedel i den svenska översättningen. Formuleringen *three hours in a dentist's chair* har potential att väcka en reaktion hos läsaren, just för att ett tandläkarbesök sällan varar så länge. Den kan få de läsare som brukar lyssna på opera att känna sig invigda, eftersom tre timmar inte är en helt ovanlig längd för en opera. Genom ändringen av tidsrymden försvagas den direkta kopplingen till upplevelsen av att bevista en operaföreställning (och/eller ett tandläkarbesök), oavsett om det är något man uppfattar som njutbart eller som marskatters skrik.

Såpoperan

Gerillagruppen som ligger bakom attacken mot middagen dyker upp just där och då eftersom de har fått information om att landets president, President Masuda, skulle befinna sig där. President Masuda hade dock med kort varsel lämnat återbud. Orsaken till återbudet var att presidenten inte ville missa sitt favoritprogram på TV. Om det är mr Hosokawas stora intresse för opera som gör att han tillsammans med sin tolk och de andra gästerna på födelsedagsmiddagen blir tagna gisslan i slutet av kvällen, räddas den verkliga måltavlan för hela gisslandramat av sitt minst lika passionerade intresse för såpoporer. I romanen skildras detta på följande vis:

- (10a) There was great speculation about this decision after the evening turned bad. Was it the President's good luck? God's divine will? A tip-off, conspiracy, plot? Sadly, it was nothing so ran-

dom. The party was scheduled to begin at eight o'clock and should have lasted past midnight. The President's **soap opera** began at nine. Among the President's cabinet members and advisers it was an open secret that matters of the state could not be held Monday through Friday for one hour beginning at two in the afternoon or Tuesday evening for one hour beginning at nine. Mr Hosokawa's birthday fell on a Tuesday this year. (Patchett 2002 s. 10)

- (10b) Det spekulerades mycket kring detta beslut efter det att kvällen "förolyckats". Hade presidenten bara haft tur? Var det Guds gudomliga vilja? Ett tips, en konspiration, en komplott? Sorgligt nog var det inget så slumpmässigt. Festen skulle börja klockan åtta och skulle ha pågått till efter midnatt. Presidentens **tv-såpa** började klockan nio. Det var en offentlig hemlighet bland presidentens kabinetsmedlemmar och rådgivare att inga statsangelägenheter kunde avhandlas mellan klockan två och tre på eftermiddagen från måndag till fredag eller på tisdagkvällar mellan klockan nio och tio. Mr Hosokawas födelsedag inföll detta år på en tisdag. (Patchett/Sporrong 2004 s. 19–20)

Återgivningen av *soap opera* med *tv-såpa* kan semantiskt betraktas som väldigt nära. Men märkas bör att även om det inte finns någon egentlig betydelseförskjutning, innebär det svenska ordvalet en förskjutning om man ser till romanen i dess helhet. Det som förskjuts är kopplingen på lexikal nivå mellan mr Hosokawas stora intresse för opera och president Masudas för såpopera. Det är naturligtvis ändå möjligt för läsare att koppla ihop dessa två mäns drivkrafter, men i och med att ordet *opera* inte dyker upp i såpoperasammanhanget i den svenska översättningen så försvagas kopplingen avsevärt. En alternativ översättningslösning hade här varit att använda det på svenska mer etablerade ordet *såpopera*. Ordet förekommer i såväl *Svenska akademiens ordlista* som i *Svensk ordbok*. En sökning i språkbankens Korp ger likaså betydligt fler träffar på *såpopera* än på *tv-såpa*. Om och hur de svenska översättningsaktörerna resonerat kring detta ordval kan man – likt presidentens frånvaro vid middagen – spekulera i.

Avslutande diskussion

Den fiktiva tolken Gen Watanabe har i romanen kontakt med den egna kroppen, förnimmer egna och andras känslomässiga reaktioner, samt visar många tecken på analytisk slutledningsförmåga. Han vet när han för sin uppdragsgivares eller andras säkerhet bör skapa ett avvikande tolktytrande, och när han för att skydda egna och andras liv eller känslor, tvärtemot tolketiska principer, ska undvika att tolka allt eller att tolka i första person

singular. Man skulle kunna säga att han använder sig av sin kropp, sina känslor och sin analytiska språkförmåga på ett sätt som ligger bortom det språkliga. På så vis bidrar tolken till att ett hotfullt gisslandrama utvecklar sig till ett stockholmssyndrom. Det uppstår en samvaro där inte bara tolken utan även övriga i gisslan, samt gisslantagarna växer som människor och mår bra.

Den fiktiva tolkens etos reflekteras inte helt i hur de svenska översättningsaktörerna överfört romanen till svenska. Att på ett annat språk återge en roman innebär på sätt och vis att man som översättningsaktör måste tala med författarens röst, dvs. just det som fiktionens Gen Watanabe gör för sin arbetsgivare (se citat i det första avsnittet).

Röst har nära koppling till kroppen, och det har även flera av de exempel jag har belyst i denna text. *Åtrå* i exempel 1a, *mun* och *att dricka någons röst* i exempel 2a, *att föreställa sig en kyss* och *läppar* i exempel 3a, *handklappandet med höjda armbågar* i exempel 6a och upplevelsen av *att se en operaföreställning* och av *att sitta i en tandläkarstol*. I dessa exempel bjuder inte den svenska översättningen in till en liknande känslomässig och kroppslig upplevelse av den litterära texten som det engelskspråkiga originalet gör. En möjlig förklaring till varför dessa passager inte har samma läserbjudande skulle kunna vara att översättaren varit fokuserad på textens språkliga betydelse i en snäv mening, snarare än på den pragmatiska reaktion den litterära texten kan ge rent kroppsligt och känslomässigt i den som läser.

Exempel 4–10 belyser i sin tur aktivering av slutledningsförmåga hos läsaren som ligger bortom språklig betydelse i snäv mening. Exempel 4–7 handlar om *the living room* som blev *salongen*, *every table* som blev *borden* och det deiktiska *they* som specificerades till *åhörarna* och *publiken*. Rent semantiskt kan man inte säga att förändringen i något av dessa exempel är särskilt stor, men ovanstående analys har visat att den svenska översättningen trots detta i samtliga dessa fall bjuder in till en väldigt annorlunda mental representation av det rum som scenen utspelar sig, dvs. som en teatersalong snarare än en middagsbjudning i någons hem.

Exempel 8 handlar om hur snabbt ljuset slocknade och därmed möjligheten för att uppfatta det som att mörkret sänkte sig naturligt såsom det gör varje kväll, eller att ljuset försvann snabbt såsom det kan göra vid ett strömavbrott, eller vid ett angrepp av en gerillagrupp (att även stearinljuset slocknade pekar tydligt läsaren i riktning av att det inte handlar om ett strömavbrott, även om ingen av karaktärerna i romanen uppfattade just den detaljen).

Exempel 9a och 10a bjuder in till att läsaren skapar en koppling mellan två företeelser. I exempel 9a mellan *opera* och *såpopera* och i exempel 10a om vad som kan uppfattas som mest obehagligt, att vara på en opera-

föreställning eller hos tandläkaren. Genom de svenska översättningsvalen försvagas dessa kopplingar.

Som nämnts inledningsvis är tolkar ”tolkande subjekt som skapar mening av ord och uttryck utifrån sina kunskaper, erfarenhet och förväntningar” (Wadensjö, Rehnberg och Nikolaidou 2021 s. 25) och detsamma kan hävdas om litterära översättare. Inte desto mindre är det därför just bara en människa som skulle kunna komma fram till lösningar som i högre grad än de återgivningar som exemplifierats i denna text, skulle kunna skapa en översättning som i högre grad överför det denna romans engelskspråkiga läsare bjuds in till att känna i den egna kroppen, med egna känslor och genom egna aktiva slutsatser. Bara en människa kan avgöra huruvida parallelliteten mellan mr Hokosawas intresse för opera och president Masudas beroende av såpoppor är betydelsebärande (exempel 9). Bara en människa kan i egen kropp föreställa sig en applåd i vilken händerna slås mot varandra och armbågarna lyfts (exempel 6). Bara en människa kan föreställa sig hur en kyss känns mot egna läppar (exempel 2 och 3).⁸

Referenser

- Borges, Jorge Luis, 1932: *Las versiones homéricas*. La Prensa. 8 maj 1932.
God tolksed. Kammarkollegiets råd till auktoriserade tolkar, 2019. <https://www.kammarkollegiet.se>
- Catford, John Cunnison, 1965: *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. London: Oxford Univ. Press
- Iser, Wolfgang, 1978: *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: Johns Hopkins. Översättning av *Der Akt des Lesens* utgiven 1976.
- Laster, Kathy & Taylor, Veronica L., 1994: *Interpreters and the Legal System*. Sydney: The Federation Press.
- Patchett, Ann, 2002: *Bel Canto*. Pocketupplagan. London: Fourth Estate.
- Patchett, Ann, 2004: *Bel canto*. Stockholm: Norstedts Förlag. Översättning av Dorothee Sporrang.
- Reddy, Michael, J., 1979: *The Conduit Metaphor: A Case of Frame Conflict in our Language about Language*. I Ortony, Andrew (red.) *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wadensjö, Cecilia, 1998: *Kontakt genom tolk*. Stockholm: Dialogos.
- Wadensjö, Cecilia, Rehnberg, Hanna Sofia & Nikolaidou, Zoe, 2021: *Tolkfunktionen i asylprocessen*. *Delmi kunskapsöversikt 2021:4*, Stockholm.

⁸ Jag vill tacka Birgitta Englund Dimitrova för insiktsfulla kommentarer på en tidigare version av denna text.